

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ლიტერატურის თეორიის

ქრესტომათია

III



GCLAPress

თბილისი 2015

UDC(უაკ)82.0
ლ-681

წიგნი წარმოადგენს ვრცელი პროექტის – „ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია“ მესამე ნაწილს, რაც მოიცავს მე-20 საუკუნეში შექმნილ ლიტერატურათმცოდნეობით ტექსტებს. ტომში თავმოყრილია დასავლური და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი ნარკვევები (მთლიანი ტექსტები ან – ვრცელი ფრაგმენტები), რომელთაც საეტაპო როლი შეასრულეს ლიტერატურული კვლევების ისტორიაში. ტომს ერთვის ანალიტიკური რუბრიკა – „დამატება“. წინამდებარე კრებული, მოაზრებულია, როგორც აუცილებელი პროფესიული საკითხავი ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადი და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართულების რიგი სალექციო კურსებისათვის ბაკალავრიატსა და მაგისტრატურაში, ასევე ლიტერატურის თეორიის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის.

რედაქტორები:

ირმა რატიანი
გაგა ლომიძე

ტექნიკური რედაქტორი

თინათინ დუგლაძე

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი, მერაბ კოსტავას ქ. 5.

ტელეფონი: 99-63-84

ფაქსი: 99-53-00

E-mail: litinst@litinstituti.ge

ISBN 978-9941-0-1717-9 (ყველა წიგნის)

ISBN 978-9941-0-7785-2 (მესამე წიგნის)

შინაარსი

ფსიქონალიტიკური და ფსიქოლოგიური კრიტიკა

ზიგმუნდ ფროიდი	
სიზმრების ახსნა.....	5
ზიგმუნდ ფროიდი	
ჯგუფის ფსიქოლოგია და „მე“-ს ანალიზი.....	11
კარლ გუსტავ იუნგი	
პოეზიასთან ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართება.....	20
ვახტანგ კოტეტიშვილი	
ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედება.....	42
გრიგოლ კიკნაძე	
ვაჟა-ფშაველა ზიგმუნდ ფროიდის წინააღმდეგ.....	80

ფენომენოლოგიური კრიტიკა

ჰანს-გეორგ გადამერი	
ზემოქმედების ისტორია და გამოყენება.....	100
ჰანს-გეორგ გადამერი	
გაგების წრის შესახებ.....	115
რომან ინგარდენი	
კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია.....	126

სემიოტიკური და სტრუქტურალისტური კრიტიკა

ფერდინანდ დე სოსიური	
ლინგვისტიკა და სემიოლოგია.....	160
როლან ბარტი	
სტრუქტურალიზმი როგორც მოღვაწეობა.....	198
როლან ბარტი	
ლიტერატურა და მეტაენა.....	206
როლან ბარტი	
ენის გუგუნი.....	208

როლან ბარტი	
მწერლები და მოკალმეები.....	212
როლან ბარტი	
ავტორის სიკვდილი.....	221
როლან ბარტი	
წერის ნულოვანი ხარისხი.....	229
როლან ბარტი	
მიტოლოგიები.....	277
იური ლოტმანი	
პოეტური ქმნილების ლექსიკური დონე.....	331
იური ლოტმანი	
ენა, როგორც ლიტერატურის მასალა.....	363
იური ლოტმანი	
პოეტური ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის ამოცანები და მეთოდები.....	369
ცვეტან ტოდოროვი	
ლიტერატურის ცნებისათვის.....	378
აკაკი განწერელია	
სტრუქტურალიზმი პოეტიკაში.....	396
მიშელ ფუკო	
რა არის ავტორი?.....	410

რეცეფციული ესთეტიკა

ჰანს რობერტ იაუსი

ლიტერატურული ტრადიცია და მოდერნულობის თანამედროვე გაგება.....	430
--	-----

დამატება:

მორის ბლანშო

თარგმანისთვის.....	438
--------------------	-----

დიმიტრი უზნაძე

განწყობის თეორია.....	443
-----------------------	-----

ზიგმუნდ ფროიდი
(1856-1939)

სიზმრის ახსნა (ნაწყვეტი ოიდიპოსისა და ჰამლეტის შესახებ)

ჩემი მრავალგზის ნაცადი, მდიდარი გამოცდილება მარწმუნებს, რომ მშობლები მთავარ როლს თამაშობენ ყველა იმ ბავშვის სულიერ ცხოვრებაში, რომლებიც შემდგომ ფსიქონევრასთენიკებად ყალიბდებიან. ერთი მშობლის გადამეტებული სიყვარული და სიძულვილი მეორის მიმართ ფსიქიკური გაუნონასწორებლობის გამომწვევი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიზეზთაგანია და ადრე ჩამოყალიბებული და შემდგომ გამომჟღავნებული ნევროზის სიმპტომების დამახასიათებლად გამოგვადგება, ოღონდ იმის თქმა როდი მინდა, ფსიქონევროპათები სხვა, ნორმალურად განვითარებული ადამიანებისგან მკვეთრად განსხვავდებიან და აბსოლუტურად ახალსა და მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ თვისებებს ამჟღავნებენ-მეთქი. უფრო სარწმუნოა, და ეს ნორმალურ ბავშვებზე შემთხვევითი დაკვირვებითაც დასტურდება, რომ მშობლების მიმართ თავიანთი გადამეტებული სიყვარულით თუ მტრული დამოკიდებულებით ნევრასთენიკები უფრო აშკარად გვიჩვენებენ იმას, რაც ბავშვების უმრავლესობის სულში ნაკლებ მკაფიოდ და ნაკლებ ინტენსიურად ხდება. ძველმა სამყარომ დაგვიტოვა ამ მოსაზრების დამადასტურებელი ერთი მითი, რომლის ამაღლევებელი ძალა და საყოველთაო ზემოქმედება მხოლოდ ბავშვების ფსიქოლოგიის აღნიშნული წანამძღვრების საყოველთაო გავრცელებით თუ აიხსნება.

მხედველობაში მაქვს მითი ოიდიპოს მეფეზე და სოფოკლეს ამავე სახელწოდების დრამა. ოიდიპოსი, თებეს მეფის ლაიოსისა და დედოფალ იოკასტეს ძე, დაბადებიდანვე სასიკვდილოდაა განწირული, რადგან ორაკულმა მამამისს ამცნო, შენი ჯერ კიდევ არშობილი ძე შენივე მკვლელი გახდებაო. მიუხედავად ამისა, ოიდიპოსი სიკვდილს გადაურჩება და სხვა მეფის კარზე უფლისწულივით იზრდება, სანამ თავისი წარმომავლობა არ დააქვებს და თავად არ მიმართავს ორაკულს; მისგანვე ლებულობს რჩევას, სამშობლოდან უნდა გადაიხვეწო, თორემ

მამის მკვლეელი და საკუთარი დედის ქმარი შეიქნებო. თავისი ცრუ სამშობლოდან წამოსული ოიდიპოსი გზად გადაეყრება მეფე ლაიოსს და მოულოდნელად ატეხილ ჩხუბში ჰკლავს მას. შემდეგ მოადგება თებეს, აქ გზა ჩაუხერგავს სფინქსს, ოიდიპოსი გამოიცნობს სფინქსის შემოთავაზებულ გამოცანებს, თებელები მადლობის ნიშნად მეფედ ირჩევენ და იოკასტეს ხელსაც უბოძებენ. საკმაოდ დიდხანს გასტანს მისი მშვიდობიანი და ღირსეული მეფობა, თავის უცნობ დედასთან ორი ძე და ორი ასულიც შეეძინება, ასე გრძელდება მშვიდობიანობის ხანა, სანამ ქვეყანაში შავი ჭირი არ იფეთქებს და, თებელები იძულებულნი არ შეიქმნებიან ორაკულს დაეკითხონ. აი, ამ მომენტიდან იწყება, სოფოკლეს ტრაგედია. მაცნეებს მოაქვთ ამბავი, ჭირი მხოლოდ მაშინ ჩაცხრება, როცა ქვეყნიდან ლაიოსის მკვლელს გააძევენო. მაგრამ სადაა ლაიოსის მკვლეელი?

„სად უნდა ვეძიოთ იგი,
ძველი დანაშაულის ძნელსაცნობი, შავბნელი კვალი?“
(სტრ. 108...)

აქედან მოყოლებული, პიესაში მხოლოდ ის ხდება, რომ ფსიქონალიზის მსგავსად ნაბიჯ-ნაბიჯ იძაბება და დიდი ოსტატობით ქიანურდება მხილების პროცესი. ნელ-ნელა ირკვევა, რომ თვით ოიდიპოსი ყოფილა ლაიოსის მკვლეელი და ისიც, რომ იგი მოკლულისა და იოკასტეს ძეა. უნებურად ჩადენილი საზარელი დანაშაულისაგან შეძრწუნებული ოიდიპოსი თვალებს დაითხრის და სამშობლოდან გადაიხვეწება. ორაკულის წინასწარმეტყველება ახდა.

„ოიდიპოდ მეფე“ ეგრეთ ნოდებული ბედისწერის ტრაგედიაა. მისი ტრაგიკული ზემოქმედება ემყარება წინაღმდეგობას ღმერთების ძლევამოსილ ნებასა და უბედურებადანათლული ადამიანის ამაო გადაღიანებას შორის. ამ ტრაგედიიდან ღმერთების ნებისადმი მორჩილება უნდა ისწავლოს და საკუთარი უძლურება შეიგნოს შეძრწუნებულმა მაყურებელმა. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე პოეტებმაც სცადეს გამოენვიათ მსგავსი ტრაგიკული ზემოქმედება და თავიანთ გამონაგონ სიუჟეტში ჩაანხეს იგივე წინააღმდეგობა, მაგრამ მაყურებელი აუღელვებლად შესცქეროდა, როგორ ამაოდ უძალიანდებოდნენ უდანაშაულო ადამიანები ბედისწერას, წყევლა თუ ორაკულის წინასწარმეტყველება მაინც სრულდებოდა, ერთი სიტყვით, გვიანდელი ეპოქის ბედისწერის ტრაგედიები შთაბეჭდილებას ვეღარ ახდენდნენ მაყურებელზე.

რაკი „ოიდიპოს მეფე“ არანაკლებ აძრწუნებს თანამედროვე მაყურებელს, ვიდრე მის თანამედროვე ბერძნებს აძრწუნებდა, ეტყობა, ბერძნული ტრაგედიის ზემოქმედების ძალა იმალება არა ბედისწერასა და ადამიანის ნებას შორის გაჩენილ წინააღმდეგობაში, არამედ იმ მასალის უჩვეულობაში, რის საფუძველზეც ეს წინააღმდეგობა ხორციელდება. ალბათ, ჩვენი არსებობს რალაც შინაგანი ხმა, რომელიც მზადაა „ოიდიპოსში“ ალიაროს ბედისწერის წარმართველი ძალა, მაშინ როცა ფრანც გრილპარცერის „მკითხავსა“ და ბედისწერის სხვა ტრაგედიებში ასახულ ძალადობას შემთხვევითობად მივიჩნევთ. დიახ, ასეთ მომენტს მართლაც შეიცავს ოიდიპოს მეფის ისტორია. მისი ბედი მხოლოდ იმიტომ გვაღელვებს, რომ იგი ჩვენც შეიძლებაოდა გვრგებოდა ნილად, რადგან ორაკულს ჩვენც მასავით დაწყველილი ვყავართ ჯერ კიდევ დაბადებამდე. როგორც ჩანს, ყოველ ჩვენგანს უწერია, პირველი სექსუალური ლტოლვა დედის მიმართ გაუჩნდეს.

ამაში ჩვენივე სიზმრები გვარწმუნებენ. ისტორია ოიდიპოს მეფისა, რომელმაც თავისი მამა ლაიოსი მოკლა და დედა იოკასტე ცოლად შეირთო, მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენი ბავშვობის ნატურის აღსრულებაა. ოღონდ ჩვენ მასთან შედარებით ბედმა გაგვიღიმა, რაკი ფსიქონევრასთენიკები არ გავმხდარვართ, ჩვენი სექსუალური გრძობები ისე ავარიდეთ ჩვენსავე დედებს და მამების მიმართაც დავივინყეთ ეჭვიანობა. და აი, იმ პიროვნების შემხედვარეთ, რომლის მაგალითზეც ძველთაძველი ბავშვობის ნატურა შეგვისრულდა, ძრწოლა გვიპყრობს და ისეთივე ძალით ვაწყდებით უკან, რა ძალითაც ენამებოდა იმ ძველთაძველი ბავშვობის დროიდან ჩვენს სულში აღმოცენებული სურვილები. პოეტი ამ ნაწარმოებში ამხელს ოიდიპოსის დანაშაულს და ამით ჩვენც გვაიძულებს ჩავიხედოთ საკუთარ სულში, სადაც ის იმპულსები, მართალია დათრგუნულია, მაგრამ ჯერ კიდევ ბოგინობენ. აი, რა წინააღმდეგობრივი სიტყვებით გვმორდება ქორო:

„შეხეთ, ეს არის ოიდიპოსი,
ვინც ძნელი გამოცანების გამოცნობა შესძლო,
ვისაც ხელთ ეპყრა ძალაუფლება,
ვის ბედსაც ხოტბას ასხამდნენ და
შურით შესცქეროდნენ თანამოქალაქენი;
შეხეთ, უბედურების რა საზარელ ზვირთებში
შთაინთქა იგი...“ (სტრ. 1524).

ეს გაფრთხილება ჩვენც გვკენწლავს და ჩვენს თავმოყვარეობასაც, ვისაც ბავშვობის შემდეგ ასე დაბრძენებული და ძლიერი გვგონია

თავი. ჩვენც, ოიდიპოსისა არ იყოს, ისე ვცხოვრობთ, რომ წარმოდგენა არ გვაქვს, ბუნებამ თავს რომ მოგვახვია ჩვენივე ზნეობის შეურაცხმყოფელი სურვილები და მათი გამოაშკარაების შემდეგ ვცდილობთ თვალი ავარიდოთ ბავშვობაში წარმოდგენილ სურათებს.

ოიდიპოსის მითი რომ იმ უძველესი სიზმრის საფუძველზეა აღმოცენებული, რომელსაც საფუძვლად უდევს პირველი სექსუალური გრძნობების გაჩენის გამო მშობლებთან დამოკიდებულების შეცვლა, ამის დასტურად სოფოკლეს ტრაგედიის ტექსტში მოცემული არცთუ ორაზროვანი მინიშნება გამოგვადგება. ოიდიპოსი ჯერ კიდევ ვერ გარკვეულა, რა ამბავია მის თავს, მაგრამ უკვე შენუხებული კი არის ორაკულის წინასწარმეტყველების გახსენებით. იოკასტე ცდილობს დაამშვიდოს იგი და სიზმარზე ჩამოუგდებს სიტყვას, ბევრს ესიზმრება საკუთარი თავი დედასთან მწოლიარე, ოღონდ ვინც ამას არავითარ მნიშვნელობას არ მიანიჭებს, იმას ცხოვრების ტვირთი არ ემძიმებაო.

განა ჩვენს დროშიც არ ესიზმრება ბევრს, თითქოს დედასთან დაეჭიროს სექსუალური კავშირი და აღშფოთებითა და გაოცებით ჰყვება ხოლმე ასეთ სიზმრებს. ადვილი მისახვედრია, რომ ეს სიზმარია ხსენებული ტრაგედიის გასაღებიც და იმ სიზმრის გაგრძელებაც, მამის სიკვდილს რომხედავს ძილში ადამანი. „ოიდიპოსის“ სიუჟეტი ადამიანის ფანტაზიის რეაქციაა ამ ორ ტიპიურ სიზმარზე, ჰოდა, რაკი მოზრდილ ადამიანებსდასაგმობად მიაჩნიათ ასეთი სიზმრები, ამ მითმაც თავისი შინაარსით გაზვიადებულად უნდა აღძრას შიში და საკუთარი თავის დასჯის სურვილი. მითის გვიანდელი ხორცშესხმის ცდები ისევ და ისევ მასალის მეორად, მცდარ დამუშავებას ემყარება, ავტორები ცდილობენ იგი თეოლოგიური მიზნების სამსახურში ჩააყენონ. (..) ღმერთის ყოვლისშემძლეობის ადამიანურ პასუხისმგებლობასთან შერწყმის ყოველი ცდა, ამ მასალაზე იქნება იგი თუ სხვა მასალაზე აგებული, ბუნებრივია, დასამარცხებლადაა განწირული.

ამავე ნიადაგზეა აღმოცენებული მეორე დიდი ტრაგიკული პოეტური ქმნილება – შექსპირის „ჰამლეტი“, მაგრამ ერთი და იმავე მასალისადმი განსხვავებულ მიდგომაში თვალსაჩინო ხდება ორი ერთმანეთისგან დიდად დამორებული კულტურული ეპოქის სულიერ ცხოვრებაში არსებული განსხვავებანი, კერძოდ, აქ იგრძნობდა შეზღუდვისაკენ სწრაფვა. „ოიდიპოსში“ ბავშვის ნატვრა, როგორც სიზმარში ხდება, ზუსტად ისეა დღის სინათლეზე გამოტანილი და ხორცშესხმული, „ჰამლეტში“ კი იგი დათრგუნულია, და ნევროზისა არ იყოს, მის არსებობას მხოლოდ მისი დათრგუნვით გამოწვეული შედეგებით ვგებულობთ. „ოიდიპოსთან“ შედარებით უფრო თანამედროვე

დრამა ასეთ უზარმაზარ შთაბეჭდილებას რომ ახდენს, ამან ჩვენდა გასაოცრად გვიჩვენა, რომ თურმე შიძლება გმირის ხასიათი არ გაიხსნას და სავსებით ბუნდოვანი დარჩეს. პიესა აგებულია ჰამლეტის ორჭოფობაზე – აღასრულოს თუ არა მასზე დაკისრებული შურისძიება, ხოლო ამ ორჭოფობას რა მიზეზები ან რა მოტივები ასაზრდოვებს, ამას ტექსტი არ გვიმხელს. მრავალფეროვანი ახსნა-განმარტებანიც ვერაფერს გვეუბნება ამის თაობაზე. დღეს ჯერ კიდევ ბატონობს ჰამლეტის გოეთესეული გაგება, თითქოს ჰამლეტი იყოს ადამიანის ტიპი, რომელსაც აზროვნების გადამეტებული განვითარების გამო დადამბლავებული აქვს სამოქმედო ენერგია. სხვათა შეხედულებისამებრ კი პოეტმა სცადა დაეხატა ავადმყოფური, მერყევი, ლამის ნევრასთენიის სფეროში გადავარდნილი ხასიათი, თუმცა პიესის სიუჟეტიც კმარა იმის დასტურად, რომ ჰამლეტი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მივიჩნიოთ მოქმედების უნარს მოკლებულ პიროვნებად. ჩვენ მას ორჯერ ვხედავთ მოქმედებაში, ერთხელ, გაფიცხებული როგორ განგმირავს ფარდის უკან მოყურადებულ კაცს, ხოლო მეორეჯერ წინასწარგამიზნულად, ვერაგულადაც კი იქცევა, როცა აღორძინების ეპოქის პრინციპისათვის ჩვეული უდარდლობით ორ კარისკაცს მისთვის გამზადებული სიკვდილის შესახვედრად ისტუმრებს. მაშ, რალა უშლის ხელს იმ დავალების აღსრულებაში, მამის აჩრდილი რომ უყენებს? აქ კვლავ თავს შეგვახსენებს ის აზრი, რომ ამ დავალების უჩვეულო ბუნებაში იმალება.

ჰამლეტი ყველაფერს გააკეთებს, მაგრამ იმ კაცზე ვერ იძიებს შურს, ვინც მისი მამა გზიდან ჩამოიცილა და დედამისი სარეცელი გაიზიარა. იგი შურს ვერ იძიებს კაცზე, ვინც მის ბავშვობისდროინდელ, გულჩაკლულ ნატვრას შეასხა ხორცი. ზიზლის მაგიერ, რომელსაც შურისძიებისაკენ უნდა ებიძგებინა, ჰამლეტს სულ სხვა გრძნობები უჩნდება და ხელ-ფეხს უბორკავს, იგი საკუთარ თავს კიცხავს და სინდისი ქენჯნას განიცდის, გრძნობს, რომ თვითონ იმ დასასჯელ ცოდვილზე უკეთესი არაფრით არაა. ერთი სიტყვით, მე ცნობიერების სფეროში გადმომაქვს ის, რაც გმირის სულში შეუცნობლად ტრიალებს; თუკი ვინმე ჰამლეტს ისტერიით შეპყრობილს უწოდებს, ეს მხოლოდ ჩემი შეხედულებიდან გამომდინარე შეფასებად შემიძლია მივიჩნიო. ამ აზრს მშვენივრად მიდასტურებს ის სექსუალური გულგრილობა, რამაც მომდევნო წლებში სულ უფრო და უფრო ღრმად მოიკიდა ფეხი მწერლის სულში, სანამ კულმინაციურ წერტილს არ მიაღწია მის „ტიმონ ათენელში“. ცხადია, „ჰამლეტში“ მხოლოდ მწერლის საკუთარი სულერი ცხოვრება შეიძლებოდა ასახულიყო, დავიმონმებ შენიშვნას გეორგ ბრანდესის წიგნიდან „შექსპირი (1886), სადაც ნათქვამია, რომ

ეს დრამა შექსპირმა მამის სიკვდილის შემდეგ შექმნა (მამამისი გარდაიცვალა 1601). მაშასადამე, მამის სიკვდილით გამონვეული მწუხარება ჯერ კიდევ ახალია, ამიტომ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ამან გამოუცოცხლა მწერალს მამის მიმართ ბავშვობისდროინდელი გრძნობები და უშუალო შთაბეჭდილებების საფუძველზე შექმნა ეს ნაწარმოები. ისიც ცნობილია, რომ შექსპირის უდროოდ გარდაცვლილ ვაჟს ჰამნეტი (ანუ ჰამლეტი) ერქვა. თუკი „ჰამლეტი“ მშობლებთან ვაჟიშვილის დამოკიდებულებას ემყარება, ქრონოლოგიურად მასთან ახლოს მდგომი „მაკბეტი“ უშიშლობის თემაზეა აგებული. სხვათა შორის, ისევე როგორც მოქმედებებს ახსნა ყოველ ნევრასთენიულ სიმპტომსა და თვით სიზმარსაც და ამან შეიძლება მის ღრმა გაგებას შეუწყოს ხელი, ასევე შესაძლებელია ჭეშმარიტი მხატვრული ქმნილება მწერლის სულში არსებული არა ერთი და ორი მოტივიდან და განცდიდან მომდინარეობდეს. მე აქ მხოლოდ იმ გრძნობების ახსნას შევეცადე, შემოქმედის სულის ყველაზე ღრმა ფენებში ბუდობს.

გერმანულიდან თარგმნა **მაია ფანჯიკიძემ**

ფსიქოანალიზის ნარკვევი

ნაწილი პირველი

ფსიქიკურის ბუნება

პირველი თავი

ფსიქიკური აპარატი

ფსიქოანალიზი უშვებს ერთ წინაპირობას, რომელიც ფსიქოლოგიური აზროვნებისათვის დღესაც სადავოა, თუმცა მისი გამართლება მისსავე შედეგშია მოცემული. იმის შესახებ, რასაც ფსიქიკას (სულიერ ცხოვრებას) ვუწოდებთ, ჩვენთვის ცნობილია ორი რამ. **ჯერ ერთი**, სხეულებრივი ორგანო და მისი მოქმედების არე, ტვინი (ნერვული სისტემა); **მეორეც**, ჩვენი ცნობიერების აქტები, რომლებიც უშუალოდ გვაქვს მოცემული და ვერავითარი აღწერით ვერ გახდებიან ჩვენთვის უფრო ნაცნობი და შინაგანი. მათ შორის არსებული მიმართებები ჩვენთვის უცნობია, პირდაპირი დამოკიდებულება ცოდნის ამ წერტილებს შორის მოცემული არ არის და კიდევაც რომ იყოს, უკეთეს შემთხვევაში ეს იქნებოდა ცნობიერების პროცესების ზუსტი ლოკალიზაცია და ამ უკანასკნელთა გაგებისათვის იგი ვერაფერს შემოგვთავაზებდა.

ჩვენი ორივე ვარაუდი ცოდნის ამ საფუძვლებს, ანუ სანყისებს უკავშირდება. პირველი ეხება ლოკალიზაციას. ჩვენ ვუშვებთ, რომ სულიერი ცხოვრება არის ფუნქცია იმ აპარატისა, რომელიც განფენილია და ტელესკოპის, მიკროსკოპის და მისთანათა მსგავსად შედგება მრავალი ნაწილისგან. ასეთი წარმოდგენის თანმიმდევრული გაგება მეცნიერული სიახლეა.

აღნიშნული ფსიქიკური აპარატის ცოდნამდე მიგვიყვანა ადამიანური არსების ინდივიდუალური განვითარების შესწავლამ. ამ უძველეს ფსიქიკურ პროვინციასა და თუ ინტენციას ვუწოდებთ **იგი**. მის შინაარსში შედის ყველაფერი, რაც მემკვიდრეობითაა მიღებული, დაბადებით თანდაყოლილი, კონსტიტუციონალურად განსაზღვრული, – მამასადამე, უპირველეს ყოვლისა, სხეულის ორგანიზაციიდან მომ-

დინარე ლტოლვები, რომლებიც აქ პირველად მის ფორმებში ჩვენთვის უცნობ ფსიქიკურ გამოხატულებას პოულობენ*

მე-ს უმთავრესი მახასიათებლები

გრძნობადს აღქმასა და კუნთურ აქტივობას შორის წარმოქმნილი დამოკიდებულების შედეგად მე-ს განკარგულებაშია ნებისმიერი მოძრაობანი. მისი (მე-ს) ამოცანაა თვითდაკვირვება; ამას კი ის თავად ახორციელებს; ეცნობა გამალიზიანებლებს, მათ შესახებ გამოცდილებას აგროვებს (მეხსიერებაში), ზეინტენსიურ გამალიზიანებელს თავს არიდებს (მათგან გაქცევით), ზომიერ გამალიზიანებლებს ხვდება (შეგუებით) და ბოლოს, სწავლობს, თუ მიზანდასახულად უკეთესობისკენ როგორ შეცვალოს გარესამყარო (აქტივობა). შინაგანად იგისთან დაპირისპირებული იმით, რომ აღწევს ლტოლვათა პრეტენზიებზე ბატონობას, მე წყვეტს, შეიძლება თუ არა მათი დაკმაყოფილება, ან შეიძლება თუ არა დაკმაყოფილება გადაინიოს გარესამყაროში ხელსაყრელ დროსა და ვითარებაში ან საერთოდ დაითრგუნოს მათი აგზნებანი. მე ქცევას თავის შიგნით არსებულ ან მასში შეტანილ გამალიზიანებელთა დაძაბულობაზე ყურადღების მიმართვით მართავს. მათი (გამლიზიანებლების ინტენსივობის) ზრდა შეიგრძნობა საერთოდ როგორც უსიამოვნება, მათი შემცირება კი – როგორც სიამოვნება. ალბათ, ამ გალიზიანებათა არა აბსოლუტურ სიდიდეში, არამედ მათს ცვლილებათა რიტმში არის რაღაც, რაც შეიგრძნობა სიამოვნებად და უსიამოვნებად. მე მიისწრაფვის სიამოვნებისკენ, განერიდება უსიამოვნებას. მოსალოდნელ განჭვრეტილ უსიამოვნების ზრდას პასუხი გაეცემა შიშის სიგნალით. დროდადრო მე წყვეტს კავშირს გარესამყაროსთან და გადადის ძილის მდგომარეობაში, რაშიც ის მნიშვნელოვნად ცვლის თავის აგებულებას. ძილის მდგომარეობიდან უნდა დავასკვნათ, რომ ეს აგებულება იქმნება სულიერი ენერჯის განსაკუთრებული განაწილებისგან.

ხანგრძლივი ბავშვობის პერიოდის ნალექი, ნალექი იმ პერიოდისა, როცა ქმნადს ადამიანს ურთიერთობა აქვს თავის მშობლებთან, მე-ში წარმოქმნის განსაკუთრებულ ინსტანციას, რომელშიაც არსებობას განაგრძობს მშობელთა ზემოქმედება. ან მიიღო ზე-მე-ს სახელწოდე-

* ფსიქიკური აპარატის აღნიშნული უძველესი ნაწილი უმნიშვნელოვანესად რჩება მთელი ცხოვრების მანძილზე. მისი გამოკვლევის მიზნით დაიწყო ფსიქოანალიზის კვლევითი მუშაობა.

ბა. რამდენადაც **ზე-მე** გამოიყოფა **მე**-სგან და მას უპირისპირდება, ის იქცევა მესამე ძალად, რომელსაც **მე**-მ ანგარიში უნდა გაუწიოს.

მე-ს მოქმედება მაშინაა სწორი, როცა ის ერთდროულად აკმაყოფილებს **იგი**-ს, **ზე-მე**-სა და რეალობის მოთხოვნებს, მაშასადამე, ათანხმებს ერთმანეთთან მათს პრეტენზიებს. **მე**-სა და **ზე-მე**-ს შორის მიმართების ყოველი წვრილმანი სავსებით გასაგები გახდება, თუკი მას დავიყვანთ ბავშვის მშობელთან დამოკიდებულებაზე. მშობელთა ზემოქმედებაში იგულისხმება, ბუნებრივია, არა მხოლოდ მშობელთა პიროვნება, არამედ გავლენა, ზემოქმედება ოჯახისა, რასისა და ხალხისა, ასევე სოციალური გარემოს შესატყვისი მოთხოვნები. ამგვარადვე **ზე-მე** ინდივიდუალური განვითარების მსვლელობაში იძენს მშობელთა მოგვიანო გამგრძელებლისა და შემცვლელის მნიშვნელობას, როგორც აღმზრდელი, საზოგადოებრივი ნიმუში, საზოგადოებაში აღიარებული იდეალი. როგორც ჩანს, **იგი** და **ზე-მე**, ფუნდამენტალურ სხვაობათა მიუხედავად, ამჟღავნებენ მსგავსებასაც: ისინი წარმოადგენენ წარსულის ზეგავლენას, განსაზღვრულნი არიან თანშობილით, – **ზე-მე** არსებითად სხვისგან გადმოღებულით, ხოლო – **მე** – უმთავრესად თვითონ განცდილით, ე. ი. აქციდენტალურითა და აქტუალურით.

ფსიქიკური აპარატის ზოგადი სქემა მნიშვნელობის მქონეა ასევე უმაღლესი, ადამიანთან სულიერად მსგავსი ცხოველებისთვისაც. **ზე-მე** ყველგანაა დასაშვები, სადაც კი ადამიანის მსგავსად მოცემულია ბავშვური დამოკიდებულების გრძელი გზა. გაყოფა **მე**-სი და **იგი**-სა აუცილებლად უნდა დაეუშვათ.

აქედან გამომდინარე, ცხოველთა ფსიქოლოგია მიზნად ისახავს საინტერესო ამოცანის გადაჭრას, რომელსაც ჯერ არავინ შეხებია.

მეორე თავი

მოძღვრება ლტოლვის შესახებ

იგი-ს ძალა გამოხატავს ცალკეულ არსებათა სიცოცხლის თავდაპირველ მიზანს. ეს კი მდგომარეობს თანდაყოლილ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებაში. **იგი**-ს არ შეიძლება მიენეროს განზრახვა – სიცოცხლის შენარჩუნებისა და საშიშროებისგან შიშის საშუალებით თავის დაცვისა: ეს არის **მე**-ს ამოცანა, რომელიც გარესამყაროსადმი ანგარიშის განევით პოულობს თავისი მოთხოვნილებების ხელსაყრელ და

უშიშარ დაკმაყოფილებას. ზე-მე-ს შეუძლია, ახალი მოთხოვნები რეალობად აქციოს, მაგრამ მის მთავარ ფუნქციად რჩება მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების შეზღუდვა.

ძალებს, რომლებსაც **იგი**-ს მოთხოვნებისათა დაძაბულობის საფუძველად ვთვლით, ვუნოდებთ **ლტოლვებს**. ისინი სულიერ ცხოვრებაში წარმომადგენლობენ სხეულებრივ მოთხოვნებს. ყოველი აქტივობის საბოლოო მიზეზი კონსერვატიული ბუნებისაა: ყოველი მდგომარეობიდან, რომელსაც ამა თუ იმ არსებამ მიაღწია, წარმოდგება მაშინვე მისწრაფება ამ მდგომარეობის ხელახალი აღდგენისა, როგორც კი ის აღიკვეთება. ჩვეულებრივ საქმიანობაში შეიძლება, განვასხვავოთ ლტოლვების განუსაზღვრელი რაოდენობა. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, გავარკვიოთ, შეიძლება თუ არა, ყველა ეს ლტოლვა ზოგიერთ ძირითად ლტოლვაზე დავიყვანოთ. გამოცდილებამ გვიჩვენა, რომ ლტოლვები მიზანს იცვლიან (გადაწყვეტის საშუალებით), რომ მათ ასევე შეუძლიათ, ერთიმეორეს შეენაცვლონ, რომლის დროსაც ერთი ლტოლვის ენერგია მეორეზე გადადის. უკანასკნელი პროცესი ჯერ კიდევ კარგად არაა გააზრებული. ხანგრძლივი მერყეობის შედეგად გადაწყვიტეთ, დაგვეშვა მხოლოდ ორი ძირითადი ლტოლვა – **ეროსი** და **დესტრუქციის ლტოლვა** (თვითდამკვიდრება და გვარის დამკვიდრების ლტოლვების დაპირისპირება ისევე, როგორც მე – სიყვარულისა და ობიექტ – სიყვარულისა თავსდებიან ეროსის ფარგლებში). პირველის მიზანია რაც შეიძლება მეტი ერთიანობის აღდგენა და მისი ამგვარად შენარჩუნება, მაშასადამე, დაკავშირება. ამის საპირისპიროდ, მეორის მიზანია დაკავშირების დარღვევა და ამგვარად ნივთების მოსპობა. დესტრუქციული ლტოლვისას შეგვიძლია, ვიფიქროთ იმაზე, რომ მისი საბოლოო მიზანია ცოცხალი არსების გადაყვანა არაორგანულ მდგომარეობაში. ამიტომ მას ასევე **სიკვდილის ლტოლვასაც** ვუნოდებთ. როცა ვუშვებთ, რომ სიცოცხლე არასიცოცხლეზე გვიანდელია და მისგანაა აღმოცენებული, სიკვდილის ლტოლვა ემორჩილება სხენებულ ფორმულას: ლტოლვა მიისწრაფვის სანყისი მდგომარეობის აღდგენისკენ. მას ვერ ვიტყვით ეროსის (ანუ სიყვარულის ლტოლვის) მიმართ. დაუჯერებელია, რომ ცოცხალი სუბსტანცია იყოს ერთიანობა, რომელიც შემდგომ განადგურდა და ახლა კვლავ მიისწრაფვის გაერთიანებისკენ*. ბიოლოგიურ ფუნქციებში ორივე ძირითადი ლტოლვა ერთმანეთის საპირისპიროდ მოქმედებს ან ერთმანეთთანაა კომბინირებული. ჭამის აქტი ობიექტის განადგურებაა მასთან შეერთების საბოლოო მიზნით,

* პოეზიაში მსგავსი ფანტაზიები ხშირად გვხვდება, ცოცხალი სუბსტანციის ისტორიიდან მსგავსი ცნობები ჩვენ არ მოგვეპოვება.

სექსუალური აქტი აგრესიაა უშინაგანესი შეერთების განზრახვით*. ორივე ძირითადი ლტოლვის განსხვავებული მოქმედებიდან მომდინარეობს ცხოვრების მოვლენების მთელი სიჭრელე. სიცოცხლის სფეროს გარეთ ჩვენი ორი ძირითადი ლტოლვის ანალოგიას მიყვავართ არაორგანულში გაბატონებული მიზიდულობისა და განზიდულობის დაპირისპირებულთა წყვილთან ლტოლვათა შერეულ მდგომარეობაში მიმდინარე ცვლილებებს აქვთ ძალზე ხელშესახები შედეგები. სექსუალური აგრესიის ზედმეტად გაძლიერებას სიყვარულიდან მიყვავართ დამახინჯებული სქესობრივი აქტით გამონვეულ სიკვდილამდე, ხოლო აგრესიული ფაქტორის მკვეთრი დაცემა აქცევს ადამიანს მხდალად ან იმპოტენტად.

არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ესა თუ ის ძირითადი ლტოლვა გვხვდება სულიერი ცხოვრების ერთ რომელიმე სფეროში. ისინი ყველგან გვხვდებიან. საწყისი მდგომარეობა ჩვენ ასე წარმოგვიდგენია: ეროსის განკარგულებაში მყოფი მთელი ენერგია, რომელსაც ჩვენ **ლიბიდოს** ვუნოდებთ, ჯერ კიდევ არადიფერენცირებული სახით არსებობს **მე-**სა და **იგი-**ში და ემსახურება იმავდროულად არსებული დესტრუქციული მიდრეკილებების განეიტრალებას (დესტრუქციის ლტოლვის ენერგისათვის ჩვენ არ გაგვაჩნია ლიბიდოს ანალოგიური ტერმინი). მოგვიანებით ჩვენთვის შედარებით ადვილი იქნება, მიყვავთ ლიბიდოს ბედს, დესტრუქციული ლტოლვის შემთხვევაში კი ეს უფრო ძნელი გასაკეთებელი იქნება.

სანამ ეს ლტოლვა, როგორც სიკვდილის ლტოლვა, ჩვენ შიგნით მოქმედებს, მანამ ის უტყვია; ის მხოლოდ მაშინ ვლინდება, როცა დესტრუქციული ლტოლვის სახით გარეთ მიემართება. ამის აუცილებლობა საჭიროა ინდივიდის შესანარჩუნებლად. კუნთების სისტემა ემსახურება აღნიშნულ გადართვას. **ზე-მე-**ს ჩართვის გამო **მე-**ს შიგნით ფიქსირდება აგრესიული ლტოლვის მნიშვნელოვანი რაოდენობა, რაც ადამიანზე გამანადგურებლად მოქმედებს. აგრესიისაგან თავის შეკავებას ზიანი მოაქვს ჯანმრთელობისათვის და იწვევს დაავადებას. დათრგუნული აგრესიის გადასვლა თვითგანადგურებაში აგრესიის მიმართვით საკუთარი პიროვნების წინააღმდეგ ხშირად ვლინდება პერსონის გაავეებაში, როცა იგი თმას იგლეჯს, სახეში მუშტებს იშენს; ამასთან, აშკარაა, რომ ეს ქცევა სხვის წინააღმდეგაა მიმართული. თვითგანადგურების რალაც ნაწილი ყველა ვითარებაში რჩება სუბიექ-

* ძირითადი ძალების, ანუ ლტოლვების შესახებ აქ გადმოცემულ აზრს, რომელსაც ანალიტიკოსები მკაცრად ეწინააღმდეგებიან, კარგად იცნობდა ჯერ კიდევ ფილოსოფოსი ემპედოკლე (აკრავადან).

ტის შიგნით, სანამ საბოლოოდ არ მოკლავს ინდივიდს. ეს, ალბათ, იმ შემთხვევაში ხდება, როცა მისი ლიბიდო გადახარჯულია ან უსარგებლოდაა ფიქსირებული. ზოგადად, შეიძლება დავუშვათ, რომ ინდივიდი კვდება თავისი შინაგანი კონფლიქტებით; გვარი, პირიქით, – უშედეგო ბრძოლით გარესამყაროს წინააღმდეგ, როცა ის იმგვარად იცვლება, რომ მის მიერ შექმნილი შეგუებანი არასაკმარისია.

ძნელია, რაინმე ითქვას ლიბიდოს მოქმედებაზე იგი-ში და ზე-მე-ში. ველაფერი, რაც მის შესახებ ვიცით, ეხება მე-ს, რომელშიც თავიდანვე მის განკარგულებაში მყოფი ლიბიდოს ფუნქციას სხეულის ზონებიდან, რომლებიც დამატებით ჩაყენებულია გამრავლების სამსახურში. ეს ორი ფუნქცია ხშირად მთლანად არ არის ერთმანეთის იგივეობრივი.

ძირითდი ინტერესი მიმართულია, ბუნებრივია, პირველ ყველაზე მოულოდნელ მტკიცებაზე; აღმოჩნდა, რომ ადრეული ბავშვობის ასაკში არსებობს სხეულებრივი მოქმედების ისეთი ნიშნები, რომელთაც მხოლოდ ძველი ცრურწმენის თანახმად ვერ დავარქმევთ სექსუალურს და რომლებიც დაკავშირებული არიან ფსიქიკურ ფენომენებთან, მათ მოგვიანებით ვხვდებით ზრდადასრულებულთა სასიყვარულო ცხოვრებაში (Leibesleben), – ესაა, მაგალითად, ფიქსირება გარკვეულ ობიექტზე, იჭვიანობა და ა. შ. აღმოჩნდა, რომ ადრეულ ბავშვობაში გამოვლენილი ეს ფენომენები კანონზომიერად ვითარდებიან, გაივლიან ასევე გეგმაზომიერი ზეაღსვლის პროცესს, მეზუთე წლის ბოლოსათვის აღწევენ მაღალ დონეს, რასაც შემდეგ მოსდევს შესვენება. ამ დროს წინსვლა შეჩერებულია, ბევრი რამ დავინყებას ეძლევა, მაგრამ უფრო გვიან ხელახლა ამოქმედდება. ეგრეთ წოდებული ლატენტური დროის გავლის შემდეგ სექსუალური ცხოვრება პუბერტეტით გრძელდება, შეიძლება ითქვას, რომ ის აყვავებას განიცდის. აქ ჩვენ ვაწყდებით სექსუალური ცხოვრების **ორდროიანობის** ფაქტს, რომელიც მხოლოდ ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი და, როგორც ეტყობა, დიდად მნიშვნელოვანია ადამიანად ჩამოყალიბებისთვის⁴. არცთუ უმნიშვნელოა ის ფაქტი, რომ ადრეული სექსუალობის პროცესები უნაშთოდ, მსხვერპლის გარეშე, ეწირება **ინფანტილურ ამნეზიას**. ჩვენი შეხედულებანი ნევროზის ეტიოლოგიის შესახებ და ჩვენი ანალიზური თერაპიის ტექნიკა ამ გაგებას უკავშირდება. ამ ადრეული განვითარების პროცესებზე დაკვირვება გვაძლევს საბუთს სხვა მტკიცებებისთვისაც.

პირველი ორგანო, რომელიც გვევლინება, როგორც ეროვნული ზონა და დაბადებისთანავე ლიბიდოსეულ პრეტენზიას უყენებს სულს, არის პირი. ყველა ფსიქიკური მოქმედება ისეა მომართული, რომ უპ-

ირველეს ყოვლისა, ამ ზონის მოთხოვნილება დააკმაყოფილოს. ბუნე-ბრივია, აღნიშნული, პირველ რიგში, ემსახურება თვითდამკვიდრებას კვებით, მაგრამ ფიზიოლოგია არ უნდა ავურიოთ ფსიქოლოგიაში. ბავშვის დაჟინებულ წოვაში თავიდანვე თავს იჩენს დაკმაყოფილების მოთხოვნილება, რომელიც – თუმცა საჭმლის მიღებიდან მომდინარეა და მისგან გამონეული – მაინც კვებისაგან დამოუკიდებლად მისწრაფვის სიამოვნების მიღებისაკენ და ამიტომ უფლება გვაქვს ვუწოდოთ და უნდა ვუწოდოთ კიდევაც მას **სექსუალური** (იხ. ვარაუდი, რომ ადამიანი წარმოშობილია ძუძუმწოვარა ცხოველიდან, რომელიც ხუთი წლისა აღწევს სექსობრივ სიმწიფეს. გვარზე რომელიღაც დიდმა გარეგანმა ზემოქმედებამ ხელი შეუშალა სექსუალობის სწორხაზობრივ განვითარებას. შესაძლოა, ამასთანაა დაკავშირებული ადამიანის უალრესად თავისებური სექსუალური ცხოვრების სხვა გარდაქმნები. მაგალითად, ლიბიდოს პერიოდულობის მოხსნა და მენსტრუაციის როლი სექსთა დამოკიდებულებაში).

უკვე ამ ორალური ფაზის დროს კბილების ამოჭრასთან ერთად, აღმოცენდება სადისტური იმპულსები. ეს იმპულსები უფრო ძლიერდება მეორე ფაზაში, რომელსაც ვუწოდებთ სადისტურ-ანალურს: ბავშვი აქ აგრესიასა და ექსკრეციის ფუნქციაში პოულობს დაკმაყოფილებას. ჩვენ გვაქვს უფლება, აგრესიული მისწრაფებანი ლიბიდოს სფეროში მოვათავსოთ იმ გაგებაზე დაყრდნობით, რომ სადიზმი ესაა წმინდა ლიბიდოზური ლტოლვის შერევა ასევე წმინდა დესტრუქციულ მისწრაფებებთან, ესაა შერევა, რომელიც, აქედან დაწყებული აღარ ისპობა.

მესამეა ეგრეთ წოდებული ფალური ფაზა, რომელიც, თითქოსდა, როგორც წინამორბედი, სექსუალური ცხოვრების საბოლოო გაფორმების ტოლფასია. აღსანიშნავია, რომ აქ ორი სექსის სასექსო ორგანოები კი არ თამაშობენ როლს, არამედ – მხოლოდ მამაკაცისა (ფალოსი). ქალის სასექსო ორგანო დიდხანს რჩება უცნობი. ბავშვი ცდილობს სექსუალური პროცესების გაგებას, მოწინებითაა კლოაკის თეორიის მიმართ, რომელსაც გენეტიკურად თავისი გამართლება აქვს*. ადრეული ბავშვობის სექსუალობა ფალურ ფაზაში აღწევს მაღალ დონეს და უახლოვდება მის დაცემას. ამ დროიდან დაწყებული ბიჭსა და გოგოს განსხვავებული ბედი აქვთ. ორივე იწყებს ინტელექტუალური საქმიანობის ჩაყენებას სექსუალური კვლევა-ძიების სამსახურში, ორივე ამოდის პე-

* ადრეული ვაგინალური აგზნებები მრავალგზის ამტკიცებენ, რომ დასაშვებია საქმე გვეკონდეს კლიტორის აღგზნებასთან, მაშ, პენისის ანალოგიურ ორგანოსთან, რაც ამართლებს ფაზის სახელს „ფალური“.

ნისის ფაქტის დაშვებიდან. მაგრამ ახლა ამ სექსთა გზები იყრება. ბიჭი შედის ოლიგოსის ფაზაში, ის იწყებს ხელით სასექსო ასოზე მინიპულირებას, ამავე დროს წარმოსახვაში წარმოადგენს რაიმე სექსუალურ ქმედებას დედასთან, სანამ კასტრაციის შიშითა და დედაკაცის უპენისობის სანახაობით არ განიცდის დიდ ტრამვას, ასე შედის ის ლატენტურ დროში, რომელსაც თავისი შედეგები აქვს. გოგო ცდის შედეგად განიცდის პენისის ბიჭისადმი მიბაძვის ამო უქონლობას ან საკუთარი კლიტორის ნაკლებღირებულებას. ამას თავისი შედეგები მოსდევს მისი ხასიათის განვითარების პროცესში. ამ პირველი განზილებების შედეგად ხშირად ხდება სექსუალური ცხოვრებისაგან პირველი შემობრუნება.

გაუგებრობა იქნებოდა, გვეფიქრა, რომ ეს სამი ფაზა ერთმანეთისგან სავსებით იზოლირებულია: ერთი ემატება მეორეს, ისინი ერთმანეთს ზედ ედებიან, ერთმანეთის გვერდით არიან. ადრეულ ფაზაში ცალკეული პარციალური ლტოლვები გამოდიან ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად სიამოვნების მიღებისთვის. ფალსურ ფაზაში იქმნება ორგანიზაციის საწყისები, რომლებიც სხვა მისწრაფებებს უქვემდებარებს სასქესო ორგანოების პრიმატობას და ნიშნავს საერთო სიამოვნების მისწრაფების ჩართვას სექსუალურ ფუნქციაში. სრული ორგანიზაცია მიიღწევა მხოლოდ პუბერტეტით მეოთხე გენიტალურ ფაზაში. იქმნება მდგომარეობა, რომელშიდაც 1. ზოგიერთი ადრეული ლიბიდოს მუხტები შენარჩუნებულია, 2. სხვები სექსუალურ ფუნქციებში ჩაერთვება, როგორც მომამზადებელი, ხელშეწყობი აქტები, რომელთა დაკმაყოფილება იძლევა სიამოვნებას, 3. კიდევ სხვა მისწრაფებები ორგანიზაციიდან ამოერთვებიან ან საერთოდ ჩახშობილნი (განდევნილნი) არიან ან სხვა გამოყენებას ნახულობენ მე-ში, ქმნიან ხასიათის თვისებებს, განიცდიან სუბლიმაციებს მიზანთა შეცვლით.

ეს პროცესი ყველასათვის უზადოდ არ ხორციელდება. შეკავებანი განვითარებაში ვლინდება სექსუალური ცხოვრების მრავალნაირი აშლილობის სახით. არიან ლიბიდოს ფიქსაციები ადრეული ფაზების მდგომარეობაზე, რომელთა ნორმალური სექსუალური მიზნისგან დამოუკიდებელი მისწრაფება აღინიშნება **პერვერსიით**. განვითარების ამგვარი შეკავებაა, მაგალითად, ჰომოსექსუალობა, როცა ის გამოვლენილია. ანალიზი აჩვენებს, რომ ჰომოსექსუალური დაკავშირება ობიექტთან ყველა შემთხვევაშია შენარჩუნებული და უფრო ბევრ შემთხვევაში **ლატენტურადაა** დარჩენილი. დამოკიდებულება იმითაა გართულებული, რომ, როგორც წესი, ნორმალური გამოსავლის აღდგენისთვის საჭირო პროცესები არ ხორციელდება, ისინი პარციალუ-

რად ხორციელდება ისე, რომ საბოლოო ფორმა დამოკიდებული რჩება ამ რაოდენობრივ მიმართებაზე. თუმცა მიიღწევა გენიტალური ორგანიზაცია, მაგრამ ის შესუსტებულია ლიბიდოს ნაწილში, რომელიც არ მონაწილეობდა და ფიქსირებული დარჩა პრეგენიტალურ ობიექტსა და მიზნებზე. ეს შესუსტება ვლინდება ლიბიდოს მიდრეკილებაში, გენიტალური დაუკმაყოფილებლობის ან რეალური სიძნელეების შემთხვევაში დაუბრუნდეს ადრეულ პრეგენიტალურ დამუხტვის პროცესს (რეგრესია). სექსუალური ფუნქციების შესწავლის დროს შეგვეძლო, წინასწარ დაგვეშვა, უფრო სწორად, მიგველო ორი დებულება, რომლებიც მოგვიანებით კვლევის ყველა სფეროსთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდება. პირველი დებულების თანახმად, ნორმალური და არანორმალური მოვლენები, რომელთაც ვაკვირდებით, ე.ი. ფენომენოლოგია მოითხოვს დინამიკისა და ეკონომიკის თვალსაზრისით (ჩვენს შემთხვევაში ლიბიდოს რაოდენობრივი დაყოფა) აღწერას. მეორე, დებულების მიხედვით, შესასწავლ დარღვევათა ეტიოლოგია განვითარების ისტორიაში, მასასადამე, ინდივიდუუმის განვითარების ადრეულ ხანაში უნდა მოიძებნოს.

გერმანულიდან თარგმნეს: **ვ. კაკაბაძემ და გ. გვაზავამ**

კარლ გუსტავ იუნგი
(1875-1961)

პოეტურ ქმნილებასთან ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართების შესახებ

(ლექცია, ნაკითხული გერმანული ენისა და ლიტერატურის
საზოგადოებაში, ციურიხი, 1922 წლის მაისი)

ამოცანა, ვილაპარაკო პოეტურ ქმნილებასთან ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართების შესახებ, ძნელი კია, მაგრამ კარგ შესაძლებლობას მაძლევს გამოვხატო ჩემი თვალსაზრისი ფსიქოლოგიისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხზე, რომელზეც ბევრს კამათობენ. მიუხედავად არათანაშეზომილობისა, ორივე ამ სფეროს უდავოდ ახლო ურთიერთობა აქვს ერთმანეთთან, რაც განხილვას მოითხოვს. ეს ურთიერთობა იმ ფაქტს ემყარება, რომ ნაწარმოების შექმნის პროცესი ფსიქიკური მოღვაწეობაა და, რაკი ასეა, შესაძლოა და საჭიროც არის იგი ფსიქოლოგიის კვლევის საგანი გახდეს; ამ თვალსაზრისით ის, ისევე როგორც ფსიქიკური მოტივებით განპირობებული ყოველი ადამიანური ქმედება, ფსიქოლოგიის ობიექტია. და მაინც, ამის აღიარებასთან ერთად გვერდს ვერ ავუვლით მკაფიო შეზღუდვებს, რაც გასათვალისწინებელია [პოეტური ქმნილების მიმართ] ფსიქოლოგიური თვალსაზრისის გამოყენებისას: *ხელოვნების მხოლოდ ის ნაწილი, რომელიც ნაწარმოების შექმნის პროცესს წარმოადგენს, შესაძლოა გახდეს ფსიქოლოგიური კვლევის ობიექტი, მაგრამ არა ის [ნაწილი], რომელიც ხელოვნების სპეციფიკურ არსს შეადგენს. ეს მეორე ნაწილი [ხელოვნებისა] ანუ საკითხი, რას წარმოადგენს ხელოვნება როგორც ასეთი, ვერასოდეს გახდება ფსიქოლოგიური კვლევის საგანი, – ის მხოლოდ და მხოლოდ ესთეტიკის კვლევის საგანია.*

მსგავსი გამიჯვნა აუცილებელია რელიგიის სფეროშიც: იქაც ფსიქოლოგიური მიდგომა დასაშვებია მხოლოდ რელიგიის ემოციური და სიმბოლური *ფენომენების* განხილვისას, მაგრამ ფსიქოლოგიური მიდგომის გამოყენება შეუძლებელია რელიგიის არსის კვლევისას. ეს რომ შესაძლებელი ყოფილიყო, მაშინ არა მხოლოდ რელიგია, არამედ ხელოვნებაც ფსიქოლოგიის უბრალო განყოფილებებად გადაიქცეოდნენ. ცხადია, ეს არ ნიშნავს, თითქოს ასეთი ძალადობრივი მცდელობები არ ხდებოდეს. მაგრამ ის, ვინც ამას სჩადის, აშკარად ივიწყებს,

რომ რაღაც ამის მსგავსი შესაძლოა ფსიქოლოგიასაც დაემართოს, ვინაიდან მისი სპეციფიკური ღირებულება და თვისებები მთლიანად დაგვეკარგება, თუ მას (ფსიქოლოგიას), უბრალოდ, ტვინის აქტივობად განვიხილავთ და ენდოკრინოლოგიური ფუნქციების გვერდით მივუჩინებთ ადგილს, ვითარცა ფიზიოლოგიის ქვეგანყოფილებას. როგორც ცნობილია, ამგვარ მცდელობასაც უკვე ჰქონდა ადგილი.

ხელოვნება თავისი ბუნებით არ არის მეცნიერება, ხოლო მეცნიერება თავისი ბუნებით ხელოვნება არ გახლავთ; სულიერების ორივე ეს სფერო თავის თავში შეიცავს იმგვარ რამეს*, რაც მხოლოდ მათთვის არის დამახასიათებელი და შესაძლოა მხოლოდ მათი შინაგანი თავისებურებით აიხსნას. ამგვარად, როცა ჩვენ ხელოვნებასთან ფსიქოლოგიის მიმართებაზე ვსაუბრობთ, შეგვიძლია მისი (ხელოვნების) მხოლოდ ის ნაწილი განვიხილოთ, რომელიც შესაძლოა მისი არსის განადგურების გარეშე იქნეს გამოკვლეული ფსიქოლოგიის მიერ. რაც არ უნდა თქვას ფსიქოლოგიამ ხელოვნებაზე, ეს შესაძლოა შეეხოს მხოლოდ სახელოვნებო მოღვაწეობის ფსიქიკურ პროცესს და არავითარ შემთხვევაში ხელოვნების შინაგან არსს. ეს ისევე შეუძლებელია, როგორც ინტელექტის მიერ გრძნობათა ბუნების აღწერა და წვდომა. უდავოა, ხელოვნება და მეცნიერება ვერ იარსებებდნენ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, მათ შორის არსებული პრინციპული განსხვავება თავიდანვე თვალში საცემი რომ არ იყოს ცნობიერებისთვის. ის ფაქტი, რომ პატარა ბავშვის ცნობიერებაში „ფაკულტეტების კამათს“ ჯერ კიდევ არ უჩენია თავი, და მისი სახელოვნებო, მეცნიერული და რელიგიური შესაძლებლობები მშვიდად თვლემენ გვერდიგვერდ, ან კიდევ ის, რომ პირველყოფილ ადამიანებთან ხელოვნების, მეცნიერებისა და რელიგიის საწყისები ჯერ კიდევ დაუშორიშორებლად არსებობს მაგიური მენტალობის ქაოსის სახით, და ბოლოს მესამე ფაქტი, რომ ჯერჯერობით „სულიერების“ ნიშანწყალი არ შეინიშნება ცხოველებში და მხოლოდ „ბუნებრივ ინსტინქტებზე“ შეგვიძლია მათთან დაკავშირებით საუბარი – ყოველივე ეს არავითარ შემთხვევაში არ მონიშნავს ხელოვნებისა და მეცნიერების პრინციპულ ერთიანობას, რაც მათ ერთი რუბრიკის ქვეშ გააერთიანებდა ან ერთი მათგანის მეორეზე დაყვანას გაამართლებდა. საქმე ის გახლავთ, რომ, როცა სულიერების განვითარების ადრეულ სტადიებს ვუღრმავდებით, სადაც პრინციპული განსხვავებები სულიერების ცალკეულ სფეროებს შორის საერთოდ უხილავი ხდება, ჩვენ მათი ერთიანობის უფრო ღრმა პრინციპის შემეცნებას კი არ

* დედანშია ein Reservat, რაც ნიშნავს მოზრდილ ტერიტორიას, სადაც ცხოველთა და მცენარეთა იშვიათი სახეობებია დაცული (მთარგმ.).

ვალწევთ, არამედ მხოლოდ განვითარების ისტორიის თვალსაზრისით ადრეულ არადიფერენცირებულ მდგომარეობას ვაწყდებით, რომელშიც არც ერთი არსებობს და არც მეორე. მაგრამ ეს ელემენტარული მდგომარეობა არ არის ის პრინციპი, რომელიც შეგვაძლებინებდა, დასკვნა გამოგვეტანა გვიანდელი, უფრო განვითარებული მდგომარეობების ბუნებაზე, თუნდაც ისინი, როგორც ეს მუდამ ხდება, იქიდან იღებდნენ სათავეს. მეცნიერული მიდგომა, ცხადია, ყოველთვის გამოიჩინეს მიდრეკილებას, კაუზალური წარმომავლობის სასარგებლოდ თვალი აარიდოს დიფერენცირების არსს და შეეცდება იგი (დიფერენცირება) თუმცა ზოგად, მაგრამ ამავედროულად ელემენტარულ ცნებებს დაუქვემდებაროს.

ეს განაზრებანი, ჩემი აზრით, ძალზე დროულია, ვინაიდან მეტადრე პოეტური ქმნილებანი ამჟამად ხშირად იმ წესით განიმარტება, რა წესიც ელემენტარულ მდგომარეობებამდე სწორედ ასეთ დაყვანას შეესაბამება. შემოქმედებითი შრომის პირობები, [პოეტის მიერ გამოყენებული] მასალა და მისი დამუშავების ინდივიდუალური მანერა, მაგალითად, შეიძლება აიხსნას პოეტის პირადი დამოკიდებულებით მის მშობლებთან, მაგრამ ეს ვერანაირად ვერ შეგვიწყობს ხელს მისი პოეზიის გაგებაში. ამგვარივე დაყვანა [ელემენტარულ მდგომარეობებამდე] შესაძლოა მოვახდინოთ ნებისმიერ სხვა შემთხვევაშიც, და მაშინაც, როცა პათოლოგიურ დარღვევებთან გვაქვს საქმე. ნევროზები და ფსიქოზებიც დაიყვანება მშობლებთან ბავშვის დამოკიდებულებებზე, ისევე როგორც ადამიანის კარგი თუ ცუდი ჩვევები, მისი რწმენა-წარმოდგენები, თავისებურებები, ვნებანი, განსაკუთრებული ინტერესები და ა. შ. ძნელად სავარაუდებელია, რომ ამ ესოდენ განსხვავებულ მოვლენებს შესაძლოა ერთი და იგივე ახსნა ჰქონდეთ, სხვაგვარად გარდუვალად მივალთ იმ დასკვნამდე, რომ ყველა ისინი ერთი და იგივეა. თუკი ხელოვნების ნაწარმოების ახსნა ისევე შეიძლება როგორც ნევროზისა, მაშინ ან ხელოვნების ნაწარმოები ყოფილა ნევროზი, ანდა ნევროზი — ხელოვნების ნაწარმოები. ეს გამოთქმა (façon de parler), როგორც სიტყვის თამაში, შესაძლოა მისაღები იყოს, მაგრამ საღი აზრი ეწინააღმდეგება ხელოვნების ქმნილების ნევროზთან გათანაბრებას. ექიმმა-ანალიტიკოსმა თავისი პროფესიული თვალთახედვის წყალობით შესაძლოა ნევროზი ისე განიხილოს, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, მაგრამ მოაზროვნე არასპეციალისტს არასოდეს მოუვა თავში პათოლოგიური მოვლენა ხელოვნებად მიიღოს, თუმცა ვერ უარყოფს, რომ ხელოვნების ნაწარმოებიც და ნევროზიც მსგავს ფსიქიკურ წინაპირობებში იქმნება. ეს იმიტომ, რომ გარკვეული ფსიქიკური წინაპირობები ყველგან არსებობს, და ისინი – ადამიანთა ცხოვრების პირობების

მეტ-ნაკლები მსგავსების გამო – ერთი და იგივეა როგორც ნევროტული სწავლულის, ასევე პოეტისა თუ ნებისმიერი ნორმალური ადამიანის შემთხვევაში. ყველას ჰყავს მშობლები, ყველას აქვს მამისმიერი ან დედისმიერი კომპლექსი, ყველასთვის ნაცნობია სექსი, და ამის შედეგად ყველას ექმნება ერთი და იგივე ტიპობრივი ადამიანური სიძნელეები. ერთ პოეტზე შესაძლოა მეტი ზეგავლენა მოახდინოს მამასთან ურთიერთობამ, მეორეზე – დედასთან დამოკიდებულებამ, მაშინ როცა მესამის ნაწარმოებებში მკაფიოდ მოჩანს სექსუალური დათრგუნულობის კვალი. ვინაიდან ყოველივე ეს შესაძლოა ასევე დასაბუთებულად ითქვას არამართო ნევროტიკებზე, არამედ ყოველ ნორმალურ ადამიანზეც, ამიტომ აქ არაფერია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხელოვნების ქმნილების შეფასების თვალსაზრისით. მთლიანობაში, აუცილებელია ჩვენი ცოდნა ფსიქოლოგიური საფუძვლის შესახებ შემდგომ გავაფართოვოთ და გავაღრმავოთ.

სამედიცინო ფსიქოლოგიის სკოლამ, ფროიდის მიერ დაფუძნებულმა, უდავოდ ნააქეზა ლიტერატურის ისტორიკოსები საიმისოდ, რომ ნაწარმოების ზოგიერთი თავისებურება შესაბამისობაში მოეყვანათ პოეტის ინტიმურ, პირად ცხოვრებასთან. არ შეიძლება ითქვას, თითქოს ხელოვნების მეცნიერული შესწავლას დიდი ხნის წინ არ შეემჩნიოს ის ძაფები, რომლებიც პოეტის პირადულ, ინტიმურ განცდას – ნებსით თუ უნებლიეთ – მის ნაწარმოებში ჩაუქსოვია. მაგრამ ფროიდის ნაშრომები შესაძლებელს ხდის უფრო ამომწურავად გამოვამჟღავნოთ ზეგავლენები, რომლებიც ადრეული ბავშვობიდან იღებენ სათავეს და მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მხატვრულ შემოქმედებაში. ამ მეთოდის ზომიერად და გემოვნებით გამოყენებისას ხშირად თვალწინ წარმოგვიდგება წარმტაცი სურათი იმისა, თუ, ერთი მხრივ, როგორ ეწვნის ხელოვნების ნიმუში ხელოვანის პირად ცხოვრებას, მეორე მხრივ კი, როგორ გამომდინარეობს იგი ამ წნულიდან. ამ თვალსაზრისით ხელოვნების ეგრეთწოდებული *ფსიქოანალიზი* პრინციპულად არ განსხვავდება ღრმა და მარჯვედ ნიუანსირებული ლიტერატურულ-ფსიქოლოგიური ანალიზისგან. განსხვავება უფრო ხარისხობრივია (*graduell*), თუმცა ზოგჯერ გაგვაოცებს მოურიდებელი შენიშვნები, რომლებზეც უფრო დელიკატური დამოკიდებულების პირობებში უარი უნდა თქმულიყო თავაზიანობის პრინციპებიდან გამომდინარე. ასეთი მოურიდებლობა ადამიანურის — მეტისმეტად ადამიანურის — წინაშე პროფესიული თავისებურებაა სამკურნალო ფსიქოლოგიისა, რომელიც, როგორც ჯერ კიდევ მეფისტოფელმა სწორად გამოიცნო, სიამოვნებით „შეავლებს ხელს, შეეთამაშება ისეთ რალაც-რალაცებს,

რის გამოც სხვა წლების განმავლობაში ვაინაჩრობს** — მაგრამ სამ-
ნუხაროდ ეს ყოველთვის როდია მისთვის სარგებლის მომტანი. თამამი
დასკვნების გაკეთების ცდუნებას ხშირად ძალმომრეობამდე (Gewalt-
streich) მიყვავართ. მცირეოდენი სკანდალურობა ზოგჯერ მარილივ-
ით სჭირდება ბიოგრაფიას, მაგრამ გადაჭარბება არაჯანსაღ ცნო-
ბისნადილს ბადებს, ეს კი კარგი გემოვნებისთვის კატასტროფაა, რასაც
მეცნიერულობის პრეტენზია ვერ შენიღბავს. ამ დროს ჩვენი ინტერესი
მოულოდნელად ზურგს აქცევს ხელოვნების ქმნილებას და ფსიქიკური
წინაპირობების ლაბირინთში იკარგება, პოეტი კლინიკურ შემთხვევად
და ზოგჯერ სექსუალური ფსიქოპათიის (psychopathia sexualis) მორიგ
ნიმუშად გადაიქცევა. ამის შედეგად ხელოვნების ფსიქონალიზი შორ-
დება თავის საგანს და დისკუსია ზოგადადამიანურ სფეროში გადააქვს,
რომელიც ხელოვანისთვის ოდნავადაც არ არის სპეციფიკური, კერძოდ
მისი ხელოვნებისთვის კი ერთობ არაარსებითია.

ანალიზის ამ ტიპს მხატვრული ნაწარმოები ზოგადადამიანური
ფსიქოლოგიის სფეროში გადააქვს, საიდანაც ხელოვნების გარდა
აუარებელი სხვა მოვლენაც იღებს სათავეს. ხელოვნების ქმნილების
განმარტება ამ პოზიციიდან ისეთივე გულუბრყვილობაა, როგორც
იმის განცხადება, რომ „ყოველი ხელოვანი ნარცისია“. ყველა ადამიანი,
რომელიც დასახული მიზნის მიღწევას ესწრაფვის, „ნარცისია“, თუკი
საზოგადოდ დასაშვებია ასეთი ფართო აზრით გამოყენება ტერმინისა,
რომელიც სპეციალურად ნევროზის პათოლოგიის აღსაწერად არის
შემოღებული; ამიტომაც ამგვარი მსჯელობა არაფრისმთქმელია, მარ-
ტოოდენ „მოსწრებული სიტყვის“ (Bonmot) მაგვარი მოულოდნელობის
ეფექტის შექმნას ემსახურება. ვინაიდან ამგვარ ანალიზს არაფერი აქვს
საერთო საკუთრივ ხელოვნების ქმნილებასთან და თხუნელას მსგავსად
ცდილობს, რაც შეიძლება სწრაფად ჩაძვრეს ნიადაგის სიღრმეში, ის
თავის ძიებებს იმავე საერთო მშობელ მინაში ამთავრებს, რომელიც
მთელი კაცობრიობის დამტევია, ამიტომაც არის მისი განმარტებები
თავზარდამცემად მონოტონური — იმათი მსგავსი, ყოველდღე რომ
შეიძლება მოისმინოთ ექიმის კაბინეტში.

ფროიდის რედუქციული მეთოდი სწორედ რომ სამედიცინო მე-
თოდია, რომელსაც ავადმყოფური და არასწორი (uneigentlich) კავშირი
აქვს ობიექტად. ამ ავადმყოფურ კავშირს ნორმალური ფუნქციის ად-
გილი უჭირავს და ამიტომ ის უნდა განადგურდეს, რათა გზა გაეხსნას

* იგულისხმება ი. ვ. გოეთეს „ფაუსტის“ ის ადგილი, სადაც მეფისტოფელი მოწაფეს
მედიცინის ღირსებებზე ირონიულად ესაუბრება: „Zum Willkomm tappt Ihr dann nach
allen Siebensachen, / Um die ein anderer viele Jahre streicht“ (მთარგმ.)

ჯანსაღ ადაპტაციას. ამ შემთხვევაში ზოგადად ადამიანურ საფუძველზე დაყვანა სავსებით მისაღებია. ხელოვნების ნაწარმოებისადმი მის მისადაგებას კი ზემოთ აღწერილ შედეგებამდე მივყავართ: იგი ხელოვნების ქმნილებას მოელვარე საბურველისგან განსხვავებს და ხელთ გვრჩება ელემენტარული ყოველდღიურობა ჰომო საპიენსისა, რომელსა ხეობასაც პოეტურ მიეკუთვნება. განსახილავი მხატვრული ქმნილების ოქროს შარავანდი ხუნდება, რადგან მის მიმართ ამოშანთვის იმავე მეთოდს იყენებენ, რომელსაც ისტერიულ ფანტაზიებს მკურნალობისას მიმართავენ. ასეთი ანალიზი უდავოდ საინტერესოა და იქნებ ისეთივე მეცნიერული ღირებულების მქონე აღმოჩნდეს, როგორც ნიცშეს თავის ტვინის ობდუქცია, რომელმაც მხოლოდ ის შეეძლო წარმოეჩინა, თუ დამბლის რომელმაც ატიპურმა ფორმამ იმსხვერპლა იგი. მაგრამ აქვს კი ამას კავშირი „ზარატუსტრასთან“?

რაც არ უნდა იყოს ამ ნაწარმოების ფონი და საფუძველი, განა ის მთლიანობა და ერთი სამყარო არაა, ადამიანური, მეტისმეტად ადამიანური არასრულყოფილების მიღმა რომ არსებობს, შაკიკისა და ტვინის უჯრედების ატროფიის მიღმა?

მე ვილაპარაკე ფროიდის რედუქციულ მეთოდზე, მაგრამ დეტალურად არ განმიმარტავს, რაში მდგომარეობს ის. ეს გახლავთ ფსიქიკური ავადმყოფის სამედიცინო-ფსიქოლოგიური გამოკვლევის მეთოდი, რომელიც მხოლოდ საიმისო გზებსა და საშუალებებს ეძებს, თუ როგორ უნდა აუარო გვერდი ცნობიერ წინა პლანს ან როგორ უნდა გადააწვდინო მზერა მის მიღმა, რათა ფსიქიკურ უკანა პლანს, ეგრეთწოდებულ ქვეცნობიერს მისწვდე. იგი იმ წინაპირობას ეფუძნება, რომ ნევროზებით შეპყრობილი პაციენტი ცნობიერებიდან აძევებს გარკვეულ ფსიქიკურ შინაარსებს, რადგანაც ისინი შეუთავსებელია ცნობიერებასთან. ეს შეუთავსებლობა მორალური ხასიათისაა; მაშასადამე, გაძევებული შინაარსები შესაბამისად უარყოფითი ხასიათის მატარებლნი უნდა იყვნენ, კერძოდ კი ინფანტილურ-სექსუალური, უხამსი და კრიმინალურიც კი, რაც ცნობიერებისთვის მიუღებელია. რაკილა სრულყოფილი ადამიანი არ არსებობს, ფსიქიკის სიღრმეებში ყველას უნდა მოეპოვებოდეს რაღაც ამგვარი, აღიარებენ ისინი ამას თუ არა. და ეს ყოველთვის შეიძლება გამოვავლინოთ, თუკი ფროიდის მიერ შემუშავებულ ტექნიკას გამოვიყენებთ.

მოკლე ლექციის ფარგლებში, ცხადია, ვერ შევძლებ ფსიქონალიზის ტექნიკურ დეტალებს ჩავუღრმავდე. ამიტომ რამდენიმე მინიმუმებით უნდა დავკმაყოფილდე. არაცნობიერი პლასტები სავსებით პასიურნი როდი არიან, ისინი თავიანთ თავს ცნობიერების შინაარსებზე მათთვის დამახასიათებელი ზემოქმედებით ამჟღავნებენ. მაგალითად,

ისინი წარმოშობენ სპეციფიკური ბუნების ფანტაზიებს, რომლებიც ზოგჯერ ადვილად შეიძლება დაყვანილ იქნეს სექსუალური ხასიათის არაცნობიერ წარმოდგენებამდე. ანდა ცნობიერ პროცესებს ერთგვარ დაბრკოლებას უქმნიან, რაც აგრეთვე შესაძლოა აიხსნას დათრგუნული შინაარსებით. არაცნობიერის შინაარსთა შესახებ ცოდნის ძალიან მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს სიმბოლები, რომლებიც არაცნობიერის მოქმედების პირდაპირი პროდუქტებია. ფროიდის რედუქციული მეთოდის არსებითი თავისებურება ის გახლავთ, რომ მისი მეოხებით არაცნობიერი პლასტების ყველა სიმპტომის შეგროვება ხდება და მათი ანალიზისა და განმარტების მეშვეობით ელემენტარული ინსტინქტური პროცესების რეკონსტრუქცია ხერხდება. ცნობიერების იმ შინაარსებს, რომლებიც წარმოდგენას გვიქმნის არაცნობიერ პლასტებზე, ფროიდმა უმართებულოდ *სიმბოლოები* უწოდა, მაშინ როდესაც ისინი მის მოძღვრებაში მხოლოდ არაცნობიერი პროცესების *ნიშნების* ანდა *სიმპტომების* როლს ასრულებენ და არავითარ შემთხვევაში საკუთრივ სიმბოლოსი, რომელიც უნდა გავიგოთ როგორც გამოხატულება თვალსაზრისისა, რომელსაც სხვაგვარად ჯერ კიდევ ვერ გადმოვცემთ ან უკეთ ვერ გადმოვცემთ. როცა, მაგალითად, პლატონი შემეცნების თეორიის მთელ პრობლემას გამოქვაბულის იგავის მეშვეობით წარმოაჩენს ან როცა ქრისტე ღვთის სასუფეველის ცნებას იგავებით გამოთქვამს, ეს ჭეშმარიტი სიმბოლოებია, კერძოდ, ისეთი რამის გამოხატვის მცდელობაა, რომლისთვისაც ჯერ სიტყვა არ არსებობს. თუ პლატონის იგავს ფროიდის მიხედვით განვმარტავდით, ბუნებრივად მივადგებოდით საშვილოსნოს, რითაც დავამტკიცებდით, რომ პლატონის გონიც კი ღრმად ჩარჩენილა დასაბამში (*im Ursprünglichen*), გნებავთ ინფანტილურ-სექსუალ მდგომარეობაშიც კი. მაგრამ ამ დროს სრულიად გამოგვრჩებოდა მხედველობიდან, თუ რა შექმნა პლატონმა თავისი ფილოსოფიური იდეების პრიმიტიული წინაპირობებისადმი შემოქმედებითი მიდგომის შედეგად; ჩვენ ვერ შევნიშნავდით, რაც ყველაზე არსებითია მასთან, და მხოლოდ იმას აღმოვაჩენდით, რომ პლატონს, ყველა სხვა ჩვეულებრივი მოკვდავის დარად, ინფანტილურ-სექსუალური ფანტაზიები ჰქონია. ასეთი აღმოჩენა შესაძლოა იმისთვის იყოს ფასეული, ვინც პლატონს ზეადამიანად თვლიდა და ახლა შეუძლია იმის აღმოჩენით ისიამოვნოს, რომ თურმე პლატონიც ჩვეულებრივი ადამიანი ყოფილა. მაგრამ ვინ შეიძლება პლატონი ღმერთად მიიჩნიოს? მხოლოდ მან, ვისაც ინფანტილური ფანტაზიები დაუფლებია, და, მაშასადამე, ნევროტიკის მენტალიტეტი აქვს. ასეთისთვის ზოგადადამიანურ საფუძვლებზე რედუქცია სასარგებლო სამედიცინო თვალსაზრისით, მაგრამ ამას არავითარი კავშირი არა აქვს პლატონის იგავის აზრთან.

მე საგანგებოდ შევჩერდი ხელოვნების ქმნილების მიმართ სამედიცინო ფსიქოანალიზის მისადაგებაზე, და ეს იმიტომ, რომ ფსიქოანალიზის ეს სახეობა ამავედროულად ფროიდის დოქტრინაც არის. თვით ფროიდმა თავისი მოურჯულებელი დოგმატიზმის მეოხებით იზრუნა იმისთვის, რომ ორივე ეს, პრინციპში, ერთობ განსხვავებული რამ პუბლიკის მიერ აღქმულიყო როგორც ერთი და იგივე. მაგრამ შესაძლებელია ეს მეთოდი სამედიცინო მიზნით გამოვიყენოთ და ჩინებულ შედეგებს მივალნიოთ იმის გარეშე, რომ დოქტრინის ხარისხში ავიყვანოთ იგი. აი ამ დოქტრინის წინააღმდეგ ენერგიული პროტესტის გამოხატვა მოგვიწევს. იგი თვითნებურ წანამძღვრებს ეფუძნება: მაგალითად, ნევროზებს, ისევე როგორც ფსიქოზებსაც, მხოლოდ და მხოლოდ დათრგუნული სექსუალურობა როდი იწვევს. არც სიზმრები შეიცავს მარტოდენ შეუთანხმებელ, დათრგუნულ სურვილებს, რომლებიც სიზმრის ჰიპოთეტური ცენზორის მიერ ინიღბებიან. ინტერპრეტაციის ფროიდისეული ტექნიკა, ვინაიდან მან მისი ცალმხრივი და ამიტომაც მცდარი ჰიპოთეზების ზეგავლენა განიცადა, აშკარა თვითნებობით (Willkürlichkeit) გამოირჩევა.

ხელოვნების ნაწარმოები რომ შეაფასოს, ანალიტიკური ფსიქოლოგია მთლიანად უნდა გათავისუფლდეს სამედიცინო წინასწარგანზრახულობებისგან, ვინაიდან მხატვრული ქმნილება სნეულება როდია და ამის გამო სხვაგვარ, არასამედიცინო მიდგომას მოითხოვს. ექიმი, ბუნებრივია, უნდა ეძებდეს დაავადების მიზეზს, რათა ძირფესვიანად აღმოფხრას იგი, მაგრამ ასევე ბუნებრივია, რომ ფსიქოლოგი ამის სრულიად საპირისპიროდ უნდა მოიქცეს ხელოვნების ქმნილების მიმართ. იგი არ წამოჭრის საკითხს ხელოვნების ქმნილებისთვის ზედმეტი იმ ზოგადადამიანური პირობების თაობაზე, რომლებიც უეჭველად მიიღებდნენ მონაწილეობას ხელოვნების ქმნილების ფორმირების პროცესში, არამედ ის ნაწარმოების აზრის გარკვევას შეეცდება, ხოლო წინაპირობები იმდენად გახდება მისი ინტერესის საგანი, რამდენადაც ისინი მას ნაწარმოების უფრო ღრმად გაგებაში შეუწყობენ ხელს. პიროვნულ დამოკიდებულებებს ისევე ნაკლები კავშირი აქვს მხატვრულ ნაწარმოებთან, როგორიც ნიადაგს იმ მცენარესთან, რომელიც მასზე იზრდება. იმ გარემოს შესწავლით, რა გარემოშიც მცენარე არსებობს, ჩვენ, ცხადია, შეგვიძლია ამ მცენარის ზოგიერთ თავისებურებას ჩავწვდეთ. ბოტანიკოსისთვის ეს შემეცნების მნიშვნელოვანი კომპონენტიც კი არის. მაგრამ ვინ დაინყებს იმის მტკიცებას, რომ ამ გზით შესაძლებელია მცენარეზე სრულყოფილი წარმოდგენის შექმნა. პიროვნულზე ორიენტაცია, გამოწვეული პიროვნული დამოკიდებულებების გარკვევის საჭიროებით, სრულიად არაადეკვატურია

ხელოვნების ნაწარმოებთან მიმართებით, ვინაიდან ხელოვნების ნაწარმოები ადამიანი კი არ არის, არამედ ზეპიროვნული მოვლენაა. ის საგანია, რომელსაც პიროვნულობა არ გააჩნია და მას ვერ განვსჯით პიროვნული კრიტერიუმებით. ხელოვნების ქეშმარიტი ნაწარმოების მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ახერხებს პიროვნული შეზღუდულობებისა და ჩიხებისაგან თავის დაღწევას და შორს მოიტოვებს უკან ოდენ-პიროვნულისთვის (des Nur-Persönlichen) დამახასიათებელ წარმავლობასა და დღემოკლებას (Kurzatmigkeit).

პირადი გამოცდილებიდან გამომდინარე, უნდა ვაღიარო, რომ ექიმისთვის სულაც არ არის ადვილი ხელოვნების ნაწარმოების განხილვისას პროფესიული სათვალე მოიხსნას და საყოველთაოდ ცნობილი ბიოლოგიური მიზეზშედეგობრიობისგან თავისუფალი მზერით შეხედოს მას. ამის შედეგად იმ დასკვნამდე მივყავი, რომ წმინდა ბიოლოგიური ორიენტაციის ფსიქოლოგიის გამოყენება ადამიანების მიმართ რამდენადმე შესაძლოა გამართლებული იყოს, მაგრამ არ გამოგვადგება ხელოვნების ქმნილებისა და, აქედან გამომდინარე, არც ადამიანის, როგორც შემოქმედის, კვლევისას. წმინდა მიზეზშედეგობრივ ფსიქოლოგიას მხოლოდ ის ხელენიფება, რომ ყოველი ინდივიდუალური ჰომო საპიენსის სახეობის წარმომადგენლის ხარისხამდე დაიყვანოს, ვინაიდან მისთვის (ფსიქოლოგიისთვის) არსებობს მხოლოდ შთამომავლობით გადმოცემული და მემკვიდრეობით მიღებული [თვისებები]. მაგრამ ხელოვნების ქმნილება მარტოოდენ შთამომავლობით გადმოცემული და მემკვიდრეობით მიღებული რამ კი არ არის, არამედ სწორედ იმ პირობების შემოქმედებითი გარდაქმნაა (schöpferische Neugestaltung), რომელთაც მიზეზშედეგობრივი ფსიქოლოგია ხელოვნების ქმნილების საფუძვლად მიიჩნევდა. მცენარე უბრალოდ ნიადაგის პროდუქტი კი არ არის, არამედ თავის თავშივე დაჯანებული (in sich selbst ruhender), ცოცხალი, შემოქმედებითი პროცესია, რომლის არსი არანაირად არ არის დაკავშირებული ნიადაგის თავისებურებებთან. ხელოვნების ნაწარმოებს უნდა შევხედოთ, ვითარცა შემოქმედებითი პროცესის ნაყოფს, რომელიც თავისუფლად იყენებს ყველა წინაპირობას. მისი აზრი და მისი თავისებურება თვით მასში მყოფობს და არა მის გარეთ არსებულ წინაპირობებში; შესაძლოა ითქვას, რომ იგი ის არსებაა, რომელიც ადამიანსა და მის პიროვნულ განწყობას საკვებად იყენებს, თავის ძალებს საკუთარი შეხედულებისა და მიხედვით განაგებს და თავისი თავის ფორმირებას თავისივე ნების შესაბამისად ახდენს.

შემდგომ სათქმელს აქ წავუძღვარებ რამდენიმე მოსაზრებას ხელოვნების იმ განსაკუთრებული სახეობის შესახებ, რომელზეც ქვემოთ

უნდა მოგახსენოთ. ყველა ნაწარმოები როდი იქმნება ზემოთ აღწერილი მეთოდით. არსებობს ლიტერატურული ქმნილებები, როგორც პოეტური, ასევე პროზაულიც, რომლებიც ზუსტად შეესაბამებიან ავტორის განზრახვასა და გადანყვეტილებას, მიაღწიოს ამა თუ იმ ეფექტს. ამ შემთხვევაში ავტორი თავისი მასალის გეგმაზომიერ დამუშავებას ახდენს, ისახავს რა სრულიად მკაფიო მიზანს; რალაცას დაამატებს, რალაცას ნაშლის, ზოგიერთ მომენტს გააძლიერებს, ზოგიერთს მიჩქმალავს, აქა-იქ საღებავს ნაუმატებს, ყურადღებით ადევნებს თვალს შესაძლო ეფექტს და სათანადოს მიუზღავს ფორმისა და სტილის მოთხოვნილებებს. ამ დროს იგი ძალიან მკაცრი მსაჯულია, რომელიც გამოხატვის ფორმას სრული თავისუფლებით ირჩევს. მისი მასალა მთლიანად ემორჩილება მხატვრულ მიზანს: მას სწორედ იმის გამოხატვა სურს, რასაც გამოხატავს, და სხვა არაფრისა. ამ საქმიანობის დროს პოეტი სვსებით იდენტურია შემოქმედებითი პროცესისა, სულერთია, ნებაყოფლობით ჩაუდგა იგი ამ შემოქმედებით პროცესს სათავეში თუ პროცესმა გაიხადა შემოქმედი თავის ინსტრუმენტად და ისე სრულყოფილად მოიმოქმედა ეს, რომ ავტორმა ამის გაცნობიერება ვერ მოახერხა. ის თვითონ იქცა შემოქმედებით პროცესად, სავსებით შეერწყა მას თავისი მიზანდასახულობებითა და მთელი თავისი უნარით. არა მგონია, აუცილებელი იყოს საამისო მაგალითების მოხმობა ლიტერატურის ისტორიიდან ან თვით მწერლების აღიარებათა დამონება.

უეჭველია ვერც მეორე ყადის ნაწარმოებთა შესახებ საუბრისას ვიტყვი რამე ახალს, — იმ ნაწარმოებთა შესახებ, მეტ-ნაკლებად დასრულებული ფორმით რომ გამოედინებიან ავტორის კალმის წვერიდან. ისინი თითქოს ისეთივე სრულყოფილნი მოევლინენ ამ ქვეყანას, როგორი სრულყოფილიც ათენა პალადა დაიბადა ზევსის თავიდან. ამ ქმნილებებმა თითქოსდა თავს მოახვიეს თავისი თავი ავტორს, რომლის ხელი ვიღაცას ემორჩილება, ხოლო კალამი ისეთ რალაცას წერს, რასაც იგი დაუფარავი გაცებით შეჰყურებს. ნაწარმოებს თვითონვე მოაქვს თავისი ფორმა; ყოველივე, რისი დამატებაც ავტორს სურს, უარიყოფა, ხოლო რისი მიღებაც არ უნდა, ის დაჟინებით იჩენს თავს. იმ დროს, როდესაც მისი ცნობიერება გაოგნებული დგას ამ ფენომენის წინაშე, ავტორს ისეთი აზრებისა და სახეების ნაკადი ეძალევა, რომელთა შექმნის განზრახვა მას არასოდეს ჰქონია და რომელნიც მისი ნებით ვერასოდეს შეისხამდნენ ხორცს. ავტორი იძულებულია აღიაროს, რომ ამ დროს მისი საკუთარი „მე“ მეტყველებს, მისი უშინაგანესი ბუნება წარმოაჩენს თავს და ისეთ რამეებს ახმოვანებს, რასაც თვითონ ვერასოდეს იტყოდა. მას შეუძლია მხოლოდ დაემორჩილოს და მიჰყვეს ამ აშკარად უცხო იმპულსს, გრძნობს რა, რომ მისი ნაწარმოები თვით

მასზე მეტია და ამიტომაც ძალმომრეობს ავტორზე, რომელსაც არ ძალუძს ამ ძალას რამე უკარნახოს. აქ ავტორი უკვე აღარ არის შემოქმედებითი პროცესის იდენტური; ის ხვდება, რომ თავისი თხზულების ქვემოთ აღმოჩნდა ანდა, უკეთეს შემთხვევაში, მის გვერდით, როგორც სხვა პიროვნება, უცხო ნების მაგიურ წრეში მოხვედრილი.

როცა ხელოვნების ფსიქოლოგიაზე ვსაუბრობთ, უწინარეს ყოვლისა მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ შემოქმედების ამ ორი, ერთმანეთისგან სავსებით განსხვავებული სახეობის არსებობა, ვინაიდან ამ გამიჯვნას დიდი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ნაწარმოებზე ფსიქოლოგიური ხასიათის მსჯელობისთვის. ამ განსხვავებას ჯერ კიდევ შილერი გრძნობდა; მან, როგორც ცნობილია, სცადა იგი გამოეხატა *სენტიმენტალურისა* და *ნაივურის* ცნებათა შემოტანით. ამ ტერმინების შერჩევა ალბათ იმის შედეგია, რომ მას უმთავრესად პოეტური შემოქმედება ჰქონდა მხედველობაში. ფსიქოლოგი „სენტიმენტალურის“ ნაცვლად *ინტროვერტულს* გამოიყენებდა, ხოლო „ნაივურის“ მაგივრად – *ექსტრავერტულს*. ინტროვერტული დამოკიდებულება იმით ხასიათდება, რომ ამ დროს სუბიექტი თავის თავსა და თავის შეგნებულ ზრახვებსა თუ მიზნებს ობიექტის ნების საწინააღმდეგოდ განახორციელებს, მაშინ როცა ექსტრავერტული მიმართებისას სუბიექტი ემორჩილება იმ მოთხოვნებს, რასაც ობიექტი კარნახობს მას. ჩემი თვალსაზრისით, შილერის დრამები სწორ წარმოდგენას გვიქმნის ინტროვერტული დამოკიდებულების შესახებ, ისევე, როგორც მისი ლექსების უმეტესობა. მათში მასალა პოეტის განზრახვის შესაბამისად არის დაძლეული. ექსტრავერტული დამოკიდებულების კარგი ნიმუშია [გოეთეს] „*ფაუსტის*“ მეორე ნაწილი. იქ მასალა აშკარად გამოირჩევა ურჩობით. უფრო უკეთეს მაგალითს წარმოადგენს ნიცშეს „*ზარატუსტრა*“, სადაც ავტორი თვითონვე აცხადებს, „ერთი ორად“ იქცაო.

ჩემი მსჯელობიდან ალბათ უკვე საგრძნობია ფსიქოლოგიური თვალსაზრისის როგორი ცვალებადობა მოხდა, როდესაც საუბარი ნამოვიწყე არა პოეტზე როგორც პიროვნებაზე, არამედ შემოქმედებით პროცესზე. ინტერესის აქცენტმა ამ უკანასკნელზე გადაინაცვლა, მაშინ როცა პირველი ყურადღებას იმსახურებს მხოლოდ როგორც მარეაგირებელი ობიექტი. ეს სავსებით ნათელია იქ, სადაც ავტორის ცნობიერება აღარ არის შემოქმედებითი პროცესის იდენტური; პირველ შემთხვევაში კი თითქოსდა ამის სრულიად საპირისპირო რამ ხდება: აქ ავტორი თვითონ არის შემოქმედი, იგი ქმნის საკუთარი თავისუფალი ნების შესაბამისად, ყოველგვარი იძულების გარეშე. ის დარწმუნებულია, რომ თავისუფალია და ვერც იმას ათქმევინებ, თითქოს

მისი ქმნილება მარტო მისი საკუთარი ნებისა და უნარის გამოხატულება არ იყოს.

აქ ჩვენ ვაწყდებით საკითხს, რომელზეც შეუძლებელია პასუხის გაცემა, თუკი მარტო პოეტთა ჩვენებებს დავეყრდნობით; ვინაიდან ეს მართლაც რომ მეცნიერული პრობლემაა, რომლის გადაწყვეტა მხოლოდ ფსიქოლოგიას ძალუძს. ადრე უკვე მიგანიშნებდა იმის თაობაზე, რომ, ის პოეტიც, ვინც თითქოსდა საკუთარი ნებით ქმნის და წერს იმას, რაც შეგნებულად სურს, შესაძლოა იმ ზომით იყოს შეპყრობილი შემოქმედებითი იმპულსის მიერ, ველარც კი იხსენებდეს, სხვა რამ რომ სურდა; ისევე როგორც მეორე ტიპი საკუთარ ნებას თითქოსდა უცხო ინსპირაციის პირობებში უშუალოდ შეიგრძნობს, თუმცა ამ ინსპირაციისას თავისი „მე“-ს ხმა მკაფიოდ ჩაესმის. პოეტის დარწმუნებულება, რომ ის სრულიად თავისუფლად ქმნის, შესაძლოა მისი ცნობიერების ილუზია აღმოჩნდეს: მას ეჩვენება, თითქოს მიცურავს, სინამდვილეში კი უხილავი ნაკადი მიაქანებს.

ეს დაეჭვება არავითარ შემთხვევაში არ არის ყურით მოთრეული საკითხი, იგი ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიერ დამტკიცებული ფაქტია. გამოკვლევები გვიჩვენებს, რომ არსებობს უამრავი საშუალება, რომელთა მეოხებით არაცნობიერი არამარტო ზეგავლენას ახდენს ცნობიერებაზე, არამედ მთლიანად მართავს მას. ამრიგად ეჭვი გამართლებულია. მაგრამ გვაქვს თუ არა იმ ვარაუდის დამადასტურებელი საბუთი, რომ ნათელ გონებაზე მყოფი პოეტიც შესაძლოა თავისი თხზულების ტყვეობაში იმყოფებოდეს? ეს საბუთი შესაძლოა ორი სახისა იყოს: პირდაპირი და ირიბი. პირდაპირ საბუთად გამოდგებოდა პოეტი, რომელიც დარწმუნებულია, რომ იცის, რასაც ამბობს, მაგრამ სინამდვილეში მეტს ამბობს, ვიდრე ჰგონია. ასეთი შემთხვევები არცთუ იშვიათია. ირიბი საბუთები შესაძლოა მოვიპოვოთ იმ შემთხვევებში, როდესაც პოეტის მოჩვენებითი კეთილი ნების მიღმა უმაღლესი ბრძანება („შენ უნდა...“) დგას, რომელიც კვლავ წამოაყენებს თავის მბრძანებლურ მოთხოვნას, თუკი პოეტი თვითნებურად შეწყვეტს შემოქმედებითს პროცესს, ანდა შეუქმნის მას ფიზიკურ სიძნელეებს, რომელთა გამოც იგი იძულებული იქნება შეწყვიტოს მუშაობა საკუთარი ნების სანინალმდეგოდ.

ხელოვან ადამიანთა შინაგანი სამყაროს პრაქტიკული ანალიზის პროცესი კვლავ და კვლავ წარმოაჩენს რაოდენ ძლიერია არაცნობიერიდან მომდინარე შემოქმედებითი იმპულსის ძალა, და მის ჭირვეულ და თვითნებურ ხასიათსაც. დიდ ხელოვანთა ბიოგრაფიებიდან მკაფიოდ მოჩანს, რომ შემოქმედებითი შრომის მოთხოვნილება არამარტო მეტისმეტად ძლიერია, არამედ გავლენას ახდენს მათს ადამიანურ

თვისებებზეც, ყველაფერს შემოქმედებით შრომას უმორჩილებს, რაც ჯანმრთელობისა და ჩვეულებრივი ადამიანური ბედნიერების ხარჯზეც კი ხდება! ხელოვანის სულში არსებული დაუნერვლი ნაწარმოები – ეს არის სტიქიური ძალა, რომელიც გამოსავალს ან ტირანული ძალისხმევის წყალობით პოულობს, ან კიდევ ბუნების დახვეწილი მოხერხებულობის მეოხებით, და სავსებით გულგრილია იმ ადამიანის პიროვნული ავ-კარგისადმი, რომელიც შემოქმედებითი მუხტის მატარებელია. შემოქმედებითი მუხტი (Das Schöpferische) ცოცხლობს და იზრდება ადამიანში, როგორც ხე ნიადაგში, საიდანაც ის საკვებს მოიპოვებს. ალბათ არ შეეცდებით, თუკი შემოქმედებით პროცესს განვიხილავთ როგორც ცოცხალ არსებას, რომელიც ადამიანის ფსიქიკაშია ჩანერგილი. ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ენაზე ამ ცოცხალ არსებას ავტონომიური კომპლექსი ეწოდება. ეს ფსიქიკას მომსხვრეული ნატეხია, რომელიც თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს ცნობიერების იერარქიის მიღმა და, თავისი ენერგეტიკული მუხტის სიძლიერის შესაბამისად, მან შეიძლება თავი იჩინოს როგორც შეგნებული აქტიურობის მოშლილობამ ან კიდევ უმაღლესმა ინსტანციამ, რომელსაც ძალუძს „ეგო“ დაიმორჩილოს თავისი მიზნის მისაღწევად. შესაბამისად, აღმოჩნდება, რომ, იმ პოეტს, რომელიც თავისი თავის იდენტიფიკაციას ახდენს შემოქმედებით პროცესთან, თავიდანვე ფარ-ხმალი დაუყრია, როგორც კი არაცნობიერის ბრძანება მიუღია. მაგრამ სხვა პოეტს, რომელიც შემოქმედებით მუხტს ლამის უცხო ძალად მიიჩნევს, ამა თუ იმ მიზეზით არ შეუძლია მისთვის თანხმობის მიცემა და გაოგნებული რჩება მასზე უცხო ძალის ზემოქმედების გამო.

მოსალოდნელია, რომ ნარმოშობის სხვადასხვაობა თვითონ ნაწარმოებსაც დაეტყობა. ამგვარად, ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს წინასწარგანზრახულ, ცნობიერად შექმნილ პროდუქციასთან, გარკვეული ეფექტის მისაღწევად ფორმირებულთან და დამუშავებულთან. მაგრამ მეორე შემთხვევაში ჩვენ წინაშეა მოვლენა, რომელიც დასაბამს არაცნობიერ ბუნებაში იღებს და მიზანს ადამიანური ცნობიერების გარეშე, ზოგჯერ კი მისი ნების სანინააღმდეგოდაც, აღწევს, ხოლო ფორმასა და ეფექტს თვითნებურად ირჩევს. ამრიგად, პირველი ტიპის ნაწარმოებისგან ჩვენ არ უნდა ველოდოთ რამე ისეთს, რაც ცნობიერი გაგების საზღვრებს სცილდება, იგი ავტორის ჩანაფიქრის ფარგლებში ამონწურავს საკუთარ თავს და არაფერს იმაზე მეტს არ ამბობს, რაც ავტორმა ჩადო მასში. მაგრამ, როცა საქმე გვაქვს მეორე ტიპის ნაწარმოებთან, მზად უნდა ვიყოთ რაღაც ზეპიროვნულთან შესახვედრად, რომელიც ცნობიერი გაგების საზღვრებს იმ მანძილით გადალახავს, რა მანძილითაც ავტორის ცნობიერებაა დამორებული შემოქმედებით

პროცესს. მზად უნდა ვიყოთ უჩვეულო სახესა და ფორმასთან, ინტუიციურად აღსაქმელ აზრებთან, მნიშვნელობებით დაყურსულ ენასთან შესახვედრად, რომლის ცნებები ჭეშმარიტ სიმბოლოთა ტოლფასია, რადგანაც ისინი ყველაზე უკეთ გამოხატავენ უცნობს, და უხილავ შორეულ ნაპირთან დამაკავშირებელ ხიდებს წარმოადგენენ.

ეს კრიტიკიუმები ძირითადად მართებულია. როდესაც უდავოდ მიზანდასახულ ნაწარმოებებს ვხვდებით, შეგნებულად შერჩეული მასალით შექმნილს, ვხედავთ, რომ ისინი პირველ კატეგორიას მიეკუთვნებიან, და, შესაბამისად, სხვა შემთხვევაში – მეორე კატეგორიასთან გვექნება საქმე. ჩვენთვის უკვე კარგად ცნობილი მაგალითი მაგალითი – შილერის დრამები, ერთი მხრივ, და „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი ან კიდევ უკეთესი „ზარატუსტრა“, მეორე მხრივ, ნათქვამის კარგი ილუსტრაციაა. მაგრამ მე ვერ ვიკისრებდი, ჩემთვის უცნობი პოეტის ნაწარმოები ისე მიმეკუთვნებინა ამა თუ იმ კატეგორიისთვის, თუკი საკუთარ ქმნილებასთან მის დამოკიდებულებას არ შევისწავლიდი. საკმარისი არ არის იმის ცოდნა, ინტროვერტია ესა თუ ის პოეტი თუ ექსტრავერტი, ვინაიდან ორივე ტიპი ერთ მომენტში შეიძლება ექსტრავერტული ტიპისებურად ქმნიდეს, ხოლო მეორე მომენტში – ინტროვერტული ტიპისებურად. შილერთან ეს განსაკუთრებით კარგად მაშინ შეინიშნება, როცა ერთმანეთს ვადარებთ მის პიესებსა და მისივე ფილოსოფიურ ქმნილებებს, ანდა ფორმის მხრივ სრულყოფილ გოეთეს პოეტურ ქმნილებებს და მის ბრძოლას სათქმელის ჩამოსაქნელად „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში, ან კიდევ ნიცშეს აფორიზმებსა და მისივე „ზარატუსტრას“ უწყვეტ ნაკადს. ერთსა და იმავე პოეტს შესაძლოა ყოველი თავისი ნაწარმოებისადმი განსხვავებული მიმართება ჰქონდეს, და ამაზე უნდა იყოს დამოკიდებული, თუ რა საზომს გამოვიყენებთ.

როგორც ვხედავთ, ეს საკითხი უსაშველოდ რთულია. მაგრამ კიდევ უფრო რთულად არის საქმე, თუკი ზემოთ მოყვანილ მსჯელობას იმ პოეტს მივუყენებთ, რომელიც შემოქმედებით პროცესთან იდენტურია. ვინაიდან, თუკი აღმოჩნდება, რომ მუშაობის ცნობიერი და მიზანმიმართული მეთოდი პოეტის სუბიექტური ილუზია ყოფილა, მაშინ ნაწარმოებს უნდა მოეპოვებოდეს სიმბოლური თვისებები, რომლებიც განუსაზღვრელობაში გადადის და თანადროულ ცნობიერებას სცილდება. მით უფრო დაფარული ეს თვისებები იმის გამოა, რომ არც მკითხველს ძალუძს გასცდეს ავტორის ცნობიერების ფარგლებს, რომელიც თავისი დროის სულით არის შეზღუდული, ვინაიდან ისიც თანადროული ცნობიერების ფარგლებში მოძრაობს და არაფრით არ შეუძლია თავისი სამყაროს მიღმა იპოვოს არქიმედეს წერტილი, რომელზე დაყრდნობითაც იგი თანადროულ ცნობიერებას ააყირავებდა, სხვაგ-

ვარად თუ ვიტყვით: ასეთი ტიპის ნაწარმოებში სიმბოლოს ამოცნობდა. სიმბოლო კი გვამცნობს ჩვენი აღქმისთვის მიუწვდომელი უფრო მაღალი აზრის არსებობის შესაძლებლობას და მასზე მიგვანიშნებს.

ეს, როგორც ვთქვით, დელიკატური საკითხია. იგი მხოლოდ იმიტომ წამოვჭერი, რომ არ მსურს ჩემი ტიპიზაციით დავაკნინო ხელოვნების იმ ნაწარმოებთა მნიშვნელობა, რომელნიც თითქოსდა იმაზე მეტს არაფერს ნიშნავს, რაზედაც მათშია ლაპარაკი. მაგრამ ხშირად ვყოფილვართ იმის მოწმენი, რომ პოეტს უეცრად ხელახლა აღმოაჩენენ. ეს მაშინ ხდება, როდესაც ჩვენი ცნობიერების განვითარება უფრო მაღალ საფეხურზე ადის, და ამ გადმოსახედიდან ძველი პოეტი რაღაც ახალს გვეუბნება. ეს სათქმელი ყოველთვის არსებობდა მის ნაწარმოებში, მაგრამ დაფარული სიმბოლო იყო, რომლის ამოკითხვა მხოლოდ დროების სულის განახლების მეშვეობით ხდება შესაძლებელი. აუცილებელი იყო ახალი თვალთ შეგვეხედა ნაწარმოებისთვის, იმიტომ, რომ ძველებური მზერა მხოლოდ იმას ხედავდა, რის დანახვასაც მიჩვეული იყო. მსგავსმა გამოცდილებებმა სიფრთხილე უნდა შეგვიძინოს, რადგან ისინი ჩემს ზემოთ წარმოდგენილ მოსაზრებას ადასტურებენ. მაგრამ ამჟამად სიმბოლური ნაწარმოებები არ მოითხოვენ ასეთ ფაქიზ მიდგომას, აზრით გაჯერებული მათი ენა თვითონ მოგვცახის: მე იმაზე მეტი მაქვს სათქმელი, ვიდრე ვამბობო. ჩვენ შეგვიძლია თითი დავადოთ სიმბოლოს მაშინც კი, როცა მისი დამაკმაყოფილებელი ახსნა არ ძალგვიძს. სიმბოლო მუდმივ თემად (Vorwurf) რჩება ჩვენი აზრებისა და გრძნობებისათვის. ალბათ ამით აიხსნება ის, რომ სიმბოლური ნაწარმოები მეტად აღგვაფრთოვანებს, მეტად შეგვიძრავს ხოლმე სულს, და ამიტომ იშვიათად მივყავართ წმინდა ესთეტიკურ ტკობამდე, მაშინ, როცა ამჟამად არასიმბოლური ნაწარმოები ბევრად მეტ საზრდოს აძლევს ესთეტიკურ აღქმას, ვინაიდან ის სრულყოფილების ჰარმონიული ჭვრეტის საშუალებას გვაძლევს.

შეიძლება მკითხოთ, რა წვლილი შეიტანა ანალიტიკურმა ფსიქოლოგიამ მხატვრული შემოქმედების ფუნდამენტური ამოცანის, შემოქმედების საიდუმლოს ამოხსნის საქმეში? ყოველივე, რაც ვთქვით, ხომ ფსიქიკური ფენომენოლოგიაა და სხვა არაფერი. რამდენადაც „არავის ძალუძს შეაღწიოს ბუნების გულის გულში“*, ნურც ჩვენი ფსიქოლოგიისგან მოველით შეუძლებელს, კერძოდ კი, სიცოცხლის დიადი საიდუმლოს ამომწურავ ახსნას, საიდუმლოსი, რომელსაც უშუალოდ შევიგრძნობთ ხელოვნების ქმნილებაში. ყველა სხვა მეცნიერების მსგავსად, ფსიქოლოგიასაც მხოლოდ მოკრძალებული წვლილი შეაქვს

* ციტირებულია პოეტის, ექიმისა და ბუნებისმეტყველის, ალბრეხტ ფონ ჰალერის (1708-1777) სიტყვები: „Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist“ (მთარგმ.)

ცხოვრების ფენომენთა უკეთ წვდომის საქმეში, მაგრამ აბსოლუტურ ცოდნას იგი იმაზე მეტად ვერ მიუახლოვდება, ვიდრე ამას მეცნიერების სხვა დარგები ახერხებენ.

ჩვენ იმდენი ვილაპარაკეთ ხელოვნების ნაწარმოების აზრისა და მნიშვნელობის შესახებ, რომ შესაძლოა უნებლიეთ დაგვეუფლოს ეჭვი მართლა „ნიშნავს“ კი რამეს ხელოვნება? იქნებ ხელოვნება არც არაფერს „ნიშნავს“, არც არავითარი „აზრი“ არ გააჩნია, ყოველ შემთხვევაში არა ისეთი, როგორსაც ჩვენ აქ ვგულისხმობთ. შესაძლოა, იგი ბუნებას ჰგავდეს, რომელიც უბრალოდ არსებობს და მეტს არაფერს „ნიშნავს“. არის კი „მნიშვნელობა“ აუცილებლად უფრო მეტი რამ, ვიდრე ოდენ ახსნა-განმარტება, „ჩასაიდუმლოებული“ („hineingeheimnißt“) აზრს დახარბებული ინტელექტის მიერ? ხელოვნება, შეიძლება და გვეთქვა, სილამაზეა და ეს არის მისი თვითკმარი ფუნქცია. ის არ საჭიროებს აზრს, იმიტომ რომ ხელოვნების მიმართ აზრის საკითხი არ დაისმის. თუ მე ხელოვნების ფარგლებში ვრჩები, მაშინ ამ მსჯელობის ჭეშმარიტება უნდა ვალიარო. მაგრამ როცა მე ვლაპარაკობ ხელოვნებასთან ფსიქოლოგიის მიმართებაზე, ჩვენ ხელოვნების სფეროს საზღვრებს მიღმა ვდგავართ, და მაშინ სხვა გზა არა გვაქვს – სპეკულაციას უნდა მივმართოთ, ინტერპრეტაცია უნდა მოვახდინოთ, რათა საგნებმა მნიშვნელობა შეიძინონ, სხვაგვარად მათ, უბრალოდ, ვერ მოვიაზრებთ. თვითკმარი ცხოვრება და მოვლენები სახეებად, მნიშვნელობებად, ცნებებად უნდა დავშალოთ, რაც არსებითად გვაშორებს ცოცხალ საიდუმლოს. ვიდრე ხელოვნების ტყვეობაში ვიმყოფებით, ვერც ვერაფერს ვხედავთ და არც არაფერი გვესმის, ვერც უნდა გავიგოთ, ვინაიდან უშუალო განცდისთვის არაფერია იმაზე საზიანო და დამანგრეველი, ვიდრე შემეცნება. მაგრამ შემეცნებისათვის შემოქმედებითს პროცესს უნდა გავემიჯნოთ და გარედან შევხედოთ მას, მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება იქცეს ის ხატად, რომელიც მნიშვნელობებს იძენს. მაშინ არამარტო უფლება გვაქვს, არამედ ვალდებულიც ვართ აზრზე ვილაპარაკოთ. ის, რაც ადრე უბრალო ფენომენი იყო, ახლა ისეთ რალაცად გარდაიქმნება, რაც სხვა ფენომენებთან ერთიანობაში რალაცას ნიშნავს, რალაცას, რაც გარკვეულ როლს თამაშობს, გარკვეულ მიზნებს ემსახურება, აზრიან ზემოქმედებას ახდენს. და როცა ამგვარი რამის მომსწრე ვხდებით, გვიჩნდება შეგრძნება, რომ რალაც გავიგეთ და ავხსენით. ამგვარად სრულდება მეცნიერების მოთხოვნები.

ზემოთ ჩვენ ხელოვნების ნაწარმოები მასაზრდოებელი ნიადაგიდან ამოზრდილ ხეს შევადარეთ, შეგვეძლო უფრო გავრცელებული შედარებაც გამოგვეყენებინა – ისე მწიფდება, როგორც ბავშვი დედის მუცელში. მაგრამ, ვინაიდან ყველა შედარება მოიკოჭლებს, მოდით,

მეტაფორებს შევეშვათ და უფრო ზუსტ, მეცნიერულ ტერმინოლოგიას მივმართოთ. შეგახსენებთ, რომ შექმნის პროცესში (in statu nascendi) მყოფ ნაწარმოებს მე ავტონომიური კომპლექსი ვუწოდებ. ამ ცნებით აღნიშნავენ ყოველ ფსიქიკურ წარმონაქმნს, რომელიც ჯერ მთლად გაუცნობიერებლად ვითარდება და მხოლოდ იმ მომენტიდან გადაადის ცნობიერებაში, როდესაც ცნობიერების ზღვრულ მაჩვენებელს (Schwellenwert) მიაღწევს. ცნობიერებასთან მისი შეკავშირება არ ნიშნავს ცნობიერების მიერ მის ასიმილირებას, ეს მხოლოდ აღქმა (Perzeption), რაც იმას ნიშნავს, რომ, ავტონომიური კომპლექსი კი აღიქმება, მაგრამ ცნობიერ კონტროლს – შეკავებას (Hemmung) და თვითნებურ (willkürlich) რეპროდუქციას – არ ემორჩილება. კომპლექსის ავტონომიურობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი თავს იჩენს და ქრება იმ დროს და იმგვარად, როგორც ეს მისთვის შინაგანად დამახასიათებელ ტენდენციებს შესაბამეა; ის ცნობიერების ნებისაგან დამოუკიდებელია. ეს თავისებურება ანათესავებს შემოქმედებით კომპლექსს ყველა სხვა ავტონომიურ კომპლექსთან. ამასთან დაკავშირებით ჩნდება ანალოგია ავადმყოფურ ფსიქიკურ პროცესებთან, რაკილა სწორედ მათ ახასიათებთ ავტონომიური კომპლექსები, მეტადრე ეს ეხება სულიერ აშლილობებს. ხელოვანის ღვთაებრივი სიმშაგე სახიფათოდ უახლოვდება ავადმყოფურ მდგომარეობასთან, მაგრამ მისი იდენტური არ არის. მსგავსება ავტონომიური კომპლექსის არსებობაში მდგომარეობს. მაგრამ მათი არსებობა თავისთავად არ წარმოადგენს დაავადებას, ვინაიდან ნორმალური ადამიანები მეტ-ნაკლები ხანგრძლივობით შესაძლოა მოექცნენ ავტონომიური კომპლექსების ზეგავლენის ქვეშ. ეს გახლავთ, უბრალოდ, ფსიქიკის ერთ-ერთი ნორმალური თავისებურება, და ადამიანი, რომელმაც არაფერი იცის თავისი ავტონომიური კომპლექსის შესახებ, უბრალოდ, არაცნობიერის მოქმედების უფრო მაღალი დონის დემონსტრირებას ახდენს. ყოველ მეტ-ნაკლებად დიფერენცირებულ ტიპობრივ პოზიციას (Einstellung) აქვს მისწრაფება იმისკენ, რომ ავტონომიურ კომპლექსად იქცეს, და ძალიან ხშირად ასეც ხდება. გარდა ამისა, ყოველგვარი ინსტინქტი ამა თუ იმ ზომით იჩენს ავტონომიური კომპლექსისთვის დამახასიათებელ თვისებას. ამგვარად, თავისთავად ავტონომიური კომპლექსი ავადმყოფობას არ ნიშნავს; მხოლოდ მისი გახშირებული და შემანუხებელი გამოვლინება დაავადების სიმპტომი.

როგორ წარმოიქმნება ავტონომიური კომპლექსი? მიზეზთა გამო – რომელთა გამოწვევლივით განხილვა ახლა ძალიან შორს წაგვიყვანდა – ფსიქიკის მანამდე არაცნობიერი უბანი აქტიურდება; გამოცოცხლების შემდეგ იგი ვითარდება და იზრდება მონათესავე ასოციაციების შემო-

ერთების შედეგად. საამისოდ საჭირო ენერგია, ბუნებრივია, ცნობიერებისგან მიიღება, თუ ამ უკანასკნელს კომპლექსთან იდენტიფიცირება არ ურჩევნია. მაგრამ თუ ეს არ ხდება, მაშინ საქმე იმასთან გვაქვს, რასაც ჟანე (Janet) „abaissement du niveau mental“-ს უწოდებს. შეგნებულ აქტივობის და ინტერესთა სფეროს ინტენსივობა თანდათან კლებულობს, რასაც ან აპათიამდე მივყავართ — რაც ძალიან კარგად ნაცნობი რამ არის ხელოვანთათვის — ან ცნობიერი ფუნქციების რეგრესიამდე, რასაც ისინი დაჰყავს ინფანტილურ და არქაულ დონემდე, დეგენერაციას რომ მოგვაცონებს. „Parties inférieures des fonctions“^{***} წინა პლანზე გამოდიან: ინსტინქტური ჯაბნის ეთიკურ, ნაიფურ-ინფანტილური — აწონ-დანონილს, ზრდასრულს, არაადაპტირებული — ადაპტირებულს. ესეც ცნობილია ბევრი ხელოვანის ცხოვრებიდან. პიროვნების შეგნებულ მართვისთვის განკუთვნილი ამ ენერგიის ხარჯზე იზრდება ავტონომიური კომპლექსი.

მაგრამ რისგან შედგება ავტონომიური შემოქმედებითი კომპლექსი? ამის შესახებ ჩვენ ჯერჯერობით სრულიად არაფერი ვიცით, ვინაიდან დასრულებული ქმნილება თავის საფუძვლებში არ გვახედებს. ნაწარმოები გვაძლევს საბოლოო სურათს უფართოესი გაგებით. ეს სურათი იმდენად ექვემდებარება ანალიზს, რომ მასში სიმბოლოს შეცნობა შეუძლოა. მაგრამ თუ ვერ ვახერხებთ ნაწარმოებში სიმბოლური მნიშვნელობა აღმოვაჩინოთ, მაშინ ვამბობთ, რომ იგი, ყოველ შემთხვევაში — ჩვენთვის, მხოლოდ იმას ნიშნავს, რაც მასში პირდაპირ არის ნათქვამი, ანუ, სხვა სიტყვებით, ის ჩვენთვის მხოლოდ ის არის, რადაც გვეჩვენება. მე იმიტომ ვსარგებლობ სიტყვით „გვეჩვენება“, რომ შესაძლოა ჩვენი სუბიექტურობა გვიშლიდეს ხელს უფრო ზუსტად აღქმაში. ყოველ შემთხვევაში, ასეთ დროს ვერ ვპოულობთ ამოსავალ ნერტილს ან ხელჩასაჭიდს ანალიზისთვის. მაგრამ სიმბოლური ნაწარმოების შემთხვევაში გაგვახსენდება გერჰარდ ჰაუპტმანის გამონათქვამი: „პოეტური ტექსტის შექმნა ნიშნავს სიტყვებს მიღმა პირველქმნილი სიტყვა ააჟღერო“^{***}. ფსიქოლოგიის ენაზე ჩვენი პირველი შეკითხვა ასე ჩამოყალიბდება: კოლექტიური არაცნობიერის რომელ პირველქმნილ ხატზე შეიძლება დავიყვანოთ ხელოვნების ნაწარმოებში წარმოდგენილი სურათი?

ეს კითხვა მრავალმხრივ განმარტებას მოითხოვს. როგორც უკვე ვთქვი, მე აქ სიმბოლურ მხატვრულ ნაწარმოებზე მაქვს ლაპარაკი და

* ინტელექტის დონის დაქვეითება (ფრანგ.)

** „ფუქციათა ქვედა ნაწილები“ (ფრანგ.)

*** დედანში: „Dichten heißt hinter Worten das Urwort klingen lassen“.

თანაც ისეთზე, რომლის დასაბამი ავტორის პიროვნულ არაცნობიერში კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ არაცნობიერი მითოლოგიის იმ სფეროში, რომლის პირველყოფილი ხატებანი საერთოსაკაცობრიო საკუთრებას წარმოადგენს. მე ამ სფეროს კოლექტიური არაცნობიერი დავარქვი, რათა განმესხვავებინა იგი პიროვნული არაცნობიერისგან, რომელსაც მე განვიხილავ როგორც იმ ფსიქიკურ პროცესთა და შინაარსთა ერთობლიობას, რომელნიც შესაძლოა გაცნობიერდნენ, რაც ხშირად ხდება კიდევ, მაგრამ თავიანთი შეუთავსებლობის გამო ისინი განიდევნებიან და ხელოვნურად ხდება მათი გადამალვა ცნობიერების ზღურბლს ქვემოთ. ამ სფეროდანაც მიედინება წყაროები ხელოვნებისკენ, მაგრამ ეს მღვრიე წყაროებია, რომლებიც, თუკი ჭარბობენ, ხელოვნების ნაწარმოებს სიმბოლურის ნაცვლად *სიმპტომატურად* აქცევენ. ხელოვნების ეს სახესხვაობა შეგვიძლია დაუნანებლად გადავულოცოთ ფროიდისეულ საფალარათო მეთოდებს.

პიროვნული არაცნობიერისაგან განსხვავებით, რომელიც ცნობიერების ზღურბლქვეშ მდებარე შედარებით ზედაპირულ ფენას წარმოადგენს, კოლექტიურ არაცნობიერს ჩვეულებრივ პირობებში არ აქვს უნარი გაცნობიერებულ იქნეს, და არც მისი „გახსენება“ ხერხდება ანალიტიკური ტექნიკის გამოყენებით, ვინაიდან ის განდევნილი და დავინწყებული არ გახლავთ. თავისთავად კოლექტიური არაცნობიერი სულაც არ არსებობს, ის მხოლოდ შესაძლებლობაა, შესაძლებლობა, რომელიც ჩვენ უხსოვარი დროიდან გადმოგვყვა მნემონიკური ხატების ან, ანატომიურად თუ ვიტყვით, ტვინის სტრუქტურის სახით. არ არსებობს თანდაყოლილი წარმოდგენები, მაგრამ არსებობს წარმოდგენათა თანდაყოლილი შესაძლებლობანი, რომლებიც ყველაზე გაბედულ ფანტაზიასაც კი საზღვარს უდებენ, ფანტაზიის ქმედებას, ასე ვთქვათ, კატეგორიების ჩარჩოებში აქცევენ, ეს ერთგვარი აპრიორული იდეებია, რომელთა არსებობა გამოცდილების გარეშე ვერ მოიაზრება. ისინი თავს იჩენენ მხოლოდ ფორმირებულ მასალაში, ვითარცა *მარეგულირებელი პრინციპები, რომლებიც ამ ფორმირებას განსაზღვრავენ*, ანუ მხოლოდ უკვე დასრულებულ ნაწარმოებზე დაყრდნობით შეგვიძლია პირველყოფილი ხატის პრიმიტიული ნიმუშის (primitive Vorlage) აღდგენა.

პირველყოფილი ხატი, ანუ არქეტიპი, ეს ერთგვარი ფიგურაა დემონის, ადამიანის ან პროცესისა, რომელიც ისტორიის მსვლელობაში იქ მეორდება, სადაც შემოქმედებითი ფანტაზია თავისუფლად შლის ფრთებს. ამგვარად, ეს უწინარეს ყოვლისა მითოლოგიური ფიგურაა. ამ ხატებს უფრო გულმოდგინედ თუ დავაკვირდებით, აღმოვაჩინთ, რომ ისინი გარკვეულწილად წინაპართა მთელი წყების ურიცხვ

ტიპურ გამოცდილებათა ვექტორების ჯამს წარმოადგენენ. ეს ხატები რამდენადმე ერთი და იმავე ტიპის ურიცხვ განცდათა ფსიქიკური დანალექია. ისინი მილიონობით ინდივიდუალურ გამოცდილებას გასაშუალებულად აღწერენ და ამგვარად ფსიქიკური ცხოვრების სურათს იძლევიან, მითოლოგიური პანდემონიუმის უამრავ ფიგურად დანაწევრებულს და პროეცირებულს. მაგრამ მითოლოგიური ფიგურებიც თავისთავად შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფი არიან და ცნებათა ენაზე გადათარგმნას ელიან, რაც დიდი ჯაფის შედეგად უკვე დაწყებულია. ცნებები, რომლებიც ჯერ კიდევ შემუშავების პროცესშია, პირველყოფილი ხატების საფუძველში მიმდინარე არაცნობიერი პროცესების აბსტრაქტულ მეცნიერულ გაგებას შეგვაძლებინებენ. თითოეული ეს ხატი შეიცავს ადამიანური ფსიქოლოგიისა და ადამიანური ბედ-იღბლის მცირეოდენ ნაწილს, იმ სიხარულისა და მწუხარების კვალს, ჩვენი წინაპრების ცხოვრებაში უთვალავჯერ რომ გამეორებულა და ძირითადად ერთი ყაიდისა იყო. ეს თითქოს ღრმა კალაპოტია, ჩვენს სულში გაყვანილი, რომელშიც ცხოვრება, უნინ გაუბედავად რომ მოედინებოდა ფართო, მაგრამ თავთხელ ნაკადად, უეცრად მძლავრ მდინარედ გადაიქცევა, როცა კი ის ვითარებები წაენწყობიან ერთმანეთს, ოდითგანვე რომ მონაწილეობდნენ პირველყოფილ ხატის წარმოქმნაში.

ის მომენტი, რომელშიც ეს მითოლოგიური სიტუაცია შეიქმნება, ყოველთვის განსაკუთრებული ემოციური ინტენსივობით გამოირჩევა; თითქოსდა ჩვენ შიგნით აჟღერდა სიმები, რომელთაც მანამდე არასოდეს ხმა არ გამოუციათ, ანდა ძალები, რომელთა არსებობის შესახებ წარმოდგენა არ გვქონდა, უეცრად გათავისუფლდნენ. ადაპტაციისათვის ბრძოლა იმის გამოა ესოდენ მძიმე, რომ ჩვენ გამუდმებით ვაწყდებით ინდივიდუალურ, ანუ არატიპურ, სიტუაციებს. ამიტომ რა გასაკვირია, რომ, როცა ტიპური სიტუაცია წარმოიქმნება, უეცრად უზარმაზარ შვებას ვგრძნობთ, თითქოს რალაცამ აგვიტატა, თითქოს ყოვლისწამლევკავმა ძალამ დაგვრია ხელი. ამგვარ შემთხვევებში ჩვენ ინდივიდები (Einzelwesen) კი აღარა ვართ, არამედ – სახეობა (Gattung), მთელი კაცობრიობის ხმა ისმის ჩვენში. ცალკეულ ადამიანს არ ხელეწიფება სრულად გამოიყენოს თავისი ძალები იმ კოლექტიურ წარმოდგენათა დახმარების გარეშე, რომელთაც იდეალებს ვუწოდებთ; ისინი ათავისუფლებენ ინსტინქტის იმ ძალებს, რომლებიც ჩვეულებრივი ცნობიერი ნებისთვის მიუწვდომელი არიან. ყველაზე ეფექტური ის იდეალებია, რომლებიც არქეტიპის მეტ-ნაკლებად გამჭვირვალე ვარიანტებს წარმოადგენენ, რასაც ის ადასტურებს, რომ ამგვარი იდეალების ალეგორიზაცია ადვილად ხდება; მაგალითად, სამშობლო როგორც დედა; თუმცა ალეგორიას არ მიენერება ის მამოძრავებელი ძალა

(Motivkraft), რომელიც სამშობლოს იდეის სიმბოლური ფასეულობიდან მომდინარეობს. არქეტიპს აქ წარმოადგენს პრიმიტიული ადამიანის მისტიკური ზიარებულობა (participation mystique) მიწასთან, რომელზეც ის ცხოვრობს და რომელშიც განისვენებენ მისი წინაპრები. უცხოეთი უზადრუკობაა.

ნებისმიერი ურთიერთობა არქეტიპთან, განცდილი თუ მხოლოდ სიტყვიერი, „გულის შემძვრელია“ ანუ ზემოქმედებს, რადგანაც ის ჩვენს საკუთარ ხმაზე მძლავრ ხმას აამეტყველებს ჩვენში. ვინც პირველყოფილი ხატებით მეტყველებს, ის ათასი ხმით მეტყველებს, შეგვძრავს და გვატყვევებს, და ამავედროულად იმას, რასაც ის აღნიშნავს, ერთჯერადიდან და წარმავალიდან მარადიულის სფერომდე ამაღლებს, ის ჩვენს პირად ბედ-იღბალს კაცობრიობის ბედ-იღბლად გარდაქმნის და ჩვენში კეთილისმყოფელ ძალებს აღვიძებს, რომლებიც მუდამ ეხმარებოდნენ კაცობრიობას თავი დაეღწია ნებისმიერი საფრთხისთვის და უხანგრძლივესი ღამეც კი გადაეტანა.

ამაში მდგომარეობს ხელოვნების ზემოქმედების საიდუმლო. შემოქმედებითი პროცესი, რამდენადაც მისთვის თვალის მიდევნება შეგვიძლია, არქეტიპის არაცნობიერ გამოცოცხლებაში და მერე მის გაშლასა და დასრულებულ ნაწარმოებად ფორმირებაში მდგომარეობს. პირველქმნილი ხატისთვის ხორცის შესხმა გარკვეულწილად დღევანდელობის ენაზე მისი თარგმნაა, რაც, ასე ვთქვათ, საყოველთაოდ შესაძლებელს ხდის, ვიპოვოთ გზა ცხოვრების უღრმესი საწყისებისკენ, რომლებიც უამისოდ დამარხული იქნებოდა. ამაში მდგომარეობს ხელოვნების სოციალური მნიშვნელობა: იგი გამუდმებით წვრთნის ეპოქის სულს, ქმნის ფორმებს, რომლებიც ეპოქის სულს ყველაზე მეტად აკლია. ხელოვანის სწრაფვა უკუიქცევა ანმყოსეული დაუკმაყოფილებლობიდან არაცნობიერის იმ პირველხატისკენ, რომელიც საუკეთესოდ გამოდგება ეპოქის სულის ნაკლულოვნებისა და ცალმხრივობის საკომპენსაციოდ. მოიხელთებს რა ამ ხატს, ამოაქვს იგი არაცნობიერის სიღრმიდან და ცნობიერებას უახლოებს, ამასობაში კი ისე გარდაქმნის მას, რომ თანამედროვეებმა თავთავიანთ უნართა შესაბამისად აღიქვან იგი. ხელოვნების ნაწარმოების სახე შესაძლებელს ხდის ამოვიცნოთ იმ ეპოქის ხასიათი, რომელშიც ის შეიქმნა. რას ნიშნავს რეალიზმი და ნატურალიზმი შესაბამისი ეპოქებისთვის? რას ნიშნავს რომანტიზმი? რას ნიშნავს ელინიზმი? ესენი ხელოვნების მიმდინარეობებია, რომლებმაც შვეს ის, რაც ამა თუ იმ სულიერ ატმოსფეროს ყველაზე მეტად ესაჭიროებოდა. ხელოვანი ვითარცა აღმზრდელი თავისი ეპოქისა – დღესდღეობით ამის თაობაზე დაუსრულებლად შეიძლება ლაპარაკი.

ხალხებსა და ეპოქებს, როგორც ცალკეულ ინდივიდებს, თავიანთი დამახასიათებელი იდეური მიმართულებები და პოზიციები აქვთ. თვით სიტყვა *პოზიცია* (Einstellung) მიგვანიშნებს აუცილებელ ცამხრივობაზე, რომლითაც თითოეული მიმართულება არის აღბეჭდილი. სადაც მიმართულებაა, იქ განკერძოებულობაცაა. ხოლო განკერძოებულობა იმას ნიშნავს, რომ ფსიქიკურ ელემენტთა გარკვეულ რაოდენობას, რომელთაც შეეძლოთ თავისი როლი ეთამაშათ, არსებობის უფლება წართმეული აქვთ იმის გამო, რომ საერთო პოზიციას არ შეესატყვისებინან. ნორმალურ ადამიანს შეუძლია უვნებლად იაროს საერთო მიმართულებით; მაგრამ ის ადამიანი, რომელიც შემოვლით გზებს ამჯობინებს, ვინაიდან ფართო გზატკეცილს ვერ ეგუება, პირველ ყოვლისა იმას შეამჩნევს, რაც გზატკეცილიდან მოშორებით ძევს და არსებობის ნებართვას ელის. ხელოვანის ადაპტირებულობის შეფარდებითი ნაკლებობა მის ნამდვილ უპირატესობად იქცევა, ეს მას საშუალებას აძლევს გზატკეცილიდან მოშორებით დარჩეს, თავის სწრაფვას მისდის და ის იპოვოს, რაც სხვებს აკლიათ, ოღონდ ამის შესახებ არაფერი იციან. როგორც ცალკეულ ინდივიდთა ცნობიერი პოზიციის ცალმხრივობა წონასწორდება არაცნობიერი რეაქციებით, ასევე ხელოვნება წარმოადგენს სულიერი თვითრეგულაციის პრო-ცესს ერებისა და ეპოქების ცხოვრებაში.

ვიცი, რომ ერთი ლექციის ფარგლებში ჩემი შეხედულებების თქვენთვის გაზიარება მხოლოდ ძალზე ზოგადად და ესკიზურად შევძელი. მაგრამ ვიმედოვნებ, რომ ყოველივეს, რისი თქმაც ვერ მოვახერხე, კერძოდ, პოეტური ქმნილებისადმი ამ იდეების კონკრეტული მისადაგების საკითხს, თქვენ თვითონ გაიაზრებდით და ამ გზით შეასხამდით ხორცს ჩემს აბსტრაქტულ მსჯელობას.

გერმანულიდან თარგმნა **ლევან ბრეგაძემ**.

C. G. Jung. Gesammelte Werke 15.
Patmos-Walter-Verlag Düsseldorf, 1971, S. 75-96.

ვანტანგ კოტეტიშვილი (1893–1937)

ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედება

მეცხრამეტე საუკუნის ქართულმა პოეზიამ მიაგნო ორ მწერ-ვალს, რომელნიც უცხოდ სდგანან საერთო ლიტერატურის სივრცეზე. ყველა სხვა ჩვენს მწერალს შეიძლება მოუძებნოთ თუნდ შორეულად მსგავსი ავტორი საქართველოს გარეშე, მაგრამ ვაჟა-ფშაველა და ყაზბეგი კი სრულიად განმარტოებით დარჩებიან. ხოლო ის სიმალეები კი, რომელზედაც მათ აიყვანეს ქართული სიტყვა და პოეტური გზნება, დარჩებიან როგორც ქართულ სულის გამძლეობის და სიდიდის ნიშნები. მსოფლიო ლიტერატურაში, ბევრი მხატვრის გენია დაჰქანცა მთის საიდუმლოებამ. რომელი დიდი პოეტი იყო, რომ ხარკი არ მოიხადა ამ მიუკარებელ სასწაულის წინაშე, მაგრამ რომელმა შესძლო კლდეთა ენით ამეტყველება? ვინ იყო ის რჩეული, რომელმაც შეალო ამ საიდუმლოების კარები? მე მგონია რომ არავინ.

მსოფლიო ლიტერატურაში ვაჟა და ყაზბეგი განმარტოებით არიან, და მათთანვე არის მთას შეფარებული ქართული სულიც. მეტად ძნელია მთასთან მისვლა. იქ სულ სხვაგვარი განცდებია, თავისებური აზრი და ნების-ყოფა. იქ ხალხი ამირანის ამაღლას ჩამორჩენილებივით არიან მღვვის ნაფეხურებზე მიმოფანტულნი. იქ სიცოცხლევ სხვანაირია და სიკვდილიც თითქოს უფრო ადვილი. იქ ერთგვარი პანთეონია, სადაც ძველი სულის განძეულობა ინახება თამარის საფლავივით.

ვაჟა და ყაზბეგი, ეს ორი პოეტი მივიდნენ მთასთან ხევის დეკანოზებივით, მხოლოდ იმ გარჩევით, რომ ვაჟა რელიგიით მივიდა, ყაზბეგი კი ეთიკით. ვაჟა მთების ჯანყში ჰხედავდა ლაშარს და ლოცულობდა, ყაზბეგი კი მთაში კაცს ეძებდა და აფიცებდა ხანჯალს და ძმობას. აი აქ ისმის იგივე მორალური ხმა, რომელიც ალ. ყაზბეგს ათრთოლებდა ბავშობიდანვე, და რომელიც სახლიდან გააქცევდა. ეს გაქცევა ზემოდ მოვიხსენიე როგორც ალ. ყაზბეგის შემოქმედებისათვის მეტად დამახასიათებელი ფაქტი. და მართალიც არის. მისი შემოქმედება, გაქცევაა თავიდან ბოლომდე. ჩვენ აქ შეუძლებელია უნებლიეთ არ მოგვაგონდეს ბაირონის პარალელი, რომელიც სწერდა: „გაქცევა ჩემი თავისაგან ყოველთვის იყო ერთად ერთი მიზეზი ჩემი მწერლობისა“ ეს ნიშნავდა “იმავე გონებრივ მოძრაობის გაგრძელებას, რომელიც უმისოდ თავს დამატყუებოდა“-ო. ამავე სიტყვებით შეიძლება დახასიათდეს ყაზბეგის მწერლობაც. ალ. ყაზბეგმა, პირად ცხოვრებაში მალე იგ-

რძნო „ბრწყინვალე“ ცხოვრების სიმშრალე და უშინაარსობა; იგი მალე დაიღალა ხელოვნურობის აუცილებლობით, ეტიკეტის მორჩილებით. მალე მიხვდა, რომ გართობა კიდევ არ არის ბედნიერება, რომ ადამიანი ელეგანტური თოჯინა არ არის, და რომ ბრწყინვალე „სალონების“ გარდა არის კიდევ სხვა ქვეყანა, სადაც ყველა ამის მაგიერ არის: რწმენა, სინდისი, ადამიანის უფლება და მართალი განცდები.

ის სინამდვილე, რომელიც ალ. ყაზბეგის თვალ წინ იყო გადაშლილი, მისი გაგებით ყალბი იყო, იგი მიუღებლად ეჩვენებოდა, როგორც ზედმეტი „ცოდვით“ დამძიმებული; მის თვალში, თანამედროვე ადამიანი უბედური იყო, და ამ უბედურებას ორი სათავე ჰქონდა: 1) ადამიანისა და ბუნების გაყრა ერთმენეთისაგან, 2) პიროვნების გათქვეფა იმ უსახეო მასაში, რომელსაც თანამედროვე ცივილიზაცია ჰქვიან. აქ არის იმ დისჰარმონიის დასაწყისი, რომელიც პირველ-ყოფილ ცოდვასავით ღრღნის ადამიანის სულს, და მას ვეღარ იხსნის ჩვენი ჭკუის პროექცია ვითომ და „მკვდარ“ ბუნებაში შეჭრილი და გამცოცხლებელი. მართალია, ადამიანის ჭკუამ გაიმარჯვა, და ქოხების მაგიერ მთასავით აყუდებული მრავალ სართულიანი სახლები მედიდურობენ, დაბერებულ ურმის ადგილას, ავტომობილი ჰსერავს და ნთქავს სივრცეს, კვარისა და ჭრაქის ნაცვლად ელექტრო ეფინება თვალუნვდენ მანძილს, საწყალი გზირისა და შიკრიკის მაგიერ რადიოები მთვარესაც კი იჩემებენ და ამბის მოტანას გვპირდებიან იქიდან... მაგრამ ძვირად დაუჯდა ადამიანს ეს გამარჯვება: იგი ბატონი და შემომქმედი იმავე დროს მონად და მანქანის ნაწილად იქცა. და აი ეს სინამდვილე შემზარავად ეჩვენა ყაზბეგს. მით უმეტეს, რომ გაზომილ ნაბიჯებით იგი ეჭრებოდა იმ ერთად ერთ მივიწყებულ კუთხეს, სადაც მითოსი კიდევ ცოცხლობდა, და „ღვთის პირით მოლაპარაკე ხალხი“ კიდევ აგონებდა „დაკარგულ სამოთხეს“. მოდიოდა ახალი სუკუნე შეუბრალებლად, გულში ანგარება ედო, და თავი კი დამძიმებული ჰქონდა უსირცხვო სარგებლის მზაკვრული ფიქრით. მართალია, ალ. ყაზბეგს ეს აზროვნება ამ სიტყვებით არ გადაუშლია, მაგრამ მის თხზულებათა დამკვირვებელ მკითხველ ასეთი მსოფლმხედველობა შერჩება ხელთ. ალ. ყაზბეგი მძაფრი სახეებით ლაპარაკობდა, ხოლო ამ სახეების ლოლიკური სქემა მხოლოდ ასეთ მსოფლ-მხედველობას იძლევა. მართალია, მისი რომანების სამყარო კაცობრიობის სამყაროს კერძო ნაწილია, მაგრამ ამ ნაწილში რა სულიც ბოხოქრობს და უარყოფის წყევლას ჰგზავნის ირგვლივ, იგივე სული სწყევლის ამ ბოროტების სათავეს საზოგადოდ. მივედით ახლო.

ალ. ყაზბეგის შემოქმედება ერთი მთლიანი რომანია, ერთი დიდი ტილო, სადაც მეტად თამამი ყალმით დახატულია ხევის წამება. არამც

თუ ძირითადი მოტივი, არამედ ხასიათიც და გარეგნული დეტალებიც კი ერთია ყველა ცალკე ნაწარმოებში. აქ არ არის განცდათა მრავალმხივობა, არც ხასიათთა სხვა-და სხვაობა არამედ ერთსა და იმავე პსიქოლოგიურ მომენტებს ამულავნებენ ეპიზოდური პირები, რომელნიც ერთსა და იმავე სიტუაციაში ჰყვებიან და ერთსა და იმავე მთავარ აზრს ეწირებიან. ეს გარემოება კი იმით აიხსნება, რომ ალ. ყაზბეგი საზოგადოებრივ მოძრაობის მორევში არის შეჭრილი, სადაც ყველაფერი ამოდულებულია, და სადაც ორი სტიქია შეჰკვეთებია ერთმანეთს. იმ მომენტს აგვიწერს, როდესაც ამ ორი ძალის დიფუზია ჯერ არ იყო მომხდარი, და ორი აზრი, ორი ძალა, ხასიათი, ადათი და სხ... სიკვდილზე უარეს ტკივილებით იბრძოდნენ და არც არას სთმობდნენ. ეს ბრძოლა ყველგან სწარმოებდა, და ყველგანვე ალ. ყაზბეგი ორი ხასიათის გამართა შორის შლიდა საომარ ასპარეზს. და ელგუჯა, კობა, იაგო, გოჩა, ონისე და სხ... „ერთ-ხორც და ერთ-სულ“ არიან. მათი ნების-ყოფის აპარატი, ზნეობრივ-გონებრივი კულტურა და მთელი ფსიქოლოგიური ფორმიანობა-ერთი და იგივეა. ალ. ყაზბეგისთვის არსებობს მხოლოდ ერთი დედა აზრი, და ყველგან ამ დედა-აზრის მატარებელს დაეძებს და ჰხატავს. მეტად საგულისხმოა ალ. ყაზბეგის ერთი ფრაზა, ი. მეუნარგიასადმი მიმართულ საპასუხო წერილის ვარიანტიდან, რომელიც ამ აზრს ადასტურებს: – „გამიშვით სხვაგან; იქნებ იქაც სადმე შევხვდე ელგუჯას, ან კიდევ მის პროტოტიპს, ანმყო სავაგლახ-სატირალის წარმომადგენელთ“... ელგუჯა არის მისი საძიებელი, მასში ეგულება კიდევ ბევრი რამ საიდუმლობა, რომელიც ავტორის სულში მარად წყურვილის ტანჯვად იშლება. და ამ საიდუმლოებას დასტრიალებს ყოველ ნაწარმოებში, მთელს თავის შემოქმედებაში, რომელიც მთლიანად არის შეკრული როგორც განუყოფელი ერთიანობა. მაგრამ ეს იმას კი არა ნიშნავს, რომ ალ. ყაზბეგი ერთსა და იმავეს იმეორებდეს მოსაბეზრებლად, პირ-იქით. თუმც მოტივები ერთი აქვს, მაგრამ ეს მოტივები ისეთ დინამიკაში იბეჭდებიან, რომ ყველაფერი ხარბად გიზიდავთ. შეიძლება ითქვას, რომ ალ. ყაზბეგს არა აქვს არც ერთი მოსაბეზრებელი ადგილი. ყოველ ნაბიჯზე გაოცებთ უჩვეულო სუნთქვა და მაჯის ცემა.

დიახ, ალ. ყაზბეგის შემოქმედება, ერთი მთლიანი რომანია, და შემოქმედების ასეთი მთლიანობა ყველა დიდ მწერალს ახასიათებს

ეს არ არის პარადოქსი. გეტყვით მთელი შემოქმედება – „ფაუსტია“, ნიცქესი – „ზარატუსტრა“, და დოსტოევსკისა – „დანაშაული და სასჯელი“, ბალზაკისა – „ადამიანური კომედია“, და სხ... განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბალზაკი, რომელსაც უნდოდა ერთი სათაურის ქვეშ მოექცია ყველა დაწერილი და დასაწერი რომანები, და ეს

სათაური უნდა ყოფილიყო „ადამიანური კომედია“ (comédie humaine). ასევეა ალ. ყაზბეგიც, რომლის შემოქმედების მთლიან სათაურად შეიძლება მიჩნეულ იქნეს „მამის მკვლელი“. ალ. ყაზბეგის მთელი პოეტური გენია ამ მკვლევლობის ასახვას მოუწდა, რასაკვირველია არა სიტყვა „მამის“ რეალ მნიშვნელობით, არამედ-მამაკაცურის, აქტუალურის. „გულს გლოვის პერანგი რად ჩაეცვა“, და კაცებიც „დამალულის იდუმალებით გულში რად ჩაიტიროდნენ“, აი ის შემოქმედებითი ამოცანა, რომელსაც ალ. ყაზბეგის აზრით ახსნა მხოლოდ „მამის-მკვლევლობაში“ ეძებნება.

ამ მთლიან რომანში, თვით ავტორი არის ცენტრალური ფიგურა, რომელიც ან უხილავად თანა სდევს თავის გმირებს, ან და ამბობს საკუთარ სულის აღსარებას. ისე რომ ალ. ყაზბეგის შემოქმედებაში შეიძლება აღინიშნოს ორი მომენტი: I – ცდა სხვა და სხვა გმირთა სახით სიცოცხლის დრამის ობიექტიური გარდაშლისა და პსიქოლოგიურ სიმართლის ძიებისა, და II – წმინდა სახის ავტობიოგრაფიული მოთხრობა, სადაც იგივე არის მოცემული არა გმირთა სახით, არამედ საკუთარ მოთხრობით. ორივე მომენტი კი საბოლოოდ ერთ საფუძველზე არიან აღმოცენებულნი, სუბიექტიურობაზე, რაც ალ. ყაზბეგის შემოქმედებას აძლევს ღრმა ლირიკის ხასიათს. ასეთ შემოქმედებას ჰგულისხმობდა შპილჰაგენი, როდესაც ამბობდა: „თანამედროვე რომანის უღრმეს ფენებში, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც იგი სცდილობს კიდევ სასტიკად დაიცვას ობიექტივობის და უპიროვნობის ხილულობა, არის პოეტისა და გმირის დაახლოვებითი შეერთება“. ალ. ყაზბეგის თითქმის ყველა რომანში, მთავარ გმირის ნილაბ ქვეშიდან ავტორი გამოიყურება, და ჩვენც მკაფიად ვხედავთ იმ კონგენიალობას, რომელიც აახლოვებს დამხატველის და დახატულის განცდებს თუ მთელს პსიქოლოგიურ აგებულებას.

მისი საყვარელი გმირები, ყველანი იმასვე გრძნობენ, რასაც ავტორი, ყველას მიერ შეიგზნება ის სასტიკი და ჩათხრობილი სული, რომელიც უღელ-ტეხილ ეპოქას ახასიათებდა და ყველანი გარდასულისაკენ იცქირებიან. მხოლოდ ეს უკან გახედვა ის ევროპიული რომანტიზმი კი არ არის, რომელიც აზროვნება იყო და ხშირად რიტორიკაც, არა. აქ ტკივილების საშინელებაა, რომელიც აზროვნებას ჰყინავს და სამაგიეროდ იწვევს აფექტების მეტამორფოზებს. აქ არც უცხო გავლენებას შესახებ შეიძლება საუბარი, რადგან ყაზბეგის შემოქმედების ნიადაგი, როგორც ვაჟა-ფშაველასი, არის ჩვენი დედა-მინა.

იგი სცდილობდა თივისად ექცია ის განცდები, რომელიც ჩვენს მთაში ტრიალებდნენ, და იმავე დროს საკუთარი განცდებთ გაეობიექტივებინა, ე.ი. შეექმნა რალაც ფიქტიური ქვეყანა, როგორც სიცოცხლესთან შეგუების ერთად ერთი შესაძლებელი ფორმა.

და ეს მისი ახალი დედა-მინა თუ სამყარო გაცოცხლებულია ისეთი დიდი სულის შთაბერვით, რომ იქ ყველაფერი სულ-დგმულია. კენჭი, ვარსკვლავი, ბალახი, ნისლი, ირემი, ადამიანი, ყველა ერთ დიდ მოძრაობაში არის მოსული, ყველგან ეჩვენება სასურველ სიცოცხლის სინმინდე და ძალა. დიახ, ყველაფერი გასულდგმულებულია ალ. ყაზბეგის შემოქმედებაში, და ეს ყველაფერი გარს ევლება ადამიანს, როგორც მთელი კოსმოსის აზრის მიმცემს და დაგვირგვინებას.

ალექსანდრე ყაზბეგს ადამიანი მიაჩნია უსაზღვრო ღირებულებად, რადგან მასში ეგულება აურწყველი წაღილები და მიჯნა დაუდებელი სწრაფვა სისრულისაკენ. ერთი სიტყვით ადამიანი სუბსტანციაა, რომელიც თვით არკვევს თავის თავს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, და მიტომ არის, რომ ადამიანის ინდივიდუალური ბედის-წერა ისე აღეღვებს და აფიქრებს ჩვენს ავტორს.

ალექსანდრე ყაზბეგის შესახებ გავრცელებულია ზეპირი აზრი, რომ იგი ბუნების დიდი მხატვარია აქ ცოტაოდენი გარკვევა არის საჭირო. თუ ბუნებას ავიღებთ როგორც სტატიკაში გაქვავებულს, უნდა ითქვას, რომ ალ. ყაზბეგი ასეთი ბუნების მხატვარი სულაც არ არის. ვაჟა-ფშაველა ამ მხრივ ისე დიდია, რომ ალ. ყაზბეგი მის გვერდით ვერ გამოჩნდება. ხოლო თუ ბუნებას ავიღებთ როგორც ადამიანის გარშემო და ადამიანებთან ერთად დიდ მოძრაობაში მოსულს, ალ. ყაზბეგი ისეთ გენიოსულ სურათებსა ჰმლის, რომ არამც თუ ჩვენს მწერლობაში, არამედ მსოფლიო ლიტერატურაში ძნელად მოეძებნება ბადალი. შეიძლება ასეთი დიდი საზომის ხმარება ყაზბეგის შემოქმედების შეფასების დროს ბევრისთვის საჩოთირო იყვეს, როგორც უჩვეულო ზვიადობა, მაგრამ ამას არა აქვს მნიშვნელობა. აზროვნების სიმბდალეს აქვს თავისი ისტორია და ჩვენი, ქართული მოკრძალებაც, ამ ისტორიაში ჰპოულობს თავის მიზეზს.

დიახ, ალ. ყაზბეგს, მედგარი წყვეტების და ზარ-დამცემ მტეხი-არეობის მოყვარულს, არ ეხერხება სტატიურის აღწერა. მან არ იცის პეიზაჟის ხატვა. სადაც მიყურებულია ბუნება თუ ადამიანი, მისი სიტყვაც დუნდება და ბრგეობა ეკარგება.

მაგალითისათვის ავიღოთ შემდეგი ნაწყვეტები:

– „სასიამოვნო გამაცოცხლებელი ნიაჲი, რომელიც განუწყვეტლივ დაჰქრის ამ ადგილებში, უგრილებდა შუბლს, და უახლებდა, უღვიძებდა დაღალულ გონებას მოგზაურებს. წმინდა ანკარა წყაროები ჩამოჩუხჩუხებდა და რალაც სიტკბოებით უაღერსებდა კაცის ყურს. ჩიტებსაც გაეღვიძათ და ჭიკჭიკით ქებას ასხამდნენ ბუნების ძალას. ყველა ისე რიგად იყო მოწყობილი, რომ კაცს ანატრებდა აქ ჩამოხდომას, მწვადის შეშიშხინებას და ცოტაოდენ თვალის მოტყუებას“.

– „არშის სიმაგრე შუამი შეიცავს მშვენიერ მწვანე მინდორს, ათასი სურნელოვანი ყვავილებით, და ისეთი ცივის წყაროთი, რომ კაცს უკვდავება ეგონება“... („მამის მკვლელი“).

– ... „ბურსაჭირის ღელე ედემია, რომელიც კაცს დახურულ გულს გაულებს, ჯავრს გაუქარწყლებს და სევდას აშორებს. ძნელად შესძლებს კაცის გული, როგორც უნდა მიეშურებოდეს, რომ აქ წუთს არ შესდგეს, წუთს არ გაგორდეს მწვანე მინდორზე და მეტის სიამოვნებით დაქანცული თავი, წუთს თვალის მოტყუებას არ მისცეს“ („მოძღვარი“).

– „განითლდა ყინვარ-წვერის თავი, მზის სხივებმა ოქროს გვირგვინი გადმოჰფინეს, თეთრმა, უმტვერო თოვლმა ნათლად ბრჭყვიალი დაიწყო. მას მოჰყვა კაკბის კაკანი, რომელიც გაშმაგებით ეძახდა გულის მეგობარს, რადგანაც ბუნების მშვენიერებით მარტო დატკბობა არ ესმოდა“ და სხ... („ხევის ბერი გოჩა“)

– „გარიჟრაჟდა. ცას ფერი ჰკრთომოდა და ლაჟვარდს სივრცეში მოახლოვებული მზის შუქი ნათლად კამკამებდა. გაფრინდა მერცხალი, გაშალა ფრთები, გაინავარდა“ და სხ... („ელეონორა“).

აიღეთ რომელი მოთხრობაც გსურთ, და ყველგან შეხვდებით ბუნების ასეთ აღწერას. აქ არ არის არც კლდეთა ფერებით ღრმა განცდების აფორიაქება, არც მთების სიდიადით გამოწვეული შიში თუ გაცეცხება, არც ფანტასტიკა ამ გაყინულ ქაოსის. და გიკვირს, რომ ადამიანი, რომელიც ასე შეზრდილი იყო მთასთან, რომელიც მუდამ მის კალთებზე ფიქრობდა, მაინც ასე გარეშე მაყურებლად დარჩა, და შორიდან მაყურებლად. ეს თავისთავად სერიოზულ პსიქოლოგიურ ამოცანას შეადგენს, თუმცა მე ამ ამოცანის ახსნა ასე მეჩვენება. ყაზბეგი სულ სხვა ქვეყნით იყო გატაცებული, და ბუნება მას სულაც არ უნდა მოეხსენებინა. ისევე, როგორც მის გმირს მათიას („ელგუჯა“), რომლის შესახებაც ყაზბეგი ამბობს: – „ასე ჩაფიქრებულიყო და მისციებოდა ერთს ალაგს. იქნება ის გაიტაცა ბუნების მშვენიერმა სურათმა, რომელიც იმის თვალ-წინ იხატებოდა? არა. ის იმ დროს არც იმ

ამაყად აყუდებულ მთებსა ჰხედავდა, არც მშვენივრად გადაფენილს ტყეებს, არც ნაჩხატებს, რომელიც ჩხრიალით თეთრ რძესავით ქაფდებოდა, გადმოდიოდა კლდეებიდან და ათას-წინწკლებად იფანტებოდა“... თვით ავტორიც ასევე ჩაფიქრებული იყო და მისციებოდა ერთს ალაგს, სადაც ძალა და სიმართლე ერთმანეთს შესჭიდებოდა, და ეს უკანასკნელი ძლეულიყო. ეს არის ჩემის აზრით ერთად ერთი პასუხი, თორემ ყაზბეგს შეეძლო უფრო მაგარი და გამძლე სიტყვების მოძებნა ბუნების დასახატად. მაგრამ ვარაუდი და მოსაზრება რაღა საჭიროა, როდესაც ალექსანდრე ყაზბეგის არქივში არის მისივე წერილი ი. მეუნარგიასადმი, სადაც ამ კითხვაზე საბოლოო პასუხს თვით იძლევა. ამ წერილში ალ. ყაზბეგი გულ გახსნილია და გვიჩვენებს იმ დაუდგრომელ ბუნებას, რომელიც ორგანიულად ვერ იგუებს უმოძრაოს და ცივს. — „მოჩხუბარიძე ოჩნოზას შეჩვეული არ არის, მისი სული მიიბრძვის და ერთ ადგილას შეგუბებული ვერ დახვავდება“-ო .

ჩვენ ზემოდ ვნახეთ, რომ ეს დაუდგრომელი ხასიათი ბავშვობიდანვე აწვალებდა ჩვენს მწერალს და იგივე ტემპერამენტი განსაზღვრავს მის ესთეტიურ მსოფლმხედველობას: — „მთა რომ ჰკენეს და ჰგმინავს, ჰაერი რომ ირევა და გოლიათნი ნისლით იბიურდებიან, ღრუბელი რომ ცრემლებს (ღვრის), და ზვავი მოხუის, წყალი რომ მთიდან გამედგრებული გადმოჰქუხს და ანკარა წყარო ლექსსავით მოკანკარებს, ეს ყველა ცოცხალი სამაგალითო გაკვეთილება მისი შვილებისათვის. მთიელს გარს ეხვევა ყველა ეს, მოქმედობს მის აალზრდაზედ და იფერადებს, ასურათებს მათ მოქმედებას ყალიბობისამებრ. და ეს ყველა, მართალია, შესამჩნევ ასანერია, მაგრამ მისგან განშორებული ცხოველი აღწერილობის დროს, ამ ცხოველის ცხოვრების და სულის მოძრაობის ჩრდილში მოფარება, მოფხეკა მოთხრობის მწერლისაგან, შეუძლებელი უღირსობა იქნებოდა. ანგელოსებრივი გვამი უსულოდ, უძრავად, უიმცეცხლოდ, რომელიც ცხოვრებას აცხოველებს და ამშვენიერებს, იქნებოდა მხოლოდ გაყინული, უაზრო საგანი, რომლის ტრფიალიც მე არ შემიძლიან“... და ცოტა ქვემოდ, უფრო მეტყველად დასძენს: — „ბუნება კარგია მხოლოდ მაშინ, როდესაც შიგ სიცოცხლე ტრიალებს და ბრუნავს; ბრუნავს იმ სიტკბო და სიმწარე შერეულის ძალით, რომელიც ადამიანის თვით ცხოვრებას შეადგენს. რა არის მთვარე მოკაშკაშე, რომელიც აშუქებს ათას ყვავილებს, თუ იქავ გვერდს არ უდგას სულდგმული, რომელზედაც ასე თუ ისე გავლენა აქვს. გავლენა აქვს, ახარებს, თუ ჩანყვადიადებულს გულს ნუგეშს აძლევს. მე არა ვარ მლოცველი უსულო, უსიცოცხლო საგნებისა. ვერც ჩემი ოცნება, ვერც ჩემი გონება, ვერც ჩემი კალამი ვერ მიუბრუნდე-

ბიან მკვდარს, მოქმედება-მოკლებულს საგანს“ ... მაგრამ აბა ნახეთ, როდესაც ბუნება ერთგვარ უნისონად უერთდება მისივ კალთებზე გამართულ ხევის ტანჯვას, ალექსანდრე ყაზბეგი რა შეკრულ ტყვიასავით ფრაზებს ისვრის: –„გაგულისებული ნისლი უშიშრად ამოდიოდა დედამინიდან და ოხშივარსავით ეფინებოდა მწვანე მინდორზე“ ... („მამის მკვლელი“).

– „აქა-იქ გამოჩნდებოდა ნისლი, რომელიც თითქოს მიწიდან იზრდებოდა და ბოროტის ხელის მახვილისავით მთის წვერებზე მიცურავდა, გამოჩნდებოდა მეორედგან და გაიძაბებოდა, მესამედგან მტვერსავით აღმა ავარდებოდა და ერთბაშად ტრიალს და რევას დაიწყებდა. ორ-პირი ქარი ერთმანეთს გრიალით შეეჯახებოდა და მედგრად ერთმანეთს მოხვედრილი, ორს თავ-გადადებულს ფალავანსავით, მოუტრიალდებოდა ერთმანეთს. ისმოდა სტვენა, ზუზუნი მოუსვენარის ქარისა, და მას უერთდებოდა გახარებული ხარხარი მავნე სულისა. ძალ-დატანებული კლდე იშლებოდა და დაბლა გრიალით მოდიოდა“ ... („მოძღვარი“)

– „ამაყად ამართულს, გათეთრებულს მყინვარს, მზის უკანასკნელი სხივების გვირგვინი დაედგა და თავის სიმაღლიდგან სიამაყით გადმოსცქერდა გამხეცებულს თერგს. თერგიც ათას ნაჩქარებს ისროდა ქვიდგან ქვაზედ, ჰქაფდებოდა, იკვრებოდა ბურთსავით, განიბნეოდა წვრილს ნამად და გამაცოცხლებელს ფარდახტად ედებოდა ყნოსიერს, ხავერდის მსგავს, ნაზის ფერადით აჭრელებულს, ბალახიანს ველებს, გაჰქონდა რალაცა მედიდური, თითქოს ერთ ხმად გადაქცეული გრიალი, რომელიც ხან ამაღლდებოდა და ემსგავსებოდა გამძვინვარებულის ლომის ხმასა, ხან შეყვარებულის ნაზ ჩურჩულად გადიქცეოდა, იმის-და გვარად, თუ ქარი საიდან და რა ძალით დაჰბერავდა, რა რიგად დატრიალდებოდა ხვეულს და უსწორ-მასწორო მთებში. ეს იყო რალაცა ამაყი, მედიდური ხმა, გათამამებული ღრიალი, ღრიალი, რომელშიც გამოისმოდა ათას გვარი დამყვავებელი და გულის აღმძრავი ნაზი ხმები“ ... („ციკო“).

ან აბა ნახეთ, როდესაც ბრძოლით ანთებულ იაგოს და კობას, რომელთაც ნუნუ მიჰყავთ, ავტორი ამოაფარებს კლდის კიდობანს და ასეთ სურათს აჩვენებს: ფულურო კლდეები იშლებიან, მოგორავენ, ელავენ, და ქვევით, ხევში, კვლავ კლდესავით ედებიან ერთმანეთს. ამ ქვებს ზედ ეფარება შავი ქვიშა და სხ... უცბად კლდიდან გადმოსკდება ხრიალით წყალი, და თავისით ამბობს: „იქამდის ძლიერი და ჩქარი იყო იმისი მსვლელობა, რომ ვერა ქვა, ვერა კლდე ვერ აყენებდა იმის მდინარებას, და წყალი, ქვიშა, აუარებელი ლოდები, რომელიც თითო

კლდედ ჩაითვლებოდა, არეული და გაზელილი ერთმანეთში, მიეშურებოდა თავკვე მიგროვებულ ქვიშასა და ქვის კლდისაკენ. იქ შემაგრებული კედელი გაუძაღლებოდა წუთს და ბოლოს, ისიც დამორჩილებული, გაერეოდა ახლად და ახლად მოსულ ძალას და დამყარებულის ხუილით, ქვების ერთმანეთზე ლესით, ფშვნეცხით და ხრიალით ჩადიოდა თერგში, რომელსაც თითქოს კისერზედ შემოიგდებდა; თერგიც ებრძოდა თავის მხრით, ახტებოდა, ზედ, გადადიოდა“ ... აი ეს გამძაფრებული დინამიკა იზიდავს მას, და აქ ლესავს იგი ბრძოლის გუნებას. ამას ამბობს კიდევ: – „კაცმა უნდა ნახოს ეს ორი ძალა, ჯვარედინად შეტაკებულნი ერთმანეთს, უნდა ნახოს იმათი ბრძოლა, აქაფება, იმათი ხრიალი, ჩქეფა და ტალღების ჰაერში სროლა, რომელიც ათას ნამქერად რამდენიმე საუენის სიმაღლეზედ იფანტება ჰაერში,-რომ შესძლოს წესიერად დაფასება ამ დიდებული სურათისა. აქ თქვენ ჰხედავთ ძალას, ტირილს, კვნესას, მუქარას, ღრიალს ერთმანეთში არეულს და იქამდისინ მიჰყვებხართ, რომ რაღაცა გულის კანკალით თითქოს თქვენც გინდათ ჩაერიოთ ამ უცნაურ ბრძოლაში!“ („მამის მკვლელი“).

ბუნებას იგი კიდევ ასხენებს მაშინ, როცა მისი გმირებისთვის ბარიკადად იქცევა და ინახავს. აბა ნახეთ მაშინ როგორი გატაცებით სწერს. მაგრამ ციტატები კმარა. ყაზბეგი დამოუკიდებელი ბუნების მხატვარი არ არის. იმ დიდი ნატურის წინაშე იგი მუხლს არ იდრეკს, რადგან არა სწამს ეს დიდი თღ-ღთ-ი. სტატიკაში გაქვავებულ ბუნებას იგი ვერ გრძნობს თუ ვერ იცლის საიმისოდ, და მოძრაობის სტიქიაში შეჭრილი, ბრძოლაზე დაფიცებული, მხოლოდ იმ ბუნებისათვის იხსნის პირს ხანჯლით, რომელიც ამ დიდი ბრძოლის დამტვევი და გადამტანია. ბრძოლა ალ. ყაზბეგის სტიქიაა, და ნაჭედ სიყვარულით ის უყვარს, ვისაც ეს ბრძოლა „კისერზედ ჰქონდა შემოგდებული“. ეს „ხევი“ იყო.

ალექსანდრე ყაზბეგს იზიდავდა ხევის ტრაგედია.

მისი მხატვრული მზერა იტანჯებოდა იმ სანახაობით. ხალხი, რომელიც ცას დაახლოვებოდა, ირყეოდა ადგილზე უნებურად, და გარედან შემოწოლილი უსამართლო ძალა უმართავდა შეგინების სისხლიან ნადიმს.

ეს ტრაგედია ალ. ყაზბეგს მეტად ენერგიულად აქვს გამოთქმული ხევის ბერ გოჩას სიტყვებში, რომელიც თავის ახალგაზრდა შვილს, ონისეს მიმართავს: – „არ დაივიწყო, რომ სადაც შენი მამა-პაპა გაჩენილა და დამარხულა, სადაც მათი ძვლებია ჩაფლული, იმას გვედავებთან და არ დაანებო“... ამ სიტყვებშია მოცემული ალ. ყაზბეგის შემოქ-

მედების დედა.

ალ. ყაზბეგს არ შეეძლო ფატალურად აჰფარებოდა შეუმჩნეველობის ან გულგრილობის კედელს. იგი მაღლა ადიოდა და შემოქმედების კოშკიდან დასცქეროდა ძირს დაგდებულ და შეგინებულ ხევის დროშას. მის არტისტულ თვალთა წინ გაშლილი იყო ჯერ სისხლ-შეუმშრალი ბრძოლის ველი, სადაც გმირთა ცხედრები ეფანტა. „ზოგი მათგანი, ახლად აშლილი წვერ უღვაშით, თითქოს გალიმებული პირი-სახით დასცინოდნენ ხალხის ამდენ უსამართლობას და ველურ ქცევას. ზოგს ვაჟკაცურის მკერდიდან ჩამოეწყვიტათ საკინძი, და თითქოს განგებ, გამოეჩინათ თავ თავიანთი ვაჟკაცური ჭრილობა“ („ელგუჯა“) და ამ ხალხის ფანტასტიკის თუ ფანტასტიკის ხალხის ჩვენება მთელ ქვეყნის დასანახად, ეს იყო ალ. ყაზბეგის შემოქმედებითი ამოცანა. იყო დრო, როცა ეს ხალხი, თემის სახით პიროვნებად ქცეული, იყო თავისთვის, ბუნებასთან სულ ახლო მისული, მისებრ წმინდა, გამძლე, მარტივი და იმავე დროს რთული; იყო როგორც პირველ-ყოფილობა, შინაგანი ძიებით ამაღლებული და შინაგანი მიგნებით განმტკიცებული. იყო როგორც თავადწასახული და მნიგნობრობის გარეშე შექმნილ კულტურის ნათელი მატარებელი. მაგრამ ისტორიას თითქოს შეურაცხყოფად ეჩვენა მის გარეშე დარჩენილთა არსებობა და ასე მაღალი, თითქოს საზოგადო კულტურას შერცხვა ამ ავტონომიური ცოცხალი ხალხის დიადობის, რომელიც „კულტურით“ თავმომწონეებს გამოადგებოდათ გვირგვინად, და ცივილიზაციამ მოაყენა თავისი კაცების დიდი ჯარი. ჰხდებოდა ლერმონტოვის მუქარა, მყინვარისადმი მიმართული. მოდიოდა ახალი კაცი, რომელსაც სწადადა კლდეთა კბილებზე ორთქლ-მფეთქავ მღვიმეთა აშენება, ხეობის გულში წერაქვის დარტყმა, მთის მკერდის გატეხა, საშინელ გზებით დასერვა და ოქრო-თუჯის სამეფოდ გადაქცევა. ამ აზრით მოდიოდა ეს ცივილიზაციის კაცი, ამ შემთხვევაში რუსეთი, და იმავ ცივილიზაციის სახელით ანადგურებდა ყოველივეს. ოქრო და თუჯი.

„ქვეყნად მთელ ხალხის მოდგმას სწამს ერთი სამღვთო კერპი.“ ეს კერპი დიდ მსხვერპლს მოითხოვდა. თემს, ხევს უნდა თავი მოეკლა, თორემ მოჰკლავდნენ; ადგილი უნდა დაეცალიერებინა, ცივილიზაციას სჭირდებოდა. თემმა არჩია ისევ თავი მოეკლა, მაგრამ ისე რომ სახელი გასძლოლოდათ იმ ქვეყანაში. ამ თვით-მკვლევლობას ის თვისება აქვს, რომ უკანასკნელი ტყვია არის გმირისა, ყველა სხვა კი მტრის. ამ საშინელებას მოგვითხრობს ავტორი: როგორ ჰკლავდნენ ხევს და ვინ.

მიძიე ეს თემა და მტკივნული. მიტომ არის, რომ ყაზბეგს ყველა მოთხრობაში ისე აქვს ხმა გამძაფრებული, რომ გეჩვენება, თითქოს იგი ჰკვივის რაღაცას, სიტყვით გამოუთქმელს, მოფიქრებულს კი არა,

გზნებით განცდილს, და ჰკვივის იმიტომ კი არა, რომ რაშიმე იყვეს დაინტერესებული, არამედ მიტომ რომ გულის ჭრილობიდან სისხლი ეღვრება, ცრემლი არა აქვს და წყევლასაც ვეღარ ამბობს, სპაზმები აღჩობენ.

იგი ანთებით სწერდა, ექსპრესიით. სწერდა მომაკვდავის შესახებ, რომლის სიცოცხლეს მხოლოდ ოცნება დაჰპატრონებოდა. მიტომ არის, რომ მის ნაწერებში ისმის მეოცნების გამუდმებული ფრთების მტკრევა და სასო-წარკვეთილი ძახილი.

აღ. ყაზბეგის ესთეტიური ათვისების შესახებ უნდა ითქვას, რომ მისთვის სამყარო თითქოს ორად არის გაყოფილი: კატეგორიულად უარსაყოფი და კატეგორიულად მისაღები. კითხულობთ და გეჩვენებთ, რომ ამ ორ მხარეთა შორის დიდი უფსკრულია გავლებული, და მათი შეერთება დაუნგრევლად წარმოუდგენელია. ან ჰო, ან არა, ასე რადიკალურად მოდის ყაზბეგის ჩვენებათა ჩქერი, დაუნდობელ ძალით გეჭრებათ სულის სიღრმეში, წარგიხოცავთ ყოველგვარ ეჭვებს და გეუფლებათ. უნდა მიიღოს ის ქვეყანა, რომელიც ავტორს ჭირვეულად უყვარს, და მასთან ერთად ამხედრდეთ იმ ძალის წინააღმდეგ, რომელიც მაღალ სიცოცხლეს აუკაცურებს. აქ აღარ არის სინამდვილე, რადგან სინამდვილეში გრადაციებია. ხოლო ყაზბეგის ძალაც იმაშია, რომ სინამდვილე სძლია, და ესთეტიურ მახვალთ მოაშორა მას საშუალო უნდილი ადგილები. გრადაციები – დეტალები არიან. მხატვრული მზერა კი თვალ-მოხუჭულია, რომ ეს დეტალები დაიკარგნენ და უფრო მკაფიოდ გამოჩნდნენ მთავარი ხაზები. და რასაკვირველია, აღ. ყაზბეგს, როგორც დიდ მხატვარს და იმავე დროს თუ გნებავთ დემონიურს ტემპერამენტით, არ შეეძლო ამ გარდასავალ წერტილების ძიება, და გონებივი სიღინჯით ანალიზის წარმოება.

თუმც იგი სულ ფსიქოლოგიის ქვეყანაში ბრუნავს, მაგრამ ამ ფსიქოლოგიის ე. წ. ობიექტიური გადაშლა აღ. ყაზბეგს არ მოუხდენია. მას არ უძებნია ადამიანური იქ, სადაც მის ანთებულ თვალებს ნადირი ეჩვენებოდა კაცის სახით, და არც ცუდის კვლევა დაუნყია იქ, სადაც მის ხევიურ სინიდის ღმერთი ეჩვენებოდა თემის დროშებზე. ეს ასეც უნდა ყოფილიყო. შემომქმედს არ შეუძლიან ლოლიკურ კატეგორიებით მსჯელობა, რადგან შემოქმედება მეტა-ლოლიკაა.

ხოლო ისეთ ელვა ნაკრავ შემომქმედს, როგორიც აღ. ყაზბეგია, არც კი შეეძლო შუქისა და ჩრდილის მკაცრ დაპირისპირებათა გარეშე სახეთა ხილვა თუ წარმოდგენა. იგი აფექტებით შეპყრობილი მწერალია, და მიტომ ორი ფერი ჰყოფნის მონოლილ ტანჯვის სათქმელად. ამ ორი ფერით ისაზღვრება მისი მსოფლ-მხედველობა და რადგან აღ. ყაზბეგი ეთიურად იღებს ქვეყანას, ამიტომ მას ორი ხასიათი აინტე-

რესებს: „ცივილიზაციის“ მორალური გნომი, რომელსაც ყველაფერი მინაზე აქვს განართხული, და პირველყოფილი მორალური ზე-კაცი, ცას რომ ებჯინება მართალი. იგი ბოროტს ჰხედავს, მაგრამ არა ობიექტიურ-ესთეტიურად, რომ ეჩვენებინა მისი პათოსი და სიდიადე, არამედ მორალურად, რომ ხელშესახები გაეხადნა ამ ბოროტების სიბინძურე და უკაცურობა.

ასევე ექცევა კეთილს. იგი პირდაპირ სცდილობს, რომ ფიზიოლოგიურადაც კი აგვიშალოს მონონების ჟრუანტელი, როდესაც უცქერით მისი გმირების დუელს ისტორიასა თუ ბედის-წერასთან.

და რომ აკვირდებით ალ. ყაზბეგის ხატვის მანერას, ჰხედავთ რომ იგი ძველი ელლინიკით ლამაზ სულს ლამაზ სხეულში ათავსებს. მისი საკვეთი მზრუნველობით აქანდაკებს საყვარელ გმირთა სხეულს. ანტიურ სისადავით და ძალით იგი ეჭრება მატერიას, რომელიც საიდუმლოებას ჰფარავს, და ჰქმნის სხეულის მისტერიას, სადაც ამალღებული და გამარჯვებული სული სასნაულებას ახდენს. მისი ლამაზი გმირები ავსილნი არიან ვნებით, სურვილებით, სიმართლით. ალ. ყაზბეგი თავის გმირთა დახატვის დროს მხოლოდ იმ ფორმებს მიმართავს, რომელთა საშუალებითაც საიდუმლოდ იშლება და აშკარავდება ადამიანის სული. და აქ ისეთ ზედმინევით შედეგებს აღწევს, რომ ავტორის კომენტარები არც კი არის საჭირო. მკითხველი თითონ ჰხედება, თუ რა რიგის გმირთაა აქვს საქმე. შეიძლება ზოგი გმირი სულაც არ ასწეროს სიტყვებით, მაგრამ ისეთ პოზაში კი დააყენებს, რომ ხორციელდება სილამაზის და მონუმენტალობის ზღაპარი. მაგალითები:

ელგუჯა და გიორგი. „კიდევ რამდენიმე წუთი ასე ქუდ-მოხდილები დარჩნენ და ჩუმად ევედრებოდნენ იქაურს ხატ ანგელოზებს, და ამ ვედრებაში იყო რალაც დიდებული, რალაცა მუქარა, რალაცა იმედი და ნუგეში“. აქ თითქმის არაფერია დახატული, მაგრამ გრძნობთ დიდ კომპოზიციას, პლასტიურ მთლიანობას და მოქალაქეობრივ ვაჟკაცობას. ამ გარეგნობაში ჩვენ უკვე ვჭვრეტთ დიად სულს.

მათი სიკვდილიც ისეთივე უსიტყვო დიადობით აქვს გადმოცემული: – „ზოგი მათგანი, ახლად აშლილი წვერულვაშით, თითქოს გაღიმებულის პირი-სახით, დასცონოდნენ ხალხის ამდენს უსამართლობას და ველურ ქცევას. ზოგს ვაჟკაცურის მკერდიდან ჩამოეწყვიტათ საკინძი და თითქოს განგებ გამოეჩინათ თავ-თავიანთი ვაჟკაცური ჭრილობა. ელგუჯაც, რომელსაც ჯერ კიდევ ხელი არ მოეშორებინა თავის ხმლისთვის, თითქოს ხელ-ახლად საბრძოლველად იწვევდა თავის მტრებს, განაპირებით ეგდო.

მათია. – „თუშური ქუდი კოხტად გვერდზე მოჰქცეოდა, და ამშვენებდა იმის ყმანვილ პირი-სახეს; ჩოხის კალთები აკეცილი განიერს

ღვედის ქამარში ისე, როგორც სიარულში და ომის დროს იკეთებენ; ქამარზედ მოდიოდო ხანჯალი ჰქონდა ჩამოკიდებული, სასწრაფო და საპირისხნამლე, მხარ-ილღოვ გადაკიდებული, ამტკიცებდნენ, რომ ის მეომარი უნდა ყოფილიყო; გაშიშვლებული თოფი მხარზედ კრიალებდა. მთელი იმისი მიხვრა-მოხვრა ამტკიცებდა სიამაყეს და გულადობასა. ისე შეკრული, გაფრთხილებული და მოხდენილი მოდიოდა, რომ მტერსაც კი სასიხარულოდ მიაჩნდებოდა იმისი ნახვა და დამიზნებულს თოფს შეაყენებდა, რომ საკმაოდ დამტკპარიყო იმისი მშვენიერებით.“ („ელგუჯა“)

ონისე – „ეს ბიჭი, ბევრით ყმანვილი გელაზედ, წარმოსადგეგობითაც და სილამაზითაც მასპინძელს ბევრით სჯალდობდა“. მას ჰქონდა „აღგზნებული თვალეზი“, შენითლებული ლოყეზი“, იყო „ძლიერი, სხეულით კარგად მყოფი“ და სხ.. „ონისეს სიკვდილისა არ ეშინოდა, ონისე პირზე ღიმილით დახვდებოდა განსაცდელს და სხვა... („მოდღვარი“).

მაყვალა – „გასაოცარი სილამაზისა“, „ბროლ-ფიქალ განიერი მკერდი“, „წმინდა სანთლისაგან ჩამოსხმულის მსგავსი ყელი“, „თეთრი და ნაზი კანი“, „მილულული თვალეზი“, „გიშერსავით წარბეზი“, „პატარა, თხელი ტუჩეზი“, „სწორე და მოწყობილი ცხვირის ნესტოეზი“, „მაღალი და ჭკვიანი შუბლი“ და სხ.

მოდღვარი „თმა ტყრშიაღით აღმა აეშალა“ „მწუხარე, სევდა მოცუული თვალეზი“, „სახე გაბრწყინებული“, „რწმუნებით აღტაცებულმა დიდებულეზამ ძლევა მოსილაღ გაჰზადა“, „დიდებული და ძლევა-მოსილის გამომეტყველებით“ და სხვა...

ნუნუ: „ტანადი და მოხდენილი“ (მამის მკვლელი)

ასლან-გირეი: „თვალ-ტანადი, წამოსადეგი და შავარდენსავით მარდი“, „თვალეზი ნაკვერჩხალსავით გაჰღვიებოდა“ და სხ.. („ელეონორა“) მაგალითეზის ჩამონერა აღარ არის საჭირო. პრინციპი ერთია: ლამაზი სულის მატარებელს სხეულიც ლამაზი აქვს, და არამც თუ სხეული, არამედ უბრალო გარემოც კი. ეს აზრი უფრო დამარწმუნებელი გახდება, თუ მოვიგონებთ, რა ფერეზითა ჰზატავს უარყოფ გმირეზს. რამდენიმე მაგალითი აქაც საკმარისი იქნება:

გელა – „მისი სახე რაღაცა ურცხვის, ნამუს-გატეხილის სიამპარტავნით ლაჰლაპებდა“... „სულით დაცემული“, „უნუგემო თვალეზით... (მოდღვარი).

„ნაჩალნიკი“: – „კაცი მოხუცებული, გამხდარი,“ და პატარა ტანისა...სიყვითლე თვალეზშიაც ჩასვლოდა“... („მოდღვარი“).

მოხუცი სტუმარი: – „მსუნაგ კატასავით გაპარსული თუ გაყვლეფილი ტუჩეზი“ („ცხოვ. ჩარხი“).

პირფირუშკა: – „რგვალი, მსუქანი სახე, შეღებილი თმა-ულვაში, სულელური სახის გამომეტყველება და მოკაკული გრძელი ცხვირი“... (განკიცხული)...

ალექსანდრე ყაზბეგს ამ მეორე პოლიუსის თვით ნივთიერი გარემოც კი სახლი, მონყობილობა და სხ... პოლიარულადვე უმსგავსად ეჩვენება. უფროსის, ანუ „ნაჩაღნიკის“ სახლს ასე ჰხატავს: – „დაბალი ოთახი, რამოდენადმე დანოტიებულიყო და უსიამოვნო სუნი აეშვა; მას მიჰმატებოდა დაობებული ქაღალდის სუნი და ჰაერი მოენამლა“...

მაგალითების ამონერა აღარ არის საჭირო, ზემოთქმულითაც ამკარა არის, რომ ალექსანდრე ყაზბეგი თავის ესთეტიურ შეგრძნებას და ხატვის მანერას ყველგან, წვრილმანებშიც კი ამჟღავნებს, და გვიმლის ორ დიამეტრალურად სანინაალმდეგო ქვეყანას: ერთია- ქვეყანა პირველ-ყოფილ ადამიანობის და სიმართლისა, მეორე-შემდეგ მოსულ უადამიანობის და სიცრუისა. პირველში ადამიანი თვით-მიზანია, რომელსაც საზოგადოება გზად ვერ გადაეღობება; მეორეში- ადამიანი საშუალებაა, რომელსაც საზოგადოება ნაფოტივით ისვრის.

ავტორის მთელი სიმპატიები და შემოქმედებითი პათოსი პირველი ქვეყნის მხარეზეა, მას შეერთვის აგზნებულ გულით, და შეიყვარებს თითქოს პატოლოგიურად. ხოლო მეორე ქვეყანა კი, სძულდა მთელი თავისი ავადმყოფური ყინით, უარჰყოფდა მას, და სწყევლიდა, როგორც ბიბლიური ღმერთი სოდომს და გომორს.

ასეთ პირობებში კი, რასაკვირველია ძნელია ე.წ. ნონასწორობის შენახვა. ალ. ყაზბეგი ამას არცა სცდილობს. იგი ქვეყანას მთლიანად იღებს, და კარგი მისთვის სულ კარგია ენ მასსე, და ასევე მთლიანად წარმოიდგენს ცუდსაც. მისი საყვარელი ვაჟი გმირები: ელგუჯა, სვიმონი, გუგუა, იაგო, კობა, მოძღვარი, გოჩა, ონისე და სხ ან ქალები: მზალო, ნუნუ, ციკო, მაყვალა, ელისო და სხ მათ ნაკლს ვერ მოუძებნით. ეს მანერა დაცულია ყველგან, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ერთ-ორ გამონაკლისს, სადაც ავტორი ნაკლს კი უძების თავის გმირს, მაგრამ სიყვარულს კი მაინც არ აკლებს. კითხულობთ ალ. ყაზბეგის ნაწერებს და ორიენტაციის თუ ანალიზის უნარი გეკარგებათ. ყრუდ კი გრძნობთ, თითქოს ავტორი აჭარბებს, იდეალიზაციით შეზარხოშებული თამამობს საზღვრებთან, მაგრამ მოფიქრება თქვენ ხელთ აღარ არის. ავტორმა უკვე დაგიმორჩილათ, გაგატარათ „განწმენდის“ ალში და გაცქერინებთ არა იმ „ცოდვიანი“ თვლებით, რომელიც „ცივილიზაციის“ სკეპსისით არის დაბინდული, არამედ- პირველ-ყოფილ, „უცოდველ“ ადამიანობით.

ალ. ყაზბეგი თავის გმირებს ყოველთვის ისეთ გარემოებაში აყენებს, რომ ყველგანა სჩანს დიდი ენერგია, სინმინდე და თავ-განწირვა. ეს

კი სწორედ ის თვისებებია, რაც წაგვერთვა აცდენილ „ცივილიზაციის“ ძალით, და დაგვრჩა მხოლოდ შეგნების ქვე-მყოფ სფეროში, როგორც მიბნედილი მემკვიდრეობა და ის, რაც ჩვენთვის დაკარგულია, გამახვილებული და გართულებულია ალ. ყაზბეგის გმირებში, რომელნიც უნდა გადაეშენებინა ახალ დროს.

აიღეთ ახლა მისი უარსაყოფი პირები: გაგი ლუდუშაური, დიამბეგი, გირგოლა, გელა და სხ... ვერ მოუძებნით იმათ ვერც ერთ კარგ მხარეს. მათ გამსჭვინველ კანში სჩანს ზნეობრივი კეთროვანება.

მათი გრძნობა ჩლუნგია, სული-გაყიდული, ხოლო ფიზიკური სახის მეტყველება, შინაგან ღირსებასთან შეთანხმებული.

ავტორი არც მათ ანალიზს იძლევა, მაგრამ იგი იღებს ორ-სამ მხარეს, ფერებს აბნელებს, სქელ ჩრდილს აყენებს, და ერთი სიტყვით არსებითი ნიშნების ხელოვნური ჩვენებით ჰქმნის ადამიანის იმ ტიპის შთანასახს, რომელიც მოჰყავდა ახალ დროს, ან და რომელიც უნდა მოეშენებინა

განცალკევებითა სდგანან მხოლოდ მათია („ელგუჯა“-ში) და ონისე („ხევის ბერი გოჩა“-ში), რომელთ სულშიაც ვნების გრიგალი არის ატეხილი, ხოლო მოვალეობის შეგნება კი ყალყზე დამდგარ აფთარივით ახრჩობს ამ დევ-ვაჟკაცებს. და იწენება მათი სული, იღრღნება მათი ნების-ყოფა, მაგრამ ისე ლამაზად, რომ მთელი ჩვენი სიმპატიები მათ გარს ევლებიან. ჩვენ გვესმის ეს დიდი დრამა, რადგან ადამიანის ერთგვარი „ბედის წერა“, და ამ ბრძოლაში დაცემულიც კი პატივ-საცემია, როგორც დიდ ომში დამარცხებული.

ავტორიც ასე ფიქრობს, ხოლო მისი სიყვარული ამ გმირებისადმი ისეთი დიდია, რომ ფინალამდე არ მიჰყავს მათი უკურნებელი სიყვარულის წყვეტება.

მათია, ეს მეტად მიმზიდველი და ბრგე სულ-ხორციანი ვაჟკაცი, რომელიც ძმად-ნაფიცისთვის ყველაფერს ჰკისრულობს, სიკვდილსაც კი, სიყვარულს ველარ უძლებს. მასში დიდი შინაგანი ბრძოლა სწარმოებს ძმად-ნაფიცობის და სიყვარულს შორის. – „იყო ისეთი წუთიც, როცა სრულებით გამოზრუნებას და გადაკარგვას აპირობდა იმ ადგილებიდან, სადაც ასეთი სატანჯველი აუტყდა.

– სიტყვა!.. ფიცი!... – იტყოდა ის გამწარებული და გააგრძელებდა გზას“. მათიამ ეს ტანჯვა დიდხანს ზიდა. იგი გამგელებული ებრძოდა თავის თავს, და იმორჩილებდა კიდეც. მაგრამ დაიქანცა. ავტორიც სცდილობს მიგვახვედროს, რომ ეს ბრძოლა დიდი იყო და დაუტყველი.

– „გრძნობა გაივსო, სატანჯველი ნალველად გადმოვიდა ნაპირზედ და მათიას აგრძნობინა თავისი მდგომარეობა“.

– „აკი მეჭირა ჩემი პირობა იქამდისინ, – ამბობს მათია, – სანამდინაც შევიძელ!... აღარ შემიძლიან ამის მეტი“-ო...

აქ არის ფსიქოლოგიურ ანალიზის ცდა, მხოლოდ ამ ერთს შემთხვევაში, მაგრამ აქაც დიდი მლელვარება შემოაქვს ავტორს. სიყვარული იმარჯვებს მათიაში, მაგრამ ამ გამარჯვებას აღარ აცდის ყაზბეგი, მათიას და ელგუჯას სიკვდილის მოსწრაფებით. თითქოს ავტორს ეშინოდა, რომ მკითხველში არ გამქრალიყვნენ ის სიმპატიები, რომლითაც განიმსჭვალებოდა მათიასადმი, მისი გმირობის მაყურებელი. მათიას მონათესავე არის ონისეც („ხევის ბერი გოჩა“), ისეთივე შინაგანი გაორებით დატანჯული.

– „ბედნიერებით გატაცებულს და თავ-დავიწყებულ ონისეს, მხოლოდ ეხლა მოაგონდა თავისი ვალი, და სამწუხარო ჭეშმარიტებამ გულზედ მწარე ჭახრაკი მოუჭირა“...

– ... „მტრის ლაშქარს აელო მოხევეთ პირველი სანგალი და მისი დამცველნი თითქმის მთლად გაენყვიტათ. საცოდავი ჰგრძნობდა, რა ძვირად დაუჯდა წუთის თავ-დავიწყება, რომლიც გამოც იმდენი მამაცობი, ბედის უცდელად, ბიჭობის გამოუცდენლად შეიმუსრა და სინდისის ყვედრებამ მწარედ დაუნყო ტანჯვა. გონება სინანულის მეტს ველარაფერზედ ველარას ფიქრობდა და დაძმარებულს გულს კი უწყალოდ რალაცა ჰკუნავდა და ანადგურებდა“...

ონისე გაქანდა მტრის ბანაკისაკენ.

– „ეს იყო სიკვდილის წადილი, და სიკვდილი უეჭველად იმ ხელით, რომელმაც მისი ამხანაგების სიცოცხლე გააქრო.

მაგრამ არ გაუშვეს.

– „რაი გინდათ, რად მიჭერთ...სადაც ამხანაგები დამილიეს, მეც იქ უნდა ჩავეკაფინო... მაშ თუ ეგრეა, თავად მოვიკლავ თავს, – წამოძახა ონისემ, და ჩახმახ-წამოყენებულის დამბაჩის ლულა პირში მიიცა, მაგრამ ვილაცამ ხელიდან გამოსტაცა და სიკვდილს ასე გადაარჩინა“... აქაც ჩემის აზრით ანალიზი მაინც არ არის. აქ უფრო სხვა ტენდენციაა.

ავტორს ჰსურს გვიჩვენოს არა მხოლოდ ის მაღალი თვისებები, რომლითაც განირჩევიან მისი ზნეობრივად თუ ნების-ყოფით მაგარი პერსონაჟები, არამედ დაინტერესებულა მათი მორალური ქვე-ყოფობითაც. იგი ყოველთვის სცდილობს დაუპირისპიროს ერთმანეთს გრძნობა და გონება, და გამარჯვებაც ამ უკანასკნელს არგუნოს. ყველა მისი ნაწარმოები ამ მომენტს შეიცავს, და ეს ადვილი გასაგებიც არის, რადგან ისეთ ქვეყანას გვიხატავს, სადაც გრძნობა გეოლოგიური ძალისა იყო, და გონების, პირდაპირ დიქტატურა სჭირდებოდათ სიმტკიცის და ვაჟკაცობის შესანახად. ალექსანდრე ყაზბეგიც ამ ვაჟკაცებს და-

ეძებს. – «გამიშვით, ყველგან მოვძებნო ჩემი ელგუჯაო» – რომ სწერს, უმნიშვნელო ნათქვამი კი არ არის. ის ყველგან ელგუჯას დაეძებს, რაც ავტორისთვის მთლიან პიროვნების სინონიმია.

ალექსანდრე ყაზბეგი სცდილობს თავის გამირთა სახით პიროვნების სარჩულის გადმობრუნებას, მაგრამ იმისთვის კი არა, რომ დაინახოთ საშინელება, არამედ ადამიანის ენერჯის და გამძლეობის საჩვენებლად. ესა სწადიან ჩვენს ავტორს იმიტომ, რომ მისი სულიერი ძიება, მუდმივი მოუსვენარობა პიროვნების „ბედის წერით“ არის გამოწვეული. ადამიანის სიცოცხლის მთელი ტრალიზმი და იმავე დროს სილამაზეც იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ერთსა და იმავე დროს ორფეხი ცხოველიც არის და სულიერი, თვით-გამომრკვევი სუბსტანციაც; იგი სუსტიც არის, უბედურიც, მაგრამ დიადიც, რადგან აზროვნება აქვს და იცის რომ იტანჯება. მასში ძნელი და მძიმე წინააღმდეგობანი ღრღინან მუდამ მოუსვენარ სულს, და ამ საშინელ დრამის მწარმოებელი გონებაა, რომელიც ყოველთვის ვერ იმარჯვებს. ალ. ყაზბეგი კი გონების აპოლოგეტია და ყველგან სცდილობს გვიჩვენოს მისი უპირატესობა. ალ. ყაზბეგმა ძალიან კარგად იცის, რომ ყოველ ადამიანში ჰხდება შეუხამებელ სურვილთა მოგროვება და დაპირისპირება, მაგრამ ისიც იცის, რომ ადამიანი საბოლოოდ ზნეობრივი კატეგორიაა, და ყოველთვის მტკიცედ უნდა იცავდეს საკუთარ სინმინდის შეუვალობას. ადამიანი სხეულ მიღებული გამარჯვება უნდა იყვეს. ამის გარეშე რჩება მხოლოდ ანატომიური კონგლომერატი და ფიზიოლოგიური ორგანიზაცია.

და ალექსანდრე ყაზბეგის გმირები ხომ ნების სიმტკიცის და ზნეობრივ სიმაღლის წარმომადგენლები არიან. მათ არ იციან სიტყვის გატეხა, და სიტყვის გამტეხს არ შეარჩენენ დანაშაულს. ისინი ბუნების კალთაზე არიან აღზრდილნი და მათ შესახებ იგივე უნდა ითქვას, რასაც ალექსანდრე ყაზბეგი ამბობს თავის თავზე: მათი „სისხლის შემადგენელნი არიან მთის ნაკადულში შერეული რკინა და კლდეთა შორის ნაჩეჩქვის წვეთები“. ისტორიის მოულოდნელმა შემოტრიალებამ ამ გმირთა ცხოვრება დაამსხვრია, მაგრამ ისინი მაინც მტკიცედ სდგანან დამსკდარ დედა-მინაზე და ჯიუტად გაიძახიან:

როსტომ სთქვა ერთი არა სჯობს
ამ ჩემსა მოგონებასა,
ერთხელ სჯობიან სიკვდილი
სულ მუდამ დაღონებასა.

და კვდებიან კიდევ. ისინი არსად არ გარბიან. უბედურებას ხმალდა ხმალ უხვდებიან და თითქმის ყველანი მალე იღუპებიან. არც თუ

მსხვერპლს ითვლიან. ყველასა აქვს შეგნება, რომ ამაყ და მტკიცე თემისაგან არიან წარმომდგარნი, რომელიც არავის დაემორჩილება და ამ რწმენით არც თვით ერიდებიან სიკვდილს.

აღსანიშნავია ერთი დეტალიც: ალ. ყაზბეგის გმირები არ იცინიან, მის შემოქმედებაში არის ისეთი მომენტები, როდესაც შეიძლება სიცილი, მაგრამ არავინ არ იცინის, თითქოს ყველა წინასწარ გრძნობს, რომ მათ თავზე საბედისწერო ხმალი არის გადმოკიდებული. ეს ასეც იყო.

ალ. ყაზბეგი გადმოცემის მხრივაც პოლიარულია. იგი ან პიროვნებას ამოქმედებს, ან მასას. სხვათა შორის მასიურ მოძრაობის გადმოცემაში შეუდარებელია.

როგორც უკვე ვსთქვი, დინამიკა იზიდავს ავტორს, და სადაც ამას ჰხედავს, მედგარი სიტყვა ებადება. თემის ყრილობა, დამწყალობნება, სახალხო განჩინება, საჯარო ბჭობა, ფიცი და ყველაფერი, სადაც მასა მოქმედობს, ფიქრობს, განიცდის, ყველგან მაგნეტიურობა ძლიერდება. თვით ავტორიც განიცდის ყველა ამას, ხშირად სიტყვებიც ეკარგება, მაგრამ ამ ენის დაბმაშიც იმდენი მეტყველებაა, რომ ავტორი სანადელს აღწევს, შთაბეჭდილება მართლაც დიდი რჩება. – ბოლოს „მოისმა სიმღერის ხმა, და გამოჩნდნენ დეკანოზები დროშებით, რომელსაც სამასამდე შეიარაღებული ხალხი, ქუდმოხდილნი, სიმღერით მოსდევდნენ. ეს ხმა იყო რაღაც დიდებული, ვაჟკაცური, მაგრამ შემანუხებელი, რომელიც შიგ გულის საძირკვილიდან მოსწყდებოდა და მალალის ბანით გრგვინვასავით გაივლიდა“. ამ სიტყვებს წინ უძღვის ამ მსვლელობის განგამის აღწერა.

ან კიდევ: – „აბა ბიჭებო!... მომყევით ვისაც გული გერჩისთ!-და-იძახა გოჩამ და ხალხი სწრაფად შეჯგუფდა, ბურთვისათ შეიკრა ნუგზარის გარშემო. ავარდა კორიანტელი; ყველა მტვრით დაიფარა, მზის შუქიც კი თითქოს მიბნელდა. აქამდისინ მიყიჟინე, ეხლა გაჩუმებულიყვენენ, და მყუდროებას თითქოს კბილების ღრჭიალი, იშვიათი დაკვნესება და იარალის ჩახა-ჩუხის ხმა დაარღვევდა.

ხან-და-ხან ნიავისაგან გაფანტულს მტვერში გოჩას დროშა გამოჩნდებოდა, რომელიც ისევ უვნებლად ფრიალებდა და მებრძოლთ გულს ფოლადად უწრთობდა. ერთბაშად შეკუმშული ხალხი როგორღაც წამოტრიალდა, გაიშალა და ასტყდა ისევ ყიჟინა“ ... კიდევ: – „ხალხი შეირყა, გაქანდა იმ მხრისკენ, მოეხვია მოჩხუბართ და შეჯგუფდა, ბურთად შეიკრა. რამდენიმე წუთს ასე გაუშლელად ლელავდა და

გამოურკვეველს მოძრაობაში ტალღასავით მიქან-მოქანავდა; გაიშალა, გაიფანტა“... და სხ...

ხოლო ის ადგილი „მოძღვარი“-დან, სადაც აწერილია ხატობა და ონოფრეს ამბის მიტანა, თავისი დიდებულობით პირდაპირ შემზარავია. თქვენც თითქოს მართლა გრძნობთ, რომ „ჰაერი შესდგა და შეგუბდა.. მზე კრთება და ბნელდება... ცა გაიპო და მრისხანება ზარსავით დაგვეცა თავსა, გასკდა დედამინა“... და სხ... თქვენ ნათლად ჰხედავთ ამ თავ-მოყრილ რკინის ხალხს, რომელიც ფიცსა სდებს და ისე გრიალებს, რომ „ხმის მიმცემმა მთებმაც კი თითქოს ზანზარი დაიწყეს“.

– „ვინც ეს ფიცი გატეხოს, უფალო, მაღალო ღმერთო!...სიცოცხლემც გაუმწარდების!.

– ომენ შენს მადლსა!

– გულით საყორელისგამც მოტყუებულ დარჩების და ძალა კი ნუ ექნების-გადაუხადოს!

– ომენ თქვენს მადლსა!

– მტერთან შებმულსამც ხმალ ტარშიც გადაუტყდების!

– ომენ თქვენს მადლსა!

– წყალში შესულს ავფამდამც გაუნყდების!

– ომენ შენს მადლსა!

– სამარის მაგიერ მგლის კერძამთაც გახდების!

– ომენ შენს მადლსა!

– სამანი!.. და სხ...

დიდ წყევლად არის მიჩნეული ის ანათემა, რომლითაც განდევნეს სპინოზა მართლ-მორწმუნე რაბინებმა, მაგრამ ეს წყევლა უფრო დიდია, რადგან ამას ის ხალხი ამბობს, რომელიც სიკვდილზე უმტკიცესია, მაგრამ ალექსანდრე ყაზბეგი ობიექტიური მხატვარი კი არ არის, რომ მხოლოდ გადმოცემა აინტერესებდეს, არა, თითონაც უცქერის ამ სურათებს, შიგ ერევა, გარდიქცევა მონაწილედ, პათოსი უძლიერდება. თანაც უნდა რომ მკითხველიც აიტაცოს, დაანახოს კი არა, განაცდევინოს კიდევ, ესმარება რომ აუხსნას, მაგრამ მონოლილი ემოციები გულს უჩუყებს და ენა ებმის. ამის მაგალითი:

„კიდევ რამდენიმე წუთი ასე ქუდ-მოხდილები დარჩნენ, და ამ ვედრებაში იყო რაღაცა დიდებული, რაღაცა მუქარა, რაღაცა იმედი და ნუგეში“... ვინ იტყვის რომ აქ ენა-ბლუ კაცი არ ლაპარაკობს? ერთ ფრაზაში სამი „რაღაცა“, სამი სიგნალი. მაგრამ იმასაც ვინ იტყვის, რომ ამ სიგნალს იქით არ იმალება მართლა დიდი „რაღაცა“, არა როგორც უსიტყვობის საშუალება, არამედ როგორც თუ გნებავთ მისტიური განცდა, დიდი სულის შემოწოლა და უხილავის ყოვლის დამტევი

კალთა. ეს აძლევს ყაზბეგის შემოქმედებას ძალას. ამ დიდ მასიდან გამოჰყავს მას თავის გმირები. მაგრამ ნურავინ მოსძებნის აქ ტიპებს. ყაზბეგი პოლიარულია, და მას შეუძლიან ან მასის დახატვა, ან პიროვნებისა. მიტომ მის გმირთა შორის ტიპი არ არსებობს. მაგრამ ამას გარდა, ყაზბეგის შემოქმედების ამ თვისებას აქვს სხვა ახსნაც: მე მგონია, რომ ყაზბეგი პოლიარულიც რომ არა ყოფილიყო, მაინც ვერ შესძლებდა ტიპების მოცემას, რადგან იგი ხომ განმტკიცებულ ცხოვრებას არა ჰხარტავს მთელი მისი დეტალებით, არამედ აშლილს.

ორი ქვეყანა ებრძოდა ერთმანეთს და ირყეოდა. განსაკუთრებით ის პატარა კუთხე, სადაც ვაჟ-კაცობის სასწაულებმა ფანტასტიკას ძალა წაართვეს. – „ქვანი სკდებოდნენ მათი მნახველები, ცას პირი მოეხეთქა, მზეს ცქერა ველარ შეეძლო საცოდაობისთვის, ჰაერი გრგვინავდა, ქვეყანა იბუშკრებოდა და მთანი მალალნი, ბარის საცოდაობით დამწვარნი-იდრიკებოდნენ“-ო. პირდაპირ პლანეტათა კატასტროფის მსგავსი აღწერაა, და ასეთ პირობებში სად შეიძლება ტიპის შესახებ ლაპარაკი ტიპის შემუშავებას სულ სხვა გვარი გარემო უნდა. მხოლოდ დამცხრალ და მყუდრო ცხოვრებას შეუძლია მისი წარმოშობვა, რადგან ტიპი, – ჯამია იმ ფსიქოლოგიურ ფორმების, რომელთაც იმუშავენს საზოგადოებრივი ცხოვრება, თავის ხანგრძლივ უცვლელობის პერიოდში, თუ შეიძლება ასე ითქვას.

ხოლო იქ, სადაც სახელმწიფოებრივი, წოდებრივი თუ სხვა გვარი ფორმები ირღვევიან, ტიპებიც ჰქრებიან, რადგან ტიპი საზოგადოებრივი დამლა არის. ტიპს შემუშავება სჭირდება ერთმა და იმავე პირობებმა თუ არ გასცვიტეს პიროვნებანი ყოველ მხრივ, თუ არ განმტკიცდა პროკრუსტის სარეცელი, ისე ტიპი ვერ შეიქმნება. და აღ. ყაზბეგიც რასაკვირველია ტიპს ვერ დაჰხატავდა, რადგან იგი დიდი მღელვარების და კატასტროფების მწერალია.

საზოგადოებრივ აშლილობის დროს, ტიპის ადგილს იჭერს ინდივიდუალობა, ხასიათი, გუშინ უჩინარი და დღეს კი დიდი ამბების მტვირთველი და გადამტანი.

აღ. ყაზბეგის გმირები პიროვნებები არიან, რომელნიც გარემოს ჰხვდებიან შეურიგებლად. ისინი გამუდმებულ საომარ მდგომარეობაში იმყოფებიან. მათი გარდაქმნა არ შეიძლება, რადგან გარემო გარედან ახვევს თავის ბრძანებებს, ისინი კი გარდაქმნის სტიმულს შინაგანი ბუნებიდან ელიან.

მართალია, პირველი შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს თემის დალით არიან მოარულნი, მაგრამ ეს მხოლოდ უცები ჩვენებაა. უფრო დაკვირვებული თვალი სულ სხვა მოვლენას დაინახავს. აქ ის კი არ არის

მნიშვნელოვანი, რომ ალ. ყაზბეგის გმირთა დრამა იშლება თემის და პიროვნების დაპირისპირების ფონზე, არამედ ის, რომ ამ დაპირისპირებით გამოწვეული კონფლიქტიც კი ვერა სთრგუნავს ადამიანის თავისუფლებას. აშკარაა, რომ სიტყვა „თავისუფლება“ შედარებით არის ნახმარი, და თემიც პიროვნების შემზღუდავია რაოდენადმე, მაგრამ საქმე ის უკანასკნელი საზღვარია, რომლის იქითაც იწყება ადამიანის უფლებათა შეუვალობა. ალ. ყაზბეგის შემოქმედების მთავარი აზრი ის არის, რომ თემმა იცოდა ეს საზღვარი და ჩვენი ავტორისთვის სწორედ ამ მოსაზრებით იყო თემი ძვირფასი და დაუთმობელი. ის „ცივილიზაცია“ კი, რომელიც თემსა სპობდა, ამასთანავე სპობდა ადამიანის ელემენტარულ უფლებებს, და საზღვარდაუდებლად ჰქელავდა პიროვნების ყოველ ღირსებას. მომავალი „ცივილიზატორი“ სახელმწიფო, პიროვნებას სძარცვავდა, ადამიანობას უკარგავდა, „პირველ-ყოფილ“ ხევში კი თემი ასე ლაპარაკობდა: – „კაცს გული დახურული იმდა აქვს, რომ შიგ ყველამ ვერ ჩაიხედოს“-ო, და არცა სცდილობდა...

დიახ, თემმა იცის პიროვნების პატივის-ცემა, და სცდილობს კიდევ რაც შეიძლება ხშირად ჩამოეცალოს თავისუფლების გზიდან. თემი მიმართავს:

– „... ონისეუ... ონისეისი!.. ნუ წახვალ, ნუ მოგემორდები! გთხოვთ, ძალას კი არ გატანთ“...

თემი ყოველთვის გონიერებას იჩენს. იგი სასტიკიც არის ხშირად, მაგრამ იქ, სადაც ადამიანი გადადგება ადამიანობის გზიდან და გულში მხეც-გალვიძებული „ალარც ქალს ინდობს ალარც კაცს“... აკი ამბობს კიდევ მზალო, რომ „თემი გონიერია“-ო.

– ხალხო! სმენა იყოს და გაგონება!.. დღეს ჩვენ ისეთი დღე მოგვადგა, რომ ჩვენ თვითონაც ვერ გავგიგია, რაი ჭირი დატრიალდა?! ალამაჰმადის დროსაც არ გვქონია ეს გაჭირება.. გეხვენებით ამ მოხუცის თავით უფროთხილდით ერთმანეთს, უბრალოდ მტრობას უფროთხილდით! იქნებ ხვალ და ზეგ ეგეთი დღე დაგვიდგეს, რომ თითოს თავი ათასად დაგვიფასდეს... მშვიდობიანობას ეცადეთ თქვენი ჭირიმეთ მშვიდობიანობას!“ ასეთი ენით მეტყველებს თემის თავმჯდომარე („ელგუჯა“) – „ის ქალი ამბობს, რომ თავის ნებით გაჰყვა, უყვარდა და იმისთვის; რომ ღვთისაგან იმედი არ ჰქონდეს ელგუჯას გადარჩენისა, მაშინ ის თავს მოიკლავდა“... „თავის ნებით“, აი ეს არის ყველაზე დიდი საბუთი, და თემი აქ აღარ ჩაერევა.

მეორე მაგალითი: – „ქალაუ, იქნება გემინიან და იმად იძახი მაგას?

– რაისი უნდა მეშინოდეს?

– თუ ძალად ხარ წამოყვანილი, მთელი სოფელი აქა ვართ ღთის მადლმა, გავსწყდეთ, ის გვირჩევნია მანამ სალექსოდ საქმე ვაგვიხდეს“...

– აბა რაილა გვეთქმის, – წარმოსთქვა ერთმა.

– არც-რა, – უპასუხეს სხვებმა. შუა კაცები დაბრუნდნენ ხალხში.

– „შავ-თვალაუ? – დაიწყო ერთმა: – მოიხედე ლა რაი გითხრა! სანამ ხალხს ეგონა, რომ ქალი ძალად გაიტაცეს, ძალად ჰყავსთ დამწყვედული, მთელი სოფელი წამოვიდა მდევრად და ღთის მადლმა, ვაჟკაცობასაც იქმოდა, მაგრა რა კი გაიგო, რომ ქალი ნებითაა წამოსული, მაგათი საქმე აღარაა“ ... აქაც „თავისი ნებაა“. ასე აფასებს თემი პიროვნების თავისუფლებას.

არის ერთი საცთურიც, რომ ყაზბეგის გმირებში ტიპი მოგეჩვენოთ. თითქოს მათში ზოგადი ელემენტებია მოქცეული, რაღაც შემკრებლობლობითი ხასიათი, რადგან ისინი თითქოს ჰგვანან ერთმანეთს. მაგრამ აქაც ჩაჰკვირვება საჭირო, რომ დაინახოთ სხვა და სხვაობა.

ერთფეროვანობა ილუზიად მოდის, რადგან ყაზბეგი, მთელ თავის პოეტურ ფანტაზიას ატრიალებს დარიალის ხეობაში, აწყვეტავს არაგვისა და თერგის კლდეებს, ჰმოქმედობს ძაუგიდან სნომდე. ერთ თემს ეხება და მიტომაც გვეჩვენება ერთფეროვნება.

ასევე ერთფეროვანია ხალხის კრება, ჯარი. მიდის მასა, თითქო ყველა ყველასა ჰგავს, მაგრამ ეს ილუზიაა, სინამდვილე კი ხასიათთა სიმრავლეს ამტკიცებს.

ნამდვილად საერთო ყაზბეგის გმირებს ისა აქვთ, რომ ყველა ჭირვეულად მოითხოვს თავისას, პიროვნულს, მეტ წილად სიყვარულს, რომელიც თავისი მოუშორებლობით აფორიაქებს მათ ბუნებას.

სიყვარულს ვერ სთმობენ ვერც ელგუჯა, ვერც იაგო, ვერც ონისე, ვერავინ. იგი მეტად ძლიერია, თუმც მისი განვითარების დიდი გზა არსად არ არის ნაჩვენები ავტორის მიერ. აქ ეს გრძნობა უცბად იზრდება, მაგრამ უცბადვე როდი ჰქრება. იგი ანდამატივით იზიდავს შეყვარებულთ, და ჯოჯოხეთიც ძალას ჰკარგავს ამ დიდი, ხევური სიყვარულის გვერდით. აქ სიყვარული სიკვდილზე ძლიერია, რადგან ჰბადავს სიცოცხლის შიშს. ელგუჯა მოჰკლეს, მზალოს სიკვდილისა ემინიან, რადგან შერცხვენილი როგორ უნდა ეჩვენოს ელგუჯას საიქიოს. ნამუსი აჰხადეს, მაგრამ ხანჯალი ხომ თანა ჰქონდა? სიკვდილის ემინიან. სიკვდილი აღარ უნდა, მას უნდა იცოცხლოს. არა, სიცოცხლე უფრო საშინელია. ყაზბეგი ამბობს: „მზალოს სიკვდილისაც ისე ემინოდა, როგორც სიცოცხლისა“-ო. ეს როდია უბრალო ფრაზა. სიცოცხლის შიში, ეს მეტად რთული პრობლემაა, და რამდენადაც ვიცი, ჩვენს ლი-

ტერატურაში პირველი თქმაა. ხოლო თუ ამ დიდ თემაზე მეტი არაფერია თქმული, ეს იმიტომ, რომ ყაზბეგის გმირებს საზოგადოდ არ ახასიათებთ აზროვნება. აქ განცდებია იდეათა დიალექტიკის ადგილას, აქ-აფექტებია, ცნებათა ნაცვლად.

ალ. ყაზბეგის შემოქმედებაში განსაკუთრებით საინტერესოა ერთი რამ: მან ხევის სიკვდილი გადაშალა სქესობრივი სიყვარულის ფონზე, და ამით ორი სიმძაფრე შეახალა ერთმანეთს. ამბავთა ქარიშხალი, განცდების მორევები, შთაბეჭდილებათა სიმრავლე, ფაქტების ერთ-ფეროვანი სიჭრელე და კატასტროფების ტეხა ყოველ წუთს.

სულ საბედისწერო ფინალები, სულ დაღუპვა. დაღუპვა ორივე მხრივ: სიკვდილით და სიყვარულით. ხევი იფხვენება ნოტიო კლდესავით, და ეს შავი ქვიშა კვლავ კლდესავით იკუმშება სიყვარულის ქვეშ მომტანი, ხელ უხლებ მონუმენტივით. ხევს ჰკლავენ, დე ეს მკვლელობა გააღმასებულია სიყვარულის კალთაზე.

მე XIX საუკ. ქართულ მწერლობაში, არ არსებობს მეორე პოეტი, რომელსაც ასეთი სიმძაფრით ჰქონდეს ეროსი აწერილი, მთელი მისი პირველყოფილობით და სტიქიურობით.

წურავის ეჩვენება აქ ის ჩვეულებრივი რომანების ფაბულა, რომელიც მიმზიდველობისთვის არის ნავარაუდევო. არა, აქ ქალის სახით არის არა-ჩვეულებრივი შეხორცება ყოველივე იმისი, რაც მის გმირებს გააჩნიათ ღრმა, მაღალი და დაუთმობელი. აქ მარტო სქესობრივი სიყვარული არ არის. აქ საკუთარი მეობის მწვერვალია, ყველა იმ ინტიმურ საიდუმლოებათა კონცენტრაცია, რომელნიც ადამიანის ფასდაუდებელ საუნჯეს შეადგენენ. მიტომ არის, რომ ყაზბეგის შემოქმედებაში ეს სიყვარული რაღაც საშინელია, მოზღვავებული ლავა. აქ თვით ხევის პირველ-ყოფილ სულის გამოჩენაა და განწირული თვითმკვლელობა. საინტერესოა თვით სიყვარულიც ყაზბეგის შემოქმედებაში. საერთოდ ცხადია, რომ ამ გრძნობის მეუფება ყოველთვის დიდი იყო, მაგრამ მისი შინაარსი ეპოქისა და ხალხის თვისებებით განისაზღვრებოდა. ყაზბეგის პიროვნებებსაც უყვართ, მაგრამ არის ამ სიყვარულში ნიშანდობლივი და კერძო. ეროსი აქ თემის წიაღიდან იშვის და იგი ერთგვარად განსაზღვრულიც არის თემის ტრადიციების ბატონობით. მაგრამ მიაქციეთ ყურადღება, რომ ეს ბატონობა არა ვრცელდება პიროვნების სულის ფესვებზე, ინდივიდუალობა მაინც არ არის შედეგებული.

რა უყოთ, რომ ეს თითქოს ძველი ჩვეულებებია, პირველ-ყოფილობის ძლიერი ცემით. სამაგიეროდ აქვე არის ინდიდუალობის გამახვილება და ნავარდი.

ძველად პიროვნება საზოგადოებას ეწირებოდა მთელი სიცოცხლით. ასეთი იყო იმ დროული გაგება. მაგრამ ყაზბეგი იმისთვის მისტიკის მის თვალ-წინ მომაკვდავ თემის დაშლას, რომ აქ ეგულება პიროვნებისათვის ძვირფასი პირობა. ის თავისუფლება, რომელიც ხევში იყო პრიმიტიულ ფორმით მოცემული, დღესაც საძიებელია ბრწყინვალე კულტურის და ცივილიზაციის ქვეყნებში. თავისუფლება, გრძნობით ავისილობა და დანდობა, ეს თვისებები ახასიათებენ ყაზბეგის გმირებს, რომელნიც თავის შესაკრებს სიყვარულში ჰპოულობენ. ეს სიყვარული ალ. ყაზბეგის შემოქმედებაში ხორციელია. მის გმირებს სხეული უყვართ. სულიერი სილამაზე დრამის პროცესში იშლება იგი შემდეგი ეტაპია, თორემ გრძნობით შეპყრობა, ფიზიკურ სათავედან მოდის. მაგრამ ეს ხორციელი სიყვარული იმას კი არ ჰგულისხმობს, რომ სულიერი სილამაზე არაფრად მიაჩნიათ, არა. ისინი სულიერ სილამაზე არც კი ეძებენ. აპრიორულად არიან დარწმუნებული, რომ ეს სილამაზე ხევში მოცემულია თავის-თავად. სულიერი სილამაზე იქ არის საძიებელი, სადაც პიროვნება ათრეულია, მექანიზმად გადაქცეული და გარემოებით გაღესილი, კუთხე გაცვეთილი. სულს ცივილიზაცია ჰკლავს, და მატერიას ამტკიცებს აქ იზადება სევდა დაკარგულ სულის გამო, და მისი ძიებაც მხოლოდ ცივილიზაციის წიაღში შეიძლება. ხევში კი, სადაც დამოუკიდებელი კულტურა იყო, ასკეტური თვით ჩახედვა და განწმენდა, იქ საძიებელი იყო ფიზიკური სილამაზე, და ყაზბეგის გმირებიც ამ სხეულს ეწირებიან. თანაც: სულის პრიმატი ქრისტიანობის შექმნილია, მაგრამ როგორც ქრისტიანობა, ისე სულის პირველობაც, დარჩა ოფიციალობის სფეროში, და სიცოცხლე კი კვლავ ევლება სხეულს. სილამაზე-სხეულიდან წასული აბსტრაქცია და ბევრიც რომ ვესწრაფოთ სულს, ადამიანისთვის მაინც ძნელია შეხებითი საიდუმლოების დათმობა. სილამაზე კი, მართლა რომ შეხებითი საიდუმლოებაა. დიმ. კარმაზოვი ამბობს:

„საზარელია ის, რომ სილამაზე არის არა მხოლოდ საშინელი, არამედ საიდუმლო საგანიც. ღმერთი ეშმაკს ებრძვის, საომარი ველი კი – ხალხის გულებია“-ო. და არამც თუ დოსტოევსკის, ბევრსა სტანჯავდა მადონას და აფროდიტას იდეა, მაგრამ ყაზბეგი მათ რიცხვს მაინც არ ეკუთვნის. ყაზბეგი არა ფიქრობს. მისთვის სილამაზის საკითხი დიალექტიკის საგნად არ ქცეულა არასოდეს. აქ მხოლოდ ემოციებია, ამოთქმა უანგარიშო, და სიმშაგე, ყველაფრის გადამლახავი და გადამტანი.

არის ერთი მომენტიც ალ. ყაზბეგის შემოქმედებაში, სადაც ერთ-მანეთს უპირისპირდებიან „ძველი“ და „ახალი“. ამ დაპირისპირებაში შეგვიძლიან ამოვიკითხოთ იგივე აზროვნება, რომელიც დღეს არაჩვეულებრივად იშლება კულტურისა და ცივილიზაციის დაპირისპირების სახით.

ალ. ყაზბეგის „ხევი“ (ანუ იგივე საქართველო, ვ.კ.) მისივე აზრით არის უდიდესი კულტურის მატარებელი, სადაც მითოსი ცოცხალია, და შემოქმედი სული ჰქმნის სიცოცხლის უღრმეს და იმანენტურ სტილს.

ალ. ყაზბეგი ჩქროლვით უცქერის ისტორიის მიმქრალ სიმორეებს და იქ ჰხედავს იმ ადამიანურ დიდებას, რომელიც ძალოვნებით ბუნებასაც კი აღემატებოდა.

„სამების ტაძარი... აშენებული თლილის ქვით... რომლისთვისაც ჯერ ბუნებას შემოუვლია მაგარი კლდის კედელი და მერე, ზოგიერთს ადგილებში კაცის ხელს კიდევ უფრო შეუმაგრებია“.

– „პირველსავე შეხედვაზედ კაცი განცვიფრებაში მოდის და ნებაუნებლივ თავის თავს ეკითხება: საიდან მოუტანიათ ამ ჩინებულის შენობისთვის მასალა. ან რითი მოუზიდნიათ?

– საკმაოა ამ შენობის ნახვა, რომ კაცმა გაიგოს, რა შეუძლიან ხალხის შეერთებულს ძალას და ამაღლებულს სულიერ მდგომარეობას. ტაძრის კედელში მხოლოდ ერთ ადგილს ჩატანებულია მარმარილოს ქვა, რომელზედაც ქარსა და ნიაღვრს ჯერ ვერ მოუსწრია სრულიად ამოეშალა ზედ-წარწერა და მნიგნობარს კიდევ შეუძლიან გაარჩიოს სიტყვები „...ხარი ლომა...მწყემსი თევდორე“... ეს ორი სახელია, რომელთაც უეჭველია, დიდი ღვანლი მიუძღოდათ ამ ხევის წარსულის დიდების აშენებაზედ“... ეს პატარა ნაწყვეტი სრულიად საკმარისია, რომ წარმოვიდგინოთ ის მსოფლ-მხედველობა, რომელიც ალელებდა და კვლავ აფიქრებდა ჩვენს მწერალს. აქა სჩანს ის დიდი მონინება, რომლითაც ეპყრობოდა „ხევის“ თავისებურობას, სადაც ნამდვილი კულტურა, ანუ მომნიფებულ სულის გამოცხადება თვით პირუტყვის პატივისცემასაც კი ავალებდა.

„ლომა ხარი“ ამოჭრილი მარმარილოზე, მართლა რომ მითოლოგიაა, დიდი მომავლის ღრმა სიმბილიურობით სავსე.

აი ეს არის ალექსანდრე ყაზბეგისთვის კულტურა. შეიძლება ბევრს „ველურობად“ ეჩვენებოდეს, მაგრამ ეს „ველურობა“ თავისი შინაგანი ამაღლებით ხშირადა ჰგრეხავს თანამედროვე „ცივილიზაციის“ გადაშენებულ სხეულს ხოლო ის ე.წ. „ცივილიზაცია“, რომელიც შემოეჭრა ალ. ყაზბეგის აღთქმის ქვეყანას, იყო მხოლოდ შემომქმედ ენერ-

გიის მომაკვდინებელი, მხოლოდ და მხოლოდ გამოყენებითი აპარატი, ადამიანის მანქანად გადაქცევი და გარეგნულად ბრჭყვიალა.

აქ შემოქმედების ნაცვლად მუშაობა არის, ადამიანობის მაგიერ პრაქტიკული დაინტერესება პსიქოლოგიის ადგილას-სტატისტიკა და ყველგან ანგარიში, ანგარება და „ოქროს ვერძი“ ყოველგვარ მითოლოგიის გარეშე ასე ესმის ალ. ყაზბეგს „ძველისა“ და „ახლის“ შორის არსებული განსხვავება, და რომ უფრო ნათელი გახადოს ამ ანტიპოდების იდეური თუ მორალური ღირებულება, კიდევ ერთ მომენტს გადაშლის: ეს არის დანაშაული და სასჯელი. შეიძლება ითქვას, რომ სამართალში ყველაზე მეტადა სჩანს ადამიანის კულტურა.

ოფიციალურ-პოლიციური რუსეთი მოდიოდა როგორც დიდი „კულტურით“ დამძიმებული, ნამდვილად კი კულტურა მოუნელებელი და ბარბაროსი ყაზბეგის აზრით მათ შემოიტანეს მორალური გახრწნა, რითაც ბევრი დასნეულდა. მათ ხელში ადამიანი გეომეტრიული სხეული იყო, და არც უნდოდათ და ვერც ხედავდნენ ადამიანის შინაგან ქვეყანას იქ სინდისი ყაზბეგის სიტყვით, „დაქირავებულიც“ კი არ ჰქონდათ. სულ სხვა იყო თემი. აქ სასოებაა, შიშია შეცდომისა, აქ დამნაშავე საფლავთან ლაპარაკობს და მსაჯულებიც „ღვთის პირით“ ეკითხებიან.

ნათქვამი აშკარავდება შემდეგი დაპირისპირებით, რის მსგავსი მაგალითებიც ყაზბეგის ნაწერებში ბევრია. „მოძღვარში“: ონოფრეს 70 წ. კაცს, მღვდელს, მკვლელობა დააბრალეს ქალისა, მაცვალასი. „დიდი ხანი იყო, რაც მოხუცი ციხეში დაეჭირათ, რაც განუწყვეტლივ მასთან გამომძიებელნი დადიოდნენ და ათასის კითხვებით თავს აბეზრებდნენ“... სასამართლოში კი ონოფრეს გამოუტყხადეს: – „აეყაროს ღირსება, პატივი, და ოცდა ოთხი წლით გაიგზავნოს კატორგაში“... ასეთი იყო ახალი სამართალი. მაგრამ, ნახეთ იმავ „მოძღვარში“ როგორ ასამართლებს თემი ნამდვილ დამნაშავეს.

– „თემს რომ გაძლიერებული ენახე, გაუტყებელი, თავმოუხრელი, ჰაი ჰაი რომ გიჩვენებდა ძალასა: მოგგრეხდა და მოგტყხავდა. მაგრამ ეხლა ხელს არ გახლებს, მაგრამ თემობაშიც ვერ მიგიღებს... ნადი იცხოვრე სადაც გინდა, როგორც გინდა“... ყაზბეგი ამ ორ გასამართლებას არ უპირისპირებს, მაგრამ აშკარაა, რომ აქაც დაპირისპირება არის ნაგულისხმევი, და ალბად დარწმუნებულიც იყო, რომ მკითხველისთვის მან აშკარად გახადა ის, რაც ასე ძალუმაღ სწამდა და ატირებდა. ეს ახალი სამართალი იდგამდა ფეხს. მთელი ეს გმირთა წყება, რომელნიც იტანჯებიან უმიზეზოდ, ისჯებიან უდა-

ნაშაულოდ, ამ „ახალი დროების“ გამოფენილნი არიან, ისინი ჩვენ გვიზიდავენ ძარღვებით თვალებიდან გვიხსნიან ბისტს, და სულ ახლო მისულები, აცრილი თვალებით ვხედავთ იმ ყოველი უჯრედის ციებ-ცხელებას, რომელიც სტანჯავდა ჩვენს მწერალს. აქ ესთეტიკა კი არა, აქ ტანჯვისა და გამძლეობის საშინელი ფანტასტიკაა.

ეს „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირება მოკლებულია კერძო ხასიათს, მართალია, კონკრეტულად რუსეთი ჰლახავს თემის სინმინდეს, მაგრამ რუსეთი მხოლოდ ზოგადი მოვლენის კერძო სახეა. ალ. ყაზბეგი იმაზე კი არ სწუხს მხოლოდ, რომ რუსეთი ანადგურებს საქართველოს ხევის სახით, არამედ იმას, რომ ხევი იშლებოდა რაღაც ახალ ძალით, და ამ დაშლას ჰქონდა ფატალური ხასიათი. მას არ სწამდა ეს „ახალი“. იგი შიშით უცქეროდა მის სიმშრალეს, და ადრე ჰქონდა გამოტანილი საბრალმდებო განაჩენი. და რომ ეს ასეა, შემდეგი ამონაწერებიდანაა სჩანს: – „არ გაიარა რამდენიმე ხანმა, რომ ორი ვილაცა კაცი, წვერიანები და შტაცკურს ტანისამოსში, მოდიოდნენ ჩემკენ.“ იმათ რუსული არ იცოდნენ და ფრანგულად ეკითხებოდნენ ერთმანეთს, „როგორ უნდა ვკითხოთ, მატყლს სადა ჰყიდიათ.“-ო.

„მე ვლაპარაკობდი ფრანსიულს, გულმა ველარ გამიძლო და ამისთვის უპასუხე... წარმოიდგინეთ იმათი გაშტერება, როდესაც რაღაცა უცნაურ და ველურ მთებ შორის, სადაც იმათი შეხედულებით ბარბაროსები სცხოვრობენ, რომელთაც ათზე მეტი თვლაც კი არ იციან, ერთბაშად უბრალო მეცხვარე, უბრალო მთის კაცი ფრანსიულად ელაპარაკება! – ეჰ!... ქართველები რა? აზიელები, „ბუსურმანები“ არიან! მაგათ რა იციან ესტეტიური გრძნობისა!... ეგ ჩვენთვის, ევროპიელი ხალხისთვის უნდა მოვიყვანოთ... ანტეპრენიორმა გაიღიმა, რომლისთვისაც სულ ერთი იყო, ევროპიელებს გაჰკრეჭდა თუ აზიელებს, ოღონდაც არის ფული ეძლიათ“. კიდევ: – „გამოჩნდნენ განათლებულნი ევროპიელები“, რომელთაც მოისურვეს შებმა „აზიურს გაუნათლებლობასთან“, და რადგან ამ ბრძოლისთვის საშუალება იყო საჭირო, ეს საშუალებაც ადვილად აღმოაჩინეს. საერთო სიღარიბისა და გაჭირვების დროს, სესხად მისცეს ანტრეპენიორს ექვსი-ათას თუმნამდის, თუმცა ძალიან კარგად იცოდნენ, რომ ამ ფულს ველარავინ გადაახვევინებდა, რადგანაც ამ ბატონს სულ აქეთ არა გააჩნდა-რა. მაგრამ განა ექვსი ათასი თუმანი იქ სახსენებელია, სადაც ევროპიული განათლების და ესტეტიური გრძნობის გავრცელება უნდათ აზიურსა, ველურსა და ბრიყვს ხალხში? რასაკვირველია რომ არა“... ამ ამონაწერებიდან უკვე აშკარაა, თუ რა პრიზმით უცქეროდა შემოსეულ „სიახლეს“ თუ „ცივილიზაციას“, რომელიც არ მიიღო იდეურად კი

არა მხოლოდ, პრაქტიკულადაც. ეს უარყოფა ალ. ყაზბეგმა შემოქმედებიდან ცხოვრებაში გადმოიტანა, და ერთ დროს დიდი სალონების ბრწყინვალე კავალერი, გაუზოგველი დარდიმანდი, ცხოვრების პარიზული გამახვილებით მიმღები, გამოეხვია ხევურ ყისინაში, და შეუდგა მთას როგორც მორიგი მწყემსი, შემდეგ სარქლად ამორჩეული. მხოლოდ იშვიათად თუ ალაპარაკებოდა მთაში ფრანგულად, ტურისტებთან შეხვედრის დროს, სადაც ფარული ირონიით აბათილებდა ამ „განათლებულებს“.

ალ. ყაზბეგმა სრული შეგნებით აუქცია გზა ამ „განათლებას“, და მიაშურა იმ ხალხს, რომელიც „პირი-მზეს“ ლოცულობდა, ის ხალხი არჩია, სადაც „ვაჟია ნაჩეხი სჯობიან“ და იხეჩებიან თავისუფლებისა და მართალ ვაჟკაცობისათვის.

II

ვნახოთ ეხლა ალ. ყაზბეგის შემოქმედების პროცესი. მეტად საინტერესოა, თუ რა გზით იქმნებოდნენ ის გმირთა პორტრეტები, რომელიც ალ. ყაზბეგს დიდი ექსპრესიითა აქვს დანერგილი. როგორი იყო ეს პროცესი, სტიქიური, აფექტიური თავის-თავადი თუ ღრმად-მოფიქრებული, წინასწარ გაზომილი და ნატურალურ-ზედ-მინვენითი? უნდა ითქვას, რომ ალ. ყაზბეგის შემოქმედებითი პროცესი სტიქიურიც იყო და მოფიქრებულიც, ისევე, როგორც საზოგადოდ ყველა დიდი შემოქმედება. ჰეგელი თავის დროს იცინოდა კიდევ იმ თვისებების გამო, რომელთა მიხედვითაც ჰომეროსის პოემის დამწერს თურმე არ ესმოდა რასა სწერდა. ეს „ზე შთაგონება“ დღეს უარყოფილია დიდ შემოქმედთა მრავალი ჩვენებით, და რჩება მხოლოდ ისეთი შთაგონება, რომელსაც სინამდვილე იძლევა, დიდი დაკვირვება და გრძნობათა ძლიერი კონცენტრაცია. – „არტისტი ბევრს უნდა უკვირდებოდეს, – ამბობს ჰეგელი, მასში უნდა მნიფდებოდეს და ვითარდებოდეს დიდი გრძნობანი, მან ბევრი უნდა განიცადოს, რომ თავის შემოქმედებაში გადახსნას სიცოცხლის საიდუმლოება“-ო. და როდესაც უკვირდებით ალ. ყაზბეგის პიროვნულ ცხოვრებას და შემოქმედებას, ჩვენ ვხედავთ რომ მათ შორის არსებობს უღრმესი კავშირი. მისი შემოქმედება ნაწილობრივად ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა, ნაწილობრივად კი მახლობელ პირთა პორტრეტების და მათი ამბების მხატვრობაა. რასაკვირველია, არც ავტობიოგრაფია უნდა იქმნეს გაგებული ქრონიკულ აღწერის სახით, და არც მახლობელთა დახატვა-როგორც სიტყვა-სიტყვითი პორტრეტი აქ არის ბევრი ისეთი ხაზი, რომელიც მხოლოდ წარმოდგენით არის შექმ-

ნილი, და ცოცხალ მოდელებსაც საკუთარი ფანტაზიით ართულებს და ასხვაფერებს.

ავტობიოგრაფიული ხასიათისა არიან: „ცხოვრების ჩარხი“, „განკიცხული“ და „ნამწყემსარის მოგონება“.

ამ ნაწარმოებში აღწერილია საკუთარი ცხოვრების ეპიზოდები, სტუდენტობის, მეცხვარეობის და თბილისში ყოფნის პერიოდებიდან. ზემოდ გვქონდა მოხსენებული, რომ „ცხოვრების ჩარხი“ არის „ჩვენი ქვეყნის ბომონდის“ გაგრძელება; ორივეს შინასახი კი ის წერილია, რომელიც ალ. ყაზბეგმა მოსწერა დედას მოსკოვიდან, სადაც ლაპარაკია კრუგლიკ. ქალზე.

ლიდია – ეს იგივე კრუგლიკოვის ქალია;

სვეტლიცკი – გრაფი, ქალის მამა;

თეიმურაზი კი თვით ალ. ყაზბეგი

„ნამწყემსარის მოგონება“ ხომ შეიძლება პირდაპირ ქრონიკად ჩაითვალოს, რადგან აქ არც სახელებია შეცვლილი.

სიმონა გიგაური, დელაკრუა-ნამდვილი სახელებია, და თვით ავტორიც პირველ პირით რომ ლაპარაკობს, მანერა კი არ არის, არამედ თავის თავ-გადასავალს გვიამბობს:

– „ჩემი სიტყვები დიდ-ხანს ამკობდნენ ძაუგის არისტოკრატთა სასტუმროებს და ერთი მეორეს ღიმილით გადასცემდა იმ შემთხვევას, თუ ლენერალის შვილს როგორ აელო ჯოხი ხელში და ცხვრებს დასდევდა“...

რაც შეეხება „განკიცხულს“, აქაც ავტორი ლევანის პირით ლაპარაკობს საკუთარ თავგადასავალზე, მხოლოდ აქ გადასხვაფერებულია გმირთა სახელებიც და თვით დრამის ხასიათიც. მაგრამ ეს მაინც ვერ შეგვიშლის ხელს, რომ ხელოვნურად შექმნილ ნილაბებს იქით თვით ავტორის დრამა დავინახოთ და ის პირები, ვისაც ამ დრამასთან რაიმე კავშირი ჰქონდა.

გიოტე იტყოდა, რომ „მთელი ჩემი ნაწარმოებნი, ჩემი ცხოვრების დიდი აღსარების ნაწყვეტებია“-ო. და „განკიცხულშიაც“ ალ. ყაზბეგის ერთი რომანიული თავ-გადასავალია მოთხრობილი.

თუ ჩაუკვირდებით ალ. ყაზბეგის დღემდე არსებულ ბიოგრაფიამოგონებებს, ისე გამოდის, რომ ალ. ყაზბეგს სიყვარული არ განუცდია, და ერთი შემთხვევა მოსკოვში, გრაფ კრუგლიკოვის ქალისადმი ტრფიალიც, თურმე ოსტატურად მოგონილი ტყუილი ყოფილა, დედასაგან ფულების მისაღებად. შემდეგ იყო მეცხვარედ, მსახიობად, დაინყო მწერლობა, „შეიშალა“ და გარდაიცვალა. თითქოს ალ. ყაზბეგი ადამიანი კი არ იყო, არამედ რაღაც მანქანა, რომელსაც სიყვარული არ მოჰგონებია.

ამ მხრივ წარმოებულმა მუშაობამ კი ბევრი რამ გამოარკვია, და დღეს გვეძლევა საშუალება ვსთქვათ, რომ „განკიცხულის“ ამბავი არის ავტობიოგრაფიული ფრაგმენტი, ნაწარმოები, სახსვს პიროვნული განცდებით, მხოლოდ ხელოვნურ ნაწარმოებად გადაქცევისათვის ნაფენობის და შეფარდების პროცესებით შევსებული. იგი ხომ ქრონიკიორი არ იყო, რომ სიტყვა-სიტყვით აენერა ესა თუ ის ამბავი. იგი მრავალ ხერხსა ხმარობდა როგორც მხატვარი და იძლეოდა ნარევე სახეებს, ნარევე ამბებს, როგორც ერთ მთლიანობას.

„განკიცხულის“ ერთი გამართაგანი, პორფირუშკა, დანერილი ყოფილა ცოცხალი მოდელის მიხედვით, და ეს უკანასკნელი ყოფილა პორფირე ბარ-შვილი.

ხოლო სოფიოს პორტრეტის დასაწერად, ალ. ყაზბეგს მოდელად აუღია ელისაბედ ყაზბეგი, ალ. ყაზბეგის ცრუ ავტორობის პირველი მქადაგებელი.

ამის შესახებ ასეთი ცნობები გვაქვს შეკრებილი:

ბიბო ყაზბეგის ქალი, ნინო თარხნიშვილისა მწერს:

– „აღექსანდრე ყაზბეგს ჰყვარებია თავისი ნათესავი ქალი. ამის გამო სანდროს მთელი ნათესაობა აუმხედრდა და ქალის შერთვის ნება არ მისცეს. ეს ქალი შემდეგ შეირთო პორფირე ბარ-შვილმა.

ეს თავისი რომანი მან წიგნად გამოსცა „განკიცხულის“ სათაურით. ამას როგორც ყველა ნათესავები მიამბობდნენ, ისე ჩემი ბიძა ნიკო ამირეჯიბი“...

ხოლო ი. ლუდუშაური იწერება: – „ელისაბედი მისივე თხზულებაში ხსენდება“-ო. და თუ მოიგონებთ იმ ადგილს „განკიცხულიდან“, სადაც ნათქვამია: „ფაიტონით ვილაცანი გვიახლოვებოდნენ; როდესაც ჩვენ გაგვისწორდნენ, ფაიტონი შესდგა და აშკარად გავიგონე:

– „Влюбленная парочка!... ამ მომენტის შესახებ იგივე ი. ლუდუშაური იწერება, რომ ეს ელისაბედი ყოფილა, რომელიც „რომელღაც ბალში ალ. ყაზბეგს შეენიშნა ს. გაბაშვილთან“-ო და სხ...“

აღბად ალ. ყაზბეგისაგან ეცოდინებოდა იაგორ ლუდუშაურს ასე დანვრილებით, როგორც მახლობელსა თუ მეგობარს. ასეთივე ცნობები მომცა მოხვევე გიორგი თოფაძემ. სჩანს რომ სიმართლე უნდა იყვეს, როდესაც სულ სხვადასხვა პირნი ერთსა და იმავე ცნობებს იძლევიან. ხოლო ეჭვის შეტანისთვის საკმაო საფუძველი არა რჩება, რადგან აუარებელი ცნობებია ჩვენს განკარგულებაში, რომელთა მიხედვითაც ირკვევა, რომ ანალოგიური გზით ჰქმნიდნენ და ჰქმნიან თავის პერსონაჟებს ისეთი მწერლები, როგ. გეტე, ფლობერი, ბალზაკი, ე. ზოლა, შპილჰაგენი, ვაგნერი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი და სხვანი მრავალნი.

ისე რომ ზემო-ხსენებული სამი ნაწარმოები ავტობიოგრაფიული ხასიათისანი არიან.

ხოლო რაც შეეხება დანარჩენ ნაწარმოებთ უნდა ითქვას, რომ ესენიც სავსე არიან ცოცხალ ადამიანთა პორტრეტებით. როგორც გამოვარკვიეთ, ალ. ყაზბეგის გმირთა მთელი წყება, ამავე სახელობითაც კი არსებულან ხევში, და ჩვენი მწერლის პერსონაჟების ორიგინალები ისინი ყოფილან. მაგ. ელგუჯა იგი იმავე სახელით ყოფილა ცნობილი მეცხვარე, რომელსაც დიდი გმირობა გამოუჩენია, როგორც თავისუფლებისათვის მებრძოლს. მისი სახელი დღესაც ცოცხალია ხევში, და ჩონგურზე დღესაც დამღერიან:

„ელგუჯამ ცხვარი აჰყარა,
„მწყემსებს გაუყო ზიარი,
„ადგა და გამოემართა,
„ეგ მაღლიანი, ღვთიანი-ო..და სხ...

იაგო, „მამის მკვლელიდან“, – ყოფილა ბიბო ყაზბეგის „უკანონო“ ძმა, რომელსაც „კაცი-ნაკლავს ეძახდნენ, მეტად ბრგე და გულადი ვაჟკაცი, რომელიც ყაჩაღად გავარდნილა და პოლიციას კი არ ჩავარდნია ხელში.

კობა, (ესეც „მამის მკვლელიდან“), ანუ გომიეთ კობა, კარგი ვაჟკაცი და ლექსით შექებული.

ციცკა – ესეც ბიბო ყაზბეგის „უკანონო“ ძმა, რომლის შესახებ შექმნილია ხალხური ლექსი, და ამ ლექსში თითქმის იგივე სიუჟეტი, რაც ალ. ყაზბეგის მოთხრობაში.

ციკო – დღესაც ცოცხალია, და მას გადაჰხედია თავს, რაც ალ. ყაზბეგის მოთხრობაშია აღწერილი.

სიმონ ჩოფიკაშვილი – („ელგუჯა“-ში) ესეც ნამდვილი პიროვნება იყო, ელ. ყაზბეგის ცნობით – გაბრიელ ყაზბეგი, ხოლო სოლ. ყაზბეგის ჩვენებით კი სვიმონ ყაზბეგი.

ელბერდი – ჩეჩენი, რომლის შესახებაც კერძო წერილში სწერს ალ. ყაზბეგი სვიმონ ჩოფიკაშვილს, და სხ...

ვიმეორებ, რომ ალ. ყაზბეგი პირდაპირ კი არ იმეორებდა იმას, რაც სინამდვილეში იყო, არამედ ერთგვარ შემოქმედებითი სინტეზს ახდენდა, იმის-და მიხედვით, თუ რა ხასიათი აინტერესებდა.

ისევე, როგ. მაგ. იბსენმა იხმარა ბრანდტის მოდელად პასტორი ლამერსი, მაგრამ ამ პორტრეტში ბევრი რამ შეიტანა თავისი საკუთარიც.

ტოლსტოი ამბობს: „მი ავიღე ტანია, შეურიე სონიაში (იმისი ცოლი და ცოლის-და) და გამოვიდა ნატაშა“-ო („ომი და ზავი“-დან).

გიოტეს „ვერტერ“-ში თავისი თავი უცვნიათ შარლოტას და იმის ქმარს, რის გამო დიდი უსიამოვნებაც ატეხილა; დიკენსის სკიმპოლის გამოც, ერთ სუბიექტს საჩივარი აღუძრავს, რადგან უცვნია თავისი თავი. ასევე დამართვიათ ტეკერეის, მოპასანს, ზოლას და სხ...

დოსტოევსკის ალიოშა კარამაზოვის მოდელი – ვლად სოლოვი-ოვია, კარამზინოვისა – ტურგენევი და სხ...

ალ. ყაზბეგიც ასეთივე გზით ქმნიდა თავის პერსონაჟებს, ე.ი. მხატვრულ მასალას იგი იღებდა მის ირგვლივ მყოფ პირთა ცხოვრები-დან, და ამაზე აშენებდა თავის შემოქმედებას. ხოლო ეს პროცესი ისეთი აფექტიური იყო, ისეთი დიდი ემოციებით ამოძრავებულნი, რომ ავტორი თავის გმირებს განიცდიდა ცოცხლად, გადადიოდა მათ სულში.

ნიკო ლომოური ეკითხება ალ. ყაზბეგს:

– „რა გემართება სანდრო? ახლა რომ მხიარული ხარ, უცბად გადაიქცევი რალაც გაუგებარი. შეშინებული იყურები აქეთ-იქით, ვილაცასთან ლაპარაკობ, რა მოგდის?“ რაზედაც ალ. ყაზბეგს უპასუხნია: – „ეგ არაფერი, უცბად მომელანდნენ ყველა ჩემი გმირები და მათთან ვლაპარაკობ“-ო.

ანალოგიურად განიცდიდნენ თავის გმირებს ბევრი დიდი მწერალი. ფლობერი ერთ კერძო ბარათში სწერს: – „დღის ორი საათიდან ვსწერ „ბოვარი“-ს. მე ვესწრები იმათ ცხენ-და-ცხენ გამგზავრებას... მე დღესა ვარ კაციც, ქალი, საყვარელიც... ვიყავი ცხენიც, ფოთლებიც, ქარიც, ჩემ გმირთა სიტყვებიც“ და სხ... გოფმანსაც ხშირად ერგენებოდნენ თავისი პოეტური სახეები, როგორც ნამდვილად არსებულნი, რომლებსაც ელაპარაკებოდა.

მოქანდაკე ბლეკი ხშირად მიდიოდა ზღვის ნაპირზე და იქ ელაპარაკებოდა მოსე წინასწარმეტყველს, ვირგილიუსს და მილტონს...

დიკენსი სწერდა: – „მე კი არ ვთხზავ წიგნის შინაარსს, არამედ ვხედავ-ო“.

გუნო ამბობდა: – „ჩემი გმირების სიმღერა ისევე მკაფიოდ მესმის, როგორც ნათლად ვხედავ ჩემს ირგვლივ მყოფ საგნებს-ო“.

ასევე განიცდიდნენ ტეკერეი, კლაისტი, გენდელი, იბსენი, ბალზაკი, ტურგენევი, დოსტოევსკი და სხ...

მხოლოდ ღრმა განცდებს და თავის გმირებთან სრულ შეზიარებას შეეძლო ეთქმევიანებინა ის, რაც იონა მეუნარგიას დაუწერა ალ. ყაზბეგმა: – „მე მყავს ჩემი საზოგადოება, და ჩვენ მივხვდით ერთმანეთის გულის ძგერას, ჩვენ გავიგონეთ ერთმანეთის გულის კვნესა და ხმები დიდი ხანია რაც შევანწყეთ. ერთი გვაქვს სიხარული და ერთივე სამგლოვიარო. ჩვენ ხმა მიუცემლად ვერ დავდგებით. მე მყავს ჩემი

მკითხველები, და რა რიგ ბუნდადაც უნდა იყვეს დაწერილი ჩემი მოთხრობები, იმათ მაინც ესმით მგოდებლის გულის გმინვა და ცრემლებს არ იშურებენ მის დასატირად“. ალ. ყაზბეგი სავსებით რომ არ ყოფილიყო შეზიარებული თავის გმირებთან, ვერ იტყოდა ისეთი მღელვარებით და პათოსით:

– „რალას მილობავთ? გამიშვით სხვაგან, იქნება იქაც სადმე შევხვდე ელგუჯას... გამიშვით დავიტირო ჩემი მკვდრები, იმისთვის რომ ჩემნი არიან, და ჩემი გული მიიბრძვის მათკენ.

მეტად საინტერესო ცნობაა დარჩენილი, რომ „ელგუჯა“ „დროებაში“ რომ იბეჭდებოდა, თავდებოდა იქ, სადაც ყაზახები „ნაღვარავთან“ დაესხმიან ელგუჯას და მის ამხანაგებს. ასოთ-ამწყობებს უარი უთქვამთ აწყობაზე: „ელგუჯას ჯერ არ მოგაკვლევინებთ“-ო, და ალ. ყაზბეგსაც მოთხრობა გაუგრძელება ამ ცნობაში ის არის საინტერესო, რომ მორიგი მკითხველიც კი ღრმად განიმსჭვალეა მოთხრობის გმირთადმი სიმპატიებით. მასშიც კი იბადება ერთგვარი რწმენა გმირის რეალობისა. ეს კი იმის დამამტკიცებელია, რომ ავტორმა მეტად დიდი გრძნობა შეიტანა ნაწარმოებში, იმდენად დიდი, რომ შეჰქმნა მხატვრული ხილულობა. და რომ თვით ალ. ყაზბეგს არ ჰქონოდა თავის გმირთა წარმოდგენის სინათლე, რომ გმირთა ტანჯვა და მღელვარება ჯერ თვით არ განეცადა, იგი ვერ შეჰქმნიდა ისეთ სახეს, რომელსაც ასოთ-ამწყობი სასიკვდილოდ არ გაიმეტებდა. და ალ. ყაზბეგის შემოქმედებითი პროცესი სწორედ მიტომ არის საინტერესო, რომ აქა სჩანს ის აწყვეტილი და მიუსაფარი სული, რომელიც ყველა დიდ შემომქმედს აწვალებს და ამაღლებს.

ადვილად შესაძლებელია, რომ ალ. ყაზბეგი ცრემლსაც კი ღვრიდა, როდესაც სწერდა წამების ადგილებს. „გამიშვით დავიტირო ჩემი მკვდრებიო“ რომ ამბობს თავის ელგუჯების შესახებ, ეს არ არის უმნიშვნელო ფრაზა. და ცხვილოელის მოწმობაც, რომ ალ. ყაზბეგი „აბუზული“ დადიოდა „გულ- ჩათხრობილიო“, იმიტომ რომ მისი შემოქმედებითი თვალეხი სულ მუდამ იმ ადგილს მისციებოდნენ, „სადაც ძალა და სიმართლე ერთმანეთს შეჰბმოდნენ და ბრძოლის მსხვერპლნი ზოგი გულ-აღმა, ზოგი პირქვე, შესაზარად დამახინჯებულნი, ეყარნენ“. ალ. ყაზბეგი სულ ამ სახეებით დადიოდა, თავში სულ მუდამ ეს შესაზარი სურათები უტრიალებდა, თითონაც ამ დრამის მონაწილე იყო, და ყოვლად წარმოუდგენელია, რომ ყველა ამას არ ჩაეთხრო მისი გული და მგლოვიარის აჩრდილივით არ ეარნა.

„გენდელი ტიროდა, როცა ჰქმნიდა თავის ორატორიას „მესიას“-ო.

„ტეკერეი დამწუხრებულია ელენე პენდენისის სიკვდილით და ტირის“-ო.

„როცა კლაისტმა დაამთავრა „პენტეზილია“, ცრემლით ავსილი მივიდა თავის მეგობარ პუელითან და დაიკვნესა: „ის მოკვდა“-ო.

მსგავსი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლებოდა, მაგრამ კმარა. ამითაც აშკარა ჰხდება, თუ როგორია ესთეტიური ჭვრეტა, და ამ პროცესში რა თავ-დავინყებამდე მიდის შემოქმედი. მისთვის თითქოს იკარგება საზღვარი მოჩვენებისა და სინამდვილის შორის. ასევე იყო ალ. ყაზბეგიც, ვიზიონერობამდე მისული, და თავის გამირთა იარებით, თვითონაც სულის სტიგმატებით შეპყრობილი.

მაგრამ ალ. ყაზბეგი მარტო გამირთა სიახლოვეს კი არ განიცდის, უფრო შორს მიდის და მათი გარემოც შთამაგონებულად მოქმედობს. ესეც დამახასიათებელია საზოგადოდ შემოქმედისათვის, ხოლო ალ. ყაზბეგის შემოქმედებითი პროცესში, ამას ცოტა თავისებური ხასიათი აქვს. ეს თავისებურობა აიხსნება იმ იშვიათი ცხოვრებით, რომლითაც იცხოვრა ჩვენმა მწერალმა. ალ. ყაზბეგი, როგორც ვიცით, შვიდი წლის განმავლობაში მწყემსი იყო, და მეცხვარული ცხოვრება კი, კაბინეტურ მწერლობისათვის ხელის შემწყობი პირობა არ არის. მაგრამ შთაბეჭდილება, წარმოდგენა, აგზნება, ეს ყველაფერი შეეძლო განეცადა, და ეს განცდები მეხსიერებაში შეენახა. აკი სწერს კიდეც მეცხვარე სვიმონ ჩეკიაშვილს:

– „ღმერთო, რაოდენი გრძნობა იღვიძებდა მაშინ, რაოდენი სურათები იხატებოდა თავში?!.

„ბევრს საღამოს მომაგონდება ჩეჩნის მინდვრები, გაჩაღებული ცეცხლი, რომელსაც გარს შემოსხდომიან მწყემსები...

თუ ჩემს ნაწერებს ჰკითხულობს ვინმე, თუ ჰპოულობს იმაში რასმე გულის გასართობს, თუ არა სწყინდება და ბოლომდე ჩადის, ყველა ამის მიზეზი ჩემი წარსულია, ჩემი მეცხვარეობა და თქვენთან ცხოვრება შვიდი წლის განმავლობაში, რომელმაც ერთი და იგივე გვაგრძნობინა, ერთი და იგივე კვნესით დააკვნესა ჩვენი გული, ერთი და იგივე მიზანი დაგვანახვა“...

ზემოთაც მოვიხსენიე, რომ ალ. აზბეგის ნამდვილი შემოქმედება იქ სწარმოებდა, მთაში, იქ ახდენდა თუ შეიძლება ასე ითქვას შემოქმედებითი ექსპერიმენტებს, იქ ივსებოდა ბუნების სიდიადით და წარმოიდგინეთ, ნატურას ჰხატავდა კიდეც

მეტად საინტერესოა ეს მომენტი, და ვნახოთ, რას მოგვითხრობენ ალ. ყაზბეგის ნაამხანაგარი მწყემსები ამ მომენტის შესახებ.

მოხევე ფიდო ლუღუშაურმა გადმოგვცა შემდეგი: – „ერთ ზამთარს ნამგალებად ვიყავით სუნჟში, თერგის ოლქში. ჩვენ ერთად მოგვიხდა ხევში დაბრუნება. როდესაც მოვედით საჩვენოში, ცხვარი თავთავიანთ მთებში წავიყვანეთ. ალექსანდრე ყაზბეგი თავისი ცხვრით წავიდა თოთის მთაზე. დავარჩიეთ ცხვარი, დავთვალეთ და აღმოჩნდა, რომ ცხვარი გვაკლია. მამა-ჩემმა გიორგი ლუღუშაურმა, დამავალა წავსულიყავ თოთის მთაში და გამეგო, ალექსანდრეს ცხვარში თუ არ იყო ნარევი. შუადღე თითქმის ახლოვდებოდა რომ მივალნიე იმ ადგილს, სადაც ალექსანდრეს ცხვარი ჰყავდასადოვრად, და რა დავინახე? ცხვარი ქვემოთა სძოვს, ალექსანდრე ზემოთ ასულა, სდგას განცალკევებით და გაჰყურებს თხებს, რომელნიც მალლა ასულან კლდიანებში, დაჰხტიან, კლდიდან კლდეზე, ლაღობენ; ძაღლები იყეფებიან, არ მიშვებენ მე მაინც მივდივარ და უყვირი: მეცხორე, მეცხორე... მაგრამ ალექსანდრე იმდენად გატაცებულია, რომ არ ესმის არც ჩემი ძახილი და არც ძაღლების ყეფა. მე მაინც არ შევეპუე ძაღლებს და მივედი სანდროსთან. ის უცბად მოტრიალდა და გაჩერდა. მიმიპატიჟა. მკითხა, ვისი ხარო.

– ყარაჯეთ გიორგისაო-უპასუხე. სანდროს წიგნი და ზედ ბევრი დაწერილი ქალაქები და ნახატები ეჭირა. აიღო ყველა ერთად, და-კეცა და ჩაანყო ჩანთაში“-ო. დიდებული სურათია. კლდიანებში, არისტოკრატი მეცხვარე უცქერის გატაცებით თხების ნავარდს და ასწერს თუ ჰხატავს ამ სანახაობას. ცხვარი აღარ ახსოვს. მეტად დამარწმუნებელია ამ ამბის სინამდვილე. აბა ნახეთ „მამის მკვლელში“ შემდეგი სურათი: –„მართლა თავ-დამავინწყებელს სურათს წარმოადგენდა ეს ჯიხვი, გადმოზნექილი მალლა პლატოზე, თითქოს ქვიდან გამოჭრილი და შეერთებული ამ კლდეს, რომლის რქებიც, დაფერილი უკანასკნელი მზის სხივებით, ისე აშკარად იხატებოდა ცის-კიდურზე... ერთბაშად მოისმა სტვენის მსგავსი ფრუტუნის და ნადირი ერთბაშად დატრიალდა. კობამაც მიიხედა იქით, და დაინახა ისეთივე გალაღებული ხარი, როგორც იდგა კლდის წვერზედ. ის მოდიოდა მეორე ჯიხვისაკენ წყნარად, დარწმუნებული თავის უპირატესობაში და თავის ქნევით, თითქოს მუქარას სთხოვდა. იმის იქიდან გამომდინარე რამდენიმე თხა და წალი, რომლებიც შესდგნენ და დაუნყეს ყურება ამ ორს მეტოქე ხარს, რომელთაც, უეჭველია თავის გამოჩენა უნდოდათ ნაზი ქმნილების წინაშე.

კლდეზედ მყოფი ხარ ლალიც წამოუბრუნდა, დაიფრუტუნა და წყნარისავე სიარულით, თავის ქნევით გასწია მომავლისკენ. როდესაც ისინი მიახოვდნენ ერთმანეთს რამდენიმე ნაბიჯზედ, შესდგნენ,

დაუნყეს ერთმანეთს მრისხანედ ყურება, და ფეხებით მიწას ცემა. როგორც ეტყობოდათ, ისინი ანიშნებდნენ ერთმანეთს, არა სთანხმდებოდნენ და რა ვერ დაჰყაბულდნენ ერთნამეთს, გაექანნენ, რქებით დაეჯახნენ. ამის შემდეგ ესენი აწვებოდნენ ერთმანეთს რადენიმე ხანი ისე ძლიერად, რომ გატენილი ძარღვები ლამის ასკდებოდათ, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ სძლია, ვერ დაახვეინა უკან.

ბოლოს ისინი განშორდნენ ერთმანეთს, ერთი მათგანი წავიდა ხტუნაობით, მივიდა ზედ კლდის პირზედ, გამობრუნდა, გაიბონკა ფეხები, გამაგრდა და მოიღერა კისერი; მეორე ჯიხვი კი ზევიდან მოექცა, შედგა უკანა ფეხებზედ, წამოვიდა ისე და რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, დაეცა რქებით კლდის პირად მყოფს ჯიხვს რქებზედ. მასუკან ქვევითი გამოსცვალა ზევითმა, და ეს დადგა ამავე გვარად კლდის ნაპირას და პირველი კი შეტოტდა და დაეცა. ყოველი იმათი შეტაკება, ყოველი იმათი რქების მოხვედრა ერთმანეთს ისეთს ხმას გამოიღებდა, თითქოს რამდენიმე თოფი ერთად გავარდაო. ღმერთსაც ნუ ექმნა რომ ქვეითს ელაღატნა ზევითისათვის: გამოსცლოდა იმ დროს, როდესაც მეორე მოდიოდა, თორემ იმას აღარა იხსნიდა-რა, რამდენიმე ასი საუენის სიმალიდან გადავარდნილს, სული აღარ დაჰყვებოდა ხევაშიდნ. მაგრამ დარწმუნებული ქვეითის უღალატობას, მოდიოდა ეს შნოებით სავსე პირუტყვი და მხოლოდ მაზედა ჰფიქრობდა, რომ რამდენადაც შეიძლებოდა, ძალზედ დაეკრა.

წალები და თხები კი, თავიანთის ეშმაკურის სიმკვრცხლით დახტოდნენ იმათ ახლოს, თითქოს ამით უნდოდათ მეტად წაექეზებინათ მებრძოლნი, რომლებს ქცევაც ასე მოსწონდათ...

ეს ამოდენა ადგილი განზრახ ამოვწერე, რომ, ჯერ ერთი, მეჩვენებინა ფილო ლუდუშაურის გადმოცემის და ამ სურათის იგივეობა, და შემდეგ, მეჩვენებინა მკითხველისთვის, რომ ასეთი დეტალების აღწერა ზეპირად, უნახავად, ყოვლად წარმოუდგენელია ამ სურათის დამწერს, როგორც მხატვარს, თვალ-წინ უნდა ჰქონოდა ნატურა, რომ ასეთი ზედ-მინევენით აღებუტდა როგორც სურათის მთლიანი კომპოზიცია, აგრეთვე ის მნიშვნელოვანი წვრილმანები, რომელნიც ამ სურათს დიდ პლასტიურობას აძლევენ.

აღ. ყაზბეგს ეს სურათი ადგილობრივ აქვს დაწერილი. ამით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ „მამის მკვლელს“ იქ მთლიანად სწერდა, არამედ ის, რასაც დოსტოვესკი ამბობს ერთ წერილში: –„მე...სცენას მაშინვე ჩავიწერ ხოლმე ისე, როგორც იგი მეჩვენა პირველად, და მიხარია. მაგრამ შემდეგ, მთელი თვეები თუ წელი ვამუშავებ, რამდენჯერმე

შთავიგონები (რადგან მიყვარს ეს სცენა) და რამდენჯერმე ან მიუმატებ ან გამოვაკლებ რამეს“-ო.

და რომ ალექსანდრეყაზბეგი „ცხორში“ სწერდა, ამის ცნობები ბევრი არის, მის თანამედროვეთა და „ნამგალებისგან“ გადმოცემულ.

მოხუცმა მოხვევემ, კობა ყამარაულმა მიაჩნო, რომ „ნამგალებად“ ვიყავით თერგის ოლქში, სოფ. მახანურში. სანდრო ცხვარს რომ გაშლიდა ფარეხიდან, დაჯდებოდა და სწერდა გამუდმებით, ვიდრე ცხორი არ დაბრუნდებოდა, ე.ი. დაბინდებამდის“-ო.

დავით ლუდუშაურმა გადმომცა მამის მიერ ნაამბობი შემდეგი ამბავი, რასაც ადსტურებს ალექსანდრე ყაზბეგის დროის ნამწყემსარი, ზემო-ხსენებული ფიდო ლუდუშაური:

– „თერგის ოლქში ცხვარი გვეყენა. პეტრე გუჯარაშვილი, სანდრო ყაზბეგის მწყემსი, შემოგვიჩიოდა ხოლმე: ჩემმა ხაზინმა მოიყვანა დათვი და არც ჩვენ გვაძლევს მოსვენებას და არც ძაღლებსაო. თუოზე დააბამდა ხოლმე სანდრო დათვს, ძაღლები ეცემოდნენ აქეთ-იქით და იდგა გამუდმებული ყეფა. სანდრო ამბობდა: ეს იმიტომ მოვიყვანე, რომ ძაღლები ფხიზლად იქნებიან და ნადირი ცხვარს ველარ მოუდგებო“.

იგივე პეტრე გუჯარაშვილი უჩიოდა თურმე სანდროს: – „უცნაური კაცია სანდროი. როცა ყარაულია ხოლმე, ფარეხში შეიტანდის კარტოხაის სანთელს, აანთებდა და სწერდაო. ქვეყანა მოუვლია, ძრიელ ნასწავლს უძახიან, ყველა ენაზე ლაპარაკობს და ცხვარშიც არ ისვენებსო“. ამაზე იაკობ ლუდუშაურს უთქვამს:

– „რაია გასაკვირალი, იძახიან, მთელი დღე-ღამე სწერს სახლში, ნაჩვევია და აქაც, ქალაქ ღამეს რა გასტეხს, თუ არა სწერაო. კარგი ხაზინი გყავს ხთვის მადლმა, არამც თუ შენი, ყველას იმედია, ხევ-მთიულ-გუდამაყრის მეცხვარეებისთვისაო“.

ზემო-ხსენებული მოხვევები ასეთ სურათს აგვიწერენ:

– ფარეხში სანთელი შუაში უდგას. ცხვარი კი რკალივით გარს შემორტყმული, შუქს ეტანება. პირველ რიგებში, ცხვარი წინა ფეხებზე არის დაბჯენილი, უკანიდანაც ცხვარი აწეება. სანდრო შუაში ზის და სწერს. „მეორე დილით დუნია ქალაღდები გადმოჰქონდა“-ო.

ამ გადმოცემებით, მკაფიოდ არის ნახაზი ალ. ყაზბეგის ლიტერატურულ განცდების სიძლიერე და შემოქმედების პროცესის მოვარდნილი, ადიდებული ხასიათი.

ასეთი ექსპრესიით სწერდა იმას, რაც შეადგენდა მის წამებას და ფიქრს, რაც ინვევდა მასში სულის საშინელ სტიგმატებს, რაც მასში ბოხოქრობდა როგორც უმძაფრესი დინამიკა და რამაც თვით მის შემოქმედების პროცესს მისცა ასეთივე ხასიათი.

ალ. ყაზბეგი აღვიძებდა იმ ქარიშხალს, რომლის ქვეშაც, პოეტ ტიუტჩიევის სიტყვით, „ქაოსი ირხეოდა“.

არის რაღაც მიმზიდველი და დამაფიქრებელი, რომ ალ. ყაზბეგმა დასტოვა დაუმთავრებელ მოთხრობათა მთელი კარი. ველარ სთქვა, იქნებ იმიტომ, რომ ძალიან მაღალი ტონით დაიწყო შემოქმედება, დიდი გამძაფრებით და ენერგია აღარ ეყო? მაგრამ აქ აღსნა არც კი არის საჭირო. სჯობს ისევ ისე დარჩეს ეს შემოქმედების გვირაბი, რომელიც ბნელი პირით იცქირება და ფანტასტიკას ამრავლებს.

დასასრულ იბადება კითხვა: ყაზბეგი ბელეტრისტია, პოეტია თუ რა არის მწერლობაში მიღებული ტერმინებით? მე მგონია რომ არც ერთის დარქმევა არ შეიძლება. იგი საზღვრებ გადალახული მწერალია. მისი შემოქმედება არაგვისებურია: ზოგჯერ ღრმა, ზოგჯერ თხელი, მაგრამ მაინც აწყვეტილი და მგმინავი. იგი თავისებურია, რომელიც ყველაფერს განზე სტოვებს და აჩენს მხოლოდ დიდი საშინელების ერთ კუნჭულს, პატარა კუნჭულს, რომელშიც ეს დიდი საშინელება მოკეცილა და ატრიალებს საბედისწერო ჯარას. მასზე იჩქება ბიოგრაფია-და-ვინწყებულ მოდგმის სული და ისტორიის მიერ დაწყვეტილი ნების-ყოფა.

ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედება იმდენად არის უბედურობით დამძიმებული, რომ არც კი შეიძლება ესტეტიური განზე განდგომა-შესაფასებლად. თითქოს ეს რაღაც გახურებულ რკინის გაციებასა ჰგავს, იმ რკინის, რომლითაც იშანთებოდა ხევის კუნთ-მაგარი და გამოსული ტანი.

ვანტანგ კოტეტიშვილი

ალექსანდრე ყაზბეგი და მისი ავტორობის საკითხი
ტფილისი 1925, გვ. 80-135.

გრიგოლ კიკნაძე
(1909-1974)

ვაჟა-ფშაველა ზიგმუნდ ფროიდის წინააღმდეგ

ფროიდიზმი ანუ, როგორც მას ახლა უწოდებენ, „კლასიკური ფსიქოანალიზი“, იმთავითვე მაცდუნებელი მოძღვრება აღმოჩნდა. მან ისეთი პუნქტები შეირჩია, ისეთი ცნებები მოიმარჯვა, რომლებითაც ადამიანის სულიერი ცხოვრების უღრმეს ფენებში შეჭრა იკისრა და მათ უეჭვო დახასიათებას შეგვპირდა.

პირველი შთაბეჭდილების მიხედვით, ფროიდმა თითქოსდა მართლაც მიაგნო სულიერი ცხოვრების წარმმართველ და თან ხელშესახებ სფეროს, რომელსაც ადამიანთა საზოგადოებაში ფარდაჰქონდა ჩამოფარებული. სწორედ იმით იყო იგი ცნობისმოყვარეობის აღმძვრელი, რომ გზას ხსნიდა ადამიანთა ინტიმური ურთიერთობის შუაგულისაკენ და ზოგჯერ შეიძლება სხვადასხვა პიკანტური მომენტის გამომზეურებისკენაც.

ეს იყო ერთი, – და არამცირე მნიშვნელობის, – მიზეზი ფროიდიზმის პოპულარობისა ფართო საზოგადოებაშიც, არასპეციალისტთა შორის. რასაკვირველია, შეუძლებელია იმ ფაქტის უგულვებლყოფა, რომ ფსიქოანალიზმა გადალახა მოდური მოძღვრებისათვის დამახასიათებელი დროითი შეზღუდულობა და აგერ ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც თავისი ნაირსახეობებით განაგრძობს არსებობას. ასეთია ადლერისა და იუნგის ფსიქოანალიზები და ნეოფროიდიზმის მრავალი თანამედროვე ავტორის ფროიდისეული კონცეფციები. ეს გარემოება, პირველ ყოვლისა, იმ ეფექტით აიხსნება, რომელსაც ფსიქოანალიზმა ნევროზთა კვლევისა და მათი მკურნალობის სფეროში მიაღწია. მაგრამ თუ ფსიქოანალიზის გავრცელების არე სპეციალისტთა შორის მნიშვნელოვნად შეზღუდულია და მას თანდათან უფრო და უფრო დიდი წინააღმდეგობა ხვდება, არსებობს კულტურული ცხოვრების ისეთი სფეროები, სადაც სრულიად შეუწელებელია ფსიქოანალიზის გავლენის ტემპი. ეს არის თანამედროვე, ჩვენთვის უცხოური სამყაროს ხელოვნება, პირველ ყოვლისა კი, მისი მხატვრული ლიტერატურა და ლიტერატურათმცოდნეობა.

გარდა ცნობილი „შესავალი ლექციებისა ფსიქოანალიზში“ და „ძირითადი ფსიქოლოგიური თეორიებისა ფსიქოანალიზში“, ფროიდს ეკუთვნის შრომები, რომელთა მიზანია გვიჩვენოს ამ მოძღვრების მნიშვნელობა, როგორც უზოგადეს კულტურულ-ისტორიული, ისე

უაღრესად ინდივიდუალური შემოქმედებითი პროცესების კვლევით-სათვის. პირველი რიგის შრომებს განეკუთვნება „ტოტემი და ტაბუ“, „მასების ფსიქოლოგია და ადამიანის „მეს“ ანალიზი, „მე და ის“, „ცივილიზაცია და მით უკმაყოფილონი“, „ჯგუფური ფსიქოლოგია“, „ყოველდღიური ცხოვრების ფსიქოლოგია“ და სხვა. ფროიდმა ამა თუ იმ პიროვნების სწრაფვათა და შემოქმედების მაგალითზე განავითარა თავისი თვალსაზრისი ისეთ თხზულებებში, როგორიცაა „ლეონარდო და ვინჩი“, „მოსე და ერთღმერთიანობა“, „დოსტოევსკი და მამისმკვლევლობა“ და „პოეტის მიმართება ოცნებასთან“. თავიდანვე მიიპყრო ყურადღება მისმა შრომამ „გონებამახვილობა და არაცნობიერთან მისი მიმართება“, რომლის შესახებ ყველა აღნიშნავს, რომ თავისი შინაარსით ანალიზით და დასკვნებით იგი დიდად სცილდება ფსიქოანალიზის ფარგლებს.

სახვითი ხელოვნებისა და ლიტერატურული ფაქტების განმსაზღვრელი შემოქმედებითი მოვლენების ახსნის პრეტენზიით მოგვევლინა ფროიდიზმი, სახელდობრ, პრეტენზიით და არა დამაჯერებელი არგუმენტაციით. ეს გარემოება ივანე პავლოვს შემდეგი სიტყვებით აღუნიშნავს: “Фрейд может только с большим или меньшим блеском и интуицией гадать о внутренних состояниях человека. Он может, пожалуй, сам стать основателем новой религии”^{*}.

ფსიქოანალიზმა დიდი გავლენა მოიპოვა. ფროიდის სკოლიდან გამოსული ავტორების თვალსაზრისი, მიუხედავად მეტ-ნაკლები გადახვევისა, არსებითად მაინც ამ სკოლის ფარგლებში თავსდება. ასეთია ბურჟუაზიულ ქვეყნებში ეგოდენ გავრცელებული იუნგის კონცეფცია ხასიათთა ტიპოლოგიისა ექსტრავერტული და ინტრავერტული ტიპების სახით; ასეთია ადლერის მოძღვრება თავისი „არასრულფასოვნების“ კომპლექსით და სხვ. „კლასიკური ფსიქოანალიზი“ სათავე იმ ფსიქოკულტურული ფროიდიზმისა, რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენლად არენ ჰორნი ითვლება. იგივე ითქმის ერიჰ ფრომის და სხვათა კონცეფციებში ფსიქოლოგიურ და სოციალურ ფაქტორთა ურთიერთობის შესახებ^{**}.

* დამონმებულია კრებულის მიხედვით – “Современная психология в капиталистических странах”, Изд. Ан СССР, М.; 1963 стр. 168

** ამის შესახებ იხ. დასახ. კრებული – “Современная психология в капиталистических странах”.

ჰილბერტი წერს: “შეიძლება თითქმის სრული დარწმუნებით ითქვას, რომ ჩვენს დროში ერთი ესთეტიკური თაობაც კი არ არსებობს, რომელსაც ამა თუ იმ ზომით არ განეცადოს ფროიდიზმის გავლენა” (იხ. Катарин Гильберт и Гельмут Кун, История эстетики, пер. с англ., ИЛ, М., 1960, стр. 596).

ფროიდის მოძღვრებამ თანამედროვე ბურჟუაზიულ სინამდვილეში შთამაგონებელი თეორიის მნიშვნელობა მოიპოვა. ამ მოძღვრების მიმდევრები ფროიდს უწოდებენ „სულის ნიუტონს“ და ფსიქონალიზის კვლევის შედეგებს კოპერნიკის, კოლუმბის თუ დარვინის აღმოჩენებს უტოლებენ. ფროიდით გატაცებაში ზოგი იქამდე მიდის, რომ XX საუკუნეს „ფროიდის საუკუნეს“ უწოდებს. ასე, მაგალითად, ქვეყნდება კრებული სიმპტომატური სათაურით – „ფროიდი და XX საუკუნე“.

ფსიქონალიტიკური ოპერაციები ჩატარდა და შესაბამისი გააზრება მიეცა არა მარტო სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“, არამედ შექსპირის ჰამლეტს, ოტელოს, იაგოს, ლირსა და მაკბეტს; ფროიდისტები მისწვდნენ მარკ ტვენსა და დოსტოევსკის, სვიფტსა და კლაისტს; თავიანთი თვალსაზრისის გამოსამზეურებლად ნოციერ მასალად მიიჩნიეს მათ ბოდლერის, ელიოტის, კაფკას, და კამიუს შემოქმედება. ფროიდისტმა მარიამ ბონაპარტემ გამოაქვეყნა წიგნი „პო და ლიტერატურის ფუნქცია“...

დაუსრულებელ ნაკადად მოდის ბურჟუაზიულ ქვეყნებში ფსიქონალიტიკური ლიტერატურა. ყველაფრის წვდომის ნიშნით მოვიდა ფროიდიზმი. მისი წარმომადგენლები ისეთს ვერაფერს ხედავენ ხელოვანთა ურთულეს შემოქმედებით პროცესებში, რომლის ახსნის წინაშე უკან დახევა თუ არა, უბრალო შეფერხება მაინც სჭირდებოდათ. მათ მზა პასუხი აქვთ ყოველ შესაძლო შემთხვევაზე, ყოველ კითხვაზე. სწორედ ამ პასუხების ანალიზიდან ჩანს, თუ რაოდენ მისაღებია ფროიდიზმის ამოსავალი დებულებები და ნამდვილად დიდი ხელოვნის შემოქმედებასთან მიახლოების ფსიქონალიტიკური მეთოდები.

საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში ფროიდიზმმა დასაყრდენი ვერ პოვა, თუმცა ადრე გვხვდება რამდენიმე ცდა ზოგიერთი შემოქმედებითი ფაქტისა და მწერლის დახასიათებისა ფსიქონალიზის პოზიციიდან*. ფროიდიზმი მარქსისტული მსოფლმხედველობისათვის უცხო იყო და ასეთივედ დარჩა დღესაც. მასთან ბრძოლა ყოველთვის წარმოებდა და ახლაც წარმოებს, რაც ჩანს იმ სტატიებიდან, რომლებიც ჩვენს ჟურნალებში სისტემატურად ქვეყნდება. იქ მოცემულია ფროიდიზმის დახასიათება და მისი კრიტიკული შეფასება**.

* იხ. მაგალითად, И. Нейфельд, Достоевский, Изд. “Петроград”, 1925 г.

** აქ დავასახელებთ ზოგიერთ მათგანს. В. Днепров, “Поворот в мировоззрении Томаса Манна”, ж. “Вопр. лит.” 1960, N 8; მისივე, “Эстетика низменного”, ж. “Вопр. лит.”, 1961 N 5 misive, “О Фрейдистской психологии в реалистическом романе”, ж. “Иностран. лит.”, 1961, N 7, 8. Б. Гиленсон, “Литература в свете психоанализа”, ж. “Вопр. лит.”, 1959 N 1. А. Егоров. “Враги разума”, ж. “Вопр лит”, 1959, N 8. В. Бассин, “Фрейдизм в свете современных научных дискуссий”, ж. “Вопр. психологии”, 1958, N5,6. В. Морозов,

ჩვენი უშუალო ამოცანაა შევამოწმოთ ფროიდისტული მიდგომის ვარგისობა ისეთი დიდი ხელოვნის შემოქმედების მაგალითზე, როგორც იყო ვაჟა-ფშაველა. ჩვენ სახელდობრ ვაჟა-ფშაველაზე უფრო იმიტომ ვჩერდებით, რომ ეს მწერალი თავისი შემოქმედებითი მასალით ყველაზე უფრო ახლოსაა ადრეულ რწმენათა და კულტურათა საფეხურებთან, ხოლო ფროიდი და მისი მიმდევრები ფსიქოანალიზური ოპერაციების ჩატარებისათვის ხელსაყრელ ობიექტად სწორედ ასეთ საფეხურებს მიიჩნევდნენ*. ვაჟა-ფშაველას გმირების ქცევა არ არის გახვეული რთულ და ძნელად გასაკვლევ ქსელში; რაფინირებული არაა მათი არც მოქმედება და არც მეტყველება, უშუალობაა მათი ხასიათის თვისება, ე.ი. დაუფარავად გვეძლევა მათი სწრაფვა, აზრი და მიზანი. ამას ისიც უნდა დაემატოს, რომ ვაჟა-ფშაველას გამახვილებული ჰქონდა ინტერესი მითოლოგიისადმი, ფროიდისტები კი, ვითარცა ნიცშეს ფილოსოფიის მოზიარენი, მითთაქმნადობის თეორიას მისდევდნენ**. ყველაფერი ეს მოწმობს, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება საუკეთესო ბაზად უნდა ჩაითვალოს ფსიქოანალიტიკურ დაკვირვებათა საწარმოებლად და შესაფერისი დასკვნების მისაღებად.

რასაკვირველია, მოსალოდნელიც არ არის, რომ ჩვენ თემასთან დალაგებული იქნება ფროიდის მოძღვრების შინაარსი. არც არსებობს ამის აუცილებლობა, რადგანაც სავსებით ხელმისაწვდომია სათანადო ლიტერატურა***. ჩვენთვის საკმარისი იქნება, თუ აქ ფროიდიზმის იმ დებულებებს გავიხსენებთ, რომლებს ხელოვნებას, კერძოდ, ლიტერატურას შეეხება და ამასთანავე მხედველობაში ვიქონიებთ, თუ რა რეალური შედეგი მოჰყვა ფროიდიზმის შეჭრას ხელოვნათა შემოქმედებითს პრაქტიკაში.

ფსიქოანალიზისათვის, როდესაც საქმე ხელოვნებას ეხება, არსებითია კითხვა: “რატომ თხზავს ადამიანი?” ამ კითხვაზე პასუხი შესაძლოა იმ შემთხვევაში, თუ გამოვარკვევთ, საკუთრივ ამ ავტორმა რა შეთხზა და თვით თხზვის პროცესსაც გავაღვწევთ თვალს.

როგორც ცნობილია, ფსიქოანალიზისათვის ამოსავალია ცნებები ცნობიერისა და არაცნობიერისა. მისთვის განსაკუთრებული მნიშ-

“Философия волюнтаризма и психоанализ Фрейда”, Журнал невропатологии и психиатрии”, т 59, вып 5, 1959 г.

* იხ. ფროიდის შრომა “Тотем табу”.

** იხ. მაგალითად, И. Верцман, Ницше и его наследники, ж. “Вопросы литературы”, 1962 N 7.

*** გარდა ზემოთ უკვე დასახელებულისა, იხ. Г. Уэллс, “Павлов и Фрейд”, пер. с англ., М., 1959. ქართველ მკვლევართაგან ფროიდიზმის მიმართებას ხელოვნებისადმი საგანგებოდ ეხება ვ. ნორაკიძე წიგნში „ხასიათის ფსიქოლოგია და ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 105-118.

ვნელობა არაცნობიერის დახასიათებას აქვს. არსებით მომენტებში, მართალია, შეფარვით, მაგრამ სწორედ ის განსაზღვრავს ადამიანის გრძნობათა და აზრთა დემონსტრაციულ დინებას, ქცევას. არაცნობიერის კონკრეტულ შინაარსს ინსტინქტების სამყარო შეადგენს. მათგან ორია ძირითადი-სიცოცხლის ინსტინქტი, ანუ ეროსი, და სიკვდილის ინსტინქტი, ანუ ტენატოსი. ეს ორი ერთიმეორისადმი დაპირისპირებული ინსტინქტია*, და, როგორც აღნიშნავენ, ფროიდიზმის ცენტრალურ პრობლემას სწორედ ეს “არაცნობიერი ფსიქიკური კონფლიქტი” შეადგენს.

ადამიანი სავსეა სხვადასხვა სწრაფვით, ეს მისი, ასე ვთქვათ, სხეულის სწრაფვა – ისეთივე ბუნებრივი და გარდუვალი, როგორც ფიზიოლოგიური პროცესები: მათი სანყისი ბიოლოგიურია. მის სწრაფვათა შორის განსაკუთრებული, ცენტრალური მნიშვნელობა აქვს სექსუალურ სწრაფვას – ლიბიდოს. მის ნიადაგზე მიიმართება შემოქმედებითი პროცესებიც.

არაცნობიერის მიმდინარეობას სიამოვნების პრინციპი წარმართავს, მაგრამ თავისი განხორციელების გზაზე ის ხვდება დაბრკოლებებს, ე.ი. ყოველთვის მოსალოდნელია კონფლიქტი სიამოვნებისა და რეალობის პრინციპთა შორის (რაც სასიამოვნოა, მისი განხორციელება შეფერხებულია, შეუძლებელია ანდა აკრძალულია)**. ამ კონფლიქტებს სხვადასხვა სახელწოდება გამოეძებნა ფსიქოანალიტიკურ ლიტერატურაში: სხვადასხვა ფსიქიკური კონპლექსები გამოიყო და მათ შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად „ოიდიპოსის კომპლექსი“ ჩაითვალა.

„ოიდიპოსის კომპლექს“, როგორც არაცნობიერი სამყაროს ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს, მრავალჯერ ეხება და განმარტავს ზ.ფროიდი. ერთგან იგი ასე ამბობს: ბავშვი ძალიან ადრევეა დედასთან მიკრული. ამის სანყისია დედის მკერდი. ვაჟი თავს მამასთან აიგივებს. რამდენიმე ხნის შემდეგ ძლიერდება დედისადმი არაცნობიერი სექსუალური სწრაფვა, რომელსაც მამის არსებობა აბრკოლებს. მამასთან გაიგივება თავისი თავისა ამიერიდან მტრულ იერს იღებს და წარმოიშობა სურვილი თავიდან მოცილოს მამა, რათა დედასთან მისი ადგილი დაიკავოს. ანალოგიური მდგომარეობაა გოგონას შემთხვევა-

* ამ ინსტინქტებს ფროიდი ძალიან ხშირად ახასიათებს. ერთგან იგი წერს: „ეროსი მოქმედებს სიცოცხლის დასანყისიდან და გამოდის როგორც “სიცოცხლისაკენ სწრაფვა“, წინააღმდეგ „სიკვდილისაკენ სწრაფვისა“. ამ ორი, დასაბამითგანვე ერთიმეორესთან მეზობლი სწრაფვის მიღებით ვცდილობთ გადაწვევიტით სიცოცხლის გამოცანა“ (3. Фрейд, По ту сторону принципа удовольствия, М., 1925, стр. 106-107).

** 3. Фрейд, По ту сторону принципа удовольствия, стр. 39.

ში. ის თავს აიგივებს დედასთან და მისი ნაზი გრძნობები მამისათვის დედის ადგილის დაკავების არაცნობიერ სურვილს გამოხატავს.

ასეთია სქემატური შინაარსი „ოიდიპოსის კომპლექსისა“ „მე ვფიქრობ, არ შეეცდებით თუ დაუშვებთ, სრული ოიდიპოსის კომპლექსის არსებობას საერთოდ ყველა ადამიანში და განსაკუთრებით „ნევროტიკებში“ – ამბობს ფროიდი*. მან მრავალჯერ მისცა კონკრეტული სახე ამ დებულებას, ბოლო შრომაში – „დოსტოევსკი და პარიციდა“, – სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“, შექსპირის „ჰამლეტის“ და დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვების“ საფუძველზე ის იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ მამისმკვლელობის თემა, – რაც ოიდიპოსის კომპლექსის შინაარსს შეადგენს, – ნამყვანია მსოფლიო ლიტერატურაში**.

„ოიდიპოსის კომპლექსი“ სექსუალურ ნიადაგზეა წარმოშობილი და მით იკვებება. მასში მოქცეულია სექსუალური სწრაფვა. თავისი სახეუცვლელი შინაარსით ამ სწრაფვის (ლიბიდოს) განხორციელება შეუძლებელია, ამიტომ ხდება მისი გადანაცვლება (სუბლიმაცია), განსხვავებული შინაარსის შექმნა.

ნაირნაირია სუბლიმაციის შესაძლებლობათა სახეები. ერთი მათგანი მოცემულია კვლევის ადრეული ფორმით – მშობელთა ინტიმურ ურთიერთობაზე თვალთვალთ (ექსგიბეციონიზმი). ასე მიიკვლევს რთულ ვითარებაში გზას ბავშვის ცნობიერება; ასე იხსნება ბავშვებისთვის კვლევადიებითი და შემოქმედებითი სფეროები ფროიდის მიხედვით. ასეთია გზა ლეონარდო და ვინჩისა***.

ფსიქოანალიზი მრავალ კომპლექსს გამოჰყოფს: საკუთარი თავის ნაკლებფასოვნებისა და ნგრევის, დანაშაულის, სირცხვილის, ლირისა და კიდევ მრავალ სხვა კომპლექსს. ეს კომპლექსები ასაზრდოებენ ნაირნაირ ფსიქოზს, შიშს ნაირნაირ დინებას ადამიანის ცნობიერებისას და მის შემოქმედებით პოტენციასაც ისინი აძლევენ მიმართულებას. სექსშია ამ კომპლექსების ფესვები. ფსიქოანალიზისათვის სექსუალიზებულია შემოქმედებითი პროცესები და შემოქმედების ნიმუშები, ოღონდაც ამას სიღრმიდან ზედაპირზე ამოტანა ესაჭიროება. ესაა ამოცანა ფსიქოანალიზისა, რომელიც ახლანდელი ტერმინოლოგიით „სიღრმის ფსიქოლოგიის“ ძირითად სახედ ითვლება და ესოდენ პოპულარულია საზღვარგარეთულ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც.

* Фрейд, „Я и Оно“, Л., 1924, стр. 29-30.

** იხ. Б. Гиленсон, „Литература в свете “Психоанализа” (краткий обзор работ американских фрейдистов)“, ж. ВЛ., 1959, N 1, стр. 191.

*** З. Фрейд, „Леонардо да Винчи“, пер. с немецкого, М., 1912

მას შემდეგ, რაც ფროიდის „ლეონარდო და ვინჩი“ გამოქვეყნდა (1910 წ.), დიდად გამახვილდა ინტერესი ანალოგიური კვლევისადმი სხვადასხვა მწერლის – ისევე, როგორც ესთეტიკის ზოგადი საკითხების – მიმართ. ასე, მაგალითად, სტენლი ედგარ ჰიმენის სტატიაში „ფსიქოანალიზი და ტრაგედია“ ის ფროიდისტული აზრია გატარებული, რომ ადამიანს არ ძალუძს „ლიბიდოს“, „დიდი ეროსის“ დაძლევა და ესაა ტრაგედიის წყარო ცხოვრებაშიცა და ხელოვნებაშიც. ფროიდისტული კონცეფციის თანახმად, კომედიაც სხვა არაფერია, თუ არა შენიღბული გამოხატულება მიჩქმალული, ცხოვრების უკან გადასროლილი სურვილებისა*.

სტატიაში „ფსიქოლოგია და ლიტერატურა“ პროფესორი ჰოფმანი ეყრდნობა ფროიდის მოძღვრებას და შემოქმედებითი პროცესი არაცნობიერის სიბრტყეში გადააქვს. ეს პროცესი მას სიზმრებისა და ჩვენებათა ანალოგონად მიაჩნია, ოღონდაც აღნიშნავს ხელოვნებისათვის მის მოცემულობას რამდენადმე გაცნობიერებული კონკრეტული შინაარსით.

მრავალი ავტორი ფროიდისტულ მიდგომას იმარჯვებს, რათა შემოქმედების მიხედვით დაახასიათოს ხელოვანის პიროვნება და მისი ფარული მიდრეკილებები. ბრონსონის სტატიაში „ოტელოს მძვინვარება“ ის აზრია გატარებული, რომ „ოტელოს“ შექმნისას შექსპირი იყო „განვითარების უკანასკნელ ფაზაში, იგი შეპყრობილი იყო ქალებისადმი სიძულვილით, რასაც თან ახლდა ეჭვიანობა და პარანოიდალური ხასიათის ფარული ჰომოსექსუალიზმი“. თვით ოტელო მისთვის „სექსუალური კომპლექსით“ შეპყრობილი ადამიანია და არა დეზდემონაში უმონყალოდ შეყვარებული ვაჟკაცი.

ა. პაუნჩს ფსიქოანალიზში შემოაქვს ახალი კომპლექსი – „ლირის კომპლექსი“. ის ამბობს, რომ „მეფე ლირი“ შექსპირმა მაშინ შექმნა, როცა იგი იმყოფებოდა ანტიფემინისტური ფსიქოზისაგან განთავისუფლების ფაზაში. ის ამბობს, რომ ამ თხზულებაში გამოხატულია სპეციფიკური ეროტიული ვნება მამისა ქალიშვილებისადმი და ეს წარმოადგენს მთავარი გმირის ტრაგედიის მიზეზს. „ოიდიპოსის კომპლექსის“ გვერდით, – შვილის მხრივ დედისადმი სექსუალური მიმართების გვერდით – ფროიდისტი პაუნჩი მშობლების მხრივ შვილისადმი ეროტიულ მიმართებაზე ლაპარაკობს**.

* იხ. გილენსონის ზემოდასახელებული მიმოხილვა, რომლითაც ვსარგებლობთ ამერიკელი ავტორების შეხედულებათა გადმოცემისას.

** ფსიქოანალიზი საკვებით თანმიმდევრულია, როცა ხელოვნებაში ფსიქიურად არანორმალურ არსებებს ხედავს. ეს ფსიქოანალიზის საყრდენი აზრია და ბევრგან ვხ-

რა არის მოცემული ხელოვნების პროდუქტში? – ის, რაც წარმო-სახულია ხელოვანის მიერ, ხოლო წარმოსახვას ის საჭიროებს, რაც არ ძვეს ცნობიერების ზედაპირზე, ე.ი. ის, რაც ქვეცნობიერია. არაცნობიერში გადასულია ყველაფერი, რაც ადამიანთა ურთიერთობაში არ შეიძლება გამჟღავნდეს. თუმცა არსებობს კი. რაც აკრძალულია, ის არის გადასული არაცნობიერის სფეროში. აკრძალული კი ყოველთვის სასურველია – ამის გარეშე მისი აკრძალვის საჭიროება არ დადგებოდა. ადამიანის გრძნობებს, აზრსა და ქცევას ცენზორი ჰყავს. ეს არის ტრადიციები, სინდისი და იდეები. კონფლიქტი ამ ცენზორთან აუცილებელია, აუცილებელია შინაგანი ჭიდილი მასთან. ხელოვნება ამ ჭიდილს, ამ კონფლიქტს გამოხატავს, რაკი არსებობს მოვლენა, იგი უნდა გამოიხატოს, ის გამოვლენის გზას ეძებს. ერთი ასეთი გზაა ხელოვნება. მასში იყრის თავს ის ლტოლვები (ლიბიდოები), რომელსაც ცენზურამ გამოჩინა აუკრძალა. ხელოვნება არის ადამიანის შინაგანი აქტივობის გამოხატულება, იმ კონფლიქტის გამოხატულება რომელიც ადამიანის ლიბიდოებს გარე სამყაროსთან აქვთ. რასაკვირველია ეს კონფლიქტები ადვილად დასანახი არაა. მათი შენიღბვის ფორმები უამრავია, ანუ მათი გამოვლენის ფორმებია უამრავი. ერთი მათგანია პარაპრაქსისი-წამოცდენანი, უნებლიე, კალმისეული შეცდომანი, სახელთა დავინწყება*. ენამახვილობა, წართაული, – კომიზმის აუარება სახეები, – დათრგუნვილი ლტოლვების ამოტივტივებაა, ესენი გაძევებულ მისწრაფებათა გამჟღავნების არხებია. არაცნობიერია გონებამახვილ თქმათა მასაზრდოებელი წყარო. გონებამახვილობის ისეთი დამახასიათებელი თვისება, როგორიცაა, მაგალითად, ლაკონიურობა „ახლა ჩვენ უფრო იმ არაცნობიერი გადამუშავების ნიშანი გვქონიაო, – ამბობს ფროიდი, რაც გონებამახვილობის აზრებმა გამოიარეს“, და საზოგადოდ, გონებამახვილობის სხვა პატარ-პატარა ნიშნებიც „მითითებენ მახვილსიტყვაობის წარმოშობაზე არაცნობიერიდან“**.

ფროიდიზმმა უარი თქვა გაეგო მხატვრული ნაწარმოები, როგორც სოციალური ფენომენი; მან უარი თქვა მისი სოციალური შინაარსის

ვდებით მისი ილუსტრაციის ცდას. სტატიაში „მწერლები და შემოილობა“ უილიამ ბელერტი იმ აზრს ავითარებს, რომ სხვადასხვა ხარისხით, მაგრამ მაინც შემოილობი არიან სვიფტი და ჰელდერლინი, ბლეიკი, კოლრიდჯი, ბოდლერი და ელიოტი. ჯერ ყველა ხელოვანს არ შეხებია ფროიდისტების კალამი, თორემ ისინი უეჭველს გახდინენ შემოილობისაკენ მათ საგრძნობ გადახრას.

* ფროიდი წერს: „ჯანმრთელი ადამიანების ყოველდღიური ცხოვრების მთელი რიგი მოვლენები-გადავინწყება, წამოცდენა... თავისი წარმოშობით იმავე ფსიქოლოგიური მექანიზმით არის დავალებული, როგორითაც სიზმარი“ („Психология сна“, М., 1912 стр 49).

** 3. Фрейд, Остроумные и его отношение к бессознательному, М., 1912 стр. 226.

დანახვასა და დახასიათებაზე. ფროიდიზმი მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის დროსაც ადამიანის ინსტიქტების, ლტოლვების, არაცნობიერად მიმდინარე პროცესების ფარგლებში დარჩა. ფროიდის მოძღვრების ქვაკუთხედი იყო და არის დებულება, რომ სექსუალიზებული ფსიქიკური კომპლექსები შეადგენენ მხატვრული ნაწარმოების აქტუალურ შინაარსს. ეს კომპლექსები აპირობებს შემოქმედებითს თემატიკას, – მის შერჩევასა და გამლას.

ჩვენი მიზანია ვაჟა-ფშაველას მაგალითზე შევამოწმოთ ფროიდიზმის ლიტერატურათმცოდნეობითი ღირებულება.

ფროიდიზმი განსაკუთრებული ინტერესით ეკიდება ბიოგრაფიულ მონაცემებს. ფროიდისტიკისათვის ძვირფასია ცნობები, რომლებიც შეეხებიან შემოქმედის ინტიმურ ცხოვრებას, მის ურთიერთობას მშობლებთან და ოჯახის სხვა წევრებთან. ამ რიგის ცნობებს ფროიდისტიკისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ხელოვანის თხზულებათა თემატური დახასიათების, შინაარსობრივ-სიუჟეტური დინებისა თუ წმინდა მხატვრული შესრულების გასათვალისწინებლად. ასეთ მასალას ეყრდნობა და აანალიზებს ფროიდი თავის ცნობილ თხზულებაში „ლეონარდო და ვინჩი“, ამავე რიგის ცნობები უძველეს საფუძვლად მის ნაშრომს „დოსტოევსკი და მამისმკვლელობა“* ლეონარდოს ბავშვობა, იმის ეჭვი, რომ მას საზოგადოდ არ განუცდია ქალთან სიახლოვე და სხვ. ფროიდმა თავისი თეორიის საყრდენად მიიჩნია. ფროიდის კონცეფციის გასამართლებლად ერთობ ხელსაყრელი აღმოჩნდა ფაქტები დოსტოევსკის ბავშვობისა და ყმაწვილობის ხანიდან. დოსტოევსკის ბიოგრაფიიდან კარგად არის ცნობილი მისი მამის დესპოტური ხასიათი. სასტიკად ექცეოდა იგი ყველას – თავის ცოლს (დოსტოევსკის დედას), შვილებსა და ყმებს. მისი აღვირაბსნილი სისასტიკე იყო მიზეზი მისი მოკვლისა. სრულიად ცხადია ამ მონაცემების მნიშვნელობა ფროიდის თეორიისათვის. „იდიპოსის კომპლექსი“, რომელსაც ეგოდენ დიდი ადგილი უკავია ფსიქოანალიზში, მთელი თავისი ძალით აამოქმედა ფროიდმა დოსტოევსკის ცხოვრების დახასიათებისას. ამას დაემატა „ძმებ კარამაზოვებში“ დასმული და ავტორის მიერ საგანგებოდ განხილული მამისმკვლელობის პრობლემა. ამგვარი ბიოგრაფიული მომაცემებისა და შემოქმედებითი მასალის შეპირისპირების საფუძველზე დაინერა ფროიდის ზემოდასახელებული თხზულება დოსტოევსკის შესახებ.

ფროიდისტულმა მიდგომამ ამავე ხაზით პოვა თავისი გამართლება ფრანც კაფკას ცხოვრებისა და შემოქმედების მაგალითზე.

* З. Фрейд, Леонардо да Винчи, пер. с немецкого, М., 1912.

ფროიდისტიები კაფკას შემოქმედების გასაღებს უკვე მამისადმი მის დამოკიდებულებაში ხედავენ. იმისათვის რომ ოიდიპოსის კომპლექსის მოქმედება გვიჩვენონ, იმონმებენ კაფკას წერილს მამისადმი, რომელშიც გადაშლილია მამა-შვილის ბრძოლის სურათი. „სხვადასხვანაირია ბრძოლა, – წერს კაფკა თავის მამას. არის ბრძოლა რაინდებისა, როცა ტოლი მონინალმდეგენი ებრძვიან ერთმანეთს და თითოეულ მათგანი იბრძვის თავისთვის, ყოველმა მათგანმა შეიძლება გაიმარჯვოს და ან დამარცხდეს. მაგრამ არსებობს ბრძოლა პარაზიტებისა, რომლებიც მხოლოდ კი არ იკბინებიან, არამედ სხვის სისხლს წოვენ კიდეც, რათა თავი შეინახონ... ასეთი ხართ თქვენ“*.

ფსიქოანალიზის მიმდევართა მტკიცებით, კაფკას შემოქმედების თავისებურება დიდადა განსაზღვრული იმით, რომ მშობლები არ ცნობდნენ მის ინდივიდუალობას, დასცინოდნენ და კიცხავდნენ მას. ამ მწერლის ბიოგრაფის, მაქს ბროუდის სიტყვით, კაფკას ცხოვრება ჰგავს დაუსრულებელ სასამართლოს სცენებს, სადაც ის ყოველთვის ბრალდებულია, ხოლო მამა კი ბრალმძებელისა და მოსამართლის როლში გამოდის**. კაფკას კონფლიქტს ღმერთთან ფსიქოანალიტიკოსი მამასთან მისი კონფლიქტის გამოძახილად მიიჩნევს, ხოლო ის ადგილი, რომელიც კაფკას შემოქმედებაში უკავია ქალის პრობლემას-საერთოდ, და ქორწინების პრობლემას-კერძოდ, დიდადა გაპირობებული მისი პირადი ცხოვრებით***. ამ კუთხით განიმარტება საკუთარი ნაკლებდრეზულოვნების გრძნობა კაფკას რომ ახასიათებდა, და საზოგადოდ მის ცხოვრებაში მრავალ ისეთ „კომპლექსს“ აღმოაჩენს კლასიკური ფსიქოანალიზის მიმდევარი, რომლებიც გვიჩვენებენ, რომ „ადამიანის ბედი, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების მთელი შინაარსი, – მაშასადამე: შინაარსი მისი ხელოვნებისა, თუ ის ხელოვანია, მისი მეცნიერული თეორიისა, თუ ის მეცნიერია, მისი პოლიტიკური პროგრამებისა და მოქმედებისა, თუ ის პოლიტიკოსია, – სავსებით განსაზღვრულია მისი სქესობრივი ლტოლვის ბედით და მხოლოდ მით. სხვა ყველაფერი მხოლოდ ობერტონებია სექსუალური ლტოლვის ძირითადი, ძლიერი მელოდიისა“****.

* ix. Frederick J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, New York, გვ. 179-180.

** იქვე, გვ. 182.

*** 1912 წელს კაფკა შეხვედრია ქალიშვილს, რომელიც 1914 წლის აპრილში დაუნიშნავს, ივლისში კი უარი უთქვამს, 1916 წელს განუახლება მასტამნ ურთიერთობა, ხოლო 1917 წელს, ავადმყოფობის საბაბით, საბოლოოდ განშორება მას. ჰოფმანი, იქვე, გვ. 181.

**** В. Н. Волошинов, *Фрейдизм, критический очерк*, М.-Л., 1937, стр.15.

რას იძლევა ვაჟა-ფშაველას პირადი ცხოვრება მისი ბიოგრაფია ისეთს, რომელიც შესაძლებელია ფროიდისტმა თავისი მიდგომის გასამართლებლად გამოიყენოს? შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟას ბიოგრაფიაში არამც თუ ვერ ვპოულობთ ფროიდიზმისათვის ხელსაყრელ მონაცემებს, არამედ მთელი მისი პირადი ცხოვრება ამ თეორიის ცალმხრივობის საწინააღმდეგოდ მიმართული მაგალითია.

ვაჟა-ფშაველას ბავშვობაში არაფერი გვხვდება ისეთი, რაც „ფროიდისტულ კონფლიქტებს“ გვაგონებდეს. ძალიან დიდი პატივისცემითა და სიყვარულით იხსენიებს იგი მამას. მამა „დანაშაულობისათვის სიტყვით სასტიკად შვილების დამსჯელი, უმისოდ ჩვენი ტოლი და ამხანაგი იყო“, – წერს ვაჟა „ჩემ წუთისოფელში“; პატარა ვაჟა არაერთხელ გაუტაცნია მამის „ტკბილ საუბარს“. ერთობ თბილად იგონებს ვაჟა თავის დედას, ბარბალეს და საერთოდ მშობლებთან ურთიერთობას. 29 წლისა იყო ვაჟა, როცა მშობლენი გარდაეცვალა და არსაიდან არა ჩანს, რომ რამდენადმე მაინც დაძაბული ყოფილიყოს მათდამი მისი დამოკიდებულება, პირიქით.

ვაჟას ოთხი ძმა ჰყავდა და ერთი და. მათი მინერ-მონერიდან ჩანს, რომ ისინი ერთიმეორისათვის არას იშურებდნენ და საერთო ინტერესებით ცხოვრობდნენ. საზოგადოდ აღსანიშნავია, რომ ვაჟას ბავშვობა და ხალგაზრდობა მეტად ხელმოკლე, მაგრამ სხვაგვარი ჯანსაღი ატმოსფეროს პირობებში მიმდინარეობდა. ასე რომ, არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ვაჟას ოჯახურ გარემოში ვეძიოთ შინაგანი კონფლიქტები და ფროიდისტული კომპლექსები. სხვა, ფროიდიზმისათვის ძალიან საგულისხმო მხრიდან თუ შევამოწმებთ თვით ვაჟას მონაცემებს, ერთადერთი, რის თქმაც შესაძლებელი იქნება, ისაა, რომ იგი საესებით ნორმალური ვაჟაკი იყო. ვაჟა პირველად 25 წლის ასაკში ირთავს ქალს და მეორედ კი – დაქვრივებიდან წლინახევრის შემდეგ (1904). ის იყო მამა ოთხი შვილისა, მას არ ჰქონდა არავითარი ნიშანი საექვო სქესობრივი თავშეკავებისა, აბსტინენციანისტური მიდრეკილებისა. მეტიც: ჯერ კიდევ შემორჩენილია ცნობები, რომლებიც მის დიდ მამაკაცურ პოტენციაზე მოწმობენ. ამიტომ, არც-

* არ არის უგულებელსაყოფი ის შემთხვევა, რომელსაც ს. მშველიძე გადმოგვცემს. პეტერბურგში ყოფნისას ვაჟას ერთხელ ქუჩაში მიმავალი ქალი მოსწონებია. „აღარ მიუცია გზა და მოსვენება. ბოლოს ქალს უთქვამს, მამ კარგი, ნამოდი ჩემთანო. ვაჟაც გაჰყვლია. შინ მისვლისას უნახავს, ოჯახი საესეა: ქალები, ბავშვები, კაცები... უკან ველარ გამობრუნებულა, არ გამოუშვიათ. ქალს წაუვლია ხელი, მიუყვანია ერთ კაცთან და უთქვამს: **“პრედსტავლიაიუ ეტაგო ნახალაო”**. ძალიან დამცხაო, – უთქვამს ვაჟას, – მაგრამ რალას ვიზამდი? მოვიხადე ბოდიშო“ (ს. ყუბანეიშვილი, ცხოვრება ვაჟა-ფშაველასი, 1961, გვ. 131).

ერთი ფორმით არ შეიძლება გაჩნდეს ვაჟას „სექსუალური რეპუტაციის“ საკითხი*.

ისეთია ვაჟა-ფშაველას ყოფითი ცხოვრების შინაარსი და, როგორც ვხედავთ, თავისთავად ეს შინაარსი არ იძლევა საკვებს ფროიდის თეორიისათვის.

უქველია ვაჟაფშაველას შემოქმედებითი ნაყოფიერება. გავიხსენოთ, რომ მას არ ჰქონდა მუშაობის ელემენტარული პირობები; იგი უმძიმესი ფიზიკური შრომით არჩენდა თავის მრავალრიცხოვან ოჯახს; ის მონყვეტილ სოფელში ცხოვრობდა, – ერთ უბადრუკ სახლში, ახლა რომ სამარადისო დაცვისათვის განგვიკუთვნია; მისი ნაწარმოებების ბეჭდვა მხოლოდ რედაქტორ-გამომცემელთა ნება სურვილზე იყო დამოკიდებული... როცა ამას გავიხსენებთ, კიდევ უფრო გაიზრდება მნიშვნელობა იმ ფაქტისა, რომ ამ ადამიანმა ჩვენ დაგვიტოვა ოთხას ორმოცდაათზე მეტი ლექსი, ოცდაჩვიდმეტი დამთავრებული პოემა, ასზე მეტი მოთხრობა, თარგმანები და მოზრდილი ტომი ეთნოგრაფიული, სოციალურ-პოლიტიკური თუ კრიტიკული წერილებისა. შეიძლება ითქვას, რომ პროდუქციის სიუხვის მხრივ ქართველ მწერალთა შორის ვაჟას ვერავინ უსწრებს. პირიქით, რაოდენობრივი თვალსაზრისით თუ შევამოწმებთ ვითარებას, დავინახავთ, რომ, – თავისი სიცოცხლის ხანგრძლივობასთან შეფარდებით, – ვაჟამ ყველაზე უფრო ვრცელი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დაგვიტოვა. ეს იმას მოწმობს, რომ ლიტერატურული მოღვაწეობა იყო ვაჟა-ფშაველას არსებობის ფორმა და რომ შინაგანად ნამდვილი ლიტერატურული ცხოვრებით ცხოვრობდა. მაგრამ აქვს თუ არა ფროიდისტული განხრა ამ შემოქმედებით ცხოვრებას? ესაა ჩვენი საკითხი.

შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში უმნიშვნელო ადგილი აქვს დათმობილი სასიყვარულო და ეროტიულ ურთიერთობაზე მიმთითებელ ეპიზოდებს. ვაჟას პოემათა დიდი უმრავლესობა სრულიად თავისუფალია ასეთი მოტივებისაგან. მოსალოდნელი კი იყო, – თუ მწერალი ტრადიციას გაჰყვებოდა, – რომ პოემის სიუჟეტში რამდენადმე მაინც მნიშვნელოვანი მომენტის როლს იკისრებდა სასიყვარულო მოტივი**. მის პოემათა შორის მხოლოდ ერთი არის მოთავსებული

* გამოთქმა კრეჩმერისა (იხ. Кречмер, Медицинская психология, стр. 215).

** ისეთ მწერლებს, როგორც იყვნენ ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი, მწერლებს, რომელნიც ნაწარმოებთა მთელ დინებას მებრძოლ პატრიოტულსა და სოციალურ პრობლემატიკას უქვემდებარებდნენ, თავიანთ თხზულებებში სასიყვარულო

ლი ეროტიულ ჩარჩოებში. ესაა ვაჟა-ფშაველას მეთებარისხოვანი „ცოლი ანუ ჩემი თავგადასავალი თქმული თანდილა არაგველისა“^{**}. და „აღუდა ქეთელაურში“, „კოპალასა“, და „გოგოთურ და აფშინაში“, „სისხლის ძიებასა“, „სვინდისა“, „ძალლიკა ხიმიკაურსა“, „გველის მჭამელსა“ და „ბახტრიონში“^{***}.

ფაქტებზე დიდი ძალადობის შედეგი იყო, როდესაც ზოგიერთმა კრიტიკოსმა ზვიადაურისადმი აღაზას თანაგრძნობაში სატრფიალო ნიუანსი დაინახა. ასეთმა ინტერპრეტაციამ, საკუთარი უსაფუძვლობის გარდა, და სწორედ ამის გამოც, უსიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა.

რაც პოემათა შესახებ ვთქვით, მეტი უფლებით შეიძლება გავავრცელოთ ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებზე. ჩვენი მწერლის პროზაში თითქმის არ მოიძებნება სიუჟეტური ქარგა, რომელშიც რამდენადმე მაინც შეიძლება გვეგულისხმებინა ეროტიული შინაარსი. ეს თემატურადაც უფაქიზესი პროზაა.

ვაჟას მოთხრობებში ვხვდებით ბავშვებს, მოზრდილებს, ხანდაზმულებს, მაგრამ საგულისხმოა, რომ ვაჟას არ შეუჩერებია შემოქმედებითი ყურადღება ადამიანის სიცოცხლის ერთ ძალიან მნიშვნელოვან პერიოდზე: მის ნაწერებში არ არის დახასიათებული სქესობრივი მომწიფების პერიოდი, ადამიანის სიცოცხლის ეს კრიტიკული პერიოდი, როცა უჩვეულო ემოციები ჩნდება და პიროვნებაში თვალსაჩინოდაა მოცემული გარდატეხის ნიშნები. ვაჟამ თითქოს ვერც დაინახა ეს ხანა თავისი სპეციფიკური სიძნელებითა და პრობლემებით^{***}.

თემები ამბავთა მოტივის მნიშვნელობამდეც კი აჰყავდათ. ასეთია, მაგალითად, „განდეგილი“ და „გამზრდელი“, „ნათელა“ და „ბაში-აჩუკი“, „გლახის ნაამბობი“ და „ოთარანთ ქვრივი“... ამ მოტივის ისტორიულად მიენიჭა ერთგვარი, თუ შეიძლება ითქვას, მყარი მოტივის ძალა და ფაქტიურად ძალიან ფართოც აღმოჩნდა მისი გავრცელების სფერო.

* მისი ვარიანტია „ერთი სიყვარულის ამბავი“ ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით ამ პოემის შესაძლო მნიშვნელობის გასარკვევად ბარემ აქვე ვთქვათ შემდეგი: ვაჟას ეს პოემა ამ პოეტისათვის სრულიად უჩვეულო შინაარსისაა. უეჭველია, რომ თვით ვაჟა მას არ ანიჭებდა ლიტერატურულ ღირსებას და არც გამოქვეყნებულა მისი სიცოცხლის დროს. ეს არის სახუმაროდ, საღალბოდ დანერული თხზულება და უნდა ვიფიქროთ, რომ ამით იფარგლება კიდევ მისი მიზანი. როგორც სათაურიდან ჩანს, პოემა თავგადასავალს გადმოგვცემს და ის, ჯერს ოლდრიჯის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ (იხ. მისი სტატია-“Писатель и бщественная мораль” ж. Ин. Лит., 1963 N 9 .). “სექსუალური ავანტიურისის” ნიშნებს შეიცავს, მაგრამ აქ მაინც არაფერია ისეთი, რომელიც ფროიდისტულ „კონფლიქტზე“ მიგვითითებდეს და ფსიქოანალიტიკოსების რომელიმე „კომპლექსს“ გამოხატავდეს.

** ვაჟას პოემიდან გადაკეთებულ პიესაში „ბახტრიონი“, რომელიც რუსთაველის სახ. დრამატულმა თეატრმა დადგა, დ. გაჩეჩილაძე იმით ჩამოცილდა ვაჟას მოტივს, რომ ლელა-კვირიას (ანდარეზი) ურთიერთობას სატრფიალო შინაარსი მისცა.

*** ამ მხრივ აშკარად გვიჩვენებს განსხვავებას ვაჟას შედარება ყაზბეგთან.

შემდეგ: ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ჩვენ ვერ ვხედავთ ნამდვილად სკაბრეზული გამოთქმის მაგალითს*. თვით მწერალი კი არა, მისი არც ერთი პერსონაჟი არ არის ისეთიანად მომართული, რომ უფლება გვქონდეს ვილაპარაკოთ მათ რამდენადმე მაინც სექსუალიზებულ განზრახვასა და ქცევაზე. ვაჟა არ იჩენს განსაკუთრებულ ინტერესს ადამიანთა შორის ამ რიგის ურთიერთობისადმი. თვალთვალ-იც, ეკსგიბეციონიზმიც, რასაც ფროიდმა დიდი მნიშვნელობა მიანიჭა ბავშვთა სექსუალიზებული ცხოვრების დასახასიათებლად**, არ წარმოადგენს ვაჟას შემოქმედების შინაარსეულ ელემენტს.

როგორც ვხედავთ, ვაჟა თითქმის არ ეხება სქესის პრობლემას. ასეთი სწრაფვა არ არის მისი შემოქმედების თემა. მაგრამ ეს თავისთავად კიდევ არ მეტყველებს ფსიქოანალიზის საწინააღმდეგოდ. ასეთი ვითარების ასახსნელად ფროიდიზმს მოეპოვება ცნება „ცენზურისა“.

რატომაა, რომ ნაწარმოებში არ არის სექსუალური სწრაფვა? ეს იმით როდი აიხსნება, იტყვის ფროიდისტი, რომ არ არსებობს ასეთი სწრაფვა. ამის მიზეზი მხოლოდ ისაა, რომ სექსუალური სწრაფვა განდევნილია, ე.ი. მისი მოქმედება გადატანილია არაცნობიერის სფეროში. განდევნას ახორციელებს ტრადიცია და სხვადასხვა ზნეობრივი იდეალი. ამაში მდგომარეობს მორალური ცენზურა***.

თავი რომ დავანებოთ იმაზე მსჯელობას, თუ საზოგადოდ რამდენად სწორია ამნაირი დაშვება, ასეთი ჰიპოთეზა ვერ განმარტავს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ზემოაღნიშნულ ხასიათს. რა ცენზურას შეიძლება შეეფერხებინა პოემებსა და მოთხრობებში სატრფიალო-სასიყვარულო მოტივის გამარჯვება და მისი სიუხვეც კი?! რატომ იქნებოდა საჭირო ასეთი მოტივების განდევნა ვაჟას „მე“-სათვის? ამგვარი განდევნის საკითხი არ დგას არც ერთ ქართველ მწერალთან. და, კერძოდ, ილიასათვისაც კი არ არსებობდა ასეთი სიძნელე იდეისათვის სიუჟეტური ქარგის შერჩევის დროს. ამიტომ არა გვაქვს საფუძ-

* საგულისხმოა, რომ ხალხურ შოქმედებასთან განუზომელი სიახლოვე აქვს ვაჟას პოეზიას. ყველაზე უფრო „მაგარი“ გამოთქმები, რომლებიც კი ვაჟასთან გვხვდება, ასეთი რიგისაა: ჩემს მგომბელს მე ავუტირებ დედასა“ („ამერ-იმერი“), ანდა „ეხლა ამას გთხოვთ, მითხარით, კარგა იფიქრეთ ამაზე, ჩემი ბრალია, რომ ჩემს ცოლს სხვა ხელს უსვამდა გავაზე?“ („ცოლი ანუ ჩემი თავგადასავალი“).

** ამის აღნიშვნა იმიტომაცაა საჭირო, რომ ზოგიერთი ავტორი (მაგალითად, როირენი) სწორედ სქესობრივ ურთიერთობაზე თვალთვალს, ეკსგიბეციონიზმს, მიიჩნევს ხელოვნების წყაროდ: ამ ნიადაგზე ვითარდება მხატვრისათვის აუცილებელი ჭვრეტითი ინტერესებიო (იხ. ე. შოროხოვას ზემოთ დასახელებული წერილი, გვ. 177).

*** ამ მცნებას ფროიდი მრავალგზის ახასიათებს. საგანგებოდ კი იხ მისი “Я и Оно“, II, 1924.

ველი ვიფიქროთ, რომ მკაცრი ცენზურა აბრკოლებს ვაჟა-ფშაველას არაცნობიერი სფეროდან ცნობიერების ზედაპირზე სასიყვარულო მოტივებისა და სკაბრეზულის ამოტივტივებას, თორემ მის შემოქმედებით ცხოვრებას libido -ები განსაზღვრავენ.

მაგრამ ფროიდისტიკისათვის ასეთი დასკვნაც არ იქნებოდა დამარწმუნებელი. მისი მსჯელობის მიხედვით, ვაჟას შემოქმედებაში თუ არ ჩანს მოქმედება სექსუალური სწრაფვისა, ეს იმიტომაა, რომ ამ მწერლის არსებაში მოხდა ენერგიის გადანაცვლება: სექსუალურმა ენერგიამ შემოქმედებით-მხატვრული ენერგიის სახე მიიღო, ანუ მისი (სექსუალური ენერგიის) სუბლიმაცია მოხდა. თან იმასაც დაუმატებს ფროიდისტი, რომ, რაკი თავდაპირველადი ენერგია (სექსუალური) ძლიერი იყო, გადანაცვლებისას მან თავისი საპირისპირო-ფაქიზი სახე მიიღო.

ფსიქონალიზისათვის ასეთი მსჯელობა სავსებით ჩვეულებრივია, მაგრამ ვაჟა-ფშაველას შემთხვევაში მას ფაქტიური დაბრკოლებები ხვდება.

ეროტიულ სწრაფვას არ შეუძლია თავისუფლად გამომჟღავნდეს. ცენზურა ამონებს მისი გამოვლენის ყველა სახეს. ეს უკვე კონფლიქტია. ამიტომ ხდება ამ სწრაფვის განდევნა, რასაც გადანაცვლება მოსდევს. მაგრამ თვით ეს გადანაცვლება, ანუ სუბლიმაცია, ფროიდის სიტყვებით რომ ვთქვათ „დესექსუალიზებული libido“-ა* და გასაგებია, რომ ადამიანის ფსიქიკის შემდგომ შინაარსში იპოვებოდეს ამ თავდაპირველადი სწრაფვის კვალი.

ზემოთქმულის მიხედვით, ჩვენს წინაშე კითხვა ასე დგას: შეიმჩნევა თუ არა ე.წ ცენზურის აქტივობა, განდევნის სახით, ვაჟას შემოქმედებაში და თუ შეიმჩნევა, რა სახისაა მისი მოქმედება?

ვაჟას ნაწერებიდან სრულიად არ ჩანს, რომ ის საგანგებოდ ერიდებოდეს სექსობრივ საკითხებზე მსჯელობას, რომ მას ეხამუშებოდეს ამ რიგის მოვლენებზე ლაპარაკი.

ეს საკითხი ღირს ამაღ, რომ უფრო ფართოდ იქნეს განხილული სათანადო მასალა.

ავტობიოგრაფიულ თხზულებაში „ჩემი წუთისოფელი“ ვაჟა თავისუფლად და თამამად ლაპარაკობს სიყვარულის იმ გრძნობაზე, რომელიც მას ჯერ კიდევ 10 წლის ასაკში გასჩენია. ამ დროიდან, ვიდრე დავაჟკაცებამდე, მისი ტრფობის ობიექტები გამოცვლილან, მაგრამ მას თავისი გრძნობა არავისთვის გაუმჟღავნებია. „ვიდრე არ დავვაჟკაცდი, – წერს ვაჟა, – და იმისა, ვინც მიყვარდა ცოლად შერთვა არ

* ზიგმუნდ ფრეიდ, “Я и Оно” стр. 45.

განვიზრახე, ვერც სიყვარულის გამოცხადება გავბედეო”*. ამ დროს ვაჟას 25 წელი უსრულდებოდა. აქამდე ვაჟას ისეთი თითქოს არაფერი შეუქმნია თავის ასახსნელად რომ სუბლიმაციის თეორიის მოხმობას საჭიროებდეს. 1888-89 წლებში ვაჟა-ფშაველა სრულიად შეუნიღბავად არჩევს ცოლ-ქმრულ ურთიერთობას და საჩოთიროდ მიჩნეულ თემას – „ნაწლობას“**. ამ გარჩევაში ვაჟასთვის არაფერია გამანითლებელი, რადგან ყველამ იცის თემში ეს ამბავი, ამის დაფარვა საჭირო არაა“. აქედან ჩანს რომ აკრძალვაზე, ანუ ფროიდისეულ ცენზურაზე მითითებისათვის აქ საფუძველი აღარ არსებობს. ვაჟა-ფშაველა ამ მხრივ საკმაოდ თავისუფალ, ბუნებრივ გარემოშია მოქცეული, იგი აღზრდილია იმ ტრადიციებზე, რომლებიც სხეულებრივს სრულიადაც არ უგულებელყოფენ და არც არაფერი აბრკოლებს მისი მოქმედების საჯარო დახასიათებას.

მართალია, მხატვრულ შემოქმედებაში ვაჟას არ დაუთმია რამდენადმე მნიშვნელოვანი ადგილი სასიყვარულო მოტივისათვის, როგორც ნაწარმოების შინაარსის, მისი სიუჟეტური დინების განმსაზღვრელი მოტივისათვის და ესეც გარკვეულ მიმართულებას აძლევს ჩვენს მსჯელობას ფსიქოანალიზის შესახებ, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ვაჟასათვის არ არსებობს ქალის სილამაზე და მისდამი ტრფიალი, – საზოგადოდ საკითხი ახლა იმას ეხება, თუ რამდენად შეიძლება ამ ტრფიალს მიეცეს ფროიდისტული ინტერპრეტაცია. ამისთვის საჭიროა თვალი გავადევნოთ ვაჟას მხატვრული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ტრფიალის შინაარსსა და გამოვლენას.

ვაჟას ნაწარმოებიდან ჩანს, რომ მისთვის ქალი ფიზიკურად სასურველი არსებაცაა. ამის გამოხატვას ცენზურა არ აფერხებს. სანიმუშოდ რომ ავიღოთ, ამას მონიშნავს ვაჟას შემდეგი სტრიქონები: „რამ გაგაჩინა, ქალაო, ლერწმად აჭრილო წელშია, ნეტავინ ხელით შემახო, შენ რო ვარდი გქონ მკერდშია“; „მალე გაგინყვეტ საკინძსა, ჩაგეტოლები ძნელადა“; „თუ მამკლავ, ისევ შენ მამკლავ, ქალავ თავდახრით მცინარო, დღეს ჩემის პირის მკოცნელო, ხვალ სხვისთვის ძუძუს მჩინარო“ და მისთ.

აქედანაც ჩანს, რომ ვაჟასათვის უცხოა შენიღბვის ტენდენცია, ე.ი. არაცნობიერად მოცემული მოტივებით არ აიხსნება ვაჟას შემოქმედების თავისუფლება გამძაფრებული ეროტიული შინაარსისაგან.

* ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, 1964 წ., V, გვ. 439.

** ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. V, წერილები – ფშაველების ძველი სამართალი და საოჯახო წესები“ (გვ. 65) და „ფშაველი დედაკაცის მდგომარეობა და იდეალი ფშაური პოეზიის გამოხატულებით“ (გვ. 81-88).

თავისთავად ეროსი, როგორც ასეთი, თავისი ზომიერი, პოეტური, ვაჟკაცური და ამიტომ ფაქიზი სახით, რასაკვირველია, მოცემულია ვაჟას შემოქმედებაში, კერძოდ, მის სიმღერებში, მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

თემატური თვალსაზრისით არ არის უგულვებელსაყოფი საკითხი, თუ როგორ არის წარმოდგენილი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ცოლისა და ქმრის ურთიერთობა. ამთავითვე გარკვეულად უნდა ითქვას, რომ „ცოლის მოტივი“ ვაჟას ნაწერებში თავისუფალია ყოველგვარი სექსუალიზებული თვალთახედვისაგან. ეს მოტივი ერთგვარად თავნაჩენია ჯერ კიდევ „გოგოთურსა და აფშინაში“ და შემდგომ „გველის მჭამელში“ ორივე შემთხვევაში ეს მოტივი დაახლოებით ერთნაირ პლანში არის დამუშავებული: ცხოვრების უკეთესი პირობების შექმნას მოითხოვს მზიაცა და გოგოთურის ცოლიც. ასე რომ, აქ ცოლისა და ქმრის განსხვავებული ეთიკური დონეა ნაჩვენები. ეთიკური შინაური აქვს აგრეთვე „სისხლის ძიების შემდეგ სტრიქონებს: „ცოლის ქვითინი არა მნამს: – უბრალო ნიავ-ღვარია; მალედევე გამოიდარებს, რაკი დაჰბერავს ქარია“. ეს არ ნიშნავს, რომ ვაჟამ ქალს საზოგადოდ მიუჩინა დაბალი ადგილი თავის ეთიკურ სფეროში. ეს რომ ასე არ არის, ჩანს „სტუმარ-მასპინძლიდან“, რომელშიც ალაზა წარმოდგენილია, როგორც ჯოყოლას თანაფარდი და ტოლი*.

ასევე ნათლად არის მოცემული ვაჟას შემოქმედებაში ქალის პოეტიზირების ტენდენცია. პირდაპირ პოეტური გვირგვინი ადგას ქალს, როცა ვაჟა ამბობს: „ქალი გამოდგა ქოხიდან, შუქი გამოჰყვა პირითა. ქალი ვამსგავსე ამ დროსა ნამს, ვარდზე მბრწყინავს დილითა“. ანდა „გამოჩნდა ქალი ლამაზი, შავის ტანსაცმლით მოსილი, როგორაც ალვა ტანადა, ვარსკვლავი ციდამ მოცლილი“. ანდა: „სულ თავში გოგოც ვინმე ზის, ტურფა, ლამაზი რამაო. ჭკვიდამ არია სტუმარი იმის ნისლივით თმამაო. ნამოდგა ქალი ფეხზედა, – თითქოს იელვა ცამაო, – ჰაერში გაიკრიალა მისმა ზარავით ხმამაო“. ასეთი მიდგომა მრავალგზის არის გამოხატული ვაჟას პოეზიაში და ამიტომ უეჭველია, რომ ქალი არის ჩვენი მწერლის პოეტური ხილვისა და ამაღლებული დახასიათების საგანი.

აქედან უკვე ესთეტიკური თვალთახედვა მკვიდრდება და ეს უფრო ცხადი ხდება მაშინ, როცა ვაჟას მიერ მოცემულ ბუნების ხატში ქალი და მისი სილამაზე ჩაერთვის, ასე, მაგალითად, ვაჟა ამბობს: „მთები დათოვნა აცივდა, ყინული მოსდევს გუბესა. რა შეადრება ამ დროსა ლამაზი ქალის უბესა?“. სხვა შემთხვევაშიცაა ანალოგიური სურათი:

* აქედან სრულიად ნათელია, როგორ მიმართებას დაამყარებდა ვაჟა ოტო ვაინინგერის პოზიციასთან.

„გაღმა სჩანს ქისტის სოფელი არწივის ბუდესავითა, – საამო არის საცქერლად დიაცის უბესავითა“. სხვამ კი არა, ესთეტიკურმა განცდამ უნდა აავსოს ადამიანი, როცა ის ნაიკითხავს ვაჟას სტრიქონებს: „ვაჟაკაცა ხმალი ამალღებს, დიაცს შვენება ტანისა, თვალთ მომხიბლავი ციალი, თმა თუ ყორნის ფრთას ჰგავისა, თუ ხშირად თავსა უბურავს, თვითაც ვარდივით ჰყვავისა“. ეს განცდა უნდა დაეუფლოს მას, როცა ვაჟას „სამეფოს სიმღერას“ მოისმენს („ქალო, გნახე ფეხშიშველა. გამოჰგოგდი ეზოშია; გენაცვალე, კაკაბს ჰგავდი მოსეირნეს ფერდობშია. ვისი ძუძუ გინოვნია, იისა თუ ვარდისაო! გენაცვალე, შავ-თვალწარბავ, გულო ჩემის დარდისაო!“).

შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ფსიქონალიტიკურად მომართულმა კრიტიკამ ანდა მკითხველმა ამ რიგის გამოთქმებს ესთეტიკური სიმაღლე ჩამოაცალოს და ვაჟას ამ სიტყვებიდან მას, როგორც კლავ ბელი იტყოდა, მხოლოდ „სექსუალური სუნი“ ეცეს*.

შეიძლება ასეც მოხდეს, მაგრამ ამის მიზეზი თვითონ ვაჟა არ იქნება. ეს მხოლოდ იმას დაადასტურებს, რომ ასეთმა კრიტიკამ არ შეიძლება განსახილველად აირჩიოს ვაჟასდაგვარი ფაქიზი პოეტი.

ჩვენი თემის თვალსაზრისით საყურადღებოა ისიც, რომ ვაჟას შემოქმედებაში არ ჩანს არავითარი ინტერესი „სხეულებრივ საიდუმლოებათადმი“. მის არც ერთ ნაწარმოებში ნიშანწყალიც კი არ არის ამ მიმართულებით „თვალთვალისა“. ეს უთუოდ მნიშვნელოვანი ფაქტია, რადგან მონმობს, რომ ვაჟა არ მიეკუთვნება იმ მწერალთა რიცხვს, რომლებსაც სიამოვნებას გერის მდარე გრძნობათა გაშიშვლება. არის შემთხვევები, – და ადვილად მოსალოდნელი შემთხვევებიც, – როდესაც მკითხველი ალმაცერად უყურებს იმ მწერალს, რომელიც ამ მხრივ ამახვილებს ყურადღებას. ასეთი გრძნობა, სხვას რომ თავი დავანებოთ, ემილ ზოლასაც გამოუწვევია, ჩვენს მიხეილ ჯავახიშვილსაც და ბევრ სხვას. ცნობილია, რომ აპოლინარია სუსლოვამ დოსტოევსკის ასე განუმარტა მასთან ურთიერთობის განწყვეტა: “Мне не нравится, когда ты пишешь цинические вещи, это к тебе как-то не идет; не идет к тебе такому, каким я тебя воображала прежде”.

ამ განცდისაგან მკითხველის გათავისუფლება მაშინაც ვერ ხერხდება, როცა მწერლის განზრახვითა და ვარაუდით ეს მასალა იდეალის გასახაზავად და დასადგენად არის მოხმობილი.

ვაჟასათვის არა არსებობს ბიოლოგიური ფაქტორის წამყვანობის აზრი. მისთვის დაუსრულებელი კონფლიქტიც არ არსებობს ბიოლო-

* იხ. მისი სტატია – “Значимая форма” ანთოლოგიაში – “Современная книга по эстетике” М., 1957, стр. 352.

გიურ და ადამიანურ რაობათა შორის. ამიტომაც არ აყოლია ვაჟა იმ-
ნაირ ცდებს, რომელთა მიზანია დაანარცხოს ადამიანი. პირიქით, იგი
ყოველნაირად ცდილობს, ადამიანი აამაღლოს*, და, საზოგადოდ: ვა-
ჟას მთელი პრობლემატიკა, ის სოციალური შინაარსით დატვირთუ-
ლი ვნებები, რომლებიც მის გმირებს ამოქმედებენ, ამ ვნებათა ურ-
თიერთჭიდილი და მათი დინამიკა მოწმობს, რომ ვაჟა-ფშაველა არა
ცნობს ადამიანობის ბიოლოგიურ განსაზღვრულობას.

როგორც ჩანს, შესაძლებელი არ არის, რომ კლასიკურმა ფსიქო-
ანალიზმა ვაჟა-ფშაველას ცხოვრებასა და შემოქმედებაში ისეთ მასა-
ლას მიაგნოს, რომელიც მას, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობით
თეორიას, გამოადგება და გაამართლებს. ვაჟას შემოქმედებაში არც
განდევნის ნიშნები შეიმჩნევა, არც სუბლიმაციის მექანიზმის მოქმე-
დებას ვამჩნევთ და არც იმის საფუძველი გვაქვს, რომ ვილაპარაკოთ
მის შემოქმედებაში კონფლიქტებსა და ოიდიპოსის, დანაშაულის სა-
კუთარი თავის ნაკლებფასოვნობის... კომპლექსთა არსებობაზე.

ვაჟას სახით ჩვენ საქმე გვაქვს სრულფასოვან მამაკაცთან ყველა
მის გამოვლინებაში, როდესაც ფიზიკურით გატაცება არ აფერხებს სუ-
ლიერი სიმაღლით აღტაცებას და, პირიქით.

რასაკვირველია, ვერავინ უარყოფს, რომ ზოგიერთი მწერლის
თხზულებში არის ისეთი რამ, რაც ეხმარება და ასაზრდოებს ფროიდის
მოძღვრებას. ასე, მაგალითად, იყვნენ და არიან ხელოვანები, რომელ-
თა შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია სექსს და მასთან დაკავშირე-
ბულ პრობლემებს. მაგრამ, თუ კლასიკურ ფსიქოანალიზს ლიტერატურ-
ათმცოდნეობითი თეორიის პრეტენზია აქვს, ის გამონაკლისებზე კი
არ უნდა აიგოს, არამედ ძირითად შემოქმედებით პროცესებსა და მასა-
ლას უნდა განმარტავდეს. თეორიამ თვალი უნდა გაადევნოს ყოველი
ნამდვილი ხელოვანის შემოქმედებას და ახსნას ის. და თუ აქ იგი თა-
ვის საყრდენს ვერ იპოვის, მაშინ არა გვაქვს უფლება ჩავთვალოთ ის
გამართულ მეცნიერულ თეორიად. ვაჟა-ფშაველას ცხოვრებისა და
შემოქმედების მიმოხილვა მოწმობს, რომ ვაჟა, როგორც მოვლენა, არ
ემორჩილება ფროიდისტულ ინტერპრეტაციას, ანუ, როგორც პოეტუ-
რი ფაქტი, ენინააღმდეგება კლასიკურ ფსიქოანალიზს.

* ამ მხრივ ვაჟამ ძალიან შორსაც გადააბიჯა: მართალია, ის ხშირად ლაპარაკობს
ბოროტებაზე, ბოროტ კაცთაგან დევნის შემთხვევებზე, ცუდ და ბილნ ადამიანებზე
და ა.შ., მაგრამ, როცა საქმე შეეხება ბოროტებისა და სიბილნის კონკრეტული
გამასახიერებლის ჩვენებას, ვაჟა თითქოს ჩერდება: მის შემოქმედებაში ბოლომდე
დაცემულ ადამიანს თითქმის ვერც კი ვხვდებით.

ამ სტატიაში ჩვენ ვცადეთ გვეჩვენებინა, თუ რას იძლევა ფროიდიზმი, როცა საკითხი ეხება ხელოვნებაში მის მომარჯვებას. სრულიად უეჭველია, რომ თავისთავად ეს თეორია გაცილებით უფრო რთულია და მრავალფეროვანი, ვიდრე ეს ჩვენი გადმოცემიდან ჩანს. მაგრამ არსებითი მაინც ისაა, რომ მხატვრული ნაწარმოების ახსნისა და განმარტებისას ფროიდიზმი ცალკეული ადამიანის ფარგლებში დარჩა. ნაწარმოების ინტერპრეტაციისათვის ფროიდმა, ბოლოსდაბოლოს საკმარისად მიიჩნია ავტორის ინდივიდუალურ თვისებათა მიგნება და, თუ მან სხვა მასალაც მოიხმო, ეს მხოლოდ ინდივიდუალუზებული მასალა იყო. ასე რომ, ფროიდმა უგულებელყო ფართოდ გაგებული სოციალური გარემო და ამით ხელოვანი „სოციალურად ცარიელ ატმოსფეროში“ მოაქცია. ამასთანავე, ეს ნიშნავდა უარის თქმას ისტორიზმის პრინციპზე, იმაზე, რომ შეიქმნას ხელოვნების ისტორიული განვითარების ზოგადი სურათი.

ზიგმუნდ ფროიდის თეორიის სხვადასხვა ნაკლოვანებას თვით მისი მოწაფეები აღნიშნავდნენ. მაგალითად, კ. იუნგს მიაჩნია, რომ ფროიდის მოძღვრება სათანადოდ ვერ განმარტავს შემოქმედებით სინამდვილეს, რადგან „მხატვრული ნაწარმოების მომდინარეობა პიროვნული კომპლექსებიდან ნიშნავს მის (მხატვრული ნაწარმოების) დაყენებას უბრალო ნევროზის საფეხურზე“*. ფროიდის ბევრმა მოწაფემ სცადა დაედგინა მისი თეორიის ცალმხრივობა. კ. იუნგმა საკუთარი ტიპოლოგია შეიმუშავა, ადლერმა ამოსავლად მიიჩნია ადამიანის მისწრაფება ძლიერებისაკენ და ა.შ. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ლიტერატურათმცოდნეობითი პრობლემები ყველა შემთხვევაში მაინც ფროიდისტული ინდივიდუალიზმის ფარგლებშია მოქცეული, თუმცა ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ზედმეტია ამ ნეოფროიდისტულ მოძღვრებათა შეფასება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებითი მასალის ნიადაგზე.

1966 წ.

* ფროიდიზმის მიმართ ეს გამოთქმა გამოყენებული აქვს ვ. ვოლოშინოვს, იხ. დასახ. შრომა, გვ. 38.

** დამონმებულია ვერლის მიხედვით. იხ. მისი „Общее литературоведение“, стр. 168.

ფენომენოლოგიური კრიტიკა

**ჰანს გეორგ გადამერი
(1900-2002)**

ზემოქმედების ისტორია და გამოყენება

ზემოქმედების ისტორიის პრინციპი

ისტორიული ინტერესი რომ არამარტო ისტორიული მოვლენისა თუ ჩვენამდე მოღწეული ნაწარმოებისაკენ არის მიმართული, არამედ აგრეთვე მათი ზემოქმედებისკენაც ისტორიაში (რომელიც ბოლოს და ბოლოს კვლევა-ძიების ისტორიასაც მოიცავს), საზოგადოდ მხოლოდ დამხმარე მომენტად მიიჩნევა საკითხის ისტორიული კუთხით დასმისას, რამაც ჰერმან გრიმს რაფაელიდან მოკიდებული გუნდოლფამდე და მის შემდგომაც უამრავი ძვირფასი ისტორიული ხასიათის მიგნებამდე მიგვიყვანა. ამდენად ზემოქმედების ისტორია ახალი რამ სულაც არ არის. მაგრამ ზემოქმედების ისტორიის თვალსაზრისით საკითხის კვლევა რომ ყველა შემთხვევაში საჭიროა, როცა კი ნაწარმოები ან გადმოცემა ტრადიციისა და ისტორიის ბინდბუნდიდან არის გამოსახმობი, რათა ნათელი მოეფინოს მის ჭეშმარიტ მნიშვნელობას, ეს მართლაც ახალი მოთხოვნაა (ნაყენებული არა თვით კვლევის, არამედ მისი მეთოდოლოგიური ცნობიერების მიმართ), მოთხოვნა, რომელიც აუცილებლობით გამომდინარეობს ისტორიული ცნობიერების გააზრებიდან.

ოღონდ ეს არ არის ჰერმენევტიკული მოთხოვნა ჰერმენევტიკის ცნების ტრადიციული გაგებით, ვინაიდან მიზანი ის კი არ არის, ამგვარმა კვლევამ ზემოქმედების ისტორიის თვალსაზრისით ისე დააყენოს საკითხი, რომ იგი (საკითხის ამგვარად დასმა) ნაწარმოების გაგებაზე უშუალოდ ორიენტირებულ საკითხს ამოუდგეს გვერდით. ეს მოთხოვნა უფრო თეორიული ხასიათისაა. ისტორიულმა ცნობიერებამ უნდა გაითვალისწინოს, რომ იმ მოჩვენებით უშუალოებას, რომლითაც იგი ნაწარმოებს ან გადმოცემას მიემართება, ყოველთვის ახლავს საკითხის ეს სხვაგვარი დასმა, თუმცა შეუცნობლად და ამის გამო კონტროლს დაუქვემდებარებლად. როდესაც რომელიმე ისტორიული მოვლენის გაგებას ვცდილობთ ისტორიული დისტანციიდან, რომელიც

მთლიანობაში განსაზღვრავს ჩვენს ჰერმენევტიკულ სიტუაციას, ყოველთვის უკვე ვექვემდებარებით ზემოქმედების ისტორიის ზეგავლენას. ეს ზემოქმედება წინასწარ განსაზღვრავს, რა უნდა წარმოვიდგეს საეჭვოდ და რა – კვლევის საგნად, და თითქოს სანახევროდ ვივინყებთ, სინამდვილეში რასთან გვაქვს საქმე, მეტიც: უგულვებლევყოფთ მოვლენის მთელ სიმართლეს, როცა ჩვენ უშუალოდ თვით ეს მოვლენა მიგვაჩნია მთელ სიმართლედ.

ჩვენი გაგების მოჩვენებით მიამიტურობაში, რომლითაც ჩვენ გაგებითობის მოთხოვნას ვაკმაყოფილებთ, გარეშეს (*das Andere*) იმდენად საკუთარი თვალთახედვით წარმოვიდგენთ, რომ ჩვენსასა და გარეშეს შორის ზღვარი იშლება. ისტორიული ობიექტივიზმი, რამდენადაც ის თავის კრიტიკულ მეთოდიკას ეყრდნობა, ჩქმალავს ზემოქმედების ისტორიის მიერ ხლართს, რომელშიც თვით ისტორიული ცნობიერებაც მყოფობს. მართალია, იგი წარსულთან მათქუალიზებული გაშინაურების თვითნებობასა და განურჩევლობას ნიადაგს აცლის კრიტიკის თავისი მეთოდის წყალობით, მაგრამ ამითი სინდისს იმშვიდებს, რომ არა უნებური და არა ნებისმიერი, არამედ ყოვლისმომცველი წინაპირობები უგულვებლყო, რომლებიც მის საკუთარ გაგებას წარმართავენ, და ამით აცდა ჭეშმარიტებას, რომლის მიღწევა ჩვენი გაგების სასრულობის პირობებში შეიძლებოდა. ისტორიული ობიექტივიზმი ამით სტატისტიკას ემსგავსება, რომელიც სწორედ იმიტომ არის პროპაგანდის ჩინებული საშუალება, რომ ფაქტების ენით ლაპარაკობს და ამით ობიექტურობის ილუზიას ქმნის, მაშინ როცა ობიექტურობა სინამდვილეში საკითხის სტატიტიკისეული დასმის ლეგიტიმურობაზეა დამოკიდებული.

ამგვარად, იმას კი არ მოვითხოვთ, რომ ზემოქმედების ისტორია ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა დამოუკიდებელ დამხმარე დისციპლინად ჩამოყალიბდეს, არამედ ჩვენი მოთხოვნაა საკუთარი თავის უფრო სწორად გაგება ვისწავლოთ და ვაღიაროთ, რომ ყოველგვარი გაგების პროცესში, სულერთია, გაცნობიერებული გვაქვს თუ არა ეს გარემოება, ზემოქმედების ისტორიის ზეგავლენაც მონაწილეობს. თუ მეთოდისადმი მიამიტურად გადაჭარბებული ნდობის გამო ამ ზეგავლენას უგულვებლევყოფთ, შესაძლებელია ამას შედეგად შემეცნების რეალური დეფორმაციაც მოჰყვეს. ჩვენ ვიცნობთ მეცნიერების ისტორიიდან შემთხვევებს, როცა „უცილობელი“ მტკიცებულებები მოჰყავთ აშკარად მცდარი თვალსაზრისის დასასაბუთებლად. მაგრამ თუ საკითხს ფართოდ შევხედავთ, ზემოქმედების ისტორიის ძალა მის აღიარებაზე სულაც არ არის დამოკიდებული. ისტორიის ზეგავლენა

სასრულ ადამიანურ ცნობიერებაზე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი იქაც იჩენს თავს, სადაც მეთოდის მიმართ რწმენის გამო საკუთარ ისტორიულობასაც უგულუბელყოფენ. სწორედ ამიტომ მოვითხოვთ ასე დაუინებოთ, რომ ზემოქმედების ისტორია გავაცნობიეროთ – ეს მეცნიერული ცნობიერებისთვის აუცილებელი მოთხოვნაა. მაგრამ ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, თითქოს იგი (ეს მოთხოვნა) უთუოდ შესრულებადი იყოს. მტკიცება იმისა, რომ ზემოქმედების ისტორია ოდესმე სავსებით გათვალისწინებული იქნება, ისეთივე ქედმაღლურია, როგორც ჰეგელის პრეტენზია აბსოლუტურ ცოდნაზე, რომელშიც, მისი სიტყვით, ისტორია სრულყოფილ თვითგამჭვირვალეობას მიაღწევს და ამის შედეგად ცნების დონემდე ამაღლდება. ზემოქმედების ისტორიის მიერი ცნობიერება უფრო თვით გაგების პროცესის ერთი მომენტია, და ჩვენ ვნახავთ, რაოდენ უწყობს ის ხელს *საკითხის მართებულად დასმას*.

ზემოქმედების ისტორიის მიერი ცნობიერება უპირველეს ყოვლისა ჰერმენევტიკული *სიტუაციის* ცნობიერებაა. მაგრამ ამა თუ იმ სიტუაციის გაცნობიერება ყველა შემთხვევაში გარკვეულ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. სიტუაციის ცნებისთვის დამახასიათებელია ის, რომ ჩვენ მის პირისპირ არ ვიმყოფებით და ამიტომ არ შეგვიძლია მის შესახებ საგნობრივ ცოდნას ვფლობდეთ*. ჩვენ მასში ვიმყოფებით, ჩვენ ყოველთვის ვპოულობთ ჩვენს თავს ამა თუ იმ სიტუაციაში, რომლის განმარტება ისეთი ამოცანაა, ვერასოდეს ბოლომდე რომ ვერ განხორციელდება. ეს ეხება ჰერმენევტიკულ სიტუაციასაც, ანუ სიტუაციას, რომელშიც ჩვენ იმ გადმოცემის პირისპირ ვიმყოფებით, რომლის გაგება ჩვენი ამოცანაა. ამ სიტუაციის განმარტებაც, ანუ ზემოქმედების ისტორიის მიერი რეფლექსია, ბოლომდე შეუძლებელია, მაგრამ ეს შეუძლებლობა რეფლექსიის ნაკლულების ბრალი კი არ არის, არამედ იმ ისტორიული ყოფიერების არსში ძევს, რასაც ჩვენ წარმოვადგენთ. *ისტორიულად ყოფნა ნიშნავს, სრულად ვერასოდეს შეძლო თვითშემეცნება*. ყოველი თვითშემეცნება ისტორიული წინასწარმოცემულობიდან წარმოდგება, რომელსაც ჩვენ ჰეგელის მიხედვით სუბსტანციას ვუნოდებთ, ვინაიდან იგი ყველანაირი სუბიექტური შეხედულებისა და მიმართების მატარებელია და ამის გამო ყოველგვარ შესაძლებლობას, რომ გადმოცემა მის ისტორიულ სხვაგვარობაში (*Andersheit*) იქნეს გაგებული, წინასწარ განსაზღვრავს (*vorzeichnet*) და ზღუდავს. აქედან ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის ამოცანა შეიძლება ასე დავახასია-

* სიტუაციის ცნება მისსავე სტრუქტურაში უპირველეს ყოვლისა კ. იასპერსმა (*დროის გონიით სიტუაცია*) და ერის როტჰაკერმა გააშუქეს.

თოთ: მან ჰეგელის გონის ფენომენოლოგიის გზა იმდენად უნდა გამოიაროს უკანვე, რამდენადაც მთელი ამ სუბიექტურობის პირობებში მის განმსაზღვრელ სუბსტანციონალურობას წარმოვაჩინო.

ყველა სასრული ანმყო დასაზღვრულია. ჩვენ სწორედ იმის მეოხებით განვსაზღვრავთ სიტუაციის ცნებას, რომ იგი (სიტუაცია) წარმოადგენს პოზიციას (Standort), რომელიც ხედვის შესაძლებლობებს ზღუდავს. ამიტომ სიტუაციის ცნებასთან არსისმიერადაა დაკავშირებული ჰორიზონტის ცნება. ჰორიზონტი არის ხედვის არეალი, რომელიც მოიცავს ყოველივე იმას, რისი დანახვაც ერთი წერტილიდან არის შესაძლებელი. და მოაზროვნე ცნობიერებასთან დაკავშირებით ჩვენ ვლაპარაკობთ ჰორიზონტის სივნიროვეზე, ჰორიზონტის შესაძლო გაფართოებაზე, ახალი ჰორიზონტების წარმოჩენაზე და ა.შ. ნიცესა და ჰუსერლიდან მოკიდებული ფილოსოფიაში ეს სიტყვა უპირატესად აზროვნების მისივე სასრულ განსაზღვრულობასთან კავშირისა და თვალსაწიერის ნაბიჯ-ნაბიჯ გაფართოების დასახსიათებლად გამოიყენება. ვისაც ჰორიზონტი არ გააჩნია, ის არის ადამიანი, რომელიც შორს ვერ იყურება და ამის გამო გადაჭარბებულად აფასებს იმას, რაც მის სიახლოვეს ძევს. და პირიქით, ჰორიზონტის ქონა ნიშნავს: უახლოესით კი არ შემოიფარგლო, არამედ მის მიღმა გაიხედო. ვისაც ჰორიზონტი აქვს, ხელენიფება ამ ჰორიზონტის ფარგლებში ყველა საგნის მნიშვნელობა სწორად შეაფასოს მისი სიახლოვისა და სიშორის, სიდიდისა და სიმცირის მიხედვით. შესაბამისად ჰერმენევტიკული სიტუაციის შემუშავება ნიშნავს მართებული შეკითხვითი ჰორიზონტის (Fragehorizont) მოპოვებას იმ კითხვებისთვის, რომლებიც ჩვენ წინაშე წამოიჭრება გადმოცემასთან დაკავშირებით.

თუმცა ჩვენ ისტორიული გაგების სფეროშიც სიამოვნებით ვლაპარაკობთ ჰორიზონტების შესახებ, მეტადრე, როცა ვგულისხმობთ ისტორიული ცნობიერების პრეტენზიას, ყოველი წარსული მისივე (წარსულისავე) საკუთარ ყოფიერებაში დაინახოს, არა ჩვენი თანამედროვე მასშტაბებისა და წარმოდგენების, არამედ მისივე (წარსულისავე) საკუთარი ჰორიზონტის შესაბამისად. ისტორიული გაგების ამოცანა შეიცავს ყველა შემთხვევაში შესაბამისი ისტორიული ჰორიზონტის მოხელთების მოთხოვნას, რათა ის, რისი გაგებაც გვსურს, თავის ჭეშმარიტ განზომილებებში გამოისახოს. ვინც უგულვებლყოფს იმ ისტორიული ჰორიზონტის პოზიციაზე დადგომას, რომელი პოზიციიდანაც გადმოცემა გველაპარაკება, ის მცდარად გაიგებს გადმოცემის შინაარსს მნიშვნელობას. ამდენად ჩანს გამართლებული ჰერმენევტიკული მოთხოვნა, რომ თუ სხვისი გაგება გვსურს, მის ტყავში

უნდა შევეძვრეთ. ამასთან დაისმის კითხვა, ამგვარი მიდგომა ხელს ხომ არ შეუშლის სწორედ იმ გაგებას, რომელსაც ჩვენგან მოითხოვენ. ეს ზუსტად იმ საუბრის მსგავსია, რომელსაც მავანთან მხოლოდ იმ მიზნით ვატარებთ, რომ ის გავიცნოთ, ანუ მისი პოზიცია და მისი ჰორიზონტი შევაფასოთ. ეს არ არის ნამდვილი საუბარი, ანუ მის პროცესში ამა თუ იმ საგანზე შეთანხმებას კი არ ვცდილობთ, არამედ საუბრის ყველა საქმიანი შინაარსი მხოლოდ მავანის ჰორიზონტის გასაცნობი საშუალებაა. გავიხსენოთ საგამოცდო საუბარი ან ექიმისა და პაციენტის საუბრის ზოგიერთი ფორმა. ეტყობა, ისტორიული ცნობიერებაც ასევე იქცევა, როცა ის წარსულის სიტუაციაში გადაინაცვლებს და ამით მართებული ისტორიული ჰორიზონტის მოხელთებას ცდილობს. როგორც საუბარში თანამოსაუბრის პოზიციისა და ჰორიზონტის გარკვევის შემდეგ მისი შეხედულებები გასაგები ხდება ისე, რომ არ არის საჭირო მისი აზრი გაიზიარო, ამის მსგავსადვე მისთვის, ვინც ისტორიულად აზროვნებს, გადმოცემის აზრი გასაგები ხდება, თუმცა არ არის საჭირო მას ეთანხმებოდეს.

ორივე შემთხვევაში გამგები თითქოს გაგების სიტუაციისგან განხე დგება. თვითონ იგი მოუწყვლადია. როცა სხვის პოზიციას წინასწარ ვითვალისწინებთ და ისე ვეუბნებით მას, რაც მისთვის სათქმელი გვაქვს, ამით ჩვენს პოზიციას უსაფრთხო მდგომარეობას ვუქმნით. ისტორიული აზროვნების წარმოშობისას ჩვენ ვნახეთ, რომ იგი (ისტორიული აზროვნება) საშუალებიდან მიზანზე ამ ორაზროვანი გადასვლით მართლაც სარგებლობს, ანუ იმას, რაც მხოლოდ საშუალებაა, მიზნად აქცევს. ტექსტს, რომელიც ისტორიულად უნდა იქნეს გაგებული, ვართმევთ ჭეშმარიტების ქადაგების პრეტენზიას. როცა გადმოცემას ისტორიული პოზიციიდან ვუყურებთ, ანუ როცა ისტორიულ სიტუაციაში გადავინაცვლებთ და ისტორიული ჰორიზონტის რეკონსტრუირებას ვცდილობთ, ვფიქრობთ, რომ გაგებას ვაღწევთ. სინამდვილეში მთლიანად ხელს ვიღებთ პრეტენზიაზე, რომ გადმოცემაში ჩვენთვის მისაღები და გასაგები ჭეშმარიტება ვიპოვოთ. ამგვარი აღიარება სხვისი სხვაგვარობისა (*der Andersheit des anderen*), რაც იმავე სხვაგვარობას ობიექტური შემეცნების საგნად აქცევს, წარმოადგენს პრინციპულ გაუქმებას მისი (სხვისი) პრეტენზიისა.

ახლა ვიკითხოთ, რამდენად მართებულია ჰერმენევტიკული ფენომენის ამგვარი აღწერა. ნამდვილად არსებობს აქ ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული ჰორიზონტი, – ერთი, რომელშიც გაგების მოსურნე ცხოვრობს, და მეორე ესა თუ ის ისტორიული ჰორიზონტი, რომელშიც ის გადაინაცვლებს? როცა ვამბობთ, რომ უნდა ვისწავლოთ უცხო ჰორიზონტებში გადანაცვლება, ამით მართებულად და დამაკმაყო-

ფილებლად აღინერება ისტორიული გაგების ხელოვნება? საერთოდ, არსებობს კი ამ აზრით დახურული ჰორიზონტები? გავიხსენოთ ნიცშეს მიერ ისტორიზმის მიმართ გამოთქმული საყვედური, რომ იგი (ისტორიზმი) აუქმებს მითებით შემოსაზღვრულ ჰორიზონტს, ხოლო კულტურას მხოლოდ ამგვარ ჰორიზონტში შეუძლია არსებობაო. საკუთარი მყოფობის ჰორიზონტი ნუთუ ოდესმე ესოდენ ჩაკეტილია, და ნუთუ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ისეთი ისტორიული სიტუაცია, რომელსაც ასეთი ჩაკეტილი ჰორიზონტი ექნებოდა?

იქნებ ეს წარსულში რომანტიკული ჭვრეტაა, ისტორიული განმანათლებლობის ერთგვარი რობინზონიადა, მიულნეველი კუნძულის ფიქცია, რომელიც ისევე ხელოვნურია, როგორც თვით რობინზონი, ვითარცა *solus ipse*-ს* მოჩვენებითი პირველხატი (ურფენომენი)? ისევე როგორც მარტოკაცი (*der Einzelne*) არასოდეს მარტოკაცი არ არის, ვინაიდან მას იმთავითვე ნაპოვნი აქვს სხვებთან საერთო ენა, ასევე ჩაკეტილი ჰორიზონტიც, რომელმაც ესა თუ ის კულტურა უნდა მოიცვას, აბსტრაქციაა. ადამიანური ყოფიერების ისტორიულ მოძრავუნარიანობას ის განაპირობებს, რომ იგი (ეს ყოფიერება) აუცილებლობით არ არის მიჯაჭვული ერთ ადგილს და აქედან გამომდინარე არც მისი ჰორიზონტია ნამდვილად ჩაკეტილი. ჰორიზონტი ისეთი რამ არის, რომლისკენაც მივემართებით და ისიც ჩვენთან ერთად მიინევის წინ. ვინც მოძრაობს, მისი ჰორიზონტებიც ადგილს იცვლიან. ამრიგად, წარსულის ჰორიზონტიც, რომლიდანაც მთელი ადამიანური ცხოვრება გადმოჩქეფს და რომელიც გადმოცემის სახით არსებობს, კვლავაც მოძრაობაშია. ისტორიულ ცნობიერებას როდი მოჰყავს მოძრაობაში გარემომცველი ჰორიზონტი. ისტორიულ ცნობიერებაში ამ მოძრაობამ მხოლოდ გაიცნობიერა თავისი თავი.

ჩვენი ისტორიული ცნობიერების ისტორიულ ჰორიზონტებში გადანაცვლება როდი ნიშნავს უცხო სამყაროებში გადასვლას, რომელთაც ჩვენს სამყაროსთან არაფერი აკავშირებთ, არამედ ისინი ერთობლივად ქმნიან ერთ დიდ, შინაგანად მოძრავ ჰორიზონტს, რომელიც აწმყოს საზღვრებს მიღმა ჩვენი თვითცნობიერების ისტორიის სიღრმეს მოიცავს. სინამდვილეში ეს ერთადერთი ჰორიზონტია, რომელიც ყოველივე იმას მოიცავს, რასაც ისტორიული ცნობიერება თავის თავში ატარებს. საკუთარი და უცხო წარსული, რომელიც ჩვენი ისტორიული ცნობიერებისკენ არის მოპყრობილი, მონაწილეობს ამ მოძრავი ჰორიზონტის ფორმირებაში, რომლიდანაც ადამიანური ცხოვ-

* მხოლოდ მე თვითონ (ლათ.).

რება მუდამ გადმოჩქევს და რომელიც ამ ცხოვრებას განსაზღვრავს როგორც წარმომავლობას და გადმოცემას.

მაშასადამე, გადმოცემის გაგება, ცხადია, ისტორიულ ჰორიზონტს მოითხოვს. მაგრამ ისე კი არ ხდება, რომ ამ ჰორიზონტს მოვიხელთებთ, თუკი ისტორიულ სიტუაციაში გადავინაცვლებთ. პირიქით, უკვე უნდა გვექონდეს ჰორიზონტი, რათა ამის შედეგად ამა თუ იმ სიტუაციაში გადავინაცვლება შევძლოთ. რადგანაც, რას ნიშნავს გადავინაცვლება? ცხადია, ეს არ იქნება უბრალოდ საკუთარი თავისაგან განზე გადაგომა (Von-sich-absehen). ბუნებრივია, იგი (ასეთი განზე გადაგომა) საჭიროა იმდენად, რომ სხვა სიტუაცია მართლაც ცოცხლად წარმოდგეს ჩვენთვის. მაგრამ ამ სხვა სიტუაციაში ჩვენი თავიც უნდა გადავიყოლოთ. მხოლოდ ამ შემთხვევაში ექნება აზრი გადავინაცვლებას. თუ, მაგალითად, სხვა ადამიანის მდგომარეობაში ჩავაყენებთ ჩვენს თავს, მაშინ მას გავუგებთ, ანუ სხვის სხვაგვარობას, მის ჭეშმარიტ ინდივიდუალობას სწორედ იმის წყალობით გავიცნობიერებთ, რომ მის მდგომარეობაში ჩავაყენებთ ჩვენს თავს.

ასეთი გადავინაცვლება არც ერთი ინდივიდუალობის სხვა ინდივიდუალობაში შთაგრძნობას (Einfühlung) წარმოადგენს, არც სხვის დაქვემდებარებას საკუთარი კრიტიკურიუმებისადმი, არამედ ყოველთვის უფრო მაღალ ზოგადობამდე ამაღლებას ნიშნავს, რაც არამარტო საკუთარი, არამედ სხვისი პარტიკულარობის დაძლევაც არის. აქ იმიტომ არის უპრიანი ჰორიზონტის ცნების გამოყენება, რომ იგი აღმატებულ შორსმჭვრეტელობას გამოხატავს, რომელსაც გაგების მოსურნე უნდა ფლობდეს. ჰორიზონტის მოპოვება ყოველთვის იმას გულისხმობს, რომ ახლოს და მეტისმეტად ახლოს მდებარე საგნების მიღმა ყურებას ვსწავლობთ, არა იმიტომ, რომ მათ თვალი ავარიდოთ, არამედ იმიტომ, რომ ისინი უფრო დიდ მთლიანობასა და უფრო სწორ ზომებში უკეთ დავინახოთ. ისტორიულ ცნობიერებას სწორად ვერ აღვწერთ, თუკი ნიციშეს დარად მრავალი ცვალებადი ჰორიზონტის შესახებ ვილაპარაკებთ და მათში გადავინაცვლების სწავლებას მივყოფთ ხელს. ვინც ასე აარიდებს თვალს საკუთარ თავს, იმას სწორედ რომ არავითარი ისტორიული ჰორიზონტი არ გააჩნია, და ნიციშეს მტკიცება, ისტორიას ცხოვრებისათვის უარყოფითი მნიშვნელობა აქვსო, სინამდვილეში ისტორიულ ცნობიერებას როგორც ასეთს კი არ ეხება, არამედ თვითგაუცხოებას, რომელიც მას (ისტორიულ ცნობიერებას) ემართება, როცა იგი თანამედროვე ისტორიული მეცნიერების მეთოდისკა თავის ნამდვილ არსებად მიიჩნევს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ: ჭეშმარიტი ისტორიული ცნობიერება საკუთარ ანმყოს მუდამ ითვალისწინებს, და თანაც

ისე, რომ იგი თავის თავსაც და ისტორიულ სხვასაც სწორ პროპორცი-
ებში ხედავს. ცხადია, სათანადო ძალისხმევაა საჭირო საიმისოდ, რომ
ისტორიული ჰორიზონტი მოიპოვო. უახლოესის მიმართ ჩვენ მუდამ
სასობითა და შიშით აღსავსე მიკერძოებული დამოკიდებულება გვაქვს
და ამგვარი წინასწარშემუშავებული აზრით ვეგებებით წარსულის
მოვლენას. ამიტომ მუდმივი ამოცანაა, დავაბრკოლოთ წარსულის ნაჩ-
ქარევი მიმსგავსება (Angleichung) საკუთარ გრძნობად მოლოდინებთან
(Sinnerwartungen). მხოლოდ ამ შემთხვევაში გავიგონებთ გადმოცემას
ისე, როგორც იგი თავის თავს თავისი საკუთარი განსხვავებული აზ-
რით მოსმენადს ხდის.

ზემოთ ჩვენ წარმოვაჩინეთ, რომ ეს ისე მიმდინარეობს, როგორც
მოშორების (Abhebung) პროცესი. დავაკვირდეთ, რა შინაარსი ძვეს
მოშორების ცნებაში. მოშორება ყოველთვის ორმხრივ მიმართებას
გულისხმობს. ის, რაც მოშორებულ უნდა იქნეს, რაღაცას უნდა მო-
შორდეს, და პირიქით: ეს უკანასკნელი თვითონაც უნდა მოშორდეს
მას. ამრიგად, ყოველგვარი მოშორება იმასთან ერთად, რაც რაღაცას
შორდება, იმ რაღაცასაც ხილვადს ხდის, რასაც შორდებიან. ზემოთ
ჩვენ ეს აღვწერეთ როგორც წინასწარშემუშავებული თვალსაზრისის
შეტანა [გაგების პროცესში]. ჩვენ იქიდან ამოვდიოდით, რომ ჰერმე-
ნევტიკულ სიტუაციას ის წინასწარშემუშავებული შეხედულებები გან-
საზღვრავენ, რომლებიც ჩვენ მოგვაქვს თან. ამდენად ქმნიან ისინი
ანმცოს ჰორიზონტს, რადგანაც იმას გამოსახვენ, რის მიღმა გახედვა
ვერ შევძელით. მაგრამ არ უნდა გვეგონოს, თითქოს ანმცოს ჰორი-
ზონტს შეხედულებათა და შეფასებათა მყარი ფონდი განსაზღვრავდეს
და შემოზღუდავდეს, და თითქოს წარსულის სხვაგვარობა მას ისე
შორდებოდეს, როგორც რამე მყარ ფუნდამენტს.

სინამდვილეში ანმცოს ჰორიზონტი მუდმივი ფორმირების პრო-
ცესშია, რაკილა ჩვენ იძულებილი ვართ ყველა ჩვენი წინასწარ შე-
მუშავებული შეხედულება გამუდმებით შევამოწმოთ. არცთუ უკა-
ნასკნელი ადგილი ამგვარი შემოწმების საგანთა შორის უჭირავს
წარსულთან შეხვედრასაც და იმ გადმოცემის გაგებას, საიდანაც ჩვენ
მოვდივართ. ამგვარად, ანმცოს ჰორიზონტის ფორმირება სულაც
ვერ მოხდება წარსულის გარეშე. ისევე არ არსებობს ანმცოს ჰორი-
ზონტი თავისთავად, როგორც წარსულის ჰორიზონტები, რომელთა
მოპოვებაც შეიძლება გვჭირდებოდეს. პირიქით, გაგება ყოველთვის
არის ამგვარი, თითქოსდა თავ-თავისთვის არსებული ჰორიზონტების
ურთიერთშერწყმის პროცესი. ამგვარი შერწყმის ძალას ჩვენ ვიცნობთ
უნინარეს ყოვლისა ძველთა დროთაგან და მისი (შერწყმის) მიამიტური

დამოკიდებულებიდან თავისი თავისა და თავისი წარმომავლობისადმი. ტრადიციის მოქმედების პროცესში გამუდმებით ხდება ამგვარი შერწყმა, ვინაიდან იქ კვლავ და კვლავ მიმდინარეობს ძველისა და ახლის ურთიერთშეზრდა ცოცხალ ღირებულებად ისე, რომ საერთოდ არც ერთი და არც მეორე ერთმანეთს კატეგორიულად არ შორდება.

თუკი ეს ერთმანეთს დაშორებული ჰორიზონტები სულაც არ არსებობს, მაშინ რატომღა ვლაპარაკობთ ჰორიზონტების შერწყმაზე და არა უბრალოდ ერთი ჰორიზონტის ფორმირებაზე, რომელიც თავის საზღვარს გადმოცემის სიღრმეში გადასწევს? ამ კითხვის დასმა იმას ნიშნავს, რომ ვალიაროთ იმ სიტუაციის განსაკუთრებულობა, რომელშიც გაგება მეცნიერული ამოცანა ხდება, და რომ საჭიროა ეს სიტუაცია, ვითარცა ჰერმენევტიკული სიტუაცია, ჯერ შემუშავებულ იქნეს. გადმოცემასთან ყოველი შეხვედრა, რაც ისტორიული ცნობიერებით ხორციელდება, აღბეჭდილია დაძაბული ურთიერთობით ტექსტსა და ანმეოს შორის. ჰერმენევტიკის ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ეს დაძაბულობა მიაბიჭური მიმსგავსებით კი არ დაიფაროს, არამედ შეგნებულად გამომზეურდეს. ამის გამოა, რომ ჰერმენევტიკული დამოკიდებულების აუცილებელ ამოცანას წარმოადგენს ისტორიული ჰორიზონტის შემუშავება, რომელიც ანმეოს ჰორიზონტისგან განსხვავდება. ისტორიულ ცნობიერებას შეგნებული აქვს თავისი საკუთარი სხვაგვარობა და ამიტომ ჩვენამდე მოღწეული გადმოცემის ჰორიზონტს ამორებს თავისი საკუთარი ჰორიზონტისაგან. მეორე მხრივ თვით იგი (ისტორიული ცნობიერება) – ამის წარმოჩენას ვცდილობთ ჩვენ – წარმოგვიდგება მხოლოდ როგორც მოქმედ ტრადიციაზე დანაშრევი, და ამიტომ ერთმანეთს დაშორებულებს ის (ისტორიული ცნობიერება) მყისვე აერთიანებს, რათა ამ გზით მოპოვებული ისტორიული ჰორიზონტის ერთიანობაში თავისი თავი თავისივე თავთან მოარიგოს.

ამგვარად, ისტორიული ჰორიზონტის შემუშავება გაგების პროცესის მხოლოდ ერთი ფაზაა და გარდასული ცნობიერების თვითგაუცხოებაში კი არ აპირებს დარჩენას, არამედ მას გაგების ანმეოსეული საკუთარი ჰორიზონტი წამოენევა. გაგების განხორციელებისას ხდება ჰორიზონტების ნამდვილი შერწყმა, რაც ისტორიული ჰორიზონტის შემუშავებასთან ერთად იმავდროულად მის გაუქმებასაც ახდენს. ამგვარი შერწყმის კონტროლს დაქვემდებარებულ განხორციელებას ჩვენ ზემოქმედების ისტორიის მიერ ცნობიერების ამოცანა ვუწოდებთ. ესეთიკურ-ისტორიული პოზიტივიზმის მიერ რომანტიკული ჰერმენევტიკის კვალდაკვალ ეს ამოცანა მიჩქმალული იყო, მაშინ როცა სი-

ნამდვილეში იგი წარმოადგენს საერთოდ ჰერმენევტიკის ცენტრალურ პრობლემას. ეს გახლავთ *გამოყენების პრობლემა*, რომელიც ყოველ გაგებაში ძევს.

გამოყენების ჰერმენევტიკული პრობლემა

ჰერმენევტიკის ადრეულ ტრადიციაში, რომელიც რომანტიზმის შემდეგდროინდელი მეთოდოლოგიის ისტორიული თვითცნობიერებიდან მთლიანად გაქრა, ამ პრობლემას ჯერ კიდევ თავისი სისტემური ადგილი ეკავა. იქ ჰერმენევტიკული პრობლემა ასეთ შემადგენელ ნაწილებად იყოფოდა: განასხვავებდნენ გაგებას (*subtilitas intelligendi*) ინტერპრეტაციისაგან (*subtilitas explicandi*), და პიეტიზმში ამას მესამე წევრად გამოყენება (*subtilitas applicandi*) დაუმატეს (მაგ., ი.ი. რამბახთან). ამ სამმა მომენტმა უნდა შეადგინოს გაგების განხორციელების წესი. ნიშანდობლივია, რომ სამივეს „*subtilitas*“ ეწოდება, ანუ ისინი იმდენად მეთოდებად კი არ ითვლებიან, რომელსაც უნდა ვფლობდეთ, რამდენადაც უნარად, რომელიც გონის განსაკუთრებულ თავისუფლებას მოითხოვს.

როგორც ვნახეთ, ჰერმენევტიკულმა პრობლემამ თავისი სისტემური მნიშვნელობა იმის შედეგად მოიპოვა, რომ რომანტიზმის წყალობით შეცნობილ იქნა „*intelligere*“-სა და „*explicare*“-ს შინაგანი ერთიანობა. ინტერპრეტაცია (*Auslegung*) გაგების შემდგომი და შემთხვევითი აქტი კი არ არის, არამედ გაგება ყოველთვის ინტერპრეტაციაც არის, და ამდენად ინტერპრეტაცია გაგების ექსპლიციტური (განმარტებითი) ფორმაა. ამ შეხედულებას უკავშირდება ის, რომ განმარტებითი ენა და ცნებითობაც ასევე გაგების შინაგან სტრუქტურულ მომენტად იქნა აღიარებული და ამის შედეგად საერთოდ ენის პრობლემამ თავისი ოკაზიური განაპირა პოზიციიდან ფილოსოფიის ცენტრში გადმოინაცვლა. ამას კვლავ დაუზღუდებით.

მაგრამ გაგებისა და ინტერპრეტაციის შინაგანმა შერწყმამ იქამდე მიგვიყვანა, რომ ჰერმენევტიკული პრობლემის მესამე მომენტი, *გამოყენება*, ჰერმენევტიკის კონტექსტიდან მთლიანად ამოვარდა. სულთმარგებელი გამოყენება, რაც, მაგალითად, წმინდა წერილის ხვედრია ქრისტიანულ გამოცხადებასა და ქადაგებაში, სულ სხვა რამ ჩანდა, ვიდრე მისი ისტორიული და თეოლოგიური გაგება. ახლა ჩვენმა განსჯამ იმ შეხედულებამდე მიგვიყვანა, რომ გაგებისას ყოველთვის ხდება იმგვარი რამ, რასაც ინტერპრეტატორის თანამედროვე სიტუაციაში

იმ ტექსტის გამოყენება შეიძლება ვუწოდოთ, რომლის გაგებასაც ეს-წრაფვიან. ამგვარად, ჩვენ თითქოს იძულებული გავხდით ერთი ნაბი-ჯი გადაგვედგა რომანტიკული ჰერმენევტიკის მიღმა, რაც იმაში მდგო-მარეობს, რომ არამარტო გაგებასა და ინტერპრეტაციას, არამედ მათთან ერთად გამოყენებასაც ერთიან პროცესად მოვიზრებთ. ამით სულაც არ ვუბრუნდებით ჰერმენევტიკული პროცესის ტრადიციულ დელიკატურ დაყოფას სამ ნაწილად, რასაც პიეტიზმი ქადაგებდა. პირიქით, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ გამოყენება ჰერმენევტიკული პროცე-სის ისეთივე აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია, როგორც გაგება და ინტერპრეტაცია.

ჰერმენევტიკული დისკუსიის აქამომდელი მდგომარეობა გვა-ძლევს იმის საბაზს, რომ ეს თვალსაზრისი თავისი პრინციპული მნიშ-ვნელობით წარმოვანჩინოთ. ამისთვის პირველ ყოვლისა ჰერმენევტი-კის დავინყებულ ისტორიას უნდა მივმართოთ. ოდითგანვე სავსებით ბუნებრივად ითვლებოდა, რომ ჰერმენევტიკის ამოცანაა ტექსტის აზრი იმ კონკრეტულ სიტუაციას მოარგოს, რომელ სიტუაციაშიც ეს ტექსტი მეტყველებს. ღვთაებრივი ნების განმმარტებელი, რომელსაც ორაკულის ნათქვამის ინტერპრეტაცია ძალუძს, ამის თავდაპირვე-ლი მოდელია. ასევე დღემდე ყოველი თარჯიმნის მოვალეობა ის კი არ არის, უბრალოდ გადათარგმნოს, რაც მოლაპარაკების მონაწილემ წარმოთქვა, არამედ მან მისი აზრი ისე უნდა წარმოადგინოს, როგორც საჭიროდ მიაჩნია მოლაპარაკების ჭეშმარიტი სიტუაციიდან გამომ-დინარე, ანუ იმ სიტუაციიდან გამომდინარე, რომელსაც მხოლოდ ის იცნობს, ვითარცა მოლაპარაკების ორივე ენის მცოდნე.

ჰერმენევტიკის ისტორია იმასაც გვასწავლის, რომ ფილოლოგი-ურის გარდა თეოლოგიური და იურიდიული ჰერმენევტიკაც არსე-ბობდა და მხოლოდ სამივე მათგანის ერთიანობა შეადგენდა ჰერმე-ნევტიკის ცნების სრულ შინაარსს. მხოლოდ XVIII და XIX საუკუნეებში ისტორიული ცნობიერების განვითარების შედეგია ის, რომ ფილოლო-გიური ჰერმენევტიკა და ისტორიის თეორია (Historik) სხვა ჰერმენევ-ტიკულ დისციპლინებს ჩამოშორდა და, როგორც ჰუმანიტარული მეც-ნიერებების მეთოდოლოგიამ, სრული დამოუკიდებლობა მოიპოვა.

მჭიდრო ურთიერთდამოკიდებულება, რაც თავდაპირველად ფი-ლოლოგიურ ჰერმენევტიკას იურიდიულ და თეოლოგიურ ჰერმენევ-ტიკებთან აკავშირებდა, გამოყენების როგორც ყოველგვარი გაგების ერთ-ერთი შემადგენელი მომენტის აღიარებას ემყარებოდა. როგორც იურიდიული ჰერმენევტიკისთვის, ასევე თეოლოგიური ჰერმენევტი-კისთვისაც ხომ არსებითია ის დაძაბულობა, რაც არსებობს, ერთი მხრივ, მოცემულ ტექსტსა – კანონსა თუ გამოცხადებასა – და, მეორე

მხრივ, იმ აზრს შორის, რომელიც მის გამოყენებას ენიჭება ინტერპრეტაციის კონკრეტულ მომენტში – განაჩენის გამოტანისას თუ ქადაგებისას. კანონს არ სურს ისტორიულად იქნეს გაგებული, მას სურს ამოქმედებისას ინტერპრეტაციის მეოხებით მოახდინოს თავისი თავის კონკრეტიზაცია. ასევე არც რელიგიური გამოცხადების ტექსტს სურს, მარტოოდენ ისტორიულ დოკუმენტად აღიქვან, მას სურს იმგვარად იქნეს გაგებული, რომ თავისი მაკურნებელი ზემოქმედების განხორციელება შეძლოს. ეს ორივე შემთხვევაში გულისხმობს, რომ ტექსტი, კანონი იქნება ეს თუ რელიგიური გამოცხადება, თუკი მისი სათანადოდ გაგება გვსურს, ანუ იმის შესაბამისად გაგება, რა პრეტენზიასაც ეს ტექსტი აცხადებს, იგი ყოველ მომენტში, ანუ ყოველ კონკრეტულ სიტუაციაში, ახლებურად და სხვაგვარად უნდა იქნეს გაგებული. გაგება აქ უკვე გამოყენებასაც ნიშნავს.

ჩვენ ახლა იმ წანამძღვარს დავეყრდენით, რომ გაგება ჰუმანიტარულ მეცნიერებებშიც არსებითად ისტორიულია, ანუ იქაც ამა თუ იმ ტექსტს მხოლოდ მაშინ გავიგებთ, თუ ის ყოველ კონკრეტულ ვითარებაში სხვადასხვაგვარად იქნება გაგებული. ისტორიული ჰერმენევტიკის ამოცანისთვის სწორედ ის იყო დამახასიათებელი, რომ იგი გაიაზრებდა იმ დაძაბულ ურთიერთობას, რაც ერთობლივი საქმის თვითობასა (*der Selbigkeit der gemeinsamen Sache*) და იმ ცვალებად სიტუაციას შორის არსებობს, რომელშიც იგი გაგებულ უნდა იქნეს. ჩვენ იქიდან ამოვედით, რომ რომანტიკული ჰერმენევტიკის მიერ განაპირობებული ისტორიული ცვალებადობა გაგებისა (*Bewegtheit des Verstehens*) საკითხის ჰერმენევტიკული დასმის ჭეშმარიტ ცენტრს წარმოადგენს, რაც ისტორიული ცნობიერების შესატყვისია. ჩვენი დაკვირვებანი ისტორიული ცნობიერებისთვის ტრადიციის მნიშვნელობის თაობაზე ეყრდნობა ფაქტობრიობის (*Faktizität*) ჰერმენევტიკის ჰაიდეგერის მიერ ჩატარებულ ანალიზს და ვეცადეთ იგი ჰუმანიტარული მეცნიერებების ჰერმენევტიკისთვის მიგვესადაგებინა. ჩვენ წარმოვაჩინეთ, რომ გაგება იმდენად ის მეთოდი კი არ არის, რომლის მეშვეობითაც შემეცნებელი ცნობიერება მის მიერ შერჩეულ საგანს მიემართება და მის ობიექტურ შეცნობას ახდენს, არამედ ის უფრო ისეთი რამ არის, რისი წინაპირობა გადმოცემის მეოხებით ჩვენამდე მოღწეულ ხდომილებაში ყოფნაა, მასშიდგომაა (*Darinstehen*). თვითონ გაგებაც *ხდომილება აღმოჩნდა* და ჰერმენევტიკის ამოცანა, ფილოსოფიური თვალსაზრისით, იმაში მდგომარეობს, რომ დაისვას კითხვა, რა მეცნიერების რა გაგებაა ეს, რომელიც თავის თავში ისტორიული ცვალებადობის მიერ გადაადგილდება.

ჩვენ ყოველთვის ვითვალისწინებდით იმას, რომ ამით თანამედროვე მეცნიერების თვითცნობიერებას რალაც უჩვეულო მოთხოვნა წაეყენება. ჩვენი განსჯანი მთლიანობაში იქითკენ იყო მიმართული, ეს მოთხოვნა იმით შეგვემსუბუქებინა, რომ იგი წარმოჩენილიყო როგორც პრობლემათა დიდი რაოდენობის კონვერგენცია. მართლაც ჰერმენევტიკის აქამომდელი თეორია განსხვავებულ ნაწილებად იშლება, რომელთა ერთიანობასაც იგი თვითონ ვერ შეინარჩუნებს. ეს სწორედ მაშინ არის თვალსაჩინო, როცა ინტერპრეტაციის ზოგადი თეორიის შექმნას ვესწრაფვით. როცა, ვთქვათ, შემეცნებითი, ნორმატიული და რეპროდუქციული ინტერპრეტაციის ურთიერთგამიჯვნას ვახდენთ, როგორც ეს ე. ბეტიმ (E. Betti) მოიმოქმედა განსაცვიფრებელ ცოდნასა და მიმოხილვაზე დაფუძნებულ თავის ნაშრომში სახელწოდებით „ინტერპრეტაციის ზოგადი თეორია“, ამ დანაწილები-სადმი მოვლენათა მისადაგებისას სიძნელეებს ვაწყდებით. ეს უწინარეს ყოვლისა ეხება მეცნიერებებში გამოყენებულ ინტერპრეტაციას. თუ თეოლოგიურ ინტერპრეტაციას იურიდიულს ამოვუყენებთ გერდით და შესაბამისად ნორმატიულ ფუნქციას მივუსადაგებთ, მაშინ შლაიერმახერი უნდა გავიხსენოთ, რომელიც, პირიქით, თეოლოგიურ ინტერპრეტაციას უმჭიდროესად უკავშირებდა ზოგად, ანუ, მისი ტერმინოლოგიით, ფილოლოგიურ-ისტორიულ ინტერპრეტაციას. მართლაც, ნაპრალი შემეცნებით და ნორმატიულ ფუნქციას შორის თეოლოგიურ ჰერმენევტიკაზე გადის და ამ ნაპრალის ამოვსება ძნელად თუ მოხერხდება იმის საშუალებით, რომ მეცნიერული შემეცნება შემდგომი სასარგებლო გამოყენებისაგან განვასხვაოთ. ასეთივე ნაპრალი, აშკარად, სამართლებრივ ინტერპრეტაციაზეც გადის, რამდენადაც სამართლებრივი ტექსტის აზრის შემეცნება და მისი გამოყენება კონკრეტულ სამართლებრივ შემთხვევაში ორი ერთმანეთს დაცილებული აქტი კი არ არის, არამედ ერთიანი პროცესია.

მაგრამ თვით ის ინტერპრეტაცია, რომელიც ინტერპრეტაციის აქამდე განხილული სახეობებისგან ყველაზე შორსმდგომი ჩანს, ვგულისხმობ რეპროდუქციულ ინტერპრეტაციას, რომლის დროსაც პოეტური და მუსიკალური ნაწარმოები უნდა შესრულდეს – და მხოლოდ შესრულებისას ავლენენ ისინი თავიანთ ჭეშმარიტ არსებობას – ძნელად თუ ჩაითვლება ინტერპრეტაციის დამოუკიდებელ სახეობად. მასზეც გადის ნაპრალი შემეცნებით და ნორმატიულ ფუნქციებს შორის. არავინ მოახდენს დრამის ინსცენირებას, პოეტური ქმნილების დეკლამირებას, არავინ შეასრულებს მუსიკალურ ნაწარმოებს ისე, თუ ტექსტის თავდაპირველ აზრს არ ჩასწვდება და მას თავის რეპროდუქ-

ცისა და ინტერპრეტაციაში არ იგულისხმებს. მაგრამ ასევე ვერავინ შეძლებს ამ რეპროდუქციული იტერპრეტაციის განხორციელებას, თუკი ტექსტის გრძნობად მოვლენად გარდაქმნისას ყურადღებას არ მი-
აქცევს იმ სხვა ნორმატიულ მომენტს, რომელიც სტილის შესატყვისად
გადმოცემის მოთხოვნას საკუთარი ანმყოს სტილური ნებით ზღუდავს.
თუ სავსებით გავითვალისწინებთ, უცხოენოვანი ტექსტების თარგმნა
ან სულაც მათი პოეტური გარდათქმა, ის კი არა, ტექსტთა მართებული
დეკლამაციაც კი ზოგჯერ როგორ კისრულობს თავის მხრივ ისეთივე
განმარტებითი სამუშაოს შესრულებას, როგორსაც ფილოლოგიური
ინტერპრეტაცია ეწევა, ისე, რომ ესენი ორივენი ერთმანეთში გადაიზ-
რდებიან, მაშინ ვერ გავეცქევით დასკვნას, რომ შემეცნებით, ნორმა-
ტიულ და რეპროდუქციულ ინტერპრეტაციათა ურთიერთგამიჯვნას,
რომელიც თავისთავად გვეძალება, პრინციპული მნიშვნელობა კი არა
აქვს, არამედ იგი ერთიან ფენომენს აღწერს.

თუკი ეს სწორია, მაშინ ჩვენ წინაშე დგება ამოცანა, *ჰუმანიტა-
რულ მეცნიერებათა ჰერმენევტიკა ხელახლა განვსაზღვროთ იური-
დიულ და თეოლოგიურ ჰერმენევტიკათა მიხედვით. ოღონდ ამისთ-
ვის დაგვჭირდება ჩვენი კვლევის შედეგად მოპოვებული დასკვნა,
[კერძოდ ის] რომ რომანტიკული ჰერმენევტიკა, რამაც თავისი დაგ-
ვირგვინება ფსიქოლოგიურ ინტერპრეტაციაში, ანუ სხვა ინდივიდუ-
ალობის გამოცნობასა და შეცნობაში პოვა, გაგების პრობლემას მე-
ტისმეტად ცალმხრივად ეკიდება. ჩვენი განსჯანი გვიკრძალავს იმას,
რომ პრობლემის ჰერმენევტიკული დასმა ინტერპრეტატორის სუბიექ-
ტურობასა და ამოსაცნობი აზრის ობიექტურობაზე გადავანაწილოთ.
ასეთი ქმედება იმ მცდარ წანამძღვარზე დაყრდნობა იქნებოდა, რომე-
ლიც ვერც სუბიექტურისა და ობიექტურის დიალექტიკის აღიარებით
გადაილახება. ნორმატიული და შემეცნებითი ფუნქციების გამიჯვნა
მთლიანად გახლეჩდა იმას, რაც აშკარად ერთიანია. კანონის აზრი,
რომელიც თავის ნორმატიულ გამოყენებაში იჩენს თავს, პრინციპულად
სხვა არაფერია, თუ არა აზრი იმ საქმისა, რომელიც ტექსტის გაგები-
სას იძენს მნიშვნელობას. სავსებით უმართებულოა ტექსტთა გაგების
შესაძლებლობის დაფუძნება „კონგენიალობის“ წინაპირობაზე, რამაც
შემოქმედი და ქმნილების ინტერპრეტატორი უნდა გააერთიანოს.
ეს რომ მართლა ასე იყოს, მაშინ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა საქმე
ცუდად იქნებოდა. პირიქით, გაგების სასწაული იმაში მდგომარეობს,
რომ იგი კონგენიალობას არ საჭიროებს იმისთვის, რომ გადმონაცემში
შევიცნოთ ის, რაც ჭეშმარიტად მნიშვნელოვანი და თავდაპირველი
აზრის მქონეა. ჩვენ გვაქვს უნარი, გავიხსნათ ტექსტის აღმატებული*

პრეტენზიის მიმართ და იმ მნიშვნელობას შევუსაბამოთ გაგება, რა მნიშვნელობითაც ის ტექსტი ჩვენ გველაპარაკება. ჰერმენევტიკა ფილოლოგიისა და ისტორიულ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სფეროში საერთოდ არ არის „საუფლო (საბატონო) ცოდნა“ (Herrschaftswissen), ანუ არ არის ათვისება დაუფლების მნიშვნელობით, არამედ თვითონ ექვემდებარება დაუფლებისკენ მიმართულ ტექსტის პრეტენზიას. ხოლო ამისი ჭეშმარიტი ნიშნად არის იურიდიული და თეოლოგიური ჰერმენევტიკა. საკანონმდებლო ნების ინტერპრეტაცია, ღვთაებრივი ალტჰიმის ინტერპრეტაცია, ესენი, უდავოდ, საუფლო, ანუ საბატონო ფორმები კი არ არის, არამედ მსახურების ფორმებია. იმის სამსახურში, რაც ხამს (ჯერ არს – *gelten soll*), ისინი ინტერპრეტაციებია, რომლებიც გამოყენებას შეიცავენ. ახლა მიზანი ის არის, რომ ისტორიულმა ჰერმენევტიკამაც გამოყენებითი ამოცანა შეასრულოს, ვინაიდან ისიც აზრის ზემოქმედების (*Geltung*) სამსახურში დგას, რაკილა აშკარად და შეგნებულად დროთა შორის არსებულ იმ ნაპრალებზე ხიდის გამდებია, რომელიც ინტერპრეტატორს ტექსტისგან აშორებს და იმ აზრობრივ გაუცხოებას სძლევს, რაც ტექსტის მიმართ იჩენს თავს.

გერმანულიდან თარგმნა **ლევან ბრეგაძემ**.

Georg Gadamer. Wirkungsgeschichte und Applikation.
კრებულში: Rainer Warning. Rezeptionsästetik. Wilhem Fink Verlag: 1994

გაგების წრის შესახებ*

ჰერმენევტიკული წესი, რომ *მთელი (das Ganze)* ნაწილიდან (*das Einzelne*), ხოლო ნაწილი *მთელი*დან გამომდინარე უნდა გავიგოთ, ანტიკური რიტორიკიდან მომდინარეობს და თანამედროვე ჰერმენევტიკამ მჭევრმეტყველების ხელოვნებიდან გაგების ხელოვნებაზე გადმოიტანა. ეს გახლავთ წრიული ურთიერთმიმართება, რომელიც აქაც არის და იქაც. *მთელი*, რომელშიც გარკვეული საზრისია ნაგულისხმები, მაშინ ხდება გასაგები, როდესაც *ნაწილები*, რომლებიც *მთელი*დან გამომდინარე განისაზღვრებიან, თავის მხრივ ამ *მთელს* განსაზღვრავენ.

ასე წარმართება გაგების პროცესი *მთელი*დან *ნაწილისაკენ* და უკან *მთელისაკენ*. ხოლო ამოცანაა, მიზანმიმართული წრიული სვლით მიგნებული/გაგებული აზრის გაფართოება და განვრცობა. ყოველი *ცალკეულის მთელთან* თანხვედრა *გაგების (Verstehen)* მართებულობის კრიტერიუმი. ამ თანხვედრის არარსებობა *გაგების* მარცხს ნიშნავს.

ჰერმენევტიკული წრე (der hermeneutische Zirkel) ნაწილისა და *მთელის* შესახებ შლაიერმახერმა** როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან განასხვავა. როგორც ცალკეული სიტყვა ეკუთვნის ტექსტის მთლიანობას, ასევე ცალკეული ტექსტი მიეკუთვნება შესაბამის ლიტერატურულ ჟანრს, ან მწერლის შემოქმედების მთლიანობას, ხოლო მწერლის შემოქმედება – შესაბამის ლიტერატურულ მიმდინარეობას. მეორე მხრივ, იგივე ტექსტი, როგორც შემოქმედებითი აქტის მანიფესტაცია, მიეკუთვნება ავტორის *სულიერი/შინაგანი ცხოვრების ერთობლიობას (das Ganze des Seelenlebens)*. შლაიერმახერის მიხედვით სწორედ ამგვარი ობიექტური და სუბიექტური ერთიანობის საფუძველზეა შესაძლებელი სრულყოფილი გაგება. ამ თეორიაზე დაყრდნობით შემდგომ დილთაი*** სა-

* ლიტმცოდნეობითი ინტერესებიდან გამომდინარე, იბეჭდება მცირე შემოკლებით. (მთარგ.).

** იგულისხმება გერმანელი რელიგიის ფილოსოფოსი, თეოლოგი და პლატონის ფილოსოფიის გერმანულ ენაზე მთარგმნელი ფრიდრიჰ შლაიერმახერი (1868-1834), რომელმაც პირველმა ჩამოაყალიბა ჰერმენევტიკის, როგორც ტექსტის განმარტებისა და გაგების ხელოვნების, საფუძველები ნაშრომში „ჰერმენევტიკა და კრიტიკა“ (postum 1838). (მთარგ.).

*** იგულისხმება გერმანელი ფილოსოფოსი, *სიცოცხლის ფილოსოფიის* წარმომადგენელი ვილჰელმ დილთაი (1833-1911). (მთარგ.).

უბრობს „სტრუქტურისა“ და „ერთ მთავარ წერტილში ცენტრირების“ (**“Zentrierung in einem Mittelpunkt”**) შესახებ, საიდანაც გამომდინარეობს *მთელის* გაგება. ამგვარად კი დილთაი გვერდს უვლის ისტორიულ სიბრტყეს (**“die geschichtliche Welt”**) და ყოველგვარი ინტერპრეტაციის საფუძველმდებ პრინციპად აცხადებს, რომ ტექსტი თავად ტექსტიდან ამოსვლით (**aus sich selbst**) უნდა გავიგოთ.

მაგრამ ისმის კითხვა: თავად გაგების წრიული მოძრაობა რამდენად ზუსტადაა გაგებული. ის, რაც შლაიერმხერმა სუბიექტურ ინტერპრეტაციად განავითარა, სავსებით უნდა უკუვაგდოთ. როდესაც ჩვენ ტექსტის გაგებას ვცდილობთ, ჩვენ ჩვენი თავი ავტორის *სულიერ ნებობაში* (**seelische Verfassung**) კი არ შეგვყავს, არამედ (თუკი მაინც და მაინც თავი თავის შეყვანაზე (**Sichversetzen**) ვისაუბრებთ) ჩვენი თავი მის თვალსაზრისში შეგვყავს.

ეს სხვა არაფერია, თუ არა ის, რომ, რის შესახებაც სხვა გვესაუბრება, მის მართებულობას მხედველობაში ვიღებთ და ვალიარებთ. უფრო მეტიც: თუკი ჩვენ გაგება გვსურს, სხვისი არგუმენტების კიდევ უფრო გამყარებას უნდა შევეცადოთ. ამგვარი რამ უკვე საუბარში ხდება, ხოლო დაწერილის გაგების დროს უფრო მეტად, ვინაიდან ჩვენ იმ საზრისშემცველის (**Sinnhaftes**) განზომილებაში ვმოძრაობთ, რომელიც, თავისთავად, გასაგები მოცემულობაა, და რომელიც არანაირ მოტივაციას არ გვაძლევს იმისა, რომ მოცემული საზრისი მაინც და მაინც სხვის სუბიექტურობას დაუკავშიროთ (ე. ი. „ავტორის სულიერი/შინაგანი ცხოვრების ერთობლიობას“, ანუ ავტორის *სულიერ ნებობას* – მთარგ.). ამგვარად, ჰერმენევტიკის ამოცანა სულთა იდუმალი კომუნიკაციის წვდომა კი არა, არამედ *საერთო საზრისში* (**“am gemeinsamen Sinn”**) წილნაყარობის მოპოვებაა.

მაგრამ ამ წრის არც ობიექტური მხარე, – ისე, როგორც ამას შლაიერმახერი აღწერს – შეესაბამება საქმის ნამდვილ არსს. ყოველგვარი გაგებინებისა და გაგების მიზანია *თანხმობა/თანხვედრა არსებითში* (**Einverständnis in der Sache**). შესაბამისად, ჰერმენევტიკის მუდმივი ამოცანაა, დარღვეული *თანხმობის/თანხვედრის* (**Einverständnis**) აღდგენა. ამას ჰერმენევტიკის ისტორიაც ადასტურებს. გავიხსენოთ ნეტარი ავგუსტინე, რომლის თანახმადაც ძველი აღთქმა ქრისტიანული მოძღვრებით უნდა იქნას განმარტებული. ან გავიხსენოთ პროტესტანტიზმის ადრეული პერიოდი, რომლის წინაშეც იგივე პრობლემა იდგა, და ბოლოს, გავიხსენოთ განმანათლებლობა, რომლის მიხედვითაც ტექსტის „სრულყოფილი გაგება“ (**“der vollkommene Verstand”**) ისტორიული ინტერპრეტაციის გზით მიიღწევა.

არსებითი სიახლე მაშინ იჩენს თავს, როდესაც რომანტიზმი და შლაიერმახერი, ტრადიციის უწყვეტობას (ანუ, ისტორიზმის პრინციპს – მთარგ.), აღარ განიხილავენ ყოველგვარი ჰერმენევტიკული მიდგომის საფუძვლად, რამდენადაც ისინი თავიანთ მიდგომას უნივერსალობის პრინციპზე აფუძნებდნენ. ხოლო შლაიერმახერის უშუალო წინამორბედი, ფილოლოგი ფრიდრიჰ ასტი* ჰერმენევტიკის ამოცანებს/მიზნებს სიღრმისეულად იაზრებდა, როდესაც ის მოითხოვდა, რომ ჰერმენევტიკას თანხმობა უნდა დაემყარებინა ანტიკურობასა და ქრისტიანობას შორის – ახლებურად განჭვრეტილ ანტიკურობასა და ქრისტიანულ ტრადიციას შორის. განმანათლებლობისაგან განსხვავებით ეს უკვე სრულიად ახალი მიდგომაა, ვინაიდან აქ საქმე ტრადიციული გადმოცემის ავტორიტეტულობასა და კრიტიკული გონების ურთიერთმიმართებას კი არ ეხება, არამედ ტრადიციის ორ ელემენტს შორის ურთიერთმიმართებას, რომლის მიზანია მათი მორიგება/შერეგება.

მე მგონია, რომ ამგვარი სწავლება ანტიკურობისა და ქრისტიანობის ერთიანობის შესახებ ჰერმენევტიკისათვის შეიცავს ჭეშმარიტების მომენტს, რაც შლაიერმახერმა და მისმა მიმდევრებმა უსამართლოდ უკუაგდეს. ფრ. ასტმა თავის სპეკულატიური ენერგიის ძალმოსილების წყალობით გაგვაფრთხილა, რომ ისტორიაში წარსული გვეძებნა და არა აწმყოს ჭეშმარიტებანი. ამ ფონზე კი შლაიერმახერის ჰერმენევტიკული მიდგომა მეთოდოლოგიურ ცდომილებას შეიცავს.

ყოველი მართლზომიერი განმარტება (**Auslegung**) უნდა მოერიდოს ტექსტს თავს მოახვიოს საკუთარი მიგნებები (**die Willkür der Einfälle**) და საკუთარი შეზღუდული სააზროვნო ჩვევები (**Denkgewohnheiten**), განმმარტებლის მზერა თავად ტექსტის საგანთა არსზე (**auf die Sachen**) უნდა იყოს მიმართული. ტექსტის საგანთა არსის გათვალისწინება, ცხადია, ინტერპრეტატორის ერთჯერადი „მარჯვე“ გადწყვეტილება არაა, არამედ მართლაც უპირველსი, მუდმივი და საბოლოო ამოცანა. მნიშვნელოვანია, რომ მზერა მყარად და მუდმივად იყოს მიპყრობილი ტექსტის საგანთა არსზე, რომ ამგვარად ავირიდოთ ცდომილებანი, რომლებიც განმმარტებელს მუდმივად ხვდება გზაზე. ვისაც ტექსტის გაგება უნდა, აკეთებს მონახაზს. ის თავისთვის წინასწარ მოხაზავს მთელის საზრისს (**den Sinn des Ganzen**), როგორც კი ტექსტში პირველივე საზრისისეული რამ ჩნდება. ის კი ჩნდება იმიტომ, რომ ტექსტს განსაზღვრული საზრისის მოლოდინის (**Erwartungen auf**

* ფრიდრიჰ ასტი (1778–1841), გერმანელი ფილოსოფიის ისტორიკოსი და კლასიკური ფილოლოგიის პროფესორი. ჰერმენევტიკაში მისი მთავარი ნაშრომია „ძირითადი მიმართულებანი გრამატიკაში, ჰერმენევტიკასა და კრიტიკაში“ (1808). (მთარგ.)

einen Sinn) განწყობით ვკითხულობთ. სწორედ ამ წინასწარი მონახაზის შემუშავებაში მდგომარეობს იმის გაგება, რაც ტექსტში *მუნ მყოფობს (dasteht)* (ხოლო ამ წინასწარი მონახაზის (**Vorentwurf**) კორექტირება, ცხადია, მუდმივად ხდება იმის მიხედვით, რაც უფრო ვულრმავდებით შემდგომ ტექსტის საზრისს).

ამგვარად, ყოველი წინასწარი მონახაზი შესაძლოა დაექვემდებაროს რევიზიას და ერთის ნაცვლად ტექსტის ძირითადი საზრისის რამდენიმე მონახაზი (**Entwurf**) იქნას შემუშავებული; ასევე, შესაძლოა ურთიერთდაპირისპირებული მონახაზები ერთმანეთს შევეუდართო და გადავამუშაოთ, ვიდრე ძირითადი საზრისი საბოლოოდ არ დადგინდება. აქ კი ცხადია, რომ განმარტება წარმართება ტექსტზე წინასწარი თვალსაზრისის (**Vorbegriff**) შემუშავების საფუძველზე, რომელსაც შესატყვისი საბოლოო თვალსაზრისი (**Begriff**) ცვლის. მონახაზის სწორედ ეს მუდმივი ხელახალი შემუშავება (**Neu-Entwerfen**), რომელიც გაგებისა და განმარტებისას აზრთა მსვლელობას განსაზღვრავს, არის ის პროცესი, რომელსაც ჰაიდეგერი* აღწერს. ვინც გაგებას ცდილობს, შესაძლოა მცდარი წინასწარი თვალსაზრისი (**Vor-Meinung**) შეიმუშავოს, რომელიც ტექსტის საგანთა არსს არ შეესაბამება. მაგრამ გაგების პროცესში მუდმივ ამოცანად დგას, განმარტებელმა გაბედოს მართებული, ტექსტის საგანთა არსის შესატყვისი წინასწარი მონახაზის შემუშავება, ე. ი. იმ წინასწარი დაშვებს (**Vorwegnahme**) შემუშავება, რომელის მართებულებაც შემდგომ ტექსტის საგანთა არსთან მიმართებისას დადგინდება. აქ სხვა „ობიექტურობა“ არ არსებობს, თუ არა მართებული წინასწარი თვალსაზრისის შემუშავებით მიღწეული ობიექტურობა. სწორედ რომ კეთილგონივრულია ქმედება, როდესაც განმმარტებელი (**Ausleger**) ტექსტს საკუთარ თავში შემუშავებული წინასწარი თვალსაზრისის საფუძველზე კი არ მიუდგება, არამედ საკუთარი მოსაზრების ლეგიტიმურობასა და მართებულობის თავად ტექსტის საგანთა არსის გათვალისწინებით გადაამონიშებს.

ეს საფუძვლიანი მოთხოვნა უნდა გავიაზროთ როგორც იმ მეთოდის რადიკალიზება, რომელსაც ჩვენ რეალურად ყოველთვის ვიყენებთ: იმის მიუხედავად, ვინმეს ვუსმენთ, თუ რაიმეს ვკითხულობთ, მოსმენილსა ან ტექსტის შინაარსზე არანაირი საკუთარი წინასწარი თვალსაზრისი არ უნდა შევიმუშაოთ, ე. ი. აქ საკუთარი თვალსაზრისები უნდა დავივიწყოთ (ანუ, აქ გადამერი ხაზს უსვამს, რომ მოსმენილ

* მარტინ ჰაიდეგერი (1889-1976), ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსი, ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. მისი მთავარი ნაშრომია „ყოფნა და დრო“ („*Sein und Zeit*“)(1927). გადამერი ჰაიდეგერის მონაფე იყო. (მთარგ.).

და წაკითხულ ტექსტს საკუთარი სუბიექტური თვალსაზრისები გარედან არ მოვხაზივით თავს – მთარგ.). ასეთ შემთხვევაში უფრო მეტად გახსნილი ვიქნებით სხვისი აზრის, ან ტექსტის საზრისის მიმართ და საკუთარი თვალსაზრისების ერთობლიობას ან თავად ტექსტის საზრისის მივუსადაგებთ, ან ჩვენს თვალსაზრისებს სხვის თვალსაზრისს დაუქვემდებარებთ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენს შესაძლო თვალსაზრისთა მრავალფეროვნების ფარგლებში – ე. ი. იმის ფარგლებში, სადაც ჩვენ ჩვენთვის რაიმე აზრიანის მიგნებას ველით – ყველაფერი არ არის შესაძლებელი, და ვინც იმას კარგად არ მიუგდებს ყურს, რასაც სხვა რეალურად ამბობს, მაშინ ის თავად საკუთარი *სავარაუდო თვალსაზრისების (Sinnerwartungen)* მრავალფეროვნებაშიც ვერ გაერკვევა.

ჰერმენევტიკა, ჰერმენევტიკული მიზანდასახულობა თავისთავად სვამს კითხვას (ტექსტის) *სავანთა არსის* შესახებ და ეს მიზანდასახულობა მუდმივად ამ კითხვის მიერაა დეტერმინებული. ასე კი ჰერმენევტიკული ქმედება მყარ საფუძველს მოიპოვებს. შესაბამისად, ვისაც გაგება სურს, ის უკვე საკუთარი *წინასწარი თვალსაზრისის* შემთხვევითობას იმთავითვე აღარ დაეყრდნობა, თავად ტექსტის თვალსაზრისს ჯიუტად და თანმიმდევრულად აღარა წაუყრუებს და მცადრი გაგებაც უკუგდებულ იქნება. ვისაც ტექსტის გაგება სურს, ის უმეტესად მზადაა, თავად ტექსტს *ათქმევინოს რაიმე (reden lassen)*. ამიტომ, ჰერმენევტიკულად განვრთნილი *გონება/ცნობიერება (Bewusstsein)* ტექსტის *სხვაგვარობის (Andersheit)* მისაღებად იმთავითვე მზად უნდა იყოს. ასეთი მზადყოფნა კი, ცხადია, განმმარტებლისაგან არც საქმიან „ნეიტრალიტეტს“, და არც თვითგანიტრალეზას არ ითხოვს, არამედ გულისხმობს, საკუთარ წინასწარ შემუშავებულ *წინარე შეფასებებისა (Vorurteil)* და *წინარე თვალსაზრისებისადმი (Vormeinung)* შეიმუშაოს დისტანცირებული *მიდგომა (abhebbare Aneignung)*. მნიშვნელოვანია, რომ საკუთარი *წინასწარ შემუშავებული თვალსაზრისი (Voreingenommenheit)* ვაკონტროლოთ, რათა ამით ტექსტი თავის *სხვაგვარობაში* დაფუძნდეს. ამგვარად კი შეიქმნება შესაძლებლობა იმისა, რომ ტექსტის *სავანთა არსი/ჭეშმარიტება* გამოვლინდეს (ანუ, წარმოჩნდეს თავად ტექსტის სათქმელი, წარმოჩნდეს ის, რასაც ტექსტი ჩვენ გვაუწყებს, გამოვლინდეს სწორედ ის საზრისი, რითაც ტექსტი ჩვენ მოგვმართავს, ანუ, საბოლოო ჯამში წარმოჩნდეს ტექსტის *ჭეშმარიტი საზრისი – მთარგ.*). [...]

შედეგად, *გააზრებულ, გაცნობიერებულ მიდგომებზე (metodisches Bewusstsein)* დაფუძნებული გაგების პროცესი საკუთარი *წინასწარი ვარაუდების (Antizipationen)* რეალიზებისკენ/დაფუძნებისაკენ კი არ მი-

ისწრაფვის, არამედ მათ წინასწარ აცნობიერებს, რათა შემდგომ ისინი აკონტროლოს და ამგვარად ტექსტის საგანთაარსის მართებული გაგება დააფუძნოს. სწორედ ამას გულისხმობდა ჰაიდეგერი, როდესაც ის მოითხოვდა, რომ თავად საგანთა არსის გათვალისწინებით შემუშავებული განზრახვის (**Vorhabe**), წინასწარი განჭვრეტისა (**Vorsicht**) და ქმედების (**Vorgriff**) საფუძველზე სამეცნიერო თემა „გაგვემყარებინა“.

ამგვარად, ჰაიდეგერის ანალიზში ჰერმენევტიკული წრე (**der hermeneutische Zirkel**) სრულიად ახალ მნიშვნელობას იძენს. აქამდე არსებულ თეორიებში გაგების წრიული სტრუქტურა მუდამ ცალკეულისა და მთელის ფორმალური ურთიერთიმართების ფარგლებში რჩებოდა, სადაც სუბიექტური მიდგომა გადამწყვეტი იყო – მთელის ინტუიციური წინასწარდაშვება და შემდგომ ცალკეულში მთელის გამოვლინების წარმოჩენა და ახსნა. ამ თეორიაში წრიული მოძრაობა აქეთ და იქით (ე.ი. მთელიდან ნაწილისაკენ და ნაწილიდან მთელისაკენ – მთარგ.) ტექსტში კი არა, „ტექსტთან“ (ე.ი. ტექსტის ფარგლებს მიღმა – მთარგ.) წარიმართებოდა, სადაც ტექსტის სრულყოფილი გაგება გამორიცხული იყო. გაგება კი კულმინირდებოდა დივინატორულ აქტში (ინტუიტიურ გამო/ამოცნობაში), რაც მთლიანად ავტორს (ე.ი. ავტორის „სულიერ ნყოფას“ – მთარგ.) მიემართებოდა და აქედან გამომდინარე, ყველაფერ სხვას და უცხოს, რაც ტექსტშია, აუქმებდა. ამის საპირისპიროდ ჰაიდეგერი შეიცნობს, რომ ტექსტის გაგებას მუდმივად განსაზღვრავს წინარე თვალსაზრისის წინმსწრაფველი მოძრაობა. რაზეც ჰაიდეგერი აქ მიუთითებს, სხვა არაფერია, თუ არა ისტორიული ცნობიერების (**das historische Bewusstsein**) კონკრეტიზაციის აუცილებლობა. ამგვარად კი მოთხოვნილია, საკუთარი წინარეაზრებისა (**Vormeinung**) და წინასწარ შემუშავებული თვალსაზრისების კონტროლი და გაგების პროცესის ისტორიული ცნობიერებით (ანუ ისტორიზმის პრინციპით – მთარგ.) გამსჭვალვა, რათა ისტორიულად სხვაგვარის შემეცნებამ და ისტორიული მეთოდების გამოყენებამ ის არ გამორიცხოს, რაც მასშია ჩადებული.

მთელისა და ნაწილის ურთიერთიმართების წრე, რომელიც ყველანაირ გაგებას უდევს საფუძველად, ჩემი აზრით, კიდევ სხვა დამატებითი განსაზღვრებითა და შინაარსითაც უნდა გაფართოვდეს, რასაც მე „სრულყოფილების წინასწარდაშვებას“ (**“Vorgriff der Vollkommenheit”**) ვუწოდებ. ეს წინასწარდაშვება ხაზს უსვამს, რომ მხოლოდ ისაა გასაგები, სადაც აზრი სრულყოფილად გვეძლევა (**eine vollkommene Einheit von Sinn**). (აზრის) სრულყოფილების წინასწარდაშვებას ჯერ კიდევ იმ მომენტში წამოვაცენებთ, როცა წიგნს ვკითხულობთ ხოლმე.

მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს წინაპირობა არ ვლინდება და ტექსტი გაუგებარი ხდება, ჩვენ ამ წინაპირობას (ე. ი. ტექსტის აზრობრივი შინაარსის სრულყოფილ გამოვლენას – მთარგ.) კითხვის ნიშნის ქვეშ ვაყენებთ, ეჭვი შეგვაქვს ტექსტში მოცემულ *გადმოცემაში (Überlieferung)* და ვცდილობთ მის კორექტირებას.

(აზრის) *სრულყოფილების წინასწარდაშვება*, რომელიც ყველა ჩვენს გაგებას წინ უძღვის, თავად წარმოჩნდება როგორც ტექსტის შინაარსის განმსაზღვრელი მთლიანობა. აქ მხოლოდ იმანენტური აზრის *მთლიანობა (immanente Sinneinheit)* კი არაა წინაპირობად მოცემული, რომელიც მკითხველს ორიენტაციას ანიჭებს, არამედ ის, რომ მკითხველისმიერი გაგება მუდმივად წარიმართება იმ *ტრანსცენდენტური საზრისის მოლოდინისაგან (transzendente Sinnerwartung)*, რომელიც ტექსტში ნაგულისხმები აზრის ჭეშმარიტების (**Wahrheit**) საფუძველზე წარმოიქმნება. ეს ის ვითარებაა, როდესაც წერილის მიმღები წერილში მოცემულ ამბებს/ცნობებს, საგნებსა და მოვლენებს, ანუ იმას, რაც მან უნდა გაიგოს, იმთავითვე წერილის დამწერის თვალთ ხედავს, ე. ი. იმას მიიჩნევს, ჭეშმარიტებად/სიმართლედ, რასაც წერილის ავტორი წერს, და არ ცდილობს თავად წერილის დამწერის თვალთახედვის გაგებას. და ისევე როგორც ჩვენ გვჯერა წერილის დამწერის ინფორმაციების, რადგან ის იმ დროს იქ იყო და უკეთ იცის საქმის ვითარება, ასევე, ჩვენც ისტორიულად *გადმოცემული ტექსტი (überlieferter Text)* გვაძლევს მიმართულებას, რომ მან უკეთ იცის საქმის ვითარება, ვიდრე ჩვენმა საკუთარმა წინარე თვალსაზრისებმა (**Vormeinungen**). ამგვარად, სრულყოფილების წინასწარდაშვება მხოლოდ იმას კი არ გულისხმობს, რომ ტექსტმა საკუთარი აზრი (**Sinn**) სრულყოფილად უნდა გამოთქვას/გამოთქმა უნდა შეძლოს, არამედ იმასაც, რომ ის, რასაც ტექსტი ამბობს, სრულყოფილი/სრული ჭეშმარიტებაა (**Wahrheit**). გაგება პირველ რიგში გულისხმობს ტექსტში მოცემულ საგანთა არსის წვდომას (**sich in der Sache verstehen**), ხოლო, მეორე რიგში, სხვისი თვალსაზრისის წამოწევისა და გაგებას. ამგვარად, უპირველესი ჰერმენევტიკული წინაპირობაა იმის *საგანთა არსში წვდომა (Sachverständnis)*, იმ საგანთა არსთან *საქმის ქონა (das Zutun-Haben)*, რაც ტექსტშია. სწორედ ამითაა განპირობებული *სრული/მთლიანი აზრის (einheitlicher Sinn)* დაფუძნება და აქ ვლინდება იმ მიდგომის არსი, რასაც ჩვენ *სრულყოფილების წინასწარდაშვება* ვუწოდებთ. ხოლო საფუძველმდებრივი და საერთო წინარე შეფასების (**Vorurteile**) საფუძველზე ხორცს ისხამს *მიკუთვნებულობის მომენტი (Zugehörigkeit)*, ანუ ისტორიულ-ჰერმენევტიკული მიდგომა ითვალისწინებს ტრადიციის ფაქტორს (აქ გადამერი

ხაზს უსვამს ტექსტში ასახულ და ინტენციურებულ კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაში მოცემულ ობიექტურ ისტორიულ კონტექსტსა ჯამს და არა ამა თუ იმ ისტორიულ ეპოქაში მოღვაწე ამა თუ იმ ცალკეული ავტორის სუბიექტურ თვალსაზრისს – მთარგ.).

ჰერმენევტიკა იქიდან უნდა ამოვიდეს, რომ ვისაც გაგება სურს, უშუალოდ ტექსტის საგანთა არსს (**die Sache**), ანუ ისტორიულ გადმოცემას (**Überlieferung**) (ე. ი. ობიექტურ ისტორიულ კონტექსტს – მთარგმ.) უნდა დაუკავშიროს გაგების პროცესი და ტექსტში მოცემულ ტარდიციასთან უნდა დაამყაროს კავშირი, საიდანაც ისტორიული გადმოცემა გვესაუბრება. მეორე მხრივ, ჰერმენევტიკულმა ცნობიერებამ ისიც იცის, რომ მას ამ საგანთა არსთან თავისთავადი ერთობა არ გააჩნია, როგორც ეს უწყვეტი ტარდიციისთვისაა დამახასიათებელი. მათ შორის არსებობს *მშობლიურობისა* და *უცხოობის* პოლარობა და აქ ჰერმენევტიკის ამოცანაა, რომ მან შლაიერმახერის მსგავსად ეს პოლარობა „ფსიქოლოგიურად“ კი არ დაძლიოს – ინდივიდუალობის საიდუმლოს გათვალისწინებით (ე. ი. ავტორის შინაგანი სულიერი სამყაროს გათვალისწინებით – მთარგ.), არამედ ჭეშმარიტად ჰერმენევტიკულად, ანუ, *თქმულის (Gesagtes)*, ტექსტში *გამოთქმულის* გათვალისწინებით: ანუ, ჰერმენევტიკამ უნდა გაიგოს ის *ენა*, რომლის საშუალებით ჩვენ ისტორიული გადმოცემა მოგვმართავს, უნდა გაიგოს *თქმა (die Sage)*, რომელსაც ისტორიული გადმოცემა გვეუბნება (**uns sagt**). პოზიცია *მშობლიურობასა* და *უცხოობას* შორის, რომელსაც ჩვენ ისტორიული გადმოცემა გვიქმნის, არის შუაში ყოფნა ისტორიულად ნაგულისხმებ, დისტანციაზე მყოფ საგნებსა (ე. ი. ისტორიული კონტექსტი – მთარგ.) და ტრადიციაზე მიკუთვნებულობას (ე. ი. ჰერმენევტის საკუთარი იდეოლოგიური პოზიციები – მთარგ.) შორის. ჰერმენევტიკის ჭეშმარიტი ადგილი სწორედ ამ *შორისშა (in diesem Zwischen)*.

სწორედ ამ შუაგულიდან, რომელიც ჰერმენევტიკის უმთავრესი ადგილია, იღებს სათავეს ის, რაც აქამდე ჰერმენევტიკაში უგულვებელყოფილი იყო და რაც ახლა მისი უმთავრესი ასპექტია: *დროში დისტანცია (Zeitenabstand)* და მისი მნიშვნელობა გაგების პროცესისათვის. დრო, თავისთავად, არ არის ის უფსკრული, რომელიც უნდა გადაილახოს, რომელიც თითქოსდა დისტანციას ამყარებს; არამედ, სინამდვილეში დრო სწორედ ის საფუძველია, სადაც აქტუალური გაგება იდგამს ფეხს. ამიტომ, *დროში დისტანცია* არ არის ის მოცემულობა, რომელიც უნდა დაიძლიოს. დროში დისტანციის დაძლევა ისტორიზმისთვის იყო ის ნაივური წინაპირობა, რომლის მიხედვითაც, თითქოს ეპოქის სული უნდა შევიგრძნოთ, მისი ცნებებით და წარმოდგენებით უნდა ვი-

აზროვნით, და არა საკუთარით, რის საფუძველზეც მოვიპოვებთ ისტორიულ ობიექტურობას.

სინამდვილეში, *დროში დისტანცია* უნდა გავიაზროთ, როგორც *გაგების* წარმართვის პროდუქტიული და პოზიტიური შესაძლებლობა. *დროში დისტანცია* ხომ უწყვეტი ტარდიციითა და გადმოცემებითაა აღვსილი, რომლის ქრილში ჩვენ მთელი *ისტორიული გადმოცემის* განჭვრეტა შეგვიძლია. აქ ცუდი არ იქნება, *პროცესის/ხდომილების (Geschehen)* ჭეშმარიტ პროდუქტიულობაზე ვისაუბროთ. ყოველი ჩვენთაგანი გრძნობს საკუთარ შეფასებათა უძღურებასა და უსუსურობას, როდესაც დროში დისტანცირების არქონა მყარ კრიტიკიუმებს არ გვთავაზობს. ამიტომაცაა, რომ თანამედროვე ხელოვნების შეფასება მეცნიერებას გაურკვეველობასა და უძღურებაში ამყოფებს: ძირითადად, ეს უკონტროლო *წინასწარი შეფასებანია (Vorurteile)*, რომლებიც თანამედროვე ხელოვნებას ზერეზონანსს ანიჭებენ, და რომელთა საფუძველზეც ჩვენ შემდგომ წარმოდგენას ვიქმნით თანამედროვე ხელოვნებაზე. ამ *წინასწარ შეფასებებს* ხელოვნების ნიმუშების ჭეშმარიტი არსის გაგებასთან არაფერი აქვთ საერთო. მხოლოდ და მხოლოდ ამგვარ აქტუალურ მიმართებათა უკუგადაბრუნების შედეგადაა შესაძლებელი ხელოვნების თანამედროვე ნიმუშების ნამდვილი არსის ნვდომა და იმის გაგება, რაც მათშია ნათქვამი. *ჭეშმარიტი საზრისის გამოხშირვა/გაფილტვრა (die Herausfilterung des wahren Sinns)*, რომელიც ტექსტსა ან ხელოვნების ქმნილებაშია ჩადებული, უსასრულო პროცესია. *დროში დისტანცია*, რომელიც ამ ფილტვრაციას ბიძგს აძლევს და წარმართავს, მუდმივ მოძრაობასა/გადაადგილებასა და დროში განფენილობას გულისხმობს და სწორედ ეს არის ის პოზიტიური მხარე, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია გაგების პროცესისათვის. იგი იმ *წინასწარ შეფასებებს (Vorurteile)* ანიეტრალებს, რომლებიც ცალმხრივი ბუნებისანი არიან და იმ წინარე მოსაზრებებს წამოსწევს წინ, რომლებიც ჭეშმარიტ გაგებას უწყობენ ხელს.

სწორედ *დროში დისტანციის* საფუძველზე ძალუძს გადანყვიტოს ჰერმენევტიკამ პრობლემა, რასაც ჭეშმარიტი *წინარე შეფასებების* ყალბი *წინარე შეფასებებისაგან (Vorurteile)* გამიჯვნა ჰქვია. ჰერმენევტიკაში განაფული ცნობიერება აქ *ისტორიულ ცნობიერებას (ein historisches Bewusstsein)* ეყრდნობა. ეს *ისტორიული ცნობიერება* ზუსტად იაზრებს გაგების პროცესს თანმდევ და წარმმართველ *წინარე შეფასებებს*, რის საფუძველზეც *ისტორიული გადმოცემა (Überlieferung)*, როგორც *სხვაგვარი აზროვნება (Andersmeinung)*, თავის თავს წარმოაჩენს და თავის თავს მხედველობაში მისაღებს ხდის. რაიმეზე

მოპოვებული წინარე შეფასება (**Vorurteil**) სწორედ საკუთარ ლეგიტიმურობაში უნდა დაფუძნდეს, ვინაიდან ვიდრე იგი დომინირებს, მანამაღე მას შეფასებად (**Urteil**) ვერ განვიხილავთ. წინარე შეფასება უშუალოდ ჩვენგან არ წარმოიშობა, არამედ ის, ასე ვთქვათ, „გალიზიანებულ“ უნდა იქნას. გალიზიანებლის როლში კი ისტორიული გადმოცემა გვევლინება, ვინაიდან, რაც გასაგებად გვიზიდავს, ჯერ თავად უნდა დაფუძნდეს თავის სხვადმყოფობაში (**in seinem Andersein**). პირველი ნაბიჯი, რითაც გაგება იწყება, არის ყურადღების მიპყრობა იმის მიმართ, რაც ჩვენ უშუალოდ მოგვემართავს (**anspricht**). ეს არის ჰერმენევტიკულ წინაპირობათაგან (**hermeneutische Bedingung**) ყველაზე უმაღლესი ჰერმენევტიკული წინაპირობა. ახლა კი ცხადია, თუ რა არის ამით მოთხოვნილი: საკუთარი წინარე შეფასებების დროებითი აღკვეთა, საკუთარი წინარე შეფასებებისაგან თავის შეკავება. ამიტომ, ლოგიკურად რომ მივუდგეთ, შეფასებათა, და შესაბამისად, წინარე შეფასებათა დროებით აღკვეთას და მათგან თავის შეკავებას უკვე აქვს კითხვის დასმის/შეკითხვის/გამოკითხვის სტრუქტურა (**die Struktur der Frage**).

შეკითხვის არსია გაგების პროცესის სრულყოფილი განვითარების შესაძლებლობათა შექმნა და შენარჩუნება. თუ წინარე შეფასება საეჭვოა (**fraglich**) და არ შეესაბამება იმას, რასაც გვეუბნება ერთი, ან მეორე ტექსტი, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ეს წინარე შეფასება უნდა უკუვაგდოთ და მის მაგივრად სხვა წინარე შეფასებას მივანიჭოთ ღირებულება. აქ უფრო მეტად ისტორიული ობიექტივიზმის (**historische Objektivismus**) ნაივურობა ვლინდება: ამ ე. წ. ისტორიზმის (**Historismus**) ნაივურობა კი ისაა, რომ იგი ამგვარ რეფლექსიებს გაურბის, საკუთარ მეთოდს გადაჭარბებულ ნდობას უცხადებს და ამ დროს საკუთარივე ისტორიულობა (**Geschichtlichkeit**) ავიწყდება. ჭეშმარიტად ისტორიულმა აზროვნებამ საკუთარი ისტორიულობა ყოველთვის მხედველობაში უნდა იქონიოს. სწორედ ამ შემთხვევაში დაანებებს იგი თავს ისტორიული ობიექტების ფანტომების დევნას, და ობიექტში სხვას/განსხვავებულს (**das Andere**) შეიცნობს, სხვის სხვად შეცნობასა და ამით როგორც ერთის, ისე მეორეს შეცნობას ისწავლის (ე. ი. ისწავლის გაგების პროცესში, ერთი მხრივ, ისტორიულად გადმოცემული ტექსტის საზრისის, რომელიც ტექსტისავე თქმაში ვლნდება, და, მეორე მხრივ, საკუთარ წინარე შეფასებათა ურთიერთმიმართებას შორის სინთეზისა და ჰარმონიის დაფუძნებას – მთარგ.). ამდენად, ჭეშმარიტი ისტორიული საგანი (**die historische Gegenstand**) ერთისა და მეორის ერთიანობაა, ერთისა და მეორის ურთიერთმიმართებაა, სადაც როგორც ის-

ტორიის რეალობა, ისე ისტორიული გაგების რეალობაცაა მოცემული (ე. ი. აქ მოთხოვნილია საინტერპრეტაციო ტექსტში მოცემული ისტორიული კონტექსტისა და მოცემულ ისტორიულ მომენტში წარმართული და ამ ისტორიულ მომენტში მოცემული აქტუალური იდეოლოგიით განპირობებული გაგების პროცესის მთლიანობა – მთარგ.). საგანთა არსზე/საქმეზე ორიენტირებულმა ჰერმენევტიკამ გაგების პროცესში სწორედ ისტორიის რეალობა (**Wirklichkeit der Geschichte**) უნდა წარმოაჩინოს. მე ამას *ზემოქმედების ისტორიას* (**“Wirkungsgeschichte”**) ვუწოდებ. გაგება ზემოქმედების ისტორიით განპირობებული პროცესია, და აქ ისიც ცხადია, რომ ეს *ენობრიობაზე* (**Spärlichkeit**) (ანუ ისტორიულ პროცესში დაგროვილი და ენაში გაცხადებული ჰერმენევტიკული ცოდნა – მთარგ.) მიმართული გაგების პროცესია, რომელშიც ჰერმენევტიკული ქმედება თავის გეზს იღებს.

გერმანულიდან თარგმნა კონსტანტინე ბრეგაძემ

(თარგმნილია შემდეგი გამოცემის მიხედვით: **Hans-Georg Gadamer: “Vom Zirkel des Verstehens” (S. 54-61);** in: H.-G. Gadamer, *Kleine Schriften IV: Variationen*. Mohr Siebeck, Tübingen, 1977).

რომან ინგარდენი
(1893-1970)

კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია

ძირითადი დებულებები ლიტერატურული ქმნილებისთვის დამახასიათებელი აგებულების თაობაზე

ქვემოთ ნარმოდგენილი ზოგადი დებულებები ლიტერატურული ქმნილებისთვის დამახასიათებელი აგებულების თაობაზე გამოგვადგება შემდგომი დაკვირვებებისას:

1. ლიტერატურული ნაწარმოები მრავალშრიანი ქმნილებაა. იგი შეიცავს: ა) ენობრივ (sprachlautliche) და ფონემურ წარმონაქმნთა შრეს და უფრო მაღალი რანგის მოვლენებს, ბ) მნიშვნელობათა, ანუ წინადადებისა და წინადადებათა ერთობლიობის აზრთა შრეს, გ) იმ სქემატიზებული შეხედულებების შრეს, რომლებშიც ნაწარმოებში ასახული სვადასხვა სახის საგნები პოულობენ გამოხატულებას, დ) შრეს ასახულ საგნობრიობათა, რომლებიც წინადადებების მეშვეობით გამოხატულ ინტენციონალურ შინაარსებში აისახებიან.

2. ცალკეული შრის მასალისა და ფორმისაგან გამომდინარეობს არსისმიერი შინაგანი დამოკიდებულება ყველა შრისა ერთმანეთთან და სწორედ ამით მიიღწევა მთელი ნაწარმოების ფორმალური ერთიანობაც.

3. შრეობრივი აგებულების გარდა ლიტერატურული ნაწარმოები თავისი ნაწილების მონესრიგებული თანამიმდევრობითაც ხასიათდება, რასაც წინადადებები, წინადადებათა ერთობლიობა, თავები და ა. შ. ქმნიან. ამის შედეგად ნაწარმოები იძენს საკუთარ კვაზი-დროით „განფენილობას“ დასაწყისიდან დასასრულამდე, ისევე, როგორც, მაგალითად, დინამიკური განვითარების სხვადასხვა მახასიათებელს და მისთანათ.

ლიტერატურულ ნაწარმოებს პრინციპში „ორი განზონილება“ აქვს: ერთი, რომელშიც შრეთა ერთობლიობაა განფენილი, და მეორე, რომელშიც ნაწილები მისდევენ ერთმანეთს.

4. მეცნიერული თხზულების წინადადებათა უდიდესი უმრავლესობისაგან განსხვავებით, რომლებიც წმინდა წყლის მსჯელობანი არიან, ლიტერატურული ქმნილების თხრობითი წინადადებები არ წარმოადგენენ წმინდა წყლის მსჯელობებს, ისინი მხოლოდ კვაზი-მსჯელობე-

ბია, რომელთა ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ ნაწარმოებში წარმოსახულ საგნებს რეალობის მხოლოდ ელფერი მიანიჭონ, არათუ ჭეშმარიტი რეალობის ტვიფრით აღბეჭდონ ისინი. სხვა სახის წინადადებებიც, მაგ., კითხვითი წინადადებები, ლიტერატურულ ქმნილებაში სათანადო აზრობრივ თუ ფუნქციურ მოდიფიკაციებს ექვემდებარება. ნაწარმოების ტიპის მიხედვით – მაგ., ისტორიულ რომანებში – ამ მოდიფიკაციათა კიდევ სხვადასხვა სახეცვლილება შესაძლებელი.¹

ლიტერატურულ ქმნილებებში კვაზი-მსჯელობათა არსებობა მხოლოდ ერთ განმასხვავებელ მომენტს წარმოადგენს მათსა და მეცნიერულ თხზულებებს შორის, რასაც სხვა დამახასიათებელი მომენტებიც ერთვის. სახელდობრ:

5. თუ ლიტერატურული ნაწარმოები ხელოვნების ძვირფასი ქმნილებაა, ყოველი მისი შრე განსაკუთრებული თვისებების შემცველია: ეს სხვადასხვა სახის ძვირფასი თვისებებია, კერძოდ, ხელოვნების თვალსაზრისით ძვირფასი და ესთეტიკური თვალსაზრისით ძვირფასი. ეს უკანასკნელი თვით ხელოვნების ქმნილებაში მყოფობენ, განსაკუთრებულ პოტენციურ მდგომარეობაში. მთელი თავიანთი მრავალფეროვნებით ისინი მიგვიძღვიან ესთეტიკურად ვალენტურ თვისებათა თავისებური პოლიფონიისკენ, რომელიც ნაწარმოებში კონსტიტუირებული ფასეულობის ხარისხს განაპირობებს.

სამეცნიერო თხზულებაშიც შეიძლება შეგვხვდეს ხელოვნებითი ღირებულების მქონე ადგილები, რომლებიც გარკვეულ, ესთეტიკურად ძვირფას თვისებებს განაპირობებენ. მაგრამ ეს სამეცნიერო თხზულებაში მხოლოდ *momentum ornans** ქმნის, რომელიც ნაწარმოების არსებით ფუნქციას ან სუსტად, ან საერთოდ არანაირად არ უკავშირდება და არ შეუძლია თხზულება ხელოვნების ქმნილებად აქციოს.

6. ლიტერატურული ხელოვნების ქმნილება (ისევე როგორც საერთოდ ყოველი ლიტერატურული თხზულება) უნდა დავუპირისპიროთ მისსავე კონკრეტიზაციებს, რომლებიც ნაწარმოების ყოველი წაკითხვისას (ანდა ნაწარმოების თეატრში წარმოდგენისა და მაყურებლის მიერ მისი აღქმისას) წარმოიქმნება.

7. თავისი კონკრეტიზაციებისაგან განსხვავებით, თვით ლიტერატურული ნაწარმოები სქემატური ქმნილებაა. ეს ნიშნავს: ზოგიერთი მისი შრე, მეტადრე ასახულ საგნობრიობათა შრე და წარმოდგენათა შრე, თავის თავში შეიცავს „განუსაზღვრელობის ადგილებს“ (*Unbestimmtheitsstellen*). ამათი ლიკვიდაცია ნაწილობრივ ხდება კონკრეტიზაციისას. ასე რომ, ლიტერატურული ნაწარმოების კონკრეტიზაცია

* სამშვენისი (ლათ.). (მთარგმ.)

თვითონაც ჯერ კიდევ სქემატურია, მაგრამ – თუ შეიძლება ითქვას – უფრო ნაკლებ, ვიდრე თვით ნაწარმოები.

8. ცალკეული კონკრეტიზაციისას განუსაზღვრელობის ადგილთა ლიკვიდაცია იმის მეშვეობით ხდება, რომ მათ ნაცვლად მოცემული საგნის უფრო ზუსტი ან უფრო ვრცელი განსაზღვრა შემოდის და მათ (განუსაზღვრელობის ადგილებს), ასე ვთქვათ, „ავსებს“. მაგრამ ეს „შევსება“ ამ საგნის განმსაზღვრელი მომენტებით საკმარისად განსაზღვრული არ არის, ასე რომ, პრინციპში სხვადასხვა კონკრეტიზაციისას სხვა-დასხვაგვარი შეიძლება იყოს.

9. ლიტერატურული ნაწარმოები საერთოდ წმინდა წყლის ინტენციური ქმნილებაა, რომლის არსებობის წყარო მისი ავტორის შემოქმედებითი ცნობიერების აქტებშია და რომლის არსებობის ფიზიკური ფუნდამენტი წერილობით მოცემულ ტექსტში ან შესაძლო რეპროდუქციის სხვა რომელიმე ფიზიკურ ხელსაწყოში (მაგ., მაგნიტოფონში) ძევს. მისი ენის ორმაგი შრის გამოისობით ის (ნაწარმოები) ამავდროულად ინტერსუბიექტურად ხელმისაწვდომი და რეპროდუცირებადია, რისი მეშვეობითაც იგი მკითხველთა საზოგადოებაზე გათვლილ, ინტერსუბიექტურ, ინტენციურ საგნად იქცევა. როგორც ასეთი, იგი არ არის ფსიქიკური [მოვლენა] და როგორც ავტორის, ასევე მკითხველის ცნობიერების ყველა ხდომილების მიმართ ტრანსცენდენტურია.

ასახულ საგნობრიობათა კონკრეტიზაცია

უკვე აღვნიშნე, რომ ასახულ საგნობრიობათა ობიექტივაციის პროცესში ხშირად იმაზე შორს მივდივართ, რასაც ნაწარმოების საგნობრივი შრე სინამდვილეში შეიცავს, და ეს ასეც უნდა იყოს, თუ გვსურს ნაწარმოების **ესთეტიკურ** აღქმას მივალნიოთ. უნდა მოვახდინოთ ამ საგნების რამდენადმე მაინც „კონკრეტიზება“ იმ ფარგლებში, თვით ნაწარმოები რომ მოითხოვს. განვმარტოთ ეს უფრო ნათლად:

ლიტერატურული ნაწარმოები, მეტადრე კი მაღალმხატვრული ლიტერატურული ქმნილება, **სქემატური** წარმონაქმნია (შდრ. დებულეზა 7). სულ ცოტა რამდენიმე მისი შრე, მეტადრე საგნობრივი შრე, შეიცავს „განუსაზღვრელობის ადგილთა“ მთელ წყებას. ასეთი ადგილი ყოველთვის თავს იჩენს იქ, სადაც ნაწარმოებში წარმოდგენილი წინადადებების საფუძველზე ამა თუ იმ საგნის (ან საგნობრივი სიტუაციის) შესახებ ვერ ვახერხებთ ვთქვათ, აქვს თუ არა მას ესა თუ ის თვისება.

თუ, მაგალითად, „ბუდენბროკებში“ არ იქნებოდა ნახსენები კონსულ ბუდენბროკის თვალების ფერი (რაც მე არ შემომონმებია), 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 **რალაც** ფერისა უნდა ყოფილიყო; მაგრამ რა ფერისა, ეს გაურკვეველი დარჩებოდა. ანალოგიური ვითარებაა მრავალ სხვა შემთხვევაშიც. ასახული საგნის იმ მხარეს ან იმ ადგილს, რომლის შესახებ ტექსტის საფუძველზე ზუსტად ვერ ვიტყვით, როგორ არის ეს საგანი განსაზღვრული ამ თვალსაზრისით, ვეძახი მე „განუსაზღვრელობის ადგილს“.² ყოველი ნივთი, ყოველი პერსონაჟი, ყოველი პროცესი და ა.შ., რომელიც ლიტერატურულ ნაწარმოებშია ასახული, უთვალავ განუსაზღვრელობის ადგილს შეიცავს. განსაკუთრებით ადამიანთა და ნივთთა ბედობას ახლავს უამრავი განუსაზღვრელობის ადგილი. პერსონაჟის ცხოვრების მთელი პერიოდები ჩვეულებრივ ვერ პოულობს ვერავითარ ექსპლიციტურ გამოხატულებას, ასე რომ, ამ ადამიანთა ცვალებადი თვისებები განუსაზღვრელი რჩება. ტექსტში არსებული მინიშნებების საფუძველზე მხოლოდ ის ვიცით, რომ ეს პერსონაჟი ამ დროს არსებობდა, მაგრამ რას აკეთებდა იგი მაშინ და რას განიცდიდა, ამაზე ტექსტი დუმს. მაგრამ რაკილა თითქმის ყოველთვის მნიშვნელობათა შრე, ხოლო ცალკეულ შემთხვევებში ლექსიკური მხარისა და გამოთქმის გამომსახველობითი ფუნქცია, ყოველივეს განსაზღვრავს, რაც ასახულ საგანთა შრეში მოიპოვება, ეს მხოლოდ ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ ჩვენ, მკითხველებმა, **არ ვიცით**, რა მოხდა დროის იმ პერიოდებში, რომლებიც ნაწარმოებში არ ასახულა, არამედ ის მოვლენები საერთოდ არ არიან განსაზღვრულნი; ისინი არც A-ს წარმოადგენენ და არც არა A-ს.

განუსაზღვრელობის ადგილთა არსებობა არ არის შემთხვევითი, იგი კომპოზიციური ნაკლის შედეგი როდია. ის ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის აუცილებელია. საქმე ის გახლავთ, რომ შეუძლებელია სიტყვების ან ფრაზების **სასრული** რაოდენობით ნაწარმოებში ასახულ ინდივიდუალურ საგანთა განსაზღვრულობების **უსასრულო** მრავალფეროვნება ერთმნიშვნელოვნად და ამომწურავად გამოიხატოს; გარკვეულ განსაზღვრულობათა ნაკლებობა მუდამ იქნება. ამის საწინააღმდეგოდ შეიძლება თქვან, რომ **ერთი** სიტყვის ან წინადადების საშუალებით შესაძლებელია თვისებათა ან ფაქტთა მთელი მრავალფეროვნება მიზანმიმართულად განისაზღვროს. მაშასადამე, არ არის სავალდებულო, მათი რაოდენობა სიტყვათა ან წინადადებათა რაოდე-

* იგულისხმება თომას მანის რომანი „ბუდენბროკები“ (მთარგმ.).

ნობის ტოლი იყოს. მეორეც, არ არის საჭირო ყველაფერი **პირდაპირ** განისაზღვროს, ბევრი რამ **გამშალალებულად** გამომდინარეობს ტექსტში მოცემული მნიშვნელობის მქონე განსაზღვრებებიდან. თანაც, პირველ შემთხვევაში, თუმცა მრავალფეროვნება თავის ინდივიდუალობაშია მოცემული, მაგრამ ამასვე ვერ ვიტყვით ამ მრავალფეროვნებასთან დაკავშირებულ ყველა ცალკეულ ელემენტზე (განსაზღვრულობანი, თვისებები, მდგომარეობები და ა. შ.), ასე რომ, სულ ცოცა, ამ ელემენტთა ინდივიდუალური დეტალები განუსაზღვრელი რჩება. ხოლო, რაც შეეხება იმას, რაც ტექსტის მოცემულობათაგან გამომდინარეობს, ამ გზით ყველა ის თვისება ვერ განისაზღვრება, რომლებიც საგნის მუდმივ და აუცილებელ განსაზღვრულობათა გვერდით არააუცილებელნი და ამდენად ცვალებადნი არიან. აქედან, მაგალითად, გამომდინარეობს, რომ იულიუს კეისარს, რაკი იგი ადამიანი იყო, სხეულის ყველა „ნორმალური“ ნაწილი ექნებოდა; მაგრამ მისი ამ ადამიანურობიდან არ ჩანს, რამხელა ფეხები ან როგორი ჟღერადობის ხმა ჰქონდა. თუკი ეს ტექსტში საგანგებოდ არ არის აღნიშნული და თუ არც სხვა ისეთი ფაქტებია მოცემული, საიდანაც ამის მიხვედრა შეიძლება, მაშინ კეისარის სხეულის ზემოთ დასახელებული ნიშნები (ვთქვათ, **შექსპირის დრამაში**) განსაზღვრული **არ იქნება** და ამის შედეგად ამ დრამის შრეში საერთოდ **არ იქნება წარმოდგენილი**. არსებობს განსაკუთრებული საფუძველი საიმისოდ, რომ მცდელობა, ასახული საგნობრიობის **რაც შეიძლება მეტი** დეტალი წარმოაჩინო, არ გახლავთ სასურველი. გამოსახატავ პიროვნებათა მხოლოდ **ზოგიერთი** თვისება თუ მდგომარეობა არის მნიშვნელოვანი და სასარგებლო მხატვრულ-კომპოზიციური თვალსაზრისით, მაშინ, როცა სხვები უმჯობესია განუსაზღვრელი დარჩეს ან მხოლოდ ზოგადი შტრიხებით იყოს მინიშნებული. მათი მიახლოებით ამოცნობა შესაძლებელია, ისინი განზრახ არიან დატოვებული ბნელში, რათა ხელის შემშლელად არ მოგვევლინონ, და განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მომენტები უფრო მკვეთრად გამოიკვეთოს. განუსაზღვრულობის ადგილთა არჩევანი ნაწარმოებიდან ნაწარმოებამდე იცვლება და შესაძლოა ქმნიდეს როგორც ამა თუ იმ ნაწარმოების, ასევე ლიტერატურული და საერთოდ მხატვრული სტილის დამახასიათებელ შტრიხს. ეგრეთ წოდებული ლიტერატურული ჟანრებიც შესაძლოა ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან. მაგალითად, ლირიკული ლექსების ძირითად სახეობათა ანალიზმა, ჩატარებულმა ლოკოში, ჩემს კონსერვატორიაში, 1934-35 წლებში, წარმოაჩინა, რომ განუსაზღვრულობის ადგილებს მათში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. და რაც უფრო „წმინდად“ ლირიკულია ესა თუ ის ლექსი,

უფრო ნაკლებად არის მასში – უხეშად რომ ვთქვათ – რეალურად განსაზღვრული ის, რაც ტექსტში პოზიტიურადაა თქმული; უმეტესობა უთქმელი რჩება.³

ლიტერატურული ნაწარმოების საგნობრივ შრეში განუსაზღვრელობის ადგილთა არსებობა უწინარეს ყოვლისა ორი სხვადასხვაგვარი წაკითხვის შესაძლებლობას იძლევა: ზოგჯერ მკითხველი ცდილობს ყველა არსებული განუსაზღვრელობის ადგილი განუსაზღვრელადვე დატოვოს, რათა ნაწარმოები მისთვის დამახასიათებელ სტრუქტურაში აღიქვას. ჩვეულებრივ კი ლიტერატურულ ნაწარმოებს სულ სხვაგვარად ვკითხულობთ: ჩვენ არ ვცნობთ განუსაზღვრელობის ადგილთა განუსაზღვრელობას და მრავალ მათგანს უნებურად განსაზღვრეულობით ვავსებთ, რის უფლებასაც ტექსტი არ გვაძლევს. ამგვარად ჩვენ კითხვისას სხვადასხვა პუნქტში ტექსტს მიღმა გავდივართ, ისე, რომ ამ მოვლენას მკაფიოდ ვერ ვაცნობიერებთ. ამას ჩვენ ნაწილობრივ – თუ შეიძლება ასე ითქვას – ტექსტის სუბსტიტუიური ზემოქმედების ზეგავლენით ვიქმთ, ნაწილობრივ კი ბუნებრივი მიდრეკილების ზეგავლენითაც, რადგან მიჩვეულნი ვართ, ინდივიდუალური საგნები და პიროვნებები წვრილმანი განსხვავებულობის მომენტთა წყალობით ყოველმხრივ განსაზღვრულად ჩავთვალთ. ამის მიზეზი ისიც არის, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოსახული საგნები საზოგადოდ რეალურობისთვის დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელი არიან, ასე რომ, ბუნებრივი გვეჩვენება, თუკი ისინი ნამდვილი, რეალური, ინდივიდუალური საგნებივით ყოველმხრივ და ერთმნიშვნელოვნად იქნებიან განსაზღვრულნი წვრილმანი თავისებურებების მეშვეობით. მეორე მხრივ, ამავე მიმართულებით მოქმედებს ტენდენცია, ლიტერატურული ქმნილება **ესთეტიკური** თვალსაზრისით აღვიქვათ. თუმცაღა ვერ ვიტყვით, რომ ყოველგვარ ესთეტიკურ მიმართებაში ბატონობს ანდა უნდა ბატონობდეს კონკრეტულ, ყოველმხრივ განსაზღვრულ საგნობრიობებთან უშუალო ურთიერთობის დამყარების ტენდენცია. ვინაიდან აბსტრაქტულიც, როგორც ასეთი, და – როგორც ბოლო დროს შენიშნულ იქნა⁴ – „დაუსრულებელიც“ შესაძლოა იყოს ესთეტიკური გამოცდილებისა და ესთეტიკური შეფასების ობიექტი. მაგრამ მრავალი ისეთი ნაწარმოებიც არსებობს, რომელიც მკითხველს საშუალებას აძლევს ასახული სინამდვილე რაც შეიძლება სრულყოფილი სახით აღიქვას და ამით რამდენიმე განუსაზღვრელობის ადგილი მაინც შეავსოს. ასეთ დროს მკითხველი რამდენადმე „სტრიქონებს შორის“ კითხულობს, და ძალაუნებურად ავსებს წინადადებების და მათში გამოყენებული სახელების – თუ შეიძლება ასე ითქვას – „ზეგა-

მოხატულებითი“ გაგებით ასახული საგნობრიობის ზოგიერთ მხარეს, რომელიც თვით ტექსტის მიერ განსაზღვრული არ არის. ამ შემავსებელ განსაზღვრას ვუნოდებ მე ასახულ საგანთა „კონკრეტიზებას“. ამ დროს იჩენს თავს მკითხველის საკუთარი, თანაშემოქმედებითი მოღვაწეობა: საკუთარი ინიციატივით და წარმოსახვის უნარის მეშვეობით „ავსებს“ ის განუსაზღვრელობის სხვადასხვა ადგილს მომენტებით, რომლებიც, ასე ვთქვათ, მრავალ შესაძლო ან დასაშვებ მომენტთან შეირჩევა, თუმცა უკანასკნელი – როგორც შემდეგ გამოჩნდება – აუცილებელი არ არის. ჩვეულებრივ ეს „შერჩევა“ მკითხველის მიერ გაუცნობიერებლად და წინასწარ შემუშავებული განზრახვის გარეშე ხდება. ის (მკითხველი) უბრალოდ ნებაზე მიუშვებს ფანტაზიას და სათანადო საგნებს ახალი მომენტების მთელი წყებით ავსებს ისე, რომ ისინი სრულად განსაზღვრულნი ჩანან. მართალია, სინამდვილეში ისინი კვლავ მრავალ განუსაზღვრელობის ადგილს შეიცავენ, მაგრამ ის, რაც განსაზღვრულია, თითქოს პირით მკითხველისკენ არის მობრუნებული და ფარავს განსაზღვრაში არსებულ ხარვეზებს. როგორ ხდება ეს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, დამოკიდებულია როგორც თვით ნაწარმოების თავისებურებებზე, ასევე მკითხველზე, მის მდგომარეობაზე ან განწყობაზე, რომელიც მას იმჟამად აქვს. ამიტომაც ერთი და იმავე ნაწარმოების კონკრეტიზაციებს შორის შესაძლოა მნიშვნელოვანი განსხვავებანი არსებობდეს მაშინაც კი, როცა მათ ერთი და იგივე მკითხველი ახორციელებს სხვადასხვა ნაკითხვისას. ამ გარემოებას თან სდევს ლიტერატურული ნაწარმოების არასწორი გაგების და მისი უმართებულო ესთეტიკური აღქმის განსაკუთრებული საფრთხე. ასე რომ, ამას საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს ობიექტურობაზე ან ლიტერატურული ნაწარმოების შემეცნების ნამდვილობაზე დაკვირვებისას. ამ უკანასკნელ საკითხებს ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით, როცა **სამეცნიერო თხზულების** შემეცნების პრობლემას ნამოვჭრით, და იმ საკითხს განვიხილავთ, რანაირად ხდება ამა თუ იმ (ლიტერატურული) ესთეტიკური საგნის ჭეშმარიტი **შემეცნება**.

ჯერ კი გასაანალიზებელი გვაქვს ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახულ საგანთა კონკრეტიზაციის როლი ლიტერატურული ქმნილების ესთეტიკური აღქმის პროცესში, ანუ ის როლი, რომელსაც ეს კონკრეტიზაცია თამაშობს ნაწარმოების მოკრძალებული, არაესთეტიკური (außerästhetische) (ან „წინარეესთეტიკური“) აღქმიდან მის ესთეტიკურ აღქმაზე გადასვლისას.

1. იმ შემთხვევების გარდა, როცა ლიტერატურული ქმნილება თავისი ტექსტუალური აგებულების გამო მკითხველისაგან გარკვეულ

თავშეკავებას მოითხოვს განუსაზღვრელობის ადგილთა შევსებისას, ნაწარმოების სათანადო ესთეტიკური აღქმა განპირობებულია ნაწარმოებში ასახულ საგანთა შესაბამისი კონკრეტიზაციით.

2. განუსაზღვრელობის **ყოველი** ადგილი ნაწარმოების მნიშვნელობათა შრესთან **თანხმობით** შესაძლოა სხვადასხვანაირად იქნეს შევსებული. თუ, მაგალითად, შექსპირის „ჰამლეტი“ არ არის ნათქვამი, როგორი აგებულებისა იყო ჰამლეტი, დანიის პრინცი, ან როგორი ტემბრის ხმა ჰქონდა, ან რა პოზა ჰქონდა მიღებული, როცა იორიკის თავის ქალას ესაუბრებოდა, მაშინ მკითხველს (ან მსახიობს თეატრში – რაც, სხვათა შორის, დამატებით პრობლემებს წარმოშობს) შეუძლია ყველა ამ შემთხვევაში ჰამლეტის სახის ასეთი თუ ისეთი კონკრეტიზაცია მოახდინოს, შეუძლია წარმოიდგინოს იგი „კეთილანაგ“ ან, პირიქით, ცოტა ჩასუქებულ ტიპად. ნაწარმოების ტექსტთან ამა თუ იმ კონკრეტიზაციის **თანხედრის** თვალსაზრისით ორივე მათგანი არამართო შესაძლებელია, არამედ ორივე თანაბრად დასაშვებია, თუკი განუსაზღვრელობის ადგილის შევსება ნაწარმოების ჟანრის ფარგლებს არ სცილდება. მაგრამ დასაკონკრეტებელი ნაწარმოების ესთეტიკური **ღირებულების** თვალსაზრისით ყველა ეს „დასაშვები“ კონკრეტიზაცია თანაბრად მისაღები როდია. ეს შესაძლოა დახატული პერსონაჟის წმინდა გარეგნულ, სხეულებრივ მონაცემებთან მიმართებით გარკვეულ ფარგლებში საკმაოდ უმნიშვნელო რამ იყოს. მაგრამ განუსაზღვრელობის მრავალი ადგილი, ვთქვათ, ადამიანის ხასიათთან, მის მგრძნობელობასთან, მისი აზროვნების სიღრმესთან და მის ემოციურობასთან დაკავშირებული, არ შეიძლება ნებისმიერად შეივსოს, ვინაიდან ასეთ შევსებებს დიდი მნიშვნელობა აქვს დახატული პერსონაჟისთვის. ზოგიერთმა შევსებამ შეიძლება ნაწარმოები გააღარიბოს და გააბანალუროს, მაშინ, როცა სხვაგვარმა შევსებამ შეიძლება ის გააღრმავოს და ბევრად უფრო ორიგინალური გახადოს – რაც ხშირად ხდება თეატრში ამა თუ იმ დრამატული ნაწარმოების წარმოდგენისას. შემსრულებელი თავისი ქცევის მანერით განსახიერებული პერსონაჟის იმგვარ კონკრეტიზაციას ახდენს, რომ იგი ბევრად უფრო საინტერესო და ღრმა გამოდის, ვიდრე ამას ტექსტი გვაფიქრებინებდა. თუმცა ეს – როგორც ხშირად ამბობენ – „ინტერპრეტაცია“ მთლიანად ტექსტის მიერ დაშვებულ ფარგლებში ხორციელდება, მაინც ამის შედეგად (კონკრეტიზებული) ხელოვნების ქმნილების ღირებულება არსებითად მოდიფიცირებულია. ამიტომ სხვადასხვაგვარი კონკრეტიზაცია არ შეიძლება თანაბარი ღირებულები-სა იყოს, მეტადრე, რაკი განუსაზ-

დგრელობის გარკვეულ ადგილთა სხვაგვარმა შევსებამ ასახული სინამდვილის შრეში შესაძლოა ახალი ესთეტიკურად ძვირფასი თვისებები შეიტანოს.

3. საგნობრივი შრის სხვადასხვა კონკრეტიზაციებს უცილობლად **მთელი** ნაწარმოების სხვადასხვა კონკრეტიზაციებამდე მივყავართ. საგნობრივ შრეში შეტანილი ესთეტიკურად ძვირფასი თვისებები ნაწარმოების სხვა შრეთა ესთეტიკურად მნიშვნელოვან თვისებებს შორის ახალ ურთიერთკავშირებს გამოიწვევს (თანხმიერს ან შესაძლოა წინააღმდეგობრივსაც). ნაწარმოების საბოლოო ესთეტიკურად ძვირფასი აკორდი ამის შედეგად შესაძლოა არსებით მოდიფიკაციას დაექვემდებაროს, რაც ზოგ შემთხვევაში მომგებიანი იქნება მთლიანი ნაწარმოებისთვის, ზოგჯერ კი – ნამგებიანი.

4. კონკრეტიზაციის ყაიდა იმასაც გვიჩვენებს, ნაწარმოების ესა თუ ის კონკრეტიზაცია ავტორის განზრახულობათა „სულისკვეთების“ გათვალისწინებით ხდება, უახლოვდება მას თუ პირიქით – შორდება. კონკრეტიზებული ნაწარმოები ან იმ **სტილის** შესატყვისი და მონათესავეა, რა სტილითაც ნაწარმოებია შესრულებული, ანუ ნაწარმოების რეალური სტილის შესატყვისია, ანდა კონკრეტიზაციის მანერის გამოისობით კარგავს ამ სტილს. ერთი და იმავე ნაწარმოების „სტილურად ახლომდგომი“ კონკრეტიზაციებიც შესაძლოა ერთმანეთისგან განსხვავდებოდნენ და, ან დაახლოებით ერთი ღირებულებისანი იყვნენ, ანდა ამ თვალსაზრისით სხვადასხვაობდნენ. არც კონკრეტიზაციის სისწორის და ერთგულების და არც ესთეტიკური ღირებულების თვალსაზრისით არ არის უმნიშვნელო ის ამბავი, როგორ წარიმართა რეალურად ნაწარმოების კონკრეტიზაცია. და ამასთან დაკავშირებით წამოიჭრება კითხვები ლიტერატურული ნაწარმოების ადეკვატური ესთეტიკური **აქტის** და აგრეთვე – ამის შემდგომად – მისი მართებული **შეფასების** თაობაზე. ამ შეკითხვებს, ჩვეულებრივ, ისე განიხილავენ, თითქოს ნაწარმოებში არანაირი განუსაზღვრელობის ადგილები არ არსებობდეს და თითქოს არავითარი კონკრეტიზაცია არ ხდებოდეს. ამ კითხვებს საერთოდ მცდარად სვამენ და, შესაბამისად, არც მათზე გაცემული პასუხები შეიძლება იყოს სწორი. მხოლოდ ნაწარმოების კონკრეტიზაციის გათვალისწინება იძლევა ამ პრობლემებისადმი მართებული მიდგომის შესაძლებლობას. მეორე მხრივ, წამოიჭრება სრულიად განსხვავებული პრობლემები ნაწარმოების კონკრეტიზაციის ყაიდის იმ კულტურული ეპოქის ატმოსფეროზე დამოკიდებულებასთან დაკავშირებით, რომელ ეპოქაშიც ხდება ეს კონკრეტიზაცია, აგრეთვე ამ

დამოკიდებულების საზღვრებთან დაკავშირებითაც. აქედან ფართო პერსპექტივები იხსნება სხვადასხვა ეპოქებში ერთი და იმავე ლიტერატურული ქმნილების ე. წ. „სიცოცხლის“, როგორც ისტორიული პროცესის, პრობლემებთან მიმართებით, პროცესისა, რომელშიც ნაწარმოების არსებობის განუწყვეტლობა და იდენტურობა ყოველგვარი ცვალებადობის მიუხედავად შენარჩუნებულია.

წარმოდგენათა აქტუალიზება და კონკრეტიზება

ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახულ საგანთა ობიექტივაცია და კონკრეტიზება ხელიხელჩაკიდებული დაიარება მინიმუმ ზოგიერთ სქემატიზებულ **წარმოდგენათა** აქტუალიზებასა და კონკრეტიზებასთან ერთად. ამით ჩვენ გადავდივართ მკითხველთან მიმართებით ლიტერატურული ნაწარმოების უკანასკნელი, ჯერ კიდევ განსახილავი, შრის დაფუძნების განხილვაზე.⁵

„წარმოდგენათა“ შრე ლიტერატურულ ქმნილებაში ძალიან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, მეტადრე, როცა საქმე ეხება მისი ესთეტიკური ღირებულების დაფუძნებას მისივე კონკრეტიზაციისას. ამიტომაც ყაიდას, რომლითაც კითხვისას წარმოდგენათა აქტუალიზება და კონკრეტიზება ხდება, დიდი მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურული ქმნილების ესთეტიკური აღქმისათვის. ამასთან, წარმოდგენები ნაწარმოების იმ ელემენტს შეადგენენ, რომელიც კონკრეტიზაციისას ბევრად უფრო მეტად არის დამოკიდებული მკითხველსა და ნაწარმოების კითხვის ყაიდაზე, ვიდრე მისი სხვა ელემენტები. თვით ნაწარმოებში წარმოდგენები მხოლოდ **პოტენციური მზადყოფნის** მდგომარეობაში არიან, ისინი ნაწარმოებში მხოლოდ „გამზადებული აწყვია“. წმინდა თეორიულად ისინი, ცხადია, შინაარსების მეოხებით წარმოსახულ საგნებთან არიან გაერთიანებული. მაგრამ მათი აქტუალიზების პროცესში შინაარსების, ანუ მათში წარმოსახული საგნის თვისებათა, წილი შედარებით ნაკლებია, ჩვეულებრივ მკითხველისთვის მათი თავს მოხვევა გარკვეულწილად სხვა, ნაწარმოების შინაარსისგან დამოუკიდებელი ფაქტორების, კერძოდ, ენობრივი (sprachlautliche) შრის თავისებურებათა წყალობით ხდება. ყოველივე ის, რაც რომელიმე გარკვეული საგნის აღმქმელი სუბიექტის მიერ **განიცდება**, საიმისოდ, რომ აქტუალური კონკრეტული აღქმის საგნად იქცეს, მოითხოვს, სუბიექტმა კონკრეტული აღქმა განახორციელოს ან მინიმუმ ცოცხლად წარმოიდგინოს ნაკითხული. ისინი (წარმოდგენები) გარკვეული, ახლად აღქმული სა-

გნის წარმოჩენის მათთვის დამახასიათებელ ფუნქციას მხოლოდ მას შემდეგ ასრულებენ, რაც წარმოდგენების განცდა კონკრეტული ხდება. ჩვენს პრობლემურ სიტუაციასთან მიმართებით ეს ნიშნავს: ნაწარმოების კითხვის პროცესში წარმოდგენები მკითხველისთვის აქტუალური რომ გახდეს და ამ გზით ნაკითხული ნაწარმოების შემადგენელ ნაწილად იქცეს, ამისათვის მან (მკითხველმა) ალქმის ანალოგიური ფუნქცია უნდა განახორციელოს, ვინაიდან ნაწარმოებში შინაარსის მეშვეობით ასახული საგნები სულაც არ არიან ეფექტურად აღქმადნი. სწორედ ეს პრიმიტიული ფაქტი მოგვიწოდებს, რომ წმინდა ლიტერატურულად წარმოსახული [შინაარსი] სხვა, არალიტერატურული გზით – სცენაზე ან ფილმში – მინიმუმ კვაზი-ალქმადი უნდა გახდეს. თუ ეს საგნები არამარტო წმინდა აზრობრივად, სიგნატიურად არიან ნაგულისხმები, არამედ რამენაირად წარმოჩენილ უნდა იქნენ, ეს შესაძლოა მხოლოდ კითხვისას ცოცხალი წარმოდგენის მეოხებით განხორციელდეს. და ეს სხვას არაფერს ნიშნავს, გარდა იმისა, რომ მკითხველი წარმოსახვის ცოცხალ მასალაში სახეობრივ წარმოდგენებს პროდუქტიულად განიცდის და ამის შედეგად ასახულ საგნებს თვალნათლივ აღსაქმელ, წარმოსახვად მოვლენებად აქცევს. რაკი მკითხველი ნაწარმოების ყველა შრის ადეკვატურ რეკონსტრუქციასა და მის [ნაწარმოების] შემეცნებას ესწრაფის, იგი ცდილობს, მზად იყოს იმ სუგესტიის (შთაგონების) მისაღებად, რასაც მას ნაწარმოები სთავაზობს, და სწორედ ის წარმოდგენები აითვისოს, რომლებიც თხზულებაში „გამზადებული აწყვია“. როცა იგი ფანტაზიით წარმოსახულ, თვალნათლივ მასალაში ამ აქტუალიზებულ შეხედულებებს ითვისებს, შესაბამის ასახულ საგანს თვალსაჩინო, დამახასიათებელი თვისებების „ტანსაცმლით“ მოსავს; ის ამ საგანს რამდენადმე „ფანტაზიაში“ ხედავს, ისე, რომ ეს საგანი მას თითქმის საკუთარი სხეულებრივი სახით წარმოუდგება [თვალწინ]. ამ გზით იწყებს მკითხველი საგნებთან კვაზი-უშუალო ურთიერთობას. ეს **მხოლოდ განცდილი** (ანუ არასაგნობრივად ნაგულისხმები!) შეხედულებები თავის როლს ასრულებენ კითხვის პროცესში და ხშირად მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენენ ნაწარმოების ესთეტიკურ აღქმასა და იმ საბოლოო სახის ფორმირებაზე, რომელსაც ნაწარმოები ლებულობს კონკრეტიზაციის შედეგად. თუ მკითხველი ეცდება – და პრინციპში უნდა ეცადოს კიდევ! – კონკრეტიზაციის მეშვეობით ნაწარმოების საკუთარი სახის რეკონსტრუქცია მოახდინოს და დაინახოს ის, მაშინ იგი წარმოდგენების აქტუალიზებისას თვითნებურად არ უნდა მოიქცეს. რადგანაც ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებში გარკვეული საგნები და ადამიანები არა მხოლოდ ენობრივი საშუ-

ალბეებით არიან ინტენციონალურად (მიზანმიმართულად) მოხაზულნი, არამედ ისინი მკითხველს შესაბამისად შერჩეული წარმოდგენების შუქზე უნდა **წარუდგნენ**. ხოლო მკითხველის ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ ნაწარმოებიდან მომდინარე სუგესტიას (შთაგონებას) და დირექტივებს დაემორჩილოს და მთლად ნებისმიერი კი არა, არამედ ნაწარმოების მიერ შთაგონებული წარმოდგენების აქტუალიზება მოახდინოს. თუმცა იგი (მკითხველი) ამ დროს არასოდეს არ არის მთლიანად მიჯაჭვული ნაწარმოებს. მაგრამ თუ სავსებით გაითავისუფლებს თავს [ნაწარმოებისგან], თუ არაფრად ჩააგდებს იმას, რა წარმოდგენების შუქზე უნდა იქნეს დანახული ნაწარმოებში დახატული სამყარო – მაშინ მისი აცდენა ნაწარმოების გაგებისკენ მიმავალი გზიდან თითქმის გარდუვალია, და ადეკვატურ გაგებაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. და თუნდაც ამ დროს შემთხვევით ნაწარმოების კონკრეტიზაციამ ესთეტიკურად რელევანტური თვისებები შეიძინოს და ამით მისი ესთეტიკური ღირებულება ამალდეს კიდევ, მაინც ნაწარმოები ვერ იქნება სწორად დანახული და ზოგჯერ საშინლადაც გაყალბდება.

მაგრამ მნიშვნელოვანია არამარტო ის, ამა თუ იმ საგანთან დაკავშირებული **რომელი** წარმოდგენების აქტუალიზება მოხდება, არამედ ისიც, თუ როგორ მოხდება მათი კონკრეტიზაცია. თვით ნაწარმოებში მარტოდენ სქემატიზებული წარმოდგენები მოიპოვება, გარკვეული სქემები, რომლებიც ალქმის სხვადასხვა სახეცვლილებისას შენარჩუნებულნი არიან როგორც მუდმივი სტრუქტურები. როგორც კი მკითხველის მიერ მათი აქტუალიზება განხორციელდება, თავისთავად მოხდება ამა თუ იმ გზით მათი კონკრეტიზაცია. ისინი კონკრეტული მონაცემებით შეივსებიან, სრულიყოფიან, ხოლო რა გზით განხორციელდება ეს, მნიშვნელოვანწილად მკითხველზეა დამოკიდებული. ის ავსებს წარმოდგენათა იმ ზოგად სქემებს დეტალებით, რომლებიც შეესაბამებიან მის ალლოს, მისი ალქმისთვის დამახასიათებელ ჩვევებს, მის მიდრეკილებას ამა თუ იმ ღირებულებისა და ღირებულებრივი ურთიერთდამოკიდებულებისადმი, რაც სხვადასხვა მკითხველთან სხვადასხვა იქნება ან სხვადასხვა შეიძლება იყოს. ამ დროს ის (მკითხველი) ხშირად თავის ადრინდელ გამოცდილებას ეყრდნობა და [ნაწარმოებში] წარმოსახულ სამყაროს იმ მსოფლგანცდის ქრილში წარმოიდგენს, რომელიც მან ცხოვრებაში შეიმუშავა. თუ ის თხზულებაში ისეთ საგანს წააწყდება, რომელიც მას ცხოვრებაში არ უხილავს და არ იცის როგორ „გამო-იყურება“ ის, იგი შეეცდება ეს საგანი ფანტაზიით თავისებურად „წარმოსახოს“. ზოგჯერ ნაწარმოები იმდენად შთამაგონებელია, რომ მისი ზეგავლენით მკითხველი ახერხებს წარმოდგენათა

მიახლოებით რეკონსტრუირებას. ზოგჯერ კი ის უნებლიეთ გამოგონილ, ფიქტიურ წარმოდგენებს ქმნის, რომლებიც ნაწარმოებიდან ნაკლებად გამომდინარეობენ და უფრო მისი საკუთარი ფანტაზიის ნაყოფი არიან. ზოგჯერ კი იგი ამ თვალსაზრისით სულ ვერაფერს ახერხებს და საერთოდ უძღურია რამენაირი წარმოდგენა შეიმუშაოს. იგი – მისი სიტყვით – ვერ „ხედავს“ ასახულ საგანს, ის მისთვის მხოლოდ წმინდა ნიშანს წარმოადგენს და ამის შედეგად კარგავს [ნაწარმოებში] ასახულ სამყაროსთან კვაზი-უშუალო კონტაქტს. მიუხედავად ამისა მისი გაგება შესაძლოა ადეკვატური იყოს იმ აზრით, რომ იგი საგნებს კითხვისას იმ და მხოლოდ იმ თვისებებს მიაწერს, რომლებიც შესაძლოა წმინდა ენობრივად განისაზღვრონ და რომლებიც ტექსტშია მოცემული. იქ, სადაც რეკონსტრუირებული და აქტუალიზებული წარმოდგენები განსაზღვრების წმინდა ენობრივი მანერის დასახმარებლად უნდა მოვიხმოთ, რათა საგნები მკითხველის მიერ სწორად იქნეს აღქმული, წარმოდგენათა რეკონსტრუქციისა და აქტუალიზების უნარს მოკლებული მკითხველი ვერც იმას შეძლებს, სათანადო საგნები მათ ერთიანობაში აღიქვას და ნაწარმოები მთლიანად და სიღრმისეულად გაიგოს. წარმოდგენათა აქტუალიზება და კონკრეტიზება ხშირად ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმის შედარებით ყველაზე ცუდად განვითარებული კომპონენტია, და სწორედ ამის შედეგია შედარებით დიდი გადახვევები ნაწარმოების შინაარსისაგან.

საილუსტრაციოდ ავიღოთ ერთი ადგილი სტეფან **ჟერომსკის*** რომანიდან; ამ ეპიზოდში მოქმედება პარიზში მიმდინარეობს, რაც ამ ფრაზებში გარკვევით არ არის ნათქვამი, მაგრამ ეს ადრინდელი პასაჟებიდან გამომდინარეობს:

„იგი ქუჩებში დახეტიალობდა, მაგრამ ბულვარს ვერ პოულობდა. გამვლელს დაეკითხა; მან გაიცინა და აჩვენა ბულვარი, რომელიც მხოლოდ ორიოდე ნაბიჯზე იყო იქიდან. ფეხებმა იგი თავისით წაიყვანეს იქით. ათასფერად აბრჭყვიალებული შუქრეკლამები, ყვითელი, მუქი წითელი, მწვანე, ლურჯი და იისფერი მოელვარე ნიშნები, წრეები და ასოები შუშის ნამსხვრევებით უსერავდა თვალებს. საკუთარი თავისთვის ანგარაშმიუცემლად, მექანიკურად შევიდა კუთხეში მდებარე კაფეში და ერთი ჭიქა კონიაკი მოითხოვა“.

რაკი ჩვენი მკითხველი ამ რომანს ალბათ არ იცნობს და ამიტომაც არ იცის, რა შემთხვევები უძლოდა წინ ამ სცენას,⁶ გვერდზე გადავდოთ გმირის საერთო ფსიქიკური მდგომარეობა, ნურც მის სახელს ვახსენებთ, რასაც ახლა ჩვენთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, და

* სტეფან ჟერომსკი (1864-1925) — პოლონელი მწერალი (მთარგმ.).

ჩვენი მზერა მივაპყროთ მხოლოდ ბულვარის ფრაგმენტულ აღწერილობას და შესაბამის წარმოდგენათა აქტუალიზების შესაძლებლობას. ნინა ეპიზოდებიდან ცნობილია, რომ პარიზის ერთ-ერთ ბულვარზეა საუბარი; მაგრამ პარიზში მრავალი ბულვარია, ასე რომ, ეს ცნობა არ კმარა იმის მისახვედრად, თუ სად თამაშდება ეს სცენა. ბევრს არას ნიშნავს იმის თქმაც, რომ კუთხეში კაფე „კარდინალი“ მდებარეობს, რადგანაც პარიზში ბევრი კაფეა, რომელსაც „კარდინალი“ ჰქვია. ალბათ მკითხველი – თუ ის საერთოდ პარიზს იცნობს – ვიზუალურად „წარმოიდგენს“ საღამოს პარიზის **რომელიმე** რეკლამებით განათებულ ბულვარს. კითხვისას მას ნეონის ნათურები აუციმციმდება თვალწინ და მის ცნობიერებაში აქტუალიზდება წამიერი ხედი საღამო ჟამს გაჩახახებული ქუჩისა. თუ მკითხველი შემთხვევით იმ კაფეს ინტერიერს იცნობს, მაშინ მის გონებაში დროებით ეს კაფე ამოტივტივდება; ხოლო თუ არ იცნობს, მაშინ მკითხველის ფანტაზია წარმოსახავს **რომელიმე** პარიზულ კაფეს, მკრთალად განათებულს, ბევრი მაგიდით და ხალხის მოზიმზიმე მასას ამა თუ იმ რაკურსით. იქნებ მკითხველს თვალწინ წარმოუდგეს კაფეს დიდი განათებული ფანჯრები და ტროტუარზე განლაგებული მაგიდები და სკამები „დაინახოს“, რის შემდეგაც შესაძლოა კაფეს ინტერიერსაც შეავლოს მცირე ხნით თვალი. და ერთ მაგიდასთან მკითხველმა იქნებ უცნობი მამაკაციც შენიშნოს, რომელიც სახის ნალ-ვლიანი გამომეტყველებით შეკვეთილ კონიაკს ელის. სხვა მკითხველმა შესაძლოა კაფეში მსხდომი ადამიანების საუბრისაგან წარმოქმნილი ხმაური ან დახლთან ჭიქების წკრიალი გაიგონოს, თუმცა ტექსტში ამის შესახებ არაფერია თქმული; აკუსტიკური მოვლენების წარმოშობა მაინც მოსალოდნელია, როცა დიდი ქალაქის კაფეს ცოცხლად წარმოვიდგენთ.

ამ მაგალითზე ჩვენ ვხედავთ, რაოდენ მრავალგვარად შეიძლება განხორციელდეს ტექსტით შთაგონებული წარმოდგენების აქტუალიზება და რა სხვადასხვაგვარად შეიძლება მოხდეს მათი კონკრეტიზება. თუ მკითხველი უფრო გმირის ფსიქიკური მდგომარეობის მიმართ გამოიჩენს ინტერესს, მაშინ გარეგნული გრძნობისმიერი წარმოდგენები იმ რეალურ გარემოზე, რომელშიც გმირი იმყოფება, მის გონებაში შესაძლოა საერთოდ არ გაცოცხლდეს. ეს მით უფრო მოსალოდნელია, რომ ქუჩისა და კაფეს აქ წარმოდგენილი აღწერილობა აშკარად მეორეხარისხოვანია, ხოლო უცნობის ფსიქიკური მდგომარეობა კი მთავარ თემას წარმოადგენს.

ცხადია, შესაძლებელია მრავალი ტექსტის მოხმობა, რომლებშიც აღწერილი სცენები მკითხველს ძალიან დიდი ძალითა და ცხოველმყო-

ფელობით ახვევს თავს, მაგალითად, ვიზუალურ წრმოდგენებს. კლასიკურ მაგალითს გვანვდის პოლონელი მწერალი ჰენრიკ სენკევიჩი. გავიხსენოთ, მაგალითად, ცირკში ურსუსის ხართან ბრძოლის აღწერა („ვიდრე ხვალ“), სადაც ძალზე ცოცხალი ვიზუალური წრმოდგენების შემდეგ უმაღლესი დაძაბულობის მომენტში, როცა ურსუსი ხარს კისერს მოამტვრევს, ერთბაშად აკუსტიკური მოვლენები გამოხატავენ ცირკში გამეფებულ სიჩუმეს.⁷ ყველა ამგვარ შემთხვევაში მკითხველი წრმოდგენათა აქტუალიზებისას ბევრად უფრო ძლიერ არის დამოკიდებული ტექსტზე, ვიდრე ეს ხდება ამ თვალსაზრისით უსიცოცხლო ნაწარმოებებში. იგი მისთვის თავს მოხვეული სხვადასხვა სახის წრმოდგენათა ტყვეობაში იმყოფება და რაც მეტად ექვემდებარება ის მათ, მით უფრო ცოცხალი, მკაფიო და მრავალფეროვანი სახით წარმოუდგება მას თვალწინ [ნაწარმოებში] ასახული სამყარო.

მაგრამ არ უნდა გვეგონოს, რომ მკითხველს მაშინ ეძალება ცოცხალი და მრავალფეროვანი წარმოდგენები, როცა ტექსტში საგანთა ეს წარმოდგენები აღწერილია. პირიქით, ეს წარმოდგენები მაშინ იქცევიან **ობიექტებად**, რომელნიც იქნებ სულაც არ არიან თვალნათლივ აღქმადნი (მაშინ, როცა ჩვენს შემთხვევაში საგნებისა და ადამიანების შესახებ **განცდილ**, არაობიექტივირებულ, კონკრეტულ **წარმოდგენებთან** გვაქვს საქმე), რომლებიც მხოლოდ მაშინ ასრულებენ საგანთა წარმოჩენის ფუნქციას, როცა სიტყვათა და წინადადებათა აზრი მკითხველის მზერას ასახულ **საგნებსა** და **ადამიანებზე** მიმართავს და როცა საგანთა გარკვეული აღქმადი თვისებების თუ მხარეების უბრალო დასახელებაც კი იმას იწვევს, რომ მკითხველს ერთბაშად ეძალება შესაბამისი წარმოდგენები. მაშინ იგი ხედავს საგნებს, ესმის ბგერები, რომელთაც წკრიალა ნივთები გამოსცემენ, და ა. შ. არც ის უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ტექსტის სწორედ ის მონაკვეთები ახვევენ თავს მკითხველს დიდი ძალით აქტუალიზებულ წარმოდგენებს, რომლებშიც საგანთა აღქმადი თვისებები დიდი სიზუსტით არის აღწერილი. პირიქით, ხშირად საგნობრივი სიტუაციის ერთადერთ შტრიხზე მინიშნება საკმარისია, რათა მკითხველში მთელი ამ სიტუაციის ან სიტუაციაში მონაწილე საგნებისა და ადამიანების შესახებ ცოცხალი წარმოდგენა გამოვიწვიოთ. მაგალითად გამოგვადგება ზემოთ ნახსენები სცენა ურსუსის ბრძოლისა ხართან: სათანადო მომენტში გვესმის მსახურთა ჩირაღდნებიდან ნახშირის ნამსხვრევთა ჩამოცვენის ხმა: **ასეთი სიჩუმე** იდგა ცირკში. ცირკის ვიზუალურ წარმოდგენებს, მაყურებელთა მერხებს, არენას და ა. შ. უერთდება, ერთი მხრივ, ჩირაღდნების მოციმციმე შუქი, მეორე მხრივ, სწორედ მთელ თეატრში დასადგურებული ღრმა

სიჩუმის „წარმოდგენა“, რომელიც კონტრასტს ქმნის ნახშირის ნამსხვრევთა ცვენით გამოწვეულ ყრუ ხმაურთან. და ამ სიჩუმეში უცბად **გვესმის** ხარის გადამტვრეული კინჩხის ხრჭიალი.

ის ნაწარმოებები, რომლებშიც მკითხველისთვის წარმოდგენების თავს მოხვევა ესოდენ ძლიერი სუბექტიური (შთამაგონებელი) ძალით ხდება, თავიანთ წარმოდგენების შრეში ბევრად უფრო ზუსტად რეკონსტრუირდებიან, ვიდრე ნაწარმოებები, რომლებშიც წარმოდგენები უფრო იდეაში (idealiter) არიან განსაზღვრულნი და ასახული საგნების გვერდით აქვთ მიჩენილი ადგილი, ისე, რომ მკითხველისთვის მათი თავსმოხვევა არ ხდება. ნაწარმოებები, რომლებიც გრძნობითი გამოცდილების **სხვადასხვა** სფეროდან მომდინარე მზამზარეულ წარმოდგენათა თვალსაჩინო ელემენტებით ძალიან მდიდარნი არიან, შესაძლოა მკითხველის მიერ მცდარად იქნენ რეკონსტრუირებულნი, ვინაიდან მან (მკითხველმა) შეიძლება წარმოდგენათა მრავალფეროვნებას თავი ვერ გაართვას. მკითხველები ხშირად ცალმხრივნი არიან, ისინი ახდენენ, მაგალითად, ვიზუალური წარმოდგენების აქტუალიზებას, მაგრამ აკუსტიკურ ან ტაქტიკულურ* წარმოდგენებს აქტუალიზების გარეშე ტოვებენ. როცა საჭიროა აქტუალიზება ძალზე განსხვავებულ გრძნობითი სფეროებიდან, მეტადრე ადამიანის ფსიქიკური სტრუქტურის სფეროდან, მომდინარე წარმოდგენებისა, ეს ამოცანა ხშირად მკითხველის ფანტაზიის შესაძლებლობებს აღემატება. მაშინ ის უპირატესად ერთი რომელიმე გრძნობითი სფეროდან მომდინარე წარმოდგენების აქტუალიზებას ახდენს და სხვა მრავალ გრძნობით წარმოდგენას უყურადღებოდ ტოვებს. ამის შედეგად მას შესაძლოა მიუგნებელი დარჩეს ნაწარმოებისთვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე ესთეტიკურად რელევანტური თვისებები; ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმა არასრულყოფილი რჩება – იგი ნაწარმოების შესატყვისი ვერ იქნება.

ასახული საგნები აქტუალიზებული წარმოდგენების წყალობით მეტ პლასტიკურობასა და მკაფიოობას იძენენ, ისინი უფრო ცოცხალნი და უფრო კონკრეტულნი ხდებიან, რის გამოც მკითხველი თითქოსდა უშუალო კონტაქტს ამყარებს მათთან. მაგრამ კითხვის პროცესში აქტუალიზებულ წარმოდგენებს ჩვენ მარტო ასახული საგნების თვალნათლივ წარმოჩენის ინტენსიურობასა და სიმდიდრეს როდი ვუმაღლით. მათ ნაწარმოებში თავის მხრივ შეაქვთ თავისებური, ესთეტიკურად ძვირფასი მომენტები, მაგალითად, გარკვეული დეკორატიული მომენტები. ამ მომენტების შერჩევა ხშირად მჭიდროდ უკავშირდება

* მუსიკალურ ტაქტთან დაკავშირებულ (მთარგმ.)

ნაწარმოებში ან მის ერთ-ერთ ნაწილში გაბატონებულ განწყობას ან რაიმე მეტაფიზიკურ ფასეულობას. ამ გზით გაადვილებული წარმოჩენა გარკვეული მეტაფიზიკური ფასეულობისა ქმნის ნაწარმოების კულმინაციურ პუნქტს და დიდ როლს თამაშობს კითხვისას ნაწარმოების ესთეტიკური კონკრეტიზაციის კონსტიტუირების (დაფუძნების) პროცესში.

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. აქ ჩვენ კვლავ მივადექით ერთ-ერთ მიზეზს იმისას, რომ მკითხველები – ზოგჯერ სწორედაც რომ დიდად განათლებული და მგრძნობიარე კრიტიკოსები – ერთი და იმავე ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისას ვერ თანხმდებიან. ამ საკითხს ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით.

მკითხველის მიერ აქტუალიზებული წარმოდგენები თითქმის ვერასოდეს ქმნიან ერთ მთლიან კონტინუუმს (უწყვეტობას), არამედ ჩვეულებრივ ერთმანეთისაგან იზოლირებულად გამოდიან ასპარეზზე; ისინი მკითხველს მხოლოდ დროდადრო ეუფლებიან და მეტ-ნაკლებად ცოცხლად განიცდებიან მის მიერ. როცა წარმოდგენები ერთმანეთისაგან იზოლირებულნი არიან, მათი შინაარსების გარკვეული სტაბილიზება ხდება. კითხვის პროცესში გარკვეული სტერეოტიპებიც, წარმოდგენათა გარკვეული სტაბილიზებული ფორმები, წარმოიქმნება, რომელთა მეშვეობით მკითხველი საგნებს თვალსაჩინოს ხდის. ნაცვლად იმისა, რომ რომელიმე (ასახული) პიროვნება ვითარებებისა და მიხედვით სხვადასხვა სახით წარმოვიდგინოთ, ჩვენ მას ხშირად სულ ერთი და იმავე სახით წარმოვიდგინოთ, მხედველობაში არ ვიღებთ, ამასობაში მისი თვისებები რომ შეიცვალა. ეს მაშინ ხდება, როცა, მაგალითად, რომანში პერსონაჟის ცხოვრების ვრცელი მონაკვეთებია ასახული ისე, რომ იგი აშკარად ხანში შედის, ყოველ შემთხვევაში ხანში უნდა შედიოდეს. მკითხველი კი მას კვლავაც იმავე, ანუ სტერეოტიპად ქცეული სახით წარმოვიდგინოთ. იგივე ითქმის რომელიმე ქალაქის ქუჩების შესახებაც, რომელთა წარმოდგენა [მკითხველის მიერ] მუდამ ერთი და იმავე წერტილიდან ხდება, მაშინ, როცა ისინი ნაწარმოებში

სხვადასხვა პოზიციიდან აისახებიან. ეს გახლავთ კიდევ ერთი მიზეზი ლიტერატურული ნაწარმოების არაადეკვატური ესთეტიკური აღქმისა, მიზეზი, რომელიც ამ შემთხვევაში წმინდა სუბიექტური ხასიათისაა, მაგრამ გავლენას ახდენს ნაწარმოების ესთეტიკურად რელევანტური (არსებითი მნიშვნელობის მქონე) თვისების შემჩნევა-ვერშემჩნევაზე.

ეს შენიშვნები საკმარისი უნდა იყოს იმაში დასარწმუნებლად, რომ ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოები ამ თვალსაზრისით შესაძლოა ძალზე სხვადასხვაგვარად იქნეს აღქმული.

ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების წინარეესთეტიკური „დაზვერვა“

ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების კონკრეტიზაციის განხორციელებისას ჩვეულებრივ განუსაზღვრელობის ზოგიერთი ადგილის კონკრეტული შევსება ხდება ან, ყოველ შემთხვევაში, შესაძლო შევსებათა ვარიაციულობის საზღვარი ვინროვდება. ყოველი ამგვარი შევსება ნაწარმოების პოზიტიური განსაზღვრულობების დამატებას წარმოადგენს, უწინარეს ყოვლისა ასახულ საგანთა შრეში.⁸ ეს შევსება ხელოვნების თვალსაზრისით შესაძლოა უმნიშვნელო იყოს, ანუ არ ჰქონდეს მნიშვნელობა ესთეტიკურად რელევანტური (არსებითი მნიშვნელობის მქონე) თვისებების კონსტიტუირებისთვის (დაფუძნებისთვის). მაშინ იგი თუმცა უვნებელია, მაგრამ, ამ პოზიციიდან თუ განვსჯით, არც საჭიროა. მაგრამ იგი (შევსება) ხელოვნების თვალსაზრისით შესაძლოა მნიშვნელოვანიც იყოს, თანაც ორი მიმართულებით: ან პოზიტიური თვალსაზრისით, როცა ის რამენაირად უწყობს ხელს გარკვეული ესთეტიკურად რელევანტური თვისებების კონსტიტუირებას, რომელი თვისებებიც სხვა ამგვარ თვისებებთან პოზიტიურ თანხმობაში იმყოფება, ან კიდევ – ნეგატიური თვალსაზრისით, როცა ის ამგვარი თვისებების კონსტიტუირებას ან ხელს უშლის, ანდა ისეთი თვისების კონსტიტუირებამდე მივყავართ, რომელიც დანარჩენ ესთეტიკურად ვალენტურ თვისებებთან დისონანსს ქმნის. მაგრამ ის კიდევ ორი თვალსაზრისით შესაძლოა იყოს ნაწარმოების ერთიანი სახისთვის საზიანო. პირველი: მან შეიძლება განუსაზღვრელობის ისეთი ადგილი შეავსოს, რომელიც ნაწარმოების კონკრეტიზაციისას შეუვსებელი უნდა დარჩენილიყო, და მეორე: ასეთი შევსება შესაძლოა ვერ ახდენდეს პირდაპირ ზეგავლენას ესთეტიკურად ძვირფას თვისებებზე და

თვითონაც ღირებულებრივად ნეიტრალური იყოს, მაგრამ ასახულ საგანთა დანარჩენ განსაზღვრულობებთან არ იყოს თანხმობაში, მაგალითად, [ნაწარმოებში] ასახული სამყაროს სტილს არ შეესატყვისებოდა.

ამასთან დაკავშირებით ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებზე ანალიტიკური დაკვირვების წინაშე რამდენიმე ამოცანა დგას, რომლებიც – რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია – აქამდე ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერების მიერ სრულიად უგულებელყოფილი იყო, და რომელთაც ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების ფუნქციასთან უმჭიდროესი კავშირი აქვთ. კერძოდ:

1. უწინარეს ყოვლისა დასადგენია, განუსაზღვრელობის რა ადგილები მოიპოვება საკვლევ ნაწარმოებში. არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ამ ამოცანის ამომწურავად შესრულება ოდესმე შესაძლებელი გახდეს. მაგრამ ეს არც არის საჭირო, ვინაიდან განუსაზღვრელობის მრავალი ადგილი მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაში არავითარ როლს არ თამაშობს. წინადადებების და წინადადებათა ერთობლიობის აზრის ანალიზი ისე უნდა განხორციელდეს, რომ მან (ამ ანალიზმა) უთქმელი ან მიჩქმალული საგრძნობი გახადოს და იმაზეც მიუთითოს, განუსაზღვრელობის რომელი ადგილებია მნიშვნელოვანი ნაწარმოების სტრუქტურისთვის, რის გამოც ისინი განმარტებულ უნდა იქნენ. იმის დადგენა, თუ განუსაზღვრელობის რომელ ადგილს ენიჭება ასეთი მნიშვნელობა, ცხადია, ადვილი არ არის და მოითხოვს იმის კარგად გაგებას, რაც ნაწარმოების ენობრივ შრეში გარკვევით არის გამოთქმული. და მაშინ შევამჩნევთ იმას, რაც არ თქმულა, რაც მკითხველისთვის მხოლოდ ნაწარმოების ტექსტზე დაყრდნობით ცნობილი ვერ გახდება.

2. შემდგომი ნაბიჯი გახლავთ იმის გარკვევა, თუ განუსაზღვრელობის რომელი ადგილი უნდა შეივსოს და რომელი უნდა დარჩეს შეუსვებლად. ეს უნდა მოხდეს იმის გათვალისწინებით, რომ ტექსტის ანალიზისას ვგრძნობთ ინფორმაციის ნაკლებობას საგნებისა და მათი ბედის შესახებ, რისი შედეგიც არის ის, რომ ყველაფერი ბოლომდე არ გვესმის. მეორე მხრივ, ტექსტი ახდენს გარკვეულ სუბსტიას (შთაგონებას) მკითხველზე, რის გამოც იგი განუსაზღვრელობის ზოგიერთ ადგილს ავსებს, ხოლო ზოგიერთს კი, რომელსაც კითხვისას უყურადღებოდ აუვლის გვერდს, შეუვსებელს ტოვებს. ანალიზურ დაკვირვებას ისლა დარჩენია, ეს მოვლენა ნათლად გააცნობიეროს.

3. უნდა გაირკვეს, განუსაზღვრელობის ცალკეულ ადგილთა შესაძლო შევსებისას ვარიანტთა რა სპექტრს გვიდგენს განუსაზღვრელობის ამ ადგილთა განმსაზღვრელი კონტექსტი. ვარიაციულობის

ამ საზღვარს ორგვარი თვალსაზრისით უნდა შევხედოთ: ა) მხოლოდ განუსაზღვრელობის ამა თუ იმ ადგილთა დანიშნულების გათვალისწინებით, ფართო კონტექსტისა და განუსაზღვრელობის სხვა ადგილთათვის ანგარიშგაუწვევლად, და ბ) იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ვინროდება განუსაზღვრელობის ამა თუ იმ ადგილთა ვარიაციულობის საზღვარი განუსაზღვრელობის სხვა ადგილთა შევსებისა და ტექსტის ერთხმობის მოთხოვნის შედეგად.⁹ ეს შევიწროება ჯერ წმინდად იმ თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ, რომ საჭიროა ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკურად ნეიტრალური ღირებულების მქონე ჩონჩხში შეუსაბამობებისა და წინააღმდეგობების თავიდან აცილება. ესთეტიკურად ვალენტურ თვისებათა კონსტიტუირების შესაძლებლობათა გათვალისწინებას განუსაზღვრელობის ცალკეული ადგილების ესთეტიკურად დასაშვებ შევსებათა ვარიაციულობის საზღვრის შემდგომი დავინროების საჭიროებამდე მივყავართ.

განუსაზღვრელობის ცალკეულ ადგილთა შევსების ვარიაციულობის საზღვარზე დაკვირვებისას ორი გარემოება გაგვიჩვენებს დახმარებას: პირველი ის, რომ განუსაზღვრელობის ადგილები უმეტესად ზოგადი სახელებით და ნომინალური გამოთქმებით არიან წარმოდგენილნი. ამ ნომინალური გამოთქმების მოცულობა განსაზღვრავს კონტექსტის გათვალისწინებით ამა თუ იმ შესაძლო შევსების ვარიაციულობის საზღვარს. ეს საზღვარი V ყოველთვის ან 2-ს უდრის, ან მეტია 2-ზე, ვინაიდან თუ $V = 1$, მაშინ ეს არ ყოფილა განუსაზღვრელობის ადგილი, რადგანაც ასეთ შემთხვევაში ყველაფერი, თუნდაც გამოუთქმელად დატოვებული, ერთმნიშვნელოვნად იქნება განსაზღვრული. მაგრამ ყველა შემთხვევა, რომელიც ამ საზღვრებში თავსდება, როდია სავსებით ერთგვაროვანი. ტექსტი, როგორც უკვე ითქვა, რამდენადმე შთააგონებს მკითხველს იმ ვარიანტებს განუსაზღვრელობის ადგილთა შესაძლო შევსების სფეროდან, რომლებიც ამ შემთხვევაში ბუნებრივია და რომელთა აქტუალიზება ამის გამო კითხვის პროცესში უფრო მოსალოდნელია. ეს ვარიანტები უნდა გავითვალისწინოთ ნაწარმოებზე ანალიტიკური დაკვირვებისას და უნდა გავიაზროთ მათი აქტუალიზების შედეგები კონკრეტიზაციის გახორციელებისას. ცხადია, არ უნდა დაგვავინყდეს მკითხველის, განსაკუთრებით ესთეტიკური აღქმის-თვის განწყობილი მკითხველის, როლი კონკრეტიზაციის განხორციელების პროცესში და არც ამ კონკრეტიზაციის მამოდიფიცირებელი ზეგავლენა. მკითხველთა და მათ მდგომარეობათა დიდი მრავალფეროვნების გამო ეს ზეგავლენა ძალიან ძნელი შესაფასებელია. მაგრამ იმასაც უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ

ესთეტიკური განწყობით კონკრეტიზაციის შერჩევას მკითხველი ტექსტის უკვე ნაკითხული ნაწილების ზეგავლენას განიცდის და ამის შედეგად ძლიერ ემორჩილება ნაწარმოების სულისკვეთებას.

4. ლიტერატურულ ნაწარმოებზე ანალიტიკური დაკვირვებისას უძნელესი ამოცანა იმ მომენტში იჩენს თავს, როცა უნდა გადავწყვიტოთ, განუსაზღვრელობის ადგილის შევსების მეშვეობით ესთეტიკურად ძვირფასი რომელი თვისებების კონსტიტუირება უნდა მოხდეს კონკრეტიზაციის გზით. აქ სხვადასხვა შესაძლებლობა არსებობს, რომლებიც წინასწარ უნდა განჭვრიტოს მკვლევარმა. ეს ნიშნავს, რომ იგი ვალდებულია საკვლევი ნაწარმოების სხვადასხვა ესთეტიკური კონკრეტიზაციების კონსტიტუირება (დაფუძნება) მოსინჯოს, ისინი მათში წარმოდგენილი ესთეტიკურად მნიშვნელოვანი თვისებების თვალსაზრისით შეამოწმოს და ამავდროულად გაერკვეს, არსებულ განუსაზღვრელობის ადგილთა რომელ შევსებებზე არის დამოკიდებული მათი აქტუალიზება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან ნაწარმოები ცალმხრივად არ უნდა წაიკითხოს და უპირატესობა მის მიერ აქტუალიზებულ კონკრეტიზაციას არ უნდა მიანიჭოს. უეჭველია, რომ ჩვეულებრივ ამ ამოცანის შესრულება მხოლოდ ნაწილობრივ არის შესაძლებელი, ვინაიდან შესაძლო კონკრეტიზაციათა რაოდენობა ძალიან დიდია. და მაინც ამ ამოცანის თუნდაც ნაწილობრივი შესრულება არაჩვეულებრივად მნიშვნელოვანია ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული დონის შესამეცნებლად. მრავალი მკვლევარის ერთობლივი მუშაობა ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაწარმოებზე ამ თვალსაზრისით, ბუნებრივია, ძალზე სასარგებლოა.

მთელი ამ პრობლემატიკის შესწავლა კიდევ ორი გარემოების გამო არის მნიშვნელოვანი: არა მხოლოდ თვით ამა თუ იმ კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური სტრუქტურის გაგებისათვის, არამედ მაშინაც, როცა ერთი გარკვეული ლიტერატურული ჟანრის (მაგალითად, რომანის, ლირიკის, დრამის) ან სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობის თუ სტილის (მაგალითად, რომანტიზმის ლიტერატურის, პოზიტივისტური ნატურალიზმის, მოდერნული ექსპრესიონისტული ლიტერატურის და ა. შ.) ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ესთეტიკური ძალმოსილების ზოგად პრობლემათა გარკვევას ეხება საქმე. კერძოდ, წამოიჭრება კითხვა, ერთ რომელიმე ნაწარმოებში არსებულ განუსაზღვრელობის ადგილთა 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“ **გოლსუორსის** რომანების ციკლთან ან **მერედითის** ნაწარმოებებთან შედარება. ანდა რა შედეგს მივიღებდით, თუ, მაგალითად, **თომას მანის** ნაწარმოებებს ამ თვალსაზრისით შევადარებდით **ფოლკნერის** ქმნილებებს? თუ მოხერხდებოდა იმის წარმოჩენა, რომ ამ შემთხვევებში ლიტერატურულ ნაწარმოებებში განუსაზღვრელობის ადგილთა გამოყენების მხრივ დამახასიათებელი კანონზომიერებანი შეიმჩნევა, მაშინ ისიც შესაძლებელი იქნებოდა, შერჩეული ლიტერატურული ჟანრის ან ლიტერატურული მიმდინარეობის ნაწარმოებთა შესაძლო ესთეტიკური კონკრეტიზაციისთვის დამახასიათებელ მრავალფეროვნებაზეც გველაპარაკა.

მეორე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც წამოიჭრება, შეეხება ცალკეული ლიტერატურული მხატვრული ქმნილების იმ განუსაზღვრელობის ადგილებს, რომლებიც ესთეტიკური კონკრეტიზაციის პროცესში **არ** უნდა იქნენ შევსებულნი. ყოველ ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებში და განსაკუთრებით ნამდვილ რეფლექსიურ ლირიკაში არსებობს ართქმულის, დაფარულის, განუსაზღვრელის, ღია დატოვებული აზრის შემცველი ადგილები, რომლებიც, მიუხედავად თავიანთი უცნაური არყოფნისა და ასევე უცნაური შეუმჩნეველობისა და ყურადღების მიღმა დარჩენისა, მაინც არსებით როლს თამაშობენ ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურაში. ნაწარმოებზე ანალიტიკური დაკვირვების პროცესში ისინი გამოხმობილ უნდა იქნენ ამ თავიანთი შეუმჩნეველობიდან, პერიფერიის ბნელში არსებობიდან, და უნდა გავიცნობიეროთ, რომ მათი მხატვრული ფუნქცია დაირღვეოდა, თუკი მათ ლიკვიდაციას მოვინდომებდით და ამა თუ იმ სახით მათ შევსებას შევეცდებოდით. ასეთი ადგილების პოზიტიურად განსაზღვრული მონაცემებით შევსებისას ყოველად ზედმეტ ლაყბობას მივიღებდით და ამავდროულად მნიშვნელოვნად დავარღვევდით წონასწორობას იმისას, რაც ნაწარმოებში სწორედაც რომ ცნობილია, სრულად განსაზღვრულია და მზის სინათლეზეა გამოტანილი. გრძნობადახვეწილი, საკმაო ესთეტიკური კულტურის მქონე მკითხველი ამგვარ განუსაზღვრელობის ადგილებს დუმილით უვლის გვერდს, და სწო-

რედ ეს აძლევს მას შესაძლებლობას, ხელოვანის მიერ ჩაფიქრებული ესთეტიკური საგნის მიახლოებითი კონსტიტუირება მაინც მოახდინოს. ნაკლები კულტურის მქონე მკითხველი, ესთეტიკის სფეროში დილექტანტი, რომლის შესახებაც მორიც **გაიგერი*** ლაპარაკობს, და რომელსაც მხოლოდ პერსონაჟთა ბედ-იღბალი აინტერესებს, უყურადღებოდ ტოვებს ამგვარ განუსაზღვრელობის ადგილთა ლიკვიდაციის აკრძალვას და ნყალნყალა ლაყბობით ავსებს იმას, რისი შევსებაც არ არის საჭირო, და ამით ჩინებულად ფორმირებულ ხელოვნების ქმნილებას იაფფასიან, საეჭვი ესთეტიკური ღირებულების მქონე ლიტერატურად აქცევს. მაგრამ ამ კატეგორიას განეკუთვნებიან ლიტერატურის ის მკვლევარებიც, რომლებიც **ჰიოლდერლინის** ან **რილკეს**, ან კიდევ – სულ სხვა ყაიდის მაგალითი რომ დავასახელოთ – **თრაკლის** გრძნობადახვენილ, ღრმა, მაგრამ ამავდროულად მხოლოდ მინიშნებებზე დამყარებულ რეფლექსიურ ლირიკას მეტაფიზიკურ ტრაქტატებს მიუთხზავენ ხოლმე და იმას ნამოაყრანტალებენ, რასაც ხელოვნების ქმნილებაში გამართლება აქვს მხოლოდ როგორც პერსპექტივას, მხოლოდ როგორც მინიშნებას, წინათგრძნობას და ასეთადაც უნდა დარჩეს. ასე რომ, ლიტერატურის მკვლევარმა, რომელიც ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებზე ანალიტიკურ დაკვირვებას ახორციელებს, მას შემდეგ, რაც ზუსტად გაარკვევს, სად არის ნაწარმოებში განუსაზღვრელობის ის ადგილები, რომლებიც ასეთებად უნდა დარჩნენ კონკრეტიზაციის პროცესშიც, თავი უნდა შეიკავოს მათი კონკრეტიზაციისაგან.

მთელი ამ პრობლემატიკის გათვალისწინება მკვლევარს საშუალებას მისცემს წინასწარ განჭვრიტოს, რომელ და რა ხარისხის ესთეტიკურად ძვირფას კონკრეტიზაციებამდე შეიძლება მიგვიყვანოს ამა თუ იმ მხატვრულმა ნაწარმოებმა (მგრძნობიარე და ესთეტიკურად აქტიური მკითხველის არსებობის ვითარებაში). ამის მიღწევა შეიძლება იმის გარეშეც, რომ მივიღოთ გადაწყვეტილება, შესაძლო კონკრეტიზაციათაგან რომელია „სწორი“ „ინტერპრეტაცია“ მოცემული ნაწარმოებისა, და იმის გარეშეც, რომ დაუყოვნებლივ ვეცადოთ ნაწარმოების „შეფასებას“ (ანუ მისი ღირებულების დადგენას). მაგრამ როგორც კი იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ მოცემული ნაწარმოები ესთეტიკურად ფასეული სხვადასხვა კონკრეტიზაციების შესაძლებლობას იძლევა და ზოგიერთი მათგანის მკითხველისათვის სუგესტირება (შთაგონება)

* მორიც გაიგერი (1880-1937) – გერმანელი ფილოსოფოსი, მნიშვნელოვანი ნაშრომების ავტორი მათემატიკის ფილოსოფიასა, ესთეტიკასა და ფსიქოლოგიაში. (მთარგმ.)

ხდება, უკვე პოეტურ ნაწარმოებთან ურთიერთობის იმ ფაზაში ვიმყოფებით, რომელშიც შეფასების პრობლემა იჩენს თავს. მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ არა ვართ სათანადოდ მომზადებულნი, რომ ეს პრობლემა ნამოვჭრათ და მისი გადანყვება ვცადოთ. ამჟამად მხოლოდ იმის გაცნობიერება არის მნიშვნელოვანი, რომ ეს შეფასება ორი სრულიად განსხვავებული მიმართულებით შეიძლება წარიმართოს: თვით ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებთან მიმართებით და მის ცალკეულ, ესთეტიკური დამოკიდებულების შედეგად მოპოვებულ კონკრეტიზაციათა მიმართებით. და ამავდროულად ნათლად უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ თითოეულ ამ შემთხვევაში სავსებით განსხვავებული ყაიდის შეფასებებთან გვაქვს საქმე; თვით ნაწარმოებთან დაკავშირებით – მწერლური ხელოვნების შეფასებებთან, ხოლო ესთეტიკურ კონკრეტიზაციებთან დაკავშირებით – ესთეტიკურ შეფასებებთან. მაგრამ რაკილა კონკრეტიზაციის კონკრეტულ სხეულში თვით ნაწარმოები ჩინჩხის სახით არის შენარჩუნებული, შეიძლება ითქვას, რომ თვით კონკრეტიზაციაში მოცემულია როგორც ჩონჩხის მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულებები (die künstlerischen Werte), ასევე კონკრეტიზებული მთელის ესთეტიკური ღირებულებებიც.¹⁰ სასარგებლო იქნება ამ ღირებულებებს შორის რადიკალური განსხვავების თაობაზე რამდენიმე სიტყვით მაინც მივანიშნოთ. მხატვრულ ქმნილებას მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება ექნება, თუ ის თავის თავში მისი ბუნებისგან განსხვავებული ღირებულების, კერძოდ, ესთეტიკური ღირებულების აქტუალიზაციისთვის აუცილებელ, მაგრამ არასაკმარის პირობას შეიცავს, – იმ ესთეტიკური ღირებულებისა, რომელიც მოცემული ქმნილების კონკრეტიზაციის შედეგად იჩენს თავს. მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება, ეს არის ღირებულება საშუალებისა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იარაღისა, რომელსაც უნარი აქვს, ხელსაყრელი ვითარებისას ესთეტიკური ღირებულება წარმოაჩინოს. სათანადო ესთეტიკური ღირებულების აქტუალიზებისთვის საჭირო ამ დამატებით პირობას – ამ „ხელსაყრელ“ ვითარებას – ქმნის მხატვრული ნაწარმოების დამკვირვებელი, რომელმაც იცის, როგორ ისარგებლოს მხატვრული ქმნილების შესაძლებლობებით, რათა მისი [ნაწარმოების] შესატყვისი კონკრეტიზაციის აქტუალიზება მოახდინოს, რის შედეგადაც ის ესთეტიკური ღირებულება გამოვლინდება და არსებობას იწყებს. იგი თავის გამოვლინებაში ორმაგად არის დაფუძნებული: შესაბამის მხატვრულ ქმნილებაში, რომელიც აღჭურვილია სათანადო მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულებებით, და დამკვირვებელში, რომელიც მას (ამ ღირებულებას) კონკრეტიზაციისას მხატვრული ნაწარმოების და

მეტადრე მისი მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულებების მეშვეობით მოვლენურ თვითარსებობას ანიჭებს. მაშინ, როცა მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება გამოკვეთილად ფარდობითი ღირებულებაა, მისი ვალენტობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის, რისი აქტუალუზებისთვისაც იგი აუცილებელ საშუალებას წარმოადგენს, თავის თავში და თავისთვის – ანუ ამ თვალსაზრისით აბსოლუტურად – ღირებულია და თავის თანაგანმაპირობებელს, როგორც ასეთს, ღირებულებას ანიჭებს. ეს თავისთავად აბსოლუტური ღირებულება არის სწორედ ესთეტიკური ღირებულება, რომლის მასალა (ღირებულების ხარისხი) თავისი ბუნებით მხოლოდ „ხილვადია“, ანუ თავის თავს მოვლენურ თვითაქტუალობაში (in einer erscheinungsmäßigen Selbstgegenwart) ამოწურავს.

ყოველ მწერლურ-ხელოვნებით ღირებულებასთან დაკავშირებით შეინიშნება ძალზე თავისებური ვითარება: ერთი მხრივ, ნათელი ჩანს, რომ ის (ღირებულება), თუკი იგი ამა თუ იმ ლიტერატურულ მხატვრულ ქმნილებას ნამდვილად გააჩნია, ამ ქმნილებისავე ეფექტურ დეტალებზე უნდა იყოს დაფუძნებული, ისე, რომ შემფასებელი მკითხველის (მეტადრე „კრიტიკოსის“) როლზე ლაპარაკი არ უნდა გვჭირდებოდეს. მეორე მხრივ კი, ეს ღირებულება მოცემული ნაწარმოების **შესაძლო** კონკრეტიზაციათა ესთეტიკური ღირებულებებითაც არის განპირობებული. ამ შესაძლებლობის რეალიზებისთვის მოცემული ნაწარმოები თუმცა აუცილებელია, მაგრამ საკმარისი არ არის. კონკრეტიზაციათა რეალიზება დიდწილად მკითხველზე დამოკიდებული, რომელიც საზოგადოდ არ არის ვალდებული ნაწარმოების ესა თუ ის კონკრეტიზაცია მოახდინოს (მას შეუძლია, მაგალითად, საერთოდ უარი თქვას ნაკითხვაზე) და იგი (კონკრეტიზაცია) კერძო შემთხვევაში (im individuellen Fall) ისეთ პარამეტრებში განახორციელოს, რომ ნაწარმოების მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების მიერ მინიშნებული ესთეტიკური ღირებულება წარმოჩნდეს. ამრიგად, **ეფექტურად** მიეწერება თუ არა ნაწარმოებს მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება, ეს მკითხველის ქცევით არის განპირობებული. მეორე მხრივ – ამის შესახებ ახლავე გვექნება საუბარი – მკითხველი მთლად დამოუკიდებელი როდია მხატვრული ქმნილების განსახლვრულობებისაგან, რის გამოც მხატვრულ ქმნილებაში მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების დაფუძნების ხარისხი იზრდება. მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება იმაზე დაფუძნებული, რომ მოცემულ ნაწარმოებში არსებობს თვისებათა სათანადო ერთობლიობა, რომელიც მხატვრული ქმნილების ამა თუ იმ კონკრეტიზაციისას აუცილებელი ყოფიერებითი (ontische) ბა-

ზისია ესთეტიკურად მნიშვნელოვან თვისებათა (ანდა აგრეთვე ფორმალურ მომენტთა) კომპლექტის კონსტიტუირებისთვის, რომლებიც თავის მხრივ თავის თავში თვისებრივად განსაზღვრული ესთეტიკური ღირებულების ფუნდამენტს წარმოადგენენ. ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირებისთვის საკმარის ბაზისს რა ფაქტორიც აკლია, ის თავის მხრივ მკითხველმა უნდა დაუმატოს. იგი ამას ზოგჯერ მხატვრული თხზულებისგან სრულიად დამოუკიდებლად აკეთებს, მაგრამ შესაძლოა საამისოდ მხატვრული ქმნილების გარკვეულმა თვისებებმაც უბიძგოს. მაშასადამე, მხატვრული ქმნილების მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება მის იმ თვისებებში ძვეს, რომელთა მეშვეობითაც იგი ესთეტიკური მიმღებობისთვის მზადყოფილ დამკვირვებელზე (auf den ästhetischen Betrachter) ზემოქმედებს და მას (დამკვირვებელს) კონკრეტიზაციის პროცესში ესთეტიკური ღირებულების ყოფიერებითი ფუნდამენტის ნაკლებ შემადგენელთა კონსტიტუირებისთვის აღძრავს. თუ მხატვრულ ქმნილებას აკლია თვისებათა ის შემადგენლობა, რომელიც მას (ნაწარმოებს) დამკვირვებლისკენ მიმართული აქტიურობის შესაძლებლობას აძლევს, მაშინ ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირება ერთი რომელიმე გარკვეული კონკრეტიზაციისას — თუკი საქმე საერთოდ აქამდე მივა — **მხოლოდ და მხოლოდ** დამკვირვებლის უნარის ანაბარა რჩება, თუმცა კი ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირებისთვის საჭირო აუცილებელი წმინდა ყოფიერებითი ბაზისი მხატვრულ ქმნილებაში მოიპოვება. ხოლო, თუ არც ეს ბაზისია და მაინც ხდება ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირება, მაშინ ეს ღირებულება პირწმინდად დამკვირვებლის შემოქმედების ნაყოფია, რაგინდ ესთეტიკური საგნის თვისებად ჩანდეს ის. იგი არამც და არამც არ არის დაფუძნებული მხატვრულ ქმნილებაში და ამ აზრით არც „ობიექტურია“.¹¹

ცხადია, არსებობს ისეთი შემთხვევებიც, როცა ნაწარმოები ესთეტიკური ღირებულების კონსტიტუირებისთვის აუცილებელ და ამ თვალსაზრისით საკმარის პირობას შეიცავს, და ამრიგად მხატვრული ქმნილების თვისებები ესთეტიკური ღირებულების მაკონსტიტუირებელ, ესთეტიკურად რელევანტურ თვისებათა სრულ შემადგენლობას ერთმნიშვნელოვნად განსაზღვრავს და საკმარის ზემოქმედებასაც ახდენს დამკვირვებელზე, ისე, რომ ეს უკანასკნელი მოცემულ ნაწარმოებთან ურთიერთობისას იძულებულია ნაწარმოებით წინასწარგანსაზღვრული ესთეტიკური ღირებულების კონკრეტიზაცია მოახდინოს და ამის შედეგად წარმოაჩინოს კიდევც იგი. ამ შემთხვევაში ეს ღირებულება, მიუხედავად იმისა, რომ მისი აქტუალიზება დამკვირვებლის

აქტიურობაზეა დამოკიდებული, დაფუძნებულია ნაწარმოებში და ამ აზრით „ობიექტურია“.

პირველი ნაბიჯი მხატვრული ქმნილების შეფასებისკენ მისი მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების თვალსაზრისით ის იქნება, რომ „დაზვერვითი“ დაკვირვებისას მის კონკრეტიზაციათა მთელი წყების გათვალისწინებით თვისებათა ის შემადგენლობა ვეძიოთ, რომელიც შესაძლო ესთეტიკური ღირებულების ბაზისს უნდა შეიცავდეს. და როცა ამ შემადგენლობას ვიპოვით, უნდა ვიკითხოთ, რა ხასიათი აქვს ამ შემადგენლობას, ვითარცა ღირებულების დაფუძნებას, ანუ იმ შესაძლებლობებიდან, რომლებიც ახლახან გავმიჯნეთ ურთიერთისგან, რომელთან გვაქვს საქმე. უეჭველია, რომ მკვლევარი მრავალფეროვან ვითარებათა წინაშე დგება, რომლებისთვისაც ძალზე ძნელია თავის გართმევა, მეტადრე იმის გამო, რომ ძალიან ბევრი სხვადასხვა სიტუაციაა შესაფასებელი ღირებულების დაფუძნების ხასიათთან მიმართების თვალსაზრისით. დიდი სიფრთხილე და ასევე დიდი მოთმინებაა საჭირო, რომ თავი შეეკავოთ ნაჩქარევი გადაწყვეტილებებისაგან. ვინაიდან, როგორც კი ღირებულებისა და მისი დასაბუთების საკითხი წამოიჭრება, ჩვეულებრივ, დიდი ხმაური ატყდება ხოლმე ღირებულების, ანუ ნაწარმოების ხარისხის განმსაზღვრელი ე. წ. „კრიტერიუმების“ გამო. მოითხოვენ ღირებულების „ობიექტურობის“ დასადგენი მთლად ზოგადი „კრიტერიუმების“ დასახელებას. და ამავდროულად წინდანინვე ამტკიცებენ, რომ **არავითარი** ამდაგვარი უცდომელი კრიტერიუმები არ არსებობს, რომ ისინი ეპოქების მიხედვით იცვლება, სხვადასხვა კულტურული წრე, მეტიც – სხვადასხვა ადამიანი – სხვადასხვა კრიტერიუმებს იყენებს და ამიტომაც არავითარი მყარი კრიტერიუმები და არც არავითარი „ობიექტური“ ღირებულებები არ მოიპოვებაო და ა. შ. აქ არ მინდა დავკარგო დრო ამ ფართოდ გავრცელებულ შეხედულებებთან საკამათოდ. მე ვფიქრობ, რომ როგორც სხვადასხვა ჟანრების, ასევე ცალკეული მხატვრული ქმნილებების ცოდნის და ბოლოს მათ ღირებულებებში გარკვევის თვალსაზრისით ჩვენ ჯერ ძალიან ნაკლებად ვართ მზად საიმისოდ, რათა თუნდაც მხოლოდ ნამოვჭრათ საკითხი **მატერიალური** „კრიტერიუმების“ თაობაზე. ჩემი აზრით, საჭიროა ხელოვნების ქმნილებათა და მეტადრე ლიტერატურულ ქმნილებათა შესახებ უფრო ზუსტი და უფრო ღრმა ცოდნის მოპოვება, რათა ან ძნელ საკითხში წინ წავინიოთ.

კიდევ ერთი პრობლემა, რომელზეც აქ მსურს მივუთითო, შეეხება ლიტერატურული ქმნილების მწერლურ-ხელოვნებითი დონის განსაზღვრის საფუძველს. რაზეა იგი დამოკიდებული? ცხადია, იგულისხმება

არა თვითნებური გადაწყვეტილების მიღება იმის თაობაზე, რომელი ღირებულება გვსურს ჩავთვალოთ ან უნდა ჩავთვალოთ უფრო მაღალ ან უფრო დაბალ ღირებულებად. საქმე ეხება იმას, რომელი ობიექტური, თვით ნაწარმოებში მოცემული ან მის მიერ გამოწვეულ შესაძლო კონკრეტიზაციებთან დაკავშირებული გარემოება განსაზღვრავს მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების დონეს. ამ კითხვაზე რამდენიმე შესაძლო პასუხი არსებობს. ხომ არ გვეფიქრა, რომ კონკრეტული ლიტერატურული ქმნილების მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება მით უფრო მაღალია, რაც უფრო მრავალრიცხოვანი და რაც უფრო ძვირფასია მისი შესაძლო „მარტებული“ ესთეტიკური კონკრეტიზაციები? თუ ასეა, მაშინ, როგორც ჩანს, ნაწარმოები ჩანასახში ატარებს მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებათა მრავალფეროვნებას, და ის უნარი, წინასწარ განსაზღვრო ყველა ღირებულება და ხელი შეუწყოს მათს სახეობრივ აქტუალიზებას, ეტყობა, ამ ესთეტიკურ ღირებულებათა მრავალფეროვნებასთან ერთად იზრდება. და ეს უნარი სხვა არაფერია, თუ არა თვით მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება. ჩვეულებრივ ხომ ასე ამბობენ: ნამდვილად „დიდი“ ლიტერატურული ქმნილებანი ისინია, რომლებიც სხვადასხვა კულტურულ ეპოქებში ხელახლა ცოცხლდებოდნენ და ახალ წარმატებებს აღწევდნენ. დიდი ბერძენი ტრაგიკოსები, **„ილიადა“**, **შექსპირის** თხზულებები, **გოეთეს** ლირიკა და ა. შ. – ეს ის ნაწარმოებებია, რომლებიც ახალ კულტურულ ეპოქებში ახლებურ კონკრეტიზაციას განიცდიან, ისე, რომ ეს სიახლე მათ იდენტობას არ ემუქრება. ამავდროულად სწორედ ეს გარემოება გარკვეულ ეჭვებს აღძრავს მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების ამ გაგების მიმართ: რაც უფრო მრავალრიცხოვანია მხატვრული ნაწარმოების შესაძლო განსხვავებულ კონკრეტიზაციათა რაოდენობა, მით უფრო ნაკლებად არის იგი თავის თავში ერთმნიშვნელოვნად განსაზღვრული და მით უფრო მეტი განუსაზღვრელობის ადგილისა და პოტენციური ელემენტის შემცველი იქნება ის. და მაშინ მისი (ნაწარმოების) მონანილეობა კონკრეტიზაციათა და მათში კონსტიტუირებული ესთეტიკური ღირებულებების წარმოქმნაში უმნიშვნელო იქნება და სულ უფრო და უფრო შემცირდება. ამ ღირებულებათა აქტუალიზებისთვის პასუხისმგებლობა კი დიდწილად ნაწარმოების მკითხველებს (ან დამთვალეირებლებს) ეკისრებათ.¹² და, როგორც ჩანს, ამგვარ ნაწარმოებთა მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება არც ისე მაღალია. მაგრამ აქ მხედველობაში უნდა მივიღოთ მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების ორგვარი როლი: ერთი მათგანი მდგომარეობს ესთეტიკურად მნიშვნელოვან თვისებათა და მათში წარმოდგენილ ესთეტიკურ ღირე-

ბულებათა ყოფიერებისმიერ (ონტიკურ) დაფუძნებაში, ხოლო მეორე – მკითხველზე ზემოქმედებაში, რათა მას კონკრეტიზაციის განხორციელება შთააგონოს. რამდენადაც პირველ როლთან დაკავშირებით უნდა ვაღიაროთ, რომ „დიდ“ ქმნილებათა წვლილი შედარებით მცირეა ესთეტიკურ ღირებულებათა კონსტიტუირებისას, რომლებიც თავიანთ მრავალფეროვან კონკრეტიზაციებში იჩენენ თავს, მაინც მათი მწერლურ-ხელოვნებითი მნიშვნელოვანება მკითხველთა ინტერესისა და აქტიურობის გაღვიძების საქმეში ახალ-ახალი კონკრეტიზაციების ფორმირებისას მაღალი შეფასების ღირსია.

ზოგიერთი ლიტერატურული ქმნილების მაღალოსტატურობა იმაშიც შეიძლება მდგომარეობდეს, რომ ისინი სწორედაც ძალიან ცოტა ესთეტიკურად მაღალფასეულ კონკრეტიზაციათა შესაძლებლობას იძლევიან. ასეთი მხატვრული ნაწარმოები თავის სტრუქტურაში შინაგანად ისე დახშულია, რომ მას შედარებით ცოტა განუსაზღვრელობის ადგილი და პოტენციური მომენტი მოეპოვება, რომელთა ხარჯზე მისი შევსება და აქტუალიზებაა შესაძლებელი. ის აგრეთვე შინაგანად ისე მკაცრად არის აგებული, რომ განუსაზღვრელობის ცალკეულ ადგილთა შევსების ვარიაციულობის საზღვარი ერთმანეთს განაპირობებს და ავიწროებს, ისე, რომ დასაშვებ ფასეულ კონკრეტიზაციათა რიცხვი ძლიერ მცირდება. კონკრეტიზაციის პროცესში მხოლოდ ძალზე მცირე ცვლილებების განხორციელებაა შესაძლებელი იმგვარად, რომ მთელი ნაწარმოების მაღალი ესთეტიკური ღირებულება ამის შედეგად არ შეიბღალოს. აგებულების შინაგან დახშულობაში მდგომარეობს მხატვრული ქმნილების მაღალი მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება და ასევე მის მცირერიცხოვან კონკრეტიზაციათა ესთეტიკური ღირე-ბულებაც. და ეს ღირებულება სულაც არ არის უფრო დაბალი, ვიდრე იმ ქმნილებათა ღირებულება, რომლებიც მრავალი სხვადასხვა ფასეული კონკრეტიზაციის შესაძლებლობას იძლევიან.

ზემოთქმულთან კავშირში მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულების დონის სხვაგვარი გაგების შესაძლებლობა იკვეთება. სახელდობრ, ეს შესაძლებლობა ამა თუ იმ ნაწარმოების მეშვეობით განპირობებული ესთეტიკური ღირებულებების რელატივიზებაში კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ ნაწარმოების საკუთარ მხატვრულ ღირსებაში, მწერლურ-ხელოვნებითი ტექნიკის სრულყოფილებაში, საიდანაც მკითხველზე მისი შესაძლო ზემოქმედება ან ესთეტიკურად ძვირფას თვისებათა დაფუძნების მისი უნარი წარმოდგება. ეს მხატვრული ღირსება, ვითარცა მხატვრული ქმნილების არქიტექტონიკის განსაკუთრებული ნიშანი, არის ალტაცების საგანი.

მაშასადამე ჩვენ ვხედავთ, რომ ლიტერატურული ქმნილების მწერლურ-ხელოვნებითი ღირებულება სხვადასხვაგვარად შეიძლება იქნეს გაგებული და ის სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვაგვარად განისაზღვრება. საქმე მხოლოდ იმას ეხება, რომ ყოველთვის ნათლად უნდა ვიცოდეთ, ამა თუ იმ შემთხვევაში ღირებულების რომელ სახეობასთან გვაქვს საქმე და რას ეფუძნება იგი. ამ გარემოებამაც უნდა გვიბიძგოს იქითკენ, რომ არავითარი ზოგადი „კრიტიერიუმები“ არ უნდა დავსახოთ წინდანი და ცალკეულ მხატვრულ ქმნილებებს წინასწარ შემუშავებული აზრით კი არ მივუდგეთ, არამედ ვისწავლოთ მათგან. და მაშინ დამოკიდებულება მწერლურ-ხელოვნებით ღირებულებებსა და მათ ყოფიერებისმიერ (ontisch) საფუძველს შორის, რომელიც სხვადასხვა შემთხვევაში განსხვავებული შეიძლება იყოს, ნელ-ნელა ნათელი გახდება.

ეს ის ვითარებაა, რომელსაც ლიტერატურული მხატვრული ქმნილების ანალიტიკოსმა ანგარიში უნდა გაუწიოს. მისი ვალია გასაანალიზებელ მხატვრულ ქმნილებაში ის ელემენტები და მომენტები ეძებოს, რომლებიც ესთეტიკურად ფასეული „სწორი“ კონკრეტიზაციების მრავალფეროვნებას ინტენციურად (მიზანდასახულად) განსაზღვრავენ, მეორე მხრივ კი, ნაწარმოების ის თავისებურებებიც აღმოაჩინოს, რომლებსაც ეფუძნება მკითხველზე ზემოქმედების ყაიდა და ძალა, მკითხველის გონებაში გარკვეული მიმართულებით წარმართულ კონკრეტიზაციათა აქტუალიზებისთვის რომ არის საჭირო. როგორც შესაძლო კონკრეტიზაციათა მიმართ ყურადღების გამოჩენა მკვლევარს თვით ლიტერატურული ქმნილების მიღმა ამ კონკრეტიზაციათა მოსახილველად უბიძგებს, ასევე უბიძგებს მას, მეორე მხრივ, ლიტერატურული ქმნილების ზემოქმედების უნართა მიმართ ყურადღების გამოჩენა პოტენციური მკითხველის და მხატვრული ნაწარმოების მიმართ მისი შესაძლო დამოკიდებულების გათვალისწინების მიმართულებით, რაც არ უნდა ძლიერ იყოს მკვლევარი ორივე შემთხვევაში კონცენტრირებული თვით მხატვრული ქმნილების ამა თუ იმ მხარესა და სახეობრივ სისტემაზე. და ეს კონცენტრაცია ყველაზე დიდია იქ, სადაც ლიტერატურული ქმნილების „მხატვრულ ძალას“ აღმოვაჩინებთ და მის თავისებურებაში წვდომის სურვილი გაგვიჩნდება. ეს არის რთული სიტუაცია, რომლის წინაშეც დგას მხატვრულ ქმნილებაზე ანალიტიკური, წინარესთეტიკური დაკვირვება, როდესაც მისთვის უკვე გამოიკვეთება ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების აღმოჩენის საკითხი. ე. წ. „ლიტერატურული შეფასებისადმი“ მიძღვნილ მრავალრიცხოვან გამოკვლევებში, რომლებიც ბოლო წლებში

გამოჩნდა, მე მგონი, ეს ვითარება ნათლად ვერავინ შენიშნა. ჯერ ეს ვითარება უნდა გაანალიზდეს როგორც ზოგადად, ასევე ცალკეულ შემთხვევებშიც, ვიდრე შევუდგებოდეთ თვით ნაწარმოების „ლიტერატურულ შეფასებას“. როგორც ბოლო მსჯელობიდან გამომდინარეობს, ჩვენ ჯერ კიდევ არა ვართ სათანადოდ მომზადებულნი საიმისოდ, რომ ლიტერატურული ქმნილების „ლიტერატურული“ და „ესთეტიკური“ შეფასების პრობლემის გადანყვეტას ახლავე შევუდგეთ. ამჟამად ჩვენ ის საკითხიც კი ღიად უნდა დავტოვოთ, „ლიტერატურული შეფასება“ განსაკუთრებული **შემეცნებითი** ოპერაციაა, თუ ერთგვარი მიმართება, რომელიც შემეცნების სფეროს საზღვრებს სცილდება და რომელსაც განსაკუთრებული გრძნობის საუფლოში გადავყავართ. როგორც ჩანს, ერთმნიშვნელოვნად ამის განსაზღვრა შეუძლებელია. არსებობს „შეფასების“ სხვადასხვა ტიპი და სხვადასხვა ყაიდა. ერთ-ნი განსაკუთრებული სახის შემეცნების სფეროს განეკუთვნებიან, ხოლო მეორენი ესთეტიკური მიმღების (des ästhetischen Empfängers) სავსებით განსხვავებულ ქცევებში (Verhaltensweisen) მდგომარეობენ. მაგრამ როგორც კი ლიტერატურული ქმნილების შეფასების ან მისი ღირებულების წვდომის პრობლემას მივადგებით, ნაწარმოებზე მხოლოდ წინარესთეტიკური ანალიტიკური (ან, შესაძლოა, სინთეზური) დაკვირვებით ველარ დავკმაყოფილდებით და ლიტერატურული მხატვრული ქმნილების ესთეტიკურ კონკრეტიზაციათა წვდომის ყაიდის პრობლემის გადანყვეტას უნდა მივყოთ ხელი.

შენიშვნები:

1. განსაკუთრებულ პრობლემას წარმოადგენს, ექვემდებარებიან თუ არა ამგვარ მოდიფიკაციას ის თხრობითი წინადადებებიც, რომლებიც ტექსტში ჩართული არიან, როგორც, მაგალითად, პერსონაჟთა მიერ წარმოთქმული ფრაზები. ამას განსაკუთრებით დრამისთვის აქვს მნიშვნელობა. სხვა პრობლემას შეადგენს საკითხი, რომელი ენობრივი ან შესაძლოა არაენობრივი საშუალებებით გამოიყვანება ფსევდო-მსჯელობათა ეს ხასიათი. ეს ის პრობლემაა, რომელსაც კეტე **ჰამბურგერი*** იკვლევდა. ამას კიდევ დაუზღუდები იმ საკითხის განხილვისას, თუ როგორ უნდა მიხედეს მკითხველი, რომ მას, მაგალითად, ამა თუ იმ რომანში მხოლოდ კვაზი-მსჯელობებთან და არა ჭეშმარიტ მსჯელობებთან აქვს საქმე.

* კეტე ჰამბურგერი (1896-1992) – გერმანელი გერმანისტი, ლიტერატურათმცოდნე და ფილოსოფოსი. (მთარგმ.)

2. შდრ. ლიტერატურული მხატვრული ქმნილება*, § 38.

3. ამ თემას აქ უფრო დანვრილებით ვერ განვიხილავთ. ლიტერატურული ნაწარმოებების სხვადასხვა ტიპთა სისტემატურ კვლევას შეუძლია ძალიან საინტერესო შედეგები მოგვცეს განუსაზვრელი ადგილების როლთან და აგრეთვე იმასთან დაკავშირებით, რა დამოკიდებულება არსებობს მკაფიოდ განსაზვრულსა და განუსაზვრელს შორის.

4. შდრ. ჰ. ლიუცელერის** მოხსენება დაუსრულებლის შესახებ აღმოსავლურ ხელოვნებაში, ნაკითხული ამსტერდამში 1964 წელს ესთეტიკის საკითხებისადმი მიძღვნილს V საერთაშორისო კონგრესზე.

5. სიტყვა „ნარმოდგენას“ (Ansicht) ვიყენებ მე აქ – როგორც უკვე „ლიტერატურულ მხატვრულ ქმნილებაში“ იყო მინიშნებული – ძალიან ფართო მნიშვნელობით, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ ყველა ნარმოდგენას, რომელიც გრძნობითად აღმქმელ სუბიექტს უჩნდება, არამედ იმ „ნარმოდგენებსაც“, რომლებიც ნარმოაჩენენ ინდივიდუუმთა რეალურ ფსიქო-ფიზიკურ თავისებურებებსა და სტრუქტურებს, თანაც იმისგან დამოუკიდებლად, ნარმოშობილი არიან ისინი ე. წ. „შინაგანი“ აღქმის თუ უცხო სულიერი ცხოვრების წვდომის შედეგად.

6. ციტირებული ადგილი ამავე დროს გამოგვადგება ადრე მინიშნებული სიტუაციის მაგალითად. კერძოდ, საქმე ეხება წინადადებათა აზრის მოდიფიკაციას სხვა წინადადებათა აზრის ზეგავლენით, რომლებიც წინ უსწრებენ პირველს. თუ ეს წინმსწრები წინადადებები რალაც მიზეზის გამო უგულუბელყოფილ იქნა (ვთქვათ, უბრალოდ, გამოტოვებულია, როგორც ამ ჩვენს მაგალითში), მაშინ მკითხველი მოცემული წინადადებების აზრს გაიგებს მხოლოდ მათში ნარმოდგენილი სიტყვებისა და მათი სინტაქსური ფუნქციების საფუძველზე. წინმსწრებ წინადადებათა ექო, რომელიც კონტექსტში მათ აზრს ავსებს ან მის მოდიფიცირებას ახდენს, აქ აღარ ისმის. ამგვარად, ჩვენმა მკითხველმა არ იცის, ვისზეა აქ, კაცმა რომ თქვას, ლაპარაკი, როგორ ფსიქიკურ მდგომარეობაში იმყოფება ის. ჩვენი მკითხველი მხოლოდ გრძნობს, რომ უცნობი [პერსონაჟი] სწორედაც რომ ცნობილია, და იგი [ეს პერსონაჟი] რალაცნაირ გაურკვეველ ვითარებაში იმყოფება, ვინაიდან მას – როგორც ჩანს – რალაც სულის შემძვრელი რამ შეემთხვა, მაგრამ ცხოვრების რომელ სფეროში შეემთხვა (სიყვარული იყო ეს, ნარუმატებლობა თუ სხვა რამ) და რა მდგომარეობაში შეემთხვა – ეს ყოველივე უცნობია და მკითხველისგანაც რალაც უცნობად აღიქმება, ისეთ რამედ, რისი ნაკლულებაც აშკარად იგრძნობა, და ის, როგორც ნაკლი, მა-

* რომან ინგარდენის ნაშრომი („Das literarische Kunstwerk“), რომელიც 1931 წელს გამოიცა. (მთარგმ.)

** ჰაინრიხ ლიუცელერი (1902-1988) – გერმანელი ფოლოსოფოსი, ხელოვნების ისტორიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე. (მთარგმ.)

შინვე აღმოიფხვრება, როცა კი წინამავალ ტექსტს გავეცნობით. ამასთან კავშირში ამ დროს წარმოშობილ წარმოდგენებს საგრძნობი ზიანი ადგება და ისინი პრინციპში ვიზუალურამდე არიან რედუცირებულნი.

7. წავიკითხოთ აგრეთვე თუნდაც შემდეგი სცენა ჯოზეფ კონრადის „ლორდ ჯიმიდან“ (Lord Jim): „ჯიმი მიაბიჯებდა საკომანდო ხიდზე, და საკუთარი ნაბიჯების ხმა ხმამალა ჩაესმოდა დიდ სიჩუმეში, თითქოს მათ ფხიზელი ვარსკვლავები ირეკლავდნენ და უკან აბრუნებდნენ; მისი მზერა ჰორიზონტის ხაზის გასწვრივ მიმოდიოდა და თითქოს რაღაც მიუწვდომლის მოხელტებას ხარბად ცდილობდა. მაგრამ მისი თვალები ვერ ამჩნევდნენ მოახლოებული უბედური შემთხვევის აჩრდილს. ერთადერთი ჩრდილი ზღვაზე შავი კვამლის ჩრდილი იყო, რომელიც საკვამურიდან კვლავ და კვლავ ეცემოდა ზღვას, როგორც ვეებერთელა დროშა, რომლის ბოლო ჰაერში განქარდებოდა. ორი მალაიელი – მდუმარედ და თითქმის უძრავად – მართავდა გემს, საჭის ორივე მხარეს მდგარნი, ხოლო საჭის თითბრის კიდე დროდადრო იმ სინათლის ოვალში ბრწყინავდა, კომპასის ხუფიდან რომ ეცემოდა. ზოგჯერ საჭის განათებულ ნაწილზე შავითებიანი ხელი გამოჩნდებოდა, რომელიც საჭის მანებს რიგრიგობით ეჭიდებოდა. საჭის მიღების ფერსობებში ჯაჭვის რგოლები ხმამალა ხრჭიალებდა... ჯიმი დროდადრო კომპასს შეაველებდა მზერას...“.

8. ეს შევსება ჩვეულებრივ დაფარულად ხდება, ანუ ენობრივი ორმაგი შრის აშკარა გაფართოების ან შეცვლის გარეშე, თუმცაღა შემავსებელი მომენტი მკითხველის მიერ როგორმე ნაგულისხმევი უნდა იყოს.

9. ამა თუ იმ ნაწარმოების ტექსტის სტრუქტურა არის ის, რაც ამ მოთხოვნას და მის საზღვრებს ადგენს. ყველა ლიტერატურული ტექსტი როდია მკაცრად ერთხმა (einstimmig), მაგრამ არსებობს – ლიტერატურულად კარგად კონსტრუირებულ ნაწარმოებებში – გარკვეული „ლოგიკა“ (მუდმივობა) ამ უთანხმოებისა (Unstimmigkeit).

10. უნდა დავამატოთ, რომ კონკრეტიზებულმა ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა შესაძლოა სხვა ღირებულებებიც განასახიეროს, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, წარმოაჩინოს, მაგალითად, მორალური და პედაგოგიკური ღირებულებები, სოციალური თუ ზოგადკულტურული ყაიდის ღირებულებები, და მაშინ ის ამის შედეგად ადამიანურ და სოციალურ ცხოვრებაში სხვა ფუნქციებს ასრულებს. ოღონდ ყველა ეს შესაძლო ღირებულება მხატვრული ნაწარმოებისთვის მეორეული ბუნებისაა და მათ აქ მხედველობაში ვერ მივიღებთ. მაგრამ, რაც არ უნდა უცნაური ჩანდეს, ჩვეულებრივ, ხელოვნებისა და ესთეტიკის მიღმა მდგომი ეს ღირებულებები მკითხველისა და თვით კრიტიკოსთა უპირველესი ყურადღების საგანია. ამას ძლიერ ურთიერთგანსხვავებული მიზეზები აქვს, რომლებსაც აქ ვერ განვიხილავთ. არცთუ უკანასკნელ როლს ამ დროს ის ერთობ მნიშვნელოვანი გა-

რემოება თამაშობს, რომ, როგორც მკითხველები, ასევე ე. წ. კრიტიკოსები არასაკმარისად არიან აღზრდილნი საიმისოდ, რომ ხელოვნებასთან და ესთეტიკურ საგნებთან სათანადო მიმართება დაამყარონ. ისინი ესთეტიკური ღირებულებების სპეციფიკასა და ხელოვნების თავისებურებას ნათლად არ აცნობიერებენ და, დასაძლევნი სირთულეების წინაშე მდგარნი, თავს იმით შველიან, რომ ხელოვნებას სხვა სფეროებში გაურბიან, სადაც თითქოსდა ღირებულებების შეცნობა და შეფასებაც არც ისე ძნელია. მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითი საშველია.

11. შდრ. ჩემი სტატია „მოსაზრებანი ობიექტურობის პრობლემის თაობაზე“, „ფილოსოფიური კვლევის ჟურნალი“ („Zeitschrift für philosophische Forschung“), 1967, № № 1 და 2.

12. როცა დღევანდელ ლირიკას კითხულობ, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს პოეტები იმ აზრზე დგანან, რომ თავიანთი ნაწარმოები რაც შეიძლება განუსაზღვრელი უნდა დატოვონ, რათა მკითხველის განკარგულებაში რაც შეიძლება ფართო ასპარეზი იყოს დასაშვები კონკრეტიზაციებისთვის, რომლებსაც ის (მკითხველი) თავის ნებაზე ამა თუ იმ სახეს მისცემს. ეს გერმანიაში უკვე შტეფან გეორგედან დაიწყო, როცა მან თავის ლექსებში პუნქტუაციის ნიშნებზე ხელი აიღო, რათა ლექსის ინტერპრეტაციისას მკითხველის თავისუფლება არ შეეზღუდა. დღევანდელი ლირიკა ამ მიმართულებით შეუდარებლად შორს მიდის, ისე შორს, რომ კორექტულ, დასრულებულ ფრაზებზე ხშირად უარს ამბობენ, რათა მკითხველს ლექსის თავის გუნებისად შევსების თავისუფლება არ მოუსპონ. ლიტერატურული ნაწარმოების სქემატური ხასიათი ასეთ დროს ზოგჯერ აბსურდულობის ზღვარს უახლოვდება.

გერმანულიდან თარგმნა **ლევან ბრეგაძემ**.

თარგმნილია რაინერ ვარნიინგის მიერ შედგენილი კრებულიდან „რეცეფციული ესთეტიკა“ (მიუნხენი, ვილჰელმ ფინკის გამომცემლობა, 1994, მე-4 უცვლელი გამოცემა). წინამდებარე სტატია, შემდგენელის პენიშენით, წარმოადგენს პოლონელი ფილოსოფოსის რომან ინგარდენის (1893-1970) მიერ გერმანულად დანერილი ნიგნის „ლიტერატურული ქმნილების შემეცნებისათვის“ („Vom Erkennen des literarischen Werkes“, Tübingen, 1968) ფრაგმენტებს (გვ. 11-12, 49-63, 300-311). სათაური („კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია“) შემდგენელის დარქმეულია (მთარგმ.).

ფერდინანდ დე სოსიური
(1857-1913)

ლინგვისტიკა და სემიოლოგია

ჩანაწერები ზოგადი ენათმეცნიერებისათვის*

„ჩანაწერები ჟენევის სადებიუტო ლექციისათვის, ნოემბერი, 1891“**

1.1 „პირველი საათი“***

თუ ჩვენი უნივერსიტეტის კათედრა, რომლის გამგის თანამდებობის დაკავების პატივი დღეს მაქვს, ჰუმანიტარული მეცნიერების ფაკულტეტის ახალ დარგს წარმოადგენს და თუ ჩემი დღევანდელი მოვალეობა ან პატივია, იმ სასწავლო ტაძარში შეგიძლევთ, რომლის შენებისთვისაც აგერ უკვე 70 წელია მეცნიერება სამეტყველო ქმედების შესახებ [*science du langage*] ილენის და მთავარ შტრიხებში წარმოგიდგინოთ მისი წარსული, რომელსაც არც თუ დიდი ხნის ისტორია აქვს, ან მისი მომავალი განვჭვრიტო, მისი მიზანი განვსაზღვრო, მისი სარგებლიანობა, მისი ის ადგილი მოვნიშნო, რომელიც ადამიანის ცნობიერებათა წრეში უკავია და დამსახურებაც ვაჩვენო, რომელიც ჰუმანიტარული მეცნიერების სფეროში გააჩნია, ვშიშობ, ჩემს მოვალეობას კარგად გავართვა თავი, მაგრამ დარწმუნებით კი შემძლია

* Cf. BPUG, ფრანგ. ხელნ. 3951. თარგმანი შესრულებულია, რ. ენგლერის კრიტიკული გამოცემიდან, CLG/E(I)+(II). გარდა № 14 C-ის, №20-ის, № 22.2-3-ის, № 23-2-ის და № 24 b-f-ისა, გათვალისწინებულია აგრეთვე რამდენიმე მცირე ზომის გამოხმაურება, ასევე თარგმნილი რ. ენგლერის მიერ გამოცემული სოსიურის ენათმეცნიერული ხასიათის ხელნაწერებიდან.

** თარგმანებზე წამძღვარებული სათაურები, როგორც წესი, დე სოსიურისაგან არ მომდინარეობს და შეიძლება შინაარსის ძირითადი აზრის გამოხატველად იქნას გაგებული. შეად. გოდელი, 1960, გვ. 5-11.

*** უპირველეს ყოვლისა, ლექციების ამ მოსამზადებელი სამუშაოს პირველი გვერდები ნაწილობრივ ძნელად გაირჩა და საფუძვლიანადაც არის გადამუშავებული, ამიტომ ყველგან ვერ მოხერხდა წინადადებაში აზრის ლოგიკური მდინარების რეკონსტრუირება (შეად. CLG/E).

იმის თქმა, რომ ამ საქმეში მარტო და მიტოვებული არ ვიქნები. ლინგვისტიკის დამსახურების გარეშე, გადაჭრით იმის თქმა, თუ რა საჭიროა, მაგალითად, კლასიკური განათლებისათვის ბერძნული, ლათინური და ფრანგული ენების [*>langues<*] ცოდნის გარდა, ამ მეცნიერებიდანაც გაიგო [*>*თუკი მხოლოდ წმინდა ლიტერატურული მიზანი გექნებოდა<], რა მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს ამ მეცნიერებას ისტორიის ან ცივილიზაციის ისტორიისათვის, – ამ შემთხვევაში ერთი ჟენეველი პიროვნების სახელს მოეუხმობდი, რომლითაც ჩვენ სხვა მხრივაც ვამაყობთ. ეს გახლავთ ადოლფ პიქტე, რომელმაც გაიაზრა, თუ რა სარგებელი შეიძლება ვნახოთ ენის [*>langue<*] წყალობით, თუკი მას პრეისტორიული პერიოდის საბუთად განვიხილავთ, რომლის მონაცემებს ვენდობით (და შეიძლება ძალიანაც), <როგორც ენთუზიაზმის გაღვიძებისათვის, რომელმაც მოულოდნელი სამყაროს, — <აბსოლუტური ღირებულების ჭეშმარიტების> უეცარი აღმოჩენა მოახდინა. ყოველ შემთხვევაში, ადოლფ პიქტემ ჩაუყარა საფუძველი სერიოზულ სწავლებას, რომელსაც სწავლულები დღესაც უფრთხილდებიან და მეც, მათ კვალად, განსაკუთრებული შეუპოვრობით დავიცავდი იმ ზუსტად განსაზღვრულ მნიშვნელობას, რომელიც ლინგვისტიკამ ეთნოგრაფიაში მოიპოვა იმ თვალსაზრისით, რომ ენობრივი მონაცემები ყოველთვის, შემდგომი ინფორმაციის მიღებამდე, მის განკარგულებაში რჩება. ეს ეთნოგრაფებისათვის პირველი საბუთია და თუ იკითხავენ, ამ მონაცემების გარეშე ეთნოლოგები აქამდე როგორ მოვიდოდნენ, <საჩვენებლად>, შეიძლება ასეთი მაგალითის მოხმობა. <(ათასიდან ერთის ამორჩევაც იკმარებს)>, უნგრეთში ბოშები მაღიარებისაგან სრულიად განსხვავებულ რასას წარმოადგენენ, თავად უნგრელები კი ავსტრიის სამეფოში ჩეხებისა და გერმანელებისაგან სრულიად განსხვავებულ რასად ითვლებიან. ამის საპირისპიროდ, ჩეხები და გერმანელები, რომლებსაც მთელი გულით სძაგთ ერთმანეთი, ძალიან ახლო (ნათესავეები) არიან. თავის მხრივ, უნგრელები <ახლო> ბიძაშვილები არიან რუსეთის სამეფოში შემავალი ბალტიის ზღვის სანაპიროზე მცხოვრები ფინური მოსახლეობისათვის. <თავად მას კი არასოდეს სმენია, რომ, თავის მხრივ, ბოშები ინდოეთიდან წამოსული ხალხია>. მე ამ საკითხებზე გადავერთვებოდი და ვიდრე იგი საკვლევ საგანთან მიგვაახლოვებდა, იმასთან, რის გადაკეთებასაც ძალიან მეეჭვება, რომ ფსიქოლოგია აპირებდეს, უმალ ენის [*>langue<*] სწავლებით დავიწყებდი, რადგან სწორედ ამით შევიქმნით სამკალს. მაგრამ ჯერ ასეთ კითხვას დავსვამდი: სერიოზულად ფიქრობთ, რომ ენათმეცნიერებას ყველაფერი ეს სჭირდება, თავისი არსებობის გამო თავი იმართლოს, ამტკიცოს, რომ იგი სხვა მეცნიერებებისთვისაც

საჭირო საგანია? ეს ის მოთხოვნაა, რომელსაც, როგორც იგი განმარტავს, ენათმეცნიერება მნიშვნელოვნად შეესატყვისება <და ალბათ, უფრო მეტადაც, ვიდრე მთელი რიგი მეცნიერებებისა>, მაგრამ ვალიარებ, რომ ვერ ვხედავ <შედეგს> და იმას, რომ ეს მოთხოვნა საფუძვლიანია. რომელი მეცნიერების არსებობას გახდი წინასწარ პირობებზე დამოკიდებულს, რომ იგი <იძულებული იქნება, წინასწარ განჭვრიტოს შედეგები, რომლებიც წაყენებული პირობების მიხედვით არის განსაზღვრული> და სულ სხვა საგნებითა და ამოცანებით დაკავებული მეცნიერებების გამდიდრებისათვის განკუთვნილი.* <ეს ნიშნავს საკუთარ საგანთან მისასვლელ გზაზე უარის თქმას>. ყოველი მეცნიერებისაგან, <რომელიც აღიარებისაკენ ისწრაფვის>, შეიძლება მხოლოდ ის მოითხოვო, რომ იგი ისეთი საკითხების კვლევას აწარმოებდეს, რომლებიც სერიოზულ ყურადღებას იმსახურებს, ანუ ისეთი საკითხებისას, რომლებიც უნივერსუმის საკვლევ საგანთა შორის უეჭველ როლს ასრულებენ. <პირველ რიგში, საგნისათვის>, რომელსაც კაცობრიობა განაგებს და ესა თუ ის მეცნიერება თავის ადგილს იმის პროპორციულად დაიჭერს, რა მნიშვნელობისაც იქნება მისი კვლევის საგანი. ამჟამად მიიჩნევენ, რომ ენა [>langue<] ამ ერთობლიობაში ან <ფაქტორია, რომელიც იმსახურებს დაკვირვებას, ან> უგულვებელსაყოფი რამ. ამ პირობით (და მხოლოდ ამ პირობით) შეიძლება, რომ ენათმეცნიერების ღირებულებაზე <სამართლიანი> და საქმის ცოდნით გამოტანილი <განაჩენი> ზოგადი ცოდნით იყოს გაპირობებული. სინათლის სხივი, <რა ინტენსივობისაც არ უნდა იყოს>, შეიძლება სხვა დისციპლინებსა და სხვა საგნებს უშუალოდ ენიდან [>langue<] ეფინებოდეს, <შეიძლება> <ამ მეცნიერების> შინაგანი განვითარებისა და მიზნისათვის, რომლისკენაც მიმართულია იგი, ენის [>langue<] სწავლებას სრულიად ეპიზოდური და შემთხვევითი, თანამედვეი მნიშვნელობა ჰქონდეს. <თავისთავად> ღირს კი წვალებად ენის [>langue<] ფენომენის კვლევა, გნებავთ თავის მრავალმხრივ გამოვლინებაში, გნებავთ თავისი საყოველთაო კანონზომიერების გამოსავლენად, რომელიც განსაკუთრებული ფორმის გარდა, სხვაგვარად <არასდროს> არ შეიძლება იყოს წარმოებული? ეს არის, <თუ იგი> სრულიად ნათლად და კატეგორიული სახით <იქნება ნაჩვენები>, არენა, რომელზეც თანამედროვე ენათმეცნიერება დამკვიდრდა. შეიძლება, რომ სამეტყველო ქმედება [>langage<] ან, შესაბამისად, ენა [>langue<] ჩაითვალოს საგნად, რომლის, როგორც ცალკე აღებულის, კვლევა ღირდეს? <ეს არის კითხვა, რომელიც თავისით ჩნდება. მე პირველი არ ვარ, ვინც ამას იკვლევს. უნდა გითხრათ>, ბა-

* Cf. CLG/E(II), გვ. 3, N 1.1, N 1.1, Nr. 3283.

ტონებო, რომ ჩვენს <საბრალო> კაცობრიობას, <როგორც განმასხვავებელ ნიშანს>, დანარჩენ ცხოველთა სახეობებისაგან, ყველაფერზე უარი უთხრეს. ყველაფერზე და სრულიად ყველაფერზე. თვით გულმოდგინებაზე [>l'instinct d'industrie<], თვით რელიგიურობაზე, მორალზე, განსჯის უნარზე და გონებაზე. — ყველაფერზე, გარდა ენისა [>langue<], ან, როგორც ამბობენ, ენაზე [>langue<], მეტყველებაზე [>parole<], არტიკულირებულ <მეტყველებაზე> [>parole articulée<]. <თანაც ეს ცნება არტიკულირებულია>, არსებითად, <ბუნდოვნად და გაურკვეველად> ისე, რომ ამასთან დაკავშირებით <დიდი შენიშვნა> მაქვს. სულაც არ მავინყდება, რომ ჩვენს დროში გაზეთები მაიმუნების განსხვავებული სახეობების შესახებ <იტყობინებოდნენ>. განზრახულია, რომ ჩვენს გვირგვინს ეს უკანასკნელი <თვისება, ეს უკანასკნელი კბილანა ჩამოვამტვრიოთ, — არტიკულირებული ენა [>langage articulé<]>. ამაზე არ ვკამათობ, <ვალარებ> რა, რომ ეს მაიმუნები, ისეთი თვისების მატარებლები არიან, რომელზეც ღირს დაკვირვება. ის, რაც <ცხადია>, როგორც ეს ათასჯერაც გაუმეორებიათ, არის ის, რომ სამეტყველო ქმედების [>langage<] გარეშე ადამიანი შეიძლება ადამიანად დარჩენილიყო, მაგრამ ის იქნებოდა არსება, რომელიც მხოლოდ კვების ხასიათის მიხედვით ემსგავსებოდა იმ ადამიანს, <რასაც ჩვენ ვიცნობთ და რაც ჩვენ ვართ>, რადგან სამეტყველო ქმედება [>langage<], კოლექტიური პროცესის და ინდივიდუალური ფორმირების ეს <უდიდებულესი ინტრუმენტი>, სხვა მხარეა; იარაღი, რომლის გარეშე <ვერც ერთი ინდივიდუმი და ვერც სახეობა, როგორც ასეთი>, ვერ შეძლება, რაიმე სახით თავის თანდაყოლილ უნართა განვითარებისაკენ სწრაფვის განხორციელებას.*

ახლა იმ საყვედურის, <ჩვენი აზრით, მეტ-ნაკლებად დასაბუთებულის>, დროც დადგა: ენის [>langue<] სწავლება თქვენ აქციეთ სამეტყველო ქმედების [>langage<] სწავლებად, < სამეტყველო ქმედებისა [>langage<], რომელიც განიხილება, როგორც ადამიანის უნარი, როგორც თავისი სახეობის ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანი, როგორც ანთროპოლოგიური ან, ასე ვთქვათ, ზოოლოგიური ნიშანი. ბატონებო, აქ არის ერთი მომენტი, რომელზეც ჩემი მოსაზრების წარმოსადგენად და დასასაბუთებლად დიდი დრო დამჭირდებოდა და ეს სხვა არაფერია, თუ არა თანამედროვე ლინგვისტთა მოსაზრებების მსგავსი რამ. კერძოდ, ის რომ სამეტყველო ქმედების [>langage<] სწავლება, <როგორც> ადამიანური <ფაქტი> [>fait humain<], მთლიანად ან თითქმის მთლიანად ენის [>langue<] სწავლებას მოიცავს. ფიზიოლოგს, ფსიქოლოგს

* Cf. CLG/E(II), გვ. 4, N 1.1, Nr. 3283.

<და ლოგიკოსს> შეუძლიათ დიდხანს ილპარაკონ; ფილოსოფოსს შეუძლია კომბინირებული შედეგების მიხედვით ლოგიკის, ფსიქოლოგიისა და ფიზიოლოგიის ერთიანობაში წვდომა, მაგრამ ჩემს თავს იმის თქმის უფლებას მივცემ, რომ ენების [>langues<] სწავლების პირველ და ბოლო ინსტანციებთან მიბრუნების გარეშე სამეტყველო ქმედების [>langage<] ყველაზე ელემენტარული ფენომენი ვერასოდეს იქნება ნავარაუდები ან ნათლად დანახული, კლასიფიცირებული და შეცნობილი. ენა [>langue<] და სამეტყველო ქმედება [>langage<] ერთი და იგივე საგანია, მხოლოდ ერთი მეორის განზოგადებაა. <მათ შორის არსებული განსხვავებული გარეგნული ფორმები სწორედ ენების [>langues<] კვლევის ობიექტებია>. სამეტყველო ქმედების [>langage<] სწავლის სურვილი, დიდი შრომის გარეშე, სრულიად ფუჭი და აუხდენელი წამოწყება იქნება. <სხვაგვარად>, გასარკვევია ენების [>langues<] კვლევის განზრახვა, როცა ივიწყებენ, რომ ეს ენები [>langues<] მნიშვნელოვანი <გარკვეული> პრინციპებით განისაზღვრებიან, რომლებიც სამეტყველო ქმედების [>langage<] თვალსაზრისით ერთიანდებიან. <უფრო მეტიც>, ყოველი სერიოზული თუ ნამდვილ მეცნიერულ საფუძველს მოკლებული სამუშაოც ასეთი პრინციპებით განისაზღვრება. ამიტომაც სამეტყველო ქმედების [>langage<] საყოველთაო სწავლება გამუდმებით კვებავს სრულიად განსხვავებულ დაკვირვებებს, რომლებიც ამა თუ იმ ენის [>langue<] განსაკუთრებულ სფეროში იქმნება. ასევე, თუ დაუშვებენ, რომ ადამიანების ვარჯიში მეტყველებაში [>parole<], <რაც ბუნებრივ ფუნქციას წარმოადგენს> და სადაც ვაწყდებით მთავარ, ძირითადად, მცდარ პოზიციას, რომელსაც განსაზღვრული ანთროპოლოგიური და ლინგვისტური სკოლები მიმართავენ, საჭიროებს იმ აზრის კატეგორიულად [>absolument<] დაცვას, რომლის მიხედვითაც მეცნიერებისათვის ამ ფუნქციის შესრულება მხოლოდ ენის [>langue<] ან არსებული ენების [>langues<] საშუალებით მიიღწევა.

მაგრამ პირიქით, ამ არსებული ენების [>langues<] კვლევა იმიტომაა განწირული, ყოველ შემთხვევაში, მეთოდებისა და სახელმძღვანელო პრინციპების გარეშე დარჩენისათვის, რომ იგი მუდმივად ამისკენ არ ისწრაფვის, ანუ არ ესწრაფვის იმას, რომ სამეტყველო ქმედების [>langage<] ზოგადი პრობლემების ილუსტრირება მოახდინოს; არ ცდილობს, რომ ყოველი დეტალის, <რომელსაც ის აკვირდება>, აზრსა და საჭიროებას ის ნაჭუჭი შემოაცალოს, რომელსაც ჩვენი ცოდნისათვის საჭირო ოპერაციები მოჰყვება.* ამას კი სულაც არა აქვს რაღაც უბრალო, წყალწყალა და ზოგადი მნიშვნელობა: ყველა, ვინც მეცნიე-

* Cf. CLG/E(I), გვ. 515, N 1.1, Nr. 3281.

რების ჩვენს სფეროში კარგად არის ჩახედული, იცის, რა დიდი სიხარულითა და როგორი ტრიუმფით იზიარებს თითოეული მკვლევარი ყოველ ახალ თეორიულ მოვლენას, სადაც არ უნდა მოხდეს, იქნება ეს ჩვენი უიშვიათესი დიალექტი [>patois<], თუ ერთი მარტივი პოლინეზიური იდიომი. ამით კი იგი ერთ ქვას უმატებს შენობას, რომელიც არასდროს დაინგრევა. სამეტყველო ქმედების შემსწავლელი მეცნიერების ყველა სფეროში [>science du langage<] გამუდმებით იღვნიან იმისათვის, რომ, უპირველეს ყოვლისა, გამოამზეურონ, თუ რას შეიძლება მოიცავდეს სამეტყველო ქმედება [>langage<]. <კიდევ ერთი ნიშანდობლივი ფენომენი> არის <თეორიული> დაკვირვებები, რომლებსაც ამა თუ იმ განსაზღვრულ სფეროზე კონცენტრირებული დაკვირვებებით შეაქვს თავისი წვლილი. აღსანიშნავია, რომ გერმანიკული და რომანული კვლევები საგრძნობლად მეტ აღიარებასა და ყურადღებას იხვეჭენ, ვიდრე იმ ენათმეცნიერთა ნაწერები, რომლებიც ენათა [>langues<] ფართო სპექტრს ამუშავებენ. დამტკიცებულია, რომ ამა თუ იმ ფენომენის ბოლო დეტალი, იმავდროულად, მისი ბოლო საყრდენიც არის [>c'est le détail ultime des phénomènes qui est aussi leur raison ultime<] და რომ მხოლოდ უკიდურეს სპეციალიზაციას შეუძლია ეფექტურად ემსახუროს უკიდურეს განზოგადებას. აღარ არიან ისეთი ლინგვისტები, როგორიც იყო, ვთქვათ, ფრიდრიხ მიულერი – <ვენის უნივერსიტეტიდან>, რომლებმაც დედამიწის ლამის ყველა იდიომი მიმოიხილეს და ამით სამეტყველო ქმედების შესახებ ცოდნა [>connaissance du langage<] კუს ნაბიჯით, მაგრამ მინც წასწიეს წინ. იმათგან, რომლებიც ამ საკითხთან დაკავშირებით არაერთგზის მოსახსენიებელია, შეიძლებოდა დაგვესახელებინა ისეთი რომანული ენების სპეციალისტები, როგორებიც არიან: გასტონ პარი, პოლ მეიერი, <შუხარდტი>; გერმანისტები – <ერმანი>, პაული; რუსული სკოლიდან, რომლებიც ძირითადად რუსულ და სლავურ ენებზე მუშაობდნენ, – ბოდუინ დე კურტენე და კრიჟევსკი.

ბატონებო, პოზიცია, რომელამდეც ჩვენ მივედით და რომელიც, უბრალოდ პოზიციაა, რომელზეც <გამონაკლისის გარეშე> ენების კვლევისათვის ენათმეცნიერების ყველა სფეროა ორიენტირებული, სრულიად ნათელს ხდის, რომ იგი ენის [>langue<] სწავლებასა და ენების [>langues<] სწავლებას შორის [შესაბამისად, განსაზღვრული ენის [>langue<] ან ენათა ოჯახის [>famille de langues<] არავითარ წყალგამყოფს არ ქმნის, მაგრამ ის ფაქტი, რომ მეორე მხრივ ყოველ ენობრივ ერთობად და ქვეერთობად დაყოფა [>division et subdivision de langue<] ახალ ფაქტობრივ მასლას ქმნის, როგორც ნებისმიერი სხვა მომენტი,

საინტერესოა, როგორც სამეტყველო ქმედების [>langage<] უნივერსალური ფაქტი. უენევის უნივერსიტეტი თავისი არსებობის პირველი დღიდანვე თავის მოვალეობად სამეტყველო ქმედების მეცნიერებისათვის [>science du langage<] მნიშვნელოვანი ადგილის დათმობას მიიჩნევდა. და ეს გააკეთა კიდეც, როცა „ლინგვისტიკის კურსი“ [>Cours de Linguistiques<] შექმნა და ზუსტი სახელწოდების მინიჭებით მთელი ის კვლევები მოიცვა, რასაც ადამიანური მეტყველება [>parler human<] გულისხმობს. ალბათ, საჭირო არ არის იმის თქმა, რომ ეს კურსი, რომელიც აგერ უკვე თხუთმეტი წელია შეიქმნა და თავისი მეცნიერული დონით,* გამოცდილებით, რასაც თქვენ ამ ლექციებიდან არ ელოდით, კერძოდ იმას, – <რომ ამ ლექციებს თავის პროგრამაში არაფერი ისეთი არ ექნებოდა>, რაც ამა თუ იმ განსაკუთრებულ სფეროს <გამორიცხვას შეძლებდა>, როგორიცაა ისეთი სფეროები, რომლებიც რომანული ან სემიტური და ა.შ. ენებით [>langues<] არიან დაკავებული. პირიქით, იგი თავის გარშემო იკრებს ამ განსაკუთრებულ საკვლევ სფერებს და წარმოადგენს კომპეტენტურ და მისაღებ მტკიცებულებებს, რომლებსაც ამჯერად იმისათვის მოვუხმობ, რომ ეს ახალი ლექციების კურსი „Département de l’Instruction Publique“-ს მიერ ინდოევროპული ენების [>langues<] ლინგვისტიკის თანამედროვე, მნიშვნელოვან კათედრასთან სრული შეთანხმებით შეიქმნა.

მსგავს აკადემიურ ცენტრებში, რაც უფრო მეტი სპეციალური ენათმეცნიერული განხრები იქნება, რომლებიც ენების [>langues<] გარკვეული ჯგუფების კვლევით იქნებიან დაკავებული, ურთიერთმხარდაჭერით მით უფრო განმტკიცდებიან, მით უფრო მოგებული დარჩებიან და მით უფრო მეტად შეიცნობენ საგნის ზოგად სახესაც, რომელიც ჩამქრალი და გათიშული სახით გვევლინება იქ, სადაც მოწაფეებისა და მასწავლებლების შეცდომების გამო, ინფორმაციები მოულოდნელად ინტერესსა და სიცოცხლისუნარიანობას კარგავენ. ამიტომ მნიშვნელოვანი იქნება ენათმეცნიერთა მტკიცედ დარწმუნება იმაში, რომ ენათმეცნიერების კათედრის უსაზღვრო წარმატება მოინდომონ (<ყოველ შემთხვევაში, ვალიარებ, რომ ამ> უსაზღვრო <განვითარებამ> შეიძლება ყველას კარგა ხნით <შემაშფოთებელი> თანმდევი მოვლენები მოუტანოს). თუ <მრავალი ან ერთადერთი ენის> [>langues<] <ენათმეცნიერული> კვლევისას, როგორც <საბოლოო> და უმთავრესი მიზანი, რომელმაც სამეტყველო ქმედების [>langage<] <უნივერსალური> კანონებისა და პროცესების <შედარება და კვლევა> აღიარა, იკითხავდნენ, რა ფარგლებით განისაზღვრება ჰუმანიტარულ ფაკულტეტზე

* Cf. CLG/E(II), გვ. 4, N 1.1, Nr. 3283.

ამ კვლევის არეალი, ან ასეთივე შესატყვისი ადგილი საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტზე, ეს იქნებოდა <საუკეთესოდ ნაცნობი> საკითხის განახლება, რომელიც თავის დროზე მაქს მიუღერმა და შლაიჰერმა წამოსწიეს. იყო დრო <თქვენ კარგად მოგეხსენებათ, ბატონებო>, როცა ენათმეცნიერები თავად იყვნენ დარწმუნებული, რომ თავიანთი საკვლევი საგანი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებას, <თითქმის ფიზიკის მეცნიერებას>, განეკუთვნებოდა. ვფიქრობ, არ ღირს ვარკვიო, <რა აზრი ჰქონდა> ამ დიდ ილუზიას. არც იმაზე ვფიქრობ, რაღაც დავადგინო და ამით დებატები დასრულდეს, დიახ, საბოლოოდ დასრულდეს იმის გამო, რომ უკეთესად ესმით სამეტყველო ქმედების <ფაქტობრივი> ბუნება [>faitr de langage<], რაც <ჩვენთვის ასეთი ახლობელია, მაგრამ სწორედ ამიტომაც უფრო ძნელია მის არსში წვდომა>. გონივრულია, რომ შეიქმნა აზრი იმის შესახებ, რომ მეცნიერება სამეტყველო ქმედების [>langage<] შესახებ ისტორიული მეცნიერებაა და სხვა არაფერი, თუ არა ისტორიული.

ამას ადასტურებს ენათმეცნიერული კვლევები. იგი ჰუმანიტარული მეცნიერების არეალში უნდა მოიაზრებოდეს [>figurer dans une Faculté de lettres<]. რადგან ისტორიაზე ასეთი წარმოდგენის შესახებ ამ ლექციის სათაურშიც დაბეჯითებით ესმება ხაზი მოთხოვნას, სადაც სხვა მიმართულებებიც არის წარმოდგენილი, როგორც, მაგალითად, შედარებითი გრამატიკა, ვფიქრობ, აზრის ზოგადი მონახაზის მსგავსი და არასრულფასოვანი კომენტარი უნდა გამომივიდეს, რაკი სიტყვა ისტორია ლინგვისტებთან დაკავშირებითაა ნახმარი. ამ თემაზე თქვენი ყურადღების მიპყრობა წინასწარი შენიშვნის გარეშე მინდოდა, რადგან იგი მოიცავს ყველაფერს: რაც უფრო მეტად უღრმავდები ენას [>langue<], მით უფრო მეტად ხვდები, რომ ფაქტებით დარწმუნებაა საჭირო, რომ ენაში [>langue<] ყველაფერი ისტორიაა. და, მაშასადამე, იგი ისტორიის საგანია და არა აბსტრაქტული <ანალიზი> და რომ იგი კანონებისაგან კი არა, ფაქტებისაგან შედგება და, რომ ყველაფერი, რაც სამეტყველო ქმედებაში [>langage<] ორგანულად მოჩანს, სინამდვილეში ნაწილია და ამავე დროს – სრულიად შემთხვევითი.

არსებობს პირველი, მარტივი ხერხი იმისათვის, რომ ლინგვისტიკა ისტორიული მეცნიერების სახით განვიხილოთ. ამ ხერხის მიხედვით, საჭიროა მიხვდე, რომ ამა თუ იმ ხალხს მაშინ იცნობ სრულყოფილად, როცა მისი ენა [>langue<] იცი, ან მასზე რაიმე წარმოდგენა მაინც გაქვს; და რომ ენა [>langue<] მნიშვნელოვანი ნაწილია იმისა, რასაც ერები საკუთარ თავში ატარებენ და ნებისმიერი ეპოქის საზოგადოების დახასიათებაში თავისი წვლილი შეაქვთ. გალებში კულტური იდიომის

არსებობა და რომაელთა ბატონობის პირობებში თანდათანობითი გაქრობა დიდი ისტორიული ფაქტის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს. მაგრამ ეს ისტორიაში ენის შესახებ თვალსაზრისია და არა ისტორია ენაში [>langue<]. ცხადია, რომ ენა [>langue<] ისტორიკოსებს ათასობით ფაქტის გამო დაინტერესებთ. მე მაინც დავამატებდი, რომ ისტორიკოსები, ალბათ, ყოველთვის არ ინტერესდებიან ენით. საფრანგეთში ძალიან ცოტაა ადამიანი, რომელიც, მაგალითად, იკითხავდა, რომელ ენაზე [>langue<] ლაპარაკობდნენ კარლოს დიდის კარზე [>Charlemagne<] – იყო ეს რომაელთა თუ გერმანელების ენა, და თუ გერმანული იყო, ხომ არ იყო ეს გადაშენებული დიალექტი ან ერთი იმ დიალექტთაგანი, რომელიც დღესაც განაგრძობს არსებობას? ისტორიკოსთა შორის ძალიან ცოტა თუა ისეთი, ვინც ამჩნევს, რომ ჰუნების მეთაურთა ისეთი სახელები, როგორცაა, ვთქვათ, „ატილა“, ჰუნური კი არა, გერმანული სახელია, რაც მთელი რიგი საინტერესო საქმის მტკიცებულებად გამოდგება და რომ ეს გერმანული სახელები ნებისმიერი დიალექტიდან კი არ მომდინარეობს <არც საქსონური და არც სკანდინავიურიდან>, არამედ ეჭვგარეშე გოთური წარმომავლობისაა. მაგრამ ყველა ეს დიდი თუ მცირე ფაქტი, რომლის მეშვეობითაც ენა [>langue<] ხალხის ცხოვრებასთან, მის სოციალურ, პოლიტიკურ, კულტურულ ყოფასთან კავშირში ხედავს საკუთარ თავს [>se trouve mêlée à<, არ არის, ვიმეორებ, ან მხოლოდ დრო და დრო არის ის, რასაც შეიძლება თავად ენის სიცოცხლე [>la vie de la langue elle-même<] ეწოდოს.

მაგრამ არსებობს სხვა თვალთახედვა, რომლის გამოც ენათმეცნიერება მოითხოვს, რომ მას ისტორიული მეცნიერება ერქვას. კერძოდ, იმდენად, რამდენადაც ენა [>langue<] თავის თავში შეიცავს ისტორიას, რომელიც გამუდმებით მიედინება და ერთიერთმანეთზე მიყოლებული ენობრივი მოვლენებისაგან შედგება, გარეგნულად არანაირი ეფექტი არ ჰქონია და ცნობილი მოქანდაკის საჭრეთლით არც არასდროს ჩანერილა [>n'ont jamais été inscrits par le célèbre burin de l'histoire<] ისტორიაში ისევე, როგორც თავის მხრივ, საერთოდაც, სრულიად დამოუკიდებელია იმისგან, რაც მის გარეთ თამაშდება. ყოველი ენა [>langue<] <დაახლოებით ისეთ სურათს აჩენს, როგორსაც ეს უზარმაზარი მორენები, ჩვენი მყინვარის კალთებზე რომ მოჩანს>; უზარმაზარი გროვა საგნებისა, რომლებიც საუკუნეებს გადმოეცემიან. ამ საგნებს თარიღები გააჩნიათ, თუმცა – განსხვავებული თარიღები და ისევე, როგორც ჩემს მიერ შედარებისათვის ზემოთ მოხმობილი <მყინვარის> თარიღის დადგენა შეიძლება დანალექების მიხედვით, ვთქვათ ასე, რომ გრანიტის ეს ნაჭერი მრავალი მილის სიშორიდან აღ-

მოჩნდა აქ, კერძოდ, მთიანეთის უმაღლესი მწვერვალიდან, როდესაც კვარცის ეს ბლოკი სწორედ მთიანეთის განაპირა მთიდან ჩამოეშვა..., ასევე ენასაც [>langue<] აქვს ისტორია და ეს მისი მარადიული ნიშანია. არის კი <მხოლოდ> ეს ისტორიულობა გადამწყვეტი იმისათვის, რომ ენათმეცნიერება ისტორიულ მეცნიერებას მივაკუთვნოთ? ნამდვილად არა. დედამიწას აქვს ისტორია, რომელსაც გეოლოგები სწავლობენ, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ გეოლოგია ისტორიული მეცნიერებაა, სულ მცირე, ვიწრო და ზუსტი აზრით, რასაც ჩვენ ამ მერყევე ტერმინს ვანიჭებთ. რომელია ის მეორე პირობა, რომელიც ენათმეცნიერებას ისტორიულ მეცნიერებას აკუთვნებს? ეს ის პირობაა, რომ საგანი, რომელიც საისტორიო მასალას ქმნის, <მაგალითად, ხელოვნება, რელიგია, ტანსაცმელი და ა.შ.>,* რაღაც სახით ადამიანური აქტია და ადამიანური ნებითა და ადამიანური კულტურით წარმართება, ხოლო დანარჩენი ისე უნდა იყოს შექმნილი, რომ არა მარტო ინდივიდუმს, არამედ ერთობასაც ეხებოდეს. შეიძლება, რომ ენობრივ-ლინგვისტური ფაქტები ჩვენი ნების აქტის შედეგად ჩაითვალოს? ეს არის საკითხი, რომელსაც მეცნიერება სამეცნიერო ქმედების შესახებ [>langage<] აქტუალურად მიიჩნევს და დადებითად პასუხობს. მაგრამ აქვე უნდა დავძინო, <რომ არსებობს ცნობიერი თუ ქვეცნობიერი ნების ბევრი საფეხური>; ყველა აქტს, რომელთა შედარებაც შეიძლება, ენობრივი თვისება გააჩნია [>'acte linguistique<] თუ შეიძლება მას თვისება ვუნოდო, სულ მცირე, პრეტენზიას მაინც თუ აცხადებს, რომ, სხვა თუ არაფერი, გააზრებული მაინც იყოს ისე, როგორც ყველა აქტს შორის ყველაზე არაპიროვნული აქტი. არსებობს თანდათანობითი განსხვავება, რომელიც ისე შორს მიდის, რომ დიდხანს ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს ეს პროცესი მოკრძალებულ განსხვავებას იძლევა, სინამდვილეში კი იგი თანდათანობით განსხვავებას გვთავაზობს. ახლა ცოტა უფრო ახლოდან დავაკვირდეთ, ბატონებო, რა შინაარსს შეიცავს სიტყვა „ისტორია“ და ენასთან [>langue<] მიმართებით მასთან დაკავშირებული ხედვა. თითქმის პირდაპირ წამოყოფს თავს იმის საჭიროება, რომ ჩვენი წარმოდგენები სიმძიმის ორ ცენტრად გავეყოთ. ენა [>langue<] დიფერენცირდება ერთდროულად დროსა და სივრცეში. ენა [>langue<], განხილული დროის ორ სხვადასხვა მონაკვეთში, საკუთარ თავთან არ იქნება იდენტური. ასევე საკუთარი ტერიტორიის მეტ-ნაკლებად დაცილებულ ორ პუნქტში არ იქნება იგი საკუთარ თავთან იდენტური. თუკი საგნებზე ზუსტი ხედვა გინდა რომ შეიქმნა, ორივე მომენტზე ყოველთვის ერთბაშად და ერთმანეთის გვერდით უნდა მოახდინო დაკვირვება.

* Cf. CLG/E(II), გვ. 5, N 1.1, Nr. 3283.

თუმცა, <ცხადია>, იძულებული ვართ, <თეორიულად> ერთმანეთისაგან დავაცილოთ ისინი, რათა მოწესრიგებულად წავინიოთ წინ.

ამდენად, დღეს მხოლოდ ენის [>langue<] დროში ცვლას შევხებით, თანაც იმასაც ვუშვებ, რომ არ ვითვალისწინებ გეოგრაფიული დისტანციის ფაქტორს. ასევე, ჩემთვის შეუძლებელი იქნება, ამ ერთ საათში ერთ მთავარ საკითხზე მეტს შევეხო, რადგან იგი ჩალრმავებას მოითხოვს. ვგულისხმობ დროში უწყვეტობის პრინციპს. სამშაბათის ლექციაზე მოგვიხდება იმ პრინციპზე მსჯელობა, რომელიც მისი საპირისპირო იქნება. – კერძოდ, დროში ტრანსფორმაცია. შემდეგ კი ჩვენი დაკვირვების არეში მოვაქცევთ, თუ რისი თქმა შეიძლება სივრცეში უწყვეტობასა და ამასთანავე, მის გვერდის ავლაზე. ამ მოხსენების შემდეგ, უფრო გაგვიადვილდება სწავლებისას ცალკეული ფაქტების სრულიად განსაზღვრულ ნიადაგზე დაფუძნება. უთუოდ დავინყებთ ბერძნული და ლათინური ენების ფონეტიკის სპეციალური ნაწილის შესწავლით, რომლის დროსაც სიტუაციები განუწყვეტლად გვიკარნახებს ამ ზოგადი პრინციპების გამოყენებას. <მართლაც,> პირველი ასპექტი, რომლის მიხედვითაც, თუ საკითხი ენას [>langue<] ეხება, დასაბუთდება, რომ ენას [>langue<] ისტორია გააჩნია, ეს დროში უწყვეტობის ძირითადი ფაქტორი იქნება. ვერ გეტყვით, როგორ არის შესაძლებელი სტატიკურ მდგომარეობაში მისი უწყვეტობის ფაქტების შემჩნევა [>fixité<], <რის შესახებაც ახლა ვისაუბრებთ>, მაგრამ ალბათ ღირს, უწყვეტობის ამ <ძირითად, საწყის, ნათელ> პრინციპზე ან გარდუვალ შეუჩერებლობის პრინციპზე ცოტა ხნით შეჩერება, რადგან იგი ადამიანური მეტყველების [>la première loi à la transmission du parler humain<] შემდგომ გადაცემის <პირველი ნიშანი ან პირველი კანონია>, იგი ასევე ყოველთვის შეიძლება ყველა სახის რევოლუციასა და რყევასაც მოიცავდეს, <რომლებსაც> შეუძლიათ ენის [>langue<] ასპარეზზე ყველაფერი შეცვალონ. თუ რომელიღაც ხალხი სადღაც, მიყრუებულ ადგილზე მშვიდობიანად ცხოვრობდა, მინათმოქმედებას მისდევდა, ან მეომრები თუ მომთაბარენი იყვნენ და მოულოდნელად რელიგია, წარმოდგენები, საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმები ან კულტურა [>civilisation<], სამშობლო, კლიმატური პირობები და თავად ენაც [>langue<] შეიცვალეს, მხოლოდ ამის შემდეგ მოხდება მათგან სხვა ხალხის ჩამოყალიბება და ეს სხვები გააგრძელებენ ცხოვრებას. ენის უწყვეტი გზა არსად და არასდროს იცნობს ისტორიულ წყვეტას. შეიძლება ლოგიკურად და აპრიორი გავიგოთ, რომ ასეთი რამ არასდროს არსად არ შეიძლება მოხდეს. დავაკვირდეთ რომელიმე მოცემული ენის მდგომარეობას [>état de langue<]. ვთქვათ, ისეთისას,

როგორც XIX საუკუნის ფრანგულია, ხოლო გარდასულ ენათაგან – აგვესტუსის დროის ლათინური. პირველ რიგში, თვალში გვეცემა დროის დიდი მონაკვეთი, რომელიც მათ შორის არსებობს და უფრო მეტიც, თვალში გვხვდება <ვჩქარობ, დავამატო> განსხვავებული დასახელებები, რომლის თაობაზეც შეთანხმებულები არიან, რომ იმ ლათინურს ფრანგული უწოდონ. ამის შემდეგ დიდი სიამოვნებით წარმოვიდგინო, რომ არსებულა ორი საგანი, რომელთაგანაც მეორემ პირველის მემკვიდრეობა მიიღო. მაშასადამე, მემკვიდრეობითობა რომ არსებობს, უეჭველია, მაგრამ ის, რომ ორი საგანი არსებობს <ამ მეცნიერებაში>, არის <ტყუილი, რადიკალური> ტყუილი და <საშინელი ტყუილი ყველა იმ თვალსაზრისის გამო, რომელიც ამას მოჰყვება>. საკმარისია, მცირე ხნით მაინც დაფიქრდე ამაზე, <რადგან> ეს მარტივი დაკვირვება ყველა ასპექტს მოიცავს, კერძოდ: ყოველი ინდივიდი მეორე დღეს იგივე <იდიომს> იყენებს, რომლითაც წინა დღეს ლაპარაკობდა, <ეს პროცესი სულ ერთნაირად მიმდინარეობს>. შესაბამისად, არ ყოფილა არც ერთი მომდევნო დღე, როცა ეს გარდასული ლათინური ენა [>langue<] შეძლებდა აღდგომას და ასევე არასოდეს დადგება ის დღე, როცა შესაძლებელი იქნება ფრანგული ენის [>langue<] დაბადების დღის აღნიშვნა. არასოდეს მოხდება, რომ ფრანგმა ხალხმა გაიღვიძოს და bonjour ფრანგულად თქვას იმის შემდეგ, თუ წინა საღამოს, დაძინებისას serò აქვს ნათქვამი.

არ არსებობს საგანი, რომლის სრულად შედარება შეიძლებოდა ენასთან [>langue<], იგი მეტად რთული რამ არის. სწორედ ეს არის ის, რაც გვიმტკიცებს, რომ ყოველ შედარებას და ყოველ სურათს, რასაც ჩვენ ჩვეულებრივ ვახდენთ ხოლმე, იქეთ მივყავართ, რომ რალაც წარმოდგენა შევიქმნათ, რომელიც რაიმე აზრით მაინც მცდარია. არსებობს შემთხვევები, რომლებიც რაიმე ცვლილების უკან არიან ჩასაფრებულები და რომლებიც ყველაზე მეტად შემორჩნენ []. – <ძალიან მიხარია>, რომ აგერ უკვე ოცი წელია, მთელ ფილოლოგიურ მოძრაობას უძღვება ჩვენი დროის რომანული ენის პირველი სპეციალისტი და მასწავლებელი [>maître<] გასტონ პარისი. მან შემთხვევით არ მიაქცია ყურადღება <ულმობელი> ომით გამოწვეული, ყველაზე უფრო გავრცელებული და, როგორც ჩანს, უწყინარი ორი ცვლილების გარკვევას: ფრანგული ლათინური წარმომავლობისაა, ან <რომელიმე სიტყვა, მაგალითად, > chanter მოდის ლათინური cantare-დან. ფრანგული ლათინურიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ იგი ლათინურია. ლათინური, რომელიც გარკვეულ დროსა და გარკვეულ გეოგრაფიულ საზღვრებში იხმარება. Chanter ლათინური cantare-დან კი არ მოდის, არამედ

იგი არის ლათინური *cantare*. ასევე ნამდვილად შეიძლება იმის თქმა, რომ ფრანგული ენა, რომელზეც ჩვენ ვლაპარაკობთ, მომდინარეობს მონტესკიეს ან კორნელის, მონტენისგან, ან „როლანდზე სიმღერისაგან“. <ეს არის []>, მაგრამ <რაკი> ყველა ამბობს, რომ ფრანგული მონტესკიეს ან „როლანდზე სიმღერიდან“ მოდის, არანაირი საფუძველი არ არსებობს, <შესაბამისად> არ ითქვას, რომ ეს ავგუსტუსის ლათინურია ან პლატონის ლათინური და – <როგორც ამბობენ> – პრესიტორიული ლათინურია, რომელსაც წინ ლათინურის სახის ლაპარაკი უსწრებდა.

სხვა ცვლილება,* რომელსაც გასტონ პარისთან ერთად მოვაგვარებთ, არის ფრანგულის, როგორც ლათინურის დობილი-ენის [>langue fille<] და ლათინურის, როგორც რომანულის დედა-ენის [>langue mère<] საკითხი. არ არსებობს არც დობილი-ენა და არც დედა-ენა. ასეთი რამ არსად და არც არასოდეს ყოფილა. დედამინის ყველა რეგიონი არის ენის გარკვეული მდგომარეობა, [>état de langue<], რომელიც თანდათანობით იცვლის ფორმას, კვირიდან კვირამდე, თვიდან თვემდე, წლიდან წლამდე, საუკუნიდან საუკუნემდე, რასაც ჩვენ ახლავე თვალსაჩინოდ წარმოვადგენთ, მაგრამ არასოდეს მომხდარა ენის დაბადება <ან წინამავალი იდიომისაგან> <ახალი> იდიომის შექმნა. ეს ყველაფერი სცილდება ჩვენს ხედვებს ისევე, როგორც ყველაფერს, რისი წარმოდგენაც კი შეგვიძლია მანამ, სანამ არსებობს პირობები, რომლის ფარგლებშიც ყოველი ჩვენგანი თავის დედა-ენაზე [>langue materielle<] ლაპარაკობს.

რის თქმა შეიძლება იმასთან დაკავშირებით, რაც ჩვენც უკვე გადავწყვიტეთ საკითხი ენების [>langues<] დაბადებისა და კვდომის შესახებ და, რაც ასე დიდ როლს ასრულებს იმაში, რასაც მათ შესახებ ამბობენ?

დავინყოთ კვდომით.

ენა [>langue<] ბუნებრივად ან ბუნებრივი სიკვდილით ვერ მოკვდება. იგი შეიძლება მხოლოდ <ძალადობრივი სიკვდილით> მოკვდეს. ერთადერთი საშუალება, რომელიც მას გააქრობს, არის მისი ძალით შევიწროება; ანუ იმ მიზეზით, რომელიც ენის ფაქტორისათვის [>faits du langue<] სრულიად გარეგნულია. მაგალითად, იმ ხალხის სრული გაქრობით, რომელიც ამ ენაზე ლაპარაკობს და რაც უკვე დაემართა ნითელკანიანთა იდიომს ჩრდილო ამერიკაში, ან კიდევ იმ მიზეზით, როცა ახალი იდიომი ძლიერი რასის მიერ იძულების წესით ინერგება. ამას კი სჭირდება არა მარტო პოლიტიკური ბატონობა, არამედ

* Cf. CLG/E(II), გვ. 6, N 1.1, Nr. 3283.

კულტურული უპირატესობის ქონაც. <ხშირად დამწერლობის [>langue écrite<] ქონა გვევლინება საჭირო უპირატესობად, რასაც სკოლების, ეკლესიის, სახელმწიფო დაწესებულებების მეშვეობით ამკვიდრებენ, შედეგად კი საზოგადოებრივი და პიროვნული ცხოვრების თანამდევნი მოვლენები მოჰყვება>. ეს ის შემთხვევაა, რომელიც ისტორიულად არაერთხელ განმეორებულა. გავისხენოთ გალიაში გალური ენის შემთხვევა, როცა იგი ლათინურმა შეცვალა; ჰაიტის შავკანიანების ამბავი, სადაც უკვე ფრანგულად ლაპარაკობენ; ან ეგვიპტელი ფელაჰებისა, რომლებიც უკვე არაბულად ლაპარაკობენ და ჟენეველთა ამბავიც, რომლებიც ამჟამად Ile de France-ის დიალექტზე ლაპარაკობენ და არა თავიანთი ავტოქტონურ ენაზე [>langue<], რომელზეც საუკუნეების წინათ ლაპარაკობდნენ. მაგრამ არც ერთ ამ შემთხვევას არ უდევს ენობრივ-ლინგვისტური მიზეზი. არასოდეს მომხდარა, რომ ენა შინაგანი დაუძღურების მიზეზით მომკვდარიყო მას შემდეგ, რაც ვითომ თავისი არსებობის მანძილი უკან მოიტოვა და არსებობაზე უარი განაცხადა. ენა თავის თავში მარადიულია, რაც იმას ნიშნავს, რომ არანაირი საფუძველი არ არსებობს იმისათვის, რომ მისი შემდგომი არსებობა შეჩერდეს იმ მიზეზით [>cause<], რომელიც ამ ენის შინაგან ორგანიზაციას ეხება.

აქვე შეიძლება წავიკითხოთ ენათმეცნიერების* შესახებ ჰოველასკეს შრომის <პირველი გვერდი>: „ენა [>langue<] ქვეყნიერებას ევლინება, ვითარდება, დაღმა ეშვება და კვდება, როგორც ყველა ორგანიზებული არსება“. <ეს წინადადება, <თავად ლინგვისტთა შორის ასე გავრცელებული თვალთახედვისა>, სრულიად ტიპური> მაგალითია, რომლის დაძლევაც სულაც არ არის ძნელი და რომელიც იმისათვის არის გამოთქმული, რომ <ლინგვისტიკისაგან> საბუნებისმეტყველო მეცნიერება შეიქმნას. არა, ენა [>langue<] არ არის ორგანიზმი, მას არ ახასიათებს ვეგეტაცია, რომელიც ადამიანებისაგან დამოუკიდებლად იარსებებდა, მას არა აქვს თავისთავადი არსებობის უნარი, რომელიც თავის თავში ატარებს დაბადებისა და სიკვდილის უნარს. წინადადებაში, რომელიც ახლა წავიკითხე, ყველაფერი მცდარია: ენა [>langue<] არ არის ორგანიზებული ცოცხალი არსება. იგი თავისთავად არ კვდება, ის არ კვდება, ის არ იზრდება იმ გაგებით, რომ მას <ბავშვობის>, სიმწიფის ან მოხუცებულობის ფაზი გააჩნდეს და ბოლოს, იგი სულაც არ მოდის ამქვეყნად ისე, როგორც ამას ახლა დავინახავთ.

მართლაც, დედამიწაზე არავის აღმოუჩენია ახალი ენის [>langue<] დაბადება. ის კი უნახავთ, როგორ უეცრად ჩნდებიან ზეცის ცნობილ

* ა. ოველაკი: *La linguistique*, მეოთხე გამოცემა, პარიზი, 1888.

კონსტელაციათა შორის ახალი ვარსკვლავები. იმასაც ნახავენ, ზღვის ზედაპირზე როგორ წამოტივტივდებიან ახალი მიწები, მაგრამ არ არსებობს არანაირი ცნობა ახალი ენის [>langue<] შესახებ, რომელზეც წინა დღეს იგივე ფორმით არ ემეტყველათ. ვოლაპუკის შემოღება სურთ. სწორედ ამაზე მინდოდა საუბარი, რადგან სწორედ ვოლაპუკი <და სხვა ხელოვნური ენები [>langues artificielles<] არიან> იმის მაგალითები, რათა გაიგო, თუ რა უშლის ხელს ენის [>langue<] დაბადებას, <ან რა გარანტიას აძლევთ მათ არსებობას ტრანსმისია>: არსებობს ორი ფაქტორი: პირველი – არანაირი ინიციატივის არსებობა, რადგან ყველა ხალხი ძალიანაც კმაყოფილია თავისი მშობლიური ენით [>idiome maternel<]; მეორე კი ის არის, რომ ინიციატივაც რომ არსებობდეს, რაც მთელ რიგ სრულიად განსაკუთრებულ გარემოებებსა და განსაკუთრებული შრიფტის ხმარებას გულისხმობს, ეს ინიციატივა წააწყდება ხალხის დაუძლეველ წინააღმდეგობას, რადგან <იგი თავისთვის ჩვეულ იდიომზე უარს არ იტყვის>. ვოლაპუკმა, რომელიც არცერთი არსებული ენისათვის [>langue<] გვირგვინის წართმევას არ აპირებდა და თანაც, მიუხედავად ხელსაყრელი პირობებისა, რომელიც მის შემოტანას შეუქმნეს, ამქვეყნად წარმატებას მაინც ვერ მიაღწია.

როცა <იმ აზრს> უარყოფ, რომ რომელიმე ენა [>langue<] დაიბადა, პასუხობენ, ეს უბრალოდ სიტყვით თამაშია, <ეს კი იმის დეფინიციისათვის იკმარებდა, თუ რა> უნდა ვიგულისხმოთ დაბადებაში, <დაბადება თუ> ენის [>langue<] პროგრესული განვითარება, როგორც, ვთქვათ, გერმანულის ან ფრანგულის, რომლის <უარყოფა აღარ შეიძლება>. ამაზე ასე ვპასუხობ, რომ ამ შემთხვევაში თამაშს იწყებენ სხვა სიტყვით, კერძოდ, სიტყვა „ენით“ [>langue<]; სინამდვილეში ენა [>langue<] არ არის დროით განსაზღვრული და შემოფარგლული რამ; განასხვავებენ ფრანგულ და ლათინურ ენებს [>langues<], თანამედროვე გერმანულსა და არმინიუსის გერმანულს, როგორც [] განასხვავებენ, <შემდეგ კი მიანერენ, რომ ერთი სადღაც იწყება, მეორე სადღაც წყდება, რაც თვითნებური ქმედებაა>. – ამ საკითხის ერთი ასპექტი ენების [>langues<] გეოგრაფიულ დიფერენცირებას ეხება, რასაც ამ შემთხვევაში განვიხილავ.

რაკი ენის [>langue<] ქვეყნად მოსვლის ამბავი დაუშვებელია, იკითხავენ: კაცმა რომ თქვას, რომელია უფრო ძველი, რომელსაც ყველა ენას მიანერენ. აქაც ნათლად უნდა წარმოვიდგინოთ, თუ რა იგულისხმება ამაში. როცა ენის [>langue<] შესახებ მსჯელობენ, ჩნდება თავისებური გაუგებრობა სიტყვა alt-თან (ძველსაც ნიშნავს და ასაკსაც, ვ.კ.) [>vieux<] დაკავშირებით. ადამიანთან მიმართებით სიტყვა „alt“ სამი სახით გამო-

იყენება. პირველი, რომელიც ყოველთვის არ არის სასიამოვნო, შეეხება მის წინ დაბადებულს; მეორე, რომელიც ნაკლებ სასიამოვნოა, არის ის, რომელიც მის წინ გარდაიცვალა: საუბარი შეეხება ძველ ამხანაგებს, რომლებიც ამქვეყნად აღარ არიან; მესამე, რომელიც ყველაზე უფრო ცუდ გრძნობას იწვევს, არის, როცა იტყვიან, ნაკლებად კარგად არის შენახული (ნაკლებად კარგად გამოიყურება), ვიდრე სხვები. ამ სამი სახეობიდან პირველი ენების [>langues<] მიმართ არ გამოიყენება. ყველა ენა [>langue<], რომლითაც ერთი და იგივე ეპოქაში ლაპარაკობენ, ერთნაირად ძველია (alt). იმ აზრით, რომ შედარებისათვის მათ წარსულში აბრუნებენ, არ არის აუცილებლად ამ წარსულის ხანგრძლივობის განსაზღვრა. რაც უნდა მოიძოდომონ მისი განვლვა თაურ ენამდე [>langue<], მაინც მიუწვდომელ პერიოდამდე ვერ მიაღწევენ. ხოლო თუ მისანვდომ პერიოდს არ სცილდებიან, ნათელია, რომ ყოველ ინდოევროპულ ენას [>langue<], რომლითაც თანამედროვენი მეტყველებენ, დროსთან მიმართებით ზუსტად იგივე ასაკი აქვთ, რომელიც მაშინ ჰქონდათ, უძველესი ინდოევროპელები რომ ლაპარაკობდნენ.

არ შეეჩერდები მეორე მნიშვნელობაზე, რომლის მიხედვითაც, ერთი ენა [>langue<] თითქოს უფრო ძველია, ვიდრე მეორე. ეს ნაკლებ მნიშვნელოვანია. არსებობს მკვდარი ენები, რომლებსაც, შესაბამისად, შეიძლება, უფრო ძველი ენები [>langues<] ეწოდოს, მაგალითად, გალური, ფინიკიური და სხვა, რომლებიც განადგურდნენ.

დაბოლოს, აღსანიშნავია* ის, რაც მესამე მნიშვნელობასთან დაკავშირებით შეიძლება ითქვას. კერძოდ, ის მოსაზრება, რომ ერთი ენა [>langue<] უფრო ძველია, ვიდრე მეორე. მაგრამ საკმაოდ უცნაურია ის, რომ ენებთან [>langues<] დაკავშირებით საპირისპირო რამ ხდება. <მართლაც>, ეს იმას ნიშნავს, რომ არსებობენ კარგად შენახული ენები [>langue<], რომლებსაც ძველს (alt) უწოდებენ. ამ აზრით, თუ ერთი და იგივე პერიოდის მიხედვით განვიხილავთ, ბერძნული უფრო ძველია, ვიდრე ლათინური. იგი უფრო ნაკლებად დაცილებულია ინდოევროპული ენების თაურტიკს. სანსკრიტი უფრო ძველია, უკეთესად შენახული, ვიდრე რომელიმე სხვა ენა.

როდესაც მომდევნო ლექციაზე მოძრაობის პრინციპს დავუპირისპირებთ ინერციისას, რომელიც [], დავინყებთ [].**

* Cf. CLG/E(II), გვ. 7, N 1.1, Nr. 3283.

** Cf. CLG/E(II), გვ. 8, N 1.1, Nr. 3283.

1.2 „მეორე ლექცია“

როცა აღვნიშნეთ, რომ არავითარი წყვეტა, არავითარი გათიშვა, არავითარი ჰიატუსი არ არის მოსალოდნელი ენების [>langues<] სხვადასხვა პერიოდებისათვის და თუ მართალია, რომ ენა [>langue<] მეორე დღეს იგივე ფორმით ისევე კარგად გრძნობს თავს, როგორც წინა დღეს, მაშინ ბუნებრივად გიჩნდება კითხვა, მაშ როგორ ხდება, რომ დღეს იულიუს კეისრისდროინდელი ენით აღარ ვლაპარაკობთ, ან რატომ ხდება, რომ იულიუს კეისარი ინდოევროპელი წინაპრების ენაზე არ ლაპარაკობდა. ღმერთო ჩემო, ეს ხომ ისტორიაა, რაც ჩვენს ირგვლივ და ჩვენში ჩვენს თვალწინ ხდება. ამ ცოტა ხნის წინათ რუსეთის ერთ ქალაქში იტყობინებოდნენ, რომ ბოგუსლავსკის ორიგინალების ახალი არაჩვეულებრივი გამოფენა იხსნებაო. ეს იყო, უბრალოდ, 840 ფოტოგრაფიული პორტრეტი, რომელზეც ერთი და იგივე პიროვნება, თვითონ ბოგუსლავსკი ერთსა და იმავე პოზაში იყო გადაღებული. ეს კაცი ოცი წლის მანძილზე რეგულარულად იღებდა საკუთარი თავის ფოტოს ყოველი თვის პირველ და თხუთმეტ რიცხვებში. ამით საზოგადოების წინაშე იმ აზრით წარდგა, რომ ამ განუელ შრომაში რაღაც სასარგებლო დაინახა. ალბათ არ დამჭირდება იმის თქმა, რომ თუ <კედელზე> გამოფენილი ამ ფოტოების <გროვანი> ორ სურათს აიღებდი, რომლებიც ერთმანეთთან უშუალო სიახლოვეს იყო გამოფენილი, ერთნაირი ბოგუსლავსკი გამოიყურებოდა, მაგრამ, თუ 480-ე და პირველ ფოტოს შეადარებდი, უკვე ორი სხვადასხვა ბოგუსლავსკი შეგჩვენებდა ხელთ. თუ ამ გამოფენის მსგავსად, ყველაფერი, რაც კი დედამიწაზე ან მის გარკვეულ ნაწილზე სიტყვებით გამოიხატებოდა და არა <ფოტოებით> და <დღეების მიყოლებით> მოხდებოდა მათი ფონოგრაფირება, ერთი დღიდან მეორემდე, ყოველთვის მსგავს ენობრივ სურათს [>images langue<] მივიღებდით, მაგრამ საკმაო და <ზოგჯერ უამრავ> განსხვავებას – 500 წლის ან თავად ათასი წლის შუალედში.

უკვე მივადექით მეორე პრინციპს, რომელიც ერთი ისეთივე უნივერსალური ძალის მქონეთაგანია, როგორც პირველი, რომელიც საშუალებას იძლევა, გავიგოთ, თუ რას წარმოადგენს ენების [>langues<] ისტორია: ეს არის <ენის [>langue<]> დროში მოძრაობის <თვალსაზრისი>, მაგრამ მოძრაობისა, რომელიც არასოდეს არ შედის ენის ერთობასთან კონფლიქტში და სწორედ ეს განსაზღვრავს ყველაფერს. არსებობს ტრანსფორმაცია და მუდმივი ტრანსფორმაცია, მაგრამ არსად არ გვაქვს <ენობრივ-ლინგვისტური> არსებობის კვლავწარმოება ან წარმოება, რომელსაც იმისაგან <განსხვავებული> არსებობა ექნება, რაც

მას წინ უსწრებდა და რაც მას შემდეგ მოჰყვება. არავითარი დედა-ენები [*>langues mères<*], არავითარი დობილი-ენები [*>langues filles<*], არამედ ერთხელ მოცემული ენა [*>langue<*], რომელიც <დროში შეუზღუდავად> მიედინება მისი არსებობის ყოველგვარი წინასწარი განსაზღვრის გარეშე. დიახ, ისე, რომ იგი არანაირ შინაგან შესაძლებლობას არ იძლევა, რომლითაც რაიმე კატასტროფისა და ძალადობის გარეშე შესაძლებელი იქნებოდა მისი არსებობის შეწყვეტის დაშვება, თუ ძალიან ძლიერი და გარეშე ძალები არ ამოქმედდებოდა და არ გაანადგურებდა მას. ენის [*>langue<*] უწყვეტობისა და ცვალებადობის ეს ორივე პრინციპი <დაპირისპირებულობისაგან ძალიან შორს დგას> ისეთ მჭიდრო და აშკარა ურთიერთობაშია ერთმანეთთან, რომ, როგორც კი შევეცდებით ერთის არცნობას, იმავე გზით და აუცილებლად ისე, რომ ამაზე არც ვფიქრობთ, მეორის მიმართ ჩავიდნთ უკანონობას. ვინც გამუდმებით <პირველ ილუზიას ეძლევა და> ფრანგულს< თანამედროვე ან დროის რომელიმე მონაკვეთისათვის> უმოძრაო რამედ წარმოიდგენს, იძულებით იქამდე მივა, რომ ველარაფერს გაუგებს იმას, რაც 500 და 900 <წლების მონაკვეთებში> გათამაშდა. ასეთ შემთხვევაში ის ხედავს ნახტომს [*>saut<*]. ნახტომს დროის ერთი მონაკვეთიდან მეორეში, ერთი დარტყმით, ჯადოსნური ჯოხის მსგავსად, ან <გაუგონარი> შექმნა-დაბადებით [*>enfantement inouï<*] ერთი იდიომი მეორეს დარტყმის სახით ჩუქნის სიცოცხლეს. ასევეა, როცა საუბარს იმით იწყებენ, რომ უწყვეტობის პრინციპი დაძირონ. წარმოიდგენენ, რომ ფრანგული, – როგორც მინერვა იუპიტერის თავიდან – ყველა ნაწილით დაზღვეული, ლათინური ენის [*>langue<*] ფერდებიდან იშვა, კანონზმიერად აცლის ძალას უძრაობის საკითხისადმი სოფისტურ მიდგომას და ბუნებრივად თანხმდება, რომ ამ ორ მოჩვენებით ნახტომს შორის ენა [*>langue<*] წონასწორობისა და სიმშვიდის მდგომარეობაში ხვდება ან, სულ მცირე, ისეთი წონასწორობის მდგომარეობაში, რომელიც შეიძლება ნახტომების საპირისპიროდ იქცეს, რადგან, სინამდვილეში, არცერთ ენაში [*>langue, sic<*] <მუდმივი>, სტაბილური წონასწორობა არასდროს არსებულა. ჩვენ ვაყენებთ ენის [*>langue<*] განუწყვეტელი ცვალებადობის პრინციპს, როგორც უპირობოს. არ არსებობს შემთხვევა, რომელშიც იდიომი უმოძრაო და მშვიდ მდგომარეობაში იქნებოდა. იმპულსები, რომლებიც ამ მდგომარეობას ქმნიან, ისე ძალდაუტანებლად და შეუზღუდავად ჩნდებიან, რომ ისეთი ენები [*>langues<*], როგორიც ჩვენია და, რომელთა სიცოცხლე უკვე ლამის მთლიანად ხელოვნურად იქცა, იძულებული არიან, ამ იმპულსებს დამორჩილდნენ. დამწერლობის მქონე ენის [*>langue écrite<*] ტირანიას, <დამამშვიდებელი პერანგის ამ სახეობას, როგორც ოფიციალური ფრანგულია>, რა თქმა უნდა, სურს,

რომ მისი სვლა შეაჩეროს, მაგრამ მის სრულიად შესაჩერებლად ძალა არ ჰყოფნის, ჩვენ კი ხშირად ვერ ვხვდებით, თუ რა დისტანციას მიაღწია იდუმალი მუშაობით ნამდვილმა ენამ [*>langue vraie<*], (თავად კულტივირებული საუბრების ენამ [*>langue<*].) რომელიც <ცოცხალ ენებში> [*>langue vivante<*] არ წყვეტს ქმნადობას კლასიკური ფრანგულის <ასე ვთქვათ> გაყინული ზედაპირის მიღმა.

ისე გამოდის, რომ, მაგალითად, <თითქმის აზრზე ვერ მოვდივართ>, quatre, lettre, chambre, <double, table> და ყველა სიტყვა, რომლის ფუძე თანხმოვაზე მთავრდება და ფუძეს + re და le ემატება, მალე გაქრება; <მხოლოდ გარკვეულ შემთხვევებშიღა იხმარება ოთხის აღმნიშვნელი რიცხვითი სახელი katre ან katr: უკვე თითქმის ყველგან წარმოითქმის, როგორც kat – k+a+t. ასევე ხდება let, chamb>-თან მიმართებით. დღეს ლინგვისტი საფრანგეთში იმ მიზნით რომ ჩამოსულიყო, <რეალური და აუთენტური ფრანგული ისეთი მეთოდოლოგიით> ჩაენერა, როგორი მეთოდოლოგიის გამოყენებითაც რომელიმე მაღალიზიელი ან აფრიკელი ხალხის ენის [*>langue<*] ცალკეულ გამოთქმებს შეადგენდა, ან თუნდაც ისე, ფრანგულ პატუაზე რომ ადგენენ ცხრილებს, — ეს ჩამოსული ლინგვისტი ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე დანერდა, რომ 1891 წელს k-a-t, kat <მეოთხე* რიცხვითი სახელის ზუსტ ან უმთავრეს ფორმას>, l-e-t, let კი სიტყვას, რომელიც „აზრის გრაფიკულ გამოხატულებას“ ან „აზნანის ნიშანს“ გამოხატავს. ეს იმიტომ, რომ შენევაში ისევე, როგორც <ბორდოში ან პარიზში> ლილში, ქუჩაში თუ სალონში სხვაგვარად არავინ იტყვის, თუ არა kat places, kat jours, ან la let que j'ai reçue და ა.შ. (გარკვეული პირობებისათვის არსებობს მეორე ფორმა – letr. კერძოდ, ხმოვნების წინ: letr ouverte. მაგრამ თვით ხმოვნების წინაც ხშირად იყენებენ – let ouverte-ს, <mettre cette let à la poste> და მეტად სათუთა, რომ letr უცნობი ფორმა ყოფილიყო ორმოცდაათიან-სამოციან წლებში). ეს იმას ადასტურებს, რომ ტრანსფორმაციის ფენომენებს, რომლებიც საკუთარ თავს მინდობილ იდიომებს მოგვაგონებს და ენაში [*>langue<*], სადაც ყველა პირობა, შრიფტის მოჩვენებითი ყოვლისშემძლეობის გამო, ნორმიდან გამოსულია, სინამდვილეში თავისი ჩამოყალიბება არ შეუწყვეტია. მაგრამ დადგა დრო, ჩვენს თავს იზოლირებული მაგალითებით კი არ ვუმტკიცოთ, არამედ სხვაგვარად ვკითხოთ, თუ რაში გამოიხატება ეს ცვლილებები, რომლებიც ყველა ენაში [*>langue<*] მუდამ საჭიროა; რა სახის მოდიფიცირებას, გამუდმებულ <გარდაქმნებს> განიცდიან, რა მიზეზებზე არიან დამოკიდებული და ერთი და იგივე ხასიათი თუ აქვთ ყველა ენაში [*>langue<*]?

* Cf. CLG/E(II), გვ. 8, N 1.2, Nr. 3284.

მეცნიერება სამეტყველო ქმედების შესახებ [>étude de langage<] იმედოვნებს, რომ დღეს უკვე შეიძლება იმის დადგენა, რომ ამ ფენომენის არსი <1.> ყველგან ერთი და იგივეა და, რომ 2. ყოველთვის იგივეობრივი იყო იმგვარად, რომ მცდარი იქნება იმაზე ფიქრი, სამეტყველო ქმედების [>langage<] წარმომავლობის პრობლემა სხვა რამ იყოს, გარდა მისი ტრანსფორმაცია. სხვა საქმე იქნებოდა, თუ დავუშვებდით, რომ ადრე სხვა ძალები მოქმედებდნენ, რომლის შესახებაც, იმ პირობების შესაბამისად, რომელშიც ჩვენ გვიხდება ცხოვრება, არანაირი წარმოდგენის შექმნა არ შეგვიძლია. თუმცა, ეს ვარაუდიც ისეთივე თვითნებურია, როგორაც წარმოუდგენელი. იგი <იქამდეც მივა>, რომ პრიმიტიულ კაცობრიობას ნიჭიერება და გონიერება მივანეროთ, რომლებიც არსებითად განსხვავდებიან იმისაგან, რასაც დღეს ჩვენ წარმოვადგენთ. 3. რომ ეს ფენომენები ყველგან ორი განსხვავებული სახით არსებობენ, ორი ბუნებრივად სხვადასხვა მიზეზით ან მიზეზთა ჯგუფით უკან დახვევის გზით და [. ერთი მხრივ, არსებობს ბგერითი ცვლილება [>changement phonétique<] და მეორე მხრივ, სხვადასხვაგვარად სახელდებული ცვლილება, <რომელთაგანაც არც ერთი არ არის გამორჩეული>, მაგრამ, რომელთაგანაც ანალოგიური ცვლილება ყველაზე უფრო ჩვეულებრივი ამბავია. უშუალოდ ვნახოთ, თუ რატომ შეიძლება ენობრივი განახლების ამ ორი დიდი ფაქტორის ერთმანეთთან სხვადასხვა თვალსაზრისით დაპირისპირება, რომლის დროსაც მაგალითისათვის იტყვიან, რომ პირველი წარმოადგენს მეტყველების ფიზიოლოგიურ და ფიზიკურ მხარეს, მაშინ, როდესაც მეორე იგივე აქტის ფსიქოლოგიურ და მენტალურ მხარეს <შეესატყვისება>, და, რომ პირველი არაცნობიერია, მაშინ, როდესაც მეორე – ცნობიერი. თანაც ყოველთვის გახსოვს, რომ შეგნებითობის ცნება გარეგნულად იმგვარად რელატიურია, რომ საქმე მხოლოდ შემეცნების ორ ხარისხს ეხება, რომელთაგანაც უფრო მაღალი ხარისხი კვლავაც <სრულიად> გაუცნობიერებელია მოსაზრებულობის ხარისხთან შედარებით, რომელიც ჩვენს მიერ განხორციელებული აქტების უმრავლესობას თან სდევს. ხშირად ამ ორივე ფაქტორის წყობას ერთმანეთს უპირისპირებენ, რომლის დროსაც ამბობენ, რომ ერთი ბგერებს ეხება, მეორე კი <გრამატიკულ ფორმებს>, რაც ნათელ წარმოდგენას ვერ იძლევა, რადგან ენის [>langue<] ფორმები სხვა არაფერია, თუ არა ბგერები, მაგრამ იმის თქმა კი შეიძლება, რომ ერთი ბგერების ფორმას ეხება, მეორე კი – წარმოდგენას. ამასთან შეიძლება დამატებით დავძინოთ, რომ პირველი წმინდად მექანიკური ოპერაციაა, რომლის დროსაც <არც> მიზნის და <არც> ინტენციის აღმოჩენა არ არის შესაძლებელი, ხოლო მეორე – გონიერული ოპერაციაა, რომლის დროსაც შესაძლებელია მიზნისა და აზრის აღმოჩენა.

ფენომენების ამ ორ წესზე დაკვირვება და ანალიზი შეადგენს ლინგვისტიკის ლამის ერთადერთ საქმიანობას. კერძოდ, რომელი ენა [>langue<] რით იქცევს მის ყურადღებას და ეს ამოცანა დაუსრულებელია მაშინაც კი, როცა იგი დროის გარკვეული მონაკვეთით არ არის შეზღუდული. ამიტომაც არ შემოიძლია იმაზე ფიქრი, ყველაფერი იმის აღწერა <ან კლასიფიკაციის> მოხდენა, როგორი ზოგადი და მიახლოებითიც არ უნდა იყოს იგი, რასაც ფონეტიკური და მისი ანალოგიური ცვლილება გულისხმობს.

წარმოვადგენ ზოგიერთ მაგალითს, რომლის დროსაც, პირველ რიგში, ანალოგიის ფენომენს ვიღებთ, <გონივრული ტრანსფორმაციის ფენომენს>. იმის გასაგებად, თუ <რა არის იგი>, ყველაზე კარგი საშუალებაა რამდენიმე წუთით სამი ან ოთხი წლის ბავშვს მოუსმინო. მისი სამეტყველო ქმედება [>langage<] ანალოგიათა წარმონაქმნების ნამდვილი ქსელია, რომელიც ღიმილს გვეგვრის, მაგრამ პრინციპი, რომელიც ენების [>langues<] ისტორიაში არ წყდება, თავისი სრული სინამდისითა და <გულუბრყვილობით> წარმოდგება. venirai. <როგორ> ეს venirai? ამისათვის საჭიროა: 1. ის, რომ ბავშვმა იცის, რა არის venir და, რომ იგი თავის გონებაში წარმოადგენს იდეას, რომელსაც venir შეიცავს და აკავშირებს ისეთებთან, რომლებსაც ამის გამოხატვა <სურთ>. მაგრამ ეს საკმარისი არ არის. აუცილებელია: 2. მოსმენილი გქონდეთ punir და ის punirai ან choisirai და ის choisirai. მაშინ გახდება ფენომენი punir: punirai = venir: venirai. არაფერია უფრო თანმიმდევრული, უფრო ლოგიკური და უფრო სწორი, ვიდრე საზრიანობა, რომელიც venir-ამდე მიგიყვანს. ახლა უფრო ღრმად დავაკვირდეთ ამ ფენომენის ნიშან-თვისებას. ერთი მხრივ ვფიქრობთ, რომ იგი ტრანსფორმაცია კი არ არის, არამედ ქმნილება, მაგრამ საბოლოო ანგარიშით, იგი მხოლოდ ტრანსფორმაციაა, თანაც venirai-ს ყველა ელემენტი არსებული და მეხსიერებაში გადასროლილი ფორმითაა შემონახული და მოცემული. punirai, punir, ან, თუ გნებავთ, სუფიქსი ir და irai-სა და მათი მნიშვნელობის ურთიერთკავშირი. <ამ ელემენტების არსებობის გარეშე venirai-ს მიღება უბრალოდ შეუძლებელია>. მაშასადამე, არასოდეს არ მოგვეცემა ქმნილება ex nihilo, არამედ ყოველი განახლება იქნება მხოლოდ ახლებური გამოყენება ელემენტებისა, რომლებიც სამეტყველო ქმედების [>langage<] წინა მდგომარეობიდან [>état de langage<] იქნებიან გადმოცემული. ისე გამოდის, რომ ანალოგიური განახლება, რომელიც გარკვეული სახით ძალიან დესტრუქციულია, მაინც არასოდეს არაფერს აკეთებს, გარდა იმისა, რომ ენების [>langue<] უძველესი დროიდან გადმოცემულ ელემენტებს აგრძელებს ისე, <რომ ვერ შეძლონ სადმე განყვეტა>.

ახლავე დავადგენთ იმ საფუძველსაც, რომელიც გამოგვადგება იმისათვის, რომ ყველა ეს ფსიქოლოგიური ოპერაცია – ანალოგიათა <ოპერაციები> – ანალოგიათა ფაქტებად იწოდონ. ბერძნების გრამატიკამ <ანტიკისაგან> იესესა თერმა, რომელშიც მაშინ სხვა წარმოდგენები იყო ჩადებული და, რომელიც ჩვენგან განსხვავებულ თვალსაზრისს გამოხატავდა, მაგრამ ისეთებიც მოიძებნებოდა, რომელიც ჩვენი ხედვისთვისაც გამოდგებოდა. ეს ოპერაციები გამიზნულია იმისათვის, რომ ამ ფორმებს შორის ანალოგიები და სიმეტრიები კვლავაც აწარმოოს. მაგალითად, viendrai punirai-ს სიმეტრიული არ არის. იმაზე დაფიქრება, რასაც ფენომენი ეხება, მოსდევს ანალოგიას. უფრო ზოგადად, გონებაში ფენომენი წარმოადგენს ფორმების ასოციაციას, რომელიც წარმოდგენილი წარმოსახვების ასოციაციებით იქნებიან ნაკარნახები.

ანალოგიური ოპერაცია ბავშვებში უფრო ცხადია და* <ნაყოფიერი>, რადგან მათ მეხსიერებას იმისი დრო არ რჩება, ყოველი წარმოდგენისთვის ნიშანი აიღოს, ამიტომაც იძულებული ხდება, რომ ეს ნიშნები მომავალში თავად <აწარმოოს>. <და ეს ნიშანი ყოველთვის ანალოგიის განხორციელების შემდეგ წარმოიქმნება>. შესაძლებელია, რომ თუ ჩვენი მეხსიერების შესაძლებლობა და <სიზუსტე> უსასრულოდ უფრო მაღალი იქნებოდა, ვიდრე იგი სინამდვილეშია, ანალოგიის შედეგად ახალი წარმონაქმნები სამეტყველო ქმედების [>langage<] სიცოცხლეში თითქმის არაფრით შეიზღუდებოდა, მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ არის და რომელიმე ენა [>langue<] რომელიმე დროისათვის სხვა არაფერია, თუ არა ანალოგიების ქმნალობათა შორის მიმავალი წნული, რომელთაგან ერთნი სრულიად ახალი, მეორენი კი უკუსვლით ისე შორს მავალნი არიან, რომ მათი მხოლოდ გამოცნობა თუ შეიძლება. <ლინგვისტისათვის ანალოგიური წარმონაქმნების დასახელების მოთხოვნა იგივე იქნებოდა, მინერალოგებისაგან მინერალების ან ასტრონომებისაგან რამდენიმე ვარსკვლავის დასახელება რომ მოგვეთხოვა. ბარემ აქვე დავძენ, რომ ამით ღირებულებებთან დაკავშირებით არავითარი გაუგებრობა არ იქმნება, რადგან ამ ფაქტების შესახებ ვიტყვით, რომ არ არსებობს არაჩვეულებრივი <ან ანეგდოტური> ფაქტები, არ არსებობს უცნაურობები [>curiosités<] ან <ანომალიები>, არამედ არსებობს სამეტყველო ქმედების [>langage<] მკვეთრი არსება ყველგან და ყველა ეპოქაში. სწორედ ეს არის ყველა დროისათვის მისი (ენის) ყოველდღიური ისტორია – Je trouve, nous trouvons, როგორც je meurs, nous mourons. რატომ? არსებობს შესანიშნავი საფუძველი, მაგრამ []. ითქმის: je lève, nous lavons. გერმანულში ძლიერი ზმნის პრეტერიტუმის

* Cf. CLG/E(II), გვ. 9, N 1.2, Nr. 3284.

ფორმები თითქმის ყოველთვის ასეთია: *zogen* (ეზიდებოდა, მიათრევდა) – *wir zogen; lieb, lieben; band, banden; half, halfen; ward, wurden*. <პრეტი-ერიტუმის ამ ისტორიისათვის კიდევ ერთი მაგალითი: ის, რომ თავად გონებისათვის ყველაზე უფრო სანდო ფორმები, რაც საოცარია, ანალოგიებს ემორჩილებიან>. <მაშინ, როცა> გვაქვს [] *grand* <მდედრ.> *grand* ნათქვამი საპირისპიროდ *bon*-ისა, მდედრ. *bone*, რადგან [], უკვე XI საუკუნიდან <გვხვდება> *grande*.

ქალი არ იტყვის: *je me décollette, je me décolte!* შესანიშნავი ანალოგიური წარმონაქმნია! ცხადია, არ უნდა თქვა (რადგან არაფერი არ უნდა თქვა, ყველაფერს, რასაც ამბობ, თავისი საფუძველი აქვს), – მაგრამ გასაგებია, რომ ცოტა ხნის წინ ითქმოდა: *je décollette, nous décolletons*, როგორც *j'achète, nous achetons*. სრულიად შესაძლებელია, რომ ერთ დღეს *j'achète* ითქვას (*je cache* უკვე მოვისმინე კიდევ) – <*récolter*>. ზმნის ისტორია [] გერმანულში სესხულობს. <საუკუნეების მანძილზე> – მე-16 საუკუნის შუა ხანებამდე გერმანულად ამბობდნენ: *ich was > j' étais, er was > il était*<; ჩვენ ვიყავით >*nous étions*<; ინგლისურში აღნიშნული ფორმა უცვლელად შემორჩა: *I was, he was, we were*. რატომ? *was*-ში იყო ერთი „s“ და „*waren*“-ში – ერთი „r“. ამასთან დაკავშირებით არსებობს ორი შესანიშნავი მიზეზი, მაგრამ ახლა მათ არ გამოვედევნებ, რადგან, როგორც არ უნდა იყოს ეს რეტროსპექტული საფუძვლები, ისინი არაფერს ცვლიან იმ ვითარებაში, რომელიც ამ მომენტშია შექმნილი. <ასევე უძღური არიან>, რაიმე შეცვალონ იმაში, რაც ამ ვითარებიდან გამოსასვლელად მოხდება. არსებითად <*waren*-ში> „r“ არის „s“-ს მოდიფიკაცია, მაგრამ, ვიმეორებ, ამას ჩვენს საკითხთან არაფერი ესაქმება.

იმავე დროს <და ყოველთვის> იმავე საფუძვლით, რომელშიც *was – waren* არის, აგრეთვე <ისევ და იმავე საფუძვლით, რომლის გამოკვლევა არა გვჭირდება> არის *ich fuhr, wir fuhren* (მე მივემგზავრებოდი, ჩვენ მივემგზავრებოდით)> >*j'allais en voiture, nous allions en voiture*< ან კიდევ, *ich gebar, wir gebaren* (მე ვიბადებოდი, ჩვენ ვიბადებოდით) >*j' enfantais, nous enfantions*<. წარსული დროის ამ ფორმაში შედის „r“, <საიდანაც გამოსვლაც შეუძლია> ფლექსიის ერთი ბოლოდან მეორისაკენ, წარსულის ამ ფორმებს კი უპირატესობაც აქვთ, რადგან უფრო მარტივები და ლოგიკური ჩანან;] უკვე აღარ არიან ისეთები, როგორც *was – waren*.

მე ძალაუნებურად ფენომენის მხოლოდ მეტად არასრული სურათი წარმოგიდგინეთ და მისი მხოლოდ ერთი ან ორი ყველაზე უფრო მისანვდომი და ადვილად აღსაქმელი ფორმით განვიხილე. ამჟამად ჩვენს ყურადღებას ენობრივი ტრანსფორმაციის მეორე – ფონეტიკური – მიზეზი მოითხოვს. იმის გამო, რომ მისი ახსნა აქ შეუძლებელია, ეს მიზეზი ჩვენი მხედველობისა და შემეცნების არედან ქრება. ასეთი ფონე-

ტიკური მოძრაობა ყველა ენაში [>langue<] არსებობს: cantare>chanter, campus>champ, catedra>chaire, calamus>chaume, vacca>vache, <capillus>. <cantare k'antar-ად დაიშლება. სხვა ფენომენია civitas>cité [].>-Mouilliertes-ll-

უმთავრესი ნიშანი: ბრმად ურტყამს ენის [>langue<] ყველა ფორმას, რომელშიც საეჭვო ბგერა აღმოჩნდება და, შესაბამისად, მოითხოვს მათემატიკური კანონზომიერების ნიშანს.

ეს კანონზომიერების ნიშანი ისეთია, რომ მოცემული რაგინდარა ლათინური სიტყვის მიხედვით წინასწარ შეიძლება იმისი თქმა, თუ რას გამოხატავს იგი ფრანგულად; რა მნიშვნელობა ექნება მოცემულ ინდო-ევროპულ სიტყვას ბერძნულად; [] სიტყვიდან (თუ ანალოგიისათვის არ არსებობს ხელშემშლელი გარემოებები).

კანონი – შემთხვევა.

ერთ-ერთ შედეგთაგანია ფორმათა დიფერენცირება (ანალოგია სიმეტრიას ალადგენს ან იქეთ არის მიმართული, რომ კვლავ ალადგინოს იგი)*.

1.3 „მესამე ლექცია“

ჩვენს მიერ წინა ორ ლექციაზე განხილული თემები, თუ ჩვენს გონებაში მათ სისტემატიზაციას შეეძლებოდა, უკვე საკმაოდ წარმოდგენას შეგვიქმნიან იმაზე, თუ რა არის ენის [>langue<] დანიშნულება დროში [>Temps<]. დროის ფაქტორთან [>devant le facteur Temps<] ეს თემები წარმოდგენას გვიქმნიან უნივერსალურ პირობებზე, როცა მხედველობაში ვიღებთ ფაქტს, რომ >დროის გარკვეული მონაკვეთი გადის<, რომელთა გავლენის ქვეშაც აღმოჩნდება რომელიმე იდიომი, – და აქამდე არ გავრჯილვართ იმისათვის, რომ გარდა ხანგრძლივობის ფაქტორის და ქრონოლოგიური დისტანციისა, რომელიმე სხვა ძირითად ფაქტორს ვზიარებოდით.

თუ კიდევ ერთხელ დაგვჭირდებოდა ძირითადი თვალსაზრისის განზოგადება, რომელიც <პირველ ლექციაზე> გავიარეთ, ნამდვილად <რადიკალური> შეუპოვრობით დავიცავდით არამართო რევეის, არამედ ნახტომის შეუძლებლობას ენის [>langue<] [>ტრადიციების<] თანდათანობით გადაცემაში მისი პირველი დღიდან, როცა ადამიანთა <საზოგადოებამ> ლაპარაკი დაიწყო, იმ განსხვავებული, უშუალოდ ცხადი პუნქტების სასაგებლოდ, რომ ენის [>langue<] სიკვდილი არ შეიძლება, თუ ძალადობა არ იქნება მასზე განხორციელებული; და რომ არც ერთ

* Cf. CLG/E(II), გვ. 10, N 1.2, Nr. 3284.

ენას არ აქვს სიბერისა და ბავშვობის ასაკი და ბოლოს, მზისქვეშეთში არც ერთი* ახალი ენის <[>langue<]> დაბადება არ შეიძლება მოხდეს; რომ, როცა ამა თუ იმ ხალხის ენა <[>langue<]> ზენოლას განიცდის, როცა მას მეორე ავინროვებს, ეს მეორე ენა <[>langue<]> <ისეთივე ბუნებრიობით სწორედ> იგივე ასაკს უჩვენებს, რასაც ის, რომელიც ითრგუნება. ისე, რომ <დედამინაზე> სხვა რამ ვერასოდეს ვერ შეიქმნება, გარდა იდიომის გაგრძელებისა, რაც <პირველი დღიდანვე არსებობს> და რაც ყოველთვის არსებობდა, ვიდრე მაძიებლები <ნამდვილ> პრეისტორიული დროის მიუწვდომელ ლამეს არ <მიადგებიან>.

პირველ რიგში, ისიც შესახსენებელია, რომ არასოდეს მოხდება, ერთი ენა <[>langue<]> მეორე ენის მემკვიდრედ მოგვევლინოს; რომ, მაგალითად, ფრანგული ლათინურის მემკვიდრეა, არამედ ორი საგნიდან ერთის მოჩვენებითი თანმიმდევრულობა იმიტომ ხდება, რომ <მოგვწონს>, როცა იგივე იდიომს ერთმანეთის მიყოლებულ ახალ სახელებს <ვარქმევთ>, რის შედეგადაც ერთისაგან თვითნებურად ორ საგანს შევქმნით, <რომელიც, ეჭვგარეშეა, დროებით არიან გაყოფილი>. ზეგავლენას, რომელსაც ჩვენს სულსა და გონებაზე ეს ორი თანმიმდევრული სახელი ახდენს, ისეთი გადამწყვეტია და <ისე უწყევლი>, აღმოუფხვრელი, რომ არ ვფიქრობ, და <ამას გულწრფელად ვაღიარებ>, რომ ჩემი მხრიდან ორ ან სამ დღეში ორი ან სამი შენიშვნით დავარღვევ მას. მხოლოდ იმას კი ვიტყვი, რომ ყველა ლინგვისტს, მეტად ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად, კარგად მოეხსენება, რომ რასაც ენა <[>langue<]> ტექსტიდან ტექსტამდე თხუთმეტი ან ოცი წლის მანძილზე განიცდის, ამ დროის მონაკვეთში სრულიად უმნიშვნელოდ გამოჩნდება სახელდებათა ის განსხვავებულობა, როგორშიც ლათინური და ფრანგული სახელები გვარწმუნებენ. რა მოხდება, <გამონაკლისის გარეშე>, თუ ლინგვისტი განიზრახავს იმ <მცდარი> მოსაზრების დამტკიცებისათვის ბრძოლას, თითქოს ერთ მშვენიერ დღეს ლათინურმა ფრანგული ენა <[>langue<]> დაბადა? <ღმერთო ჩემო!> მისი სისწორე აღიარებული იქნება იმ სახით, თუ შეთანხმდებიან, რომ ეს აბსურდული კონცეფციაა. ცნობილია, რომ *natura* ყველგან და ყოველთვის *non facit saltus*-ით ფასდება. სრულიად დარწმუნებული არიან, რომ ამ ორივე ენას <[>langues<]> შორის ნელი გადასვლა უნდა შემდგარიყო – <ყურადღება მივაქციოთ ამ თერმას!> – და შესაბამისად, უფრო შორსაც წავიდა, <ვიდრე მისი წინამორბედი?> არავითარ შემთხვევაში, რადგან დარწმუნებით გააქვთ თავისი, რომ ორი ურთიერთშეკავშირებული თერმა არსებობს, თანაც წინასწარ დაკავშირებული, თუმცა შეუმჩნეველი გადასვლით შეკრუ-

* Cf. CLG/E(II), გვ. 10, N 1.3, Nr. 3285.

ლი, მაგრამ რომლებიც მაინც ორ თერმას, ორ ენას [>langues<], ორ არსებას, <ორ ყოფიერებას>, ორ ორგანიზმს, ორ პრინციპს, ორ ცნებას, <ორ კანონს> ქმნიან, რომლებიც განსხვავებული არიან. <ასე განაგრძობენ> ლათინური და ფრანგული ისე წარმოადგინონ, როგორც ერთსა და იგივე ხეზე თანმიმდევრულად, შემოდგომის ფოთოლცვენიდან გაზაფხულზე კვირტების გაშლამდე, ორჯერ გამოსული ფოთლები; ჩქარობენ დაუშვან, რომ ეს გადასვლა შეუმჩნეველი იქნება <საიდუმლო> ძარღვებში, რომლებშიც სიცოცხლე მიედინება, მაგრამ იმაზე კი <მტკიცედ დგანან, რომ> ორი მკვეთრად განსხვავებული პერიოდი არსებობს. <ეს არის ნამდვილად გავრცელებული წარმოდგენა>. მაგრამ რეალურად რით შეიძლება ფრანგულსა და ლათინურს შორის ეგრეთწოდებული თანმიმდევრულობის შედარება? <წარმოვიდგინოთ> ქალაქის ძალიან გრძელი ქუჩა, საამშენებლო ოფისში შეთანხმდნენ იმაზე, რომ ამ ქუჩას თავიდან ბოლომდე ერთი სახელი – „ნაციონალური ბულვარი“ უწოდონ; ან ეს ქუჩა ორ ნაწილად გაყოფი და ერთს „ტაძრის ქუჩა“, მეორეს კი „სკოლის ბულვარი“ უწოდონ; ან სამ ნაწილად დაყოფი და x, y, z სახელები უწოდონ, ან თუნდაც ათ, თხუთმეტ მონაკვეთად დაანაწილონ. ბუნებრივია, ცალკეულ ამ მონაკვეთთა განსხვავებული არსებობა წმინდად ნომინალური და ფიქტიური იქნება. მართებული იქნებოდა, გვეკითხა: როგორ იქცევა x ქუჩა y-ად, ან <თუ შეიძლება, რომ y ქუჩა უცაბედად ან შეუმჩნეველად x ბულვარად იქცეს> თუკი, გარდა ჩვენი გონებისა, ასეთი არც ქუჩა და არც ბულვარი არსად არ არსებობს. ასევე, ჩვენი „გონების გარდა, არსად არ არსებობს განსაზღვრული რამ ფრანგულის სახით, ასევე განსაზღვრული რამ – ლათინურის საპირისპიროდ <და, შესაბამისად, ვერ ვხედავ იმის თქმის საჭიროებას, რომ ერთი პროგრესირებით გამომდინარეობდეს მეორისაგან, ნაცვლად იმისა, რომ ვთქვათ, რომ ერთი დარტყმით წარმოდგა წინ. <მნიშვნელოვანია იმის შეგნება, რომ მთელი 21 საუკუნის პერიოდისათვის შეგვეძლო ერთადერთი სახელი მიგვეცა და ლათინური გვეწოდებინა, ან ორი სახელი მიგვეცა და ლათინური და ფრანგული გვეწოდებინა, ან სამი სახელი და ეს იქნებოდა: ჩვენს წელთაღრიცხვამდე II საუკუნის ლათინური, ჩვენს წელთაღრიცხვამდე I საუკუნისა და ჩვენი წელთაღრიცხვით I საუკუნის ლათინური და მე-2, მე-3... მე-15... XIX საუკუნის ლათინური. და <რომ> წინსვლის სხვა არანაირი ზუსტი ფორმა არ არსებობს იმისათვის, რომ მისი დაყოფა განახორციელო, <გარდა> ამ <სრულიად> თავისუფალი და ჩვეულებრივი დაყოფისა. ამგვარად, უარყოფთ ჩვენ არა მარტო ენის [>langues<] დაბადების შესაძლებლობას ისე, რომ მას წინ სხვა არ უსწრებდა; არა მარტო უარყოფთ <მეორეც> ენის [>langues<] უცაბე-

დად დაბადების შესაძლებლობას, არამედ მესამეც, <ასევე უარყოფთ> იმის შესაძლებლობას, რომ განსაზღვრული ენა [>langues<] <თანდათანობით> მეორე ენიდან დაიბადოს, რადგან არ არსებობს <მომენტო>, როცა ენა [>langues<] მეტად თუ ნაკლებად ზუსტი იქნება, ვიდრე სხვა რომელიმე მომენტში. არასოდეს არ არსებობს მდგრადი, არამედ არსებობს მხოლოდ წარმავალი და დროით შეზღუდული ნიშნები. არსებობს მხოლოდ ენის მდგომარეობა [>état du langues<], რომელიც გამუდმებით წინა დღის <მდგომარეობიდან> მეორე დღის მდგომარეობაზე გარდამავალ პირობებშია. ამ მდგომარეობის განსაზღვრული რიცხვის ერთი სახელის ქვეშ გაერთიანება რომ <მოვისურვოთ>, ვთქვათ ისეთისა, როგორიც ლათინური ან ფრანგულია, ისეთსავე <ოპერაციას წარმოადგენდა>, და მოითხოვდა ზუსტად იგივე მნიშვნელობას, როგორსაც XIX საუკუნე მე-18 საუკუნისათვის <ან მე-12-სათვის> რომ დაგვეპირისპირებინა. ეს არის გაურკვეველი ამოსავალი წერტილი, ყოველგვარი მოთხოვნების გარეშე, საგნების <საბოლოო> წესრიგისათვის ხელის შესაწყობად, რომ აღარაფერი ვთქვათ წინმსწრები, ოდნავ განსხვავებული წესრიგის გზიდან ჩამოცილებაზე, აგრეთვე იმ წესრიგზე, ამას რომ მოჰყვება. შეუძლებელია <აქ> არ შევნიშნოთ, რომ ენათმეცნიერს, რომელიც თანამედროვე ბერძნულს ფლობს, <როგორიცაა ჟან პსიქარისი> და რომელიც დიდი პატივის პრივილეგიით ტკბება, არასოდეს შეუწუხებია თავი ისეთი ნომინალური განსხვავებების კომენტირებისთვისაც კი, როგორიც ლათინურსა და ფრანგულს შორის მოვახდინეთ. მისი პირველი ლექციის მიხედვით, ვიგებთ, რომ, როცა მან ბერძნულთან დაკავშირებით ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მე-7 საუკუნეზე იმსჯელა, რათა „თანამედროვე“ ბერძნულამდე მოსულიყო, <2600 წლის მონაკვეთზეა საუბარი>, ეს, უბრალოდ, იმის დასამტკიცებლად გააკეთა, რომ ეს ორივე ენა ბერძნულია, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ისეთივე დაშორებული არიან ერთმანეთისაგან, <ზოგიერთ> პუნქტში მაინც თუ უფრო მეტადაც არა, როგორც – ფრანგული ლათინურისაგან. თავად ამ მომენტშიც, როცა პატივი მაქვს, თქვენ გესაუბრობოდეთ, დარწმუნებული ვარ, <პატიოსნად გეუბნებით, რომ სრულიად დარწმუნებული ვარ>, რომ ყველაფერი, მიუხედავად იმისა, რასაც მე ვამბობდი, „ფრანგული“ თუ „ლათინური“ დასახელებების შესახებ, <თქვენი გონებისათვის> <უსასრულოდ> გაცილებით შთამბეჭდავია და ყოველთვის <ან დიდხანს> ათასჯერ უფრო <შთამბეჭდავად> დარჩება, ვიდრე ყველა ინსტანცია, რომელსაც <მე, როგორც ლინგვისტს>, შემიძლია ამ პაპის მიერ დანერგილი დუალიზმის დასანგრევად მოვუწოდო, რომლითაც ატანილები ვართ ფრანგულისა და ლათინურის

სახელების გამო. ერთ მშვენიერ დღეს სიტყვათა მეცნიერებაში დაინერება ძალიან სპეციფიკური და მეტად საინტერესო წიგნი სახელის, როგორც სიმშვიდის <მთავარი>* დამრღვევის შესახებ.

ჩვენთვის ამ სახის დაკვირვებათა ერთობლიობა დროში ენის [>langues<] აბსოლუტური უწყვეტობის უნივერსალური პრინციპით არის შემონახული. ამ პირველ პრინციპს კომბინაციაში ემატება მეორე, დროში ენის [>langues<] უწყვეტი ტრანსფორმაციის პრინციპი, რომელიც თავის მხრივ, ორი სხვადასხვაგვარი მოქმედების ძალაზე არის დამოკიდებული. ერთი – ეს არის ფსიქოლოგიური, რომელიც ანალოგიის ოპერაციაზეა კონცენტრირებული და მეორე – მექანიკური, ფიზიოლოგიური, რომელიც თავის გამოხატულებას ფონეტიკურ ცვლილებაში პოულობს. თანაც ერთი მეორისაგან სრულიად დამოუკიდებლად მოქმედებს, რამდენიმე მეტად განსაკუთრებული შემთხვევის გარდა, რომელიც თუმცა მეტისმეტ ყურადღებას იქცევს, მაგრამ, მართლაც, არაჩვეულებრივია.

ფაქტორი, რომელსაც ჩვენ აქამდე სისტემატურად გამოვტოვებდით ხოლმე, გეოგრაფიული დისტანციების ის სივრცეა, რომელიც ქრონოლოგიურ დისტანციასთან არის კომბინირებულ.

ჩვენ დავამტკიცეთ, რომ, თუ რომელიმე გარკვეული ენის სახე [>état de langues<] მოცემულია ერთ რომელმე ადგილზე, <მაგალითად, ალპების მიყრუებულ სოფელში> და, თუ ასი ან ორასი წლის შემდეგ კვლავ ამ სოფელს მოვინახულებთ, აუცილებლად ამ ენის სახე [>état de langues<], მიუხედავად გარკვეული ცვლილების ხელის შემწყობი განსაკუთრებული <მიზეზის> არარსებობისა, გარკვეული ზომით შეცვლილი დაგვხვდება. <თუმცა წარმატებული ცვლილება ზუსტი ფენომენების გარკვეულ რაოდენობამდე> უკან დაბრუნებადი იქნება, მაგრამ დასამტკიცებელი რჩება ის, რომ, თუ ერთი და იგივე ენა [>langue<] მოცემული მომენტისათვის გარკვეულ ტერიტორიაზე არის გავრცელებული, გარდაუვალი ცვლილების შედეგად, <ასი ან ორასი წლის შემდეგ,> იგივე ტერიტორიის სხვადასხვა <პუნქტში> ისეთი აღარ იქნება და, თუ ამ ტერიტორიას გადავკვეთთ დიაგონალზე ხუთასი ან ექვსასი მილის მანძილზე ან, გნებავთ, ხუთი ან ექვსი მილის მონაკვეთებში ეს ცვლილება სხვადასხვა ხარისხისა იქნება. ფენომენები, <რომლებიც გარკვეულ დროში იჩენენ თავს> ყოველთვის ზუსტი და გასაგებია. მაგალითად, თუ დავაკვირდებით ცვლილებას S პუნქტიდან Z-საკენ, მაგრამ გეოგრაფიულად სხვადასხვა მხარის მონაკვეთებში, რომლებზეც დაკვირვებას ვახორციელებთ, ვნახავთ, რომ ეს ცვლილებები

* Cf. CLG/E(II), გვ. 11, N 1.3, Nr. 3285.

იგივეობრივი არ იქნებიან და შესაბამისად, ენაც [*>langue<*] აღარ არის სხვადასხვა მონაკვეთებში <იდენტური>. როდესაც გეოგრაფიულ მოცემულობას ქრონოლოგიურთან ვაკავშირებთ, ვხედავთ, რომ ლინგვისტიკაში თითქმის არასდროს არა გვაქვს საქმე პირველ A თერმასთან, რომელიც რამდენიმე საუკუნის შემდეგ B თერმაში აისახება, არამედ აქ საქმე გვაქვს ისევ A თერმასთან, რომელიც დროთა განმავლობაში B^IB^{II}B^{III}B^{IV}-ში დაილექება... თუ მაგალითად, მოცემულ მომენტში ჟენევაში A იდიომზე ლაპარაკობენ და იგივე A იდიომს იყენებენ ლიონში, ბორდოში და პარიზში, ორასი ან სამასი წლის შემდეგ ვნახავთ, რომ არცერთ ამ ქალაქში არ აღმოჩნდება იდიომი, რომლისთვისაც შეგვეძლებოდა B დაგვეჩქმია A-სთან მიმართებით, არამედ ეს იქნებოდა ჟენევისთვის B^I, ლიონისათვის B^{II}, ბორდოსთვის B^{III}, პარიზისათვის B^{IV}. როგორც კონტრ ნაწილი იდენტურის ამოსავალი A თერმისა. განსხვავება A-სა და B-ს შორის <იდეალურად> წარმოაჩენს დროში განსხვავებას, მაგრამ, ფაქტიურად, განსხვავება არის მხოლოდ> A: B^IB^{II}B^{III}, <რომელიც> <ერთდროულად> <მართლაც ერთადერთ> განსხვავებას წარმოადგენს დროსა და სივრცეში. [ჩანს, რომ ჩვენ, შეიძლება ითქვას, ვერსად ვხვდებით ენას [*>langue<*]. რომელიც გეოგრაფიულად განსაზღვრულად და იდენტურად მოგვეჩვენებოდა. ყოველი იდიომი, რომლის დასახელებაც კი შეგვიძლია, <საყოველთაოა მხოლოდ მრავალმხრივი გეოგრაფიული ფორმებიდან ერთი>, რომლის საფარქვეშაც სალაპარაკო ენა [*>le parler<*] ასევე <მხოლოდ ტერიტორიის მცირე სივრცეში> იქნება წარმოდგენილი. ყველგან მტკიცდება დიალექტების დაქუცმაცებულიობა. ხშირად ეს ჩვენთვის შემკულია იმ <გარემოებით>, რომ განსხვავებული დიალექტებიდან ერთს მონიწივე პოზიცია უკავია. იქნება ეს ქვეყნის სხვადასხვა ნაწილებს შორის ლიტერატურული ენა [*>langue littéraire<*], ოფიციალური სამსახურებრივი, საგზაო-კავშირგაბმულობის თუ სანარმოო ენები [*>langue de traffic et d'intercourse<*], რასაც იქამდე მივყავართ, რომ ეს დიალექტი მიმონერით ფორმას ღებულობს, სხვა დიალექტები კი განიხილებიან, როგორც უფორმო და საშიში ჟარგონები, რომლებიც ოფიციალური ენის [*>langue<*] რღვევის მოვლენად წარმოდგებიან. ბოლოს ისეც ხდება, რომ <ხშირად ლიტერატურულ ენად მიღებული ენა [*>langue<*] იქამდეც მიდის, [] კვდება>. <მაგალითად: შეიძლებოდა, მოგვეჩვენებოდა, რომ> ლათინური <რომელსაც თქვენ ძალიან კარგად ფლობთ>, <რომელიც თქვენ იცით>, წარსულში შეიძლებოდა, იტალიელთა ან, სულ მცირე, ლათინთა ენა [*>langue<*] ყოფილიყო. სინამდვილეში, თუ თვალს გადავავლებთ პელაზგურ, ოსკურ, საბინურ წარწერებს ან სიტყვებს, რომლებიც გრამატიკოსთა მიერ არის გადმო-

ცემული [>transmis<], შეამჩნევს, რომ ისტორიაში ასე სახელგანთქმულ რომაელთა ლათინური <მცირე მოცულობის ლოკალური დიალექტი იყო>, რომელიც, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, თითქმის რომის კარიბჭესთან მთავრდებოდა. იტალიაში ირეოდა იტალიური ენის [>langues<] სხვადასხვა ფორმები, რომელთა შორის საკმაოდ ცნობილია უმბრიული და ოსკური, სხვათაგან მხოლოდ საბინურზე გვაქვს ბუნდოვანი წარმოდგენა.

მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ რომაული დიალექტი, პოლიტიკური და ლიტერატურული მიზეზების გამო, ისე განვითარდა, რომ იტალიური სამეტყველო ქმედების [>langage, sic<] ყველა დანარჩენი, არანაკლებად ლეგიტიმური ფორმებისაგან განმინდა.

ეს პროცესი დიდხანს გაგრძელდა (პომპეი), მაგრამ მაინც ბოლოს საერთოდ და მთლიანად აქამდე მოაღწია. ასევე, როცა ადამიანს სურს, ჯანსაღი წარმოდგენა შეიქმნას იმაზე, რასაც, მაგალითად, თანამედროვე გერმანული წარმოადგენს ამ თერმის <რეალური> მოცულობით, იმით კი არ უნდა დაიწყოს, რომ ოფიციალური გერმანული, რასაც ჩვენ ვსწავლობთ, ნულის ღირებულებამდე დაიყვანოს, არამედ აქციოს ასობით ერთობებს შორის მთლიანობის ერთადერთ ფასეულობად, მით უმეტეს თუ შვეიცარიულ გერმანულსაც გაითვალისწინებს, რომელთანაც განსხვავების დანახვის უფრო მეტი შესაძლებლობა მიეცემა. ასეთივეა ფრანგულის პოზიცია ფრანგული პატოს საპირისპიროდ. ეს იმას ნიშნავს, რომ ოფიციალური ფრანგული ენა ერთადერთი რეგიონის დიალექტია. კერძოდ, – საფრანგეთის კუნძულად წოდებული პარიზის და მისი შემოგარენისა. ბუნებრივია, შემეძლო ძალიან ბევრი მაგალითის მოტანა. ერთს კი დავასახელებდი, რომელიც ჩვენგან ტერიტორიულად ძალიან დაშორებულია. შეიძლებოდა საუკუნის დასაწყისში გვგონებოდა, რომ ზენდურად წოდებული ენა [>langue zende<], რომელიც პართიელთა წმინდა წიგნებშია შემონახული, ირანული – აქამენიდური – ენაა [>langue<], მაგრამ ამ ორი დიალექტის გარდა, ცხადია, აქ ბევრი სხვა დიალექტიც არსებობს.

ფორმათა ასეთ განუსაზღვრელ მრავალფეროვნებას შორის მცდარი იქნებოდა, <ამ შენიშვნას ვაკეთებ იმისათვის, რომ მცდარი წარმოდგენა არ შეიქმნას>, გვეფიქრა, რომ დიდი ჯაფა დაგვადგებოდა მასში ორიენტირებისათვის და, რომ წარმოდგენელი ქაოსის (უნესკო-რიგობის) წინაშე აღმოვჩნდებოდით. როდესაც ჩვენ ყველასათვის ბოლო პუნქტს ვიღებთ B^I B^{II} B^{III}, თითოეულისათვის ვპოულობთ ზუსტად ერთ ამოსავალ წერტილს – A-ს, რომელიც სხვადასხვა მიმართულებით არის მოდიფიცირებული, მაგრამ სრულიად ზუსტი სახით. ასე, მაგალითად,

tsav – vaté – château. ყველა ესენი მათემატიკურად უკან ბრუნდებიან castellum-თან: tsavi – tsāvaté - vā, château, champ: - st > v: tīva -.

ეხლა იკვეთება, თუ რა შორს იყო სინამდვილისაგან ენათმეცნიერული შტუდიების პირველ პერიოდში გაბატონებული წარმოდგენა, თითქოს ერთი ენის [>langue<] ან ლაპარაკის [>parler<] მეორისაგან გასარჩევად მათი გეოგრაფიული დაყოფა* იყოს საჭირო. მაგალითად, აზრი იმის შესახებ, თითქოს ინგლისური და გერმანული ერთმანეთისაგან მხოლოდ იმიტომ განირჩევიან, რომ [. გეოგრაფიული დაყოფის შემთხვევა, მე ვგულისხმობ <აბსოლუტურ> გეოგრაფიულ ნყვეტილობას (Diskontinuität), წარმოადგენს ძალიან დაცილებულს იმისგან, რაც კანონზომიერი პირობა იქნება შეუთანხმებელი, განსაკუთრებული შემთხვევის შემოსათავაზებლად, რომელიც კვლევას მოითხოვს (და, რომელსაც მე სრულყოფილად გამოვკრეფ ამ შტუდიებიდან). რომელიმე ერთობის ენობრივი იზოლაციის ეფექტი, ალბათ, ორმაგია: ერთის მხრივ სწრაფად იცვლებიან და მეორე მხრივ განსხვავებული მიმართულებით დგებიან, მაგრამ ისე, თითქოს ეს ერთობა მასასთან კონტაქტში იყოს დარჩენილი. მაგრამ ვიმეორებ, ეს ის შემთხვევაა, როცა, თუ იგი განსაკუთრებული არ არის, სულ მცირე, სპეციალურ კვლევას მოითხოვს და თუ მისი წამოწყება ვერ ხერხდება <წინასწარ> დიფერენცირებასთან ზუსტი მიმართების გარეშე, რომელიც მის წინ უწყვეტ ენობრივ-ლინგვისტურ კორპუსში მიმდინარეობს, მაშინ ასხნა-განმარტება უნდა იქნას მიცემული. ეხლა საკითხავია, რა მოსაზრებამდე მივიდოდით <ფენომენების შესახებ>, თუ შევეცდებოდით, დროში დიფერენცირების ფაქტის სივრცეში დიფერენცირების ფაქტთან დაკავშირებას. თუნდაც ეს ათას კვადტურლ კილომეტრზე გადაშლილი გარკვეული ტერიტორია იყოს, სადაც მოცემულ დროში ერთი და იგივე დიალექტზე ლაპარაკობდნენ, 500 წლის შემდეგ იმავე ტერიტორიაზე აღმოცენებული იქნება მთელი რიგი დიალექტებისა. <B^I B^{II} B^{III}>, მაგრამ, როდესაც სასინჯ მონაკვეთს გავანახევრებთ, შესაბამისად დიალექტური განსხვავებების სრულიად სხვა ასპექტებს მივიღებთ. ეს იმას ნიშნავს, რომ 250 წლის შემდეგ ეს დიალექტები ჯერ კიდევ არა მარტო არ არიან სხვადასხვა დიალექტები – B^I B^{II}, ის, რაც შემდეგ იქნებიან, არამედ ისინი ჯერ კიდევ არ არიან ინდივიდუალურ დიალექტებად ჩამოყალიბებული. მაგალითად, 250 წლის შემდეგ ჯერ ორი დიდი ფრაქცია იქნება ნაცვლად ოცდაათის ან ორმოცისა. გარდა ამისა, ეს ორივე დიდი ფრაქცია „ჯერ“ კიდევ არ იქნება სხვათაგან შევიწროვებული. ისე, რომ ერთი დასახელების უკიდურესი სამხრეთი

* Cf. CLG/E(II), გვ. 12, N 1.3, Nr. 3285.

ნანილის მოსახლეობის ენა შეიძლება, ჯერ კიდევ გასაგები იყოს უკიდურესი ჩრდილოეთის მოსახლეობისათვის.

ეს თეორია, ბატონებო, არც ძალიან მცდარია და არც მართალი. ენათმეცნიერებაში ყველაზე საყურადღებო უახლესი მიღწევები, რომლებსაც უმთავრესად პოლ მეიერის Ecole des Chartes-ს უნდა ვუმაღლოდეთ, გვიჩვენებენ, რომ სინამდვილეში დიალექტები განსაზღვრული ერთობები არ არიან და რომ <გეოგრაფიულად> არანაირი დიალექტი არ არსებობს, არამედ არსებობენ უფრო მეტად გეოგრაფიული დიალექტური ნიშნები. თუ ეს პრინციპი ერთი შეხედვით შეიძლება ბნელ რალაცად გვეჩვენოს, მაშინ უმაღლესი ნათელი მოეფინება [], და ამაში დარწმუნებული ვარ. თუ ვცდით, რუკაზე სრულიად ნაცნობი დიალექტის საზღვრებში მოგზაურობას, ნამდვილად იძულებული ვიქნებით ვთქვათ, რომელია ის ნიშნები, რომელსაც დამახასიათებლად მივიჩნევთ მის ირგვლივ არსებულ დიალექტებთან მიმართებით. მაგალითად, როცა მე ვაცხადებ, რომ ეს სავოიური დიალექტია, ჩემს უპირველეს მოვალეობას შეადგენს ვთქვა, თუ რითი <და რამდენად> განსხვავდება ეს დიალექტი დანარჩენი ფრანგული დიალექტებისაგან. ამგვარად, მე შეეუდგები ამ <ურთიერთგანმასხვავებელი> ნიშნების ძიებას. პირველი გადახედვით შემიძლია შევამჩნიო სიტყვის ბოლოში ლათინური <ყრუ> ბგერების შემორჩენა. მაგალითად, ლათინური a სიტყვა fena-ში >la femme<, Genva >Genève<, ეს სავოიური დიალექტის აუცილებელი ნიშანია, <ასევე განსხვავებული დიალექტური ნიშანიც>, მაგრამ თუ კიდევ უფრო კარგად დავუკვირდები, დავამტკიცებ, რომ სავოიური დიალექტი და მთელი სამხრეთ საფრანგეთის დიალექტი საერთოა. მაშასადამე, ეს არ ყოფილა განმასხვავებელი ნიშანი. ამის შემდეგ ვადგენ, რომ სამხრეთ საფრანგეთის ლათინური ჯგუფს ca არ გარდაუქმნია tsa, ša-დ ან სხვა სახით, <canto> მაშინ, როდესაც სავოიურ დიალექტში ცვლილებას ვხედავთ: vātā, მაგრამ იქნება კი ეს ნიშანი უკეთესი? არასგზით! რადგან ამ ნიშანს ატარებს ტერიტორიის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ნაწილიც, რომელიც სავოიურს აკავშირებს <ჟექსის, ფრანშ-კონტეს, პარიზის> რეგიონებთან. ამიტომ შევეცდები, უფრო ლოკალური ნიშნები მოვიძიო. მაგალითისათვის ავიღებ სავოიურში პატოს აქცენტების გადაადგილების ფაქტებს la Iná, la spá, მაგრამ მალე იმასაც დავინახავ, რომ ეს ფენომენი სავოიელთა მხოლოდ ნაწილს შეეხება. <მაშასადამე>, ეს არ ყოფილა საერთო ნიშანი და რომ იგი ვალისა და დოფეს მიმართულებითაც გვხვდება. ისე, რომ არც ეს არის დამახასიათებელი ნიშანი. და ასე შემდეგ. და არც არასოდეს მოგვეცემა რაიმე ნიშანი, რომლის გეოგრაფიული განფენილობა მეორისას ემთხვეოდეს, სავოიეს ერთი

ნაწილი ვუდის მხარესთან არის დაკავშირებული, მეორე ნაწილი ვალისთან პოულობს სიახლოვეს, მესამე ნაწილი []. ბოლოს და ბოლოს იმ დასკვნამდე მივდივართ, რომ ფენომენთა მონიშვნა გეოგრაფიული განფენილობის რუკაზე სრულიად შესაძლებელია, მაგრამ ეს რომ დიალექტური ერთობების განსხვავების საფუძვლად მივიჩნიოთ, სრულიად უქმი და უსარგებლო საქმე იქნება.

ყოველი <რეგიონი> მდებარეობს რაიმე რაოდენობის ენობრივ-ლინგვისტური ფენომენების წინააღმდეგობაში სივრცეში. ყველას <თავისი> განსაზღვრული ბილიკი აქვს და ნიშანთა რაოდენობა, რომელიც ყოველი რეგიონისათვის ამა თუ იმ ფენომენის შემთხვევითი დანაშრევებისაგან გამომდინარეობს. ეს არის ის, რაც, <თუ ამის სურვილი არსებობს>, ამ რეგიონის დიალექტს ქმნის. მაგრამ შეუძლებელია ისეთი ნიშნის პოვნა, რომელიც ნებას მოგვცემდა, ერთი დიალექტისათვის მეორესთან საზღვარი დაგვედო. ეს იქნებოდა ის, რომ მხოლოდ თითო სოფელი აგველო ცალ-ცალკე. დიალექტების კვლევა დღესდღეობით მიზნად ისახავს ენობრივ-ლინგვისტური ფაქტების გავრცელების არეალის განსაზღვრას და არა დიალექტების მოჩვენებით ერთობათა მონახაზების კეთებას.

შეიძლება საზღვრები კილომეტრობით იჭიმებოდეს, ვიდრე ლათინური a-ს e-დ გარდაქმნა მოხდებოდეს — donar თუ doner; მაგრამ ამის თუ სხვა ნიშნის საფუძველზე საფრანგეთის langue d'oïl და langue d'oil-ის გაყოფა რომ მოინდომო, სრული სიყალბე იქნება. ამის მაგალითად მოვუხმობ მეორე ნიშანს: თუ საფრანგეთში ვერსალის გადაღმა მხარეს სხვადასხვა მიმართულებით ორ ნაწილად გაყოფენ და ეს იქნება აღმოსავლეთი და დასავლეთი მხარეები. მესამე მაგალითი კი — თუ იგივე საფრანგეთი დიაგონალით ალპებიდან ოკეანემდე გადაისერება და ა.შ. ამ თვალსაზრისით, კაიზერული გერმანიის ენის ატლასია ყველაზე უფრო მეტად საინტერესო.

უფრო საინტერესო იქნება ამ დიდი ფენომენისათვის დროსა და სივრცეში ერთდროული თვალის მიდევნება. ამ ფენომენების თანმიმდევრული მოქმედება, რომლებიც გეოგრაფიული უწყვეტობის კანონს ემორჩილებიან, იმაში ვლინდება, რომ შეიძლება დიალექტის შეუმჩნეველი გარდაქმნა დააფიქსირო, როცა რომლიმე ადგილიდან რომელიმე მიმართულებით წახვალ. მაგალითად სავოიეს მაცხოვრებელი, რომელიც ავერუეს მიმართულებით მიდის, რაღაცა დროის შემდეგ მიადგება საზღვარს, სადაც ლათინური ca-ს ნაცვლად va შეხვდება, ასევე tsa-ს tsã შეანაცვლებს. ეს მას ხელს არ შეუშლის მათი ლაპარაკის გაგებაში. რაღაც დროში კვლავ გადალახავს სხვა ენობრივ საზღვარს,

რაც ასევე* არ შეუშლის ხელს მათი მეტყველების გაგებაში, მაგრამ, რაც უფრო შორდება თავის მშობლიურ ადგილს, მით უფრო იზრდება მისი დიალექტისგან განსხვავება, ბოლოს კი ეს სხვაობა ისეთ ზღვარს მიაღწევს, რომ გასაგებიც აღარ იქნება მისთვის. ამ დაკვირვებას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ წესით, მათ შორის არანაირი საზღვარი არ არსებობს, რასაც ორი დიალექტის ნაცვლად ორ ენას [>langues<] უწოდებენ, <მაშინ, როცა ამ ორივე ენას [>langue<] ერთი და იგივე წარმომავლობა აქვს და მომიჯნავედ ბინადარი მოსახლეობა ლაპარაკობს>. მაგალითად, არ არსებობს საზღვარი იტალიურსა და ფრანგულს შორის, იმ დიალექტებს შორის, რომლებიც ამათ უნდათ, რომ ფრანგულად მიიჩნიონ, იმათ კი []. ისევე, როგორც არ არსებობს ზღვარდადებული დიალექტი, ნორმალურ პირობებში არც ზღვარდადებული ენები [>langues<] არსებობენ. ამგვარად, ენა [>langue<], როგორც ვნახეთ, არანაირად არ არის არც დროში და არც სივრცეში განსაზღვრული სიდიდე. იმის დასადგენად, თუ რისი თქმა უნდათ, როცა ამა თუ იმ ზუსტ ენაზე ლაპარაკობენ, არსებობს ერთადერთი საშუალება. კერძოდ, უნდა ვთქვათ: რომელია სამეტყველო ქმედება >langage< ამა და ამ წელს; ეს იმას ნიშნავს, რომ ერთადერთი, რაც უნდა გააკეთონ არის ის, რომ უნდა აიღონ ნაკლებად ვრცელი გეოგრაფიული ადგილი და დროის გარკვეული მონაკვეთი.

<ყველაფერი> ამის შემდეგ იკითხავენ: ერთი და იგივე წარმომავლობის ერთმანეთთან ახლო მდგომი ენები, როგორებიც სლავური და გერმანულია, ფრანგულისა და იტალიურის მსგავსად თუ არიან ერთმანეთს შორის დიალექტებით [>dialectes intermediaires<] დაკავშირებული, რომლებიც არც ერთ ტიპთან იჩენენ მეტ სიახლოვეს და არც მეორესთან. არა, ეს მეტ-ნაკლებად საერთო მოვლენაა ინდოევროპულ ოჯახში. ჩვენ ვეღარ დავადგენთ შუალედურ ნაწილებს, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენი ცოდნა სრულიად მყიფეა. ჩვენ არ ვიცნობთ ილურის ენის [>langue<] კორპუსს, არც ფრიგიული ენისას [>langue<] და არც მაკედონიურისას, რომლებმაც, ალბათ, ბერძნული სლავურთან დააკავშირეს. მაგრამ იყო ხალხთა გადასახლებები, რომლის ტალღამაც ენათა შორის ტიპები დაიპყრო და გადაფარა. ყოველგვარი საფუძველი არსებობს ვირწმუნოთ, რომ დიდი ინდოევროპული სხეულის წიაღში [>au sein du grand corps indoeuropeen<] მომხდარი დიფერენცირება ისეთივე სახით წარიმართა, როგორითაც ლათინური ენისა. ახლანდელი დროის მონაკვეთში უწყვეტობა არ შეჩერებულა... ჰერატიდან მოსკო-

* Cf. CLG/E(II), გვ. 13, N 1.3, Nr. 3285.

ვისაკენ გზაზე. თუ სხვადასხვა ინდოევროპულ ენას ავიღებთ, ყოველი მათგანი თავისი აღმოსავლელი და დასავლელი მეზობლის შუა ნაწილს წარმოადგენს. შეგვიძლია, ფენომენების სრული ანალოგიის რაღაც სიდიდის დადგენა. უწყვეტობა, მაგრამ თავისებური. ფონეტიკა.*

3** „ლიტერატურა, ფილოლოგია, ენათმეცნიერება

ლიტერატურის კვლევა, ჩვეულებრივი ლიტერატურული თვალსაზრისით, თითოეული მკვლევარისათვის საკმაოდ განსხვავებულია და ეს განსხვავება ვლინდება უფრო ტექნიკური ხასიათის დამხმარე კვლევებში, რომლებიც მას სჭირდება და რომელიც ფილოლოგების <განსაკუთრებული სამუშაო სფეროა>. სხვათა შორის, ასეთია ტექსტის კრიტიკა, ხელნაწერთა და გამოცემათა კრიტიკა. პალეოგრაფია და ეპიგრაფიკა, ავტორთა (ჰერმენევტიკული) ინტერპრეტაციები, ლექსიკოგრაფია, გრამატიკა, სალექსო ფორმის ნაწარმოებთა მეტრიკა და ა.შ... ფილოლოგები <საჭირო შემთხვევაში, დროებით> არქეოლოგის, იურისტის, გეოგრაფის, ისტორიკოსის, მითოლოგის და ა.შ. ფუნქციასაც ასრულებენ. მათი ამოცანა ხომ ისიც არის, რომ <ზოგადად> მოიცავდნენ ყველაფერს, რაც, ვინრო თუ ფართო გაგებით, მათ საქმეში გარკვეულ წვლილს შეიტანს და ავტორის იდეისა და შინაარსის უფრო ღრმად <წვდომის საქმეში> დაეხმარება. ამდენად, დიდ სიძნელეს არ უნდა წარმოადგენდეს იმის მიხედვრა, თუ წმინდა ლიტერატურული განათლების გარდა, კიდევ რაა საჭირო ფილოლოგიური განათლებისა <თუ მეცნიერებისათვის>, მით უმეტეს, რომ კლასიკური <განათლება> ამ ორივე საგანს ყოველთვის ერთად <განიხილავდა> (სულ მცირე, მკვდარ ენებთან [>languages<] მიმართებით მაინც).

ხშირად ნაკლებად მომზადებულებიც არიან ხოლმე იმის <გასაგებად>, რომ ფილოლოგია, თავის მხრივ, განსხვავდება ლინგვისტიკისაგან – ლიტერატურა და ფილოლოგია. ლიტერატურული კვლევა იმ აზრით, <როგორადაც ეს საყოველთაოდ ესმით>, მოიცავს მხოლოდ იმ საგნებს, რომლებიც წმინდა ლიტერატურული ინტერესის საგანს წარმოადგენს. იგი ყოველი მკვლევარისათვის განსხვავებულია მხოლოდ დამხმარე სფეროების ცოდნის თვალსაზრისით, რაც უმეტესად ტექნიკური ხასიათისაა და ამას მისი უდიდებულესობა (par excellence) ფილოლოგიის სფერო უძღვება. ესაა: <ტექსტის კრიტიკა>, ხელნაწერ-

* Cf. CLG/E(II), გვ. 14, N 1.3, Nr. 3285.

** დაუთარილებელია. შეად. ენგლერი 1975 ა, გვ. 838.

თა და გამოცემათა კრიტიკა, პალეოგრაფია, ეპიგრაფიკა, გრამატიკა, ლექსიკოგრაფია, <პროსოდია>, მეტრიკა, ჰერმენევტიკა <ან> ავტორთა განმარტებები და ა.შ. ყველა ხედავს <ასე ვთქვათ> ასპარეზს, ვინც კი ლეგიტიმური სახით უდგება ფილოლოგიურ კვლევას, <ეს არის ის, რაც> მას წმინდა ლიტერატურული კვლევისაგან განასხვავებს, <და ეს მით უფრო ადვილია, როცა კლასიკური განათლება (სულ მცირე, მკვდარ ენებთან [>langues<] მიმართებით) <კვლევის> ამ ორივე <ნესს ერთდროულად> მოიცავს და <თავისი თანამედროვე> შინაარსით >სრულიად მახლოებლს ხდის. ფილოლოგია სხვა არაფერია, თუ არა განელილი კომენტარი, რომელსაც ლიტერატურულ ნაწარმოებს დაურთავენ ხოლმე. <საბოლოო ანგარიშით>, ეს არის <მისი ლიტერატურული მიზანი>, რაც იმავდროულად ფილოლოგიური მეცნიერების არსებობის საფუძველსა და მათ ერთიანობას ქმნის, სხვაგვარად იგი სრულიად განსხვავებული შინაარსის კვლევას წარმართავდა. იგი მოიცავს ყველაფერს, რაც, ვინაშნ და ფართო გაგებით, ავტორის ჩანაფიქრისა და ნაწერის უკეთესად გაგებაზე იმოქმედებდა. ამის აღსასრულებლად ფილოლოგია ზევით დასახელებულ საგნებსა და არქეოლოგიას, იურისპრუდენციას, გეოგრაფიას, ისტორიას, მითოლოგიას და ა.შ. უნდა მოიცავდეს. მწერალი ნაწარმოებზე ფილოლოგიის და [] გაორმაგებული აქტიურობის კონცენტრაციას ახდენს. ფილოლოგია და ლინგვისტიკა: მაშინ, როდესაც არაფერს ურევს ერთმანეთში ლიტერატორებს [>le littérature<] და ფილოლოგებს, რომელთაც ერთმანეთთან ძალიან ბევრი საერთო აქვთ, პირიქით, ძალიან არის [].*

6** „ენის ნიშნები“

სამეტყველო ქმედების [>langage<] ნიშნები. სამეტყველო ქმედება [>langage<] მუდამ ადამიანურ ინდივიდში იგულისხმება, რაც მკდარი თვალსაზრისია. ბუნება ქმნის არტიკულირებული სამეტყველო ქმედებისათვის [>langage<] ფორმირებულ [>organisé pour<] ადამიანს, მაგრამ სამეტყველო ქმედებას [>langage<] – არტიკულირების გარეშე. სამეტყველო ქმედება [>langage<] სოციალური ფაქტორია. ინდივიდი, რომელიც ლაპარაკისათვის არის ფორმირებული [>organisé pour parler<] შეუძლია მხოლოდ მის ირგვლივ მყოფი ერთობის მეშვეობით მიაღწიოს <თავისი აპარატის> მოხმარებას, – რომ აღარაფერი ვთქვათ მისი მოხ-

* Cf. CLG/E(II), გვ. 15, N 3, Nr. 3288.

** სავარაუდოდ, 1891-1894 წლები; შეად. ენგლერი 1975 a, გვ. 838.

მარების მოთხოვნილებაზე, რომელსაც მხოლოდ ერთობასთან თავის ურთიერთობაში გრძნობს. ისე, რომ ეს მთლიანად დამოკიდებულია ამ ერთობაზე. მისი რასობრივი მნიშვნელობა მეორეხარისხოვანია (აღბათ, იმის გამოკლებით, რაც გამოთქმათა ზოგიერთ ნიშანს შეეხება). მაშასადამე, ადამიანი მთლიანად მხოლოდ იმის შედეგია, რასაც იგი თავის გარემომცველ სამყაროდან სესხულობს.

ენის [>langue<] სოციალური ფაქტორი შეიძლება იყოს წეს-ჩვეულებებთან შეგვედარებინა (კონსტიტუცია, სამართალი, ჩვეულებები და სხვა). ამისგან შორს დგას ხელოვნება და რელიგია, რომლებიც სულიერი მოვლენების რიგს მიეკუთვნება და რაშიც მნიშვნელოვან როლს პიროვნული ინიციატივა ასრულებს და რომელიც ორ ინდივიდს შორის აზრთა გაცვლას არ გულისხმობს. მაგრამ წეს-ჩვეულებებთან თავად ანალოგიები მეტად პირობითია. აქ მნიშვნელოვანი განსხვავებებია:

1. სამეტყველო ქმედება [>langage<] ერთობის საკუთრებაა, როგორც ეს მიღებულია და შეესატყვისება ინდივიდისათვის ბუნებისაგან ბოძებულ სპეციალურ ხმას. ამ თვალსაზრისით, ეს ფაქტი ანალოგიის გარეშეა.

2. ენა [>langue<] არის მისი უდიდებულესობა (par excellence) საშუალება, იარაღი, რომელმაც მუდამ და უშუალოდ <თავისი მიზანი და თავისი ქმედება> უნდა შეასრულოს: გასაგები რომ იყოს, ხალხთა ჩვეულებები (როგორცაა, მაგალითად, დღესასწაულები) ხშირად არაპირდაპირ მიზანს წარმოადგენენ და ეს იმიტომ, რომ სამეტყველო ქმედების მიზანი, რომლის მიზანიც სიცხადის შეტანაა, ერთი უპირობო საჭიროებათაგანია ყოველი საზოგადოებისათვის, ყოველ შემთხვევაში იმ ვითარებაში, რომელშიც მას დღეს ვიცნობთ. აქედან დასკვნა, რომ სამეტყველო ქმედების [>langage<] არსებობა ყოველი საზოგადოების დამახასიათებელი თვისებაა.

მიგნება:

1. სამეტყველო ქმედების [>langage<] არსებობა საჭიროა ყოველი ადამიანური ურთიერთობისათვის.

2. ენის [>langue<] სრული უწყვეტობა.

- ა) ენის შეწყვეტა წარმოუდგენელია. არც ერთ ხალხს არ შეუძლია იმის წარმოდგენა, რომ თვით დიდ გადატრიალებათა დროს, როცა ყველაფერი დანარჩენი ნადგურდება, ერთ ან ორ დღეში ლაპარაკს შეწყვეტს.

- ბ) ერთეულის ან ერთადერთის ინიციატივა. მრავლის შეუძლებელია, პირველ რიგში, გაუცნობიერებლობის [>inconscience<] გამო. გაცნობიერების შემთხვევაში შეიძლება მრავალის ინიციატივის მიღება, მაგრამ იგი მაშინვე შეწყდება იმ ფაქტის გამო, რომ ის თავის-

თავად გაუგებრობად იქცევა. ხანდახან შეიძლება შეგვხვდეს კიდეც იგი. ეს დაკავშირებულია ლექსიკოგრაფიულ განახლებებთან. მაშინ კი ხშირად საჭირო ხდება მასალების საერთო ენიდან [>langue<] გამოყენება. <არსებობს დანაკლისი, შექმნით კი არაფერი იქმნება. ყველაფერი გარდაიქმნება.

გ. კურციუსი მე-5 გამოცემის მეთოდოლოგიურ ნაწილში, მეორე ნაწილის კომენტარი* >.

<გ> ყველაფრის გაცნობიერებული ინიციატივა არის უსარგებლო, წარმოუდგენელი, უმაგალითო >.

ასე ქმნის ენა [>langue<] ტრადიციას, რომელიც გამუდმებით იცვლება, მაგრამ რომლის გატეხვასაც ვერ შეძლებს ვერც დრო და ვერც მოლაპარაკე სუბიექტი, თუ იგი ამა თუ იმ მიზეზით არ გაქრა. იმ შემთხვევაშიც, თუ ხალხი უცხო ენას გადაიღებს, უწყვეტობის პრინციპი მაინც უვნებელი რჩება. ერთი ენა [>langue<] გაქრა; მაგრამ ის, რომელიც გუნაგრძობს—არსებობას <გაიმარჯვებს>, ასევე უწყვეტია. თუ ენა [>langue<] არსებობს, არ შეიძლება იმისი თქმა, თუ რამდენ ხანს იარსებებს იგი, მაგრამ დარწმუნებული კი უნდა ვიყოთ, რომ მას დროის სიღრმეებისაკენ იმ მასშტაბით შეუძლია უკუსვლა, რამდენზეც მას ამის შესაძლებლობა ექნება და რომ იგი თავის მასალას დაუსაბამო დროიდან წამოიღებს, როგორც ყინულის მორენებს.

<არატიპიური მყინვარი მართლაც კარგი შედარებაა მსგავსი სახის [>congénères<] იდიომისათვის, რომელიც საერთოდ წარმომავლობის, ახალი ელემენტების, დროით გაპირობებული განსხვავებების და ორგანული სიცოცხლის დავინწყებული ელემენტების ათვისების საშუალებას იძლევა >.**

თარგმნა შორენა შამანაძემ.

* გ. კურციუსი: ბერძნული ეტიმოლოგიის ძირითადი ნიშნები, მე-5 გამოცემა, ლაიპციგი, 1879.

** Cf. CLG/E(II), გვ. 16, N 6, Nr. 3292.

როლან ბარტი
(1915-1980)

სტრუქტურალიზმი, როგორც მოღვაწეობა

რას წარმოადგენს სტრუქტურალიზმი? ის არც სკოლაა და არც – მიმდინარეობა (ყოველ შემთხვევაში, ჯერჯერობით), ვინაიდან ჩვეულებრივ ამ ტერმინით გაერთიანებულ ავტორთა უმრავლესობა სრულიად არ გრძნობს თავს არც დოქტრინის ერთობით, არც ბრძოლის ერთობით ერთმანეთთან დაკავშირებულად. უკეთეს შემთხვევაში, საქმე ეხება სიტყვათხმარებას: **სტრუქტურა** უკვე ძველ ტერმინს წარმოადგენს (ანატომისტური და გრამატიკული წარმომავლობისას), სადღეისოდ ძლიერ გაცვეთილს: მას ხალისით მიმართავს ყველა სოციალური მეცნიერება, და ამ სიტყვის გამოყენება არ შეიძლება ჩაითვალოს ვინმეს გამორჩეულ ნიშან-თვისებად, გარდა პოლემიკისა შინაარსის შესახებ, რომელსაც მასში დებენ; არც **ფუნქციის** გამოსახულებები, **ფორმები, ნიშნები და მნიშვნელობები** გამოირჩევიან სპეციფიკურობით; დღეს ისინი საყოველთაო გამოყენების სიტყვებია, რომელთაგანაც მოითხოვენ და იღებენ ყველაფერს, რასაც მოისურვებენ; კერძოდ, ისინი ძველი, დეტერმინისტული მიზეზ-შედეგობრიობის, სქემის შენიღბვის საშუალებას გვაძლევენ. ალბათ საჭიროა ისეთ წყვილებს მივმართოთ, როგორებიცაა **აღმნიშვნელი – აღნიშნული და სინქრონია – დიაქრონია**, საიმიხოდ, რომ აზროვნების სხვა წესებისგან სტრუქტურალიზმის განსხვავების გაგებას მივუახლოვდეთ; პირველ წყვილს იმიტომ უნდა მივმართოთ, რომ სოსიურიანიული წარმოშობის ლინგვისტურ მოდელზე მიგვითითებს, და იმიტომაც, რომ ნივთაა დღევანდელი მდგომარეობისას, ლინგვისტიკა, ეკონომიკასთან ერთად, სტრუქტურის შესახებ მეცნიერების უშუალო განხორციელებაა; მეორე წყვილს გაცილებით გადამწყვეტი სახით უნდა მივაპყროთ ყურადღება, ვინაიდან იგი, როგორც ჩანს, გულისხმობს ისტორიის ცნების ცნობილ გადასინჯვას იმ ზომით, რა ზომითაც სინქრონიის იდეა (მიუხედავად იმისა, რომ სოსიურთან სწორედ ის გამოდის უაღრესად ოპერაციონალური ცნების სახით) ამართლებს დროის გარკვეულ იმობილიზაციას, ხოლო დიაქრონიის იდეა იმისკენ იხრება, რომ ისტორიული პროცესი ფორმების წმინდა თანმიმდევრულობის სახით წარმოადგინოს. ეტყობა, სტრუქტურალიზმის სამეტყველო ნიშანი, საბოლოო ჯამში, განხილულ უნდა იქნას მნიშვნელობის ცნებასთან დაკავშირებული ტერმინების სისტემატური ხმარებით, და სრულიადაც არა თვით სიტყვა „სტრუქტურალიზმის“ გამოყენებით, რომელსაც, რაოდენ პარადოქსულიც

უნდა იყოს, საცვებით არ ძალუძს ვინმეს გამორჩეულ ნიშან-თვისებად ქცევა. თვალი ადევნეთ, ვინც იყენებს გამოთქმებს „აღმნიშვნელი“ და „აღნიშნული“, „სინქრონია“ და „დიაქრონია“, და მიხვდებით, ჩამოუყალიბდა თუ არა ამ ხალხს სტრუქტურალისტური ხედვა.

სამართლიანი იქნება, იგივეს თუ გავიმეორებთ ინტელექტუალური მეტაენის შესახებაც, რომელიც გახსნილად სარგებლობს მეთოდოლოგიური ცნებებით. რამდენადაც სტრუქტურალიზმი არ წარმოადგენს არც სკოლას, არც მიმდინარეობას, არ არსებობს არანაირი საფუძველი აპრიორულად (თუნდაც სავარაუდოდ) მხოლოდ მეცნიერულ აზროვნებაზე მის დასაყვანად; გაცილებით უკეთესია მცდელობა მისი შეძლებისდაგვარად ფართო აღწერისა(თუ არა დეფინიციისა) სხვა დონეზე, ვიდრე რეფლექსური ენის დონეა. მართლაც, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ არსებობენ ისეთი მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები, რომელთა თვალშიც სტრუქტურით **ოპერირება** (და არა მხოლოდ აზრი მის შესახებ) ადამიანური პრაქტიკის განსაკუთრებულ ტიპს წარმოადგენს, და რომ ანალიტიკოსნი და შემოქმედნი საერთო ნიშნით უნდა გაერთიანდნენ, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს **სტრუქტურალური ადამიანი**; ასეთი ადამიანი განისაზღვრება არა თავისი იდეებით ან ენებით, რომლებსაც იყენებს, არამედ თავისი წარმოსახვის ხასიათით ან, უკეთ თუ ვიტყვით, **წარმოსახვის უნარით**, სხვა სიტყვებით, იმ წესით, რომლითაც ის აზრობრივად განიცდის სტრუქტურას.

ამთავითვე აღვნიშნავთ, რომ ყველა თავის მომხმარებლის მიმართ თვით სტრუქტურალიზმი პრინციპულად გამოდის, როგორც **მოღვაწეობა**, ესე იგი სააზროვნო ოპერაციების განსაზღვრული რაოდენობის მონესრიგებული თანმიმდევრობა: ცხადია, შეიძლება ვილაპარაკოთ სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის შესახებ, მსგავსად იმისა, როგორც თავის დროზე ლაპარაკობდნენ სიურრეალისტური მოღვაწეობის შესახებ (როგორც ჩანს, სწორედ სიურრეალიზმმა მოგვცა სტრუქტურული ლიტერატურის პირველი ცდები – ამ საკითხს უთუოდ უნდა დავუბრუნდეთ). ოღონდ, ვიდრე ამ ოპერაციებს მივმართავდეთ, რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას მათ მიზნებზე.

ნებისმიერი სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის – განურჩევლად იმისა, რეფლექსურია თუ პოეტური – მიზანს წარმოადგენს „ობიექტის“ იმ სახის აღდგენა, რომ მსგავსი რეკონსტრუქციისას აღმოჩენილ იქნას ამ ობიექტის ფუნქციონირების წესები („ფუნქციები“). ამგვარად, სტრუქტურა, არსებითად, საგნის გამოსახულებაა, მაგრამ – მიმართული, დაინტერესებული გამოსახულება, ვინაიდან საგნის მოდელი რაღაც ისეთს ავლენს, რაც უხილავი ან, თუ გნებავთ, არაინტელიგიბელური, რჩებოდა თვით მოდელირებად საგანში. სტრუქტურალური ადამიანი

იღებს სინამდვილეს, ანაწევრებს, შემდეგ კი აერთებს დანაწევრებულს; ეს, ერთი შეხედვით, წვრილმანია (რის გამოც ზოგიერთი სტრუქტურალისტურ მოღვაწეობას მიიჩნევს „უმნიშვნელოდ, უინტერესოდ, უსარგებლოდ“ და ა. შ.). ოღონდ გაცილებით ღრმა თვალთახედვა აღმოაჩენს, რომ ამ წვრილმანს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ამ ორ ობიექტს შორის, ან სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის ორ ფაზას შორის, შუალედში იბადება **რალაც ახალი**, და ეს ახალი სხვა არაფერია, თუ არა ინტელიგიბელობა მთლიანობაში. მოდელი – ესაა საგანს მიკრული ინტელექტი, და ასეთი დანამატი ანთროპოლოგიურ მნიშვნელობას ფლობს იმ აზრით, რომ ის თავად ადამიანი, მისი ისტორია, მისი სიტუაცია, მისი თავისუფლება და მისი ის წინააღმდეგობაც კი აღმოჩნდება ხოლმე, რომელსაც ბუნება მის გონებას უწევს.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, რატომ უნდა ვისაუბროთ სტრუქტურალ-იზმის, როგორც მოღვაწეობის შესახებ: აქ აღდგენა ან ასახვა წარმოადგენს არა სამყაროს რალაც პირველმობილ „ანაბეჭდს“, არამედ – ისეთი სამყაროს ყველაზე უფრო ნამდვილ მნიშვნელობას, რომელიც პირველადს ჰგავს, მაგრამ მის ასლირებას კი არ ახდენს, არამედ ინტელიგიბელურს ხდის მას. აი, რატომ შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ სტრუქტურალ-იზმი თავისი არსითაა მამოდელირებელი მოღვაწეობა, და სწორედ ამ მიმართებით, მკაცრად თუ ვიტყვით, არ არსებობს არავითარი **ტექნიკური** სხვაობა ერთის მხრივ მეცნიერულ სტრუქტურალიზმსა და მეორეს მხრივ ლიტერატურას, აგრეთვე – საერთოდ ხელოვნებას, შორის: ორივეს ურთიერთობა აქვს **მიმეზისტან**, რომელიც ეფუძნება არა სუბსტანციებს შორის ანალოგიას (მაგალითად, ეგრეთ წოდებულ რეალისტურ ხელოვნებაში), არამედ – ფუნქციების ანალოგიას (რასაც ლევი-სტროსი ჰომოლოგიებს ეწოდებს). როცა ტრუბეცკოი ფონეტიკურ ობიექტს ვარიაციების სისტემის სახით აღადგენს, როცა ჟორჟ დიუმეზილი ფუნქციონალურ მითოლოგიას ამუშავებს, როცა პროპი წინასწარ მის მიერვე დანაწევრებული ყველა სლავური ზღაპრის სტრუქტურირების გზით ხალხური ზღაპრის ინვარიანტის კონსტრუირებას ახდენს, როცა კლოდ ლევი-სტროსი ტოტემური აზროვნების ჰომოლოგიურ ფუნქციონირებას აღმოაჩენს, ხოლო ჟ. გ. გარდჟე – ეკონომიკური აზროვნების ფორმალურ წესებს, ან ჟ. კ. გარდენი – წინარეისტორიული ბრინჯაოს საგნების მადიფერენცირებელ ნიშნებს, როცა ჟ. პ. რიშარი მალარმეს ლექსს მისთვის დამახასიათებელი ჟღერადობის მიხედვით აღაგებს, ყველანი ისინი, არსებითად, იგივეს აკეთებენ, რასაც მონდრიანი, ბულეზი ან ბიუტორი, რომლებიც რაიმე ობიექტის (სწორედ **კომპოზიციად** სახელდებულის) კონსტრუირებას ახდენენ მონესრიგებული მანიფესტაციის, შემდგომ კი განსაზღვრულ ერთეულთა

შეერთების, გზით. არაარსებითია ის ფაქტი, რომ მამოდელირებელი მოღვაწეობის საფუძვლადმდებარე პირველად ობიექტს სინამდვილე გვანვდის ან უკვე ერთგვარად თავმოყრილი სახით (რასაც ადგილი აქვს უკვე ჩამოყალიბებულ ენაზე, საზოგადოებაზე ან ნაწარმოებზე მიმართული სტრუქტურული ანალიზის შემთხვევაში) ან, პირიქით, არაორგანიზებული სახით(ასეთია სტრუქტურული „კომპოზიციის“ შემთხვევა). არაარსებითია ისიც, რომ ამ პირველადი ობიექტის აღება სოციალური ან წარმოსახული სინამდვილიდან ხდება, – ასლირებადი ობიექტის ბუნება ხომ არ განსაზღვრავს ხელოვნებას (რეალიზმის ნებისმიერი სახესხვაობის მტკიცე ცრურწმენა), არამედ სწორედ ის, რაც ადამიანს შეაქვს მისი აღდგენისას: შესრულება ნებისმიერი შემოქმედების გულისგულია. მამასადამე, სწორედ იმდენად, რამდენადაც სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის მიზნები განუყრელადაა დაკავშირებული განსაზღვრულ ტექნიკასთან, სტრუქტურალიზმი შესამჩნევად განსხვავდება ანალიზის ან შემოქმედების ყველა სხვა ნესისგან: ობიექტი აღდგება ფუნქციების **გამოვლენისთვის**, და რეზულტატი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თვით განვლილი გზა გამოდის; აი, რატომ უნდა ვილაპარაკოთ უფრო სტრუქტურალისტური მოღვაწეობის, ვიდრე სტრუქტურალისტური შემოქმედების შესახებ.

სტრუქტურალისტური მოღვაწეობა თავის თავში ორი სპეციფიკური ოპერაციის – დანაწევრების და მონტაჟის – შემცველია. მამოდელირებელ მოღვაწეობას დაქვემდებარებული პირველადი ობიექტის დანაწევრება ნიშნავს მასში ისეთი მოძრავი ფრაგმენტების აღმოჩენას, ურთიერთის მიმართ რომელთა განლაგებაც რაღაც საზრისს ბადებს; მსგავს ფრაგმენტს თავისთავად აზრი არა აქვს, მაგრამ იგი ისეთია, რომ მისი კონფიგურაციის შემხები უმცირესი ცვლილებები მთელის ცვლილებას იწვევს. მონდრიანის **კვადრატი**, პუსერის **მწკრივი**, **სტროფი** ბიუტორის „მოზილი“-დან, „მითემა“ ლევი-სტროსთან, ფონემა ფონოლოგებთან, „თემა“ ლიტერატურის ზოგიერთ კრიტიკოსთან – ყველა ეს ერთეული (როგორიც არ უნდა იყოს მათი შინაგანი სტრუქტურა და სიდიდე, ზოგჯერ სრულიად განსხვავებული) მნიშვნელად არსებობას იძენს მხოლოდ თავის საზღვარზე, ეს საზღვრები ხსენებულ ერთეულებს გამოყოფს მეტყველების სხვა აქტუალურ ერთეულთაგან (მაგრამ ეს უკვე მონტაჟის პრობლემაა), აგრეთვე ეს საზღვრები განასხვავებს მათ სხვა ვირტუალური ერთეულებისგან, რომლებთან ერთადაც ისინი გარკვეულ კლასს წარმოქმნიან (ლინგვისტების მიერ პარადიგმად სახელდებულს). პარადიგმის ცნება, როგორც ჩანს, არსებითია იმის გასარკვევად, თუ რას ნიშნავს სტრუქტურალისტური ხედვა: პარადიგმა ობიექტების (ერთეულების) შეძლებისდაგვარად მინი-

მალური სიმრავლეა, რომლიდანაც გამოვითხოვთ ხოლმე ისეთ ობიექტს ან ერთეულს, აქტუალური საზრისით რომლის აღჭურვაც გვსურს. პარადიგმატული ობიექტი იმით ხასიათდება, რომ იგი თავისი კლასის სხვა ობიექტებთან დაკავშირებულია მსგავსების ან განსხვავების მიმართებით: ერთი პარადიგმის ორ ერთეულს რაღაც ურთიერთმსგავსება უნდა გააჩნდეს **იმისთვის, რომ** სრულიად აშკარა გახდეს მათ შორის განსხვავება; იმისთვის, რომ ფრანგულ ენაში ერთიდაიგივე საზრისით არ მივანიჭოთ სიტყვებს poisson და poison, აუცილებელია, რომ S-ს და Z-ს ერთდროულად გააჩნდეთ როგორც საერთო (დენტალურობა), ისე – მადიფერენცირებელი (ჟღერადობის არსებობა ან არარსებობა) ნიშანთვისება. აუცილებელია, რომ მონდრიანის კვადრატები მსგავსი იყონ თავიანთი კვადრატული ფორმით და განსხვავებული – პროპორციით და ფერით; აუცილებელია, რომ ამერიკული ავტომობილები (ბიუტორის „მობილში“) განუწყვეტილად განიხილებოდნენ ერთი და იგივე წესით, მაგრამ, იმავდროულად, ყოველთვის განსხვავდებოდნენ მარკით და ფერით; აუცილებელია, რომ ოიდისპოსის მითის ეპიზოდები (ლევინ-სტროსის ანალიზში) ერთნაირი და განსხვავებული იყოს და ა. შ., იმისთვის, რომ დისკურსის და ნაწარმოების ყველა დასახელებული ტიპი ინტელიგიბელური აღმოჩნდეს. ამგვარად, დანაწევრების ოპერაციას მივყავართ მოდელის პირველად, თითქოსდა დანაწევრებულ მდგომარეობასთან, თუმცა, ამავე დროს, სტრუქტურული ელემენტები სულაც არ არიან ქაოსურად უწესრიგონი; ჯერ კიდევ თავის განაწილებამდე და კომპოზიციის კონტინუუმში ჩართვამდე ყოველი ასეთი ერთეული შედის ვირტუალურ სიმრავლეში ანალოგიური ერთეულებისა, რომლებიც წარმოქმნიან უმაღლეს მამოძრავებელ პრინციპს – უმცირესი განსხვავების პრინციპს – დაქვემდებარებულ, გააზრებულ მთელს.

განსაზღვრავს თუ არა ერთეულებს, სტრუქტურალურმა ადამიანმა მათ კვალდაკვალ უნდა გამოავლინოს ან განამტკიცოს ურთიერთშეერთების წესები: ამ მომენტიდან გამომთხოვნილობითი მოღვაწეობა იცვლება სამონტაჟო მოღვაწეობით. განსხვავებულ ხელოვნებათა და დისკურსის განსხვავებულ ტიპთა სინტაქსი, როგორც ცნობილია, ერთობ მრავალფეროვანია; მაგრამ რაც თანაბარი დონით მოიძიება სტრუქტურულ ჩანაფიქრთან თანხმობით შექმნილ ნებისმიერ ნაწარმოებში, ესაა ზოგიერთი რეგულარული შეზღუდვისადმი მათი დაქვემდებარებულობა; ამასთან, ამ შეზღუდვათა ფორმალურ ხასიათს, რასაც უსამართლოდ საყვედურობენ სტრუქტურალიზმს, გაცილებით ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მათ სტაბილურობას, ვინაიდან მამოდელირებელი მოღვაწეობის ამ მეორე სტადიაზე სხვა არაფერი გათამაშდება, თუ არა – ერთგვარი ბრძოლა შემთხვევითობის

წინააღმდეგ. აი, რატომ იძენენ რეკურენტულობის კრიტიკერიუმები ლამის დემიურგულ როლს: სწორედ ერთი და იგივე ერთეულებისა და მათი კომბინაციების რეგულარული განმეორებადობის წყალობით, ნაწარმოები წარმოსდგება როგორც რაღაც დასრულებული მთელი, სხვა სიტყვებით, როგორც საზრისით აღჭურვილი მთელი; ლინგვისტები ამ კომბინატორულ წესებს **ფორმებს** უწოდებენ, და ფრიად სასურველი იქნება, ამ გაცვეთილ სიტყვას თავის მკაცრ მნიშვნელობას თუ შეეუნარჩუნებთ: ამგვარად, ფორმა ისაა, რაც ერთეულებს შორის მოსაზღვრეობის მიმართებას ნებას აძლევს არ გამოიყურებოდეს როგორც წმინდა შემთხვევითობის რეზულტატი; ხელოვნების ნაწარმოები ისაა, შემთხვევის ბატონობიდან რის გამოგლეჯასაც ადამიანი ახერხებს. აქ თქმული, შესაძლოა, აგვიხსნის, ერთის მხრივ, ეგრეთ წოდებული არაფიგურატიული ნაწარმოებები რატომ წარმოადგენენ მაინც ნაწარმოებებს სიტყვის ყველაზე უფრო ზუსტი აზრით, ვინაიდან ადამიანური გონება ექვემდებარება არა ასლებისა და ნიმუშების ანალოგისტურ ლოგიკას, არამედ – მონესრიგებულ წარმონაქმნთა ლოგიკას, მეორეს მხრივ კი – იგივე ნაწარმოებები იმათ თვალში, ვინც მათში არავითარ **ფორმებს** არ ასხვავებს, რატომ მოჩანან როგორც ქაოტურნი და, მით უფრო, გამოუსადეგარნი: ხრუშჩოვი, რომელიც აბსტრაქტულ ტილოს უყურებს, უდავოა, ცდება, როცა მასში ვირის კუდის მიერ დატოვებული უფორმო მონასმების მეტს ვერაფერს ხედავს; და, მიუხედავად ამისა, მან პრინციპში იცის, რომ ხელოვნება გარკვეული სახის გამარჯვებაა შემთხვევითობაზე (ის მხედველობიდან უშვებს მხოლოდ იმას, რომ ნებისმიერ წესს – გამოყენება გვინდა მისი თუ გაგება – ეუფლებიან).

ასე აგებული მოდელი სამყაროს უკვე იმ სახით არ გვიბრუნებს, რომლითაც ის მას თავიდან მიეცა, და სწორედ ამაში მდგომარეობს სტრუქტურალიზმის მნიშვნელობა. უპირველეს ყოვლისა, ის ქმნის ახალ კატეგორიას ობიექტისა, რომელიც არც რეალურის სფეროს ეკუთვნის, არც – რაციონალურის სფეროს, არამედ – **ფუნქციონალურის** სფეროს და, უფრო მეტიც, დღესდღეობით ინფორმატიკის ბაზაზე განვითარებად სამეცნიერო გამოკვლევათა მთელ კომპლექსშია ჩართული. გარდა ამისა, და ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ის მთელი სიცხადით აღმოაჩენს იმ უაღრესად ადამიანურ პროცესს, რომლის მსვლელობის დროსაც ადამიანები ნივთებს საზრისს ანიჭებენ. არის თუ არა ამაში რაიმე ახალი? გარკვეული ზომით, არის; რა თქმა უნდა, სამყარო ყოველთვის, ყველა დროში, ესწრაფოდა საზრისის აღმოჩენას როგორც ყველაფერ იმაში, რაც მას მიეცემა, ისე – ყველაფერ იმაში, რასაც ის თავად ქმნის; სიახლე კი მდგომარეობს ისეთი აზროვნების (ან ისეთი „პოეტიკის“) გაჩენის ფაქტში, რომელიც თავის მიერ აღმოჩენილ ობიექტთა

არა იმდენად მთლიანი საზრისებით აღჭურვას ცდილობს, რამდენადაც – იმის გაგებას, თუ როგორაა შესაძლებელი საზრისი როგორც ასეთი, რა ფასად და რა გზებით წარმოიშობა იგი. ბოლოს კი შეიძლება ითქვას, რომ სტრუქტურალიზმის ობიექტს წარმოადგენს არა ადამიანი-მატარებელი საზრისთა უსასრულო სიმრავლისა, არამედ ადამიანი-მწარმოებელი საზრისებისა, სწორედ ისე, თითქოს კაცობრიობა ნიშნათა აზრობრივი შინაარსის ამოწურვას კი არ ესწრაფოდეს, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ იმ აქტის განხორციელებას, რომლის საშუალებითაც ინარმოება ყველა ეს ისტორიულად შესაძლებელი, ცვალებადი საზრისი. ომო სიგნიფიკანს, ადამიანი აღმნიშვნელი, – ასეთი უნდა იყოს ახალი ადამიანი, რომელსაც ეძიებს სტრუქტურალიზმი.

ჰეგელის თქმით, ძველ ბერძნებს განაცვიფრებდა ბუნების **ბუნებრიობა**; ისინი მას დაუღლელად აყურადებდნენ და ნაკადულებს, მთებს, ტყეებს, ჭექა-ქუხილს მათი საზრისის შესახებ გამოჰკითხავდნენ; ვერგამგებლნი იმისა, თუ სახელდობრ რას მეტყველებდნენ ეს ნივთები, მცენარეულ და კოსმიურ სამყაროში ისინი შეიგრძნობდნენ ყოვლისგანმსჭვალავ **თრთოლას** საზრისისა, რომელსაც მათ დაარქვეს თავიანთი ერთ-ერთი ღმერთის სახელი – ჰანი. მას მერე ბუნება შეიცვალა, სოციალური გახდა: ყველაფერი, რაც ადამიანს ებოძა, **უკვე** ადამიანური საწყისითაა გაჟღენთილი, – იმ ტყეების და მდინარეების ჩათვლით, მოგზაურობა სადაც გვიხდება. თუმცა, ამ სოციალური ბუნების (უბრალოდ თუ ვიტყვით – კულტურის) პირისპირ მდგომი სტრუქტურალური ადამიანი არსებითად არაფრით განსხვავდება ძველი ბერძენისგან: ისიც აყურადებს კულტურის ბუნებრივ ხმას და განუწყვეტლივ ჩაესმის არა იმდენად მდგრად, დასრულებულ, „ჭემმარიტ“ საზრისთა ხმოვანება, რამდენადაც – იმ გიგანტური მანქანის ვიბრაცია, რომელსაც კაცობრიობა წარმოადგენს, საზრისის ქმნადობის დაუცხრომელ პროცესში მყოფი, რის გარეშეც ის დაკარგავდა თავის ადამიანურ სახეს. და აი, სწორედ იმიტომ, რომ საზრისის ასეთი წარმოება მის თვალში გაცილებით მნიშვნელოვანია, ვიდრე თვით საზრისები, სწორედ იმიტომ, რომ ფუნქცია ექსტენსიურია ნებისმიერი კონკრეტული ქმნილების მიმართ, სტრუქტურალიზმიც სხვა არაფერი გამოდის, თუ არა მოღვაწეობა, რომელიც ნაწარმოების შექმნის აქტს თვით ნაწარმოებთან აიგივებს: დოდეკაფონური კომპოზიცია ან ლევისტროსის ანალიზი ობიექტებს წარმოადგენს სწორედ იმ ზომით, რა ზომითაც **დამზადებულნი** არიან ეს ობიექტები: ანმყოფი მათი ყოფნა იგივეობრივია წარსულში მათი დამზადების აქტისა; ისინი სწორედ წარსულში – დამზადებული საგნები არიან. მხატვარი ან ანალიტიკოსი იმ გზას გადის, რომელიც მანამდე საზრისის გაუვლია; ისინი არ საჭიროე-

ბენ მასზე მითითებას: მათი ფუნქცია, ჰეგელის სიტყვებს თუ გავიმეორებთ, არის *manteia*; ძველ წინასწარმეტყველთა მსგავსად, ისინი გვაუწყებენ საზრისის ადგილის შესახებ, არ კი ასახელებენ ამ საზრისს. და სწორედ იმიტომ, რომ ლიტერატურაც, სხვათა შორის, ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა, იგი რაციონალური განმარტებისთვისაც ხელმისაწვდომია, იმავდროულად კი ლიტერატურა სვამს კითხვებს, მეტყველებს და დუმს: სამყაროში იმავ გზით შემღწევი, რომელიც საზრისმა გაიარა და რომელსაც ხელახლა გადის იგი სწორედ ამ საზრისთან ერთად, თავისუფლდება რა გზადაგზა ამ სამყაროს მიერ გამომუშავებული ყველა შემთხვევითი საზრისისგან; ადამიანისთვის, რომელიც მას მოიხმარს, იგი პასუხს წარმოადგენს, ბუნების მიმართ კი კვლავ კითხვად რჩება: ლიტერატურა კითხვის დამსმელი პასუხი და მოპასუხე კითხვაა.

როგორღა ხვდება სტრუქტურალური ადამიანი ირეალიზმის ბრალდებას, რომელსაც მას ზოგჯერ უყენებენ? განა ფორმები თვით სამყაროში არ არსებობენ, განა ფორმებს კი არ ეკისრებათ პასუხისმგებლობა? მართალია თუ არა, რომ მხოლოდ მარქსიზმისგანაა დავალებული ბრეხტი მთელი იმ რევოლუციის გამო, რაც მასშია? ხომ არ იქნებოდა უკეთესი, გვეთქვა, – ეს რევოლუცია იმაში მდგომარეობდა, რომ ბრეხტი თავის მარქსისტულ ხედვას რამდენიმე სასცენო ხერხის დახმარებით ახორციელებდა, მაგალითად, იმით, რომ პროფეტორებს განსაკუთრებული სახით განალაგებდა ან თავის მსახიობებს გაცვეთილ კოსტიუმებს აცმევდა. სტრუქტურალიზმი სამყაროს არ ართმევს მის ისტორიას: ის ცდილობს ისტორიას დაუკავშიროს არა მხოლოდ შინაარსი (ეს უკვე ათასჯერ გაკეთებულა), არამედ – ფორმებიც, არა მხოლოდ მატერიალური, არამედ – ინტელიგიბელურიც, არა მხოლოდ იდეოლოგია, არამედ – ესთეტიკაც. და სწორედ იმიტომ, რომ ნებისმიერი აზრი ისტორიული ინტელიგიბელურობის შესახებ გარდაუვლად წარმოადგენს ამ ინტელიგიბელურობასთან ზიარების აქტს, სტრუქტურალური ადამიანი ერთობ ნაკლებადაა დაინტერესებული იმით, რომ მუდმივად იცოცხლოს: მან იცის, რომ სტრუქტურალიზმიც სამყაროს ერთ-ერთი **ფორმაა**, რომელიც მასთან ერთად შეიცვლება; და სწორედ იმიტომ, რომ სტრუქტურალური ადამიანი სამყაროს უკვე ჩამოყალიბებულ ენებზე ახალი წესით მეტყველების უნარის მობილიზებით ამოწმებს თავისი მსჯელობების ვარგისობას (და სრულიადაც არა ჭეშმარიტობას), მისთვის ისიც ცნობილია, რომ საკმარისია ისტორიაში ახალი ენა წარმოიშვას, რომელიც მის შესახებ ამეტყველდება, რომ მისი მისია ამოწურული აღმოჩნდება.

1963 წელი
თარგმნა **დათო ბარბაქაძემ**

როლან ბარტი
(1915-1980)

ლიტერატურა და მეტაენა

ლოგიკა გვასწავლის ენა-ობიექტისა და მეტაენის ნაყოფიერ გამიჯვნას. ენა-ობიექტი – ესაა თავად საგანი ლოგიკური გამოკვლევებისა, ხოლო მეტაენა – ის აუცილებელი ხელოვნური ენა, რომლითაც ასეთი კვლევა წარმოებს. ლოგიკური აზროვნების შინაარსს სწორედ ის შეადგენს, რომ მე შემიძლია რეალური ენის (ენა-ობიექტის) მიმართებებისა და სტრუქტურის ფორმულირება სიმბოლოთა ენაზე (მეტაენაზე).

ჩვენს მწერლებს მრავალ საუკუნეთა განმავლობაში ვერ წარმოედგინათ, თუ შეიძლებოდა ლიტერატურა (თავად ეს სიტყვა, დიდი ხანი არაა, რაც წარმოიშვა) განხილულიყო, როგორც ასეთ ლოგიკურ გამიჯვნას დაქვემდებარებული ენა (ყველა სხვა ენის მსგავსად). ლიტერატურას არასოდეს უმსჯელია საკუთარი თავის შესახებ, არ განურჩევია თავის თავში ერთმანეთისგან შემმეცნებელი და შესამეცნებელი; მოკლედ, ის ბჭობდა, მაგრამ არა – საკუთარი თავის შესახებ. ოღონდ შემდგომ – ალბათ, მას მერე, რაც საფუძვლები შეერყა ბურჟუაზიულ კეთილ აზრს – ლიტერატურამ იგრძნო თავისი გაორება, შეძლო თავის თავში ერთდროულად საგნისა და საგანზე შეხედულების, სიტყვისა და ამ სიტყვის შესახებ სიტყვის, ლიტერატურა-ობიექტისა და მეტალიტერატურის დანახვა. ამ განვითარებამ, ზოგადად, შემდეგი ფაზები განვლო: თავდაპირველად ჩამოყალიბდა ლიტერატურის ოსტატთა პროფესიული თვითშეგნება, – ავადმყოფურ სიბეჯითეში, მიუწვდომელი სრულყოფილებისკენ მტანჯველ მისწრაფებაში გამჟღავნებული (ფლობერი). მერე იყო წერილის ერთსა და იმავე სუბსტანციად, ლიტერატურისა და ლიტერატურაზე აზრის შერწყმის გამიშლილი მცდელობა (მალარმე). შემდეგ გაჩნდა ლიტერატურის ტავტოლოგიურობის აღმოფხვრის რწმენა, თავად ლიტერატურა უსასრულოდ გადაიდებოდა და გადაიდებოდა „ხვალისთვის“, – იმ იმედით, რომ წერილი ჯერ კიდევ წინაა, – და ასეთი რწმენით იქმნებოდა ლიტერატურა (პრუსტი). შემდგომ ამისა სასამართლოს წინაშე წარსდგა თავად ლიტერატურის „დამშვიდებული სინდისი“: დაიწყეს სიტყვა-ობიექტისთვის მრავალი საზრისის განზრახ, სისტემატურად მიწერა და ამ საზრისთა უსასრულოდ გაზრდა ისე, რომ არ ჩერდებოდნენ საბოლოოდ არც ერთ

ფიქსირებად აღნიშნულზე (სიურრეალიზმი). და ბოლოს, შეეცადნენ, პირიქით, შეექმნათ აზრობრივი ვაკუუმი, რათა ლიტერატურული ენა ექციათ წმინდა აქ-ყოფნად, თავისებურ „თეთრ“ (მაგრამ არა უმნიშვნელო) წერილად – მხედველობაში მაქვს რობ-გრეის შემოქმედება.

ყველა ამ მცდელობის წყალობით, ჩვენს საუკუნეს (უკანასკნელ ას წელს) შეიძლება დაერქვას იმის შესახებ განაზრების საუკუნე, თუ რა არის ლიტერატურა (სარტრმა ამ კითხვას გარედან უპასუხა, რითაც გაპირობებულია მისი ლიტერატურული პოზიციის ორაზროვნება). ხოლო რამდენადაც ასეთი ძიებები წარმოებს არა გარედან, არამედ – თავად ლიტერატურის შიგნით, უკეთ, მის მიჯნაზე, იმ ზონაში, სადაც ის პირდაპირ ნულისკენ მიისწრაფის (როგორც ენა-ობიექტი, ის ამ დროს ინგრევა და გადარჩება მხოლოდ მეტაენის სახით, სადაც თავად მეტაენის ძიებანი უკანასკნელ მომენტში ახალ ენა-ობიექტად იქცევიან), ვლინდება, რომ ჩვენი ლიტერატურა – ასი წელია უკვე – სიკვდილთან სახიფათო თამაშს ეწევა; თითქოსდა, საკუთარ სიკვდილს განიცდის; იგი მსგავსია რასინის ერთი გამირისა (ერიფოლე „იფიგენიაში“), რომელიც კვდება, როცა თავის თავს შეიმეცნებს, ხოლო ცოცხლობს საკუთარი არსის ძიებით. სწორედ ამითაა გაპირობებული მისი ტრაგიზმი: ამჟამად თითქოსდა ისტორიულ ჩიხში მდგარი ჩვენი საზოგადოება ლიტერატურას მხოლოდ ოიდიპოსისთვის ნიშნულ კითხვას უტოვებს: *ვინ ვარ მე?* და უკრძალავს, იმავდროულად, კითხვის დასმას ჭეშმარიტ დიალექტიკურ ჭრილში: *რა ვაკეთო?* ჩვენი ლიტერატურის ჭეშმარიტება მოქმედების სფეროში როდია, მაგრამ ის უკვე არც ბუნების სფეროს განეკუთვნება; ესაა ნილაბი, რომელიც საკუთარ თავზე მიუთითებს.

1959 წელი

თარგმნა **დათო ბარბაქაძემ**.

როლან ბარტი
(1915-1980)

ენის გუგუნი

ზეპირი სიტყვა შეუქცევადია – ასეთია მისი ბედი. ერთხელ თქმულს ველარ დაიბრუნებ ისე, რომ მას რალაც ახალი არ მიემატოს; უცნაურია, მაგრამ ასეა: „შესწორება“ აქ „მიმატებას“ ნიშნავს. ჩემს სიტყვაში არ შემიძლია რაიმე წავშალო, გადავშალო, შევცვალო; შემიძლია მხოლოდ ვთქვა: „ვცვლი, ვშლი, ვასწორებ“. ე. ი. განვაგრძობ საუბარს. დამატების გზით ასეთ საოცარ ცვლილებას მე ბორძიკს დავარქმევ. არამკაფიოდ გადაცემული შეტყობინება ორმაგად წარუმატებელია: ერთის მხრივ, ძნელია მისი გაგება, მეორეს მხრივ კი, გარკვეული ძალისხმევის შედეგად, მაინცაა შესაძლებელი მისი გაგება; იგი ვერ პოულობს ადგილს ვერც ენაში და ვერც მის გარეთ, ესაა ენობრივი ხმაური, მსგავსი მოტორის ცხიკინისა, რომელიც გვამცნობს, რომ მოტორში რალაც წესრიგში არაა; ასეთივე აზრის მატარებელია განზილება, მტყუნება, – ხმოვანი სიგნალი მანქანის მუშაობის დროს შენიშნული უწესრიგობისა. ბორძიკი (მოტორის თუ ადამიანის) ერთგვარი შიშია: მეშინია, რომ შეიძლება მოძრაობა შეწყდეს.

მანქანის სიკვდილი შეიძლება მტკივნეულად განიცადოს ადამიანმა, თუ ეს სიკვდილი აღწერილი იქნება როგორც სიკვდილი ცხოველისა (იხილე ზოლას ცნობილი რომანი). თუმცა მანქანა საერთოდ ანტისიმპათიურია (რობოტის სახით ხომ იგი იმუქრება ყველაზე საშინელი რამით – სხეულის დაკარგვით), მას მაინც შეუძლია წარმოშვას კიდევ ერთი ეიფორული მოტივი – როცა იგი **მოქმედებს**; მანქანა შიშს იწვევს იმით, რომ თვითონ მუშაობს, ხოლო სიამოვნების მომგვრელია იმით, რომ გამართულად მუშაობს. თუ მეტყველების გაუმართაობა განსაკუთრებულ ხმოვან სიგნალში – ბორძიკში – გამჟღავნდება, მანქანის გამართულობა გამჟღავნდება განსაკუთრებული მუსიკის – **გუგუნის** – საშუალებით.

გუგუნი – ესაა ხმაური გამართული მუშაობისას. აქედან წარმოსდგება პარადოქსი: გუგუნი მოასწავებს ხმაურის თითქმის სრულ გამორიცხვას, მოასწავებს იდეალურად სრულყოფილი და ამიტომ უხ-

მაურო მანქანის ხმაურს; ასეთი ხმაური თავად ხმაურის გაუჩინარების მოსმენის საშუალებას იძლევა; შეუმჩნევლობა, განურჩევლობა, მსუბუქი ბიძგი აღიქმება, როგორც გაუჩინარებული ხმაურის ნიშნები.

ამიტომაც, რომ მანქანები, რომლებიც გუგუნებენ, ნეტარების მომნიჭებელი არიან. მაგალითად, სადი ხშირად წარმოიდგენდა და აღწერდა ხოლმე ეროტიკულ მანქანას: ეს მანქანა მოფიქრებულია, როგორც გროვა სხეულებისა, რომელთა ტკბობის ორგანოები საგულდაგულოდაა შეპირაპირებული ერთმანეთთან; როცა მონანილეთა კონველსიური მოძრაობების საშუალებით მანქანა იწყებს მოქმედებას, იგი ძიგძიგებს და დახშულ გუგუნს წარმოშობს, – იგი **მუშაობს**, და მუშაობს გამართულად. სხვა მაგალითი: როცა თანამედროვე იაპონიაში უამრავი ადამიანი ერთობა უზარმაზარ დარბაზში სათამაშო ავტომატებით (ამ მანქანებს იქ “პატინკოს” ეძახიან), მთელი დარბაზი მგორავი ბურთულების გუგუნითაა აღვსილი, და სწორედ ეს გუგუნია აღმნიშვნელი იმისა, რომ გამართულად მუშაობს კოლექტიური მანქანა – სიამოვნების მანქანა (სხვა შემთხვევაში გამოუცნობი), მანქანა იმ სიამოვნებისა, რომელიც იბადება თამაშით, სხეულის ზუსტი მოძრაობით. მართლაც, ორივე მაგალითი მაჩვენებელია იმისა, რომ გუგუნში სხეულებრივი ერთობა უღერს; “მომუშავეთა” სიამოვნების ხმაურში არავინ ხმას არ აღიმალლებს, არც ერთი ხმა არ ხდება წარმმართველი, არ გამოირჩევა სხვებისგან, შეუძლებელია თუნდაც დაბადება ვისიმე ხმისა; გუგუნი სხვა არაფერია, თუ არა – ხმაური ტკბობას მიცემული სიმრავლისა (და არა მასისა – მასა, პირიქით, ერთხმიანი და ხმამაღალია).

ახსიათებს თუ არა გუგუნი ენას? ზეპირმეტყველების დროს ენა მართლაც რომ ფატალურადაა განწირული ბორძიკისთვის, ხოლო ნანერის შემთხვევაში – სიმუნჯისა და ნიშანთა დანაწევრებისთვის; ნებისმიერ შემთხვევაში, მაინც რჩება **აზრის ნამეტი**, რომელიც ენას არ აძლევს მასში ჩადებული ტკბობის სრულად განხორციელების საშუალებას. მაგრამ შეუძლებელი არ ნიშნავს მოუაზრებელს: ენის გუგუნი მისი უტოპიაა. რა სახის უტოპია? – საზრისის მუსიკის უტოპია. ეს იმას ნიშნავს, რომ თავის უტოპიურ მდგომარეობაში ენა თავისუფლდება, უფრო მეტსაც ვიტყვი, იგი **ღალატობს თავის ბუნებას** და გადაიქცევა უსაზღვრო ხმოვან ქსოვილად, და მისი სემანტიკური მექანიზმი კარგავს რეალობას; აქ მთელი თავისი დიდებულებით წარმოსდგება აღმნიშვნელი – ფონური, მეტრული, მელოდიური, და არც ერთ ნიშანს არ შეუძლია, განკერძოებულს, **ბუნებას დაუბრუნოს** ტკბობის ეს წმინდა

სამოსელი; ხოლო, ამასთან ერთად (და ესაა მთავარი სიძნელე), საზრისი არ უნდა იქნეს გაძევებული, დოგმატურად გაუქმებული, ერთი სიტყვით, დასაჭურისებელი. ასეთი, ჩვენი რაციონალისტური ენობრივი პრაქტიკისთვის უმაგალითო, გადატრიალების წყალობით ენა გუგუნად გადაიქცევა და მთლიანად მიენდობა აღმნიშვნელს ისე, რომ იმავდროულად არ ტოვებს მოსაზრებადობის საზღვრებს: საზრისი ბუნდოვნად გამოსჩანს შორიდან განუყოფელი, შეუღწევადი და გამოუთქმელი მირაჟის სახით, რითაც წარმოქმნის პეიზაჟის უკანა პლანს, „ფონს“ ხმოვანი პეიზაჟისას. ჩვეულებრივ (მაგალითად, ჩვენს პოეზიაში) ფონემათა მუსიკა „ფონის“ როლს ასრულებს შეტყობინებისთვის, აქ კი, პირიქით, საზრისი ძლივს ახერხებს ტკბობის გავლას, ძლივს გამოსჩანს პერსპექტივის სიღრმიდან. როგორც მანქანის გუგუნია ხმაური უხმაურობისგან, ასევე ენის გუგუნი ის საზრისია, რომელიც საზრისისგან დაცლილობის მოსმენის საშუალებას იძლევა, ანუ – რაც იგივეა – ესაა არა-საზრისი, რომელიც სადღაც შორეთში საზრისის ხმოვანების მოსმენის საშუალებას იძლევა, ერთხელ და სამუდამოდ გათავისუფლებულისას ყოველგვარი ძალადობისგან, რომელიც პანდორას ყუთიდან ამოდის თითქოს; გათავისუფლებულისას ნიშნისგან, რომელიც „ადამიანური მოდემის სამწუხარო და ველური ისტორიიდან“ იბადება.

ეს ყოველივე, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ეტოპიაა; მაგრამ, არაიშვიათად, უტოპია გზის მანათობელი ვარსკვლავია პირველგამკვლავთათვის. და მართლაც, ჟამიდან ჟამზე, ხან აქ და ხან იქ, არის გუგუნის შექმნის მცდელობები: ასეთია რამდენიმე ნიმუში პოსტსერიული მუსიკისა (ერთობ საგულისხმოა, რომ ეს მუსიკა განსაკუთრებით დიდ როლს ანიჭებს ადამიანურ ხმას, – იგი გარდაქმნის ხმას იმით, რომ ცდილობს ჩამოაშოროს ამ უკანასკნელს აზრობრივი ბუნება, მაგრამ შეუნარჩუნოს ბგერითი სისავსე), ასეთია რამდენიმე ცდა რადიოფონიის დარგში; ასეთია, აგრეთვე, პიერ გიუიოტის და ფილიპ სოლერსის ბოლოდროინდელი ტექსტები.

გარდა ამისა, ჩვენს ცხოვრებაში, ყოველდღიურ ყოფით ეპიზოდებში, ყველას შეუძლია მოიხილოს გუგუნის მისადგომები. ამ დღეებში მე მოულოდნელად ვიგრძენი ენის გუგუნი ჩინეთის შესახებ ანტონიონის ფილმის ერთ-ერთ კადრში: სოფლის შარაზე, კედელს მიყრდნობილი ბავშვები ხმამაღლა კითხულობენ თავ-თავიანთ წიგნებს ერთად ისე, რომ ერთმანეთს ყურადღებას არ აქცევენ. იქმნებოდა ნამდვილი გუგუნი, რომელსაც გამოსცემს კარგად გამართული მუშა მანქანა; საზრისი

ჩემთვის ორმაგად მოუხელთებელი იყო – ჩინური ენის უცოდინრობისა და იმის გამო, რომ მკითხველები ერთმანეთის ბგერებს ახშობდნენ; თუმცა, მე, თითქოსდა ჰალუცინაციაში მყოფს (იმდენად ნათლად აღიქმებოდა ამ სცენის ყველა ნიუანსი), ჩამესმოდა მუსიკა, ადამიანური სუნთქვა, გულისხმიერება, მონდომება – ერთი სიტყვით, რაღაც მიზანმიმართული. როგორ, ნუთუ საკმარისია ყველამ ერთად ამოიღოს ხმა, რომ ენის გუგუნის წარსმოიშვას – ასერიგად იშვიათი, ტკობით სავსე ეფექტი, რომლის შესახებაც იყო საუბარი! არა, რა თქმა უნდა; საჭიროა ხმოვან სცენაში მონაწილეობდეს ეროტიკა (ამ სიტყვის ფართო გაგებით), რათა მასში იგრძნობოდეს სწრაფვა, ან – რაიმე ახლის აღმოჩენა, ან – უბრალოდ, აღელვების აკომპანიმენტით წარიმართოს; ყველაფერი ეს იკითხებოდა ჩინელი ბავშვების გამომეტყველებაში.

ამჟამად მე რაღაცით ვემსგავსები ძველ ბერძნებს, რომელთა შესახებ ჰეგელი წერდა, რომ ისინი აღელვებით და დაუცხრომლად აყურადებდნენ ფოთლების შრიალს, ნაკადულთა რაკრაკს, ქარის ხმაურს, ერთი სიტყვით – ბუნების თრთოლვას, რათა გაერკვიათ მასში განღვრილი საზრისი. მეც, სწორედ ასე, ენის გუგუნს მიყურადებული, ვცდილობ მასში მთრთოლვარე საზრისის ამოკითხვას; ჩემთვის, თანამედროვე ადამიანისთვის, ხომ სწორედ ეს ენა წარმოადგენს ბუნებას.

თარგმნა **დათო ბარბაქაძემ**.

როლან ბარტი
(1915-1980)

მწერლები და მოკალმეები

ვინ ლაპარაკობს? ვინ წერს? ჩვენში ჯერჯერობით არ არსებობს სიტყვის სოციოლოგია. ჩვენთვის მხოლოდ ისაა ცნობილი, რომ სიტყვა ძალაუფლების ფორმაა და ადამიანთა განსაკუთრებული ჯგუფი (რადაც საშუალო კორპორაციასა და კლასს შორის) სწორედ იმით განისაზღვრება, რომ მეტ-ნაკლებად განუყოფლად ფლობს ერის ენას. ამასთან, დიდხანს, კაპიტალიზმის მთელი კლასიკური ეპოქის განმავლობაში (XVII-დან XIX საუკუნემდე), ენის უდავო მფლობელები მწერლები და მხოლოდ მწერლები იყვნენ. თავიანთი ფუნქციონალური ენის საზღვრებიდან გამოუსვლელ ქადაგებს და იურისტებს თუ გამოვრიცხავთ, სხვა არც არაფერს ლაპარაკობდა. საინტერესოა, რომ ენობრივი მონოპოლიის მკაცრი წესრიგი ეხებოდა არა იმდენად მწარმოებელს, რამდენადაც – თვით წარმოებას: სტრუქტურირდებოდა არა ლიტერატურის პროფესიული მდგომარეობა (სამი საუკუნის მანძილზე მან ძლიერ იცვალა სახე – პოეტ-მსახურიდან მწერალ-საქმოსნამდე), არამედ – თვით სუბსტანცია ლიტერატურული დისკურსისა, რომელიც, სიტუაციურ, ჟანრობრივ და კომპოზიციურ წესებს დამორჩილებული, თითქმის უცვლელი რჩებოდა მაროდან ვერლენამდე, მონტენიდან ჟიჟამდე (ძვრები ხდებოდა ენაში და არა – დისკურსში). განსხვავებით ეგრეთ წოდებული პირველყოფილი საზოგადოებებისგან, სადაც, როგორც მოუსმა აჩვენა, ჯადოქრობა ყოველთვის ჯადოქრის ფიგურაშია განხორციელებული, - ლიტერატურის **ინსტიტუტი** (და, კერძოდ, მისი ძირითადი მასალა – სიტყვა) მის **ფუნქციაზე** ბევრად მნიშვნელოვანი იყო. საფრანგეთში ლიტერატურის ინსტიტუტს მისი ენა წარმოადგენს, ნახევრად ლინგვისტური, ნახევრად ესთეტიკური სისტემა, რომელიც მოკლებული არაა თვით მითიურ განზომილებას – **სიცხადეს**.

როდის მერე აღარაა საფრანგეთში მწერალი ერთადერთი, ვინც ლაპარაკობს? როგორც ჩანს, - რევოლუციის დროიდან; სწორედ მაშინ გაჩნდნენ პოლიტიკური მიზნებისთვის მწერალთა ენის გამოყენებელი ადამიანები (ახლახანს, ბარნავის ერთ-ერთი ტექსტის წაკითხვისას, დავრწმუნდი ამაში). ინსტიტუტი უცვლელი რჩება – ესაა კვლავინდებურად დიდი ფრანგული ენა, მისი ლექსიკა და ევფონია მონივნებით შეუწახავთ, მიუხედავად საფრანგეთის ისტორიაში მომხდარი უდიდესი ძვრებისა. მაგრამ იცვლება მისი ფუნქციები, საუკუნეთა განმავლობა-

ში განუხრელად იზრდება ენაზე მომუშავეთა რიცხვი; ლიტერატურის ფუნქციის გაფართოებას ხელს უწყობენ თავად მწერლები, შატობრიანიდან თუ მესტრიდან ჰიუგომდე თუ ზოლამდე, - ინსტიტუციონალიზებული სიტყვის აღიარებულ ბატონ-პატრონებად დარჩენილნი, ისინი მას ახალი ტიპის მოღვაწეობის იარაღად აქცევენ; ხოლო მწერალთა, როგორც ასეთთა, გვერდით ყალიბდება და ვითარდება საზოგადოებრივ ენაზე გამბატონებელ ადამიანთა ახალი ჯგუფი. ინტელექტუალები? ეს სიტყვა ერთობ მრავალმნიშვნელოვნად ჟღერს¹. უმჯობესია, მათ აქ **მოკალმეები** ვუწოდოთ. და აი, რამდენადაც ჩვენ, შესაძლოა, ამჟამად ისტორიულად მერყევ იმ მომენტს განვიცდით, როცა ორივე ეს ფუნქცია თანაარსებობს, მე მინდა მწერლისა და მოკალმის შედარებითი ტიპოლოგიის ნარკვევი მოვხაზო, შევადარო ისინი ერთმანეთს თუნდაც მათთვის საერთო მასალასთან – სიტყვასთან – მიმართების მიხედვით.

მწერალი ფუნქციას ასრულებს, მოკალმე კი საქმიანობითაა დაკავებული; ეს გრამატიკიდანაც ნათლად ჩანს, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდებიან, ერთის მხრივ, არსებითი სახელი, მეორეს მხრივ კი – ზმნა (გარდამავალი)². ეს არ ნიშნავს, რომ მწერალი მხოლოდ არსებაა; ისიც მოქმედებს, ოღონდ მისი მოქმედება თავისი ობიექტის იმანენტურია, ის პარადოქსული სახით ინარმოება საკუთარი იარაღითვე – ენით. მწერალი ისაა, ვინც თავისი სიტყვის **დამუშავებას** ეწევა (თუნდაც შთაგონებით), და მისი ფუნქციები მთლიანად შთაინთქმება ამ სამუშაოს მიერ. სამწერლო მოღვაწეობაში ორგვარი წესი არსებობს: ხელოვნების წესი (კომპოზიცია, ჟანრი, წერილი) და ხელობის წესი (მთმინება და შრომა, შესწორებები და სრულყოფის პროცესები). პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ თავისი მასალის თვითნებობის გამო ლიტერატურა, არსებითად, ტავტოლოგიურად მუშაობს, მსგავსად **საკუთარ თავთან იგივეობისთვის** შექმნილი კიბერნეტიკული მანქანისა (ეშბის ჰომეოსტატი); მწერლის შემთხვევაში კითხვა **„რატომაა სამყარო ასეთი?“** მთლიანად შთაინთქმება კითხვით: „როგორ ვწერო მის შესახებ?“. ყველაზე გასაოცარი ისაა, რომ საუკუნეთა განმავლობაში ამგვარი ნარცისული მოღვაწეობა სამყაროს გამოკითხვის უწყვეტ სტიმულს წარმოადგენდა; თავის თავში ჩაკეტილი იმაზე ზრუნვაში, თუ „როგორ წეროს“ მწერალი, ბოლოს და ბოლოს, გარდაუვლად მიდის კითხვებს შორის ყველაზე ღიად: „რა მიზეზითაა სამყარო ასეთი?“. შედეგად, თვითნებობის მომპოვებელი შრომა მწერლისა, იმავდროულად, გაშუალებასაც წარმოადგენს; მწერალი აცნობიერებს ლიტერატურას როგორც მიზანს, მაგრამ, რეალურ სამყაროში ასახული, იგი კვლავ საშუალებად იქცევა; ლიტერატურა გამუდმებით **უცრუებს** მწ-

ერალს მოლოდინს, და, ამ გაცრუებასთან ერთად, ლიტერატურა სამყაროს უერთდება – უცნაურ სამყაროს, რომელიც ლიტერატურაში წარმოსდგება როგორც კითხვა, მაგრამ არასდროს – როგორც საბოლოო პასუხი.

სიტყვა არაა იარაღი, არაა რაღაც სხვის მატარებელი; ჩვენთვის უფრო და უფრო ცხადი ხდება, რომ ეს სტრუქტურაა; მაგრამ მხოლოდ მწერალი (განსაზღვრების მიხედვით) კარგავს სიტყვის სტრუქტურაში თავის საკუთარ სტრუქტურას და სამყაროს სტრუქტურას. ასეთი სიტყვა, განიცდის რა (უსასრულოდ) დამუშავებას, თითქოსდა ზესიტყვა ხდება, სინამდვილე მისთვის მხოლოდ საბაბს წარმოადგენს (მწერლისთვის „წერა“ გარდაუვალი ზმნაა); სიტყვას, აქედან გამომდინარე, არ ძალუძს სამყაროს ახსნა, მაგრამ თუ როგორღაც ახერხებს კიდევ მის ახსნას, მხოლოდ – იმიტომ, რომ მოგვიანებით სამყარო კვლავ არაერთმნიშვნელოვანი სახით წარმოსდგეს. **წანარმოებში** (რომელიც მუშაობის პროდუქტია) შეტანილი ყოველგვარი ახსნა მაშინვე ორაზროვანი, რეალობასთან მხოლოდ გაშუალებული და დაკავშირებული, ხდება; საბოლოო ჯამში, ლიტერატურა ყოველთვის არარეალისტურია, მაგრამ სწორედ ეს არარეალისტურობა მას საშუალებას აძლევს, ხშირად დაუსვას სამყაროს სერიოზული კითხვები, თუმცა კი – არა პირდაპირ; მაგალითად, სამყაროს თეოკრატიული ახსნის მონადინე ბალზაკი, ბოლოს და ბოლოს, ამ სამყაროსთვის კითხვების დასმით იყო დაკავებული. ამიტომ მწერალი (რაოდენ გააზრებული და გულწრფელიც უნდა იყოს მისი მოღვაწეობა), ექსისტენციალური არჩევნის ძალით, უარს ამბობს ორი ტიპის სიტყვაზე: ჯერ ერთი – **მასწავლებლობაზე**, ვინაიდან თავის პროექტის არსით ის უკვე ძალაუბნებურად აქცევს სამყაროს ყოველგვარ ახსნას თეატრალურ წარმოდგენად, გარდაუვლად შეაქვს მასში არაერთმნიშვნელოვნება³; მეორეც – **მონმობაზე**, ვინაიდან, სიტყვას მიცემული მწერალი კარგავს გულუბრყვილობას. არ შეიძლება ყვირილის დამუშავება – თორემ ყველაფერი იმით დამთავრდება, რომ შეტყობინებაში მთავარი გახდება არა თვით ეს ყვირილი, არამედ – მისი დამუშავება; მწერალი, რომელიც თავის თავს სიტყვასთან აიგივებს, ჭეშმარიტებაზე ყოველგვარ უფლებას კარგავს, რადგან ენა – ოღონდ თუ ის ღრმად ტრანზიტული არაა – წარმოადგენს სტრუქტურას, რომლის მიზანია (უკიდურეს შემთხვევაში, ბერძნული სოფისტიკის დროიდან) ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს შორის განსხვავების ნეიტრალიზება⁴. სამაგიეროდ მწერალი, ცხადია, სამყაროს სიმტკიცის მორყევის უნარს იძენს, წარმოუდგენს რა მას იმ **პრაქსისის** თავბრუდამხვევ სანახაობას, რომელიც არავის მიერ სანქციონირებული არაა. ამიტომ უაზ-

რობაა, მწერლისგან **ანგაჟირებულ** ნაწარმოებს მოვითხოვდეთ: „ანგაჟირებული“ მწერალი ერთდროულად „ორ სტრუქტურაზე“ დაკვრას ცდილობს, რაც შეუძლებელია თაღლითობის, ეშმაკური ხრიკების გარეშე, რომელთა დახმარებითაც მეტრი ჟაკი ხან მზარეული იყო, ხან – მეეტლე, მაგრამ – არც ერთი და არც მეორე ერთდროულად; განა ღირს კიდევ ერთხელ ჩამოთვლა დიდი მწერლებისა, რომლებიც ან არაანგაჟირებული იყვნენ ან ანგაჟირებული იყვნენ „ისე რა“, და – თავდადებით ანგაჟირებული ადამიანებისა, რომლებიც ცუდი მწერლები იყვნენ? მწერლისგან პასუხისმგებლობას უნდა მოვითხოვდეთ, მაგრამ აქაც ბევრი რამ გასარკვევია. ის ფაქტი, რომ მწერალი პასუხისმგებელია თავის აზრებზე, ამ შემთხვევაში არაარსებითია; არც ისაა გამორჩევით მნიშვნელოვანი, იღებს თუ არა მეტად თუ ნაკლებად გაცნობიერებულ იმ იდეოლოგიურ დასკვნებს, მისი ნაწარმოებებიდან რომ გამომდინარეობს; მწერლის ნამდვილი პასუხისმგებლობა იმაში მდგომარეობს, რომ ლიტერატურას განიცდიდეს, როგორც – **განუხორციელებელ ანგაჟირებას**, როგორც – მოსეს მზერას რეალობის აღთქმული მიწისკენ (ასეთია, მაგალითად, კაფკას პასუხისმგებლობა).

ბუნებრივია, ლიტერატურა ღვთის წყალობა კი არა, პროექტებისა და გადაწყვეტილებების ერთობლიობაა, რომელთა საშუალებითაც ადამიანი თავის თავს განახორციელებს (ანუ, როგორღაც, არსებას იძენს) უშუალოდ მეტყველების პროცესში; მწერალი ისაა, ვისაც მწერლად ყოფნა სწადია. ასევე ბუნებრივია, რომ მწერლის პროდუქციის მომხმარებელი საზოგადოება მის პროექტს გაიაზრებს, როგორც მოწოდებას, ენაზე მუშაობას – როგორც ენის ფლობის უნარს, ხოლო ტექნიკურ ხერხებს – როგორც ხელოვნებას. ასე დაიბადა მითი კარგი სტილის შესახებ: მწერალი დაქირავებული ქურუმი, დიდი ფრანგული სიტყვის ტაძრის ნახევრადდამსახურებული, ნახევრადსასაცილო დამცველი; ასეთი წმინდა საქონელი (ერთგვარი ნაციონალური საკუთრება) ინარმოება, მიეწოდება, მოიხმარება და ექსპორტის სახით გაიტანება, სულიერ ღირებულებათა უმაღლესი ეკონომიკის ჩარჩოებში. ფორმაზე მწერლის შრომის ასეთ საკრალიზაციას მნიშვნელოვანი და სრულებითაც არაფორმალური შედეგები მოჰყვა. მისი წყალობით (რიგიანი) საზოგადოება, თუ მისთვის ნაწარმოების შინაარსი უხერხული აღმოჩნდება, უცხოვდება ამ შინაარსისგან, აქცევს რა მას წმინდა სანახაობად, რომლის შესახებაც უკვე შეიძლება ლიბერალური გულგრილობით მსჯელობა; საზოგადოება ანეიტრალებს თავისი კრიტიკოსის მეამბოხურ ვნებებს და დამანგრეველ გამოსვლებს – ერთი სიტყვით, ყურადღების ქვეშ ჰყავს მწერალი; „ანგაჟირებულ“ მწერალს ისლა დარ-

ჩენია, განუწყვეტლივ და უმწეოდ ესროდეს მას გამოწვევას. ადრე თუ გვიან, ნებისმიერი მწერალი ინტეგრირდება ლიტერატურის სოციალური ინსტიტუტების მიერ – გარდა იმ შემთხვევისა, როცა ის საერთოდ თავს ანებებს სამწერლო საქმეს ანუ უარს ამბობს სიტყვასთან ყოფით თვითგაიგივებაზე; ამიტომაცაა, რომ მწერალთაგან ასე ცოტა წყვეტს წერას. ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ თავი მოიკლა, მოუკვდე იმ ყოფიერებას, რომელიც აირჩიე. თუ ხდება კიდეც ისე, რომ მწერალი დუმდება, მაშინ მისი მდუმარება აირეკლება, როგორც ხმამაღალი ექო, როგორც საკუთარი რწმენიდან აუხსნელი მონყვეტა (რემბო)⁵.

რაც შეეხება მოკალმეებს, ისინი „ტრანზიტული“ ტიპის ადამიანები არიან: ისინი გარკვეულ მიზანს ისახავენ (დამონმებას, ახსნას, სწავლებას), და სიტყვა მხოლოდ მისი მიღწევის საშუალებაა; მათთვის სიტყვა თავის თავში საქმეს შეიცავს, თვით სიტყვა კი ასეთს არაფერს წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, ენა კვლავ „აზრის“ მატარებელი საკომუნიკაციო იარაღის ბუნებრივ როლამდე დაიყვანება. რომც უთმობდეს მოკალმე თვით წერილს გარკვეულ ყურადღებას, ონტოლოგიურად ის ამაზე მაინც არ ზრუნავს – მას სხვა რამ აინტერესებს. მოკალმე არ ახდენს სიტყვაზე არავითარ არსებითად მნიშვნელოვან ტექნიკურ მოქმედებას; მის განკარგულებაშია ყველა მოკალმისთვის საერთო წერილი – ერთგვარი *კოინე*, სადაც, რა თქმა უნდა, ერთმანეთისგან განსხვავდება დიალექტები (მაგალითად: მარქსისტული, ქრისტიანული, ექსისტენციალური), მაგრამ ძალიან იშვიათად – ინდივიდუალური სტილები. საქმე ისაა, რომ მოკალმის განმსაზღვრელ თვისებას მისი საკომუნიკაციო პროექტის *გულუბრყვილობა* წარმოადგენს: მოკალმე ფიქრდაც არ დაუშვებს, რომ მის მიერ დაწერილი თავის თავში ჩაიკეტოს, რათა იქ, სტრიქონებს შორის, შესაძლებელი გახდეს სხვა ისეთი რამის ამოკითხვა, ვიდრე მას ჰქონდა მხედველობაში; განა მოკალმე მოითმენს იმას, რომ მისი ნაწერი ფსიქოანალიზის საგნად აქციონ? ის ვარაუდობს, რომ თავისი სიტყვით მკაფიოს ხდის სამყაროში რაღაც განუსაზღვრელს, იძლევა მის ერთმნიშვნელოვან (თუნდაც არა საბოლოო) ახსნას ან რაღაც უდავოს იუწყება (თუნდაც სხვათა ცოდნის მოკრძალებულ გადმოცემას ენეოდეს). მწერლისთვის კი ამ დროს, როგორც ვიხილეთ, ყველაფერი პირიქითაა: მან მშვენივრად იცის, რომ მისი სიტყვა არატრანზიტულია (ასეთია მისი არჩევანი და ასეთია მისი შრომის საზღვრისი), რომ სიტყვას, მთელი თავისი კატეგორიულობის მიუხედავადაც კი, თავად შეაქვს სამყაროში გაურკვეველობა, რომ ის პარადოქსულად გვევლინება დიდებულ-მრავლისმეტყველ მდუმარებად და რომ ამ სიტყვის დევიზად შეიძლება იქცეს მხოლოდ *ჟაკ რიგოს ღრმააზროვანი*

შენიშვნა: „ჩემს მტკიცებებშიც კი კითხვებია“. მწერალში რაღაც ქურუმისეულია, მოკალმეში – უბრალო მაგალობლისეული: ერთისთვის სიტყვა თვითმიზნურ ქმედებას წარმოადგენს (ანუ გარკვეული თვალსაზრისით – ჟესტს), მეორისთვის კი – მოღვაწეობას. პარადოქსი იმაშია, რომ საზოგადოება ტრანზიტულ სიტყვას გაცილებით ცივად იღებს, ვიდრე – არატრანზიტულს; დღესაც კი, მიუხედავად მოკალმეთა სიუხვისა, საზოგადოებაში მათი მდგომარეობა გაცილებით რთულია, ვიდრე – მწერლების. ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, მატერიალური გარემოებებია. მწერლის სიტყვის საქონელბრუნვა საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული არხებით ხორციელდება; საზოგადოებას გააჩნია ლიტერატურის საგანგებოდ შექმნილი ინსტიტუტი, რომელიც მხოლოდ ამ სიტყვას განაგებს. და პირიქით, მოკალმის სიტყვა მხოლოდ ისეთი სოციალური ინსტიტუტების მფარველობით ინარმოება და გამოიყენება, რომლებსაც თავდაპირველად სრულიად სხვა ფუნქცია ჰქონდათ მინიჭებული, ვიდრე – ბრუნვაში ენის ჩართვა: ესაა, უპირველესად, უნივერსიტეტი, ხოლო დამატებით – სამეცნიერო გამოკვლევები, პოლიტიკა და ა. შ. ამას გარდა, მოკალმის სიტყვა არამყარია სხვა მიზეზითაც. რამდენადაც იგი აზრის უბრალო მატარებელს წარმოადგენს (ან თვლის თავის თავს ასეთად), მისი სასაქონლო ხარისხი იმ პროექტზე გადაიტანება, რომლის იარაღიცაა. იგულისხმება, რომ მოკალმე ვაჭრობს თავისი აზრით და არავითარ ხელოვნებაზე არ ფიქრობს, – „წმინდა“ აზრის (უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, „არაგამოყენებითის“) მთავარი მითური ნიშან-თვისება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის ფულადი მიმოქცევის გარეთ გამომუშავდება; განსხვავებით ფორმისგან, რომელიც, ვალერის თქმით, ძვირი ღირს, აზრი არაფერი ღირს, სამაგიეროდ მას არც ყიდიან, არამედ დიდსულოვნად ჩუქნიან. ამასთან, იკვეთება, სულ მცირე, კიდევ ორი განსხვავება მწერალსა და მოკალმეს შორის. უპირველეს ყოვლისა, მოკალმის მწარმოებლური საქმიანობა ყოველთვის თავისუფალია, მაგრამ იმავდროულად – რაღაცით „აკვირატებულიც“; მოკალმე საზოგადოებას რაღაც ისეთს სთავაზობს, რაზეც ყოველთვის როდი არსებობს მოთხოვნილება; საზოგადოებრივი ინსტიტუტებისგან, ბაზრისგან განზე მდგომი მისი სიტყვა, პარადოქსული სახით, გაცილებით მეტ ინდივიდუალობას ამჟღავნებს (ყოველ შემთხვევაში, თავისი მოტივებით), ვიდრე – მწერლის სიტყვა. **მოკალმის ფუნქციაა – ყველგან და ყოველთვის დაუყოვნებლივ გამოთქვას ის, რასაც ფიქრობს.** და ამ ფუნქციაში ის თავის საკმარის გამართლებას ხედავს; ამითაა გამონვეული მისი სიტყვის სიმწვავე და გადაუდებლობა – ეს სიტყვა ყოველთვის ამჟღავნებს კონფლიქტს აზრის შეუკავებლობასა

და იმ საზოგადოების ჩამორჩენილობას შორის, რომელსაც არ სურს საქონლის მოხმარება, თუ ეს უკანასკნელი არანაირი განსაკუთრებული ინსტიტუტით დაკანონებული არ არის. აქედან *a contrario* ამკარაა მეორე განსხვავება: ლიტერატურული (სამწერლო) სიტყვის სოციალური ფუნქცია სხვა არაფერია, თუ არა **საქონლად აზრის გადაქცევა** (სინდისის, ან სულის ძახილის), თავის სასიცოცხლო ბრძოლაში საზოგადოება ისწრაფვის, დაიუფლოს, მოიშინაუროს, ინსტიტუციონალიზებულიყოს აზრის წინასწარგანუსაზღვრელობა, საამისოდ კი ენას იყენებს – ყველა არსებული ინსტიტუტის მოდელს. პარადოქსული ისაა, რომ „მაპროვოცირებელი“ სიტყვაც იოლად ხდება დამოკიდებული ლიტერატურის ინსტიტუტზე: ენობრივი ნორმების ნებისმიერი დარღვევა (რემბოდან იონესკომდე) სწრაფად და უმნიშვნელოდ ერთვება სისტემაში, მაპროვოცირებელ აზრს კი, როგორც არ უნდა ეცადონ უშუალოდ (გაუშუალებლად) მის გამოხატვას, ფორმის ნეიტრალურ ზოლზე უნაყოფოდ წვალებალა დარჩენია; ნორმების დარღვევა არასდროს არის სრული.

აქ აღწერილი წინააღმდეგობა სინამდვილეში იშვიათად მყლავნდება წმინდა სახით. დღესდღეობით, ყველა ჩვენგანი მეტი თუ ნაკლები სიაშკარავით მერყეობს მწერლის როლსა და მოკალმის როლს შორის; როგორც ჩანს, ასე მოგვისაჯა ისტორიამ; მისი ნებით ჩვენ ერთობ გვიან დავიბადეთ, რომ ვყოფილიყავით მწერლები, რომლებსაც მშვიდი სინდისით ეამაყებათ თავიანთი ნოდება, – და ერთობ ადრე (?), რომ ვიყოთ მოკალმეები, რომელთაც ყურს უგდებენ. ამჟამად ინტელექტუალთა ყველა წარმომადგენელი თავის თავში ორივე ამ როლის მატარებელია, და ერთ-ერთ მათგანს მეტ-ნაკლები წარმატებით „მალავს“; მწერალთა ქცევაში მოულოდნელად ჩნდება მოკალმეთა მოუთმენლობა, ხოლო მოკალმეები დროდადრო ენის თეატრალურ წარმოდგენაში მონაწილეობის მიღებამდე მალღდებიან. გვინდა **რღაც დავწერთ**, ამ დროს კი უბრალოდ **ვწერთ** (ამ სიტყვის გარდაუვალი აზრით). ერთი სიტყვით, ჩვენმა ეპოქამ, როგორც ჩანს, ჰიბრიდული ტიპი წარმოშვა – მწერალ-მოკალმე. მისი თვით ფუნქციაც უცილობელი პარადოქსულობისაა – მასში გამონევეაცაა და გრძნებით შეკვრაც; ფორმალურად მისი სიტყვა თავისუფალია, არ ემორჩილება ლიტერატურული ენის ინსტიტუტს, მაგრამ, ამ თავის თავისუფლებაში გამომწყვდეული, ის „საყოველღეო წერილის“ ფორმის მიმღებ ნესებს გამოიმუშავებს; ლიტერატორთა საამხანაგოდან გამოსული მწერალ-მოკალმე სხვა – ინტელექტუალთა – საამხანაგოში აღმოჩნდება ხოლმე. ზოგადსოციალურ დონეზე ეს ახალი გაერთიანება **დამატებით** ფუნქციას ასრულებს: ინტელექტუალების წერილი არა-ენის პარადოქსულ ენად გამოსჩანს და სა-

ზოგადობას სისტემის გარეშე (ინსტიტუტის გარეშე) კომუნიკაციაზე ახდენილ ოცნებად წარმოუდგება; მწერალ-მოკალმე საზოგადოების თვალში წერილის გარეშე წერილის იდეალს განახორციელებს, წმინდა აზრის გადაცემას, რომლის პროცესშიც არ გამოცალკევდება არანაირი უმნიშვნელო შეტყობინება. შორეულ და იმავდროულად აუცილებელ ამ იდეალს საზოგადოება თითქმის კატა-თავგობანას ეთამაშება – ის ალი-არებს მწერალ-მოკალმეს და იძენს (ცოტ-ცოტაობით) მის ნაწარმოებებს და იღებს როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ფაქტებს, იმავდროულად კი იგი უსაფრთხო მანძილზე ჰყავს იმით, რომ აიძულებს ეყრდნობოდეს უნივერსიტეტისმაგვარ მეორეხარისხოვან, საზოგადოების კონტროლს დაქვემდებარებულ ინსტიტუტებს და იმით, რომ განუწყვეტლივ საყვედურობს პირდაპირობას, ესე იგი – მითურ ენას, უნაყოფობას (საყვედური, რომელსაც არ განიცდის არც ერთი მწერალი). ერთი სიტყვით, ანთროპოლოგიის თვალსაზრისით, მწერალ-მოკალმე – ესაა განკიცხული, რომელიც, **წყეულის** შორეული მემკვიდრე, სწორედ თავისი განკიცხულობის მიზეზითაა ჩართული საზოგადოებაში. სოციუმში მისი ფუნქცია რალაცით მსგავსია იმისა, რასაც კლოდ ლევი-სტროსი გრძნეულს მიაწერს, – დამატებითობის ფუნქციისა, ვინაიდან გრძნეულიც და ინტელექტუალიც თითქოსდა თავის თავში კონცენტრირებულყოფენ ჯანმრთელი საზოგადოების დასრულებულობისთვის აუცილებელ ავადყოფობას. და, რა თქმა უნდა, არაფერია იმაში გასაკვირი, რომ ეს კონფლიქტი (ან, თუ გნებავთ, კონტრაქტი) ენის დონეზე ინასკვება, ვინაიდან ენის მთელი არსი პარადოქსშია – სუბიექტურობის ინსტიტუციონალიზაციაში.

ავტორის შენიშვნები:

1. მიიჩნევა, რომ სიტყვა „ინტელექტუალი“, თავისი ამჟამინდელი მნიშვნელობით, დრეიფუსის საქმესთან დაკავშირებით წარმოიშვა – გასაგებია, რომ ანტიდრეიფუსელები უწოდებდნენ ასე დრეიფუსელებს.

2. თავდაპირველად სიტყვა „მწერალი“ (ecrivain) აღნიშნავდა სხვების ნაცვლად მწერელ ადამიანს, „ნიგნების ავტორის“ თანამედროვე მნიშვნელობა XVI საუკუნეში ჩნდება.

3. მწერალს შეუძლია შექმნას სისტემა, მაგრამ ეს სისტემა ასეთი იქნება მხოლოდ მწარმოებლისთვის და არა ლიტერატურის მომხმარებლისთვის.

მე დიდ მწერლად ვთვლი ფურიეს – იმ დიდებული სპექტაკლის ძალით, რომელიც ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს სამყაროს მისმიერი აღწერით.

4. იმას, თუ რაოდენ ძნელია სინამდვილის სტრუქტურასთან ენის სტრუქტურის დამთხვევის მიღწევა, საუკეთესოდ ამტკიცებს დიალექტიკის მარადიული მარცხი, როცა იგი დისკურსი ხდება. ენა არადიალექტიკურია, დიალექტიკა მეტყველებაში – მხოლოდ კეთილი სურვილია, ენას მხოლოდ შეუძლია თქვას: „საჭიროა დიალექტიკური ვიყო“, თვითონ კი ასეთად ყოფნა არ შეუძლია. ენაში, მწერლის ენის გამოკლებით, არ არსებობს პერსპექტიული სიღრმე: მწერალს შეუძლია გახადეს დიალექტიკური, მაგრამ მას არ შეუძლია, დიალექტიკური გახადოს გარესამყარო.

5. ასე დგას საკითხი სადღეისოდ; საპირისპიროდ ამისა, რასინის თანამედროვეებს სულაც არ აკვირვებდა, რომ რასინმა მოულოდნელად მიატოვა ტრაგედიის წერა და მეფის მოხელედ იქცა.

6. დაუხანებელი შეტყობინების ეს ფუნქცია პირდაპირ საპირისპიროა მწერლის ფუნქციისა: ჯერ ერთი, მწერალი დამგროვებელია. ის სხვა რიტმით იბეჭდება, ვიდრე აზროვნებს; მეორეც, თავისი აზრების გაშუალებას იგი სათუთად დამუშავებული „სწორი“ ფორმით 1; მესამეც, იგი მზადაა თავის ნაწარმოებთა თავისუფალი განსჯისთვის, იგი პირდაპირ საპირისპიროა დოგმატიკოსის.

1960 წელი
თარგმნა **დათო ბარბაქაძემ**

ავტორის სიკვდილი

ნოველაში „სარაზინი“ ქალად გადაცმული კასტრატის შესახებ ბალზაკი წერს: „იგი ნამდვილი ქალი იყო, მთელი მისი უეცარი შიშებით, ამოუცნობი ახირებებით, ინსტინქტური მღელვარებით, უმიზეზო თავხედობით, ლალი გამოხდომებითა და გრძნობათა წარმტაცი სიფაქიზით“. ვინ ლაპარაკობს ასე? იქნებ ნოველის გმირი, რომელიც ცდილობს არ შეამჩნიოს ქალის სამოსში გამოწყობილი კასტრატი? ან ბალზაკი – ინდივიდი, თავისი პირადი გამოცდილების საფუძველზე რომ აფასებს ქალს? თუ ბალზაკი-მწერალი, ქალის ბუნების შესახებ „ლიტერატურულ“ წარმოდგენათა აღმსარებელი? იქნებ ეს ზოგადსაკაცობრიო სიბრძნეა? ან რომანტიული ფსიქოლოგია? ამას ვერასოდეს გავიგებთ, რადგანაც წერისას ხმის, ამოსავალი პირველწყაროს ცნება უკვე აღარ არსებობს. წერა – ბუნდოვანების, არაერთგვაროვნებისა და შეუსაბამობის ის სფეროა, სადაც იკარგება ჩვენი სუბიექტურობის კვალი, ესაა შავ-თეთრი ლაბირინთი, სადაც ქრება ყოველგვარი თვითიგივეობა, პირველ რიგში კი დამწერის სხეულებრივი იგივეობა.

* * *

როგორც ჩანს, ყოველთვის ასე იყო: თუკი რაიმე ამბავს მხოლოდ მოთხრობის გულისთვის გვიყვებიან და არა სინამდვილეზე პირდაპირი ზეგავლენის მიზნით – ანუ, როცა თხრობა არანაირ ფუნქციას არ ასრულებს, გარდა სიმბოლური ქმედებისა – მაშინ ხმა სცილდება თავის პირველწყაროს, ავტორი კვდება და სწორედ აქ იწყება წერა. თუმცა, სხვადასხვა დროს ეს მოვლენა სხვადასხვანაირად აღიქმებოდა. ასე მაგალითად, პირველყოფილ საზოგადოებებში ამბავს ჰყვება არა ჩვეულებრივი ადამიანი, არამედ სპეციალური მედიატორი – შამანი ან მესიტყვე; შეიძლება ალგაფროთოვანოს მისმა „პერფორმაციამ“ (ანუ თხრობით კოდთან მოპყრობის ოსტატობამ), მაგრამ არა „გენიამ“. ¹ ავტორის ფიგურა ახალი დროის კუთვნილებაა; როგორც ჩანს, ჩვენმა საზოგადოებამ იგი მაშინ ჩამოაყალიბა, როცა შუასაუკუნეების დასასრულს, თავისთვის აღმოაჩინა (ინგლისური ემპირიზმის, ფრანგული რაციონალიზმისა და რეფორმაციის მიერ დაფუძნებული პირადი რწმენის პრინციპის წყალობით) ინდივიდის ღირსება, ან უფრო მაღალი სტილით რომ ვთქვათ, „ადამიანის პიროვნება“. ამიტომაც ლოგიკურია, რომ ლიტერატურის სფეროში ავტორის „პიროვნება“ ყველაზე დიდი აღიარებით

პოზიტივიზმში სარგებლობდა, რომელმაც შეაჯამა და ბოლომდე მიიყვანა კაპიტალიზმის იდეოლოგია. ავტორი დღემდე ბატონობს ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოებში, მწერალთა ბიოგრაფიებში, საჟურნალო ინტერვიუებში და თავად ლიტერატორთა ცნობიერებაშიც, რომელიც თავის პიროვნებასა და შემოქმედებას ინტიმური დღიურის ფორმაში აერთიანებს. ჩვენს კულტურაში დამკვიდრებული ლიტერატურის ცენტრი ავტორს უპყრია, აქ იგი ბატონობს, მისი პიროვნება, ამ ადამიანის ცხოვრების ისტორია, მისი გემოვნება თუ ვნებანი; კრიტიკოსთვის ბოდლერის შემოქმედება დღემდე მის ყოფით პრობლემებზე დაიყვანება, ვან გოგის მთელი შემოქმედება – რეალურ ავადმყოფობაზე, ჩაიკოვსკისა კი მანკიერებაზე; ნანარმოების ახსნას ყოველთვის მის შემოქმედში ეძიებენ, თითქოს საბოლოოდ, გამონაგონის მეტნაკლებად გამჭვირვალე ალგორითულობის მიღმა, ჩვენ ყოველთვის ერთი და იგივე ადამიანის, ავტორის „აღსარების“ ხმა გვესმის.

* * *

ავტორის ძალაუფლება ჯერ კიდევ მტკიცე საფუძველზე დგას (ახალი კრიტიკა მხოლოდ ამყარებდა ამ საფუძველს), თუმცა, უეჭველია ისიც, რომ ზოგიერთი მწერალი უკვე დიდი ხანია შეეცადა შეერყია ეს ძლევამოსილება. საფრანგეთში პირველი, ალბათ მალარმე იყო, ვინც სრულად დაინახა და წინასწარ განჭვრიტა იმის აუცილებლობა, რომ თავად ენა დაეყენებინათ ამ ენის მფლობელის ადგილას. მალარმე მიიჩნევს – და ეს თვალსაზრისი ემთხვევა ჩვენს დღევანდელ წარმოდგენას – რომ ლაპარაკობს არა ავტორი, არამედ ენა როგორც ასეთი; წერა, თავის საფუძველში უპიროვნო საქმიანობაა (ეს უპიროვნობა არამც და არამც არ უნდა აფუროთ მწერალი-რეალისტის გამოფიტულ ობიექტურობაში), რომლის მეოხებითაც უკვე არა „მე“, არამედ თავად ენა მოქმედებს,² „პერფორმირებს“; მალარმეს მთელი პოეტიკის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ გააუქმოს ავტორი და იგი წერით შეცვალოს, – ეს კი, როგორც დავინახავთ, მკითხველის უფლებათა აღდგენას ნიშნავს. „მე“-ს ფსიქოლოგიური თეორიით ხელფეხსეკრულმა ვალერიმ ცოტათი შეამსუბუქა მალარმეს იდეები; მაგრამ თავისი კლასიკური გემოვნების წყალობით მან რიტორიკის გაკვეთილებს მიმართა და ამიტომაც განუწყვეტლივ ეჭვქვეშ აყენებდა და აბუჩად იგდებდა ავტორს, ხაზს უსვამდა მისი საქმიანობის წმინდა ენობრივ, გარკვეულწილად „გაუთვალისწინებელ“, „შემთხვევით“ ხასიათს³ და თავის ყველა პროზაულ წიგნში მოითხოვდა აღიარებას, რომ ლიტერატურის არსი სიტყვაშია ჩადებული, მწერლის სულიერი ცხოვრების დამონმება კი სხვა არაფერია, თუ

არა ცრურწმენა. პრუსტიც კი, მისი ე.წ. სულის ანალიზის მთელი თავისი ხილული ფსიქოლოგიზმით, თავის ამოცანად მიიჩნევდა უკიდურესად გაერთულებინა – წვრილმანებში უსასრულო ჩაღრმავების ხარჯზე – ურთიერთობა მწერალსა და მის პერსონაჟებს შორის. მთხრობელად მან ის კი არ აირჩია, ვინც უკვე რაიმე ნახა და განიცადა, არც ის, ვინც წერს, არამედ ადამიანი, რომელიც წერას აპირებს (მის რომანში ახალგაზრდა კაცს – ვისიც არც ასაკი ვიცით და არც ის, თუ ვინ არის იგი – სურს წეროს, მაგრამ არ შეუძლია დაიწყოს და რომანი სწორედ მაშინ სრულდება, როცა წერა, ბოლოს და ბოლოს, შესაძლებელი ხდება), ამით კი პრუსტმა თანამედროვე წერის ეპოპეა შექმნა. მან ძირეული გადატრიალება მოახდინა: იმის ნაცვლად, რომ თავისი ცხოვრება აღწერა, როგორც ამას ხშირად მიაწერენ ხოლმე პრუსტს, მან ეს ცხოვრება თავისივე წიგნის მიხედვით შექმნილ ლიტერატურულ ნაწარმოებად აქცია და ჩვენთვის ცხადი გახდა, რომ შარლუ კი არაა მონტესკიუს ანარეკლი, არამედ პირიქით, მონტესკიუ, თავისი რეალურ-ისტორიული ქმედებებით მხოლოდ ფრაგმენტია, ნატეხია შარლუსი. ჩვენი წინამორბედების ამ რიგში უკანასკნელი ადგილი სიურეალიზმს უჭირავს; მას, რა თქმა უნდა, არ შეეძლო სუვერენული უფლებები მიენიჭებინა ენისთვის, რადგან ენა სისტემაა, ამ მოძრაობის მიზანი კი, რომანტიზმის ყაიდაზე, ყოველგვარი კოდის განადგურება იყო (ეს მიზანი ილუზორულია, რადგანაც კოდის განადგურება შეუძლებელია, იგი შეიძლება მხოლოდ „გაათამაშო“); სამაგიეროდ, სიურეალიზმი მუდამ აზრობრივი მოლოდინის რღვევისკენ (ყბადაღებული „საზრისის წყვეტა“) მოუწოდებდა, მოითხოვდა, რომ ხელს გაცილებით სწრაფად ჩაენერა ის, რაზეც წარმოდგენა არ ჰქონდა ტვინს (ავტომატური წერა); იზიარებდა და პრაქტიკულად ახორციელებდა ჯგუფურ წერას და ყველაფერ ამით, მან თავისი წვლილი შეიტანა ავტორის სახის დესაკრალიზაციის საქმეში. ბოლოს კი, უკვე ლიტერატურის მომიჯნავე სფერომ (თუმცა, ახლა ეს გამოიჯენა უკვე აზრს კარგავს), ძალზე ძვირფასი იარაღი მოგვცა ავტორის ფიგურის ანალიზისა და რღვევისთვის: 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 „დაიტოს“ მთელი ენა და ამოწუროს მისი ყველა შესაძლებლობა.

* * *

ავტორის მოკვეთა (ბრეხტის კვალად, აქ ნამდვილ „გაუცხოებაზე“ შეგვიძლია ვისაუბროთ – ავტორი პატარავდება და მხოლოდ მომცრო ფიგურად ჩანს ლიტერატურულ „სცენაზე“) – ეს არა უბრალოდ ისტორიული ფაქტია, ან წერის ეფექტი: მისი მეშვეობით საფუძვლიანად იცვლება მთელი თანამედროვე ტექსტი, ანუ – რაც ერთი და იგივეა – ახლა ტექსტი ისე იქმნება და იკითხება, რომ ავტორი აღარ ჩანს, ტექსტის ყველა დონეზე მისი კვალი ქრება. უპირველეს ყოვლისა, სხვანაირი გახდა დროითი პერსპექტივა. მათთვის, ვისაც სჯერა ავტორის, იგი ყოველთვის წარსულ დროში მოიაზრება და წინ უსწრებს თავის წიგნს; წიგნი და ავტორი თავისთავად განლაგდებიან საერთო ღერძზე, რომელიც წინამავალსა და მომდევნოს შორის არის ორიენტირებული; ითვლება, რომ ავტორი გულით ატარებს წიგნს, ანუ მისი არსებობა წინ უსწრებს წიგნისას, იგი აზროვნებს, იტანჯება, ცხოვრობს ამისთვის, იგი ისეთივე წინამორბედია თავისი წინამორბედისთვის, როგორც მამა შვილისთვის. რაც შეეხება თანამედროვე სკრიპტორს, იგი ტექსტთან ერთად იბადება, არ გააჩნია არანაირი ყოფიერება წერის დაწყებამდე და წერის გარეშე, იგი სულაც არაა ის სუბიექტი, რომელთან მიმართებაშიც მისი წიგნი პრედიკატი იქნებოდა; მხოლოდ ერთი დრო რჩება – სამეტყველო აქტის დრო და ყოველი ტექსტი მუდამ აქ და ახლა იწერება. ამის შედეგად (ან მიზეზი) წერა ზმნის აზრი ამიერიდან რალაციის დაფიქსირებაში, ასახვაში, აღბეჭდვაში, „დახატვაში“ (როგორც კლასიკოსები ამბობდნენ) კი არ მდგომარეობს, არამედ იმაში, რასაც ლიგვისტები, ოქსფორდის სკოლის ფილოსოფოსების კვალად, პერფორმატივს უწოდებდნენ⁴ – არსებობს ასეთი იშვიათი ზმნური ფორმა, რომელიც მხოლოდ ანმყო დროის პირველ პირში იხმარება, რომელშიც უბნობის აქტი არანაირ სხვა შინაარსს (სხვა გამონათქვამს) არ მოიცავს, გარდა თავად ამ აქტისა: მაგალითად, ვაცხადებ მეფის, ან ვმლერი ძველი პოეტის პირით. შესაბამისად, თანამედროვე სკრიპტორს, ავტორის მოსპობის შემდეგ, აღარ შეუძლია იფიქროს, თავის წინამორბედთა პათეტიკური შეხედულებების თანახმად – რომ ხელი ვერ ასწრებს აზრსა თუ ვნებას მისდობს; და რადგან ასეა, მან, ბედს დამორჩილებულმა, თავად უნდა გაუსვას ხაზი ამ ჩამორჩენას და უსასრულოდ „ანესრიგოს,, თავისი წინამორბედის ფორმა; პირიქით, მისი ხელი წყვეტს ყველანაირ კავშირს ხმასთან, წმიდა მოხაზულობით (და არა გამომხატველობით) შესტს ასრულებს და ამით ნიშანთა გარკვეულ ველს ხაზავს, რომელსაც ამოსავალი წერტილი არ გააჩნია, – ყოველ შემთხვევაში, იგი მხოლოდ ენიდან, როგორც ასეთიდან, ამოდის, ენა კი ეჭვქვეშ აყენებს ნებისმიერ წარმოდგენას ამოსავალი წერტილის შესახებ.

* * *

ახლა უკვე ვიცით, რომ ტექსტი სიტყვების სწორხაზოვანი ჯაჭვი არაა, რომელიც ერთადერთ, გარკვეულ თეოლოგიურ საზრისს (ავტორი-ღმერთის „შეტყობინებას“) გამოხატავს, არამედ მრავალგანზომილებიანი სივრცე, სადაც ერთმანეთს ერწყმიან და ეპაექრებიან წერის განსხვავებული ტიპები, რომელთაგან არც ერთი არ წარმოადგენს ამოსავალს; ტექსტი ციკატებისგანაა მოქსოვილი და ათასობით კულტურულ პირველწყაროზე მიგვითითებს. მწერალი ბუვარსა და პეკიუმეს ჰგავს, ამ მარად გადამწერებს – დიადსა და სასაცილოს ამავე დროს – რომელთა ღრმა კომიკურობაც სწორედ წერის ქეშმარიტებაზე მოწმობს; მას შეუძლია მხოლოდ განუწყვეტილვ ბაძვდეს იმას, რაც მანამდე დაინერა და ეს დაწერილიც, თავის მხრივ, არ წარმოადგენდა რაღაც პირველადს; მას მხოლოდ წერის სხვადასხვა ტიპების აღრევა ძალუძს, მათი დაპირისპირება ისე, რომ არც ერთს არ დაეყრდნოს სრულად; თუკი იგი თავის გამოხატვას მოინდომებდა, უნდა გაეთვალისწინებინა, რომ შინაგანი „არსი“, რომლის გადმოცემასაც იგი ესწრაფვის, სხვა არაფერია, თუ არა უკვე მზა ლექსიკონი, სადაც სიტყვები მხოლოდ სხვა სიტყვათა მეშვეობით აიხსნებიან და ასე, უსასრულობამდე. ასე დაემართა, მაგალითად, ყმანვილ თომას დე კუინსის: მან, ზოდღერის სიტყვით, ისე ისწავლა ძველი ბერძნული, რომ ამ მკვდარ ენაზე თანამედროვე აზრებისა და სახეების გადმოსაცემად „თავისთვის შექმნა და ნებისმიერ დროს მზად ჰქონდა საკუთარი ლექსიკონი, გაცილებით რთული და ვრცელი იმასთან შედარებით, რომელსაც წმინდა ლიტერატურულ თხზულებებზე მუშაობისას გამოიყენებდა“ („ხელოვნური სამოთხე“). ავტორის ნაცვლად მოვლენილი სკრიპტორი თავის თავში ვნებებს, ხასიათებს, გრძნობებს ან შთაბეჭდილებებს კი არ ატარებს, არამედ მხოლოდ ამგვარ უსასრულო ლექსიკონს, რისი მეშვეობითაც იგი წერს, წერს შეუჩერებლად, განუწყვეტილვ; ცხოვრება მხოლოდ ბაძავს წიგნს, წიგნი კი ნიშნებითაა მოქსოვილი, თავადაც რაღაც უკვე დავინწყებულს ბაძავს და ასე უსასრულობამდე.

* * *

რამდენადაც ავტორი აღარ არსებობს, საფუძველი ეცლება ტექსტის „გაშიფვრის“ აუცილებლობასაც. ტექსტისთვის ავტორის მიჩენა შეფერხებას ნიშნავს, ამით ტექსტს საბოლოო მნიშვნელობას ვანიჭებთ და წერას ვაფერხებთ, ვკეტავთ. ასეთი თვალსაზრისი სავსებით აწყობს კრიტიკოსს, რომელიც თავის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად მიიჩნევს ნაწარმოებში ავტორი აღმოაჩინოს (ან მისი სხვადასხვა ჰიპოტეზები,

ისეთები, როგორც საზოგადოება, ისტორია, სულის თავისუფლება): თუკი ავტორი ნაპოვნია, ე.ი. ტექსტი „ახსნილია“, კრიტიკოსმა გაიმარჯვა. ამიტომაც არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ავტორის ბატონობა ისტორიულად კრიტიკოსის ბატონობაც იყო, ასევე ეჭვს არ იწვევს ისიც, რომ ახლა, ავტორთან ერთად, კრიტიკის საფუძველიც შეირყა (თუნდაც ახალი კრიტიკის). მართლაც, მრავალგანზომილებიან წერაში საჭირო ხდება ყველაფრის გამორკვევა, მაგრამ იქ არაფერია გასაშიფრი; სტრუქტურას შეიძლება ნებისმიერ დონეზე ადევნო თვალი, „ამოჭიმო“ (როგორც წინდის ჩამოშვებული ლილკილო) იგი მთელი თავისი გამეორებებით, მაგრამ შეუძლებელია ფსკერს მიაღწიო; წერის სივრცე ჩვენ გარბენისთვის გვაქვს ბოძებული და არა გარღვევისთვის; წერა განუწყვეტილად ბადებს საზრისს, მაგრამ იგი მაშინვე უჩინარდება, ხდება საზრისის სისტემატური გამოთავისუფლება, რის მიხედვითაც ლიტერატურა (ამიერიდან უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, წერა) უარს ამბობს ტექსტის (და მთელი სამყაროს, როგორც ტექსტის) მიღმა რაღაც „იდუმალი“, საბოლოო საზრისი დაინახოს და აღმოაჩინოს თავისი არსით კონტრთეოლოგიური, რევოლუციური მოღვაწეობის თავისუფლებას, რადგან როცა საზრისის დინებას არ ეწინააღმდეგები, საბოლოოდ თავად ღმერთსაც უარყოფ და მის ყველა ჰიპოსტასსაც – რაციონალურ წესრიგს, მეცნიერებას, კანონს.

* * *

დავუბრუნდეთ ბალზაკის ფრაზას. ამ სიტყვებს არავინ ამბობს (ანუ არანაირი „პირი“): თუკი მას აქვს პირველწყარო და ხმა, ეს კითხვისას გამოჩნდება და არა წერისას. ამის გაგებაში ერთი მეტად ზუსტი ანალოგია დაგვეხმარება. ბოლოდროინდელ გამოკვლევებში (ჟ.პ.ვერნანი) დემონსტრირებული იყო ბერძნული ტრაგედიის საფუძველში არსებული ორაზროვნება: მისი ტექსტი ორმნიშვნელოვანი სიტყვებითაა ნაქსოვი, რომელთაც ყოველი მოქმედი პირი ცალმხრივად აღიქვამს (სწორედ ამ მუდმივ გაუგებრობაში მდგომარეობს „ტრაგიკულის“ არსი). თუმცა არის ვიღაც, ვისაც ყოველი სიტყვა მთელი მისი ორობითობით ესმის და ესმის მოქმედ პირთა სიცრუეც; ეს „ვიღაც“ – მკითხველია (ან ამ შემთხვევაში, მსმენელი). ასე გამოიკვეთება წერის ერთიანი არსი: 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.⁵ მკითხველი ის სივრცეა, სადაც ყველა ის ციტატა აღიბეჭდება, რომელთა წყალობითაც წერა ხდება შესაძლებელი; ტექსტი ერთიანობას მოიპოვებს არა თავის წარმოშობით, არამედ მხოლოდ დანიშნულებით, ოღონდ ეს დანიშნულება პირადი მისამართი; მკითხველი – ესაა ადამიანი ისტორიის, ბიოგრაფიის, ფსიქოლოგიის გარეშე, იგი მხოლოდ ვილაცა, ვინც ერთად კრებს ყველა იმ შტრიხს, დანერჩილ ტექსტს რომ შეადგენს. ამიტომაც სასაცილოდ გამოიყურება, როცა ვცდილობთ დავგმობთ წერის უახლესი მანერა და ყველაფერი ეს რაღაც ჰუმანიზმის გულისთვის კეთდება – ჰუმანიზმის, რომელიც თვალთმაქცურად ასალებს თავს მკითხველთა უფლებების დამცველად. კლასიკური ყადის კრიტიკას არაფერი ესაქმებოდა მკითხველთან; მისთვის ლიტერატურაში მხოლოდ ის არსებობს, ვინც წერს. ახლა უკვე ვეღარ მოგვატყუებენ ამგვარი ანტიფრასისებით, რომელთა მეშვეობითაც პატივცემული საზოგადოება კეთილშობილური გულისწყრომით ქომავობს მას, ვისაც სინამდვილეში იგი ზღუდავს, უარყოფს, ახშობს და ანადგურებს. ახლა ჩვენ უკვე ვიცით: იმისთვის, რათა წერას განაღდებულნი ჰქონდეს მომავალი, აუცილებელია დავამხოთ მითი მის შესახებ – მკითხველის დაბადების საზღაური, ავტორის სიკვდილია.

შენიშვნები

1. ცნობილია, რომ ფოლკლორული „სიუჟეტი“ ორ სხვადასხვა დონეზე არსებობს: ერთი მხრივ, იგი გარკვეული სემანტიკური ერთეულის, კოდის სახით გვევლინება და მეორე მხრივ, ამ კოდის რეალიზაციას, გადმოცემას წარმოადგენს, რომელიც, არსებითად, ამ კოდისვე ინტერპრტირებას ახდენს. იგი სინქრონულადაა დაკავშირებული კოდთან – თუმცა ტრადიციულად, ამ ურთიერთობას დიაქრონული, დროითი ტერმინებით ახასიათებენ ხოლმე – და განუწყვეტლივ ახლიდან აღნიშნავს, აღწერს მას.

2. შდრ.პ.ვალერი: „ხიბლი, რომელსაც ის (მალარმე) თავს ახვევს მკითხველს, თვით ენის საკუთარი ბუნებისამებრ, განპირობებულია უხამსობებისა და გაუგებრობების სიმრავლით, რაც იმდენად გარდუვალია, რომ ავტორის აზრის უშუალო და სრულყოფილი გადმოცემა, თუკი შესაძლებლად მივიჩნევთ ამას, უთუოდ გამოიწვევდა ხელოვნების ყველაზე მშვენიერი ეფექტების განქარებას და გაქარწყლებას ამ უცნაური აზრების წყალობით, მე თანდათან მივედი იმ დასკვნამდე, რომ არ უნდა მიმენიჭებინა წერის აქტისთვის სხვა რამ მნიშვნელობა, პირნმინდად თვითწვრთნისა და თამაშის გარდა, რაც მთლიანად დაფუძნებულია ენის მკაცრად გან-

საზღვრულსა და ზუსტად განზოგადოებულ საშუალებებზე, რომლებმაც, ენის გამოყენებისას, სრული თავისუფლება, სრული თვითრწმენა უნდა მოგვანიჭონ და დაგვიხსნან იმ ილუზიებისგან, რასაც თვით ეს გამოყენება იწვევს და რითაც სულდგმულობენ სიტყვიერი ქმნილებები და ადამიანები“ (ბ.ბრეგვადის თარგმანი).

3. „ლექსი არასოდეს არ არის დასრულებული – მხოლოდ შემთხვევითობა ასრულებს მას“.

4. 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 მიეძღვნა მისი ლექციების კურსი სახელწოდებით „სიტყვა, როგორც ქმედება“.

5. ფრანგმა ლიტერატურათმცოდნემ, ჟერარ ჟენეტმა ერთ-ერთ კოლოქვიუმზე (1966 წელს) ტექსტი მეზიუსის ლენტის შეადარა, სადაც შიდა და გარეთა, აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის, წერისა და კითხვის მხარეები განუწყვეტილად ბრუნდებიან 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 “დიქტომიის” 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 გადაგყავთ; თქვენთან ყველაფერს თავის რიგი აქვს: ჯერ ავტორი, შემდეგ მკითხველი. ჩვენ კი სწორედ ამ თანმიმდევრობაზე ვამბობთ უარს. ჩვენთვის წერა და კითხვა ერთდროულია და შექცევადი“.

თარგმნა და შენიშვნები დაურთო
მალხაზ ხარბედიამ.

1968

წერის ნულოვანი ხარისხი

შესავალი

ებერი თავისი „მამილო დიუშანის“ არცერთ ნომერს არ იწყებდა „ემმაკმა დალახვროს“ ტიპის ან, კიდევ უფრო მაგარი ლანძღვის გარეშე. ეს მწვავე სიტყვები არაფერს ნიშნავდა, სამაგიეროდ ამოსაცნობი ნიშანი იყო. რისი ნიშანი? მაშინ არსებული მთელი რევოლუციური სიტუაციისა. ჩვენს წინაშე არის ნიმუში წერისა/წერილობისა, რომლის ფუნქციაც არა მხოლოდ იმაში მდგომარეობდა, რომ რამე შეეტყობინებინა ან გამოეხატა, არამედ იმაშიც, რომ რეალობა გაემყარებინა – ისტორია და ამ ისტორიაში ჩვენი მონაწილეობა.

ყოველი დანერვილი სიტყვა მსგავსი იარლიყით არის აღბეჭდილი და ის, რაც „მამილო დიუშანის“ მიმართ არის ჭეშმარიტი, ჭეშმარიტია **ლიტერატურასთან** მიმართებაშიც. მასშიც უნდა იყოს რაღაც ამოსაცნობი ნიშანი, რაც განსხვავებულია მისი შინაარსისა და კონკრეტული ფორმისაგან და ეს „რაღაც“ – მისი დახშულობაა, რისი წყალობითაც იგი საკუთარ თავს **ლიტერატურად** აცხადებს. აქედან მომდინარეობს ნიშნების ერთობლიობა, რომლებიც კონკრეტულ იდეასთან, ენასთან და სტილთან კავშირის გარეშე არსებობენ და რომლებიც მონოდებულნი არიან გამოავლინონ ამ რიტუალური სიტყვის იზოლაცია გამოხატვის ყველა შესაძლო ხერხების მჭიდრო მასიდან. წერილობითი ნიშნების ეს რიტუალური სტატუსი ამკვიდრებს **ლიტერატურას**, როგორც განსაკუთრებულ ინსტიტუტს და აშკარად ისწავის იმისკენ, რომ იგი ისტორიას ჩამოაცილოს, ვინაიდან წეს-ჩვეულების ნებისმიერი ჩაკეტილობა მუდმივ უცვლელობაზე წარმოდგენის გარეშე ვერ იარსებებს. მაგრამ სწორედ მაშინ, როდესაც **ისტორიას** უარყოფენ, იგი ყველაზე უფრო გახსნილად მოქმედებს, აი, რატომ შეიძლება ვადევნოთ თვალი ლიტერატურული სიტყვის ისტორიას, რომელიც ვერც ენის, ვერც სტილის, ვერც ლიტერატურულობის ნიშნების ისტორია იქნება. შეიძლება ვივარაუდოთ კიდევ, რომ ფორმის ამგვარი ისტორია თავისებურად შეძლებს გამოავლინოს თავისი კავშირი სიღრმულ ისტორიასთან.

საქმე ისეთ კავშირს ეხება, რომელთა ფორმებსაც თავად **ისტორია-სთან** ერთად შეუძლიათ ცვლილება. არ არის არავითარი აუცილებლობა რომ მივმართოთ პირდაპირი დეტერმინიზმის იდეას იმისთვის, რათა წერის/წერილობის სხვადასხვა ფორმების ბედზე ვიგოძნოთ **ისტორიის** გავლენა: რაღაც ფუნქციონალური ფრონტის მოძრაობა, რომელიც ისტორიული დროის ნაკადში ითრევს მოვლენებს, სიტუაციებს ან იდეებს, განსაზღვრავს არა იმდენად შედეგებს, რამდენადაც გაკეთებული არჩევანის საზღვრებს. **ისტორია** მწერლის წინაშე წარსდგება წინადადებით გააკეთოს აუცილებელი არჩევანი რამდენიმე **ენობრივ მორალს** შორის; იგი აიძულებს მწერალს **მონიშნოს ლიტერატურა** არსებული შესაძლებლობიდან გამომდინარე, რომელზეც მას გავლენა აქვს. ამრიგად, ჩვენ ვნახავთ, რომ ბურჟუაზიის იდეოლოგიურმა ერთიანობამ მიგვიყვანა წერის/წერილობის ერთიანი სტილის წარმოშობასთან და რომ ბურჟუაზიულ (ანუ კლასიკურ და რომანტიკულ) ეპოქაში ფორმა ვერ გაიხლიჩებოდა რამდენიმე შესაძლებლობას შორის, რადგან არ იყო გახლეჩილი თავად მწერლის ცნობიერება. პირიქით, იმ წუთიდან (1850 წ), როდესაც მწერალი აღარ იყო უნივერსალური ქეშმარიტების გამომხატველი და გახდა უბედური ცნობიერების მატარებელი, პირველ აქტად ფორმის არჩევა აქცია: იგი თავის თავზე იღებს ვალდებულებას, ხდება ანგაჟირებული, იღებს ან უარყოფს წერას/წერილობას, რომელიც მისი წარსულის კუთვნილებაა. ასე დაიმსხვრა კლასიკური წერა/წერილობა და მთელი **ლიტერატურა** ფლობერიდან მოყოლებული დღევანდლობამდე – სიტყვის პრობლემატიკად იქცა.

სწორედ ამ დროს **ლიტერატურა** (თავად ეს სიტყვა ბევრად ადრე არ გაჩენილა) განუხრელად იქცა რეფლექსიის საგნად. კლასიკურ ხელოვნებას არ ძალუძდა თავი ენად აღექვა, რადგანაც იგი თავად იყო ენა ანუ რაღაც გამჭვირვალე, რომელიც იმყოფებოდა უნალექოდ გადადინების მდგომარეობაში. ეს იყო უნივერსალური გონებისა და დეკორაციული ნიშნების იდეალური შერწყმის ხერხი, რომელიც არ ფლობდა საკუთარ სხეულს და რომელიც არ აკისრებდა არავითარ პასუხისმგებლობას; სოციალურ და არამც და არამც ბუნებრივ მიზეზთა გამო, ეს ენა საკუთარ თავში იყო ჩაკეტილი. ცნობილია, რომ მეთვრამეტე საუკუნის მიწურულს ეს გამჭვირვალეობა დაიბინდა; ლიტერატურულმა ფორმამ საკუთარ თავში დამატებითი ძალა განავითარა, რომელიც არც მის წყობასთან იყო დაკავშირებული და არც მის კეთილხმოვანებასთან, იგი იწყებს მოხიბლვას, შეშფოთებას, მოჯადოებას; იგი წონას იძენს.

ამიერიდან **ლიტერატურას** აღიქვამენ არა როგორც სოციალურად პრივილეგირებული განზოგადების საშუალებას, არამედ როგორც შემქმნელობით, ჩაღრმავებულ სიტყვას, რომელიც სავსეა იდუმალებით; მას ერთდროულად აღიქვამენ როგორც ზმანებასა და საფრთხეს.

აქედან გამომდინარეობს შედეგი: ლიტერატურულმა ფორმამ, როგორც ობიექტმა, მიიღო შესაძლებლობა თავის მიმართ გამოენვია ეგზისტენციალური შეგრძნებები, რომლებიც ყოველი ობიექტის სიღრმულ არსთან არის დაკავშირებული: სიუხცოვის, ნათესაობის, ზიზზის, კეთილგანწყობის, ჩვეულებრივობის, სიძულვილის განცდები. აი, ამიტომ არის, რომ უკვე ასი წლის განმავლობაში ყოველი წერა/წერილობა წარმოადგენს მცდელობას მოიშინაუროს ან უარყოს ფორმა – ობიექტი, რომელსაც მწერალი გარდაუვლად ხვდება თავის გზაზე, რომელსაც იგი ყურადღებით უნდა ჩაუღრმავდეს, დაუპირისპირდეს ან შეურიგდეს და რომელიც შეუძლებელია ისე დაანგრიოს, რომ საკუთარ თავში მწერალი არ გაანადგუროს. ფორმა მწერლის წინაშე ობიექტივით კიაფობს, როგორც არ უნდა მოექცეს მას, ეს სკანდალს იწვევს: თუ ფორმა ბრწყინვალეა, მაშინ იგი მოძველებულად გამოიყენება, თუ ანარქიულია – ანტისაზოგადოებრივი ხდება, თუ თავისი დროისა და თანამედროვეებისთვის უჩვეულოა – სიმარტოვის განსახიერებად იქცევა.

მთელი მეცხრამეტე საუკუნე ფორმის დაუფლების დრამატული პროცესის მონაწილე იყო. შატობრიანთან ეს მხოლოდ უმნიშვნელო დანალექია, ენობრივი ეიფორიის თითქმის უწონო ტვირთი, თავისებური ნარცისიზმი, როდესაც წერას/წერილობას მხოლოდ უმნიშვნელოდ გადაჰქონდა ყურადღება თავისი ინსტრუმენტალური დანიშნულებიდან და საკუთარ სახეს უღრმავებოდა. ფლობერმა (აქ მხოლოდ ხსენებული პროცესების ყველაზე სახასიათო მომენტებზე მივუთითებთ), რომელმაც წერის/წერილობის სამუშაო ღირებულება შექმნა, საბოლოოდ აქცია ლიტერატურა ობიექტად: ფორმა „წარმოების“ საბოლოო პროდუქტად იქცა, ისევე, როგორც ქოთანი ან საიუველირო ნაწარმი (ეს ნიშნავს, რომ მოხდა თავად წარმოების აქტის „სახელდება“, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პირველად გადაიქცა სანახაობად და მაყურებელთა ცნობიერებაში ჩაინერგა). დაბოლოს, **ლიტერატურა-ობიექტის** კონსტრუირების ეს პროცესი მალარმემ დააგვირგვინა თავისი უკანასკნელი აქტით – მკვლელობით, რომელიც ყოველგვარ ობიექტივაციას ასრულებს. ცნობილია, რომ მალარმეს მთელი ძალისხმევა

მიმართული იყო სიტყვის განადგურებისკენ, რომლის გვამიც **ლიტერატურა** უნდა გამხდარიყო.

ამრიგად, წერამ თანდათანობითი გამკვრივების ყველა ეტაპი გაიარა. იგი ჯერ დასათვალისწინებელი ობიექტი გახდა, შემდეგ – წარმოების, ხოლო ბოლოს კი – მკვლევლობის. ახლა იგი თავისი მეტამორფოზის ბოლო წერტილს – გაქრობას მიაღწია წერის/წერილობის იმ ნეიტრალურ სახეობაში, რომელსაც აქ „წერის ნულოვან ხარისხს“ ვუწოდებთ არ არის ძნელი გასარჩევი ერთი მხრივ სწრაფვა უარყოფისკენ, მეორე მხრივ კი, მისი პრაქტიკაში განახორციელების უძლეურება, თითქოს **ლიტერატურა**, რომელიც უკვე ასწლეულების მანძილზე ცდილობს თავისი სახე ისეთ ფორმად აქციოს, რომელიც მოკლებულია მემკვიდრეობითობის ყოველგვარ ნიშნებს და ამგვარად მეტ სინამდისე მოიპოვებს ვიდრე ის, რომელიც მას შეუძლია მისცეს ყოველგვარი ნიშნის არარსებობამ, რაც, საბოლოო ჯამში, საშუალებას იძლევა ასრულდეს ორფეოსის ოცნება: გაჩნდეს მწერალი **ლიტერატურის** გარეშე. **თეთრი წერა/წერილობა**, მაგალითად, კამიუს, ბლანშოს, კეიროლის წერა/წერილობა, ან კენოს სალაპარაკო წერა/წერილობა ვ ეს წერის/წერილობის ვნებათა უკანასკნელი ეპიზოდია, რომელიც თან სდევს ბურჟუაზიული შემეცნების რღვევის პროცესს.

ჩვენ აქ გვსურს მივუთითოთ ამ კავშირზე და ასევე დავასაბუთოთ რაღაც ფორმალური წარმონაქმნის არსებობა, რომელიც არც ენაზე და არც სტილზე არ არის დამოკიდებული. ჩვენ მიზნად ვისახავთ ვაჩვენოთ, რომ **ფორმის** ეს მესამე განზომილება ასევე აკავშირებს მწერალს საზოგადოებასთან, თუმც მასში ტრაგიზმის წილიც არის. ბოლოს და ბოლოს, ჩვენ გვინდა ხაზი გავუსვათ იმას, რომ არ არსებობს ლიტერატურა ენობრივი მორალის გარეშე. წინამდებარე ნაშრომის მოცულობა (მისი ნაწყვეტები 1947 და 1950 წლებში ქვეყნდებოდა გაზეთში „კომბა“) ამკარად უჩვენებს, რომ აქ საუბარია წიგნის შესავალზე, რომელიც შეიძლება იქცეს „წერის ისტორიად“.

ნაწილი პირველი

I. რა არის წერა/წერილობა?

ცნობილია, რომ ენა წარმოადგენს წესების და ჩვევების ერთობლიობას, რომელიც საერთოა ერთი ეპოქის ყველა მწერლისთვის. ეს ნიშნავს, რომ ენა, რაღაც ბუნების მსგავსად, მთლიანად მსჭვალავს მწერლის სიტყვას, მაგრამ მიუხედავად ამისა, არ აძლევს მას არავითარ ფორმას და არ კვებავს მას: იგი ბანალურ ჭეშმარიტებათა აბსტრაქტულ წრეს ჰგავს და მხოლოდ მის საზღვრებს გარეთ იქმნება ცალკეული მწერლის სიტყვის თავისებურება. ენა მოიცავს ლიტერატურის სფეროს დაახლოებით ისევე, როგორც ხაზი, სადაც ცა და დედამიწა ხვდება ერთმანეთს და რომელიც ადამიანისთვის ჩვეული სამყაროს საზღვრებს შემოფარგლავს. ენა იმდენად მასალის მარაგი არ არის, რამდენადაც ჰორიზონტი, უფრო სწორად, ერთდროულად ტერიტორიაც არის და მისი საზღვრებიც, ერთი სიტყვით, ეს არის ენის სამფლობელოს სივრცე, სადაც საკუთარი თავის გრძნობა თვითდარწმუნებულად შეიძლება. სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობით მწერალი არაფერს არ იღებს ენიდან, ენა მისთვის უფრო ზღვარს ნიშნავს, რომლის გადალახვაც მას შესაძლოა სიტყვის ზებუნებრივი თვისებები გაუხსნას; ენა – ეს არის მოედანი, რომელიც წინასწარ არის მომზადებული მოქმედებისთვის, ერთდროულად იგი შეზღუდვასაც წარმოადგენს და შესაძლებლობათა დიაპაზონის გახსნასაც. ენა არ არის ის სფერო, სადაც ადამიანი საკუთარ თავზე სოციალურ ვალდებულებებს იღებს, ეს მხოლოდ რეფლექსია, რომლისთვისაც უცხოა არჩევანი, იგი არა მხოლოდ მწერლების, არამედ მთელი ხალხის განუყოფელი საკუთრებაა. იგი არ მონაწილეობს **სიტყვიერების** წეს-ჩვეულებით ქმედებაში; იგი თავისი ბუნებით არის სოციალური ობიექტი და არა ადამიანის არჩევანის შედეგად. არც ერთ მწერალს არ ძალუძს დაუბრკოლებლად შეიტანოს თავის თავისუფლება ამ გაუმტარ ენაში, რადგანაც მასზე დგას ბუნებასავით უწყვეტი და ერთიანი მთელი **ისტორია**. აი, რატომ არის ენა მწერლისთვის მხოლოდ ადამიანური ჰორიზონტი, სადაც შორეთში იკვეთება შესაძლებლობა **სიახლოვისა**, რომელიც, გარდა ყველაფრისა, უაღრესად ნეგატიურად განისაზღვრება: იმის თქმა, რომ კამიუ და კენო ერთი და იმავე ენაზე საუბრობენ, მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ განსხვავების ოპერაციის მეშვეობით შევახსენოთ წარსულისა და მომავლის ყველა ენა, რომლებზეც ისინი არ ლაპარაკობენ. უკავიათ რა შუალედური მდგომარეობა უკვე

გამქრალ და ჯერ კიდევ უცნობ ფორმებს შორის, მწერლის ენა იმდენად ნიადაგს არ წარმოადგენს, რამდენადაც უკიდურეს საზღვარს. ეს არის გეომეტრიული საზღვარი, რომლის იქითაც მას არაფრის თქმა არ შეუძლია ისე, რომ მობრუნებული ორფეოსის დარად არ დაკარგოს თავისი ენობრივი ქმედების მდგრადი აზრი და საზოგადოებისთვის კუთვნილების თავისი მთავარი ნიშანი.

მაშასადამე, ენა თითქოს **ლიტერატურის** აქეთა მხარეს მდებარეობს. ხოლო სტილი კი, თითქმის მის საპირისპირო მხარეს იმყოფება: სპეციფიკური სახეობრიობა, გამომხატველობითი მანერა, მოცემული მწერლის ლექსიკონი – ყოველივე ეს მისი სხეულის ცხოვრებით და მისი წარსულით არის გამსჭვალული და რაც ნელ-ნელა მისი ოსტატობის ავტომატურ ხერხებად იქცევა. ასე ჩნდება „სტილის“ სახელით ავტონომიური სიტყვა, რომელიც ჩაფლულია მწერლის პირად, ინტიმურ მითოლოგიაში, მისი ენობრივი ორგანიზმის სფეროში, სადაც იბადება სიტყვებისა და საგნების პირველადი კავშირი, სადაც ერთხელ და სამუდამოდ ყალიბდება მისი არსებობის ძირითადი ვერბალური თემები. როგორი დახვეწილიც არ უნდა იყოს სტილი, მასში ყოველთვის არის რაღაც მასალიდან: სტილი, ეს არის ფორმა დანიშნულების გარეშე, მას რაღაც ძალა მიერეკება ქვემოდან, ნაცნობი ჩანაფიქრი კი არ იზიდავს ზემოდან; სტილი – ეს არის ადამიანის აზრი მის ვერბალურ და განყენებულ განზომილებაში. იგი გვაგზავნის ადამიანში ბიოლოგიურ სანყისში ან მისი წასულში და არა ისტორიაში: იგი მწერლის ბუნებრივი „მატერია“, მისი სიმდიდრე და ციხე, სტილი – მისი სიმარტოვეა. სტილი სულერთია საზოგადოებისთვის, რომელიც მის მიღმა იყურება, სტილი წარმოადგენს თვითნებურ პირადულ აქტს და არამც და არამც არ არის მწერლის არჩევანის ან რეფლექსიის პროდუქტი **ლიტერატურასთან** მიმართებაში. სტილი ლიტერატურულ წეს-ჩვეულებაში კერძო უფლებით მონაწილეობს, იგი ამოიზრდება მწერლის ინდივიდუალური მითოლოგიიდან და მისი პასუხისმგებლობის ფარგლებს გარეთ იფურჩქნება. ეს არის უხილავი, საიდუმლო სხეულის ხატოვანი ხმა. იგი თავად აუცილებლობასავით იქცევა, ისე, თითქოს ჩაზრდისკენ სწრაფვისას ბრმა და ჯიუტი მეტამორფოზის საბოლოო სტადიას წარმოადგენდეს და გადაიქცევა რაღაც უდაბლესი ენის ნაწილად, რომელიც წარმოიქმნება ხორცისა და გარე სამყაროს მიჯნაზე. სტილი – განვითარების რაღაც ფენომენია, პიროვნების ორგანული თვისებების გარე გამოვლინებაა. აი, რატომ არის, რომ ყველაფერი, რაზეც სტილი მიაწინებს, სიღრმეში ძევს, ჩვეულებრივ მეტყველებას ჰორიზონტალური სტრუქტურა აქვს, მისი ყველა საიდუმლოც იმავე ზედა-

პირზეა განლაგებული, სადაც სიტყვები, რომლებისგანაც იგი შედგება და ყველაფერი, რის დამალვასაც იგი ლამობს, მაშინვე იხსნება მისი საუბრის პროცესში; მეტყველებაში ყველაფერი უშუალოა და დაუყოვნებელი მოხმარებისთვის არის განკუთვნილი; აქ სიტყვა, დუმილი და მათი მოძრაობა მიმართულია ჯერ კიდევ არარსებული აზრისკენ: ეს არის შეუჩერებელი სრბოლა, რომელიც არ ტოვებს კვალს. სტილს კი საპირისპიროდ, მხოლოდ ვერტიკალური განზომილება აქვს, იგი პირადი მეხსიერების სამალავებშია ჩაფლული და თავად მისი შეუვალობა სხეულის ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან წარმოიშობა; სტილი ყოველთვის მეტაფორაა, ანუ ეს არის ურთიერთობა ავტორის ლიტერატურულ ინტენციას და მისი სხეულის სტრუქტურას შორის (გავიხსენოთ, რომ სტრუქტურაში შეჩერებულია ყოველგვარი განგრძობითობა). აი, რატომ არის სტილი მუდმივი საიდუმლო, მაგრამ მისი უტყვი მხარე სრულებითაც არ არის ყოველთვის დაკავშირებული მოძრავე, მუდმივი გადავადებებით აღსავსე ბუნებრივ ენასთან. სტილის საიდუმლო არის ის, რაც ახსოვს თავად მწერლის სხეულს, მისი მინიმუმების ძალა არ არის დამოკიდებული სამეტყველო ნაკადის მოძრაობის სისწრაფეზე, სადაც გამოუთქმელიც კი ნათქვამის ფორმად იქცევა. ეს ძალა თავად სტილის შემქმნელობაში იგრძნობა, რადგანაც მის ქვეშ მტკიცედ და ღრმად ილექება რეალობის ისეთი შრეები, რომლებიც სრულიად უცხოა სიტყვისთვის და ეს რეალობა ან ინტენსიურადაა შემქმნელობითი ან რბილადაა განფენილი მის ყველა ფიგურაში. სტილი ერთგავარ ზელიტერაურულ ქმედებად იქცევა, სადაც ადამიანი ყოველისშემძლეობისა და მაგიის ზღურბლზე დგას. სტილის ბიოლოგიური ბუნება მას ხელოვნების გარეთ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მწერლისა და საზოგადოების დამაკავშირებელი შეთანხმების მიღმა აყენებს. აი, რატომ არ არის ძნელი იმ ავტორთა წარმოდგენა, რომლებიც უპირატესობას ანიჭებენ იმ უსაფრთხოებას, რომელსაც მათ ოსტატობა ჰპირდება იმ სიმარტოვესთან შედარებით, რომლისთვისაც სტილი სწირავს. ასე, მაგალითად, ანდრე ჟიდი, რომელიც თავისი ხელოსნური მანერის წყალობით სიამოვნებას კლასიკური ეპოსის თანამედროვე დამუშავებაში პოულობდა (ისევე როგორც სენ-სანსი ბახის გადაკეთებით იყო დაკავებული, პულენკი კი – შუბერტისა), წარმოადგენს მწერლის ტიპს სტილის გარეშე. ამის საპირისპიროდ, ახალი დროის პოეზია (ჰიუგო, რემბო, შარი) გაყლენთილია სტილით, ხოლო ხელოვნებად გვევლინება მხოლოდ იმ დონემდე, სადამდეც პოეზიის ინტენციებთან ინარჩუნებს კავშირს. სწორედ სტილის ძლევამოსილება, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სრულიად თავისუფალი კავშირი სიტყვისა მის სხეულებრივ ორეულ-

თან, ანიჭებს მწერალს ახალ სუნთქვას, რომელიც თითქოსდა **ისტორიის** ზემოთ დაჰქროლებს.

ენის ჰორიზონტი და სტილის ვერტიკალური განზომილება მწერლისათვის მონიშნავენ ბუნებრივი სფეროს საზღვრებს, ვინაიდან იგი არ ირჩევს არც თავის ენას, არც თავის სტილს. ენა მოქმედებს, როგორც რაღაც უარყოფითი განსაზღვრება, იგი შესაძლებლის საწყის ზღვარს წარმოადგენს, სტილი კი **აუცილებლობაა**, რომელიც მწერლის ბუნებას მის სიტყვასთან აკავშირებს. ერთ შემთხვევაში იგი ისტორიასთან სიახლოვეს იძენს, მეორე შემთხვევაში კი – საკუთარ წარსულთან. მაგრამ ყოველთვის საქმე ეხება რაღაც ბუნებრივს, ანუ მოქმედების ჩვეულებრივ ფორმას, როდესაც თავად მწერლის ენერჯიას მხოლოდ იარაღის ხასიათი აქვს და ერთ შემთხვევაში ენის ელემენტების გადამეტებაზე მიდის, მეორეში კი – საკუთარი სხეულის გარდაქმნაზე სტილად. მაგრამ არასოდეს აკეთებს იმას, რომ მონიშნოს ეს და იმსჯელოს ან განაცხადოს გაკეთებული არჩევანის შესახებ.

ამასთან, ყოველ ფორმას აქვს საკუთარი მნიშვნელოვნება, აი რატომ რჩება ენასა და სტილს შორის კიდევ ერთი ფორმალური წარმონაქმნის – წერის/წერილობის – ადგილი. ყოველი ლიტერატურული ფორმა გულისხმობს იმის ზოგად შესაძლებლობას, რომ აირჩეს ნაცნობის ტონი ან, უფრო ზუსტად, როგორც ჩვენ ამას ვუწოდებთ – „ეთოსი“. სწორედ აქ იძენს მწერალი მკაფიო ინდივიდუალობას, რადგანაც სწორედ აქ იღებს იგი საკუთარ თავზე სოციალურ პასუხისმგებლობებს, ხდება ანგაჟირებული. ენა და სტილი წინ უსწრებს სიტყვის ნებისმიერ პრობლემატიკას, ისინი დროის და ავტორის ბიოლოგიური პიროვნების ბუნებრივი პროდუქტებია. ფორმის სფეროში კი მწერალს საკუთარ თავად ქცევა მხოლოდ იმ დადგენილებებს მიღმა შეუძლია, რომლებიც მას გრამატიკული ნორმების და მისი სტილის კონსტანტებს კარნახობენ, იქ, სადაც თავდაპირველად ენის სრულიად ნეიტრალურ ბუნებაში ჩაკეტილი ავტორის წერილობითი სიტყვა ბოლოს და ბოლოს ყოვლისმომცველ ნიშნად, გარკვეული ადამიანური ქცევის ხერხის არჩევის საშუალებად, კონკრეტული სიკეთის დამკვიდრების ხერხად იქცევა და ამით ითრევს მწერალს იმ სფეროში, სადაც მას შესაძლებლობა ეძლევა ნათელყოს და სხვებს შეატყობინოს ბედნიერების ან საფრთხის შეგრძნებები, სადაც თავად მისი მეტყველების ფორმა – მისი ენობრივი თავისებურებები და სტილური განუმეორებლობა საბოლოოდ ჩაიწნება სხვა ადამიანების უკიდევანო ისტორიაში. ენა და სტილი ბრმა ძალებია, ხოლო წერა/წერილობა – ისტორიული სოლოდარობის აქტია. ენა და სტილი ობიექტებია, წერა/წერილობა კი – ფუნქცია. იგი წარმოად-

გენს კავშირის საშუალებას ქმნილებასა და საზოგადოებას შორის, ეს არის ლიტერატურული სიტყვა, რომელიც გარდასახულია თავისი სოციალური დანიშნულების წყალობით, ეს არის ფორმა აღებული ადამიანური ინტენციის მხრიდან და დაკავშირებულია ისტორიის ყველა დიდ კრიზისთან. მაგალითად, მერიმეს და ფენელონს განასხვავებდა არა მხოლოდ ენის ფენომენი, არამედ მათი სტილის თავისებურებებიც; მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მათი სიტყვა გამსჭვალული იყო ერთი და იგივე ინტენციით, ისინი მომდინარეობდა ფორმის და შინაარსის შესახებ ერთნაირი წარმოდგენებიდან, ისინი პირობითობის ერთსა და იგივე ტექნიკურ ხერხებს მიმართავდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ მათ საუკუნენახევარი აშორებს, ისინი ერთი და იგივე ხერხებით, ერთნაირი ინსტრუმენტით მუშაობდნენ, რომელმაც, რა თქმა უნდა, ოდნავ შეიცვალა გარეგნული ფორმა, მაგრამ არამც და არამც – თავისი მდგომარეობა ან დანიშნულება. მოკლედ რომ ითქვას, მათი წერა/წერილობა ერთნაირი იყო. საპირისპიროდ კი, მერიმე და ლოტრეამონი, მალარმე და სელინი, ჟიდი და კენო, კლოდელი და კამიუ – თითქმის თანამედროვეები არიან, რომლებიც ერთი და იმავე, ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ფრანგულ ენაზე საუბრობენ, მაგრამ მკვეთრად განსხვავებული წერის/წერილობის სახეობებით სარგებლობენ. მათ ყველაფერი განასხვავებს: ტონი, გამომხატველობითი მანერა, შემოქმედების მიზანი, მორალი, მეტყველების თავისებურებანი, ასე რომ, ეპოქისა და ენის ერთიანობა ბევრს არ ნიშნავს წერის/წერილობის ასეთი კონტრასტული და სწორედ კონტრასტულობის გამო ასეთი განსაზღვრული წერის/წერილობის ტიპებისთვის.

მიუხედავად იმისა, რომ წერის/წერილობის ეს ტიპები ერთმანეთისგან განსხვავდება, მათი შედარება მაინც შეიძლება, რადგანაც ისინი ერთი და იგივე მისწრაფებამ წარმოშვა – მწერლის განსჯამ ფორმის სოციალური გამოყენების თაობაზე და ამასთან დაკავშირებულმა არჩევანმა. წერა/წერილობა, იმყოფება რა ლიტერატურული პრობლემატიკის ცენტრში და რომელიც მხოლოდ მასთან ერთად ჩნდება, მთელი თავისი არსით მორალის ფორმაა, იგი წარმოადგენს იმ სოციალური სივრცის არჩევანის აქტს, რომელშიც მწერალი წყვეტს მოათავსოს თავისი სიტყვის სამყარო. მაგრამ ეს სრულებითაც არ არის ის სივრცე, სადაც ლიტერატურის ფაქტიური მოხმარება ხდება. მწერლისთვის სულაც არ არის საუბარი ამა თუ იმ სოციალური ჯგუფის არჩევანზე, რომლისთვისაც ის წერას აპირებს, მან კარგად იცის, რომ რევოლუციური ეპოქების გამოკლებით, ყოველთვის ერთი და იგივე საზოგადოებისთვის წერს. მისი ეს არჩევანი ძვეს სულის და არა პრაქტიკული ეფექტურობის სფ-

ეროში. წერა, ეს არის **ლიტერატურის** გააზრების და არა მისი მკითხველებს შორის გავრცელების ხერხი. ან ასე: წორედ იმიტომ, რომ მწერალს არ ხელენიფება ლიტერატურის მოხმარების ობიექტური პირობების შეცვლა (ეს ნმინდა ისტორიული პირობები მას არც მაშინ ემორჩილება, როდესაც იგი მათ აცნობიერებს), მას შეგნებულად გადააქვს თავისუფალი სიტყვაში თავისი მოთხოვნილება მისი სანყისების და არა მისი გამოყენების სფეროში. აი, რატომ წარმოადგენს წერა/წერილობა ორმაგ წარმონაქმნს, ერთი მხრივ, იგი უეჭველად წარმოიქმნება მწერლისა და საზოგადოების ურთიერთდაპირისპირებისას; მეორე მხრივ კი მწერალს უბიძგებს ტრაგიკული გზისკენ, რომელიც მწერლობის სოციალური მიზნებიდან მისი ინსტრუმენტული სანყისებისკენ მიდის. არ აქვს რა იმის შესაძლებლობა, რომ მწერალს თავის განკარგულებაში მისცეს თავისუფლად გამოსაყენებელი ენა, **ისტორიას** მაინც შეუძლია ჩაუნერგოს მას თავისუფლად წარმოებული ენის მოთხოვნილება.

ამრიგად, წერის/წერილობის არჩევაც და მის მიერ დაკისრებული პასუხისმგებლობაც მწერლის თავისუფლებაზე მეტყველებს, მაგრამ ამ თავისუფლების საზღვრები სხვადასხვაა **ისტორიის** სხვადასხვა პერიოდში. მწერალს არ შეუძლია ამოიჩიოს თავისი წერა/წერილობა ლიტერატურული ფორმების რაიმე ზედროული არსენალიდან. მწერლისთვის შესაძლებელი წერის სახეობები ჩნდება **ისტორიის** და ტრადიციის გავლენით: არსებობს წერის/წერილობის ისტორია, რომელსაც ორი სახე აქვს: იმ წუთს, როდესაც საყოველთაო **ისტორია** წინ წამოსწევს ან თავს მოახვევს ლიტერატურული სიტყვის ახალ პრობლემატიკას, წერა/წერილობა ჯერ კიდევ ჩაფლულია მოგონებებში თავის წარსულ ცხოვრებაზე, ვინაიდან სიტყვა არასოდეს არ არის უცოდველი: სიტყვებს მეორადი მენსიერება აქვთ, რომლებიც შესანიშნავად განაგრძობენ ცხოვრებას ახალ ენობრივ მნიშვნელობებს შორის. წერა/წერილობა სხვა არაფერია, თუ არა კომპრომისი თავისუფლებასა და მოგონებას შორის, ეს თავის შემახსენებელი თავისუფლებაა, რომელიც ასეთად რჩება არჩევანის მომენტში, მაგრამ არამც და არამც მის შემდეგ. დღეს თავისუფლად შეიძლება ამა თუ იმ წერის/წერილობის არჩევა და ამით საკუთარი თავუფლების დამკვიდრება – შეიძლება იქონიო პრეტენზია სიახლეზე, ან განაცხადო, რომ ტრადიციის მიმდევარი ხარ; მაგრამ საქმე ისაა, რომ შეუძლებელია მომავალშიც თავისუფალი დარჩე, რადგან ნელ-ნელა იქცევი სხვების ან საკუთარი სიტყვების ტყვედაც კი. წარჩენი მაგნიტური ნაკადები, რომლებიც ჯიუტად მოედინება არამხოლოდ სხვების, არამედ საკუთარი წარსული წერის/წერილობის მთელი მრავალფეროვნებიდან, ახშობენ ჩემი საკუთარივე ხმის ამყა-

მინდელ ჟღერადობას. ნებისმიერ წერით/წერილობით დამაგრებულ სიტყვაში ისევე, როგორც თავდაპირველად გამჭვირვალე, სუფთა და ნეიტრალურ ქიმიურ ნაერთში, ხდება ნალექების გამოყოფა; თავად დროის სვლა ამჟღავნებს მასში წარსულს, რომელიც სუსპენზიასავით არის კონცენტრირებული და სულ უფრო მკაფიოდ აიძულებს მასში დაფარულ კრიფტოგრამას, რათა გამოჩნდეს.

ამრიგად, ისევე, როგორც თავად თავისუფლება, წერაც მხოლოდ მომენტია, მაგრამ ეს ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მომენტია **ისტორიაში**, რადგანაც **ისტორია** პირველ რიგში, სწორედ არჩევანის შესაძლებლობის მატარებელია და ამავე დროს მის საზღვრებზეც სწორედ იმის გამო, რომ წერა/წერილობა იქმნება როგორც მწერლის მნიშვნელოვანი საქციელის პროდუქტი, ამიტომ მისი შეხება ისტორიასთან გაცილებით უფრო საგრძნობია, ვიდრე ლიტერატურის ნებისმიერი სხვა პლასტისა. კლასიკური წერის ერთიანობიდან (რომელიც საუკუნეების მანძილზე ინარჩუნებდა თავის ერთგვაროვნებას) თანამედროვე წერის მრავალფეროვან სახეობებზე გადასვლა თავისებური აფეთქებაა, რომელიც ღრმად არის დაკავშირებული საერთო **ისტორიის** მიერ განცდილ დიდ კრიზისთან და რომელიც გაცილებით უფრო ბუნდოვნად გაირჩევა ლიტერატურულ **ისტორიაში**, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ის, რაც განასხვავებს ფლობერის „აზროვნებას“ ბალზაკის „აზროვნებისგან“, არის განსხვავება იმ ლიტერატურულ მიმართულებებს შორის, რომლებსაც ისინი ეკუთვნოდნენ. მაგრამ ის, რაც საპირისპიროა მათ წერაში, ეს არის მკვეთრი გარდატეხა, რომელიც სწორედ იმ მომენტში მოხდა, როდესაც მიმდინარეობდა ორი ეკონომიკური სტრუქტურის ცვლილება და რომელმაც მსოფლალქმაში და ცნობიერებაში ძირეული ცვლილებები გამოიწვია.

II. პოლიტიკური წერა/წერილობა

ყოველგვარი წერისთვის/წერილობისთვის დამახასიათებელია შინაგანი ჩაკეტილობა, რომელიც უცხოა სალაპარაკო ენისთვის. წერა/წერილობა სულაც არ არის ადამიანებს შორის ურთიერთობის იარაღი, ეს არ არის თავისუფალი გზა, რომელზეც წმინდა ენობრივი ინტენცია შესძლებდა მსვლელობას. ჩვეულებრივი მეტყველება ქაოტურ ნაკადად ამოიფრქვევა, მას ახასიათებს წინისკენ მიმართული, მარადიულად დაუსრულებელი მოძრაობა. მის საპირისპიროდ წერა/წერილობა გამყარებულ ენას წარმოედგენს, იგი საკუთარ თავში კონ-

ცენტრირებული ცხოვრობს და სრულებით არ მიისწრაფის იმისკენ, რომ თვითგაშლის პროცესი ცნობილ მიზანთან მიახლოების მოძრავ თანამიმდევრობად აქციოს. პირიქით, ვინაიდან მას აქვს ერთიანი და შეუღლევადი მკვრივი ნიშნები, იგი მხოლოდ ისეთ მეტყველებას ამკვიდრებს, როგორც დადგენილია მის რეალურ გაჩენამდე დიდ ხნით ადრე. წერა/წერილობა და ჩვეულებრივი მეტყველება ერთმანეთს იმ თვალსაზრისით უპირისპირდება, რომ წერა/წერილობა გვევლინება, როგორც რაღაც სიმბოლური, საკუთარი თავისკენ მიმართული, ენის ფარულ შიდა მხარეზე შეგნებულად დამიზნებული წარმონაქმნი, მაშინ როდესაც სალაპარაკო ენა წარმოადგენს მხოლოდ ცარიელი ნიშნების თანამიმდევრობას, რომელსაც აზრი მხოლოდ წინ მიმართული მოძრაობის შემთხვევაში აქვს. მთელი მეტყველება სწორედ სიტყვების ამ გაცვეთაში მდგომარეობს, მსგავსად ქაფისა სამეტყველო ნაკადის ზედაპირზე. მეტყველება მხოლოდ იქ არსებობს, სადაც ენა ღიად ფუნქციონირებს, როგორც ერთგვარი შთანთქმის პროცესი, რომელიც მხოლოდ არამდგრადი სიტყვების ნაყოფს ითრევს. წერის/წერილობის ფესვები კი საპირისპიროდ, ენისგარე ნიადაგში ჩადის, სიტყვა ხაზივით წინ კი არ მიილტვის, არამედ მარცვალისვით ზემოთ ამოიზდრება; წერა/წერილობა ანტიკომუნიკაციურია, იგი შიშისმომგვრელია. ნებისმიერ წერაში/წერილობაში შეიძლება იმ ორმაგობის პოვნა, რომელიც მას ახასიათებს როგორც განსაკუთრებულ ობიექტს, რომელიც ერთდროულად წარმოადგენს როგორც ენობრივი გამომსახველობის, ისე იძულების ფორმას. წერის/წერილობის სიღრმეში ყოველთვის ილექება რაღაც „ფაქტორი“, რომელიც ენისთვის, როგორც ასეთისთვის, უხცოა. იქიდან მზერა მიმართულია რაღაც ენისმიღწერი მიზნისკენ. ეს მზერა სავსებით შეიძლება იყოს მიმართული თავად სიტყვისკენ და მისით იყოს მოჯადოებული, როგორც ეს ლიტერატურულ წერაში ხდება, მაგრამ ასეთ მზერაში შეიძლება იკვეთებოდეს დასჯის მუქარაც და მაშინ ჩვენს წინაშე პოლიტიკური წერა/წერილობაა. ასეთ შემთხვევაში წერის ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი ილეთში გაერთიანდეს ფაქტების რეალურობა და მიზნის იდეალურობა. აი, რატომ არის, რომ ყოველი ძალაუფლება, ან ძალაუფლების მოჩვენებითობა ყოველთვის შეიმუშავებს ხოლმე აქსიოლოგიურ წერას, სადაც დისტანცია, რომელიც ჩვეულებრივ ერთმანეთს ამორებს ფაქტსა და მის მნიშვნელოვნებას – ღირებულებას, ნადგურდება თავად სიტყვის ფარგლებში, რომელიც ერთდროულად იქცევა ფაქტის კონსტატაციის საშუალებადაც და მის შეფასებადაც. სიტყვა ხდება ალიბი (ანუ დანაშაულის ადგილზე არყოფნის მონიშვნა, გამართლების აქტი). ნათქვამი არა მხოლოდ ლიტერ-

ტატურული წერის/წერილობის სხვადასხვა სახეობების მიმართ არის სწორი, სადაც ნიშნები ენამდელ და ზეენობრივ მომნუსხველ გავლენას განიცდიან, არამედ დიდწილად პოლიტიკური წერის/წერილობის მიმართაც, სადაც ენობრივი ალიბი ერთდროულად დაშინების და სახელის მოხვეჭის საშუალებაა. ჭეშმარიტად, ყველაზე მეტად სწორედ ძალაუფლება (და არა ბრძოლა მისთვის) წარმოშობს სახასიათო წერის/წერილობის ტიპებს.

ქვემოთ ჩვენ ვნახავთ, რომ კლასიკური წერა/წერილობა საზეიმოდ აცხადებდა მწერლის კუთვნილების შესახებ გარკვეული პოლიტიკური სოციუმისადმი და რომ ბელადის წარმოდგენების შესაბამისად საუბარი, პირველ რიგში ნიშნავდა იმათ მხარეს დადგომას, ვის ხელშიც იყო ძალაუფლება. და თუ რევოლუციის შედეგად ამ წერის/წერილობის ფორმებმა ცვლილება არ განიცადეს (რადგანაც სააზროვნო ენერჯის მატარებელად ძირითადად ერთი და იგივე კლასი რჩებოდა და მხოლოდ მისი სულიერი ბატონობა გადაიზარდა პოლიტიკურ ძალაუფლებაში), მაშინ თავად პირობების განსაკუთრებულობა წარმოშობდა საკუთარ რევოლუციურ წერას/წერილობას იქ, სადაც მიმდინარეობდა ეს ბრძოლა, ანუ – **დიდი კლასიკური ფორმის** წიაღში. იგი რევოლუციური იყო არა თავისი სტრუქტურის გამო, რომელშიც საკმაოზე მეტად იყო შენარჩუნებული აკადემიზმი, არამედ თავისი სპეციფიური ჩაკეტილობის მიზეზით, რომელიც ორეულივით გამოხატავდა რეალობის ნიშნებს, ვინაიდან ამ ეპოქაში ენობრივი პრაქტიკა, ისე, როგორც არასდროს ისტორიაში, დაკავშირებული აღმოჩნდა დაღვრილი სისხლის ნაკადებთან. რევოლუციონერებს სულ მცირე მიზეზიც კი არ ჰქონიათ საიმისოდ, რომ კლასიკური წერა შეეცვალათ, მათ აზრადაც არ მოსვლიათ ეჭვი შეეტანათ ადამიანის ბუნებაში და კიდევ უფრო ნაკლებად კი – მის ენაში. ვოლტერის, რუსოსა და ვოვენარგისაგან მიღებული „იარაღის“ ავტორიტეტი მათ თვალში ვერ შეირყოდა. რევოლუციური წერის/წერილობის თავისებურება ისტორიული მომენტის თავისებურების გამო წარმოიშვა. ბოდლერმა ოდესღაც ახსენა „გადამწყვეტ ცხოვრებისეულ გარემოებებში გაკეთებული ჟესტის ემფატიკური ჭეშმარიტება“. რევოლუცია სწორედ ერთ-ერთი ისეთი გადამწყვეტი გარემოება გამოდგა: ჭეშმარიტება იმდენად გაიჟღინთა მისთვის დაღვრილი სისხლით, რომ მის გამოსახატად მხოლოდ თეატრალური გავიადების პომპეზური საშუალებებიღა გამოდგებოდა. ენა, რომელიც დღეს თავისი მაღალფარდოვნებით გვანცვიფრებს, მაშინ სრულიად შეესაბამებოდა თავად სინამდვილეს. ენობრივი ინფლაციის ყველა ნიშნით აღბეჭდილი წერა/წერილობა ერთადერთი ზუსტი იყო თავისი ეპოქისთვის: არასდროს არ

ყოფილა მეტყველება ასეთი ხელოვნური და ასეთი ნაკლებად ყალბი. ემფაზა არა მხოლოდ ის ფორმა აღმოჩნდა, რომელიც მომხდარმა დრამამ შექმნა, არამედ იგი მის თვითშეგნებად იქცა. ამ ექსტრავაგანტული სიტყვიერი სამოსის გარეშე, რომელშიც მაშინ ყველა დიდი რევოლუციონერი შეიმოსა და რომელმაც სენტ-ემილიონში დაპატიმრებულ ჟირონდისტ გადეს ლიმის კვალის გარეშე (რადგანაც იგი სიკვდილზე მიდიოდა) საშუალება მისცა წამოეძახა: „დიახ, მე გადე ვარ! ჯალათო, გააკეთე შენი საქმე! მიდი, მიუტანე ჩემი თავი სამშობლოს ტირანებს. მისი დანახვა მათ ყოველთვის შიშის ზარს სცემდა: მოკვეთილს რომ იხილავენ, კიდევ უფრო შეშინდებიან!“ – რევოლუცია ვერ შეძლებდა ეთამაშა იმ მითოლოგიური მოვლენის როლი, რომელმაც გაანაყოფიერა შემდგომი **ისტორია** და წინ გაუსწრო ნებისმიერ წარმოდგენას რევოლუციის შესახებ. რევოლუციური წერა/წერილობა თითქოს რევოლუციური ლეგენდის ენტელექტიად (*ἐντελέχεια* ძვ. ბერძნ. — ძველი ბერძნული ფილოსოფიის ცნება, რომელიც ყოველი საგნის რეალურობასა და დასრულებულობას ნიშნავს – მ.წ.) იქცა: იგი აფრთხობდა და სამოქალაქო კურთხევას აძლევდა სისხლისღვრას.

სრულიად განსხვავებულია მარქსისტული წერა. თავად მისი ფორმის ჩაკეტილობა ჩნდება არა რიტორიკული ძალისხმევისა ან ენობრივი ემფაზის წყალობით, არამედ ტექნიკური ლექსიკონისმაგვარი განსაკუთრებული, სპეციფიკური და ჩაკეტილი ლექსიკის გამოყენების შედეგად; აქ მეტაფორებიც კი უმკაცრეს კოდიფიკაციას ექვემდებარებიან. ფრანგული რევოლუციის წერა ან სისხლის უფლებას იძლეოდა, ან მორალური გამართლებისა. მარქსისტული წერა/წერილობა კი თავის წარმოშობით შემეცნების ენაა, ეს წერა/წერილობა ერთმნიშვნელოვანია, რადგანაც იგი მოწოდებულია დაამკვიდროს **ბუნების** შინაგანი მონოლითურობა; ამ წერის/წერილობის ლექსიკური ერთიანობა საშუალებას იძლევა სინამდვილეს ერთგვაროვანი განმარტება მისცეს და ხელი შეუწყოს მეთოდის მდგრადობას. პოლიტიკური პრაქტიკების ენებთან მარქსისტულ წერას/წერილობას შეხება მხოლოდ თავისი ენობრივი ტერიტორიის უკიდურეს საზღვრებზე აქვს. რამდენადაც **ემფატიკური** იყო რევოლუციური წერა/წერილობა საფრანგეთში, იმდენად **ლითოტურია** მარქსისტული წერა იმის გამო, რომ აქ ყოველი სიტყვა მხოლოდ მინიშნებაა მის უკან მდგომი, მაგრამ არა უცილობლად აქვე გამოთქმული პრინციპების ჯამურ ერთიანობაზე. ასე, მაგალითად, გამოთქმა **გაყოლიება**, რომელიც საკმაოდ ხშირია მარქსისტულ წერაში, ჩვეულებრივ მოკლებულია იმ ნეიტრალურ მნიშვნელობას, რომელიც მას ლექსიკონში აქვს. იგი წარმოადგენს მითითებას სრულიად

გარკვეულ, კონკრეტულ ისტორიულ პროცესზე და ემსგავსება ალგებრულ სიმბოლოს, რომლითაც აღნიშნავენ ადრე ჩამოყალიბებულ პოსტულატებს, რომლებიც ფრჩხილებს გარეთაა გატანილი.

მარქსისტული წერა დაკავშირებულია მოქმედებასთან, ამიტომაც ძალიან მალე იგი შეფასების გარკვეული სისტემის გამოხატულებად იქცა. ეს თავისებურება, რომელიც უკვე მარქსთანაა შესამჩნევი (თუმც, მთლიანობაში მისი წერა/წერილობა განმარტებით ხასიათს ინარჩუნებს), სრულად დაეუფლა გამარჯვებული სტალინიზმის წერას/წერილობას. ფორმალური თვალსაზრისით ზოგიერთი მსგავსი ცნება, რომელიც ნეიტრალურ ლექსიკონში საეჭვოა, რომ ორჯერ იყოს ნახსენები, აქ სრულიად გახლეჩილია. ამასთან, ყოველი ნახევარი თავის საკუთარ დასახელებას იძენს: მაგალითად „კოსმოპოლიტიზმი“ (უკვე მარქსთან) არის „ინტერნაციონალიზმის“ ნეგატიური სახელწოდება. სტალინიზმის სამყაროში, სადაც **განსაზღვრება**, რომელიც ზღვარს ატარებს **სიკეთესა** და **ბოროტებას** შორის მთლიანად ეუფლება ენას. უკვე აღარ არსებობს ღირებულებით გულგრილი სიტყვები და საბოლოო ჯამში წერის ფუნქცია დადის იქამდე, რომ ეკონომია გაკეთდეს სასამართლო პროცესზე, რადგანაც წერა/წერილობა ყოველგვარ დროით მანძილს ანადგურებს სასამართლო განაჩენის დასახელების და მისი გამოტანის აქტს შორის. ენის ჩაკეტილობა აბსოლუტური ხდება, რადგანაც აქ ნებისმიერი ღირებულება საბოლოო ჯამში მეორე ღირებულების ამხსნელად გვევლინება. მაგალითად, როდესაც ხდება იმის მტკიცება, რომ რომელიმე დამნაშავემ სახელმწიფოს ინტერესების მიმართ მავნებლური საქმიანობა გააჩაღა, ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ დამნაშავე არის ადამიანი, რომელმაც დანაშაულებრივი ქმედება ჩაიდინა. როგორც ვხედავთ, საქმე ნამდვილ ტავტოლოგიას ეხება, ასეთი ტავტოლოგია კი სტალინური წერის/წერილობის მუდმივი ხერხია. სინამდვილეში მისი მიზანი ფაქტების მარქსისტული დასაბუთება ან ამა თუ იმ საქციელის რევოლუციის ინტერესებით გამართლება კი არ არის, არამედ რეალობის ასახვა უკვე შეფასებული სახით, განაჩენების უშუალო თავსმოხვევა; სიტყვა „უკლონისტი“ ობიექტური შინაარსი სისხლისსამართლებრივ ხასიათს ატარებს. თუ ორი „უკლონისტი“ იკრიბება, ისინი „ფრაქციონერებად“ იქცევიან, რაც ობიექტურად სხვა ტიპის დანაშაულს არ წარმოადგენს და მხოლოდ სასჯელის გამკაცრებას იწვევს. უნდა განვასხვავოთ უშუალოდ მარქსისტული წერა/წერილობა (მარქსისა და ლენინის წერა/წერილობა) და გამარჯვებული სტალინიზმის წერა/წერილობა (ეროვნული დემოკრატიის ქვეყნების წერა/წერილობა). უდავოა, რომ არსებობს კიდევ ტროცკისტული წერა/

წერილობა და ასევე ტაქტიკური წერა; ასეთია, მაგალითად, ფრანგი კომუნისტების წერა/წერილობა (რომელმაც ჯერ „ხალხით“, შემდეგ კი „ყველა პატიოსანი ადამიანი“ შეცვალა „მუშათა კლასი“ და შეგნებულად შეიტანა არაერთმნიშვნელოვნება ისეთ გამოთქმებში, როგორებიცაა „დემოკრატია“, „თავისუფლება“, „მშვიდობა“ და სხვ.).

ამკარაა, რომ ნებისმიერი პოლიტიკური რეჟიმი ფლობს თავის საკუთარ წერას/წერილობას და მისი ისტორია ჯერ კიდევ დასაწერია. ენის სოციალური ვალდებულებები წერაში/წერილობაში განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით იჩენს თავს. თავისი დახვეწილი არაერთმნიშვნელოვნების გამო წერა/წერილობა წარმოადგენს ნებისმიერ ძალაუფლებას: იმასაც, რაც იგი არის და იმასაც, როგორაც იგი წარმოჩინდება. იგი იმასაც ამჟღავნებს, თუ როგორია ეს ხელისუფლება სინამდვილეში და იმასაც, თუ როგორ უნდა მას რომ გამოიყურებოდეს. აი, რატომ არის, რომ სხვადასხვა წერის/წერილობის ფორმების ისტორია შეიძლება იქცეს სოციალური ფენომენოლოგიის ერთ-ერთ საუკეთესო ფორმად. მაგალითად, რესტავრაციის ეპოქამ იმგვარი კლასობრივი წრა/წერილობა შეიმუშავა, რომლის მეშვეობითაც ნებისმიერი რეპრესიული აქტი საბრალდებო განაჩენად წარმოდგებოდა, რომელიც ბუნებრივად მომდინარეობდა თავად კლასიკური „ბუნებიდან“: აქ გაფიცული მუშები მუდმივად წარმოდგენილნი იყვნენ „სუბიექტებად“, შტრეიკბრხერები – „გონიერ მუშებად“, ხოლო მოსამართლეთა მონური მორჩილება – „მაგისტრატების მამობრივ სიფხიზლედ“ (დღეს, ანალოგიური ხერხის გამოყენებით ჰოლისტები კომუნისტებს „სეპარატისტებს“ უწოდებდნენ). ჩვენ ვხედავთ, რომ მოცემულ შემთხვევაში წერა/წერილობა მშვიდი სინდისის როლში გამოდის და მისი ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ყველაზე უფრო თაღლითური საშუალებებით მოახდინოს მოვლენების პირველმიზეზთა აღრევა მათ ყველაზე უფრო შორეულ შედეგებში და ყოველი მოქმედება თავად მისი არსებობის ფაქტით გაამართლოს.

სიტყვიერების შემეცნების ველში პოლიტიკური და სოციალური რეალობის შეჭრამ წარმოშვა სკრიპტორი (scripteur (ფრ.) – მწერალი, ის, ვინც წერს – მ.წ.) ინდივიდის ახალი ტიპი – რალაც შუალედური აქტივისტსა და მწერალს შორის. აქტივისტისგან ასეთმა ინდივიდმა ისესხა მოქალაქის იდეალური სახე, ხოლო მწერლისგან კი გადაიღო წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ წერა/წერილობა შემოქმედებითი აქტია. იმის პარალელურად, თუ როგორ ხდებოდა მწერლის ჩანაცვლება ინტელექტუალით, ჟურნალისტიკასა და ესეისტიკაში მიმდინარეობდა აქტივისტური წერის/წერილობის დაბადების პროცესი, რომელიც მთლიანად

გათავისუფლდა სტილისგან და გამოდიოდა პროფესიონალური ენის როლში, რომელიც „სამუშაოზე გამოსაყენებლად“ არის განკუთვნილი. ასეთ წერას/წერილობას უამრავი შუქ-ჩრდილი აქვს. არავინ არ დაინყებს იმის უარყოფას, რომ, მაგალითად, არსებობს „ესპრის“ ან „ტან მოდერნის“ მარკის წერა/წერილობა. ინტელექტუალური წერის ყოველი სახეობის საერთო ნიშანი ის არის, რომ აქ ენა უკვე წყვეტს თავისთავადობას, აღარ არის პრივილეგირებული სფერო და ისწრაფის იქით, რომ იქცეს სოციალური ვალდებულების თვალსაჩინო ამოსაცნობ ნიშნად. ასეთი ენის გამოყენება ნიშნავს უკვე მომხდარი არჩევანის დადასტურებას. წერა/წერილობა ასეთ შემთხვევაში ერთგვარ ხელმოწერად იქცევა, რომელსაც ჯგუფური განცხადების ბოლოს ვსვამთ იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მის შექმნაში მონაწილეობა არც მიგვიღია. ამ თუ იმ წერის ათვისება, ან უფრო სწორად ათვისება, ნიშნავს ჩვენს მიერ გაკეთებული არჩევანის წინაპირობებზე დროის ეკონომიას, ეს ნიშნავს, რომ ასეთი არჩევანის მიზეზები თავისთავად იგულისხმება. აი, რატომ არის, რომ ყოველი ინტელექტუალური წერა/წერილობა პირველი „ინტელექტის ყველა ნახტომს“ შორისაა. თუკი წერა/წერილობა, რომელიც წარმოადგენს აბსოლუტური თავისუფლების განსხეულებას, ვერასოდეს ვერ იქცევა ჩემი პიროვნების იარლიყად და ვერაფერს ამცნობს ვერც ჩემი ისტორიის, ვერც ჩემი თავისუფლების შესახებ, მაშინ მზა წერა/წერილობა, რომელსაც მე თავს მივანდობ, სხვა არაფერია, თუ არა საზოგადოებრივი წარმონაქმნი; მასში ჩანს ჩემი წარსულიც, ჩემი არჩევანიც, იგი მე ისტორიით მამარაგებს, საჯაროდ გამოფენს ჩემს მდგომარეობას, მაკისრებს სოციალურ ვალდებულებებს და მათავისუფლებს აუცილებლობისგან ვაცნობო ამის შესახებ. იმაზე ბევრად უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, ფორმა გაცილებით უფრო თვითკმარობიექტად, კოლექტიური და დაცული საკუთრების ამოსაცნობ ნიშნად იქცევა. იგი ფუნქციონირებს როგორც ეკონომიკური მაჩვენებელი, ამ ობიექტის მეშვეობით ინდივიდი, რომელიც დაკავებულია წერით/წერილობით, გვატყობინებს თავისი მოქცევის შესახებ გარკვეულ სარწმუნოებაზე, მაგრამ ამავდროულად, თავიდან იცილებს თავისი მოქცევის ამბის თხრობას.

თანამედროვე ინტელექტუალური წერის ყველა სახეობათა ორპირობა იმ გარემოებით მწვავედება, რომ იმ ეპოქის მთელი ძალისხმევის მიუხედავად, რომელშიც ვცხოვრობთ, ლიტერატურის საბოლოო მოსპობა მაინც ვერ შეძლეს: იგი სიტყვიერების მიმზიდველ ჰორიზონტს წარმოადგენს. ინტელექტუალები ისევ იმ, მაგრამ საბოლოოდ კანგამოუცვლელ მწერლებად რჩებიან. თუკი ასეთ მწერალს არ სურს

რთული ვითარებისთვის თავის დაღწევა და იმ აქტივისტად ქცევა, რომელსაც მეტი აღარ შეუძლია წერა (ზოგიერთს ხომ სწორედ ეს შეემთხვა, რის გამო დაივინყეს კიდეც), იგი შეუძლებელია არ მოექცეს ყველა წინამავალი წერის/წერილობის სახეობათა ჰიპნოზის ქვეშ, რომელსაც მას ლიტერატურა გადასცემს როგორც შესანიშნავად შენახულ, მაგრამ მოძველებულ ინსტრუმენტს. აი, რატომ გამოირჩევა ინტელექტუალური წერა ასეთი არამყარობით: მისი ლიტერატურულობის საზომი მისივე უძღურების საზომად იქცევა, ხოლო პოლიტიკური იგი ანგაჟირებულობისადმი დაუოკებელი სწრაფვის გამოა. მოკლედ, საქმე ეხება ისევ ეთიკურ წერას, რომელშიც წერით დაკავებული ინდივიდი (ამიერიდან ძნელია გაბედო, მას მწერალი უწოდო) იძენს კოლექტიური ხსნის დამამშვიდებელ სახეს.

ისევე, როგორც თანამედროვე ისტორიის მდგომარეობის პირობებში ნებისმიერი პოლიტიკური წერა/წერილობა შეიძლება იყოს მხოლოდ პოლიციური რეალობის დადასტურება, ზუსტად ასევე, ნებისმიერმა ინტელექტუალურმა წერამ/წერილობამ შეიძლება შექმნას მხოლოდ „პარა-ლიტერატურა“, რომელიც ვერ ბედავს ენოდებოდეს საკუთარი სახელი. ეს ნიშნავს, რომ ჩიხიდან, რომელიც დამახასიათებელი ამ ორივე სახის წერისთვის/წერილობისთვის, არ არსებობს გამოსავალი; მას ან ბოროტების ხელშეწყობასთან/წახალისებასთან მივყავართ, ან უძღურებასთან და მამასადამე, ასე თუ ისე – გაუცხოებასთან.

III. რომანის წერა

რომანსა და ისტორიოგრაფიას შორის მჭიდრო კავშირი არსებობდა იმ ეპოქაში, რომელიც მათი განსაკუთრებული აყვავების მოწმე გახდა. ამ კავშირების სიღრმე, რომელიც ერთდროულად ბალზაკისა და მიშლეს გაგების საშუალებას იძლევა, იმით არის გაპირობებული, რომ ყოველი მათგანი ქმნის თავის ავტონომიურ სამყაროს, რომელსაც საკუთარი განზომილება და საზღვრები, საკუთარი დრო და სივრცე აქვს. საუბარია სამყაროზე თავისი მაცხოვრებლებით, საგნებითა და მითებით.

XIX საუკუნის უდიდეს ნაწარმოებთა სფერული ჩაკეტილობა რომანისტებისა და ისტორიკოსების ვრცელ (მონა)თხრობებში განხორციელდა. ამ თხრობებში, რომლებიც თავისებურ სიბრტყეს წარმოედგინდნენ, რომელზეც ხდებოდა იმ დასრულებული და შინაგანად შეკრული სამყაროს პროექტირება. მის გადაშენების გზაზე მყოფ სახეობას იმ დროს გაჩენილი რომან-ფელეტონი წარმოადგენდა მთელი თავისი

ჩახლართულობით. მაგრამ ამასთან, თხრობითობა არ არის ამ ჟანრის აუცილებელი კანონი. ხომ არსებობდა ეპოქა, როდესაც შესაძლებელი იყო „რომანი წერილებში“, სხვა ეპოქაში კი შესაძლებელია ისტორიოგრაფიის არსებობა, რომელიც „პერსონაჟის გარჩევის“ ანალიტიკური ხერხით სარგებლობს. ეს ნიშნავს, რომ **თხრობა**, როგორც ფორმა, რომელიც **რომანსა** და **ისტორიოგრაფიას** აკავშირებს, მთლიანობაში სწორედ არჩევანის პროდუქტი და გარკვეული ისტორიული მომენტის გამოხატულებაა.

მარტივი წარსული დრო (le passé simple), რომელიც გაქრა სალაპარაკო ფრანგული ენიდან, თხრობის ქვაკუთხედად რჩება, ეს იმის სიგნალიზებაა, რომ ჩვენ ხელოვნების სფეროში ვიმყოფებით; მარტივი წარსული დრო მხატვრული სიტყვიერების რიტუალში შედის. მის მიზანს ის კი არ წარმოედგენს, რომ მან წარსულის რაღაც მოქმედება გამოხატოს, არამედ ის, რომ რეალობა წერტილის ზომაზე დაიყვანოს, ადამიანის მიერ გაცდილი დროის ერთიანობიდან სუფთა სახით გამოყოს ვერბალური აქტი, რომელიც მოკვეთილია ადამიანური გამოცდილების ეგზისტენციალური ფესვებისგან და რომელიც ორიენტირებულია კავშირებზე სხვა პროცესებთან, სინამდვილის საერთო მოძრაობასთან: მარტივი წარსული დრო ცდილობს **ფაქტების სამეფოში** იერარქია შეინარჩუნოს. მისი მეშვეობით ზმნა ნელ-ნელა ერთეება მიზეზ-შედეგობრივ ურთიერთობებში, შედის ურთიერთდამოკიდებული და ერთი მიმართულების მქონე მოვლენების ერთიანობაში. ეს დრო ალგებრულ ნიშანს ჰგავს, რომელიც გარკვეული მიზნის სიმბოლოს წარმოადგენს. ასაღებს რა მოვლენების დროით თანამიმდევრულობას კაუზალურ მიმდევრობად, იგი აცოცხლებს ნებისმიერ **თხრობის** გონებრივ საწყისს და მისი გაშლის უნარს. ამიტომ არის ეს დრო იდეალური ინსტრუმენტი სხვადასხვა ჩაკეტილ სამყაროთა შესაქმნელად. ეს ხელოვნური დროა, რომელიც დამახასიათებელია კოსმოგენიებისთვის, მითებისთვის, **ისტორიოგრაფიისთვის** და **რომანებისთვის**. მისი გამოყენება გულისხმობს კონსტრუირებული, მოპირკეთებული და განყენებული, გააზრებული საყრდენების მქონე სამყაროს არსებობას და არამც და არამც თვითნებობის, ქაოტურობის და უნესრიგობის გათიშული სამყაროსი. მარტივ წარსულ დროში ყოველთვის იკვეთება დემიურგის – ღმერთის ან მთხრობელის სახე; სამყაროზე თხრობა ხომ მის ახსნას ნიშნავს – ნებისმიერი შემთხვევითობის გარკვეული გარემოებების პროდუქტად წარმოდგენას. მარტივი წარსული დრო სწორედ ის საოპერაციო ნიშანია, რომლის მეშვეობითაც მთხრობელი მოზაიკურ რეალობას სიტყვის სტერილურ სარეცელზე ათავსებს, რომელსაც არც სხეული აქვს,

არც მოცულობა და არც სიგრძე; მისი ერთადერთი მიზანია მიზეზები შედეგებთან დააკავშიროს. როდესაც ისტორიკოსი ამტკიცებს, რომ ჰერცოგი დე გიზი 1588 წლის 23 დეკემბერს გარდაიცვალა, ხოლო მწერალი გვამცნობს, რომ მარკიზა ხუთ საათზე გავიდა სახლიდან, მაშინ ეს მოვლენები სრულიად უსხეულო წარსულიდან აღმოცენდებიან. ყოფითობის თრთოლვას მოკლებულნი, ისინი ფლობენ სიმყარეს და ალგებრული სისტემების კონტურებს: ისინი მოგონებანი არიან, მაგრამ მოგონებანი, აღვსილნი სარგებლობით: მისი ინტერესი განუზომლად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მისი ხანგრძლივობა.

მასასადამე, საბოლოო ჯამში, მარტივი წარსული დრო არის მონესრიგებულობის და შესაბამისად გულისა ოპტიმიზმის განსახიერება. მისი მეშვეობით რეალობა აღარ გამოიყურება საიდუმლოდ ან აბსურდულად, პირიქით, იგი უფრო გასაგები, თითქმის მშობლიური ხდება. XIX საუკუნის ყველა დიდი მთხრობელის თვალში სამყარო შეიძლება ვნებების აღმძვრელად გამოიყურებოდეს, მაგრამ არამც და არამც ბედის ანაბარად მიტოვებულად, ვინაიდან იგი მონესრიგებულ ურთიერთობათა ერთობლიობას წარმოადგენს. სინამდვილის აღწერილი მოვლენები ერთმანეთზე უაზროდ დახვავებული ველარ იქნება, ვინაიდან იმას, ვინც ამ სამყაროზე მოგვითხრობს, ძალუძს უარყოს წარმოდგენა იმ ადამიანურ არსებათა შეუღწევადობასა და სიმარტოვეზე, რომლებითაც იგი დასახლებულია: მთხრობელს თავისი ყოველი ფრაზით შეუძლია უჩვენოს ადამიანების ერთმანეთთან ურთიერთობის უნარი და მათ საქციელთა იერარქიული მონესრიგებულობა. მოკლედ რომ ითქვას, თავად ეს საქციელები მთლიანად შეიძლება იყოს დაყვანილი მათ გამომხატველ ნიშნებამდე.

მასასადამე, თხრობითი წარსული დრო **მხატვრული სიტყვიერების** უსაფრთხოების სისტემაში შედის. განსახიერებს რა თავად მონესრიგებულობის იდეას, იგი ერთ-ერთი იმ ფორმალურ შეთანხმებათაგანი გამოდის, რომელსაც მწერალი და საზოგადოება დებენ. მწერლის გასამართლებლად და საზოგადოების სიმშვიდისთვის მარტივი წარსული დრო აღნიშნავს თავად ნაწარმოების შექმნილობის ფაქტს ანუ მასზე მიგვანიშნებს და აცხადებს მის შესახებ. მაშინაც კი, როდესაც ყველაზე პირქუში რეალიზმის მიზნებს ექვემდებარება, იგი მაინც სახავს იმედს იმით, რომ სიტყვებს აიძულებს გამოხატონ საკუთარ თავში დასრულებული, მდგრადი, სუბსტანტივირებული ქმედებები. თხრობა საგნებს სახელებს აძლევს, მისთვის უცხოა ის ძრწოლა, რომელსაც თავის ფარგლებს გარეთ გარღვევის მსურველი სიტყვა წერგავს: შედეგად, სინამდვილე თითქოს მჭიდროვდება, ჩვეულ თვისებებს იბრუნებს,

248

სტილის ფარგლებში ჯდება და არ გადის ენის საზღვრებიდან. საზოგადოებაში, სადაც თავად სიტყვების ფორმა მიუთითებს გამოყენებული პროდუქციის აზრზე, **ლიტერატურა** სამომხმარებლო ღირებულების როლს თამაშობს. ამის საწინააღმდეგოდ, როდესაც თხრობას სხვა ლიტერატურული ჟანრების სასარგებლოდ უარყოფენ ან როდესაც თავად თხრობითი ლიტერატურის შიგნით მარტივი წარსული დრო ადგის უთმობს ნაკლებად ორნამენტულ, უფრო ბუნებრივ, მოქნილ და სალაპარაკო ენასთან უფრო ახლოს მდგომ ფორმებს (ანმყოს ან რთულ წარსულ დროს (le passé composé), მაშინ ლიტერატურა თავად ყოფიერების სხეულის, და არა მისი გარეგნული მნიშვნელობების საცავად იქცევა. მოქმედებები, რომლებიც ისტორიას გამოეყო, აღდგება კონკრეტულ ადამიანურ პიროვნებებთან ერთად.

ახლა გასაგებია, თუ რაში მდგომარეობს რომანის მარტივი წარსული დროის სარგებელი და მიღებული: ეს არის ტყუილი, რომელიც საკუთარ თავს საჯაროდ გამოეფენს; მარტივი წასული დრო იმის საზღვრებს მოხაზავს, რაც სარწმუნოდ უნდა ჩაითვალოს, იგი შლის შესაძლებლის სფეროს და მაშინვე მიუთითებს მის სიყალბეზე. რომანისა და თხრობითი ისტორიოგრაფიის საერთო მიზანს ფაქტების ობიექტივაცია წარმოადგენს: მარტივი წარსული დრო იმ აქტს განასხეულებს, რომლის მეშვეობითაც საზოგადოება თავის წარსულს და თავის შესაძლებლობებს ეუფლება. იგი დამაჯერებელ სამყაროს ქმნის იმით, რომ მაშინვე აცხადებს მისი ილუზორულობის შესახებ; იგი დიალექტური პროცესის გამოხატულებაა, რომელიც ფორმის სფეროში მიმდინარეობს, ამ დროს წარმოსახვითი ფაქტები ჯერ ჭეშმარიტებით, შემდეგ კი – გამოაშკარავებული სიცრუით იმოსებიან. ყოველივე ეს უნდა დაუკავშირდეს ცნობილ მითს მოცემული სამყაროს უნივერსალურობის შესახებ, რომელიც ბურჟუაზიული საზოგადოებისთვის არის ჩვეული. მისი დამახასიათებელი პროდუქტია რომანი: აღჭურვოს სამყარო ფორმალური მოწმობით მისი წარმოსახვითი რეალობის შესახებ და ამასთან ერთად ამ ნიშნის მიღმა შეინარჩუნოს გაორებული ობიექტის არაერთ-მნიშვნელოვანი ხასიათი. გასულ საუკუნეში სწორედ ასეთი ხერხის წყალობით გამარჯვებულმა ბურჟუაზიამ მიიღო შესაძლებლობა თავის მიერ შექმნილი ღირებულებანი უნივერსალურად ჩათვალა და მორალის მისეული გაგება გადაეტანა საზოგადოების სრულიად არაერთგვაროვან ფენებზე.

მარტივი წარსული დროის ორმაგი ფუნქციის აღმოჩენა სხვა ფაქტშიც შეიძლება – ეს არის რომანისთვის დამახასიათებელი თხრობა მესამე პირში. ნაცვალსახელი „იგი“ თავად რომანის არსებობის ფაქ-

ტვე მიანიშნებს. მესამე პირის არარსებობა ნიშნავს, რომ ავტორს ან არ ძალუძს რომანის შექმნა, ან მისი დანგრევა სურს. ნაცვალსახელი „იგი“ ფორმალურად ადასტურებს, რომ ჩვენს წინაშე მითია; ამრიგად, ჩვენ უკვე ვნახეთ, რომ დასავლეთში მაინც, არ არსებობს ხელოვნება, რომელიც თავად არ უთითებდეს საკუთარ ნილაბზე. აი, რატომ უწევს მესამე პირი ისეთივე სამსახურს რომანის ხელოვნებას, როგორსაც მარტივი წარსული დრო – იგი თავისი მომხმარებლებისთვის უზრუნველყოფს უსაფრთხოების გრძნობას, რომელსაც ინვეს დამაჯერებელი გამონაგონი, მაგრამ რომელიც მუდმივად შეგვახსენებს თავის სიყალბეს.

ნაცვალსახელი „მე“ ნაკლები გაორებით გამოირჩევა და ამიტომ მასში შესუსტებულია რომანული საწყისი. ნაცვალსახელი „მე“-ს გამოყენება შეიძლება იყოს პრობლემის როგორც ყველაზე მარტივი, ისე ყველაზე რთული გადაჭრაც – როდესაც „მე“ საზღვრებიდან გამოდის და ცდილობს დაარღვიოს პირობითობა და თხრობას ყალბი ნდობის გულახდილობის ინტონაცია მიანიჭოს. ასევე, რომანში ნაცვალსახელი „იგი“-ს გამოყენებაც ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო ეთიკურ ტენდენციას ამოქმედებს: როგორც საყოველთაოდ აღიარებული პირობითობა, რომანში მესამე პირი იზიდავს როგორც ყველაზე უფრო აკადემიურ და **ლიტერატურის** ბედით ყველაზე ნაკლებად შენუხებულ მწერლებს, ისე იმათაც, ვისაც მიაჩნია, რომ პირობითობა, საბოლოო ჯამში, გარდაუვლად მიანიჭებს სიახლეს მათ შემოქმედებას. ასეთი პირობითობა ნებისმიერ შემთხვევაში გამოდის როგორც ნიშანი შეთანხმებისა, რომელიც ღიად იდება საზოგადოებასა და ავტორს შორის, მაგრამ ავტორისთვის იგი კიდევ ის საშუალებაცაა, რომლის მეშვეობითაც იგი ისეთად წარმოადგენს რეალობას, როგორც თავად სურს. მაშასადამე, პირობითობა გამოდის წმინდა ლიტერატურული გამოცდილების საზღვრებიდან და ადამიანის ქცევის აქტად იქცევა, რომელიც შემოქმედებას ან **ისტორიას** უკავშირებს ან ადამიანის არსებობას (ეგზისტენციას).

მაგალითად, ბალზაკთან იმ პერსონაჟთა სიმრავლე, რომელიც ნაცვალსახელი „იგი“-თ აღინიშნება, თითქმის უსხეულო, მაგრამ თავის საქციელში თანამიმდევრულ ინდივიდთა სისტემა მოწმობს მთელი სამყაროს არსებობას, რომლის საფუძველიც არის **ისტორია**. „იგი“ ბალზაკთან არ არის საბოლოო პროდუქტი, რომელმაც შვა „მე“; ეს არის რომანის პირველადი, საწყისი ელემენტი, მისი მასალა და არა შემოქმედებითი აქტის ნაყოფი: ბალზაკის რომანი არ იცნობს არც ერთ სიუჟეტურ ისტორიას, რომელიც ამა თუ იმ მესამე პირის ისტორიის გარეშე იარსებებდა. მესამე პირი ბალზაკთან ცეზარის მესამე პირის ანალოგიურია: იგი საქციელს ალგებრულ ფორმას ანიჭებს, როდესაც ეგზისტ-

ტენციალური სანყისის როლი უმნიშვნელო გამოდის, ხოლო პირველ ადგილზე მოდის ლოგიკური კავშირები, გარკვეულობა ან ადამიანურ ურთიერთობათა ტრაგიზმი.

მორის ბლანშომ კავკას შესახებ შენიშნა, რომ უპიროვნო თხრობის განვითარება ეს არის პროცესი, რომელიც თავად ენის არსს პასუხობს, ვინაიდან ეს უკანასკნელი თვითგანადგურებისკენ მიისწრაფის. ახლა გასაგები ხდება, თუ რატომ წარმოიშობა ნაცვალსახელი „იგი“ „მე“-ზე გამარჯვების ნაყოფის სახით იმ მოცულობით, რომლითაც მესამე პირი ერთდროულად განასახიერებს როგორც ლიტერატურულობის იდეას, ისე მისი არარსებობისასაც. მაგრამ ეს გამარჯვება მუდმივად ფეთქდება შიგნიდან: პირობითი-ლიტერატურული მესამე პირი, რომელიც მონოდებულია, რომ განადგუროს პიროვნება, მიუხედავად ყველაფრისა, მზადაა, შესძინოს მას მოულოდნელი სისასვე.

ლიტერატურა ფოსფორს ჰგავს, ყველაზე მეტად იგი მაშინ ანათებს, როდესაც საბოლოოდ უნდა ჩაიფერფლოს. მაგრამ, მეორე მხრივ, ვინაიდან **ლიტერატურა**, განსაკუთრებით კი **რომანი**, არის აქტი, რომელსაც აუცილებლად სჭირდება დროითი ხანგრძლივობა, ნიშნავს, რომ საბოლოო ჯამში, არ შეიძლება არსებობდეს რომანი, რომელიც სრულიად თავისუფალი იქნება **მხატვრული სიტყვის** უღელისგან. ამიტომაც არის რომანში მესამე პირი ყველაზე თვალსაჩინო ნიშანი წერის იმ ტრაგედიისა, რომელიც ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში იშვა, როდესაც ისტორიის წნეხქვეშ ლიტერატურა და მისი მომხმარებელი საზოგადოება ერთმანეთისგან გათიშული აღმოჩნდა. ბალზაკისა და ფლობერის მესამე პირს შორის მთელი ეპოქა ძევს (ეპოქა 1848): ბალზაკთან სუფევს ისტორია, რომლის სანახაობა მართალია მკაცრია, მაგრამ სამაგიეროდ შინაგანი თანამიმდევრულობითა და მკაცრი განსაზღვრულობით გამოირჩევა; ეს თავად მოწესრიგებულობის ზეიმია. ფლობერთან კი სუფევს ხელოვნება, რომელიც თავისი შებღალული სინდისის მოსატყუებლად ან საგანგებოდ ამკვეთრებს ლიტერატურული წერის/წერილობის პირობით ხერხებს ან მათი დაუოკებელი დანგრევისკენ ისწრაფის. ჩვენი თანამედროვეობა **შეუძლებელი ლიტერატურის** ძიებით იწყება.

მაშასადამე, რომანში ვხედავთ ერთდროულად იმ დამანგრეველ და შემოქმედებით მექანიზმს, რომელიც დამახასიათებელია მთელი თანამედროვე ხელოვნებისთვის. განადგურების ობიექტი არის ხანგრძლიობა – არსებობასთან დამაკავშირებელი ეს უსახური ძაფი: თავად მოწესრიგების აქტი (საქმე შეიძლება ეხებოდეს პოეტურ კონტინუუმს, რომანის ნიშნებს, პოეტური სიტყვის შემზარაობას ან სიტყვის

დამაჯერებლობას რომანში) წარმოადგენს წინასწარგანზრახული მკვლევლობის აქტს. მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ხანგრძლივობა ისევ იმორჩილებს მწერალს, რადგან დროში გაშლილი უარყოფის პროცესი პოზიტიური ხელოვნების შექმნად – იმ მოწესრიგებულობად გვიბრუნდება, რომელიც უნდა განადგურებულიყო. აი, რატომ არის, რომ თანამედროვეობის ყველაზე გამორჩეული ნაწარმოებები თითქოს რაღაც მაგიური პაუზის შენარჩუნებით ცდილობენ რაც შეიძლება უფრო დიდ ხანს დაყოვნდნენ ლიტერატურის ზღურბლზე გაშემებული არამდგრადი წონასწორობის მდგომარეობაში, როდესაც ცხოვრება უკვე გამოვლენილია მთლიანად გადაიშალა ჩვენს წინ, მაგრამ ჯერ კიდევ არ არის გასრესილი მისი მომწესრიგებელი ნიშნების მიერ. ასეთია, მაგალითად, პირველი პირი პრუსტთან, რომლის შემოქმედებითი საწყისი ბოლომდე განუხრელია, თუმცა ეს არის განუხრელად გადავადებული სწრაფვა ლიტერატურისკენ. ასეთია ჟან კეიროლი. იგი შეგნებულად მიდის რომანთან, როგორც ეული მონოლოგის უკანასკნელ ზღვართან, თითქოს ლიტერატურული აქტი მხოლოდ მაშინ დასრულდება საზოგადოების მიერ მოწონებული ნაწარმოებით, როდესაც ბოლოს და ბოლოს განყდება ყოველგვარი ხანგრძლივობის ეგზისტენციალური მოქნილობა, რომელიც მანამდე ყოველგვარ აზრს იყო მოკლებული.

რომანი – ეს არის განსხეულებული სიკვდილი; სიცოცხლეს იგი ბედის სახეს სძენს, მოგონებას უტილიტარულ აქტად აქცევს, ხოლო ხანგრძლივობას კი – დროდ, რომელსაც აქვს მიმართულება და საზღვრისი. მაგრამ ამგვარი ტრანსფორმაცია შეიძლება მოხდეს მხოლოდ საზოგადოების მხერის ქვეშ. სწორედ საზოგადოება აძლევს კურთხევას რომანს (ანუ გარკვეული ნიშნების ერთობლიობას), როგორც ტრანსცედენტულ წარმონაქმნსა და სიუჟეტურად ორგანიზებულ ხანგრძლივობას. მაშ ასე, იმ პაქტის ამოცნობა, რომელიც ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ზეიმურობით აკავშირებს მწერალსა და მკითხველს იმის წყალობით შეიძლება, რომ თავად ამ პაქტის მიზნები აშკარად გამოსჭვივიან რომანის ფარგლებში. წარსული მარტივი დროისა და მესამე პირის გამოყენება **რომანში** არის ის გარდაუვალი ფესტი, რომლითაც მწერალი მიუთითებს აფარებულ ნილაბზე. მთელ ლიტერატურას შეუძლია თქვას საკუთარ თავზე: „მე მივაბიჯებ და თითით ჩემს საკუთარ ნილაბზე მივუთითებ“. იქნება ეს პოეტის დაუნდობელი პრაქტიკა, რომელიც მიდის შესაძლოდან ერთ-ერთ ყველაზე სერიოზულ განხეთქილებაზე – განხეთქილებაზე სოციალურ ენასთან, თუ რომანისთვის დამაჯერებელი ტყუილი, ნებიმიერ შემთხვევაში, მათი განცდების ბუნებრიობამ ხორცშესხმა რომ შეძლოს და მოხმარების საგნად იქც-

ეს, მას სჭირდება ხელოვნური, თანაც განზრახ ხელოვნური ნიშნები. ამგვარი გაორების პროდუქტი და საბოლოო ჯამში წყაროც, სწორედ წერაა/წერილობაა. ეს განსაკუთრებული ენა, რომლით სარგებლობის დროსაც მწერალი ბრწყინვალე მდგომარეობას იძენს, თუმც მუდმივი მეთვალყურეობის ქვეშაც ხვდება, გასცემს მის მონურ მდგომარეობას. არის რა თავდაპირველად თავისუფალი, წერა/წერილობა თანდათან ბორკილებად იქცევა, რომელიც მწერალს **ისტორიას** მიაჯაჭვავს, რომელიც თავის მხრივ, თვითონ არის შებორკილი. საზოგადოება მწერალს სრულიად მკაფიო ნიშნებს ასვამს, რომლებიც მიუთითებენ მის კავშირზე ხელოვნებასთან იმისთვის, რომ რაც შეიძლება ზუსტად მოაქციოს იგი საკუთარი გაუხცოვების წრეში.

IV. არსებობს თუ არა პოეტური წერა/წერილობა?

კლასიკურ ეპოქაში პროზა და პოეზია მათემატიკურ სიდიდეებს ჩამოჰგავდა და მათ შორის განსხვავების გაზომვა შეიძლებოდა. ისინი ერთმანეთისგან დაცილებულნი იყვნენ, როგორც ორი არამსგავსი, ურთიერთსაპირისპირო რიცხვი, მაგრამ არამსგავსნი ისინი სწორედ რაოდენობრივი განსხვავებების გამო იყვნენ. თუკი მინიმალურ მეტყველებას, აზრის გადმოცემის ყველაზე ეკონომიურ მეთოდს პროზას ვუნდებთ, ხოლო სპეციფიკურ ენობრივ ატრიბუტებს, ისეთებს, როგორიც არის მეტრი, რითმა ან საყოველთაოდ აღიარებულ სახეთა ნუსხა, აღვნიშნავთ ასოებით ა, ბ, გ, მაშინ სიტყვების ერთობლიობა მოთავსდება ბ-ნი ჟურდენის ორგანტოლებიან სისტემაში:

პოეზია = პროზა + ა + ბ + გ.

პროზა = პოეზია - ა - ბ - გ.

აქედან აშკარად ჩანს, რომ **პოეზია** ყოველთვის განსხვავდება **პროზისგან**. მაგრამ ეს არა არსობრივი, არამედ რაოდენობრივი განსხვავებაა. იგი თავს არ ესხმის ენის ერთიანობის შესახებ კლასიკურ დოგმას. სოციალური სიტუაციის მიხედვით ენობრივი კონსტრუქციები სხვადასხვაგვარად იყო დოზირებული, ერთ შემთხვევაში მიღებული იყო პროზის და მჭერმეტყველების ენაზე საუბარი, სხვაში კი – პოეზიისა და პრეციოზულობის ენაზე, მაგრამ ამავე დროს ყველგან იყო შენარჩუნებული ერთი და იგივე ენა, რომელიც გონის მარადიულ კატეგორიებს განასახიერებდა. კლასიკური პოეზია აღიქმებოდა, როგორც ორნამენტებით განწყობილი პროზის ვარიანტი, როგორც გარკვეული **ხელოვნების** (ანუ ტექნიკის) პროდუქტი, მაგრამ არამც და არამც, როგორც სხვა

ენა ან განსაკუთრებული მსოფლალქმის ნაყოფი. ამ შემთხვევაში ნებისმიერი პოეზია რაღაც ვირტუალური პროზის დეკორატიულ, ალუზიურ ანალოგად იქცეოდა, რომელიც როგორც არსი და პოტენციური ძალა ნებისმიერი სიტყვიერი გამოხატვის სიღრმეში ძვეს. კლასიკურ ეპოქაში სიტყვა „პოეტური“ ნიშნავდა მხოლოდ სიტყვიერი ტექნიკის გარკვეულ ხერხს, რომელიც უფრო დახვეწილი და შესაბამისად უფრო სოციალური წესების თანახმად გამოხატვის შესაძლებლობას იძლეოდა, იმ წესებთან შედარებით, რომლებიც ჩვეულებრივ საუბარში გამოიყენებოდა. სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, იგი იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ შინაგანი აზრი შემოსილიყო გარეგნული ფორმით – სიტყვით, რომელიც უკვე სოციალიზირებული იყო თუნდაც იმის გამო, რომ მისი პირობითი ხასიათი ნათელი იყო.

ცნობილია, რომ თანამედროვე პოეზიაში (რომელიც ბოდლერსა და რემბოს უკავშირდება) ამ სტრუქტურიდან აღარფერი არ შემორჩა, თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ტრადიციული ნორმების გარდაქმნით შეინარჩუნა კლასიკური პოეზიის ფორმალური მოთხოვნები: ამიერიდან პოეტები იწყებენ საკუთარი სიტყვის დამკვიდრებას, როგორც თვითკმარი **ბუნებისა**, რომელიც ერთდროულად მოიცავს როგორც ენის ფუნქციას, ისე მის სტრუქტურას. პოეზია აღარ არის დეკორატიულ-ორნამენტული ან პროზით შეზღუდული. ამიერიდან იგი ატრიბუტი კი აღარ არის, არამედ არსია და შესაბამისად, შეუძლია უარი თქვა ყველა ამოსაცნობ ნიშანზე, რადგანაც მისი ბუნება მასში ძვეს და აღარ სჭირდება საკუთარი არსის გარეგნული გამომჟღავნება: პოეტური და პროზაული ენა იმდენად დაშორდნენ ერთმანეთს, რომ აღარ სჭირდებათ საკუთარი ურთიერთდამოუკიდებლობის ნიშნები.

მეტიც, აზრისა და ენის სავარაუდო ურთიერთმიმართება გადატრიალდა: კლასიკურ ხელოვნებაში რაღაც სავსებით მზა აზრის გადწყვეტა სიტყვით ხდება, რომელიც მას „გამოხატავს“ და „გადმოსცემს“. კლასიკური აზრი მოკლებულია ხანგრძლივობას, ხოლო კლასიკურ პოეზიაში მხოლოდ ის ხანგრძლივობაა, რომელიც გამონათქვამის ტექნიკურად აგებისთვის არის საჭირო. ამის საპირისპიროდ, თანამედროვე პოეზიაში სიტყვები რაღაც ფორმალურ კონტინუუმს ქმნიან, რომელიც ნელ-ნელა გამოტყორცნის რაღაც შემჭიდროვებულ ინტელექტუალურ ან ემოციურ წარმონაქმნებს, რომლებიც შეუძლებელია ამ სიტყვების გარეშე. მეტყველების გაშლის დრო აქ იქცევა შემჭიდროვებულ დროდ, რომელიც „აზრის“ მომნიშვნების უფრო ზემთაგონებულ პროცესს იტევს, რომელიც უამრავი სიტყვების გადარჩევის შედეგად საკუთარ თავს პოულობს. სიტყვების ეს თამაში გულისხმობს განსაკუთრებულ პოე-

ტურ დროს, მაგრამ ეს არ არის ნაწარმოების „დამზადებაზე“ დახარჯული დრო, არამედ დრო შესაძლო თავგადასავლისა, ნაცნობი ნიშნების ნაცნობ მიზნებთან შეხვედრის დრო. თანამედროვე პოეზია კლასიკურ ხელოვნებას უპირისპირდება იმ განსხვავებების გამო, რომლებიც ენის სტრუქტურას მოიცავს, ასე რომ, ამ ორი პოეზიის შეხების წერტილი მათი მსგავსი სოციოლოგიური მიზანია.

კლასიკური ენის აღნაგობას (პროზა და პოეზია) რელაციური ბუნებისაა: აქ სიტყვები განუზომლად ნაკლებმნიშვნელოვანია, ვიდრე ურთიერთობა მათ შორის. აქ არცერთ სიტყვას არ აქვს საკუთარი სხეული, ისინი არა იმდენად საგნების ნიშნებია, რამდენადაც დამაკავშირებელი ძაფები. ყოველი წარმოთქმული სიტყვა სრულებითაც არ ცდილობს ჩაგვიძიროს თავის შინაგან სამყაროში, არამედ დაუყოვნებლივ იწყებს ლტოლვას სხვა სიტყვებისკენ, ასე რომ, ზედაპირზე ინტენციების მწყობრი ჯაჭვი წარმოიქმნება. შესაძლოა, კლასიკური პროზისა და პოეზიის რელაციური ბუნების გაგებაში მათემატიკის ენასთან შედარება დაგვეხმაროს. ცნობილია, რომ მათემატიკურ წერაში, სადაც ყოველ რიცხვით სიდიდეს გარკვეული ნიშანი შეესაბამება, თავად ამ სიდიდეთა დამაკავშირებელი ურთიერთობებიც ასევე მათემატიკურ მოქმედებათა ნიშნებით – ტოლობის ან მეტობის ნიშნებით – გამოიხატება; შეიძლება ითქვას, რომ მათემატიკური კონტინუუმის გაშლა ამ ნიშან-მაკავშირებელთა ექსპლიციტური ნაკითხვის შედეგად ხდება. კლასიკური მეტყველების მოქმედებაში მოყვანაც მსგავსად ხდება, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ნაკლებად მკაცრ კანონებს ემორჩილება: „სიტყვები“, რომლებიც ამ მეტყველებას ქმნიან მკაცრი ტრადიციის გავლენით ნეიტრალიზებულნი და აბსტრაგირებულნი არიან, ისინი გაურბიან ნებისმიერ ბგერით ან სემანტიკურ მოულოდნელობას. კლასიკური ენის კონტინუუმი – ეს არის ერთნაირი სიმჭიდროვის მქონე ელემენტების თანამიმდევრულობა, რომლებიც ერთნაირ ემოციურ ნაკადს ექვემდებარებიან, როდესაც ინდივიდუალური, თითქოს პირველად წარმოშობილი მნიშვნელობის ყოველი მცდელობის აღკვეთა ხდება. თავად პოეტური ლექსიკა ეს არის ლექსიკა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სიტყვების ჩვეული გამოყენება და არა შემოქმედებითი აქტი: თავისებურება აქ ახასიათებს მეტაფორულობას მთლიანობაში და არა ცალ-ცალკე მეტაფორებს, აქ ჩვეულება მართავს და არა შემოქმედებითი სანყისი. აი, რატომ არ მდგომარეობს კლასიკოსი პოეტის ამოცანა იმაში, რომ ეძიოს ახალი, სულ უფრო მკვრივი და კაშკაშა სიტყვები,

არამედ იმაში, რომ ტრადიციული მოთხოვნების შესაბამისად განალაგოს, სრულყოს კავშირების სიმეტრია და სიზუსტე, შეამჭიდროვოს აზრი სალექსო მეტრის ზომამდე. კლასიკური გონების ბრწყინვალეობა მაშინ მჟღავნდება, როდესაც საქმე სიტყვებს შორის ურთიერთობებს ეხება და არა თავად სიტყვებს: ეს არის გამოხატვის და არა გამოგონების ხელოვნება. განსხვავებით მოგვიანო ეპოქებისაგან, როდესაც სიტყვებმა დაიწყეს ადამიანური გამოცდილების სიღრმისეული და განუმეორებელი აღმოჩენა. ჩვენ მათი შეთანხმება გვიბლავს და არა მათი საკუთარი ძალა ან სილამაზე.

ამის საპირისპიროდ კი თანამედროვე პოეზია არღვევს ენის რელაციურ კავშირებს და დისკურსს მოძრაობაში გაქვავებული სიტყვების ერთიანობად აქცევს. ეს კი **ბუნების** წარმოდგენაში გადატრიალებას ნიშნავს. ახალი პოეტური ენის დაშლა ცალკეულ სიტყვებად იწვევს **ბუნების** დაშლას იზოლირებულ ელემენტებად. როდესაც ენობრივი ფუნქციები უკანა პლანზე გადადის და ბინდი ფარავს სინამდვილესთან დამაკავშირებელ ყველა ურთიერთობას, მაშინ საპატიო ადგილზე გამოდის ობიექტი, როგორც ასეთი: თანამედროვე პოეზია – ეს არის ობიექტური პოეზია. ვნება აქ იქცევა ეული და ავისმომასწავებელი საგნების დანაწევრებულ ერთობად, რადგანაც კავშირებს მათ შორის მხოლოდ პოტენციური ხასიათი აქვთ. მათ არავინ სძენს მნიშვნელობას, რომელიც აზროვნების აქტის ან ადამიანის პრაქტიკისთვის არის დამახასიათებელი და მაშასადამე, საბოლოო ჯამში, არ უნილადებს მას ადამიანურ სიტბოს. პოეტური სიტყვის თვალისმომჭრელი გამონათება ობიექტს ამკვიდრებს როგორც აბსოლუტს; ბუნება იქცევა ვერტიკალური ხაზების თანამიმდევრობად. ეს სიტყვა-ობიექტები, რომელთა შორისაც არ არის არავითარი კავშირი, მაგრამ რომლებიც ფლობენ აფეთქების წარმოუდგენელ ძალას, ეს პოეტური სიტყვები არ ცნობენ ადამიანს: ჩვენი თანამედროვეობა არ იცნობს პოეტური ჰუმანიზმის გაგებას, ეს არის ყალყზე შემდგარი მეტყველება, რომელსაც მხოლოდ შიშის მოგვრა შეუძლია, მისი მიზანი ის კი არ არის, ადამიანი სხვა ხალხს დაუკავშიროს, არამედ ის, რომ მოუვლინოს მას **ბუნების** ყველაზე ადამიანობამოკლებული სახეები – ცის, ჯოჯოხეთის, სიწმინდის, ბავშვობის, სიგიჟის, მატერიალური სამყაროს სიშიშვლისა და ა.შ. სახით.

ამ ნუთიდან ძნელი ხდება საუბარი პოეტური წერის/წერილობის არსებობაზე, რომლის დაუდგრომელი სურვილი განკერძოებისკენ ანგრევს ნებისმიერ ეთიკურ მიზანმიმართულობას. სიტყვიერი ჟესტი

განსხვავებული დემიურგის დარად მიისწარფის შეცვალს აქ თავად **ბუნების** სახე; იგი არ გამოხატავს ზნეობრივ პოზიციას, არამედ იძულების აქტად იქცევა. ასეთია, ყოველ შემთხვევაში, იმ თანამედროვე პროეტა ენა, რომლებსაც საქმე ლოგიკურ დასასრულამდე მიჰყავთ და პროზიას იღებენ არა როგორც ინტელექტუალურ ვარჯიშს, საკუთარი სულიერი მდგომარეობის გამოხატვას ან სამყაროზე შეხედულებას, არამედ როგორც თავისი ოცნების განხორციელებას აქამდე არნახულად ახალი ენის გამარჯვების შესახებ. ამ პოეტებთან მიმართებაში ისევე უსარგებლოა ლაპარაკი წერაზე/წერილობაზე, როგორც პოეტურ გრძნობაზე. თანამედროვე პროზია მის ყველაზე უფრო წმინდა გამოვლინებებში (მაგალითად, რენე შარის პროზია) მოკლებულია ტონის იმ მრავალმნიშვნელობას, დახვეწილობის იმ ორეოლს, რომელიც სინამდვილეში ქმნის პოეტურ წერას/წერილობას და რომელსაც ჩვეულებრივ პოეტური გრძნობა ენოდება. არაფერი არ გვიმლის ხელს იმაში, რომ ვილაპარაკოთ პოეტურ წერაზე/წერილობაზე კლასიკოსებთან და მათ ეპიგონებთან მიმართებაში და ასევე, ა. ჟიდის „სულიერი საკვების“ ტიპის პოეტურ პროზასთან მიმართებაშიც, სადაც პროზია ჭეშმარიტად წარმოადგენს გარკვეულ ენობრივ ეთიკას. ორივე შემთხვევაში წერა/წერილობა საკუთარ თავში განაზავებს სტილს. შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რაოდენ რთული იყო XVII საუკუნის ადამიანებისთვის დაედგინათ **მკაფიო**, პირველ რიგში პოეტური საზღვარი რასინსა და პრადონს შორის, იმის მსგავსად, როგორც დღევანდელ მკითხველს უჭირს იმ თანამედროვე პოეტებზე მსჯელობა, რომლებიც ერთ და იგივე წერით/წერილობით სარგებლობენ – ერთგვაროვანით და ბუნდოვანით, რადგანაც პროზია მათთვის ერთგვარი **ატმოსფერო** და ამიტომ, მთელი თავისი არსით, ენის პირობითი გამოყენება. მაგრამ იმ წუთიდან, როდესაც პოეტური ენა იწყებს თავად **ბუნების** საფუძვლიან გადახედვას და თან ამას მხოლოდ თავისი სტრუქტურის თავისებურებების გამო, დისკურსის შინაარსის გაუთვალისწინებლად და მის იდეოლოგიურ როლზე შეუჩერებლად აკეთებს, ამ წუთიდან წერა/წერილობა წყვეტს არსებობას; ამიერიდან მხოლოდ სტილები რჩება, სწორედ ისინი აძლევენ ადამიანს საშუალებას შემოტრიალდნენ ობიექტური სამყაროსკენ, რომელიც არ არის დაჩრდილული იმ სახეებით, რომლებიც იქმნება **ისტორიის** და სოციალური ურთიერთობის მანძილზე.

ნაწილი მეორე

I. ბურჟუაზიული წერის/წერილობის ტრიუმფი და კრახი

კლასიკურამდელ ლიტერატურაში სხვადასხვა წერის/წერილობის სახეობათა მოჩვენებითი მრავალფეროვნებაა, მაგრამ თუ ამ ენობრივ პრობლემას დავაყენებთ არა ესთეტიკურ, არამედ სტრუქტურულ პლანში, მაშინ ეს მრავალფეროვნება გაცილებით უფრო ნაკლებმნიშვნელოვანი აღმოჩნდება. XVI-XVII საუკუნეების პერიოდი ესთეტიკური თვალსაზრისით სხვადასხვა ლიტერატურული ენების მეტნაკლებად უფრო თავისუფალი აყვავების ხანას წარმოადგენს, რადგანაც იმ დროს ადამიანები ჯერ კიდევ დაკავებულნი იყვნენ **ბუნების** შეცნობით და არა თავისი ადამიანური არსის გამოხატვით. თუ ტიპური მაგალითებით შემოვიფარგლებით, ამ დროს ორნამენტულობას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა შექცენილი წეს-ჩვეულების ნიშნები და რჩებოდა სამყაროს მთელი უკიდევანობის შეცნობის საშუალებად. სწორედ ეს სძენდა კლასიკურ წერას/წერილობას უამრავ შუქ-ჩრდილს და მასში თავისუფლებით ტკბობის გრძნობას იწვევდა. ახალი დროის მკითხველისთვის მრავალფეროვნების ეს შეგრძნება მით უფრო ძლიერდება, რადგანაც ენა, როგორც ჩანს, სხვადასხვა შესაძლებლობებს ისადაგებდა, რომლებიც არამდგრად ლინგვისტურ სტრუქტურებში იყო ჩადებული და ვერ აცნობიერებდა საკუთარი სინტაქსის სულს და საკუთარი ლექსიკის გაფართოების კანონებს. დავუბრუნდეთ ჩვენს მიერ აღნიშნულ განსხვავებას „ენასა“ და „წერას/წერილობას“ შორის. შეიძლება ითქვას, რომ 1650 წლამდე ფრანგულ ლიტერატურას ჯერ კიდევ არ აქვს გადაწყვეტილი ენის პრობლემატიკა და ამიტომაც, ჯერ კიდევ არ იცნობდა ისეთ მოვლენას, როგორც არის წერა/წერილობა. მართლაც, თუ ენა მერყეობს საკუთარი სტრუქტურის დადგენისას რაიმე ენობრივი მორალის გაჩენა შეუძლებელია, წერა/წერილობა მხოლოდ მაშინ ჩნდება, როდესაც ენა ყალიბდება ნაციონალური მასშტაბით, როდესაც იგი იქცევა საზღვრად, რომელიც გამოყოფს ნებადართულს ნებადაურთველისგან და უკვე აღარ ფიქრობს თავისი აკრძალვების წარმოშობასა და დასაბუთებულობაზე. იმით, რომ კლასიკური ეპოქის გრამატიკოსებმა შექმნეს წარმოდგენა ენის ზედროულ გონივრულ საფუძველზე, „რაციონაზე“, ფრანგებს ნებისმიერი ლინგვისტური პრობლემა ააცილეს და სწორედ ეს განმედილი ენა იქცა წერად/წერილობად; სხვაგვარად რომ ვთქ-

ვით, ენობრივ ღირებულებად, რომელიც დაუყოვნებლივ გამოცხადდა უნივერსალურად თითქოსდა ისტორიულ გარემოებათა შემთხვევითობების საპირწონედ.

„ჟანრების“ მრავალფეროვნება და სტილების მოძრაობა კლასიკური დოგმების ფარგლებში თავისი არსით ესთეტიკური და არა სტრუქტურული მოვლენაა; მათ არ უნდა გამოიწვიონ ილუზიები: ბურჟუაზიული იდეოლოგიის მიერ ძალაუფლებისთვის ბრძოლის განმავლობაში და შემდეგ მისი ტრიუმფისას, ფრანგული საზოგადოება მხოლოდ ერთადერთ წერას/წერილობას ფლობდა – ეს იყო ინსტრუმენტული და ორნამენტული წერა/წერილობა ერთდროულად. ინსტრუმენტული ეს წერა/წერილობა იყო იმიტომ, რომ ფორმა შინაარსისთვის დაქვემდებარებულად მიიჩნეოდა, ისევე, როგორც ალგებრული ფორმულები ექვემდებარება ოპერაციული მოქმედებების შესრულებას. ხოლო ორნამენტული კი იმიტომ, რომ ამ ინსტრუმენტს სახეები ამშვენებდა, რომლებსაც კავშირი არ ჰქონდათ ფუნქციასთან და მათ **ტრადიციის** არსენალიდან სესხულობდნენ. სხვაგვარად რომ ითქვას, ბურჟუაზიული წერა/წერილობა არ უყურებდა ამრეზით მემკვიდრეობით მიღებულ ფორმებს, რადგანაც ისინი მხოლოდ წარმატებულ დეკორაციას წარმოადგენდნენ, რომლის ფონზეც აზროვნების აქტი იყო ამალღებული. რა თქმა უნდა, კლასიკოსი მწერლებისთვისაც ნაცნობი იყო ფორმის პრობლემატიკა, მაგრამ სხვადასხვა წერის/წერილობის სახეობებზე და მით უმეტეს, ენის სტრუქტურაზე კამათი არასოდეს ყოფილა, მსჯელობდნენ მხოლოდ რიტორიკაზე, ანუ ენობრივი გამონათქვამების მწკრივზე, რომელიც დამაჯერებლობის ძალის თვალსაზრისით განიხილებოდა. ამგვარად, ბურჟუაზიული წერის/წერილობის ერთფეროვნება რიტორიკების მრავალფეროვნებით ბალანსდებოდა. ამის სანინალმდეგოდ, XIX საუკუნის შუა წლებში ანუ ზუსტად მაშინ, როდესაც ინტერესი რიტორიკისადმი მიძღვნილი ტრაქტატების მიმართ დაიკარგა, კლასიკურმა წერა-მაც/წერილობამაც დაკარგა თავისი უნივერსალური ძალა და მის ნაცვლად წარმოიშვა წერის/წერილობის თანამედროვე სახეობები.

უდავოდ, კლასიკური წერა კლასობრივი წერა/წერილობა იყო. იგი XVII საუკუნეში იმ ჯგუფის ფარგლებში ჩაისახა, რომელიც უშულოდ იყო ხელისუფლებასთან დაკავშირებული. იგი დოგმატური დეკრეტირების პროდუქტი იყო, რომელმაც მალე მოიშორა ყველა ის გრამატიკული საშუალება, რომელსაც წარმოშობდა სპონტანური ხალხური ენა და მყარ განსაზღვრებათა დამკვიდრება დაისახა მიზნად. ბურჟუაზიული წერა/წერილობა თავდაპირველად თავს წარმოადგენდა როგორც არამრავალრიცხოვანი ელიტის და პრივილეგირებული კლა-

სის ენას. 1660 წლიდან კლასიკურმა ენამ უნივერსალურობის ნიშნები შეიძინა, ხოლო მკაფიოება ღირებულების რანგში იქნა აყვანილი. ამასთან მკაფიოება წმინდა რიტორიკული ატრიბუტია, იგი არ წარმოადგენს ენის საყოველთაო თვისებას, რომელიც თითქოსდა ყველგან და ყოველ დროშია შესაძლებელი, იგი მხოლოდ განსაკუთრებული ტიპის ენის დანამატია, ისეთისა, რომელიც მდგრად მიზანს ექვემდებარება — მოახდინოს გავლენა ადრესატზე.

სწორედ იმიტომ, რომ მონარქიის დროინდელი და რევოლუციის შემდგომი ბურჟუაზია ერთ და იგივე წერილ/წერილობით სარგებლობდა, წარმოიშვა ესენციალისტური მითი ადამიანის შესახებ, კლასიკურმა წერამ/წერილობამ დაივიწყა ცალკეული სიტყვების ენერჯის შესახებ წრფიული მონესრიგებულობის სასარგებლოდ, როდესაც ყველაზე წერილი ელემენტიც კი *გადარჩევის* პროდუქტი ხდებოდა. პოლიტიკური ავტორიტარულობა, **გონების** დოგმატური ბატონობა და კლასიკური ენის ერთიანობა – აი, ერთი და იგივე ისტორიული ძალის სამი სხვადასხვა გამოვლინება.

ამიტომ არ ღირს გაოცება იმის თაობაზე, რომ რევოლუციას არ შეუტანია არავითარი ცვლილება ბურჟუაზიულ წერაში/წერილობაში და რომ ფენელონისა და მერიმეს წერას/წერილობას შორის განსხვავება უმნიშვნელოა. საქმე იმაშია, რომ თავად ბურჟუაზიულმა იდეოლოგიამ 1848 წლამდე იარსება. ყველაზე ნაკლებად იგი რევოლუციის დროს შეირყა, რომელმაც ბურჟუაზიას ხელში მისცა პოლიტიკური და სოციალური ძალაუფლება, მაგრამ არამც და არამც – ინტელექტუალური ძალაუფლება, რადგანაც ამ უკანასკნელს იგი დიდი ხანია ფლობდა. ლაკლოდან სტენდალამდე ბურჟუაზიული წერა/წერილობა გამუდმებით განაახლებდა და იხანგრძლივებდა თავის არსებობას. რაც შეეხება რომანტიზმის რევოლუციას, რომელსაც ნომინალურად ჰქონდა პრეტენზია გადატრიალებაზე ფორმის სფეროში, მან გონივრულად იზრუნა იმაზე, რომ ხელშეუხებლად შეენარჩუნებინა ის წერა/წერილობა, რომელიც მის იდეოლოგიას განასახიერებდა. ჟანრებისა და სტილების შერევით და ამით ტრადიციების ზედმეტი ტვირთის მოშორებით რომანტიზმმა შეძლო შეენარჩუნებინა მთავარი კლასიკურ წერაში – მისი ინსტრუმენტალურობა. მართალია, ეს ინსტრუმენტი ძალიან „შესამჩნევი“ ხდებოდა, მაგრამ მაინც აგრძელებდნენ მის მოკრძალებით გამოყენებას, თუმც, არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდათ იმის შესახებ, რომ შესაძლოა არსებობდეს პირადი, სიმარტოვეში ჩაძირული სიტყვა. მხოლოდ ჰიუგომ შეძლო ენის გაუმჭვირვალი მკვრივი და სივრცითი განზომილებებიდან მოეპოვებინა სიტყვის სრულიად განუყოფელი

თემატიკა, რომლის ახსნაც შესაძლებელია მხოლოდ მისი ეგზისტენციის განსაცვიფრებელ სიღრმეებთან კავშირში. მხოლოდ ჰიუგომ შეძლო კლასიკური წერის/წერილობის განადგურების ზღვარზე მიყვანა იმით, რომ კლასიკურ წერას/წერილობას თავისი სტილის მთელი სიმძიმით დაატყდა თავს.

XIX საუკუნეების 50-იან წლებში სამი დიდი ისტორიული მოვლენა მოხდა, რამაც ლიბერალური ილუზიების შეუქცევადი ნგრევა გამოიწვია. ამ გარემოებებმა ბურჟუაზია ახალ ისტორიულ მდგომარეობაში ჩააყენა. ამ დრომდე ყოველგვარი უნივერსალობის საზომად და უკამათო განსახიერებად ბურჟუაზიული იდეოლოგია რჩებოდა; ბურჟუაზიულ მწერალს, რომელიც ყველა ადამიანური უბედობის ერთადერთი მოსამართლე იყო, თავის გზაზე არ შეხვედრია არცერთი ადამიანი, რომელიც თავად მას შეხედავდა გვერდიდან, იგი არავითარ შეუთანხმებლობას არ გრძნობდა თავის სოციალურ მდგომარეობასა და ინტელექტუალურ მონოდებას შორის. ახლა კი ეს იდეოლოგია ერთ-ერთ შესაძლებლად იქცა; უნივერსალურობა მას ხელიდან დაუსხლტა; საკუთარი თავის დაძლევა კი მხოლოდ თვითგანსჯის გზით შეუძლია. მწერალი გაორების მსხვერპლად იქცა, რადგანაც გაჩნდა ნაპრაღი მის ცნობიერებასა და სოციალურ ბედს შორის. ასე იბადება **ლიტერატურის** ტრაგედია. სწორედ ამ დროიდან იწყება სხვადასხვა სახეობის წერის/წერილობის მომრავლება. ამიერიდან ყოველი მათგანის არჩევანი – დახვეწილის, პოპულისტურის, ნეიტრალურის, სალაპარაკოსი – იქცევა ფუძემდებლურ აქტად, რომლის მეშვეობითაც მწერალი იღებს ან უარყოფს თავის ბურჟუაზიულ მდგომარეობას. ყოველი მათგანი იქცევა მცდელობად გადაჭრას **თანამედროვე ფორმის** ორფეოსისეული პრობლემა – პრობლემა მწერლებისა **ლიტერატურის** გარემუ-უქვე ასი წლის განმავლობაში ისეთი მწერლები, როგორებიც არიან ფლობერი, მალარმე, რემბო, გონკურები, სიურეალისტები, კენო, სარტრი, ბლანშო ან კამიუ ცდილობდნენ მოენიშნათ ინტეგრაციის – ლიტერატურული ენის უფლებების დარღვევის ან აღდგენის – გზები. მაგრამ ფსონი აქ არ არის ფორმის თავგადასავალი, რიტორიკის წარმატება ან უშიშარი განახლება და ლექსიკონის დახვეწილობა. ყოველთვის, როდესაც მწერალი ცდილობს ქალაქად აღბეჭდოს სიტყვების ეს თუ ის თანამიმდევრობა, კითხვის ნიშნის ქვეშ თვით **ლიტერატურის** არსებობა დგება. ჩვენი თანამედროვეობა საშუალებას იძლევა მისთვის დამახასიათებელი წერის/წერილობის ტიპების სიმრავლეში დაინახოს საკუთარი **ისტორიის** ჩიხი.

II. სტილი, როგორც ხელობა

„ფორმა ძვირი ღირს“ – უპასუხა ვალერიმ, როდესაც ჰკითხეს, თუ რატომ არ აქვეყნებდა „კოლეჟ დე ფრანსში“ ნაკითხულ ლექციებს. ამასთან, მთელი ბურჟუაზიული წერის/წერილობის ტრიუმფის ეპოქის მანძილზე ფორმის ფასი თითქმის უდრიდა მასში განსხვავებული აზრის ფასს. რა თქმა უნდა, იმ დროსაც ზრუნავდნენ ფორმის კომპოზიციაზე, მის კეთილზმოვანებაზე და მიუხედავად ამისა, ფორმა საკმაოდ იაფი იყო, რადგანაც მწერალი მას იყენებდა, როგორც მზა ინსტრუმენტს, რომლის მექანიზმებიც არ ექვემდებარებოდნენ რა ცვლილების ცთუნებას, ხელუხლებლად გადაეცემოდნენ თაობიდან თაობას. ფორმას არ ჰყავდა პატრონი, კლასიკური ენის უნივერსალურობა სწორედ იქიდან მომდინარეობდა, რომ ეს ენა საყოველთაო მონაპოვარი იყო და მხოლოდ მწერლების აზროვნება იყო განსხვავებული. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი ამ დროის მანძილზე ფორმასაც მხოლოდ სამომხმარებლო ღირებულება ჰქონდა.

დაახლოებით 1850 წელს ლიტერატურა დადგა თავისი არსებობის გამართლების აუცილებლობის წინაშე: ამიტომ გაჩნდა მთელი რიგი მწერლებისა, რომლებიც შეეცადნენ საკუთარ თავზე აეღოთ პასუხისმგებლობა ლიტერატურული ტრადიციის გაგრძელებაზე და წერის/წერილობის სამომხმარებლო ღირებულების ადგილზე დააყენეს მასში ჩადებული შრომის ღირებულება. მათ გადაწყვიტეს გადაერჩინათ წერა/წერილობა არა მისი დანიშნულების, არამედ მასში ჩადებული შრომის ფასის გამო. სწორედ მაშინ დაიწყო მწერალი-მუშაკის სახის ჩამოყალიბება, რომელიც თავის ლეგენდარულ კოშკში იკეტება ისე, როგორც ხელოსანი თავის სახელოსნოში და ინყებს გაშალაშინებას, გაპრიალეებას, ფორმის დახვეწას ისე, როგორც ამას იუველირი აკეთებს, როდესაც მისთვის მიცემული მასალიდან ხელოვნების ნიმუშს ქმნის. დღითიდღე, სრულ სიმარტოვეში იგი ამ საქმიანობაში ატარებს საათებს, რომლებიც ბეჯითი შრომითაა აღსავსე: ისეთი მწერლები, როგორებიც არიან გოტიე და ჟიდი ქმნიან ფრანგული სიტყვიერების თავისებურ საამქროს, სადაც თავად ფორმაზე მუშაობა არის კორპორაციისათვის კუთვნილების ნიშანი.

ნაწარმოებში ჩადებული შრომის ფასი, ნაწილობრივ მასში განსხვავებული გენიის ღირებულებას ცვლის; იმ მწერლების სიტყვებში, რომლებიც ამაცობენ თავისი ხანგრძლივი და რთული მუშაობით ფორმაზე, გარკვეული კეკლუცობა გამოსჭვივის; ზოგჯერ თავად სტილის ლაკონურობასაც (მასალის დამუშავება ხომ სწორედ ყველაფერი

ზედმეტის მოშორებას ნიშნავს) უაღრეს დახვეწილობად აღიქვამენ, რომელიც, მიუხედავად ამისა, მნიშვნელოვნად განსხვავდება ბაროკოს ეპოქის განაფულობისგან. ბაროკოს პრეციოზულობა ბუნების შეცნობის აუცილებლობიდან წარმოიშვა, ეს კი ენის ყველა რესურსების ფართო გამოყენებას მოითხოვდა და მონაშთს ისტორიულ კრიზისზე, რომელიც მაშინ მოხდა, როდესაც აღმოჩნდა, რომ მოძველებული ლიტერატურული ენის პირობითობის გამართლებისთვის უკვე აღარ არის საკმარისი მხოლოდ ესთეტიკური საბუთები, ანუ სხვა სიტყვებით: როდესაც **ისტორიის** მოძრაობამ მიგვიყვანა აშკარა შეუთანხმებლობამდე მწერლის სოციალურ მონოდებასა და ინსტრუმენტს შორის, რომელიც მას **ტრადიციის** არსენალიდან ერგო.

ყველაზე დიდი თანამიმდევრულობით ეს ხელოსნური წერა ფლობერმა დაამკვიდრა. მანამდე ბურჟუაზიული ყოველდღიურობა აღიქმებოდა როგორც რალაც კურიოზული ან ეგზოტიკური; იმის გამო, რომ ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას საკუთარი თავი მიაჩნდა უნივერსალურობის საზომად, იგი ამტკიცებდა იდეალური ადამიანური ბუნების არსებობას და ამიტომ, თავს უფლებას აძლევდა ისე ეცქირა კონკრეტული ბურჟუას საქციელისთვის, როგორც სანახაობისთვის, რომელსაც არავითარი კავშირი არ ჰქონდა მის საკუთარ პრინციპებთან. ფლობერს კი თავად ბუტყუაზიის სული უკურნებელ სენად ესახება, რომელიც მწერალში სახლდება და მხოლოდ მაშინ იკურნება, როდესაც მწერალი სრულად აცნობიერებს ამას – ეს კი უკვე ტრაგიკული მსოფლალქმის ნიშანია. ბურჟუაზიულ **აუცილებლობასთან** პირისპირ შეჯახებამ, რომელიც იმორჩილებდა ფრედერიკ მოროს, ემა ბოვარის, ბუვარს და პეკიუშს, მოითხოვა ხელოვნება, რომელიც ასევე იქნებოდა გამსჭვალული აუცილებლობით და აღჭურვილი საკუთარი **კანონით**. ფლობერმა შექმნა ნორმატიული წერა, რომლის პათეტიკურობაც – და ამაში არის პარადოქსი – წმინდა ტექნიკური საშუალებებით იქმნება. ერთი მხრივ, იგი თავის თხრობას აგებს სხვადასხვა არსთა გამოვლენაზე და არა მოვლენების ფენომენოლოგიურ თანამიმდევრობაზე (პრუსტიისგან განსხვავებით); ზმნურ დროებს იგი პირობითი ნორმების შესაბამისად იყენებს, ასე რომ, ისინი **ლიტერატურულობის** ნიშნებად გამოდიან, სწორედ იმ ხელოვნების დარად, რომელიც მუდამ გვაფრთხილებს თავისი დახვეწილობისა და ხელოვნურობის შესახებ; იგი ქმნის განსაკუთრებულ წერით რიტმს, რომელიც ზეპირი მჭერმეტყველები-სგან განსხვავებით მომწუსხველ ძალას ფლობს. მეორე მხრივ კი, ლიტერატურული შრომის ეს კოდიფიკაცია, წერის/წერილობის გამოსამუშავებელ ვარჯიშთა ერთიანობა წარმოადგენს გარკვეული სიბრძნის

და ასევე სევდიანი გულწრფელობის გამოვლენას, რადგანაც ფლობერის ხელოვნება დაბრძანდება და თავის საკუთარ ნილაბზე მიუთითებს. სალიტერატურო ენის ეს გრიგორიანული კოდიფიკაცია (გრიგორიანული კალენდრის აღუზია – რადიკალური ცვლილება ვ.მ.ნ.) მიზნად ისახავდა მწერლისთვის მის მიერ შექმნილ ფორმაზე პასუხისმგებლობა დაეკისრებინა; წერა/წერილობა, რომელიც მან მემკვიდრეობით მიიღო ისტორიისგან, **ხელოვნებად** ანუ ამკარა პირობითობად, პატიოსან შეთანხმებად ექცია, რომელიც პიროვნებას მისცემდა საშუალებას ადგილი ეპოვა მისთვის უცხო ბუნებაში. მწერალი საზოგადოებას სთავაზობს ხელოვნებას, რომელიც არ მალავს თავის ხელოვნურობას, საჯარო განხილვისთვის გამოფენს მის ფორმებს, ხოლო სანაცვლოდ, საზოგადოება თანხმდება მიიღოს მწერალი თავის წიაღში. ვინაიდან შეუძლებელი აღმოჩნდა ლიტერატურის შიგნიდან დამარცხება, განა არ სჯობს მისი ღიად აღიარება და ამით მწერლისთვის ლიტერატურული კატორღის მისჯა, სადაც იგი „სინდისიერად იშრომებს?“ აი, რატომ იქცა წერის ფლობერიზაცია გარდაუვალ გამოსასყიდად როგორც ყველაზე ნაკლებად პრეტენზიული მწერლებისთვის, რომლებიც მას დაუფიქრებლად იხდიდნენ, ისე უფრო მომთხოვნათათვისაც, რომლებიც ამით შექმნილი სიტუაციის გამოუვალობას აღიარებდნენ.

III. წერა და რეკოლუცია

ხელოსნურმა სტილმა წერის/წერილობის განსაკუთრებული სტილი შვა, რომელიც საწყის ფლობერისგან იღებს, მაგრამ ნატურალისტური სკოლა მას თავისი მიზნებისთვის იყენებდა. ეს არის მოპასანის, ზოლას, დოდეს წერა/წერილობა, რომელსაც შეიძლება რეალისტური ვუნოდოთ და რომელიც **ლიტერატურულობის** ფორმალური ნიშნების (მარტივი წარსული დრო, ირიბი მეტყველება, წერიტი რიტმი) ნაზავს წარმოადგენს ასეთივე ფორმალურ რეალისტურ ნიშნებთან (ნასესხობანი მდაბიოთა ენიდან, უხეში სიტყვები, პროვინციალიზმები და სხვ.). ასე რომ, ძნელია უფრო ხელოვნური წერის/წერილობის დასახელება, ვიდრე იმისა, რომელსაც პრეტენზია ჰქონდა ბუნების ზუსტ გამოსახვაზე. უდავოა, რომ ნატურალისტებმა წარუმატებლობა იწვნიეს არა მარტო ფორმის, არამედ თეორიის სფეროშიც. იმან, რომ ნატურალისტებმა ყოველდღიურ საგნებს მიმართეს, არ გამოიწვია ფორმის შესაბამისი გამარტივება. **ნეიტრალური** წერა/წერილობა –

ეს მოგვიანო მოვლენაა, მას რეალიზმიდან კარგა ხნის შემდეგ ისეთი მწერლები შექმნიან, როგორც კამიუ და არა იმდენად რეალობისგან გაქცევის ესთეტიკის გავლენით, რამდენადაც ისეთი წერის/წერილობის ძიებაში, რომელმაც უმნიშვნელობას მიაღწია. რაც შეეხება რეალისტურ წრას/წერილობას, იგი ძალიან შორსაა ნეიტრალურობისგან და პირიქით, მასში ბევრია ისეთი ნიშნები, რომლებიც განსაკუთრებული შთამბეჭდაობით მიუთითებენ მის „დამზადებულობაზე“.

განიცადა რა დეგრადაცია, ამბობს რა უარს მოიპოვოს სიტყვიერი **ბუნება**, რომელიც აშკარადაა დაშორებული რეალურ სინამდვილეს, მაგრამ ასევე არ ფიქრობს რა, დაეუფლოს სოციალური **ბუნების** ენას, ნატურალისტურმა სკოლამ პარადოქსულად შექმნა მექანიკური ხელოვნება და სააშკარაოზე გამოფინა ლიტერატურის პირობითი ხასიათი. ფლობერისეული წერა/წერილობა უნებურად ქმნიდა რაღაც ჯადოქრულ ატმოსფეროს, ასე რომ, ფლობერის კითხვისას, ჩვენ ჯერ კიდევ ვრისკავთ, რომ ჩავიკარგოთ ბუნებაში, სადაც ნიშნებს არა იმდენად გამომსახველობითი, რამდენადაც შთაგონებითი ძალა აქვთ. რაც შეეხება რეალისტურ წერას, მას საერთოდ არ აქვს დარწმუნების უნარი და განწირულია მხატვრული აღწერისთვის დუალისტურ დოგმასთან სრულ თანხმობაში, რომელიც გვასწავლის, რომ არსებობს ერთადერთი ობიექტალური ფორმა, რომელსაც შეუძლია „გამოხატოს“ ინერტული, თითქოს უსულო საგანი, სინამდვილე, რომელზეც მწერალი ბატონობს მხოლოდ იმ ოსტატობის წყალობით, რომლითაც შეუძლია ერთმანეთს მიუსადაგოს სხვადასხვა ნიშნები.

ყველა ეს ავტორი სტილის გარეშე – მოპასანი, ზოლა, დოდე და მათი ეპიგონები – იყენებდნენ წერას, რომელიც მათთვის ერთდროულად გასაქცევიც იყო და იმ ხელოსნური ოპერაციების დემონსტრაციის საშუალებაც, რომელთა განდევნაც ესთეტიკიდან, რომელიც სრულიად პასიური გახდა, როგორც მათ ეგონათ, მოახერხეს. ცნობილია მოპასანის გამოთქმები ფორმაზე მუშაობის მნიშვნელობაზე, ცნობილი **სკოლის** ყველა გულუბრყვილო ხერხებიც, რომელთა მეშვეობითაც იგი ბუნებრივ ფრაზებს ხელოვნურად გარდაქმნიდა, ფრაზებს, რომელნიც მოწოდებულნი იყვნენ განეცხადებინათ საკუთარი ლიტერატურულობის შესახებ, ან ამ შემთხვევაში – გამოეცხადებინათ ფასი, რაც ღირდა მათზე მუშაობა. ასევე ცნობილია, რომ მოპასანის სტილისტიკა უკავშირებდა რა ხელოვნებას სინტაქსის სფეროს, ლექსიკას ტოვებდა მასალად, რომელიც მოცემულია **ლიტერატურამდე**. კარგად წერა – და ამიერიდან ეს იქცევა ლიტერატურული ნაწარმოების კუთვნილების ერთადერთ ნიშნად – ნიშნავს დამატებების გადასმას მათთვის ჩვეული

ადგილიდან, სიტყვების „გამოყოფას“, და ამით „ექსპრესიული“ რიტმის მიღწევას. ასე რომ, ექსპრესიულობა – მითია, ექსპრესიულობა სინამდვილეში მხოლოდ და მხოლოდ ექსპრესიულობის პირობითი სახეა.

სასკოლო კრიტიკის თვალსაზრისით სწორედ ეს პირობა იქცა მუდმივი აღფრთოვანების საგნად, რომლისთვისაც ტექსტი განისაზღვრებოდა იმ მუშაობის თვალსაჩინოებით, რაც იგი ღირდა. განა არის რამე უფრო შთამბეჭდავი, ვიდრე დამატებების გადაადგილება, რაც ანალოგიურია მუშის მანიპულაციებისა, რომელიც გარკვეულ ადგილს მცირე დეტალს უსადაგებს. სასკოლო კრიტიკას მოპასანისა და დოდეს წერაში/წერილობაში აღაფრთოვანებდა სწორედ ეს ლიტერატურული ნიშნები, რომლებიც ბოლოს და ბოლოს გაემიჯნა თავის შინაარსს და მთელი პირდაპირობით აცხადებდა ლიტერატურას როგორც მოვლენას, რომელიც სრულიად მოწყვეტილია კავშირს ნებისმიერ სხვა ენებთან. ეკავა რა გარდამავალი ადგილი პროლეტარიატსა (რომელიც სრულიად იყო მოწყვეტილი ყოველგვარ კულტურას) და ინტელიგენციას შორის (რომელმაც უკვე მოასწრო დაეჭვება **ლიტერატურაში**, როგორც ასეთში), წვრილმა ბურჟუაზიამ მხატვრულ-რეალისტურ წერაში (მო) იპოვა **ლიტერატურის** პრივილეგირებული ხატ-სახე, რომელიც ერთიანად იყო აღბეჭდილი საკუთარი **ლიტერატურულობის** ნიშნებით. საქმის ასეთ ვითარებაში მწერლის როლი მდგომარეობს არა იმაში, რომ შეექმნა ნაწარმოები, არამედ იმაში, რომ მომხმარებლებისთვის მიეწოდებინა ლიტერატურა, რომელსაც ისინი შორი მანძილიდანაც კი ამოიცნობდნენ.

ეს წვრილბურჟუაზიული წერა/წერილობა აითვისეს კომუნისტმა მწერლებმა და მიზეზი იმაშია, რომ შეუძლებელია, ამჟამად პროლეტარიატის მხატვრული ნორმები არ ემთხვეოდეს წვრილი ბურჟუაზიის მხატვრულ ნორმებს.

მაშასადამე, ფრანგულმა სოციალისტურმა რეალიზმმა აითვისა ბურჟუაზიული რეალიზმის წერა/წერილობა და მექანიკურად და განურჩევლად იყენებდა მისი „ოსტატობის“ ყველა ინტენციონალურ ნიშანს. შესაძლოა, რევოლუციონერების კეთილგონიერებით აღსავსე ამ წერაში/წერილობაში გამოსჭვივის რალაც უძლურების გრძნობა, რომ მათ არ ძალუძთ შექმნან თავისუფალი წერა/წერილობა როგორც ასეთი. ასევე შესაძლებელია, რომ ბურჟუაზიული წერის/წერილობის კომპრომენტირებულობას მხოლოდ ბურჟუაზიული მწერლები გრძნობენ: ლიტერატურული წერის/წერილობის ნგრევა აღმოჩნდა ცნობიერების და სრულებითაც არა რევოლუციურ ქმედებათა ფაქტი.

V. წერა/წერილობა და დუმილი

ხელოსნურ წერას არავითარი წესრიგის დარღვევა არ შეეძლო; არ მონაწილეობდა რა არავითარ ბრძოლებში, მწერალს ერთადერთი ვნება ამოძრავებდა – შეექმნა ფორმა.

ამბობდა რა უარს ახალი ლიტერატურული ენის გამოთავისუფლებაზე, ის ფასს უწევდა ძველ ენას სხვადასხვა ინტენციებით, სილამაზით, დახვეწილი გამოთქმებით, არქაიზმებით, მას შეეძლო შეექმნა მდიდრული, თუმცა, სასიკვდილოდ განწირული სიტყვა. ეს დიდებული ტრადიციული წერა/წერილობა, ჟიდის, ველერის, მონტერლანის და ბრეტონის წერა/წერილობა ნიშნავდა, რომ ფორმა თავისი წონადობითა და შეუდარებელი ბრწყინვალეობით წარმოადგენს ღირებულებას, ანუ არ ემორჩილება **ისტორიას**, მსგავსად ღვთისმსახურთა რიტუალური ენისა.

გამოჩნდებოდნენ ხოლმე მწერლები, რომლებსაც მიაჩნდათ, რომ ამ საკრალური ენისგან თავის დაღწევა მხოლოდ მისი განადგურებით შეიძლებოდა. მათ დაიწყეს ლიტერატურული ენის წგრევა და ფორმა სრულ ქაოსში აღმოჩნდა, მის ადგილას სიტყვიერი სიცარიელე დარჩა. მათ სურდათ ისტორიისგან სრულიად თავისუფალი მოვლენის აღმოჩენა, მაგრამ ამგვარი პერტრუბაციები ბოლოს და ბოლოს საკუთარ, კარგად შეთელილ გზებს გაიყვანენ და საკუთარ კანონებს შეიმუშავენ ხოლმე. ენის ხრწნის პროცესს, რომელიც სულ უფრო და უფრო აღრმავებს მის უწესრიგობას, მხოლოდ დუმილთან შეუძლია მიყვანა. **აგრაფია**, რომლამდეც მივიდა რემბო ან ზოგიერთი სიურეალისტები (სწორედ ამიტომაც მიეცნენ ისინი დავიწყებას) ანუ ლიტერატურის თვითგანადგურების არაჩვეულებრივი სურათი გვასწავლის, რომ ზოგიერთი მწერლის ენა, ლიტერატურული მითის ეს საწყისი და საბოლოო წერტილი, ბოლოს და ბოლოს აღადგენს ყველა იმ ფორმას, რომლის მოშორებასაც იგი ცდილობდა, რომ არ არსებობს წერა, რომელიც საბოლოოდ შეინარჩუნებდა თავის რევოლუციურობას და რომ ფორმის ყოველგვარი მდუმარება არ იქნება მოტყუება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მწერალი თავის თავს სრული სიყრუეზე გასწირავს. მალარმეს პიროვნება – წერისადმი მისი ჰამლეტური დამოკიდებულებით – არაჩვეულებრივად განასახიერებს იმ არამყარ მომენტს ისტორიაში, როდესაც ლიტერატურული ენა სიცოცხლეს ებლაუჭებოდა მხოლოდ იმიტომ, რათა უკეთ შეესხა ხოტბა საკუთარი სიკვდილის გარდაუვლობისთვის. ბექტდური სიტყვის აგრაფიას მალარმესთან მიზნად ჰქონდა გაუხშობეულ „ვოკაბიულებს“ გარშემო შეექმნა სიცარიელის ზონა,

რომელშიც იკარგება სიტყვის ჟღერადობა, რომელსაც წართმეული აქვს თავისი სოციალური და ამის გამო, თავისი ცოდვილი კავშირები. ჩვეული შტამპებიდან თავდაღწეული, რეფლექსების ბატონობიდან გათავისუფლებული ყოველი სიტყვა ხდება თავისუფალი ყოველგვარი შესაძლო კონტექსტებისგან; თავად ამგვარი სიტყვის გაჩენა ჰგავს წამიერ, განუმეორებელ მოვლენას, რომელიც არ გამოსცემს არავითარ ექოს და სწორედ ამით ამტკიცებს თავის სიმარტოვეს და მაშასადამე, თავის უცოდველობას. ეს ხელოვნება თვითმკვლელობის ხელოვნებაა: თავად მდუმარება აქ გადაიქცევა რაღაც ერთგვაროვან პოეტურ დროდ, იგი ქრის ენობრივ შრეებს და გაიძულებს იგრძნო ცალკეული სიტყვა – მაგრამ არა როგორც კრიპტოგრამის ფრაგმენტი, არამედ როგორც სინათლის გაელვება, მოელვარე სიცარიელე ან ქეშმარიტება, რომელიც მდგომარეობს სიკვდილსა და თავისუფლებაში (ცნობილია, თუ რაოდენ დავალებულნი ვართ მორის ბლანშოსგან, რომელმაც შეიმუშავა ჰიპოთეზა მალარმეს, როგორც ენის მკვლელის შესახებ). მალარმეს ენა თავად ორფეოსის ენაა, რომელსაც შეუძლია ნებისმიერი არსების გადარჩენა მხოლოდ მასზე უარის თქმის შემთხვევაში და მიუხედავად ამისა, იგი თავს ვერ იკავებს და ოდნავ უკან ტრიალდება. მალარმეს ენა – ეს არის ლიტერატურის ენა, რომელიც მიყვანილია „აღთქმული ქვეყნის“ ზღურბლთან ანუ, სამყაროს ზღურბლთან ლიტერატურის გარეშე, მაგრამ ამ სამყაროს შესახებ ჩვენების მოცემა მაინც მხოლოდ მწერლებს შეუძლიათ. მაგრამ, აი, ლიტერატურული სიტყვის გათავისუფლების მეორე ხერხი: იგი თეთრი წერის/წერილობის შექმნაში მდგომარეობს, რომელიც თავისუფალია ღიად გამოხატული ენობრივი მოწესრიგებულობის ტყვეობისგან. ლინგვისტურმა შეპირისპირებამ, შესაძლოა, ამ ახალი მოვლენის არსის გარკვევის საშუალება მოგვცეს. როგორც ცნობილია, ზოგიერთი ლინგვისტი ამტკიცებს, რომ ორ პოლარულ ლინგვისტურ კატეგორიას შორის (მხოლოდითი რიცხვი – მრავლობითი რიცხვი, წარსული დრო – აწმყო დრო) არსებობს კიდევ ერთი – ნეიტრალური ან ნულოვანი – ტერმინი; ასე, თხრობითი კილო თურმეობითისა და ბრძანებითის საპირისპიროდ მათ ესახებათ ზე/არამოდალურ ფორმად. ამ თვალსაზრისით, მაგრამ რა თქმა უნდა, სხვა მასშტაბებით, შეიძლება ითქვას, რომ წერა, რომელიც დაყვანილია ნულოვან ხარისხამდე, არსებითად, წარმოადგენს სხვა არაფერს, თუ არა წერას/წერილობას ინდიკატივში ანუ თუ გნებავთ არამოდალურ წერას/წერილობას, მას შეიძლება ჟურნალისტური წერაც/წერილობაც კი დარქმეოდა, სწორედ ჟურნალისტისკა რომ არ მიმართავდეს გაუთავე-

ბლად ბრძანებით და თურმეობით კილოს (ანუ პათეტიკურ ფორმებს). ახალი ნეიტრალური წერა განლაგებულია ამ ემოციურ წამოძახილებსა და მსჯელობებს შორის, მაგრამ მათგან სრულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს; მისი არსი მდგომარეობს სწორედ მათ არყოფნაში და ეს არყოფნა აბსოლუტურია, იგი არ გულისხმობს არავითარ თავშესაფარს, არავითარ საიდუმლოს; აი, რატომ არ შეიძლება ითქვას, რომ ეს გულგრილი წერაა; უმაღლეს უცოდველი, უბინოების შემნარჩუნებელი წერაა/წერილობაა. აქ საუბარი იმაზეა, რომ რაღაც ძირითადი ენისთვის მინდობით დაძლეულ იქნას ლიტერატურა*, რომელიც ერთნაირად უცხოა როგორც ნებისმიერი სალაპარაკო, ისე სალიტერატურო ენისთვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ეს გამჭვირვალე ენა, რომელიც პირველად კამიუმ გამოიყენა „უცხოში“, ქმნის სტილს, რომელიც ემყარება არყოფნის იდეას, რომელიც შემობრუნდება ხოლმე ლამის სტილის სრულ არარსებობად. წერა/წერილობა ამ შემთხვევაში დაიყვანება თავისებურ ნეგატიურ მოდუსამდე, სადაც ენის ყველა სოციალური და მითოლოგიური ნიშნები ნადგურდება, უთმობს რა ადგილს ნეიტრალურ და ინერტულ ფორმას. ამგვარად, მწერლის აზრი ისევ ინარჩუნებს მთელ თავის პასუხისმგებლობას, მაგრამ მას თან არ სდევს **ისტორიაში** ფორმის სოციალური ჩათრევის დამატებითი პროცესი, რომელიც ვერ ბატონობს ამ ფორმაზე. თუ ფლობერის წერა/წერილობა ემყარება ცნობილ **კანონს**, ხოლო მალარმე მოითხოვს მდუმარებას, თუკი ისეთ მწერალთა წერა/წერილობა, როგორებიც არიან პრუსტი, სელინი, კამიუ, პრევერი – ყოველი მათგანი თავისებურად – ამოდის არსებული სოციალური **ბუნებდან**, თუკი წერის ყველა ეს სახეობა გულისხმობს ფორმის შემჭირდოვებას და ენობრივი და სოციალური პრობლემატიკის არსებობას, ამკვიდრებს რა სიტყვას, როგორც ობიექტს, რომელთანაც საქმე ხელოსანს, ჯადოქარს ან ასლის გადამღებს აქვს, მაშინ ნეიტრალურად წერა/წერილობა ფაქტობრივად ხელახლა იძენს კლასიკური ხელოვნების პირველყოფილ თვისებას – ინსტრუმენტულობას. მაგრამ ახლა ეს ფორმალური ინსტრუმენტი უკვე აღარ არის რომელიღაც გამარჯვებული იდეოლოგიის სამსახურში, ამიერიდან იგი გამოხატავს მწერლის ახალ მდგომარეობას და იქცევა დუმილად, რომელსაც ხორცი აქვს შესხმული. იგი შეგნებულად ამბობს უარს ნებისმიერ პრეტენზიაზე ელევანტურობისადმი ან ორნამენტულობისადმი, რადგანაც ამ ორივე განზომილებას ძალუძს შემოიყვანოს წერაში/წერილობაში **დრო** – მოძრავი ძალა, რომელსაც თან **ისტორია** მოაქვს. მაგრამ თუ წერა ნამდვილად ნეიტრალურია, თუკი ენობრივი აქტი

* ორიგინალში – langue basique ნაცვლად ჩვეულებრივი language de base ან language fondamentale–ისა.

კარგავს თავის მოუქნელობას და თავდაუჭერლობას, იქცევა წმინდა მათემატიკური განტოლების მსგავსებად და ხდება ისეთივე უსხეულო, როგორც ალგებრის ფორმულები ადამიანური ცხოვრების უძირობის პირისპირ, აი მაშინ, ბოლოს და ბოლოს, ლიტერატურა მარცხდება, სწორედ მაშინ ადამიანური ყოფიერების მთელი პრობლემატიკა იხსნება და განსხეულდება თითქოს გაუფერულებულ სივრცეში, ხოლო მწერალი გადაიქცევა უდავოდ ყველაზე პატიოსან ადამიანად. უბედურება იმაშია, რომ არ არსებობს არაფერი უფრო მატყუარა, ვიდრე თეთრად წერა/წერილობა; თავისი წარმოშობის წამიდან იგი იწყებს ავტომატური ხერხების შემუშავებას სწორედ იქ, სადაც უწინ მისი თავისუფლება ჰყვაოდა. გაქვავებული ფორმები ყოველი მხრიდან უტყვენ და ავინროვებენ სიტყვის პირველყოფილ უშუალობას, ხოლო ენის ადგილას, რომელიც არ ექვემდებარება არავითარ მზა განსაზღვრებებს, ისევ ამოიზრდება წერა/წერილობა. გახდება რა კლასიკოსი, მწერალი იქცევა თავისი საკუთარი ადრინდელი შემოქმედების ეპიგონად; საზოგადოება მის წერას/წერილობას აცხადებს ერთ-ერთად მრავალ ლიტერატურულ მანერათაგან და ამით აქცევს მას მისსივე საკუთარი ფორმაშემოქმედებითი მითის ტყვედ.

VI. წერა/წერილობა და სოციალური ენა

ასიოდე წლის წინ მწერლები, როგორც წესი, არც კი ეჭვობდნენ, რომ ფრანგულ ენაზე გამოხატვის ერთი კი არა, მრავალი სრულიად სხვადასხვა საშუალება არსებობდა. მაგრამ 1830 წლის შემდეგ, იმ დროს, როდესაც ბურჟუაზია კეთილგანწყობილად დასცინოდა ყველაფერს, რაც სცდებოდა მისი საკუთარი ცხოვრების წრის საზღვრებს და განლაგებული იყო ვინრო სოციალურ სივრცეში, რომელიც მის მიერ ბოჰემისთვის, კარისკაცებისა და ქურდებისთვის იყო განკუთვნილი – საკუთრივ ლიტერატურულ ენაში მწერლებმა დაიწყეს ცალკეული მონაკვეთების ჩართვა, რომლებიც ატაცებული, ნასესხები იყო „დაბალი“ ენებიდან – იმ პირობით, რომ ისინი აუცილებლად ექსცენტრულები იყვნენ (სხვა შემთხვევაში, მათში საფრთხე იქნებოდა დავანებული). ეს ხატოვანი ჟარგონები ლიტერატურის სამკაულები იყო და მათ სტრუქტურას თავს არ ესხმოდნენ. ბალზაკი, სიუ, მონიე და ჰიუგო სიამოვნებით გადმოსცემდნენ ყოველგვარ ფონეტიკურ და ლექსიკურ დარღვევებს – ქურდულ არგოს, გლეხურ დიალექტებს, გერმანელთა მეტყველებას, კარისკაცების ჟარგონს. მაგრამ ეს სოციალური ენ-

ები მხოლოდ თავისებური თეატრალური სამოსი იყო, რომელშიც ადამიანურ არსს მოსავენენ და იგი არასოდეს არ ეხებოდა მოსაუბრე ინდივიდს და მის მთლიანობას, ადამიანური განცდები მათი მეტყველებითი განსხვავების მიღმა აგრძელებდა არსებობას. შესაძლოა, პრუსტის მოსვლას უნდა დავლოდებოდით, რომელმაც მთლიანად გააიგივა ზოგიერთი ადამიანი მის ენასთან და თავისი პერსონაჟების გამოსახვა მათი წმინდა ენობრივი, მსუყე და ფერადოვანი თავისებურებების მეშვეობით დაიწყო. მაგალითად, თუ ბალზაკის პერსონაჟები ადვილად ეწერებინან საზოგადოებაში არსებული იძულებითი ურთიერთკავშირების სისტემაში, სადაც ეს პერსონაჟები ერთგვარი ალგებრული კავშირების როლს თამაშობენ, პრუსტის პერსონაჟი ამა თუ იმ სპეციფიკური ენის თითქოსდა გაუმჭვირვალ სივრცეში არსებობს. რეალურად, სწორედ ამ დონეზე ფორმდება და წესრიგდება მისი ისტორიული მდგომარეობა – მისი პროფესიული და კლასობრივი კუთვნილება, ქონებრივი მდგომარეობა, მემკვიდრეობითი ნიშნები, ბიოლოგიური თვისებები. ასე იწყებს ლიტერატურა თავისებური ბუნების სახით საზოგადოების შეცნობას, რომლის ფენომენებიც, შესაძლოა, კვლავწარმოებას ექვემდებარება. იმ მომენტებში, როდესაც მწერალი ასახავს ენებს, რომლებზეც რეალურად საუბრობენ ადამიანები, არა მხოლოდ როგორც კოლორიტული, არამედ როგორც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი წარმონაქმნები, რომლებიც მთელი საზოგადოების შინაარსის ამოწურვას ახერხებენ, ამ მომენტში წერა/წერილობა თავის რეფლექსებს რეალურ ადამიანურ მეტყველებაზე ავრცელებს; ლიტერატურა წმინდა ინფორმატიულ აქტად იწყებს გადაქცევას, ისე, თითქოს მისი უპირველეს ამოცანას საზოგადოების განშრეების ყველა დეტალის გარკვევა წარმოადგენდეს მათივე კვლავწარმოების მეშვეობით. იგი მიზნად ისახავს დაუყოვნებელი ანგარიში წარმოადგინოს ადამიანების მდგომარეობის შესახებ, რომლებიც თავისი კლასის, მხარის, პროფესიის ენაში, მემკვიდრეობითობაში ან ენაში არიან ჩაკირულნი.

ამ თვალსაზრისით ირკვევა, რომ სოციალურ მეტყველებაზე დამყარებულ ლიტერატურულ ენას, პრინციპში, არ ძალუძს გათავისუფლდეს მისი შემზღუდველი აღწერილობითი ფუნქციისგან, რადგანაც თანამედროვე საზოგადოების პირობებში ამა თუ იმ ენის უნივერსალურობა მეტყველების აქტის ფაქტია და არამც და არამც არ წარმოადგენს ლაპარაკის ფაქტს: ისეთი ენის ნაციონალურ ნორმათა ფარგლებში, როგორც ფრანგულია, არსებობს სხვადასხვა სოციალურ ჯგუფთა ენობრივი ნაირმეტყველება და ყოველი ინდივიდი თავისი ენის ტყვე აღმოჩნდება ხოლმე: საკუთარი კლასის ფარგლებს მიღმა იგი ყოველი

წარმოთქმული სიტყვით გასცემს საკუთარ თავს, ყოველი სიტყვა მას მთლიანად ამჟღავნებს და გამოფენს, როგორც ჩვენებაზე მთელი თავისი ისტორიით. თავისი ენის წყალობით ადამიანი ღიაა ამოსაცნობად, მას თავად ენობრივი ფორმის ნამდვილობა გასცემს, რომელიც არ ექვემდებარება მის ანგარებიან ან კეთილშობილურ სურვილს, იცრუოს საკუთარი თავის შესახებ. ამგვარად, თავად ენათა თავისებურება გვევლინება აუცილებლობის გამოვლენად და სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი ტრაგიკული არსი.

აი რატომ არის, რომ სალაპარაკო ენის აღორძინებამ, რომელიც თავიდან აღიქმებოდა როგორც კოლორიტული სახუმარო ფორმების მიბაძვა, საბოლოო ჯამში სოციალური ცხოვრების მთელ წინააღმდეგობათა გამოხატვა დაიწყო. მაგალითად, სელინის შემოქმედებაში წერა/წერილობა არ დგას აზრის სამსახურში, როგორც წარმატებული რეალისტური ფონი ამა თუ იმ სოციალური ჯგუფის ხატოვანი ცხოვრებისეული სურათისთვის; მწერლისთვის იგი წარმოადგენს ნამდვილ ჩაყვინთვას მის მიერ აღწერილი გარემოს ნებოვან სიღრმეებში. რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში საქმე ეხება მხოლოდ გამოხატვის საშუალებას და ამიტომ, ლიტერატურა დაუძლეველი რჩება. მაგრამ, უნდა ვაღიაროთ, რომ სინამდვილის გამოხატვის ყველა შეასძლო საშუალებიდან (ვინაიდან, ლიტერატურას ძირითადად ამაზე ჰქონდა პრეტენზია) რეალური ენების ათვისება მწერლისთვის ყველაზე უფრო ადამიანური ლიტერატურული აქტია. თანამედროვე ლიტერატურის მნიშვნელოვან ნაწილში მეტნაკლებად შესამჩნევია სევდა ამგვარი ენისადმი, რომელიც სოციალურ ენათა ბუნებრიობას შეიძენდა. (ბოლოდროინდელ და კარგად ცნობილ ნიმუშად საკმარისია სარტრის რომანების დიალოგების მოხმობა). და მაინც, რა წარმატებულიც არ უნდა იყოს ენების ეს ხატოვანი სახეები, ისინი მაინც რეპროდუქციებად, თავისებურ „არიებად“ რჩება, რომლებიც ძალიან პირობითი წერის/წერილობის უსასრულო რეჩიტატივის ჩარჩოშია მოქცეულია.

კენომ სწორედ იმის ჩვენებას ცდილობდა, რომ შესაძლებელია წერილობითი დისკურსის ყველა ელემენტის სასაუბრო კონტამინაცია. მასთან, ლიტერატურული ენის სოციალიზაცია ერთბაშად მოიცავს წერის/წერილობის ყველა დონეს – გრაფიკულს, ლექსიკურს და რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, თუმც არც ისე ეფექტურად გამოიყურება, ენობრივი მანერის დონეს. რასაკვირველია, კენოს წერა/წერილობა არ სცილდება ლიტერატურის ფარგლებს, ვინაიდან მას საზოგადოების უმნიშვნელო ნაწილი იყენებს და იგი არ არის რაიმე სახის უნივერსალურობა და მხოლოდ და მხოლოდ ექსპერიმენტად და გართობად რჩე-

ბა. და მაინც, ეს არის პირველი შემთხვევა, როდესაც ლიტერატურული აღმოჩნდა არა თავად წერა/წერილობა; ლიტერატურა განიდევნება ფორმის სფეროდან; ამიერიდან იგი არ არის კატეგორიაზე მეტი; ლიტერატურა იქცევა ისტორიად, ხოლო ენა – ადამიანური გამოცდილების მთელ სიღრმედ. მაშ ასე: ლიტერატურა აქ ღიად არის მიყვანილი ენის პრობლემატიკასთან და ჭეშმარიტად, ამიერიდან იგი სხვა ველარაფერი ველარ იქნება.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, ნელ-ნელა როგორ გამოსჭვივის რაღაც ახალი ჰუმანიზმის მონახაზები, როდესაც საყოველთაო ეჭვი, რომელიც ენას თავს ადგას თანამედროვე ლიტერატურაში, შეიცვლება მწერლის სიტყვასა და ყველა სხვა ადამიანის სიტყვას შორის მორიგებით. მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეძლებს მწერალი ჩათვალოს საკუთარი თავი მთლიანად სოციალურად პასუხისმგებლად, როდესაც მწერლის პოეტური ენა ფესვს გაიდგამს თავად ენობრივი სიტუაციის შიგნით, ხოლო მისი საზღვრები კი საზოგადოების საზღვრებს დაემთხვევა და არა გარკვეული საზოგადოების გემოვნების ამა თუ იმ პირობით ფორმას. სანინალმდეგო შემთხვევაში, ეს პასუხისმგებლობა სამუდამოდ ნომინალური რჩება; იგი შეძლებს გადაარჩინოს მწერლის ცნობიერება, მაგრამ ვერ შეძლებს გახდეს მწერლის ავტორისეული ქცევის საფუძველი. სწორედ ამიტომ, რომ აზრს არ შეუძლია ენის გარეშე არსებობა, რომ ფორმა ლიტერატურული პასუხისმგებლობის პირველი და უკანასკნელი ინსტანციაა და რომ საზოგადოებაში ჰარმონიის ნაკლებობაა. სწორედ ამიტომ ქმნის ენა – ეს აუცილებლობისა და აუცილებელი იძულების განსახიერება – ამ განხეთქილების სიტუაციას, რომელშიც აღმოჩნდება ხოლმე მწერალი.

VI. ენობრივი უტოპია

წერის/წერილობის უამრავი ნაირსახეობა – აი, თანამედროვეობის ნიშანდობლივი ფაქტი, რომელიც მწერალს არჩევანის გაკეთებას აიძულებს, ლიტერატურულ ფორმას ადამიანის ქცევის საშუალებად აქცევს და შეიძლება ეწოდებოდეს წერის/წერილობის ამა თუ იმ ეთიკას. განზომილებათა რაოდენობა, რომელშიც თავსდება ლიტერატურული ქმნილება, იზრდება კიდევ ერთის, ახალი სიდიდის ხარჯზე: ფორმა, როგორც ასეთი, ნაწარმოების წმინდა ინტელექტუალური ფუნქციის გვერდით იწყებს პარაზიტული მექანიზმის როლის თამაშს. თანამედროვე წერა/წერილობა – ეს ჭეშმარიტად დამოუკიდებელი ორგანიზმია, რომელიც იზრდება ლიტერატურული აქტის გარშემო, სძენს მას აზრს, რომელიც უცხოა

მისი პირდაპირი/სწორხაზოვანი ინტენციისთვის, ითრევს მას ორმაგ ცხოვრებაში და სიტყვების უშუალო შინაარსის გარდა ათავსებს შესქელებულ ნიშანთა შრეს, რომლებიც საკუთარ თავში ატარებენ თავის საკუთარ, მეორად ისტორიას, შეიცავენ საკუთარ დანაშაულსა და საკუთარ გამოსყიდვას, ასე რომ, აზრის ბედი, რომელიც ნაწარმოებშია ჩადებული, მის შემავსებელთან გადაჯაჭვას იწყებს, არც თუ იშვიათად მის საწინააღმდეგო და ყოველთვის მის დამამძიმებელ ფორმის ბედთან.

საინტერესოა, რომლიტერატურული ნიშნის (რომელიც მწერალს არ აძლევს უფლებას ერთი სიტყვაც კი დაწეროს ისე, რომ დაუყოვნებლივ არ აღმოჩნდეს არქაულის, ანარქიულის, მიმბაძველობის მატარებელის მდგომარეობაში) ფატალური თვისება მოქმედებას იწყებს სწორედ მაშინ, როდესაც ლიტერატურის გამოყენებას – რომელიც სულ უფრო გაბედულად მოისვრის ბურჟუაზიული მითის თავის სტატუსს – ცდილობს ის ჰუმანიტარული მოძრაობა, რომელმაც ცხოვრების გააზრებისას ან მასზე მონიშვნისას, ბოლოს და ბოლოს ახერხებს ჩაერთოს ისტორია მის მიერ შექმნილი ადამიანის სახეში. ამ პირობებში უწინდელი ლიტერატურული კატეგორიები – რომლებმაც (უკეთეს შემთხვევაში) დაკარგეს თავისი ტრადიციული შინაარსი, რომელიც დაიყვანებოდა ადამიანის რალაც ზედროული არსის გამოხატვაში – საბოლოო ჯამში ახერხებენ მხოლოდ სპეციფიკური ფორმის შენარჩუნებას, მაგალითად, ლექსიკური ან სინტაქსური მონესრიგებულობის წყალობით. მოკლედ რომ ვთქვათ, გარკვეული ენის წყალობით: ამიერიდან სწორედ წერა/წერილობა ისრუტავს თავის თავში ლიტერატურული ნაწარმოების კუთვნილების ნიშნებს.

სარტრის რომანები რომანები არიან მხოლოდ იმ გარკვეული მეტყველების მანერის, ნორმის ერთგულების გამო (თუმცა, იგი მუდმივად ირღვევა), რომლითაც თავი დაიმკვიდრეს რომანის განვითარების ყველა წინამავალი გეოლოგიური ეტაპის განვითარებისას. და მართლაც, სიტყვაკაზმულობა სარტრის რომანებში ვლინდება არა მისი შინაარსის, არამედ მისი წერის/წერილობის სპეციფიკური მეთოდის ხარჯზე. უფრო მეტიც, როდესაც სარტრი („გადავადებაში“) ცდილობდა რომანული ხანგრძლივობის დანგრევას და ანანევრებდა თავის რეჩიტატივს, რათა სინამდვილის ყველგანმყოფობა ეჩვენებინა, სწორედ მაშინ აღადგენს მისი წერის/წერილობის თხრობითი ხასიათი – თითქოს ასახულ მოვლენათა ერთდროულობის ზემოთ – დროის ერთიანობასა და ერთგვაროვნებას, მთხრობელის დროს, რომლის განსაკუთრებული ხმა, რომელიც ძნელი ამოსაცნობი არ არის მისი სპეციფიკური მოდულაციების გამო, პარაზიტული წანაზარდისებურად ამძიმებს ისტორიის გამოაშკარავების აქტს და რომანს მონმის ჩვენების არაერთგვაროვან

ინტონაციას ანიჭებს, რომელიც შემონმებისას შეიძლება ყალბი აღმოჩნდეს.

ნათქვამიდან ჩანს, რომ თანამედროვე შედეგის შექმნა ფაქტობრივად შეუძლებელი გახდა, რადგანაც წერა/წერილობა მწერალს გამოუვალ წინააღმდეგობრივ მდგომარეობაში აყენებს; ერთი ორიდან: ან მისი ნაწარმოები მიმართულია ფორმის ყველა პირობითობის დაცვაზე და ამ შემთხვევაში ლიტერატურა ყრუ რჩება ჩვენი ცოცხალი ისტორიის მიმართ, ხოლო მითი დაუძლეველი ხდება; ან მწერალი გრძნობს ჩვენი სამყაროს მთელ სიფართოვესა და სიახლეს, მაგრამ ამის გამოსახატად ფლობს მართალია არაჩვეულებრივად თავლისმომჭრელ, მაგრამ სამაგიეროდ მკვდარ ენას.

როდესაც მწერალი წინ სუფთა ფურცელს იღებს და იმ სიტყვების მოძებნას ლამობს, რომლებმაც გულახდილი განაცხადი უნდა გააკეთონ მისი ადგილის შესახებ ისტორიაში და დაადასტუროს, რომ იგი იღებს მის პირობებს, მწერალი უეცრად ტრაგიკულ შეუსაბამობას აღმოაჩენს იმას შორის, რასაც აკეთებს და რასაც ხედავს. სოციალური სამყარო მისი მზერის წინაშე წარსდგება, როგორც ჭეშმარიტი ბუნება და ეს ბუნება ლაპარაკობს, იგი ქმნის ენობრივი ცხოვრების სიმრავლეს, რომელთაგანაც თავად მწერალი უიმედოდაა მოწყვეტილი. ამის სანაცვლოდ, ისტორია მას ხელში უდებს მდიდრულად მორთულ, მაგრამ მაკომპროპრომეტირებელ ინსტრუმენტს – წერას/წერილობას, რომელიც მემკვიდრეობითაა მიღებული წარსული და მისთვის უკვე უცხო ისტორიიდან; წერას/წერილობას, რომელზეც იგი არანაირად არ არის პასუხისმგებელი, მაგრამ სარგებლობა კი მხოლოდ მისით შეუძლია. ასე იბადება წერის/წერილობის ტრაგედია, რადგანაც ამიერიდან ყოველი შეგნებული მწერალი იძულებულია შეერკინოს ყოვლისშემძლე ნიშნებს, რომლებიც მას წინაპრებისგან ერგო, ნიშნებს, რომლებიც უცხო წარსულის სიღრმეებიდან კინძავენ მისთვის ლიტერატურას, როგორც რაღაც რიტუალურ ქმედებას და არა როგორც ცხოვრების გათავისების საშუალებას.

თუკი მწერალი თავად არ გაბედავს განყვიტოს კავშირი ლიტერატურასთან, მას არ ძალუძს წერის/წერილობის ამ პრობლემემატიკის გადაჭრა. უკვე შემოქმედებითი დაბადების მომენტში ყოველი მწერალი საკუთარ თავში იწყებს სასამართლო პროცესს ლიტერატურის წინააღმდეგ. მაგრამ მაშინაც კი, თუკი მას გამოაქვს საბრალდებო განჩენი, მაშინვე გადადებს მის შესრულებას, ხოლო ლიტერატურა სარგებლობს ამ გადავადებით, რათა ისევ დაიმორჩილოს მწერალი. იგი სულ ტყუილად შეეცდება, შექმნას სრულიად თავისუფალი ენა; ეს უკანასკნელი მას დაუბრუნდება, როგორც წარმოების პროდუქტი, ხოლო ყოველგ-

ვარი ფუფუნებისთვის გადახდაა საჭირო: მწერალი იძულებულია მომავალშიც ამ გაქვავებული ენით ისარგებლოს, რომელიც საკუთარ თავში ჩაიკეტა იმ უამრავი ადამიანის შემზარავი შემოტევის გამო, რომლებიც მასზე არ საუბრობენ. მასასადამე, არსებობს ჩიხი, რომელშიც შეეყავართ წერას/წერილობას და ეს არის ჩიხი, რომელშიც იმყოფება თავად საზოგადოება. თანამედროვე მწერლები ამას გრძნობენ: მათთვის არასტილის, ზეპირმეტყველებითი სტილის, წერის/წერილობის ნულოვანი ან სამეტყველო ხარისხის ძიება პრინციპში, აღმოჩნდება მცდელობად, დაასწროს საზოგადოების ისეთ მდგომარეობას, რომელიც გამორჩეული იქნებოდა აბსოლუტური ერთგვაროვნებით. მათ უმრავლესობას ესმის, რომ სოციალური სამყაროს რეალური უნივერსალურობის (არამც და არამც მისტიკური ან წმინდად ნომინალური) გარეშე ვერ იარსებებს ვერც უნივერსალური ენა.

მაშ ასე, ნებისმიერი თანამედროვე ენისთვის დამახასიათებელია ორმიმართულებიანობა: წერა/წერილობა მიისწრაფის, კავშირი განწყვიტოს წარსულთან და ამავე დროს, სწყურია მომავლის მოსვლა. მასში განსხეულებულია ნებისმიერი რევოლუციური სიტუაციის ხვედრი, მისი ფუნდამენტური გაორება, რომელიც მოითხოვს, რომ ლიტერატურამ სასურველის სახეები ამოხაპოს იმ სინამდვილიდან, რომლის დარღვევასაც იგი ესწრაფვის. ისევე, როგორც მთელი თანამედროვე ხელოვნება, ლიტერატურული წერა/წერილობა საკუთარ თავში ერთდროულად განასხეულებს როგორც ისტორიის გამაუცხოებელ ძალას, ისე სევდას ისტორიისადმი. ვინაიდან წერა/წერილობა არის ამავე დროს აუცილებლობის განსახიერებაც, იგი წარმოგვიდგება, როგორც ამ განხეთქილების გაცნობიერება და როგორც მისი დაძლევის მისწრაფება. მიუხედავად იმისა, რომ წერა/წერილობა საკუთარ თავს მუდმივად ადანაშაულებს საკუთარ მარტოობაში, იგი არანაკლებად ოცნებობს იმ დროზე, როდესაც სიტყვები, ბოლოს და ბოლოს, ბედნიერნი გახდებიან, იგი ოცნებობს ენაზე, რომლის ბუნებრივობა იდეალურად გაუსწრებდა წინ იმ ახალ და სრულყოფილ „ადამის სამყაროს“, სადაც ენა თავისუფალი იქნებოდა გაუცხოებისგან. თავად ახალი წერის/წერილობის სახეობების მომრავლების ფაქტი ახალ ლიტერატურას იმ მოცულობით ამკვიდრებს, რომლითაც ეს უკანასკნელი, ქმნის რა თავის ენას, მიისწრაფვის მხოლოდ იქით, რათა იქცეს განსხეულებელ ოცნებად: ლიტერატურა ენის უტოპიად გადაიქცევა.

თარგმნა **მაია ნაჭყებია**
(ნათარგმნია შემოკლებით)

მითი დღეს

რა არის მითი ჩვენს დროში? სანყის პასუხს ახლავე, ძალიან მარტივად და მის ეტიმოლოგიასთან სრული შესაბამისობით გავცემდი: *მითი არის სიტყვა**.

მითი არის სიტყვა

რა თქმა უნდა, მითი არ არის ნებისმიერი სიტყვა. იმისთვის, რომ სიტყვა მითად იქცეს, განსაკუთრებული პირობებია საჭირო. ქვემოთ ჩვენ დავადგენთ, თუ როგორია ეს პირობები, მაგრამ იმთავითვე მკაცრად უნდა გავითავისოთ, რომ მითი არის კომუნიკაციური სისტემა, შეტყობინება; აქედან გამომდინარე, მითი არ შეიძლება იყოს საგანი, კონცეპტი ან იდეა, ის არის აღნიშვნის წესი, ფორმა. მოგვიანებით საჭირო გახდება ეს ფორმა ისტორიულ საზღვრებში ჩავსვათ, დავადგინოთ მისი გამოყენების პირობები, ჩავრთოთ მასში საზოგადოება, რაც ხელს არ შეგვიშლის, რომ იგი აღინეროს, როგორც ფორმა. ამასთან, სრულიად მოჩვენებითი იქნებოდა მტკიცება იმისა, რომ არსებითად განგვესხვაებინა ერთმანეთისგან სხვადასხვა მითიური ობიექტები: რამდენადაც მითი არის სიტყვა, ამდენად, ყველაფერი, რაც კი ღირებულია თხრობისათვის, შეიძლება გახდეს მითი, რადგან იგი თავისი შეტყობინების ობიექტით კი არ განისაზღვრება, არამედ იმით, თუ თხრობის რა ფორმას ამჯობინებს. მითში არის ფორმალური საზღვრები, მაგრამ ეს არ არის არსებითი. მაშასადამე, შეიძლება თუ არა, რომ ყველაფერი იყოს მითი? ვფიქრობ, რომ ასეა, ვინაიდან სამყარო უსასრულოდ სუბესტიურია. ყოველ მიწიერ საგანს შეუძლია გასცდეს თავის ჩაკეტილ, უტყვე მყოფობას, გადავიდეს სიტყვიერებაში და ღია გახდეს საზოგადოებისათვის, ვინაიდან, არცერთი კანონი, ბუნებითი თუ არაბუნებითი, არ კრძალავს საუბარს ამა თუ იმ საგანზე. საერთოდ, ხე არის ხე, მაგრამ მინუ დრუესთვის (ფრანგი პოეტი ქალი) ხე უკვე აღარ არის მხოლოდ ხე: მისთვის ეს არის ხე – შემკობილი, გამოსადეგი გარკვეული მოხმარებისათვის, ლიტერატურული გამონწვევისათვის ან ამბოხისთვის; ერთი

* მითის განსამარტად შეგეძლოთ შემოგეთავაზებინათ არაერთი სხვა აზრი, მაგრამ მე ვეძებ განსაზღვრებას მისი რაობისა და არა სიტყვებისა.

სიტყვით, ხე არის სოციალური ფუნქციით დატვირთული, რაც სიღრმეს ანიჭებს ჩვეულებრივ მატერიას, ნივთიერ საგანს.

რასაკვირველია, ყველაფერს ერთად ვერ იტყვი: ზოგიერთი საგანი, გარკვეული დროით, მსხვერპლი ხდება მითიური სიტყვისა, შემდეგ იგი ქრება, იკარგება და მის ადგილს სხვა იკავებს, რაც მითის სიცოცხლეს აგრძელებს. განა არსებობს ფატალურად შთამაგონებელი საგნები, ვთქვათ, ქალის მსგავსი, როგორც ამის შესახებ ბოდლერი ამბობდა? ცხადია, არა. მითი შეიძლება იყოს ძალიან ძველი, მაგრამ მარადიული მითი – არ არსებობს, ვინაიდან ადამიანური ისტორია მას რეალურ სიტყვად აქცევს და სწორედ ის აწესრიგებს მითიური ენის სიკვდილისა თუ სიცოცხლის საზღვრებს. ადრეც და ჩვენს ეპოქაშიც მითოლოგიას აქვს მხოლოდ ისტორიული საფუძველი, რადგან მითი არის სიტყვა, შერჩეული ისტორიის მიერ და ის ვერ აღმოცენდება საგნების „ბუნებიდან“.

მითიური სიტყვა არის შეტყობინება. მაშასადამე, ზეპირსიტყვიერის გარდა მას შეიძლება სხვა ფორმაც ჰქონდეს. კერძოდ, შესაძლებელია იგი ჩამოყალიბდეს წერილობით ძეგლებში, რეპრეზენტაციებში და ამავე დროს – ფოტოგრაფიაში, კინემატოგრაფიაში, რეპორტაჟში, სპორტის სახეობაში, სანახაობაში, რეკლამაში, ანუ ყველაფერი ეს ხდება საყრდენი მითიური სიტყვისა. მითი არ განისაზღვრება არც თავისი ობიექტით (რის შესახებაც მოგვითხრობს) და არც თავისი მატერიით, ვინაიდან ნებისმიერ მატერიას ესა თუ ის მნიშვნელობა შეიძლება პირობითად ჰქონდეს მინიჭებული. ისარი, რომელსაც მოვიხმობთ, როგორც იარაღს ბრძოლისათვის, არის ასევე სიტყვა. ეჭვგარეშეა, პერცეპტიულ წესრიგში, მაგალითად, გამოსახულებას და წერილობას ცნობიერება სხვადასხვაგვარად აღიქვამს; თავად ხატიც, ამავდროულად, მრავალგვარი ნაკითხვის საშუალებას იძლევა. სქემა შეიძლება უფრო მეტს ნიშნავდეს, ვიდრე ნახატი, იმიტაცია უფრო მეტს, ვიდრე ორიგინალი, კარიკატურა უფრო მეტს, ვიდრე პორტრეტი. მაგრამ ჩვენ ახლა ვსაუბრობთ გამოსახვის არა თეორიულ შესაძლებლობაზე, არამედ კონკრეტულ გამოსახულებაზე, რომელსაც კონკრეტული მნიშვნელობა აქვს. მითიური სიტყვა ყალიბდება უკვე მზა მასალისგან და გათვალისწინებულია განსაკუთრებული მიზნისათვის, ანუ კომუნიკაციურია; ეს იმიტომ, რომ მთელი მასალა მითისა, რეპრეზენტაციული თუ გრაფიკული, გულისხმობს აღმნიშვნელის არსებობას და მასზე მსჯელობა მითის მასალისგან დამოუკიდებლადაც შეგვიძლია. ეს მასალა არ არის ნებისმიერი: ხატი უფრო იმპერატიულია, ვიდრე წერილობა. ხატი მაშინვე თავს გვახვევს თავის მნიშვნელობას, ანალიზისა და დანაწევრების გა-

რეშე, მაგრამ ეს სხვაობა არაარსებითია. როგორც კი ხატი შეიმოსავს მნიშვნელობას, ის გარდაიქმნება წერილობად: წერილობის მსგავსად, ხატი იქცევა გამონათქვამად (lexis).

ამის შემდეგ მნიშვნელობის მქონე ნებისმიერ სიდიდეს, იქნება ეს სიტყვიერი თუ ვიზუალური, შეგვიძლია ვუწოდოთ ენა, დისკურსი, სიტყვა და ა.შ; ფოტოგრაფია გახდება ჩვენთვის იგივე სიტყვა, რაც საგაზეთო სტატია; თავად საგნებიც შეიძლება იქცეს სიტყვად, თუ იგი რალაცას აღნიშნავს. ამგვარი ზოგადი მიდგომა ენის მიმართ, მის ჩასაწვდომად, გამართლებულია თვით დამწერლობის ისტორიიდან გამომდინარეც. ბევრად ადრე, ვიდრე შეიქმნებოდა ჩვენი ანბანი, ინფორმაციის გადაცემის მიღებულ ფორმებს ინკების კიპუს მსგავსი საგნები ან პიქტოგრამის მაგვარი ნახატები წარმოადგენდა. ეს არ ნიშნავს, რომ მითიური სიტყვა მხოლოდ ენობრივი კუთხით უნდა გააშუქდეს, რადგან, სინამდვილეში, მითი განეკუთვნება ზოგად მეცნიერებას, რომელიც უფრო მეტია, ვიდრე ლინგვისტიკა და ეს მეცნიერება არის სემიოლოგია.

მითი, როგორც სემიოლოგიური სისტემა

მითოლოგია შეისწავლის სიტყვას და ამიტომაც იგი განიხილება, როგორც ნაწილი ნიშნების შესახებ უფრო ფართო მეცნიერებისა, რომელიც ამ ორმოციოდე წლის წინ სოსიურმა შექმნა. ეს გახლავთ მეცნიერება, რომელსაც სემიოლოგია ეწოდება. სემიოლოგია ჯერ კიდევ არ არის სრულად ჩამოყალიბებული. თუმცა, სოსიურის დროიდან და ზოგჯერ მისგან დამოუკიდებლადაც, თანამედროვე სამეცნიერო აზრის მთელი რიგი მიმართულებები – ფსიქოანალიზი, სტრუქტურალიზმი, ეიტედიკური ფსიქოლოგია – გამუდმებით უბრუნდება მნიშვნელობის პრობლემას. ლიტერატურული კრიტიკის ზოგიერთი ახალი მცდელობა, რომლის მაგალითი ბაშლარმა მოგვცა, აღარ შეისწავლის ფაქტებს მხოლოდ იმ კუთხით, საიდანაც იგი რალაცას ნიშნავს. მაგრამ როცა ვეხებით მნიშვნელობის საკითხს, ეს უკვე ნიშნავს, რომ აუცილებლად უნდა მივბრუნდეთ სემიოლოგიას. ამით არ მინდა ვთქვა, რომ სემიოლოგია ითვლისწინებს ზემოჩამოთვლილი კვლევის ყველა სახეს: მათი შინაარსი განსხვავებულია, მაგრამ აქვს საერთო სტატუსი, წარმოადგენს მეცნიერებებს ღირებულებების შესახებ, რომლებიც ფაქტების ძიებით კი არ კმაყოფილდებიან, არამედ მიზანმიმართულად აღწერენ და იკვლევენ მას.

სემიოლოგია არის ფორმების მეცნიერება, რადგან იგი მნიშვნელობებს მათი შინაარსისგან დამოუკიდებლად შეისწავლის. აქვე უნდა ითქვას რამდენიმე სიტყვა ამგვარი ფორმალური მეცნიერების საჭიროებისა და საზღვრების შესახებ. ჟდანოვი დასცინოდა ფილოსოფოს ალექსანდროვს, რომელიც „ჩვენი პლანეტის სფეროსებური სტრუქტურის შესახებ“ საუბრობდა. ჟდანოვი ამბობდა: „როგორც ჩანს, აქამდე თითქოს მხოლოდ ფორმა შეიძლებოდა ყოფილიყო სფეროსებური“. ჟდანოვი მართალი გახლდათ: ჩვენ სტრუქტურის შესახებ ფორმის გამომხატველი ტერმინებით ვერ ვისაუბრებთ და – პირიქით. შესაძლებელია „ცხოვრებაში“ იყოს სტრუქტურებისა და ფორმების განუყოფელი ერთიანობები, მაგრამ მეცნიერება ვერ გამოთქვამს გამოუთქმელს, მან უნდა ილაპარაკოს ცხოვრების შესახებ, თუ სურს, რომ ის გარდაქმნას. სინთეზური მიდგომის ზოგიერთი დონკიხოტის მსგავსი მიმდევრების საპირისპიროდ, რაც, სხვათა შორის, პლატონურ მიდგომას მოგვაგონებს, ყოველგვარი სამეცნიერო კრიტიკა უნდა დათანხმდეს გარკვეულ ასკეტურობას, ანალიზის ხელოვნურობას და ამისათვის მან შესაბამისი მეთოდები და ენები უნდა გამოიყენოს. „ფორმალიზმის“ აჩრდილით ნაკლებად ტერორიზებული ისტორიული კრიტიკა ალბათ არ იქნებოდა ამგვარად სტერილური, თუკი ის შეიცნობდა, რომ ფორმების სპეციფიკური შესწავლა სულაც არ ეწინააღმდეგება მთლიანობისა და ისტორიის აუცილებელ პრინციპებს. პირიქით, რაც უფრო სპეციფიკურად არის განსაზღვრული ამა თუ იმ სისტემის ფორმები, მით უფრო ემორჩილება ისტორიულ ანალიზს. მე ვიტყვოდი, რომ ფორმალიზმის მცირე დოზა ისტორიას გვაშორებს, მაგრამ ბევრი – მასთან გვაბრუნებს. განა არის ტოტალური ანალიზის უფრო საუკეთესო მაგალითი, ვიდრე სარტრის „წმინდა ჟენეა“, რომელშიც ერთდროულად არის აღწერილი სინმინდის ფორმალური, ისტორიული, სემიოლოგიური და იდეოლოგიური ხასიათი? პირიქით, საფრთხე ის იქნებოდა, თუ ფორმას გაორებულად – ნახევარფორმებად და ნახევარსუბსტანციებად განვიხილავდით, თუკი ფორმას ფორმის სუბსტანციას მივანიჭებდით, როგორც ეს, მაგალითად, ჟდანოვისეულ რეალიზმში მოხდა. თავის საზღვრებში მოქცეული სემიოლოგია არ არის მეტაფიზიკური მახე: ის არის ერთ-ერთი აუცილებელი მეცნიერება სხვებს შორის, მაგრამ არა – საკმარისი. მთავარი ისაა, გავიგოთ, რომ განმარტებათა ერთობა ამა თუ იმ მიდგომის უგულვებელყოფით კი არა მიიღწევა, არამედ ენგელსის სიტყვების შესაბამისად, დიალექტიკური შეთანხმებით იმ კონკრეტული მეცნიერებებისა, რომლებიც ამ საკითხს

ეხებიან. იგივე ხდება მითოლოგიის შემთხვევაშიც: ერთდროულად ის არის ნაწილი სემიოლოგიისა, როგორც ფორმათა მეცნიერებისა და ნაწილი იდეოლოგიისა, როგორც ისტორიული მეცნიერებისა: ის გაფორმებულ იდეებს შეისწავლის.*

აქვე შეგახსენებთ, რომ ყველა სემიოლოგიური სისტემა ითხოვს ურთიერთდამოკიდებულებას ორ ელემენტს – აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის. ეს მიმართება ეხება სხვადასხვა რიგის საგნებს და ამის გამოა, რომ ეს არის არა ტოლობა, არამედ ექვივალენტურობა. ამასთან, სიფრთხილე უნდა გამოვიჩინოთ ყოველდღიური ენის მიმართ, რაც, ჩემი აზრით, უბრალოდ მიგვითითებს, რომ ვთქვათ: აღმნიშვნელი გამოხატავს აღსანიშნს. მე საქმე მაქვს სემიოლოგიურ სისტემაში არა ორ, არამედ სამ განსხვავებულ ელემენტთან. ვინაიდან ის, რასაც მე აღვიქვამ, არის არა ორი ელემენტის თანმიმდევრობა, არამედ კორელაცია, რაც მათ აერთიანებს: მაშასადამე, არის **აღმნიშვნელი, აღსანიშნი და ნიშანი**. მთლიანობაში, ნიშანი ასოცირებულია პირველ ორ ელემენტთან. ვთქვათ, მაქვს ვარდების თაიგული, რითაც ჩემს გატაცებას აღვნიშნავ. შეიძლება თუ არა, რომ ამ შემთხვევაში ვარდები და სიყვარული მხოლოდ აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს წარმოადგენდეს? რეალურად რომ ვიმსჯელოთ, ჩვენ წინაშეა სიყვარულის ნიშნად აღებული ვარდები. მაგრამ ანალიზის თვალსაზრისით, გვაქვს სამი წევრი. ვარდების თაიგული, რომელსაც სიყვარულის დატვირთვა აქვს, საშუალებას იძლევა სრულყოფილად და ზუსტად დაიშალოს ვარდებად და სიყვარულად: ერთიც და მეორეც ცალ-ცალკე მანამ არსებობდა, ვიდრე არ გაერთიანდნენ, რათა წარმოექმნათ მესამე, ნიშნის გამოხატველი ობიექტი. ისევე, როგორც საკუთარი გამოცდილებით არ შემოიძლია გავთიშო ვარდები იმ შეტყობინებისაგან, რასაც ის ატარებს, ასევე ანალიზის გეგმის მიხედვით, უფლება არ მაქვს ერთმანეთში ავურიო ვარდები, როგორც აღმნიშვნელი და ვარდები – როგორც ნიშანი. აღმნიშვნელი არის ცარიელი, შინაარსს მოკლებული, ხოლო ნიშანი – შინაარსის მატარებელი, სავსე. ვთქვათ, გვაქვს შავი რიყის ქვა; ვიდრე მას სხვა მნიშვნელობას მივანიჭებდე, ის უბრალო აღმნიშვნელად რჩება. მაგრამ თუ მას განსაზღვრულ აღნიშნულს მივანიჭებ (მაგალითად,

* რეკლამის, დიდი პრესის, რადიოს, ილუსტრირებული წიგნების განვითარებამ, აღარაფერი რომ არ ვთქვათ ყოფაში შემორჩენილ უამრავ რიტუალზე (საზოგადოებაში თავჩენილი რიტუალები), ცხადი გახადა, როგორც არასდროს, სემიოლოგიური მეცნიერების ჩამოყალიბება. განა დღის განმავლობაში ხშირად ვხვდებით ისეთ სივრცეში, რომელიც არაფრის აღმნიშვნელია? ძალიან იშვიათად, ზოგჯერ, არც კი. მაგალითად, მე ვდგავარ ზღვასთან: ცხადია, ეს არაფერს გვატყობინებს. მაგრამ სანაპიროზე რამდენი სემიოლოგიური მასალაა? დროშები, სლოგანები, აბრები, ტანსაცმელი, თუნდაც ნარუჯი, რომლებიც ბევრ რამეს მეუბნება.

ანონიმურად გამოტანილი სასიკვდილო განაჩენისას), ის ნიშნად იქცევა. რა თქმა უნდა, აღმნიშვნელს, აღსანიშნს და ნიშანს შორის არსებობს ფუნქციური კავშირები (როგორც ნაწილსა და მთელს შორის), იმდენად მჭიდრო, რომ ამ კავშირების ანალიზი შეიძლება ამაო მოგვეჩვენოს, მაგრამ ჩვენ ახლავე ვნახავთ, რომ ამ სამ ნევრს შორის განსხვავებას ძირეული მნიშვნელობა აქვს მითის, როგორც სემიოლოგიური სისტემის სტრუქტურის შესასწავლად.

ბუნებრივია, ეს სამი ელემენტი წმინდად ფორმალურია და მათ განსხვავებული შინაარსი შეგვიძლია მივანიჭოთ. მოვიხმობთ რამდენიმე მაგალითს: სოსიურისთვის, რომელიც მუშაობდა განსაკუთრებულ, მაგრამ მეთოდოლოგიურად სამაგალითო სემიოლოგიურ სისტემაზე, ენაზე, აღსანიშნი არის კონცეპტი, აღმნიშვნელი – აკუსტიკური სახე (ფსიქიკური ბუნების), კავშირი კონცეპტსა და სახეს შორის კი – ნიშანი (მაგ. სიტყვა), ან კონკრეტული მთლიანობა.*

ფროიდისთვის, როგორც ცნობილია, ფსიქიკური არის ერთნაირი მნიშვნელობების მქონეთამჭიდრო ბადე; ერთ-ერთი ელემენტი ამ მნიშვნელობებიდან (მე თავს ვიკავებ იმისგან, რომ მას პირველობა მივანიჭო) თავისი არსით მმართველია, ხოლო მეორე – ფარული ან ქვეშაირი მნიშვნელობის მქონე (მაგალითად სიზმრის სუბტრატი); რაც შეეხება მესამე ელემენტს, ამ შემთხვევაში ის არის პირველი ორის კორელაცია. ანუ სიზმარი, მთლიანობაში, როგორც შემთხვევითი, განუხორციელებელი აქტი ან ნევროზი, მოიაზრება როგორც კომპრომისთაგანი, ეკონომია – რომელიც ფორმებისა (პირველი ელემენტი) და ინტენციონალობის ფუნქციების (მეორე ელემენტი) შერწყმით ხორციელდება. ჩვენ აქ ვხედავთ, თუ რამდენად საჭიროა ნიშანი აღსანიშნისაგან გამოიჩინეს: სიზმარი, ფროიდის მიხედვით, არის არა იმდენად გამჟღავნებული მოცემულობა ან ფარული შინაარსი, რამდენადაც ორ ნევრს შორის ფუნქციური კავშირი. დაბოლოს, სარტრის კრიტიკაში (ქვემოთ მე შემოვიზღუდები სამი ცნობილი მაგალითით) აღსანიშნი წარმოდგენილია სუბიექტის პირველჩენილი კრიზისით (დედასთან გაყრა ბოდლერთან და ქურდობისათვის სახელის დარქმევა ჟენესთან). ლიტერატურა, როგორც დისკურსი, ქმნის აღმნიშვნელს, ხოლო კრიზისსა და დისკურსს შორის მიმართებას განსაზღვრავს ნაწარმოები, რომელსაც მნიშვნელობას ვუნოდებთ. ბუნებრივია, ეს სამგანზომილებიანი სისტემა, თუკი ის თავისი ფორმების უცვლელობას შეინარჩუნებს, ყოველთვის ერთი და იმავე სახით ვერ რეალიზდება: ჩვენ აღარ გვინ-

* „სიტყვა“ ძალიან საკამათოა ცნებაა ლინგვისტიკაში. მე ვინარჩუნებ მას სიმარტივისთვის.

და ზედმეტად იმის განმეორება, რომ სემიოლოგიის ერთობა მიიღწევა მხოლოდ ფორმების და არა შინაარსის დონეზე, მისი საზღვრები შეზღუდულია, დამყარებულია ენაზე და იცნობს მხოლოდ ერთ ოპერაციას: ნაკითხვას, ანუ გაშიფვრას.

მაშასადამე, მითში გვაქვს სამწვერიანი სისტემა, რის შესახებაც ახლახან ვისაუბრეთ: **აღმნიშვნელი, აღსანიშნი და ნიშანი**. მაგრამ მითი იმითაა განსაკუთრებული, რომ იგი აგებულია იმ სემიოლოგიურ ჯაჭვზე, რომელიც უკვე არსებობდა, ანუ წარმოადგენს *მეორეულ სემიოლოგიურ სისტემას*. ის, რაც სანყის სისტემაში არის ნიშანი (ანუ სრული ასოციაცია კონცეპტისა და ხატისა), შემდეგში უბრალო აღმნიშვნელი ხდება. აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ როგორც კი მითიური სიტყვის მასალა (საკუთრივ ენა, ფოტოგრაფია, მხატვრობა, რეკლამა, რიტუალი, საგანი და ა.შ.), რამდენად განსხვავებულიც არ უნდა იყოს ის, მითის შემადგენელ ნაწილად იქცევა, წმინდა აღმნიშვნელის ფუნქციამდე დაიყვანება და მხოლოდ და მხოლოდ მითის სანყის მასალად იქცევა, რომელთა ერთობა საერთო ენობრივ სტატუსში მდგომარეობს. ჩანს, რომ ასოებსა თუ ნახატებში მითი ხედავს ნიშნების ერთობლიობას, გლობალურ ნიშანს, პირველადი სემიოლოგიური ჯაჭვის საბოლოო ელემენტს. სწორედ ეს საბოლოო ელემენტი იქცევა უფრო დიდი სისტემის პირველ ელემენტად, რომელსაც მითი აგებს. ხდება ფორმალური სისტემის სანყის მნიშვნელობების ერთგვარი გადაადგილება რამდენადაც ეს გადაადგილება მითის ანალიზისთვის უმთავრესია, მას ქვემოთმოყვანილი სისტემის დახმარებით წარმოვადგენ. ცხადია, სისტემის შემადგენელი ნაწილების სივრცითი განლაგება სხვა არაფერია, თუ არა მხოლოდ და მხოლოდ მეტაფორა:

	1. აღმნიშვნელი	2. აღსანიშნი	
ენა	3. ნიშანი I აღმნიშვნელი	II აღსანიშნი	
მითი	III ნიშანი		

სქემიდან ჩანს, რომ მითში არის ორი სემიოლოგიური სისტემა, სადაც ერთი – მეორესთან მიმართებით იხსნება. ლინგვისტურ სისტემას, ენას (ანუ, გამოსახვის წესებს, რომლებსაც ის აერთიანებს) *ენაობიექტს* ვუნოდებდი, რადგან ის არის ენა, რომელსაც მითი საკუთარი სისტემის ასაგებად იყენებს; და თავად მითი, რომელსაც *მეტაენას* ვუნოდებდი, ვინაიდან ის არის მეორეული ენა, რომელშიც პირველის შესახებ საუბრობენ. როცა სემიოლოგი აანალიზებს მეტაენას, ის აღარ სვამს კითხვებს ენაობიექტის შედგენილობაზე და მხედველობაში აღარ იღებს ლინგვისტური სისტემის დეტალებს; ის ენობრივ ნიშნებს განიხილავს მხოლოდ იმ როლის თვალსაზრისით, რომელსაც ესა თუ ის ენობრივი ნიშანი მითის აგებისას ასრულებს. აი, რატომ ხდება, რომ სემიოლოგი ერთნაირად ეპყრობა დაწერილ ტექსტსა და ნახატს: მისთვის ისინი მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც ორივენი არიან *ნიშნები*, მზადმყოფნი მითის ასაგებად, აქვთ აღნიშვნის ერთი და იგივე ფუნქცია და ერთიც და მეორეც თავის თავში ენაობიექტს მოიცავს.

ახლა უკვე დროა, მითიური სიტყვის ორიოდე მაგალითი მოვიხმოთ. ამისთვის, უპირველესად, ვალერის ერთ რემარკას დავესესხები: წარმოვიდგინოთ, რომ ვარ ფრანგული სკოლის მეხუთე კლასის მოსწავლე; ვმლი ლათინური გრამატიკის სახელმძღვანელოს და იქ ვკითხულობ ეზოპესა თუ ფედრას ფრაზას: *quia ego nominor leo*. შემდეგ ვწყვეტ კითხვას და ვფიქრობ: ამ ფრაზაში არის გარკვეული ორაზროვნება. ერთი მხრივ, სიტყვებს აქვს ძალიან მარტივი აზრი, ის ამბობს: **ვინაიდან მე მქვია ლომი**. მეორე მხრივ კი ფრაზა აქ იმისთვისაა მოხმობილი, რომ რაღაც სხვა მიმანიშნოს და რამდენადაც ის მომემართება სწორედ მე, მეხუთე კლასის მოსწავლეს, ამდენად, ნათლად მეუბნება: მე ვარ გრამატიკული მაგალითი, განკუთვნილი იმისთვის, რომ განსაზღვრების შეთანხმების წესი წარმოვაჩინო. ამავდროულად, ვალდებული ვარ მივხვდე, რომ ფრაზის მიზანი სულაც არ არის *მიმანიშნოს* თავისი აზრი, ის ნაკლებად ცდილობს რაიმე მიამბოს ლომზე ან მითხრას მისი სახელი. ფრაზის ჭეშმარიტი მნიშვნელობა ისაა, რომ ჩემი ყურადღება ატრიბუტის შეთანხმებას მიაქციოს. აქედან ვაკეთებ დასკვნას, რომ მე ვდგავარ განსაკუთრებული, განვრცობილი წყობის სემიოლოგიური სისტემის წინაშე, ვინაიდან ის უკვე ენის ჩარჩოებს სცდება: რა თქმა უნდა, არის აღმნიშვნელი, მაგრამ, თავის მხრივ, ეს აღმნიშვნელი დასრულებულ სახეს ნიშნების ერთობლიობით იღებს და, თავისთავად, ის არის პირველადი სემიოლოგიური სისტემა (*მე მქვია ლომი*). სხვა შემთხვევაში ფორმალური სტრუქტურა ჩვეულებრივად იგება: არის აღსანიშნავი (*მე ვარ მაგალითი გრამატიკისა*) და არის გლობალური მნიშვნელო-

ბა, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის კორელაცია, ვინაიდან არც სახელდება ლომისა, არც მაგალითი გრამატიკისა, ერთმანეთისაგან განცალკევებით არ მეძლევა.

და აი, კიდევ ერთი მაგალითი: ნარმოვიდგინოთ, რომ ვარ პარიკმახერთან, მანოდებენ ჟურნალ „პარი-მათჩის“ ნომერს. ყდაზე გამოსახულია ახალგაზრდა შავკანიანი, ფრანგული სამხედრო ფორმით შემოსილი. ახალგაზრდა სამხედრო სალამს იძლევა, თვალები ზემოთ აქვს აპყრობილი და ეს მზერა, ცხადია, ფრანგული სამფერავონი დროშისაკენაა მიმართული. ასეთია სურათის აზრი. მაგრამ რაც არ უნდა მიამიტი ვიყო, კარგად ვხედავ, თუ რას მიმანიშნებს იგი. კერძოდ კი – აი, რას: საფრანგეთი არის დიდი იმპერია და ყველა მისი შვილი, კანის ფერის მიუხედავად, ერთგულად ემსახურება მას საფრანგეთის დროშის ქვეშ. ეს არის ე.წ. კოლონიური სისტემის კრიტიკოსებისთვის გამიზნული სანიმუშო პასუხი, ვინაიდან ფოტოდან ნათლად ჩანს, რომ ეს ახალგაზრდა შავკანიანი თავის ე.წ. მჩაგვრელებს ემსახურება. ამ შემთხვევაში ჩემ წინაშეა ასევე მნიშვნელოვანი სემიოლოგიური სისტემა: არის აღმნიშვნელი, რომელიც, თავისთავად, პირველადი სემიოლოგიური სისტემის ნიმუშია (*შავკანიანი ჯარისკაცი ფრანგი ჯარისკაცის სალამს იძლევა*); არის აღსანიშნი (*შავკანიანი ხდება ფრანგიც და სამხედროც*); და ბოლოს, *არსებობს* აღსანიშნი აღმნიშვნელის საშუალებით.

ვიდრე გადავიდოდეთ მითოლოგიური სისტემის თითოეული ელემენტის ანალიზზე, აუცილებელია შევთანხმდეთ ტერმინოლოგიაზე. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ მითში აღმნიშვნელი შესაძლებელია ორი კუთხით განვიხილოთ: როგორც ლინგვისტური სისტემის უკანასკნელი ელემენტი ან როგორც მითიური სისტემის თავსაკიდური, საწყისი ელემენტი: მაშასადამე, აქ გვაქვს ორი სახელი: ენის თვალსაზრისით აღმნიშვნელს, როგორც პირველი სისტემის საბოლოო *ელემენტი*, ვუნოდებთ *აზრს* (მე მქვია ლომი, აფრიკელი ჯარისკაცი ფრანგულად იძლევა სამხედრო სალამს); მითის კუთხით კი – *ფორმას*. რაც შეეხება *აღსანიშნს*, აქ შეუძლებელია ორაზროვნება, ამიტომ მას ვუტოვებთ სახელს – *კონცეპტი*. მესამე ელემენტი პირველი ორის კორელაციაა: ენის სისტემაში ეს არის *ნიშანი*. მაგრამ აქ უკვე ვეღარ გავექცევით ორაზროვნებას, ვინაიდან მითში (და ეს არის მისი მთავარი თავისებურება) აღმნიშვნელი უკვე ენის *ნიშნებით* არის ჩამოყალიბებული. მითის მესამე ელემენტს კი ვუნოდებდი *მნიშვნელობას*; ამ სიტყვის გამოყენება იმდენად არის გამართლებული, რამდენადაც მითს ჭეშმარიტად ორმაგი ფუნქცია აქვს: ის აღნიშნავს და გვატყობინებს რაღაცას, შთაგვაგონებს და წესს გვიდებს.

ფორმა და კონცეპტი

მითის აღმნიშვნელი ორაზროვანი სახით წარმოგვიდგება: ერთ-დროულად ის არის აზრიც და ფორმაც, ერთი მხრივ – სავსე, მეორე მხრივ – ცარიელი. როგორც აზრი, აღმნიშვნელი უკვე წასაკითხ მასალას წარმოადგენს და ის ჩემს თვალთა წინაშეა, მას აქვს გრძნობითი რეალობა (ლინგვისტური მნიშვნელობის მქონესაგან განსხვავებით, რომელიც წმინდა ფსიქიკურია); ის მდიდარია: ლომისთვის სახელის დარქმევა და შავკანიანის მისალმება, ერთად აღებული, დამაჯერებელ, სარწმუნო მოვლენებს წარმოადგენენ, რომელთაც საკმარისი რაციონალურობა აქვთ. როგორც ენობრივი ნიშნების ერთობლიობას, მითს აქვს კონკრეტული ღირებულება: როგორც ლომის, ასევე შავკანიანის შემთხვევაში ის არის ისტორიის ნაწილი. აზრი უკვე შეიცავს მზა მნიშვნელობას, რომელიც შეიძლება თვითკმარი იყოს მანამ, ვიდრე მას მითი არ დაიპყრობს და ცარიელ, პარაზიტ ფორმად არ აქცევს. აზრი უკვე დასრულებულია, ის გვთავაზობს გარკვეულ ცოდნას რაღაცის შესახებ, წარსულს, სსოვნას, ფაქტებს, იდეებს, გადამწყვეტილებებს.

როდესაც აზრი ფორმად გარდაიქმნება, ის შორდება თავის შემთხვევით ბუნებას, ცარიელდება, ღარიბდება, უქრება ისტორია და რჩება მხოლოდ ასოები. ხდება წასაკითხი მასალის ოპერაციათა პარადოქსული გადაადგილება, აზრის ანომალური რეგრესი ფორმაში, ლინგვისტური ნიშნისა – მითის აღმნიშვნელში. თუ წინადადება *quia ego nominor* *leo* წმინდა ლინგვისტურ სისტემაში ჩაიკეტება, მაშინ იგი შეინარჩუნებს თავის სისრულეს, სიმდიდრეს, ისტორიას: მე ვარ ცხოველი, ლომი, ვცხოვრობ სადღაც, რომელიღაც ქვეყანაში, ვბრუნდები ნადირობიდან და ჩემგან ითხოვენ, რომ ნადავლი დეკეულს, ძროხას და თხას გავუნანილო; მაგრამ რამდენადაც მე ყველაზე ძლიერი ვარ, ამდენად, მთელ ჩემს ნადავლს სხვადასხვა მიზეზით ვისაკუთრებ, რომელთაგან უკანასკნელი უბრალოდ ის არის, რომ **„მე მქვია ლომი“**. მაგრამ მითში ჩემ მიერ მოხმობილი წინადადება ხდება ფორმა და თითქმის არაფერს ინარჩუნებს ამ გრძელი ისტორიიდან. აზრი მოიცავდა ღირებულებათა მთელ სისტემას: ისტორიას, გეოგრაფიას, მორალს, ზოოლოგიას, ლიტერატურას. ფორმამ განიშორა მთელი ეს სიმდიდრე და მისი ამჟამინდელი, ახლადშექმნილი სიმწირე მოუწოდებს მნიშვნელობას, რათა შეავსოს იგი. საჭიროა ბევრად უკანა მხარეს გადავნიოთ ლომის ისტორია, რათა დარჩეს ადგილი გრამატიკისათვის, ფრჩხილებში ჩავსვათ შავკანიანის ბიოგრაფია, თუ გვინდა სახე ახალი მნიშვნელობის მისაღებად გავათავისუფლოთ.

მაგრამ მთავარი აქ ისაა, რომ ფორმა აზრს არ აუქმებს, ის მხოლოდ აღარბებს, თავისგან იშორებს, თავის განკარგულებაში ამყოფებს მას. შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ აზრი სასიკვდილოდაა განწირული, მაგრამ ეს არის ვადაგაგრძელებული სიკვდილი: აზრი კარგავს თავის ღირებულებას, მაგრამ ინარჩუნებს სიცოცხლეს, საიდანაც მითის ფორმა იკვებება. აზრი ფორმისთვის ხდება წყარო, ისტორიის წამიერი რეზერვი, მსგავსად ჩვენს ხელთ არსებული სიმდიდრისა, რომელიც საკუთარი შეხედულებისამებრ შეგვიძლია მოვიხმოთ ან განვიშოროთ: ყოველთვის არის იმის საჭიროება, რომ ფორმამ ფესვი გაიდგას აზრში და იქ ბუნებრივად გამოიკვებოს, განსაკუთრებით კი მასში დამალვა შეძლოს. ეს არის აზრსა და ფორმას შორის დამალობანას საინტერესო თამაში, რაც მითის არსს განსაზღვრავს. მითის ფორმა არ არის სიმბოლო: შავკანიანი, ჯარისკაცული საღმით, არ წარმოადგენს საფრანგეთის იმპერიის სიმბოლოს, ის ზედმეტად რეალურია ამისთვის. ჩვენ წინაშეა ჯარისკაცის სახე, მთელი თავისი სიმდიდრით, ცხოვრებისეულობით, სიცოცხლით, სპონტანურობით, შეურყენელობით, უდავოობით. მაგრამ, ამავე დროს, ეს რეალობა დაქვემდებარებულია, მოშორებულია და თითქოს გამჭირვალეა. ის ოდნავ უკან იხევს, ხდება თანამონაწილე კონცეპტისა, რომელიც უკვე სრულად შეთანხმებულია საფრანგეთის იმპერიის ცნებასთან და რეალური სახე ნასესხები ხდება.

ახლა ვნახოთ აღსანიშნი. ისტორია, რომელიც მითის ფორმიდან გამოდის, მთლიანად კონცეპტითაა გაჯერებული. კონცეპტი ყოველთვის არის რაღაც განსაზღვრული, ერთდროულად ისტორიული და ინტენციური, მამოძრავებელი ძალა, რომელიც მითს ქმნის. გრამატიკული მაგალითის მიხედვით, ფრანგული იმპერიალობა არის იმპულსი, ბიძგი თავად მითისა. კონცეპტი ადგენს ჯაჭვს მიზეზებისა და შედეგებისა, მამოძრავებელი ძალებისა და ინტენციებისა. ფორმის საპირისპიროდ, კონცეპტი სულაც არ არის აბსტრაქტული: ის ყოველთვის უკავშირდება ამა თუ იმ სიტუაციას. კონცეპტის საშუალებით მითში ინერგება ახალი ამბავი: გრამატიკული წესის მაგალითში ლომის სახელდების ფაქტი წინასწარ არის დაცლილი თავისი შემთხვევითობისაგან და ცხოველს სახელს არქმევს ჩემი ყოფიერების ყოველი მხარე, კერძოდ: დრო – რომლის წყალობით ქვეყანას იმ ეპოქაში მოვევლინე, როცა ლათინური გრამატიკა სკოლაში ისწავლება; ისტორია – რომელიც სოციალური სეგრეგაციის წყალობით გამომარჩევს იმ ბავშვებისგან, რომლებიც ლათინურს არ სწავლობდნენ; პედაგოგიური ტრადიცია – რაც საშუალებას მაძლევს მაგალითები ეზოპესა თუ ფედრასთან შევარჩიო; ჩემი საკუთარი ლინგვისტური ჩვევები – რომლისთვისაც ბუნებრივია გან-

საზღვრების ქვემდებარესთან შეთანხმება. იგივე შეიძლება ითქვას შავკანიანზეც, რომელიც სალამს იძლევა: როგორც ფორმა, მისი აზრი არის მოკლე, იზოლირებული, ღარიბი; ხოლო ფრანგული იმპერიალობის კონცეპტი კვლავ კავშირშია სამყაროს მთლიანობასთან, ზოგადად საფრანგეთის ისტორიასთან, მის კოლონიურ ავანტიურებთან, იმ მონეტისტთვის არსებულ სირთულეებთან. სიმართლე რომ ვთქვათ, ის, რაც კონცეპტში დევს, არის არა რეალობა, არამედ გარკვეული ცოდნა მის შესახებ. აზრიდან ფორმაზე გადასვლისას ხატი კარგავს ცოდნას, მაგრამ იღებს იმ ცოდნას, რომელსაც კონცეპტი შეიცავს. მართლაც, წარმოდგენითი ცოდნა მითოლოგიურ კონცეპტში ბუნდოვანი ცოდნაა, რომელიც სუსტი და არასრული ასოციაციებითაა ფორმირებული. კონცეპტის ამგვარი გახსნილობა განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია. იგი არავითარ შემთხვევაში არ არის აბსტრაქტული, სტერილური არსი, ის წარმოადგენს უფორმო, არასტაბილურ, არამდგრად კონდენსაციას, რომლის მთლიანობა და კოჰერენტულობა უპირველესად მისივე ფუნქციაზეა დამოკიდებული.

ამგვარად, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მითის კონცეპტის ფუნდამენტური ხასიათი ცხადდება მის თვისებაში: გრამატიკული მაგალითი განკუთვნილია სახელდობრ ამა თუ იმ კლასის მოსწავლეებისთვის, საფრანგეთის იმპერიის კონცეპტი ეხება მკითხველის გარკვეულ ჯგუფს და არა სხვებს. კონცეპტი პასუხობს რაღაც ერთ, კონკრეტულ ფუნქციას და ის განისაზღვრება, როგორც რაღაცისკენ მიმართული. ყოველივე ეს გვახსნებს ალსანიშნის ბუნებას სხვა სემიოლოგიური სისტემაში, კერძოდ, ფროიდიზმში; ფროიდთან სემიოლოგიური სისტემის მეორეული ელემენტი არის სიზმრის ლატენტური აზრი, არასრულფასოვანი ქმედება, ნევროზი. ფროიდი სწორად შენიშნავს, რომ ქცევის მეორეული აზრი ცხადდება მის ქეშმარიტ აზრში, ანუ აზრი სრულ შესაბამისობაშია სიღრმისეულ სიტუაციასთან; ის წარმოგვიდგება, როგორც მითიური კონცეპტი, როგორც ქცევის ინტენცია.

ალსანიშნს შეიძლება ჰქონდეს მრავალი აღმნიშვნელი. მითიურ კონცეპტს თავის განკარგულებაში აქვს აღმნიშვნელების ამოუწურავი რაოდენობა: შემიძლია ვიპოვოთ ათასობით ლათინური ფრაზა, რომლებიც განსაზღვრების შეთანხმებისთვის გამომადგება ან წარმოავადგინო „საფრანგეთის იმპერიის“ კონცეპტის გამომხატველი ათასობით სახე. ყოველივე ეს მიგვითითებს, რომ კონცეპტი, როგორც *რაოდენობრივი* თვალსაზრისით, უფრო ღარიბია, ვიდრე აღმნიშვნელი. ფორმიდან კონცეპტისაკენ სვლისას, სიღარიბე და სიმდიდრე ერთმანეთთან საწინააღმდეგო მიმართებაში არიან: ფორმების ხარისხობრივ სიღარიბეს, რაც გამეჩხ-

ერებულ აზრს ატარებს, მიესადაგება მთელი ისტორიისთვის გახსნილი კონცეპტების სიმდიდრე; ხოლო ფორმების რაოდენობრივ სიჭარბეს – კონცეპტის მცირე რაოდენობა. განმეორებადობა, კონცეპტის სხვადასხვა ფორმებთან მიმართებაში, მეტად ძვირფასია მითოლოგიისთვის. ეს მას საშუალებას აძლევს, რომ მითი გაშიფროს. განმეორადობა არის აქცენტირება ქცევისა, რომელიც თავის განზრახულობას ააშკარავებს. ნათქვამი ამტკიცებს, რომ აღსანიშნის დიაპაზონსა და აღმნიშვნელს შორის არ არსებობს მუდმივი ურთიერთმიმართება. ენაში კი ეს მიმართება პროპორციულია. ის არ გამოდის სიტყვის ან რაიმე კონკრეტული ერთობის საზღვრებიდან. ამის საპირისპიროდ, მითში კონცეპტი შესაძლებელია აღმნიშვნელში განიცდოს, რომელსაც ძალიან დიდი განფენილობა აქვს. მაგალითად, შეიძლება მთელი წიგნი ერთადერთი კონცეპტის აღმნიშვნელი აღმოჩნდეს და პირიქით, უმცირესი ფორმა (სიტყვა, ჟესტი, ლატერალურიც კი, ოღონდაც ის შემჩნეული იყოს) ემსახუროს კონცეპტის აღმნიშვნელს, რომელსაც მდიდარი ისტორია აქვს; აღსანიშნ და აღმნიშვნელს შორის არსებული ეს დისპროპორცია მხოლოდ მითისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკაა და ენას არ ახასიათებს. ფროიდთან, მაგალითად, განუხორციელებელი ქცევა არის ისეთი აღმნიშვნელი, რომლის სიმწირე სრულიად არაპროპორციულია ამ ქმედების ჭეშმარიტ აზრთან.

მე უკვე ვისაუბრე იმის შესახებ, რომ მითიურ კონცეპტს არ აქვს მდგრადობა. მას შეუძლია შეიქმნას, შეიცვალოს, დაირღვეს ან საერთოდ გაქრეს. და ეს ხდება სწორედ იმიტომ, რომ ის არის ისტორიული და ისტორიას ძალიან მარტივად შეუძლია იგი თავისი მეხსიერებიდან ამოაგდოს. კონცეპტის ეს არასტაბილურობა მითოლოგს აიძულებს, შესაბამის ტერმინოლოგიას მიმართოს, ვგულისხმობ – ნეოლოგიზმებს, რომლის შესახებაც ორიოდე სიტყვას ვიტყვი, რადგან იგი ხშირად ხდება ირონიის წყარო. კონცეპტი არის მითის შემადგენელი ნაწილი, ამიტომ, თუკი გვსურს გავშიფროთ მითი, აუცილებელია სახელი დავარქვათ კონცეპტებს. შესაძლებელია ლექსიკონში ვიპოვოთ ზოგიერთი სიტყვა, მაგალითად: მადლი, ქველმოქმედება, ჯანმრთელობა, ჰუმანურობა და ა.შ. მაგრამ რამდენადაც ჩვენ კონცეპტებს ლექსიკონიდან ვიღებთ, ამდენად, ის (კონცეპტი) არ არის ისტორიული. მაშასადამე, რაც ყველაზე მეტად გვჭირდება მითოლოგიაში, ეს არის ეფემერული კონცეპტები, რომლებიც კონკრეტულ გარემოებებს უკავშირდება და ნეოლოგიზმებს ასეთ შემთხვევაში ვერ გავექცევით. ჩინეთი არის სხვა რამ, ხოლო იდეა, წარმოდგენა, რომელიც არც თუ ისე დიდი ხანია მის შესახებ ფრანგ ობივატელს ჰქონდა – სხვა: სხვადასხვა ჯურის ზანზა-

ლიკები, რიქები, ოპიუმის მოსაწვევები, გამოიხატება მხოლოდ ერთი შესაძლებელი სიტყვით: ჩინური (ფრანგულად – *senit* (ნეოლოგიზმი), რაც მიუთითებს ჩინური კულტურის თავისებურებას). ცუდად ჟღერს? თავი შეგვიძლია იმით დავიმშვიდოთ, რომ ახალი გაგების აღსანიშნავად ნეოლოგიზმი არასდროსაა შემთხვევითი: ის კარგად გააზრებულ პროპორციულ წესზეა აგებული.

მნიშვნელობა

როგორც ვიცით, სემილოგიაში მესამე ელემენტი სხვა არაფერია, თუ არა პირველი ორის ერთიანობა: ეს არის ერთადერთი, რაც შეიძლება სრულად მოგვეცეს და რაც არსებითად მოსახმარია ჩვენთვის. ამ მესამე ელემენტს მნიშვნელობა ვუნოდე. როგორც ვნახეთ, მნიშვნელობა არის თავად მითი, ისევე, როგორც სოსიურისეული ნიშანი – სიტყვა (უფრო სწორად – კონკრეტული არსი). მაგრამ ვიდრე მნიშვნელობის თავისებურებებს აღვწერდეთ, საჭიროა მეტ-ნაკლებად დაფიქრდეთ იმაზე, თუ რა სახისაა იგი, ანუ გადავხედოთ კონცეპტის ურთიერთ-დამოკიდებულების წესებს და მითის ფორმებს.

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს, რომ მითში სრულად არის გაცხადებული პირველი ორი ელემენტი (იმის საპირისპიროდ, რაც სხვა სემიოლოგიურ სისტემებში ხდება): ერთი მეორის უკან კი არ „იმალება“, არამედ ორივენი აქ არიან (და არა ისე, რომ ერთი აქ იყოს და მეორე იქ). რაც უნდა პარადოქსული ჩანდეს, მითი არაფერს მალავს: მისი ფუნქციაა დეფორმირება და არა დამალვა. კონცეპტში ფორმასთან მიმართებაში არაფერია დაფარული და არ არსებობს არანაირი საჭიროება არაცნობიერისა, რათა მითი განვმარტოთ. ნათელია, აქ ჩვენ გვაქვს მანიფესტაციის ორი განსხვავებული ტიპი: ფორმა ზუსტია და უშუალო, ამასთან, მას აქვს განფენილობა. არ იქნება ზედმეტი, თუ გავიმეორებთ, რომ ეს სრულად არის გაპირობებული მითის აღმნიშვნელის ლინგვისტური ბუნებით, ვინაიდან იგი უკვე დაფუძნებულია გარკვეულ აზრზე და მას შეუძლია თავი მხოლოდ მატერიაში გამოავლინოს (მაშინ, როცა ენაში ფსიქიკური ბუნების აღმნიშვნელი რჩება). იმ შემთხვევაში თუ მითი ზეპირი ფორმისაა, აღმნიშვნელის განფენილობა არის სწორხაზოვანი (ვინაიდან მე მქვია ლომი); თუ მითი წარმოგვიდგება, როგორც ვიზუალური ფორმა, მაშინ მისი განფენილობა მრავალგანზომილებიანია (ნახატის ცენტრში ვხედავთ შავკანიანს, სამხედრო ფორმით, ზემოთ – მის შავ სახეს, მარცხნივ – სამხედრო სალამისთვის აღმართულ

ხელს და ა.შ.). მაშასადამე, ფორმის ელემენტებს სივრცობრივად ახლო მიმართება აქვთ ერთმანეთთან. ფორმის მანიფესტაცია სივრცულია, ხოლო კონცეპტი, პირიქით, გლობალური სახით მოცემული, ის არის რალაც ბუნდოვანი, შესაცნობად მეტ-ნაკლებად გაურკვეველი კონდენსაცია. კონცეპტის ელემენტები კავშირში არიან ასოციაციურად და ეყრდნობიან არა განფენილობას, არამედ სიღრმეს (თუმცა, შესაძლებელია, ეს მეტაფორა ზედმეტად სივრცობრივია), ხოლო მისი (კონცეპტის) მანიფესტაციის შესაძლებლობა – მნემონიკური.

მიმართება, რაც მითის კონცეპტს აზრთან აკავშირებს, ძირითადად, დეფორმაციული მიმართებაა. ჩვენ აქ ვპოულობთ გარკვეულ ფორმალურ ანალოგიას ისეთ რთულ სემიოლოგიურ სისტემასთან, როგორიც ფსიქონალიზია. ფროიდთან სიზმრის ფარული აზრი დეფორმაციას უწევს მის განცხადებულ აზრს; ასევეა მითში: კონცეპტი ფორმას უცვლის აზრს. რასაკვირველია, ეს დეფორმაცია შესაძლებელი ხდება მხოლოდ იმიტომ, რომ თავად მითის ფორმა ლინგვისტური აზრის მიერ უკვე დადგენილია ისეთ მარტივ სისტემაში, როგორიც ენაა. აღსანიშნს არ შეუძლია რაიმეს დეფორმაცია, ვინაიდან ცარიელი, პირობითი აღმნიშვნელი მას წინააღმდეგობის შესაძლებლობას არ აძლევს. მაგრამ აქ ყველაფერი სხვაგვარადაა: მასში აღმნიშვნელს ერთგვარად ორი მხარე აქვს. ერთი შინაარსობრივი სისავსეა და ეს არის აზრი (ლომის ისტორია, შავკანიანი ჯარისკაცი) და შინაარსისგან დაცარიელებული მხარე, რაც არის ფორმა (ვინაიდან მე მქვია ლომი: შავკანიანი – ფრანგი – ჯარისკაცი – სალამს იძლევა – სამფეროვანი დროშის ქვეშ). ის, რასაც კონცეპტი დეფორმაციას უწევს, ცხადია, შინაარსობრივი მხარის სისავსეა, აზრია: ლომსა და შავკანიან ჯარისკაცს ერთმევათ საკუთარი ისტორია და ცარიელ ფიგურებად გარდაიქმნებიან; ლათინური გრამატიკის მაგალითი დეფორმირებას უწევს ლომისთვის სახელის დარქმევის აქტს მთელ თავის კონკრეტულ შემთხვევითობებში; ხოლო „საფრანგეთის იმპერიულობის“ კონცეპტის შემთხვევაში, ეს არის პირველადი ენის სისტემა, დისკურსი ფაქტების შესახებ, რომელიც ჯარისკაცის ფორმაში გამოწყობილი შავკანიანის სალმის შესახებ მიაშობს, მაგრამ ეს დეფორმაცია არ ნიშნავს იმას, რომ ის სრულიად გაქრა: ლომი და შავკანიანი რჩებიან მითში, რამდენადაც კონცეპტს ორივე სჭირდება: ისინი შუაზე იყოფიან, ამოიგლიჯებიან მხსიერებიდან, მაგრამ არსებობას არწყვეტენ; არიან, ერთი მხრივ, ჯიუტნი, თავიანთ სიჩუმეში ფესვგამდგარნი და, ამავდროულად, ყბენნი, ხოლო მათი სიტყვა მზადაა სრულად ჩადგეს კონცეპტის სამსახურში. კონცეპტი სწორედ აზრის დეფორმაციას ახდენს, მაგრამ არ აქრობს მას. ეს წინააღმდეგობა შეიძლება ასე გამოიხატოს: კონცეპტი აზრს ასხვისებს.

არასდროს უნდა დაგვაგინყდეს, რომ მითი – ეს არის ორმაგი სისტემა, ის თავის თავში გარკვეული სახის ყველგანმყოფობას ავლენს: აზრის გაჩენა წარმოადგენს მითის ამოსავალ ნერტილს. მეტაფორის სივრცულობის შესანახად, რომლის აპროქსიმატიული ხასიათის შესახებ უკვე აღვნიშნე, შეიძლება ითქვას, რომ მითის მნიშვნელობა ეფუძნება რალაც უწყვეტ ბრუნვას, რაც ცვლის აღმნიშვნელის აზრს და მის ფორმას, ენაობიექტს და მეტაენას, წმინდა აღმნიშვნელსა და წმინდა სახეობრიობას. ამ უწყვეტობას, გარკვეულწილად, აერთიანებს კონცეპტი, რომელიც მას იყენებს, როგორც ორაზროვან აღმნიშვნელს, ერთდროულად – გონისმიერსა და წარმოსახვითს, პირობითსა და ბუნებრივს.

მე არ მინდა ამგვარი მექანიზმის მორალური შედეგები განვსაჯო, მაგრამ ვერ გავცდებოდი ობიექტური ანალიზის საზღვრებს, თუ შევნიშნავდი, რომ აღმნიშვნელის ყველგანმყოფობა მითში ზუსტად აწარმოებს ალიბის (ჩვენ ვიცით, რომ ეს სიტყვა სივრცითი ელემენტია) ფიზიკურ სტრუქტურას. ალიბშიც არის სავსე და ცარიელი ადგილები, ერთმანეთთან ნეგატიური იგივეობის საშუალებით დაკავშირებულნი (მე არ ვარ, სადაც თქვენ გგონიათ, რომ ვარ; მე ვარ, სადაც თქვენ არ გგონიათ, რომ ვარ), მაგრამ ჩვეულებრივ ალიბს (მაგალითად, სისხლის სამართლის საქმეში) აქვს თავისი დასასრული და ზოგიერთ მომენტში რეალობა წყვეტს ბრუნვას. მითი არის ღირებულება და არ შეიძლება იგი ჭეშმარიტების თვალსაზრისით განიხილებოდეს. ალიბს არაფერი უკრძალავს იყოს მუდმივი. მისთვის საკმარისია, რომ მის აღსანიშნს ჰქონდეს ორი მხარე, რაც მას შესაძლებლობას აძლევს სხვა ადგილზე განეფინოს. აზრი ყოველთვის აქაა, რათა მოახდინოს ფორმის მანიფესტაცია. ფორმაც აქაა, რათა განაშოროს აზრი. და არასოდეს ხდება წინააღმდეგობა აზრსა და ფორმას შორის, არ ებრძვიან ერთმანეთს, არასოდეს აღმოჩნდებიან ერთსა და იმავე ნერტილში. ამის დასამტკიცებლად ერთ მაგალითს მოვიხმობ: ვთქვათ, ვზივარ ავტომანქანაში და ვათვალიერებ პეიზაჟს მინის მიღმა; ამ დროს, ჩემი სურვილიდან გამომდინარე, შემიძლია ყურადღება შევაჩერო პეიზაჟზე ან ფანჯრის მინაზე; ეს ის მდგომარეობაა, როცა აღვიქვამ მინის არსებობას და პეიზაჟის სიშორეს, ზოგჯერ კი პირიქით, მინის გამჭვირვალობასა და პეიზაჟის სიღრმეს. ამ მონაცვლეობის შედეგი მუდმივი აღმოჩნდება. მინა ყოველთვის იქნება ჩემთვის რეალურად არსებული და ცარიელი, პეიზაჟი კი ირეალური და სავსე, ჩემთვის მთელი სისრულით განცხადებული. იგივე შეიძლება ითქვას მითიურ აღმნიშვნელზე: მისი ფორმა ცარიელია, მაგრამ ის არსებობს, აზრი გაფანტულია, თუმცა სავსე. არ

გავვოცდებოდი ამ წინააღმდეგობით, თუ ნებით გავწყვეტიდი ფორმისა და აზრის ამ მონაცვლეობას, თუ ყურადღებას მივაპყროდი თითოეულ მათგანს, როგორც ერთმანეთისგან განსხვავებულ ობიექტებს და თუ მითში განვახორციელებდი გაშიფვრის სტატიკურ პროცედურას, მოკლედ, თუ მისი დინამიკის საწინააღმდეგოდ მოვიქცეოდი: ერთი სიტყვით, ვიქცეოდი მითის მკითხველიდან – მითოლოგად.

და კვლავ, აღმნიშვნელის ეს ორმაგობა განსაზღვრავს მნიშვნელობის მახასიათებლებს. ამიერიდან, ჩვენ ვიცით, რომ მითი არის შეტყობინება, უფრო მეტად განსაზღვრული თავისი ინტენციონალობით (მე ვარ გრამატიკის მაგალითი), ვიდრე თავისი სიტყვასიტყვითი აზრით (მე მექვია ლომი). და მაინც, ეს განზრახულობა, შეიძლება ითქვას, რომ ერთგვარად გაქვავებული, განწმედილი, გამარადილებული და ბუკვალურობისგან დაცლილია (ფრანგული იმპერია? მაგრამ ეს ხომ უბრალოდ ფაქტია: მამაცი შავკანიანი სამხედრო სალამს იძლევა ისევე, როგორც ერთ-ერთი ფრანგთაგანი). მითიური სიტყვის აღნიშვნას ექნება ორი შედეგი: ის ერთდროულად წარმოგვიდგება, როგორც უწყება, რაღაცის შეტყობინება და როგორც ფაქტის კონსტატაცია.

მითს აქვს იმპერატიული, ინტერპელაციური ხასიათი. ისტორიული კონცეპტის ნაწილი, აღმოცენებული განსაკუთრებული შემთხვევებიდან (ლათინურის გაკვეთილი, საფრანგეთის იმპერია საფრთხეშია), მომემართება მე, რომელიც იძიებს მას: მე ჩემს თავზე განვიცდი მისი განზრახულობის ძალას, ის მაიძულებს მივიღო მისი აგრესიული ორანჯონება. თუ მე ვიმოგზაურებ ესპანეთში*, ბასკეთში, ბუნებრივია, შევამჩნევ ერთნაირი არქიტექტურის სახლებს, ერთიან სტილს, რაც შესაძლებლობას მომცემს ბასკური სახლები შევაფასო, როგორც განსაკუთრებული ეთნიკური არქიტექტურა. მიუხედავად ამისა, არ შემიძლია ვთქვა, რომ ეს ერთიანი სტილი როგორღაც მე მეხება, პერსონალურად. მშვენივრად ვაცნობიერებ, რომ ის აქ ჩემამდე, ჩემ გარეშე იყო და რომ ეს არის კომპლექსური არქიტექტურა, რომელიც ხანგრძლივი ისტორიული პერიოდის განმავლობაში ჩამოყალიბდა: ის არ მიხმობს, არც იმისთვის მიწვევს, რომ სახელი დავარქვა, თუ თავად არ გადავწყვეტ იგი სოფლის საცხოვრებელთა საერთო სურათს მივაკუთვნო. მაგრამ თუ ვარ პარიზის რეგიონში, გამბეტას თუ ჟან-ჟორესის ქუჩის ბოლოში და შევამჩნევ ხის კონსტრუქციის თავმომწონე, მშვენიერ, თეთრ სახლს, წითელი სახურავით, ყავისფერი ხით განყობილს, ასიმეტრიული სახურავითა და ფართოდ მოწნული ფასადით, მეჩვენე-

* ვამბობ ესპანეთს, რადგან საფრანგეთში წვრილი ბურჟუაზიის დაწინაურებას ბასკური კოტეჯების „მითიური“ არქიტექტურის აყვავება მოჰყვა.

ბა, რომ პერსონალურად მიწვევენ მათ ბასკური სტილის სახლები ვუნოდო, უფრო მეტიც, მათში ბასკური სული დავინახო. ამ შემთხვევაში კონცეპტი – „ბასკური“ ჩემ წინაშე წარმოჩნდება, როგორც სრულიად მიზანმიმართული: ის მაიძულებს ვცნო ერთობლიობა მისი მოტივირებული განზრახულობებისა, რომლებიც განლაგებულია აქ, როგორც ინდივიდუალური ისტორიის სიგნალი, როგორც კონფინდენციალური შეტყობინება და თანამზრახველობა. ეს არის ქვეშარიტი მონოდება, რომლითაც მე სახლის მფლობელები მომმართავენ და ეს მონოდება რომ იყოს უფრო იმპერატიული, მათ არქიტექტურული თვალსაზრისით ყველაფერი გააკეთეს, რათა ბასკური წარმომავლობა წარმოეჩინათ: ბელელი, შიდა კიბეები, სამტრედე და სხვა. ეს ყველაფერი ჩემ წინაშეა და სხვა არაფერია, თუ არა მოკლე, ერთმნიშვნელოვანი და უდავო სიგნალი. ეს კონკრეტული მნიშვნელობები იმდენად ხილულია, რომ მეჩვენება, თითქოს ეს სახლი ჩემთვის ააშენეს, როგორც მაგიური ობიექტი, რომელიც მოულოდნელად გამოჩნდა ჩემს დღევანდებლობაში, იმ ყოველგვარი ისტორიული კვალის გარეშე, რამაც მისი შექმნა გამოიწვია.

ამგვარი ინტერპელატიური სიტყვა, ამავე დროს, გაქვავებული სიტყვაცაა: მაშინვე, როგორც კი შემოაღწევს ჩემში, ჩერდება, თავისი თავისკენ ბრუნდება, ზოგადდება, აღწევს საყოველთაოობის სტატუსს, ქვავდება, ხდება სუფთა და შეურყვნელი. კონცეპტის გათავისება უეცრად შორდება სიტყვასიტყვით აზრს, გარკვეულად ჩერდება ელემენტის, როგორც ფიზიკური, ასევე იურიდიული აზრით: საფრანგეთის იმპერიის კონცეპტს შავკანიანი, რომელიც ჯარისკაცულ სალამს იძლევა, დაჰყავს უბრალო ინსტრუმენტულ აღსანიშნამდე. შავკანიანი ჯარისკაცი მომმართავს მე, საფრანგეთის იმპერიის სახელით, მაგრამ, ამავე დროს, მისი მოსალმება გაქვავებულია, მინისებური, უძრავი და მარადიული მეხოტბეობის გამომხატველი, რომლის მიზანი საფრანგეთის იმპერიის აშენებაა. მითიური ენის ზედაპირზე უკვე აღარაფერი იძვრის: აღნიშვნის წესი ფაქტის უკან იმალება, რომელიც მას ოფიციალური შეტყობინების სახეს ანიჭებს, მაგრამ, ამავე დროს, ახდენს განზრახულობის პარალიზებას, ასუსტებს მას მოძრაობისთვის, ყინავს, რათა შეურყვნელობა შეიძინოს. ამის გამოა, რომ მითი არის მიტაცებული, მოპარული და შემდეგ უკან დაბრუნებული სიტყვა. ოღონდაც ეს უკან დაბრუნებული სიტყვა უკვე ის აღარ არის, რაც მოიპარეს, რადგან დაბრუნებისას უკვე სრულად ველარ აღდგება თავის ადრინდელ ადგილზე. ეს არის ხანმოკლე, წვრილმანი ქურდობა, თაღლითობის ფარული მომენტი, რაც მითიური სიტყვის გაყინულ მხარეს შეადგენს.

შესასწავლი რჩება მნიშვნელობის ბოლო ელემენტი – მისი მოტივაცია. ცნობილია, რომ ენაში ნიშანი პირობითია. „ბუნებრივად“ ხის აკუსტიკურ სახეს არაფერი აიძულებს, რომ ხის კონცეპტს აღნიშნავდეს. ნიშანი აქ არ არის მოტივირებული. თუმცა ამ პირობითობას აქვს საზღვრები, რომლებიც სიტყვის ასოციაციურ კავშირებზეა დამოკიდებული. ენას, სხვა ნიშნებთან ანალოგიით, შეუძლია შექმნას ნიშნების მთელი ფრაგმენტი (მაგალითად, ამბობენ aimable – თავაზიანი, სანდომიანი, სასიამოვნო – და არა amable, რაც მომდინარეობს სიტყვა – aime-დან (სიყვარული). მითის მნიშვნელობა არასდროს არის პირობითი, ის ყოველთვის ნაწილობრივ მოტივირებულია და ფატალურად შეიცავს ანალოგიის წესს. ლათინურის გაკვეთილის მაგალითი ლომისთვის სახელის დარქმევის მაგალითთან თანხვედრაში რომ აღმოჩნდეს, აუცილებელია ანალოგია, რაც ატრობუტული შეთანხმებაა. „ფრანგული იმპერიალიზმის“ კონცეპტმა თავისი მიზნებისათვის შავკანიანი ჯარისკაცის სახე გამოყენება რომ შეძლოს, აუცილებელია შავკანიანის სალამსა და ფრანგი ჯარისკაცის სალამს შორის იდენტურობა. მოტივაცია თავად მითის ორბუნებოვნების გამოა საჭირო. მითი ათამაშებს ანალოგიას აზრსა და ფორმას შორის და იგი არ არსებობს მოტივირებული ფორმის გარეშე.* იმისთვის, რომ გაირკვეს მითის მოტივაციის ძალა, საკმარისია ერთი მაგალითი მოვიხმოთ: ჩემ წინაშე აწყვია რალაც საგნები, იმდენად არეული, რომ არ შემიძლია მასში რაიმე აზრი ვიპოვო. ჩანს, რომ აქ, აზრის არარსებობისას, ფორმა თავის ანალოგიას ვერსად დაამკვიდრებს და ამგვარად, ასეთ შემთხვევაში, მითის არსებობა შეუძლებელი იქნება. მაგრამ ფორმა ყოველთვის გვაძლევს შესაძლებლობას, თავად ეს უნესრიგობა წავიკითხოთ. მას შეუძლია მოგვცეს აბსურდული მნიშვნელობა, აბსურდისაგან შექმნას მითი. ეს ხდება მაშინ, როცა სალი აზრი სიურეალისტურ ნაწარმოებს ამითიურებს. მაგალითად: მოტივაციის არარსებობაც კი არ აბრკოლებს მითის აღმოცენებას; ეს არარსებობაც კი შეიძლება გახდეს საკმარისად ობიექტიური მიზეზი, რათა

* ეთიკური თვალსაზრისით, ის რაც არასასიამოვნოა მითში, არის სწორედ მისი ფორმის მოტივირებულობა, ვინაიდან თუკი შეიძლება ვისაუბროთ ენის „სიჯანსაღეზე“, მაშინ იგი უნდა ეფუძნებოდეს თვითნებურობის ნიშანს. მითში ამაზრზენია ცრუ ბუნების, მდიდარული მნიშვნელოვანი ფორმების გამოყენება, მსგავსად ამა თუ იმ საგნისა, რომლის სარგებლიანობა გარეგნული ბუნებრივობით არის შელამაზებული. სურვილი იმისა, რომ ბუნებრიობა იქცეს მითის გარანტად, იწვევს ერთგვარ გულზიდვას, რადგან მითი ასეთ შემთხვევაში აღმოჩნდება ძალიან მდიდარი და მოტივაციებით გადავსებული. ეს გულზიდვა მსგავსია იმ განცდისა, რომლსაც განვიცდით იმ ხელოვნების წინაშე, რომელთაც არ სურთ არჩევანი გააკეთონ „ფიზისა“ და ანტიფიზის“ შორის, პირველს იყენებენ, როგორც იდავლს, მეორეს კი – ეკონომიური მიზნებისთვის. ეთიკური თვალსაზრისით, სიმდაბლეა ორ მოედანზე თამაში.

იგი გაიშიფროს. და ბოლოს, მოტივაციის არქონა ხდება მეორეული მოტივაცია და მითი აღდგება.

მოტივაცია არის ფატალური, გარდაუვალი, მიუხედავად იმისა, რომ ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებს. უპირველესად, ის არ არის „ბუნებრივი“, ის არის ისტორია, რომელიც ფორმას თავისი ანალოგიებით მოსავს. სხვა მხრივ, ანალოგია აზრსა და კონცეპტს შორის ყოველთვის ნაწილობრივია. ფორმა განიშორებს დიდი რაოდენობის ანალოგიას და თავისთვის რამდენიმეს იტოვებს: ბასკური სახლი ინარჩუნებს მხოლოდ დაქანებულ სახურავს, მაგრამ ქრება კიბე, ბეღელი და სხვ. შეიძლება უფრო შორს წასვლა: მთლიანი სურათი გამორიცხავს მითს ან, უკიდურეს შემთხვევაში, იძულებულია თვით ამ მთლიანობის მითოლოგიზება მოახდინოს. ასეთი რამ ხდება ცუდი ნახატის შემთხვევაში, რომელიც მთლიანად „შევსებულობის“ და „დასრულებულობის“ მითზეა აგებული (ეს წინააღმდეგობრივია, მაგრამ სიმეტრიულია აბსურდის მითისა: მეორე შემთხვევაში ფორმა მითოლოგიზებულს ხდის „უსრულობას“, პირველ შემთხვევაში კი – „სისრულეს“). მაგრამ, საერთოდ, მითი ამჯობინებს გამოიყენოს მწირი სახეები, რომლებიც არასრულნი არიან და სადაც აზრი უკვე საკმაოდ თავშემაწყენელი, ღარიბი, მნიშვნელობისთვის მზადყოფნა, ესენია: კარიკატურები, პაროდები, სიმბოლოები და სხვ. დაბოლოს, მოტივაცია შერჩეულია მრავალ შესაძლებლობას შორის: საფრანგეთის იმპერიას შემიძლია მივცე უამრავი სხვა აღმნიშვნელი და არა მხოლოდ შავკანიანი ჯარისკაცის სამხედრო სალაში: მაგალითად, ფრანგი გენერალი მედალს გადასცემს სენეგალელს, რომელმაც ომში ხელი დაკარგა ან მოწყალეების და სამკურნალო მცენარეების მიქსტურას უწვდის ლოგინში ჩანოლილ ჩრდილო აფრიკელს, თეთრკანიანი მასწავლებელი გაკვეთილს უტარებს ბეჯით შავკანიან ბავშვებს. პრესა ყოველდღიურად წარმოაჩენს, რომ მითის შესაქმნელად აღმნიშვნელის რეზერვი უღევიანა.

სხვათაშორის, შემდეგი შედარება უკეთ წარმოაჩენს მითის არსს. მითის მნიშვნელობის პირობითობა იდეოგრაამის პირობითობაზე არც მეტია და არც ნაკლები. მითი არის წმინდა იდეოგრაფიული სისტემა, სადაც ფორმები მოტივირებულნი არიან იმ კონცეპტის მიერ, რომელთაც ისინი წარმოადგენენ და ვერ მოიცავენ გამომსახველობით სისრულეს. და როგორ ნელ-ნელა იცლებოდა იდეოგრაამა კონცეპტისგან (ისტორიულად), რათა ბგერას შერწყმოდა და ამგვარად, უფრო და უფრო კარგავდა მოტივირებას, ასევეა ძველი მითიც, რომელიც შეიძლება შევიცნოთ თავისი მნიშვნელობის პირობითობით, როგორც მთელი მოლიერი – ექიმის საყელოთი.

მითის წაკითხვა და გაშიფვრა

როგორ უნდა მივიღოთ მითი? აქ კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ მისი აღმნიშვნელის ორბუნებოვნებას, რომელიც ერთდროულად არის აზრიცა და ფორმაც. იქიდან გამომდინარე, თუ რომელზე გავამახვილებ ყურადღებას – ერთზე (აზრზე), მეორეზე (ფორმაზე) თუ ორივეზე ერთდროულად, მე შევექმნი კითხვის სამ განსხვავებულ ტიპს.*

1. თუკი ყურადღებას მივაპყრობ ცარიელ აღმნიშვნელს, საშუალებას მივცემ კონცეპტს, ორაზროვნების გარეშე შეავსოს მითის ფორმა და აღმოვჩნდები მარტივი სისტემის წინაშე, სადაც მნიშვნელობა კვლავ ანბანური გახდება: აფრიკელი, რომელიც ჯარისკაცულ სალამს იძლევა, არის მაგალითი საფრანგეთის იმპერიულობისა, მისი სიმბოლო. აღქმის ამგვარი მანერა დამახასიათებელია, მაგალითად, მითის შემქმნელებისათვის, ჟურნალ-გაზეთების რედაქტორებისათვის, რომლებიც რაიმე კონცეპტს იღებენ და მას ფორმას უძებნიან.**

2. თუკი ყურადღებას გავამახვილებ სრულ აღმნიშვნელზე, რომელშიც ნათლად განვასხვავებ ერთმანეთისაგან ფორმასა და აზრს და, აქედან გამომდინარე, მხედველობაში მივიღებ ფორმის დამამახინჯებელ გავლენას აზრზე, მაშინ დავარღვევ მითის მნიშვნელობას და მივიღებ მას, როგორც ტყუილს: ჯარისკაცი, რომელიც სალამს იძლება, გახდება საფრანგეთის იმპერიულობის ალიბი. მითოლოგისათვის დამახასიათებელია ამგვარი აღქმა: როდესაც ის შიფრავს მითს, გვიცხადებს მასში მიმდინარე აზრის დეფორმაციას.

3. დაბოლოს, თუ შევარჩევ მითის აღმნიშვნელს, როგორც სრულიად ერთმანეთში არეულ-დარეულ ერთობას აზრისა და ფორმისა, მაშინ მივიღებ ორაზროვან მნიშვნელობას – ვუპასუხებ მითის მექანიზმის მოქმედებას, მის საკუთარ დინამიკას და გავხდები მითის მკითხველი: შავკანიანი, რომელიც სალამს იძლევა, უკვე აღარ იქნება არც მაგალითი, არც სიმბოლო და მით უფრო – არც ალიბი: ის ჩემთვის უშუალოდ საფრანგეთის იმპერიულობის რეპრეზენტაცია გახდება.

პირველი ორი აკომოდაცია სტატიკურია, ანალიტიკური წყობისა; ისინი ანადგურებენ, სპობენ მითს – ან წარმოაჩენენ თავიანთ განზრახვას, ან ინიღბებიან: პირველი არის ცინიკური, მეორე – მისტიფიცირე-

* არჩევანის თავისუფლება არის პრობლემა, რომელიც სემიოლოგიაში არ წამოიჭრება, ის დამოკიდებულია კონკრეტული თემის მდგომარეობაზე.

** ლომის სახელწოდებას ვიღებთ ლათინური გრამატიკის მარტივ მაგალითად, ვინაიდან ჩვენ, როგორც ზრდასრული ადამიანები, მოხმობილნი ვართ მის შესაქმნელად. მოგვიანებით კვლავ დავუბრუნდები კონტექსტის ღირებულებას ამ მითიურ სქემაში.

ბული, ხოლო მესამე – დინამიკური და მითს თავისი სტრუქტურის საბოლოო მიზნებისათვის მოიხმარს; მკითხველი ცხოვრობს მითით, როგორც ისტორიით, რომელიც ერთდროულად არის ქვეშარეალობა და არარეალური.

თუ გვინდა მითიური სქემა ზოგად ისტორიას მივაბათ, ავხსნათ, როგორ პასუხობს იგი ამა თუ იმ საზოგადოების ინტერესს, ერთი სიტყვით, თუ გვსურს გადავიდეთ სემიოლოგიიდან იდეოლოგიაში, მაშინ, ცხადია, აუცილებლად უნდა მოვთავსდეთ მესამე აკომოდაციის დონეზე და აქ თვით მითის მკითხველმა უნდა გამოააშკარაოს მითის არსებითი ფუნქცია. როგორ იღებს დღეს ის მითს? თუ ის იღებს უწყინარი უშუალოებით, რა ინტერესი აქვს მისთვის ამ შეთავაზებას? და თუ ის წაიკითხავს მითს დაფიქრებულად, როგორც მითოლოგი, რა მნიშვნელობა აქვს წარმოდგენილ ალიბს? თუკი მითის მკითხველი ვერ დაინახავს შავკანიან ჯარისკაცში, რომელიც სალამს იძლევა, საფრანგეთის იმპერიალისტურობას, მაშინ სრულიად უსარგებლო ყოფილა ამ სახის შექმნა და თუკი ის მას დაინახავს, მითი არაფერი იქნება სხვა, თუ არა ლოიალური პოლიტიკური განცხადება. ერთი სიტყვით, მითის განზრახვა არის ან ძალიან ბუნდოვანი, რათა გახდეს ეფექტური, ან ძალიან ნათელი, რომ ის ვირწმუნოთ. და სად არის ორაზროვნება ან ერთ, ან მეორე შემთხვევაში?

ყოველივე ეს არის ცრუ ალტერნატივა. მითი არაფერს მალავს და არც არაფერს აცხადებს: ის ფორმას უცვლის; მითი არ არის არც ტყუილი და არც რალაციის აღიარება, ის არის დამახინჯება. რადგან არსებობს ალტერნატივა, რის შესახებაც ახლა ვილაპარაკე, ამიტომ მითი პოულობს მესამე გამოსავალს და ვინაიდან მას გაქრობა ემუქრება, თუკი პირველ ან მეორე აკომოდაციას მიჰყვება, ამიტომ იძულებულია წავიდეს რაიმე დათმობაზე; და აი, მითი ავლენს კომპრომისს: მას აქვს მიზანი, რომ როგორღაც „გაათრიოს“ წინასწარგანზრახული კონცეფტი, მაგრამ მითი ენაში მხოლოდ ღალატს ხვდება: ენას არ შეუძლია წაშალოს კონცეპტი თუ ის მას (ენა კონცეპტს) მალავს ან მოხსნას ნილაბი, თუ მას აცხადებს. მხოლოდ მეორეული სემიოლოგიური სისტემის შემუშავება მისცემს მას საშუალებას, თავიდან აიცილოს დილემა, თუმცა, ნაცვლად იმისა, რომ საფარველი ჩამოაშოროს ან გაანადგუროს კონცეპტი, ეგუება მას, ხდის ნატურალიზებულს.

ჩვენ მივედით მითის პრინციპამდე, რომლის მიხედვითაც ის ისტორიას ბუნებად გარდაქმნის. ახლა ცხადი ხდება, რომ მითის მომხმარებელთათვის ინტენცია, კონცეპტის თავსმოხვევა, შეიძლება იყოს აშკარა, თუმცა არ ჩანდეს ანგარებიანი. მიზეზი, რომელიც ბადებს მი-

თიურ შეტყობინებას, სრულიად ექსპლიციტურია, მაგრამ ის მაშინვე იყინება, როგორც რალაც „ბუნებრივი“; ის იკითხება არა როგორც შინაგანად ამოძრავებულნი, არამედ როგორც აზრი, მოტივი, საბაბი. თუ მე წავიკითხავ სალმის მომცემ შავკანიან ჯარისკაცს, როგორც წმინდა და უბრალო სიმბოლოს იმპერიალისტურობისა და უარს განვაცხადებ სურათის რეალობაზე, ის დისკრეტირდება ჩემს თვალში, რადგან გახდება ინსტრუმენტი; ამის საპირისპიროდ, თუკი გავშიფრავ შავკანიანის მისაღმებას, როგორც კოლონიალიზმის ალიბს, მით უფრო დავარღვევ მითს, ვინაიდან ჩემთვის სრულიად ცხადი შეიქნება მისი განზრახვა, მაგრამ მითის მკითხველისათვის შედეგი აბსოლუტურად სხვა იქნება: ყველაფერი გამოჩნდება იმგვარად, თითქოს სურათი ბუნებრივად იწვევს კონცეპტს და აღმნიშვნელი საფუძვლად ედება აღსანიშნს; მითი არსებობას იწყებს იმ განსაზღვრული მომენტიდან, როდესაც საფრანგეთის იმპერია გადავა ბუნებრივ მდგომარეობაში; ამდენად, მითი არის ძლიერად არგუმენტირებული სიტყვა.

აი, კიდევ ერთი მაგალითი, რომელიც ნათლად გვატყობინებს, თუ როგორ შეუძლია მითის მომხმარებელს აღსანიშნის აღმნიშვნელი რაციონალიზება. ივლისის თვეა, გაზეთ „France Soir“-ში ვკითხულობ დიდი ასოებით დაწერილ სათაურს: **PRIX : PREMIER FLÉCHISSEMENT. LÉGUMES : LA BAISSÉ EST AMORCÉE.** პირველი ფასდაკლება. ბოსტნეულზე ფასების კლება დაიწყო. სწრაფად ავაგოთ სემიოლოგიური სქემა: მოხმობილი მაგალითი არის ფრაზა, ხოლო საწყისი სისტემა — წმინდად ლინგვისტური. მეორეული სისტემის აღმნიშვნელი შედგება გარკვეული ლექსიკური შემთხვევითობებისაგან (სიტყვები: **PREMIER** – პირველი, **AMORCÉE** – დაწყებული, ამოქმედებული, **LA BAISSÉ** – დაკლება, დაცემა) ან ტოპოგრაფიულისაგან (სათაურის უზარმაზარი ასოები, რომლითაც, როგორც წესი, მკითხველი ელოდება მსოფლიოს უმნიშვნელოვანეს ახალ ამბებს). აღსანიშნი ანუ კონცეპტი არის სამთავრობო სისტემა, რაც ბარბაროსული, მაგრამ აუცილებელი ნეოლოგიზმია, ვინაიდან მთავრობა დიდი პრესის მიერ წარმოგვიდგება, როგორც წარმატების ფაქტორი. აქედან მთელი თავისი სიცხადით ჩნდება მითის მნიშვნელობა: ფასები ხილსა და ბოსტნეულზე ეცემა, ვინაიდან მთავრობამ ასე გადაწყვიტა. ჩვენს შემთხვევაში კი, რაც საერთო ჯამში ასე იშვიათად ხდება, ამ გაზეთმა, თავის დასაზღვევად თუ პატიოსნების გამო, ორი სტრიქონის ქვემოთ დაარღვია მითი, რომელიც ეს ესაა შეიმუშავა; ის ამატებს (თუმცა, მოკრძალებულად, პატარა შრიფტით): „*ფასების კლება გადავილა ბაზრის სეზონურმა სისავსემ*“.

ეს მაგალითი ყურადსაღებია ორი მიზეზის გამო. უპირველესად, მასში სრულად ჩანს მითის იმპრესიული ბუნება: ჩვენ მისგან ველოდებით დაუყოვნებლივ ეფექტს; უმნიშვნელოა, რომ მითი შემდეგ დაიშლება, მაგრამ მისი ქმედება ჩაფიქრებულია უფრო ძლიერად, ვიდრე რაციონალური განმარტებები, რომლებმაც შეიძლება მოგვიანებით ის გააქარწყლოს. ყოველივე ეს ნიშნავს, რომ მითის კითხვა აღესრულება მყისიერად. აი, თვალის ერთი შეველებით გადავხედავ “France Soir”-ს, რომელსაც ჩემი მეზობელი კითხულობს: მე მასში ავირჩევ მხოლოდ აზრს, მაგრამ ნაეიკითხავ მის ჭეშმარიტ მნიშვნელობას, კერძოდ, აღმოვაჩენ მთავრობის აქციას ხილსა და ბოსტნეულზე ფასების შემცირების შესახებ. მორჩა, ეს საკმარისია. მითის უფრო ყურადღებიანი კითხვა ვერ გაზრდის მისი მოქმედების ძალას და არც ფიასკო იქნება: მითი არის ერთდროულად არასრულყოფილი და უდავო, ვერც დრო, ვერც ჩვენი ცოდნა მას ვერც ვერაფერს დაამატებს და ვერც დააკლებს. და კიდევ, კონცეპტის ნატურალიზაცია, რომელიც ახლახან განვსაზღვრე, როგორც მითის არსებითი ფუნქცია, აქ სამაგალითოა: სანყის სისტემაში (ექსკლუზიურად ლინგვისტურში) მიზეზობრიობას აქვს სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობა, ბუნებრივი ხასიათი: ხილისა და ბოსტნეულის ფასები იკლებს, ვინაიდან სეზონია. მეორეულ სისტემაში (მითოლოგიურში) მიზეზობრიობა არის მოგონილი, ტყუილი, მაგრამ ის თავსდება ბუნების ერთგვარ სავაჭრო ფურგონებში. შედეგად, მითი განიცდება, როგორც უცოდველი სიტყვა და ეს ხდება არა იმიტომ, რომ მისი ზრახვები დამალულია (თუ ის დამალული იქნებოდა, ვერ იქნებოდა ეფექტური), არამედ იმიტომ, რომ იგი ნატურალიზებულია.

ფაქტობრივად, ის რაც საშუალებას აძლევს მკითხველს, მოიხმაროს მითი როგორც უვნებელი გზავნილი, არის ის, რომ მკითხველი მასში ხედავს არა სემიოლოგიურ სისტემას, არამედ ინდუქციურს; იქ, სადაც მხოლოდ ეკვივალენტობაა, ის ჭვრეტს ერთგვარ მიზეზობრიობის პროცესს, რომლის მიხედვითაც, მკითხველის თვალში აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს ბუნებრივი კავშირები აქვთ. ჩვენ შეგვიძლია ეს ერთმანეთში აღრევა ავხსნათ სხვაგვარად, კერძოდ იმით, რომ მთელი სემიოლოგიური სისტემა წარმოადგენს ღირებულებათა სისტემას, ხოლო მითის მომხმარებელი მნიშვნელობას იგებს, როგორც ფაქტების სისტემას, ანუ მითი იკითხება, როგორც ფაქტების სისტემა, მაშინ, როდესაც ის სხვა არაფერია, თუ არა სემიოლოგიური სისტემა.

მითი, როგორც მოპარული ენა

რა არის მითის არსი? ეს არის აზრის გარდაქმნა ფორმად, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მითი იპარავს ენას. მე „ვიპარავ“ შავკანიან ჯარისკაცს, რომელიც სალამს იძლევა, თეთრსა და ყავისფერ ბასკურ სახლს, ხილისა და ბოსტნეულის სეზონურ ფასდაკლებას; მითი ქურდობს არა იმიტომ, რომ შექმნას მაგალითები და სიმბოლოები, არამედ იმიტომ, რომ მათი დახმარებით ნატურალიზებული გახადოს საფრანგეთის იმპერია, ჩემი სიყვარული ყოველგვარი ბასკურისა, ხელისუფლებისა. ნუთუ ყოველი საწყისი ენა ფატალურად წარმოადგენს მითის ნადავლს? ნუთუ არ არსებობს ისეთი აზრი, რომელიც შეძლებდა შეწინააღმდეგებოდა ფორმის აგრესიას? ფაქტობრივად, არაფერი შეიძლება იყოს მითისთვის უსაფრთხო; მიუხედავად იმისა, რომ მითს შეუძლია თავისი მეორეული სისტემა განავითაროს ნებისმიერი აზრის საფუძველზე, დაწყებული თავად აზრის შთანთქმიდანაც კი, და ეს ჩვენ უკვე ვნახეთ, მაინც უნდა ვთქვათ, რომ ყველა ენა ერთნაირად ვერ ეწინააღმდეგება ამას.

ჩვეულებრივი ენა, რომელიც ყველაზე ხშირადაა მოპარული მითის მიერ, სუსტ წინააღმდეგობას უწევს მას. ის თავისთავად შეიცავს გარკვეულ მითურ წინაპირობას, მონახაზს, მცდელობას ნიშნებისა, რომლებიც განკუთვნილია იმისათვის, რომ წარმოაჩინოს მათი გამოყენების განზრახვა; ეს არის ის, რისთვისაც შეიძლება გვეწოდებინა ენის გამომხატველობა; მაგალითად, ბრძანებითი თუ კავშირებითი კილოები არის ალსანიშნის განსაკუთრებული ფორმა, აზრისაგან განსხვავებული; ალსანიშნი არის აქ ჩემი ნება-სურვილი თუ ჩემი ვედრება. ამის გამოა, რომ ზოგიერთმა ლინგვისტმა თხრობითი კილო განსაზღვრა, როგორც ნულოვანი მდგომარეობა თუ ნულოვანი საფეხური ბრძანებით და კავშირებით კილოებთან მიმართებით. მაგრამ მითში, რომელიც სრულადაა ფორმირებული, აზრი არასოდესაა ნულოვან საფეხურზე და ამის გამოა, რომ კონცეპტს შეუძლია მისი დეფორმირება, ნატურალიზება. ამასთან კიდევ ერთხელ უნდა გავიხსენოთ ის, რომ აზრის დაკარგვა არ არის ნულოვანი საფეხური, იმიტომ მითს შეუძლია ძალიან კარგად ისარგებლოს აზრის არყოფნით და მისცეს მას, მაგალითად, აბსურდის მნიშვნელობა, სიურეალურობა და ა. შ. დაბოლოს, მხოლოდ ნულოვანი საფეხური შეიძლება აღმოჩნდეს ის, რაც შეძლებს მითის წინააღმდეგ აღდგეს.

ენა შეიძლება სხვაგვარად ისესხოს მითმა, თუმცა ძალიან იშვიათია, რომ ენის აზრი იყოს იმთავითვე სრული და არ დეფორმირდეს, რაც მისი კონცეპტის აბსტრაქტულობით აიხსნება; მაგალითად, ხის

კონცეპტი ძალიან ბუნდოვანია, ის შეიძლება სესხულობდეს მრავალ კონტექსტს. ცხადია, ენაში არის მთელი კრებული კონკრეტიზაციებისა (*ეს ხე; ხე, რომელიც... და ა.შ.*), მაგრამ საბოლოო აზრის გარშემო ყოველთვის რჩება ვირტუალური შეუვალობა, სადაც ტიპტივებენ სხვადასხვა შესაძლებელი აზრები, რომლებიც თითქმის ყოველთვის ემორჩილებიან ამა თუ იმ ინტერპრეტაციას. შეიძლება ითქვას, რომ ენა მითს სთავაზობს აჟურულ აზრს, მითს კი შეუძლია თავისუფლად შეაღწიოს და გაიზარდოს მასში. აქ ხდება აზრის მითვისება კოლონიზაციის მეშვეობით (მაგალითად, ჩვენ ვკითხვლობთ: *ფასების დაკლება უკვე დაიწყო*, მაგრამ რა დაკლებაზეა საუბარი? სეზონურზე თუ მთავრობის მიერ სანქცირებულზე? მნიშვნელობა განსაზღვრული არტიკლისათვის პარაზიტად გვევლინება).

როგორც კი აზრი აღმოჩნდება იმდენად გადავსებული, რომ მითი ვერ შეძლებს მის დაპყრობას, მაშინ იგი შემოაბრუნებს მას (აზრს) და მთლიანად აითვისებს. ასეთი რამ ემართება მათემატიკურ ენას. თავისთავად, ეს ენა არ დეფორმირდება და ინტერპრეტაციას არ ეწინააღმდეგება: მასში არ შეინიშნება არანაირი პარაზიტული მნიშვნელობა. სწორედ ამის გამო მითი მას მთლიანად ითავისებს, იღებს ერთგვარ მათემატიკურ ფორმულას ($E=mc^2$) და აქცევს ამ უცვლელ აზრს წმინდა მათემატიკურ აღმნიშვნელად. აქ ვხედავთ, რომ მითი იპარავს იმას, რაც მას ეწინააღმდეგება და იცავს თავის სინამდეს. მას შეუძლია ყველაფერს მისწვდეს, ყველაფერი გახრწნას, იქამდეც კი მივიდეს, რომ მითოლოგიზაციას გაექცეს. ამგვარად, აღმოჩნდება, რომ რაც მეტ წინააღმდეგობას გამოაჩენს ენა-ობიექტი დასაწყისში, მით მეტად ადვილად დასაყოლებელი აღმოჩნდება ბოლოში. ვინც მთელი ძალით უწევს წინააღმდეგობას, აქ ის სრულად თმობს: ერთ მხარესაა აინშტაინი, მეორე მხარეს Paris Match-ი. შეიძლება გადმოვცეთ ამ კონფლიქტის დროებითი სახე: მათემატიკური ენა არის დასრულებული ენა და ეს სრულქმნილება მიიღწევა მისი ნებაყოფილობითი სიკვდილის ფასად, ხოლო მითი, პირიქით, არის ენა, რომელსაც არ სურს სიკვდილი, აზრებიდან, საიდანაც ის იკვებება, იღებს მცდარ, დეგრადირებულ ყოფიერებას, ხელოვნურად აჭიანურებს აზრების სიკვდილს, მათში მოხერხებულად განთავსდება და მოლაპარაკე გვამებად გარდაქმნის.

აი, ასევე, სხვა მაგალითი ენისა, რომელიც ყოველგვარი ძალისხმევით ეწინააღმდეგება მითოლოგიზაციას: ეს არის პოეტური ენა. თანამედროვე პოეზია* წარმოადგენს რეგრესიულ სემიოლოგიურ

* კლასიკური პოეზია, პირიქით, იქნება უმაღლესი საფეხურის მითოლოგიური სისტემა, ვინაიდან ის აზრს თავს ახვევს დამატებით აღსანიშნს, რაც არის

სისტემას. თუკი მითი ისწრაფვის ულტრამნიშვნელობის შექმნისაკენ, სანყისი სისტემის გაფართოებისაკენ, პოეზია – პირიქით, ცდილობს იპოვოს ინფრამნიშვნელობა, ენის პრესემიოლოგიური მდგომარეობა; მოკლედ, ის ძალისხმევას არ იმუშრებს ნიშანი ხელახლა გარდაქმნას აზრად: მისი (პოეზიის) ტენდენციური იდეალია – მისწვდეს არა სიტყვების აზრს, არამედ თავად საგანთა აზრს;* ამიტომაც, რომ პოეზია არღვევს სიმშვიდეს ენისა, ანუ კონცეპტს ქმნის რაც შეიძლება აბსტრაქტულს, ხოლო ნიშანს, რაც შეიძლება მეტად თვითნებურს, ხოლო აღმნიშვნელსა და აღსანიშნის შორის კავშირს შესაძლებელ ზღვრამდე ასუსტებს;

აქ მაქსიმალურადაა გამოყენებული კონცეპტის „მერყევი“ სტრუქტურა: პროზის სანინაალმდეგოდ, პოეზიაში პოეტური ნიშანი ცდილობს აღსანიშნის მთელი პოტენციალი იმ იმედით განაცხადოს, რომ ბოლოს მიაღწევს იმას (ბუნებითი აზრით და არა ადამიანურით), რასაც შეიძლება საგნების ტრანსცენდენტული თავისებურება ვუნდოთ. აქედან მომდინარეობს ესენციალური ამბიციები პოეზიისა, რომელიც დარწმუნებულია იმაში, რომ მხოლოდ მას შეუძლია ჩასწვდეს თავად საგნების არსს და სწორედ იმ საზღვრებში, სადაც მას ანტიენად სურს წარმოგვიდგეს. საერთო ჯამში, სიტყვების მომხმარებელთა შორის პოეტები ყველაზე ნაკლებ ფორმალისტები არიან, ვინაიდან მხოლოდ მათ სჯერათ, რომ სიტყვების აზრი არის მხოლოდ ფორმა, რომელიც არანაირად არ აკმაყოფილებს მათ, როგორც რეალისტებს. ამიტომაცაა, რომ ჩვენი თანამედროვე პოეზია ყოველთვის ასრულებს ენის მკვლელის როლს, წარმოადგენს ერთგვარ სივრცობრივ, მგრძობიარე ანალოგიას სიჩუმისა. პოეზია ეწინააღმდეგება მითს. მითი არის სემიოლოგიური სისტემა, რომელსაც აქვს პრეტენზია იმისა, რომ გარდაიქმნას ფაქტების სისტემაში, პოეზია კი გახლავთ სემიოლოგიური სისტემა, რომელიც განიზრახავს, შეიკუმშოს არსებით სისტემაში.

მაგრამ აქაც, ისევე როგორც მათემატიკურ ენაში, თავად პოეზიის წინააღმდეგობის ძალა გარდაქმნის მას იდეალურ ნადავლად მითისთვის: ნიშნების ხილული უწესრიგობა, არსებითი წყობის პო-

სისტემატურობა. მაგალითად, ალექსანდრიული ლექსი წარმოადგენს ერთდროულად დისკურსის აზრსა და სრულიად ახალ აღმნიშვნელს – მის პოეტურ მნიშვნელობას. წარმატება ნაშრომისა, თუკი ის ამას მოახერხებს, დამოკიდებულია ორი სისტემის გარეგნული შერწყმის ხარისხზე. ცხადია, არ შეიძლება ვიმსჯელოთ არსისა და ფორმის ჰარმონიულ ურთიერთდამოკიდებულებაზე, არამედ მხოლოდ ერთი ფორმის ელეგანტურ აბსორბციაზე მეორის მიერ. ელეგანტურობაში მე ვგულისხმობ საშუალებათა გამოყენების მაქსიმალურ ეკონომიას. საუკუნეობრივი დაკვირვებით ლიტერატურული კრიტიკა აზრსა და შინაარსს ერთმანეთში ურევს. ენა არის ყოველთვის ფორმების სისტემა, ხოლო აზრი – ფორმა.

* აქ მხედველობაში გვაქვს სარტრის გაგება აზრისა, როგორც სემიოლოგიური სისტემის გარეთ არსებული საგნების ბუნებრივი თვისებისა. (Saint Genet, გვ. 283)

ეტური სახე – დატყვევებულია მითის მიერ, რომელიც გარდაიქმნება ცარიელ აღმნიშვნელად და პოეზიის აღნიშვნას მოემსახურება. ამით აიხსნება არაპროგნოზირებადი ხასიათი თანამედროვე პოეზიისა: ის უხეშად უარყოფს მითს, მაგრამ მაინც ხელფეხშეკრული ემორჩილება მას. კლასიკური პოეზიის წესრიგი კი, პირიქით, გახლდათ ცნობიერი მითოლოგიზაციის შედეგი და მითის ცხადი თვითნებობა მოცემულ შემთხვევაში წარმოგვიდგება, როგორც ერთგვარი სრულქმნილება, ვინაიდან სემიოლოგიური სისტემის ბალანსი დამოკიდებულია მისი ნიშნების თვითნებობაზე.

მითის ნებაყოფილობითი დაქვემდებარება განსაზღვრავს მთელ ჩვენს ტრადიციულ ლიტერატურას; მიღებული ნორმების თანახმად, ეს არის ტიპობრივად მითოლოგიური სისტემა: მასში არის აზრი, დისკურსის აზრი; არის აღმნიშვნელი, აღსანიშნი, რაც გახლავთ ლიტერატურის კონცეპტი; არის მნიშვნელობა, რაც წარმოადგენს ლიტერატურულ დისკურსს. მე შევეხე ამ პრობლემას „წერის ნულოვან საფეხურში“, რომელიც მთლიანობაში სხვა არაფერია, თუ არა ლიტერატურული ენის მითოლოგია; მე მასში წერა განვსაზღვრე, როგორც ლიტერატურული მითის აღმნიშვნელი, ანუ როგორც უკვე აზრით აღვსილი ფორმა, რომელიც ლიტერატურის კონცეპტისაგან ახალ მნიშვნელობას იღებს.* გამოვთქვი აზრი, რომ ისტორიას, რომელიც გამუდმებით ცვლის მწერლის შეგნებას, დაახლოებით გასულ საუკუნეში გამოუწვევია ლიტერატურული ენის მორალური კრიზისი, კერძოდ, წერას აქ მიენიჭა აღმნიშვნელის როლი, ხოლო ლიტერატურას – მნიშვნელობისა. ტრადიციული ლიტერატურული ენის ცრუ ბუნების უკუგდებით, მწერალმა იძულებით გადაინაცვლა ენის ანტიბუნებისაკენ. წერის დამხოვა იყო რადიკალური აქტი, რომლითაც ზოგიერთმა მწერალმა სცადა უარეყო ლიტერატურა, როგორც მითოლოგიური სისტემა. ყოველი ამგვარი აჯანყება მომაკვდინებელი იყო ლიტერატურისა, როგორც მნიშვნელობისა; მათ მოითხოვეს ლიტერატურული სისტემის რედუცირება ჩვეულებრივ სემიოლოგიურ სისტემამდე, ხოლო პოეზიის შემთხვევა-

* სტილი, ისე როგორც მე განვსაზღვრე, არ არის ფორმა, ის არ ამოდის ლიტერატურის სემიოლოგიური ანალიზიდან. ფაქტობრივად, სტილი არის სუბსტანცია, რომელიც მარადიულად იმყოფება ფორმალიზაციის საფრთხის ქვეშ. უპირველესად, მას შეუძლია სრულად დეგრადირდეს და გარდაიქმნას წერილობად: არის წერილობის მანერა მალროსი და თავად მალროს შემოქმედებაში. და ასევე, სტილს ძალიან კარგად შეუძლია გახდეს განსაკუთრებული ენა, ისეთი, როგორსაც მწერალი თავისთვის და მხოლოდ თავისთვის იყენებს. მაშასადამე, სტილი არის ერთგვარი სოლიპისტიური მითი, ენა, რომელზეც მწერალი თავის თავს ელაპარაკება. გასაგები ხდება, რომ ამგვარ საფეხურზე სტილი მოუხმობს გაშიფრვას, ღრმა კრიტიკას. უ. რ. რიშარის ნაშრომები სტილების ასეთი საჭირო კრიტიკის მაგალითია.

ში, პრესემიოლოგიური სისტემამდე. ეს გახლდათ უდიდესი მასშტაბის ამოცანა, რომლის განხორციელებასაც რადიკალური ნაბიჯები სჭირდებოდა. როგორც ცნობილია, ზოგიერთი ისე შორს წავიდა, რომ მოითხოვა, უბრალოდ გაენადგურებინა დისკურსი, გარდაექმნა იგი სიჩუმედ, რეალურად თუ გადატანით, და გამოეცხადებინა (ეს სიჩუმე) ერთადერთ შესაძლებელ იარაღად მითის მთავარი უპირატესობის, კერძოდ, მისი მარადიული განახლების უნარის წინააღმდეგ.

ძალიან რთულია მითის შიგნიდან რედუცირება, ვინაიდან თვით სწრაფვაც კი მისგან დაუყოვნებლივ გაქცევისა, თავის მხრივ, ხდება მითის მსხვერპლად ქცევა; საბოლოოდ, მითს შეუძლია ყოველთვის აღნიშნავდეს წინააღმდეგობას, რომელსაც მას უწევენ. სიმართლე რომ ითქვას, საუკეთესო იარაღი მითის წინააღმდეგ შესაძლებელია იყოს თავად მისივე მითოლოგიზაცია, მითის ხელოვნური შექმნა და ეს მეორეული მითი წარმოგვიდგება ჭეშმარიტ მითოლოგიად. თუკი მითი იპარავს ენას, რატომ არ შეიძლება მოვიპაროთ თავად მითი? ამისათვის საკმარისია, ვაქციოთ იგი მესამე სემიოლოგიური ჯაჭვის ამოსავალ წერტილად და მისი მნიშვნელობა მეორეული მითის პირველ ელემენტად გარდაექმნათ. ლიტერატურა გვანდის არაერთ შესანიშნავ მაგალითს ასეთი ხელოვნური მითებისა და ამჯერად მხოლოდ ფლობერის „ბუვარსა და პეკუშეზე“ შევჩერდები, რომელსაც ექსპერიმენტული, მეორე ხარისხის მითი შეიძლება ვუნოდოთ; ბუვარი და მისი მეგობარი წარმოადგენენ ბურჟუაზიის გაურკვეველი ფენის სახეს (რომლებიც, სხვათაშორის, კონფლიქტში იმყოფებიან სხვა ბურჟუაზიულ ფენებთან); მათი დისკურსი უკვე არის მითიური სიტყვა: ენას აქვს აზრი, მაგრამ ეს აზრი კონცეფციური აღსანიშნისათვის გახლავთ ცარიელი ფორმა, რომელიც აქ ერთგვარ ტექნოლოგიურ გაუმადლობას გვიჩვენებს. ამ პირველ მითიურ სისტემაში აზრისა და კონცეპტის შეერთება ქმნის მნიშვნელობას, ბუვარისა და პეკუშეს რიტორიკას. აქ კი უკვე ჩაერთვება ფლობერი (ამგვარ დანაწევრებას ანალიზი მოითხოვს): ამ პირველ მითიურ სისტემას, რომელიც უკვე მეორე სემიოლოგიური სისტემაა, ის ადებს მესამე ჯაჭვს, რომელშიც პირველი მარყუჟი იქნება მნიშვნელობა, ანუ შედეგობრივი ელემენტი პირველი მითისა, ბუვარისა და პეკუშეს რიტორიკა გახდება ახალი სისტემის ფორმა; თავად ფლობერი, თავისივე შეხედულების საფუძველზე მითთან დაკავშირებით, შექმნის კონცეპტს ამ სისტემისა, რომელიც თავისთვის აიგეს ბუვარმა და პეკუშემ. ეს კონცეპტი გახლავთ მათი ორგანული წადილი, მათი დაუოკებელი წყურვილი, მათი პანიკური მონაცვლეობა ერთი საქმიანობიდან მეორეზე, მოკლედ ის, რასაც გადავწყვიტე ვუნოდო (მაგრამ მე ვხედავ ჰორ-

იზონტზე ჭექა-ქუხილს) ბუვარპეკუშობა. რაც შეეხება საბოლოო მნიშვნელობას, ეს ჩვენთვის არის თავად ნაწარმოები – „ბუვარი და პეკუშე“. მეორე მითის ძალას წარმოადგენს ის, რომ იგი ეფუძნება პირველს, როგორც გულბრყვილობას, რაც ცხადდება ჭვრეტის ობიექტად. ფლობერი ჩაერთო მითიური სიტყვის ჭეშმარიტად არქეოლოგიურ აღდგენაში და მას შეიძლება ვუნოდოთ ვიოლე ლე დუკი, ერთგვარი ტიპი ბურჟუაზიული იდეოლოგიისა; მაგრამ ფლობერმა გამოიყენა ვიოლე ლე დუკზე ნაკლებად ნაივური ზოგიერთი დამატებითი ორნამენტი, რაც ემსახურება მითის მისტიფიკაციის მიზანს. ეს ორნამენტები (რომლებიც მეორე მითის ფორმაა) ურთიერთთანხმობაშია: არსებობს სემიოლოგიური ეკვივალენტობა ბუვარისა და პეკუშეს დისკურსების კავშირებით აღდგენასა და მათ ველეიტარიზმს შორის.*

ფლობერის დამსახურება (და ყველა ხელოვნური მითოლოგიისა, რომლის აღსანიშნავი მაგალითები გვხვდება სარტრის ნაშრომებში) არის ის, რომ მან მოგვცა რეალიზმის პრობლემის ძალიან ღრმა სემიოლოგიური გადანყვეტა ლიტერატურაში. ეს მართლაც ფლობერის დამსახურებაა, თუმცა არასრული, ვინაიდან მისი იდეოლოგია, რომლის თანახმადაც ბურჟუა არის მხოლოდ ესთეტიკური სიმახინჯე, არარეალისტურია. თუმცა მან მოახერხა თავიდან აცილებინა უმთავრესი ცოდვა ლიტერატურაში, რაც გახლავთ იდეოლოგიური და სემიოლოგიური რეალობების ერთმანეთში არევა. როგორც იდეოლოგია, ლიტერატურული რეალიზმი აბსოლუტურად არ არის დამოკიდებული სალაპარაკო ენაზე, რომელზეც მწერალი საუბრობს. ენა არის ფორმა, ის არ შეიძლება იყოს რეალისტური თუ არარეალისტური, ის შეიძლება იყოს მხოლოდ მითიური ან არამითიური, ან როგორც „ბუვარსა და პეკუშეშია“ – კონტრმითიური. თუმცა, სამწუხაროდ, რეალიზმსა და მითს შორის არავითარი ანტიპატია არ არსებობს. ძალიან კარგადაა ცნობილი, რამდენად ხშირადაა მითოლოგიური ჩვენი ე. წ. „რეალისტური“ ლიტერატურა (მათ შორის უხეში მითები რეალიზმის შესახებ) და რა ხშირად აქვს ჩვენს „არარეალისტურ“ ლიტერატურას სულ მცირე ის ღირსება, რომ იგი ნაკლებად მითოლოგიურია. გონივრული იქნებოდა, მკაფიოდ განგვესაზღვრა მწერლის რეალიზმი, როგორც არსებითად იდეოლოგიური პრობლემა და არასწორი იქნებოდა გვემტკიცებინა, რომ ფორმას არ აქვს არანაირი პასუხიმგებლობა რეალობის წინაშე. მაგრამ ეს პასუხისმგებლობა იზომება მხოლოდ სემიოლოგიური ტერმინებით.

* (ჩვენ ვსაუბრობთ კავშირებით კილოზე, ვინაიდან ამ ფორმით გამოხატავენ ლათინები „არაპირდაპირ დისკურსს თუ სტილს“, რაც დემისტიფიკაციის არაჩვეულებრივი საშუალებაა).

მწერლის ენა რეალობის რეპრეზენტაციას კი არ უნდა ახდენდეს, არამედ მას აღნიშნავდეს, ხოლო ეს მდგომარეობა კრიტიკოსებს უნდა ავალდებულებდეს გამოიყენონ ორი სრულიად განსხვავებული მეთოდი და განიხილონ მწერლის რეალიზმი ან როგორც იდეოლოგიური სუბსტანცია (მაგალითად, მარქსისტული თემატიკა ბრეხტის შემოქმედებაში) ან როგორც სემიოლოგიური ღირებულება (საგნები, მსახიობი, მუსიკა, ფერები ბრეხტის დრამატურგიაში). ცხადია, იდეალური იქნებოდა ამ ორი კრიტიკის გაერთიანება, მაგრამ გამოუდმებულ ცდომილებას იწვევს მათი ერთმანეთში აღრევა, მიუხედავად იმისა, რომ იდეოლოგიას თავისი მეთოდები აქვს, სემიოლოგიას კი – თავისი.

ბურჟუაზია, როგორც ანონიმური საზოგადოება

მითი ისტორიას ორგვარად უკავშირდება: თავისი ფორმით, რაც არის მხოლოდ ფარდობითად მოტივირებული ფორმა და კონცეპტით, რაც ისტორიული ბუნებისაა. ამგვარად, წარმოვიდგინოთ მითების დიქრონიკული შესწავლა, რომელიც შეიძლება იყოს რეტროსპექტიული (ამ შემთხვევაში ვქმნით ისტორიულ მითოლოგიას) ან მივყავთ ძველი მითების განვითარებას დღევანდელ მდგომარეობამდე (როდესაც პროსპექტულ ისტორიას ვქმნით). თუკი მოცემულ ნაშრომში თანამედროვე მითების მხოლოდ სინქრონული აღწერით შემოვისაზღვრები, ეს მოხდება იმ ობიექტური მიზეზის გამო, რომ ჩვენი საზოგადოება მითური მნიშვნელობების ხელსაყრელ სივრცეში იმყოფება. ახლა უნდა ვთქვათ, რატომ.

როგორც არ უნდა იყოს შემთხვევითობები, კომპრომისები, დათმობები და პოლიტიკური ავანტიურები, მიუხედავად ტექნოლოგიური და ეკონომიკური ცვლილებებისა თუ სოციალური წყობისა, რასაც ისტორია განაპირობებს, ჩვენი საზოგადოება კვლავ რჩება ბურჟუაზიულ საზოგადოებად. მე არ უარვყოფ, რომ 1789 წლიდან საფრანგეთის ხელისუფლებაში მონაცვლეობით მოდიოდა ბურჟუაზიის სხვადასხვა ტიპი, თუმცა საზოგადოების სიღრმისეული საფუძვლები უცვლელი რჩებოდა – საკუთრების გარკვეული რეჟიმით, გარკვეული წესრიგითა და იდეოლოგიით. მაგრამ ამ რეჟიმის სახელდებაში ხდება მნიშვნელოვანი მოვლენა: როდესაც საუბარია ეკონომიკაზე, ბურჟუაზია ყოველგვარი სირთულის გარეშე სახელიდება, ამ შემთხვევაში კაპიტალიზმი საჯაროდაა აღიარებული,* ხოლო როგორც პოლიტიკური ფაქტი, ის

* „კაპიტალიზმი განწირულია იმისათვის, რომ გაამდიდროს მუშა“ – გვიცხადებს Pari Match-ი.

ნაკლებად აღიარებულია, რადგან დეპუტატთა პალატაში არ არსებობს „ბურჟუაზიული“ პარტია. იდეოლოგიურ სფეროში ბურჟუაზია სრულიად ქრება: მან წაშალა თავისი სახელი, როდესაც გადავიდა რეალობიდან – რეპრეზენტაციაში, ეკონომიკური ადამიანიდან – მოაზროვნეში. ბურჟუაზია კმაყოფილია მატერიალურით, რაც მას სამყაროსთან აკავშირებს, მაგრამ არ სურს ურთიერთობა ღირებულებების სამყაროსთან და მისი სტატუსი ექვემდებარება სახელის წაშლის ჭეშმარიტ ოპერაციას; ამიტომ ბურჟუაზია განისაზღვრება, როგორც საზოგადოებრივი კლასი, რომელსაც არ სურს იყოს სახელდებული. „ბურჟუაზია“, „წვრილი ბურჟუაზია“, „კაპიტალისტი“, * „პროლეტარიატი“** გამუდმებით იტანჯება სისხლდენით, აზრი გამუდმებით გადმოედინება მათგან და ამგვარად, მათთვის სახელდება სრულიად უსარგებლო ხდება.

ექსნომინაციის ფენომენი ძალიან მნიშვნელოვანია და ის უფრო დეტალურ გამოკვლევას ითხოვს. პოლიტიკური თვალსაზრისით, აზრების სისხლდენა სიტყვიდან – „ბურჟუა“ ერის იდეის საშუალებით ხდება. თავის დროზე ეს პროგრესული იდეა იყო, ის დაეხმარა საზოგადოებას, თავი დაეხსნა არისტოკრატისაგან. თანამედროვე ბურჟუაზია ერევა ერში და ამიტომ თავს უფლებამოსილად მიიჩნევს, გამორიცხოს მისგან ის ელემენტები, რომლებსაც იგი უცხოად აცხადებს (კომუნისტები). ეს მიზანმიმართული სინკრეტიზმი საშუალებას აძლევს მას, მხარდაჭერა მიიღოს მრავალრიცხოვანი დროებითი მოკავშირისაგან, ყველა საშუალო ფენისაგან, ე.ი. „უფორმო“ სოციალური ფენისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ უკვე დიდი ხანია მოვიხმართ სიტყვა ერს, მან მაინც ვერ შეძლო ძირეულად დეპოლიტიზაცია. მისი პოლიტიკური სუბსტრატი ზედაპირთან ძალიან ახლოს დევს და გარკვეული გარემოებები სრულიად მოულოდნელად გამოავლენს. დეპუტატთა პალატაში წარმოდგენილი არიან მხოლოდ „ნაციონალური“ პარტიები და ნომინაციური სინკრეტიზმი აფიშირებს აქ სწორედ იმას, რის დაფარვასაც ცდილობდა, კერძოდ კი – არსებით სხვადასხვაობას. ამგვარად, ჩვენ აქ ვხედავთ, რომ ბურჟუაზიის პოლიტიკურ ლექსიკონში პოსტულირდება

* სიტყვა „კაპიტალიზმი“ სრულიადაც არ არის ტაბუდადებული ეკონომიკური თვალსაზრისით, ის ტაბუირებულია მხოლოდ იდეოლოგიურად; ამიტომაც ის ვერ შეაღწევდა ბურჟუაზიულ წარმოდგენათა ლექსიკონში. მხოლოდ ეგვიპტეში, მეფე ფარუჟის მმართველობის დროს გასამართლდა ერთი ბრალდებული „ანტიკაპიტალისტური ინტრიგების გამო“.

** ბურჟუაზია არასოდეს იყენებს სიტყვა „პროლეტარიატს“, რადგან მემარცხენე მითოლოგიის კუთვნილებად ითვლება; გამონაკლისია ის შემთხვევა, როდესაც აუცილებელია პროლეტარიატის წარმოდგენა, როგორც შეცდომაში შეყვანილი კომუნისტური პარტიის მიერ.

რალაც უნივერსალურის არსებობა: ბურჟუაზიისათვის პოლიტიკა უკვე არის რეპრეზენტაცია, იდეოლოგიის ფრაგმენტი.

პოლიტიკური თვალსაზრისით, როგორც არ უნდა იყოს ბურჟუაზიის ლექსიკონის უნივერსალისტური ძალისხმევა, საბოლოოდ ის მაინც ეჯახება ისეთ ძლიერ ბირთვს, როგორცაა რევოლუციური პარტია. ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ეს პარტია წარმოადგენს მხოლოდ პოლიტიკურ სიმდიდრეს, ვინაიდან მასში არ არსებობს არც პროლეტარული კულტურა, არც მორალი, არც ხელოვნება. იდეოლოგიურად, ყოველივე, რაც არ არის ბურჟუაზიული, იძულებულია მან თავად ბურჟუაზიულისაგან ისეხოს. ამიტომ ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას შესწევს ძალა, მოიცვას ყველაფერი და არ ეშინია საკუთარი სახელის დაკარგვის, რომც დაკარგოს, არც არავინ შეეცდება მის უკან დაბრუნებას. მას შეუძლია თეატრი, ხელოვნება, ადამიანი-ბურჟუა ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე შეცვალოს მარადიული ანალოგებით. ერთი სიტყვით, როცა ერთიანი და უცვლელი სხვა აღარაფერი არსებობს, ადამიანური ბუნების გარდა, ბურჟუაზიას ეძლევა შესაძლებლობა, დაბრკოლების გარეშე გათავისუფლდეს თავისი სახელისაგან და მასზე უარი თქვას.

ცხადია, დროდადრო ბურჟუაზიული იდეოლოგიის წინააღმდეგ ხდება აჯანყებები, რასაც, ზოგადად, ავანგარდს უწოდებენ. მაგრამ ეს აჯანყებები სოციალურად შემოსაზღვრულია და ადვილად ჩასახშობი. უპირველესად იმიტომ, რომ წინააღმდეგობა მომდინარეობს თავად ბურჟუაზიის მცირე ნაწილიდან, ხელოვანებისა და ინტელექტუალების უმცირესობიდან, მათ არ ჰყავს სხვა პუბლიკა, გარდა თავად ბურჟუაზიისა, რომელსაც ეპაექრებიან და რომლის ფულიც სჭირდებათ, რათა თვითგამოხატვის შესაძლებლობა მიეცეთ. და ასევე, ეს აჯანყებები ყოველთვის იღებს შთაგონებას ეთიკურ და პოლიტიკურ ბურჟუაზიას შორის არსებული ძალიან ძლიერი სხვაობიდან; ის, რაშიც ავანგარდი ეწინააღმდეგება ბურჟუაზიას, არის მხოლოდ ხელოვნებისა და მორალის სფეროები; ის ილაშქრებს წვრილი მოვაჭრეების, ფილისტერების წინააღმდეგ, როგორც ეს ხდებოდა რომანტიზმის საუკეთესო პერიოდში, მაგრამ პოლიტიკურ აზრთა სხვაობებში დაპირისპირება არ არსებობს.* ის, რასაც ავანგარდი ბურჟუაზიაში ვერ ეგუება ენას და არ

* აღსანიშნავია, რომ ბურჟუაზიის მოწინააღმდეგენი ეთიკაში (თუ ესთეტიკაში) უმეტეს შემთხვევაში ინდიფერენტულნი რჩებიან პოლიტიკური გადანყვეტილების მიმართ, ზოგჯერ კი დაკავშირებულნი არიან მასთან. ამის საპირისპიროდ, ბურჟუაზიის პოლიტიკური მოწინააღმდეგენი საკმარის ყურადღებას არ აქცევენ მისი რეპრეზენტაციების ღრმად განსჯას, უფრო ხშირად იზიარებენ კიდევ: მოწინააღმდეგეთა ასეთი გაყოფა ხელს აძლევს ბურჟუაზიას, თავის სასარგებლოდ იყენებს მას, რაც საშუალებას აძლევს დაფაროს საკუთარი სახელი. მაგრამ ბურჟუაზია მაინც უნდა

ენინაალმდეგება მის სტატუსს. შეიძლება ითქვას, რომ ის პირდაპირ კი არ იწონებს ამ სტატუსს, არამედ ფრჩხილებს შორის სვამს მას. რაც უნდა ძლიერი იყოს გამოწვევა, საბოლოოდ მისი ზრუნვის საგანი მაინც მიტოვებული ადამიანია და არა გაუცხოებული, ხოლო მიტოვებული ადამიანი, ეს იგივე მარადიული კაცია.*

ბურჟუაზიის აღნიშნული ანონიმურობა კიდევ უფრო ღრმავდება, როდესაც საკუთრივ ბურჟუაზიული კულტურიდან მის გაფართოებულ, გავრცობილ, გამოყენებულ ფორმებზე გადავდივართ; ყოველივე ამისთვის შეიძლება გვენოდებინა საჯარო ფილოსოფია, რომელიც კვებავს ყოველდღიურობის მორალს, სამოქალაქო ცერემონიებს, საერო რიტუალებს, მოკლედ, სოციალური ცხოვრების დაუნერგელ ნორმებს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. ილუზია იქნებოდა, დომინანტური კულტურა თავის გამომგონებლურ ბირთვამდე დაგვეყვანა, ვინაიდან არსებობს ასევე ბურჟუაზიული კულტურა, რომელიც წმინდად მომხმარებლურია. მთელი საფრანგეთი ჩაძირულია ამ ანონიმურ იდეოლოგიაში, კერძოდ, ჩვენი პრესა, კინო, თეატრი, ბულვარული ლიტერატურა, ჩვენი ცერემონიალები, სამართალი, დიპლომატია, ჩვენი საუბრები, ამინდი, დანაშაული, რომელსაც განვსჯით, ქორწინება, რომელიც გვადლევა, სამზარეულო, რომელზეც ვოცნებობთ, ტანსაცმელი, რომელსაც ვატარებთ... ჩვენს ყოველდღიურობაში ყველაფერი უკავშირდება იმ ხედვას ადამიანისა და სამყაროს დამოკიდებულების შესახებ, რომელსაც ბურჟუაზია თავისთვისა და ჩვენთვის გამოიმუშავებს. ეს „სტანდარტული“ ფორმები მცირე ყურადღებას იქცევენ თავის გავრცელებულობასთან შეფარდებით და მათი წარმომავლობა სულ თავისუფლად შეიძლება დაიკარგოს. მათ აქვთ შუალედური მდგომარეობა, ანუ არ არიან არც პირდაპირ პოლიტიკურნი, არც პირდაპირ იდეოლოგიურნი, ცხოვრობენ მშვიდობიანად პარტიულ საქმიანობასა და ინტელექტუალთა დისკუსიებს შორის, არ არიან უგულვებელყოფილნი არც ერთისა და არც მეორის მიერ, უერთდებიან უზარმაზარ მასას ინდეფერენტულობისა, უმნიშვნელობისა, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ ერთი სიტყვა – ბუნება. და მაინც, ბურჟუაზიული ეთიკა მთელ ფრანგულ საზოგადოებას ბურჟუაზიული ნორმებით გამსჭვალავს, იღებს ეროვნულ მასშტაბებს, აღიქმება, როგორც ბუნებრივი ნესრიგის განცხადებული კანონები. რაც უფრო გაავრცელებს ბურჟუაზია თავის

იყოს გაგებული, როგორც სინთეზი საკუთარი განსაზღვრებებისა და რეპრეზენტაციებისა.

* მიტოვებული ადამიანი შეიძლება წარმოგვიდგეს „უნესრიგო“ ფიგურების სახით (მაგალითად, იონესკოსთან).

წარმოდგენებს, მით მეტად ნატურალიზდება. ბურჟუაზიის არსებობის ფაქტი დაინთქმება ერთგვარ ამორფულ სამყაროში, რომლის ერთადერთი მცხოვრები გახლავთ მარადიული კაცი და არა პროლეტარი ან ბურჟუა.

მაშასადამე, საშუალო კლასებში გადასვლით ბურჟუაზია აუცილებლად კარგავს თავის სახელს, წვრილი ბურჟუაზიის სტანდარტები ხდება ბურჟუაზიული კულტურის ნარჩენები, რაც არის დეგრადირებული ბურჟუაზიული ჭეშმარიტება, გალატაკებული, კომერციალიზებული, ოდნავ არქაული ან სჯობს რომ ითქვას – ძველმოდური. პოლიტიკური ალიანსი ბურჟუაზიასა და წვრილ ბურჟუაზიას შორის უკვე საუკუნეებია განსაზღვრავს საფრანგეთის ისტორიას, რომელიც იშვიათად ირღვეოდა და ყოველ ჯერზე – მცირე ხნით (1848, 1871, 1936). აღნიშნული ალიანსი მტკიცდებოდა დროთა მიხედვით, ნელ-ნელა ხდებოდა სიმბიოზური, ზოგჯერ დროებით იღვიძებდა კლასობრივი შემეცნებაც, მაგრამ საერთო იდეოლოგია არასოდეს დგებოდა ეჭვქვეშ, ყველა „ნაციონალური“ წარმოდგენა კი „ბუნებრივი“ პენით იფარებოდა. ბურჟუაზიულ ქორწილს, ტიპობრივ ბურჟუაზიულ რიტუალს (სიმდიდრის პრეზენტაცია და მოხმარება), არ ჰქონდა არანაირი შესაბამისობა წვრილი ბურჟუაზიის ეკონომიკურ სტატუსთან, მაგრამ წვრილბურჟუაზიული წყვილისათვის პრესის, ახალი ამბების, ლიტერატურის მეშვეობით ის ნელ-ნელა გადაიქცა შეიძლება განუხორციელებელ, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში, საოცნებო ნორმად. ბურჟუაზიული იდეოლოგია გამუდმებით შედიოდა მთელი კაცობრიობის ცნობიერებაში, რომელსაც არჰქონდა სტაბილური სოციალური სტატუსი და რომელიც ცხოვრობდა მხოლოდ ოცნებებში, რაც ნიშნავს ცნობიერების გაყინვასა და გალატაკებას.* წვრილი ბურჟუაზია თავისი წარმოდგენების გასავრცელებლად იყენებს კოლექტიური სახეების მთელ კატალოგს, რომელიც მხოლოდ მათთვის არის განკუთვნილი და ამით აკურთხებს სოციალური კლასების დიფერენციაციის მოჩვენებით არარსებობას. თავის სახელზე უარის თქმით, იგი (ბურჟუაზია) სრულ ეფექტს აღწევს იმ მომენტში, როდესაც ვინმე მბეჭდავი 25 ათას ფრანკს იღებს თვეში და თავს დახვეწილი ბურჟუაზიული ქორწილის მონაწილედ შეიცნობს.

ამგვარად, ბურჟუაზიის მიერ საკუთარ სახელზე უარის თქმა სულაც არ არის ილუზიური ფენომენი, არც შემთხვევითი, მეორეხარისხოვანი, ბუნებრივი თუ უმნიშვნელო ფაქტი. ის არის ბურჟუაზი-

* კოლექტიური წარმოსახვის გამოწვევა არის არაჰუმანური მცდელობა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ოცნება ცხოვრებას ბედისწერად გარდაქმნის, არამედ იმიტომაც, რომ ის ლატაკია შინაარსით და ჭეშმარიტად ადასტურებს რალაცის არარსებობას ყოფაში.

ული იდეოლოგიის არსი, ქმედება, რომლის საშუალებით ბურჟუაზია სამყაროს რეალობას სამყაროს სახედ გარდაქმნის, ხოლო ისტორიას – ბუნებად. ეს სახე საინტერესოა იმიტომაც, რომ იგი შეცვლილია*.

ბურჟუაზიის სტატუსი განსაკუთრებულია, ისტორიულია: ის ქმნის უნივერსალური, მარადიული კაცის სახეს; ბურჟუაზიულმა კლასმა თავისი ძალაუფლება ააგო სწორედ ტექნიკურ, სამეცნიერო პროგრესზე, ბუნების შეუზღუდავ ტრანსფორმაციაზე: ბურჟუაზიული იდეოლოგია ბუნებას თავისი პირველყოფილობით აღადგენს; პირველი ბურჟუაზიული ფილოსოფოსები სამყაროს მნიშვნელობებით ჟღინთავდნენ, ნებისმიერ საგანს რაციონალურობას უქვემდებარებდნენ, გამოყოფდნენ მათ დანიშნულებას ადამიანისათვის; ბურჟუაზიული იდეოლოგია, იმისგან დამოუკიდებლად, მეცნიერულია იგი თუ ინტუიციური, ახდენს ფაქტების კონსტატაციას თუ აღიქვამს ღირებულებას, მაინც უარს აცხადებს განმარტებაზე, მისთვის სამყაროსეული წესრიგი შეიძლება იყოს თვითკმარი ან აუხსნელი, მაგრამ არასოდეს – აღმნიშვნელი. დაბოლოს, თავდაპირველი იდეა სამყაროს სრულყოფილებისა, მისი ცვალებადობისა, ქმნის შეცვლილ ხატს კაცობრიობის უცვლელობისა, რომელიც განისაზღვრება თავისი იდენტობის უსასრულო განმეორებით. მოკლედ, თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში რეალობიდან იდეოლოგიისაკენ გადასვლა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც გადასვლა ანტიფიზისიდან ფსევდოფიზისისაკენ.

მითი არის დეპოლიტიზებული სიტყვა

და აი, ჩვენ ისევ ვუბრუნდებით მითს. სემიოლოგიამ გვასწავლა, რომ მითის ამოცანაა, ისტორიულად განპირობებულ ინტენციებს ბუნების სტატუსი მისცეს, ხოლო შემთხვევითი ფაქტები მარადიულობის რანგში აიყვანოს. მაგრამ ასეთი მიდგომა იგივე ბურჟუაზიული იდეოლოგიაა. თუ ჩვენი საზოგადოება ობიექტურად ცხადდება პრივილეგირებულ სივრცედ მითური მნიშვნელობებისათვის, ეს იმიტომ, რომ მითი ფორმალურად უკეთ ერგება ჩვენი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელ იდეოლოგიურ ინვერსიას: ადამიანური ურთიერთობის ყველა დონეზე მითის დახმარებით ხორციელდება ანტიფიზისის ფსევდოფიზისად გარდაქმნა.

*„თუკი ადამიანების მთელი იდეოლოგია და მათი ურთიერთობები თავდაყირა დადგება, როგორც შავ ოთახში, ეს ფენომენი გამომდინარე იქნება მათი ისტორიული სასიცოცხლო პროცესიდან ...“ Marx, *ideologie allemande*, I, გვ. 157.

ის, რითაც სამყარო კვებავს მითს, არის განსაზღვრული ისტორიული რეალობა და მიუხედავად იმისა, რომ მისი აღმოცენება შესაძლებელია უკავშირდებოდეს ძალიან ძველ დროს, იგი განისაზღვრება იმ შესაძლებლობებით, რომლებიც შექმნა თუ გამოიყენა კაცობრიობამ. მითი ბუნებრივ სახეს აძლევს ამ რეალობას, აღადგენს მას. როგორც ბურჟუაზიული იდეოლოგიისათვის არის დამახასიათებელი საკუთარი სახელის უარყოფა, ასევეა მითშიც და მისი არსი განისაზღვრება საგნების ისტორიული თავისებურებების დაკარგვით. მითში საგნები კარგავენ მახსოვრობას თავისი შექმნის შესახებ. სამყარო შედის ენაში, როგორც ქცევების, ადამიანური ქმედებების დიალექტიკური კავშირი და გამოდის მითიდან, როგორც ჰარმონიული სურათი არსისა. სრულდება ერთგვარი ფოკუსი: მან შემოატრიალა რეალობა, გამოაცალა მას ისტორია და შეავსო ბუნებით. შედეგად, საგნები განიშორებენ თავიანთ ადამიანურ მნიშვნელობას და იწყებენ აღნიშვნას მხოლოდ იმისა, რომ ადამიანს მათთან კავშირი არ აქვს. მითის ფუნქცია რეალობის განადგურებაა: ის არის გამუდმებული სისხლდენა, ევაკუაცია ან უკეთ რომ ვთქვათ, აორთქლება, მოკლედ, თვალნათელი არყოფნა.

ახლა შესაძლებელია შევავსოთ მითის სემიოლოგიური განსაზღვრება ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში: მითი არის დეპოლოტიზირებული სიტყვა. პოლიტიკა, ბუნებრივია, სიღრმისეულად უნდა გავიგოთ, როგორც ადამიანთა ურთიერთობების ერთობლიობა რეალურ სტრუქტურაში, სოციალურში, რომელსაც აქვს ძალმოსილება – შექმას სამყარო. განსაკუთრებით აუცილებელია მივცეთ აქტიური მნიშვნელობა პრეფიქსს *de*. ის აქ წარმოადგენს ოპერაციულ მოძრაობას და აქტუალურს ხდის აზრის გამუდმებით დაკარგვას. მაგალითად, შავკანიანი ჯარისკაცის შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, აღმოფხვრილია არა კონცეპტი საფრანგეთის იმპერიულობისა (უფრო პირიქით, სწორედ ეს არის ის, რაც მან უნდა წარმოადგინოს), არამედ ისტორიული, გარდამავალი ხასიათი კოლონიალიზმისა, მისი ჩამოყალიბება. მითი არ უარყოფს საგნებს, პირიქით, მისი ფუნქციაა, ისაუბროს მათზე, ის მათ განწმენდს, ხდის უმნიშვნელოს, უძებნის დასაბუთებას, აფუძნებს ბუნებასა და მარადიულობაში, აძლევს სიცხადეს, რაც არის არა განმარტება, არამედ ფაქტების კონსტატაცია. თუკი მე ახსნა-განმარტების გარეშე მოვახდენ ფრანგული იმპერიალიზმის არსებობის კონსტატაციას, მაშინ შორს არ ვიქნები იქიდან, რომ იგი ჩავთვალო ბუნებრივად, თავისთავად მინიჭებულად და თავს მშვიდად ვიგრძნობ. ისტორიიდან ბუნებაში გადასვლისას მითი მოქმედებს ეკონომიურად, ის ამცირებს ადამიანთა ქცევების სირთულეს, აძლევს მათ არსთა სიმარტივეს, გამორიცხავს მთელ

დიალექტიკას, ხელს უშლის ყოველგვარ მცდელობას, გავალწიოთ უშუალოდ ხილულის მიღმა მხარეს, ქმნის სამყაროს წინააღმდეგობის გარეშე, ვინაიდან მასში არ არის სიღრმე და განათავსებს მას ჩვენს თვალთა წინაშე მთელი თავისი მტკიცებულებით, უშფოთველი სიცხადით; გამოდის, რომ საგნები თავისთავად რაღაცას ნიშნავს.*

მაგრამ რა, მითი ყოველთვის დეპოლიტიზირებული სიტყვაა? სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს ნიშნავს, რომ რეალობა ყოველთვის პოლიტიკურია? საკმარისია კი საგნის შესახებ ვისაუბროთ, როგორც ბუნებაზე, რათა ის მითი გახდეს? ამაზე შესაძლებელია ვუპასუხოთ მარქსის მიხედვით, რომელიც მიიჩნევს, რომ ყველაზე ბუნებრივი საგანი შეიცავს პოლიტიკის კვალს, თუნდაც სუსტად და გაფანტულად, რომ მასში არსებობს მეტ-ნაკლებად ცხადი მოგონება ადამიანის ქმედებისა, რომელმაც შექმნა ეს საგანი ან გამართა, ან გამოიყენა, დაიმორჩილა თუ მოისროლა**. ენა-ობიექტი, რომელიც საუბრობს საგანზე, ადვილად გამოხატავს მას, ხოლო მეტაენა, რომელიც ასევე საგნებზე საუბრობს, გაცილებით რთულად. მითი კი ყოველთვის მეტაენისეულია: დეპოლიტიზაცია, რომლითაც ის მოქმედებს, ხშირად მიმდინარეობს უკვე ნატურალიზებული რეალობის ფონზე, მეტაენით იშორებს პოლიტიკურ ხასიათს, მზადაა უმღეროს საგნებს და არ იმოქმედოს მათზე. ცხადია, იმისათვის, რომ მოხდეს ისეთი საგნების დეფორმირება, როგორიც ხეა, მითს სჭირდება გაცილებით ნაკლები ძალისხმევა, ვიდრე სუდანელი ჯარისკაცის სახის დეფორმაციისათვის; აქ პოლიტიკური პასუხისმგებლობა სრულიად თვალხილულია და აუცილებელია დიდი რაოდენობით ხელოვნური ბუნებრიობა, რათა ის გაქრეს. პირველ შემთხვევაში პოლიტიკური პასუხისმგებლობა შორსაა, არ ჩანს, ის განმედილია მეტაენის საუკუნოვანი არსებობით. მაშასადამე, არსებობს ძლიერი და სუსტი მითები. პირველში პოლიტიკური პასუხისმგებლობა მოცემულია უშუალოდ და დეპოლიტიზაცია დიდი ძალისხმევით მიმდინარეობს, ხოლო მეორეში საგნის პოლიტიკური ხარისხი ისეა გაფერმკრთალებული, როგორც ძველი საღებავი, თუმცა საკმარისია თუნდაც მცირედი ძალისხმევა, რომ სწრაფად აღდგება. რა შეიძლება იყოს უფრო ბუნებრივი, ვიდრე ზღვაა? და რა შეიძლება იყოს უფრო „პოლიტიკური“, ვიდრე ზღვა, რომელსაც კინოფილმ „დაკარგული კონტინენტის“ კინემატოგრაფები უმღერიან? მართლაც, მეტაენა მითს ერთგ-

* ფროიდისეულ პრინციპს ადამიანის სიამოვნების შესახებ ემატება ნათლის პრინციპი მითოლოგიურ სამყაროში. ეს არის მთელი ორაზროვნება მითისა: ნათელი, რომელიც ეფუძვრება ხასიათს ატარებს.

** იხ. მარქსი და მაგალითი ალუბლის ხისა. *Idéologie allemande*, 1, გვ. 161

ვარ რეზერვს უქმნის. მითსა და ადამიანებს შორის დამოკიდებულება არის არა ჭეშმარიტი ურთიერთობა, არამედ გამოყენებითი. ისინი მითის დეპოლიტიზირებას თავიანთი საჭიროებისდა მიხედვით ახდენენ; არსებობენ მითიური საგნები, რომლებიც გარკვეული დროის განმავლობაში მიძინებულნი არიან და წარმოადგენენ მხოლოდ გაურკვეველ მითოლოგიურ სქემებს, პოლიტიკურ პასუხისმგებლობებს, რომლებიც თითქმის ინდეფერენტულობას გამოხატავენ. მაგრამ ეს მდგომარეობა გამონვეულია მხოლოდ და მხოლოდ განსაკუთრებული მდგომარეობით და არა სტრუქტურის განსხვავებულობით. მსგავსი რამ ხდება ლათინური გრამატიკის მაგალითის შემთხვევაში. უნდა აღინიშნოს, რომ აქ მითიური სიტყვა მოქმედებს მატერიაზე, რომელიც უკვე დიდი ხანია გარდაქმნილია; ეზოპეს ფრაზა მიეკუთვნება ლიტერატურას, ის იმთავითვეა მითოლოგიზირებული (და შედეგად, უცოდველი) ფიქციით. საკმარისია სემიოლოგიური ჯაჭვის საწყისი ელემენტი ერთი წამით გადავაადგილოთ ენობიექტის დასაბამიერ ბუნებაში, რომ ვნახავთ, თუ რა მასშტაბით დევნის მითი რეალობას. წარმოიდგინეთ, რა გრძობა დაეუფლებოდათ რეალურ ცხოველებს, თუკი გრამატიკულ მაგალითში მათ ატრიბუტად გარდაქმნიდნენ!

ამა თუ იმ საგნის პოლიტიკური პასუხისმგებლობის განსჯა და ის გამოცარიელება, რომელსაც მასში მითი წარმოშობს, უნდა აღსრულდეს არა მნიშვნელობის მხრიდან, არამედ აღმნიშვნელის თვალთახედვიდან გამომდინარე, ე. ი. მოპარული საგნითა და ენობიექტით, ე. ი. აზრით. თუკი მივუბრუნდებით რეალურ ლომს, ის ყოველგვარი ეჭვის გარეშე განგვიცხადებს, რომ ეს გრამატიკული მაგალითი ძალიან დეპოლიტიზირებულია, მაგრამ იმ სამართლის გამოყენებით, რომლის მიხედვითაც ნადავლი ეკუთვნის მას, ვინც ყველაზე ძლიერია, წმინდად პოლიტიზებული გახდება; ხოლო იმ შემთხვევაში, თუკი ჩვენ წინაშე აღმოჩნდებოდა ლომი-ბურჟუა, იგი ხელიდან არ გაუშვებდა შესაძლებლობას – მითოლოგიზირებული გაეხადა თავისი ძალა და მისთვის ვალდებულების ფორმა მიენიჭებინა.

აქ ჩვენ ცხადად ვხედავთ, რომ მოცემულ შემთხვევაში მითის პოლიტიკური უმნიშვნელობა დამოკიდებულია მის კონკრეტულ მდგომარეობაზე. ჩვენ ვიცით, რომ მითი არის ღირებულება; საკმარისია შევცვალოთ მისი გარემო, ზოგადი (და არამტკიცე) სისტემა, რომლის საზღვრებში ის მკვიდრდება, შესაძლებელი გახდება ზუსტად მონესრიგდეს მისი მოქმედების არეალი. ჩვენი მაგალითის მიხედვით მითის მოქმედების არე შემოფარგლულია ფრანგული ლიცეუმის მეხუთე კლასით. მაგრამ ვფიქრობ, რომ ბავშვი — მონუსხული ლომის, ხბოს

და ძროხის წარმოსახვითი ისტორიით, ძალიან ცოცხლად იგრძნობს თავის წარმოდგანში ამ ცხოველთა რეალურობას და ბევრად ნაკლებად გულგრილი იქნება ლომის გაქრობისა და მისი ატრიბუტად გარდაქმნის მიმართ, ვიდრე ჩვენ. მართლაც, თუ ჩვენ მივიჩნევთ ამ მითს პოლიტიკურად უმნიშვნელოდ, ეს მოხდება უბრალოდ იმიტომ, რომ ის ჩვენთვის განკუთვნილი არ არის.

მემარცხენე მითი

თუკი მითი არის დეპოლიტიზირებული სიტყვა, მაშინ მას სულ ცოტა სიტყვის ერთი ტიპი მაინც უნდა შეენინა აღმდგოს და ეს სიტყვა რჩება პოლიტიკური. აქ უნდა დავუბრუნდეთ განსხვავებას ენაობიექტსა და მეტაენას შორის; თუკი მე ვარ ტყისმჭრელი და უნდა დავასახელო ხე, რომელიც უნდა მოვჭრა, მაშინ როგორც არ უნდა იყოს ჩემი ფრაზის ფორმა, მე უშუალოდ ვეხები ამ ხეს (ვსაუბრობ ხის ენაზე) და არ ვლაპარაკობ მის შესახებ. მაშასადამე, ამ შემთხვევაში ჩემს ენას აქვს ოპერაციული ხასიათი, ის თავის ობიექტთან ტრანზიტული სახითაა დაკავშირებული: ჩემსა და ხეს შორის არის მხოლოდ ჩემი სამუშაო, ანუ აქტი და სწორედ ეს არის პოლიტიკური ენა; ის ბუნებას წარმომიდგენს იმდენად, რამდენადაც მე გარდავქმნი მას და ეს არის ენა, რომლის საშუალებით ვმოქმედებ საგანზე. ხე ჩემთვის არ არის სახე, ხატი, ის არის უბრალოდ აზრი ჩემი ქმედებისა, მაგრამ თუ მე არ ვარ ხისმჭრელი, მაშინ ვერ ვილაპარაკებ უშუალოდ მის ენაზე (ანუ ხის ენაზე) და შემოძლია ვისაუბრო მხოლოდ მასზე, მის შესახებ. ხის მიმართ ჩემი ენა უკვე აღარ არის მასზე მოქმედების იარაღი, პირიქით, ხოტბაშესხმული ხე ხდება ინსტრუმენტი ჩემი ენისა. ახლა ჩემსა და ხეს შორის ნეიტრალური დამოკიდებულებაა: ხე უკვე აღარ არის აზრი რეალობისა, როგორც ადამიანური ქმედებისა, არამედ ხდება სახე, რომელიც ხელმისაწვდომია. ხისმჭრელის რეალური ენის წინაშე მე ვქმნი მეორეულ ენას, მეტაენას, რომლის დახმარებით ვმოქმედებ არა საგნებზე, არამედ მათ სახელებზე და რომელიც საწყისი ენისათვის იგივეა, რაც იმიტირებული ყესტი რეალურ ქმედებასთან მიმართებაში. მეორეული ენა არ არის მთლიანად მითიური, მაგრამ სწორედ მასში თავსდება მითი, ვინაიდან მას შეუძლია იმოქმედოს მხოლოდ ისეთ საგნებზე, რომლებიც უკვე იყვნენ შუამავალნი საწყისი ენისა.

მაშასადამე, არსებობს ენა, რომელიც არ არის მითიური და ეს არის ენა ადამიანი-მწარმოებლისა. ყველგან, სადაც ადამიანი ლაპარაკობს

რეალობის გარდაქმნაზე და არა მის ხატად შენარჩუნებაზე, ყველგან, სადაც ის აკავშირებს თავის ენას საგნების წარმოებას, მეტაენა უბრუნდება ენაობიექტს და მითის აღმოცენება შეუძლებელი ხდება. აი, ამიტომაც წმინდად რევოლუციური ენა არ შეიძლება იყოს მითიური ენა; რევოლუცია განისაზღვრება, როგორც კათარტიკული აქტი, განკუთვნილი იმასთვის, რომ გამოავლინოს პოლიტიკური დატვირთვა სამყაროში, ერთგვარი პასუხისმგებლობა. რევოლუცია ქმნის სამყაროს და მისი ენაც, მთლიანად, ფუნქციურადაა ჩართული ამ საქმეში; და ვინაიდან ის თავიდან ბოლომდე ქმნის სრულიად პოლიტიკურ სიტყვას და არ მოქმედებს, როგორც მითი, რომელიც არის სიტყვა, დასაბამისეულად პოლიტიკური და საბოლოოდ ბუნებრივი, ამიტომაც, რომ რევოლუცია გამოიციხავს მითს. როგორც მითოლოგიური სიტყვა დასაბამში წარმოადგენს პოლიტიკურ განაცხადს, ხოლო ბოლოს – ნატურალიზებული, როგორც ბურჟუაზიის მიერ საკუთარი სახელის უარყოფა განსაზღვრავს ერთდროულად ბურჟუაზიულ იდეოლოგიას და მითს, ასევე საგნებისათვის საკუთარი სახელების წოდება აღნიშნავს რევოლუციური იდეოლოგიის დაზუსტებას და მითის არარსებობას. ბურჟუაზია მაღავს იმას, რომ ბურჟუაზიაა და ამით ის შობს მითს; რევოლუცია აცხადებს, რომ რევოლუციაა და ამით ის შეუძლებელს ხდის მითის წარმოქმნას.

მე მკითხეს, არსებობს კი „მემარცხენე“ მითი? რა თქმა უნდა, არსებობს, რადგან მემარცხენეობა არ არის რევოლუცია. მემარცხენე მითი ჩნდება სწორედ იმ მომენტში, როდესაც რევოლუცია გარდაიქმნება „მემარცხენედ“, რაც ნიშნავს, რომ ის შეინიღებება, დაფარავს საკუთარ სახელს, გამოიმუშავებს უმნიკვლო მეტაენას და „ბუნებად“ გადააქცევს მას. რევოლუციის მიერ სახელის უარყოფა შესაძლებელია იყოს ტაქტიკა ან სხვა რამ, რაც აქ ჩვენი განსჯის საგანი არ არის. ყოველ შემთხვევაში, ადრე თუ გვიან ის საგრძნობი გახდება, როგორც რევოლუციისთვის ვნების მომტანი პროცესი; და ყოველთვის, სწორედ მეტ-ნაკლებად მითთან შედარებით ხდება, რომ რევოლუციის ისტორია განსაზღვრავს თავის დევიაციონიზმებს. ერთ დღეს, მაგალითად, თავად სოციალიზმის მიერ განისაზღვრა სტალინური მითი. სტალინი, როგორც სიტყვიერი ობიექტი, წლების განმავლობაში წარმოაჩინდა მითიური სიტყვის შემადგენელ ყველა მახასიათებელს, კერძოდ: აზრს – თუ ვინ იყო რეალური სტალინი; აღმნიშვნელს, რაც იყო რიტუალური დამოკიდებულება სტალინის მიმართ და ბუნებრივი ეპითეტების ფატალური ხასიათი, რომლითაც გარშემორტყმული იყო მისი სახელი; აღსანიშნს, რაც გახლდათ ორთოდოქსული ინტენცია და დისციპლინ-

ისა და ერთიანობის სურვილი, კომუნისტური პარტიის მიერ გამოყენებული გარკვეულ სიტუაციებში; და ბოლოს, მნიშვნელობას, რაც იყო საკრალიზებული სტალინი, რომლის ისტორიული განსაზღვრებები მოიპოვებოდა ბუნებაში და სუბლიმირებული გახლდათ გენიოსის სახელის ქვეშ – ირაციონალურად და გამოუთქმელად: აქ დეპოლიტიზაცია აშკარაა და სრულიად ამხელს მითს*.

დაიხ, არსებობს მემარცხენე მითი, მაგრამ არა იმ თვისებებით, რომლებიც ბურჟუაზიული მითისთვისაა დამახასიათებელი. მემარცხენე მითი არაარსებითია. ჯერ ერთი, საგნები, რომლითაც ის სარგებლობს, ძალიან იშვიათია და მხოლოდ რამდენიმე პოლიტიკურ ცნებას მოიცავს, თუმცა ზოგჯერ ბურჟუაზიული მითოლოგიის მდიდარი არსენალისაკენ მიიღვს. მემარცხენე მითი არასოდეს ეხება ჩვეულებრივი ადამიანური ურთიერთობების გაფართოებულ სფეროს, „უმნიშვნელო“ იდეოლოგიის უზარმაზარ სივრცეს, ყოველდღიურ ცხოვრებას, ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში არ არსებობს მითი ქორწინებაზე, საქმლის მომზადებაზე, ოჯახის საქმეებზე, თეატრზე, სამართალზე, მორალზე და ა.შ. და ასევე, მემარცხენე მითი შემთხვევითი ხასიათისაა, ის არ წარმოადგენს იმ სტრატეგიის შემადგენელ ნაწილს, რომელიც ბურჟუაზიულ მითში მიმდინარეობს, არის მხოლოდ ტაქტიკა ან კიდევ, რაც უარესია, ახასიათებს ესა თუ ის გადახრა; თუკი ასეთი მითი მაინც წარმოიშობა, მხოლოდ მოხერხებლობისათვის და არა საჭიროებისათვის. დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არის ღარიბი მითი, თავისი ბუნებით არაფრის მქონე. მას არ შეუძლია გავრცობა, რამდენადაც წარმოიშობა შეკვეთით, დროებითი მიზნებისათვის და ძალიან დიდი გარჯით. უმთავრესი, რაც მას აკლია, არის წარმოსახვა. ნებისმიერ მემარცხენე მითში არის რალაც დაძაბულობა, ბუკვალურობა, შეიგრძნობა ლოზუნგის არომატი, გამოითქმება ექსპრესიულად, შეიძლება ითქვას, რომ იგი სტერილურია. რა შეიძლება იყოს უფრო სუსტი, ვიდრე მითი სტალინის შესახებ? მას აკლია გამოგონება, ის მისაკუთრებულია, მითის აღმნიშვნელი (რომლის ფორმა, როგორც ვიცით, დაუსრულებლად მდიდარია ბურჟუაზიულ მითოლოგიაში) ერთფეროვანია, ყველაფერი დადის დაუსრულებელ, ერთსახოვან ლიტანიამდე.

ეს არასრულყოფილება, თუ ამის თქმას გავბედავ, გამონკვეულია „მემარცხენე ძალები“ ბუნებით; რაც უნდა ბუნდოვანი იყოს ეს ტერ-

* აღსანიშნავია, რომ „ხრუშჩოვის პერიოდში“ ხდება არა პოლიტიკური ცვლილება, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ენის არსობრივი გარდაქმნა. სხვათაშორის, ეს გარდაქმნა არასრულია, ვინაიდან ხრუშჩოვმა სტალინი გააუფასურა, მაგრამ ეს არ გახსნა, არ მიანიჭა მას პოლიტიკური აზრი.

მინი – მემარცხენე – ის განისაზღვრება ყოველთვის ჩაგრულთან, პროლეტარიატთან და კოლონიზებულთან მიმართებაში.* ჩაგრულის სიტყვა შეიძლება იყოს მხოლოდ ღარიბი, მონოტონური, უშუალო. მისი გასაჭირისა და მისი ენის საზომი – ერთმნიშვნელოვანია. ჩაგრულები-სთვის არსებობს მხოლოდ ერთი ენა – ენა მათი მოქმედებისა, მეტაენა ამგვართათვის ფუფუნებაა, მიუწვდომელია; ჩაგრულთა სიტყვა რეალურია, ტრანზიტული, როგორც სიტყვა შემისმქრელისა, რომელსაც თითქმის არ შეუძლია მოტყუება. სიცრუე სიმდიდრეა, ის გულისხმობს ჭეშმარიტების ალტერნატიულ ფორმებს. და ეს არსებითი სიმდიდრე ქმნის ან იზვიათ მითებს, ან მსწრაფლწარმავლს, ან ძალიან გულისგამანყალბელს, არცთუ მოკრძალებულს: ისინი თავად წარმოაჩენენ თავიანთ მითიურობას, თითოთ აჩვენებენ საკუთარ ნიღაბს და ეს ნიღაბი მხოლოდ ფსევდოფიზისია, ვინაიდან ეს ფსევდოფიზისიც ასევე ფუფუნებაა, ჩაგრულებს კი მისი მხოლოდ სესხება შეუძლიათ. მათ არ ძალუძთ, გამოაცარიელონ საგნები თავიანთი ჭეშმარიტი აზრისაგან, მისცენ მათ ცარიელი ფორმის ბრწყინვალეობა, აღივსონ ბუნების ყალბი უცოდველობით. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ გარკვეული აზრით, მემარცხენე მითი არის ყოველთვის ხელოვნური, მეორეული, აქედან მომდინარეობს მისი მოუქნელობაც.

მემარჯვენე მითი

სტატისტიკურად, მითი არის მემარჯვენეთა მხარეს და მისთვის ეს არსებითი ნიშანია. ის არის კარგად ნაკვები, ბრწყინვალე ფორმებით გამორჩეული, ექსპანსიური, ყბედი და შემძლე, შობოს ახალი და ახალი მითი. ის მოიცავს ყველაფერს: სამართალს, მორალს, ესთეტიკას, დიპლომატიას, საშინაო საქმეებს, ლიტერატურას, სპექტაკლს. მითის ექსპანსია იმდენად მასშტაბურია, რომ ახერხებს დამალოს საკუთარი სახელი. ბურჟუაზიას სურს, დარჩეს ბურჟუაზიად, მაგრამ ისე, რომ ბურჟუაზიად არ გამოიყურებოდეს; და სწორედ ბურჟუაზიის მიერ თავისი არსებობის დაფარვა (რადგან ნებისმიერი დაფარვა უსასრულოდ მრავალფეროვანია თავის გამოვლინებებში) ითხოვს მითის დაუსრულებელ ქმნას. ჩაგრული ადამიანი არაფერია და მისი სიტყვაც ერთია, ვინაიდან ის საუბრობს მხოლოდ საკუთარ ემანსიპაციავზე. ხოლო

* მარქსის მიერ აღწერილი პროლეტარიატის ცხოვრების ეთიკური და პოლიტიკური პირობები ჩვენს დროში სწორედ კოლონიური დასახლებებისათვის არის დამახასიათებელი.

მჩაგვრელს ყველაფერი აქვს, მისი სიტყვა მდიდარია, მრავალფორმიანი, მოქნილი, ხელთ აქვს ყველა შესაძლება ღირსების დასაცავად, ექსკლუზიურად ფლობს მეტაენას. ჩაგრული ქმნის სამყაროს, მას აქვს აქტიური ენა, ტრანზიტული (პოლიტიკური). მჩაგვრელი ისწრაფვის, შეინარჩუნოს არსებული სამყარო, მისი სიტყვა ქმედითია, არატრანზიტული, ჟესტებით გამოხატული, თეატრალური – და ეს არის მითი. ერთის ენა ისწრაფვის იმისაკენ, რომ გარდაქმნას სამყარო, ხოლო მეორის ენა მისი გამარადიულობისაკენ.

მოიცავს კი შინაგან განსხვავებებს მითების ეს მწყობრი სისავსე (სწორედ ასე მოიხსენიებს თავს ბურჟუაზია)? არის კი მასში, მაგალითად, ბურჟუაზიული და წვრილბურჟუაზიული მითები? აქ რაიმე ფუნდამენტური განსხვავების მოძიება შეუძლებელია, ვინაიდან თავის მომხმარებელთა ვინაობისაგან დამოუკიდებლად ყველა მითი ბუნების უცვლელობას პოსტულირებს. მაგრამ განსხვავება შესაძლებელია იყოს შესრულებისა და გავრცობის ხარისხში. ზოგიერთი მითი უკეთ მომნიჭდება გარკვეულ სოციალურ გარემოში, რადგან მათაც სჭირდება მიკროკლიმატი.

მაგალითად, პოეტი-ბავშვის მითი არის მითის პროგრესული მდგომარეობა: მან სულ ახლახან დატოვა შემოქმედებითი კულტურის სფერო (მაგალითად, კოკტო) და დგას მომხმარებლის კულტურის ზღურბლზე („ექსპრესი“). ბურჟუაზიის ნაწილს ამგვარი მითი ძალიან გამოგონილად, ნაკლებად მითიურად ეჩვენება იმისათვის, რომ მათი მხარდაჭერით ისარგებლოს (ბურჟუაზიული კრიტიკის დიდი ნაწილი იყენებს მხოლოდ სათანადოდ მითოლოგიზირებულ მასალას); ასეთი მითი ჯერ კიდევ არ არის კარგად გაშალაშინებული, მასში ჯერ კიდევ ცოტაა ბუნება, რათა ბავშვი-მწერალი კოსმოლოგიურ ელემენტად გახადოს, შეგვახედოს მას, როგორც სასწაულს (მოცარტი, რემბო და ა.შ.), დაგვითანხმოს ახალ ნორმებზე, ისეთებზე, როგორებიცაა: ფსიქოპედაგოგიკა, ფროიდიზმი და ა.შ. ერთი სიტყვით, ეს არის ჯერ კიდევ ნედლი მითი.

ამგვარად, ყოველ მითს აქვს თავისი ისტორია, გეოგრაფია და, სხვათაშორის, პირველი მეორის ნიშნად ცხადდება, ვინაიდან მითი თავისი გავრცელებულობის მიხედვით მნიჭდება. მე ვერ შევძელი სათანადოდ შემესწავლა მითის სოციალური გეოგრაფია, მაგრამ თუ გამოვიყენებდი ლინგვისტიკურ ტერმინოლოგიას, სრულად შესაძლებელი გახდებოდა მოგვეხაზა მითის იზოგლოსები, ხაზები, რომლებიც განსაზღვრავს სოციალურ ადგილს, სადაც ის ფუნქციონირებს და სადაც მასზე ლაპარაკობენ. ვინაიდან ეს ადგილი მოძრავია, უკეთესი იქნე-

ბოდა გველაპარაკა მითის იმპლანტაციის ტალღებზე. ამგვარად, მინუ დრუეს მითი გავრცელებულია მინიმუმ სამ ტალღად: 1) «ექსპრესი“ 2) Paris Match; Elle 3) France Soir. ზოგიერთი მითი მერყევის: მოხვდებიან კი ისინი დიდ პრესაში, გარეუბნის მაცხოვრებელთა რანტიეებში, საპარკიმახერო სალონებში, მეტროში? მითის სოციალური გეოგრაფია რთულად დასადგენი რჩება მანამ, ვიდრე არ გვექნება პრესის სოციალური ანალიზი.* მაგრამ ასეა თუ ისე, შეიძლება ითქვას, რომ ადგილი ასეთი გეოგრაფიისათვის უკვე გამოყოფილია.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ამჯერად არ შეგვიძლია დავადგინოთ ბურჟუაზიული მითის დიალექტიკური ფორმები, მაინც მოვახერხებთ მოვხაზოთ მისი რიტორიკული ფორმები. რიტორიკად აქ უნდა ვიგულისხმოთ ფიქსირებული, მონესრიგებული, სტაბილური ფიგურების ერთობა, რომელშიც ლაგდება მითის აღმნიშვნელის მრავალფეროვანი ფორმები. ეს ფიგურები გამჭირვალენი არიან იმ აზრით, რომ არ არღვევენ აღმნიშვნელის პლასტიკურობას, მაგრამ ისინი უკვე საკმარისად კონცეპტუალურები გახლავთ იმისათვის, რომ სამყაროს ისტორიულ წარმოდგენას მოერგონ (სწორედ ისე, როგორც კლასიკური რიტორიკა ითვალისწინებს არისტოტელურ რეპრეზენტაციულ ტიპს). თავიანთი რიტორიკის საშუალებით ბურჟუაზიული მითები ხატავენ ზოგად პერსპექტივას იმ ფსევდო-ფიზისისა, რომელიც თანამედროვე ბურჟუაზიული სამყაროს ოცნებას განსაზღვრავს. ახლა ვნახოთ მისი მთავარი რიტორიკული ფიგურები.

1. **ვაქცინა.** მე უკვე მოვიხმე ამ ზოგადი ფიგურის მაგალითები, რომლებიც აღიარებს რომელიღაც კლასობრივი ინსტიტუტის მცირე ცოდვას, რათა უკეთ შენიღბოს მთავარი ბოროტება. კოლექტიური წარმოსახვის იმუნიზაცია ხდება ოფიციალურად აღიარებული მანკიერების მცირე ვაქცინაციით. ამგვარად, ხელი ეშლება გაჩენას და ფართოდ გავრცელებას ქმედებისა, რომელიც შეიძლება მიმართული იყოს არსებული წესრიგის საყოველთაო გადატრიალებისაკენ. ასე წლის წინ ასეთი ლიბერალური საქციელი ჯერ კიდევ შეუძლებელი იყო. ბურჟუაზიის დამცველნი მაშინ არ წასულან არანაირ დათმობაზე, დაიჭირეს მტკიცე

* გაზეთების ტირაჟის შესახებ მონაცემები არასაკმარისია, სხვა ცნობები კი — შემთხვევითი ხასიათის. Paris Match-ში რეკლამის მიზნით გამოქვეყნდა მისი მკითხველების შემადგენლობა ცხოვრების დონის მიხედვით (le Figaro, 12 ივლისი, 1955): ქალაქში მცხოვრები ჟურნალის 100 მკითხველიდან 53-ს ჰქონდა ავტომობილი, 49-ს ჰქონდა სააბაზანო და ა. შ. მაშინ, როდესაც საშუალოდ მცხოვრები ფრანგის ცხოვრების დონე ასეთია: 22%-ს ჰქონდა ავტომობილი, ხოლო სააბაზანო — 13 %-ს. ამგვარად, ამ ჟურნალის მითოლოგიის საფუძველზე ცხადი ხდება, რომ არის Paris Match-ის მკითხველების მსყიდველობითი უნარი საკმაოდ მაღალია.

პოზიცია, თუმცა იმ დროიდან მოყოლებული მათი დამოკიდებულება ცოტათი უფრო მოქნილი გახდა. ახლა ბურჟუაზია უკვე აღარ მერყეობს იმასთან დაკავშირებით, დაუშვას თუ არა დამარღვეველი მოქმედების გამომხატველი ზოგიერთი ლოკალიზებული კერის არსებობა, კერძოდ – ავანგარდი, ბავშვური ირაციონალიზმი და სხვა. დაბალანსებულ ეკონომიკურ წესრიგში ის მას შემდეგ ცხოვრობს კარგად, რაც ნებისმიერ კარგად მოწყობილ სააქციონერო საზოგადოებაში მცირე წილი იურიდიულად (და არა რეალურად) გაუთანაბრდება დიდ წილს.

2. ისტორიის წართმევა. მითი მთელ ისტორიას ართმევს საგანს, რომლის შესახებაც ის მოგვითხრობს,* მითში ისტორია ქრება და ასრულებს ერთგვარი იდეალური მოახლის როლს: ის ამზადებს, მოაქვს, ალგებს და ჩუმად მიდის; როდესაც ოჯახის პატრონი შინ ბრუნდება, მას ისლა რჩება, დატკბეს ამ ყველაფრით და არც კი იკითხოს, საიდან გაჩნდა ეს მშვენიერება. ან უკეთესი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ის მოდის მარადიულობიდან და ნებისმიერ დროს აცხადებს მზაობას, რომ ბურჟუაზიამ გამოიყენოს; ესპანეთი, თუ ვერწმუნებით Guide Bleu-ს (ლურჯი გზამკვლევი) შეიქმნა ტურისტებისთვის, ხოლო „აბორიგენებმა“ ოდესღაც მოიგონეს თავიანთი ცეკვები, რათა ეგ ზოტიკური სიამოვნება მიენიჭებინათ თანამედროვე ბურჟუაზიისათვის. ნათელია, რომ ეს წარმატებული რიტორიკული ფიგურა ცდილობს ერთდროულად დააღწიოს თავი როგორც დეტერმინიზმს, ასევე თავისუფლებას. არაფერი წარმოიქმნება და არაფერი გამოირჩევა, მთავარია, დაუფლება ამ ახალი საგნებისა, რომლებშიც მცირედი კვალიც კი არ არის მათი წარმომავლობისა თუ შერჩევისა. ისტორიის ეს სასწაულებრივი აორთქლება გახლავთ კიდევ ერთი ფორმა კონცეპტისა, საერთო ყველა ბურჟუაზიული მითისათვის და ეს არის ადამიანის უპასუხისმგებლობის კონცეპტი.

3. ამოცნობა. წვრილი ბურჟუა არის ადამიანი, რომელსაც არ შეუძლია სხვა დაინახოს.** თუკი ვინმე გამოჩნდება წვრილი ბურჟუაზიის თვალსაწიერში, იგი უბრალოდ ბრმავდება, მას არც ამჩნევს, უარყოფს ან დაიმსგავსებს. წვრილბურჟუაზიულ სამყაროში ყოველგვარი წინააღმდეგობის ფაქტები რევერბერანტულია (ამრეკლავი), ყოველივე სხვა დაიყვანება ერთსა და იმავემდე. თეატრი, სასამართლო, ყოველ-

* კ. მარქსი: „ჩვენ უნდა დავკავდეთ ამ ისტორიით, ვინაიდან თითქმის მთელი იდეოლოგია დაიყვანება ან ამ ისტორიის მცდარ კონცეპტამდე, ან კიდევ გადაიქცევა მის სრულ აბსტრაქციად“ *idéologie allemande*, 1, გვ. 153.

** მარქსი: „...წვრილი ბურჟუაზიის წარმომადგენლები ქმნიან ისეთ გარემოებას, რომ მათი გონება, მათი შეგნება (აზრები, ფიქრები), არ სცდება იმ ზღვარს, რომელიც ამ კლასმა თავის საქმიანობას შემოავლო“ (18) ბრიუმერი და გორკი: მცირე ბურჟუა არის ადამიანი, რომელმაც თავისი თავი არჩია სხვას.

გვარი ადგილი, სადაც არის საშიშროება სხვასთან შეხებისა, ხდება სარკე. ვინაიდან სხვა – ეს არის სკანდალი, რომელიც ემუქრება არსს. დომინიჩი ან ჟერარ დიუბრიე სოციალურად ვერ იარსებებენ, თუ წინასწარ არ მიეცემათ სასამართლოს თავმჯდომარისა თუ გენერალური პროკურორის წინასწარი გადანყვეტილება; ეს არის ფასი, რომელიც მათ უნდა გადაიხადონ, რათა განისაჯონ ყოველგვარი წესის დაცვით, სამართლებრივად, ვინაიდან მართლმსაჯულება არის დაბალანსებული ქმედება, სასწორის თასები კი მხოლოდ თანაბართ წონის. ნებისმიერი წვრილი ბურჟუას ცნობიერებაში არის მინიატურული ხატი არამზადისა, მამის მკვლელისა, ჰომოსექსუალისტისა და ა.შ. სასამართლო პერიოდულად გამოდევნის მათ თავისი ტვინიდან, დასვამს განსასჯელის სკამზე, ლაგამს ამოდებს და განაჩენს გამოუტანს: სჯიან მხოლოდ გზასაცდენილებს. კითხვა კი ისაა, რა გზას ირჩევს ადამიანი და არა ის, როგორია მისი ბუნება, ვინაიდან ასე ვართ მოწყობილნი. ზოგჯერ, ძალიან იშვიათად, აღმოჩნდება, რომ ადამიანი ვერ ექვემდებარება ვერანაირ ანალოგიას, არა იმიტომ, რომ მოულოდნელად სინდისიერნი ვხდებით, არამედ იმიტომ, რომ საღი აზრი ეწინააღმდეგება ამას. ერთის ფერი შავია და არა – თეთრი, ერთი სვამს მსხლის წვენს და არა – პერნოს, ან როგორ უნდა მოხდეს შავკანიანის ასიმილირება რუსთან? აქ დახმარებას გვინევს კიდევ ერთი ფიგურა – ეგზოტიკურობა. სხვა ხდება მხოლოდ წმინდა საგანი, სპექტაკლი, მარიონეტი, ის ადგილს ინაცვლებს კაცობრიობის პერიფერიაში და უკვე აღარ წარმოადგენს საფრთხეს ჩვენი ოჯახური კერისათვის. ეს ფიგურა დამახასიათებელია წვრილბურჟუაზიული შემეცნებისათვის: მართალია, წვრილ ბურჟუაზიას არ შეუძლია გაითავისოს სხვა, მაგრამ შეუძლია მას ადგილი გამოუნახოს ამ სამყაროში: სწორედ ამას უწოდებენ ლიბერალიზმს, რაც სხვა არაფერია, თუ არა ინტელექტუალური ეკონომიის მსგავსი რამ, სადაც ყოველ საგანს თავისი ადგილი აქვს. წვრილი ბურჟუაზია არ არის ლიბერალური (მათ რიგებში დაიბადა ფაშიზმი, რითაც შემდეგ მსხვილმა ბურჟუაზიამ ისარგებლა) და მოგვიანებით მსხვილი ბურჟუაზიის განვლილ გზას გადის.

4. **ტავტალოგია.** დიახ, ვიცი, რომ ეს სიტყვა არცთუ ლამაზია, მაგრამ თავად საგანიც არანაკლებ უსახურია; ტავტალოგია არის ვერბალური პროცესი, რომელიც საგანს თავისივე თავით (იმავეს იმავეთი) განსაზღვრავს („თეატრი არის თეატრი“). მასში შესაძლებელია დავინახოთ ერთი იმ ჯადოსნურ ქცევათაგანი, რომელიც აღწერილია სარტრის მიერ თავის „ემოციათა თეორიის ნარკვევში“: ჩვენ თავს ვაფარებთ ტავტალოგიას შიშის, რისხვის ან მწუხარების ჟამს, როდესაც

არ შეგვიძლია ავხსნათ რაიმე. ენის ეს შემთხვევითი უუნარობა მაგიურად გაიგივდება იმასთან, რასაც ჩვენ ვუნოდებთ საგნის ბუნებრივ წინააღმდეგობას. ტავტალოგიაში ხდება ორმაგი მკვლევლობა: ვკლავთ რაციონალურობას, ვინაიდან ვერ ვუმკლავდებით მას; ვკლავთ ენას, რადგან ის გვღალატობს. ტავტალოგია არის გულყრა საჭირო მომენტში, მხსნელი აპათია, ეს არის სიკვდილი ან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კომედია, უღირსი რეალობის „წარმოდგენა“ ენის წინააღმდეგ. მაგიური ტავტალოგია, ცხადია, შეიძლება ამოეფაროს მხოლოდ ავტორიტეტულ არგუმენტს, მაგალითად, მშობლები, რომლებიც სასონარკვეთილებაზე არიან მისულნი ბავშვის მუდმივი კითხვების გამო, ზოგჯერ ასე პასუხობენ მათ: „ეს ასეა, ვინაიდან ეს ასეა“ ან უკეთესი: „იმიტომ, რომ იმიტომ“. ისინი მიმართავენ სამარცხვინო მაგიურ ქმედებას, ვინაიდან, როგორც კი იწყებენ რაციონალურ ვერბალურ განმარტებას, მაშინვე უკუაგდებენ მას და ფიქრობენ, რომ მიზეზობრიობას ინტროდუქციული სიტყვით გაუმკლავდებიან. ტავტალოგია ამონიშნებს ღრმა უნდობლობას ენის მიმართ: თქვენ მას უკუაგდებთ, რადგან არ იცით მისი გამოყენება. ენის ყოველგვარი უარყოფა კი სიკვდილია, ტავტალოგია საფუძველს უყრის მკვდარ, უძრავ სამყაროს.

5. **წინიზმი.** მე ასე აღვნიშნავ რიტორიკულ ფიგურას, რომელიც ერთმანეთს ადარებს ორი წინააღმდეგობას და აბალანსებს მათ ისეთნაირად, რომ უკუაგდებს ერთსაც და მეორესაც (მე არ მინდა არც ერთი და არც მეორე). ეს უფრო ბურჟუაზიული მითის ფიგურაა, ვინაიდან გამოდის ლიბერალიზმის ერთ-ერთი თანამედროვე ფორმიდან. ჩვენ აქ კვლავ ვუბრუნდებით აწონას: თავიდან რეალობა ემთხვევა ანალოგიებს, შემდეგ იგი იწონება და როცა დაფიქსირდება წონის თანაფარდობა, მას თავიდან ვიშორებთ. ამ შემთხვევაშიც კიდევ ერთხელ ვიხილავთ მაგიურ ქცევას: თუ არჩევანი გართულდება, შესაძარებელი სიდიდეები გამოცხადდება განსხვავებულად, მიუღებელი რეალობა უკუიგდება და დავა ორ საპირისპირო წინააღმდეგობაზე, რომლებიც განიხილავთ ნორდებიან მხოლოდ იმდენად, თუ რამდენად ფორმალურნი არიან და რამდენად დაშორებულნი სპეციფიკურ წონას. წინიზმს შეიძლება ჰქონდეს თავისი დეგრადირებული ფორმები, მაგალითად, ასტროლოგიაში ნაწინასწარმეტყველები ბოროტება უნდა დააბალანსოს სიკეთემ, განცხადდეს წინდახედულად და კომპენსაციის პერსპექტივით: დადგენილი წონასწორობა პარალიზებულს გახდის ღირებულებებს, ცხოვრებას, ბედისწერას და ა.შ. ასარჩევი აღარაფერია, გვრჩება მხოლოდ ის, რომ ვიტვირთოთ საკუთარი ხვედრი.

6. ხარისხის კვანტიფიკაცია. ეს ფიგურა დახეტილობს ერთი ფიგურიდან მეორეში. ხარისხის რაოდენობამდე შემცირებით მითი აკეთებს აზროვნების უნარის ეკონომიას და რეალობას იაფად იაზრებს. მე უკვე მოვიხმე არაერთი მაგალითი ამ მექანიზმისა, რომელსაც ბურჟუაზიული და, განსაკუთრებით, წვრილბურჟუაზიული მითოლოგია უწყყმანოდ უსადაგებს ესთეტიკურ ფაქტებს, რომლებიც, მისი განცხადებით, დაკავშირებულია არამატერიალურ არსთან. ამ წინააღმდეგობის კარგი მაგალითია ბურჟუაზიული თეატრი: ერთი მხრივ, იგი (თეატრი) წარმოგვიდგება, როგორც ენაზე ზემდგომი არსი, რომლის აღმოჩენა მხოლოდ გულსა და ინტუიციას ხელეწიფება. თეატრი ამ თვისებიდან იღებს საკუთარი შიშნარევი ღირსების გრძნობას (თეატრზე მეცნიერულად საუბარი „არსის შეურაცხყოფად“ ითვლება: სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თეატრის რაციონალური გააზრების ყოველგვარი მცდელობა აუცილებლად დისკრედიტირდება და შეფასდება, როგორც სინტიზმი და პედანტიზმი); სხვა მხრივ, ბურჟუაზიული დრამატული ხელოვნება დაფუძნებულია ეფექტების ზუსტ კვანტიფიკაციაზე: აღრიცხვას დაქვემდებარებული გარეგნული ნიშნების მთელი წრედის დახმარებით ბილეთის ფასი რაოდენობრივად შეეფერდება მსახიობის ცრემლებს ან მდიდრულ დეკორაციას: ის, რასაც ვუნოდებთ, მაგალითად, მსახიობის თამაშის „ბუნებრიობას“, უპირველეს ყოვლისა, არის კარგად გათვლილი გარეგნული ეფექტები.

7. ფაქტის კონსტატაცია. მითი იჩენს აფორისტულობის ტენდენციას, ბურჟუაზიული იდეოლოგია ამ ფიგურას თავისი ძირითადი ფასეულობის გამო ენდობა, რაც გახლავთ: უნივერსალურობა, განმარტების უარყოფა, სამყაროს დაურღვეველი იერარქია. თუმცა ამ შემთხვევაშიც აუცილებელია ენაობიექტი მეტაენისაგან გამოვყოთ. ხალხური ანდაზა, რომელმაც ჩვენამდე საუკუნეთა სიღრმიდან მოაღწია, აქამდე ცხადდება გარე სამყაროს, როგორც ობიექტის პრაქტიკული ათვისების შემადგენელ ნაწილად. როდესაც გლეხი წარმოთქვამს – „დღეს კარგი ამინდია“, იგი კარგ ამინდს რეალურად აკავშირებს მის (კარგი ამინდის) სარგებლიანობასთან. ეს განცხადება არის იმპლიციტურად ტექნოლოგიური: სიტყვა, მიუხედავად მისი ზოგადი, აბსტრაქტული ფორმისა, გვამზადებს პრაქტიკული საქმიანობისათვის, იგი ერთგება წარმოების პროცესში. სოფლის მცხოვრები არ ერთობა კარგ ამინდზე საუბრის დროს, რადგან უშუალოდ მასთან აქვს საქმე და თავისი საქმისათვის იყენებს; ამგვარად, ყველა ჩვენი ხალხური ანდაზა წარმოადგენს აქტიურ სიტყვას, რომელიც დროთა განმავლობაში გამყარდა და გარდაიქმნა რეფლექსიურ სიტყვად, მაგრამ ეს რეფლექსია

დაყვანილია ფაქტის კონსტატაციამდე, მასში არის ერთგვარი სიმორცხვე, სიფრთხილე, იგი მტკიცეა და დაკავშირებული ყოველდღიურ გამოცდილებასთან. ხალხური ანდაზები უფრო მეტად პროგნოზირებს, ვიდრე რეალობას აცხადებს, ეს არის ადამიანური სიტყვა, რომელიც ქმნის საკუთარ თავს და უბრალოდ არ არსებობს. ბურჟუაზიულ აფორიზმებს ეკუთვნის მეტაენა, ენა, რომელიც მოქმედებს უკვე გამზადებულ საგნებზე. მისი კლასიკური ფორმა მაქსიმია. მასში ფაქტების კონსტატაცია მიმართულია არა შექმნილი სამყაროსაკენ, არამედ უკვე შექმნილი სამყაროს დაფარვისკენ, მისი ქმნილების კვალის სიცხადის დროისმიღმური ნიღბის ქვეშ დამალვისკენ. ეს არის კონტრგანმარტება, ტავტოლოგიის ღირსეული ეკვივალენტი. ბურჟუაზიული მითის აფორისტულობის საფუძველი სალი აზრია, ისეთი ჭეშმარიტება, რომელიც იმის სასარგებლოდ მტკიცდება, ვინც მას გამოთქვამს.

მე წარმოვადგინე უწესრიგო რიტორიკული ფიგურები, რომლებსაც არ აქვთ არანაირი წესრიგი; შესაძლებელია არსებობდეს მათი სხვა ტიპებიც. ზოგიერთი მათგანი შეიძლება გაიცვითოს, სხვები – დაიბადოს. მაგრამ ისინი, მსგავსად ბურჟუაზიული უნივერსუმის ზოდიაქოს ნიშნებისა, შეიძლება თანაბრად გაიყონ ორ დიდ ჯგუფად: არსებად და სასწორებად. ბურჟუაზიული იდეოლოგია ისტორიის პროდუქტს გამუდმებით გარდაქმნის ძირითად ტიპებად; ბურჟუაზიული იდეოლოგია, მსგავსად მელანთევზისა, რომელიც მელნის მსგავს სითხეს თავის დაცვის მიზნით გამოისვრის, სულ ცდილობს დაფაროს გამუდმებული პროცესი სამყაროს ქმნადობისა, გარდაქმნას მითი გაყინულ ობიექტად, აღწეროს მთელი მისი ქონება, დააბალზამოს იგი, რეალურ სამყაროში შეიყვანოს ერთგვარი გამმენდი ესენცია, რომელიც შეაჩერებს მის გარდაქმნას, მის სწრაფვას არსებობის სხვა ფორმებისაკენ. მაშინ ეს სიმდიდრე, გაყინული და უძრავი, შესაძლებელია საბოლოოდ აღირიცხოს; ბურჟუაზიული მორალი თავისი არსით გახდება ანონის ოპერაცია: არსებები ეწყობა სასწორის თეფშებზე, რომლის უძრავი ხარიხა იქნება ადამიანი-ბურჟუა. ვინაიდან მითის მიზანი არის სამყაროს უძრაობა, მან (მითმა) უნდა მოგვცეს შთამაგონებელი სურათი უნივერსალური ეკონომიკური მექანიზმისა, რომელმაც ერთხელ და სამუდამოდ დაადგინა ყოველგვარი ქონებრივი იერარქია. ამგვარად, მითი დაენევა ადამიანს ყველგან და ყოველთვის, გადაგზავნის მას იმ უძრავი პროტოტიპისაკენ, რომელიც საშუალებას არ მისცემს, იცხოვროს საკუთარი ცხოვრებით, თავისუფლად ამოისუნთქოს. ამგვარად, ის ემსგავსება პარაზიტს, რომელიც ორგანიზმშია ჩაბუდებული და ადამიანის საქმიანობას შემოსაზღვრავს იმ ვინრო ჩარჩოში, რომელშიც ის იტანჯება

და არც კი ცდილობს, რაიმე შეცვალოს სამყაროში. ბურჟუაზიული ფსევდოფიზიკის არის ადამიანისათვის საკუთარი თავის ქმნის სრული აკრძალვა. მითი სხვა არაფერია, თუ არა ეს მუდმივი და დაუღალავი მაძიებლობა, მზაკვრული და შეუდრეკელი მოთხოვნა, რათა ყოველმა ადამიანმა შეიცნოს თავი მარადიულ ტილოზე, რომელიც ერთხელ შეიქმნა იმისათვის, რომ მარადიულობას ეკუთვნოდეს; ვინაიდან ბუნება, რომელშიც ადამიანი გამარადიულების საბაბით არის ჩაკეტილი, არაფერია, თუ არა ტრადიცია და რაც უნდა დიდებული მოგვეჩვენოს ეს ტრადიცია, ადამიანმა იგი ხელში უნდა აიღოს და შეცვალოს.

აუცილებლობა და მითოლოგიის საზღვრები

დასასრულისთვის, მსურს რამდენიმე სიტყვა ვთქვა თავად მითოლოგზე. ამ ტერმინში არის რაღაც პომპეზური და ნდობის აღმძვრელი. თუმცა ჩვენ შეგვიძლია მას ვუნინასწარმეტყველოთ, რომ ერთ მშვენიერ დღეს გაუჩნდება გარკვეული სირთულეები, თუ მეთოდოლოგიური არა, ემოციური მაინც. ცხადია, მისთვის რთული არ იქნება გაამართლოს თავისი საქმიანობა, რადგან როგორც არ უნდა იყოს მისი ცდომილებები, უდავოა, რომ მითოლოგია მონაწილეობს სამყაროს შექმნაში. თუკი მუდმივად მივიჩნევთ იმ ფაქტს, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოების ადამიანი ყოველწუთიერად იძირება ფსევდოფიზიკისში, მაშინ იგი (მითოლოგი) უნდა ცდილობდეს ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ ურთიერთობებში დაინახოს სინამდის ამოფარებული სიღრმისეული გაუცხოება. შედეგად, მითის მიერ განხორციელებული ეს გამოამჟღავნება იქნება პოლიტიკური აქტი, დაეყრდნობა ენის პასუხისმგებობის იდეას, რითაც მის თავისუფლებასაც დაადგენს. ცხადია, ამ აზრით, მითოლოგია სამყაროსთან თანხმობაში იმყოფება, მაგრამ არა ისეთთან, როგორც ის არის, არამედ ისეთთან, როგორც მას სურს იყოს (ბრეხტი ამ შემთხვევაში იყენებდა ეფექტურად ორაზროვან სიტყვას — *Einverständnis*, რაც ერთდროულად ნიშნავს რეალობის აღქმასა და მასთან თანამზრახველობას).

მითოლოგიის ამგვარი თანხმობა ამართლებს მითოლოგიის არსებობას, მაგრამ მისთვის ეს საკმარისი არ არის, რადგან მის შინაგან სტატუსად კვლავ გარიყულობა რჩება. თუმცა პოლიტიკურად მისი არსებობა გამართლებულია, მაინც შორს არის პოლიტიკისაგან. მითოლოგიის სიტყვა არის მეტაენა, ის არაფერზე ზემოქმედებს, ყველაზე დიდი, რაც შეუძლია გააკეთოს, მხილებაა. კი მაგრამ რისთვის? მისი ამოცანა ყოველთვის ორაზროვანია, შეფარებულია საკუთარ ეთნიკურ

წარმომავლობას, რევოლუციურ საქმიანობაში მონაწილეობს მხოლოდ სხვათა ზურგს ამოფარებული და ყოველივე აქედან მომდინარეობს მისი ფუნქციის ნასესხები ხასიათი, ერთგვარი დაძაბულობა, ესკიზობა და გადამეტებული გაუბრალოება, დამახასიათებელი ყოველგვარი ინტელექტუალური საქმიანობისათვის, რომელიც ღიადაა დაკავშირებული პოლიტიკასთან („არაანგაჟირებული“ ლიტერატურა უსაზღვროდ დახვეწილია, მას თავისი ადგილი აქვს მეტაენაში).

მითოლოგი გამოირიცხება მითის მომხმარებლებიდან და ეს არაფერს ნიშნავს, პირიქით, კარგია, როცა მკითხველების შეზღუდულ წრეზე ვსაუბრობთ.* მაგრამ როდესაც მითი შეაღწევს მთლიანად საზოგადოებაში, მის გამოსათავისუფლებლად მითოლოგს მოუწევს შორს დადგომა, საზოგადოებისაგან განშორება. ნებისმიერი, ასე თუ ისე ზოგადი მითი, რეალურად ორაზროვანია, ვინაიდან ის წარმოადგენს მთელ კაცობრიობას, იმ ნაწილსაც კი, რომელსაც არაფერი აქვს და მითს სესხულობს. ველორბოლა Tour de France-ის ან საფრანგეთის საუკეთესო ღვინის გაშიფვრა ნიშნავს ყურადღების გადატანას იმ ადამიანებისგან, რომლებიც ამით ერთობიან და ხურდებიან. მითოლოგს მისჯილი აქვს, რომ იცხოვროს თეორიულ სოციალურში, მისთვის – იყო სოციალური, საუკეთესო შემთხვევაში ნიშნავს – იყო მართალი; მისი ამაღლებული სოციალური ფასეულობა არის მისივე ამაღლებული ზნეობრიობა, ხოლო რეალურ სამყაროსთან კავშირი – სარკასტული ხასიათისა.

საჭიროა წავიდეთ უფრო შორს; გარკვეული აზრით, მითოლოგი ამოირიცხება ისტორიიდანაც კი, რომლის სახელითაც ის ცდილობს იმოქმედოს. კოლექტიური ენის განადგურება მისთვის აბსოლუტურია და ეს განადგურება პირამდე აღავსებს მის ამოცანას: მან უნდა იცხოვროს ამ ნგრევაში, უკან დაბრუნების ყოველგვარი იმედისა და საზღაურის გარეშე. მას ეკრძალება წარმოიდგინოს, რა იქნება გრძნობის-მიერად სამყარო, როდესაც მისი კრიტიკის უშუალო საგანი გაქრება. მითოლოგისთვის უტოპია დაუშვებელი ფუფუნებაა; ის ეჭვობს, რომ ხვალინდელი ჭეშმარიტება აღმოჩნდება მხოლოდ და მხოლოდ უკუღმა პირი დღევანდელი ტყუილისა. ისტორიაში ერთი წინააღმდეგობა ვერასოდეს იმარჯვებს სრულად მეორეზე: ის ფარდას ხდის, ქმნის საკუთარ

* მითოლოგი შორდება არა მხოლოდ საზოგადოებას, არამედ ზოგჯერ თავად მითური სიტყვის ობიექტსაც. მაგალითად, პოეტური ბავშვობის დემისტოფორებისთვის მომიწევს ერთგვარად უნდობლობა განუფიცხადო რეალურ ბავშვს – minu drues. ისე გამოივიდა, რომ ყურადღება არ მიმიქცევია მისი ჯერ კიდევ ფაქიზი და გახსნილი შესაძლებლობებისთვის, რომლებიც ჩამალულია მითის სქელ ფენაში. არ არის კარგი პატარა გოგონას წინააღმდეგ საუბარი.

თავს, ავლენს მოულოდნელ შედეგებსა და გაუთვალისწინებელ სინთეზებს. მითოლოგი არ იმყოფება თვით მოსეს მდგომარეობაშიც კი, ის ვერ ხედავს აღთქმულ მიწას. მისთვის ხვალისდელი დღის პოზიტიურობა სრულიად დაფარულია დღევანდელი დღის ნეგატიურობით, მისი წამოწყების ყოველგვარი ღირებულება მისთვის ხდება დესტრუქციული აქტები, რომელთაგან ზოგიერთი სრულად ფარავს სხვებს და, ამგვარად, ყველაფერი თავის ადგილზე რჩება. ასეთი სუბიექტური ხედვა ისტორიისა, რომლის ძლიერი მომავლის ჩანასახი წარმოგვიდგება მხოლოდ აწმყოს ყოვლისდამანგრეველ აპოკალიფსად, წმინდა იუსტინემ ერთი უცნაური ფრაზით გამოხატა: „ის, რაც ქმნის რესპუბლიკას, არის სრული განადგურება იმისა, რაც მას წინააღმდეგობას უწევს“, ვფიქრობ, რომ ეს სიტყვები არ უნდა გავიგოთ ბანალურად: „ვიდრე ააგებდე, ჯერ კარგად უნდა მოასუფთავო ადგილი“. გრამატიკულ მაერთს აქ ყოვლისმომცველი აზრი აქვს: ამგვარი ადამიანისთვის შეიძლება სუბიექტურად დადგეს ისტორიის ისეთი ღამე, როდესაც მომავალი გახდება არსებითი და სრულიად დაარღვევს წარსულს.

კიდევ ერთი, უკანასკნელი პრობლემა, რომელიც მითოლოგს ემუქრება: ის მარადიულად ცდილობს გაანადგუროს რეალობა, რომლის დაცვასაც თავად იბრალებს. თვითმფრინავი D.S. 19 ყოველგვარი ეჭვის გარეშე არის განსაკუთრებული ტექნოლოგიური პარამეტრების ობიექტი: მას შეუძლია განავითაროს გარკვეული სიჩქარე, აქვს გარკვეული აეროდინამიკური მახასიათებლები და ა. შ. და აი, მსგავს რეალობაში მითოლოგს არაფრის თქმა აღარ შეუძლია; მექანიკოსი, ინჟინერი, მგზავრიც კი უშუალოდ ლაპარაკობენ ობიექტზე, მითოლოგს კი მისჯილი აქვს, გამოიყენოს მეტაენა. ყოველივე ამას აქვს თავისი სახელი – იდეოლოგიზაცია. ჟდანოვიზმმა მკაცრად გააკრიტიკა იდეოლოგიზაცია (თუმცა ვერც იმას ადასტურებდა, რომ ამის თავიდან აცილება იმ მომენტისათვის შეიძლებოდა), რომელსაც მივყავდით ლუკაჩამდე, ლინგვისტ მარამდე, ბენიშისა თუ გოლდმანის შრომებამდე და დაუპირისპირა მას იდეოლოგიისთვის ხელმიუწვდომელი რეალობა, სტალინის ენა. მართლაც, იდეოლოგიზაცია გაუცხოებული რეალობის წინააღმდეგობას გადანყვეტს ამპუტაციის დახმარებით და არა სინთეზით (მაგრამ ჟდანოვიზმი მას ვერ წყვეტს). ღვინო ობიექტურად კარგია, მაგრამ ამავე დროს, სიკარგე ღვინისა არის მითი აპორია. მითოლოგი თავს აღწევს ამ სიტუაციას ისე, როგორც შეუძლია: ის კავდება ღვინის სიკარგის გადმოცემით და არა თავად ღვინით, ზუსტად ისევე, როგორც ისტორიკოსი შეისწავლის პასკალის იდეოლოგიას და არა მის აზრებს.*

* ჩემს მითოლოგიაშიც კი მე ზოგჯერ ვეშმაკობ, ვიტანჯები იმაზე გამუდმებული მუშაობით, რომ რეალობა ავაორთქლო, ზედმეტად გავახშირო, ვიპოვო მასში გასაო-

მეჩვენება, რომ სწორედ ესაა ჩვენი ეპოქის სირთულე; დღეს არსებობს ერთადერთი შესაძლო არჩევანი და ეს არჩევანი ეხება ორ ერთნაირად გადაჭარბებულ მეთოდს: ან განვიხილოთ რეალობა, როგორც ისტორიისათვის აბსოლუტურად გამტარი და ხელი მივყოთ იდეოლოგიზაციას ან პირიქით, განვიხილოთ რეალობა, როგორც შეუღწევადი, ანალიზს დაუქვემდებარებელი და დავკავდეთ პოეტიზაციით. ერთი სიტყვით, ჯერ კიდევ ვერ ვხედავ სინთეზს იდეოლოგიასა და პოეზიას შორის (ზოგადი აზრით, პოეზია მესმის, როგორც საგნების განუყოფელი აზრის ძიება).

ჩვენი ყველა მცდელობა – დავძლიოთ რეალობის არასტაბილური აღქმა, წარუმატებელია, შეუჩერებლად დავრბივართ საგანსა და დემისტიფიკაციას შორის და არ გვაქვს ძალა, მათ მთლიანობა დავუბრუნოთ; თუკი შევალწევთ საგანში, ერთდროულად გავათავისუფლებთ და დავარღვევთ კიდევ მას, ხოლო თუ შევინარჩუნებთ მთელ მის წონას და გამოვავლენთ მის მიმართ სათანადო პატივისცემას, მაინც ძველებურად მისტიფიცირებულს დავტოვებთ. მგონია, რომ გარკვეული დროით კვლავ იძულებულნი ვიქნებით, ბევრი ვილაპარაკოთ რეალობაზე. ცხადია, რომ იდეოლოგიზმი და მისი მონინააღმდეგენი ისევ მიმართავენ მაგიურ ქცევებს, მაგრამ ჩვენ მაინც უნდა შევძლოთ რეალობისა და ადამიანის, აღწერისა და განმარტების, საგნისა და ცოდნის შერეობა.

1956 წლის სექტემბერი
თარგმნა **ნინო გაგოშაშვილმა**

ცარი, ჩემთვის სასიამოვნო სიმჭიდროვე, მოგცეთ მითიური ობიექტების არაერთი სუბსტანციური ფსიქონალიზი.

პოეტური ტექსტის ანალიზი

პოეტური ქმნილების ლექსიკური დონე

ლექსი სიტყვებისგან შედგება. ერთი შეხედვით, არაფერია ამ ჭეშმარიტებაზე თვალსაჩინო, მაგრამ მან მაინც შეიძლება წარმოშვას გარკვეული გაუგებრობები. ლექსში გამოყენებული სიტყვა – ესაა ბუნებრივი ენის სიტყვა, ანუ ლექსიკური ერთეული, რომელსაც ლექსიკონში მოვძებნით. ამასთან, ის თვითიგივეობრივი როდია. სწორედ მოცემული ენის სალექსიკონო სიტყვასთან მისი მსგავსების ან თანხვედრის წყალობით ვამჩნევთ განსხვავებას ურთიერთგამიჯნულ და შეპირისპირებულ ერთეულებს (ზოგადენობრივი სიტყვასა და სალექსო სიტყვას) შორის.

პოეტური ტექსტი საგანგებოდ ორგანიზებული ენაა. ეს ენა ნაწევრდება ლექსიკურ ერთეულებად. ამდენად, კანონზომიერია მისი გაიგივება ბუნებრივი ენის სიტყვებთან, ვინაიდან ამ გზით ხორციელდება ყველაზე მარტივი და ბუნებრივი დანაწევრება ნიშნად სემანტიკად. მაგრამ აქ თავს იჩენს გარკვეული სიძნელეები. ზოგიერთ ენაში – რუსულში, ესტონურში ან ჩეხურში – ლექსი ტექსტის სახით წარმოგვიდგენს მხოლოდ მოცემული ენის ლექსიკური ელემენტების ნაწილს. გამოყენებული სიტყვები გაერთიანებულია უფრო ვრცელ სისტემაში.

თუ მოცემულ პოეტურ ტექსტს განვიხილავთ როგორც საგანგებოდ ორგანიზებულ ენას, მაშინ ეს უკანასკნელი მასში მთლიანად იქნება რეალიზებული. ის, რაც წარმოადგენდა სისტემის ნაწილს, აქ წარმოგვიდგება, როგორც სრული სისტემა*.

ეს გარემოება ძალზე არსებითია. ყოველგვარი კულტურის ენას (როგორც მამოდელირებელ სისტემას) უნივერსალურობის პრეტენზია აქვს.

* საკითხს შეგნებულად ვამარტივებთ, სინამდვილეში ლექსის ტექსტი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ენათა მთელი რიგის (იერარქიის) რეალიზაცია. ესენია: „რუსული ენა“, „მოცემული ეპოქის რუსული ლიტერატურული ენა“, „მოცემული პოეტის შემოქმედება“, „პოეტური ციკლი, როგორც ერთიანი სისტემა“, „ლექსი, როგორც ჩაკეტილი პოეტური სამყარო“. თითოეული ამგვარი სისტემა ტექსტში განსხვავებულად რეალიზდება. სხვადასხვაგვარია სისტემის ფონზე მისი შეფარდებითი სიდიდეც.

ის მიისწრაფვის, მოიცვას მთელი სამყარო და გაუტოლდეს მას. ხდება ისეც, რომ რეალობის ამა თუ იმ ნაწილს ეს სისტემა არ მოიცავს (მაგალითად, კლასიციზმის მაღალი პოეზიის სამყაროში არ მონაწილეობს „დაბალი ბუნება“ ან „დაბალი ლექსიკა“); ასეთ შემთხვევაში ის უარყოფს რეალობის ამ ასპექტების არსებობას.

ამგვარად ყალიბდება მოცემული კულტურის დამახასიათებელი სისტემა ენა-მოდელებისა, რომლებიც ერთიმეორის მიმართ იზომოფულია; ისინი ერთიანი ობიექტის – მთელი სამყაროს – ურთიერთგანსხვავებულ მოდელებს წარმოადგენს.

ამ გაგებით, ლექსი, როგორც ერთიანი ენა, ემსგავსება მთელ ბუნებრივ ენას და არა მის ნაწილს. უკვე ის ფაქტი, რომ ამ ენის სიტყვათა რაოდენობა რამდენიმე ათეული ან ასეულია (და არა – ასეულ ათასობით სიტყვა), ზეგავლენას ახდენს ტექსტის ნიშნადი სემანტიკის – სიტყვის ნონაზე. ზოგადენობრივ ტექსტში გამოყენებულ სიტყვასთან შედარებით სალექსო სიტყვა უფრო „მსხვილია“. ადვილი შესამჩნევია, რომ ლაპიდარულ ტექსტში სიტყვა მძლავრია და უნივერსუმის ვრცელ ნაწილს აღნიშნავს.

ამა თუ იმ ნაწარმოების ლექსიკონის შედგენისას წარმოგვიდგება მიახლოებითი კონტურები იმისა, რაც, ავტორის თვალსაზრისით, სამყაროს შეადგენს. კიუხელბეკერმა ერთ-ერთ ლექსში გამოიყენა გამოთქმა

Пас стада главы моей?

პუშკინმა იქვე მიაწერა “вши”?

რატომ ვერ შეამჩნია კიუხელბეკერმა ამ ტაეპის კომიკური ეფექტი, რომელიც პუშკინმა მყისვე შენიშნა? საქმე ისაა, რომ „ტილები“ არ მონაწილეობდა კიუხელბეკერის პოეტურ სამყაროში და არც იმ უმაღლეს რეალობაში, რომელიც მისეული მოდელის მიმართ გარესსიტემურ მოცემულობად აღიქმებოდა და, უმაღლესი გაგებით, არც არსებობდა.

პუშკინის პოეზიის ლექსიკაში, ამ კრიტიერიუმის მიახლოებითობის მიუხედავად, ვლინდება სამყაროს სხვაგვარი მოდელი:

Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют,
На станциях клопы да блохи
Заснуть минуты не дают. . .
(„ევგენი ონეგინი“)

ამიტომ კიუხელბეკერის სისტემის ერთმნიშვნელოვან ტაეპებს პუშკინი აღიქვამდა, როგორც ორაზროვან ფრაზებს.

ცხადია, მოცემული პოეტური ტექსტის ლექსიკონი შეესაბამება მის უნივერსუმს, ხოლო ლექსიკონის შემადგენელი სიტყვები ავსებენ ამ უნივერსუმს. მათი ურთიერთმიმართება აღიქმება, როგორც სამყაროს სტრუქტურა.

ამგვარად, პოეტურ სამყაროს გააჩნია არა მარტო სიტყვების საკუთარი ნუსხა, არამედ – სინონიმებისა და ანტონიმების საკუთარი სისტემა. ასე, მაგალითად, „სიყვარული“ გარკვეულ ტექსტებში გვევლინება, როგორც სიცოცხლის სინონიმი, სხვებში კი „სიკვდილს“ უთანაბრდება. „დღე“ და „ღამე“, „სიცოცხლე“ და „სიკვდილი“ პოეტურ ტექსტში შეიძლება სინონიმურ მნიშვნელობებს გამოხატავდეს და, პირიქით, ერთი და იგივე სიტყვა პოეზიაში შეიძლება, არ უდრიდეს საკუთარ თავს ან საკუთარი თავის ანტონიმადაც კი მოგვევლინოს:

Жизнь – это место, где жить нельзя. . .

Дом – так мало домашний. . .

(მ. ცვეტაევა)

ამ სიტყვებს პოეტურ სტრუქტურაში საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ ისინი სალექსიკონო მნიშვნელობასაც ინარჩუნებენ. ამ ორი ტიპის მნიშვნელობათა კონფლიქტი მით უფრო მძაფრად შეიგრძნობა, რომ ტექსტში მათ შეესაბამება ერთი და იგივე ნიშანი — მოცემული სიტყვა.

А ВЫ МОГЛИ БЫ?

Я сразу смазал карту будня,

Плеснувши краску из стакана;

Я показал на блюде студня

Косые скулы океана.

На чешуе жестяной рыбы

Прочел я зовы новых губ

А вы

Ноктюрн сыграть могли бы

На флейтах водосточных труб?

(ვ. მაიაკოვსკი)

ლექსის ლექსიკონი

я карта косые смазать сразу из а
вы будни жестяная плеснуть на
краска новые показать
стакан водосточная прочесть
блюдо сыграть
студень мочь
скулы
океан
чешуя
рыба
зов
губы
ноктюрн
флейта
труба

უპირველეს ყოვლისა, აშკარაა ლექსიკონის ნომინატიური ხასიათი. ტექსტის სამყარო განისაზღვრება სიტყვებით. ლექსის მთელი სახეობრივი ლექსიკა ადვილად იყოფა ორ ჯგუფად: ერთში გავაერთიანებთ შთამბეჭდაობის, უჩვეულობის აღმნიშვნელ სიტყვებს (краска, океан, флейта, ноктюрн), მეორეში კი – ყოფით, საგნობრივ ლექსიკას (блюдо студня, чешуя жестяной рыбы, водосточные трубы). თითოეული მათგანის მიღმა შეიგრძნობა ტრადიციულად გააზრებული ლიტერატურული ანტიტეზა: „პოეტური – არაპოეტური“ და, ვინაიდან ტექსტის დასაწყისშივე გვხვდება ოპოზიცია “я – вы”, ამ დაპირისპირების ინტერპრეტაცია თითქოს ასე უნდა იყოს:

я вы
поэзия быт
яркость пошлость

მაგრამ მაიაკოვსკის ტექსტი არამარტო გვახსენებს ამ ტექსტის სიტყვათა სამყაროს ორგანიზაციის სისტემას, არამედ აბათილებს კიდევ მას.

ჯერ ერთი, სახელების (ცნებების) შემაკავებელი ზმნების მთელი სისტემა მიუთითებს არა მნიშვნელობათა „ყოფითი“ და „პოეტური“ ველების გამიჯნულობაზე, არამედ ადასტურებს მათს ერთიანობას.

ზმნები აღნიშნავენ კონტაქტს: прочесть, показать, ან მოქმედებას: сыграть. მათი მეშვეობით „მე“ ამჩნევს პოეტურ მნიშვნელობებს სწორედ ყოფითი მნიშვნელობების წიაღში. „ოკეანე“, როგორც პოეზიის სიმბოლო, მიგნებულება „ლაბაში“, ხოლო „თუნუქის თევზის ფარფლში“ ამოიკითხება “зОВЫ НОВЫХ ГУН” (зОВЫ-ს პოეტიზმისა და დაუკონკრეტებელი ეპითეტის, НОВЫЙ-ს ზეგავლენით “ГУНЫ” აღიქმება განზოგადებული პოეტური სიმბოლოს სახით).

ბოლოს, თვით ამ ყოფას შეადგენს არა ჩვეულებრივ საგანთა აღმნიშვნელი სიტყვები, არამედ ისეთი საგნებიც, რომლებიც ნასესხებია ხელოვნების სხვა დარგის – ფერწერის სამყაროდან. ნაწარმოების ლექსიკონის ყოფითი ნაწილი ნატურმორტის ინვენტარია (კიდევ უფრო კონკრეტულად – ესაა სეზანის სკოლის ნატურმორტი). შემთხვევითი როდია, რომ ყოფა ერწყმის წმინდა ფერწერული ხასიათის ზმნებს: смазать, плеснуть краску. ყოფითი, ესე იგი, ჩვეულებრივი სამყარო – ესაა პროზის, რეალობისა და ფერწერის სამყარო, ხოლო ტრადიციული პოეზიის სამყარო პირობითი და ყალბია.

я-ს მიერ აგებული სამყაროს პოეტური მოდელი უკუაგდება ყოველგვარ вы-ს. ამ სემანტიკურ სისტემაში студент და океан სინონიმებია, ხოლო პოეზიისა და პროზაული ყოფის დაპირისპირება მოხსნილია.

წარმოიშობა ტექსტის აზრობრივი ერთეულების ორგანიზაციის ამგვარი სქემა:

მე თქვენ
შთამბეჭდაობა უხამსობა
პოეზიისა და ყოფის
ერთიანობა დაპირისპირება

ამგვარად, მაიაკოვსკის ნაწარმოებში (ლექსიკურ დონეზე) ტექსტის სემანტიკური ორგანიზაცია ეფუძნება კონფლიქტს, ერთი მხრივ, მოცემულ ინდივიდუალურ სტრუქტურაში აზრობრივი ერთეულების ორგანიზაციის სისტემასა (აგრეთვე – ბუნებრივ ენაში სიტყვათა სემანტიკურ სტრუქტურასა) და, მეორე მხრივ, ტრადიციულ პოეტურ მოდელებს შორის.

პარალელიზმის ცნება

განმეორების როლის განხილვისას უნდა დავაკონკრეტოთ პარალელიზმის ცნება, რომელიც არაერთხელ განიხილებოდა პოეტიკის პრინციპებთან დაკავშირებით. ხელოვნებაში პარალელიზმის

დიალექტიკურ ბუნებაზე მიუთითებდა ჯერ კიდევ ა. ნ. ვესელოვსკი: „ჩვენ არ ვაიგივებთ ადამიანის ცხოვრებასა და ბუნების სიცოცხლეს, არც ვადარებთ მათ (რაც გულისხმობს შესადარებელი საგნების ურთიერთგამიჯნულობას); ჩვენ მათ შევაჯერებთ მოქმედების ნიშნის მიხედვით“⁴. ამგვარად, პარალელიზმში, იგივეობისა და სრული ურთიერთგამიჯნულობისგან განსხვავებით, საზგასმულია ანალოგია. ბოლოდროინდელი მკვლევარი რ. აუსტერლისტი პარალელიზმს შემდეგნაირად განსაზღვრავს: „ორი სეგმენტი (ტაეპი) პარალელურია, თუ ისინი იგივეობრივია; განსხვავდება მხოლოდ მათი ესა თუ ის ნაწილი, რომელსაც ამ სეგმენტებში დაახლოებით ერთი და იგივე პოზიცია უკავია“⁵. და შემდგომ: „პარალელიზმი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც არასრული განმეორება“⁶.

პარალელიზმის ზემომითითებული თვისებები შეიძლება ამგვარად ჩამოვყალიბოთ: პარალელიზმი წარმოადგენს ორწევრს, რომლის ერთი ნაწილი შეიმეცნება ანალოგიური მეორე ნაწილის მეშვეობით. ეს უკანასკნელი პირველი წევრის იგივეობრივი არაა, მაგრამ არც გამიჯნულია მისგან; ის ანალოგიის მდგომარეობაშია – გააჩნია საერთო ნიშნები, კერძოდ, ისინი, რომელთაც შემეცნებისას გამოვყოფთ პირველ წევრში.

ეს ორი წევრი იდენტური არაა, მაგრამ, გარკვეული გაგებით, ერთგვაროვანია. ამიტომ პირველი მათგანის შესახებ ჩვენ ვმსჯელობთ მეორე წევრის მიხედვით. ასეთია, მაგალითად, პარალელიზმი:

Взойди, взойди, солнце, взойди выше лесу,
Приди, приди, братец, ко сестрице в гости . . .

აქ ანალოგიურია მზისა და ძმის მოქმედებები (“взойди, взойди” – “приди, приди”) და ამ ცნებების მნიშვნელობები. მზე აღიქმება, როგორც ცნობილი ცნება. Братец-ის მოდელი მისი ანალოგიით იწარმოება. ამასთან, გვხვდება პარალელიზმის უფრო რთული ნიმუშებიც, როდესაც ორწევრის ორივე ნაწილში ხორციელდება მათი ურთიერთმოდელირება – თითოეული მათგანი მეორის ანალოგიურია.

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую.
(ა. პუშკინი)

მოკლე ზედსართავეები грустен და весел ერთნაირ სინტაქსურ პოზიციაშია. ესაა ერთგვაროვანი გრამატიკული ფორმები. მათ შორის

შეიმჩნევა პარალელიზმის დამოკიდებულება, რომელიც ააშკარავებს რომ ავტორის ცნობიერებაში არ წარმოშობილა ორი განსხვავებული სულიერი განწყობილება. მხატვრულ ტექსტში ორივე წევრი ანალოგიურია ურთიერთის მიმართ. ცნებები *грусть* და *вселя* შეადგენს ურთიერთმეფარდებულ რთულ სტრუქტურას.

იქ, სადაც საქმე გვაქვს სიტყვებისა და სიტყვათშეთანხმებების დონეზე განხორციელებულ პარალელიზმთან, სიტყვა-ობიექტსა და სიტყვა-მოდელს შორის მყარდება ტროპული მიმართებები. ორი ცნების ურთიერთდამოკიდებულების საფუძველია სწორედ ეგრეთ წოდებული „გადატანითი მნიშვნელობა“. ასე წარმოიქმნება „სახეობრიობა“, რომელიც ტრადიციულად პოეზიის ძირითად თვისებად ითვლება. როგორც ჩანს, ის წარმოადგენს შედარებით შეზღუდულ სფეროში უფრო ზოგადი კანონზომიერების გამოვლენის კერძო შემთხვევას. სინამდვილეში უნდა აღგვენიშნა, რომ პოეზია ისეთი სტრუქტურაა, რომლის ყველა ელემენტი ურთიერთშორის პარალელიზმის დამოკიდებულებაშია. მაშასადამე, მათ ეკისრება გარკვეული აზრობრივი დატვირთვა.

ზემონათქვამიდან უნდა დავასკვნათ, რომ მხატვრულსა და არამხატვრულ სტრუქტურებს განასხვავებს კიდევ ერთი არსებითი ნიშანი. ენა გამოირჩევა მაღალი სიჭარბით. ერთი და იგივე მნიშვნელობები შეიძლება მრავალგვარად გამოიხატოს. მხატვრული ტექსტის სტრუქტურაში სიჭარბე დაბალია. მართლაც, ენისთვის განურჩეველია სიტყვების ბგერითი ფორმა, ხელოვნებაში კი თვით სიტყვის ეს ბგერითი ფორმა პარალელიზმის დამოკიდებულებაშია სხვა სიტყვის უღერასთან, რის შედეგადაც მათ შორის მყარდება ანალოგიის დამოკიდებულება.

სიჭარბე ენის სასარგებლო და აუცილებელი თვისებაა. კერძოდ, ის უზრუნველყოფს ენის მდგრადობას შეცდომათა, აგრეთვე თვითნებური, სუბიექტური აღქმის მიმართ. პოეზიაში სიჭარბის დაცემის შედეგად აღქმის ადეკვატურობა არასოდესაა იმდენად უპირობო, როგორც ენაში. სამაგიეროდ, პოეტური სტრუქტურა სემანტიკურად გაცილებით მეტადაა გაჯერებული. ის გამოხატავს იმგვარ რთულ აზრობრივ სტრუქტურებს, რომლებიც ჩვეულებრივი ენით საერთოდ ვერ გადმოიცემა.

ელემენტებისა და ამ ელემენტთა დონეების შემაკავშირებელი სისტემა მხატვრულ ნაწარმოებს ანიჭებს გარკვეულ დამოუკიდებლობას. მის გამო ის წარმოგვიდგება, როგორც რთული თვითგანვითარებადი სტრუქტურა, რომელიც მნიშვნელოვნად წინ უსწრებს ადამიანის მიერ აქამდე შექმნილ, უკუკავშირის თვისებით აღჭურვილ ყველა

სისტემას და, გარკვეული გაგებით, ემსგავსება ცოცხალ ორგანიზმებს. მხატვრული ნაწარმოები უკუკავშირშია გარემოსთან და იცვლება მისი ზეგავლენით. ჯერ კიდევ ანტიკური დროის დიალექტიკოსებმა იცოდნენ, რომ ერთ მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალ; თანამედროვე დიალექტიკოსებსაც არ განაცვიფრებს დებულება იმის შესახებ, რომ ამჟამად ხელთ გვაქვს არა „ის“ „ეგგენი ონეგინი“, რომელსაც იცნობდნენ მისი პირველი მკითხველები და თვით ავტორი. პუშკინის ეპოქის გარეტექსტობრივი სტრუქტურები უკვე აღარ არსებობს. მათ აღსადგენად უნდა ვფლობდეთ არა მარტო პუშკინისეულ ცოდნას (ისტორიკოსი ვალდებულია, მიუახლოვდეს ამ ცოდნას ეპოქის ძირითადი სტრუქტურული მომენტების გაშუქებისას, მაგრამ, სამწუხაროდ, ვერ აღადგენს იმ პერიოდის კონკრეტული მოვლენების ურთიერთგადამკვეთ სტრუქტურებს), საჭიროა აგრეთვე ყოველივე იმის დავინწყება, რაც უცნობი იყო პუშკინისთვის და რაც შეადგენს ჩვენი ეპოქის დამახასიათებელი მხატვრული აღქმის საფუძველს. ეს ამოცანა განუხორციელებელია.

ხელოვნების ქმნილება ჩართულია აღმქმელი სუბიექტის ცნობიერებაში. ამასთან, ის მონაწილეობს ისტორიის ობიექტურ მსვლელობაშიც. ამგვარად, სავსებით შესაძლებელია „ეგგენი ონეგინის“ პუშკინისეული აღქმის რეკონსტრუირება. პუშკინის ნაწარმოების კითხვისას ვერ დავივიწყებთ მომდევნო ეპოქების ისტორიულ და ლიტერატურულ მოვლენებს, მაგრამ სავსებით შესაძლოა ისეთი ცნობიერების კონსტრუირება, რომლისთვისაც ეს მოვლენები უცნობია. რა თქმა უნდა, ეს იქნება მიახლოებითი მოდელი.

მხატვრული ნაწარმოები უკუკავშირშია თავის მომხმარებელთან და ამ ფაქტს, როგორც ჩანს, უკავშირდება ხელოვნების ისეთი თვისებები, როგორიცაა მისი უჩვეულო ხანგრძლივობა და ამა თუ იმ ეპოქის განსხვავებული მომხმარებლისათვის (აგრეთვე – ერთი და იმავე პეოქის მომხმარებლისთვის) განსხვავებული ინფორმაციის მიწოდება.

ლექსი, როგორც მთლიანობა

რითმა ტაეპის საზღვარია. ახმატოვამ ერთ-ერთ ლექსში რითმებს „სასიგნალო ზარები“ უწოდა. მას მხედველობაში ჰქონდა ნკარუნი, რომლითაც საბეჭდ მანქანაზე აღინიშნება ხოლმე სტრიქონის დასასრული. მიჯნის მონიშნულობით ტაეპი სიტყვას წააგავს, ტაეპის დასასრულის აღმნიშვნელი პაუზა კი სიტყვათგასაყარს ემსგავსება.

პოეტური ტექსტის ძირითად კონსტრუქციულ პრინციპებს შორის შეიმჩნევა ერთი შეუსაბამობა. თითოეული ნიშნადი ელემენტი მიისწრაფვის დამოუკიდებლობისკენ, რის შედეგადაც ტექსტობრივი მთლიანობა წარმოგვიდგება, როგორც გარკვეული ფრაზა. ესაა ერთიანი კონსტრუქციის სინტაგმატური ჯაჭვი. ამასთან, ყოველი ამგვარი ელემენტი გვევლინება მხოლოდ, როგორც ნიშნის ნაწილი, მთლიანობა კი იძენს თვისებებს ერთიანი ნიშნისა, რომელსაც ზოგადი და დაუნაწევრებელი მნიშვნელობა აქვს.

პირველი გაგება გულისხმობს, რომ ლექსში თითოეული ფონემა სიტყვას ემსგავსება, ხოლო მეორეგვარი გაგებით ტაეპი, შემდგომ, სტროფი, და, ბოლოს, მთელი ტექსტი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც საგანგებოდ აგებული სიტყვები. ასეთ შემთხვევაში ტაეპი სხვა არაფერია, თუ არა განსაკუთრებული, ოკაზიონალური სიტყვა, რომელსაც ერთიანი და დაუნაწევრებელი შინაარსი აქვს. თხრობითს სტრუქტურაში სხვა ტაეპებისადმი მისი მიმართება სინტაგმატურია, ხოლო სალექსო პარალელიზმის შემთხვევებში – პარადიგმატური ხასიათისაა.

ტაეპის ერთიანობა ვლინდება მეტრულ, ინტონაციურ, სინტაქსურსა და აზრობრივ დონეებზე. ერთიანია აგრეთვე ფონოლოგიური ორგანიზაცია, რომელიც ტაეპის შიგნით ხშირად წარმოქმნის მყარ ლოკალურ კავშირებს.

ტაეპის სემანტიკური ერთიანობა თავს იჩენს იმ ფაქტორში, რომელსაც ი. ნ. ტინიანოვმა „სალექსო რიგის სიმჭიდროვე“ უწოდა. სალექსო სიტყვათა ლექსიკური მნიშვნელობების ზეგავლენით ლექსის მეზობელ სიტყვებში ხორციელდება ინდუცირება ახალი მნიშვნელობებისა, რომლებიც მოცემული სალექსო კონტექსტის გარეშე წარმოუდგენელია. ეს ტაეპში ხშირად იწვევს აზრობრივი ცენტრებისა და, მათთან ერთად, პრეფიქსულ-სუფიქსური ხასიათის ნაწილაკების, აგრეთვე – კავშირების როლის შემსრულებელი სიტყვების გამოყოფას.

ტაეპი ერთდროულად სიტყვათა მიმდევრობაცაა და — სიტყვაც, რომლის მნიშვნელობა სულაც არ უტოლდება მისი კომპონენტების მნიშვნელობათა მექანიკურ ჯამს (ვინაიდან ცალკეული ნიშნების მნიშვნელობათა სინტაგმატიკა და ფუნქციურად განსხვავებული ინგრედიენტებისგან ნიშნის აგება სხვადასხვაგვარი ოპერაციებია). ამიტომ ტაეპი, ერთგვარად, გაორებული ხასიათისაა. აქ ჩვენ წინაშეა, საზოგადოდ, ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ძალზე არსებითი მოვლენა, როდესაც ერთი და იმავე ტექსტისთვის პრინციპულად დასაშვებია ერთზე მეტი ინტერპრეტაცია. მოდელის უფრო სინკრეტული დონის

ინტერპრეტაცია იძლევა ურთიერთის მიმართ ეკვივალენტურ მნიშვნელობათა გარკვეულ სიმრავლეს.

ტაეპი ინარჩუნებს ლექსის (როგორც არამხატვრული შეტყობინების) მთელ სემანტიკას. ამასთან, იძენს ინტეგრირებულ მნიშვნელობას. ამ მნიშვნელობათა შორის წარმოქმნილი დაძაბულობის საფუძველზე აიგება პოეტური ტექსტის სპეციფიკური მიმართება მისი მნიშვნელობისადმი.

თუ განვიხილავთ პ. ვასილიევის სტრიქონს, “Пахучие поля полыни” ან მ. დუდინის “Рубины вешать на рябины”, დავრწმუნდებით, რომ ტაეპის რიტმულ-ფონოლოგიური ერთიანობა წარმოქმნის მის აზრობრივ ერთიანობას.

ლექსის ზოგადენობრივი და ინტეგრალური მნიშვნელობები იგივეობრივია, როდესაც მისი მნიშვნელობა უტოლდება მისსავე პროზაულად გადმოცემულ შინაარსს (ესე იგი, ტაეპის უკიდურესი პროზაიზაციის შემთხვევაში); მსგავს ეფექტს ვაწყდებით აგრეთვე ლექსის სემანტიკის სრული უგულვებლყოფის შემთხვევაში (ასეთია გლოსოლალიური პოეზია). ამასთან, ეს ორი შემთხვევა გამონაკლისია. პოეტურ მნიშვნელობათა აგების დამოუკიდებელი სისტემის სახით მათი ფუნქციონირება შეუძლებელია. შემდგომ, ეს ორი სისტემა (თუნდაც ერთი მათგანი ცარიელი კლასით იყოს წარმოდგენილი) სტრუქტურულად განსხვავდება პროზისგან, რომელსაც პოეზიასთან მიმართება არა აქვს.

ლექსის სემანტიკური ერთიანობა ვლინდება რამდენიმე სტრუქტურულ დონეზე. აქ, უწინარეს ყოვლისა, შეინიშნება ყველა სისტემური აკრძალვის მაქსიმალური რეალიზაციის ტენდენცია, შემდეგ კი – მათი შესუსტება, რაც წარმოქმნის დამატებით აზრობრივ შესაძლებლობებს.

თავდაპირველად პოეზიის ზოგადი და ძირითადი ელემენტის, ტაეპის გამონაწევრება გულისხმობდა მეტრულ-რიტმული, სინტაქსური და ინტონაციური რიგების ერთიანობას. იზოკოლონებისა და ფონოლოგიური განმეორებების არსებობა რუსული ლექსის საწყის სტადიაზე (ლომონოსოვის შემდეგდროინდელ ფორმაციაში) განიხილებოდა, როგორც ფაკულტატური ნიშანი. ასე, მაგალითად, იზოკოლონები ახასიათებდა რიტორიკულ პოეზიას, მაგრამ სრულიად არ წარმოადგენდა ყოველგვარი პოეზიის ნიშანს.

ამ პერიოდში ლექსს ჰქონდა განსაზღვრული რიტმული სტრუქტურა, რომელიც მიისწრაფოდა უნიფიკაციისკენ (უნდა გაბატონებულიყო ერთი მეტრი, რომელიც იქცეოდა, საზოგადოდ, ლექსის სიმ-

ბოლოდ; რუსულ ლექსში ისტორიულად ასეთ მეტრს წარმოადგენდა ოთხტერფიანი იამბი), და განსაზღვრული – „პოეტური“ – ინტონაცია, რომელიც რეალიზდებოდა საგანგებო დეკლამაციური სტილისა და „მაღალი“ ორთოეპული ნორმის საგანგებო სისტემის მეშვეობით. ხალხის წარმოდგენით, პოეზია განსაკუთრებული ენა იყო. XVIII საუკუნეში მას საყოველთაოდ უწოდებდნენ „ღმერთების ენას“. ამდენად, სწორედ ყოველდღიური ენისგან განსხვავებულობა აღიქმებოდა როგორც პოეტური ტექსტის ნიშანი.

ასეთ შემთხვევაში ძირითადი ტექსტობრივი მნიშვნელობების შესახებ ასკვნიდნენ: „პოეზიას განეკუთვნება ან პოეზიას არ განეკუთვნება“. ლექსის შიდა დიფერენციაცია ამ კატეგორიებისთვის იმხანად უცნობი იყო.

შემდგომ თავს იჩენს მეტრული ერთეულების დასრულებულობისა და სინტაქსური ერთეულების დაუსრულებლობის შესაძლებლობები („გადატანა“); პოეტური ინტონაცია დანაწევრდა რიტმულ და ლექსიკურ ინტონაციებად (პროსოდიული ელემენტების განსაზღვრული ინტონაცია და ლექსიკის წყობასთან დაკავშირებული ინტონაცია) და თავს იჩენს მათი კონფლიქტი. ასე, მაგალითად, ა. კ. ტოლსტოის სახუმარო ლექსში “Вонзил кинжал убийца нечестивый” წარმოიშობა კომიკური კონფლიქტი რიტმის ბალადურ ინტონაციასა და მისი ლექსიკური მასალის ყოფით-სალაპარაკო ინტონაციას შორის

Через плечо дадут вам Станислава
Других в пример.
Я дать совет властям имею право:
Я камергер
Хотите дочь мою просватать Дуню?
А я за то
Кредитными билетами отслюню
Вам тысяч сто.

ა. ვედენსკის „ელეგიაში“ შეინიშნება დაპირისპირება რიტმის მასობრივ წყობასა (რომელიც მკითხველს აშკარად ახსენებს ლერმონტოვის „ბოროდინოს“) და ლექსიკის დონეზე გამოვლენილ ტრაგიკულ ინტონაციას შორის, რასაც ერთვის ყოფითი ელემენტები (სხვგვარ კონტექსტში მათი ჟღერადობა კომიკურ ელფერს შეიძენდა).

* შდრ პ. ა. ვიაზემსკის ეპიგრამა ს. ბობროვზე: უნდა გვახსოვდეს, რომ ეპიგრამა დანერვილია იმ პერიოდში, როდესაც პოეზიას მოეთხოვებოდა გასაგებობა, სალაპარაკო ენის გამოყენება; გამოთქმა – „ღმერთების ენა“ ამ დროს ირონიულად ჟღერდა.

ესა თუ ის სტრუქტურული შრე ამ დროს ავტომატურად აღ-
არ უკავშირდება ლექსის ცნებას. ის ან რეალიზებულია, ან არ მო-
ნანილებობს სალექსო სტრუქტურაში და გამოხატავს დამოუკიდებელ
მნიშვნელობებს. ყველა ელემენტის თანხვედრამ (რასაც ადგილი ჰქონ-
და მეტრისა და რიტმის ურთიერთმიმართებების შემთხვევაში) გადა-
ინაცვლა იდეალიზებული სტრუქტურის დონეზე, რომელთან მიმარ-
თებაშიც აღიქმება რეალური ტექსტი.

ერთდროულად მიმდინარეობდა სხვა პროცესიც. ზემოთ უკვე
აღვნიშნეთ, რომ ლექსის განვითარებაში ვლინდება მაქსიმალური შე-
ზღუდვების შემოღებისა და, შემდგომ, მათი „მორყევის“ ტენდენცია.

ამასთან, ხაზგასმით უნდა შევნიშნოთ, რომ ზემონათქვამი სა-
მართლიანია მხოლოდ ხელოვნურად იზოლირებული სტრუქტურული
დონეების მიმართ (ასეთია „რუსული ლექსის რიტმიკის განვითარება“,
„პოეტური სტილის ისტორია“ და სხვა). ტექსტების რეალური განვი-
თარებისას ერთ დონეზე აკრძალვათა მაქსიმალურ „მორყევას“ ახლავს
მათი მაქსიმალური შენარჩუნება სხვა დონეზე. სავალდებულო ნიშნები
ფაკულტატურ თვისებებად იქცევა. ერთი შეხედვით, ყველა ნორმა-
ტიური წესი უქმდება. ამასთან, ფაკულტატური ნიშნები აუცილებელ
თვისებებად იქცევა. ასე, მაგალითად, XX საუკუნის პოეტურ კულტურ-
აში ფონოლოგიური დონის მაღალი ორგანიზებულობა გარკვეული
პოეტური სკოლებისთვის (კერძოდ, იმათთვის, რომლებსთვისაც მის-
აღები იყო რიტმული ნახაზის უკიდურესი თავისუფლება) აუცილებელი
გახდა. რომანტიკოსებმაც გააუქმეს ყველა (მათ ასე ეგონათ) აკრძალვა
ჟანრების, ენის, „მაღალისა“ და „დაბალის“ მიმართ, მაგრამ შემოიღეს
ახალი აკრძალვები არაინდივიდუალური, უხამსი, ტრადიციული ელე-
მენტების მიმართ, რომლებიც შინაარსისა და ენის დონეზე იჩენდა
თავს.

სტროფი, როგორც მთლიანობა

პოეტურ ნაწარმოებში აუცილებლად გამოიყოფა **ტაეპი და მთელი ტექსტი***; სტროფებად დაყოფა ფაკულტატურია. ის პროზაული ტექს-
ტის აბზაცებად და თავებად დაყოფის პარალელურია და ხშირად თან
სდევს ნარაციული პრინციპის განხორციელებას.

* პოეტური ტექსტის აუცილებელი სეგმენტებია აგრეთვე სიტყვა და სუბლექსიკური ელემენტები (ფონემები, მორფემები, მარცვლები). მათ მეორეული ბუნება აქვთ. სიტყვებად დანაწევრება ეფუძნება იმ პირობას, რომ ჩვენ წინაშეა გარკვეულ ენაზე დანერგილი ტექსტი; დამოუკიდებელ ნიშნად ერთეულებად დაყოფა კი გულისხმობს იმის პრეზუმპციას, რომ ესაა პოეტური ტექსტი.

სტროფებად დანაწევრებულ ტექსტში სტროფების მიმართება ტაეპებისადმი ემთხვევა ტაეპების მიმართებას სიტყვებისადმი. ამ გაგებით შეიძლება ითქვას, რომ სტროფები –ესაა სემანტიკურად ერთიანი „სიტყვები“. მაგალითად, „ევგენი ონეგინში“ თითოეულ სტროფს გააჩნია საკუთარი ინტეგრირებული მნიშვნელობა, თავისი კომპოზიციურად განსაზღვრული აზრობრივი ცენტრი (სტროფის სემანტიკური ძირი) – პირველი ოთხტაეპედი და სუფიქსური, აგრეთვე – სინტაგმატურ-ფლექსიური მნიშვნელობები, რომლებიც მომდევნო ტაეპებშია კონცენტრირებული.

სტროფების გარკვეულ რაოდენობაში ეს ინერცია დარღვეულია; ურთიერთს არ ემთხვევა სტროფული და სინტაქსური სტრუქტურები, რაც აღარ გვაოცებს: სწორედ თითოეული ამგვარი სტრუქტურული ელემენტის გამოყენების ან გამოუყენებლობის თავისუფლება განსაზღვრავს მის მხატვრულ მნიშვნელობას.

სტროფის ყველაზე მარტივი სახეა ოთხტაეპედი. აქ ვლინდება რითმის ერთ-ერთი ძირითადი კანონი – მისი ბინარულობა*. საქმე ეხება არა მარტო სტროფის მოცულობის შეზღუდულობას, არამედ – მის სტრუქტურულ ელემენტარულობასაც. სტროფში შემავალი ტაეპები სტრუქტურულად თანაბარუფლებიანია და იერარქიულად არაა განლაგებული.

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль
(ა. პუშკინი, Черная шаль)

ამასთან, ორტაეპედის საზღვრებში შეიძლება, მაინც იჩინოს თავი ერთი ტაეპის (როგორც წესი, პირველის) დომინირებამ მეორეზე.

Нас было два брата -- мы вместе росли --
И жалкую младость в нужде провели.
(ა. პუშკინი, „Братья разбойники“-ს შავი მონახაზი)

მაგრამ მხოლოდ სტროფის გართულებულ სახეობებში ვხვდებით დომინანტური და დაქვემდებარებული ტაეპების თანმიმდევრულად რეალიზებულ იერარქიას.

ასე, მაგალითად, ბარიატინსკის „შემოდგომა“ ეფუძნება თვალსაჩინო ლოგიკურ სქემას: თეზისი – 4 ტაეპი, სინთეზი – 2 ტაეპი. თი-

* ბინარულობა — ორწევრიანობა. ბინარულობის პრინციპი სტრუქტურული მიდგომის საფუძველია.

თოელ ოთხტაეპედში სემანტიკურად დომინირებს ვაჟურრიომიანი კენტი ტაეპები, ხოლო სინთეზი განხორციელებულია ვაჟურრიომიან სტრიქონში, რომლებიც ამ ფონზე მოკლე, ლაპიდარული ტაეპების სახით აღიქმება. ეს კი უზრუნველყოფს დასკვნის, სენტენციის ინტონაციას.

Но если бы негодованья крик,
Но если б вопль тоски великой
Из глубины сердечныя возник
Вполне торжественный и дикой, _
Костями бы среди своих забав
Содроплась ветреная младость,
Играющий младенец, зарыдав,
Игрушку б выронил, и радость
Покинула б чело его на век,
И заживо б в нем умер человек!

ამასთან, ამ მყარ ტენდენცია ახლავს მრავალფეროვანი გადახრები, რომელთა წყალობით ის უსიცოცხლო ლოგიკური სქემის ნაცვლად მხატვრული სტრუქტურის ცოცხალ მოვლენად იქცევა. პირველ ოთხტაეპედში ლუწი რითმები მხოლოდ დამატებით როლს ასრულებს და მათი გამოტოვება აზრს არაფერს აკლებს.

Но если бы негодованья крик
Из глубины сердечныя возник. . .

ესაა კენტი ტაეპების სემანტიკური პარალელები. მაგრამ მით უფრო აშკარაა მათი სტილისტური თავისებურება. აზრობრივად დომინირებულ ტაეპებში შენარჩუნებულია XVIII საუკუნის მაღალი ლექსიკური ნორმები. მათი სემანტიკური დუბლები ეყრდნობა **რომანტიკულ** მაღალ ლექსიკას, რომლის ფარგლებში „торжественный” და „дикой” სინონიმებია და შეიძლება, ერთგვაროვანი წევრების სახით წარმოგვიდგეს, ხოლო „негодованья крик” ტრანსფორმირებულია, როგორც „вопль тоски великой”.

პირველი ტაეპის მიმართება მესამისადმი განისაზღვრება ლოგიკური სინტაქსური კავშირების ნორმებით.

მეორე ოთხტაეპედი სხვაგვარადაა აგებული. წინადადების მთავარი წევრები განაწილებულია კენტ და ლუნ ტაეპებში. სტროფის ამ ნაწილის თითოეული ნაკვეთი წარმოადგენს სინტაქსურსა და აზრობრივ მთლიანობას. სამაგიეროდ, ორივე ეს ნაწილი ურთიერთშორის აზრობ-

რივი პარალელიზმის დამოკიდებულებაშია. მეშვიდე და მერვე ტაეპები მხოლოდ იმეორებენ მეხუთე და მეექვსე ტაეპების ზოგადს აზრს. მაგრამ განმეორება აქაც ამძაფრებს განსხვავებას: პირველ შემთხვევაში საგანგებოდ მოხმობილია პოეტური შტამები („содрогнуться костями”, „среди забав”, „ветренная младость”), მეორე ნაწილში დახატულია რომანტიკული პოეტიკის ნორმებისთვის დაუშვებელი ნატურალისტური სურათი, ვინაიდან ის არა მარტო შემადრწუნებელია, არამედ — ჩვეულიც. რომანტიკული შტამში ტრანსფორმირებულია სახედ ატირებული ბავშვისა, რომელმაც სათამაშო ხელიდან გააგდო, რადგან უკვე ცოცხლად დაიმარხა. ეს კი წარმოქმნის ამ სტილისტური ხაზების ურთიერთშეტოლების საგანგებო სტილისტურ ეფექტს.

მერვე და მეცხრე ტაეპების მიჯნაზე შეინიშნება ახალი კონფლიქტი. სინტაქსურად ეს წინადადება თითქოს არ მთავრდება მერვე ტაეპის ბოლოს, უკანასკნელი ორი ტაეპი წარმოადგენს წინადადების სინტაქსურ გაგრძელებას, ხოლო აზრობრივად მას უკავშირდება ატირებული ბავშვის სახე. ეს ხაზგასმულია გადატანით (მერვე და მეცხრე ტაეპების მიჯნაზე), რომელიც ამ სტროფში ერთადერთია, ტექსტში კი საერთოდ იშვიათად გვხვდება.

და მაინც, სტროფული აგების ინერცია იმდენად მძლავრია, რომ უკანასკნელი ტაეპები აღიქმება, როგორც სენტენცია, როგორც სტროფის სინთეზი და არა როგორც მისი ერთ-ერთი სურათის დასასრული. აქ, რა თქმა უნდა, არსებითია ისიც, რომ ეს ორი ტაეპი გაერთიანებულია წინამორბედ ტაეპებთან (პირველ ორთან) და მომდევნო სინთეზურ ტაეპებთან:

Язвительный, неотразимый стыд
Души твоей обманов и обид!

Один с тоской, которой смертный стон
Едва твоей гордыней задушен.

Садись один и тризну соверши
По радостям земным твоей души! . . . და ა. შ.

განსხვავებული დონეების რეალიზებული და არარეალიზებული სტრუქტურული სისტემების მრავალრიცხოვანი ურთიერთგადაკვეთა წარმოქმნის სტროფს, როგორც გარკვეული დაუნაწევრებელი შინაარსის გამომხატველ ერთიან ნიშანს.

ამგვარ როლს ასრულებს სტროფი მისი შემადგენელი ტაქების მიმართ. ამასთან, ტექსტის მთლიანობასთან შეფარდებით, ეს მხოლოდ კომპონენტის სახით წარმოგვიდგება. ასე, მაგალითად, ბარიატინსკის „შემოდგომაში“ სტროფები გაერთიანებულია ტექსტის მონოლითურ ნყობაში, რომელიც ექვემდებარება იმავე ლოგიკურ სქემას: თეზისი – ანტითეზა – სინთეზი. თეზისი ამტკიცებს ადამიანის მიერ ბუნების დასამორჩილებლად განეული შრომის ნაყოფიერებას, ხოლო ანტი-თეზაში გამოთქმულია თვალსაზრისი პოეტის ნაღვანის უნაყოფობის, ამაოების შესახებ.. წარმოიქმნება სიხარულით აღსავსე, მშვიდობიანი შემოდგომისა და, მეორე მხრივ, პოეტის უნაყოფო „შემოდგომის დღეების“ დაპირისპირება. სინთეზში ეს დაპირისპირება გაბათილებულია და ტრაგედია კოსმიურ კანონადაა აღიარებული. ამასთან, ბარიატინსკი რომანტიზმის ეპოქაში ეჩვეულო გაბედულებით ამტკიცებს, რომ ბუნება არა მარტო გულგრილია, არამედ უხამსი რომანტიკოსისთვის იმგვარ წმინდათა წმინდა გამოვლინებებში, როგორცაა ქარიშხალი, ან კოსმიური კატასტროფა:

Вот буйственно несется ураган,
 И лес подьмлет говор шумной,
 И пенится, и ходит океан,
 И в берег бьет волной безумной;
 Так иногда толпы ленивый ум
 Из усыпления выводит
 Глас, пошлый глас, вещатель общих дум,
 И звучный отзыв в ней находит,
 Но не найдет отзыва тот глагол,
 Что страстное земное превзошел.

ნაყოფიერი მოღვაწეობა, თანაგრძნობის მოპოვების, ესე იგი, საბოლოო ანგარიშში, კონტაქტის დამყარების უნარი მხოლოდ უხამსი სამყაროსთვისაა; წარმოიშობა რთული სემანტიკური სტრუქტურა, რომელშიც პოეტის ერთი და იგივეთვისება – სრული თვითგამოხატვის შესაძლებლობა – უღრმეს მანკიერებად და, ამასთან, უმაღლეს მიღწევად ცხადდება.

ამ ერთიან აზრობრივ სტრუქტურაში მოქცეულია სტროფი, როგორც ელემენტი. ლექსის სემანტიკა ეფუძნება სტროფების როგორც აზრობრივი მთლიანობების მიმდევრობას და აგრეთვე – იმგვარი ნიშნადი ტექსტის ინტეგრალურ აგებას, რომელიც შეესაბამება შინაარსის განუყოფელ ერთიანობას.

სტროფის კონსტრუქციაში ურთიერთს უპირისპირდება სულ მცირე, ორი ტაეპობრივი ერთეული. ლექსის ყველა სახის სხვა დონის სტრუქტურების მსგავსად, სტროფს გააჩნია გარკვეული მექანიზმი. ამასთან, ის აზრობრივ კონსტრუქციასაც წარმოადგენს.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ რითმის საგანგებო სემანტიკური როლი. სართიმო სიტყვას ტაეპში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ ტაეპსგარეშე პოეტურ ქსოვილში ის არ მონაწილეობს. ამგვარად, ყველაფერი, რაც აღვნიშნეთ, რითმაში ცნებათა შეტოლებისა და დაპირისპირების შესახებ, ვრცელდება სტრუქტურული ნივთიერების ურთიერთმიმართებაზე. ესაა რითმით გაერთიანებული ორი ტაეპი – სტროფის ელემენტარული ფორმა. ყოველი ტაეპი წარმოადგენს ინტეგრირებულ აზრებს, სემანტიკურ მთლიანობას; თითოეული სტროფი სხვა არაფერია, თუ არა ამ ელემენტარული სემანტიკური ერთეულების შეტოლება-შეპირისპირება, რის მეშვეობითაც წარმოიქმნება ნიშნობრივი სტრუქტურის უფრო მაღალი დონე.

Сын не забыл родную мать:

Сын воротился умирать.

(ა. ბლოკი, „ვაჟიშვილი და დედა“)

ამ ორტაეპედში წარმოქმნილი აზრობრივი მიმართების განხილვისას უნდა გავითვალისწინოთ ტაეპთა ურთიერთშეხამების მეშვეობით წარმოქმნილი სემანტიკური სტრუქტურა, რომელიც არ მონაწილეობს თითოეულ სტროფში.

ერთნაირ (მეტრულსა და რიტმულ) ინტონაციას განამტკიცებს ნივთიერის რითმა (შეგახსენებთ, რომ ამ ტიპის სტროფები გვხვდება დასახელებული ლექსის დასაწყისსა და მის დასასრულს, რაც მათ განსაკუთრებულ შთამბეჭდაობას ანიჭებს). მაგრამ ტაეპების აზრობრივი პარალელიზმი ყველაზე მძაფრად ხაზგასმულია ლექსიკური ხერხების მეშვეობით. ანაფორა сын ესამება იზოსემანტიკურ კომპლექსებს: „не забыл родную мать” და „воротился”. ამიტომ შინაარსობრივად ისინი თითქმის იგივეობრივია. მით უფრო თვალსაჩინოა ზმნის (умирать) სემანტიკური ღირებულება. ამასთან, умирать თავისთავად არ არსებობს: ის ტაეპის ნაწილია. მისი სემანტიკა ტაეპში კითხვის საპირისპირო მიმართულებითაც ვრცელდება და მას პირველი ტაეპის ანტითეზად აქცევს. ყოველივე ეს ჩვენთვის უკვე კარგადაა ცნობილი. ახალი და საყურადღებოა რითმის განსაკუთრებული სემანტიკური ბუნება. თუ რითმის სახით გამოვყოფთ ტაეპთა ბოლო სიტყვებს „мать” - „умирать”,

მაშინ ადვილად დავრწმუნდებით, რომ აქ აზრობრივ შესაბამისობას საერთოდ არა აქვს ადგილი. ერთი შეხედვით, რითმის შესახებ ჩვენ მიერ გამოთქმული შეხედულებები ბათილდება. მაგრამ განვიხილოთ თითოეული ტაეპის შემადგენელი აზრობრივი ჯგუფები:

Сын + не забыл родную мать:

Сын + воротился умирать.

აქ, მეორე ჯგუფში თავს იჩენს რითმის ყველა თვისება, ხოლო თითოეული მათგანი და სიტყვა сын წარმოქმნის აზრობრივ ერთობლიობებს. ამგვარად, სემანტიკური ურთიერთშესაბამისობა მყარდება არა იმდენად ბოლო სიტყვებს შორის, რამდენადაც – ტაეპებს შორის.

ბუნებრივია, რომ მარტივი სტროფული სტრუქტურა შეესაბამება მხოლოდ ელემენტარულ ნიშნობრივ აგებებს.

ვინაიდან სიტყვათა კავშირი ტაეპში და მათივე ურთიერთმიმართება ტაეპებს შორის განსხვავებული ხასიათისაა, ვიმსჯელოთ იმ სალექსო სპეციფიკაზე, რომელსაც განაპირობებს გამაერთიანებელი შიდა-ტაეპობრივი კავშირები და ტაეპთაშორისი რელაციური მიმართებები. შეიძლება ამ მდგომარეობის შეცვლა შიდარიტმის შემოტანის მეშვეობით. ამ დროს ნახევარტაეპები რელაციური პრინციპით უტოლდება ტაეპებს და ტაეპთაშორისი კავშირების რაოდენობა იზრდება. ამგვარი ეფექტი მიიღწევა ტაეპის მეტრული გრძლიობის შემცირებისას. და პირიქით, ტაეპის მეტრული გრძლიობის გაზრდის შედეგად ტაეპთაშორისი კავშირების ლექსის გაჯერებულობა კლებულობს.

სალექსო ტექსტში მაინტეგრირებელი და რელაციური კავშირების დაპირისპირება ძალზე პირობითია. ერთი მხრივ, ესაა მხოლოდ ერთი და იმავე პროცესის ორი ასპექტი. ერთი და იგივე სალექსო მოვლენა განსხვავებულ ერთეულებში ხან მაინტეგრირებულ თვისებებს ავლენს, ხან კი რელაციურ როლს ასრულებს. მეორე მხრივ, ორივე ეს სახეობა ურთიერთის ალტერნატიულია და, მაშასადამე, გულისხმობს კავშირთა გარკვეულ მრავალფეროვნებას. ამასთან, ორივე მათგანი ენობრივი კავშირების ალტერნატიულია და წარმოქმნის სხვაგვარ, სინთეზურ პრინციპზე დაფუძნებულ სემანტიკას. მათ ვერ წარმოვიდგენთ ნიშნადი ერთეულების სემანტიკურ ჯამად. ეს მნიშვნელობები კი არ აუქმებს ენობრივ მნიშვნელობებს, არამედ თანაარსებობს მათთან და წარმოქმნის ურთიერთშეფარდებულ წყვილს. ყოველივე ამის შედეგია მზარდი ერთფეროვნება. თუ შიდასალექსო კავშირებს განვსაზღვრავთ, როგორც სინტაგმურ მიმართებებს, მაშინ უნდა აღვნიშნოთ, რომ სტროფის ნაირსახეობათა შორის სინტაქსურად ყველაზე უფრო ლაპიდარ-

ულია ორტაეპედი. შემთხვევითი არაა, რომ ლექსი ხშირად ბოლოვდება ორტაეპედით. ასეთია ლექსის „Черная шаль” ციტირებული ნაწყვეტიც. ტაეპის სემანტიკური ინტეგრაცია გულისხმობს მის სინტაქსურ დასრულებულობასაც. პოეტური კონსტრუქციიდან ამოგლეჯილი ტაეპი უმთავრესად აზრობრივად და სინტაქსურად დასრულებულია. ამიტომ ორტაეპედის ტიპური სტრიქონი ძალზე მოკლე ვერ იქნება. გადატანა აქ გამონაკლისის სახით გვხვდება და მხოლოდ მაშინ იხმარება, თუ ორტაეპედები უწყვეტი თხრობის სახითაა ურთიერთგადაჯაჭვული:

„Всю эту местность вода понимает
Так что деревня весной всплывает,
Словно Венеция. Старый Мазай
Любит до страсти свой низменный край.”

(ბ. ნეკრასოვი)

ლექსში „Дедушка Мазай и зайцы” ორტაეპედად დანანევრება ძალზე თვალსაჩინოა. 35 სტროფში გვხვდება შიდასტროფული ორი გადატანა და სტროფთაშორისი, კიდევ უფრო ხაზგასმული, ოთხი გადატანა. ამასთან, ესაა მეორეული მოვლენა, ანუ სტრუქტურული ნორმის შეგნებული დეფორმაცია. პუშკინის ლექსის – „Черная шаль” – 16 სტროფში არც ერთი გადატანა არ შეიმჩნევა.

ინტეგრირებული აზრის გართულების გამო ის ტაეპში აღარ ეტევა. ორტაეპედის თითოეულ ტაეპს მოსდევს დამატებითი ტაეპი, რომელიც თავის მხრივ, უკავშირდება მომდევნო რითმებს. წარმოიქმნება ორტაეპედი. მეორე და მეოთხე ტაეპებში უმთავრესად ვითარდება პირველი და მესამე ტაეპები, რაც ტაეპის მოცულობის შემცირების საშუალებას იძლევა და შეჯერებულ წყვილს უკვე არა ორი, არამედ ოთხი რითმით აკავშირებს, რის გამოც მკვეთრად მატულობს რელაციური კავშირების შეფარდებითი წონა.

ტექსტის სტროფული დანანევრება იმეორებს შიდატაეპობრივ მიმართებებს უფრო მაღალ დონეზე. ტაეპის წარმოქმნა განაპირობებს კავშირთა ორ სახეობას: შიდატაეპობრივსა და ტაეპთაშორისს. სტროფის გამოყოფაც წარმოშობს, თავის მხრივ, შიდასტროფულ და სტროფთაშორის კავშირებს. მათი ბუნება ერთგვაროვანი როდია. სტროფთაშორისი კავშირები ახალ დონეებზე იმეორებს ტაეპთაშორის სემანტიკურ შეტოლება-შეპირისპირებებს, შიდასტროფული მიმართებები განსაზღვრავს სტროფის შიდა ინტეგრალურ კავშირებს ტაეპებს შორის, რომლებიც ტაეპში სიტყვათა მიმართებების პარალელურია.

ამგვარ შეხედულებას ადასტურებს პოეზიის ისტორიის ერთი საინტერესო მომენტი. ორტაეპედზე უფრო რთული სტროფის წარმოქმნას ბევრ ეროვნულ კულტურაში (ზეპირ პოეზიაში, მისი გავლენით კი – მნიგნობრულშიც) თან ახლდა რეფრენის გამოყოფა. იბნ ხალდუნის მონობით ასე მოხდა კლასიკური არაბული ყასიდის გარდაქმნისას ხალხურ ზაჟდალად. ზაჟდალაში რეფრენი (მისამლერი) ლექსის სანყისად იქცევა. შემდგომ ის თან ახლავს ყოველ მონორითმულ სამტაეპედს და ახალი აზრობრივი ელფერით აღიჭურვება. რეფრენი სტროფთაშორისი დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეული როდია: ის ყოველთვის ახლავს წინამორბედ სტროფს. ასე, მაგალითად, ძველ პროვანსულ ბალადაში რეფრენისა და სტროფის ბოლო ტაეპს საერთო რითმა აკავშირებს. თუ სტროფს განვიხილავთ, როგორც ტაეპის ჰომომორფულ მოცემულობას – რეფრენი რითმას დაემსგავსება.

რეფრენის განმეორებადობა რითმის განმეორებადობის ანალოგიურ როლს ასრულებს. ერთი მხრივ, ყოველთვის თავს იჩენს ერთგვაროვანი ელემენტების განმასხვავებელი ნიშნები, მეორე მხრივ კი განსხვავებული სტროფები შეეჯერებულ-შეპირისპირებულია ურთიერთპროეცირების მეშვეობით და წარმოქმნის რთულ სემანტიკურ მთლიანობას. სტროფი გვევლინება ტაეპის ფუნქციით (უფრო მაღალ დონეზე), რეფრენი კი რითმის როლშია. ამასთან ერთად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოშობა სტროფის შიდა ინტეგრაციული კავშირები, რომელთაც გარკვეული სემანტიკა გააჩნია. ნიმუშად მივყვანთ სტროფული კონსტრუქციის ისეთ წმინდა მელოდიურ, „მუსიკალურ“ მაგალითს, როგორიცაა სტროფული ინტონაცია.

ვრცელი პოეტური ტექსტის დაყოფა მყარ სტროფულ ერთეულებად, მით უმეტეს – რთულ სტროფებად (ოქტაეპებად, „ონეგინისებურ სტროფებად“) განაპირობებს ინტონაციის გარკვეულ ინერციას, რაც, ერთი შეხედვით, ამცირებს აზრობრივი სანყისის ხვედრითს წონას და ზრდის მუსიკალური ფაქტორის როლს (თუკი პოეზიაში შესაძლებელია მათი შეპირისპირება). აქ ვაწყდებით უჩვეულო პარადოქსს: სწორედ ამგვარი, კონსტიტუციური ინტონაციით აღჭურვილი სტროფული სტრუქტურები ყველაზე ხელსაყრელია მეტყველებით, „არამუსიკალური“ ჟანრებისთვის. პუშკინი რომანტიკულ პოემებში არ მიმართავს ამ სახის სტროფებს, მაგრამ იყენებს მათ პოემებში „ევგენი ონეგინი“ და „სახლი კოლომნაში“. ლერმონტოვი სარგებლობს ამგვარი სტროფებით „საქასა“ და „საბავშვო ზღაპარში“. ეს, როგორც ჩანს, შემთხვევითი მოვლენა არაა. სტროფული ინტონაციის მონოტონურობა წარმოადგენს იმ ფონს, რომელზეც ცხადად იკვეთება პროზაული ინტონაციე-

ბის სიმრავლე (რაც პოეზიისთვის უჩვეულოა). მათ წარმოშობს სინტაქსურ ინტონაციათა მრავალფეროვნება. სტროფული ინტონაციები ანტითეზის სახით უპირისპირდება სალაპარაკო ინტონაციებს. შესაბამისად, ეს უკანასკნელი უფრო მძაფრად აღიქმება, ვიდრე – ჩვეულებრივ მეტყველებაში. ამგვარი პარადოქსული მოვლენა კარგადაა ნაცნობი იმათთვის, ვისაც წაკითხული აქვს თუნდაც „ევგენი ონეგინი“. ძალდაუტანებელი სილალე („ყბედობა“, პუშკინის თქმით), პოეტურ მეტყველებაში აქ ძალზე მკაფიოდ შეიგრძნობა. ამასთან, პუშკინის რომანის ლექსიკისა და სინტაქსური სტრუქტურების მიხედვით აგებული მოთხრობის ენა, ალბათ, ლიტერატურული იქნება და წაიშლება უჩვეულო სასაუბრო ენის ეფექტი.

პოეტური სიუჟეტის პრობლემა

წინამდებარე წიგნის ფარგლებში სიუჟეტის აგების პრობლემას მთელი მისი მოცულობით ვერ განვიხილავთ, ვინაიდან სიუჟეტის აგების ზოგადი კანონები შეეხება როგორც პოეზიას, ასევე – პროზას. ამ უკანასკნელში ისინი გაცილებით და თანმიმდევრულად ვლინდება. გარდა ამისა, სიუჟეტი პროზაში და სიუჟეტი პოეზიაში ერთი და იგივე როდია. პოეზია და პროზა გადაულახავი მიჯნით არაა გათიშული ერთ-ერთისგან და პროზაული სტრუქტურა პოეტურ ქმნილებებზე ზოგჯერ ძალუმად ზემოქმედებს. ეს ზემოქმედება განსაკუთრებით ღრმავად სიუჟეტის სფეროში. პოეზიის ისტორიაში კარგადაა ცნობილი ამ სფეროში ტიპური სანარკვევო, რომანული ან ნოველისტური სიუჟეტის შექრის ფაქტები. ამასთან დაკავშირებით წამოჭრილი თეორიული საკითხების გადწვევითა მოითხოვს ძალზე სერიოზულ ექსკურსებს პროზის თეორიაში. ამიტომ განვიხილავთ სიუჟეტის მხოლოდ იმ ასპექტებს, რომლებიც პოეზიისთვისაა დამახასიათებელი.

პროზის სიუჟეტებთან შედარებით, პოეტური სიუჟეტები გამოირჩევა განზოგადების გაცილებით მაღალი დონით. პოეტური სიუჟეტი არ მიისწრაფვის, მოგვითხროს ერთი რომელიმე ჩვეულებრივი ამბავი; მან უნდა გადმოგვცეს მთავარი და ერთადერთი **მოვლენა**, ლირიკული სამყაროს არსი. ამ გაგებით, პოეზია უფრო ახლოსაა მითთან, ვიდრე – რომანი. ამიტომ ის გამოკვლევები, რომლებიც მიზნად ისახავენ ლირიკის, როგორც ბიოგრაფიული რეკონსტრუქციისთვის საჭირო ჩვეულებრივი მასალის გამოყენებას (ეს ხარვეზი შეიმჩნევა თვით ა. ნ. ვესელოვსკის შესანიშნავ მონოგრაფიაში ჟუკოვსკის შესახებ) წარმოგვიდგენენ პოე-

ტის არა რეალურ, არამედ – მითოლოგიზებულ სახეს. ცხოვრებისეული ფაქტები საჭიროებს განსაზღვრულ ტრანსფორმაციას, რათა პოეტურ სიუჟეტად გამოდგეს.

მოვიყვანთ ერთ მაგალითს. სამხრეთში პუშკინის გადასახლებით თანმხლებ გარემოებებს რომ არ ვიცნობდეთ და მხოლოდ მისი პოეზიის მასალით ვხელმძღვანელობდეთ, ეჭვი შეგვეპარებოდა იმაში, იყო თუ არა პუშკინი გადასახლებაში. საქმე ისაა, რომ სამხრეთული პერიოდის ლექსებში გადასახლება თითქმის არ ფიგურირებს, სამაგიეროდ, მრავალგზის მოიხსენიება გაქცევა, ნებაყოფლობითი გადახვეწა:

Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал отчески края . . .
„Погасло дневное светило . . .”

Изгнанник самовольный,
И светом и собой и жизнью недовольный
(„К Овидео”)

შდრ. „კავკასიის ტყვის“ აშკარად ავტობიოგრაფიული ტაეპები:

Отступник света, друг природы,
Покинул он родный предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы

ამასთან, პუშკინი ამაყოფიდა გადასახლებით და შემთხვევით როდი აღარებდა მას ვ. თ. რაევსკის პატიმრობას:

. . . гоненьем
Я стал известен меж людей
(„В. Ф. Раевскому”)

ლტოლვილის, ნებაყოფლობით განდევნილი ადამიანის ამ სახეში ვერ შევამჩნევთ მხოლოდ გადასახლებული ადამიანის ცენზურულ შენაყვლებას. პუშკინის სხვა ლექსებში ხომ მოხსენიებულია „ოსტრაკიზმი“, „განდევნა“, ზოგიერთში კი – „ციხე“ და „საკანც“.

იმისთვის, რათა ჩავწვდეთ „გადასახლებულის“ სახის „ლტოლვილის“ სახედ ტრანსფორმაციის მნიშვნელობას, უნდა განვიხილოთ ის ტიპური რომანტიკული მითი, რომელმაც განაპირობა ამგვარი სიუჟეტების წარმოშობა.

განმანათლებლობის მაღალმა სატირამ შექმნა სიუჟეტი, რომელმაც ეპოქის სოციალურ-ფილოსოფიურ იდეათა მთელი კომპლექსი განაზოგადა და სტაბილურ მითოლოგიურ მოდელად აქცია. სამყარო იყოფა ორ სფეროდ: ერთია – მონობის, ცრურწმენებისა და ფულის სამყარო – „ქალაქი“, „სასახლის კარი“, „რომი“; მეორე – თავისუფლების, სისადავის, შრომისა და ბუნებრივი, პატრიარქალური ყოფის საუფლო: „სოფელი“, „ქოხი“, „მშობლიური კერა“. სიუჟეტის საფუძველია გმირის ნებაყოფლობითი გაქცევა პირველი სამყაროდან მეორეში. ის დაამუშავეს დერჟავინმა, მილონოვმა, ვიაზემსკიმ, პუშკინმა.

აქ რეალიზებულია ამგვარი სიუჟეტი – მონობის სამყარო – გმირის გაქცევა – თავისუფლების სამყარო. არსებითია, რომ „მონობის სამყარო“ და „თავისუფლების სამყარო“ თანაბრად კონკრეტულია. თუ ერთი მათგანი „რომია“, მეორე „მშობლიური კერის“ სახით წარმოგვიდგება, თუ ერთი მათგანი „ქალაქია“, მეორე – „სოფლის“ სახითაა მოცემული. რადიშჩევის ლექსში გადასახლების ადგილი გეოგრაფიული სიზუსტითაა დასახელებული.

რომანტიზმში ანალოგიური სიუჟეტი სხვადასხვაგვარად აიგება. რომანტიკული პოეზიის უნივერსუმი არ იყოფა ორ ჩაკეტილ, ურთიერთდაპირისპირებულ (მონობისა და თავისუფლების) სამყაროებად. მასში ასახულია მონობის ჩაკეტილი, უძრავი სფერო და მის საზღვრებს გარეთ არსებული თავისუფლების უსასრულო და ზესივრცობრივი სამყარო. განმანათლებლურ სიუჟეტს ახასიათებს ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა, მას გააჩნია საწყისი და ბოლო პუნქტები. გათავისუფლების რომანტიკული სიუჟეტი გადასვლა კი არაა, არამედ – წასვლა. მას გააჩნია საწყისი პოზიცია და – **მიმართულება** (საბოლოო პუნქტის ნაცვლად). ის პრინციპულად ღიაა, ვინაიდან რომანტიზმისთვის ერთი ფიქსირებული წერტილიდან მეორეში გადასვლა უძრაობის სინონიმია. თვით მოძრაობა (რომელიც გათავისუფლების სინონიმია, აქედან – მყარი რომანტიკული სიუჟეტი – „განდევნა გათავისუფლება“) გაიაზრება მხოლოდ, როგორც უწყვეტი გადანაცვლება.

ამიტომ გადასახლება რომანტიკულ ქმნილებაში შეიძლება ტრანსფორმირებული იყოს „პოეტურ გაქცევადა“, „სამარადისო გადახვევნად“, „ოსტრაჯიზმად“, მაგრამ არასოდეს წარმოადგენს ილიმსკი დატყვევებას და კიდევ კიშინიოვსა ან ოდესაში გადასახველას.

ამგვარად, პოეტური სიუჟეტი გულისხმობს უკიდურეს განზოგადებულობას, კოლიზიის დაყვანას მოცემული მხატვრული აზროვნების დამახასიათებელი ელემენტარული მოდელის გარკვეულ ერთობლიობაზე. შემდგომში ლექსის სიუჟეტი შეიძლება, დაკონკრეტდეს

და განზრახ დაუახლოვდეს ყველაზე უშუალო ცხოვრებისეულ სიტუაციებს. ამასთან, ეს სიტუაციები ემსახურება რომელიმე საწყისი ლირიკული მოდელის დადასტურებას, ან უარყოფას და არასოდეს გვხვდება მის გარეშე. პუშკინის ლექსი „Она“ (1817) ასე მთავრდება: „я ей не он. შდრ. აგრეთვე:

„Он” и „она” – баллада моя,
Не страшно нов я.
Страшно то,
Что „он” – это я
То, что „она” –
моя. (ვ. მაიაკოვსკი, „Про это”)

ტრადიციულ ლირიკულ სქემებთან მიმართება ამ შემთხვევაში წარმოშობს მრავალფეროვან აზრობრივ ეფექტებს, მაგრამ ის ყოველთვის გარკვეულ მნიშვნელობებს გამოხატავს. პოეზიის დამახასიათებელი თვისებაა ცხოვრებისეული სიტუაციების მთელი სიმრავლის გარდასახვა ლირიკულ თემათა განსაზღვრულ, შედარებით მცირე მოცულობის ნუსხად. თვით ამ ნუსხათა არსი განპირობებულია ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებების ზოგიერთი ზოგადი მოდელითა და მათი ტრანსფორმაციით, რაც კულტურის ტიპობრივი მოდელების შემოქმედებითაა გამომწვეული.

პოეტური სიუჟეტის კიდევ ერთი სპეციფიკური თვისებაა მასში გარკვეული რიტმის განმეორებადობების, პარალელიზმების მონაწილეობა. ზოგჯერ სამართლიანად მსჯელობენ „სიტუაციათა რითმების“ შესახებ. მსგავსი პრინციპი ხშირად პროზასა და კინემატოგრაფშიც შეიმჩნევა (დეტალების, სიტუაციებისა და მდგომარეობათა განმეორებადობა). ასეთ შემთხვევებში კრიტიკოსები ამჩნევენ პოეტური სტრუქტურული პრინციპების შემოჭრის ფაქტს და მსჯელობენ „პოეტური კინემატოგრაფის“ ან პროზის სიუჟეტის „არაპროზაული“ სტრუქტურის შესახებ (ა. ბელის „სიმფონიები“, „პეტერბურგი“, 1920-იანი წლებით დათარიღებული მრავალი ნაწარმოები).

პოეტურ ტექსტში ჩართული „სხვისი მეტყველება“

ტექსტისა და სისტემის მიმართებები პოეზიასში სპეციფიკურადაა ხორცშესხმული. ჩვეულებრივ ენობრივ კონტაქტში ცნობის მიმღები მიმართავს ტექსტის რეკონსტრუქციასა და მის გაშიფვრას მოცე-

მული ენის კოდური სისტემის მეშვეობით. ამასთან, მსმენელი უნდა ფლობდეს ამ ენას. შემდგომ, მან უნდა იცოდეს, რომ ესა თუ ის ტექსტი სწორედ მისთვისაა განკუთვნილი. ყოველივე ეს მსმენელს ეძლევა გარკვეული სანყისი კონვენციის სახით, რაც წინ უსწრებს კომუნიკაციურ აქტს.

პოეტური ტექსტის აღქმა სხვაგვარია. პოეტური ტექსტი ფუნქციონირებს მრავალი სემანტიკური სისტემის, მრავალი „ენის“ ურთიერთგადამკვეთ ველში. ამასთან, ინფორმაცია ცნობის ენის შესახებ, აგრეთვე – ამ ენის რეკონსტრუქცია და მხატვრული მოდელირების ახალი ტიპის წვდომა მსმენელის მიერ ხშირად შეადგენს ტექსტის ძირითადს ინფორმაციას.

წარმოვიდგინოთ სიტუაცია, როდესაც ტექსტის აღქმეულ სუბიექტს ესმის ტექსტი, რომელიც არ ეტევა სტრუქტურული მოლოდინის ჩარჩოებში და წარმოუდგენელია მოცემული ენის ფარგლებში. ეს იქნება სხვა ტექსტის, სხვა ენაზე შედგენილი ტექსტის ფრაგმენტი. ასეთ შემთხვევაში მსმენელი შეეცდება ამ ენის რეკონსტრუირებას. ორი იდეური, კულტურული, მხატვრული ენის ურთიერთმიმართება ზოგჯერ მსგავსი და შეთავსებადია, ხშირად კი — განსხვავებული და შეუთავსებელი. ის მხატვრული ზემოქმედების ახალი ტიპის წყაროდ იქცევა.

ასე, მაგალითად, ფართოდაა ცნობილი, რომ 1820-იანი წლების კრიტიკას „რუსლან და ლუდმილა“ უხამს ნაწარმოებად მოეჩვენა. ამჟამად თითქმის შეუძლებელია ამ პოემის „უხამსობის“ აღქმა. მაგრამ განა პუშკინისეული ეპოქის მკითხველებს განსაკუთრებული მაღალზნეობრიობა ახასიათებდათ? ისინი ხომ კითხულობდნენ ვოლტერის „სახიფათო მეზობელსა“ და „ორლენელ ქალწულს“, პარნის ეროტიკულ პოემებს, ბოგდანოვიჩის „დუშენკას“, საკმაოდ საფუძვლიანად იცნობდნენ ოვიდიუსის „სიყვარულის ხელოვნებას“. პეტრონიუსისა და იუვენალის შეუნიღბავი აღწერების, აგრეთვე აპულეუსისა და ბოკაჩოს ქმნილებების შემდეგ ისინი არ უნდა განეცვიფრებინა რამდენიმე ორაზროვან ტაეპსა და გაბედულ სცენას. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ პუშკინის პოემა გამოქვეყნდა ცენზურის მეთვალყურეობით იმ ეპოქაში, როდესაც ზნეობრიობა არანაკლებ სავალდებულო იყო, ვიდრე – პოლიტიკური კეთილსაიმედოობა. თუ ტექსტი შეიცავდა იმ დროის საყოველთაოდ აღიარებული ზნეობრიობის შეურაცხმყოფელ ელემენტებს, ცენზურა აკრძალავდა მას. პოემის უხამსობა მხოლოდ ლიტერატურულ ასპექტში გამოიხატებოდა.

ნაწარმოები იწყებოდა შემდეგი ტაეპებით:

Дела давно минувших дней
Преданья глубокой

ეს იყო ციტატა ოსიანიდან, რომელსაც პუშკინის თანამედროვე მკითხველი შესანიშნავად იცნობდა. მისი ზეგავლენით აუდიტორია უნდა ჩართულიყო იდეურ-კულტურული მიმართებების გარკვეულ სისტემაში, უნდა გაეთვალისწინებინა ტექსტის მაღალი ეროვნულ-გმირული განცდის აუცილებლობა. ეს სისტემა მოიცავდა გარკვეულ სიტუაციებს და მათ შესაძლო ურთიერთმიმართებებს. ასე, მაგალითად, გმირული და ელემენტარული ეპიზოდები ურთიერთს შეეხამებოდა, მაგრამ ისინი ვერ შეენწყობოდა მხიარულ, ეროტიკულ ან ფანტასტიკურ ამბებს (ცნობილია, რომ ბარდების ჭეშმარიტი ტექსტების საფუძველზე „ოსიანი“ შედგენისას მაკფერსონმა გულმოდგინედ ჩამოაცილა მათ ყველა ფანტასტიკური ეპიზოდი. ასევე მოიქცნენ „მაკბეტის“ გერმანელი და რუსი მთარგმნელები, რომლებმაც ტექსტიდან ამოიღეს „კუდიანი დედაბრების“ სცენები, თუმცა, არავინ შეუნუხებია „ქარიშხალსა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ჩართულ ფანტასტიკას). ტექსტის „ოსიანისებრი“ გასაღები შემთხვევით როდი იყო გამოყენებული — მას გვახსენებენ შემდგომი ეპიზოდები (მაგალითად, ბრძოლის ველზე მყოფი რუსლანი), სახეები ან ეპითეტები.

ამასთან, ტექსტის მომდევნო ნაწყვეტები ეფუძნება იმგვარ სისტემას, რომელიც სრულიად არ ეთანხმება „ოსიანისეულ“ ფრაგმენტებს. აქ გამოიყენება მხატვრული ორგანიზაციის სხვა ტიპი — საზუმარო რაინდული პოემა. მკითხველი მას კარგად იცნობდა დაწყებული XVIII საუკუნის მესამედით. გამოცნობას ხელს უწყობდა უმნიშვნელო რაინდული ნიშან-თვისებები, მაგალითად, პოპოვის, ჩულკოვისა და ლევინის ნაწარმოებებში განმეორებული პირობითი სახელები ან საპატარძლოს მოტაცების ტიპური სიუჟეტი. ამასთან, მხატვრული ორგანიზების ეს ორი ტიპი ურთიერთშეუთავსებელი იყო. ასე, მაგალითად, „ოსიანისეული“ აგება გულისხმობდა ლირიკულ ჩაფიქრებასა და ფსიქოლოგიზმს, ხოლო „რაინდული“ ხაზი ყურადღებას ამახვილებდა სიუჟეტსა და ავანტიურულ-ფანტასტიკურ ეპიზოდებზე. შემთხვევითი როდია მარცხი კარამზინისა, რომელმაც შეწყვიტა ილია მურომეცისადმი მიძღვნილი პოემის წერა, რადგან თავი ვერ გაართვა „რაინდული“ პოემის სტილის, ფსიქოლოგიზმისა და ირონიის ერთობლივ გამოყენებას.

ამასთან, „ოსიანიზმისა“ და „რაინდული“ პოემის ურთიერთშეუთავსებელი სტრუქტურების ერთობლივი გამოყენება არ ამონურავდა „რუსლან და ლუდმილას“ კონსტრუქციულ დისონანსებს. ბოგდანოვი-

ჩის მსგავსი ან ბატიუშკოვისეული სულისკვეთებით გამსჭვალული დახვეწილი ეროტიზმი (კარამზინიზმის კულტურის თვალსაზრისით ეს ორი სტილი ურთიერთს დაუახლოვდა. შდრ. კარამზინის მიერ ბოგდანოვიჩის, როგორც მსუბუქი პოეზიის მამამთავრის საპროგრამო აღიარება) ამგვარი მაღალფარდოვანი ტაეპები:

Падут ревные одежды
На царградские ковры. . . *

ერწყმოდა იმ მამლისადმი მიძღვნილი ტაეპების ნატურალიზმს, რომელსაც ძერამ სატრფო მოსტაცა; ის შეუთავსებელია ჩერნომორის ფიზიკური შესაძლებლობების ან ორი მთავარი გმირის მეტ-ნაკლებად პლატონური ურთიერთდამოკიდებულებების შესახებ „ვოლტერიანულ“ მსჯელობასთან.

მხატვარ ორლოვსკის სახელის მოხსენიებას ტექსტი უნდა ჩაერთო იმ დროისთვის ძალზე ახლებური და ამიტომ მეტად აქმადი რომანტიკული განცდების სისტემაში. ამასთან, ჟუკოვსკის ბალადების მოხსენიება მკითხველს მხოლოდ იმიტომ აგონებდა რომანტიზმის მხატვრულ ენას, რომ უხეშად გაეჭილიკებინა ეს უკანასკნელი.

პოემის ტექსტი ლაღად, ძალდაუტანებლად გადაინაცვლებს ხოლმე ერთი სისტემიდან მეორეში და მიმართავს მათს ურთიერთშეპირისპირებას. ბუნებრივია, მკითხველი თავის კულტურულ არსენალში ვერ პოულობდა მთელი ტექსტის მიმართ გამოსადეგ ერთიან „ენას“. მრავალენოვანი ტექსტის მხატვრულ ეფექტს განაპირობებდა ამ, ერთი შეხედვით, შეუთავსებელი ენების ერთობლივი გამოყენება.

ასეთია სხვისი მეტყველების სტრუქტურული მნიშვნელობა. ჭარბად გაჯერებულ ხსნარში მოხვედრილი უცხო სხეული ინვეეს კრისტალიზაციას, ესე იგი, გამოავლენს განზავებული ნივთიერების საკუთარ სტრუქტურას. ასევე, სხვისი მეტყველების შეუთავსებლობა ტექსტის სტრუქტურასთან ააქტიურებს ამ უკანასკნელს. ამამია იმ „ბენეების“

* ეს ტაეპები „ბატიუშკოვისეულია“ არა მარტო მხატვრული სახის სტრუქტურის მიხედვით, არამედ რიტმიკის თავისებურებათა გამოც. ამგვარი ტაეპები განეკუთვნება იშვიათ VI (კ. ტარანოვსკის ტერმინოლოგიით) რიტმულ ფიგურას. პოემაში ის შეადგენს 3,9% (საინტერესოა, რომ ეს ციფრი ემთხვევა ბატიუშკოვისას - 3,4%, ჟუკოვსკისთან ამავე წლებში - 10,8% და 11,6-ია; თვით პუშკინის ლირიკაში (1817-1818 წწ.) - 9,1%. ესაა ტარანოვსკის მიერ გამოანგარიშებული ციფრები). ამგვარად, ტაეპი მკვეთრად გამოყოფილი. პაუზით მიიღწევა წმინდა ბატიუშკოვისეული ხერხი - ეროტიკულ სცენაში მოქმედება უეცრად ფერხდება და ყურადღება გადაიტანება ესთეტიზებული ანტიურაჟის დეტალებზე, რომლებიც ამის შედეგად ევფემიზმების მნიშვნელობით აღიჭურვება.

დანიშნულება, რომელთა წყალობითაც წყალი ინმინდება (ლ. ტოლსტოის ქრესტომათიული ციტატის მიხედვით). სტრუქტურა უჩინარია, სანამ სხვა სტრუქტურას არ შეეჯახება ან არ დაირღვევა. აქტივაციის ეს ორი ხერხი მხატვრულ ტექსტს ცხოველმყოფელობას ანიჭებს.

სხვისი მეტყველების მხატვრული ფუნქციის პრობლემა პირველად განიხილა მ. ბახტინმა. მის ნაშრომებში გამოვლენილია აგრეთვე კავშირი სხვისი მეტყველებისა და მხატვრული მეტყველების დიალოგიზაციის პრობლემებს შორის: სხვისი მეტყველებისა და ავტორისეული კონტექსტის ურთიერთმეწყობის გზით მყარდება დიალოგში რეპლიკების ურთიერთმიმართების ანალოგიური კავშირები. მის მეშვეობით ავტორი გმირს გვერდით ამოუდგება და ხერხდება მათი დამოკიდებულებების დიალოგიზება.

ზემომოყვანილი აზრი მეტად არსებითია ისეთი ქმნილებების განხილვისას, როგორიცაა „ევგენი ონეგინი“. მასში ციტატებისა და ლიტერატურული, ყოფითი, იდეურ-პოლიტიკური და ფილოსოფიური რემინისცენციების სიმრავლის შედეგად თავს იჩენს მრავალრიცხოვანი კონტექსტები და ირღვევა ტექსტის მონოლოგიზმი.

აქვე ვლინდება პოეტური სტრუქტურისთვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი არსებითი კონფლიქტის არსი. პოეზია, როგორც მეტყველების ტიპი, ლინგვისტურად მონოლოგურობისაკენ მიისწრაფის. იმის გამო, რომ ხელოვნებაში ნებისმიერ ფორმალურ სტრუქტურას გააჩნია შინაარსობრივი დატვირთვის ტენდენცია, პოეზიის მონოლოგიზმი იძენს კონსტრუქციულ მნიშვნელობას და ზოგიერთ სისტემაში განიმარტება, როგორც ლირიზმი, სხვებში კი – როგორც ლირიკულ-ეპიკური სანყისი (იმისდა მიხედვით, თუ ვინ მიიჩნევა პოეტური სამყაროს ცენტრად).

ამასთან, მონოლოგიზმის პრინციპი ენინალმდეგება მნიშვნელობათა საერთო ველში სემანტიკური ერთეულების მუდმივ გადანაცვლებას. ტექსტში გამუდმებით მიმდინარეობს განსხვავებულ სისტემათა პოლილოგი, გამოიყენება განმარტებისა და სისტემატიზაციის მრავალფეროვანი ხერხები და თავს იჩენს სამყაროს განსხვავებული სურათები. პოეტური (მხატვრული) ტექსტი, პრინციპულად, პოლიფონიურია.

ძალზე იოლია ტექსტის შინაგანი მრავალენოვნების გამოვლენა პაროდიული პოეზიის ნიმუშებში ან პოეტის მიერ განსხვავებული ინტონაციების, ან კიდევ – ურთიერთსაპირისპირო სტილების აშკარა გამოყენების მაგალითებში. ვნახოთ, როგორ რეალიზდება ეს პრინციპი ისეთი პოეტის შემოქმედებაში, როგორიცაა ინოკენტი ანენსკი. განვიხილოთ ამ თვალსაზრისით მისი ლექსი „Еше лилий“

ЕШЕ ЛИЛИЙ

Когда под черными крылами
Склонюсь усталой головой
И молча смерть погасит пламя
В моей лампаде золотой . . .

Коль, улыбаясь жизни новой,
И из земного жития
Душа, порвавшая оковы,
Уносит атом бытия,–

Я не возьму воспоминаний,
Утех любви пережитых,
Ни глаз жены, ни сказок няни,
Ни слов поэзии златых,

Цветов мечты моей мятежной
Забыв минутную краску,
Я в лучший мир перенесу
Аромат, и абрис нежный.

ნანარმოები გვაოცებს ლირიკული კილოს ერთიანობით, რაც მკითხველის მიერ ინტუიტიურად შეიგრძნობა. ამასთან, ერთიანობის ეს შეგრძნება იმიტომ ჭარბობს სიმძაფრით ქიმიის სახელმძღვანელოს კითხვით აღძრულ განცდას, რომ აქ ის ნარმოიშობა ტექსტის ელემენტების მრავალსისტემურობასთან ჭიდილში.

ლექსში შეიმჩნევა ერთი ძირითადი სტილური ელემენტი – ესაა ლიტერატურულობა. ტექსტი დემონსტრირებულად, აშკარად აიგება ლიტერატურულ ასოციაციებზე და თუმცა მასში ჩართული არაა უშუალო ციტატები, მაგრამ ის მაინც მიანიშნებს მკითხველს გარკვეულ კულტურულ-ყოფით და ლიტერატურულ გარემოზე, რომლის კონტექსტის გარეშე ლექსი გაუგებარია. ტექსტის სიტყვები მეორეულია; ისინი სხვა არაფერია, თუ არა გარეშე სისტემების სიგნალები. ეს ხაზგასმული კულტურულობა, მნიგნობრულობა მკვეთრად უპირისპირებს ტექსტს ისეთ ნანარმოებებს, რომელთა ავტორები სუბიექტიურად მისწრაფოდნენ „სიტყვების“ მიღმა გაღწევისკენ (ლერმონტოვი, მაიაკოვსკი, ცვეტაევა).

ამასთან, ერთიანობა ძალზე პირობითია. უკვე პირველი ორი ტაეპი ინვესტს **განსხვავებულ** ლიტერატურულ ასოციაციებს. Черные крылья გვაგონებს დემონიზმის პოეზიას, უფრო ზუსტად, მის იმ სტანდარტებს, რომლებიც მასობრივ კულტურულ ცნობიერებაში უკავშირდება ლერმონტოვს ან ბაირონიზმს (შდრ. ნ. კოტლიარევსკის მონოგრაფია, რომელშიც დაფიქსირებულია კულტურის ეს შტამი). Усталая голова-ს უკავშირდება 1880-1890-იანი წლების მასობრივი პოეზია, აპუხტინი და ნადსონი („Взгляни, как слабы мы, Взгляни, как мы устали, Как мы беспомощны в мучительной борьбе”), ჩაიკოვსკის რომანსები, იმდროინდელი ინტელიგენციის ლექსიკა. შემთხვევითი არაა, რომ „крыла” გვხვდება იმგვარი ლექსიკური ვარიანტის სახით, რომელიც აშიშვლებს პოეტიზმს (არა крылья), ხოლო „голова” კონტრასტულად ყოფითი ფორმითაა მოცემული. Усталая голова სხვა სტილის შტამში იქნებოდა:

Я с трепетом на лоно дружбы новой,
Устав, приник ласкающей главой . . .
(А. Пушкин, 19 октября 1825 года)

ოთხმოცდაათიანელების პოეზია ყალიბდებოდა ნეკრასოვის შემოქმედების უშუალო ზეგავლენით და გულისხმობდა ლირიკული სუბიექტის ყოფით კონკრეტულობას.

მთელი სტროფის კონტექსტში „лампада золотая” აღიქმება, როგორც მეტაფორა (სიკვდილი ჩააქრობს ლამპარს), ხოლო ეპითეტი „золотой” – „черные”-სთან სტრუქტურულ ანტითეზას წარმოქმნის და მოკლებულია კონკრეტულ-საგნობრივ მნიშვნელობას. ამასთან, ქვემოთ ვხვდებით ტაეპს:

Ни снов поэзии златых

მასთან შეფარდებით лампада золотая (შდრ. ანტითეზა: „златые – золотая”) საგნობრიობის ნიშნებს იძენს და უკავშირდება უკვე სრულიად განსაზღვრულ საგანს – ხატთან ანთებულ ლამპარს.

მაგრამ მბჟუტავი ლამპრის სახეს შეიძლება ჰქონდეს ორი განსხვავებული მნიშვნელობა: 1. პირობით-ლიტერატურული („горишь ли ты, лампада наша”, „и с именем любви божественной угас”) და 2. ასოციაცია ქრისტიანულ საეკლესიო კულტურასთან:

И погас он словно свеченька
Восковая, предыконная

აქ თავს იჩენს სემანტიკური კავშირების პირველი სისტემა. შემდგომ, ლამპრის, როგორც საგნის რეალიზაცია აქტიურებს მეორე სისტემას.

მეორე სტროფი ეფუძნება მნიშვნელობათა რელიგიურ-ქრისტიანულ წყობას, რაც იმდროინდელი მკითხველისთვის უცხო როდი იყო. წარმოიშობა жизнь новая-ს ანტითეზა. ამქვეყნიური ცხოვრების (земное житие-ს) ტყვეობისგან შვების ანტითეზა. ამქვეყნიური ცხოვრების ტყვეობისგან შვების ღიმილით გათავისუფლებული სულის სახე აქ სავესებით კანონზომიერია. რამდენადმე მოულოდნელია უკანასკნელი ტაეპი. წინამორბედი ტაეპების სემანტიკურ სამყაროში „ატომი“ მართლაც რომ უადგილოა. ამასთან, მასთან დაკავშირებულ კულტურულ მნიშვნელობებში ძალზე ბუნებრივად თავსდება „ყოფიერება“ და წარმოიშობოდა მეცნიერულ-ფილოსოფიური ლექსიკისა და სემანტიკური კავშირების სამყარო.

მომდევნო სტროფში „მოგონებები“ გარკვეული ტექსტობრივი სიგნალის სახითაა მოწოდებული. პოეტური ტექსტების განსხვავებული სისტემები განარჩევენ ამ ცნების შინაარსს, მაგრამ თვით ამ სიტყვის საზრისი განეკუთვნება მას არა როგორც ფსიქოლოგიური მოქმედების აღნიშვნა, არამედ – როგორც კულტურული ნიშანი. სტროფი მოიცავს ამ ცნების ინტერპრეტაციათა მთელ გამას. Утехи любви და сны поэзии златой ჟღერს, როგორც პუშკინიდან მომდინარე პოეტური ტრადიციით ნაკარნახევი ციტატები. ანენსკის კულტურულ სამყაროში ისინი წარმოგვიდგება საკუთრივ პოეზიის სახით. „Сказки няни“ მიგვანიშნებს ტექსტსგარეშე კავშირების ორ ტიპზე: პირველი მათგანია არალიტერატურული, ყოფითი, ბავშვობის საუფლო (რომელიც უპირისპირდება მნიგნობრულ სამყაროს); მეორე კი სხვა არაფერია, თუ არა ბავშვობის საუფლოს ამსახველი ლიტერატურული ტრადიცია. XIX საუკუნის დასასრულს პოეზიაში „сказки няни“ წარმოადგენს ბავშვობის არანიშნობრივი სამყაროს კულტურულ ნიშანს. ამ ფონზე глаза жены ესაა სხვისი – არალიტერატურული – მეტყველება, რომელიც ლიტერატურული ასოციაციების პოლფონიურ ერთობლიობაში აღიქმება, როგორც ცხოვრების ხმა (глаза, და არა щчи, жены, და არა девы).

ლექსის სამ სტროფში მყარდება განსაზღვრული კონსტრუქციული ინერცია. თითოეული სტროფი შედგება გარკვეულ პირობით-ლიტერატურულ სტილზე დაფუძნებული 3 ტაეპისა და ამ სტილიდან ამოვარდნილი ერთი ტაეპისგან. პირველი ორი სტროფის მიხედვით განისაზღვრება ამ ტაეპის ადგილიც – ესაა სტროფის ბოლო. შემდგომ ვაწყდებით დარღვევებს. მესამე სტროფში განსხვავებული ტაეპი გად-

აინაცვლებს ბოლოდან მეორე ადგილზე. კიდევ უფრო მძაფრია სტრუქტურული დისონანსი უკანასკნელ სტროფში. ძალზე ლიტერატურული ლექსიკისა და ძირითადი თემის მიხედვით ისინი აღიქმება XIX საუკუნის მთელი პოეტური ტრადიციის ფონზე. შემთხვევითი როდია, რომ სათაურში ნახსენებია ლილი, პირველ მარცვალზე დასმული აშკარა მახვილით, ხოლო უკანასკნელი სტროფის ბოლო ტაეპში:

Одной лилеи белоснежной

მახვილიანია მეორე მარცვალი – XIXს. დასაწყისის პოეტური მეტყველების ნორმების შესაბამისად, ყვავილის სახელწოდება პოეტურ ასოციაციად იქცევა.

ამ სტროფში მოულოდნელად, ტექსტის რიტმული ინერციის საპირისპიროდ, დამატებულია მეხუთე ტაეპი:

И аромат, и абрис нежный

ეს ტაეპი გამოირჩევა თავისი საგნობრიობით; ის გამოთიშულია ლიტერატურული ასოციაციების სამყაროდან. ამგვარად, ერთი მხრივ, ტექსტში ლიტერატურულად წარმოდგენილია მიწიერი და იმქვეყნიური სამყაროები, მეორე მხრივ კი, მასში ასახულია არალიტერატურული რეალობა. მაგრამ თვით ეს რეალობა არაა საგანი, არაა ნივთი (ამაშია განსხვავება глаза жены-სგან); ესაა საგნის ფორმები.

Белоснежный, лилея-სთნ შეხამებაში – ფერადოვანი ბანალობაა, რომელიც ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის პოეზიაში ათეულობით მოიპოვებოდა. ამასთან, კონტურის აღსანიშნავად მოძებნილია უნიკალური სიტყვა – абрис, არისტოტელესეული რეალობა, როგორც აბსტრაქტული ფორმების ერთობლიობა ყველაზე ორგანულია ინოკენტი ანენსკისთვის.

თარგმნა თამარ ლომიძემ.

ენა როგორც ლიტერატურის მასალა

ლიტერატურის განსაკუთრებულ ადგილს ხელოვნების სხვა დარგებს შორის განაპირობებს თავისებურება იმ მასალისა, რომელსაც იგი სინამდვილის ასახვისათვის იყენებს. აქ არ შევეხებით ენის როგორც საზოგადოებრივი მოვლენის რთულ ბუნებას და მის მხოლოდ ისეთ მხარეებზე შევეჩრდებით, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული ჩვენს მიერ აღძრულ საკითხთან.

ენა ლიტერატურის მასალაა. ეს განსაზღვრება იმაზე მეტყველებს, რომ ლიტერატურისათვის ენა ისეთივე მატერიალური სუბსტანციაა, როგორც ფერი ფერწერაში, ქვა ქანდაკებაში, ბგერა მუსიკაში.

მაგრამ ენისა და ხელოვნების სხვა დარგების მატერიალურობის ხარისხი განსხვავებულია. ფერი, ქვა და ა. შ., ვიდრე შემოქმედის ხელში აღმოჩნდება, სოციალურად ინდიფერენტულია, მას არ გააჩნია სინამდვილის შემეცნების რაიმე ასპექტი. თითოეულ ამ მასალას თავისი სტრუქტურა აქვს, მაგრამ ეს ბუნებით მონიჭებული ნიშან-თვისებაა, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო საზოგადოებრივ (იდეოლოგიურ) პროცესებთან. ამ მხრივ ენა განსაკუთრებული მასალაა, რომელსაც მაღალი სოციალური მუხტი მანამდეც მოეპოვება, ვიდრე მას შემოქმედი შეეხება.

სემიოტიკური ციკლის მეცნიერებათა თანახმად, ენა ნიშნობრივი კომუნიკაციის მექანიზმია, რომელიც ინფორმაციის შენახვისა და გადაცემის ამოცანებს ემსახურება.

ნებისმიერ ენას საფუძვლად უძევს ნიშნის, მოცემული ენის მნიშვნელობის მქონე ელემენტის, ცნება. ნიშანი ორბუნებოვანი არსია: გარკვეულ მატერიალურ გამოხატულებასთან ერთად, რომელიც მის ფორმალურ მხარეს შეადგენს, მოცემული ენის ფარგლებში ამა თუ იმ მნიშვნელობის მატარებელიცაა, რაც მის შინაარსს ქმნის. ასე, მაგალითად, სიტყვისათვის “орден” რუსული ენის ფონემების გარკვეული თანამიმდევრობა და გარკვეული მორფო-გრამატიკული სტრუქტურა მისი გამოხატულებაა (выражение), ხოლო ლექსიკური, ისტორიულ-კულტურული და სხვა მნიშვნელობები – მისი შინაარსია. თუ საკუთრივ ორდენს მივმართავთ, მაგალითად, I ხარისხის ნმ. გიორგის ორდენს, მაშინ ორდენის რეგალიები – ნიშანი, ვარსკვლავი, ლენტი – გამოხატულებას შეადგენენ, ხოლო ამ ჯილდოსთან დაკავშირებული პატივის მიგება,

მისი მიმართება რუსეთის იმპერიის სხვა ორდენებისადმი, წარდგინება მის მისაღებად, ყოველივე ეს ამ ორდენის შინაარსს ქმნიან.

მაშასადამე: ნიშანი ყოველთვის ჩანაცვლება. სოციალური ურთიერთობის პროცესში იგი შემცვლელია იმ გარკვეული არსის, რომელსაც თვითონ წარმოადგენს. შემცვლელის მიმართება ჩასანაცვლებლისადმი და გამოხატვის მიმართება შინაარსისადმი ნიშნის სემანტიკას ქმნიან.

ის გარემოება, რომ სემანტიკა ყოველთვის გარკვეული მიმართებაა, იმაზე მეტყველებს, რომ შინაარსი და გამოხატულება იდენტური ვერ იქნებიან; იმისათვის, რომ კომუნიკაციის აქტი შესაძლებელი გახდეს, გამოხატულების ბუნება სხვაგვარი უნდა იყოს, ვიდრე შინაარსის ბუნება. მაგრამ ეს განსხვავება შესაძლოა სხვადასხვა ხარისხის იყოს. როდესაც გამოხატულებასა და შინაარსს არაფერი აქვთ საერთო და მათი გაიგივება მხოლოდ მოცემული ენის ფარგლებში ხდება (მაგალითად, სიტყვისა და მის მიერ აღნიშნული საგნის გაიგივება), ასეთ ნიშანს პირობითი ეწოდება. სიტყვები პირობითი ნიშნების ყველაზე გავრცელებულ სახეობას წარმოადგენენ. თუ შინაარსა და გამოხატვას შორის არის გარკვეული მსგავსება (მაგალითად, ადგილისა და გეოგრაფიული რუკის, სახისა და პორტრეტის, ადამიანისა და ფოტოსურათის), მაშინ ნიშანს გამოსახულებითი ან იკონიკური ეწოდება.

პირობითი და იკონიკური ნიშნების პრაქტიკული გამოიყვნა ერთობ ადვილია, ხოლო მათი თეორიული დაპირისპირება აუცილებელია კულტურის როგორც ერთიანი საკომუნიკაციო მექანიზმის ფუნქციონირებისათვის.

ამასთანავე გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ აღნიშნული საგნისა და ნიშნის “მსგავსების” გაგება უაღრესად პირობითია და მოცემული კულტურის პოსტულატებს განეკუთვნება: სურათში სამგანზომილებიან საგანს ორგანზომილებიანი გამოსახულება შეესაბამება; ტოპოლოგიის თვალსაზრისით, ნებისმიერი კვადრატი ჰომომორფულია ნებისმიერი წრის მიმართ; სცენა გამოხატავს ოთახს, მაგრამ იმ არარსებულ კედელსაც გულისხმობს, რომლის მხარეზეც მაყურებლები სხედან. მსახიობის მონოლოგი გმირის აზრთა სვლის იკონიკური ნიშნის ფუნქციას ასრულებს, თუმცა აღმნიშვნელისა და აღნიშნულის მსგავსებაზე ლაპარაკი აქ შესაძლებელია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც პირობითობათა მთელ სისტემას, ანუ თეატრის ენას ვითვალისწინებთ (უფრო დანვრისლებით იხ. Б. Успенский, Ю. Лотман. Условность в искусстве. – Философская энциклопедия, т. 5. М., стр. 287-288).

ნიშნები ენაში არსებობენ არა ერთმანეთისაგან განცალკევებულ და დამოუკიდებელ ერთეულთა მექანიკური გროვის, არამედ სისტემის სახით. ენა თავისი არსით სისტემური რაობაა. ენის სისტემურობას ელემენტთა ურთიერთობის განმსაზღვრელი წესების არსებობა განაპირობებს.

ენა იერარქიული სისტემაა. იგი სხვადასხვა დონის ელემენტებად იყოფა. კერძოდ, ენათმეცნიერება განასხვავებს ფონემების, მორფემების, ლექსიკის, სიტყვათშეთანხმებათა, წინადადებათა, ექსტრაფრაზულ მთლიანობათა დონეებს (ზოგჯერ საჭირო ხდება აგრეთვე მარცვალთა, ინტონაციისა და არაერთი სხვა დონის გამოყოფა). ყოველი დონე გარკვეული, მისთვის ნიშანდობლივი წესების სისტემის შესაბამისადაა ორგანიზებული.

ენას ორი სტრუქტურული დონე ქმნის. ერთი მხრივ, მისი ელემენტები ისეთ სხვადასხვაგვარ ექვივალენტურ ჯგუფებად განლაგდებიან, როგორებიცაა: მოცემული არსებითი სახელის ყველა ბრუნვა, მოცემული სიტყვის ყველა სინონიმი, მოცემული ენის ყველა წინდებული და ა. შ. როდესაც მოცემულ ენაზე რაიმე ფრაზას ვაყალიბებთ, ყოველი ექვივალენტური ჯგუფიდან ჩვენთვის საჭირო ერთ სიტყვას ან ჩვენთვის საჭირო ერთ ფორმას ვირჩევთ. ენის ელემენტთა ამგვარ მოწესრიგებულობას პარადიგმული ეწოდება.

მეორე მხრივ, იმისათვის, რათა ჩვენს მიერ შერჩეულმა ენობრივმა ერთეულებმა, მოცემული ენის თვალსაზრისით, ნორმალური მწკრივი შექმნან, საჭიროა მათი სათანადოდ განლაგება – სიტყვების ურთიერთშეთავსება სპეციალური მორფემების საშუალებით, აგრეთვე სინტაგმების ურთიერთშეთავსება და ა. შ. ენის ამგვარ მოწესრიგებულობას სინტაგმური ეწოდება. ყოველი ენობრივი ტექსტი პარადიგმული და სინტაგმური დერძების მიხედვითაა მოწესრიგებული.

ტექსტის ნებისმიერ დონეზე განხილვისას ვრწმუნდებით, რომ მასში ელემენტების ერთი წყება მეორდება, ხოლო მეორე წყება სხვადასხვა სახით გვევლინება. ასე, მაგალითად, რუსულ ენაზე შექმნილი ტექსტების განხილვისას აღმოვაჩინეთ, რომ გამუდმებით მეორდება რუსული ანბანის 32 ასო, თუმცა ამ ასოების მოხაზულობა სხვადასხვა შრიფტებსა და სხვადასხვა პირთა ხელნაწერებში უაღრესად განსხვავებული იქნება. მეტიც, რეალურ ტექსტებში რუსული ანბანის ასოების მხოლოდ ვარიანტები შეგვხვდება, ხოლო ასოები როგორც ასეთები სტრუქტურულ ინვარიანტებს – იმ იდეალურ კონსტრუქტებს წარმოადგენენ, რომლებსაც ამა თუ იმ ასოს მნიშვნელობა აქვთ მინიჭებული.

ინვარიანტი სტრუქტურის მნიშვნელობის მქონე ერთეულია, რომელსაც რაგინდ ბევრი ვარიანტი მოეპოვებოდა რეალურ ტექსტებში, ყველა მათგანს ამ ინვარიანტის მნიშვნელობა ექნება.

აქედან გამომდინარე, ნებისმიერ კომუნიკაციურ სისტემაში შეგვიძლია გამოვყოთ მისი სტრუქტურის ინვარიანტული ასპექტი, რომელსაც ფ. დე სოსიურის კვალად, ენა-ს ვუნოდებთ, და სხვადასხვა ტექსტებში ენის ვარიაციული გამოვლინებები, რომლებსაც იმავე მეცნიერულ ტრადიციაში მეტყველება ეწოდება.

ენის პლანისა და მეტყველების პლანის გამიჯვნა თანამედროვე ლინგვისტიკის ფუნდამენტურ დებულებათა რიგს განეკუთვნება. ინფორმაციის თეორიის ტერმინოლოგიაში ამ გამიჯვნას დაახლოებით კოდის (ენა) და გზავნილის (ენა) დაპირისპირება შეესაბამება.

„სისტემა-ტექსტი“-ს ურთიერთობის პარალელური მოვლენის – ენისა (კოდის) და მეტყველების (გზავნილი) ურთიერთმიმართების სწორი გაგებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მოლაპარაკისა და მსმენელის პოზიციების გამიჯვნას, რომელთა საფუძველზე პრინციპულად განსხვავებული სინთეტიკური (მანარმოებელი ანუ გენერაციული) და ანალიტიკური ენობრივი მოდელები იქმნება.

ნებისმიერი კლასის მოვლენებს, რომლებიც ზემოთ წარმოდგენილ განსაზღვრებებს აკმაყოფილებენ, სემიოტიკაში ენა ეწოდება; ამ შემთხვევაში ტერმინი „ენა“ არა ჩვეულებრივი, არამედ უფრო ფართო გაგებით იხმარება. ამ ფართო გაგებით ამგვარ ენებს შეადგენენ:

1. ბუნებრივი ენები – ცნება, რომელიც შეესაბამება ტერმინს „ენა“ ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით. ბუნებრივი ენების მაგალითებია: ინგლისური, რუსული, ფრანგული, ჩეხური და ა. შ.

2. ხელოვნური ენები – ადამიანის მიერ შექმნილი ნიშანთა სისტემები, რომლებიც საქმიანობის ვიწრო სპეციალიზებულ სფეროებში გამოიყენება. მათ განეკუთვნება ყველა სამეცნიერო ენა (პირობით ნიშანთა და მათი გამოყენების წესების სისტემა, მაგალითად, ალგებრასა ან ქიმიაში მიღებული ნიშნები, რომლებიც, სემიოტიკის თანახმად, ენის ტოლფასი ფენომენია) და ქუჩის სიგნალიზაციის მსგავსი სისტემები. ხელოვნური ენები ბუნებრივი ენების მექანიზმთა შეგნებული გამართივების გზით იქმნება.

3. მეორადი მოდელმანარმოებელი სისტემები – ბუნებრივი ენის საფუძველზე აგებული, მაგრამ უფრო რთული სისტემის მქონე სემიოტიკური სისტემები. მეორადი მოდელმანარმოებელი სისტემები – რიტუალი, სოციალურ და იდეოლოგიურ ნიშნობრივ კომუნიკაციათა

ერთობლიობა, ხელოვნება ერთიან რთულ სემიოტიკურ წარმონაქმნს – კულტურას ქმნიან.

ბუნებრივი ენისა და პოეზიის ურთიერთობას განაპირობებს პირველადი და მეორადი ენების ურთიერთმიმართების სირთულე მოცემული კულტურის ერთიან და რთულ მთლიანობაში.

ბუნებრივი ენის როგორც ხელოვნების მასალის სპეციფიკა საგრძნობლად განაპირობებს პოეზიის (უფრო ფართოდ – მხატვრული სიტყვიერების) განსხვავებას მხატვრული შემოქმედების სხვა დარგებისაგან.

მსოფლიოს ხალხთა ენები პასიურ ფაქტორებად როდი რჩებიან კულტურის ფორმირებაში. ერთი მხრივ, თვითონ ენები მრავალსაუკუნოვანი რთული პროცესის ნაყოფს წარმოადგენენ. იმდენად, რამდენადაც უზარმაზარი, დაუსაბამო გარე სამყარო ენაში დისკრეტულად გამოკვეთილი სტრუქტურის სახეს იძენს, ამ სამყაროს შესატყვისი ენა მის მოდელს, ენის სიბრტყეზე სინამდვილის პროექციას წარმოადგენს. ვინაიდან ბუნებრივი ენა ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი უმთავრეს ფაქტორთაგანია, სამყაროს ენობრივი მოდელიც იმ ფაქტორთაგანია, რომელიც სამყაროს ეროვნულ სურათს აყალიბებს. ეროვნული ენის მაფორმირებელი ზემოქმედება მეორად მოდელმანარმოებელ სისტემებზე აშკარა და უდავო ფაქტია (საინტერესო მაგალითებისა და საგულისხმო თეორიული მსჯელობისათვის იხ.: სრომელსაც უაღრესად არსებითი მნიშვნელობა აქვს პოეზიაში.

მაგრამ მეორე მხრივ, პოეზიის წარმოქმნა ეროვნული ენობრივი ტრადიციის საფუძველზე რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესია. ჯერ კიდევ ფორმალურმა სკოლამ წამოაყენა თეზისი, რომლის თანახმად, ენა ის მასალაა, რომლის წინააღმდეგობის გადალახვას პოეზია ახერხებს. ამ დებულებასთან ბრძოლაში დაიბადა ის თვალსაზრისი, რომ პოეზია ენობრივი კანონების ავტომატური ხორცშესხმაა, ენის ერთ-ერთი ფუნქციური სტილია. ამ უკიდურეს თვალსაზრისს, რომლის თანახმად ყველაფერი, რაც კი არის პოეზიაში, ენაშიც მოიპოვება, ბ. ვ. ტომაშევისკი დაუპირისპირდა, რომელიც აცხადებდა, რომ ენაში მართლაც არის ყველაფერი, რაც არის პოეზიაში... ოღონდ პოეზიის გარდა. თუმცა გვიანდელ ნაშრომებში ბ. ვ. ტომაშევისკი სულ უფრო ხშირად აღნიშნავდა ენობრივი და პოეტური კანონების ერთიანობას.

ამჟამად ორივე თეორია – „ენასთან ბრძოლის“ თეორიაც და ბუნებრივი ენის მიმართ პოეზიის თვისებრივი სხვაობის უარყოფის თეორიაც – მეცნიერების ადრინდელი ეტაპის გარდაუვალ უკიდურესობად ითვლება.

ენა მეორად სისტემებს აყალიბებს. უდავოა, რომ ამის გამო მხატვრული სიტყვიერების დარგებს უალრესად მდიდარი შემოქმედებითი შესაძლებლობები მოეპოვებათ. მაგრამ არ უნდა დაგვაინყდეს, რომ შემოქმედისათვის ენის სწორედ ეს მომგებიანი მხარეები წარმოადგენენ განსაკუთრებულ სიძნელეს.

ენა მთელი თავისი სისტემით იმდენად მჭიდროდ არის დაკავშირებული ცხოვრებასთან, იმდენად შეზრდილია მასთან, რომ ადამიანი ვეღარ არჩევს საგანს მისი სახელისაგან, სინამდვილის შრეს – მისი ენობრივი ანარეკლისაგან. ანალოგიური ვითარება იყო კინემატოგრაფშიც: იმის გამო, რომ ფოტოგრაფია მჭიდროდ, ავტომატურად არის დაკავშირებული გადასაღებ საგანთან, ეს ფაქტორი დიდხანს აფერხებდა კინემატოგრაფის გადაქცევას ხელოვნების დარგად. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მონტაჟისა და მოძრავი კამერის გამოჩენის შედეგად შესაძლებელი გახდა ერთი და იგივე ობიექტის ფოტოგრაფირება თუნდაც ორი სხვადასხვა ხერხით, ხოლო საგანთა თანამიმდევრობა ცხოვრებაში ავტომატურად აღარ განსაზღვრავდა გამოსახულებათა თანამიმდევრობას კინოფირზე, სინამდვილის ასლის სახით არსებული კინემატოგრაფი სინამდვილის მხატვრულ მოდელად იქცა. კინომ თავის ენა შეიძინა.

დიდი ძალისხმევა დაჭირდა იმას, რათა პოეზიას ბუნებრივი ენის საფუძველზე შექმნილი, მაგრამ მისგან განსხვავებული თავისი ენა შეემუშაებინა და ხელოვნებად ქცეულიყო. მხატვრული სიტყვიერების გარიჟრაჟე წარმოიშვა კატეგორიული მოთხოვნა: ლიტერატურული ენა, სინამდვილის ენობრივი საშუალებებით აღბეჭდვა მხატვრული მიზნით უნდა განსხვავდებოდეს ჩვეულებრივისაგან, ინფორმაციული ენისაგან. ასე წარმოიშვა პოეზიის აუცილებლობის იდეა.

თარგმნა **თამარ ნუცუბიძემ**.

(წიგნიდან: Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста.

Издательство Просвещение, Ленинград, 1972).

პოეტური ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის ამოცანები და მეთოდები

სტრუქტურულ ანალიზს საფუძვლად უძევს ის თვალსაზრისი, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები ორგანული მთლიანობაა. ასეთი ანალიზის დროს ტექსტი არ განიხილება როგორც მის შემადგენელ ელემენტთა მექანიკური ჯამი; ელემენტთა „განცალკევებულობა“ კარგავს აბსოლუტურ ხასიათს: ყოველი მათგანი სხვა ელემენტებისა და ტექსტის სტრუქტურული მთლიანობისადმი მიმართების სახით ვლინდება. ამ გაგებით სტრუქტურული ანალიზი XIX საუკუნის პოზიტივისტურ გამოკვლევათა ატომურ-მეტაფიზიკურ ტრადიციას უპირისპირდება და ჩვენი დროის მეცნიერულ ძიებათა სულისკვეთებას შეესაბამება.

არაა შემთხვევითი, რომ კვლევის სტრუქტურულმა მეთოდებმა მეცნიერების უაღრესად განსხვავებულ დარგებში დაიმკვიდრეს ადგილი: ლინგვისტიკასა და გეოლოგიაში, პალეონტოლოგიასა და სამართალმცოდნეობაში, ქიმიასა და სოციოლოგიაში. ყურადღება იმ მათემატიკური ასპექტებისადმი, რომლებიც პრობლემების გადანწყვეტისას წამოიჭრება და სტრუქტურათა თეორიის როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერული დიციპლინის შექმნა ცხადყოფს, რომ ცალკეული დისციპლინის საკითხმა მეთოდოლოგიის სფეროდან ზოგადად მეცნიერული ცოდნის თეორიის სფეროში გადაინაცვლა.

მაგრამ სტრუქტურული ანალიზის ამგვარად გააზრება ჯერ კიდევ არაა რალაც სრულიად ახალი. მის თავისებურებას მთლიანობის გაგება განაპირობებს. მხატვრული ნაწარმოები ერთგვარი რეალობაა და როგორც ასეთი ცალკეულ ნაწილებად დაყოფას ექვემდებარება. ვთქვათ, ჩვენს წინაშე ტექსტის რომელიღაც ერთი ნაწილია: ტაეპი პოეტური ტექსტიდან ან ადამიანის თავის გამოსახულება რომელიმე ნახატიდან. ახლა წარმოვიდგინოთ, რომ ეს ფრაგმენტები უფრო ვრცელ ტექსტში ჩავრთეთ. შესაბამისად, ადამიანის თავის გამოსახულება ერთ-ერთი დეტალთაგანი იქნება სურათის სხვა მრავალ დეტალთა შორის, კერძოდ – სურათის ან ზედა ნაწილი გახდება ან მთლიანად შეავსებს (მაგალითად, ესკიზებში) მას. ამ მაგალითიდან ჩანს, რომ როდესაც დეტალი ტექსტის მთლიანობის ნაწილი ხდება, იგი აღარ უდრის თავის თავს, ანუ თავისი თავით არ იფარგლება.

ამ მხრივ საგულისხმოა კინოკადრის აღქმა. კინოფირზე სხვადასხვა პლანით (საერთო, საშუალო ან დიდი პლანით) გადაღებული ერთი და იგივე გამოსახულება, ეკრანის ჩარჩოში შევსებული და შეუვსებელი ნაწილების თანაფარდობის შესაბამისად, კინოფირის მხატვრულ კონსტრუქციაში ისე წარმოსდგება როგორც განსხვავებული გამოსახულებანი (პლანების სხვაობა მხატვრულ მნიშვნელობის ხორც-შესხმის საშუალებად გვევლინება). მაგრამ არ ქმნის ახალ მხატვრულ მნიშვნელობებს გამოსახულების მოცულობის ისეთი ზრდა, რომელიც გამონეულია ეკრანისა და კინოდარბაზის სიდიდით ან სხვა ამგვარი ფაქტორებით. მაშასადამე, ამ შემთხვევაში ესთეტიკურ ეფექტს, მხატვრულ რეალობას დეტალსა და კადრის ჩარჩოებს შორის ურთიერთმომართება განაპირობებს და არა მოცულობა როგორც ასეთი, რომელსაც მხატვრულ კონტექსტთან არავითარი კავშირი არა აქვს.

ეს დაკვირვება შეგვიძლია ფართო მნიშვნელობის მქონე ზოგად კანონად განვაზოგადოთ.

მხატვრული რეალობის ერთ-ერთ ძირითად ნიშან-თვისებას ცხადლივ დავინახავთ, თუ შევეცდებით, ის საწყისი, რაც ნაწარმოების არსსა და თვითმყოფადობას განაპირობებს, ჩამოვაცილოთ ისეთ მახასიათებლებს, რომლებიც თავისთავად უაღრესად საგულისხმოა, მაგრამ რომელთა გარეშე ნაწარმოების სპეციფიკა და თვითმყოფადობა უცვლელი რჩება. ასე, მაგალითად, პუშკინის „ეგვენი ონეგინის“ ყველა გამოცემას, მათი ფორმატის, შრიფტის, ქალაქის ხარისხის მიუხედავად, ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაწარმოებად აღვიქვამთ. ასევე ვაიგივებთ ხოლმე მუსიკალური თუ თეატრალური პიესის ყველანაირ საშემსრულებლო გააზრებას. ამა თუ იმ სურათის შავ-თეთრ რეპროდუქციას ან გრაფიურას (რომელიც XIX საუკუნემდე ფერწერის რეპროდუქციების ერთადერთი საშუალება იყო) დედანთან ვაიგივებთ (ასე, მაგალითად, დიდი ხნის განმავლობაში გრაფიურების გადმოხატვა ხატვისა და კომპოზიციის კლასიკური ხელოვნების სწავლების ძირითადი ფორმა იყო). ძველ ფრესკაზე ნაფხაჭნები ან ლაქები უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე საკუთრივ გამოსახულება, მაგრამ აღქმისას ჩვენ ამ ხარვეზებს „ვაუქმებთ“ (ან ვცდილობთ „გავაუქმოთ“). ამგვარად, ტექსტის რეალობა არ მოიცავს ყველაფერს, რაც მისთვის მატერიალურადაა დამახასიათებელი, თუ ცხადია, მატერიალურის ცნებას მარტივ ემპირიულ და პოზიტივისტურ მნიშვნელობას მივანიჭებთ.

ტექსტის რეალობას ურთიერთმომართებათა სისტემა ქმნის, ანუ ის, რასაც მნიშვნელობის მქონე ანტითეზები მოეპოვება და რაც ნაწარმოების სტრუქტურაში შედის.

სტრუქტურის ცნება უპირველესად სისტემური ერთიანობის არსებობას გულისხმობს. ამ თავისებურებაზე მსჯელობისას კლოდ ლევი-სტროსი აღნიშნავდა: „სტრუქტურას სისტემური ხასიათი აქვს. სტრუქტურის შემადგენელ ელემენტთა თანაფარდობა ისეთია, რომ რომელიმე ერთი მათგანის შეცვლა ყველა დანარჩენის შეცვლას იწვევს“.

ზემოთნარმოდგენილ დაკვირვებათა მეორე მნიშვნელოვანი შედეგია კვლევის საგანში სტრუქტურულ (სისტემურ) და სისტემის მიღმა მდებარე ელემენტთა გამიჯვნა.

სტრუქტურა ყოველთვის მოდელს წარმოადგენს და ამის გამო, ტექსტისაგან განსხვავებით, მეტი სისტემურობით, „სისწორით“, აბსტრაქტულობის მეტი ხარისხით ხასიათდება (უფრო ზუსტად, ტექსტს არა ერთიანი აბსტრაქტული სტრუქტურა-მოდელი, არამედ სტრუქტურათა იერარქიები უპირისპირდება, რომელებიც აბსტრაქტულობის ხარისხის ზრდის შესაბამისად არიან ორგანიზებულინი).

ტექსტი სტრუქტურის ხორცშესხმა ან ინტერპრეტაციაა გარკვეულ დონეზე (ასე, მაგალითად, ერთი მხრივ, შექსპირის „ჰამლეტი“ ნიგნსა და სცენაზე, როგორც შექსპირის „მაკბეთი“-ს ან სუმოროკოვის „ჰამლეტი“-ს ანტითეზა, ერთი და იგივე ნაწარმოებია, მაგრამ ამასთანავე პიესის ერთიანი სტრუქტურის ორი სხვადასხვა ინტერპრეტაციაა). ამგვარად, ტექსტი იერარქიული წარმონაქმნია. შინაგანი ორგანიზებულობის იერარქიულობა სტრუქტურულობის კიდევ ერთ-ერთი არსებითი გამოვლინებათაგანია.

სიტემისა და ტექსტის გამიჯვნას (ენის მიმართ „ენისა“ და „მეტყველების“, დაპირისპირებაზე ლაპარაკობენ) არსებითი მნიშვნელობა აქვს სტრუქტურული ციკლის ყველა დარგის შესწავლის დროს. თუ რას იძლევა ასეთი მიდგომა, ამის საჩვენებლად, ზოგადი მიმოხილვის სახით, მხოლოდ რამოდენიმე მაგალითზე შევჩერდებით.

უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტისა და სისტემის დაპირისპირებას არა აბსოლუტური, არამედ ფარდობითი და არაიშვიათად – წმინდა ევრისტიკული ხასიათი აქვს. ჯერ ერთი, ამ ცნებათა ზემოაღნიშნული იერარქიულობის გამო, ერთი და იგივე მოვლენა ზოგიერთ ერთობლიობაში ტექსტის სახით გვევლინება, ხოლო ზოგიერთში – სისტემის სახით, რომელიც უფრო დაბალი დონის ტექსტების დეკოდირებას ემსახურება. ასე, მაგალითად, სახარებისეული იგავი ანდა კლასიცისტური იგავ-არაკი ისეთი ტექსტებია, რომლებშიც ზოგიერთი რელიგიური და ზნეობრივი მრწამსისა დეკოდირებული. მაგრამ მისთვის, ვინაც ეს შეგონებები უნდა გამოიყენოს, ეს იგავები და

იგავ-არაკები გარკვეული მოდელებია, რომლებიც ცხოვრებისეული პრაქტიკისა და ადამიანთა ყოფა-ქცევის დონეზე პოულობენ ინტერპრეტირებას.

„ტიქსტისა“ და „სისტემის“ ცნებათა ურთიერთკავშირი სხვა რამეშიც ვლინდება. შეცდომა იქნება, თუ ამ ცნებებს ერთმანეთს დავუპირისპირებთ და ტიქსტს რეალურობის თვისებას მივანეროთ, ხოლო სტრუქტურას გონების ნაყოფად და ისეთ რამედ მივიჩნევთ, რომლის არსებობა თითქოს ერთობ პრობლემატურია.

სტრუქტურა ტიქსტის ემპირიულ მოცემულობაში ხორცშესხმის სახით არსებობს, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს აქ კავშირი ცალმხრივადაა მიმართული და თითქოს რეალობის დადგენისას ემპირიული არსებობის ფაქტი უზენაესი კრიტერიუმია. ემპირიულ სამყაროში ჩვენი გამოცდილებიდან ყოველთვის უკუვაგდებთ, გამოვრიცხავთ ხოლმე გარკვეულ ფაქტებს. როდესაც მძლოლი მანქანის წინა შუშიდან ადამიანებს ხედავს, რომლებიც ქუჩას კვეთავენ, მათი მოძრაობის სიჩქარეზე, მიმართულებაზე, ისეთ მომენტებზე ამახვილებს ყურადღებას, რომლებიც მოსიარულეთა ქცევის ხასიათის გაგებაში დაეხმარებიან („ბავშვები“, „მთვრალი“, „ბრმა“, „პროვინციალი“) და ცდილობს, არ შეამჩნიოს (და არც უნდა შეამჩნიოს!) ისეთი მომენტები, რომლებიც ყურადღებას გაუფანტავენ და ხელს შეუშლიან სწორი სტრატეგიის შერჩევაში. კერძოდ, უნდა მიეჩვიოს, არ მიაქციოს ყურადღება ჩაცმულობას, თმის ფერს და სახის ნაკვთებს. ამასთანავე იმავე ქუჩაზე და იმავე დროს იქ მყოფი პოლიციის მუშაკი ანდა მშვენიერი სქესის ახალგაზრდა თაყვანისმცემელი სულ სხვა რეალობას ხედავენ – თითოეული თავისას. დაკვირვების უნარი თანაბრად გულისხმობს როგორც რალაციის შემჩნევას, ასევე რალაციის არშემჩნევას. გულდასმით დაკვირვების დროს თითოეული შემყურეს წინაშე ემპირიული სინამდვილე განსხვავებულად წარმოსდგება. კორექტორი და პოეტი ერთსა და იმავე ფურცელზე სხვადასხვა რამეს ხედავენ. ვერანაირ ფაქტს ვერ აღვიქვამთ, თუ არ არსებობს მათი შერჩევის სისტემა, ისევე რეგორც შეუძლებელია დეკოდირება, თუ კოდი არ გაგვაჩნია. მხოლოდ ასეთი ურთიერთობისას წარმოიქმნებიან და განაპირობებენ ერთმანეთს ტიქსტი და სტრუქტურა.

ქუჩის ხსენებული მაგალითი იმ მხრივაცაა საგულისხმო, რომ იგი შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც სამი ტიქსტი ერთსა და იმავე ვითარებაში (ამ შემთხვევაში ტიქსტს ხალხითა და მანქანებით სავსე ქუჩა ქმნის), რომელთა დეკოდირება სამი სხვადასხვა კოდის საშუალებით

ხდება. ამავე დროს იგი შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც ერთი ტექსტი, რომელიც სამ სხვადასხვაგვარ დეკოდირებას ექვემდებარება. არანაკლებ საინტერესოა ისეთი შემთხვევა, როდესაც ერთი და იგივე სტრუქტურა რამოდენიმე სხვადასხვა ტექსტში ვლინდება.

მაგრამ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში სტრუქტურული მეთოდების თავისებურების სწორი გაგებისათვის კიდევ ერთ საკითხზე უნდა შევიჩრდეთ.

ნებისმიერი სტრუქტურა როდი არის ინფორმაციის შენახვისა და გადმოცემის საშუალება, მაგრამ ნებისმიერი საინფორმაციო საშუალება სტრუქტურაა. ამგვარად, დგება სემიოტიკური სისტემების, ანუ ისეთი სისტემების შესწავლის საკითხი, რომლებიც ნიშნებს იყენებენ და ინფორმაციის შენახვასა და გადმოცემას ემსახურებიან.

სტრუქტურული მეთოდები თანამედროვე მეცნიერებათა უმრავლესობაში გამოიყენება. რაც შეეხება ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს, უფრო სწორი იქნება, თუ ამ შემთხვევაში *სტრუქტურულ-სემიოტიკურ* მეთოდებზე ვილაპარაკებთ.

მთავარი მეცნიერული პრინციპების სხვაობათა და მრავალფეროვნების მიუხედავად, რომლებსაც განაპირობებს კვლევის მეთოდის კავშირი როგორც ამა თუ იმ იდეოლოგიასთან (და უფრო ფართოდ – კულტურასთან), ასევე ცოდნის გამუდმებულ პროგრესთან, ტიპოლოგიურად მხატვრული ნაწარმოების კვლევისადმი ორგვარი მიდგომა შესაძლებელია.

პირველი მიდგომა ემყარება იმ რწმენას, რომ ხელოვნების არსი საკუთრივ ტექსტშია მოცემული და ყოველი ნაწარმოების ღირსება მასშივეა განფენილი.

მეორე მიდგომის თანახმად, ნაწარმოები *ნაწილია*, ანუ რაღაც უფრო მნიშვნელოვანის – პოეტის პიროვნების, ფსიქოლოგიური მომენტის ან საზოგადოებრივი ვითარების – გამოვლინებაა. ასეთ შემთხვევაში მკვლევარს ტექსტი აინტერესებს არა როგორც ასეთი, არამედ როგორც მასალა უფრო მაღალი დონის მოდელების შესაქმნელად.

ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიაში იყო პერიოდები, როდესაც ამ მიდგომათაგან ჯერ ერთის მიხედვით წყდებოდა ყველაზე აქტიური საკითხები და მას შემდეგ, რაც ამონურავდა მეცნიერების განვითარების არსებული დონით მისთვის მოცემულ საშუალებებს, მეორე მიმართულებას უთმობდა ადგილს. ასე, მაგალითად, XVIII საუკუნეში მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ უპირველესად იყო მეცნიერება

ტექსტის შინაგანი აღნაგობის შესახებ. XIX საუკუნის ესთეტიკოსები XVIII საუკუნის ლიტერატურულ მეცნიერებას ბრალად უყენებდნენ ანტიისტორიზმს, ნორმატიულობასა და მეტაფიზიკურობას. მაგრამ არ უნდა დაგვავინწყდეს, რომ სწორედ მაშინ დაიწერა ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“, ლომონოსოვის „რიტორიკა“ და ლესინგის „ჰამბურგის დრამატურგია“. XIX საუკუნის თეორეტიკოსებს მიაჩნდათ, რომ მათი წინამორბედები ხელოვნებაზე მსჯელობისას გადაჭარბებულ ყურადღებას უთმობდნენ „წერილმანებას“ და შემოქმედებითი ოსტატობის საკითხებს. მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ სწორედ XVIII საუკუნეში, როგორც არასდროს შემდეგ, ლიტერატურის თეორია მჭიდროდ იყო დაკავშირებული კრიტიკასთან და მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებთან და რომ როდესაც XVIII საუკუნის თეორეტიკოსები ყურადღებას ამახვილებდნენ საკითხზე, როგორ უნდა იქმნებოდეს ტექსტი, ამით მხატვრული კულტურის იმ უზარმაზარ კაპიტალს ქმნიდნენ, რომლის საფუძველზეც არსებობდა ფაქტობრივად XIX საუკუნის ევროპული ლიტერატურა.

მომდევნო ეპოქის თეორიული აზრი გადაჭრით გაემიჯნა იმ იდეას, რომ ნაწარმოებში თვითკმარი ღირებულებაა. ამჯერად ტექსტში ისტორიის, ეპოქის ანდა ნაწარმოების მიღმა მდებარე რაიმე სხვა საზღვრის სულისკვეთების გამოვლინებას ეძებდნენ. იგულისხმებოდა, რომ ტექსტის მიღმა მდებარე სუბსტანცია ცოცხალი და უკიდევანოა, ხოლო ნაწარმოები ამ სუბსტანციის არაბოლომდე ადეკვატური სამოსია, „სულის მატერიალურად გამოვლენილი ტყვეობა“, უსასრულობის სასრული იერსახეა; აქედან გამომდინარე, მკითხველისა და მკვლევრის (ივარაუდებოდა, რომ მათ წინაშე ერთი და იგივე ამოცანა დგას, რომ მკვლევარი – კვალიფიცირებული მკითხველია) ამოცანას შეადგენდა ტექსტიდან გაღწევა მის მიღმა მდებარე სუბსტანციებისაკენ. ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ტექსტის მიმართებას სხვა ტექსტებისადმი, მათ ერთიან მოძრავ ნაკადად შეკრებას ანდა ტექსტის მიმართებას მის მიღმა მდებარე რეალობისადმი, რომელსაც სხვადასხვაგვარი გაგება – ან მსოფლიო სულის ან საზოგადოებრივ ძალთა ბრძოლის მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

XX საუკუნის ლიტერატურულ თვალსაზრისთა ჭიდილში, რომელსაც ეპოქის საერთო ხასიათმა დრამატიზმის ღრმა კვალი დაამჩნია, ხშირად გაისმოდა ხმა აღნიშნულ ტენდენციათაგან ხან ერთის, ხან მეორის თანდაყოლილი მანკიერების შესახებ. ამასთანავე არ ითვალისწინებდნენ, რომ ორივე ტენდენცია კვლევის საგნის გარკვეულ მხარეს ასახავს და მეცნიერული აზრის გარკვეულ ეტაპებზე მძლავრ და

ნაყოფიერ კონციფციებს აყალიბებდა, ხოლო ზოგ ეტაპზე – ეპიგონურ და დოქტრინიორულ შეხედულებას იცავდა.

სხვადასხვა ისტორიულ მიზეზთა გამო კონფლიქტმა ამ ორ ტენდენციას შორის XX საუკუნეში განსაკუთრებით მწვავე ხასიათი მიიღო. აკადემიური ლიტერატურათმცოდნეობის გადაგვარებას ე.წ. ფორმალური სკოლის („მოსკოვის ლინგვისტური წრე“, ოპონიაზ-ი პეტროგრადში, ფუტურიზმის, ხოლო მოგვიანებით ლეჟ-ის კრიტიკოსები და თეორეტიკოსები) ახალგაზრდა ლიტერატორთა საპასუხო რეაქცია მოჰყვა. ამ მიმართულების ამოსავალი დებულება და მთავარი დამსახურება იმის მტკიცება იყო, რომ ხელოვნება სულაც არაა ფსიქოლოგიური ან ისტორიული შტუდიების დამხმარე მასალა და რომ ხელოვნებათმცოდნეობას კვლევის საკუთარი საგანი მოეპოვება.

ფორმალურმა სკოლამ ხელოვნებისა და კვლევის მეთოდის დამოუკიდებლობის გამოცხადებასთან ერთად ყურადღება ტექსტის პრობლემაზე გაამახვილა.

ფორმალური სკოლის მომხრეებს მიაჩნდათ, რომ მატერიალიზმის საფუძველზე დგებოდნენ, როდესაც აცხადებდნენ, რომ შეუძლებელია მნიშვნელობა მატერიალური სუბსტრატის – ნიშნის გარეშე არსებობდეს, და მთლიანად ამ უკანასკნელის ორგანიზებულობაზე დამოკიდებული. მათ უამრავი ბრწყინვალე მოსაზრება წამოაყენეს მხატვრული ტექსტის ნიშნობრივი ბუნების შესახებ.

ფორმალური სკოლის არაერთ მოსაზრებამ წინ გაუსწრო სტრუქტურული ლიტერატურათმცოდნეობის იდეებს და სტრუქტურული ლინგვისტიკის, სემიოტიკისა და ინფორმაციის თეორიის უახლეს იდეებში ჰპოვა დადასტურება და ინტერპრეტაცია. პრალის ლინგვისტური სკოლისა და რომან იაკობსონის ნაშრომების წყალობით რუსული ფორმალური სკოლის თეორიამ მძლავრი ზეგავლენა მოახდინა მსოფლიოს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა განვითარებაზე.

მაგრამ ფორმალური სკოლის კონციფციის არაერთი სუსტი მომენტი იმთავითვე გახდა განსჯის საგანი ახალგაზრდა ლიტერატურათმცოდნეთა ნაშრომების ირგვლივ გაჩაღებული პოლემიკის დროს. ფორმალისტების კრიტიკა უპირველესად სიმბოლიზმის მამამთავართა მხრიდან გაისმა, რომლებმაც თვალსაჩინო ადგილი დაიკავეს 1920-იანი წლების დასაწყისის ლიტერატურათმცოდნეობაში (ვ. ბრიუსოვი და სხვები). ისინი იმდენად იყვნენ მიჩვეულნი ტექსტში სიღრმისეულ და ფარულ მნიშვნელობათა მხოლოდ გარეგნული ნიშნის ხედვას, რომ იდეის დაყვანა კონსტრუქციამდე მათთვის სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა. ფორმალიზმის სხვა ასპექტებმა იმ მკვლევართა პროტეს-

ტი გამოიწვია, რომლებიც კლასიკურ გერმანულ ფილოსოფიასთან იყვნენ დაკავშირებული (გ. შპეტი) და კულტურაში არა ტექსტების ერთობლიობას, არამედ სულის ზეობას ხედავდნენ. და ბოლოს, 1920-იანი წლების სოციოლოგიურმა კრიტიკამ ფორმალისტების მთავარ ნაკლად ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის იმანენტურობა გამოაცხადა. თუ ფორმალისტებისათვის ტექსტის ახსნა ნიშნავდა პასუხს კითხვაზე – „როგორაა აგებული?“, სოციოლოგებისათვის ყველაფერს განსაზღვრავდა პასუხი კითხვაზე: „რითაა განპირობებული?“.

ფორმალური სკოლის დრამატული ისტორიის თხრობა შორს წავიყვანს ჩვენი უშუალო ამოცანისაგან. მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ფორმალური სკოლის რიგებიდან გამოვიდნენ ისეთი თვალსაჩინო მკვლევარები როგორებიც არიან ბ. მ. ეხენბაუმი, ვ. ბ. შკლოვსკი, ი. ნ. ტინიანოვი, ბ. ვ. ტომაშევსკი, რომ მისი პრინციპების ზეგავლენა განიცადეს გ. ო. ვინოკურმა, გ. ა. გუკოვსკიმ, ვ. ვ. გიპიუსმა, პ. ა. სკაფტიმოვმა, ვ. მ. ჟირმუნსკიმ, მ. მ. ბახტინმა, ვ. ვ. ვინოგრადოვმა. ვ. ი. პროპმა და მრავალმა სხვამ.

ფორმალური სკოლის ევოლუცია მიზნად ისახავდა ტექსტისშიდა ანალიზის იმანენტურობის დაძლევისა და „ხერხის“ როგორც ხელოვნების საფუძველის მეტაფიზიკური გააზრების ჩანაცვლებას მხატვრული ფუნქციის დიალექტიკური გაგებით. აქ განსაკუთრებით აღსანიშნავია იური ტინიანოვის ნაშრომები.

ფორმალისმის გადაზრდა ფუნქციონალიზმში ცხადად ჩანს ლიტერატურათმცოდნეობის ჩეხური და სლოვაკური ბრწყინვალე სკოლის მაგალითზე – ი. მუკარჟოვსკის, ი. გრაბაკის, მ. ბაკოშის და პრადის ლინგვისტური წრის სხვა წევრებისა და ამ წრესთან დაკავშირებული ნ. ს. ტრუბეცკოისა და რ. იაკობსონის ნაშრომებში.

მაგრამ ოპონიაზ-ის თეორეტიკოსების მიერ წამოყენებულ იდეათა სათანადო დაფასებასთან ერთად არასგზით არ შეიძლება იმ საკმაოდ ფეხმოკიდებული თვალსაზრისის გაზიარება, თითქოს ფორმალისმში სტრუქტურალიზმის მთავარი წყაროა და ამ მეცნიერული მიმდინარეობის ლამის იდენტური მოვლენაა. სტრუქტურული იდეების კრისტალიზება თანაბრად მიმდინარეობდა როგორც ფორმალისტების, ასევე მათი მოწინააღმდეგეების ნაშრომებში. თუ ერთნი ტექსტის სტრუქტურაზე საუბრობდნენ, მეორენი უფრო ფართო – ტექსტისმიდმა – ერთიანობებს, კერძოდ, კულტურის, ეპოქის, სამოქალაქო ისტორიის სტრუქტურას იკვლევდნენ. შეუძლებელია ფორმალურ სკოლას მივაკუთვნოთ მ. მ. ბახტინი, ვ. ი. პროპი, გ. ა. გუკოვსკი, ვ. მ. ჟირმუნსკი, დ. ს. ლიხაჩოვი, ვ. ვ. გიპიუსი, ს. მ. ეხენბაუმი, ასევე – ანდრეი

ბელი, ბ. ი. იარხო, პ. ა. ფლორესკი და მრავალი სხვა. მაგრამ ასევე უდავოა მათი ნაშრომების მნიშვნელობა სტრუქტურალიზმის განვითარებისათვის.

სტრუქტურულ-სემიოტიკური ლიტერატურათმცოდნეობა მთელი წინამორბედი ლიტერატურული მეცნიერების გამოცდილებას ითვისებისწინებს, მაგრამ ამასთანავე მას თავისი სპეციფიკა აქვს. იგი XX საუკუნის შუა ხანისათვის ნიშანდობლივი მეცნიერული რევოლუციის ვითარებაში იშვა და ორგანულადაა დაკავშირებული სტრუქტურული ლინგვისტიკის, სემიოტიკის, ინფორმაციის თეორიისა და კიბერნეტიკის იდეებთან.

სტრუქტურული ლიტერატურათმცოდნეობით არ არის ბოლომდე ჩამოყალიბებული და გამოკვეთილი მეცნიერული მიმდინარეობა. აქ მრავალ არსებით პრობლემაზე ჯერაც არ არსებობს აუცილებელი თანხმობა და თვით მეცნიერული სიცხადე.

თარგმანი **თამარ ნუცუბიძისა.**

(წიგნიდან: Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста.

Издательство Просвещение, Ленинград, 1972).

ცვეტან ტოდოროვი (1939)

ცვეტან ტოდოროვი (დაბად. 1939) – ბულგარული წარმოშობის ფრანგი ფილოსოფოსი, სტრუქტურალიზმის თეორეტიკოსი. ავტორი ნიგნებისა: „შესავალი ფანტასტიკურ ლიტერატურაში“ (1970), „პროზის პოეტიკა“ (1971), „სიმბოლოს თეორია“ (1977), „ლიტერატურის ცნება და სხვა ესსეები“ (1987), „ნაკლული ბადი: ჰუმანიზმის მემკვიდრეობა“ (1998), „ლიტერატურა საფრთხის წინაშე“ (2007), „განმანათლებლობის დასაცავად“ (2009) და სხვ.

ლიტერატურის ცნებისათვის

ვიდრე ისეთი შიშისმოგვრელი საკითხის განხილვას შევეუდგები, როგორცაა რა არის ლიტერატურა? საქმე რომ გავიადვილოთ, დავინწყებ არა თავად ლიტერატურის რაობის, არამედ იმ გამოკვლევათა დისკურსის განხილვით, რომელთა კვლევის საგანი, ჩვენი ნაშრომის მსგავსად, ლიტერატურაა. აქ, შეიძლება ითქვას, უფრო მიდგომა განსხვავებული და არა მიზანი. მაგრამ განა ამგვარი კვლევა-ძიების გზა ნაკლებ საინტერესოა, ვიდრე საბოლოო დასკვნები?

მოდით, დავინყოთ იმით, რომ ეჭვი შევიტანოთ საკუთრივ ლიტერატურის ცნების მართებულებაში; ასეთი სიტყვისა და შესაბამისი საუნივერსიტეტო კურსების არსებობა თავისთავად როდი ნიშნავს, რომ ლიტერატურა უდავოდ არსებობს. ამგვარ ეჭვს უპირველესად ემპირიული ხასიათის საფუძველი მოეპოვება. ლიტერატურის ცნების შესატყვისი ამომწურავი განსაზღვრება ჯერ კიდევ არცერთ ენაზე და არც ერთ ეპოქაში არ დაწერილა. არადა, დიდი ძალისხმევა არაა საჭირო იმაში დასარწმუნებლად, რომ ასეთი ცნება ყოველთვის არ არსებობდა.

ევროპულ ენებში სიტყვა ლიტერატურა, თანამედროვე გაგებით, არც ისე დიდი ხნის წინ, ლამის XIX საუკუნეში გაჩნდა. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ისტორიულად ჩამოყალიბებულ და არა „მარადიულ“ მოვლენასთან გვაქვს საქმე?

გარდა ამისა, მრავალ ენას (მაგალითად, აფრიკულ ენებს) ჯერაც არ გააჩნია გვარეობითი ტერმინი ლიტერატურული შემოქმედების ყველა სახეობის აღსანიშნავად; არადა, კარგა ხანია, რაც განვლო ლევი-ბრულის [Lévy Bruhl] დრომ, როდესაც ამ ფაქტის ახსნას ასეთი ენების თითქოსდა პრიმიტიულობაში ეძებდნენ, რომ თითქოსდა ეს ენები

მოკლებული არიან აბსტრაგირების უნარს და შესაბამისად, არ გააჩნიათ არასახეობითი, ანუ გვარეობითი ცნებები.

აქვე უნდა დავძინოთ, რომ თანამედროვე მწერლობა უაღრესად მრავალგვარია და თუ გავითვალისწინებთ წერილობითი ტექსტების აურაცხელ მრავალფეროვნებას, რომლებსაც სხვადასხვა მოსაზრებათა გამო ლიტერატურას მიაკუთვნებენ, ძნელად მოიძებნება ადამიანი, რომელიც შეძლებს მიჯნის გავლებას ლიტერატურასა და იმას შორის, რაც არაა ლიტერატურა.

თუმცადა, ამ ფაქტს არ აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა; მოგეხსენებათ, ნებისმიერი ცნობილი მოვლენა მაშინაც არსებობს, როდესაც ლექსიკონში ჯერ კიდევ არ მოიპოვება მისი აღმნიშვნელი სიტყვა; მაგრამ ეს უკვე გარკვეულ ეჭვს ბადებს ლიტერატურის „ბუნებრიობის“ შესახებ.

ამგვარ ეჭვს პრობლემის ვერც თეორიული ანალიზი აქარწყლებს. მართლაცდა, რას ემყარება ის რწმენა, რომ ლიტერატურად წოდებული მოვლენა ნამდვილად არსებობს? ცხადია, ყოველდღიურ გამოცდილებას: ლიტერატურულ ნაწარმოებებს ვსწავლობთ სკოლაში, შემდეგ – უნივერსიტეტში, ლიტერატურას ვყიდულობთ სპეციალურ მაღაზიებში, ჩვეულებრივი ურთიერთობისას ვსაუბრობთ ხოლმე მათზე, ვისაც „მწერლებს“ ვუწოდებთ.

ასევე ეჭვს არ იწვევს ასეთი ცნების – *ლიტერატურის* – ფუნქციონირება სუბიექტთა შორის და საზოგადოებრივ ურთიერთობათა დონეზე. კი, ბატონო. მაგრამ რას ამტკიცებს ეს? მხოლოდ იმას, რომ უფრო ფართო სისტემაში, რომელსაც საზოგადოება და კულტურა ქმნიან, შეგვიძლია გამოვყოთ მისი შემადგენელი ნაწილი, რასაც ჩვეულებრივ *ლიტერატურას* ვუწოდებთ.

მაგრამ განა ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ყველა კონკრეტულ ნაწარმოებს, რომელიც ზემოთქმული სახით ფუნქციონირებს, საერთო ნიშან-თვისება მოეპოვება, რომლის არსებობა კიდევაც უნდა ვაღიაროთ?

მოდით, *ფუნქციური* ვუწოდოთ მოვლენისადმი ისეთ მიდგომას, რომელიც დაგვანახებს, თუ რა როლს ასრულებს იგი როგორც ცალკე ელემენტი უფრო ვრცელი სისტემის ფარგლებში; და *სტრუქტურული* ვუწოდოთ ისეთ მიდგომას, როდესაც ვცდილობთ, დავადგინოთ – მოეპოვება თუ არა საერთო ნიშან-თვისებები ყველა ერთეულს, რომლებიც ერთსა და იმავე ფუნქციას ასრულებენ.

ფუნქციური და სტრუქტურული მიდგომა მკვეთრად უნდა განვასხვაოთ ერთმანეთისაგან, თუმცა სავსებით შესაძლებელია ხან ერთის გამოყენება და ხან – მეორესი. მაგალითისთვის მივმართოთ ისეთ

მოვლენას, როგორცაა რეკლამა, რომლის პრაქტიკული დანიშნულება სავსებით ცხადია. მაგრამ როგორია მისი სტრუქტურული თავისებურება? რეკლამას შეუძლია გამოიყენოს ზემოქმედების ვიზუალური, აუდიო და სხვა საშუალებები, ზოგჯერ მას დრო სჭირდება, შესაძლებელია მისი მთლიანად ან ნაწილობრივ ჩვენება, მას შეუძლია გამოიყენოს ისეთი საშუალებები, როგორებიცაა მომხმარებლისადმი პირდაპირი მოწოდება ანდა საგნის აღწერა, მინიშნება, ანტიფრაზისი და სხვ. როგორც ვხედავთ, რეკლამის ფუნქციური ერთიანობა (შევთანხმდეთ ნამით, რომ იგი არსებობს) აუცილებლად როდი გულისხმობს მის სტრუქტურულ ერთიანობას. აქ სტრუქტურასა და ფუნქციას შორის არ არსებობს მკაცრი იმპლიკაციური¹ ურთიერთმიმართება, თუმცა გარკვეული მსგავსება სრულიად აშკარაა. ჩვენს წინაშეა არა იმდენად სხვადასხვა მოვლენები, რამდენადაც სხვადასხვა თვალსაზრისი ერთსა და იმავე მოვლენაზე; თუ აღმოჩნდება, რომ ლიტერატურა (ან რეკლამა) სტრუქტურული წარმონაქმნია, მაშინ მისი შემადგენელი ელემენტების ფუნქციის დადგენაც მოგვიწევს; და პირიქით: რეკლამა, როგორც ფუნქციური მთლიანობა იმ სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც, ასე ვთქვათ, საზოგადოებრივი წარმონაქმნია. სტრუქტურა ფუნქციებისაგან შედგება, ხოლო ფუნქციები სტრუქტურას ქმნიან. მაგრამ რამდენადაც შემეცნების საგანს თვალსაზრისის სპეციფიკა განაპირობებს, სხვაობა სტრუქტურულ და ფუნქციურ მიდგომებს შორის უაღრესად საგულისხმოა.

ამგვარად, იმ ფუნქციური წარმონაქმნის არსებობა, რომელსაც ლიტერატურა ეწოდება, ოდნავადაც არ გულისხმობს შესაბამისი სტრუქტურული წარმონაქმნის არსებობას (თუმცაღა გვიბიძგებს იმისკენ, რომ დავფიქრდეთ ასეთ შესაძლებლობაზე).

არსებობს ლიტერატურის უამრავი ფუნქციური განსაზღვრება (მითითება მის დანიშნულებაზე და არა მის რაობაზე). თანაც ფუნქციურ მიდგომას აუცილებლად სოციოლოგიის სფეროში როდი მივყავართ. როდესაც ისეთი მეტაფიზიკოსი, როგორცაა ჰაიდეგერი, პოეზიის არსს არკვევს, იგიც ფუნქციურ ცნებას მიმართავს.

მტკიცება, რომ „ხელოვნება ჭეშმარიტების გასაგნებაა“ ან რომ „პოეზია არის ყოფიერების სიტყვიერი გამოვლინება“, უბრალოდ სურვილის გამოთქმაა იმაზე, თუ რას უნდა ემსახურებოდეს ხელოვნება და პოეზია და არა საუბარი იმ სპეციფიკურ მექანიზმებზე, რომლებიც ამ ამოცანის შესრულებას განაპირობებენ.

მართალია, აქ ონტოლოგიური ფუნქცია იგულისხმება, მაგრამ ეს მაინც ფუნქციაა და არა სხვა რამ. როდესაც ჰაიდეგერი ერთგან ამბობს, რომ მხოლოდ „დიადი ხელოვნების განსაზღვრება აინ-

ტერესებს“, იქვე შენიშნავს, რომ სულაც არაა აუცილებელი, რომ ფუნქციური არსი სტრუქტურულ არსს შეესაბამებოდეს. ჰაიდგერი აყალიბებს არა შინაგან კრიტიერიუმს, რაც ხელოვნების (და ლიტერატურის) ნებისმიერი ნაწარმოების განსაზღვრებისთვის გამოდგებოდა, არამედ უბრალოდ გამოთქვამს თვალსაზრისს იმ როლზე, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოებთა გარკვეული, უფრო ზუსტად – საუკეთესო ნაწილი – უნდა ასრულებდეს. ამგვარად, არაა გამოორიცხული, რომ ლიტერატურა შესაძლოა მხოლოდ ფუნქციური წარმონაქმნია. მაგრამ ჩვენ გავყვებით არა ამ გზას, არამედ გამოვთქვამთ ვარაუდს (თუმცა არსებობს საშიშროება, რომ ბოლოს საპირისპირო დასკვნამდე მივიდეთ), რომ ლიტერატურას სტრუქტურული მთლიანობაც მოეპოვება; შემდეგ ამ მთლიანობის ხასიათის გარკვევას შევეცდებით. ჩვენამდე არაერთმა მკვლევარმა დაისახა მიზნად ეს ამოცანა; ჩვენ მათ მიერ მიღებულ დასკვნებს გავყვებით.

ისტორიული მიმოხილვის გარეშე ამ პრობლემის ორ ყველაზე გავრცელებულ გადაწყვეტას შევეხებით.

შეიძლება ითქვას, რომ ანტიკურობიდან XVIII საუკუნის შუა ხანებამდე ევროპელი ხელოვნებათმცოდნეები ხელოვნებას მეტნაკლებად ყოველთვის ერთნაირად განსაზღვრავდნენ.

თუ გულდასმით დავაკვირდებით, შევამჩნევთ, რომ ეს განსაზღვრება ორი გამოკვეთილი დებულებისგან შედგება: ზოგადი, ანუ გვარობითი გაგებით, ხელოვნება მიბაძვაა, რომლის სახეობები გამოყენებული მასალის მიხედვით განსხვავდებიან; ლიტერატურა მიბაძვაა სიტყვების საშუალებით, ხოლო ფერწერა მიბაძვაა გამოსახულებათა საშუალებებით. მაგრამ სახეობითი სხვაობის თვალსაზრისით განხილვისას ირკვევა, რომ მთავარი სულაც არაა ნებისმიერი მიბაძვა, ვინაიდან ხელოვნება ბაძავს არა რეალურ, არამედ გამოგონილ საგნებს, რომლებიც რეალურად არ არსებობს. ლიტერატურა გამონაგონია (fiction). ასეთია ლიტერატურის პირველი სტრუქტურული განსაზღვრება.

ეს განსაზღვრება ერთბაშად არ გაჩენილა და საუკუნეების განმავლობაში სრულიად სხვადასხვა ტერმინის სახით ყალიბდებოდა.

სავარაუდოდ ლიტერატურის სწორედ აღნიშნულმა თავისებურებამ უკარნახა არისტოტელეს, განეცხადებინა, რომ „პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული“ („პოეტიკა“) (თუმცა არისტოტელეს შენიშვნა სხვა რამესაც ისახავდა მიზნად): ლიტერატურაში წინადადებები ისეთ სპეციფიკურ მოვლენებს როდი აღწერენ, რომლებიც სინამდვილეში სხვაგვარად არ შეიძლებოდა მომხდარიყო.

მოგვიანებით გაჩნდა მოსაზრება, რომ ლიტერატურა არსებითად სიცრუე და სიყალბეა. ფრაიმ შეგვახსენა ისეთი სიტყვების ორზნოვნება, როგორებიცაა „ფაბულა“, „გამონაგონი“, „მითი“, რომლებიც თანაბრად გამოიყენება როგორც ლიტერატურის, ასევე ნებისმიერ სიცრუის მიმართ.

მაგრამ ეს არაა სწორი. ლიტერატურაში წინადადებები სულაც არ არიან უფრო „უმართებულო“, ვიდრე „ჭეშმარიტი“. თანამედროვე ლოგიკის მამამთავრებმა (მაგალითად, ფ. ფრეგემ) ყურადღება მიაქციეს იმ გარემოებას, რომ ლიტერატურული ტექსტი თავისთავადია, იგი არც ჭეშმარიტია და არც ცრუ, იგი — გამონაგონია (fictional). ამჟამად ეს აზრი საყოველთაოდაა აღიარებული.

მაგრამ **რამდენად** დამაკმაყოფილებელია ასეთი განსაზღვრება? ლიტერატურის განსაზღვრებას ხომ არ ვანაცვლებთ მისი ბუნებიდან გამომდინარე ერთ-ერთი ნიშან-თვისების განსაზღვრებით?

ლიტერატურულად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ტექსტი, რომელშიც ნამდვილი ამბავია გადმოცემული; ამისათვის არაფრის შეცვლა არაა საჭირო მის კომპოზიციაში, უბრალოდ, საკმარისია არ მივაქციოთ ყურადღება იმას, რომ აქ ნამდვილი ამბავია მოთხრობილი და ისე ნავიკითხოთ „ვითომცდა“ ჩვენს წინაშე მხატვრული ნაწარმოებია. ნებისმიერი ტექსტი შეგვიძლია ისე აღვიქვათ როგორც „ლიტერატურული“ ტექსტი; ჭეშმარიტების თვალსაზრისით მისი შეფასების საკითხი არც წამოიჭრება, თუკი ტექსტს თვისებრივად ლიტერატურულ მოვლენად მივიჩნევთ.

ჩვეულებრივ, ლიტერატურის ცნების განსაზღვრის ნაცვლად ირიბად მიგვითითებენ ხოლმე მის ერთ ნიშან-თვისებაზე. მაგრამ შესაძლებელია თუ არა ამ ნიშან-თვისების აღმოჩენა ყველა ნაწარმოებში? შემთხვევითია თუ არა, რომ სიტყვას „გამონაგონი“ დიდი ხალისით ვიყენებთ ლიტერატურის გარკვეული ნაწილის (რომანების, მოთხრობების, პიესების) მიმართ, მაგრამ გაჭირვებით ვიყენებთ მას (თუმცა საეჭვოა, რომ ვიყენებდეთ), როდესაც ლიტერატურის მეორე ნაწილზე — პოეზიაზე ვმსჯელობთ.

გვეუფლება ცდუნება, განვაცხადოთ, რომ როგორც რაიმე მოვლენისადმი მიძღვნილი ლიტერატურული ტექსტი არც ჭეშმარიტია და არც არაჭეშმარიტი; იგივე უნდა ითქვას თავის მხრივ პოეზიაზეც. პოეზიის ჭეშმარიტობის საკითხი არ წამოიჭრება იმდენად, რამდენადაც პოეზია არაფერზე მოგვითხრობს, ამბავზე არ მიგვითითებს და, როგორც წესი, ამა თუ იმ განსჯისა თუ შთაბეჭდილების გადმოცემით იფარგლება.

სახეობითი ტერმინი „გამონაგონი“ პოეზიას არ ესადაგება; წინააღმდეგ შემთხვევაში გვარეობითმა ტერმინმა „მიბაძვა“ რელიგანტურობის შესანარჩუნებლად ყოველგვარი კონკრეტული აზრი უნდა დაკარგოს; მოგესხენებათ, პოეზია ხშირად გარეგნულს არაფერს ასახავს და თვითკმარ ერთეულად რჩება.

საკითხი კიდევ უფრო რთულდება, როდესაც ისეთ ჟანრებს მივმართავთ, რომლებსაც თუმცა დაბალი ჟანრები ეწოდება, მაგრამ მსოფლიოს ყველა „ლიტერატურაში“ გვხვდება; ასეთებია: ლოცვები, შელოცვები, ანდაზები, საბავშვო გათვლები (თანაც ყოველ ჟანრთან სპეციფიკური პრობლემები წამოიჭრება).

მანაც უნდა ვამტკიცოთ, რომ ამ ჟანრების არსიც „მიბაძვა“, თუ საერთოდ უნდა გამოვრიცხოთ იმ მოვლენათა ერთობლიობიდან, რასაც ლიტერატურა ეწოდება?

თუკი ყველაფერი, რაც ჩვეულებრივ ლიტერატურად ითვლება, აუცილებლად გამონაგონის ნაყოფი არაა, მაშინ სწორია საპირისპირო განცხადებაც: ყოველგვარი გამონაგონი არაა ლიტერატურა. ავიღოთ, მაგალითად ფროიდისეული „ავადმყოფობათა ისტორიები“; არც კი უნდა ვიკითხოთ, ნამდვილია თუ არა პატარა ჰანსის ან „მგელკაცის“ ფათერაკები; ისინი გამონაგონის სფეროს განეკუთვნებიან, რომლებზეც მხოლოდ იმის თქმა შეგვიძლია, რომ ფროიდის დებულებათა დამაჯერებელ ან არადამაჯერებელ მტკიცებულებებს წარმოადგენენ. ან კიდევ სრულიად სხვაგვარი მაგალითი: უნდა მივაკუთვნოთ თუ არა მითები ლიტერატურას (ყოველი მათგანი ხომ უდავოდ გამონაგონია)?

რასაკვირველია, პირველნი როდი ვართ, ვინც ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მიბაძვის ცნების კრიტიკით გამოდის. ამ ცნების შესანარჩუნებლად ევროპული კლასიციზმის ეპოქაში შეეცდნენ, მასში გარკვეული შესწორებები შეეტანათ. უდავოა, იმისთვის რომ, აღნიშნული ტერმინი სიტყვიერი შემოქმედების ყველა ნაირსახეობას მიესადაგოს, მას უაღრესად ფართო მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს; მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მისი მოქმედების არეალი უამრავ სხვა მოვლენაზეც გავრცელდება და შესაბამისად, მრავალი სახეობითი დაზუსტება მოგვინევს; ამბობენ, მაგალითად, რომ მიბაძვა „მხატვრული“ უნდა იყოს, მაგრამ ეს იმას ნიშნავს, რომ განსაზღვრებაში შემოგვაქვს ტერმინი, რომელიც თავის მხრივაც საჭიროებს განსაზღვრებას.

XVIII საუკუნეშივე თავს იჩენს საპირისპირო ტენდენცია; ლიტერატურისადმი არსებული განსაზღვრების მორგების ნაცვლად, სრულიად ახალი თვალსაზრისის შემუშავება დაისახეს მიზნად. უაღრესად დამახასიათებელია ამ მხრივ, ორი ნაშრომის სათაური, რომელიც აღნიშნული პერიოდის ორ მიჯნაზე მიგვითითებს.

1746 წელს შეიქმნა აბატ ბატოს [Batteux] ესთეტიკური ტრაქტატი „ერთ პრინციპამდე დაყვანილი ხელოვნების დარგები“; ეს პრინციპი მშვენიერი ბუნების (“la belle nature”) მიბაძვავა. 1785 წელს ამას მოჰყვა მეორე ტრაქტატი: კარლ ფილიპ მორიცის „ყველა ხელოვნებისა და მეცნიერების გაერთიანების მცდელობა თვითკმარი სრულყოფილების შუქზე“.

მოხდა ხელოვნებათა ხელახალი გაერთიანება, ამჯერად „თვითკმარი სრულყოფილების“ [“in sich selbst Vollendetes”] სახით გააზრებული მშვენიერების საფუძველზე; ამიერიდან ის შეხედულება, რომ ლიტერატურა „სიამოვნებას უნდა გვანიჭებდეს“, ჩრდილავს იმ შეხედულებას, რომ ლიტერატურა „ჭკუას უნდა გვარიგებდეს“.

XVIII საუკუნის დამლევს მშვენიერების იდეის განსაზღვრება ნაწარმოების თავისთავადობის, ანუ არაინსტრუმენტული ბუნების რწმენას უკავშირდება. თუ ადრე მშვენიერებას სასარგებლოსთან აიგივებდნენ, ახლა მის არაუტილიტარულ ხასიათზე ამახვილებენ ყურადღებას. „ჭეშმარიტი სილამაზის არსი ისაა, რომ თავისი თავის გარდა არაფერს გვაუწყებს; იგი თავის საზღვრებში შემოფარგლული მთლიანობაა“, – წერდა მორიცი. ამასთანავე ხელოვნება განსაზღვრულია როგორც მშვენიერების გამოვლინება: „ხელოვნების ერთადერთი მიზანი ისეთ რამეზე მითითება რომ იყოს, რაც მის მიღმა არსებობს, იგი ყოველგვარ თვითმყოფადობას მოკლებული აქსესუარი იქნებოდა; არადა, აქ პრინციპული მნიშვნელობა მშვენიერების თავისთავადობას ენიჭება“. ფერწერული გამოსახულებები ისეთი გამოსახულებებია, რომლებსაც მისივე გულისთვის აღვიქვამთ და არა რაიმე სხვა მიზნით; მუსიკა ისეთი ბგერებისგან შედგება, რომლებიც თვითონ არიან ღირსშესანიშნავი; ლიტერატურა არაინსტრუმენტული ენაა და მისი ღირებულება მასშივეა, ანუ, როგორც ნოვალისი იტყოდა, „გამონათქვამია გამონათქვამისთვის“. გერმანელი რომანტიკოსების მიერ შემუშავებულ ამ თვალსაზრისს მოგვიანებით ევროპის სიმბოლისტური და პოსტიმბოლისტური მიმდინარეობები აიტაცებენ; მეტიც, იგი საფუძვლად დაედება ლიტერატურაზე მეცნიერების შექმნის პირველ თანამედროვე მცდელობებს.

როგორც რუსი ფორმალისტები, ასევე ამერიკული ახალი კრიტიკის წარმომადგენლები, ერთი და იმავე წანამძღვრით ხელმძღვანელობდნენ. პოეტური ფუნქცია ისეთი ფუნქციაა, რომლისთვისაც მთავარია „გზავნილის“ შექმნის თავისთავადობა. ამ განსაზღვრებას დღემდე აღიარებენ, მაშინაც კი, როდესაც მას მეტნაკლებად სხვადასხვაგვარად აყალიბებენ.

კაცმა რომ თქვას, ლიტერატურის ამ განსაზღვრებას სრუქტურულს ვერ ვუნოდებთ, ვინაიდან იმ ფუნქციას განსაზღვრავს, რომელსაც პოეზია უნდა ასრულებდეს და არა იმას, როგორ აღწევს პოეზია ამ მიზანს. მაგრამ სულ მალე ფუნქციური მიდგომა სტრუქტურული თვალსაზრისით შეივსო: ნაწარმოების სხვა ნიშან-თვისებებზე მეტად, მისი სისტემური ხასიათი, მონესრიგებულობა გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ იგი ჩვენთვის საყურადღებო გახდეს.

სწორედ ასე განსაზღვრავდა მშვენიერებას ჯერ კიდევ დიდრო; მოგვიანებით ტერმინი *მშვენიერება* შეცვალეს სიტყვით *ფორმა*, რომელმაც თავის მხრივ ადგილი დაუთმო *სტრუქტურა*-ს.

ფორმალისტების მიერ ჩატარებული კვლევა-ძიების ღირსება ისაა, რომ ზოგადად ლიტერატურის და კერძოდ – ცალკეულ ნაწარმოებთა სისტემის კვლევას ეძღვნება, რითაც მთელ მეცნიერებას – პოეტიკას ჩაეყარა საფუძველი.

ამგვარად, ლიტერატურა *სისტემაა*, სისტემურად მონესრიგებული ენაა, რომელიც თავის თავზე ამახვილებს ყურადღებას, ანუ თვითკმარი ღირებულებაა. ასეთია ლიტერატურის მეორე სტრუქტურული განსაზღვრება.

ახლა განვიხილოთ ეს მეორე განსაზღვრება. არის თუ არა ლიტერატურის ენა ის ერთადერთი ენა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სისტემური მონესრიგებულობა? ცხადია, არა.

მკაცრი სტრუქტურული ორგანიზებულობა და თვით იმავე საშუალებების გამოყენება, რომლებსაც ლიტერატურა მიმართავს – რითმა, პოლისემია და ა. შ. – შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ არა მხოლოდ იმ დარგებში (მაგალითად, რეკლამაში), რომლებსაც ჩვეულებრივ ლიტერატურას უპირისპირებენ, არამედ იმ დარგებშიც, რომლებიც არსებითად შორს დგანან ლიტერატურისგან. განა შესაძლებელია იმის მტკიცება, რომ იურიდიული ან პოლიტიკური დისკურსი არაა ორგანიზებული და არაა აგებული გარკვეული წესების მიხედვით?

არაა შემთხვევითი, რომ აღორძინების ხანამდე, განსაკუთრებით ანტიკურ ბერძნულ და რომაულ სამყაროში, რიტორიკას პოეტიკის გვერდით ეკავა ადგილი და მის ამოცანას ლიტერატურის მიღმა მდებარე ყველა დისკურსის წესების კოდიფიცირება შეადგენდა.

იქედან გამომდინარე, რომ ერთობ ადვილია ნებისმიერი სისტემის მოგონება, შეგვიძლია კიდევ უფრო შორს წავიდეთ და ეჭვი შევიტანოთ თავად ცნების – „მხატვრული ნაწარმოების სისტემა“ – რელევანტურობაში.

ენაში ფონემების რაოდენობა საკმაოდ განსაზღვრულია; კიდევ უფრო ნაკლებია განმასხვავებელი ფონემური ერთეულების რაოდენობა; არც ისე ბევრია აგრეთვე პარადიგმულ ურთიერთობებში შემავალი

გრამატიკული კატეგორიები; ამდენად, ერთი და იმავე ელემენტების განმეორება გარდაუვალია და ადვილად იჩენს თავს.

ცნობილია სოსიურის ჰიპოთეზა ძველი რომაული პოეზიის მიმართ; ამ ჰიპოთეზის თანახმად, პოეტები თავიანთი ლექსების ბგერებში დაშიფრულად საკუთარ სახელებს განათავსებდნენ, მაგალითად, ადრესატის სახელს ან იმის სახელს, ვისაც ეს ლექსი ეძღვნებოდა. სოსიურის ჰიპოთეზას ჩიხში შევყავართ არა იმის გამო, რომ მტკიცებულება აკლია, არამედ იმის გამო, რომ ასეთი მტკიცებულებები ერთობ ბევრია. სათანადო მოცულობის ნებისმერ ლექსში შესაძლებელია ნებისმიერი სახელის ანაგრამის ამოკითხვა.

მეტიც, სოსიური მხოლოდ პოეზიით არ შემოფარგლულა: „ეს ჩვევა დამახასიათებელი იყო ყველა განათლებული რომაელისთვის მაშინაც კი, როდესაც სრულიად უმნიშვნელო რამეს წერდნენ“. და განა მხოლოდ რომაელთათვის? სოსიური ყველა ზომას გადავიდა და ანაგრამა იმ ლათინურ ტექსტშიც აღმოაჩინა, რომელსაც XIX საუკუნეში იტონის კოლეჯის სტუდენტები იყენებდნენ. სოსიურის სავალალოდ, გაირკვა, რომ ამ ტექსტის ავტორი კემბრიჯის ერთი სამეფო კოლეჯის XVII საუკუნის სწავლული ყოფილა, ხოლო იტონში ეს ტექსტი პირველად მისი შედგენიდან ასი წლის შემდეგ გამოუყენებიათ.

როდესაც ასე ადვილად ხდება სისტემის აღმოჩენა, ეს იმას ნიშნავს, რომ აქ სისტემაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია. დამატებით კიდევ ერთ შემონმებას მივმართოთ: სწორია თუ არა ის აზრი, რომ ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტის მონესრიგებულობის ხარისხი იმდენად მაღალია, რომ შეგვიძლია ასეთ ტექსტს თვითკმარი, შეუვალი, თავისთავადი, გაუმჭვირვალე [opaque] ვუნოდოთ? ამგვარი მოსაზრება მეტ-ნაკლებად შეგვიძლია გავიზიაროთ, როდესაც საუბარია, როგორც მორიცი იტყოდა, თვითკმარ, თავის თავში ჩაკეტილ ლექსზე; მაგრამ რომანი? შორს ვართ იმ აზრისგან, რომ რომანი არის „ამონარიდი ცხოვრებიდან“, რომლისთვისაც უცხოა ხელოვნების და შესაბამისად — სისტემის პირობითობა; მაგრამ სისტემის არსებობა როდი ნიშნავს იმას, რომ რომანის ენა „გაუმჭვირვალეა“.

პირიქით, რომანის ენა (ყოველ შემთხვევაში კლასიკური ევროპული რომანის ენა) სხვადასხვა საგნების, მოვლენების, ქმედებების, პერსონაჟების გამოხატვას ემსახურება. მაგრამ ვინაიდან რომანის მიზანი არაა ენა, აქედან ის დასკვნა როდი უნდა გამოვიტანოთ, რომ რომანის მიზანი მისი აღნაგობის მექანიზმთა წარმოჩენაა; დღეს მხოლოდ ღიმილს იწვევს შკლოვსკის შენიშვნა, თითქოს ფილოსოფიური დიალოგები დოსტოევსკის რომანებში მოლოდინის შეყოვნების ამოცანას ემსახურება.

შესაძლოა გვითხრან, რომ რომანში გაუმჭვირვალე (თავისთავადობის, ავტოთელიზმის² გაგებით) მასში ასახული სინამდვილეა; მაგრამ განა ასევე შეუღწევადად არ შეგვიძლია მივიჩნიოთ ნებისმიერი ყოველდღიური საუბარი?

ამ ბოლო ხანს არაერთგზის სცადეს, ერთმანეთთან შეეთავსებინათ ლიტერატურის ორივე ხსენებული განსაზღვრება. მაგრამ ვინაიდან ცალკე აღებული, მათგან არც ერთი არაა ბოლომდე დამაკმაყოფილებელი, მათი მექანიკური შეერთება საქმეს ვერ შველის; ამ განსაზღვრებათა ნაკლოვანების შესავსებად საჭიროა მათი სათანადოდ შეუღლება (articuler) და არა მექანიკური შეერთება და მით უმეტეს – ერთმანეთში აღრევა. მაგრამ სამწუხაროდ, ხშირად სწორედ ასე ხდება. დავიმონმებთ რამოდენიმე მაგალითს.

უელეკისა და უორენის „ლიტერატურის თეორიის“ იმ თავში, რომელიც „ლიტერატურის ბუნებას“ ეძღვნება, უელეკი აღნიშნავს, რომ ამ საკითხის გადასაწყვეტად საჭიროა ლიტერატურაში ენის გამოყენებისათვის ნიშანდობლივი თავისებურების გამოვლენა.

უელეკი ენის გამოყენების სამ ძირითად სახეობას გამოყოფს: ლიტერატურულს, ყოფითსა და მეცნიერულს. შემდეგ ენის ლიტერატურულ გამოყენებას რიგრიგობით უპირისპირებს ორ დანარჩენს. მეცნიერების ენისაგან განსხვავებით, ლიტერატურის ენა „კონოტაციურია“, ანუ აღსავსეა ორაზროვნებითა და ასოციაციებით; „გაუმჭვირვალეა“ (განსხვავებით სამეცნიერო ენისაგან, სადაც ნიშანი გამჭვირვალეა იმ გაგებით, რომ არ იქცევა ყურადღებას და უშუალოდ აღსანიშნავ საგანზე მიგვითითებს) და მრავალფუნქციურია: აქვს როგორც რეფერენციული (საგანზე მიმითითებელი), ასევე აგრეთვე ექსპრესიული და პრაგმატული (კონოტაციური) ფუნქციები.

ყოფითი ენისაგან განსხვავებით, ლიტერატურის ენა სისტემურია („პოეზიის ენა ყოფითი ენის შესაძლებლობებს აწესრიგებს, გარკვეულ ჩარჩოებში მოაქცევს“) და თვითკმარია (autoteliq), რადგან მისი არსებობის გამართლება მასშივეა.

ზემოთქმული გვაფიქრებინებს, რომ უელეკი ლიტერატურის მეორე განსაზღვრების მომხრეა. მიაჩნია, რომ რომელიმე სხვა ფუნქციის (რეფერენციულის, ექსპრესიულისა თუ პრაგმატულის) უპირატესობა ერთობ შორს გვაცილებს ლიტერატურისგან, სადაც ყოველი ტექსტი თავისთავადაა ღირებული (ამ ღირებულებას, იაკობსონისა და მუკარ-ჟოვსკის მიერ ჯერ კიდევ 1930-იან წლებში წამოყენებული დებულების შედეგად, მოგვიანებით *ესთეტიკური ფუნქცია* ეწოდა).

ლიტერატურის განსაზღვრებას მისი ფუნქციის მიხედვით, როგორც სტრუქტურული შედეგი, თან ახლავს ის იდეა, რომ ლიტერატურა ენო-

ბრივი ნიშნის ყველა სიმბოლური შესაძლებლობის მონესრიგებისა და აქტუალიზებისაკენ მიისწრაფის.

მაგრამ შემდეგ უელეკი კიდევ ერთ გამიჯვნას ახდენს, რაც, ერთი შეხედვით, ენის ყოფითი და ლიტერატურული გამოყენების დაპირისპირების გამძაფრებას ისახავს მიზნად. „ლიტერატურის ბუნება, – წერს უელეკი, – განსაკუთრებით ცხადად მაშინ ჩანს, როდესაც მას რეფერენციული თვალსაზრისით განვიხილავთ“, რაც იმით აიხსნება, რომ „ლიტერატურულობის“ მაღალი ხარისხით გამორჩეულ ნაწარმოებებში თვალსაჩინოა რეფერენცია გამოგონილი და შეთხზული სამყაროსადმი. რომანის, ლექსის ან დრამის შინაარსს ვერ მივიჩნევთ ჭეშმარიტად ამ სიტყვის ზუსტი გაგებით, ვინაიდან ისინი არ წარმოადგენენ ლოგიკურ წინამძღვრებზე დაფუძნებულ მსჯელობებს. „ლიტერატურის განმასხვავებელი ნიშან-თვისება *გამონაგონია*“, – დაასკვნის უელეკი. როგორც ვხედავთ, ჩვენდა უნებურად, ლიტერატურის მეორე განსაზღვრებას დავშორდით და პირველ განსაზღვრებას მივადექით. ახლა ირკვევა, რომ ლიტერატურის არსს განაპირობებს არა მისი ენის სისტემურობა (და, მაშასადამე, თვითკმარი, ავტოთელური თავისთავადობა), არამედ გამონაგონი, ის გარემოება, რომ ლიტერატურა ისეთ წინადადებებს იყენებს, რომლებიც, ლოგიკური თვალსაზრისით, არც ჭეშმარიტი არიან და არც არაჭეშმარიტი.

მაშ ორივე განსაზღვრება თანასწორია? ასეთი ვარაუდისათვის აუცილებელიაა, რომ ეს დებულება, სულ ცოტა, ცხადად იყოს ფორმულირებული (რომ აღარაფერი ვთქვათ სათანადო მტკიცებულებათა აუცილებლობაზე).

ბევრს არაფერს მატებს საკითხის გარკვევას უელეკის ის დასკვნა, რომ ხელოვნების ნაწარმოების დახასიათებისას ყველა ხსენებული ნიშან-თვისება (სისტემური მონესრიგებულობა, ყურადღების გამახვილება ნიშანზე და გამონაგონი) თანაბრად უნდა იქნას გათვალისწინებული. ჩვენს წინაშე წამოჭრილი კითხვის არსი ასეთია: როგორია ამ ნიშან-თვისებათა ურთიერთმიმართება?

დაახლოებით იგივე ვითარებაა ნორთონ ფრაისთან, რომელიც ამ საკითხს ეხება თავის წიგნში „კრიტიკის ანატომია“ (თავი – „ლიტერატურული და დისკრიფციული ფაზები: სიმბოლო როგორც მოტივი და ნიშანი“). ფრაიც იმით იწყებს, რომ ერთმანეთისაგან განასხვავებს ენის ლიტერატურულ და არალიტერატურულ (აქ ერთ კატეგორიადაა გაერთიანებული უოლექისეული „მეცნიერული“ და „ყოფითი“ ენა) გამოყენებას, ანუ ურთიერთდაპირისპირებულია ენის გარეთა (ნიშნიდან – სამყაროსაკენ) და შიგნითა (თავად ნიშნისაკენ, სხვა ნიშნებისაკენ) მიმართულება. ამ დაპირისპირებასთან შეფარდებულია

შემდეგი ოპოზიცია: ცენტრიდანული და ცენტრისკენული ძალები, დისკრიპციული და ლიტერატურული ფაზები, სიმბოლური ნიშნები და სიმბოლური მოტივები.

ლიტერატურაში ენის გამოყენების დამახასიათებელი თავისებურებაა შიგნითა მიმართულება. აქვე დავსძენთ, რომ უელეკის მსგავსად, არც ფრაის მიაჩნია, რომ ეს მიმართულება მთლიანად განაპირობებს ლიტერატურას, უბრალოდ ამბობს, რომ ლიტერატურაში ეს მიმართულებაა გაბატონებული.

ამგვარად, ჩვენს წინაშე ლიტერატურის მეორე განსაზღვრებაა და ამასთანავე შეუმჩნეველად კვლავ პირველი განსაზღვრებისაკენ მივიწვევთ. ფრაი წერს: „ლიტერატურაში ყველა ენობრივი სტრუქტურა საბოლოოდ შიგნითკენაა მიმართული; გარეთა მნიშვნელობები და ნორმები ამ შემთხვევაში მეორეხარისხოვანია იმდენად, რამდენადაც ლიტერატურული ნაწარმოებების მიზანი არც აღწერაა და არც მტკიცება და შესაბამისად – ისინი არც ჭეშმარიტი არიან და არც არაჭეშმარიტი... ლიტერატურისათვის მთავარია თვითკმარი, დამოუკიდებლად ღრუბული ენობრივი სტრუქტურის შექმნა და არა ფაქტობრიობისა და ჭეშმარიტობის ასპექტი; სიმბოლოების დენოტაციურ ფუნქციაზე მეტად საგულისხმოა ის მნიშვნელობა, რომელსაც ისინი ურთიერთდაკავშირებულ მოტივთა სტრუქტურის სახით იძენენ“.

ამჯერად ამ ბოლო წინადადებაში ფრაი ლიტერატურის გაუმჭვირვალობის [opacité] საპირისპირო ფენომენად ასახელებს არა ჩვეულებრივ ნიშანთა გამჭვირვალობას, არამედ ისეთ ენობრივ წარმონაქმნებს, რომლებიც არ არიან დაკავშირებულნი გამონაგონთან (ანუ ექვემდებარებიან შემონმებას სისტემით „მართებულია – უმართებულოა“).

პირველი განსაზღვრებიდან მეორეზე გადასვლა აქ სიტყვა „შიგნითა“-ს ხარჯზე ხორციელდება. ეს სიტყვა ორივე დაპირისპირებაშია წარმოდგენილი, მაგრამ ერთ შემთხვევაში „გაუმჭვირვალობის“ [„opaque“] სინონიმია, ხოლო მეორე შემთხვევაში — „გამონაგონი“-ს. ლიტერატურაში ენა იმიტომია „შიგნითა“ მოვლენა, რომ ჯერ ერთი, აქ ნიშნები როგორც ასეთი ყურადღებას იქცევენ და მეორეც, იმიტომ, რომ სინამდვილე, რომელზეც მიგვითითებენ, გამონაგონია.

მაგრამ იქნებ აქ ჩვენს წინაშეა არა მხოლოდ უბრალო პოლისემია (ანუ ტერმინების ელემენტური აღრევა), არამედ აგრეთვე ორმხრივი იმპლიკაცია „შიგნითა“-ს ორ მნიშვნელობას შორის: ყოველი „გამონაგონი“ გულისხმობს „გაუმჭვირვალობასაც“, ხოლო ყოველი „გაუმჭვირვალობა“ – „გამონაგონსაც“?

ეტყობა, სწორედ ამის თქმა სურს ფრაის, როდესაც ერთი ფურცლის შემდეგ აცხადებს, რომ თუ მაგალითად, ისტორიული ნაშრომი

სიმეტრიის პრინციპს (სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სისტემურობის პრინციპს, ანუ თვითკმარობის იდეას) დააკმაყოფილებს, ამით ლიტერატურის და შესაბამისად – გამონაგონის კუთვნილებად იქცევა. მაგრამ არსებობს კი იმპლიკაციური კავშირი „შიგნითა“-ს ორ მნიშვნელობას შორის? იქნებ ამ კითხვაზე პასუხით გაირკვას იმ ურთიერთმიმართების ხასიათი, რომელიც ლიტერატურის ამ ორ ზემოაღნიშნულ განსაზღვრებას შორის არსებობს.

ვთქვათ, ხელთ გვაქვს ისეთი ისტორიული ნაშრომი, რომელიც სიმეტრიის პრინციპის მოთხოვნებს აკმაყოფილებს (ანუ ლიტერატურის მეორე განსაზღვრების შესაბამისად, ლიტერატურას განეკუთვნება); ნიშნავს ეს, რომ ამის გამო იგი გამონაგონად იქცა (ანუ ლიტერატურად, ამ უკანასკნელის პირველი განსაზღვრების შესაბამისად)? ცხადია, არა.

ეს ცუდი ისტორიული ნაშრომი იქნება, რომელიც „ჭეშმარიტის“ ნაცვლად „უმართებულოა“, მაგრამ „ჭეშმარიტია-უმართებულოა“-ს სისტემაში რჩება და არ იქცევა „გამონაგონად“. ასევე, რომელიმე პოლიტიკური მოღვაწის განცხადება შეიძლება უაღესად მაღალი ხარისხის სისტემურობით გამოირჩეოდეს, მაგრამ ამით „გამონაგონი“ როდი ხდება.

პრინციპულად როდი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან სისტემურობის თვალსაზრისით ნამდვილი მოგზაურობის აღწერა და გამოგონილი მოგზაურობის აღწერა (თუმცა ერთი გამოგონილია და მეორე – არა). მონესრიგებულობის პრინციპის აქტუალიზება, ყურადღება შიგნითა სისტემატიზებისადმი არაა საკმარისი, რათა ტექსტი „გამონაგონად“ იქცეს. მოკლედ რომ ვთქვათ, ამ მხრივ არავითარი საფუძველი არ გვაქვს, რათა ორმხრივ იმპლიკაციაზე ვილაპარაკოთ. მაგრამ იქნებ გამონაგონი აუცილებლად გულისხმობს მკაცრ მონესრიგებულობას? პასუხი დამოკიდებულია იმაზე, რას ვიგულისხმებთ მონესრიგებულობის ცნებაში. თუ ფრანს ზოგიერთი შენიშვნის შესაბამისად, ამ ცნებას ვინრო შინაარსს მივანიჭებთ და მასში კონსტრუქციების განმეორებადობას ანდა სინტაგმატური (და არა პარადიგმატულ) მონესრიგებულობისადმი მისწრაფებას ვიგულისხმებთ, მაშინ უნდა ვალიაოთ ისეთ ნიშან-თვისებას მოკლებული *გამოგონილი* ნაწარმოებების არსებობა, რომლებშიც უპირატესად ქრონოლოგიური თანამიმდევრობისა და მოვლენათა შორის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ლოგიკა მოქმედებს (თუმცა ასეთი მაგალითები უდავოდ იშვიათია).

მაგრამ თუ ამ ცნებას ფართოდ, ანუ „ნებისმიერი სახის ორგანიზებულობის არსებობის“ გაგებით გავიაზრებთ, მაშინ სწორი იქნება, თუ ვიტყვი, რომ „შიგნითა მიმართულება“ უკლებლივ ყველა გამოგონი-

ლი ნანარმოებისათვისაა დამახასიათებელი; მაგრამ არსებობს კი ბუნებაში ისეთი ტექსტი, რომლისთვისაც უცხოა ასეთი მიმართულება?

ვინაიდან არც მეორე იმპლიკაციაა პირველზე უფრო მართებული, არავითარი უფლება არა გვაქვს ვამტკიცოთ, თითქოს სიტყვა „შიგნითა“-ს ორივე მნიშვნელობა თანაბარია. კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ მათ შორის არსებული განსხვავება (და ორივე განსაზღვრება) არა შეწყვილებული, არამედ უბრალოდ მექანიკურადაა შეერთებული ერთმანეთთან.

ამგვარად, ჯერჯერობით მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ხსენებული განსაზღვრებანი ესადაგება არა ყველა ნანარმოებს, რომლებსაც ჩვეულებრივ ლიტერატურას მიაკუთვნებენ, არამედ მხოლოდ ერთ დიდ ნაწილს; და რომ ეს განსაზღვრებები არა ურთიერთიმპლიკაციით, არამედ ურთიერთმსაგავსებით არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან. ამგვარად, საკითხი კვლავაც ბუნდოვანი და გაურკვეველი რჩება.

შესაძლოა ეს ერთგვარი მარცხი, რომელიც ამ საკითხის კვლევისას განვიცადეთ, ჩვენს მიერ წამოჭრილი კითხვის თავისებურებითაა გამოწვეული. გამუდმებით ვეკითხებოდით ჩვენს თავს: რით განსხვავდება ლიტერატურა ყოველივე იმისაგან, რაც არაა ლიტერატურა? რა განსხვავებაა ენის ლიტერატურულ და არალიტერატურულ გამოყენებათა შორის?

მაგრამ საქმეს ის აფერხებს, რომ ლიტერატურის ცნების საკითხის ამგვარად დასმისას ლამის დადგენილად მივიჩნევთ ხოლმე მასთან დაკავშირებული ცნების – „არალიტერატურის“ – არსებობას. ვგონებ, დადგა დრო, ეს ცნებაც განვიხილოთ.

როდესაც დისკრიპციულ წერაზე (ფრაი), ენის ყოველდღიურ გამოყენებასა (უელეკი) თუ პრაქტიკულ ან ნორმალურ მეტყველებაზე საუბრობენ, ამოსავალ დებულებად ყოველთვის ისეთ ერთიან მოვლენას გულისხმობენ, რომლის არსებობა ერთობ საეჭვო ჩანს. აშკარაა, რომ ასეთი მოვლენა არ არსებობს, ანუ არ არსებობს ისეთი ერთიანი არსი, თანაბრად რომ მოიცავდეს როგორც ხუმრობასა და საქმიან საუბარს, ასევე ადმინისტრაციული და სამართლებრივი დაწესებულებების რიტუალიზებულ ენას, როგორც ჟურნალისტებისა და პოლიტიკოსების, ასევე სამეცნიერო, რელიგიური და ფილოსოფიური ნაშრომების ენას.

არავინ იცის რამდენი ტიპის დისკურსი არსებობს, მაგრამ ეჭვს გარეშეა, რომ მათი რიცხვი ერთზე მეტია.

აქ აუცილებელია ლიტერატურის მიმართ შემოვიტანოთ გვარეობითი ცნება: *დისკურსი*. ეს უკანასკნელი (ენის) „გამოყენების“ ფუნქციონალური გაგების სტრუქტურულად თანაფარდი ერთეულია (structural correlative).

ამ ცნების მომარჯვება აუცილებელია, რადგან ენობრივი წესები, რომლებიც საერთოა ენის ყველა მატარებლისათვის, მხოლოდ ნაწილია იმ წესებისა, რომლებიც კონკრეტულ სამეტყველო აქტს წარმართავენ.

ენაში მეტ-ნაკლები სიმკაცრით გრამატიკულ კატეგორიათა შეთავსებისა და ფონოლოგიური ნორმების წესები და სიტყვათა მნიშვნელობებია დადგენილი. მაგრამ ყველა გამონათქვამისათვის ნიშანდობლივი წესების ერთობლიობასა და კონკრეტულ გამონათქვამთა ფორმულირების მახასიათებლებს შორის გაურკვევლობის ვრცელი წყალგამყოფია გადაჭიმული, რომლის ნაპირებს ერთმანეთთან აკავშირებენ როგორც ყოველი კონკრეტული დისკურსისათვის ნიშანდობლივი წესები (ასე, მაგალითად, ოფიციალურ წერილს სხვაგვარ ვადგენთ, ვიდრე ინტიმურ წერილს), ასევე სიტუაციით განპირობებული შეზღუდვები (მოლაპარაკისა და მსმენელის ვინაობა, მეტყველების აქტის დრო და ადგილი).

დისკურსის წესები უფრო განსაზღვრულია, ვიდრე ენის წესები, მაგრამ ნაკლებად განსაზღვრულია, ვიდრე კონკრეტული სამეტყველო აქტის წესები. თავის მხრივ ყველა სახის დისკურსის თავისებურებას მისთვის სავალდებულო წესების ერთობლიობა განაპირობებს. მაგალითად, სონეტი ისეთი დისკურსია, რომელშიც დამატებითი შეზღუდვებია დაწესებული მეტრსა და რითმაზე. სამეცნიერო დისკურსი არსებითად უარს ამბობს ზმნის პირველი და მეორე პირის და ანმყოს გარდა სხვა დროის გამოყენებაზე. მახვილსიტყვაობისათვის ნიშანდობლივია ისეთი სემანტიკური წესები, რომლებიც სხვაგვარ დისკურსებში არ მოიპოვება, ხოლო მათი მეტრული წყობა კონკრეტული მეტყველების დროს დგინდება.

ზოგიერთი დისკურსის წესების პარადოქსული თავისებურებაა ცალკეული ენობრივი წესების მოქმედების გაუქმება; სამუელ ლევინმა (აშშ) და ჟან კოენმა (საფრანგეთი) ცხადჰყვეს, რომ თანამედროვე პოეზია უგულვებელყოფს გარკვეულ გრამატიკულ და სემანტიკურ შეზღუდვებს.

მაგრამ დისკურსის სტრუქტურის ჩამოყალიბებისას ყოველთვის წესების დამატება ხდება და არა დაკლება. ამაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ნებისმერ „ნორმისაგან გადახრილ“ პოეტურ გამონათქვამში შეგვიძლია აღვადგინოთ დარღვეული ენობრივი წესი, ვინაიდან ადგილი ჰქონდა ამ წესის არა გაუქმებას, არამედ უბრალოდ ახალი წესით ჩანაცვლებას. ლიტერატურის თეორიის გამოკვლევებში დისკურსისათვის დამახასიათებელ წესებს ჩვეულებრივ „ჟანრებისადმი“ (ზოგჯერ „სტილისადმი“ ან „მეთოდისადმი“) მიძღვნილ თავებში განიხილავენ.

რაკი ვაღიარეთ სხვადასხვაგვარი დისკურსის არსებობა, ჩვენი კითხვა ლიტერატურის სპეციფიკის შესახებ ახლებურად უნდა ჩამოვყალიბოთ ასეთი სახით: არსებობენ თუ არა ისეთი წესები, რომლებიც ლიტერატურის (ანუ იმის, რაც ინტუიციით ლიტერატურად მიგვაჩნია) უკლებლივ ყველა სახეობას და მხოლოდ მათ მიესადაგება? მიმაჩნია, რომ ასეთ შეკითხვაზე ერთადერთი სწორი პასუხი უარყოფითი უნდა იყოს.

ზემოთ არაერთი მაგალითი დავიმონმეთ, რომლებიც ცხადყოფენ, რომ „ლიტერატურულობის“ ნიშნები ლიტერატურის მიღმაც იჩენენ თავს (კალამბურებითა და საბავშვო გათვლებით დაწყებული და ჟურნალისტიკით, სამოგზაურო ან ფილოსოფიური მედიტაციებით დამთავრებული). ასევე დავინახეთ, რომ შეუძლებელია საერთო მსაზღვრელის პოვნა ყველანაირი „ლიტერატურული“ ნაწარმოებისათვის, თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ყოველი მათგანი ენას იყენებს.

ვითარება არსებითად იცვლება, თუ ყურადღებას არა „ლიტერატურაზე“, არამედ მის ნაირსახეობებზე გავამახვილებთ.

დიდი ძალისხმევა არაა საჭირო დისკურსის ცალკეული სახეობებისათვის დამახასიათებელი წესების დასადგენად (ყოველთვის ამ ამოცანას ისახავდნენ მიზნად სხვადასხვა Arts poétique-ები, რომლებშიც ხშირად ერთმანეთში ურევდნენ აღწერასა და დანიშნულების საკითხს).

მაგრამ ზოგ შემთხვევაში ამგვარი წესების ჩამოყალიბება გაცილებით უფრო ძნელია, თუმცაღა ჩვენი „დისკურსული კომპეტენცია“ გამუდმებით გვარწმუნებს, რომ ასეთი წესები ნამდვილად არსებობენ. თანაც, როგორც დავინახეთ, ლიტერატურის პირველი განსაზღვრება განსაკუთრებით კარგად ესადაგება თხრობით პროზას, ხოლო მეორე – პოეზიას.

შესაძლოა სწორედ აქ იღებენ სათავეს ამ ორი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი განსაზღვრებები, რომლებიც სხვადასხვა ტიპის ლიტერატურის ხასიათს განაზოგადებენ. პირველი განსაზღვრება თხრობას ემყარება (არისტოტელე ეპოპეასა და ტრაგედიაზე მსჯელობს და არა პოეზიაზე), ხოლო მეორე – პოეზიას (იხ. სხვადასხვა ლექსების რომან იაკობსონისეული განხილვა): ორივე შემთხვევაში თეორეტიკოსები ორ ძირითად გვარს ახასიათებდნენ, მაგრამ მიაჩნდათ, რომ ამით მთლიანად ლიტერატურას განსაზღვრავდნენ.

ამგვარადვეა შესაძლებელი ე. წ. არალიტერატურული ტიპის დისკურსთა წესების დადგენა. ამასთან დაკავშირებით ასეთ ჰიპოტეზას გთავაზობთ: სტრუქტურული თვალსაზრისით, ყველა იმ დისკურსს, რომელიც ჩვეულებრივ ლიტერატურის ერთ-ერთ ნაირსახეობად ითვლება, არალიტერატურული „ნათესავებიც“ მოეპოვება, რომლებთანაც

მეტი საერთო აქვს, ვიდრე ლიტერატურული დისკურსის ზოგიერთ ნაირსახეობასთან. ასე, მაგალითად, ზოგიერთი ლექსი და ლოცვა უფრო მეტ საერთო კანონებს ემორჩილება, ვიდრე იგივე ლექსი და „ომისა და მშვიდობის“ მსგავსი ისტორიული რომანი. ამგვარად, ლიტერატურისა და არალიტერატურის ოპოზიცია ადგილს უთმობს დისკურსების ტიპოლოგიას. კვლავ მოვიხმოთ ფრაის სიტყვები, ოღონდ ამჯერად რაიმე დათქმის გარეშე: „ჩვენი ლიტერატურული სამყარო სიტყვათა სამყაროში გადაიზარდა“ (“our literary universe has expanded into a verbal universe”).

ჩვენი გამოკვლევის შედეგები, ერთი შეხედვით, უარყოფით შთაბეჭდილებას ტოვებენ იმდენად, რამდენადაც მასში არსებითად უარყოფილია „ლიტერატურის“ სტრუქტურული გაგების მართებულიობა და საცილობლად არის მიჩნეული ჰომოგენური „ლიტერატურული დისკურსის“ იდეა. დამოუკიდებლად იმისაგან, მართებულია თუ არა ლიტერატურის ფუნქციური განსაზღვრება, მისი სტრუქტურული განსაზღვრება უმართებულოა. მაგრამ ჩვენი დასკვნა მხოლოდ ერთი შეხედვითაა ნეგატიური, ვინაიდან ზოგადად ლიტერატურის ცნების ნაცვლად დისკურსთა მრავალი ნაირსახეობა მივიღეთ, რომლებიც არა ნაკლებ იმსახურებენ ყურადღებას.

თუ ჩვენი კვლევის საგანი წმინდა იდეოლოგიური მოსაზრებებით არაა ნაკარნახევი (და თუ ასეა, ეს კიდევაც უნდა განვაცხადოთ), უფლება აღარა გვაქვს მხოლოდ ლიტერატურის სფეროთი ვიფარგლებოდეთ, თუნდაც მაშინ, როდესაც ლიტერატურის განყოფილების (იქნება ეს ფრანგული, ინგლისური თუ რუსული განყოფილება) ხაზით ვმუშაობთ. ბოლოს და ბოლოს უნდა ვაღიაროთ, რომ კვლევის ერთიანი სფერო ულმობლადაა დანაწევრებული სემანტიკოსებსა და ლიტერატორებს (*littérateurs*), სოციო და ეთნოლინგვისტებს, ენის ფილოსოფოსებსა და ფსიქოლოგებს შორის.

აქვეა პასუხი კითხვაზე, რატომ მოხდა, რომ ლიტერატურის თეორიაში ხსენებულმა ორმა განსაზღვრებამ უფრო მტკიცედ მოიკიდა ფეხი, ვიდრე სხვა განსაზღვრებებმა. თუ ერთობ განზოგადულად ავიღებთ ამ განსაზღვრებებს (რომლებიც მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იმსახურებენ ყურადღებას), ისინი არსებითად ლიტერატურული ტექსტების დიდი მნიშვნელობისა და სისტემური ორგანიზებულიობის აღიარებას წარმოადგენენ. მაგრამ ეს ხომ ნებისმიერი დისკურსის, როგორც სისტემის, ასევე მნიშვნელობის, განსაზღვრებაა? თეორეტიკოსები ლიტერატურის რაობის განსაზღვრებას ცდილობდნენ, მაგრამ სინამდვილეში, მათდა უნებურად, ლოგიკურად უფრო ფართო

ცნებას – “genus proximum”-ს [უახლოეს გვარს] – განსაზღვრავდნენ. სწორედ ამ უკანასკნელისათვისაა ნიშანდობლივი ეს ორი არსებითი და ურთიერთდაკავშირებული და სხვადასხვა სახელის მქონე ასპექტი: სიამოვნება და შეგონება, მშვენიერება და ჭეშმარიტება, თვითკმარი თამაში და მიბაძვა, სინტაქსისი და სემანტიკა (თუმცაღა ვერ ვიტყვით, რომ ეს ტერმინოლოგიური ვარიაციები არ იყოს საგულისხმო: მართალია, ერთსა და იმავე საგანზე მიგვითითებენ, მაგრამ მას სხვადასხვაგვარად აღნიშნავენ).

მაგრამ რაც თეორეტიკოსებმა ვერ მოახერხეს, ეს შემდეგია: ვერ შეძლეს იმ “სახეობითი სხვაობის” გამოვლენა, რომელიც ლიტერატურას genus proximum-ის ფარგლებში გამოარჩევს. იქნებ ამის მიზეზი ისაა, რომ ლიტერატურას ასეთი განმასხვავებელი ნიშან-თვისება არ გააჩნია, ანუ რომ ლიტერატურა არ არსებობს?

შენიშვნები:

1. იმპლიკაცია – ლოგიკური ოპერაცია, რომლის საშუალებითაც ორი ან მეტი დებულებისგან აიგება ახალი რთული დებულება. მათემატიკურ ლოგიკაში იმპლიკაცია უმართებულოა ანტიცედენტის (გამონათქვამი, რომელსაც წინ უსწრებს კავშირი „თუ“) ჭეშმარიტებისა და კონსექვენტის (გამონათქვამი, რომელიც მოსდევს სიტყვას „მაშინ“) უმართველობის შემთხვევაში, და ჭეშმარიტია ყველა სხვა შემთხვევაში.

2. ავტოთელიზმი – 1920-იან წლებში **ახალი კრიტიკის** წარმომადგენელთა მიერ შემუშავებული ტერმინი, რომლის თანახმად, ხელოვნების, განსაკუთრებით – ლიტერატურული ნაწარმოების ღირებულება მასშივეა განფენილი და არაა განპირობებული მორალური თუ დიდაქტიკური მიზნებით. გარკვეულწილად ეხმაურება XIX საუკუნის ესთეტიზმის დოქტრინას „ხელოვნება – ხელოვნებისათვის“.

თარგმნა **ირაკლი კენჭოშვილმა**
(What Is Literature? – *New Literary History*, 5, no. 1, 1973).

აკაკი განერელია
(1910-1996)

სტრუქტურალიზმი პოეტიკაში

პროფ. რომან იაკობსონის მეტრისტული შტუდიების გამო

ენათმეცნიერების იმ სკოლას, რომელიც სტრუქტურალიზმის სახელითაა ცნობილი და სამი განშტოება აქვს (პრალის სკოლა, კოპენჰაგენის სკოლა ანუ გლოსემატიკა და ამერიკული დესკრიპციული ლინგვისტიკა), სპეციალური მონოგრაფიები, თითო-ოროლა გამონაკლისის გარდა, კერძოდ ვერსიფიკაციის პრობლემებისადმი არ მიუძღვნია. არსებითად სტრუქტურალისტური პოეტიკა უმთავრესად ე.წ. პრალის სკოლის ერთ-ერთი მთავარი წარმომადგენლის პროფ. რომან იაკობსონის შრომებითაა ცნობილი. რ. იაკობსონმა რუსეთში დაიწყო მოღვაწეობა, როგორც მოსკოვის ლინგვისტური წრის თვალსაჩინო წევრმა და ლენინგრადის ფორმალისტური სკოლის („ოპოიაზი“) მომხრემ. პრალაში გადასახლების შემდეგ მისი ლინგვისტურ-ლიტერატურისმცოდნეობითი შეხედულებანი აირეკლა 1929 წ. „პრალის ლინგვისტური წრის თეზისებში“, განსაკუთრებით ამ თეზისების ბოლო თავში „პოეტური ენა“, ხოლო უფრო ადრე ი. ტინიანოვთან ერთად 1928 წელს გამოქვეყნებულ თეზისებში „ლიტერატურისა და ენის შესწავლის პრობლემები“ (ჟ. „ნოვი ლეფ“, [1928], № 2, გვ. 35-37). მათ ქვემოთ კიდევ ეყვებით.

პრალის სტრუქტურალისტური ლინგვისტიკა, რომელიც „ფუნქციონალური ლინგვისტიკის“ სახელითაა ცნობილი, უმთავრესად ფონოლოგიის სფეროში მიღწევებით ხასიათდება. ფონოლოგია, რომელსაც XIX ს-ში საფუძველი ჩაუყარა ყაზანის სამეცნიერო სკოლამ (ბოდუენ დე კურტენე), შემდეგ კი ლენინგრადის საენათმეცნიერო სკოლამ აკად. ლ. შჩერბას მეთაურობით, პრალის ლინგვისტიკებმა, კერძოდ ნ. ტრუბეტკოიმ და რ. იაკობსონმა, უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანეს. მაგრამ ფონოლოგისტური კრიტერიუმის გამოყენება პოეტური ენისა და კერძოდ სალექსო რიტმის მიმართ, რის განხორციელების ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითები რ. იაკობსონის შრომებში გვაქვს, არ შეიძლება აბსოლუტიზებული იქნას. ფონემათა, როგორც უმცირეს ენობრივ ერთეულთა, დისტინქტური და მადიფერენცირებელი (განმასხვავებელი) ფუნქცია ძალზე შეზღუდულია ყველა ენაში მათი მცირე რაოდენობით არსებობის გამო. სპეციალისტი ამ საკითხზე შემდეგს წერს: „თუ

ერთ ენაში ფონემათა რაოდენობა მარტოოდენ რამდენიმე ათეულით ამოიწურება, სამაგიეროდ რაოდენობა ლექსიკური ერთეულებისა, ანუ სიტყვებისა და მყარი შეხამებებისა - ათეული და ასეული ათასობითაა, უფრო სწორად -არც კი შეიძლება აღირიცხოს, რადგან [ენის] სიტყვიერი შედგენილობა განუწყვეტლივ ივსება“ (ი. ს. მისლოვი. ენათმეცნიერების შესავალი. მოსკ., 1975, გვ. 102 რუს. დაყოფა ჩვენია. ა.გ.).

აღნიშნული ფაქტი თავისთავად გამორიცხავს პოეტური ენისა და მეტყველების ელემენტების ანალიზის საფუძვლად ფონოლოგიისტური მეთოდიკის აღიარებას. ფონოლოგიურ სისტემაში არ ექცევა აგრეთვე ისეთი მნიშვნელოვანი ელემენტი სალექსო რიტმისა, როგორცაა მახვილი, რადგან ეს უკანასკნელი სიტყვისა და წინადადების ზედნაშენია (კურილოვიში, რეფორმატსკი...). აქცენტურ ბაზაზე წარმოშობილი, მნიშვნელობის მხრივ ერთმანეთისგან განსხვავებული სიტყვების (плачу- плачу; замок- замок და მისთ.) რიცხვი, არამადიფერენცირებულ ფონემების მქონე სიტყვებთან შედარებით, უსაზღვროდ მცირეა და რამდენიმე ათეულს ძლივს აღწევს (რუსულში, ინგლისურში, გერმანულში). ამრიგად, მახვილთა დისტინქტური ფუნქცია ენაში (ე. ი. მცირე რაოდენობის სიტყვათა მიმართ) საფუძვლად ვერ დაედება სალექსო რიტმის, როგორც მთლიანი სისტემის კვლევას. მკაფიოდ ეს ჩანს კერძოდ რითმის ანალიზის დროს. მაგ. თუ ჩვენ რითმაში გვექნება ღარიბი რითმები <<СТОЛ-СТУЛ>> ან “ძილი-ძალი“, მათ დავახასიათებთ, როგორც საბჯენი ხმოვნების მხრივ განსხვავებულ ფონიკურ პარალელიზმს, მაგრამ არა მახვილების მხრივ დინსტიქტურ ან ოპოზიციურ ვითარებაში მოცემულ ფონემატიკურ ერთეულებს. თავისთავადაც „ბგერის, როგორც მეტყველების „უფუნქციო“, ხოლო ფონემის, როგორც ენის „ფუნქციონალური“ ერთეულის დაპირისპირება შეუძლებელია, რადგან თუ ფონემა ფუნქციონალურია, ეს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც რეალურად ფუნქციონირებს სწორედ ბგერა, რომლისგანაც აბსტრაქციით არის მიღებული ფონემა. ამიტომ რაიმე ნაწილი იმ ფონეტიკური თავისებურებებიდან, რომელსაც სწავლობს ფონეტიკა, შეიძლება არარელევანტური იყოს მხოლოდ ვიწრო ფონოლოგიური მოდელირების, მაგრამ არა მთლიანად ენის, მისი ფუნქციონირების შესწავლის თვალსაზრისით. ასე, რომ, ბგერებსა და ფონემებს შორის, როგორც ენობრივ (ონტოლოგიურ) და ლინგვისტურ (გნოსეოლოგიურ) ერთეულებს შორის, დაპირისპირებაც არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ გაითიშოს ფონეტიკა და ფონოლოგია“. „ფაქტობრივად, აქ დგას არა ერთი მეცნიერების მიერ მეორე მეცნიერების მონაცემთა გამოყე-

ნების საკითხი... არამედ ფონეტიკის დახმარების გარეშე საერთოდ ფონოლოგიური კვლევის შეუძლებლობის საკითხი. საქმე ის არის, რომ ფონეტიკის მონაწილეობა აუცილებელია ფონემური ანალიზის ყველა დონეზე“¹ (ი. ბჟალავა, ფონემის ცნება ენათმეცნიერებაში, თბ., 1976, გვ. 227-228. ხაზგასმა ჩვენია. ა.გ.).

„პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ფონეტიკური (სუბსტანციონალური) და ფონოლოგიური (ფუნქციონალური) შესწავლა ერთიანია და ანალიზის ყველა საფეხურზე ერთდროულად მიმდინარეობს“ (იქვე).

პოეტური ენისა, სალექსო მახვილისა და პროსოდის საკითხებში ფონოლოგიური თვალსაზრისის გაზვიადება, რასაც კერძოდ რ. იაკობსონი მიმართავდა „ჩეხურ ლექსში“ - ამჟამად განვლილი ეტაპია. იგივე ითქმის პოეტიკაში ე.წ. „ოპოზიციური ხერხისა“ და „ბინარული პრინციპის“ შესახებ.

თვით ლინგვისტიკაში „ოპოზიციური ხერხის“ (ლათ. *Oppositio* – დაპირისპირება, საპირისპირო მდგომარეობა) გამოყენება – სადავოდაა გადაქცეული. ამ საკითხს სპეციალურად ეხება, მაგ. ვ. ი. კოდუხოვი, რომელიც აღნიშნავს, რომ ნ. ს. ტრუბეცკოიმ პირველად გამოიყენა იგი ფონოლოგიაში, ხოლო რ. იაკობსონმა – მორფოლოგიური კატეგორიების, როგორც ოპოზიციური სტრუქტურების, შესწავლისას.

„ლინგვისტიკაში ოპოზიციას ფართო მნიშვნელობით უწოდებენ თვითეულ მინიმალურ წევრს - სიტყვა-ანტონიმებს, ქვემდებარესა და შემასმენელს, თანხმოვანსა და ხმოვანს, სახელსა და ზმნას, სრულ და უსრულ ასპექტებს და ა. შ. ენის ერთეულთა შესწავლა წევრებად მათი გაერთიანების გზით დამახასიათებელია სრულიად სხვადასხვა ლინგვისტური სკოლებისთვის“. „ოპოზიციის ხერხი დაფუძნებულია ენის (პარადიგმისა) და მეტყველების (კონტექსტის) დაპირისპირებასა და ოპოზიციის წევრთა არათანაბარუფლებიანობაზე. ეს ორი პრინციპი განსაზღვრავს ოპოზიციური ხერხის მეთოდიკის“ (ვ. ი. კოდუხოვი. ზოგადი ენათმეცნიერება. მოსკ., 1974, გვ. 234 რუს.).

აქედან მოდის „დიქტომიური“ თუ „ბინარული“ (ორად გაყოფა) კლასიფიკაცია ენობრივი ოპოზიციური ერთეულებისა, რაც ასეა შეფასებული:

„რ. ო. იაკობსონი, ხოლო მის კვალდაკვალ სხვებიც, ცდილობდნენ რუსული ზმნის მთელი სისტემა წარმოედგინათ როგორც ბინარულ და პრივატულ (კერძო) ოპოზიციათა გროვა“. „ოპოზიციური მეთოდიკა აღარბეჭდვს ენობრივ ერთეულთა შინაარსს, აღწევს უფრო აბსტრაქტულ დონეს, რომელიც მიჩნეულია უფრო არსებითად; ბოლოს და ბოლოს განსაზღვრული რჩება მარტოოდენ ძლიერი წევრი ოპოზიციისა (სუსტი

წვერის დამოუკიდებელი განსაზღვრა ამდაბლებს ოპოზიციური ანალიზის სისუსტეს)“ (იქვე, 236. ხაზგასმები ჩვენია. ა. გ.).

ბინარობის პრინციპი რ. იაკობინსონმა შეიტანა ვერსიფიკაციის საკითხებზე დაწერილ ზოგიერთ გამოკვლევებშიც, კერძოდ „ჩინური რეგულირებული ლექსის საზომის“ ანალიზისადმი მიძღვნილ სტატიისში, რასაც ჩვენ სპეციალურად შევეხეთ წიგნში „ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“ (1974) და რაც ქვემოთ მოკლედ კიდევ დავუბრუნდებით.

პრალის სტრუქტურალისტური ენათმეცნიერების სხვა ზოგადი პოსტულატების მიმოხილვა ჩვენს ამოცანაში არ შედის, ისინი ვრცლადაა შესწავლილი რუსი და ქართველი ლინგვისტების მიერ. არ ვეხებით არც მათემატიკის პოეტიკაში გამოყენების საკითხებს, რომელთა გამო ჩვენ არაერთხელ მოგვიხდა სპეციალურ სტატიებში აზრის გამოთქმა. ოღონდ საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ შემდეგი ფაქტი: სტრუქტურული და მათემატიკური ენათმეცნიერების არსებობის პირობებში ე. წ. „ტრადიციული ენათმეცნიერების“ დაისზე ლაპარაკი ზედმეტია. სანმე ისაა, რომ ამ დასკვნამდე მივიდნენ თვითონ სტრუქტურალისტები, პრალისა და კოპენჰაგენის სკოლათა მთავარი წარმომადგენლები – რ. იაკობსონი და ლ. ელმსლევი, რომელთაც საჯაროდ განაცხაეს, რომ გაისმის მოწოდებანი „ტრადიციული გრამატიკის რეაბილიტაციის“ შესახებ და რომ სტრუქტურალისტურ ენათმეცნიერებაში უნდა დავინახოთ „მემკვიდრეობითობა“ და არა „გათიშულობა“. ამ საკითხთან დაკავშირებით ზემოთ ციტირებული სიტყვების ავტორი ვ. კოდუხოვი საგანგებოდ აღნიშნავს:

„სტრუქტურული და მათემატიკური ენათმეცნიერების განვითარების ცნობილმა სიძნელეებმა, ტრადიციული ენათმეცნიერების წარმატებებმა დაამტკიცეს სხვადასხვა სკოლებისა და მომდინარეობათა ღონისძიებების გაერთიანების აუცილებლობა (ინტეგრაციის საჭიროებაზე საუბარი იყო ლინგვისტების IX საერთაშორისო კონგრესზე, რომელიც ჩატარდა 1962 წ. კემბრიჯში, აშშ). რ. იაკობინსონმა, შეაჯამა რა კონგრესის მუშაობა, აღნიშნა: თუ გუშინ ეგრეთწოდებული სტრუქტურული ლინგვისტიკა დაბეჯითებით უპირისპირდებოდა ტრადიციულ მეცნიერებას ენაზე, დღეს ჩვენ გვესმის „ტრადიციული გრამატიკის რეაბილიტაციისადმი მოწოდება“. უფრო კონკრეტულად ეს პროცესი თვალსაჩინო გახდა ლინგვისტების X კონგრესზე (ბუქარესტი, 1967). სხვადასხვა სკოლებისა და მომდინარეობათა მიღწევების გაერთიანების ტენდენცია მოწმობს ენათმეცნიერების განვითარების ახალ ეტაპს, რაც იმით ხასიათდება, რომ პოსტსტრუქტურული თანა-

მედროვე ენათმეცნიერება ჩვენს წინაშე წარმოსდგება, ვითარცა გან-
შტოებული და მრავალასპექტიანი, როგორც ინტეგრაციული ენათ-
მეცნიერება ანუ პლურალისტური ლინგვისტიკა, რომელიც ეფუძნება
წარსულის ყველა მიღწევას და ითავსებს მეცნიერულ და ნაციონალურ
ტრადიციებს” (კოდუხოვი, გვ. 98; შენიშვნაში 2 ავტორი უთითებს წყ-
აროზე და დამატებით წერს: „2 იაკობინსონი რ. ლინგვისტიკის მეცხრე
კონგრესის შედეგები. „ნოვოე ვ ლინგვისტიკე“, ნაკვ. IV, გვ. 579. უფრო
ადრე, VIII კონგრესზე ელმსლევმა შენიშნა: „ლინგვისტიკის მთელს
განვითარებას თუ გავაყოლებთ თვალს და საგნებს გარეშე მაყურე-
ბის თვალთ შვეხედავთ (დავისაგან მოწყვეტით, რაც ჯერ კიდევ გრ-
ძელდება), აღმოჩნდება, რომ მიუკერძოებელი შედარება კლასიკური
პრაქტიკული მეთოდებისა, ფონოლოგიასა და მორფოლოგიაში გამოყ-
ენებული, ერთი მხრივ, ხოლო მეორე მხრივ- სტრუქტურული ლინგვის-
ტიკისა, უწინარეს ყოვლისა, ჰბადებს მემკვიდრეობითობის, ვიდრე
გათიშულობის შთაბეჭდილებას“ („ნოვოე ვ ლინგვისტიკე“, ნაკვ. 2, გვ.
118)“ კოდუხოვი, 98; დაყოფა ჩვენია. ა. გ.).

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ენისა და სიტყვის (მეტყველების) სო-
სურისეული დაპირისპირება არსებითად მათი ანტინომიის შესახებ
მსჯელობას ნიშნავს. აქვე შედის სინქრონისა და დიაქრონის ურთ-
იერთდაპირისპირებაც. ეს მომენტიც გვაქვს აღნიშნული ჩვენს ნიგნში
„ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“ (1974. დაინერა 1973
წ.). ვ.ი. კოდუხოვის „ზოგად ენათმეცნიერებაშიც“ (1974) საგანგებო
პარაგრაფია გამოყოფილი სათაურით (სოსიურის თეორიასთან დაკავ-
შირებით): „სამეტყველო მოღვაწეობა, როგორც ანტინომია“ (გვ. 72).

როგორც აქედან ჩანს, თეორიული შეცდოა ჩვენ არ დაგვიშვია.
მეტიც, მთელი რიგი დებულებები, რომელთაც ჩვენ ვავითარებდით
დასახელებულ მონოგრაფიაში, პირდაპირ პარალელებსა და ანალოგებს
პოულობენ 1997 წელს რუსულად გამოსულ (ნათარგმნ) ნაშრომში, რომ-
ლის ავტორია გერმანელი ფილოსოფოსი ერჰარდ ალბრეხტი (ე. ალბრ-
ეხტი. თანამედროვე ლინგვისტური ფილოსოფიის კრიტიკა. თარგმ.
გერ-დან ა. გ. შესტაკოვის მიერ. მოსკ., 1977. განსაკ. იხ. თავი: „ენის აზ-
როვნებისა და სიმამდვილის დაშლა სტრუქტურალიზმის მიერ“. რუს.).
შემხვედრი ადგილები არ მოგვაქვს ამ საკითხით დაინტერესებულს
შეუძლია ჩვენი სიტყვები თვითონ შეამონმოს სათანადო შეჯერების
საფუძველზე.

ბოლოს, მივუთითებთ ერთს მომენტზედაც: თვით სტრუქტურალ-
ისტური ენათმეცნიერების ზოგიერთი რუსი მექომავე და მეხოტბე
იძულებულია განაცხადოს ამ დარგის სამივე მიმართულების (პრალის,
კოპენჰაგენის, ამერიკულის) შესახებ:

„ამჟამად ამ მიმართულებებმა მნიშვნელოვნად ამოსწურეს თავისი პროტენცია, შესწავიტეს არსებობა, როგორც ორგანიზაციულმა გაერთიანებებმა. თეორიებისა და ენის ახალი პრაქტიკული გამოყენების განვითარების ფონზე ნათელი ხდება თვითეული სკოლის შეზღუდულობა“ (ლ. ნ. ზასორინა. სტრუქტურული ლინგვისტიკის შესავალი. მოსკ., 1974, გვ. 291. რუს.).

ავტორი თავის შრომის სულ უკანასკნელ გვერდზე (304) სტრუქტურალისტურ ენათმეცნიერებას უკვე მიიჩნევს ლინგვისტიკის ერთერთ „შტოდ“ და მის ამოცანას ახალ ეტაპზე „ბუნებრივ ენათა“ სტრუქტურების „მათემატიკურ აღწერაში“ ხედავს:

„სტრუქტურულ ლინგვისტიკას, როგორც ენათმეცნიერების შტოს, თავის საგნად აქვს მხოლოდ ბუნებრივ ენათა სტრუქტურის სხვადასხვა აღწერილობანი. მათ შორის მათემატიკურ აღწერას უჭირავს მნიშვნელოვანი ადგილი. ენის აღწერაში მათემატიკური აპარატის შეტანა გულისხმობს აბსტრაქციის უმაღლესი დონისაკენ სვლას“. „მათემატიკური ლინგვისტიკა განუყოფელია სტრუქტურულისაგან, რამდენადაც მას არ გააჩნია განსაკუთრებული ობიექტი“ (იქვე, დაყოფა ჩვენია. ა.გ.).

ასეთი განცხადებანი, ავტორის ძალაუწიებურად, სტრუქტურალისტური ლინგვისტიკის სასარგებლოდ არ ჟღერენ. ლ. ზასორინას ნიგნი დაიბეჭდა იმავე 1974 წელს, როცა ვ. კონდუხოვის შრომა გამოქვეყნებული: პირველი განკუთვნილია „უნივერსიტეტებისა და ინსტიტუტების ფილოლოგიური სპეციალობების სტუდენტთათვის“, მეორე კი „უნივერსიტეტების ფილ. სპეციალობათა სტუდენტებისათვის“ ვ. კონდუხოვი „მათემატიკურ ენათმეცნიერების“ განვითარების პერსპექტივას არ ხედავს, მეორე კი – ოპტიმისტურადაა განწყობილი. ამრიგად, ამ დისციპლინის მომავალი განვითარების საკითხის გადანყვეტა დროის საქმეა. რაც შეეხება პოეტიკას, რ. იაკობინსონის შრომების ანალიზისაფუძველზე დავრწმუნდებით, რომ ყველაფერი დადებითი, რაც მახასიათებს - მაღალი ტრადიციონალიზმითაა აღბეჭდილი.

პოეტიკის ზოგადი პოსტულატები რ. იაკობინსონის შრომებში

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ XX ს-ის სტრუქტურალისტური პოეტიკა უმთავრესად რ. იაკობინსონია შრომებითაა ცნობილი. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ამ დიდი ენათმეცნიერის საკუთრივ მეტრისტული (ლექსთწყობის საკითხებისადმი მიძღვნილი) მონოგრაფიები და ნარკვევები.

რომან იოსების ძე იაკობსონი (დაიბადა მოსკოვს 1896 წ. 11 (23) ნოემბერს) თანამედროვეობის ერთ-ერთ უაღრესად გამოჩენილი, მსოფლიო მასშტაბის ენათმეცნიერი და პოეტიკის მკვლევარია. 1914 წელს დაამთავრა ლაზარევის აღმოსავლური ენების ინსტიტუტი. იყო ერთ-ერთი დამაარსებელი მოსკოვის ლინგვისტური წრისა და წევრი პეტროგრადის „ოპოიაზი“-სა. 1921 წელს რსფსრ-ის საელჩოს წევრია პრაღაში; აქ იგი, ნ. ტრუბეცკოისთან ერთად, სათავეში ჩაუდგა ე. წ. „პრაღის ლინგვისტურ წრეს“, რომლის მანიფესტიც, მის მიერ შედგენილი, 1929 წელს გამოქვეყნდა. ნაცისტების მიერ ჩეხოსლოვაკიის ოკუპაციის წინარე პერიოდში რ. იაკობსონი ტოვებს პრაღას და მიემგზავრება ჩრდ. ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სადაც მუდმივ საცხოვრებლად და თავისი მეცნიერული მუშაობის გასაგრძელებლად რჩება. ამჟამად რ. იაკობსონი ჰარვარდის უნივერსიტეტის პროფესორია. არჩეულია მრავალი ნაციონალური აკადემიისა, უნივერსიტეტებისა და სამეცნიერო წრეების საპატიო წევრად. რამდენჯერმე ჩამოვიდა საბჭოთა კავშირში და მონაწილეობა მიიღო სხვადასხვა სამეცნიერო სიმპოზიუმებში. 1996 წ. იყო საქართველოშიც და თბილისის უნივერსიტეტში წაიკითხა სამი მოხსენება საენათმეცნიერო საკითხებზე.

რ. იაკობსონის კალამს ეკუთვნის მრავალრიცხოვანი შრომები ენათმეცნიერების და პოეტიკის (საერთოდ ლიტმცოდნეობის), ძველის სლავური პოეტური ეპოსის („სერბიული ეპიკური ლექსი“, „იგორის ლაშქრობა“ და სხვ.), მითოლოგიის, ტექსტოლოგიის, თარგმანის ლინგვისტური ასპექტების და ჰუმანიტარული ცოდნის სხვა დარგებში. განსაკუთრებით დიდია რ. იაკობსონის ღვაწლი ე. წ. ფუნქციონალური სტრუქტურალისტიკის, კერძოდ ფონოლოგიის, დარგში. ბევრ ქვეყანაში მან ბიძგი მისცა ახალ მიმართულებებსა და ძიებებს აღნიშნულ დარგში. რ. იაკობსონს ეკუთვნის აგრეთვე მთელი სერია წერილებისა და ნარკვევებისა რუსული და უცხოელი ავტორების პოეტიკის საკითხებზე. ეს ავტორებია: ხლებნიკოვი (ბროშურა „უახლესი რუსული პოეზია“, [პრაღა], 1922), პუშკინი, რადიშჩევი, ზლოკი, მაიაკოვსკი, მანდელშტამი, პასტერნაკი, დანტე, შექსპირი, უილიამ ბლეიკი, შ. ბოდლერი, მ. ემინესკუ, ხ. ბოტევი, ბრეხტი და სხვ. მეტი წილი ამ ნაშრომებისა თავმოყრილია მის მონუმენტურ წიგნში - „პოეტიკის საკითხები“ (პარიზი, [1973] და ნაწილობრივ მისი „რჩეული საწერები“-ს ტომებში (ფრ. და ინგლ. ენებზე).

უწინარეს ყოვლისა, რ. იაკობსონი საჭიროდ თვლიდა მკაფიოდ დაედგინა ლიტერატურისმცოდნეობის, კერძოდ პოეტიკის, კვლევის საგანი, საკითხთა სპეციფიკური წრე, რომელიც ამ დისციპლინას

ავტონომიურ უფლებას მიანიჭებდა ჰუმანიტარული ცოდნის სხვა დარგებს შორის. თავდაპირველად მან ასეთ საგნად („გმირად“) ე. წ. ლიტერატურული „ხერხი“ მიიჩნია. წიგნში „უახლესი რუსული პოეზია“ რ. იაკობსონი წერდა:

„ლიტერატურაზე მეცნიერებას თუ სწავლია მეცნიერებად იქცეს, იგი იძულებულია თავის ერთადერთ „გმირად“ აღიაროს „ხერხი“ (რომან იაკობსონი. უახლესი რუსული პოეზია. პირველი მონახაზი. პრაღა. 1922, გვ. 11. რუსულ ენაზე. დაყოფა ჩვენია. ა. გ.).

ვ. შკლოვსკის მიერ „ოპოიაზის“ მოღვაწეობის პერიოდში დანერგული ტერმინი „ხერხი“ (ხელოვნება, როგორც ხერხი) რ. იაკობსონის მიერ აღიარებულ იქნა ლიტერატურის ისტორიის და საკუთრივ პოეტიკის მთავარ „გმირად“. „ოპოიაზი“-ს მიერ 1923 წ. გამოცემულ წიგნში „სლავური ფილოლოგია რუსეთში ომისა და რევოლუციის წლებში“ (მოსკოვი-ბერლინი). რომელიც რ. იაკობსონსა და პ. ბოგატირევს ეკუთვნის, „პოეტიკის“ განყოფილებაში რ. იაკობსონი წერდა, რომ უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო დისციპლინამ, რომელიც წინათ მიჩქმალული იყო. ამიტომ „გადასროლილი იქნა ლოზუნგი: თუ ლიტერატურის ისტორიას უნდა მეცნიერებად იქცეს, მან უნდა იპოვოს თავისი გმირი (ლინგვისტ რისის ტერმინი). ნამოყენებულია მოთხოვნა მხატვრული ხერხის, როგორც ერთადერთი ჭეშმარიტი ისტორიულ-ლინგვისტური გმირის, ანალიზისა“. (იქვე, გვ. 29). ამ ამოცანის განხორციელება შესაძლებელი ხდება იმ შემთხვევაში, თუ, უწინარეს ყოვლისა, გათვალისწინებული იქნება პრაქტიკული და პოეტური ენების „ფუნციონალური განსხვავება“, რომელიც ცხადყოფს, რომ „...პოეტური ენა ისეა აგებული, რომ იგი შეიგრძნობა. ენობრივი შეხამებანი აქ იძენენ თვითღირებულებას (განწყობა გამოთქმაზე)“. (იქვე, გვ. 30).

რ. იაკობსონი იქვე აღნიშნავს, რომ მოსკოვის ლინგვისტური წრისაგან განსხვავებით, პეტროგრადელები ამტკიცებენ, რომ „პოეტური მოტივი ყველასთვის როდი წარმოადგენს ენობრივი მასალის გაშლას“ (გვ. 31).

უკანასკნელი ტერმინიც („გამოთქმაზე განწყობა“), რომელიც პოეტური ენის სპეციფიკური ნიშნის ამომწურავ დეფინიციადაა მიჩნეული, რ. იაკობსონმა გარკვეულ ფორმულად ჩამოაყალიბა ჯერ კიდევ 1922 წელს წიგნში „უახლესი რუსული პოეზია“, რასაც იგიხაზს უსვამს 1923 წელსაც „ჩეხური ლექსის შესახებ“ გამოკვლევაში:

„მე უკვე ფორმულირებული მაქვს სხვა ადგილას ჩემი განმარტება პოეზიისა, როგორც მეტყველებისა გამოთქმაზე განწყობით“ („...ვის-

კაზივანია ს უსტანოვკოი ნა ვირაჟენიე“, „ჩეხური ლექსის შესახებ“, 16; დაყოფა ჩვენია. ა. გ.).

როგორ ესმოდა რ. იაკობსონს პოეტური ენის ეს ძირითადი თვისება („განწყობა გამოთქმაზე“) ფუნქციონალური თვალსაზრისით? იგულისხმებოდა თუ არა მასში გარკვეული ინფორმაციული კოდი თუ იგი ამ დანიშნულების გარეთ იყო დატოვებული?

ძალიან დიდხანს რ. იაკობსონი გამოთქმაზე ორიენტირების მომენტს პოეტური მეტყველების ავტონომიურ ხასიათს ანიჭებდა. „გამოთქმაზე განწყობა“ თავის თავზეა მიმართული, მისი მიზანი სრულიად დამოუკიდებელი ესთეტიკური კორელატის გამოვლინებაა, პოეტური მეტყველება თვითმიზნური მანიფესტაციაა გამოთქმის ისეთი ორგანიზებულობისა, რომელიც მას პრაქტიკული ენისაგან განსხვავებით და ყოველგვარი კომუნიკაციის გარეშე ანიჭებს თავისთავად ღირებულებას. პოეტი თავისუფალია თავისი არჩევანის დროს და იგი მხოლოდ თვითონ გამოთქმის სტრუქტურითაა დაინტერესებული.

სტრუქტურალისტებისათვის საანთოლოგიო ნარკვევში „ლინგვისტიკა და პოეტიკა“ (დაიბეჭდა 1960 წ.) რ. იაკობსონი პოეტური ენის ფუნქციას ისევ სწორედ ასეთს, ავტონომიურ „გამოთქმაზე განწყობაში“ ხედავს: <<Направленность (Einstellung) на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого – это поэтическая функция языка>> (სტრუქტურალიზმ: <<За>> и <<Против>>. 202. ხაზგასმა ჩვენია). ერთი სიტყვით. „პოეზია არის ენა მის ესთეტიკურ ფუნქციაში“, ასეთია რ. იაკობსონის დეფინიცია. ბუნებრივია, რომ ამგვარმა თეორიულმა პოსტულატმა რ. იაკობსონი, ბოლოსდაბოლოს, მიყვანა პოეტიკის ლინგვისტიკის ნაწილად აღიარებამდე, რის გამოც ენათმეცნიერულ ტერმინოლოგიის გადატანა პოეტიკაში, კერძოდ ვერსიფიკაციის შესახებ დაწერილ მის ბოლო ნაშრომებში – ძალზე თვალსაჩინოა (დაწვრ. იხ. „ვეფხისტყ. პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“, გვ. 116-133).

* * *

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სტრუქტურის ცნებას რ. იაკობსონის შრომებში. პრალის ლინგვისტიკური წრის ცნობილი „თეზისების“ გამოქვეყნებამდე, ერთი წლით ადრე, ჟ. „ნოვი ლეფ“-ში (1928, 2) დაიბეჭდა ი. ტინიანოვისა და რ. იაკობსონის ერთობლივი მანიფესტი „ლიტერატურისა და ენის შესწავლის პრობლემები“, რომელშიც უარყოფილია ენის მიმართ სოსიურისებური გათიშვა და დაპირისპირება სინქრონიისა და დიაქრონიისა და საგანგებოდაა აღნიშნული,

რომ „სინქრონიისა და დიაქრონიის დაპირისპირება იყო სისტემის ცნების ევოლუციის ცნებისადმი დაპირისპირება და ჰეკარგავს პრინციპულ მნიშვნელობას, რამდენადაც ჩვენ ვალიარებთ, რომ თვითეული სისტემა მოცემულია როგორც ევოლუცია, ხოლო, მეორე მხრით, ევოლუცია გარდუვალად ატარებს სისტემის ხასიათს“ („ნოვი ლეფ“, 1928, 2, გვ. 36-37 რუს.; შდრ. ი. ტინიანოვი. პოეტიკა. ლიტერატურის ისტორია. კინო. მოსკ., 1977, გვ. 273. რუს. ამ სტატიის ფრანგ. თარგ. იხ. რომან იაკობსონი. პოეტიკის საკითხები, პარიზი, 1973, გვ. 57-58).

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ამ კოლექტიური ნაშრომის გამო რ. იაკობსონი წერს: „როგორც ენისადმი დამოკიდებულებით, ისე ლიტერატურისადმი მიმართებით იგი იმდენად კოლექტიური შემოქმედების შედეგი იყო, რომ უბრალოდ შეუძლებელია ვუპასუხოთ ჩემთვის არაერთხელ მოცემულ შეკითხვას: სად თავდება აზრი ერთი თანავეტორისა, როცა იგი მეორეს უთმობს ადგილს“ (ტინიანოვის წიგნის შენიშვნა. გვ. 533). ცოტა ზემოთ თეზისებში აგრეთვე ნათქვამია:

„წმინდა სინქრონიზმი ამჟამად ილუზიად იქცევა: თვითეულ სინქრონულ სისტემას აქვს თავისი წარსული და მომავალი, ვითარცა გარდუვალა სტრუქტურული ელემენტები სისტემისა“ („ნოვი ლეფ“, 36, შდრ. ი. ტინიანოვი, პოეტიკა... 282).

1929 წელს პრალის ლინგვისტური წრის „თეზისებში“ განმეორებულია რ. იაკობსონის ის ძირითადი პოსტულატები, რომლებიც ზემოთ იყო მოტანილი. პრალის „ფუნქციონალური ლინგვისტიკის“ ერთ-ერთ ბელადს, რ. იაკობსონს ეკუთვნის ამ თეზისების შემდეგი სიტყვები: „პოეტური ენის სინქრონული აღწერის საფუძვლების დამუშავება უნდა ისწრაფოდეს განთავისუფლდეს შეცდომებისაგან, რაც პოეტური ენის საურთიერთო ენასთან გაიგივებაში გამოიხატება“ (ვ. დ. ზვეგინცევი. ისტორია... ნან. II, მოსკ., 1960, გვ. 78. რუს.). „პოეტური სამეტყველო მოღვაწეობის სპეციფიკური თვისებები მყლავნდება ნორმიდან გადახვევაში, თანაც ხასიათი, ტენდენცია და მასშტაბი ამ გადახვევისა ძალზე სხვადასხვანაირია“ (იქვე. დაყოფა ჩვენია. ა. გ.).

ამ „თეზისებში“ რ. იაკობსონი სალექსო რიტმს განიხილავს ენის ფონოლოგიურ ბაზაზე, რაც ამჟამად თვით ავტორისთვისაც ნაწილობრივ განვლილ ეტაპს წარმოადგენს. მაგრამ მკვლევარის ძირითადი დებულება, რომ პოეტური ენის სპეციფიკას შეადგენს მისივე ავტონომიური ხასიათი - უცვლელი დარჩა:

„იმ ვითარების შესაბამისად, რომ პოეტური შემოქმედება ისწრაფვის დაეყრდნოს ენობრივი ნიშნის ავტონომიურ ღირებულებას, გამომდინარეობს , რომ ლინგვისტური სისტემის ყველა მხარე, რო-

მელიც ურთიერთობის დროს მხოლოდ დამხმარე როლს ასრულებს, პოეტურ სამეტყველო მოღვაწეობაში იძენს უკვე დამოუკიდებელ მნიშვნელობას“ (იქვე, 78. დაყოფა ჩვენია, ა. გ.).

სადავო არ შეიძლება იყოს ის აზრი, რომ პოეტურ ენაში აქტუალურიზებულია ისეთი ელემენტები ენისა, რომელიც პრაქტიკულ ენაში ან ნიველირებულია, ან რეკვიზიტის დონეზე დარჩენილი. მაგრამ ელემენტთა აქტუალიზაცია არ შეიძლება მიჩნეულ იქნას ესთეტიკური ინფორმაციის ფუნქციის გარეშე მოქმედ ფაქტად. პრადის „ფუნქციონალური ლინგვისტიკა“ კი ასეთ ფუნქციას თვითონ სტრუქტურის ავტონომიურ ხასიათში ხედავს. ყოველგვარი სტრუქტურა თითქოს დიაქრონულ პლანშია ახსნილი: არა მარტო სტრუქტურის ცალკეული ელემენტები არიან ერთმანეთთან კოორდინირებული, ისინი არ შეიძლება გაგებულ იქნან ისტორიული ასპექტის გარეშე (მაგ. ბარბარიზმების ხასიათი და სხვ.). მიუხედავად ორი პლანის- სინქრონიისა და დიაქრონიის გაერთიანებისა - რ. იაკობსონის მეტრისტულ შტუდიებში ისტორიული (დიაქრონული) პლანი სუსტადაა წარმოდგენილი. კონკრეტულ ნაწარმოებთა რიტმიკული ანალიზის დროს მისი მეთოდოლოგიის ეს ნაკლი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა. ამითაა გამოწვეული ის ფაქტი, რომ თვითონ „სტრუქტურა“ ცნება მასთან ხშირად და უნებურად სტატიკურ კატეგორიად გვევლინება. სა ეს მაშინ, როცა იგივე ცნება ი. ტინიანოვთან დინამიკურ ხასიათს ატარებს. აღსანიშნავია, რომ თვით „სტრუქტურა“ ცნების შეტანას პოეტიკაში ი. ტინიანოვს მიაწერენ.

ტინიანოვმა „ერთმა პირველთაგანმა შემოიტანა ლიტერატურისმცოდნეობაში ტერმინი სტრუქტურა“... (იხ. „კრატკაია ლიტერატურნაია ენციკლოპედია“, VII, გვ. 231. სმირსოვის წერილი: „სტრუქტურალიზმი ლიტერატურისმცოდნეობაში“). მაგრამ იური ტინიანოვი „სტრუქტურა“ ცნების ნაცვლად სისტემატურად მიმართავდა ტერმინს „კონსტრუქცია“ და იგი ესმოდა, როგორც დინამიკური პროცესი. სავსებით მართებულად შენიშნავს ვ. ი. ბრაგინსკი: „ჟღერადობა-მნიშვნელობის“ პრობლემის რიტმიკული ასპექტის განსაკუთრებით ღრმა და ფაქიზი ანალიზი მოცემულია ი. ტინიანოვის მიერ მის წიგნში „სალექსო ენის პრობლემა“. მიუდგა რა ლექსს, როგორც დინამიკურ კონსტრუქციას, ი. ტინიანოვმა აჩვენა ლექსში სიტყვის სემანტიკაზე რიტმის დეფორმაციული ზეგავლენა. სალექსო რიგის „მთლიანობისა“ და „სივინროვის“ ზეგავლენით ხდება წინ წამოწევა [სიტყვის] ფაქტორთა ერთი ჯგუფისა მეორის ხარჯზე. ამასთან წინ წამოწეული ფაქტორი დაქვემდებარებულის დეფორმაციას ახდენს“ (ვ.ი. ბრაგინსკი. მაღაის კლასიკური ლექსის ევოლუცია. მოსკ., 1975, გვ. 68-69. რუს. დაყოფა ჩვენია. ა. გ.).

აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ ჯერ კიდევ 1910 წელს ლექსის რიტმის ანალიზის დროს ცნებას „სტრუქტურა“ მიმართავდა ანდრეი ბელი და აგრეთვე სტატიკური შინაარსით:

„უნდა ითქვას, რომ ამა თუ იმ პოეტის სტრუქტურის დაშლის დროს ორ ან სამ სტრუქტურად... მე არ განვიხილავ... ამ სტრუქტურათა კომბინაციას, როგორც რაღაც ნასესხებს... რიტმული წყობის ორიგინალობა სტრუქტურათა კომბინაციაშია“ („სიმბოლიზმი“, 1910, გვ. 342. რუსულად. დაყოფა ჩვენია, ა.გ.)

სალექსო რიტმის საკითხები რ. იაკობსონის შრომებში

რ. იაკობსონის ზოგადი პოეტიკური დებულებების მიმოხილვის შემდეგ დასადგენია სალექსო რიტმის ცალკეული მოვლენების ინტერპრეტაციები მის შრომებში: როგორია რ. იაკობსონის დამოკიდებულება ლექსის რიტმის იზოქრონისტული ინტერპრეტაციისადმი?

დიდი ხნის წინათ ვწერდით, რომ „ახალი ენების ლექსთანყობათა რიტმისათვის უცნობია იზოქრონიზმი ანუ ბგერითი ელემენტების დროის თანაბარ ფარგლებში გამოთქმის პრინციპი. რეალური მეტყველების რიტმი შეიცავს სულ სხვა კანონებს, ვიდრე წმინდა მუსიკალურ-მეტყველებითი ლექსტწყობის რიტმი. კვანტიტატურ (ბერძნულ და ლათინურ) ლექსტწყობაში ტერფი მუსიკალური ტაქტის ანალოგიური ერთეული იყო, სილაბურ-ტონურ ლექსტწყობაში კი ტერფი განყენებული ელემენტია სქემისა და მუსიკალურ ტაქტთან საერთო არაფერი აქვს“ („ქ. კლ. ლექსი“, 16-17) „მიუხედავად ამისა, ლექსის ზოგიერთი ფორმალისტი თეორეტიკოსი თავგამოდებით იცავს იზოქრონიზმის პრინციპს ახალი ენების მეტრიკაში. თავი რომ დავანებოთ ე. წ. სასკოლო ტრადიციულ მეტრიკას, ამ უკანასკნელის წინააღმდეგ მებრძოლი მკვლევარებიც იზიარებენ იზოქრონიზმის თავისებურად სახეცვლილ თეორიას. მაგ., დამახასიათებელია ვერიესა და იაკობსონის პოზიცია ამ საკითხში. „ჩეხური ლექსის შესახებ“ დანერვილ შრომაში ეს უკანასკნელი წერს: „ობიექტური და სუბიექტური დრო ღრმად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ტერფების ობიექტური გრძლივობა (длительность), ამბობს ვერიე, შეიძლება განსხვავდებოდეს სუბიექტური გრძლივობისაგან და მხოლოდ ეს უკანასკნელი თამაშობს როლს რიტმში“. ამავე აზრისაა ტომაშევესკიც. ამრიგად, „სუბიექტური დრო“ თითქოს შველის საქმეს და რიტმის კანონებში ჩათვლილია თვითონ ამ კანონების აღქმის ინდივიდუალური პროცე-

სი. მკითხველმა სუბიექტურად უნდა შეავსოს ხარვეზები, რომელთაც შეიძლება წააწყდეს იგი ახალი ენების ლექსთწყობის ტერფებისა და ტაეპების მოჩვენებითი თანაბარფარგლიანობის ათვისების დროს... ამგვარი თეორიის მომხრეებს არ აკრთობთ ის გარემოება, რომ ახალ ენებში ტაეპის ცოცხალი წარმოთქმა სავსებით გამორიცხავს სიტყვაზე ასეთი სუბიექტური ოპერაციის საშუალებას და რომ მას სინამდვილეში არა აქვს ადგილი. „სუბიექტური დრო“ ფიქციაა და, რაც მთავარია, სილაბურ-ტონური და საერთოდ, კვალიტატური ლექსთწყობის რიტმი სრულიად არ საჭიროებს ფსევდო-იზოქრონისტულ ახსნას: იგი (რიტმი) აღმოცენდება ბგერითი ელემენტების მხრივ ორგანიზებული ტაეპების ურთიერთმოქმედების ბაზაზე. აქ მთავარია საერთო კანონზომიერებების ფონეტიკური ილუზია, საერთო რიტმული წესრიგი და არა იზოქრონიზმი ან „სუბიექტური დრო“, რომელიც დასახელებულ ლექსთწყობაში ობიექტურად არ ივარაუდება. „სუბიექტური დროს“ თეორიის (ვერე, იაკობსონი, ტომაშევსკი) უსაფუძვლობა უფრო ნათლად ჩანს წმინდა ტონური ლექსთწყობის ანალიზის დროს, როცა ზოგჯერ ტაეპი ერთ სიტყვას შეიცავს და იგი გვევლინება მრავალსიტყვიანი ტაეპის ექვივალენტად სტროფში: არავითარ „სუბიექტური დროს“ არ შეუძლია წარმოთქმისას დროის თანაბარ ფარგლებში ასათვისებელ ერთეულად მიიჩნიოს, მაგალითად, ხუთმარცვლიანი და ათმარცვლიანი ტაეპები“ („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 17-18. დაყოფანი ტექსტშია. ა.გ.).

1960 წელს რ. იაკობსონი „სუბიექტური დროს“ ცნებისადმი ერთგულების ნაცვლად უკვე ლექსის რიტმში იზოქრონიზმის ობიექტურად არსებობის აღიარებამდე მიდის. იგი წერს („ლინგვისტიკა და პოეტიკა“-ში):

<<Изменение последовательности это прием, который, кроме как в поэтической функции, в языке не используется. Только в поэзии, где регулярно повторяются эквивалентные единицы в время потока речи ощущается (ის ეხპერიენცედ) – аналогично тому как обстоит дело с музыкальным временем если обратиться к другой семиотической модели>> (Структурализм << За>> и << Против>>, 205. ხაზგასმები ჩვენია. ა.გ.).

მაგრამ კარგად ცნობილია, რომ მუსიკალური ტაქტი და გამმა მათემატიკურად სწორ პროპორციებს ავლენენ, ლექსისათვის ეს დამახასიათებელი არაა. კერძოდ, მუსიკალური ტაქტის მაგალითზე და ლექსის საზომთან დაკავშირებით ჰეგელი გენიალური სიზუსტით წერდა: „...მეტრს რომ შეეძლოს მთლიანად დაექვემდებაროს ტაქტის კანონებს, მაშინ მუსიკასა და პოეზიას შორის განსხვავება, ყოველ შემთხვევაში ამ სფეროში, მთლიანად გაუქმდებოდა და დროისეული ელემენტი გადასწონიდა მასში, რაც პოეზიას არ შეუძლია დაუშვას მისი ბუნების თანახმად“ (ჰეგელი. ესთეტიკა. მოსკ. 1971, ტ. 3, გვ. 400. რუს. თარგ.).

ვ. ჟირმუსნიკიც გამოთქვამს პოეტიკაში უდავოდ აღიარებულ ჭეშმარიტებას, როცა წერს: „ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ სალექსო სიტყვის ბგერითი მასალის უმნიშვნელოვანესი განსხვავებანი მუსიკალური ტონებისაგან: მერყევი ტონები, განუსაზღვრელი ინტერვალები, ზუსტ და პროპორციულ დროისეულ გრძლივობათა უქონლობა“ („მეტრიკის შესავალი“, გვ. 20. რუს. დაყოფა ჩვენია, შდრ. ჩვენი „ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“, გვ. 205-206). დამახასიათებელია, რომ იური ტინიანოვიც კატეგორიულად უარყოფდა იზოქონიზმს ლექსში: „ექსპერიმენტულ გამოკვლევებს მივყევართ იზოქრონობის სრულ უარყოფამდე“... „სუბიექტური დრო“ შველის, რა თქმა უნდა, საქმეს, მაგრამ ახლო ანალიზის დროს აღმოჩნდება სრულ თვითნებობად“ („სალექსო ენის პრობლემა“, 1924, გვ. 129. რუს.).

ამრიგად, ლექსის რიტმის, როგორც დროში მიმდინარე პროცესის „ანალოგია მიმდინარე დროსთან“, ლექსის რიტმის დაახლოება მუსიკასთან, როგორც „სხვა სემიოტიკურ მოდელთან“ - მიუღებელია.

ამასთანავე რ. იაკობსონი სხვა წერილში („ვიზუალური და სმენითი შეგრძნებების შესახებ“) პირდაპირ წერს, რომ „მეტყველება ან მუსიკა დროში მიმდინარეობენ (და) მორიგეობით ზემოქმედებენ ჩვენს სმენაზე“ („ვეფხისტყ. პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“, 131). ზოგადად ეს დებულება სწორია, ოღონდ იგი არ ამართლებს სალექსო მეტყველების შიგნით იზოქრონულობის არსებობას. „დრო ლექსში სრულიად არ აღიქმება“, – აცხადებს ი. ტინიანოვი (შდრ. ჩვენი „ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“, გვ. 132) და ეს შეხედულება უყოყმანოდ უნდა გავიაზროთ.

რა არის ავტორი?

ავტორის კონცეფციის წარმოშობა იდეათა ისტორიის, ცოდნის, ლიტერატურის, ფილოსოფიისა და სხვა მეცნიერებათა ინდივიდუალიზაციის პროცესში განსაკუთრებულ ეტაპს წარმოადგენდა. ახლაც, როცა რაიმე კონცეფციის, ლიტერატურული ჟანრის, ფილოსოფიური სკოლის ისტორიას შეისწავლიან, ამ მთლიანობას, ჩემი აზრით, ისევ განიხილავენ, როგორც შედარებით სუსტ, მეორეულ დაყოფას, რომელიც ეფუძნება ისეთ პირველად, მყარ და ფუნდამენტურ ერთიანობას, როგორიცაა ავტორის და ნაწარმოების ერთიანობა.

ახლა ავტორის, როგორც პიროვნების სოციალურ-ისტორიულ ანალიზს არ ვაპირებ. რასაკვირველია, საინტერესო იქნებოდა ავტორის კონცეფციის ჩვენს მსგავს კულტურებში ჩამოყალიბების პროცესისთვის თვალის მიდევნება, მისი სტატუსის დადგენა, იმ მომენტის განსაზღვრა, როცა ნაწარმოების ავტენტურობისა და ატრიბუციის შესახებ დაისვა საკითხი; განსაზღვრა იმისა, თუ რა წვლილი მიუძღვის ავტორს განსხვავებულ ღირებულებათა სისტემის ჩამოყალიბებაში; გამოვლენა იმისა თუ როდის მიანიჭეს უპირატესობა მწერალთა და არა პერსონაჟთა ბიოგრაფიებს; როგორ აღმოცენდა „ავტორისა და მისი ნაწარმოების ანალიზის“ გავრცელებული კონცეფცია? მე ამჯერად ავტორსა და ტექსტს შორის ურთიერთმიმართების დადგენა, იმ ხერხების შესწავლა მაქვს განზრახული, რითაც ტექსტი იმ „ფიგურაზე“ მიუთითებს, რომელიც - ყოველ შემთხვევაში ერთი შეხედვით, ტექსტის მიღმა და მისი წინამორბედი.

ამ საკითხზე საუბარს ბეკეტისეული* ფორმულირებით დავიწყებ: „რა მნიშვნელობა აქვს ვინ საუბრობს – თქვა ვიღაცამ - რა მნიშვნელობა აქვს ვინ საუბრობს“. ამ განურჩევლობაში თანამედროვე ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი ეთიკური პრინციპი ვლინდება. მე ვსაუბრობ ეთიკაზე, რადგან ეს განურჩევლობა არის არა იმდენად თავისებურება, რაც საუბრის ან წერის მანერას ახასიათებს, არამედ უფრო მეტად ესაა ერთგვარი იმანენტური ნორმა, რომელიც მუდმივად ახლდება, მაგრამ ბოლომდე არასდროს სრულდება; პრინციპი, რომელიც იმდენად არ ნიღბავს ტექსტს, როგორც შედეგს, რამდენადაც მასზე, როგორც პრაქ-

* ბეკეტი ს. – ირლანდიელი რომანისტი და დრამატურგი. წერდა ინგლისურ და ფრანგულ ენებზე, „ახსურდის თეატრის“ ერთ-ერთი შემქმნელთაგანი, 1969 წლის ნობელიანტი.

ტიკაზე ბატონობს. ეს საკითხი კარგადაა ჩვენთვის ცნობილი, ამიტომ დაწვრილებით ანალიზს აღარ მოითხოვს. საკმარისია ამ იმანენტური ნორმის ილუსტრაცია, მისი ორი მთავარი თემის საშუალებით.

თავდაპირველად, უნდა აღინიშნოს, რომ დღესდღეობით ლიტერატურა რაიმეს გამოხატვის აუცილებლობისგან გათავისუფლდა, ამიერიდან ის მხოლოდ საკუთარ თავზეა ორიენტირებული, თუმცა ის არც ჩაკეტილი არ გახლავთ. ლიტერატურული ნაწარმოები საკუთარ ღიაობასთან გაიგივდა. იგი ნიშანთა თამაშად იქცა, არა იმდენად შინაარსის აღმნიშვნელის, არამედ უფრო მეტად აღსანიშნის ბუნებიდან გამომდინარე. მაგრამ ეს იმაზეც მიუთითებს, რომ ლიტერატურული შემოქმედება მუდმივად არღვევს საკუთარ წესებს, სცილდება საზღვრებს. მისი მიზანი ნაწარმოების შექმნის პროცესის გამოვლენა და მისთვის ხაზის გასმა არ არის, არც ენობრივი ხერხების ასახვა, არამედ, ის, რომ შექმნას გარკვეული სივრცე, რომელსაც მწერალი სუბიექტი გამუდმებით შეერწყმის.

მეორე საკითხი – ურთიერთმიმართება ლიტერატურულ შემოქმედებასა და სიკვდილს შორის კიდევ უფრო ნაცნობია. დაინგრა ის ძველი ტრადიცია, რომლის მაგალითსაც შესაძლოა ბერძნული ეპოსი ემსახურებოდა და რომლის მიზანიც გმირის უკვდავყოფა იყო: თუ გმირს სურდა ახალგაზრდა მომკვდარიყო იმის გამო, რომ მისი ცხოვრება სიკვდილით გაბრწყინებულიყო, ამაღლებულიყო და ამ გზით მიეღწია უკვდავებისთვის. თავად თხრობამ გამოიყიდა მისი სიკვდილი. არაბულ ტრადიციაში, მაგალითად „1001 ღამეში“ სიკვდილის თავიდან აცილება სხვაგვარად ხდება. იმისათვის, რომ ის გადაავადო, შესაძლებელია მთელი ღამით დილაამდე ილაპარაკო და ამით გადადო ვალის გასტუმრება, – რომელიც მთხრობელს აიძულებს დადუმდეს. შეჰერაზადას თხრობა – სიცოცხლის წრის გარეთ სიკვდილის შენარჩუნების მარადიული მცდელობაა.

ჩვენს კულტურაში ეს წარმოდგენა თხრობის, ლიტერატურული შემოქმედების, როგორც სიკვდილის დათრგუნვის საშუალების შესახებ შეიცვალა. მწერლობა მსხვერპლად შეწირვას, საკუთარი თავის განწირვას დაუკავშირდა. ეს ნებაყოფლობით თვითგანადგურებად იქცა, რომლისთვისაც წიგნის ფორმის მინიჭებაც აღარ არის აუცილებელი, რადგან ეს ავტორის კონცეფციის გავლენით წარმოიშობა. ოდესღაც ნაწარმოებს აუცილებლად უკვდავება უნდა მოეტანა, ახლა კი მას მკვლევლობის უფლებაც მიეცა, მათ შორის საკუთარი ავტორისაც კი, როგორც ფლობერის, პრუსტის ან კაფკას შემთხვევაში მოხდა. თუმცა ეს ყველაფერი არ გახლავთ: ახლებური ურთიერთობა

ლიტერატურასა და სიკვდილს შორის მწერლისთვის ინდივიდუალური ხასიათის წარმევაში ვლინდება. სხვადასხვა ხერხების საშუალებით, მწერალი საკუთარ თავსა და მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებებს შორის კედელს აღმართავს. საბოლოოდ, ნაწარმოებზე ავტორის კვალი მისი არარსებობით ვლინდება. ლიტერატურულ თამაშში ავტორი მკვდრის როლში გვევლინება.

ეს ყველაფერი ახალი ამბავი როდია. კრიტიკამ და ფილოსოფიამ დიდი ხანია ავტორის გაქრობის ანუ მისი სიკვდილის ფაქტი აღნიშნეს, თუმცაღა ამ აღმოჩენის შედეგი საკმარისად კარგად არ არის გააზრებული და არც მისი მნიშვნელობაა ბოლომდე შეფასებული. ზოგიერთი მოსაზრების მიხედვით, ავტორის პრივილეგირებული პოზიციის მოშლისკენ სწრაფვით, სინამდვილეში მისი უპირატესობა ნარჩუნდება და ასეთი მიდგომა ამ მოვლენის ნამდვილი მნიშვნელობის გააზრების საშუალებას არ იძლევა. მე ორ ასეთ მოსაზრებას განვიხილავ, რომლებიც საკმაოდ მნიშვნელოვანია დღევანდელ დღეს.

პირველი „ნაწარმოების“ კონცეფციაა. კარგად ცნობილი პოზიცია, რომლის თანახმადაც კრიტიკის მიზნებში არ შედის: ავტორსა და ნაწარმოებს შორის კავშირის დადგენა, მისი ნააზრევისა და განცდილის აღდგენა. უპირატესად კრიტიკის ამოცანაა მისი სტრუქტურის, აგებულების, შინაგანი ფორმის, შინაგანი მიმართებების თამაშის ანალიზი. აქ ჩნდება კითხვები: „რა არის ნაწარმოები? რა არის ეს უცნაური ერთიანობა, რასაც ჩვენ „ნაწარმოებს“ ვუწოდებთ? რა ელემენტებისგან შედგება ის? ეს ყველაფერი ხომ მწერალმა დაწერა?“ მაშინვე ჩნდება სიძნელეებიც: თუ ადამიანი პროფესიონალი მწერალი არ ყოფილა, შეიძლება იმის თქმა, რომ ყველაფერი რაც მას დაუწერია, უთქვამს და მის არქივში ინახება, ყველა მისი გამონათქვამი, ჩვენამდე რომ მოაღწია, მის ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს? როცა მარკიზ დე სადს* მწერლად არ მიიჩნევდნენ, როგორი იყო მისი ხელნაწერების სტატუსი? ნუთუ ისინი მხოლოდ ქაღალდებს წარმოადგენდა, რომელზეც მას პატიმრობისას განუწყვეტლივ გადმოჰქონდა საკუთარი ფანტაზიები.

მაშინაც კი, როცა ინდივიდი მწერლადაა აღიარებული, ყოველთვის ჩნდება კითხვა: და მაინც, რაც მას დაუწერია, უთქვამს, მისგან დარჩენილი ყველა ფურცელი არის კი მისი ნაწარმოები? ეს პრობლემა ერთდროულად თეორიულიცაა და პრაქტიკულიც: ნიცშეს შრომების

* მარკიზ დე სადი, დონასენ ალფონს ფრანსუა – სკანდალურად ცნობილი ეროტიკული რომანების ავტორი, რომლებსაც განმანათლებლობის ეპოქაში ლიტერატურის ფარგლებს გარეთ მდგომად განიხილებოდა. მე-19 საუკუნის ბოლოდან განმანათლებლობის ეპოქის იდეოლოგიის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო გამოვლინებად მიიჩნევა.

გამოქვეყნებისას სად უნდა დაისვას წერტილი? რა თქმა უნდა ყველაფერი უნდა გამოქვეყნდეს. მაგრამ რას ნიშნავს „ყველაფერი“? ყველაფერი, რაც ნიცშემ გამოაქვეყნა. მაგრამ რა ბედი ეწევა მისი თხზულების შავ ჩანაწერებს? ისინიც აუცილებლად უნდა გამოქვეყნდეს. ასევე მისი აფორიზმების გეგმებიც? დიახ. ნაშლილი ნაწყვეტები და აღნიშვნები მინდორზე? – რა თქმა უნდა, უნდა გამოქვეყნდეს. როგორ უნდა მოვიქცეთ მაშინ თუ აფორიზმებით სავსე რვეული რაიმე ცნობას, შეხვედრის თაობაზე ჩანაწერს, ვინმეს მისამართს ან სამრეცხაოს ანგარიშს შეიცავს? ესეც ნაწარმოებია თუ არა? რატომ არ შეიძლება ასე იყოს? და ასე დაუსრულებლად. როგორ უნდა გავმიჯნოთ „ნაწარმოები“ იმ მილიონობით ნაკვალევსგან, რომელსაც ადამიანი ტოვებს? ასეთი თეორია არ არსებობს და ისინი, ვინც პრაქტიკაში გამოსცემენ თხზულებათა კრებულს, ხშირად იტანჯებიან ამის გამო.

შეგვიძლია კიდევ უფრო შორს წავიდეთ: „ათას ერთი ღამე“ – ეს თხზულებაა? ან კლიმენტი ალექსანდრიელის* „სტრომატები“ და დიოგენე ლაერტელის** „ფილოსოფოსთა ცხოვრებანი“? ნაწარმოების გააზრებასთან დაკავშირებით ბევრი კითხვა ისმის. მაშასადამე, საკმარისი არ არის მხოლოდ იმის თქმა, რომ ავტორს თავს დავანებებთ და მხოლოდ მის თხზულებებს შევისწავლით. „ნაწარმოებისა“ და მისი ერთიანობის გააზრება ისეთივე პრობლემურია, როგორც ავტორის საკითხი.

მეორე კონცეფცია, რომელიც ავტორის გაუჩინარების ფაქტის სრულფასოვან გაანალიზებაში ხელს გვიშლის, მისი გაქრობის მომენტს ჩრდილავს და შეუმჩნეველად ახანგრძლივებს ავტორის არსებობას – ესაა წერის (écriture) კონცეფცია. მისმა თანმიმდევრულმა გამოყენებამ საშუალება უნდა მოგვცეს, ავტორზე მითითების გარეშე გავიდეთ ფონს და მისი გაქრობა ავხსნათ. წერის კონცეფცია, თანამედროვე გაგებით, არ გულისხმობს არც წერის აქტს, არც მნიშვნელობათა აღნიშვნის პროცესს, რომლის გამოხატვაც ვინმეს სურს. ჩვენ უდიდესი ძალისხმევით ვცდილობთ წარმოვადგინოთ ნებისმიერი ტექსტის არსებობისთვის აუცილებელი პირობები, სივრცე, რომელშიც ის ვრცელდება და დრო, რომელშიც ის იქმნება.

თუმცა, თანამედროვე მნიშვნელობით, „წერა“ კონკრეტული ავტორის ემპირიული თავისებურებების უპიროვნობაში, ანონიმურო-

* კლიმენტი ალექსანდრიელი (?-215) – ქრისტიანი თეოლოგი, მისი „სტრომატები“ ფილოსოფიის ისტორიის კომენტარებს წარმოადგენს.

** დიოგენე ლაერტელი – (III ს-ის პირველი ნახევარი) სიცილიელი, კომპილაციური „ფილოსოფოსთა ცხოვრებანის“ ავტორი.

ბაში გადაზრდას გულისხმობს. საკმარისია ავტორს ამ ემპირიულობის ყველაზე შესამჩნევი ნიშნები ჩამოვაშოროთ და ერთმანეთს შევეუპირისპიროთ „წერის“ ორი – კრიტიკული და რელიგიური მიდგომები. წერისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭება, იმავდროულად, მისი საღმრთო ბუნების თეოლოგიური გაგების და მისი შემოქმედებითი არსის ხელახალი განმტკიცების მცდელობაა. იმის დაშვება, რომ „წერა“, იმავე ისტორიის ნყალობით, რამაც მისი არსებობა შესაძლებელი გახადა, დავინყებას, გაქრობას ექვემდებარება, დაფარული რელიგიური (რაც განმარტებას საჭიროებს) და ნაგულისხმევი, გაუგებარი მნიშვნელობის კრიტიკული პრინციპის (რაც კომენტარების საშუალებას გვაძლევს) აღიარებას ნიშნავს. „წერის“ არარსებულად წარმოდგენა, ერთსა და იმავე დროს, გულისხმობს რელიგიური (რომლის თანახმადაც მარადიულისა და უცვლელის ბოლომდე გადმოცემა არ ხდება) და ესთეტიკური პრინციპის (რომლის თანახმადაც ნაწარმოები ყოველთვის ავტორზე დღევგრძელია და მასზე მეტია) გამეორებას ნიშნავს.

ამ კონცეფციის მსგავსი გააზრება ავტორის პრივილეგიის შენარჩუნებას ემსახურება, წერის იმთავითვე განსაზღვრული სტატუსის საბურველით: ერთფეროვან, ინერტულ სამყაროში სწორედ წერის ნყალობით ნარჩუნდება იმ რეპრეზენტაციების ცოცხალი თამაში, რომლებიც ავტორის განსაკუთრებულ ხატს ქმნიდნენ. ავტორის გაქრობის პრინციპი, რაც მალარმეს* შემდეგ ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა, მთელ რიგ დაბრკოლებებს გადალახავს. დიდი განსხვავებაა მათ შორის, ვისაც დღემდე სწამს, რომ აზროვნებაში ამჟამად მომხდარი ძვრები XIX საუკუნის ფილოსოფიური და ისტორიული ტრადიციით აიხსნება და მათ შორის, ვისაც ერთხელ და სამუდამოდ სურს ამ ტრადიციისგან გათავისუფლება.

სრულებით არ არის საკმარისი ამტკიცო ავტორის გაქრობა, ისევე როგორც ნიცმეს მიხედვით იმის მტკიცება, რომ ღმერთი და ადამიანიც მოკვდა საერთო სიკვდილით. უფრო მნიშვნელოვანია იმ სივრცის გამოვლენა, რომელიც ავტორის გაქრობის შემდეგ გამოცარიელდა, ამ სივრცეში სიცარიელისა და წყვეტის გამოვლენა და იმისთვის თვალის მიდევნება, თუ როგორი პერსპექტივები ჩნდება ამ მოვლენის შედეგად.

უპირველესად, იმ პრობლემების გაანალიზებაა საჭირო, რომელიც თავს იჩენს თავად ავტორის სახელის გამოყენებისას. რა არის „ავტორის სახელი?“ როგორ ფუნქციონირებს ის? მხოლოდ ზოგიერთ საკითხს მოვხაზავ, ვინაიდან მათი საბოლოო გადაწყვეტის პრეტენზია არ გამაჩნია.

* მალარმე ს. – (1842-1898) ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი.

ავტორს აქვს საკუთარი სახელი, ამიტომ მასაც ისევე უნდა მოვექცეთ, როგორც ყველა დანარჩენ საკუთარ სახელს (უმეტესწილად მხედველობაში მაქვს სერლის* შრომები). ნათელია, რომ საკუთარი სახელი არ შეიძლება მხოლოდ მითითების ფუნქციამდე დავიყვანოთ. მას მხოლოდ ეს ფუნქცია არ აქვს: შესტი - ვილაცისკენ მიმართული თითი - ამას უკეთ ასრულებს. როცა წარმოვთქვამთ სახელს - „არისტოტელე“, ჩვენ ვიყენებთ სიტყვას, რომელიც ასეთი სახითაც შეიძლება გამოიხატოს: „ავტორი“, „ანალიტიკოსი“, „ონტოლოგიის ფუძემდებელი“ და ა.შ. თუმცა საკუთარ სახელებს მხოლოდ ეს ერთადერთი დანიშნულება არ გააჩნიათ: როცა გავიგებთ, რომ „სულიერი ძიებანი“** რემბოს არ დაუნერია, ჩვენ არ შეგვიძლია თავი მოვიტყუოთ და ისე მოვიქცეთ, თითქოს ამ ფაქტმა პოეტის საკუთარი სახელის მნიშვნელობა შეცვალა. საკუთარი და ავტორის სახელები ორ საპირისპირო აღწერისა და მითითების პოლუსებს შორისაა. მათ უნდა ჰქონდეთ კავშირი იმასთან, ვისზეც მიუთითებენ, მაგრამ ეს კავშირი განსაკუთრებული უნდა იყოს. თუმცა ის სირთულეები, რაც ავტორის სახელთანაა დაკავშირებული, საკუთარ სახელთა სხვა თავისებურებებისგან შედგება: ერთი მხრივ, კავშირები საკუთარ და სახელდებულ ადამიანს და, მეორე მხრივ, ავტორის სახელსა და იმას შორის, რაც მის უკანა დგას, არ არიან იზომორფული და განსხვავებულად ფუნქციონირებენ.

მაგალითისთვის, თუ პიერ დიუპონს არ აქვს ცისფერი თვალები, თუ ის პარიზში არ დაბადებულა და არც ექიმი არ არის, მას მაინც „პიერ დიუპონს“ დაუძახებენ. ასეთი გარემოება სახელზე არ მოქმედებს. ავტორის სახელის შემთხვევაში კი ყველაფერი ბევრად რთულადაა. თუ დადასტურდება, რომ შექსპირი იმ სახლში არ დაბადებულა, რომელიც ჩვენთვისაა ცნობილი, ამ შემთხვევაში მისი სახელის მნიშვნელობა ჩვენთვის არ შეიცვლება. თუმცა, თუ დადგინდა, რომ ის სონეტები არ დაუნერია, რომელიც მას მიეწერება, ეს ავტორის სახელის ფუნქციონირებაზე იმოქმედებს. თუკი დადასტურდებოდა, რომ ბეკონის „ორგანონიც“ შექსპირის ეკუთვნის, ანუ შექსპირისა და ბეკონის უკან ერთი ავტორია, ეს ყველაფერი ავტორის სახელის ფუნქციონირებას მთლიანად შეცვლიდა. ასე რომ, ავტორის სახელი სხვა საკუთარი სახელების მსგავსი არ არის.

ავტორის სახელის პარადოქსულ თავისებურებებზე ბევრი რამ მიუთითებს. იმის თქმა, რომ პიერ დიუპონი არ არსებობს, სულაც არ ნიშნავს

* Searle John. The Speech Act: an Essay in the Philosophy of Language 1969.

** 1949 წელს დაბეჭდილი ლექსი, როგორც არტურ რემბოს ახალაღმოჩენილი ნაწარმოები, სინამდვილეში - თანამედროვე ავტორთა მისტიფიკაცია იყო.

იმას, რომ ვაცხადოთ, ჰომეროსი და ჰერმეს ტრისმეგისტოსი არ არსებობენ.* პირველ შემთხვევაში ვამბობთ, რომ არ არსებობს ადამიანი, სახელად პიერ დიუპონი; მეორეგან კი იგულისხმება, რომ ჰომეროსსა ან ჰერმეს ტრისმეგისტოსში სხვადასხვა პიროვნებას გულისხმობდნენ, ან ნამდვილ ავტორს არ ჰქონდა ის თვისებები, რომლებიც, ტრადიციულად, ჰომეროსს და ჰერმეს ტრისმეგისტოსს მიენერებოდა. იმის თქმა, რომ ბატონი X-ის ნამდვილი სახელი ჟან დიურანია და არა პიერ დიუპონი, სულაც არ არის შემდეგი ნათქვამის იგივეობრივი: „სტენდალის ნამდვილი სახელია ანრი ბეილი“. ამგვარადვე უნდა ჩავუკვირდეთ ისეთი გამოთქმების მნიშვნელობას და გამოყენებას, როგორცაა: „ბურბაკები“ ასეთი და ასეთი ბატონები არიან“; „ვიქტორ ერემიტა, კლიმაკი, ანტიკლიმაკი, მდუმარე მამა, კონსტანტინ კონსტანტინუსი – კირკეგორის*** სახელება“.

ეს განსხვავებები, შესაძლოა, იმ ფაქტიდან მომდინარეობდეს, რომ ავტორის სახელი დისკურსის უბრალო შემადგენელი ნაწილი კი არ არის, რომელიც ან სუბიექტია ან ობიექტი და რომელიც შეიძლება ნაცვალსახელით ჩანაცვლდეს და ა.შ. ის დისკურსის კლასიფიკაციის, რანჟირების ფუნქციას ასრულებს. ავტორის სახელი გარკვეული რაოდენობის ტექსტების დაჯგუფების, გამოყოფის, სხვა ტექსტთან განმარტებისა და მათი შეპირისპირების საშუალებას იძლევა. ამას გარდა, ავტორის სახელის წყალობით, ტექსტთა ჯგუფებს შორის შინაგანი კავშირები მყარდება. არ არსებობდა არც ჰერმეს ტრისმეგისტოსი და არც ჰიპოკრატე – ყოველ შემთხვევაში, იმ გაგებით, როგორც ბალზაკი, – თუმცა ის ფაქტი, რომ რამდენიმე ნაწარმოები ერთ სახელს მიენერება, ტექსტების საერთო წარმომავლობაზე მიუთითებს და მათი ავთენტურობა გარედანაა აღიარებული. აღნიშნული ნაწარმოებთა ჯგუფი თანაბრად განმარტავს ერთმანეთს, ისინი ერთიანობაში არსებობენ. ავტორის სახელი დისკურსის გარკვეული სახის არსებობის დასახასიათებლად გამოიყენება. იმ ფაქტის გამო, რომ მოცემული დისკურსი ავტორის სახელს ატარებს, ჩვენ ვამბობთ: „ეს ამან და ამან დაწერა“ და „ეს ვილაც – ამ თხზულების ავტორია“, რაც მიუთითებს, რომ დისკურსი არ წარმოადგენს ყოველდღიურ საყოფაცხოვრებო მეტყველებას, ის პრაგმატული საჭიროებისთვის არ არის გამიზნული.

* ჰერმეს ტრისმეგისტოსი – იხ. დამატებითი ფურცელი.

** ბურბაკები - ფსევდონიმი, რომლითაც ფრანგ მათემატიკოსთა ჯგუფის უამრავი შრომა გამოდიოდა. ისინი მე-20 საუკუნის შუა პერიოდში წარუმატებლად, თუმცა, საინტერესოდ ცდილობდნენ მათემატიკის სრულ ფორმალიზაციას.

*** სიორენ კირკეგორის ფსევდონიმები (შშრენ იერკეგაარდ, 1813-1855) - დანიელი ფილოსოფოსი და მწერალი, ეგზისტენციალიზმის წინამორბედი.

პირიქით, დისკურსი ისეთი მეტყველებაა, რომელიც განსაკუთრებული აღქმისთვისაა განკუთვნილი და კულტურაშიც გამორჩეული ადგილი უნდა ეკავოს.

როგორც ჩანს, ავტორის სახელი, სხვა საკუთარი სახელებისგან განსხვავებით, დისკურსის შიდა პლანიდან არ გადადის გარეგან რეალობაში, არ ეკუთვნის ცოცხალ ადამიანს, ვისი სახელიც ავტორის სახელად იქცა. პირიქით, ავტორის სახელი ყოველთვის მონიშნავს ნაწარმოების საზღვრებს, ახასიათებს მისი არსებობის საშუალებებს. ავტორის სახელში გარკვეული დისკურსული ერთიანობის წარმოშობა ვლინდება, ის ამ დისკურსის მდგომარეობას განსაზღვრავს საზოგადოებასა და კულტურაში. ავტორის სახელს არც იურიდიული სტატუსი გააჩნია; ის არც ნაწარმოების გამონაგონ მხარეს მიეკუთვნება. უფრო მეტად ის იმ წყვეტის ადგილასაა განლაგებული, საიდანაც ხსენებული დისკურსის კონსტრუქცია და მისი არსებობის საშუალება ყალიბდება. შედეგად, შეიძლება ვთქვათ, რომ ჩვენს ცივილიზაციაში დისკურსების გარკვეული რაოდენობა არსებობს, რომელთაც „ავტორის ფუნქციები“ მიენერება, მაშინ, როცა სხვები ამას მოკლებული არიან. პირად წერილს შეიძლება ხელმოწერაც ახლდეს, თუმცა ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, რომ ის მწერალმა შექმნა. საქმიან კონტრაქტს შეიძლება ჰყავდეს გარანტი, მაგრამ ის ვერ იქნება „მწერალი“. კედელზე ვილაცის მიერ დაწერილი ტექსტის ავტორი მწერალი არ არის, ე.ი. მისი ფუნქცია დამახასიათებელია საზოგადოებაში ზოგიერთი დისკურსის არსებობის, გავრცელების და ფუნქციონირების გარკვეული ტიპისთვის.

გავანალიზოთ ავტორის ფუნქცია ისე, როგორც ახლახან აღვწერეთ. როგორ ხასიათდება ჩვენს კულტურაში დისკურსი, რომელიც ავტორის ფუნქციას შეიცავს? რით განსხვავდება ის სხვა ტიპის დისკურსებისგან? თუ წიგნის ან ნაწარმოების ავტორით შემოვიფარგლებით, ოთხი მახასიათებლის გამოყოფას შევძლებთ.

პირველ ყოვლისა, დისკურსები ობიექტებია, რომლებიც მისაკუთრებას ექვემდებარებიან. ისინი საკუთრების სპეციფიკური ფორმისგან წარმოიქმნება, რომელსაც დიდი ხანია აღარ განუცდია კოდიფიკაცია. უნდა აღინიშნოს, რომ ისტორიული თვალსაზრისით, საკუთრების ეს სახე ყოველთვის მოყვებოდა იმ ფორმას, რომელსაც შეგვიძლია დასჯადი მითვისება ვუნოდოთ. ტექსტებს, წიგნებს, დისკურსებს ავტორები გამოუჩნდნენ (მითიური ფიგურებისგან განსხვავებით, აქ ავტორები აღიარებულნი არიან) მხოლოდ მაშინ, როცა ავტორების დასჯა შესაძლებელი გახდა, ე.ი. მას შემდეგ, რაც დისკურსებმა საკუთარი საზღვრების რღვევა დაიწყეს. ჩვენს კულტურაში (და, ბუნებრივია,

სხვებშიც) დისკურსი იმთავითვე პროდუქტი, ნივთი, საქონელი არ ყოფილა, არამედ ის, თავისი არსით, წმინდისა და პროფანულის, კანონიერისა და უკანონოს, რელიგიურისა და მკრეხელობის პოლუსებს შორის მოქმედებდა. ისტორიულად ის რისკით აღსავსე შესტი იყო და მხოლოდ ამის შემდეგ იქცა სავაჭრო ურთიერთობაში ჩართულ საქონლად.

როდესაც ტექსტებზე საკუთრების სისტემა გავრცელდა, როცა საავტორო უფლებების შესახებ მკაცრი კანონებიც შემოიღეს, ურთიერთობები დარეგულირდა გამომცემლებთან, ბეჭდვის უფლებასა და სხვა თანმხლებ საკითხებთან დაკავშირებით, ე.ი. XVIII ს-ის ბოლოს და XIX ს-ის დასაწყისში, შემოქმედებით პროცესში ამ უფლებათა დარღვევის შესაძლებლობა სულ უფრო მეტად იქცეოდა განსაკუთრებულ ლიტერატურულ მოთხოვნილებად. თითქოს, ჩვენი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ საკუთრებაზე დამყარებულ ურთიერთობებში ჩართული ავტორი, გამოისყიდის მესაკუთრის ახალ სტატუსს დისკურსის საზღვრების პერმანენტული რღვევით და ამით გამუდმებით ემუქრება შემოქმედებას, რომელიც ყველა იმ სიკეთის მატარებელი გახდა, რომელიც საკუთრებას გააჩნია.

ავტორის ფუნქცია ყველა დისკურსის შემთხვევაში ერთნაირი და მუდმივი არ არის. ეს არის მისი მეორე მახასიათებელი. ჩვენს ცივილიზაციაში განსხვავებული ტიპის ტექსტები ავტორის არსებობას მოითხოვს. იყო დრო, როცა ის ტექსტები, რომლებსაც ახლა „ლიტერატურულს“ ვუნოდებთ (მოთხრობები, ამბები, ეპოსი, ტრაგედიები და კომედიები), ცირკულირებდა და ღირებულებას იძენდა მათი შემქმნელის ვინაობის შესახებ კითხვების გარეშე. ანონიმურობა არანაირ გართულებას არ ქმნიდა, ვინაიდან მათი ნამდვილი თუ მოჩვენებითი სიძველე იყო მათი სტატუსის საკმარისი გარანტია. მეორე მხრივ, ის ტექსტები, რომელთაც დღეს სამეცნიეროდ მოვიხსენიებთ – კოსმოლოგიის, მედიცინის, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებისა და გეოგრაფიის შესახებ – შუა საუკუნეებში ჭეშმარიტად იყო აღიარებული მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ცნობილი იყო ავტორის ვინაობა. „ჰიპოკრატე ამბობს“, „პლინიუსი მოგვითხრობს“ – მსგავსი გამონათქვამი კამათისას ავტორიტეტის დამონმების ფორმულა იყო. ეს ყველაფერი დისკურსში ჩართულ მარკერებს წარმოადგენდა, რომელიც უკვე დადგენილი ჭეშმარიტების დადასტურებად უნდა მიეღოთ.

ცვლილება XVII ან XVIII საუკუნეში მოხდა. სამეცნიერო დისკურსებს უკვე გაიაზრებდნენ, როგორც სამეცნიეროს. ე.ი. ცნობილი ჭეშმარიტების არაპიროვნულ მტკიცებულებად ან მის კიდევ ერთ დადასტურებად. ამის შემდეგ, მისი უტყუარობის გარანტი უკვე ავტორი

კი არ არის, არამედ მისი სამეცნიერო ტექსტთა სისტემასთან მიკუთვნებულობა. სამეცნიერო ტექსტების შემთხვევაში ავტორობამ დაკარგა მნიშვნელობა და პირველადმომჩენი, გამომგონებელი მხოლოდ თეორემისთვის, პოსტულატისთვის, რაიმე ეფექტისთვის, თავისებურებისთვის, ელემენტების ჯგუფისა თუ პათოლოგიური სინდრომისთვის სახელის მინიჭებისთვისაა საჭირო. ამის საპირისპიროდ, ლიტერატურული დისკურსები ამიერიდან ავტორის ზუსტ მითითებას მოითხოვენ. თითოეულ პოეტურ თუ მხატვრულ ტექსტთან დაკავშირებით ასეთ კითხვებს ვსვამთ: როგორია მისი წარმომავლობა? ვის მიერ, სად და როგორ გარემოებებში შეიქმნა ის? როგორი იყო მისი პირვანდელი ჩანაფიქრი? ნაწარმოებისთვის მიწერილი აზრი და მისი ფასეულობის სტატუსი ამ კითხვების პასუხებზეა დამოკიდებული. იმ შემთხვევაში, თუ ანონიმ ავტორთან გვაქვს საქმე, სადაც მისი ვინაობა დაკარგულია, ან მისივე ნებით არ მჟღავნდება – მაშინვე ვიწყებთ ძიებას ვინაობის დასადგენად. ლიტერატურული ნაწარმოების ანონიმურობა დღესდღეობით ჩვენთვის მიუღებელი და დაუშვებელია და ამ ფაქტს მხოლოდ იმ შემთხვევაში შევეგუებით, როცა მას გამოცანად აღვიქვამთ. დღესდღეობით ლიტერატურული ნაწარმოების შესახებ აზრის შექმნაში ავტორი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს (ეს ყველაფერი კრიტიკის უახლესი პრაქტიკების შუქზე უნდა გადაისინჯოს).

ავტორის ფუნქციის შესამე თვისებაა ის, რომ გარკვეული დისკურსის კონკრეტული ინდივიდისთვის სპონტანური მიკუთვნება არ ხდება. ეს რთული, რაციონალურად კონსტრუირებული აბსტრაქციის პროცესის შედეგად ყალიბდება, რასაც ჩვენ ავტორს ვუნოდებთ. კრიტიკოსები ყოველმხრივ ცდილობენ ავტორის რეალურად არსებობა დაგვიმტკიცონ, როდესაც საუბრობენ ამა თუ იმ პიროვნებისთვის დამახასიათებელ მოტივებზე, მის შემოქმედებით შესაძლებლობებზე, ჩანაფიქრზე, შემოქმედებისთვის ხელსაყრელ გარემოზე. თუმცა ინდივიდუალური ნიშნები, რომელთაც ავტორს მივანერთ - მხოლოდ იმ ოპერაციათა პროექციაა, რომელთა მიხედვითაც განვიხილავთ ტექსტებს. ამ ურთიერთობებს ჩვენ თავად ვქმნით, ტექსტის ამ მახასიათებლებს თავად ვანიჭებთ მნიშვნელობას, დროით კავშირებსაც, რომელთაც მასში ვამჩნევთ, მისგანვე ვიღებთ. ეს ოპერაციები დისკურსის შექმნის დროსა და მის ტიპზეა დამოკიდებული. „ფილოსოფიური ნაწარმოების ავტორის“ ცნებას „პოეტისგან“ განსხვავებულად ვაყალიბებთ; „რომანისტი“ განსხვავებული ნიშნების მატარებელი იყო მე-18 ს-ში, ვიდრე დღეს. თუმცაღა ავტორის ხატის შექმნის ზოგიერთი მუდმივი ნუსი საუკუნეების განმავლობაში არ იცვლება.

მაგალითად, ადვილი შესაძლებელია, რომ ლიტერატურულ კრიტიკაში მიღებული ავტორობის დადგენის ხერხები პირდაპირ მომდინარეობდეს იმ საშუალებებიდან, რომლითაც ქრისტიანული ტრადიცია იღებდა ან უარყოფდა საკუთარ ტექსტებს. ტექსტში ავტორის აღმოსაჩენად თანამედროვე კრიტიკა ქრისტიანულ ეგზეგეტიკაში* დამკვიდრებულ მეთოდებს იყენებს, როცა ტექსტის ღირებულება მისი ავტორის სინმინდით იზომებოდა. წმინდა იერონიმე თავის ტრაქტატში “ბრწყინვალე კაცთა შესახებ” განმარტავს, რომ ომონიმია საკმარისი არ არის იმისთვის, რათა გავარჩიოთ ერთზე მეტი ნაწარმოების ავტორი: ერთნაირი სახელი შესაძლოა ბევრ ადამიანს რქმეოდა ან ვინმეს სხვისი სახელი მიესაკუთრებინა. როდესაც ტექსტურ ტრადიციასთან გვაქვს საქმე, რაიმე ტექსტის ამა თუ იმ ავტორისთვის მისაკუთვნებლად სახელი საკმარის მინიშნებას არ წარმოადგენს.

რა საშუალებებით ვსაზღვრავთ რამდენიმე დისკურსს, როგორც ერთი კონკრეტული ავტორისას? როგორ ვიყენებთ ავტორის ფუნქციას იმის დასადგენად, ერთ თუ რამდენიმე ინდივიდთან გვაქვს საქმე? ნეტარი იერონიმე ოთხ კრიტერიუმს გვთავაზობს: 1. თუ რამდენიმე წიგნს შორის, რომლებიც საერთო ავტორს მიეწერება, ერთ-ერთი მათგანი დანარჩენებზე თვალშისაცემად სუსტია, ის უნდა გამოირიცხოს ამ ავტორის შრომებიდან (ავტორი განისაზღვრება, როგორც უცვლელი, ხარისხობრივი დონით სტაბილური); 2. ანალოგიურად უნდა მოვიქცეთ, თუ გარკვეული ტექსტები წინააღმდეგობაში მოდის იმ დოქტრინასთან, რომელიც ავტორის სხვა შრომებში ვითარდება (აქ ავტორი კონცეპტუალურად, თეორიულად უცვლელ და შინაგანი წინააღმდეგობების არმქონედ განიხილება); 3. ასევე უნდა გამოირიცხოს ის თხზულებებიც, რომლებიც განსხვავებული სტილითაა დაწერილი, გამოიყენება ისეთი სიტყვები და გამოთქმები, რომელთაც ამ ავტორის სხვა ნაწარმოებებში არ ვხვდებით (აქ ავტორი სტილურ ერთიანობად განისაზღვრება); 4. და ბოლოს, ყველა ნაწყვეტი, რომელშიც ავტორის სიკვდილის შემდგომ გამოთქმული მტკიცებანია მოყვანილი, ან ისეთი მოვლენებია ნახსენები, რაც მისი სიკვდილის შემდგომ მოხდა – გვიანდელ ჩანართებად უნდა ვაღიაროთ (აქ ავტორი განისაზღვრება, როგორც ისტორიაში არსებული, მასში ჩართული პიროვნება). თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკა, მაშინაც კი, თუ კონკრეტულად ტექსტის ავთენტურ-

* ეგზეგეტიკა – ღვთისმეტყველების შემადგენელი ნაწილი, სადაც ბიბლიური ტექსტების გააზრება ხდება. ეგზეგეტიკის მიღებული წესებით ტექსტის ბუნდოვანი ადგილების განმარტება მეთოდურად ჰეროდოტესა და სოფისტების მიერ იყო შემუშავებული.

ობის საკითხს არ შეისწავლის, ავტორის რაობას ძველებურად განსაზღვრავს: ავტორის ცნება ნაწარმოებში მომხდარი მოვლენების ახსნის საფუძველი ხდება, თავისი დამახინჯებებითა და მოდიფიკაციებით (ავტორის ბიოგრაფიის, მსოფლმხედველობის, სოციალური შეხედულებების, ჩანაფიქრის ანალიზის გზით). ავტორის ცნება, ასევე, საფუძვლად უდევს მისი შემოქმედების ერთგვარი ერთიანობის პრინციპს. ერთი ავტორის განსხვავებულობა სხვადასხვა თხზულებებში ევოლუციის პრინციპის მიხედვით, ასაკის მატებით, ან გარეგანი გავლენებით აიხსნება. ცალკეულ ტექსტებს შორის წინააღმდეგობებს ავტორის ცნება ანეიტრალებს: ეს წინააღმდეგობები მისი აზროვნების ან ემოციის, ცნობიერის ან ქვეცნობიერის გარკვეულ დონეზე უნდა გადაიჭრას, როცა შეუთავსებელი ელემენტები ერთმანეთს უკავშირდებიან ან რომელიღაც საწყისი წინააღმდეგობის გარშემო ორგანიზდებიან. ბოლოს, ავტორი იმ გამომხატველობითობის წყაროა, რაც თანაბრად ვლინდება მის თხზულებებში, ჩანაწერებში, წერილებში ფრაგმენტებში და ა.შ. ნათელია, რომ ნეტარი იერონიმეს ოთხი კრიტიკრიუმი (რომელიც დღევანდელი ეგზეგეტიკის გადმოსახედიდან სავსებით არ არის დამაკმაყოფილებელი), პრაქტიკულად განსაზღვრავს იმ ოთხ მოდალობას, რომელთაც თანამედროვე კრიტიკა ავტორის პრობლემასთან დაკავშირებით ეყრდნობა.

ავტორის ხატი არ არის უბრალოდ ტექსტის საფუძველზე წარმოქმნილი რეკონსტრუქცია, რომელიც პასიური მასალის სახითაა მოცემული. ტექსტი ყოველთვის შეიცავს ავტორთან დაკავშირებულ გარკვეული რაოდენობის ნიშნებს. ისინი გრამატიკოსებისთვის კარგადაა ცნობილი – საკუთარი ნაცვალსახელი, ადგილისა და დროის ზმნიზედა, ზმნის უღლება. ეს ელემენტები ერთ ფუნქციას ასრულებენ იმ დისკურსებში, სადაც ავტორის ხატი არსებობს და სხვას – სადაც ის არ არის წარმოდგენილი. თუ დისკურსში ავტორი არ ჩანს, ისინი რეალურ მთხრობელზე და მისეული დისკურსის დრო-სივრცულ მდგომარეობაზე მიუთითებენ. პირველ შემთხვევაში კი, მათი როლი უფრო რთული და მრავალფეროვანია. ყველასთვის ცნობილია, რომ რომანში, სადაც პირველ პირში თხრობა გვხვდება, არც ნაცვალსახელი, არც ანმყოფი დრო არანაირ კავშირში არ არის რომანის ავტორთან და მასზე მუშაობის მომენტთან, არამედ უკავშირდება ალტერ ეგოს, რომელიც ავტორისგან სხვადასხვა დისტანციაზე შეიძლება იდგეს. ხშირად ამ „მეორე მეს“ მუშაობის პროცესში ცვალებადობა ახასიათებს. ერთნაირად მცდარია ავტორის გაიგივება ბიოგრაფიულ ავტორთანაც და გამოგონილ მთხრობელთანაც. ავტორი ამ უკანასკნელთა შორისაა მოქცეული.

შეიძლება იმაზე კამათი, რომ ეს რომანის ან პოეტური დისკურსის თავისებურებაა, თამაშია, რომელშიც „კვაზი დისკურსები“, უმაღლესი ნესრიგის დისკურსები მონაწილეობენ. სინამდვილეში ყოველი დისკურსი, რომელსაც ავტორის ფუნქცია გააჩნია, „მე“-ების სიმრავლე ახასიათებს. „მე“ – მათემატიკური ნაშრომის წინასიტყვაობაში, სადაც მისი შექმნის პირობებია აღწერილი, არ შეესაბამება არც მის დებულებას, არც მის ფუნქციონირებას იმ „მე“-სთან მიმართებაში, რომელიც მტკიცების პროცესში ჩნდება და რომელიც ვლინდება ფორმულაში: „მე ვვარაუდობ“ ან „მე ვასკვნი“. წინასიტყვაობაში „მე“ უნიკალური ინდივიდის აღმნიშვნელია, რომელმაც გარკვეულ დროსა და ადგილას შეასრულა კონკრეტული სამუშაო; მეორე შემთხვევაში, „მე“ მაგალითის ან მტკიცებულებათა ჯაჭვის მოხმობას გულისხმობს, რომელიც აქსიომების იმავე სისტემიდან, იმავე სიმბოლოების გამოყენებით, წინამორბედის მიერ ჩატარებულ სამუშაოებზე დაყრდნობით, ნებისმიერ ადამიანს ხელეწიფება. სამეცნიერო ნაშრომში შეგვიძლია მესამე „მე“-ც შევნიშნოთ, რომელიც ნაშრომის მნიშვნელობაზე, მიღებულ შედეგებსა და გადაუჭრელ ამოცანებზე საუბრისას ვლინდება. ეს მესამე „მე“ უკვე არსებული და მომავალი მათემატიკური დისკურსების ველში არსებობს. ამ „მე“-თაგან პირველი – ავტორობას საკუთარ თავზე არ იღებს და ამით დანარჩენ ორსაც აზარალებს, რომლებიც ამ შემთხვევაში გამონაგონნი აღმოჩნდებოდნენ, დარღვეული პირველი „მეს“ აბსტრაქტული პროდუქტები იქნებოდნენ. პირიქით, მსგავს დისკურსებში ავტორი გაფანტულად რეალიზდება და ამ სამი ერთდროულად არსებული „მეს“ დისპერსიაა.

ეჭვგარეშეა, რომ ანალიზის შედეგად შეიძლება ავტორის ფუნქციის სხვა მახასიათებლების აღმოჩენაც. მე მხოლოდ ოთხი მათგანით შემოვიფარგლები, ვინაიდან ისინი თავიდანვე გვხვდება თვალში და, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანიცაა. მოკლედ ასე შეგვიძლია მათი წარმოდგენა: 1. ავტორის გაგება იურიდიულ და ინსტიტუციურ სისტემასთანაა დაკავშირებული, რომელიც ადგენს, მიმართავს და ახმოვანებს დისკურსების სამყაროს; 2. განსხვავებული ეპოქისა და ტიპის ცივილიზაციების დისკურსებში ავტორის ფუნქცია განსხვავებულად ვლინდება; 3. ავტორობა განისაზღვრება არა ნაწარმოებსა და მისი შემქმნელს შორის პირდაპირი კავშირის დადგენის აქტით, არამედ გარკვეული რთული ოპერაციების თანმიმდევრული შესრულების გზით; 4. ავტორის გაგება პირდაპირ კავშირში არ არის კონკრეტულ ინდივიდთან, რადგან მასში ერთდროულად რამდენიმე „მე“, რამდენიმე სუბიექტი შეიძლება არსებობდეს და თითოეულ მათგანს შეიძლება პიროვნებების გარკვეული ჯგუფი შეესაბამებოდეს.

აქამდე მე გაუმართლებლად ვავინროვებდი საკვლევ საკითხს. ავტორის საკითხი ამგვარადვე უნდა განგვეხილა ფერწერაში, მუსიკა-სა და ხელოვნების სხვა დარგებშიც, მაგრამ დისკურსის ფარგლებიდან გამოუსვლელადაც (მე კი მასში დარჩენა მაქვს განზრახული) მგონია, რომ შევზღუდე ტერმინ „ავტორის“ მნიშვნელობა. მე განვიხილავდი ავტორს, როგორც პიროვნებას, რომელსაც დანამდვილებით მიეწერება ტექსტის, ნიგნის, ნაწარმოების შექმნა. ადვილი შესამჩნევია, რომ დისკურსის ფარგლებში შეიძლება მოექცეს არა მხოლოდ რომელიმე ნიგნის, არამედ რალაც გრანდიოზულად დიდის – თეორიების, ტრადიციის, დისციპლინის ავტორი და რომლის ფარგლებშიც ახალი ავტორები და ნიგნები გამოჩნდებიან. ასეთი ავტორები ტრანსდისკურსიულები არიან. ეს მოვლენა ჩვენი ცივილიზაციის საწყისი ეტაპიდან მოყოლებული მეორდება. ჰომეროსი, არისტოტელე, ეკლესიის მამები, პირველი მათემატიკოსები და ჰიპოკრატეს ტრადიციის შემქმნელები – ყველანი ამ როლს ასრულებენ.

შემდგომში, მთელი მე-19 ს-ის განმავლობაში, კიდევ ერთი, უფრო უჩვეულო ავტორის ტიპი გამოჩნდა, რომელიც არ უნდა ავგერიოს არც „დიდი“ მწერლებში, არც ლიტერატურული ან რელიგიური ტექსტების ავტორებში და არც მეცნიერებების ფუძემდებლებში. ამ უკანასკნელ ჯგუფში შესულ ავტორებს – ცოტა თვითნებურად – დისკურსულობის ფუძემდებლები ვუნოდოთ. მათი უნიკალურობა ისაა, რომ ისინი მხოლოდ თავიანთი ტექსტების შემქმნელები არ არიან. მათ ამაზე მეტი, სხვა ტექსტების შექმნის შესაძლებლობები გახსნეს და საამისო წესებიც ჩამოაყალიბეს. ამ აზრით, ისინი პრინციპულად განსხვავდებიან, მაგალითად, რომანისტებისგან, რომლებიც მხოლოდ საკუთარი ტექსტების შემქმნელები არიან. ფროიდი არ არის უბრალოდ „სიზმრების ახსნის“ ავტორი; არც მარქსია მხოლოდ „კომუნისტური მანიფესტის“ და „კაპიტალის“ შემქმნელი. ორივე მათგანმა დისკურსის უსაზღვრო საშუალებები გახსნა.

როგორც ჩანს, თავს იჩენს წინააღმდეგობა. შეიძლება ითქვას, რომ უსამართლობა იქნება რომანის ავტორის მხოლოდ საკუთარი ტექსტის შემქმნელად მიჩნევა. იმ შემთხვევაში, თუკი რომანისტი გარკვეულ გავლენიანობას იძენს და მას არა მხოლოდ საკუთარი დისკურსის განსაზღვრა და მართვა შეუძლია. მარტივი მაგალითი მოვიხმოთ: შეიძლება ითქვას, რომ ანა რედკლიფმა* მხოლოდ „ეტლინის სასახლე და დიუნბენის სასახლე“ და რიგი სხვა რომანებისა კი არ დაწერა, არამედ

* ანა რედკლიფი – მე-18 საუკუნის 90-იან წლებში პოპულარული ინგლისელი „შავი“ ანუ „გოთიკური“ ჟანრის რომანისტი.

XIX ს-ის დასაწყისში საშინელებათა გოთიკურ რომანს გაუხსნა გზა. ამ თვალსაზრისით ის საკუთარი ნაწარმოებების ფარგლებს სცილდება. თუმცა მსგავს წინააღმდეგობაზე პასუხი მაქვს. დისკურსულობის დამფუძნებლები (მაგალითად მარქსი და ფროიდი ავილოთ, დარწმუნებული ვარ, ისინი პირველები და ყველაზე მნიშვნელოვანები არიან), რომანისტთან შედარებით, სრულიად სხვა შესაძლებლობებს ხსნიან. ანა რედკლიფის ნაწარმოებებმა გზა გაუხსნეს მიმბაძველებს, რომლებშიც რედკლიფის რომანების პრინციპებს ბაძავდნენ. მისი რომანის შემადგენელი ნიშნები, ფიგურები, მიმართებები, სტრუქტურები სხვა ავტორებს შეიძლებოდა ხელახლა გამოეყენებინათ. როცა ვამბობთ, რომ ანა რედკლიფი საშინელებათა გოთიკური რომანის შემქმნელია, ჩვენ XIX ს-ის გოთიკურ, ასევე ანა რედკლიფის რომანებში ვგულისხმობთ საკუთარი უდანაშაულობის მახეში გაბმულ ქალ პერსონაჟებს, მიტოვებულ კოშკებს, საშინელ ბოროტმოქმედებს, რომლებიც მათ წინააღმდეგ ჩადენილი ბოროტებისათვის სამყაროს სამაგიეროს უხდიან და ა. შ.

მეორე მხრივ, როცა მარქსზე და ფროიდზე, როგორც დისკურსულობის ფუძემდებლებზე ვსაუბრობ, ვგულისხმობ, რომ მათ არა მხოლოდ გარკვეული რაოდენობის ანალოგიებს გაუხსნეს გზა, არამედ (რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია) განსხვავებათა გარკვეულ ოდენობასაც. მათ არა მარტო საკუთარი დისკურსის შესაძლებლობები გააფართოვეს, არამედ იმ დისკურსებისაც, რომლებიც როგორღაც უკავშირდებიან მათ. იმის თქმა, რომ ფროიდმა ფსიქოანალიზი შექმნა არ ნიშნავს, რომ „ლიბიდოს“ ცნებას ან სიზმრების ინტერპრეტაციის ტექნიკას მისი მიმდევრების ნაშრომებშიც ვხვდებით. ეს იმას ნიშნავს, რომ ფროიდმა განსხვავებულ გააზრებებს დაუდო დასაბამი, – მის ტექსტებთან, კონცეფციებსა და ჰიპოთეზებთან მიმართებაში – რომლებიც თავად ფსიქოანალიზის დისკურსმა წარმოშვა.

თუმცა ეს ყველაფერი ახალ პრობლემებს აჩენს: ნუთუ ყოველივე ზემოთ თქმული ნებისმიერი მეცნიერების დამფუძნებელს არ მიესადაგება, ასევე ნებისმიერ ავტორსაც, რომელმაც ამა თუ იმ მეცნიერებაში წვლილი შეიტანა? გალილეის შემდგომ გახდა შესაძლებელი არა მხოლოდ იმ დისკურსთა არსებობა, რომლებშიც მის მიერ ჩამოყალიბებული კანონები მეორდება, არამედ ასევე გალილეისგან განსხვავებული მტკიცებულებებიც. თუ კიუვიე – ბიოლოგიის, სოსიური – ლინგვისტიკის ფუძემდებლები არიან, არა იმ მიზეზით, რომ სხვები ბაძავდნენ და იმეორებდნენ მათ, არამედ იმის გამო, რომ კიუვიემ შესაძლებელი გახადა ევოლუციის თეორიის არსებობა, რაც მის შეხედულებებს პირდაპირ ეწინააღმდეგებოდა. სოსიურმა კი გენერაციულ გრამატიკას

მისცა ბიძგი, რაც მის სტრუქტურულ ანალიზს უპირისპირდებოდა. ერთი შეხედვით, დისკურსული შესაძლებლობების აღმოჩენა ნებისმიერ სხვა სამეცნიერო აღმოჩენას მოგვაგონებს.

თუმცაღა, მათ შორის საყურადღებო განსხვავებაა. მისი შექმნის მომენტში მეცნიერება იმასვე ეყრდნობა, რასაც მისი შემდგომი გარდაქმნები. მეცნიერების წარმოშობა ამ ცვლილებათა ჯაჭვის ნაწილია, რომელიც შესაძლებელს ხდის მის განვითარებას. რა თქმა უნდა, მეცნიერების დაბადების მომენტის ამ ჩართულობამ მთელ მისი შემდგომი პროგრესის განმავლობაში შეიძლება ახალ-ახალი ფორმები მიიღოს. მომავალი განვითარების გადმოსახედიდან, ეს მომენტი, შესაძლოა, უფრო მნიშვნელოვანი გამოვლინების კერძო შემთხვევად ჩანდეს; გამოვლინების, რომელიც განვითარების პროცესში გამოჩნდება. ან შეიძლება აღმოჩნდეს, რომ ეს ინტუიციური და ემპირიული გახლდათ. ასეთ შემთხვევაში, საჭირო გახდება მისი ხელახალი ფორმულირება და გარკვეული მეთოდოლოგიური პროცედურები იქნება ჩასატარებელი, რომლებიც დააზუსტებენ და ბევრად მტკიცეს გახდიან მას. ბოლოს, ის შეიძლება ნაჩქარევი განზოგადება აღმოჩნდეს, რომელიც მკაფიო საზღვრებში უნდა მოექცეს და მისი დასაბუთების და ნამდვილობის დონე ხელახლა უნდა შემოწმდეს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მეცნიერების წარმოშობის მომენტი ყოველთვის შეიძლება ავამოქმედოთ მისგან მომდინარე ტრანსფორმაციების მექანიზმში.

პირიქით, დისკურსული პრაქტიკის წარმოშობას არ აქვს ისეთივე ხასიათი, როგორიც მის შემდგომ ტრანსფორმაციებს. დისკურსული პრაქტიკის – მაგალითად ფროიდის ფსიქოანალიზის – გაფართოვება, არ გულისხმობს, მისთვის ფორმალური უნივერსალურობის მინიჭებას, რაც წარმოშობის მომენტში არ გააჩნდა, არამედ ამ პრაქტიკის გამოყენებისთვის სხვადასხვა შესაძლებლობების გახსნას ნიშნავს. ფსიქოანალიზის მნიშვნელობის დისკურსულობის ტიპამდე დავინროება, სინამდვილეში მისი ძირითადი აქტის იმ მტკიცებულებათა შეზღუდულ ნაკრებამდე დაყვანას ნიშნავს, რომელთაც ეკუთვნის პირველადის სტატუსი და რომელთან მიმართებაშიც ფროიდის მიერ განვითარებული კონცეფციები და თეორიები შემდეგში წარმოქმნილად, მეორეულად, დამხმარედ უნდა მივიჩნიოთ. ამავე დროს, თეორიის დამფუძნებელთა ცალკეული მტკიცებულებები მათ ნაშრომებში მცდარად არ უნდა გამოცხადდეს: ამის ნაცვლად, წარმოშობის მომენტის მოხელთებისას, ჩვენ უკუვავადებთ იმ მტკიცებულებებს, რომელთაც საქმესთან კავშირი არ აქვს – იმის გამო, რომ ისინი არსებითად არ მიგვაჩნია, ან იმიტომ, რომ ისინი სხვა ტიპის დისკურსებისგან წარმოშობი-

ლად, „ისტორიამდელად“ ითვლება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დისკურსული პრაქტიკის წარმოქმნა არ მონაწილეობს მის შემდგომ ტრანსფორმაციებში.

საბოლოოდ, ნებისმიერი დისკურსული პრაქტიკის დებულებათა დასაბუთებულობა მათი დამფუძნებლების ნაშრომებთან მიმართებაში განისაზღვრება – მაშინ როცა გალილიეს ან ნიუტონის მიერ წამოყენებულ დებულებათა დასაბუთებულობას მათ მიერ შემუშავებულ სამეცნიერო დებულებათა რეალურობა განსაზღვრავს. სქემატურად ეს ყველაფერი ასე შეიძლება გამოიხატოს: დისკურსების დამაარსებელთა ნაშრომები მდებარეობს არა იმ სივრცეში, რომელიც მეცნიერების კრიტერიუმებით განისაზღვრება; უფრო მეტად, დისკურსულობის დამაარსებელთა ნაშრომებში მეცნიერებაც და დისკურსულობაც პირველადი კოორდინატთა სისტემის მოხელთებას ცდილობენ.

ახლა უკვე გასაგები ხდება დისკურსულობის ამ ველში „სათავესთან დაბრუნების“ აუცილებლობა. ეს ძიება – დისკურსულობის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია და განუწყვეტელი გარდაქმნის მას. ეს დისკურსულობის ისტორიული დანამატი, ან მისი შელამაზება როდია. პირიქით, საწყისებთან დაბრუნება დისკურსული პრაქტიკის გარდაქმნის ეფექტური და აუცილებელი საშუალებაა. გალილიეს ტექსტის ახლებურმა წაკითხვამ, შესაძლოა, მექანიკის ისტორიის შესახებ შეხედულება შეცვალოს, თუმცა ამით თავად მექანიკაში არაფერი შეიცვლება. ფროიდის ტექსტის ხელახალი წაკითხვაც ფსიქოანალიზის ტრანსფორმირებას ახდენს, ისევე როგორც მარქსის ახლებური გააზრება ცვლის მარქსიზმს.

რაზეც დისკურსული პრაქტიკის წარმოშობის შესახებ ახლა ვისაუბრე, რა თქმა უნდა, ძალზედ სქემატურია; კერძოდ, განხილული დისკურსული პრაქტიკის/მეცნიერების ოპოზიციასთან მიმართებით არის მართებული. მათ შორის ზღვარის გავლება ყოველთვის იოლი როდია; ამავე დროს, არ არსებობს საბუთი, რომ ეს პროცედურები ერთმანეთს გამოირიცხავენ. შევეცადე ერთადერთი მიზეზით გამემიჯნა ისინი ერთმანეთისგან: იმის საჩვენებლად, რომ ავტორის პრობლემა თავისთავად საკმაოდ რთულია უკვე წიგნის ან ავტორის ტექსტთა ერთიანობის დონეზე, რომელზეც ერთი ხელმონერაა, საკუთარ თავში აერთიანებს უფრო მეტ განმსაზღვრელ ფაქტორს, როდესაც ნაწარმოებთან ან მთელ დისციპლინებთან მიმართებითაა დასმული.

დასკვნის სახით, მსურს, კიდევ ერთხელ გავუსვა ხაზი იმ მიზეზებს, რომლებიც ყოველივე აქ თქმულისთვის მნიშვნელობის მინიჭებას მაიძულებს.

პირველ რიგში, ეს თეორიული მიზეზები გახლავთ. ერთი მხრივ, აღნიშნული მიმართულების კვლევამ შეიძლება დისკურსის ტიპოლოგიის აგებამდე მიგვიყვანოს. ჩემი აზრით, ყოველ შემთხვევაში ერთი შეხედვით, ასეთი ტიპოლოგია მარტოოდენ გრამატიკულ თავისებურებებზე, ფორმალურ სტრუქტურებზე და დისკურსის ობიექტებზე არ შეიძლება იყოს დამყარებული. უფრო სარწმუნოა, რომ არსებობს რაღაც საზღვრები და ურთიერთმიმართებები, რომლებიც მხოლოდ დისკურსისთვისაა დამახასიათებელი, რომლებიც არ ემორჩილებიან გრამატიკისა და ლოგიკის კანონებს. სწორედ ისინი უნდა გამოვიყენოთ დისკურსთა ძირითადი კატეგორიების გასამიჯნად. ავტორის ფიგურის მიმართ დამოკიდებულება (ან დამოკიდებულების არქონა), ამ მიმართებათა სხვადასხვაგვარი ფორმა აშკარად დისკურსის ერთ-ერთი ასეთი სპეციფიკური თავისებურებაა.

მეორე მხრივ, ვფიქრობ, რომ ეს ნაშრომი შესაძლოა დისკურსის ისტორიული შესწავლის შესავლად იქცეს. ალბათ, მოვიდა დრო, როცა დისკურსები არა მხოლოდ მათი ექსპრესიული ღირებულებისა და ფორმალური მხარის თვალსაზრისით, არამედ მათი არსებობის საშუალებებთან მიმართებით უნდა შეისწავლებოდეს. დისკურსთა გავრცელების, არსებობის, ღირებულებითი სტატუსის დადგენის, ატრიბუციისა და მისაკუთრების საშუალებები სხვადასხვა კულტურაში იცვლება და თითოეული კულტურის ფარგლებში ტრანსფორმირდება. საზოგადოებრივ ურთიერთობებზე მათი დამოკიდებულება, შესაძლოა, უფრო უკეთ ავტორობის პრობლემის მეშვეობით გავიაზროთ, ვიდრე მოცემულ დისკურსში არსებული თემებისა და ცნებების საშუალებით, რომელთაც მოქმედებაში მოჰყავთ ის.

იქნებ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მსგავსმა ანალიზმა სუბიექტის პრივილეგირებული მდგომარეობის გადახედვამდე შეიძლება მიგვიყვანოს. ვაცნობიერებ იმას, რომ ნაწარმოების შინაგანი არქიტექტონიკის ანალიზის წამოწყება (სულ ერთია ლიტერატურული ტექსტი იქნება, ფილოსოფიური სისტემა თუ სამეცნიერო ტრაქტატი) ბიოგრაფიული და ფსიქოლოგიური წანამძღვრების უარყოფით, უკვე კითხვის ნიშნის ქვეშ ვაყენებთ სუბიექტის აბსოლუტურ და არსებით როლს. და მაინც ღირს დავუბრუნდეთ ამ საკითხს არა იმ მხრივ, რომ ისევ შემქმნელი-სუბიექტის პრობლემა დაისვას, არამედ დისკურსში სუბიექტის შეყვანის მოტივები, მისი ფუნქციონირების საშუალებები, დამოკიდებულებათა სისტემები. გამოიკვეთოს ეს ნიშნავს ტრადიციული პრობლემის თავდაყირა დაყენებას, უარის თქმას შემდეგ კითხვებზე: „როგორ შეუძლია თავისუფალ სუბიექტს საგანთა ბუნებას

ჩასწვდეს და მნიშვნელობა მიანიჭოს მათ? როგორ ახერხებს ის ენის კანონებს აიძულოს მუშაობა და ამით რეალობის საკუთარი მოდელები შექმნას?“ ამ კითხვებს სხვები მოყვება: „რა პირობებში და რა ფორმებში ჩნდება სუბიექტი დისკურსში? როგორია მისი ადგილი დისკურსთა განსხვავებულ ტიპებში, რა ფუნქცია შეიძლება აიღოს საკუთარ თავზე, რომელი კანონებით უნდა იხელმძღვანელოს მან?“ საქმე ისაა, რომ სუბიექტს უნდა ჩამოერთვას შემქმნელის როლი და დაიწყოს მისი ანალიზი, როგორც დისკურსის რთული ცვალებადი ფუნქცია.

მეორე მხრივ, არსებობს მიზეზები, რომლებიც ავტორის „იდეოლოგიურ“ სტატუსს შეეხება. ამ შემთხვევაში ჩნდება კითხვა: როგორ უნდა ავიცილოთ თავიდან უდიდესი საფრთხე, რომლითაც გამოგონილი დისკურსი სამყაროს ემუქრება? პასუხი: ავტორის საშუალებით. ავტორი ზღუდავს, საზღვარს ავლებს აზრის უსასრულო და საშიშ გავრცელებას სამყაროში, სადაც ადამიანები არა მხოლოდ ბუნებრივ რესურსებს და სიმდიდრეს უფრთხილდებიან, არამედ თავიანთ დისკურსებსა და აზრებს. ავტორი აზრის გავრცელების პროცესში ეკონომიურად იქცევა. შედეგად ავტორთან დაკავშირებული ტრადიციული შეხედულებების აუცილებელ გადასინჯვამდე მივდივართ. ჩვენ მივეჩვიეთ, რომ ავტორი გენიალური შემქმნელია ნაწარმოების, რომელშიც ის გამაოგნებელი სიუხვით აქსოვს მნიშვნელობათა ამოუწურავ სამყაროს. ჩვეულებად გვექცა იმის დაშვება, რომ ავტორი ძალიან განსხვავდება სხვა ადამიანებისგან, რომ ის ყველანაირ ენაზე მაღლა დგას და საკმარისია პირი გააღოს, აზრის ქმნის და გავრცელების უსაზღვრო პროცესი დაიწყება.

თუმცა სინამდვილე სრულიად სანინალმდეგოა: ავტორი ნაწარმოების აზრთა წყარო არ არის; ის წინ კი არ უსწრებს მას, არამედ ფუნქციონირების პრინციპის წარმოადგენს, რომელიც ჩვენს კულტურაში ბარიერებს ქმნის, რაღაცას უკუაგდებს, რაღაცას ირჩევს; ერთი სიტყვით, ავტორი აზრთა უკონტროლო მიმოქცევას აფერხებს, ნაწარმოების შექმნის თავისუფლებას, შემადგენელ ნაწილებად მის დაშლას, მის ხელახლა შექმნას ზღუდავს. თუკი ჩვენ ავტორს გამომსახველობითობის გენიად წარმოვიდგენთ, სწორედ იმის გამო, რომ მისი ფუნქცია ამის სანინალმდეგოა. ავტორი – იდეოლოგიის პროდუქტია. სწორედ ამიტომ აღვიქვამთ მას საკუთარი რეალური ისტორიული ფუნქციის სანინალმდეგოდ. (ყოველ შემთხვევაში, როცა რეალური ისტორიული ფუნქცია წარმოდგენილია ამ ფუნქციის საპირისპირო ფიგურად, მიზანშეწონილია მასზე, როგორც იდეოლოგიურ პროდუქტზე საუბარი).

აქედან გამომდინარე, ავტორი იდეოლოგიური კონსტრუქტია, რომლის დანიშნულებაც მნიშვნელობათა ზრდის წინააღმდეგ ბრძოლაა.

შესაძლოა მოგეჩვენოთ, თითქოს მე ისეთი კულტურის შექმნისკენ მოვუწოდებ, სადაც გამონაგონის სფერო ავტორის ფიგურით არ იქნება შეზღუდული. თუმცაღა ნამდვილი რომანტიზმა ისეთი კულტურის წარმოდგენა, რომელშიც გამონაგონის სამყარო აბსოლუტურად თავისუფალი იქნებოდა, სადაც ის საყოველთაო, ყველას თანაბარუფლებიანი საკუთრება იქნებოდა და შეზღუდვების გარეშე, უსასრულოდ განვითარდებოდა. თუმცა, მე-18 ს-დან მოყოლებული, ავტორი გამონაგონის დამრეგულირებლის როლს ასრულებს, იმავე როლს, რომელიც დღემდე, ჩვენს ინდუსტრიულ, ბურჟუაზიულ, ინდივიდუალიზმის ხანასა და კერძო საკუთრებაზე დამყარებულ საზოგადოებაშიც დამახასიათებელია მისთვის, მაგრამ, მიმდინარე ისტორიული ცვლილებების გათვალისწინებით, ავტორის ფუნქციას გაქრობა მოელის; თან ისე, რომ გამონაგონი, მხატვრული ლიტერატურა შეზღუდვათა ახალ სისტემაში მოხვდება. ოღონდ, შემზღუდავი უკვე ავტორი კი აღარ იქნება, არამედ რაღაც სხვა, რომლის არსიც ზუსტად ჯერ კიდევ არ არის განსაზღვრული.

ყველა დისკურსი, მათი სტატუსის, ფორმის, ღირებულების მიუხედავად, უპიროვნო ჩურჩულის აკომპანემენტის თანხლებით განვითარდება. აღარ დაისმება ასე დიდი ხნის განმავლობაში გამეორებული კითხვები: „ეს ვინ თქვა? სინამდვილეში ის არის თუ ვინმე სხვა? რამდენად სარწმუნო და ორიგინალურია ეს გამონათქვამი? მისი შინაგანი „მე“-დან მის დისკურსში მაინც რა გამოიხატა?“ მათ სხვა კითხვები შეცვლის: „რა პირობებში არსებობს ეს დისკურსი? სად გამოიყენება, როგორ ვრცელდება, ვინ შეიძლება მიისაკუთროს ის? მის ფარგლებში, სად შეიძლება ვიგულოთ შესაძლო სუბიექტი? ვინ იღებს საკუთარ თავზე სუბიექტის განსხვავებულ ფუნქციებს?“ ყველა ამ კითხვასთან ერთად, უცვლელად გაისმება გულგრილობის ნოტი: „რა მნიშვნელობა აქვს ვინ საუბრობს?“

თარგმნა არჩილ წერედიანმა

რეცეფციული ესთეტიკა

ჰანს რობერტ იაუსი
(1921-1997)

ლიტერატურის ისტორია, როგორც ლიტერატურის თეორიის გამონვევა

მკითხველის ლიტერატურული გამოცდილების აღწერა ფსიქოლოგიის გამოყენების გარეშეცაა შესაძლებელი, თუ მკითხველის მოლოდინის ცნებას გამოვიყენებთ. მკითხველის მოლოდინი, ნებისმიერი ახალი ტექსტის მიმართ, ჯამდება – ტექსტის შექმნის მომენტში ჟანრის თავდაპირველი გაგებიდან, უკვე ცნობილი ტექსტის ფორმის და თემატიკის შეცნობით, პოეტური და ყოველდღიური ენის კონტრასტის გათვალისწინებით.

ჩვენი თეზისი უარყოფს გავრცელებულ სკეპსისს ესთეტიკურ ანალიზზე, როგორც საშუალებაზე, რომ მიუახლოვდეს ტექსტის არსს და გახდეს უფრო მეტი, ვიდრე მხატვრული გემოვნების სოციოლოგიაა. სწორედ ასეთ ვარაუდს გამოთქვამს რენე უელეკი ა.ა. რიჩარდსის ლიტერატურული თეორიის მიმართ. უელეკი ამტკიცებს, რომ არც ინდივიდუალური ცნობიერება (რამდენადაც იგი უშუალო და პიროვნულია) და არც „კოლექტიური ცნობიერება“ (რომელზეც ი. მუკარჟოვსკის თვალსაზრისით, მოქმედებს ხელოვნების ნიმუში) არ შეიძლება განისაზღვროს ემპირიული მეთოდებით. რომან იაკობსონი გვთავაზობს „კოლექტიური ცნობიერების“ „კოლექტიური იდეოლოგიით“ ჩანაცვლებას. ამ განმარტებაში ის გულისხმობს ფასეულობათა სისტემას, რომელიც ნებისმიერი ტექსტისთვის არსებობს, როგორც Langue და რომელიც თითოეული მკითხველისთვის იქცევა Parole-დ, თუმცა არა სრულად. ეს თეორია ზღუდავს ტექსტის სუბიექტურ აღქმას, მაგრამ ღიად ტოვებს საკითხს, თუ რა მონაწილეობს განსაზღვრულ აუდიტორიაზე კონკრეტული ტექსტის ზემოქმედებას და რა უნდა იქნას გათვალისწინებული, რომ ტექსტმა აღიარებულ ფასეულობათა სისტემაში ადგილი დაიმკვიდროს. მაგრამ არსებობს ისეთი ემპირიული

საშუალებები, რაზეც ადრე არ დაფიქრებულან – ეს გახლავთ ფაქტები ლიტერატურის ისტორიიდან, მკითხველის განსაკუთრებული რეაქცია თითოეულ ტექსტზე (მხედველობაში გვაქვს დამოკიდებულება, რომელიც წინ უსწრებს მკითხველის მიერ ტექსტის სუბიექტურ აღქმას და ფსიქოლოგიურ რეაქციას). უცნობ ტექსტთან ზიარება, როგორც ეს მიღებულია ნებისმიერი სხვა გამოცდილების შემთხვევაში, გარკვეულ წინასწარ ცოდნას მოითხოვს, რომელიც თავად არის გამოცდილების ნაწილი და მკითხველისთვის ახალი გამოცდილების კონტექსტს ქმნის.

ლიტერატურული ტექსტი არ გახლავთ სიახლე ინფორმაციულ ვაკუუმში, მიუხედავად იმისა, სიახლედ აღვიქვამთ მას თუ არა, მაგრამ მკითხველს აღქმის განსაზღვრულ მიმართულებას სთავაზობს, იყენებს – ტექსტუალურ სტრატეგიებს, ღია და დაფარულ სიგნალებს, ჩვეულ დახასიათებებსა და ნაგულისხმევ აღუზიებს. ის ნაცნობ მოგონებებს გახსენებთ, მკითხველში ერთგვარ ემოციებს აღვიძებს და თავისი „დასაწყისით“ „შუალედისა და დასასრულის“ მიმართ ინტერესს აღძრავს, რომელიც შესაძლოა უცვლელად დარჩეს, ან შეიცვალოს და ერთიანად გადასხვაფერდეს, ან კითხვის პროცესში, ტექსტის ჟანრის კანონის გათვალისწინებით, სულაც ირონიულად წარმოჩნდეს. ესთეტიკური გამოცდილების საწყის ეტაპზე, ტექსტის შემეცნების ფსიქოლოგიური პროცესი სუბიექტური შთაბეჭდილებების შემთხვევითი თავმოყრა კი არ არის, არამედ აღქმის პროცესში ტექსტის პირველი გაცნობის დროს გარკვეული მიმართულების განსაზღვრაა. ეს მიმართულებები სხვადასხვა მოტივაციასა და სიგნალს შორის უნდა გამოვარჩიოთ, რომელიც მართვადი აღქმის პროცესს ამოქმედებს და ლინგვისტურ აღწერას ექვემდებარება. თუკი ვ. შტემპელს მივყვებით და ტექსტის მოლოდინის ჰორიზონტის საწყის წერტილს იზოტოპების პარადიგმის მსგავსად განვიხილავთ, რომელიც ტექსტის აზრის აღმოჩენასთან ერთად, იმანენტურ სინტაქსურ ჰორიზონტში გადადის, რეცეფციის პროცესი შეიძლება სემიოლოგიური პროცედურის ისეთ გაფართოებად აღვწეროთ, რომელიც სისტემის განვითარებასა და კორექციას შორის აღმოცენდება. მოლოდინის ჰორიზონტის მუდმივი დადგენისა და ცვლილების თანმდევი პროცესი, ასევე, განსაზღვრავს ცალკეული ინდივიდუალური ტექსტის სხვა ტექსტების მიმდევრობასთან მიმართებას, რაც წარმოშობს ჟანრს. ახალი ტექსტი მკითხველში მოლოდინის ჰორიზონტს აღვიძებს და იმ წესებს შეახსენებს, რომლებიც მისთვის უფრო ადრეული ტექსტებიდანაცაა კარგად ცნობილი. ისინი ვარირებენ და შესწორებას განიცდიან, იცვლებიან ან უბრალოდ კვლავ აღდგებიან - ვარიაციისა და შესწორების ხარისხს განსაზღვრავს ჟანრის საზ-

ღვრებისა და მისი სტრუქტურის მასშტაბი, ცვლილება ან წარმოქმნა. რეცეფციის პროცესში, ტექსტის ინტერპრეტაცია ყოველთვის გულისხმობს ესთეტიკური აღქმის, გამოცდილების ერთგვარ კონტექსტს. კითხვები სუბიექტურ გაგებაზე, მკითხველის გემოვნებისა და დონის საკითხი მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შედეგიანი, როდესაც მოლოდინის გარეპიროვნული პორიზონტი დადგინდება, რომელიც ტექსტის ზემოქმედებას განსაზღვრავს.

ასეთი ლიტერატურული მექანიზმების შესაძლებლობები ყველაზე ნათლად იმ ტექსტებში გვხვდება, რომელიც მკითხველის მხატვრულ სტანდარტს იყენებს და თავად არის ჟანრის, სტილისა და ფორმის პირობითობებით ჩამოყალიბებული. ამგვარი ტექსტი განზრახ აღძრავს მოლოდინს, რომ შემდგომ თავად დაარღვიოს ის. მაგალითად, „დონ კიხოტში“ სერვანტესი მკითხველს ძველი რაინდული რომანებიდან ნასესხებ მოლოდინს ახვევს თავს, რომელიც შემდგომ გმირის თავგადასავლებშია პაროდირებული. დიდრო „ჟაკ-ფატალისტის“ დასაწყისში პოპულარული სამოგზაურო და სასიყვარულო-სათავგადასავლო რომანებისადმი (რომელთა პირობითობა პროვიდენციალურობაშია) მოლოდინს აღძრავს, რომ შემდგომ შეპირებული სამოგზაურო და სასიყვარულო რომანი, არარომანულ „ნამდვილ ისტორიას“ შეაჯახოს. ჩართული ნოველები, ცხოვრებისეული სიმართლით, უცნაური რეალობითა და მორალური კაზუსტიკით, პოეტურ გამონაგონს უარყოფს. მაგალითად ნერვალის „ქიშკრებში“ ციტირებს, ერთმანეთში აზავებს ცნობილი რომანტიკული და ოკულტური მოტივების კვინტესენციას, ქმნის სამყაროს მითიური გარდასახვის მოლოდინს, მხოლოდ იმიტომ, რომ უარი თქვას რომანტიკულ პოეზიაზე. მისტიური იდენტიფიკაცია და მკითხველისთვის ნაცნობი ურთიერთობა იდუმალებაში ისეა განზავებული, რომ ვერ ხერხდება ლირიკული „მეს“ პირადული მითის შექმნის მცდელობა, დარღვეულია ინფორმაციის სრულყოფის კანონი, გაუგებრობა, სიბნელე თანდათან მატულობს და პოეტურ ფუნქციას იძენს.

ტექსტებში, რომელიც ისტორიული ჩარჩოებით მკვეთრად არ არის შემოფარგლული, მოლოდინის ობიექტივაციის შესაძლებლობა არსებობს. ის რეცეფცია, რასაც ავტორი ტექსტის მკითხველისგან ელის, ღია სიგნალების არყოფნის დროსაც, სამი მიღებული და ცნობილი საშუალებით შეიძლება განხორციელდეს – უპირველესად, ნაცნობი წესებით ან ჟანრისათვის დამახასიათებელი პოეტურობით; მეორე რიგში, ცნობილი ტექსტების ისტორიულ-ლიტერატურულ კონტექსტთან იმპლიციტური ურთიერთობებით და მესამე – გამონაგონისა და

რეალობის კონტრასტით, ენის პოეტური და პრაგმატული ფუნქციით, რომელსაც მკითხველი ყოველთვის აცნობიერებს. მესამე საშუალება შესაძლებლობას იძლევა, რომ მკითხველმა ახალი ტექსტი აღიქვას არა მარტო საკუთარი ლიტერატურული მოლოდინის ვინაობის ჰორიზონტით, არამედ თავისი ცხოვრებისეული გამოცდილების უფრო ფართო ჰორიზონტის გათვალისწინებით.

ტექსტის მოლოდინის ჰორიზონტის ამგვარი რეკონსტრუქციისას, მისი მხატვრული ბუნების განსაზღვრა კონკრეტულ აუდიტორიაზე ზემოქმედების თავისებურებით და დონითაა შესაძლებელი. თუ ჩვენ „ესთეტიკურ დისტანციად“ მივიჩნევთ დისტანციას არსებულ მოლოდინის ჰორიზონტსა და ახალი ტექსტის გამოჩენას შორის, რისი რეცეფციაც შეცვლის მოლოდინის ჰორიზონტს, რადგან ეს ტექსტი უარყოფს ნაცნობ გამოცდილებას ან პირველად არტიკულირებს რომელიღაც ცდას, ეს ესთეტიკური დისტანცია შეგვიძლია ისტორიულად აღვწეროთ. ამისთვის კი აუდიტორიის რეაქციის მთელ სპექტრი და კრიტიკოსთა მოსაზრებებია შესასწავლი (სპონტანური წარმატება, გაუცხოება და შოკი, ტექსტის ზოგიერთი მხარის მოწონება ან მოგვიანებითი და თანდათანობითი აღქმა).

გამოქვეყნებისთანავე ლიტერატურული ტექსტი აკმაყოფილებს, აჭარბებს, ატყუებს თუ იმედს უცრუებს პირველი მკითხველის მოლოდინს, საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ ტექსტის განმსაზღვრელი ესთეტიკური ფასეულობის კრიტერიუმები. „მოლოდინის ჰორიზონტსა“ და ტექსტს, ნაცნობ და იმ ესთეტიკურ გამოცდილებას შორის დისტანცია, რომელიც ახალი ნაწარმოების აღსაქმელადაა საჭირო „შეცვლილი ჰორიზონტის“ გზით, მხატვრული ლიტერატურის ბუნებას განსაზღვრავს, რეცეფციის თვალსაზრისით. რაც უფრო ნაკლებია ეს დისტანცია, ანუ რაც უფრო ნაკლებ მოთხოვნას უყენებს ტექსტი აღმქმელის გონებას, მით უფრო ახლოს დგას იგი „მარტივ საკითხავ ტექსტთან“. ასეთი ტექსტი არ გაიძულებს, შეცვალო მოლოდინის ჰორიზონტი, ვინაიდან მასში განხორციელებულია ყველა ის მოლოდინი, რასაც გაბატონებული გემოვნება გვთავაზობს – მშვენიერების ცნობილი სტანდარტების რეპროდუცირების მოთხოვნა, ნაცნობი განცდების გახსენება, ოცნებების წახალისება, უჩვეულო გამოცდილების ხელმისაწვდომობა ან თუნდაც რომელიმე მორალური პრობლემის წამოჭრა და მისი ყველაზე იოლი გზით გადაწყვეტა. მეორე მხრივ, თუ ტექსტის მხატვრული ბუნება პირველი მკითხველის მოლოდინთან ესთეტიკური დისტანციით იზომება, ეს დისტანცია, თავიდან თითქოს მოსახერხებელი ან სულაც მიუღებელი, მომდევნო მკითხველისათვის

შეიძლება გაქრეს, რადგან ნათელი ხდება ტექსტის საწყისი უარყოფილი იმპულსი. ეს იმის მანიშნებელია, რომ ტექსტი ველარ აღიქმება, უფრო სწორედ, მომავალი ესთეტიკური გამოცდლებისათვის ჩვეული მოლოდინის პორიზონტის ნაწილი ხდება. პორიზონტის ამგვარი მეორე ცვლა განსაკუთრებით ე.წ. ლიტერატურული შედეგების კლასიკური ბუნებისათვისაა დამახასიათებელი. ესთეტიკის რეცეფციის თვალსაზრისით, მშვენიერება მათში და მათი „მუდმივი მნიშვნელობა“ შედეგს „მარტივ საკითხავთან“ სიახლოვის საფრთხეს უქმნის და გვჭირდება განსაკუთრებული ძალისხმევა, რომ ისინი თავიდან წავიკითხოთ და ხელახლა აღმოვაჩინოთ მათი მხატვრული ბუნება.

ლიტერატურასა და აუდიტორიას შორის ურთიერთქმედება არა მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველ ტექსტს ჰყავს თავისი, ისტორიულად და სოციოლოგიურად განწყობილი მკითხველი აუდიტორია და, ასევე, რომ ყოველი მწერალი თავისი მკითხველის გარემოს, შეხედულებებსა და იდეოლოგიაზეა დამოკიდებული, წიგნმა ლიტერატურაში წარმატების მისაღწევად ჯგუფის მოლოდინი უნდა გაამართლოს, წარუდგინოს ამ ჯგუფს მისი პორტრეტი. ლიტერატურული წარმატების ობიექტური განსაზღვრა, როგორც ტექსტის ჩანაფიქრისა და სოციალური ჯგუფის მოლოდინის თანხვედრა, ლიტერატურის სოციოლოგიების მუდმივი განსჯის საგანია, როდესაც ისინი ცდილობენ ახსნან ტექსტის ხანგრძლივი ზემოქმედების არსი. სწორედ ამიტომ წამოაყენა რ. ესკარპი „კოლექტიური სივრცე-დროის ბაზისის“ იდეა, „ავტორის დროისმიერი ხანგრძლივობის ილუზიის“ გათვალისწინებით, რამაც მოლიერთან დაკავშირებულ უცნაურ პროგნოზამდე მიგვიყვანა: „XX საუკუნის ფრანგისთვის, მოლიერი ახალგაზრდაა, ვინაიდან ჯერ კიდევ ცოცხლობს მისი სამყარო და ჩვენ მასთან კულტურული ურთიერთობა, საერთო თვალსაზრისი და ენა გვაკავშირებს. მაგრამ ეს კავშირები თანდათან სუსტდება, მოლიერიც ბერდება და კვდება და მაშინ ჩვენი უკანასკნელი კავშირი მოლიერის საფრანგეთთან ქრება“. მოლიერმა თითქოს და მხოლოდ თავისი საუკუნის ზნე-ჩვეულებანი აღწერა, მაგრამ სამი საუკუნის განმავლობაში, მთელი მისი წარმატება ამ მცდელობაზე იყო დაფუძნებული! როდესაც არ არსებობს ტექსტსა და სოციალურ ჯგუფს შორის თანხვედრა, ან, მაგალითად, უცხოენოვანი აუდიტორიის მიერ კონკრეტული ნაწარმოების რეცეფციაში ეს თანხვედრა უკვე აღარ არის, ესკარპი იშველიებს „მითს“: „მითი, რომელიც მომდევნო ეპოქაში შექმნეს და რომელიც უცხოა მასში განსახიერებული სინამდვილისთვის“. თითქოს ტექსტის ნებისმიერი რეცეფცია, რომელიც პირველი მკითხველის წრეს გასცდა, მხოლოდ დამახინჯე-

ბული ექო იქნება, მხოლოდ სუბიექტური მითის შედეგი და მას მიზნად ტექსტის ნვდომა არ აქვს დასახული, რომელიც თავად ზღუდავს და განსაზღვრავს მის შემდგომ მნიშვნელობას. ლიტერატურის სოციოლოგიის მოქნილობა აკლია თავისი ობიექტის განსაზღვრაში. ის ცალმხრივად საზღვრავს მწერალს, ტექსტსა და მკითხველს შორის ურთიერთკავშირს. ლიტერატურის სოციოლოგიაში აღწერილი მოძრაობის მიმართულება წრეზე ასე შეიძლება გაიშალოს: არსებობს ისეთი ტექსტები, რომლებიც გამოქვეყნებისას გარკვეული აუდიტორიისადმი არ არის მიმართული, მაგრამ მკვეთრად ემიჯნება ჩვეულ მოლოდინის ჰორიზონტს. ამიტომ მათი შესატყვისი აუდიტორიაც ძალიან ნელა ყალიბდება. შემდგომ, როდესაც მოლოდინის ახალი დონე ყველასთვის მისაღები გახდება, თავს იჩენს შეცვლილი ესთეტიკურ ნორმის ავტორიტეტი, მკითხველი ზურგს აქცევს ადრე პოპულარულ, მაგრამ უკვე მოძველებულ ტექსტს. მხოლოდ მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტში ცვლილებების გათვალისწინებით შეგვიძლია იმედი ვიქონიოთ, რომ მკითხველზე ლიტერატურის ზემოქმედების ანალიზი მკითხველის ლიტერატურულ ისტორიად იქცეს. ეს კი იმ სტატისტიკურ მონაცემთა მრუდეს მოგვცემს, რომლის წყალობითაც ბესტსელერს ისტორიის ნებისმიერ პერიოდში ადვილად ამოვიცნობთ.

ამის დასტურია 1857 წლის ლიტერატურული სენსაცია. ამ წელს გამოქვეყნდა ორი რომანი: ფლობერის შედეგრი „მადამ ბოვარი“ და ფლობერის მეგობრის, ფეიდოს რომანი „ფანი“, რომლის არსებობაც აღარავის ახსოვს. ფლობერის რომანს გამოსვლისთანავე, უხამსობის ბრალდებით, თან სდევდა არაერთი ხმაურიანი სასამართლო პროცესი. თავიდან „მადამ ბოვარი“ ფეიდოს „ფანის“ ჩრდილქვეშ მოექცა. „ფანი“ პირველივე წელს ცამეტჯერ გამოიცა. ასეთი წარმატება შატობრიანის „ატილას“ შემდეგ პარიზს არ ახსოვდა. ორივე რომანის თემა ახალი აუდიტორიის მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა, რომელმაც, ბოდლერის აზრით, „უარყო ყველაფერი რომანტიული და აბუჩად აიგდო ნებისმიერი ვნება – დიდიც და მცირეც“. რომანების სიუჟეტიც ბანალურია – ადიულტერი. ფეიდოსთან მოქმედება ბურჟუაზიულ გარემოში ვითარდება, ფლობერთან კი – პროვინციაში. ფლობერიცა და ფეიდოც მშვენივრად აცნობიერებდნენ, როგორ ექციათ სენსაციად სასიყვარულო სამკუთხედი. ავტორებმა სასიყვარულო სცენები, იმ დროისათვის მეტად თამამად, გულახდილად და დაუფარავად აღწერეს და ეჭვიანობის მოძველებული თემაც ახლებურად წარმოაჩინეს და დამკვიდრებული, მოსალოდნელი სამი კლასიკური როლი შეცვალეს. ფეიდოს გამირმა, ოცდაათი წლის ქალის ახალგაზრდა საყვარელმა, მართალია

თავისას მიაღწია, მაგრამ ქალის ქმრისადმი ეჭვიანობის მტანჯველმა გრძნობამ მას სიცოცხლე მოუსწრაფა. ფლობერმა, პროვინციელი მკურნალის ცოლის ღალატს სრულიად განსხვავებული ფინალი მოუძებნა, რასაც ბოდლერმა დენდიზმის ამაღლებული ფორმა უწოდა. რომანის დასასრულს, სასაცილო, რქებდადგმული ქმარი, შარლ ბოვარი, კეთილშობილურ თვისებებს ავლენს. იმ ეპოქის ოფიციალურმა კრიტიკამ ორივე რომანი უარყო, როგორც ახალი, „რეალისტური“ სკოლის პროდუქტები, ფლობერი და ფეიდო კი იდეალების აბუჩად აგდებასა და მეორე იმპერიის წყობაზე თავდასხმაში დაადანაშაულა. 1857 წლის აუდიტორიის მოლოდინის ჰორიზონტი ვერ წარმოიდგენდა, რომ ბალზაკის გარდაცვალების შემდეგ, რომანის ჟანრში შესაძლო იყო რაიმე ღირებული ტექსტის შექმნა. ამ ორ რომანს შორის წარმატების სხვაობა, მხოლოდ იმ ფაქტორით აიხსნება, თუ ყურადღებას ტექსტების თხრობის ფორმის ეფექტურობაზე გავამახვილებთ. ფლობერის ნოვატორობამ, მისმა „უსახო – უპიროვნო ჩვენების“ პრინციპმა (რომლის გამოც, ბარბე დ'ორევილი წერდა: „მანქანა, რომელიც ისტორიის შესახებ მოგვითხრობდა, ინგლისური ფოლადისგან რომ დაემზადებინათ, ის ზუსტად ბატონი ფლობერის მსგავსი იქნებოდაო“) გააოცა და დააშინა აუდიტორია, რომელმაც, სამაგიეროდ, „ფანი“-ში სასიამოვნოდ აღმგზნები შინაარსი და აღსარებითი რომანის ჩვეული ტონალობა აღმოაჩინა. ფეიდო საზოგადოების იმ წრის, იდეალებსა და შიშს აღწერდა, რომელიც მოდასა და სტილს ამკვიდრებდა. მკითხველს შეეძლო დამტკბარიყო ცენტრალური სასიყვარულო სცენით, როდესაც ფანი აცდუნებს საკუთარ ქმარს და არ იცის, რომ მეზობელი აივნიდან მას საყვარელი უთვალთვალებს, უბედური მოწმის, საყვარლის რეაქცია წინ უსწრებს მკითხველის უარყოფით მორალურ განსჯას. „მადამ ბოვარიმ“ კი, რომელიც თავიდან მხოლოდ სპეციალისტების ვიწრო წრემ აღიარა და რომანის ჟანრის განვითარების ახალ ეტაპად მონათლა, მსოფლიო აღიარება მოიპოვა. ამ წიგნის გავლენით ჩამოყალიბებულმა მკითხველთა წრემ უზრუნველყო მოლოდინის ახალი კანონის შექმნა, ვისთვისაც მიუღებელი გახდა ფეიდოს სისუსტე – ჭრელი სტილი, ეფექტებისადმი ლტოლვა და აღსარებითი კლიშე. „ფანი“ წარსულის ბესტსელერად დარჩა.

მოლოდინის ჰორიზონტების რეკონსტრუქცია, რომლის საფუძველზეც იქმნებოდა და აღიქმებოდა ესა თუ ის ლიტერატურული ნაწარმოები, გვეხმარება გავაცნობიეროთ, რა საკითხებს პასუხობდა თავდაპირველად ტექსტი და, აქედან გამომდინარე, როგორ ესმოდა და აფასებდა მას წარსულის მკითხველი. ასეთი დამოკიდებულება ხე-

ლოვნებისადმი კლასიკურ მიდგომას და ტექსტის მოდერნიზაციის მცდელობასაც ცვლის და ტექსტს „დროის საერთო სულისკვეთებით“ ახსნისგან იცავს, რასაც წრიულ აზროვნებამდე მივყავართ. ამგვარი მიდგომა გამოავლენს ჰერმენევტიკულ განსხვავებას ტექსტის ძველებურ და ახლებურ აღქმას შორის და მისი რეცეფციის ისტორიაზე მიგვითითებს – მასში ერთიც არის ჩადებული და მეორეც. ამ გზით კი ამხელს მეტაფიზიკური ფილოლოგიის ვითომცდა უცილობელ ჭეშმარიტებას, როგორც პლატონურ დოგმას, რომელიც აცხადებს, რომ ლიტერატურა უკვდავია, აქვს ობიექტური მნიშვნელობა და ერთხელ და სამუდამოდაა განსაზღვრული და ნებისმიერ დროს ღიაა ინტერპრეტაციისთვის.

თარგმნა **თამარ ციციშვილმა**

დამატება

მორის ბლანშო
(1907-2003)

თარგმანისათვის

გვაქვს თუ არა შეგნებული, რაოდენ დავალებული ვართ მთარგმნელებისგან, და უფრო მეტად – თარგმანისაგან? არა მგონია, მაშინაც კი, როცა ვუმადლით იმ ადამიანებს, რომლებიც არ შედრკნენ იმ ამოცანების წინაშე, რასაც თარგმანის ამოცანა ჰქვია. როდესაც მათ შორიდან მივესალმებით, როგორც ჩვენი კულტურის თავმდაბალ მსახურებს, ჩვენი მადლიერების გრძნობა მაინც მოზომილი და ქედმაღლურიც კი არის და ამასთანავე მობოდიშების მსგავსიც, ვინაიდან ბოლომდე არასოდეს ვალიარებთ მათ. ნება მიბოძეთ, დავიმონმო რამდენიმე მოსაზრება ვალტერ ბენიამინის ახლახან ფრანგულად თარგმნილი ბრწყინვალე ესეიდან, სადაც იგი ლიტერატურული მოღვაწეობის ამ ფორმაზე, ამ სრულიად ორიგინალურ ფორმაზე ლაპარაკობს: თუ საფუძვლიანად თუ უსაფუძვლოდ ვაცხადებთ, რომ ჩვენ შორის არიან პოეტები, არიან რომანისტები და, მაშასადამე, კრიტიკოსებიც, ამავე რიგში უნდა მოვიხსენიოთ მთარგმნელებიც, ანუ იშვიათი დარგის მწერლები, რომელთაც ვერავის შევადარებთ.

შეგახსენებთ, რომ თარგმანი ზოგიერთ კულტურაში კარგად ხანს საძრახისად ითვლებოდა. ზოგს არ სურს, რომ მათს ენაზე ითარგმნოს ესა თუ ის ნაწარმოები, სხვებს სურთ, რომ მათი ენიდან ითარგმნებოდეს, და საჭირო ხდება ომი, რათა ლალატი მოხდეს და საკუთარი ენა სხვებს გადაეცეს. (გავიხსენოთ ეთეოკლეს სასონაკვეთილი ვედრება: „ნუ მონყდებით მშობლიურ მიწას, ნუ ჩაუგდებთ ხელში მტერს მშობლიურ ქალაქს, სადაც ნამდვილ ბერძნულ კილოზე მეტყველებენ“).

მაგრამ მთარგმნელი გაცილებით უფრო დიდ მკრეხელობას ჩადის: ღვთის უარმყოფელი, იგი ბაბილონის კოშკების აგებას ლამობს, რათა ირონიულად მოგება ნახოს იმ უზენაესი სასჯელისგან, რამაც ადამიანები ენების აღრევით დაყო. ოდესღაც სჯეროდათ, რომ შესაძლებელია პირველქმნილ ენასთან ზიარება, პირველქმნილ სიტყვასთან, რომლის ცოდნა საკმარისია სიმართლის სათქმელად.

ბენიამინს შემორჩა რაღაც ამ ოცნებიდან. ენები, შენიშნავს იგი, ერთ რეალობას ეხებიან, მაგრამ სხვადასხვაგვარად გამოხატავენ მას. როდესაც ვამბობთ „bro“ ან „პური“, ერთსა და იმავეს ვგულისხმობთ, მაგრამ სხვადასხვანაირად გამოვთქვამთ. ყოველი ენა არასრულყოფილია.

თარგმანში მე სხვადასხვა საშუალების ჩანაცვლებით როდი ვიფარგლები, ერთი ხერხისა – მეორე ხერხით, არამედ მივანიშნებ უზენაეს ენაზე, რომელშიც ყველა და სრულიად სხვადასხვაგვარი მეტყველების ჰარმონია და ურთიერთშემავსებელი ერთიანობაა, და ეს უნაკლოდ გამოხატავს კავშირს ნიგნისათვის განკუთვნილ ყველა ენას შორის. აქედან – ყოველი მთარგმნელისათვის ნიშანდობლივი მესიანიზმი, თუკი თავისი თარგმანით ეხმარება მშობლიურ ენას, რათა აამაღლოს იმ უმაღლეს კილომდე, რომლის არსებობას ცხადყოფს ნებისმიერი არსებული ენა, რომლსკენაც თარგმანი მიისწრაფის.

ერთი შეხედვით, დებულებების უტოპიური მოწმენი ვართ. იგულისხმება, რომ ყოველ ენას სინამდვილისადმი მიმართების ერთადერთი ხერხი მოეპოვება და ასევე ერთადერთი ხერხი მის გამოსახატავად, და ამიტომაც ეს ხერხები ერთმანეთს ავსებენ. მაგრამ ბენიამინი, ვგონებ, სხვა რამეს გულისხმობს. ყოველი მთარგმნელი ენების სხვაობით სულდგმულობს, ნებისმიერი თარგმანი ამ სხვაობას ემყარება, მაგრამ, ამასთანავე, თითქოსდა შეუსაბამო მიზნისაკენ – ამ სხვაობის გაუქმებისკენ მიისწრაფის.

(კარგად თარგმნილ რამეს სწორედ ამ ორი შეუთავსებელი ღირსებისათვის აქებენ: ან ამბობენ, რომ საერთოდ არ იგრძნობა თარგმნილობა, ანდა მასში ლამის დედანს ხედავენ, მის საოცარ გამოცხადებას. სხვაგვარად, ახალი ენის შემუშავებისას მაღავენ, რომ რაღაც ახალი იბადება; ან ახალზე ამახვილებენ ყურადღებას და ამით ორ ენას შორის არსებულ სხვაობას ნიღბავენ. ორივე შემთხვევაში რაღაც იკარგება).

მაგრამ გულახდილად რომ ვთქვათ, თარგმანი არასოდეს ისახავს მიზნად სხვაობის გაუქმებას. პირიქით, იგი ამ სხვაობით ნებივრობს, გამუდმებით ამას შეგვახსენებს, ხან მაღავს ამას, ხანაც აშიშვლებს და მკვეთრად წარმოაჩენს, რომ თარგმანი სწორედ ამ სხვაობის განსახიერებაა, უზენაესი ვალის აღსრულება (და უდიდესი ცდუნების გზით ნასვლაც, როდესაც მედიდურად არის დაახლოებული ორი ენა, რაც მხოლოდ თარგმანს ხელენიფება, ჰერაკლეს მსგავსად, რომელიც ზღვების ნაპირებს ერთმანეთს აჯახებდა. მეტიც, რაგინდ ხანდაზმული და თუნდაც მდარე იყოს ნაწარმოები, მისი თარგმნა სასურველია, თუკი ამკარად იქნება აღბეჭდილი ამ სხვაობის დალით, მეორე ენაზე მინიშ-

ნებით, ანდა, თუ თავისებურად შეგვახსენებს, რომ იგი რალაც სხვაა ან უფრო მეტია, ვიდრე – ნებისმიერი ცოცხალი ენა.

დედანი წამითაც არაა გაქვავებული, და ყოველივე, რაც ამ ენაში მომავალს ეკუთვნის, ყველაფერი, რაც ამ ენაში შეგვახსენებს სრულიად სხვაგვარ, ზოგჯერ შემაშფოთებელ უცხო მდგომარეობას, ყოველივე ეს ლიტერატურული მემკვიდრეობის საზეიმო დრეიფში მჟღავნდება. თარგმანი განუყოფლად არის დაკავშირებული ამ ჩამოყალიბების პროცესთან, რომელსაც „თარგმნის“ და განასახიერებს; წარმოუდგენელიცაა ასეთი სვლის, ასეთი ქმედების გარეშე.

კლასიკური შედეგები იმ ენებზე, რომლებზეც აღარ მეტყველებენ, შეგვლალადებენ, რომ ვთარგმნოთ; ისინი მკვდარი ენის ერთადერთ მოწმეებად დარჩნენ, ერთადერთ მოპასუხედ ამ უმომავლო ენების მომავალზე. ისინი ცოცხლობენ, თუკი ვთარგმნით, მეტიც, მშობლიურ ენაში ისევე ცხოველ არიან, თითქოსდა გამუდმებით თარგმანყოფენ და განაგრძობენ თავიანთ თავისებურებას – თავდაპირველ უცხოობას.

მთარგმნელი განუმეორებელი ორიგინალობის მწერალია, თუმცა ამას თითქოსდა სულაც არ იჩემებს. იგი ენობრივ სხვაობათა იდუმალმეტყველია. მისი ამოცანაა ამ სხვაობათა არა წაშლა, არამედ გამოყენება, რათა მკვეთრი ან უსათუთესი რხევებით მშობლიურ ენაში დაბადოს იმის განცდა, რითაც აღბეჭდილია იმთავითვე განსხვავებული დედანი.

მსგავსება აქ, მართებულად შენიშნავს ბენიამინი, არაფერშუაშია: როდესაც სურთ, რომ თარგმანი ჰგავდეს დედანს, ავიწყდებათ, რომ მხატვრული თარგმანი შეუძლებელია (ისევე როგორც რომანის რეალობა არ უდრის ცხოვრების რეალობას). იგულისხმება ისეთივე იგივეობა, რომელიც სხვაობით იწყება; ლაპარაკია ორ სხვადასხვა ენაზე არსებულ ერთ ნაწარმოებზე, რომელიც არსებობს ამ უკანასკნელთა სწორედ სხვაობის გამო; ეს კი წარმოშობს გადახრას, რის გამოც წარმოები არ უდრის თავის თავს და ყოველთვის სხვაა, – ლაპარაკია გადახრაზე, რომლიდანაც შუქი უნდა გამოკრთეს და ამან ასულდგმულოს გამჭვირვალე და სხვაობისათვის მზა თარგმანი.

დიახ, მთარგმნელი ყოველთვის უცხო ვინმეა, ნოსტალგიითაა შეპყრობილი, ვინაიდან მწარედ განიცდის თავისი ენის ნაკლულობას, რასაც უცხოენოვანი დედანი (რომელსაც თარგმანი ბოლომდე ვერასოდეს გაუმკლავდება, – ის ხომ აქ მხოლოდ სტუმარია, მხოლოდ მოწვეული და არა ადგილობრივი მკვიდრი) ცხადად წარმოაჩენს.

აქედან – სპეციალისტების მიერ აღნიშნული ის ფაქტი, რომ მთარგმნელი თარგმნისას მშობლიური ენის გარემოში უფრო უცხოდ გრძნობს თავს, ვიდრე უჩვეულო და უცხო ენის სამყაროში. უბრალოდ, თავის მშობლიურ ენას, შეიძლება ითქვას, რამდენადმე ნაკლებად და ამ ნაკლებობით გამდიდრებული წესით ფლობს და ამ ნაკლებობის შევსება შეუძლია არა მხოლოდ სხვა ენით, რომელიც, თავის მხრივ, სხვაა ამ მოცემულ ნაწარმოებში, სადაც თავშესაფარი პოვა.

ბენიამინი იმონმებს საოცარ ადგილს რუდოლფ ჰანვიცის თეორიიდან: „ჩვენი თვით ყველაზე საუკეთესო თარგმანები არასწორ ნაწარმოებებს ემყარებიან: ცდილობენ, გააგერმანულონ სანსკრიტი, ბერძნული, ინგლისური იმის მაგიერ, რომ გერმანულის გასანსკრიტება, გაელინურება, გაინგლისურება მოახდინონ... მთარგმნელის არსებითი შეცდომაა – უკვდავოს ის მდგომარეობა, რომელშიც მიუხსნრო საკუთარ ენას, იმის მაგიერ, რომ სხვისი ენის მძლავრი იმპულსით ისარგებლოს“.

ერთობ სახიფათო რჩევა თუ მოთხოვნაა. იგულისხმება, რომ ყოველ ენას ძალუძს, იქცეს ყველა სხვა ენად, ანდა, სულ ცოტა, თავისი თავისათვის რაიმე ზიანის მიყენების გარეშე იმოძრაოს სრულიად სხვადასხვა მიმართულებით; იგულისხმება, რომ მთარგმნელს საამისოდ საკმაო შესაძლებლობების აღმოჩენა შეუძლია სათარგმნ ნაწარმოებში; და ბოლოს, იგულისხმება, რომ თარგმანში მშობლიურ ლიტერატურაზე მაღლა მდგომი ლექსიკური და სინტაქსური შრეები უნდა წარმოჩნდეს.

ისლა დაგვრჩენია, დავძინოთ, რომ თავისი შეხედულების გასამაგრებლად ჰანვიცს შეეძლო, დაემონმებინა ისეთი ელვარე სახელები, როგორცაა ლუთერი, ფოსი, ჰელდერლინი, გეორგე, რომლებიც თარგმანისას ყოველთვის უყოყმანოდ გადიოდნენ გერმანული ენის ჩარჩოებიდან, რათა გაეფართოებინათ მისი საზღვრები.

ჰელდერლინის მაგალითი მართლაც იმის დასტურია, საბოლოოდ როგორი საფრთხე ემუქრება ადამიანს, რომელიც თარგმანის ჯადოსნურ ძალას ემორჩილება.

სოფოკლეს „ანტიგონე“-სა და „ოიდიპოსი“-ს თარგმანები მისი თითქმის ბოლო ნამუშევრებია მისი შემლილობის წინ, – უკიდურესად გააზრებული, მოთვინიერებული და თავისუფალი თარგმანები, უდრეკი ნებით დამორჩილებული ერთადერთი მიზნისადმი: მოხდეს არა ბერძნული ტექსტის განფენა გერმანული ენის წიაღში, არა გერმანულის მიყვანა ბერძნულ სათავეებთან, არამედ ერთიანი, მთლიანი და წმინდა ენის ფარგლებში ორი სტიქიის შეთავსება, რომელთაგან

ერთი დასავლეთის ცვალებადობას განასახიერებს, ხოლო მეორე – უბედობას აღმოსავლეთისა. შედეგი თითქმის საშინელი იყო. გოეთეს ყინვისებური სიცილი ამის გამო არც კი ინვეს გაკვირვებას. კაცმა რომ თქვას, ვის დასცინოდა გოეთე? ადამიანს, რომელიც უკვე მთარგმნელი და პოეტი კი არ იყო, არამედ – გახელებული მსრბოლი იმ ცენტრისაკენ, სადაც სურდა, ერთ წერტილში მოექცია ყოველივე ის, რასაც შეუძლია მკვეთრად დადგენილ მნიშვნელობასა და რაიმე საზღვრულობას მოკლებული აზრი წარმოქმნას. ის, რომ ასეთმა ცდუნებამ პელდერლინი თარგმნისას შეიპყრო, სავსებით გასაგებია: მთარგმნელი, როგორც სხვა არავინ, გამუდმებულ, სახიფათო და მომხიბლავ სიახლოვეს იმყოფება ყველაფრის ყველაფერთან შეუღლების შესაძლებლობასთან, რაც მოცემულია როგორც ყოველ პრაქტიკულ ქმედებაში, ასევე ნებისმიერ ენაში. სწორედ ამ აკვიატებული მიზანსწრაფვით მოიპოვა ყველაზე ამაყი და ყველაზე შეუმჩნეველი მწერლის სახელი. ღრმად სწამდა, რომ თარგმნა საბოლოო ჯამში – გახელებაა.

თარგმნა **ირაკლი კენჭოშვილმა**

განწყობის ფსიქოლოგია

განწყობა

1. მიზანშეწონილობის პრობლემა: მექანიციზმი და ვიტალიზმი

ორგანიზმი როგორც მთლიანი მოქმედობს. იგი როგორც მთლიანი უპასუხებს გარემოს ზემოქმედებას; და ამის შესაძლებლობას მას, როგორც ზემოდ დავინახეთ, მისი საოცარი ანატომიური და ფიზიოლოგიური თავისებურება აძლევს. მაგრამ ამ მთლიან მოქმედებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში ექნებოდა აზრი, თუ რომ იგი მიზანშეწონილად წარმართებოდა, ესე იგი, თუ რომ იგი ორგანიზმს მისი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებისა და გარემოსთან საზოგადოდ უკეთ შეგუების შესაძლებლობას მისცემდა. ჩვენ ვიცით, რომ ცოცხალ ორგანიზმს სწორედ ასეთი მიზანშეწონილი მოქმედების უნარი ახასიათებს. უამისოდ იგი დაიდუპებოდა, უამისოდ სიცოცხლე საზოგადოდ შეუძლებელი იქნებოდა, უამისოდ მის მოქმედებას არავითარი აზრი არ ექნებოდა.

და აი იბადება საკითხი. როგორ არის ეს მიზანშეწონილი მოქმედება შესაძლებელი? როგორ ახერხებს ორგანიზმი მას? ამ ძველად-ძველ საკითხზე ორი განსხვავებული პასუხი იყო დღემდე ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში გავრცელებული. მექანიცტური და ვიტალისტური. თანახმად მექანიცტური შეხედულებისა, ორგანიზმის მოქმედებას წმინდა მექანიკური კანონზომიერება განსაზღვრავს: ორგანიზმი ნამდვილი მანქანაა, რომლის მუშაობაც გარედან მომდინარე ზეგავლენაზეა დამოკიდებული.

თავისი უკიდურესი გამოხატულება მექანიციზმმა დეკარტის ცნობილ შეხედულებაში ჰპოვა, რომლის მიხედვითაც ცხოველი ნამდვილ მანქანას, ავტომატს წარმოადგენს, და მისი ქცევის მიზანშეწონილობა მისი აქტიური ჩარევის გარეშე ისახება. თანამედროვე ფსიქოლოგიურ მეცნიერებაში მექანიციზმს განსაკუთრებით ე. წ. რეფლექსოლოგია და ბიჰევიორიზმი იცავენ. მათი რწმენით, ცხოველისა და ადამიანის ქცევის გასაგებად, ბოლოს და ბოლოს, მხოლოდ ფიზიკურქიმიკური კანონზომიერების შესწავლაა საკმარისი, იმიტომ რომ ცოცხალი ორგანიზმის ქცევაც ბუნების მოვლენაა, იგი არაფერს სპეციფიკურს არ შეიცავს და, როგორც ყველაფერი ბუნებაში, ფიზიკურ-ქიმიკურ პროცესებზე უნდა იქნეს დაყვანილი.

ვიტალისტური შეხედულება სულ სხვა პოზიციაზე დგას. მისი აზრით, ცხოველის მოქმედების მიზანშეწონილობის ფიზიკო-ქიმიკურად ახსნა დამარწმუნებელი არაა. ორგანიზმი, როგორც სიცოცხლის მატარებელი, არსებითად განსხვავდება არაორგანული ნივთიერებისგან, და ამიტომ მის მოქმედებას სრულიად თავისებური ფაქტორი განსაზღვრავს: ორგანიზმის ქცევის მიზანშეწონილება ფიზიკო-ქიმიკური პროცესების ნიადაგზე როდი აიგება; იგი სპეციფიკური ფაქტორიდან გამომდინარეობს, რომელსაც ყოველი ცოცხალი ორგანიზმი შეიცავს. ეს ფაქტორი წმინდა არამატერიალურ არსს ან ძალას წარმოადგენს. ზოგი მას ენტელექციას უწოდებს. ზოგი ფსიქოიდს, ზოგი სასიცოცხლო ენერჯიას. იგი დამოუკიდებლად მოქმედობს ორგანიზმზე და შიგნიდან წარმართავს მას ამა თუ იმ მიმართულებით, იმის მიხედვით, თუ რა სჭირდება ორგანიზმს ამჟამად. ასე ჩნდება მიზანშეწონილი ქცევა. ეს უკანასკნელი, მაშასადამე, ახსნას არ მოითხოვს. ცოცხალ ორგანიზმს იმთავითვე აქვს თანდართული საგანგებო ძალა, რომელიც მას მიზანშეწონილი მოქმედების უნარს ანიჭებს. ასეთია ვიტალისტური თვალსაზრისი.

თავისთავად იგულისხმება. არცერთი ეს თვალსაზრისი არაა მისაღები. მექანიციზმი ცოცხალი ორგანიზმის სპეციფიკურობას უარყოფს. მაშასადამე, სიცოცხლვე მისთვის განვიოარების ახალ საფეხურს არ წარმოადგენს: იგი კვლავ არაორგანული ნივთიერების კანონზომიერებათა ფარგლებში რჩება. ვიტალიზმი მეორე უკიდურესობაში ვარდება. იგი ორგანულსა და არაორგანულს შორის გარდუვალ უფსკრულს თხრის, მათ შორის აბსოლუტურ განსხვავებას სჭვრეტს, რამდენადაც იმას, რაც სპეციფიკურია ორგანიზმისთვის, არამატერიალურად აცხადებს.

ეს საკითხი მხოლოდ მატერიალისტური დიალექტიკის ნიადაგზე შეიძლება გადაწყდეს: ორგანულსა და არაორგანულს შორის უფსკრული არ არსებობს: რამდენადაც ორგანულიც მატერიის მოძრაობის ერთერთ ფორმას წარმოადგენს, ისიც არაორგანულის მსგავსად, მატერიალურის კანონზომიერებას ემორჩილება. მაშასადამე, ყველაფერი, რაც მასში ხდება, გარკვეული ფიზიკურ-ქიმიკური მიზეზით უნდა იქნეს ახსნილი: ორგანული, ცოცხალი, ისე როგორც არაორგანულიც, მიზეზ-შედეგთა უწყვეტ ჯაჭვშია ჩართული; და იმისთვის, რომ მასში რაიმე მოვლენის გაგება მოახერხო, უთუოდ მისი მიზეზი უნდა გამოიხსნას. ერთი სიტყვით, ყველაფერი მიზეზით არის განსაზღვრული. ვიტალიზმის ძირითადი შეცდომა ისაა, რომ ორგანიზმში იგი ძალის არსებობას გულისხმობს, რომლის მოქმედებასაც მიზეზი კი არა,

მიზანი განსაზღვრავს: თუ ორგანიზმისთვის, მაგალითად, ესა და ეს მოძრაობაა ხელსაყრელი, საჭირო, ერთი სიტყვით, მიზანშეწონილი, ეს ძალა სწორედ ამ მოძრაობას წარმოაქმნევენებს მას. მაგრამ არც ისაა სწორი, რასაც მექანიციზმი უჭერს მხარს. მართალია, ორგანულიც მატერიის მოძრაობის ერთერთი ფორმაა, და მისი არაორგანულისგან სრული მონყვეტა არ შეიძლება. მაგრამ იგი ცოცხალი მატერიაა და, როგორც უფრო მაღალი ფორმა მატერიის განვითარებისა, მისი ორგანიზაციის უმაღლეს საფეხურს წარმოადგენს. როგორც ასეთი, იგი ახალ რომელობით თავისებურებას შეიცავს და, მაშასადამე, მთლიანად არაორგანულის კანონზომიერებაზე ვერ დაიყვანება: იგი ახალ, სპეციფიკურ კანონზომიერებას, ბიოლოგიურ კანონზომიერებას გულისხმობს, რომლის გარეშეც ორგანიზმის მოქმედების გაგება სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა.

2. მიზანშეწონილების პრობლემა: განწყობა

როგორ უნდა გავიგოთ ორგანიზმის ეს სპეციფიკური თავისებურება? ენგელსი ამბობს, რომ „მიზანშეწონილი მოქმედება ჩანასახში ყველგან არსებობს, სადაც კი პროტოპლაზმა არის, სადაც ცოცხალი ცილა არსებობს და რეაგირობს, ესე იგი, თუნდ სულ მარტივ მოძრაობას იძლევა, როგორც შედეგს გარედან მომდინარე გარკვეული გაღიზიანებისას. ასეთ რეაქციას იქაც კი აქვს ადგილი, სადაც ჯერ კიდევ არავითარი უჯრედი არ არსებობს, მით უმეტეს, ნერვული უჯრედი“-ო.

მაშ, ნათელია, რომ ყოველი ცოცხალი არსისთვის, ყოველი მეტად თუ ნაკლებად რთული ორგანიზმისთვის ძირითადში მიზანშეწონილი ქცევაა დამახასიათებელი. იგი არის ის სპეციფიკური თავისებურება, რომელიც ორგანული მატერიის რომელობითს მონაპოვარს წარმოადგენს და არაორგანულისთვის სრულიად უცხოა. ჩვენი პრობლემა, მაშასადამე, იმაში მდგომარეობს, რომ გავარკვიოთ, თუ როგორაა შესაძლებელი, რომ ორგანიზმის, როგორც მატერიის ერთ-ერთი ფორმის, ქცევა უდაოდ მიზეზობრივად იყოს განსაზღვრული, მაგრამ იმავე დროს მიზანშეწონილობითაც ხასიათდებოდეს.

ვნახოთ ჯერ, საიდანაა, რომ ცოცხალი არსების ქცევა მიზანშეწონილი ხასიათისაა. უდაოა, რომ ქცევის ეს ნიშანი ცოცხალი ორგანიზმის რომელიღაც განსაკუთრებით სპეციფიკური თავისებურებიდან უნდა გამომდინარეობდეს. მაშასადამე, პირველ რიგში გამოსარკვევია, თუ რა უნდა ჩაითვალოს ამ სპეციფიკურ თავისებურებად, ისეთ

თავი-სებურებად, რომ მის გარეშე ცოცხალი ორგანიზმის არსებობაც კი შეუძლებელი იყოს.

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ცოცხალი ორგანიზმის ძირითადი განსაკუთრებით ნიშანდობლივი თავისებურება, რომლითაც იგი მკვეთრად განსხვავდება არაორგანული სხეულისგან, ეს ისაა, რომ იგი გარემოსთან ნივთიერებათა გაცვლა-გამოცვლის განუწყვეტელ ურთიერთობაში იმყოფება. როგორც ყველამ იცის, გარეშე ამ ურთიერთობისა, სიცოცხლე სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა. „სიცოცხლე ცილოვან ნივთიერებათა არსებობის ფორმაა, რომლის არსებითს მომენტსაც გარემო ბუნებასთან ნივთიერებათა მუდმივი გაცვლა-გამოცვლა შეადგენს და რომელიც ამ გაცვლაგამოცვლის შეწყვეტასთან ერთად ისპობა“-ო, ამბობს ენგელსი. რასაკვირველია, ნივთიერებათა გაცვლა-გამოცვლის შესახებ არაორგანულ სინამდვილეშიც შეიძლება ლაპარაკი, იმიტომ რომ ქიმიკური პროცესების არსებობა ყველგან დასტურდება. მაგრამ აქ სულ სხვაგვარ გაცვლაგამოცვლასთან გვაქვს საქმე. „არაორგანულ სხეულთა შემთხვევაში ნივთიერებათა გაცვლა-გამოცვლა არღვევს მათ, ხოლო ორგანულ სხეულთა შემთხვევაში იგი მათი არსებობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენსო“, გვეუბნება ენგელსი. ამიტომ ნივთიერებათა გაცვლა-გამოცვლა, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, მხოლოდ ცოცხალი ორგანიზმისთვისაა დამახასიათებელი.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ცოცხალი არსების სპეციფიკურ თავისებურებას, განვითარების რა საფეხურზეც უნდა იდგეს იგი, ყველგან ნივთიერებათა გაცვლა-გამოცვლა შეადგენს. სხვანაირად ეს იმას ნიშნავს, რომ ცოცხალ ორგანიზმს ის გარემოება ახასიათებს, რომ იგი ყოველთვის რაიმე მოთხოვნილების მატარებელია, რომ მას ყოველთვის რაიმე მოთხოვნილება, პირველ რიგში, ნივთიერი მოთხოვნილება აქვს. არაორგანული სხეულის შესახებ ამის თქმა, რასაკვირველია, არ შეიძლება. ნივთიერების გაცვლა-გამოცვლა მას არ ესაჭიროება, მოთხოვნილება მას არა აქვს.

ამრიგად, ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ ცოცხალ ორგანიზმს ორი თავისებურება აქვს, რომლის მსგავსსაც არაორგანულ სინამდვილეში ვერაფერს ვხვდებით. ერთი – მიზანშენილი ქცევა და მეორე – მოთხოვნილება. ძნელი შესამჩნევი არაა, რომ მათ შორის უეჭველი კავშირი არსებობს. მიზანშენილი ქცევას მოთხოვნილების ფაქტი უდევს საფუძვლად. თუ ცოცხალი ორგანიზმი ქცევის აქტს მიმართავს, ამას მხოლოდ იმიტომ შევბა, რომ სხვანაირად მოთხოვნილების დაკმაყოფილება შეუძლებელია.

მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების საშუალებებს მხოლოდ გარე-ბუნება შეიცავს. მაშასადამე, ცოცხალი არსება იძულებული ხდება, ბუნებასთან სათანადო ურთიერთობა დაამყაროს, ესე იგი, გარკვეულ ქცევის აქტებს მიმართოს. მაშასადამე, უდაოა, რომ ქცევა საზოგადოდ მოთხოვნილების ნიადაგზეა აღმოცენებული, რომ იგი მოთხოვნილების პროდუქტს წარმოადგენს.

მაგრამ რატომაა, რომ ეს ქცევა მიზანშეწონილია? როგორ ახერხებს ორგანიზმი, რომ სწორედ მიზანშეწონილ ქცევას მიმართავს? უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს საკითხიც მოთხოვნილების ცნებასთან დაკავშირებით უნდა გადაწყდეს.

სანამ სხეული მოკლებულია მოთხოვნილებას, მასსა და დანარჩენ სინამდვილეს შორის სრულიად ინდიფერენტული დამოკიდებულება არსებობს. რა იმოქმედებს და რამდენად იმოქმედებს ამ სხეულზე, ეს სულერთია. იგი თავიდან ბოლომდე პასიურად განიცდის ამ ზემოქმედებას. მაგრამ რა წამს სხეულს მოთხოვნილება უჩნდება, იმ მომენტიდან სინამდვილესა და მას შორის ინდიფერენტული ურთიერთობის გაგრძელება შეუძლებელი ხდება: ამიერიდან ცოცხალი ორგანიზმი იმიტომ ამყარებს სინამდვილესთან ურთიერთობას, რომ მას მოთხოვნილება აქვს, რომლის დაკმაყოფილებაც ამ ურთიერთობის გარეშე შეუძლებელია. ამიერიდან, რასაკვირველია, სულერთი აღარაა მისთვის, თუ რა იმოქმედებს და როგორ იმოქმედებს ამ სინამდვილიდან მასზე.

ამიერიდან იგი გარემოსთან, როგორც არა ინდიფერენტულ რა-ღაცასთან, არამედ როგორც თავისი მოთხოვნილების სიტუაციასთან, აწესებს კავშირს.

მაშასადამე, თუ აქამდე სხეულსა და გარემოს მოვლენათა შორის მხოლოდ შემთხვევითი დამოკიდებულება არსებობდა, ამიერიდან ცოცხალი ორგანიზმისა და გარემოს ურთიერთობა მოთხოვნილების ნიადაგზე ყალიბდება. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამიერიდან ყველაფერი კი არ მოქმედობს გარესინამდვილეში ცოცხალ არსებაზე, არამედ მხოლოდ ის, რაც მისი მოთხოვნილების დაკმაყოფილების პირობებს შეიცავს, ესე იგი, რაც ყოველს მოცემულ მომენტში აქტუალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილების სიტუაციას წარმოადგენს.

ამნაირად, ნათელი ხდება, რომ მოთხოვნილების მატარებელს ცოცხალ ორგანიზმზე გარემოს ცალ-ცალკე მოვლენები კი არ აწარმოებენ ზემოქმედებას, არამედ ამ მოვლენების მთელი სისტემა, რამდენადაც ისინი აქტუალური მოთხოვნილების დაკმაყოფილების პირობებს შეიცავენ, ესე იგი, რამდენადაც ისინი მის სიტუაციას წარმოადგენენ.

მაგრამ მოთხოვნების ფაქტი არა მარტო ამას ხდის გასაგებად, ესე იგი, იმ გარემოებას, რომ ცოცხალ ორგანიზმზე გარემო, როგორც მოვლენათა შემთხვევითი თავყრილობა კი არა, როგორც განსაზღვრული სიტუაცია, როგორც გარკვეული მთლიანი სისტემა, ახდენს ზეგავლენას.

მოთხოვნების ფაქტი მეორე მნიშვნელოვან გარემოებასაც უდევს საფუძვლად, სახელდობრ შემდეგს: არაორგანული სხეული ყოველთვის მხოლოდ ობიექტს წარმოადგენს სხვა ობიექტთა გვერდით – მას არაფერი აქვს ისეთი, რომ მისს სწორედ ასეთს და არა ისეთ დამოკიდებულებას მოითხოვდეს სხვა ობიექტებთან – მას არაფერი აქვს ისეთი, რომ მას რაიმე ქცევას ავალბედეს. მაგრამ რა წამს სხეულს მოთხოვნილება უჩნდება, მდგომარეობა მაშინვე იცვლება: გარესინამდვილე ეხლა მისი მოთხოვნების დაკმაყოფილების საშუალებად, მისი მოთხოვნების დაკმაყოფილების სიტუაციად იქცევა. მაშასადამე, ორგანული სხეული, იმისდა მიხედვით, თუ რა მოთხოვნილება აქვს მას, იძულებული ხდება, ამა თუ იმ გარკვეული ხასიათის ურთიერთობა დაამყაროს გარესინამდვილესთან – იგი იძულებული ხდება, გარკვეული ქცევის აქტებს მიმართოს.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ მოთხოვნების ფაქტის ნიადაგზე ცოცხალი ორგანიზმი ინდივიდად ქცევის სუბიექტად, იქცევა, ხოლო მასზე მოქმედი გარე სინამდვილე მოთხოვნების დაკმაყოფილების სიტუაციად.

რას ნიშნავს ეს? უნინარეს ყოვლისა, ნათელი ხდება, რომ გარესინამდვილე ცოცხალ არსებაზე როგორც ინდივიდზე, როგორც მოთხოვნების სუბიექტზე ახდენს ზემოქმედებას – ესე იგი, ცოცხალი არსების არა რომელიმე ნაწილობრივ მომენტზე, მის რომელსამე ძალაზე ან ფუნქციაზე, არამედ მასზე, როგორც მთლიანზე, როგორც ინდივიდზე, როგორც მოთხოვნების სუბიექტზე.

მაშასადამე, ნათელი ხდება ისიც, რომ გარესინამდვილის ზემოქმედების ეფექტი პირველ რიგში ცოცხალ არსებაში, როგორც მოთხოვნების სუბიექტში, როგორც ინდივიდში, იჩენს თავს, და მაშასადამე, მხოლოდ მთლიანობითი ხასიათის შეიძლება იყოს. უკეთ რომ ვთქვათ, ეს ეფექტი მოთხოვნების სუბიექტში რაიმე ნაწილობრივი ცვლილების სახით კი არ უნდა იჩენდეს სადმე თავს, არამედ თვითონ ინდივიდის ცვლილებას, თვითონ ინდივიდის მოდიფიკაციას უნდა წარმოადგენდეს.

მაგრამ როგორია შინაარსებულად ეს მთლიანობითი ეფექტი, ეს ინდივიდის, როგორც მოთხოვნების სუბიექტის გადასხვაფერება ან გადახალისება? გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჩვენთვის ამ საკითხის

გადაჭრას აქვს, იმიტომ რომ ჩვენი ძირითადი საკითხის გადაწყვეტა მთლიანად მასზეა დამოკიდებული.

გარესინამდვილე ცოცხალ არსებაზე, როგორც ინდივიდზე, მაშასადამე, როგორც მთელზე მოქმედობს. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ იგი ამ შემთხვევაში, როგორც განსაზღვრული მოთხოვნილების დაკმაყოფილების სიტუაცია მოქმედობს მასზე, როგორც სისტემა, რომელიც ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილების პირობებს შეიცავს. მაშასადამე, იმ ეფექტში, რომელსაც იგი სუბიექტში იწვევს, გარესინამდვილე შეიძლება მხოლოდ როგორც განსაზღვრული მოთხოვნილების დაკმაყოფილების სიტუაცია – და არა როგორც შემთხვევითი და ინდიფერენტული გარემო – იყოს ასახული. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ ეს ეფექტი თვითონ სუბიექტის მოდიფიკაციას, თვითონ სუბიექტის გადახალისებას, მის გადასტრუქტურებას წარმოადგენს, და არა რაიმე ნაწილობრივ ცვლილებას, რომელიც ცოცხალი არსების რომელსამე კერძო მხარეს ეხება. ეს კი, ცხადია, შეიძლება მხოლოდ იმას ნიშნავდეს, რომ გარესინამდვილესთან ურთიერთობის პროცესში, ქცევის სუბიექტი, რომელიც ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას ესწრაფვის, ამ უკანასკნელის სიტუაციის შესატყვისად იცვლება. მაშასადამე, იგი, როგორც მთელი, როგორც ქცევის სუბიექტი უკვე მანამდე, სანამ მოქმედებას დაიწყებდეს, თავისი მოთხოვნილების სიტუაციის შესატყვის მოდიფიკაციას განიცდის, და ამიტომ მისი მომავალი მოქმედება მოცემული სიტუაციის შესატყვისად მოდიფიცირებული არსების მოქმედებას წარმოადგენს. მაშასადამე, როგორ იმოქმედებს მოცემულ სიტუაციაში ესა თუ ის ცოცხალი არსება, ეს განსაზღვრულ ფარგლებში, უკვე მანამ არის გარკვეული, სანამ მოქმედება დაიწყებოდეს: ეს უკანასკნელი მოცემულია იმ მოდიფიკაციის სახით, რომელსაც სუბიექტი გარემოს ზემოქმედების შედეგად განიცდის. მაგრამ თუ იგი მანამდეა მოცემული, სანამ დაიწყებოდეს, ცხადია, იგი მხოლოდ როგორც წინასწარი მიდრეკილება, როგორც გარკვეული მოქმედების ტენდენციაა მოცემული.

მაშასადამე, ქცევას წინ უსწრებს სუბიექტის მდგომარეობა, რომელშიც, როგორც ობიექტური სიტუაციის ასახვაში, ამ ქცევის საერთო ხასიათი, მისი ძირითადი რაგვარობა მისი ობიექტური ვითარების შესატყვისობა წინასწარაა განსაზღვრული.

რა უნდა ვუნოდოთ ამ სპეციფიკურ მდგომარეობას? ფსიქოლოგიაში კარგა ხანია ერთი ფაქტია შენიშნული, რომელიც განსაკუთრებით ამ ბოლო ხანებში „განწყობის“ სახელწოდებით აღინიშნება ხოლმე. ამ ფაქტის ერთერთ ნიმუშად შემდეგი შეიძლება ჩაითვალოს. როდესაც ადამიანი, ვთქვათ, პურის შესახებ რუსს ესაუბრება, მას ენაზე

თავისთავად რუსული სიტყვა ადგება. ხოლო როდესაც იგი, მაგალითად, გერმანელთან დაიწყებს საუბარს, მაშინ მას შესაფერი გერმანული სიტყვა (როტ) აგონდება.

რატომ? რა უდევს ამ გარმოებას საფუძვლად? პასუხი ასეთია. რუსთან საუბრის დროს ადამიანი რუსულად სალაპარაკოდ არის განწყობილი, ხოლო გერმანელთა საუბრის დროს – გერმანულად სალაპარაკოდ. მაშასადამე, რა სიტყვა მოგადგება ენაზე ყოველს კერძო შემთხვევაში, ეს იმაზეა დამოკიდებული, თუ რა ენაზე ლაპარაკის განწყობა გაქვს.

ჩვენ დავრწმუნდით, რომ სანამ ცოცხალი არსება საზოგადოდ რაიმე მნიშვნელოვან ქცევას ჩაიდენდეს, იგი უკვე მანამდე ისე მოდიფიცირებული, რომ მან სწორედ ეს ქცევა უნდა ჩაიდინოს. — სხვანაირად ასეც შეიძლებოდა გვეთქვა: სანამ ცოცხალი არსება რაიმე ქცევას მიმართავდეს, მას უკვე მანამდე აქვს ეს ქცევა განწყობის სახით მოცემული.

მაშასადამე, იმ სპეციფიკურ მდგომარეობას, რომელიც სუბიექტში მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ობიექტური სიტუაციის ზეგავლენის შედეგად ჩნდება, განწყობა შეგვიძლია ვუნოდოთ. ეს ტერმინი განსაკუთრებით იმიტომაა შესაფერისი, რომ ერთის მხრივ, იგი იმ გარემოებაზე მიუთითებს, რომ საქმე არა რომელსამე გარკვეულ სინაარსეულ ცვლილებას ეხება, რომელიც სუბიექტში ჩნდება, არამედ სუბიექტს, როგორც მთელს; მეორის მხრივ – იმ გარემოებაზე, რომ სუბიექტის ეს სპეციფიკური მდგომარეობა მას გარკვეულ ქცევისკენ მოუწოდებს – მაშასადამე, ეს ქცევა უკვე წინასწარაა მასში განსაზღვრული, და, დასასრულ, – იმ გარემოებაზეც, რომ ეს სპეციფიკური მდგომარეობა დინამიკური სახის მოვლენაა, რომელმაც თავისი გამოვლენა სუბიექტის გარკვეულ აქტივობაში უნდა პოვოს.

ამრიგად, ცოცხალი არსებისა და გარემოს ურთიერთობა, რამდენადაც ამ უკანასკნელს მოთხოვნილების დაკმაყოფილების იმპულსი უდევს საფუძვლად, საბოლოოდ ასე უნდა წარმოვიდგინოთ: მოთხოვნილების დაკმაყოფილების იმპულსით ამოქმედებულს ცოცხალ არსებაზე გარემოსიტუაცია იწყებს ზემოქმედებას და მასში სიტუაციის შესაფერის გარკვეულს მთლიან ცვლილებას, გარკვეულ განწყობას იწვევს. ამიერიდან ასე შეცვლილს, გარკვეული განწყობის მქონე სუბიექტს, რასაკვირველია, მხოლოდ თავისი განწყობის შესაფერისი პროცესებისა და აქტების წარმოება შეუძლია. ამისდა მიხედვით, მისი ქცევა, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, ყოველ მონაცემ მომენტში მისი ამა თუ იმ განწყობის რეალიზაციად უნდა ჩაითვალოს.

მაშასადამე, ცოცხალი არსების ქცევას გარემო განსაზღვრავს მაგრამ ეს განსაზღვრა მექანიკური ხასიათის როდია: გარემო თვითონ ქცევას აქტებზე კი არ მოქმედობს უშუალოდ, იგი პირდაპირ კი არ იწვევს მას. არა, იგი სუბიექტზე მოქმედობს, მას სცვლის მთელი სიტუაციის შესაფერისად, მასში გარკვეული ქცევის განწყობას იწვევს. თვითონ ქცევის აქტებს კი უშუალოდ ამიერიდან ამ გარკვეული განწყობის მქონე სუბიექტი განსაზღვრავს. იგი იმ აქტებს და პროცესებს, ერთი სიტყვით, იმ ქცევას მიმართავს, რომლის განწყობაც მას სიტუაციის ზემოქმედების შედეგად აქვს შემუშავებული.

ამის შემდეგ ძნელი არ არის იმ ძირითადი საკითხის გადაჭრაც, რომელიც ცოცხალი ორგანიზმის ქცევის მიზანშეწონილობის ფაქტს ეხება და რომლის გამოც მექანიკური და ვიტალისტური შეხედულებები ეგოდენ მკვეთრად უპირისპირდებიან ურთიერთს. მექანიციზმისა და ვიტალიზმის ფორმულა გარემოსა და სუბიექტს შორის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ შეიძლება, როგორც ორწევრიანი ფორმულა, დახასიათდეს. მართლაცდა, მექანიციზმიცა და ვიტალიზმიც ამ ურთიერთობაში მხოლოდ ორ-ორ წევრს გულისხმობს. მექანიციზმის მიხედვით, გარემო პირდაპირ იწვევს ორგანიზმში ამა თუ იმ ქცევას. მაშასადამე, მისი ფორმულის სქემა ასეთი იქნება: გარემოქცევა.

ვიტალიზმის რწმენით, ორგანიზმი მიზანდამსახველ ძალას, ენტელექიას თუ ფსიქოიდს შეიცავს, და ქცევას სწორედ ეს ძალა განსაზღვრავს. მისი ფორმულის სქემაც ორწევრიანია.

ფსიქოიდი-ქცევა

ჩვენ დავრწმუნდით, რომ ურთიერთობა გარემოსა და ცოცხალ არსებას შორის სხვაგვარად უნდა იქნეს წარმოდგენილი. წინააღმდეგ მექანიციზმისა და ვიტალიზმისა, ეს ურთიერთობა სამწევრიანია. ჩვენის სქემა ასეთია: გარემო – სუბიექტი (განწყობა) – ქცევა.

განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ ქცევას საბოლოოდ აქაც გარემო განსაზღვრავს; მაგრამ ეს სუბიექტის შუალობით ხდება, რომელშიც იგივე გარემო სიტუაციის შესატყვის განწყობას იწვევს, და ეს უკანასკნელი ქცევას, როგორც თავის რეალიზაციას, წარმოშობს. ქცევა განწყობით არის უშუალოდ განსაზღვრული: იგი არის მისი აღმოცენების უშუალო მიზეზი. მაგრამ განწყობა ხომ იმას ნიშნავს, რომ ორგანიზმი უკვე წინასწარაა გარკვეული ქცევისთვის მომართული. მაშ, როგორ მოიქცევა იგი ამა თუ იმ სიტუაციაში, ეს უკვე წინასწარაა

მის განწყობაში მოცემული. ის, რაც უნდა მოხდეს მომავალში, ესე იგი, როგორ უნდა მოიქცეს გარკვეულ პირობებში ცოცხალი არსება, ეს უკვე მანამდეა სუბიექტის განწყობაში მოცემული, სანამ ქცევა დაიწყებოდეს. მაშასადამე, განწყობა არა მარტო როგორც ნამდვილი მიზეზი მოქმედობს ქცევაზე, არამედ ამავე დროს თითქოს მიზნის მსგავსადაც: როგორც მიზანში წინასწარაა მოცემული ის, რაც შემდეგში უნდა მოხდეს, სწორედ ასეა განწყობაშიც.

მაგრამ განწყობის სახით ჩვენ ხომ სიტუაციის სუბიექტში ასახვასთან გვაქვს საქმე. მაშასადამე, თუ ქცევას განწყობა განსაზღვრავს, თუ ქცევა განწყობის შესატყვისად წარიმართება, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი სიტუაციის შესაფერისად, მაშასადამე, მიზანშეწონილად მიმდინარეობს: ცოცხალი არსების ქცევას მიზანშეწონილი ხასიათი აქვს.

ასე წყდება ქცევის მიზანშეწონილობის საკითხის როგორც ვხედავთ, იგი მთლიანად მიზეზობრივ რკალშია ჩართული: მიზეზ-შედეგის ჯაჭვი აქ არსად არ წყდება – არ არსებობს არავითარი გარეშე ძალა (ენტელექია, თუ ფსიქოიდი), რომელიც სინამდვილის მიმდინარეობის პროცესში ერეოდეს და მას ნებისმიერ მიმდინარეობას აძლევდეს. მიუხედავად ამისა, ცოცხალი არსების ქცევას მაინც მიზანშეწონილება ახასიათებს.

3. განწყობა და ადამიანი

აქამდე ჩვენ საზოგადოდ ცოცხალი არსების განწყობაზე გვექონდა საუბარი. მაგრამ ფსიქოლოგიას ხომ პირველ რიგში სპეციალურად ადამიანი აინტერესებს. ამიტომ ბუნებრივად იბადება საკითხი: რა არის სპეციფიკური ადამიანისთვის? რა ცვლილება იჩენს თავს განვითარების პროცესში ისეთი, რომ ადამიანისა და ცხოველის ქცევის განსხვავებულობის ფაქტს გასაგებად ხდიდეს? ამ საკითხზე უფრო დანვრისებით ქვემოთ შევჩერდებით. აქ კი საკმარისი იქნება, თუ რომ მას პრინციპული მხრივ მაინც შევხებით.

ისე როგორც ცხოველის ქცევას, ბოლოს და ბოლოს, ადამიანის ქცევასაც მოთხოვნილება უდევს საფუძვლად. ეს უდაო ფაქტია, რომელიც ყოველთვის მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ. „ადამიანებო, – ამბობს ენგელსი, – მიეჩვიენ, თავის მოქმედების ახსნისას თავისი აზროვნებიდან გამოდიოდნენ, და არა თავისი მოთხოვნილებიდან; და ასე გაჩნდა დროთა მსვლელობაში ის იდეალისტური მსოფლმხედველობა,

რომელიც ანტიკური ქვეყნების დაცემის ეპოქიდან დაწყებული ადამიანის გონებას ფლობდა“ (ენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, გვ. 68).

„იმისთვის რომ“ ისტორია შექმნან, „ადამიანი უნინარეს ყოვლისა სიცოცხლის შესაძლებლობა უნდა ჰქონდესთ. მაგრამ სიცოცხლისთვის პირველ რიგში საჭმელ-სასმელია საჭირო, ბინა, ტანსაცმელი და ზოგი რამ კიდევ სხვა. მაშასადამე, პირველი ისტორიული საქმე – ეს ამ მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებელ საშუალებათა წარმოებაა-ო“, ამბობს მარქსი.

ამრიგად, სრულიად უდაოა, რომ ადამიანის ქცევასაც მოთხოვნილება უდევს საფუძვლად, და ამ თვალსაზრისით ცხოველსა და ადამიანს შორის განსხვავება მართლაც არაფერია. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ნამდვილად განსხვავება მათ შორის მაინც დიდია. საქმე ისაა, რომ ცხოველის მოთხოვნილებათა ბუნება და წრე ერთხელ და სამუდამოდ არის განსაზღვრული. მათ ცოცხალი ორგანიზმის ბიოლოგიური თავისებურებები უდევს საფუძვლად. სულ სხვა სურათს წარმოადგენს ადამიანის მოთხოვნილება. ადამიანი ისტორიული არსებაა და მისი მოთხოვნილება სოციალურ ურთიერთობათა განვითარების ნიადაგზე განუწყვეტელი ქმნადობის პროცესში იმყოფება, ამის შედეგი ისაა, რომ არა მარტო ძველი მოთხოვნილებები იცვლება, არამედ განუწყვეტლივ ახალახალი მოთხოვნილებებიც ჩნდება, მოთხოვნილებები, რომლის მსგავსსაც კი ვერაფერს ვნახავთ ცხოველთა სამკვიდროში: ადამიანი შეუდარებლად უფრო მრავალფეროვანის და მრავალმხრივი მოთხოვნილების პატრონია, ვიდრე ცხოველი.

ამ გარემოებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ადამიანის ქცევის თავისებურებათა ნათელსაყოფად. რა წამს ცოცხალ არსებას მრავალფეროვანი მოთხოვნილება უჩნდება, რომელიც მისი ისტორიული განვითარების მიმდინარეობაზე უფროა დამოკიდებული, ვიდრე მის ბიოლოგიურ თავისებურებებზე, მისი ურთიერთობა გარემოსთან საფუძვლიანად იცვლება. მართლაცადა, ცხოველს ყოველს მოცემულ მომენტში ერთი გაბატონებული მოთხოვნილება აქვს, და არ არსებობს იმავე დროს სხვა რაიმე მოთხოვნილება, რომ მას წინააღმდეგობას უწევდეს. ამიტომ მისი ურთიერთობა სინამდვილესთან ამ ერთი მოთხოვნილების ნიადაგზე ნესრიგდება, მის ქცევას ამ ერთი მოთხოვნილების დაკმაყოფილების იმპულსი უდევს საფუძვლად. ამიტომ გასაგებია, რომ ცხოველს აქტიური მოთხოვნილების სიტუაციაში სრულიად გარკვეული მოქმედების განწყობა უჩნდება, რომელსაც არაფერი უშლის ხელს მაშინვე შესაფერი ქცევის სახით გაიშალოს.

მაგრამ ვთქვათ, ცოცხალ არსებას მრავალფეროვანი და მრავალგვარი მოთხოვნილება აქვს. შესაძლებელია და სრულიად ბუნებრივი, რომ ეს მოთხოვნილებები ზოგიერთ შემთხვევაში საფუძვლიანად ეწინააღმდეგებოდნენ ურთიერთს, და ერთის დაკმაყოფილება მეორის საზიანოდ იყოს მიმართული. მაგალითად, ჩვეულებრივი ბიოლოგიური მოთხოვნილებების გვერდით ადამიანს მორალური ან ესთეტიკური მოთხოვნილებებიც აქვს. ხშირია შემთხვევა, რომ ეს მოთხოვნილებები ურთიერთს ეწინააღმდეგებიან. მაგალითად, შესაძლოა, რომელიმე აქტუალური ბიოლოგიური მოთხოვნილების იმპულსი ისეთი ქცევისკენ გვიზიდავდეს, რომელიც ჩვენს მორალურ მოთხოვნილებებს ეწინააღმდეგება – ვთქვათ, მშვიერი ადვილად დაიკმაყოფილებდა თავის მოთხოვნილებას, რომ მას ნება მიეცა თავისი თავისთვის, თავისი ამხანაგის ულუფა ქურდულად ან ძალით მიეთვისებია.

მაგრამ ვთქვათ, რომ ეს ქცევა სრულიად არ ეთანხმება მის მორალურ მოთხოვნილებას. რა არის ასეთი მდგომარეობის შედეგი? რასაკვირველია, ის, რომ მშვიერი სხვისი ულუფის მითვისების იმპულსს არ ემორჩილება და, ამრიგად, მონაცემ სიტუაციაში თავისი მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ცდაზე ხელს იღებს. სხვანაირად. შიმშილისა და მონაცემი სიტუაციის, ესე იგი, სხვისი ულუფის მითვისების შესაძლებლობის ნიადაგზე სუბიექტს გარკვეული ქცევის – სხვისი ულუფის მითვისების – განწყობა უჩნდება. მაგრამ სანამ ეს უკანასკნელი ქცევაში გადავიდოდეს, მისი მეორე მოთხოვნილება – მორალური მოთხოვნილება – იღვიძებს, და აღნიშნული განწყობის ქცევაში რეალიზაციას აფერხებს. მაშასადამე, სუბიექტი სხვისი ულუფის მითვისების განწყობის აღმოცენებასთანავე როდი მიმართავს სათანადო ქცევას – მისი განწყობა უშუალოდ როდი გადადის ქცევაში. არა! სუბიექტის განწყობა სხვა სახით პოულობს თავის რეალიზაციას. ნაცვლად იმისა, რომ მან სუბიექტის სათანადო ქცევაში პოვოს გამოვლენა, მასში გარკვეული ქცევის აქტები გამოიწვიოს, იგი მის ცნობიერებაში იკვლევს გზას და თავის რეალიზაციას იქ პოულობს – ნაცვლად იმისა, რომ სუბიექტმა სხვისი ულუფის მითვისების რეალურ აქტებს მიმართოს, იგი ჯერჯერობით მხოლოდ იმით კმაყოფილდება, რომ ამ აქტების განხორციელების სურათს წარმოიდგენს: სხვისი ულუფის მითვისების განწყობა თვითონ ქცევაში კი არა, ამ ქცევის წარმოსახვაში, რეალური ქცევის ფსიქიკურ ეკვივალენტში პოულობს რეალიზაციას.

თავისთავად იგულისხმება: სუბიექტს რომ წარმოსახვის შესაძლებლობა არ ჰქონოდა, იგი რომ მოკლებული ყოფილიყო ცნობიერებას,

მისი განწყობა მყის ქცევის სახით უნდა გამოვლენილიყო, და ყოველი მისი აქტუალური მოთხოვნილების იმპულსს მაშინვე სათანაოო ქცევა უნდა გამოენვია.

მოთხოვნილებათა გართულებისა და განვითარების შედეგად ადამიანს საკმაოდ განვითარებული ცნობიერება უმუშავდება; და ეს შესაძლებლობა აძლევს მას აქტუალური მოთხოვნილების სიტუაციის ზეგავლენით აღმოცენებულ განწყობას, რეალური ქცევის ნაცვლად, წარმოსახული ქცევის სახით მისცეს გამოვლენა და ამნაირად აქტუალური განწყობის მონობისგან თავი გაითავისუფლოს.

მაგრამ თუ ეს ასეა, რაღა წარმართავს მაშინ სუბიექტის ქცევას-მართალია, აქტუალური სიტუაციის ნიადაგზე აღმოცენებულ განწყობას იგი აღარ ემორჩილება, მაგრამ მას ხომ ამ განწყობის შესატყვისი ქცევის სურათი უჩნდება ცნობიერებაში! და ეს სურათი ამ ქცევის გაცნობიერებას წარმოადგენს; იგი უჩვენებს სუბიექტს, თუ რამდენად მისაღებია მისთვის ამ ქცევის რეალური განხორციელება. ამის მიხედვით, ესე იგი, შესაძლო ქცევის ღირებულების გაცნობიერების მიხედვით. სუბიექტს მისი შესრულების თუ შეუსრულებლობის განწყობა უჩნდება, და ასე ხდება, რომ სუბიექტი გარკვეული ქცევის აქტს მიმართავს.

ამრიგად, ადამიანის სპეციფიკურ თავისებურებას, რითაც იგი მკვეთრად განსხვავდება ცხოველისგან, ის გარემოება შეადგენს, რომ წამყვან როლს მის ცხოვრებაში ცნობიერება ასრულებს. იგი აქტუალური სიტუაციის ნიადაგზე აღმოცენებულ განწყობას არ ემორჩილება, როგორც ამას ცხოველის შემთხვევაში აქვს ადგილი. იგი წინასწარ აცნობიერებს თავის ქცევას და ამა თუ იმ აქტს მხოლოდ იმის მიხედვით მიმართავს, თუ რას მიიღებს ამ გაცნობიერების შედეგად – მოკლედ: ცხოველის განწყობას აქტუალური იმპულსის სიტუაცია ქმნის, ხოლო ადამიანის განწყობას, რომელიც მის ქცევას უდევს საფუძვლად, გაცნობიერებული წარმოსახული სიტუაცია.

4. განწყობის ცნება ბურჟუაზიულ ფსიქოლოგიაში

განწყობის ცნება სულ უფრო და უფრო ხშირად გვხვდება თანამედროვე ფსიქოლოგიაში. განსაკუთრებით დიდ როლს მას გერმანელი ფსიქოლოგი მარბე მიაწერს, რომლის მიხედვითაც ადამიანის მთელი ქცევა, მისი ფსიქიკის მთელი მუშაობა განწყობის ფუნქციას წარმოადგენს. ეს დებულება ძირითადად იმ სწორია. ოღონდ იმ შემთხვევაში მხო-

ლოდ, თუ განწყობის ცნება მართებულად იქნება გაგებულნი. მაგრამ ბურჟუაზიული ფსიქოლოგების და კერძოდ მარბეს განწყობის ცნება სრულიად არაა დამაკმაყოფილებელი. მარბესთვის განწყობა სუბიექტის მთლიან ფსიქოფიზიკურ მდგომარეობას წარმოადგენს, რომელიც ან თანდაყოლილია და ან პირადი ცხოვრების მიმდინარეობაში ამა თუ იმ გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე განცდების ე.წ. „კრიტიკული გამოცდილების“. ზეგავლენითაა პირობადებული. და, აი, როდესაც ადამიანზე რაიმე ობიექტური ვითარება მოქმედობს, ეს უკანასკნელი მასში უკვე მზამზარეულ განწყობას ხვდება, რომელიც მის განცდას განსაზღვრავს.

განწყობა წმინდა სუბიექტური მდგომარეობაა და, როგორც ასეთი, რასაკვირველია, წმინდა სუბიექტურ ფაქტორად უნდა იქნეს ნაგულისხმევი. იმას, რაც განწყობას შეაქვს განცდაში, მაგალითად, აღქმაში თუ აზროვნებაში, მხოლოდ სუბიექტური საფუძველი აქვს: იგი ობიექტური ვითარების ასახვას კი არ უწყობს, არამედ უშლის ხელს. ამიტომ გასაგებია, რომ, ჩვეულებრივ, განწყობის მოქმედების გასათვალისწინებლად მცდარი აღქმების ე. წ. ილუზიების ფაქტს იმონებენ ხოლმე.

განწყობის ასეთი სუბიექტური გაგება არც მართებულია და არც ხელსაყრელი. მართალია, განწყობა სუბიექტის მდგომარეობაა, მაგრამ იგი სრულიად თავისებური სუბიექტური მდგომარეობაა. იგი ყოველთვის ობიექტური ვითარების ზემოქმედების შედეგად ჩნდება და ისეთ მდგომარეობას წარმოადგენს, რომელშიც თვითონ მისი გამომწვევი ობიექტური ვითარებაა ასახული. განწყობა, მაშასადამე, წმინდა სუბიექტური მდგომარეობა კი არაა, იგი ობიექტური ვითარების სუბიექტში გადატანაა, იგი, ასე ვთქვათ, სუბიექტში გადასული ობიექტური ვითარებაა. ამიტომ გასაგებია, რომ განწყობა პირველ რიგში სინამდვილის მცდარ განცდას ან ილუზიას კი არ უდევს საფუძვლად, არამედ ობიექტურის სწორი განცდის შესაძლებლობას იძლევა.

იმისთვის, რომ ეს ნათლად გვეჩვენოს წარმოდგენილი, ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ განწყობა პირველად სუბიექტის მზამზარეული მდგომარეობა კი არაა, რომელიც მას სხვა პირობებში შეუმუშავდა და ამიერიდან, ყოველი ახალი ვითარების განცდისას, მარად თან ახლავს და განსაზღვრავს მას. არა! ყოველი ახალი სიტუაცია, რომელიც გარკვეული მოთხოვნების მქონე სუბიექტზე მოქმედობს, პირველ რიგში მას შესატყვის განწყობას უქმნის, და დანარჩენი, რაც ამიერიდან ამ სუბიექტში მოხდება – მისი განცდები, თუ ქცევა – ამ განწყობის ნიადაგზე იქნება აღმოცენებული. პირველად, სუბიექტი

მზამზარეული განწყობით როდი უდგება სინამდვილეს და მისდა შესატყვისად გარდაქმნის მას. არა, განწყობა მას თვითონ ამ სინამდვილის ზემოქმედების პერიოდში უჩნდება და მისდა შესატყვისის განცდისა და ქცევის შესაძლებლობას აძლევს.

განწყობას ასეთ პირველად ფაქტად ბურჟუაზიული ფსიქოლოგებიდან არავინ სთვლის, და ამიტომაც რომ მათთვის განწყობის მეორე არსებითი მხარე დაფარული რჩება, სახელდობრ ის, რომ განწყობა ცოცხალი არსების ობიექტური ვითარების შესატყვისის მოდიფიკაციას, მასში, როგორც მთელში, ობიექტური ვითარების ასახვას, წარმოადგენს. განწყობის ცნებისთვის კი განსაკუთრებით სწორედ ამას აქვს არსებითი მნიშვნელობა, და ამის გარეშე ამ ცნებას არავითარი პრინციპული ღირებულება არ ექნებოდა ფსიქოლოგიაში.

5. განწყობის სუბიექტური ფაქტორი

განწყობის აღმოცენებისთვის არა მარტო ობიექტური ვითარებაა საჭირო, არამედ თავისთავად იგულისხმება, სუბიექტიც, რომელზეც ეს ობიექტური ვითარება მოქმედობს. ამისდა მიხედვით, უეჭველია. განწყობა ორ ფაქტორს გულისხმობს, ობიექტურს და სუბიექტურს. საჭიროა შევჩერდეთ ამ ორივე ფაქტორის განხილვაზე!

სუბიექტური ფაქტორის გასათვალისწინებლად ძირითადი მნიშვნელობა მოთხოვნილების ცნებას აქვს. ყოველი ცოცხალი არსება – მაშასადამე, ადამიანიც – უთუოდ რაიმე მოთხოვნილების ნიადაგზე ამყარებს ურთიერთობას გარემოსთან, და ამ ურთიერთობის მთელი აზრი ისაა, რომ მან სუბიექტს ქვემდებარე მოთხოვნილების დაკმაყოფილების შესაძლებლობა უნდა მისცეს. ამიტომ გასაგებია, რომ მოთხოვნილების რაგვარობას ყოველთვის გადამწყვეტი გავლენა აქვს ქცევაზე. თვითონ გარემო თავისთავად არასდროს არავითარი მოქმედების სტიმულს არ აძლევს სუბიექტს, თუ რომ ეს უკანასკნელი სრულიად მოკლებულია მოთხოვნილებას, რომლის დაკმაყოფილებაც ამ გარემოს პირობებში იქნებოდა შესაძლებელი. გარემო ჩვენი მოქმედების ასეთ თუ ისეთ სიტუაციად მხოლოდ იმის მიხედვით იქცევა, თუ რა მოთხოვნილება გვაქვს, როდესაც მასთან ურთიერთობას ვამყარებთ.

აქედან ცხადია, რომ გარეშე ამა თუ იმ გარკვეული მოთხოვნილების მონაწილეობისა, მარტო გარემოს ზემოქმედების პირობებში, ადამიანს არასდროს არავითარი ქცევის განწყობა არ გაუჩნდებოდა.

ჩვენ ქვემოთ დავინახავთ, რომ იმისთვის, რომ რაიმე გარკვეულ ქცევის განწყობა გაჩნდეს, სრულიად აუცილებელია ჩვენზე გარკვეული ობიექტური გარემო მოქმედებდეს – ამ პირობების გარეშე განწყობა ვერასდროს თავის გარკვეულ, თავის კონკრეტულ სახეს ვერ მიიღებდა. მაგრამ მეორეს მხრივ, ჩვენ ვხედავთ, რომ განწყობის რაგვარობის გარკვეულობაზე მოთხოვნილებასაც გადამწყვეტი გავლენა აქვს.

უბრალო მაგალითიც საკმარისი იქნება, რათა ეს დებულება სრულიად ნათელი გახდეს. ვთქვათ, ბუხარში ცეცხლია დანთებული და ოთახში შევდივართ. თუ გვცვივა (ესე იგი, სიტბოს მოთხოვნილება გვაქვს) ეს სიტუაცია – ბუხარი, ცეცხლი ჩვენზე ისე იმოქმედებს, რომ ჩვენში ბუხართან ახლო დაჯდომისა და შეიძლება ცეცხლის შემატების განწყობას გამოიწვევს. ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც სანინალმდეგო მოთხოვნილება გვიჩნდება – ვთქვათ, დაგვცხა და სიგრილე მოგვინდა – იგივე სიტუაცია სრულიად სანინალმდეგო მოქმედების განწყობას აღძრავს, სახედობრ, ბუხრიდან მოშორებისა და შეიძლება ცეცხლის ჩაქრობისასაც.

ამრიგად, უდაოა, რომ განწყობა სუბიექტურ ფაქტორსაც გულისხმობს და რომ ასეთ ფაქტორად უთუოდ მოთხოვნილება უნდა ჩაითვალოს – ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით.

6. განწყობის ობიექტური ფაქტორი

როდესაც ცოცხალი არსება რაიმე მოთხოვნილებას განიცდის, იგი მის დასაკმაყოფილებლად გარემოს მიმართავს; და საგულისხმოა, რომ აქ მხოლოდ ის სიტუაცია იწვევს მის ძალებს სამოქმედოდ, რომელიც ქვემდებარე მოთხოვნილების დაკმაყოფილების პირობებს შეიცავს. თუ რომ ასეთი სიტუაცია არსად ჩანს, ცოცხალი არსების აქტივობის ტენდენცია კვლავ ინაქტურ მდგომარეობაში განაგრძობს არსებობას: ხოლო თუ ასეთი სიტუაცია გაჩნდა, მაშინ ეს უკანასკნელი ერთბაშად აქტუალური ხდება: იგი სუბიექტს გარკვეული მიმართულებით სამოქმედოდ იზიდავს.

რა ხდება აქ? რატომაა რომ სუბიექტი ერთბაშად აქტივობას იწყებს? უეჭველია, ერთის მხრივ, ჩვენ აქ საქმე გვაქვს გარემოსთან, რომელიც განსაზღვრული მოთხოვნილების დაკმაყოფილები პირობებს შეიცავს, ხოლო მეორეს მხრივ, სუბიექტთან, რომელიც სწორედ ამ გარემოს შესატყვის მოთხოვნილებას გრძნობს. მოკლედ: ხდება მოთხოვნილებისა და მისი შესატყვისის ობიექტური სიტუაციის

შეხვედრა. შედეგი ისაა, რომ სუბიექტს სრულიად გარკვეული აქტივობის, სრულიად გარკვეული ქცევის განწყობა უჩნდება, იმ აქტივობისა, რომელიც სწორედ ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილების მიზანს ემსახურება.

მაშასადამე, განწყობის აღმოსაყენებლად მოთხოვნილების შესატყვისი ობიექტური სიტუაციაა აუცილებელი, და სწორედ ეს უკანასკნელია, რომ განწყობის ობიექტურ ფაქტორად უნდა ჩაითვალოს.

ამრიგად, განწყობას არც მარტო მოთხოვნილების მდგომარეობა ქმნის თავისთავად და არც მარტო ობიექტური სიტუაცია. იმისთვის, რომ განწყობა გაჩნდეს, მოთხოვნილება თავისი დაკმაყოფილების პირობების შემცველს ობიექტურ სიტუაციას უნდა შეხვდეს.

კურტ ლევინმა ერთი უეჭველი ფაქტი აღნიშნა, რომელსაც ამ შემთხვევაში ჩვენთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს: როდესაც ადამიანს რაიმე მოთხოვნილება უჩნდება, ამ მოთხოვნილების შესატყვისი საგნები და მოვლენები მის მიმართ განსაკუთრებული ძალით აღიჭურვებიან; ისინი მას განსაზღვრული მიმართულებით მოქმედებას აძალებენ, გარკვეული ქცევისკენ ინვევენ: პური მშიერს ჭამისკენ მოუწოდებს, ლოგინი დალილს ნამოსანოლად იზიდავს. მაგრამ საგანთა ეს იძულებითი, ეს გამონვევითი ძალა მყის ისპობა, რანამს შესაფერი მოთხოვნილება კმაყოფილდება. – ლევინის ეს სწორი დაკვირვება, რომელიც ყოველ წუთს შეგვიძლია შევამონმოთ და დავადასტუროთ, მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხდება გასაგები, თუ ლევინის მიერ ნაგულისხმევს უშუალობის თეორიაზე ხელს ავიღებთ და მხედველობაში განწყობის ცნებას ვიქონიებთ. როგორც ვიცით, მოთხოვნილების მატარებელ სუბიექტს, შესატყვის საგნებთან თუ მოვლენებთან, შესატყვისი სიტუაციასთან შეხვედრის შემთხვევაში, სრულიად გარკვეული მოქმედების განწყობა უჩნდება; და ეს განწყობაა, რომ თავის ფსიქოლოგიურ გამოხატულებას ლევინის მიერ აღწერილ ფაქტში პოულობს: პური მშიერში დაუფლებისა და შეჭმის განწყობას ინვევენს და ამიტომ, რომ იგი ერთგვარი მიმზიდველობის ძალის მქონედ განიცდება.

7. განწყობის ცნების მცთარი გამოყენება

განწყობის ცნების მცთარი გამოყენების ნიმუშად განვიხილოთ ერთი განსაკუთრებით ცნობილი დაკვირვება, რომელშიც, ჩვეულებრივ, განწყობის მოქმედებას გულისხმობენ, და ვნახოთ, რამდენად მართებულია აქ განწყობის შესახებ ლაპარაკი.

ერთი ფსიქოლოგი, რადოსლავლევიჩი, შემდეგ საინტერესო დაკვირვებას მოგვითხრობს: ერთერთს თავის ცდისპირს მან ისე ამეორებინა დასამახსოვრებელი მასალა, რომ თურმე ამან არც კი იცოდა, რომ ეს მასალა უნდა დაემახსოვრებინა. 46 განმეორების შემდეგ ექსპერიმენტატორმა ჰკითხა ცდისპირს, შეუძლია თუ არა მას ამ მასალის ზეპირად განმეორება. „როგორ? განა ზეპირად უნდა დამესწავლაო!“ იკითხა გაკვირვებით ცდისპირმა; და ამის შემდეგ ექვსიოდე განმეორებაც კი საკმარისი აღმოჩნდა და ცდისპირმა უკვე მთელი მასალა ზეპირად იცოდა. პირველ შემთხვევაში, განმეორების მიუხედავად, ცდისპირს თითქმის არაფერი ახსოვდა; ხოლო მეორე შემთხვევაში ექვსი განმეორებაც საკმარისი აღმოჩნდა, რათა მას მთელი მასალა ზეპირად დაესწავლა.

როგორ უნდა აიხსნას ეს საკვირველი ფაქტი? გავრცელებული პასუხი ასეთია: პირველ შემთხვევაში ცდისპირს დამახსოვრების განწყობა არ ჰქონია; მეორეში მას ეს განწყობა ჰქონდა. და დამახსოვრების არსებითს პირობად სწორედ ეს უნდა ჩაითვალოსო. ამრიგად აქ იგულისხმება, რომ დამახსოვრების განზრახვა და დამახსოვრების განწყობა ერთიდაიგივეა.

მაგრამ ამ დაკვირვების უფრო სწორი ანალიზი ალბად ასეთი იქნებოდა: როცა ცდისპირს გააგებინეს, რომ მას ზეპირად უნდა დაესწავლა მასალა. უეჭველია, ამას პირველ რიგში დამახსოვრების განწყობა კი არა, დამახსოვრების მოთხოვნილება უნდა გამოენვია მასში: მან მიწოდებული მასალა ზეპირად არ იცოდა, და მას ამ „დანაკლისის“ შევსების ტენდენცია უნდა გაღვივებოდა. მაგრამ თუ ეს ასეა, მაშინ უდაოა, რომ აქ განწყობასთან კი არა, ჯერ მხოლოდ ამ უკანასკნელის სუბიექტურ ფაქტორთან – მოთხოვნილებასთან – გვაქვს საქმე. როდესაც ეხლა დამახსოვრების მოთხოვნილების მქონე სუბიექტის წინაშე დასამახსოვრებელი მასალა ჩნდება, ეს უკანასკნელი, როგორც ობიექტური ფაქტორი, სპეციფიკურ ცვლილებას – გარკვეულ განწყობას – იწვევს მასში, და მიწოდებული მასალის ადვილი დამახსოვრება ამის ნიადაგზე ხდება.

მაშასადამე, შეცთომავა, როდესაც ფიქრობენ, თითქოს დამახსოვრების განზრახვა დამახსოვრების განწყობას წარმოადგენდეს. იგი მხოლოდ ერთერთი ფაქტორია, რომელსაც მეორეც უნდა დაემატოს, რათა სუბიექტს მართლა ნამდვილი განწყობა გაუჩნდეს.

ამიტომ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ საზოგადოდ არაა სწორი, როდესაც განწყობაზე ლაპარაკობენ იქ, სადაც საქმე მხოლოდ მოთხოვნილებას თან გვაქვს – როგორიც უნდა იყოს ეს მოთხოვნილება, სულერთია ბიოლოგიური, თუ სოციალური.

ფიქსირებული განწყობა

1. ფიქსირებული განწყობის ცნება

იმის მიხედვით, რაც ზემოდ განწყობის შესახებ იყო ნათქვამი. უეჭველი ხდება, რომ ამ ცნებას ძირითადი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ფსიქოლოგიაში. ჩვენ ვიცით, რომ ადამიანის, თუ სხვა ცოცხალი არსების, გარემოსთან ურთიერთობის პროცესში პირველ რიგში განწყობა ისახება. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ ურთიერთობაში სუბიექტი ყველაზე ადრე როგორც მთლიანი იცვლება. და რომ ეს ცვლილება ობიექტური სიტუაციის შესატყვისია. რაც შეეხება ეხლა მის განცდებსა და მოქმედებას, ყველაფერი ეს – როგორც ამგვარად შეცვლილი, ამგვარად განწყობილი სუბიექტის განცდა და მოქმედება – შეიძლება მხოლოდ მეორადი, უშუალოდ ამ განწყობის ფონზე აღმოცენებული მოვლენები იყოს.

გასაგებია, რომ განწყობის მოქმედება ნორმალურ შემთხვევებში სრულიად არ გვხვდება თვალში: იგი საერთოდ შეუმჩნეველად მიმდინარეობს, რამდენადაც ცხოვრების ნორმალურს მიზანშეწონილ მსვლელობას უდევს საფუძვლად.

მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც მდგომარეობა იცვლება, და განწყობა შეცთომებისა და მიზანშეუნონელი ქცევის წყაროდაც იქცევა. ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, იგი ჩვენს საგანგებო ყურადღებას იპყრობს, და როდესაც ფსიქოლოგიურ ლიტერატურაში განწყობის შესახებ ლაპარაკობენ, უფრო ხშირად, თუ ყოველთვის არა, განწყობის მოქმედების სწორედ ამ შემთხვევებს გულისხმობენ. ეს, რასაკვირველია, სწორი არაა. აქ ჩვენ განწყობის მხოლოდ ერთერთს კერძო ფორმასთან გვაქვს საქმე, ფორმასთან, რომელიც, მართალია, დიდ როლს თამაშობს ჩვენს ცხოვრებაში, მაგრამ განწყობის მთელ ცნებას მაინც ვერავითარ შემთხვევაში ვერ ჰფარავს. როგორია განწყობის ეს ფორმა?

ვთქვათ, გარკვეული სიტუაციის პირობებში გარკვეული განწყობა გამიჩნდა, და, ვთქვათ, ამ განწყობამ თავისი როლი შეასრულა – ჩემს გარკვეულ ქცევას მიმართულება მისცა. რა ემართება ამის შემდეგ მას? იკარგება იგი სრულიად უგზოუკვლოდ, თითქოს არასდროს არ არსებულებოდა, თუ რაიმენაირად კვლავ განაგრძობს არსებობას და ჩვენს ქცევაზე კვლავ გავლენის მოხდენის უნარს ინარჩუნებს? თუ განწყობა სუბიექტის, როგორც მთელის, მოდიფიკაციას წარმოადგენს, მაშინ.

ცხადია, რომ, შეასრულებს თუ არა იგი თავის როლს, იმ წამსვე მეორე განწყობას უნდა უთმობდეს ადგილს. – მაშასადამე, უნდა ქრებოდეს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ იგი საბოლოოდ და სრულიად არა-რაობად უნდა იქცეოდეს. პირიქით, როდესაც სუბიექტი კვლავ იმავე სიტუაციაში ჩადგება, მაშინ მას გაცილებით უფრო ადვილად უნდა გაუჩნდეს სათანადო განწყობა, ვიდრე იმ შემთხვევაში, როდესაც იგი სრულიად ახალი სიტუაციის პირობებში იმყოფება და სრულიად ახალი განწყობა უნდა შექმნას. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ერთხელ მიღებული განწყობა არ იკარგება, რომ იგი სუბიექტს რჩება, როგორც ხელახალი აქტუალიზაციის მზაობა – სათანადო პირობების განმეორების შემთხვევებში.

თავისთავად იგულისხმება, მზაობა ყოველთვის ერთნაირი არაა. იგი უთუოდ იმაზეა დამოკიდებული, თუ რაოდენად მტკიცე იყო ის განწყობა, რომელიც ამ მზაობის სახით შერჩა სუბიექტს. მაგრამ რაზეა თვით ეს სიმტკიცე დამოკიდებული? უდაოა: რაც უფრო ხშირად ვინმე ერთსადაიმე განწყობას, მით უფრო მტკიცე ხდება იგი და მით უფრო ძლიერი აქტუალიზაციის მზაობა უჩნდება მას: განწყობის სიმტკიცეს განმეორება განსაზღვრავს.

გარდა ამისა, არის შემთხვევები, რომ სუბიექტზე ესათუის მოვლენა, თუ სიტუაცია, განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს ხოლმე. ასეთ შემთხვევებში სუბიექტს არაჩვეულებრივი მტკიცე განწყობა უჩნდება, განწყობა, რომელიც აქტუალიზაციის განსაკუთრებით ძლიერი მზაობით ხასიათდება. ეხლა საკმარისია, თუნდ მხოლოდ მსგავსმა მოვლენამ თუ სიტუაციამ იმოქმედოს სუბიექტზე, რომ მასში მყის ამავე განწყობამ იჩინოს თავი და სუბიექტის ქცევა თავი და შესატყვისად წარმართოს. მაშასადამე, ასეთ შემთხვევაში სუბიექტი სიტუაციის ადეკვატურ ასახვას ვერ ახერხებს. ნაცვლად შესატყვისი განწყობისა, იგი წინანდელი განწყობის ნიადაგზე აღიქვამს მოცემულ სიტუაციას და, ცხადია, ილუზიის მსხვერპლი ხდება.

ამრიგად, ხშირი განმეორების თუ დიდი პიროვნული წონის გამო რომელიმე გარკვეული განწყობა შეიძლება იმდენად ადვილად აგზნებადი. იმდენად ჩვეული გახდეს, რომ იგი არა შესატყვისი გამლიზიანების ზემოქმედების შემთხვევაშიც ადვილად აქტუალდებოდეს და ამით ადეკვატურ განწყობას გამოვლენის შესაძლებლობას ართმევდეს.

ასეთს განწყობას შეიძლება ფიქსირებული განწყობა ვუნდოთ.

2. ფიქსირებული განწყობის ილუზიები

ფიქსირებული განწყობის შექმნა ძალიან ადვილია, რამდენადაც იგი განმეორების ზეგავლენითაც შეიძლება გაჩნდეს. ეს გარემოება შესაძლებლობას იძლევა განწყობის ამ ფორმის შესასწავლად ექსპერიმენტულ გზას მივმართოთ.

ცდისპირს ხელთ აძლევენ შესაძარებლად მრავალგზის (10-15-ჯერ). ორს მოცულობით თვალსაჩინოდ განსხვავებულს, ხოლო სხვა მხრივ სრულიად ერთნაირ სხეულს: მარჯვენა ხელში პატარას, მარცხენაში დიდს. იმ შემთხვევაში, როდესაც ცდისპირი სერიოზულად ლებულობს მონაწილეობას ამ ცდაში, მას ჩვენი ინსტრუქციის ზეგავლენით ამოცანის შესრულების ერთგვარი მოთხოვნილება (განწყობის სუბიექტური ფაქტორი) უჩნდება. მიწოდებული სხეულები (ობიექტური ფაქტორი) ამ მოთხოვნილების მქონე სუბიექტზე ახდენენ ზეგავლენას და სპეციფიკურ ეფექტს (განწყობას) იწვევენ, რომლის ნიადაგზეც მათი მიმართების სწორი შეფასება ხდება. მაშასადამე, ყოველი მიწოდებისას ცდისპირს ერთგვარი განწყობა უჩნდება („მარცხნივ დიდი, მარჯვნივ პატარა“). მრავალგზის განმეორების შედეგად ეს განწყობა იმდენად ჩვეული ხდება, რომ ყოველი ცალკე ცდის შემთხვევაში იგი უკვე მანამ აქტუალდება, სანამ მიწოდებული ობიექტები რიგაინად ზეგავლენის მოხდენას მოასწრებდნენ. მივანოდოთ ეხლა მას განსხვავებული მოცულობის კი არა, ტოლი მოცულობის მქონე სხეულები (კრიტიკული ცდა). რა მოხდება? თუ წინა ცდებში, გარკვეული განწყობის შექმნის მიზნით, მას ისეთი ობიექტები ეძლეოდა, რომ ისინი მაინცდამაინც დიდად არ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან. მაშინ ჩვეული განწყობა ძალაში დარჩება, და ტოლი ობიექტების შეფასება მის ნიადაგზე მოხდება: ც.პ-ს მარჯვენა ობიექტი უფრო პატარად მოეჩვენება, ვიდრე მარცხენა. მაგრამ თუ რომ საგანწყობო ცდებში მას თვალსაჩინოდ განსხვავებული მოცულობის ობიექტები ეძლეოდა ხელთ და ეხლა. კრიტიკულ ცდაში, ტოლ ობიექტებს მივანოდებთ, ძველმა განწყობამ ობიექტური ფაქტორის ტლანქი შეუფერებლობის გამო, თავი ვეღარ უნდა იჩინოს და მის ნაცვლად ახალი უნდა გაჩნდეს. ცდები ამტკიცებენ, რომ ეს მართლაც ასე ხდება.

საინტერესოა, რომ ძველი განწყობის ადგილას ახალი განწყობა რომ ჩნდება, იგი ტოლი ობიექტების შესატყვისი კი არ არის, არამედ საგანწყობო ცდებში შექმნილი განწყობის („მარცხნივ დიდი, მარჯვნივ პატარა“) საწინააღმდეგოა („მარცხნივ პატარა, მარჯვნივ დიდი“):

ცდისპირს ტოლი ბურთებიდან – წინააღმდეგ შემუშავებული განწყობისა – მარცხენა პატარად ეჩვენება და მარჯვენა დიდად.

ამრიგად, უდაოა, ორივე შემთხვევაში საგანწყობო ცდებში შემუშავებული და განმტკიცებული განწყობა თამაშობს როლს: ტოლი ობიექტების შეფასება მის ნიადაგზე ხდება და, ნაცვლად სწორი აღქმისა, ორივე შემთხვევაში მცთარი აღქმა, ე. წ. ილუზია ჩნდება.

მაგრამ ერთგვარი განსხვავება მაინც არის ამ ორ შემთხვევას შორის: პირველ შემთხვევაში (ესე იგი, როდესაც კრიტიკულ ცდაში მიწოდებული ობიექტების მიმართება დიდად არ განსხვავდება საგანწყობო ცდებში მიწოდებული მიმართებებისგან) ილუზია უფრო ხშირად განწყობის შესაბამისია (ასიმილაციური ილუზია), ხოლო მეორე შემთხვევაში, ესე იგი, საგანწყობო ცდებისა და კრიტიკული ცდის ობიექტების მიმართებათა ტლანქი განსხვავების შემთხვევაში, ილუზია, ჩვეულებრივ, ძველი განწყობის საწინააღმდეგოა (კონტრასტული ილუზია).

ამრიგად, ადვილად შეგვიძლია, სუბიექტს განწყობა ფიქსირებულად გადავუქციოთ და შედეგად ილუზიური აღქმა მივალეზინოთ.

ზემოდ ჩვენ მოცულობის ილუზიასთან გვექონდა საქმე. მაგრამ ეს ილუზია მოცულობის ხელით შეფასებას ეხებოდა (ჰაპტური მოცულობის ილუზია). მოცულობის შეფასება კი თვალთაგან შეიძლება; და აი, თუ რომ ცდისპირს განმეორებით მივანოდებთ თვალთ (ოპტიკურად) შესადარებლად ორს სხვადასხვა მოცულობის წრეს, ან რომელიმე სხვა ფიგურას (საგანწყობო ცდები) და შემდეგ ერთბაშად ტოლ წრეებს მივცემთ (კრიტიკული ცდა), ამ შემთხვევაშიც სავსებით ისეთივე ილუზია გაჩნდება, როგორც ხელით შეფასების შემთხვევაში (მოცულობის ოპტიკური ილუზია).

ანალოგიური ილუზია – ორი განსხვავებული სიძიმის მიმართების შეფასების შემთხვევაში – ჯერ კიდევ ფეხნერმა აღმოაჩინა (1861 წ.). ასეთივე ილუზია შეიძლება გამოიწვიო წნევის სიძლიერის მიმართების შეფასებისასაც.

საგანწყობო ცდებში ც. პ. ლებულობს წყვილს წნევას, რომელთაგანაც პირველი თვალსაჩინოდ უფრო ძლიერია, ვიდრე მეორე, კრიტიკულ ცდაში კი წყვილს თანასწორ წნევას. ცდა გვიჩვენებს, რომ ც. პ. პირველ წნევას, როგორც უფრო სუსტს განიცდის, ვიდრე მეორეს (კონტრასტული ილუზია), ანდა, შესაბამის პირობებში, პირიქით (ასიმილაციური ილუზია).

ასეთსავე ილუზიას აქვს ადგილი მრავალ სხვა შემთხვევაშიც.

1) ბგერათა ინტენსიობის ილუზია

ცდისპირს ეძლევა განმეორებით წყვილწყვილად ბგერები: პირველი ძლიერი, მეორე სუსტი (საგანწყობო ცდები). კრიტიკულ ცდაში ამათ ადგილს ორი თანაბარი ინტენსიობის ბგერა იჭერს. ცდისპირისთვის, როგორც წესი, პირველი უფრო სუსტად მოისმის, ვიდრე მეორე, ანდა, შესატყვის პირობებში, პირიქით (ასიმულიაციური ილუზია).

2) განათებათა მიმართების ილუზია

საგანწყობო ცდებში – ორი სინათლით განსხვავებული არე, კრიტიკულში – თანაბრად განათებული. შედეგი აქაც ილუზიაა: პირობებისდა მიხედვით – კონტრასტულიცა და ასიმულიაციურიც.

3) რაოდენობითი მიმართების ილუზია

საგანწყობო ცდებში ცდისპირს ეძლევა ორი დახშული ფიგურა: ერთში წერტილებია ბლომად ჩასმული, მეორეში – ნაკლებ. კრიტიკულ ცდაში მათი რიცხვი თანასწორია, შედეგი აქაც ჩვეულებრივი ილუზიაა.

განწყობის ზოგადი ფსიქოლოგიისთვის განწყობის ილუზიათა მიმდინარეობის რაგვარობა, მისი ასეთი თუ ისეთი მიმართულება ძირითადად მათ საფუძვლად მდებარე განწყობის მოქმედებაზე უნდა იყოს დამოკიდებული. მაშასადამე, უფლება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ამ ილუზიების მიმდინარეობის დაკვირვება თვითონ განწყობის შესასწავლადც გამოდგება. განწყობის ილუზიების ექსპერიმენტული გამოწვევა, მათი აღმოცენების, მიმდინარეობისა და ჩქარობის პირობების შექმნა და შეცვლა ადვილია. ეს გარემოება შესაძლებლობას გვიქმნის, განწყობის ილუზიათა საფუძვლის, ფიქსირებული განწყობის, ბუნებისა და მოქმედების შესახებ საკმაოდ ფართო ექსპერიმენტული მასალა დავაგროვოთ ამ მასალის მიხედვით, დღეს ფიქსირებული განწყობის ბუნებისა და მოქმედების შესახებ ზოგი რამ დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას.

1) განწყობა არ არის წმინდა ლოკალური ან პერიფერიული პროცესი. იგი არსებითად სუბიექტის, როგორც მთელის, მდგომარეობად უნდა ჩაითვალოს. მაშასადამე, არ უნდა იყოს სწორი ცალკე კუნთურის, თუ ცალკე სხვადასხვა სენსორული განწყობის შესახებ ლაპარაკი, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე. ამის ურყევ საბუთს შემდეგი ფაქტი წარმოადგენს: ცდისპირს, განწყობის შექმნის მიზნით, ხელთ ეძლევა შესაძარებლად რამოდენიმეჯერ. ვთქვათ 15-ჯერ, ორი, მოცულობით განსხვავებული. ხოლო სხვა მხრივ სავსებით ერთნაირი ბურთი: მარჯვნივ პატარა, მარცხნივ დიდი. ამ ცდების შედეგად, როგორც ვიცით,

მას ფიქსირებული განწყობა უნდა გაუჩნდეს. როგორ შეგვიძლია შევამოწმოთ, რომ მას მართლა გაუჩნდა განწყობა? მივიწოდოთ მას ხელში ტოლი ბურთები, და თუ აღმოჩნდება, რომ იგი ადეკვატური შეფასების ნაცვლად მცთარს იძლევა, ეს იმის მაჩვენებელი იქნება, რომ ფიქსირებული განწყობა შემუშავებულია. მაგრამ ჯერჯერობით ჩვენ მხოლოდ იმაში შეიძლება დარწმუნებული ვიყოთ, რომ ცდისპირს განწყობა იმ ორგანოში აქვს შემუშავებული, რომელზეც საგანწყობო ცდები წარმოებდა, სახელდობრ – ხელში. მაგრამ ვნახოთ ეს, რა მოხდება, ცდისპირს რომ საგანწყობო ცდების შემდეგ ხელით კი არა, თვალით შევადარებინოთ ბურთები ერთმანეთთან.

სათანადო ცდები ამტკიცებენ, რომ ცდისპირს ამ შემთხვევაშიც ილუზია უჩნდება. მაშასადამე, უდაოა, რომ განწყობა მას გაჩენია არა მარტო იმ ორგანოში (ხელში), რომელიც საგანწყობო ცდებში ღებულა, მონანილეობას, არამედ იმ ორგანოშიც (თვალში), რომელსაც არაფერი არ ჰქონდა საერთო ამ ცდებთან.

მაგრამ შეიძლება ცდა შებრუნებულადაც დავაყენოთ, ესე იგი, საგანწყობო ცდები მხედველობის არეში ჩავატაროთ, ხოლო კრიტიკული – აქტიური შეხების არეში (ჰაპტურში); შედეგი იგივე იქნება. განწყობა აღმოჩნდება განმტკიცებული არა მარტო საგანწყობო ცდების არეში, არამედ კრიტიკული ცდების არეშიც.

შეიძლება კიდევ უფრო შორს წავიდეთ და იგივე ცდები უფრო დაშორებულ ორგანოებზეც გადავიტანოთ. აქაც ხშირად შევხვდებით შემთხვევებს, რომ განწყობა არა მარტო საგანწყობო ცდების არეში, არამედ სულ სხვა არეებშიც იქნება აღმოცენებული. აქედან დასკვნა ნათელია: განწყობა არ ყოფილა წმინდა ადგილობრივი (ლოკალური) მოვლენა; იგი ცალკეული ორგანოს მდგომარეობა როდი ყოფილა, არამედ სუბიექტის, როგორც ასეთის, ესე იგი, როგორც მთელის. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ერთ ადგილას შექმნილი განწყობა სხვა ადგილებზეც ვრცელდებოდეს, გენერალიზირებულობდეს ანუ, როგორც ფიზიოლოგები ამბობენ, ირადირობდეს. ამისდა მიხედვით, ჩვენ შეგვეძლო ფიქსირებული განწყობის ეს მხარე ირადიულობის ან გენერალიზირებულობის სახელწოდებით აღვვინიშნა.

2) მაგრამ თუ განწყობა სუბიექტის, როგორც მთელის, მდგომარეობაა. მაშინ საფიქრებელია, რომ იგი რაიმე გარკვეული, განცდადი, კერძოული ფსიქიკური შინაარსის სახით არ გვეძლევა, რომ იგი ცნობიერებაში მოცემულობის გარეშე მოქმედებს, რომ ამ აზრით იგი არაფენომენალურ პროცესად შეიძლება ჩაითვალოს. როგორც ცნობილია, დრმა ჰიპნოტურ მდგომარეობაში სუბიექტი მთელ გარემო-

სთან როდი სწყვეტს კავშირს. ჰიპნოტიზორთან იგი კონტაქტს ინარჩუნებს, მასთან საკმაოდ რთულ ურთიერთობას განაგრძობს: ესმის მისი ლაპარაკი, ასრულებს მის დავალებებს (ამას რაპორტს უწოდებენ). მაგრამ როდესაც ჰიპნოტური ძილი გაივლის, როდესაც სუბიექტი გაიღვიძებს, აღმოჩნდება, რომ მას არცერთი თავისი ღრმა ჰიპნოტური ძილისდროინდელი განცდა არ ახსოვს, ყველაფერი ეს მას საფუძვლიანად დავიწყებული აქვს (ე. წ. პოსტჰიპნოტური ამნეზია, ეს გარემოება ძალიან ხელსაყრელ პირობას წარმოადგენს ჩვენი საკითხის ექსპერიმენტულად გადაჭრის მიზნისთვის. იგი შესაძლებლობას ქმნის საგანწყობო ცდები ჰიპნოტური ძილის მდგომარეობაში ჩავატაროთ და შემდეგ ვნახოთ, გაჰყვება თუ არა ჩვენს ცდისპირს ამ ცდების ნიადაგზე შექმნილი განწყობა სიფხიზლეშიც – მიუხედავად სრული პოსტჰიპნოტური ამნეზიისა, ესე იგი, მიუხედავად იმისა, რომ გაღვიძების შემდეგ საგანწყობო ცდების შესახებ მას სრულიად აღარაფერი ახსოვს.

ჰიპნოტური ძილის შეწყვეტის შემდეგ ჩატარებული კრიტიკული ცდების შედეგებმა ნათელი უნდა მოჰფინონ ამ საკითხს. ჰიპნოტური ძილის დროს ცდისპირს ხელში ეძლევა, განმეორებით, მოცულობის, მხრივ შესადარებლად, ორი ბურთი: მარცხნივ – დიდი, მარჯვნივ – პატარა. გაღვიძების შემდეგ მას ტოლ ბურთებს ვაძლევთ ხელთ შესადარებლად. მიუხედავად იმისა, რომ ცდისპირს სრულიად არაფერი ახსოვს საგანწყობო ცდების შესახებ, იგი ტოლ ბურთებს მაინც ვერ აფასებს სწორად: მას ჩვეულებრივი განწყობის ილუზია უჩნდება. აქედან, ცხადია, ძილის დროს შექმნილ განწყობას ოდნავადაც ვერ უშლის ხელს ის გარემოება, რომ ცდისპირის ცნობიერებაში საგანწყობო ცდების შესახებ სრულიად არაფერია დარჩენილი.

ამრიგად, დამტკიცებულად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ განწყობა ადამიანის ფსიქიკის მუშაობას როგორც ერთერთი განცდათაგანი როდი განსაზღვრავს, არამედ როგორც სუბიექტის მთლიანი მდგომარეობა, რომელიც, როგორც ასეთი, არც შეიძლება ცალკეული განცდების სიბრტყეში იქნეს მოთავსებული.

3) როდესაც ცდისპირს, ჩვენს ჩვეულებრივს საგანწყობო ცდების შემდეგ, ტოლ ობიექტებს ვაძლევთ ურთიერთთან შესადარებლად, როგორც ვიცით, ამ უკანასკნელთა შეფასება ნინასწარ შემუშავებული განწყობის ნიადაგზე ხდება, და ერთი მათგანი უფრო დიდად განიცდება, ვიდრე მეორე. მაგრამ ეს, ჩვეულებრივ, მამინ ხდება, როდესაც კრიტიკული ობიექტების ექსპოზიცია ხანმოკლეა, და ისინი, ასე ვთქვათ, არსებულ განწყობისადმი თავისი შეუფერებლობის გამოვლენას ვერ ასწრებენ. რომ გავახანგრძლივოთ მათი ექსპოზიციის დრო და

ამით სუბიექტზე საკმარისად ხანგრძლივი ზემოქმედების საშუალება მივცეთ მათ, მაშინ მდგომარეობა შეიცვლება: კრიტიკული ობიექტები, შეიძლება ითქვას, პირდაპირ ცდისპირის თვალწინ ერთმანეთს გაუ-თანასწორდებიან. ის, რომელიც დიდი ჩანდა, შეიკუმშება, დაპატარავდება და მეორის ტოლი გახდება. ილუზია აღიკვეთება. მასასადამე, განწყობა, ბოლოს და ბოლოს, ვერ უძლებს შეუფერებელი ობიექტური ვითარების ზემოქმედებას და იძულებული ხდება ამ უკანასკნელის შეს-ატყვის განწყობას დაუთმოს ადგილი.

როგორ ხდება ეს? როგორ მიმდინარეობს შეუფერებელი ობიექ-ტური ვითარების ზეგავლენით გამონვეული განწყობის ლიკვიდაციის პროცესი? ამ საკითხის გადასაწყვეტად განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა შემდეგი ხერხი: ნაცვლად იმისა, რომ კრიტიკული ობიექტე-ბის მოქმედების გაძლიერების მიზნით მათი ექსპოზიციის დრო გავახ-ანგრძლივოთ, შეიძლება იმავე ეფექტს კრიტიკული ობიექტების განმეორებითი მონოდების გზითაც მივალწიოთ. კრიტიკულ ცდებში ცდისპირს, ჩვეულებრივ, ილუზია უჩნდება: ერთერთი ობიექტი უფრო დიდი ეჩვენება, ვიდრე მეორე. მრავალგზის რომ განვიმეოროთ ეს ცდები, ბოლოს და ბოლოს როგორც პირველად სისტემატურად ეს ბ. ხაჭაპურიძის ცდებშია ნაჩვენები – განწყობა, როგორც შეუფერებელი, დაირღვევა, და მის ნაცვლად ობიექტური ვითარების შესატყვისი განწყობა გაჩნდება: ილუზია აღიკვეთება, იგი ადეკვატურ შეფასებას დაუთ-მობს ადგილს. მაგრამ, როგორც მოსალოდნელიც იყო, ეს ერთბაშად როდი ხდება. სანამ განწყობა საბოლოოდ აღიკვეთებოდეს, მან უნდა განვლოს რეგრესული განვითარების გარკვეული პროცესი, რომელიც თეორიულად მაინც, ექვსს განსხვავებულ ფაზას შეიცავს:

ა) პირველ ფაზაში ფიქსირებული განწყობა თავისი უმტკიცესი სახითაა წარმოდგენილი. ეს იმაში იჩენს თავს, რომ კრიტიკული ცდების ერთი წყება ზედიზედ მხოლოდ კონტრასტულ ილუზიას იძლევა.

ბ) დგება მომენტი, როდესაც კრიტიკული ექსპოზიციების ობიექ-ტური ვითარების, ესე იგი, ტოლობის განმეორებითი ზემოქმედების გამო, განწყობის პირველი შერყევა ხდება: იგი ერთგვარად სუსტდება და ცდისპირი, შედარებით ხშირი კონტრასტული ილუზიების გვერ-დით, აქაიქ ასიმულატურ ილუზიებსაც იძლევა. ეს განწყობის რეგრე-სული განვითარების მეორე ფაზად შეიძლება ჩაითვალოს.

გ) განწყობის შესუსტების პროცესი კიდევ უფრო წინ მიდის და შემდეგ საფეხურზე ასიმულატური და კონტრასტული ილუზიების რიცხვი ურთიერთს უახლოვდება: იწყება ნამდვილი რხევა ილუზიის ორივე ამ სახეს შორის.

დ) ფიქსირებული განწყობის დასუსტების შემდგომი საფეხური ასიმილაციური ილუზიის შემთხვევათა გაბატონებაში იჩენს თავს: კონტრასტული ილუზია ეხლაც გვხვდება, მაგრამ გაცილებით უფრო იშვიათად, ვიდრე ასიმილაციური.

ე) რასაკვირველია, განწყობის კიდევ უფრო მეტი დასუსტების შესახებ შეიძლება ლაპარაკი, როდესაც კონტრასტული ილუზიების შემთხვევები სრულიად აღარ გვხვდება, და ცდისპირი მხოლოდ ასიმილაციურ ილუზიას იძლევა.

ვ) ამ მომენტამდე ფიქსირებული განწყობა ჯერ კიდევ განუწყვეტლივ აქტუალურ მდგომარეობაში იმყოფება; მართალია, იგი საგრძნობლად შესუსტებულია, მაგრამ ჯერ კიდევ არ იძლევა ობიექტური ვითარების ადეკვატური აღქმის შესაძლებლობას: ცდისპირი ჯერ კიდევ ერთხელაც ვერ ახერხებს ილუზიისგან თავის დაღწევას. რასაკვირველია, განწყობის შემდგომი დასუსტების ახალ ფაზასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ეს მდგომარეობა იცვლება, და ცდისპირი კრიტიკულ ცდაში მინოდებული ობიექტების ტოლობის დადასტურებას ხანდახან მაინც ახერხებს. მაგრამ ეს მისი უკანასკნელი ფაზაც არის: რანამს იგი ზედიზედ რამოდენიმე გზის შესძლებს კრიტიკული ვითარების ადეკვატურ შეფასებას და ილუზიას მხოლოდ გამონაკლისის სახით თუ დაუთმობს ადგილს, ჩვენ უკვე ფიქსირებული განწყობის ლიკვიდაციის შესახებ შეგვეძლება ვილაპარაკოთ.

მაგრამ ყველა ამ ფაზის გამოკვეთილი არსებობა მხოლოდ თეორიულად შეიძლება დაშვებულ იქნეს. პრაქტიკულად, თუ განსაკუთრებით პათოლოგიური განწყობის მოქმედების შემთხვევებსაც მივიღებთ მხედველობაში, შეიძლება ჯერჯერობით მხოლოდ სამი ფაზა იქნეს საგანგებოდ გამოყოფილი:

- ა) კონტრასტული ილუზიების ფაზა,
- ბ) ასიმილაციური ილუზიების მონაწილეობის ფაზა,
- გ) ტოლობის მონაწილეობის ფაზა.

4) ფიქსირებული განწყობის ლიკვიდაციის შესახებ ამ შემთხვევაში მხოლოდ პირობითად შეიძლება ლაპარაკი. საქმე ისაა, რომ საკითხი აქ ისეთ მდგომარეობას ეხება, როდესაც ფიქსირებულ განწყობაზე შეუფერებელი (კრიტიკული) ობიექტური ვითარება განუწყვეტლივ ან განმეორებით მოქმედებს. ირკვევა, რომ ასეთ პირობებში მართლაც შეიძლება ფიქსირებული განწყობის ლიკვიდაციის შესახებ ვილაპარაკოთ: ბოლოსდაბოლოს, ობიექტური ვითარების სწორ შეფასებას განწყობა ხელს ვეღარ უშლის.

მაგრამ ნიშნავს განა ეს, რომ განწყობის მართლა საბოლოო ლიკვიდაციასთან გვაქვს საქმე? ნიშნავს განა ეს, რომ ფიქსირებული განწყობა კრიტიკული ცდების შეწყვეტის შემდეგაც არასოდეს ხელახლა არ წამოყოფს თავს? რასაკვირველია, არა! სათანადო ცდების შედეგები ამის უტყუარ საბუთს იძლევა. ვთქვათ, ერთ დღეს ცდისპირს საგანწყობო ცდების საკმარისი რაოდენობა მივეცით: შედეგად მას ფიქსირებული განწყობა უჩნდება. ჩვენ ვწყვეტთ ცდას და გარკვეული ხნის შემდეგ მას მხოლოდ კრიტიკულ ექსპოზიციებს ვაძლევთ. მიუხედავად იმისა, რომ ეს საგანწყობო ცდების განუმეორებლად ხდება და, მიუხედავად იმისა, რომ წინა ცდებში იგი კრიტიკული ექსპოზიციის სწორი შეფასების მდგომარეობამდე, მაშასადამე, ფიქსირებული განწყობის აღკვეთამდე იქნა მიყვანილი, ცდისპირი მაინც ხელახლა იმავე ილუზიას იძლევა უეჭველია, განწყობა კვლავ განაგრძობს მოქმედებას; და საინტერესოა, რომ ზოგჯერ ეს საკმაოდ ხანგრძლივი დროის შემდეგაც კი ხდება. სრულიად უდაოა, ფიქსირებული განწყობა აქტივიაციის მზაობას საკმაოდ დიდი ხნით ინარჩუნებს.

მაგრამ როგორღა უნდა გავიგოთ მაშინ ის საკვირველი ფაქტი, რომ განწყობა ამ მზაობას მას შემდეგაც ხელუხლებლად იცავს, რაც იგი, კრიტიკული ცდების მრავალგზისი განმეორების გზით, თითქოს საბოლოოდ იქნა ლიკვიდირებული? როგორც ჩანს, საბოლოო ლიკვიდაციაზე ლაპარაკი აქ მართებული არ უნდა იყოს. ეტყობა, ხშირი ზედოზიდ განახლების გამო, კრიტიკული ვითარების შესატყვისი განწყობა (ტოლობის განწყობა) იმდენად ძლიერი ხდება, რომ ამ პირობებში იგი ფიქსირებულ განწყობას ჩრდილავს და მას გამოვლენის შესაძლებლობას არ აძლევს; ხოლო თვითონ სუბიექტის ახალ ფიქსირებულ განწყობად ჯერ კიდევ ვერ იქცევა, რათა საგანწყობო ცდებში წარმოშობილი ძველი განწყობა საბოლოოდ განდევნოს და მისი ადგილი თვითონ დაიკავოს. ამიტომაც, საკმარისია, სუბიექტს კრიტიკული ექსპოზიციები მათი გამუდმებული განმეორების სიტუაციის გარეშე მიეცეს, რომ ფიქსირებულმა განწყობამ კვლავ იჩინოს თავი, და ტოლი ობიექტები არატოლად განაცდევინოს.

როგორც ვხედავთ, დროის ზემოქმედების მიმართ განწყობა საკმაო სტაბილობას ამჟღავნებს, გაცილებით მეტს, ვიდრე ერთიდაიმავე გამლიზიანებლის განმეორებითი ზემოქმედების მიმართ, როგორც ეს, მაგალითად, კრიტიკული ცდების განმეორებითი ზემოქმედების შემთხვევაში ხდება. ეს, ალბათ, იმით აიხსნება, რომ დროის მიმდინარეობაში სუბიექტზე მოქმედებენ ნაირნაირი გამლიზიანებლები, რომელთაც სრულიად არაფერი აქვთ საერთო მის ფიქსირებულ განწყობასთან,

მაშინ როდესაც კრიტიკულ ცდებში სწორედ ისეთი გამლიზიანებლები მოქმედებენ, რომელნიც, მართალია, არსებული განწყობისთვის ადეკვატური არ არიან, მაგრამ მაინც იმდენად ახლო დგანან მასთან, რომ მათი შეფასება, ჩვეულებრივ, ამ განწყობის ნიადაგზე ხდება. საკვირველი არაა, რომ ამ პირობებში განწყობა დროის მიმართ სტაბილურია, მაგრამ კრიტიკული ექსპოზიციების განმეორების მიმართ არა.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ფიქსირებული განწყობა, რაკი გაჩნდება, საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში ინარჩუნებს აქტუალიზაციის უნარს; იგი, ასე ვთქვათ, ქრონიკულ მდგომარეობად, ერთგვარ დისპოზიციურ მდგომარეობად იქცევა. ჩვენ ვხედავთ აგრეთვე, რომ იგი ასეთად რჩება მას შემდეგაც, რაც იგი კრიტიკული ცდების განმეორების ზეგავლენით თითქოს საბოლოოდ ლიკვიდირებული ხდება.

5) როგორ ჩნდება ფიქსირებული განწყობა? ჩვენ თავიდანვე გვექონდა აღნიშნული, რომ იგი საგანწყობო ცდების, მაშასადამე, განმეორების შედეგად იჩენს თავს. განმეორება რომ მართლა ძირითადი მნიშვნელობის მომენტს წარმოადგენს ამ შემთხვევაში, ის უდაოა: ექსპერიმენტულად ცნობილია, რომ რაც უფრო დიდია საგანწყობო ცდების რიცხვი, ესე იგი, რაც უფრო ხშირად აწარმოებინებ ცდისპირს საგანწყობო ობიექტების შედარებას, ჩვეულებრივ, მით უფრო მტკიცე განწყობას შეუქმნავენ მას. ეს დაკვირვება იმდენად ხშირია, რომ თითქოს სრული საფუძველი გვეძლევა, განწყობის სიმტკიცე პირდაპირ განმეორების ფუნქციად გამოვაცხადოთ. მაგრამ უფრო ყურადღებითი დაკვირვება ამტკიცებს, რომ ეს დებულება მხოლოდ გარკვეულ ფარგლებში შეიძლება სწორად ჩაითვალოს. საქმე ისაა, რომ შესაძლოა ზოგიერთ შემთხვევაში სრულიად არ ჰქონდეს ცდისპირს საგანწყობო ობიექტების შედარების ნამდვილი მოთხოვნილება, და ამ აქტს იგი მხოლოდ ზედაპირულად, მხოლოდ მექანიკურად აწარმოებდეს. რას მოგჩემს ამ შემთხვევაში საგანწყობო ცდების განმეორება? უეჭველია, არაფერს. რაკი განწყობის სუბიექტური ფაქტორი სრულიად არ არის მოცემული, ცხადია, ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ თითოეული ცალკე შედარების აქტი სათანადო განწყობის ნიადაგზე ხდებოდა. მაშასადამე, საგანწყობო ცდების განმეორება მხოლოდ გარეგნულად წარმოადგენს განმეორებას: თვითონ განწყობის განმეორებასთან აქ საქმე არა გვაქვს და, მაშასადამე, ფიქსირებული განწყობის შექმნის შესახებ ლაპარაკი ამ შემთხვევაში სრულიად ზედმეტია. საიდან უნდა შეიქმნას იგი, როდესაც თვითონ პირველადი განწყობა, რომელიც ფიქსირებულად უნდა გადაიქცეს, ჯერ კიდევ არსად ჩანს.

აქედან ნათელია, რომ ფიქსირებული განწყობის შესაქმნელად შემდეგი პირობებია აუცილებელი: საგანწყობო ობიექტების შედარების ნამდვილი მოთხოვნილება, როგორც აუცილებელი პირობა პირველადი განწყობის აღმოსაყენებლად და განმეორება ამ შედარების აქტისა, როგორც ერთიანიმავე განწყობის მრავალგზისი განახლები-სა და განმტკიცების პირობა.

აქედან ნათლად ჩანს, რომ განმეორება მხოლოდ იმიტომ უნდა იყოს ფიქსირებული განწყობის აღმოსაყენებლად აუცილებელი, რომ იგი განწყობის განმტკიცებას უწყობს ხელს. წარმოვიდგინოთ ისეთი მდგომარეობა, რომ სუბიექტს იმთავითვე ძლიერი განწყობა უჩნდება. ეს, რა თქმა უნდა, ყოველთვის შესაძლებელია მოხდეს: საჭიროა ოღონდ განწყობის ფაქტორები – სუბიექტური და ობიექტური ვ ორივე განსაკუთრებული ძალით მოქმედებდეს. ამ შემთხვევაში, უდაოა, რომ განმეორება საჭირო აღარ იქნება: ძლიერი განწყობა უიმისოდაც ფიქსირებულად გადაიქცევა.

ამრიგად, ფიქსირებული განწყობა მარტო განმეორების შედეგად როდი ჩნდება. ადამიანს, უეჭველია, არა ერთი და ორი შემთხვევა აქვს ცხოვრებაში, რომ მასზე ესა თუ ის გარემოება განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებდეს. ასეთ შემთხვევებში მისი განწყობა იმთავითვე ფიქსირდება, და შემდგომი მისი ცხოვრების მიმდინარეობა ბევრის მხრივ იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორია მის ამგვარად ფიქსირებულ განწყობათა წრე.

განწყობის დიფერენციული ფსიქოლოგიისთვის ჩვენ ვიცით, რომ გარემო პირველ რიგში ადამიანის განწყობაზე ახდენს გავლენას; ვიცით, რომ მთელი მისი ქცევა და განცდა ამ განწყობის ნიადაგზე ლებულობს თავის გარკვეულ სახეს. მაგრამ, როგორც დავინახეთ, სუ-ბიექტს ყოველთვის შეიძლება თავისი წარსულიდან ესა თუ ის განწყობა ჰქონდეს, რომელსაც შესაძლებლობა აქვს გარემოსთან ურთიერთობის აქტში ჩაერიოს, ახალი შესატყვისი განწყობის აღმოჩენას დაასწროს, დაჩრდილოს იგი და ეს აქტი თვითონ წარმართოს.

უეჭველია, ამისდა მიხედვით, რომ ადამიანის წარსულს, მისი ფიქსირებული განწყობის წრეს და ძალას, სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს მისი ქცევის გასაგებად. მეორის მხრივ, გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს იმასაც, თუ როგორია ამა თუ იმ შემთხვევაში განწყობის მოქმედების, მისი, ასე ვთქვათ, მექანიზმის თავისებურება. ადამიანის ინდივიდუალობა არა მარტო მისი წარსულის ვითარებაზეა დამოკიდებული, არა მარტო იმაზე, თუ

როგორია შინაარსეულად მისი ფიქსირებული განწყობა, არამედ იმ-აზეც, თუ როგორია ეს უკანასკნელი ფორმალურად.

1) აქ პირველ რიგში საყურადღებო იქნებოდა გამოგვერკვია, თუ რამდენად ადვილად უმუშავდება სუბიექტს ფიქსირებული განწყობა, რამდენად აგზნებადია იგი ამ მხრივ. უეჭველია, განწყობის აგზნებადობა ერთერთი მნიშვნელოვანი ფორმალური მომენტი იქნებოდა, რომელიც ადამიანთა განსხვავებულობას ბევრის მხრივ შუქს მოფენდა.

სათანადო ცდებიდან ირკვევა, რომ განწყობის აგზნებადობა მართლა სხვადასხვაგვარია. არიან ადამიანები, რომელთაც ორიოდე საგანწყობო ექსპოზიციის შედეგადაც ადვილად უფიქსირდებათ სათანადო განწყობა. მაგრამ არიან ისეთებიც, რომელთაც ამისთვის 15-20 ექსპოზიციაც არ ჰყოფნით.

2) რა ემართება განწყობას კრიტიკული ექსპოზიციის ხანგრძლივი ზეგავლენის შედეგად? იგი უთუოდ ქრება და ადგილს უთმობს ადეკვატურს განწყობას, თუ ეს ყოველთვის ასე არ ხდება? ცდები ამტკიცებენ, რომ აქ ორ ურთიერთის მოპირდაპირე ტიპს აქვს ადგილი. ერთის მხრივ, ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ შემთხვევასთან, როდესაც ერთხელ შემუშავებული განწყობა იმდენად უძრავი და ინერტულია, რომ იგი სრულიად არ უთმობს ადგილს ადეკვატურ განწყობას, რაგინდ მრავალგზისაც უნდა იმოქმედონ მასზე კრიტიკული ცდის ობიექტებმა. ამ შემთხვევაში სუბიექტი თავს ვერ აღწევს ილუზიას, იგი ვერ ახერხებს გზის გაკვლევას ობიექტური ვითარებისკენ. ასეთ უძრავსა და ურყევ განწყობას შეიძლება სტატიკური ვუნოდოთ – განწყობის იმ ტიპისგან განსასხვავებლად, რომელიც მოცემულ პირობებში ადრე თუ გვიან განზე დგება და ადეკვატურ განწყობას უთმობს ადგილს. თუ პირველი ტიპისთვის ისაა დამახასიათებელი, რომ იგი უსასრულო ილუზიის მსხვერპლად გვაქცევს, მეორე, რომელსაც შეიძლება დინამიკური ვუნოდოთ, ასეთ უძრაობას არ იჩენს და, ბოლოსდაბოლოს მაინც, ადეკვატური აღქმის შესაძლებლობას გვაძლევს.

3) სტატიკური იქნება განწყობა თუ დინამიკური, სულ ერთია, შესაძლოა იგი მეტნაკლები პლასტიკურობით ხასიათდებოდეს. როგორც სათანადო ცდებიდან ჩანს, არის შემთხვევები, რომ განწყობა, ცდების განმეორებითი ზემოქმედების გამო, თანდათანობით სუსტდება და, რამოდენიმე ფაზის განვლის შემდეგ, საბოლოოდ რომელსამე მათგანზე ჩერდება (სტატიკური განწყობა), ანდა ყველა ფაზის განვლის შემდეგ სრულიად აღიკვეთება (დინამიკური განწყობა). ამ ორივე შემთხვევაში ჩვენ პლასტიკურ განწყობასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ სხვაგვარ შემთხვევებსაც აქვს ადგილი: განწყობა ან გამუდმებით ერთ

რომელსამე ფაზაზე რჩება გაყინული, ანდა პირველად მოცემული ფაზიდან თანდათანობით კი არ გადადის დანარჩენებზე, არამედ ერთბაშად, ყოველი თანდათანობითი დასუსტების გარეშე, ისპობა. აქ ორივე შემთხვევაში განწყობის სიტლანქესთან გვაქვს საქმე.

4) ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ განწყობას გენერალიზაცია ან ირადაცია ახასიათებს. რასკვირველია, შესაძლებელია სხვადასხვა შემთხვევაში ეს უკანასკნელი მეტნაკლები განფენილობით იყოს წარმოდგენილი. ეს გარემოება სრულიად არ ეწინააღმდეგება განწყობის მთლიანობით ბუნებას: განწყობა ყველგან სუბიექტის, როგორც მთელის, მდგომარეობაა მაშინაც, როდესაც იგი ფართოდაა მასში გავრცელებული, და მაშინაც, როდესაც იგი თითქოს მხოლოდ ზოგიერთ არეს ეხება. სათანადო ცდების შედეგად გამოირკვა, რომ საგანწყობო ცდების ნიადაგზე აღმოცენებული განწყობა შესაძლოა ძალიან ფართოდ იყოს გავრცელებული, მაგალითად, აქტიური შეხების სფეროში შექმნილი განწყობა მხედველობის არეშიც იყოს გავრცელებული. მაგრამ შესაძლოა ისიც, რომ იგი იმ ორგანოს საზღვრებს არ სცილდებოდეს, რომელიც საგანწყობო ცდებში იღებდა მონაწილეობას; მაგალითად, თუ საგანწყობო ცდებში მარტო ცალი თვალი ან ცალი ხელი ღებულობდა მონაწილეობას, შესაძლოა, განწყობის გავრცელებულობა მარტო ამ ცალი ხელით თუ ცალი თვალით განისაზღვროს.

5) არის შემთხვევები, რომ განწყობა სამუდამოდ თავისი მოქმედების ერთსადაიმავე ტიპს ინარჩუნებს: თუ, მაგალითად, იგი პლასტიკურია და დინამიკური, იგი ყოველთვის ასეთი რჩება, მიუხედავად იმისა, დღეს იქნება იგი სათანადო საგანწყობო ცდების შედეგად მიღებული, თუ ხვალ ამ შემთხვევაში ჩვენ კონსტანტური განწყობის შესახებ უნდა ვილაპარაკოთ. მაგრამ განწყობა ყოველთვის კონსტანტური როდია. არის ისეთი შემთხვევებიც, რომ განწყობა ცვალებადი (ვარიაბილური) ხდება: დღეს რომ იგი თავისი მოქმედების ერთ ტიპს გვიჩვენებს, ხვალ სულ სხვა სურათს გვაძლევს.

6) განწყობის ერთერთ ნიშანს სტაბილობა წარმოადგენს მაგრამ იგი ყოველთვის ერთნაირი როდია. არის შემთხვევები, რომ განწყობა, ან უცვლელის ან შეცვლილი სახით, დიდხანს სძლებს ხოლმე (კონსტანტურ-სტაბილური და ვარიაბილურ-სტაბილური), ანდა შედარებით მალე ისპობა – ან ერთბაშად (კონსტანტურ-ლაბილური), ანდა ცვლილებების შემდეგ (ვარიაბილურლაბილური).

7) შენიშნულია, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში ორიოდ კრიტიკული ექსპოზიცია ან ამ უკანასკნელის ოდნავ გახანგრძლივებაც საკმარისია, რომ სუბიექტმა მონოდებული ობიექტების სწორი შეფასება

მოგვცეს. მაგრამ არის ისეთი შემთხვევებიც, რომ ამავე ეფექტის მიღება მხოლოდ საკმაოდ ხანგრძლივი კრიტიკული ექსპოზიციის, თუ კრიტიკულ ექსპოზიციათა მრავალგზისი განმეორების შემდეგ ხერხდება. უეჭველია, ეს იმიტომ უნდა ხდებოდეს, რომ განწყობას ყოველთვის ერთიდაიგივე სიმტკიცის დონე არ უნდა ახასიათებდეს, რომ უნდა არსებობდეს უფრო მტკიცე და ნაკლებ მტკიცე განწყობის შემთხვევები.

განწყობა პათოლოგიურ შემთხვევებში

1. განწყობა და პათოლოგია

თუ განწყობა მართლა ეგოდენ დიდ როლს თამაშობს ჩვენი ქცევის თუ განცდის მიმდინარეობაში, თუ მართლა ისაა, რომ პირველ რიგში იცვლება სინამდვილესთან ჩვენი ურთიერთობის შეცვლასთან ერთად და ჩვენი განცდის თუ ქცევის თავისებურებას განსაზღვრავს, მაშინ, ცხადია, რომ პათოლოგიურ შემთხვევებში განწყობის შესწავლას სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. საქმე ისაა, რომ აქ, პათოლოგიურ შემთხვევებში, ქცევის მკვეთრად გამოვლენილი გადახრის ან გამრუდების სხვადასხვა ფორმას ვხვდებით; და ეს გარემოება პირდაპირ გვაფიქრებინებს, რომ, თუ ჩვენი დებულება განწყობის მნიშვნელობის შესახებ სწორია, მაშინ აქ, ამ პათოლოგიურ შემთხვევებში, განწყობის მოქმედების უეჭველად ამდენადვე განსხვავებულ ფორმებთან უნდა გვქონდეს საქმე.

პათოლოგიურმა თავისებურებებმა განსაკუთრებით მკვეთრად სწორედ ფიქსირებული განწყობის მოქმედებაში უნდა იჩინონ თავი. იმიტომ რომ, როგორც ცნობილია. ავადმყოფური ფსიქიკისთვის განსაკუთრებით სხვადასხვაგვარი ფიქსაციის მოვლენებია დამახასიათებელი და მართლაც, სათანადო ცდების შედეგად საბოლოოდ გამორკვეულად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ფიქსირებული განწყობის მოქმედება პათოლოგიურ შემთხვევებში საზოგადოდ საკმაოდ თავისებურია. და, გარდა ამისა, ირკვევა ისიც, რომ ეს მოქმედება სხვადასხვა დაავადების შემთხვევაში იმდენად სპეციფიკურია, რომ ამის მიხედვით ამ უკანასკნელთა საკმაოდ შორსმწვდომი დიფერენციაცია ხერხდება.

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს შემდეგი: ზემოთ. როდესაც განწყობის პროცესის შესახებ გვექონდა საუბარი, ჩვენ დავრწმუნდით, რომ იგი, თეორიულად მაინც, ექვს განსხვავებულ საფეხურს ან ფაზას შეიცავს. მაგრამ პრაქტიკულად, ცალკეული ნორმალური ადამიანების შემთხვევაში, ეს ფაზები არასდროს სისრულით არ გვეძლევა: როგორც წესი, ისინი მჭიდროვდებიან და, ჩვეულებრივ, არსებითად სულ სამს თუ ოთხ ფაზაში ერთიანდებიან.

სულ სხვა პათოლოგიური პირების შემთხვევაში; რასაკვირველია: ექვსივე ფაზის სრული გამოვლენის ფაქტთან არც აქ გვაქვს საქმე. მაგრამ აქ არც მათ იმგვარ შემჭიდროებას აქვს ადგილი, როგორსაც ნორმალური, ჯანმრთელი ადამიანების შემთხვევაში ვხვდებით.

უფრო დამახასიათებელი აქ შემდეგი გარემოება აღმოჩნდა: ამა თუ იმ დაავადების შემთხვევაში წინ იწევს განწყობის მოქმედების რომელიმე ერთი ან მეტი ცალკეული ფაზა, ხშირად ის, რომელიც ჯანსაღი ადამიანის შემთხვევაში იმდენად დაჩრდილულია, რომ მისი არსებობა მხოლოდ თეორიულად თუ შეიძლება იგულისხმო. საინტერესოა, რომ სხვადასხვა დაავადების დროს სწორედ სხვადასხვა ფაზა წამოიწევს ხოლმე პირველ პლანზე. როგორც ვხედავთ, ეს გარემოება იმ მხრივაცაა საინტერესო, რომ განწყობის რეგრესული განვითარების ის ფაზები, რომლის არსებობაც ჯანმრთელი ადამიანის შემთხვევაში მხოლოდ თეორიულად უნდა იქნეს მიღებული, აქ, პათოლოგიური ქცევის შემთხვევაში, ხელსახებ ფაქტად იქცევა.

მეორე გარემოება, რომელიც დამახასიათებელი აღმოჩნდა, ეს ისაა, რომ პათოლოგიური შემთხვევებისთვის განწყობის მოქმედების სწორედ ის სახეებია სპეციფიკური და, ასე ვთქვათ, ჩვეულებრივი, რომელნიც ნორმალური ცდისპირების შემთხვევების დროს მხოლოდ გამონაკლისის სახით თუ გვხვდებიან. სანიმუშოდ გავეცნოთ განწყობის მოქმედებას რამოდენიმე განსაკუთრებით ცნობილ დაავადებათა შემთხვევებში, სახელდობრ, ეპილეფსიის, შიზოფრენიისა და ისტერიის შემთხვევებში.

2. განწყობა შიზოფრენიის დროს

შიზოფრენიის შემთხვევების ანალიზმა თავიდანვე ნათელჰყო, რომ ფიქსირებული განწყობა აქ სრულიად სპეციფიკურს, ჯანმრთელისთვის უჩვეულო ფორმებს ღებულობს: 1) ჯერ ერთი, იგი განსაკუთრებით ადვილად აგზნებადი აღმოჩნდა. სულ ორიოდე საგან-

ყოფიერება ცდა საკმარისია, რათა ავადმყოფს ისეთივე ჩამოყალიბებული ფიქსირებული განწყობა გაუჩნდეს, როგორც 15-20 საგანწყობო ექსპოზიციის შემდეგ ვლელულობთ ხოლმე. 2) შიზოფრენიის განწყობას არაჩვეულებრივ მტკიცე გენერალიზაცია ახასიათებს. ჰაპტურ არეში გამონეული განწყობა უკლებლივ ობტიკურ სფეროზეც ვრცელდება და აქ ისეთსავე მკაფიო ილუზიებს იწვევს, როგორსაც თავისი აღმოცენების პირველადს არეში. 3) კიდევ უფრო დამახასიათებელია, შეიძლება ითქვას, სპეციფიკურია, ამ დაავადებისთვის განწყობის სიტლანქე და განსაკუთრებით სტატიკურობა: შიზოფრენიკი თავს ვერ აღწევს ერთხელ შექმნილ განწყობას. და საინტერესოა, რომ ეს სტატიკურობა მის განწყობას არა მარტო თავისი აღმოცენების პირველადს არეში აქვს, არამედ სხვაგანაც, სადაც კი იგი ვრცელდება.

ამისდა მიხედვით, შიზოფრენიკს რომ, მაგალითად, ორჯერ მისცე ხელთ შესადარებლად ორი სხვადასხვა მოცულობის ბურთი – ერთი დაიმავე წესრიგით – ეს საკმარისი აღმოჩნდება, რომ ჩვეულებრივს კრიტიკულ ცდებში მან ერთხელაც ვერ შესძლოს მიწოდებული ბურთების ტოლობის დადასტურება, რაგინდ ბევრჯერაც უნდა გაასინჯვინო მას ხელში ეს ტოლი ბურთები. ამრიგად, შიზოფრენიკი უსასრულო ილუზიის მსხვერპლად იქცევა. მაგრამ განსაკუთრებით საინტერესო ისაა, რომ ეს უსასრულო ილუზია მაშინაც ძალაში რჩება, როდესაც შიზოფრენიკს თვალთ აჩვენებ ამავე ბურთებს: ეხლა ისინი არა მარტო ხელში ეჩვენება მას უტოლოდ, არამედ თვალთაც, მიუხედავად იმისა, რომ თვალი საგანწყობო ცდებში არავითარ მონაწილეობას არ ღებულობდა. როგორც ჩანს. ერთხელ შექმნილი ფიქსირებული განწყობა მთლიანად მოიცავს შიზოფრენიკის პიროვნებას და არ აძლევს მას შესაძლებლობას. ობიექტური ვითარებისკენ გზა გაიკვლიოს.

ამრიგად, შიზოფრენიის შემთხვევაში დაავადებულის ფიქსირებული განწყობა თვალსაჩინოდ განსხვავდება ნორმალურისგან: იგი ტლანქია, სტატიკური და ფართოდ ირადირებული, მიუხედავად ამისა. იგი ადვილად აგზნებადია და ამავე დროს უაღრესად კონსტანტური და სტაბილური. ერთი სიტყვით, შიზოფრენიკის განწყობა უეჭველად თავისებურია: მისი სტატიკურობა, ირადიულობა, კონსტანტობა და სტაბილობა შორს დგას ნორმალური ადამიანის განწყობის მოქმედების ტიპური მიმდინარეობისგან.

3. განწყობა ეპილეფსიის დროს

ეპილეფსიის შემთხვევაში განწყობის მოქმედების კიდევ უფრო გამოკვეთილ თავისებურებასთან გვაქვს საქმე. ეპილეპტიკის განწყობაც აგზნებადია, ტლანქია და სტატიკური. ამ მხრივ თითქოს არავითარი განსხვავება არ ჩანს მასსა და შიზოფრენიკს შორის. მაგრამ შემდგომი დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ განსხვავება მაინც დიდია და ამავე დროს ძალიან დამახასიათებელიც. საქმე ისაა. რომ ეპილეპტიკის განწყობის ირადიაცია უაღრესად შემოფარგლული აღმოჩნდა. იგი არა თუ ერთი სენსორული არიდან მეორეზე ვერ გადადის, იგი თვით ამ ერთს სენსორულ არესაც ვერ ფარავს. კერძოდ, ეპილეპტიკის რომ განმეორებით მისცე ხელთ შესადარებლად ორი სხვადასხვა მოცულობის ბურთი ერთიდაიმავე წესით და შემდეგ ტოლი ბურთები დაანახო და ერთმანეთს შეადარებინო, იგი მათ, შიზოფრენიკსგან განსხვავებით. იმნამსვე ტოლად შეაფასებს. როგორც ჩანს, აქტიური შეხების არეში შექმნილი განწყობა აქვე რჩება, იგი უფრო შორს არ ვრცელდება. კიდევ მეტი: შეუქმნათ მას ეხლა განწყობა ერთ ხელში. ხოლო ტოლი ბურთები მეორეში მივცეთ შესადარებლად. რა მოხდება? ილუზია არც ეხლა იჩენს თავს. დასკვნა ნათელია: ეპილეპტიკის განწყობა ლოკალურია. აღსანიშნავია, რომ იგი ისევე მტკიცედ კონსტანტური და სტაბილური აღმოჩნდა, როგორც შიზოფრენიკის ირადირებული განწყობა.

რასაკვირველია, ჩვენ შევხვდებით ე. წ. ეპილეპტიკთა შორის ისეთებსაც, რომელთა განწყობაც სულ ასეთი არაა; მაგრამ ეს მხოლოდ უმნიშვნელო უმცირესობაა, და გადახრა ამ შემთხვევაში არაა საკმარისი, ზემოაღნიშნული კანონზომიერების ფაქტიურობაში რომ ეჭვი შევიტანოთ, მით უმეტეს, რომ ამ გადახრას თავისი საფუძველი მოეპოვება, რასაც აქ ვერ შევხვებით.

4. განწყობა ისტერიის შემთხვევებში

თავისებური აღმოჩნდა განწყობის მოქმედება ისტერიის შემთხვევაშიც. ჯერ ერთი, შიზოფრენიისა და ეპილეფსიისგან განსხვავებით, ისტერია განწყობის მოქმედების ერთს გარკვეულ ტიპს არ იძლევა: ა) ერთხელ რომ ორიოდე საგანწყობო ექსპოზიციაც ქმნის საკმაოდ გამოკვეთილ განწყობას, მეორეხელ საგანწყობო ექსპოზიციათა დიდი რიცხვიც ვერ იძლევა ეფექტს, და ისტერიული კრიტიკულ ცდებში,

ჩვეულებრივ, ადეკვატურ შეფასებას აძლევს ხოლმე ტოლ ობიექტებს, ბ) სხვა პირობებში ჩვენ შიზოფრენიკული განწყობის შემთხვევებსაც ვხვდებით და ეპილეფსიურისასაც. მაგრამ ეს უკანასკნელი ისე მკვეთრად ლოკალური მაინც არაა, როგორც ნამდვილი ეპილეფსიის შემთხვევებში: შესაძლოა, ისტერიულს ერთ სენსორულ არეში შექმნილი განწყობა მეორეზე არ უფრცველდებოდეს, მაგრამ თვითონ იმ სენსორულ არეში, რომელშიც საგანწყობო ცდები წარმოებდა, იგი დაუბრკოლებლივ ვრცელდება: ცალ ხელში შექმნილი განწყობა მეორე ხელზეც გადადის.

ერთი სიტყვით, არ ითქმის: ისტერიისთვის განწყობის მოქმედების ერთი რომელიმე სპეციფიკური ტიპი იყო დამახასიათებელი.

ამას სავსებით ეთანხმება ის შედეგებიც, რომელსაც ცალკე პირებზე კონსტანტობისა და სტაბილობის ცდების ჩატარება იძლევა: ისტერიულისთვის სწორედ განწყობის ვარიაბილობა და ლაბილობა აღმოჩნდა დამახასიათებელი; მისი განწყობა ადვილად იცვლება სხვადასხვა დროს და მალე სუსტდება და ქრება, თუ მას ყოველდღიურად ახალი საგანწყობო ექსპოზიციები არ ამაგრებს.

5. ჯანმრთელობის გაუმჯობესება და განწყობა

ჩვენთვის აქ საჭირო არაა სხვა პათოლოგიურ შემთხვევათა განხილვა. უეჭველია, რომ განწყობა მართლა არსებითი მნიშვნელობის ფაქტს წარმოადგენს. ამის უდაო საბუთს შიზოფრენიის, ეპილეფსიისა და ისტერიის შემთხვევებში განწყობის მოქმედების სპეციფიკური გადახრის ფაქტები იძლევიან.

მაგრამ ამავე პათოლოგიურ შემთხვევებში განწყობის თავისებურების კვლევის დროს ჩვენ წავანყდით მეორე ფაქტსაც, რომელიც კიდევ უფრო დემონსტრაციულად ამტკიცებს ჩვენი დებულების სისწორეს. თუ პიროვნების ქცევის თავისებურება მისი განწყობის მოქმედების შესატყვის თავისებურებას გულისხმობს, მაშინ უდაოა, რომ ყველგან, სადაც პათოლოგიური პიროვნება გაჯანსაღების გზას დაადგება, სადაც მისი ქცევა ნორმალურთან დაახლოებას დაიწყებს, იქ სათანადო ცვლილება განწყობის მოქმედების სფეროშიც უნდა მოხდეს: იქ განწყობის მოქმედების ტიპი ნორმალურს უნდა დაუახლოვდეს. პათოლოგიური განწყობის ექსპერიმენტალური შესწავლის პროცესში სწორედ ამ ფაქტმა იჩინა თავი: ყველგან, სადაც ავადმყოფი გაუმჯობესების

გზას ადგებოდა, განსაკუთრებით იქ, სადაც მართლა გაჯანსაღების შესახებ შეიძლებოდა ლაპარაკი, მაგრამ ხშირად იქაც, სადაც იგი დროებით მაინც კარგად გრძნობდა თავს, მისი განწყობის ტიპი თვალსაჩინოდ იცვლებოდა და გარკვევით იმას უახლოვდებოდა, რაც ამ სუბიექტისთვის, როგორც გარკვეული ხასიათის პატრონისთვის, ჯანმრთელობის დროს იყო ან უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი.

არსებობს მთელი რიგი ცდები, რომელთა შედეგებიც უდაოდ ხდის ამ დებულებას. საგულისხმოა, რომ ეს არა მარტო ერთი რომელიმე ავადმყოფობის შესახებ ითქმის, მაგალითად, არა მარტო ისტერიის, ან ეპილეფსიის შესახებ, არამედ შიზოფრენიის შესახებაც. ექ. ი. ბჟაღავას ცდების მასალებიდან, რომელიც მან ქაფურით წარმატებით მკურნალობის შემდეგ ჩაატარა შიზოფრენიკებზე, ნათლად ჩანს, რომ განკურნების შემდეგ შიზოფრენიკიც განწყობის ნორმალურ ტიპს უბრუნდება.