

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი

სოლომონ ტაბუცაძე

ავტორის პრობლემა XX საუკუნის
ლიტერატურულ – თეორიულ კონცეფციებში

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ფილოლოგიის დოქტორის (ph.D) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, სრული
პროფესორი, ირმა რატიანი

თბილისი

2017

სარჩევი

შესავალი.....	3
თავი I	
ავტორის საკითხი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.....	7
თავი II	
ავტორის თეორიის ფორმირება რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.....	19
1. ავტორის საკითხი მიხაილ ბახტინთან.....	29
2. ავტორი და გმირი.....	39
3. ავტორის სუბიექტობრივი ირგანიზაცია – ბორის კორმანი.....	49
თავი III	
ავტორის პრობლემა ნარატოლოგიურ დისკურსში	
თხრობითი ინსტანციები.....	83
თავი IV	
ავტორის საკითხი სტრუქტურალიზმში.....	112
თავი V	
ავტორის დაბრუნება.....	143
დასკვნები.....	156
გამოყენებული ლიტერატურა.....	163

შესავალი

ავტორის თეორიები მე-20 საუკუნის თეორიული ლიტერატურათმცოდნეობის დარგია, რომელიც ცდილობს ნაწარმოების ავტორის უარყოფისა და მისი მკითხველით ფუნქციური ჩანაცვლების ტენდენციათა დაძლევის. დასავლელი კრიტიკოსები ავტორის თეორიას წარმოშობას იმ სიტუაციიდან გამოსავლის ძიებას უკავშირებენ, რომელიც შექმნა „ავტორისაგან გათავისუფლების“ გამოცხადებამ, რაც ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკური ბუნების შემეცნებაზე უარის თქმასაც ნიშნავს. ისიც სათქმელია, რომ ავტორის უარყოფა და მისი ჩანაცვლების ტენდენცია კვლავ ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას იმდენად, რამდენადაც იგი იყო რეაქცია XIX საუკუნის მიწურულამდე გაბატონებული ლიტერატურათმცოდნეობით მითზე – ავტორზე როგორც ლიტერატურული ტექსტისა და ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის მთავარ ობიექტზე. მიუხედავად გაველენიან მკვლევართა საფუძვლიანი მცდელობებისა, ავტორის თეორიების თანმიმდევრული კონცეფცია ვერ შეიქმნა. ამ თვალსაზრისით ნაყოფიერი იყო 1920-იანი წლები და 1960-ანი წლების დასაწყისი, რაც გამოვლინდა მიხაილ ბახტინის, *ვიკტორ ვინოგრადოვის*, *უეიენ ბუტის*, *პერსი ლაბოკის* და სხვა მკვლევართა ნაშრომების შექმნით; ეს ყველაფერი იყო ავტორის გაქრობის კონცეფციაზე რეაქცია. ნაწარმოების მოვლენათა ამსახველი მთხრობელების ურთიერთ-ზემოქმედება და თამაში, ხედვის წერტილთა და ავტორის ნიღაბთა მონაცვლეობა, „ცენტრალური გონების“ თავისებურებები, – ინგლისურენოვან მკვლევართა ინტერესის მთავარ სფეროდ რომ იქცა, – ჰენრი ჯეიმსის მხატვრულ მიღწევებს ემყარებოდა.

ავტორის უკუგდების, უარყოფის ახალი ტალღა წამოვიდა 1960-იან წლებში გამოქვეყნებული სტატიებით – *როლან ბარტის* „ავტორის სიკვდილი“ (1968), *იულია კრისტევის* „ბახტინი, სიტყვა, დიალოგი და რომანი“, *მიშელ ფუკოს* „რას არის ავტორი“ (1969) – რომლებშიც ნაწარმოების შემქმნელი არა თუ აღმოიფხვრა ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევათა ველიდან, არამედ მთლიანად შეიცვალა მკითხველის ფიგურით. როლან ბარტის შინაგან იმპულსად იქცა ავტორის პრობლემისადმი ფსიქოანალიტიკური მიდგომის მიუღებლობა და სახელდობრ ის

ფაქტი, რომ „ნაწარმოების ახსნას ყოველთვის მის შემოქმედებაში ეძიებენ“ (ბარტი 2002: 44). საწყისი, გინა ამოსავალი პოზიციით, ბარტი ახლოა მიხაილ ბახტინისა და ვიქტორ ვინოგრადოვის კონცეფციებთან, რომელთა მიხედვით პრინციპულად იმიჯნება ერთმანეთისაგან ბიოგრაფიული ავტორი, ავტორი შემოქმედი და ავტორი – ნაწარმოების სახეობრივი ელემენტი.

როლან ბარტის პოზიციას ავტორის მკითხველისეულ კომუნიკაციურ ველში ჩართვის საჭიროება ართულებდა, რაც უკიდურესად ცალმხრივი კონცეპტუალური გადაწყვეტით გამოიხატა, კერძოდ, უნდა დაცული ყოფილიყო პროდუქტიულობა თეზისისა – “ავტორი ცხოვრებაში” – “ავტორი შემოქმედებაში” შორის უფსკრულის არსებობა. ეს უფსკრული ბარტმა პირობითად “ავტორის სიკვდილით” აღნიშნა და ამით მოახდინა ავტორის რეალური ცხოვრებიდან ფიქტიურ, მხატვრული გამონაგონის ფსევდორეალობაში გადასვლის ფაქტის მარკირება. ბარტის კონცეფციის წარმოშობა ნაკარნახები იყო ავტორისა და გამირის ურთიერთშემოქმედების სფეროდან “ავტორი – მკითხველის” კომუნიკაციურ წყვილზე გადასვლის ისტორიულ-თეორიული აუცილებლობით, მაგრამ თავად მკითხველის პრობლემის წარმოქმნამ ავტორის პრობლემის დროებითი მიჩუმათება გამოიწვია. ბახტინისა და ფრანგი მკვლევრების თეორიათა პრინციპული განსხვავება ის აღმოჩნდა, რომ ბარტის, კრისტევასა და სხვათა მიერ მხატვრული ნაწარმოების მრავალგანზომილებიანი სივრცისათვის რუდუნება მის გადარბეზებად შემოიქცა, რადგან „გამირი–ავტორი–მკითხველი“-ს კომუნიკაციური სფეროდან ამოირთო მნიშვნელოვანი შეაღებული ცენტრი და საზრისწარმომქმნელი რგოლი. ბარტისათვის ასევე მნიშვნელოვანი იყო ტემპორალური ასპექტი. მისი თვალთახედვით, ავტორის დრო – მკითხველთან მიმართებით – არის წარსული, ხოლო მკითხველის დრო – პირიქით, მიელტვის და მიესწრაფის მომავალს და ინტეპრეტაციის უბოლო პერსპექტივას. მკითხველისეულ გააზრებათა და გაგებათა ვარიაციულობა უზრუნველყოფს ტექსტის შინაარსობრივ მრავალგანზომილებიანობას, როდესაც ყოველ ახალ წაკითხვას მკითხველის ახალი დაბადება მოსდევს. სწორედ ეს არის ბარტის თეორიის ძირითადი აზრი და შენაჯერი, რომელიც გულისხმობს ავტორის ფუნქციურ ჩანაცვლებას მკითხველით, ხოლო ნაწარმოების დაწერის პროცესის ჩანაცვლებას კითხვის პროცესით, ესე იგი, ხდება ავტორის და მკითხველის სახეთა ფუნქციონალური ურთიერთხედდება. თუმცა კი ავტორის გაუქმებამ გამოიწვია

მხატვრული ტექსტის განსაკუთრებული თვისების – „ლიტერატურულობის“ – უარყოფა; ბარტმა შემოიტანა ფრიად ნიშანდობლივი შესწორება: „ამერიიდან მართებული იქნებოდა გვეთქვა „წერილობა“. ავტორთან ბრძოლისა და მასთან შეტოქების სახელით ხორციელდებოდა „ლიტერატურულობის“ უარყოფა და ეს სრულად და კანონზომიერად გამოჩნდა „ნაწარმოებიდან ტექსტზე“ გადასვლაში: ავტორის მკითხველით ჩანაცვლებას მოჰყვა ნაწარმოების ტექსტით ჩანაცვლება.

ამ პროცესის საპირისპირო ერთი ნაყოფიერი ცდა იყო საერთაშორისო კოლექტიური ნაშრომი “ავტორი და ტექსტი” (მარკოვიჩი...1996: 479). ამერიკელმა, გერმანელმა, კანადელმა, შვეიცარიელმა და რუსმა მკვლევარებმა თავიანთი სტატიები მიუძღვნეს ავტორის გაქრობის კონცეფციათა კრიტიკას და ამ პრობლემის კონსტრუქციულ მიდგომებს. ამ მიმართულების მნიშვნელოვან ნაბიჯად უნდა მივიჩნიოთ *შონ ბერკის* ნაშრომები და უპირველესად მისი მონოგრაფია “ავტორის სიკვდილი და დაბრუნება. რიტუკულობა და სუბიექტურობა ბარტის, დერიდასა და ფუკოს შრომებში” (ბერკი 1993: 199). კოლექტიური ნაშრომის ერთ-ერთი ავტორი *მათიას ფრაიზე* თავის სტატიაში – “ავტორის განდევნის შემდეგ: ლიტერატურათმცოდნეობა ჩისში?” – ანალიზებს ავტორის გაძევების სამ ეტაპს ლიტერატურათმცოდნეობაში: ფორმალიზმი, სტრუქტურალიზმი, პოსტსტრუქტურალიზმი. ამ სკოლათა ძირითად ნაკლად იგი მიიჩნევს ფუნქციონალური მიდგომით გატაცებას, რაც ლიტერატურული მასალის ფორმალოზაციას იწვევს, ავტორი ხერხების კრებსამდე დაიყვანება და მხედველობაში არ მიიღება ნაწარმოების ესთეტიკური ბუნება.

ბარტის კონცეფციის ძირითადი კრიტიკა და ავტორის დაბრუნების მოთხოვნა 1990-იან წლებში გამოწვეული იყო უკონტროლო ჰერმენევტიკული გააზრებით, დადლილობით და ერთი და იმავე ტექსტის ინვარიანტული წაკითხვების სიმრავლით. ავტორის თეორიათა მომხრენი პირველ პლანზე კვლავ ავტორის ჩანაფიქრს წამოსწევენ, მხატვრული ნაწარმოების საზრისის მისაწვდომად ახდენენ ავტორის ინტენციის რეკონსტრუირებას, მხატვრული ტექსტის მთლიანობის პრობლემას სწავლობენ და ავტორს ტექსტუალურ ცენტრად განიხილავენ.

1990-იან წლებში ანგლო-ამერიკელი კრიტიკოსები უბრუნდებიან მწერლის შემოქმედებითი ლაბორატორიის, „ავტორის ცნობიერების“ კვლევას, სწავლობენ ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის პროცესს, რომელშიც ავტორს უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. ავტორის თანამედროვე თეორიები ავტორისა და

ავტორის სტილი დაცულია

მკითხველის რეალური დიალექტიკისაკენ უფრო იხრება და იკვეთება ახალი უნივერსალური ავტორის თეორიების შექმნის საჭიროება, სადაც გადაწყდებოდა ლიტერატურულობის ესთეტიკური ბუნების ძირითადი, გამორჩენილი თუ გადაუწყვეტი პრობლემები, ნაწარმოების მთლიანობის საკითხები და ეს ყველაფერი გულისხმობს ავტორის ცენტრწარმომქმნელი ფუნქციისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას.

თ ა შ ო I

ავტორის საკითხი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში ავტორის პრობლემას ეხება *ირმა რატიანისა და რამაზ ჭილაიას* ნაშრომები. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია სხვა რამ საგულისხმო ქართულ ავტოროლოგიაში არ შექმნილა.

ირმა რატიანის ნაშრომი “ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში” ავტორის საკითხს განიხილავს იმდენად, რამდენადაც მონოგრაფიის ავტორი მიზნად ისახავს დროსივრცის კატეგორიის ანალიზს ილიას შემოქმედებაში და, უფრო ფართოდ თუ შევხედავთ საკითხს, ამ კონკრეტული ამოცანის წიად მკვლევრის ძალისხმევა ქართული რეალისტური ლიტერატურის კანონის დადგენისკენაა მიმართული. მხატვრული ქრონოტოპის არეალი კონკრეტულ მხატვრულ სამყაროზე პროექციისას გულისხმობს “ავტორის”, “მთხრობელის”, “პერსონაჟის” ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიათა გათვალისწინებას. სწორედ ამ ცნებათა ურთიერთმიმართების პრობლემატიკა იხენს თავს ილია ჭავჭავაძის მხატვრული სამყაროს ქრონოტოპული ანალიზისას. ნაშრომში განვითარებული მსჯელობის გათვალისწინებით, შეგვიძლია გამოვეყოთ რეალისტური ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი თავისებურებები. პირველ რიგში, როგორც ავტორი აღნიშნავს, მე-20 საუკუნის ლიტერატურისგან განსხვავებით, სადაც დროსივრცულ კატეგორიებს შორის უპირატესობა დროს ენიჭება, მე-19 საუკუნის ტექსტებში წარმდგენილია მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის ერთიანობის პრინციპი. იმავედროულად, ავტორის თქმით, რეალისტურ ლიტერატურაში აშკარაა ავტორი-დემიურგის, ეგრეთ წოდებული “ყოვლისმცოდნე” და ყოვლისმხილველი, ყველგანმყოფი მთხრობელის დომინანტური პოზიცია, სადაც ავტორი მოვლენათა მუდმივი დამკვირვებელი, თანამონაწილე ან, უბრალოდ, აღმწერელი მთხრობელია. ამგვარი პოზიცია, ბორის უსპენსკის სიტყვით, რეტროსპექტულია, ვინაიდან ავტორმა წინასწარ იცის, როგორ დასრულდება მისი ნაწარმოები და მომავლის პერსპექტივიდან მოგვითხრობს ამბავს. მთხრობლის მსგავსი პოზიცია სრულიად შეცვლილია პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში, სადაც ტრიუმფით გამოცხადებულ ავტორის სიკვდილს ტექსტის აღქმისას მკითხველის თანაშემოქმედების გაგება მოჰყვება. რეალისტურ ლიტერატურაში, რასაკვირველია, მკითხ-

ველის როლი მნიშვნელოვანია, მაგრამ მას ავტორი/მთხრობელი წარმართავს სასურველი მიმართულებით, რაც ირმა რატიანის წიგნში სხვადასხვა ხერხით, არაერთი მაგალითითაა ცხადყოფილი. რეალისტური კანონის თანახმად, “რეალისტი მწერალი ცდილობს მკითხველის მოთვინიერებას, მისი რეცეფციის პროცესის გარკვეულ კალაპოტში ჩაგდებას, ანუ მიმართავს რიტორიკის ხერხს. რეალისტური ლიტერატურული კანონის ფარგლებში მკითხველი მოიაზრება როგორც ავტორთან აქტიურ დიალოგში ჩაბმული მოსაუბრე, ინტელექტუალური პარტნიორი, რომელიც უსმენს ავტორს და რომლის მხარდაჭრასაც მუდმივად საჭიროებს ავტორი” (რატიანი 2009: 148-149). ამგვარი მკითხველი იზერისეულ იმპლიციტურ მკითხველს მოგვაგონებს, რომელსაც იზერი ჯონ ოსტინისეულ “ილოკუციურ აქტს” ადარებს – ილოკუციური აქტი აზრს იძენს მაშინ, როდესაც მოსაუბრე და რეციპიენტი ერთმანეთს უგებენ.

როგორც ითქვა, ირმა რატიანის ნაშრომში მოხმობილია მაგალითები, რომლებშიც ავტორი-დემიურგის “ყოველისმცოდნე” და “ყოველისშემძლე” სტატუსი იჩენს თავს. მაგალითად “კაცია-ადამიანიში” აშკარაა ავტორის, როგორც მოვლენათა მარეგულირებლის ფუნქცია: ”როგორ არა! გავათავებ, მაგრამ იცით, რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვევა”. ამ მიზნით მკვლევარს შემოაქვს “ავტორისეული დრო-სივრცისა” და “მკითხველისეული დრო-სივრცის” ცნებები, სადაც “ავტორისეული და მკითხველისეული ქრონოტოპული მოდელები ესადაგებიან ლიტერატურული ტექსტის გარეგან ფორმას და მხატვრული ქრონოტოპული მოდელების გააზრებისა და აღქმის სხვადასხვა პოზიციებად გვევლინებიან” (რატიანი 2006: 145). მათი მიმართება ტექსტთან, ავტორის თქმით, ფასეულია მხოლოდ და მხოლოდ ესთეტიკურ დონეზე.

ავტორის თქმით, “კაცია-ადამიანი?!” მიეკუთვნება თხზულებათა იმ როგს, რომელშიც თხრობა მესამე პირით წარმოებს, მაგრამ არ არის პერსონიფიცირებული. თხრობას აწარმოებს პირობითი მთხრობელი, რომელიც არ გარდაიქმნება რეალურ მოქმედ პირად და არ მონაწილეობს ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა მსვლელობაში. თხრობის პრინციპის თვალსაზრისით “კაცია-ადამიანი?!” მკვეთრად განსხვავდება თხზულებებისგან – “მგზავრის წერილები” და “გლახის ნაამბობი”. ავტორი გარეშე დამკვირვებელია და სრულიად აშკარად არეგულირებს დამოკიდებულებას რეალურ სამყაროსა და და მხატვრულ მიკროსამყაროს

შორის. რეგულირების პროცესი ავტორის ცალკეული შეფასებების, მსჯელობის, დასკვნების ყალიბში მიმდინარეობს.

თხზულებაში “კაცია-ადამიანი?!” განფენილი ავტორისეული დრო-სივრცე ორი დრო-სივრცეული მოდელის ერთინობას გვთავაზობს – რეალური და კონცეპტუალური დროსივრცეული მოდელებისა.

ავტორი რეალური აწმყოს პოზიციიდან აღწერს თხზულებაში მიმდინარე მოქმედებას. შესაბამისად, თხრობა წარსული გრამატიკული დროის ფორმებს ეყრდნობა.

აქ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დროის ეგრეთ წოდებული “წერტილ-ხაზოვანი” გაგების შემოტანა. სპეციალურ ლიტერატურაში ეს ტერმინი პერსონაჟთა ცხოვრებაში დროითი ველების ურთიერთმიმართებას განმარტავს”. აქ ირმა რატიანს მოჰყავს ვლადიმირ მუხინის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც “ეს არის პერსონაჟთა განუმეორებელი გრძნობების, ფიქრების, ვნებების ცოცხალი, უშუალო შეჯახებების დრო, დრო ამ შეჯახების შედეგად პერსონაჟთა ცხოვრებაში წარმოქმნილი ახალი ცხოვრებისეული “ხაზებისა”, რომლებიც ხშირად პერსონაჟთა შემდგომ ბედს განსაზღვრავენ”. მას შეიძლება უფრო რთული სტრუქტურული ფუნქციაც მივანიჭოთო, განაგრძობს მკვლევარი, – ავტორის, ანუ პირობითი მთხრობელისთვის სპეციფიკური რეალური დროისა და სიუჟეტისათვის სპეციფიკური მხატვრული დროის მოდელების სტრუქტურული კონტაქტის ასახვის ფუნქცია. ამ შემთხვევაში “წერტილ-ხაზოვანი” დრო წარმოადგენს ავტორისეულ ანუ რეალური პოზიციის პერსონაჟისეულ, ანუ მხატვრულ პოზიციასთან შეჯახების დროს, და დროს იმ სიუჟეტური ხაზებისა და მონაკვეთებისა, რომლებიც არსებობდნენ ამ შეჯახებამდე და ვითარდებიან მას შემდეგ. თითქმის ყველა სიუჟეტური ხაზი ამზადებს ნიადაგს ახალი შეპირისპირებისათვის. აქ “შეჯახება” დაპირისპირების მნიშვნელობით გაიაზრება. თხზულება “კაცია-ადამიანი?!” ქმნის წერტილ-ხაზოვანი მოდელის ჩვენეული გაგების რეალიზების პრეცედენტს.

ავტორისეული ჩანართები, მსჯელობები, მიმართებები უპირისპირდება ამა თუ იმ პერსონაჟის პოზიციას კონკრეტული, ლოკალური შეხვედრის წერტილში, რომელიც აბოლოებს წინამავალ სიუჟეტურ პასაჟს და რომლისგანაც სათავეს იღებს ახალი სიუჟეტური ხაზი.

ირმა რატიანი ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებას თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციის განსხვავებულ ფორმათა რაკურსში განიხილავს. საქმე ეხება პირველი და მესამე პირით წარმოებულ თხრობათა დიფერენცირებულ წარმოჩენას და შესაბამისი დასკვნის გაკეთებას. ორი ტიპის თხრობის განსხვავებულობას სწორედ დრო-სივრცული პოზიცია განაპირობებს. სამეცნიერო ლიტერატურაში შენიშნულია, რომ პირველი პირით წარმოებული თხრობისას ტექსტი მთხრობელის დროით გამოცდილებაზეა ორიენტირებული. მისი მდებარეობა დროსა და სივრცეში განსაზღვრავს ნაწარმოების დროით და სივრცით ურთიერთობებს. მესამე პირით წარმოებული თხრობისას მსგავსი ორიენტაცია არ არსებობს: მოვლენები აისახება უკვე მომხდარის პოზიციიდან. აქედან გამომდინარე, პირველი პირით წარმართული თხრობისას გამოიყენება ნამყოფი, აწმყოფი და მყოფადის გრამატიკული დროის ფორმები, მესამე პირით წარმართული თხრობისას კი ძირითადად ნამყოფი დროის ფორმები იხმარება.

გამოდის, რომ პირველი პირით წარმართული თხრობის შემთხვევაში ტექსტი ემყარება მთხრობელის დრო-სივრცულ კონტექსტს, ხოლო მესამე პირით წარმოებული თხრობისას მთხრობელის დრო-სივრცული კონტექსტი ოდენ გარე დამკვირვებლის ქრონოტოპის ფუნქციით შემოიფარგლება. მკვლევარი სვამს კითხვას იმის თაობაზე თუ რა როლი უნდა ენიჭებოდეს ამ შემთხვევაში რეალურ დრო-სივრცულ კონტექსტს, რომელშიც იმყოფება ავტორი? მხატვრული და რეალური დრო-სივრცული მოდელების მიმართების არაერთგვაროვნობას, ერთი მხრივ, მთხრობელის ქრონოტოპური სისტემის ფუნქციური არაერთგვაროვნობა განაპირობებს, მეორე მხრივ კი – იმ ლიტერატურული პრინციპების სპეციფიკა, რომელთა პირობებშიც იქმნება ტექსტი. ირმა რატიანი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მისი განხილვის საგანს რეალიზმის ლიტერატურული პრინციპები წარმოადგენს.

ამ ზოგადი მსჯელობის შემდეგ წარმოადგენს მკვლევარი ილიას შემოქმედების ანალიზს. ავტორის თქმით, “მგზავრის წერილებში” თხრობა პირველი პირით წარმოებს და არის პერსონიფიცირებული. მთხრობელია პერსონაჟი – მგზავრი, მგზავრი-მთხრობელი, რომელიც საუბრობს თავსი თავზე პირველი პირით და ამიტომაც აღიქმება მოქმედ პირად. შესაბამისად, იშვის პრობლემა, თუ რამდენად შეესატყვისება პერსონიფიცირებული მთხრობელის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ავტორის პოზიციას? როგორია ავტორის დრო-სივრცული

ველის მიმართება მხატვრულ დრო-სივრცულ ველთან? მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, როგორც ავტორი ბრძანებს, “აქ ყველაფერი წესრიგშია”: თხზულების პერსონაჟი-მთხრობელი საესეებით იზიარებს ავტორის შეხედულებებს, აქტიურად გამოხატავს მის სუბიექტურ პოზიციას. მეტიც შეიძლება ითქვას, რომ ავტორის მსოფლმხედველობრივი პრინციპები მხატვრულად რეალიზდება პერსონაჟი-მგზავრის აზროვნების პროცესში. მკვლევრის ავტორიტეტული განცხადებით, უფრო რთულად დგას ქრონოტოპული მოდელის ურთიერთმიმართების საკითხი. ტექსტი, მართალია, ეყრდნობა ავტორის დრო-სივრცულ გამოცდილებას, მაგრამ პერსონაჟი-მგზავრი-მთხრობელისა და ავტორის დრო-სივრცული ველები პირობითად თუ ემთხვევა ერთმანეთს: “მგზავრი წერილები” არის ლიტერატურული ტექსტი და მასში არსებული მხატვრული პირობითობის ატმოსფერო ავტორისა და მთხრობელი პერსონაჟის დრო-სივრცული ქრონოტოპის სრული ერთმნიშვნელოვნობის საშუალებას არ იძლევა.

ავტორის დასკვნით, “მგზავრის წერილებში” რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების ურთიერთმიმართება რეალიზდება უშუალოდ პირველი პირით წარმართული თხრობით. თხრობა პერსონიფიცირებულია. რეალური დრო-სივრცული სისტემის მოდიფიცირებული ვარიანტი – ავტორის დრო-სივრცული ველი უახლოვდება მხატვრულ დრო-სივრცულ ველს, მაგრამ მკვეთრად გამოხატული მხატვრულ-პირობითი ატმოსფერო და გრამატიკული დროის ფორმები სრული იზომირფიზმის საშუალებას არ იძლევა. რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების ლავირებისას იკვეთება ავტორის მოქალაქეობრივი და მსოფლმხედველობითი პოზიცია.

ყურადღებას იქცევს ავტორის მსჯელობა “გლახის ნაამბობის” განსხვავებულად წარმოდგენილ სტილზე, სადაც თხრობა ჯერ პირველი პირით წარმართება და ავტორი სრულიად შეუნიღბავად წარმოდგება ავტორის როლში. იწყება ავტორი-მთხრობელის უკვე ფორმირებული ტიპის ზოგადი მსჯელობით, რომელიც იმ პოზიციის ერთგვარ წინასიტყვაობად უნდა განვიხილოთ, რომელსაც ავტორი ყველა გადამწყვეტ მომენტში იკავებს. ეს ერთგვარი აწმყო დროის ფორმით გადმოცემული ავტორისეული პროლოგი სრულიად გარკვეულ ავტორისეულ კონცეფციად უნდა განვიხილოთ.

თხზულების ქრონოტოპული ანალიზისას ირმა რატიანს შემოაქვს და ამკვიდრებს “კონცეპტუალური დრო-სივრცის” ცნებას. სამეცნიერო ლიტერატურა

რაში დამკვიდრებული მოსაზრებით, კონცეპტუალური დრო-სივრცე არის რეალური დროისა და სივრცის ასახვა იმ მოსაზრებების დონეზე, რომლებიც ყველასათვის ერთსა და იმავე აზრს ატარებენ (ეგოროვი 1985: 33-44). კონცეპტუალური დრო-სივრცული მოდელი შეიძლება განისაზღვროს როგორც განყენებულ მსჯელობათა ერთიანობა, სადაც ვლინდება ავტორის მიმართება რეალური დროისა და სივრცისადმი, ანუ ვლინდება ავტორი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, მისი მსოფლმხედველობრივი სიმართლე. შესაბამისად, კონცეპტუალური ქრონოტოპული მოდელის არსებობა ნაწარმოებში უზრუნველყოფს რეალური დრო-სივრცული მოდელის სისტემის უშუალო მიმართებას მხატვრულ დრო-სივრცულ სისტემასთან.

მკვლევარის ტექსტზე უშუალო დაკვირვებით, “გლახის ნაამბობის” პირველი თავი სავსებით პასუხობს კონცეპტუალური დრო-სივრცისათვის სპეციფიკურ მოთხოვნას – ამ პასაჟში რეალური სამყაროს ავტორისეული ინტერპრეტაციაა მოცემული. შემდეგ უკვე ხდება თხრობის ტრანსფორმირება, რაც იმით გამოიხატება, რომ ავტორი არის მთხრობელი, რომელიც აწმყოს პოზიციიდან აღწერს კონკრეტულ დროით და სივრცით გარემოს და თავის მოქმედებას ამ გარემოში. პერსონაჟის – გლახას გამოჩენას თან ახლავს რეალური და მხატვრული დროითი და სივრცითი მოდელების გამიჯვნის პროცესის დასაწყისი: ავტორისეული დრო-სივრცე, რომელიც რეალური დრო-სივრცის მოდიფიკაციას წარმოადგენს, ემიჯნება მხატვრულს. ავტორისეული სივრცე ემიჯნება პერსონაჟისეულ სივრცესაც, ავტორისეული დრო – პერსონაჟისეულ დროს. ამჯერად ირმა რატიანს შემოაქვს “ვერტიკალური” და “ჰორიზონტალური” სივრცითი მოდელების ცნებები და წერს, რომ ამ ცნებების დამკვიდრებითა და სივრცული პლასტების ამგვარი დეფინიციით გაადვილდება რეალურ და მხატვრულ სისტემათა ურთიერთმიმართების აღქმა. “ვერტიკალური” სივრცითი მოდელი პერსონაჟისეული სივრცული პლასტების ოპოზიციას ასახავს: ერთი მხრივ, მოცემულია პერსონაჟის – გლახას კუთვნილი სტატიკური, ლოკალური სივრცე, შემოზღუდული ძველი “თავმინებებული” საბძლით, მაგრამ, მეორე მხრივ, აღწერილი სივრცის სტატიკურობას უპირისპირდება ის დინამიკური მხატვრული სივრცე, რომელიც შემდგომი თხრობის პროცესშია გამოვლენილი და რომელშიც პერსონაჟი ნამყო დროის პლანში მოქმედებს. ამგვარი სივრცითი ოპოზიცია ქმნის თხზულების ფუნქციურად მნიშვნელოვან ვერტიკალურ სივრცულ მო-

დელს, რომლის წიაღშიც ყალიბდება პერსონაჟის ეთიკურ-ფსიქოლოგიური პორტრეტი.

“ჰორიზონტალური” სივრცითი მოდელი გააზრებულ უნდა იქნას როგორც პერსონაჟისეული და ავტორისეული, ანუ მხატვრული და რეალური სივრცული პლასტების ოპოზიცია. პერსონაჟისეული სივრცე შემოფარგლულია საბძლით, რომლის მიღმაც სხვა ცხოვრება დუღს. ავტორის მართებული დაკვირვებით, საბძელ-გარესამყაროს ოპოზიცია ქმნის ჰორიზონტალურ სივრცით მოდელს და ასრულებს ძალზე მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ფუნქციას – ამ ოპოზიციით ვლინდება თხზულების დედააზრი: პიროვნების/პერსონაჟის მარტოსულობისა და გარესამყაროს/ავტორის მიერ მისი აღქმისა და თანადგომის საკითხი.

როგორც ლიტერატურათმცოდნენი შენიშნავენ, დროით-კომპოზიციური ფორმების კვლევა ნაყოფიერია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი აღრმავებს ჩვენს წარმოდგენას მოცემული ნაწარმოების ჰუმანური ბუნების შესახებ. ირმა რატიანის დაკვირვებით, “გლახის ნაამბობი” ამ აზრის დასტურყოფაა, რადგან თხზულების სივრცული მოდელის სტრუქტურა შესანიშნავად ესადაგება მწერლის მსოფლმხედველობრივ პოზიციასა და ადამიანურ სიმართლეს.

ავტორისეული სივრცე განსხვავდება არა მარტო პერსონაჟის ლოკალური მიკროსივრცისაგან, არამედ პერსონაჟის მონათხრობში წარმოდგენილი უფრო მასშტაბური მხატვრული სივრცითი ფონისაგან.

დაბოლოს, დასკვნის სახით ირმა რატიანი წერს, რომ ჰორიზონტალური სივრცითი მოდელის გააზრება დროითი სტრუქტურების ურთიერთმიმართების გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია. ავტორისეული დროსა და პერსონაჟისეული დროის მიმართება გადამწყვეტ როლს ასრულებს ორივე მათგანის სივრცითი პლასტების განლაგებისას.

ავტორი რეალური დროის ფარგლებში მოქმედებს, მისი დრო კალეიდოსკოპურია, ცვალებადია: დილას ცვლის საღამო, საღამოს – დილა და ა.შ. ამის საპირისპიროდ, პერსონაჟის დრი სტატიკურია და ეს მოდელი აშკარად ემიჯნება ავტორისათვის დამახასიათებელ რეალური დროის დინამიზმს.

შეიძლება ითქვას, რომ ირმა რატიანის აღნიშნულ ნაშრომში წარმოდგენილი ავტორის საკითხისადმი მიძღვნილი პასაჟები ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში ქმნის მხატვრული სამყაროს კვლევის ეფექტური ხერხის დანერგვის მშვენიერ პრეცედენტს.

ავტოროლოგიური კვლევის საკითხს მოეძღვნა რამაზ ჭილაიას სადოქტორო ნაშრომი “ავტორი და სინამდვილის ათვისების პრობლემები”. მკვლევარი ხედვის ახლებური პოზიციებიდან ყურადღებას მიაქცევს ლიტერატურისა და სინამდვილის ურთიერთზემოქმედების საკითხს და შესავალშივე აღნიშნავს, რომ ლიტერატურა თავისად მოაქცევს სინამდვილის ამა თუ იმ მოვლენას და უკვე გადაიშავებუღს, სტრუქტურულად ჩამოყალიბებუღს, უბრუნებს მას შემდგომი ტრანსფორმაციისათვის.

ადამიანისა და გარესამყაროს შეთანასწორების გზების ძიებისას მკვლევარი წინა პლანზე წამოსწევს ნარატივის კვლევის პრობლემებს. ნარატივის შესაძლებლობათა შემეცნებას დიდი ხნის ტრადიცია აქვს ლიტერატურის თეორიასა თუ ლინგვისტიკაში, მაგრამ ჰუმანიტარული მეცნიერებების კონტექსტში მისი არეალის მნიშვნელოვანი გაფართოება შედარებით ახალია და გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან იღებს სათავეს. დასავლელი მკვლევრები წარმოაჩენენ ნარატივის მრავალსახეობას და აღნიშნავენ, რომ ნარატივი, ერთი მხრივ, ავლენს რეალობის მკვეთრად გამოხატულ ინდივიდუალურ ან სპეციფიკურ სიტუაციისმიერ ვერსიებს და, მეორე მხრივ, იგი გამოიყენება ისეთ ჩამოყალიბებულ ფორმებში, როგორებიცაა ჟანრები, სიუჟეტური სტრუქტურები, ნაამბობის პარალელური ხაზები და სხვა. ამდენად, აღნიშნავს მკვლევარი, “მონათხრობი ისტორია და მასში ჩართული მთხრობელი თუ შემქმნელი, ის გარემო, რომელშიც თხრობა წარმოებს, მიბმულია ძირეულ კულტურულ-ისტორიულ სტრუქტურას[...] სხვადასხვა მოვლენები და ისტორიები არამარტო ხდება, არამედ მას ჰყვებიან კიდევაც. არაიშვიათად, ძნელი გასარკვევი ხდება ვინ არის მთხრობელი (ვინ ჰყვება ამბავს) და რა ველში მოიაზრება ის. ზოგჯერ მთხრობელი ის პირია, რომელიც ზეგავლენას ახდენს გარეშემომყოფებზე და, იმავდროულად, თავადაც განიცდის უკუზეგავლენას [...] ისტორიების და მოვლენების თხრობა გარკვეული “პოზიციით” წარმოებს და ისინი ლოკალურ მორალურ კონტექსტში “ხდება”; მთხრობელთა “უფლება-მოვალეობები” ბევრწილად განსაზღვრავენ ავტორისეულ “ადგილსამყოფელს” ამ ველში” (ჭილაია 2009: 4-5).

ნაშრომის, თუ შეიძლება ითქვას, ერთგვარად კონდენსირებული და გადაიშავებული ვარიანტი მოცემულია მისსავე წიგნში “ტექსტი ტექსტებზე” (ჭილაია 2009).

მკვლევარი განიხილავს ე.წ. ლიტერატურათმცოდნეობითი სამკუთხედის – ტექსტი, ავტორი, მკითხველის ურთიერთმიმართების პრობლემებს და წინა პლანზე წამოსწევს საკითხს თუ რამდენადაა დაცვილებული ნაშრომი მის შემქმნელს. ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება, როგორც რამაზ ჭილაია აღნიშნავს, “ორგემაგვა – ცალკერძ, ნაწარმოები და ავტორი მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან, იმდენად, რამდენადაც ქმნილებაშია განსახოვნებული მთელი ავტორისეული გამოცდლება. მეორე მხრით, ნაწარმოები ზოგადადამიანურ კულტურულ ნაკადშია ჩართული, მისით იბადება და მასვე უნდა დაუბრუნდეს. ასრულებული ნაწარმოები აღქმისეულ სფეროში იწყებს ახალ სიცოცხლეს. არაიშვიათად, ამ ახალი სიცოცხლის ლოგიკა არ ემთხვევა ავტორისეულს, მოულოდნელიც კი შეიძლება გახდეს მისთვის. ხელოვნების ნიმუში საკუთარი, ზესუბიექტური ლოგიკის მატარებელია” (ჭილაია 2009: 15).

მკვლევარი ყურადღებას მიაქცევს ავტოროლოგიის იმგვარ ფუნდამენტურ კონცეპტს, როგორცაა ინტენცია, რომელიც ფენომენოლოგიური ფილოსოფიის შეხედულებათა გათვალისწინებით, გაიგება როგორც მიზანდასახულობა, ჩანაფიქრი და ავტორისეული ცნობიერება. ტრადიციული წარმოდგენის მიხედვით ნაწარმოების არსი ავტორისეულ ინტენციას ეტოლებოდა, მაგრამ გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, ნაწარმოების შეფასებისას ავტორისეული ინტენციის მნიშვნელობა ეჭვქვეშ დადგა და უგულებელყოფილიც კი იქნა. ამ ტენდენციას ხელი შეუწევს რუსული ფორმალიზმის, ამერიკული New Critiks-ის და ფრანგული სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლებმა. ამ, როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, “უხერხული სიტუაციის დასაძლევად”, არაიშვიათად მიმართავენ მესამე გზას, რომლის მიხედვითაც ლიტერატურულად მნიშვნელოვნად მკითხველი მოიაზრება.

საქმე ის გახლავთ, რომ ნაწარმოების არსს განსაზღვრავს არა ის, თუ რამდენადაა გაჯერებული პერსონალური (ავტორისმიერი) თვისებებით, არამედ ის, რომ იგი კაცობრიული სულეირების სახელით გვესაუბრება. ხელოვნების ნაწარმოებში არ უნდა ვეძებოთ ოდენ პირადული, – ეს მისი შეხედულობის მანიშნებელიც კი შეიძლება იყოს – არამედ ზოგადი, ობიექტური. ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოები ერთგვარად ზეადამიანური და ზეპიროვნულია, რადგან მასში წარმოდგენილია ავტორისმიერი/მხატვრისმიერი ნაღვაწი და არა მისი ინდივიდუალური საწყისი. ინდივიდს, როგორც მკვლევარი წერს, “შეიძლება

ახასიათებდეს ახირებები, სურვილები, ჰქონდეს პირადი მიზნები, მაგრამ როგორც მხატვარი იგი 'ადამიანი' ამ სიტყვის უზენაესი გაგებით, კოლექტივისმიერი ადამიანი, მატარებელი და შემქმნელი კაცობრიული, არაცნობიერად მოქმედი სულისა" (ჭილაია 2009: 17).

რამაზ ჭილაია კრიტიკულად უდგება მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც მხატვრულ ქმნილებაში ავტორისმიერი საწყისი დაკნინებულია. ეს ტენდენცია გასდევს როგორც მიხაილ ბახტინის (ბახტინი 1965), ასევე რუსული ფორმალიზმისა და New Critics-ის წარმომადგენელთა შრომებს. მკვლევრის ფორმულირებით, "ლიტერატურის თეორია ზედმეტი სიმკაცრით მოეკიდა ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობის მიერ ავტორის როლის გადაჭარბებულად შეფასებას. < ... > უმართებულოა ავტორის არათუ დაკნინება, არამედ უგულვებლყოფაც" (ჭილაია 2009: 18). ამავე კონტექსტში, ეხება რა ავტორის როგორც ლიტერატურის მათორგანიზებლის ინტენციის ენით ჩანაცვლებისა და, შესაბამისად, მისი გაქრობის/მოკვდინების საკითხს, განხილულია ფრანგული სტრუქტურალიზმის წარმომადგენელთა ნაშრომებიც.

ავტორის პრობლემა, საზოგადოდ, არ არის ოდენ ლიტერატურათმცოდნეობითი სამკუთხედის ერთ-ერთი შემადგენლის გამოწვევლივით განხილვის საკითხი. იგი გაცილებით გლობალურ საკითხებს უკავშირდება და უპირისპირდება კიდევ მას, რადგან "ლიტერატურა და გლობალიზება დაპირისპირებული პრაქტიკებია" (ჭილაია 2009: 26). საქმე ის არის, რომ ლიტერატურაში სჭვივის "ეროვნული სული" (როგორც ამას ჰერდერის ცნობილი თეორია მიუთითებდა) და როდესაც "კულტურათა ეროვნული ტრადიციები ითრგუნება გლობალიზებული სივრცით" (ჭილაია 2009: 27), ლოგიკურია და მართებულიც, რომ რადიკალიზმით აღბეჭდილ ულტრათანამედროვე მეთოდოლოგიები სიფრთხილით მივიდნენ და განვიხილოთ.

მკვლევარი ეროვნული ცნობიერების, ნაციონალურ თავისებურებათა რეპრეზენტატორად სახავს ლიტერატურულ გმირს, რომელიც, თავის მხრივ, ავტორისეული იდეალის ხორცშესხმაა. სახეობრივი სტრუქტურის თვალსაზრისით ლიტერატურულ გმირში დომინანტურია ხასიათი, რომელიც საშუალებას იძლევა "განვიხილოთ ასახავი პიროვნების მოქმედება როგორც კანონზომიერი, გარკვეული ცხოვრებისეული მიზეზის თვისობრივი კავშირი. ეს არის შინაარსი და კანონი (მოტივაცია ლიტერატურული გმირის ქცევისა)" (ჭილაია 2009: 34).

ერთი სიტყვით, გმირის საქციელსა და საბოლოოდ ხასიათში ისახება ეროვნული სული და სულიკვეთება და ამდენად იგი გვევლინება გმირის მთავარ ჩამოყალიბებელ ძალად. ამიტომ ახალ დროში ლიტერატურულ გმირთა მოქმედება ხასიათით აიხსნება და, შესაბამისად, ისტორიის მხატვრული “არსის გახსნა” ტიპურ ხასიათთა საშუალებით ხდება. ახალ დროებაში ადამიანი საკუთარ თავს ტიპური ხასიათის მხატვრული ჩვენების წილ შეიმეცნებს. თვით მოკლე ჩამონათვალიც კი რად ღირს: “იღუზიებს ‘დამშვიდობებული’ ადამიანი, ‘მსოფლიო სევდის’ გმირი, ‘ზედმეტი ადამიანი’, ‘პატარა ადამიანი’, ნიჰილისტები, ‘ერთსაათიანი რაინდების’ სერია (ნეკრასოვი, ტურგენევი), ტოლსტოის გმირის სულიერი ხეტიალი, დოსტოევსკის გმირის მსჯავრი კაცობრიობაზე; ‘დაკარგული თაობა’ (ჰემინგუეი, ოლდინგტონი), ინგლისელი ‘გაჯავრებული ახალგაზრდობა’, ‘ბიტნიკები’ (კერუაკი)” (ჭილაია 2009: 36).

საყოველთაოდაა ცნობილი ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართება მიხაილ ბახტინის აწ უკვე ქრესტომათიად ქცეული მოსაზრებიდან, რომლის მიხედვითაც, ნაწარმოების უმნიშვნელოვანესი წახნაგი არის ავტორის ერთიანი რეაქცია გმირის მთლიანობაზე. პიროვნების მხატვრული შეცნობა ორი, თანასწორუფლებიანი სუბიექტის დიალოგით ხორციელდება. “ავტორი, ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურით, გმირზე კი არ გვესაუბრება, არამედ ეს გმირთან მისი საუბარია უფრო” (ჭილაია 2009: 54). ამდენად გმირის მთლიანობითი ხატი არის სისტემა, რომელიც მათგანზე დომინანტებისგან შედგება და ეს ყველაფერი თავს იყრის ავტორის თვალთახედვის ფოკუსში. ეს იყო XIX საუკუნის პროზის ძირითადი მახასიათებელი. მაგრამ გასული საუკუნის ლიტერატურის ფუნდამენტურ მოვლენად ადამიანის გაუცხოებისა და “პიროვნების რღვევის” საკითხი მოგვევლინა. ფრანგული “ახალი რომანის” წარმომადგენლები აცხადებდნენ, რომ გმირის გაქრობა სრულიად ბუნებრივი მოვლენა იყო, რაც იმას ნიშნავდა, რომ კლასიკური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელმა პიროვნულ საწყისზე აღმატებულმა წარმოდგენამ გზა დაუთმო ნაკლებად ანთროპოცენტრისტულ ცნობიერებას. ამით იმას მივანიშნებთ, რომ რამაზ ჭილაიას მიერ წარმოდგენილი ეპოქების წილ ლიტერატურული გმირის ტრანსფორმაციის დინამიკა ავტორის ცნობიერების ცვალებადობასაც ასახავს და ამ ყველაფერს, საბოლოოდ, ადამიანის, პიროვნების პრობლემასთან მივყავართ. მკვლევარი ამ საკითხს ლიტერატურის მხატვრულობას უკავშირებს, რადგან, “მხატვრული

ლიტერატურის ძირითადი საკითხია პიროვნების ფსიქო-სოციალური მნიშვნელობის ჩვენება, რაც უკავშირდება ადამიანთმცოდნეობის კომპლექსურ კვლევას. სწორედ ლიტერატურის მხატვრულობა ე.ი. განზოგადებულობა (რეალურისა და გამონაგონის შერწყმა) საშუალებას იძლევა პიროვნების ხასიათის მოდელირებისა, ამდენად, სასურველი იდეალის ქადაგებისა და არასასურველის დაგმობისა” (ჭილაია 2009: 62). ამდენად, მკვლევარი არ ეთანხმება სტრუქტურალისტებისა და პოსტსტრუქტურალისტების თვალსაზრისს და მოიშველიებს ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის, რ. ელიოტის თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ისინი (სტრუქტურალისტები და პოსტსტრუქტურალისტები) “ცდილობენ საერთოდ უარი განაცხადონ პიროვნების (the self), როგორც ცნობიერი სუბიექტის, გაგებაზე. < ... > ამგვარი თვალთახედვით, ადამიანი, როგორც შემოქმედების ცენტრი თუ თავწყარო, უგელვებლყოფილია” (ჭილაია 2009: 63).

მხატვრულობა ლიტერატურის ძირითადი საკითხია და რამაზ ჭილაიას სადისერტაციო ნაშრომის ერთი თავი (“მხატვრული ნაწარმოების მხატვრულობა”) სწორედ ამ საკითხს ეძღვნება. მკვლევარი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ “მხატვრულობა არც რაიმე განკერძოებული თვისებაა და არც ცალკე არსებულ მახასიათებელთა მთლიანობა. იგი ერთიანი, ორგანული, დასრულებული მოვლენაა; მასშია განსახოვნებული ყველა ის ხელოვნებისეული ელემენტი, რომელიც ერთიანად ვლინდება მხატვრულ სახესა თუ ხატში” (ჭილაია 2006: 24). სტრუქტურული პოეტიკის ადეპტები მხატვრულობის სინთეზურობაზე ლაპარაკობდნენ და მიიჩნევდნენ მას სხვა დანარჩენ ნიშანთა ნაერთად. მკვლევარი არ იზიარებს ამ თვალსაზრისს, რადგან მხატვრულობა “ნაირგვარ სტრუქტურათა უნივერსალური მთლიანობაა. < ... > იგი ერთიანი, ორგანული, დასრულებული მოვლენაა; ამაშია განსახოვნებული ყველა ის ხელოვნებისეული ელემენტი, რომელიც ერთიანად ვლინდება მხატვრულ სახესა თუ ხატში” (ჭილაია 2005: 24). მხატვრულობა შეანივთებს ცხოვრებას, მხატვრულ სახეს და მის სტრუქტურას და ასე ხდება შინაარსის ფორმადქცევა, რომელიც უსასრულო პროცესია და ხელოვნების არსიც სწორედ ამ პროცესში გამოსჭვივის.

თ ა ვ ი II

ავტორის თეორიის ფორმირება

რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში

XIX საუკუნის რეალისტურმა ლიტერატურამ მრავალწახნაგოვანი სინამდვილის ასახვის იმგვარ ოსტატობას მიაღწია, რომ ბალზაკის, ფლობერის, ტურგენევისა თუ ტოლსტოის რომანების მკითხველს ეჩვენებოდა, რომ იგი ამ გმირებს უშუალოდ, როგორც ცოცხალ ადამიანებს იცნობდა, რომლებსაც ცხოვრებაში შეხვედრია. რეალიზმის ესთეტიკისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი ეს უნარი – ლიტერატურაში ცოცხალი ტიპების შექმნისა, ცხოვრების “თვით ცხოვრების ფორმებით” ქმნალობისა ბადებდა გამოსახვის სრული ობიექტურობის ილუზიას, ხოლო დროდადრო ავტორის მიერ გმირთა განუსჯელობისა – ილუზიას, რომელსაც უკვე განგებ ქმნიდნენ იმგვარი დიდი მხატვრები, როგორებიც იყვნენ ფლობერი თუ მოპასანი. დასავლეთევროპულმა ნატურალიზმმა ამგვარი ობიექტურობა სინამდვილის კვლევის თავისებური მეთოდით შექმნა.

რეალიზმმა შვა მიმდობი, “გულუბრყვილო მკითხველიც”, რომელიც ხელოვნებაში შექმნილ ცხოვრებას რეალობად აღიქვამდა და მსჯელობდა მასზე როგორც რეალობაზე, იწონებდა ან კიცხავდა მწერლის მიერ “გამოყვანილ” ხასიათებს, იღებდა მაგალითებს გმირებისგან და ა.შ. ხელოვნების ასე გულუბრყვილოდ აღქმის ამ უნარს საგანგებოდ იყენებდნენ მხატვრები, რომლებიც ცდილობდნენ “მოეწამლათ” მკითხველი თავისი ღირებულებებით და ღრმა ზეგავლენა მოეხდინათ ადამიანის გულსა და გრძნობაზე. თუმცა კი ნაწარმოების აღქმას ეს ვითარება და ამგვარი განწყობილება ვერ ამოიწურავს და მხოლოდ ამ ფაქტორებზე არ დაიყვანება; მეტიც შეიძლება ითქვას – ამგვარი გულუბრყვილობა მეტწილად საწინააღმდეგოც კია ხელოვნების პრინციპებისა.

XX საუკუნის 30–40-იანი წლებში საბჭოეთში გაბატონებული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება ხელსაც კი უწყობდა და აქეზებდა კიდევ ლიტერატურათმცოდნეობას ანგარიში გაეწია “გულუბრყვილო მკითხველის” სურვილებისა და მოთხოვნილებებისათვის და ამის მიზეზი ისიც იყო, რომ დაუმუშავებელი იყო ლიტერატურის პროექტისა და ესთეტიკის ბევრი საკითხი, რასაც თან ერ-

თვოდა ზემოთმონიშნული საკითხების ადმინისტრაციული ხერხებით გადაჭრა. და მაინც სერიოზული ლიტერატურათმცოდნენი დიდად არ დაგიდევდნენ ლიტერატურაზე იმ გაუბრალოებულ წარმოდგენას და კვლავ და კვლავ თეორიის ფუნდამენტური საკითხებით იყვნენ დაკავებულნი; სწორედ ამის გამო დროდადრო მათ უპირისპირდებოდნენ რეტროგრადები.

ლიტერატურათმცოდნეობით აზრზე მართლაც რევოლუციური როლი შეასრულა 1929 წელს გამოსულმა და 1963 წელს ხელმეორედ გამოცემულმა *მიხაილ ბახტინის* წიგნმა “დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები”, რასაც მოჰყვა მისი წიგნებისა და პუბლიკაციების მთელი წყება, რომელთაც არსებითად შეცვალეს წარმოდგენა ლიტერატურულ ნაწარმოებსა და ლიტერატურათმცოდნეობის ამოცანებსა და შესაძლებლობებზე. მიხაილ ბახტინის ნაშრომები ბუნებრივად ითხოვდა მეცნიერებისა და ლიტერატურაში აზროვნების კულტურის დონის რადიკალურ ამაღლებასა და კატეგორიული აპარატის შეცვლას. ღირებულებათა ამ გადაფასებაში დიდი როლი ითამაშა 1965 წელს გამოსულმა ლევ ვიგოტსკის წიგნმა “ხელოვნების ფსიქოლოგია”.

უკვე 60-იანი წლების დასაწყისიდანვე ლიტერატურათმცოდნეობამ დაიწყო 30-40-იანი წლების დოგმატურ წარმოდგენათა დაძლევა. მთავარი თეორიული პრობლემა, რომლის გადაწყვეტასაც უნდა შეექმნა ამოსავალი წანამდღვრები ლიტერატურული ნაწარმოების სწორად გაგებისა, იყო შინაარსისა და ფორმის პრობლემა. 50–60-იან წლებში მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტში (ИМЛИ) დამუშავებული მხატვრული ფორმის შინაარსის თეორია იქცა ლიტერატურათმცოდნეობის მნიშვნელოვან მიღწევად და ამ სფეროში გზა გაუხსნა მხატვრული ლიტერატურის პოეტიკის კვლევას.

მხატვრული ნაწარმოების შესახებ ზოგადთეორიულ წარმოდგენების, მისი ფორმის შინაარსობრივი მხარის წამოჩენაში, ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში არანაკლები როლი ითამაშა სტრუქტურალიზმმა, რომელმაც მრავალმხრივ განაპირობა ლიტერატურული ნაწარმოების თანამედროვე პოეტიკის შექმნა. სტრუქტურალიზმმა გადაამუშავა და ახალ დონეზე აიყვანა რუსული ფორმალური სკოლის იდეები; სწორედ სტრუქტურალისტების ნაშრომებმა და პირველ რიგში *იური ლოტმანის* წიგნებმა, აჩვენა პირველად რეალურად ნაწარმოების სისტემურობა და რეალური ერთიანობა, მისი ორგანიზაციის ყველა მომენტის მხატვრული შინაარსი, შესაძლებელი გახდა მისი მხატვრული ფორმის შესახებ ცალ-

მხრივ-ფორმალისტური წამორგენებისგან გათავისუფლება, შექმნა გარკვეული კატეგორიული აპარატი ნაწარმოების როგორც მთელის მხატვრული ფორმის შინაარსის ანალიზისათვის. ამჟამად მათთვისაც კი, ვინც არ იღებდა სპეციფიკურ სტრუქტურალისტურ ტერმინოლოგიას და მხატვრული ტექსტის კვლევის სტრუქტურალისტურ ხერხებსა თუ ხელოვნების როგორც “მეორეული მამოღებელი სისტემის” შესახებ წარმოდგენებს, მხატვრული ნაწარმოები წარმოსდგა და გაიხსნა როგორც შინაარსობრივი ერთიანობა, რომლის ყოველი ელემენტიც ფუნქციურია და მისი განხილვა შეუძლებელია კავშირთა იმ სისტემის გარეშე, რომელშიც იგი შედის, და საზრისის იმ სისტემის გარეშე, რომელშიც იგი მონაწილეობს. ფორმა ახდენს მხატვრული ტექსტის – როგორც ავტორის სინამდვილესთან ერთიანი დამოკიდებულების რეალიზაციის – ორგანიზებას.

60-70-იან წლებში მხატვრული ნაწარმოების როგორც მთლიანობის შესახებ წარმოდგენა გაფორმდა ბევრ ლიტერატურათმცოდნესთან და მათგან უნდა გამოვეყოთ *ნიკოლაი გეი* და მისი წიგნი “სიტყვის ხელოვნება. ლიტერატურის მხატვრულობის შესახებ” (გეი 1963:). აქ პირველად წარმოჩნდა მხატვრული ნაწარმოების როგორც მთლიანობის შესახებ კონცეფცია. გეიმ აჩვენა, რომ მხატვრული ნაწარმოები მექანიკური კი არა, ორგანიზული, დასრულებული სისტემაა, რომელიც წარმოიშვის მრავალი ელემენტის შინაარსობრივი პრინციპით, და თავის მხრივ ყველა ამ უამრავ მიმართებას ძალუძს იშვას და წარმოიშვას მათი სისტემაში მოქცევისა და ჩართვის წყალობით. “მიმართებათა ამ სისტემაში ხდება სიტყვის გარდაქმნა სახედ, ხოლო ფორმისა შინაარსად, ჩნდება შინაარსი, რომელიც ვერ იარსებებს მისი ფორმის გამოვლენის გარეშე, და ქრება სიტყვა როგორც ჩვეულებრივი, სადაგი ენის ელემენტი” (გეი 1963: 333).

მხატვრული ნაწარმოები წარმოგვიდგება უკვე როგორც აზრობრივი მთლიანობა, რომლის ყოველი ელემენტიც უნდა განვიხილოთ სწორედ ამ მთელთან კავშირში და მიმართებაში, რომელიც იქმნება მხატვრული ტექსტის ორგანიზაციის უკლებლივ ყველა დონეზე. ამრიგად, ახლიდან და ამასთანავე სრულიად ახალ დონეზე გაცოცხლდა “პერმენეტიკული წრის” ძველი პრინციპი. ახლა ეს პრინციპი ხსნის პოეტური ნაწარმოების მხატვრული ფორმის შინაარსს, პოეტური სიტყვის განსაკუთრებულ ბუნებას. 70-იან წლებში ნაწარმოების მხატვრული

ფორმის მთლიანობის კონცეფციამ თავის განვითარება ჰპოვა *მიხაილ გორშინისა* და *რომან გრომიაკის* ნაშრომებში.

თანამედროვე მეცნიერებას მიაჩნია, რომ მხატვრული შინაარსი – ეს ცალკეული ხასიათები, იდეათა მდგომარეობა კი არ არის, არამედ მხატვრული შინაარსის ყველა ელემენტს შორის ურთიერთმიმართებათა სისტემა – ბმულობა და არა იდეა, რომლის გამოხატვაც რამდენიმე სიტყვითაა შესაძლებელი. “ანა კარენინას” იდეის ფორმულირება რომ მოეთხოვათ ჩემთვისო, როგორც ლევ ტოლსტოი ბრძანებს, ამ რომანის ხელახლა დაწერა მომიწევდაო. როგორც მიხაილ ბახტინი წერდა, “მართებულად გაგებულ მხატვრული ფორმა უკვე მზა და მიგნებულ შინაარსს კი არ აფორმებს, არამედ საშუალებას იძლევა პირველად მივაგნოთ და ვიხილოთ”. მხატვრული შინაარსი არ არსებობს შემოქმედებამდე, ნაწარმოების შექმნამდე, იგი მხატვრულ ფორმად იქმნება და ყალიბდება როგორც ორგანიზაციის, მასალის გადამუშავების ხერხი, და ამ თვალსაზრისით, იგი მეორეულია; პირველადია არა მხატვრული შინაარსი, არამედ ცხოვრებისეული მასალა, რომელსაც ხელოვნებასთან კავშირი არა აქვს.

ხელოვნება იწყება ცხოვრებისეული მასალის ათვისებით, და მხოლოდ ამ სამუშაოს შედეგად – მხატვრის ნებისა და მასალაში მყოფი /მსუფვეი ენერჯის ურთიერთშემოქმედების შედეგად – ჩნდება მხატვრული შინაარსი, ე.ი. მხატვრის შემოქმედებითი ნებისა და ცხოვრებისეული მასალის სისტემური ურთიერთმიმართებისას, როდესაც მხატვარი აითვისებს და “წარმოადგენს”, გამოხატავს და “გადაამუშავებს, გაიაზრებს და გადაიაზრებს შემოქმედისათვის წინააღმდეგობის გამწევ რეალობას. მხოლოდ აქ იშვის პოეტური სახე, პოეტური აზრი, ის, რასაც შეიძლება ეწოდოს “შინაარსი”. ამიტომ ნაწარმოების შიგნით პირველადია არა შინაარსი, არამედ მხატვრული ფორმა, რომელიც ქმნის მხატვრულ შინაარსს. ნაწარმოების მხატვრული ფორმა – ეს არის ცხოვრებისეული მასალის ენერჯის შეხვედრა მხატვრის მიერ მისი გამოხატვისა და გადამუშავების ფორმასთან, და სწორედ ამაშია ჩაქსოვილი მხატვრული შინაარსის არსი. პოეზიის, ხელოვნების საზრისი – მხატვრის შემოქმედებით შრომაშია, მის შემოქმედებით ურთიერთშემოქმედებაში მასალასთან.

რასაკვირველია, ასეც შეიძლება ითქვას, რომ პირველადია პოეტის ჩანაფიქრი, სადაც უკვე მოხდა შეხვედრა მხატვრის იდეისა ცხოვრების ლიგიკასთან, რეალობასთან, მისი ხედვის წერტილებთან. მაგრამ ჩანაფიქრი, იდეა მხატვრისა

– ეს ჯერ კიდევ არ არის მხატვრული შინაარსი. მხატვრული შინაარსი იბადება მხოლოდ ჩანაფიქრის სიტყვიერი “მატერიალიზაციის” შედეგად, მხატვრის სიტყვასთან, მისი ყველა სიმდიდრისა, მნიშვნელობისა და საზრისების, ობერტონებისა და რიტმების გათვალისწინების, ყველა სიუჟეტურ-კომპოზიციური, არქიტექტონიკული, ჟანრული ფორმებისა და ნაწარმოების ორგანიზაციის შედეგად. ეს არის შემოქმედებითი შრომა, რომელიც საშუალებას აძლევს ცხოვრებას, რომ შეიძინოს ფორმა და ხმა, გამოხატოს თავისი თავი შემოქმედთან დოალოგიით და ასერიგად, აითვისოს და იმავდროულად ორგანიზება გაუწიოს და გადაამუშაოს მთლიან კოსმოსად. აქ უკვე ცხოვრების ფორმები გარდაისახება შემოქმედების ფორმებად, მხატვრული სამყაროს არქიტექტონიკად, ავტორის მიერ შექმნილი მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციურ სტრუქტურებად.

ასე და ამრიგად გასაგები ხდება, რომ მხატვრული ნაწარმოების შესწავლის პროცესში წინა პლანზე უნდა წამოვიდეს *ავტორის პრობლემა*. სწორედ აქედან, მისი შემოქმედებითი ღვწის დრამის თავისებურებიდან, მისი ღირებულებრივი მიმართულებიდან იხსნება მხატვრული ნაწარმოების არსი და საზრისი. აქ უნდა ვეძებოთ მისი მთლიანობის წყაროც. მხატვრული კონცეპტუალურობის ბირთვი ცხოვრებისეულ მასალაში კი არ არის, არამედ “პირთა და ვითარებათა ერთიანობაში”, *ლევ ტოლსტოის* სიტყვებით რომ ვთქვათ, “საგანთან თავისთავადი/თვითმყოფადი ზნეობრივი დამიკიდებულების მთლიანობაში”. ავტორისეული ეს მიმართება სუფევს ნაწარმოების მთელს შინაგან აღნაგობაში, “ლიტერატურული ნაწარმოების შინაგანი სამყაროს” ორგანიზაციის პოეტიკაში, რომლის შესწავლის საჭიროებაზეც საუბრობს *დიმიტრი ლიხაჩოვი* (ლიხაჩოვი 1968:). ამიტომ ლიტერატურული ნაწარმოების შესწავლის ცენტრალურ მიმართულებად იქცა ამ შინაგანი ორგანიზაციის, პოეტიკის შესწავლა, სადაც უფრო სიღრმისეულად და თანმიმდევრულადაა რეალიზებული და გახსნილი ავტორის აქტიურობის სპეციფიკა, მხატვრის შემოქმედებითი ამოცანები და მისი დიალოგი ცხოვრებასთან. ნაწარმოების პოეტიკის განხილვამ მისი მხატვრული შინაარსის უფრო სიღრმისეულ განხილვებამდე მიიყვანა მკვლევარნი; ადრეული იმპრესიონისტული მსჯელობებიდან გადასვლა მოხდა მხატვრული ტექსტის მეცნიერულ გამოკვლევებზე, რომელიც ნაწარმოების წყობის სისტემურ წარმოდგენებს დაეყრდნო.

მეცნიერული მიმართულება, რომელმაც დააყენა ავტორი პრობლემა და მეცნიერული კვლევისათვის აუცილებელი კატეგორიული აპარატისა და ლი-

ტერატურული ნაწარმოების პოეტიკაში მიზანმიმართული სამეცნიერო გამოკვლევების მეთოდის შექმნას შეუდგა, აღმოჩნდა “ავტორის თეორია”. ეს თეორია წარმოიშვა ჯერ ვიქტორ ვინოგრადოვის, გრიგორი გუკოვსკის, ლიდა გინზბურგის, ირინა სემენკოს შრომების, ხოლო შემდეგ მიხაილ ბახტინის სიტყვის შესახებ იდეის გავლენით; მისი ფორმირება ხდებოდა დასავლეთში არსებული “ხედვის წერტილისადმი” გაუნელებელი ინტერესის ფონზე.

ავტორის თეორია არის ლიტერატურული ნაწარმოების კონცეფცია, რომლის ძირითადი დებულებებიც ეფუძნება, ფორმულირებულია და მოყვანილია მწყობრ სისტემად *ბორის კორმანის* მიერ, რომელმაც ავტორის შესწავლის მთელი სკოლა შექმნა. მის თეორიაში ავტორის პრობლემა გაგებულია მისი ერთი ასპექტის წიად – ცნობიერების პრობლემის, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ავტორის პოზიციის საკითხის წიად. აქ მთელი ყურადღება კონცენტრირებულია ავტორის ცნობიერების გამოხატვის ფორმებზე მხატვრულ ტექსტში.

ნაწარმოების პოეტიკაში ავტორის პოზიციის ზუსტმა კვლევამ ლიტერატურათმცოდნეებს საშუალება მისცა კონცენტრირება მოეხდინათ მხატვრულ სიტყვაზე როგორც მატერიაზე, რომელშიც ავტორის ცნობიერება, პირდაპირ თუ ირიბად არის რა რთულ ურთიერთმიმართებაში ნაწარმოებში გამოხატულ ხედვის წერტილებთან, პოულობს თავის თავს ნაწარმოების სუბიექტურ ორგანიზაციაში. სუბიექტური ორგანიზაცია ხსნის ნაწარმოების შინაგანი სამყაროს რთულ აღნაგობას, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს ადამიანური ცნობიერების სამყაროს – ცნობიერებათა ურთიერთხემოქმედების დრამას, ხედვის წერტილთა ურთიერთმიმართებას, პოზიციებს და “ენათა” როგორც დასრულებულ მსოფლმხედველობათა დიალოგებს ერთმანეთთან. ნაწარმოებში გამოხატული ყოველ მოვლენაში წარმოჩნდება ამა თუ იმ ცნობიერების რეალობა, რომელიც დაკავშირებულია სამყაროს ხედვის ამა თუ იმ წერტილთან, და ყველა ეს ცნობიერება კომპოზიციურად შეფარდებულია ავტორის მიერ; მისი სურვილის მიხედვით გარდატყდებიან, აშუქებენ და აფასებენ ერთმანეთს, თავისი ერთიანობით ქმნიან თავის შიგნით ერთგვარ დრამატულ მთლიანობას, რომელიც საბოლოო ჯამში წარმოჩნდება ავტორის პოზიციად და კონცეფციად – ადამიანური სამყაროს მისეულ გაგებად და შეფასებად. ავტორის კონცეფცია იხსნება მხოლოდ ნაწარმოების მთლიანობაში, მის პოეტიკაში. ამასთან ერთად “ავტორის თეორიამ”, რომელმაც თვით საკითხის ახლებური გააზრებით გარკვეულ სიმწი-

ფეს ბორის კორმანის შრომებში მიაღწია, აჩვენა, რომ იგი არის ელემენტი უფრო ზოგადი და მრავლისმომცველი თეორიისა, რომელიც უფრო ღრმად და თანმიმდევრულად გაიაზრებს ლიტერატურული ნაწარმოების სპეციფიკას – ეს არის, თავისი ბუნებით დიალოგური, მხატვრული შემოქმედების თეორია.

ავტორის პრობლემის დამუშავება მიზნად ისახავდა ლიტერატურული ნაწარმოების საზრისის მთელი სისრულით მოფლობას – იმ სისრულით, რომელიც ნაწარმოების როგორც მთლიანობის აღქმითაა შესაძლებელი. ავტორის თეორიაში ეს სისრულე უიგივდება ავტორის ცნობიერებას – მთელი ნაწარმოები განიხილება ვითარცა ავტორის ცნობიერების გამოხატულება (კორმანი 1972ა: 8).

მკვლევარნი იმასაც მიუთითებენ, რომ ნაწარმოების საზრისი ავტორის ცნობიერებასთან ამგვარი გაიგივება საკითხის წარმოჩენის ცალმხრივობას ადასტურებს, რადგან ხელოვნების ნაწარმოები არ არის მონოლოგი და იგი თავის სტრუქტურაში შეიცავს და მოცავს ადამიანური ცნობიერებისა და მოქმედების გამოცდილებასაც; გამოცდილებას, რომელსაც მხატვარი თუმცა კი გადაამუშავებს, მაგრამ სრულად ვერ აქცევს თავისად, – ისევე როგორც მხატვრის მოქმედების თვით ფორმები ეკუთვნის არა მხოლოდ მას, ისინი შექმნილია კაცობრიობის მიერ. მხატვარი შემოქმედებითი აქტისას დიალოგში შედის საკაცობრიო გამოცდილებასთან, და ამ დიალოგში ისმის ხმა მთელი თაობებისა. და მაინც ნაწარმოები წარმოსდგება როგორც მთლიანობა, გარკვეული მთლიანი საზრისის მქონე გამოთქმა სამყაროს შესახებ, რომელიც ეკუთვნის შემოქმედებით სუბიექტს; მასში ძვეს რეალობასთან გარკვეული მიმართება და მისი (რეალობის) გარკვეული შეფასება. ნაწარმოები, ამრიგად, შეიძლება ვამსგავსოთ პიროვნებას – ეს იქნება დიალოგი, და იმავდროულად მონოლოგური კოსმოსიც – წარმოდგენილი როგორც ინდივიდუალური შეხედულება საგნებზე.

ამიტომ ნაწარმოების საზრისის ავტორის ცნობიერებასთან გაიგივება, თუმცა კი ცალმხრივობით ზარალდება, ასევე გამართლებული და საჭიროცაა; მეორე მხრივ, ავტორის პრობლემის დამუშავებისას და ავტორის თეორიის ფორმირებისას მეცნიერება მივიდა იმ თვალსაზრისამდე, რომ ეს ცნობიერება, რომელიც სინამდვილეზე გარკვეულ შეხედულებას შეიცავს, იმავდროულად იძულებულია თავი დაიცვას ნაწარმოების შიგნით სხვა ცნობიერებებთან დიალოგისა და კამათის ფარგლებში. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია, რომ ნაწარმოების გაგება როგორც თავისი ავტორის ცნობიერების გამოხატულება ნაწარმოების მთლიანო-

ბაზე აქცენტირების ნებას გვაძლევს – მიგვითითებს რა, რომ მთელი უნდა ვეძებოთ ავტორი-მთხრობელის ან პერსონაჟის არა ცალკეულ გამონათქვამებში, ტექსტის არა ცალკეულ ნაწყვეტებში, არამედ მის მთლიანობაში. ნაწარმოების მთლიანობა წარმოჩნდება მაშინ და მხოლოდ მაშინ, როდესაც გაგებულ იქნება მისი ორგანიზაციის პრინციპი, მისი აგებულება – მისი პოეტიკა. წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული შინაარსის შემეცნების გზა მისი მხატვრული ორგანიზაციის, მისი პოეტიკის ათვისებაზე გადის, ჩამოყალიბდა XX საუკუნეში, მაგრამ ამ კონცეფციას წინ უძღოდა XIX ს.-ში გაჩენილი ინტერესი ისევ და ისევ ავტორის პრობლემის შესახებ. “საკითხი ლიტერატურული ნაწარმოების ‘ავტორზე’, თხრობის მათრგანიზებელ რომელი-ღაცა წარმოსახვით პიროვნებაზე ანდა – პირიქით – ამ პიროვნების ამგებ (ე.ი. მაკონსტრუირებელ) ნაწარმოებზე, აქტიურად განიხილებოდა XIX საუკუნის დასაწყისის კრიტიკასა და მეცნიერებაში” (ჩუდაკოვი 1980: 309). როგორც ვიქტორ ვინოგრადოვი წერდა, “ლიტერატურული ნაწარმოების სუბიექტზე ლაპარაკობდა თითქმის ყველა, ვინც ცდილობდა სიტყვიერი ხელოვნების ფორმის სიდრმისეულ გაგებას – ბელინსკი, ი. კირეევსკი, გოგოლი, ტურგენევი, ლ. ტოლსტოი, დოსტოევსკი, აპ. გრიგორევი, კ. ლეონტიევი, და სხვ., ყოველი მათგანი თავისი ორიგინალობისდაშესაბამისად ავლენდა განსაკუთრებულ და ამასთანავე მახვილ ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ ინტერესს ამ საკითხისადმი” (ვინოგრადოვი 1971: 84).

ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორის პოზიციის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი ჩნდება იმ ეპოქაში, როდესაც ლიტერატურამ თავის თავზე დიდი სოციალური და ზნეობრივი ამოცანები აიღო, ასრულებდა მნიშვნელოვან როლს სოციალურ ბრძოლაში, როგორც ეს მოხდა, მაგალითად, რუსეთში XIX საუკუნეში ანდა განმანათლებლობის ეპოქაში. თუმცა ავტორის პოზიციის პრობლემად იქცა ლიტერატურის განვითარების ის პერიოდები, როდესაც გაჩნდა და განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა ავტორის ცნობიერების არაპირდაპირი ფორმებით გამოხატვამ – პირველ რიგში, რეალიზმში, ხოლო შემდეგ XIX საუკუნის ლიტერატურაში, სადაც ავტორის ხმა კარგავს თავის გარეგნულად გამოხატულ ავტორიტეტს და ლიტერატურული ნაწარმოები ცდილობს ცხოვრების მრავალ-ასპექტურობის მოფლობას, ისწრაფის პოლიცენტრიზმისაკენ, მრავალხმოვნობისკენ, მიმართავს არაპირდაპირ სიტყვას, როდესაც ავტორი ჩასახლდება “უცხო” ხედვის წერტილებში, აგებს სახეს მათი გადაკვეთაზე და ა.შ.

ავტორის პოზიცია პრობლემატურობას იძენს სხვა მხატვრულ სისტემებში – გარკვეული სახით, ირონიის თავისებური პრინციპებითა და ფრაგმენტულობით ავტორის პოზიციის პრობლემატიზებას ახდენს რომანტიზმი, თავისი სისხლსაფსეობითა და სახეთა სიმბოლიკით – რენესანსული ხელოვნება. არცთუ ადვილი ამოცანა იყო ნაწარმოების საზრისის აღქმა შუასაუკუნეების ხელოვნებაში, რომელმაც შეიმუშავა სუბიექტის ცნობიერების არაპირდაპირი, სიმბოლური, ალეგორიული, კომპოზიციური ფორმების გამოსატვის სისტემა და ეგზეგეზის მთელი კულტურა – ტექსტის განმარტება რამდენიმე დონეზე მისი ბუკვალური, ალეგორიული, მორალური და ანაგოგიური თვალსაზრისით. ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში ჩნდება ეპოსის განმარტების ალეგორიული სკოლა. მეორე მხრივ, ანტიკურობიდანვე მოდის როტორიკის – ორატორული ხელოვნების, კაზმულ-სიტყვაობის ჩამოყალიბება, რომლის მიზანსაც მსმენელის დარწმუნება და მისთვის სიამოვნების მინიჭება წარმოადგენს.

დასაბამიდანვე მხატვრული აზრის წვდომა ნაწარმოების როგორც მთლიანობის მოცვისა და მოფლობის, მისი ყოველი ნაწილის მთლიანობის შუქზე განხილვის პრობლემას უკავშირდება. ეს პრინციპი შეიმუშავა ჰერმენევტიკამ, რომელსაც როგორც წმინდა წერილის ადეკვატური განმარტების მეცნიერებას, საფუძველი ჩაუყარა *ნეტარმა ავეისტინემ*. მოგვიანებით ჰერმენევტიკულ პრინციპს იყენებდნენ ლიტერატურული ნაწარმოების განმარტებისათვის, ხოლო ჰერმენევტიკამ ჭეშმარიტების წესებისა და ხერხების, ესე იგი ნაწარმოების ავტორისეული საზრისის წვდომის შესახებ მეცნიერების სტატუსი მიიღო.

ამ მეცნიერების მთავარი პრინციპია *ჰერმენევტიკული წრის* პრინციპი. მოგვიანებით, ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოყენებისას მან მიიღო *ფილოლოგიური წრის* სახელწოდება. ეს არის ნაწარმოების მთლიან საზრისზე წარმოდგენისა და შთაბეჭდილების თანმიმდევრული კორექტირების პრინციპი ტექსტის ცალკეული ელემენტების ანალიზის გზით; ამასთანავე დაზუსტებული წარმოდგენა მთელზე ელემენტის ახლებურად შეფასების შესაძლებლობას იძლევა, ხოლო ელემენტის ახლებური შეფასება გვეხმარება და შესაძლებელს ხდის მთელზე წარმოდგენის შემდგომ კორექტირებაში და ა.შ. ეს პრინციპი შემდგომში ეგრეთ წოდებული იმანენტური ანალიზის საფუძველად იქცა. იმანენტური ანალიზი ლიტერატურათმცოდნის წინაშე მდგომ ყველა ამოცანას ვერ წყვეტს, მაგრამ იგი ლიტერატურათმცოდნეობით პრაქტიკაში თავის სერიოზულ ამოცანას

ასრულებს. მათგან მთავარი – ეს არის მკვლევრის ორიენტაცია ნაწარმოების როგორც მთელის – რაშიაც გამოიხატება ავტორის ცნობიერება – საზრისის ძიებასა და გაგებაზე. ეს ნიშნავს ორიენტაციას ტექსტს მიღმა მყოფი ინდივიდუალურობის გაგებაზე; სწორედ ასე იაზრებდა და ამგვარ ამოცანას უსახავდა XX ს.-ის ჰერმენევტიკის ამოცანებს მისი თეორეტიკოსი *ვილჰელმ დილთაი*: სამეცნიერო აპარატის შემუშავება “სხვა“-ს გასაგებად; “სხვა“-სი – პიროვნებისა, რომლის ცნობიერებაც ვლინდება ნაწარმოებში ... ეს მოძღვრება – “ინტერპრეტაციის ხელოვნებაზე” “ადამიანური ყოფიერების კვალზე”, შინაგან ცხოვრებაზე, სუბიექტის აქტიურობაზე, რომლების შედის ნაწარმოების ტექსტში, “ორიენტირებულია იმაზე, რომ საბოლოოდ პოეტი გავიგოთ უკეთ, ვიდრე თავად მას ესმის, – მოვიფლოთ მისი იდეა, მაგრამ არა როგორც აბსტრაქტული აზრი, არამედ როგორც გაუცნობიერებელი კავშირი, რომელიც ცოცხლობს, მოქმედებს ნაწარმოების ორგანიზაციაში და იხსნება მისი შინაგანი ფორმიდან, რადგან იგი ოდენ შინაგან ფორმაში ვლინდება; პოეტს ეს იდეა არ სჭირდება, იგი მას სრულადაც კი ვერ აცნობიერებს, ინტერპრეტატორი მიაგნებს, ამოიცნობს მას და სწორედ ეს შეიძლება იყოს ჰერმენევტიკის უმაღლესი ტრიუმფი” (დილთაი 1964: 317-318).

ამ მოძღვრებაში ტექსტის საზრისი, რომელსაც ამოხსნის ინტერპრეტატორი, გამოდის როგორც რაღაც ონტოლოგიური მოცემულობა, აბსოლუტი, სულიერი შინაარსი, რომელიც საბოლოო ჯამში შეიძლება აყვანილ იქნეს სუბიექტის ქმედებამდე, და თვით ნაწარმოები წარმოგვიდგება როგორც თავის თავში ჩაკეტილი, ამ სამყაროსგან იზოლირებული რეალობა. მისი ავტორი, ნაწარმოებში განხორციელებული, ცნობიერების სუბიექტი, როგორდაც თავისთავად არსებობს; როგორც უპირობო ავტორიტეტი, იგი აღბეჭდილია ღმრთი-შთაგონებულობით, დგას კრიტიკის მიღმა, მისი სიტყვა არის სიტყვა ორაკულის, წინასწარმეტყველის, მისნის. პოეტის სიტყვაზე ამ უძველეს წარმოდგენაში არის დიდი სიმართლე, რომელიც უკავშირდება ხელოვნების განსაკუთრებულ როლს ადამიანის ცხოვრებაში და იმასაც, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მართლაც ქმნის უნივერსალური მნიშვნელობის მქონე თვითკმარ სამყაროს, რომელიც არა მხოლოდ მიმდინარე ისტორიულ მომენტს განეკუთვნება, არამედ მთელს საკაცობრიო კულტურას როგორც დროისმიდმიერ ერთობას.

თუმცა ნაწარმოების ამგვარი გაგება არ ამოწურავს მის არსს. ეს ჭეშმარიტი, “მარადიული” ხელოვნება იბადება სინამდვილის კონკრეტული მომენტის

განცლით, მხატვრის პათოსით, თავისი თანამედროვეობის მიმართ ვნებიანი დამოკიდებულებით, გარემო ყოფის მიერ მისი პირადი ადამიანური გამოწვევებით. მხატვრის შემოქმედების ეს პიროვნული ხასიათი სრულად არის გაცნობიერებული ახალ ეპოქაში, როდესაც მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი და ავტორის პოზიცია მასში უკვე ვეღარ აღიქმება როგორც აბსოლუტური რამ; იგი წარმოსდგება უკვე როგორც სუბიექტური ნება, ნაწარმოებში გამოვლენილი ინდივიდუალური პოზიცია. აქ თვალნათლივ თავს იჩენს ასპექტი – “არტისტის დამოკიდებულება, მიმართება გამოსატყულის მიმართ” – გარკვეული ღირებულებების განმტკიცების ან უარყოფის პათოსი.

მხატვრის ქმედებას სწორედ ამ თვალთ შეჰყურებს განმანათლებლობის ეპოქა. განმანათლებლური ლიტერატურისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი და მთავარია ლიტერატურის გაცნობიერებული მიმართულება პიროვნების აღზრდისაკენ, რომ ხელოვნებამ გარკვეული გავლენა მოახდინოს ცნობიერებაზე. აქ განსაკუთრებულ როლს იძენს ჯერ კიდევ ანტიკურობიდან მომდინარე პათოსის კატეგორია, სადაც იგი გამოხატავდა ტანჯვის მომგვრელ ვნებას, სულიერ დეღვას, თვითმკვლელობასთან და ტრაგიკულ სიტუაციასთან მიახლოებულ გზნებას (დოსევი 1930: 724).

1. ავტორის საკითხი მიხაილ ბახტინთან

ავტორის პრობლემა ლიტერატურათმცოდნეთა და ფილოსოფოსთა დიდ ინტერესს იწვევდა და მისი ცნებაც სხვადასხვაგვარად განიმარტებოდა: 1. ავტორი არის მწერალი, რეალურად არსებული ადამიანი; 2. „ავტორის,, სახეში/ხატში მოიაზრება მთელი ნაწარმოების კონცეფციის შემქმნელი; 3. „ავტორის“ ცნება განიხილება გლობალურად და იგი ლიტერატურულ მომართულებად, ლიტერატურულ პროცესად წარმოსდგება.

პრობლემის კვლევისას შეიქმნა და ჩამოყალიბდა ტერმინთა მთელი წყება: “ავტორის სახე” (ვიკტორ ვინოგრადოვი), “ავტორ – შემოქმედი” (მიხაილ ბახტინი), “ავტორ-მთხრობელი” (ირინა როდნიანსკაია), “ავტორის ხმა” (ვადიმ კოჟინოვი), “საზრისის ბოლო ინსტანცია”, “მთხრობელი” (ბორის კორმანი) და სხვა. ამგვარი ტერმინოლოგიური პოლისემიის მიღმა ავტორის პოზიციის და

ავტორის ცნობიერების ფორმათა გამოსატვის კვლევის კონკრეტული ასპექტები დგას, მაგრამ პრობლემის თვით დასახელებისთანავე რუსი ფილოსოფოსი, ფილოლოგი, ლიტერატურათმცოდნე და კულტურის თეორეტიკოსი მიხაილ ბახტინი გვახსენდება.

საქმე ის გახლავთ, ბახტინის ლიტერატურათმცოდნეობით მემკვიდრეობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ავტორის შესახებ რეფლექსიებს. თავისთავად ყოველი მათგანი პრობლემური და საგულისხმოა, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე საკვანძო იდეას მივაქცევთ ყურადღებას.

ავტორი ბახტინისთვის, უპირველეს ყოვლისა, იერარქიულად ორგანიზებული მოვლენაა. ყველაზე უფრო ნათლად ეს ხედვა გამოვლინდა 70-იანი წლების ჩანაწერებში: „პირველადი (არა შექმნილი) და მეორეული ავტორი (ავტორის სახე, შექმნილი პირველადი ავტორის მიერ) <...> შექმნილი სახე (ესე იგი პირველადი ავტორი) ვერასდროს შეძლებს შესვლას თავის მიერ შექმნილ სახეში“ (ბახტინი 1979: 353).

ავტორი – ეს არის მხატვრულ ნაწარმოებში რეალიზებული შემოქმედებითი ენერჯია. მისი პოზიცია – ეს, უპირველეს ყოვლისა, ავტორ-შემოქმედის მსოფლხედვაა. მოვლენათა ყოფიერებაში იგი მოიცავს მხატვრულ ხედვასა და შემოქმედებით აქტს. სწორედ ამიტომ იგი ვერ გაუიგივდება რეალურ ავტორს. ბახტინისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანია *ავტორისა და გმირის* – როგორც „ესთეტიკური მოვლენის“ მონაწილეთა განუწვალებელი კავშირი. ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართება არის სუბიექტის მიმართება სუბიექტთან. ესთეტიკურ ობიექტში „დიალოგის“ კატეგორიის გამოცალკევებისას, ბახტინი ესთეტიკურ ობიექტს განიხილავდა არა საგნობრივ, ბუნებით ფენომენად, არამედ სრულიად ახალ ყოფით-ესთეტიკურ წარმონაქმნად, რომელიც ეფუძნება „მე“-სა და „ჩემი სხვა“-ს სუბიექტების, პერსონოლოგიურ-იმანენტურ და სოციალურ ანუ ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართებას. მოვლენებრივ წყებაში მონაწილე გმირი და ავტორ-მეთვალყურე ნაწარმოების ძირითადი და ყველაზე ცოცხალი მომენტებია და მხოლოდ ისინი არიან პასუხისმგებელნი, მხოლოდ მათ ძალუძთ ნაწარმოებისათვის ერთიანი მოვლენის სახის//მოვლენობრივი მთლიანობის მინიჭება (ბახტინი 1986: 445). ავტორი და გმირი ესთეტიკური აქტის კორელატური მომენტებია, რომელთაგან პირველი მკითხველის ავტორიტეტულ ხელმძღვანელოდ გვევლინება.

ტერმინი “ავტორ-შემოქმედი” უკავშირდება “გარემყოფელობის” ესთეტიკურ ცნებას და მასთან დაკავშირებულ “ჭარბ ხედვას”. ავტორმა მეტი იცის და მეტს ხედავს, ვიდრე გმირი: “...ავტორმა იცის და ხედავს მეტს არა მხოლოდ იმ მიმართულებით, საითკენაც იყურება და ხედავს გმირი, არამედ სხვა, თავად გმირისათვის პრინციპულად მიუწვდომელი მიმართულებითაც; ამგვარი პოზიცია უნდა ჰქონდეს ავტორს გმირთან მიმართებით” (ბახტინი 1986: 17). მიხაილ ბახტინს მიაჩნია, რომ ნაწარმოებს მხატვრულობას “ცხოვრებისეული, გარე მყოფი აქტიური” ავტორი ანიჭებს, რომელიც საკუთარი თავის სხვისი თვალით შეფასების უნარი აქვს და ძალუძს მიუდგეს ცხოვრებას „გარედან“, გარეშე მაყურებლის თვალით. „ავტორი უნდა იყოს თავის მიერ შექმნილი სამყაროს მიჯნაზე როგორც მისი შემოქმედი, ვინაიდან მისი შეჭრა ამ სამყაროში არღვევს მის ესთეტიკურ მდგრადობას“ (ბახტინი 1986: 176).

სხვა ადგილას ბახტინი ამბობს, რომ ავტორ-შემოქმედს “ვხვდებით... თავად ნაწარმოებში, თუმცა კი ასახული ქრონოტოპების მიღმა, მაგრამ მაინც მათთან შესხებით”.

გარდა ამისა არის კიდევ ერთი ინსტანცია – ბიოგრაფიული ავტორი, რომელიც “ნაწარმოებს მიღმაა და ცხოვრობს საკუთარი ბიოგრაფიული ცხოვრებით” (ბახტინი 1975: 403).

იქმნება ტრიადა: ბიოგრაფიული ავტორი – პირველადი ავტორი – მეორეული ავტორი. ბახტინის თეორიულ ნააზრევზე მსჯელობისას მუდამ მხედველობაში უნდა გვქონდეს ავტორის შესახებ ეს რეკონსტრუირებული კონცეფცია.

ბიოგრაფიული ავტორი არის ისტორიულად არსებული, საკუთარი ბიოგრაფიის მქონე, რეალური პიროვნება და ნაწარმოებთან მიმართებით „გარემყოფელი.“ ბახტინისათვის იგი იმყოფება იმ ყველაფრის მიღმა, რასაც ეწოდება მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ.

ავტორის დასწრებულობა მხოლოდ მთლიანად აღებულ მთელს ნაწარმოებშია მოსალოდნელი და შესაძლებელი და არა მის ერთ რომელიმე მომენტში, ყველაზე ნაკლებ კი ამ მთელიდან ამორიდებულ შინაარსში. იგი იმყოფება ნაწარმოების იმ გამოურჩეველ (გამოუყოფელ) მომენტში, სადაც შინაარსი და ფორმა განუწვალებლადაა შერწყმული; უფრო მეტად იგი შეიგრძნობა თხზულების ფორმაში. ლიტერატურათმცოდნეობა ავტორს ეძიებს მთელისგან გამოცალკევებულში, რაც გარკვეულ დროში მცხოვრებ, გარკვეული ბიოგრაფიის და

მსოფლმხედველობის მქონე ადამიანთან მისი გაიგივების საშუალებას იძლევა. ამ შემთხვევაში ავტორის სახე თითქმის ერწყმის რეალური ადამიანის სახეს. ნამდვილი ავტორი ვერ იქცევა სახედ, რადგან ნაწარმოებში სახის და მთელი სახეობრივი სისტემის შემქმნელია. ამიტომ “ავტორის სახე” ნაწარმოების მხოლოდ ერთი სახეთაგანია (თუმცა კი განსაკუთრებული და სხვა რიგისა). მკვლევარი ხაზს უსვამს ცნება „ავტორის“ არა მხოლოდ ყოველმომცველ მნიშვნელობას, არამედ ავტორ – შემოქმედის მაფორმირებელ აქტივობას, რომელიც ნაწარმოების ურთიერთგანმაპირობებელი ელემენტების ერთიანობას და აგრეთვე გმირისა და მისი სამყაროს გასრულებულობას უზრუნველყოფს. ავტორის დასწრებულობა, მისი ყოფნა ნაწარმოებში მხოლოდ გასრულებულ მხატვრულ მთლიანობაშია შესაძლებელი. მკითხველის მასთან დამოკიდებულება უნდა იყოს არა დამოკიდებულება მეორე, სხვა სუბიექტთან, არა როგორც გმირთან, არამედ როგორც შემოქმედებითი პრინციპების მთლიანობასთან, კრებსთან. მკითხველი მას სუბიექტად ან გმირად კი არ უნდა განიხილავდეს, არამედ შემოქმედებითი პრინციპების ერთ მთლიანობად. „მისი როგორც ადამიანის ინდივიდუალიზაცია არის მკითხველის, კრიტიკოსის, ისტორიკოსის მეორეული, ავტორისგან – როგორც ხედვის აქტიური პრინციპისგან – დამოუკიდებელი, შემოქმედებითი აქტი, – აქტი, რომელიც თვით მას პასიურად აქცევს“ (ბახტინი 1986: 191).

ავტორის ვითარცა გაფორმებული ინდივიდუალურობის სახე, რომელიც ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ იხატება/იშვის მკითხველის ცნობიერებაში, – ეს უკვე ავტორ – შემოქმედი აღარ არის, რადგან შემოქმედი “უპირველეს ყოვლისა გაგებულ/ამოკითხულ უნდა იქნას ნაწარმოების მოვლენებში” (ბახტინი 1986: 190). ადრეულ, ორ დიდ და მნიშვნელოვან ნაშრომში, “ავტორში”, პირველ ყოვლისა, იგულისხმებოდა ესთეტიკური აქტიურობის სუბიექტი, შემომქმედი ძალა, რომელსაც ბახტინი პირველად ავტორს უწოდებს და რომლის აღწერისას მკვლევარს, როგორც უკვე ითქვს, შემოაქვს “გარემოფელობისა” და “ტრანსგრედიენტულობის” კატეგორიები. ცალკერძო ესთეტიკური სფეროსა და, მეორე მხრივ, შემეცნებითი და ეთიკური სფეროების შეპირისპირებისას, ბახტინი ამტკიცებდა: მხატვარი როგორც უშუალო მინაწილე არ ერევა მოვლენაში... მისი, ვითარცა მჭვრეტელისა და დაუინტერესებელი, მაგრამ, ხდომილებათა ღირებულებრივი სტატუსის გამგებისა და შემეცნებლის პოზიცია მოვლენის მიღმაა. მოვლენის გარეთ მყოფელის პოზიციის როგორც არსებითი მდგომარეობის გამოკვეთამ მკვლევარი

მნიშვნელოვან დასკვნამდე მიიყვანა: მხატვარი, “აქტიურდება რა ფორმაში “ და იკავებს რა “შინაარსს მიღმა პოზიციას – როგორც შემქმნებელ-ეთიკური მიმართულებისას, პირველად ეძლევა შესაძლებლობა “გარედან გაამთლიანოს, გააფორმოს და გაასრულოს მოვლენა... ავტორი-შემოქმედი – კონსტიტუციური მომენტი მხატვრული ფორმისა”, სწორედ ამიტომ ნაწარმოების მთლიანობა – ეს არის “მთლიანობა არა საგნისა და არა მოვლენისა, არამედ მთლიანობა მოფლობისა, მოცვა საგნისა და მოვლენისა. ამ გამოთქმებში ფიქსირებულია ესთეტიკური ქმედების ორი მომენტი. “მოფლობა” ცხოვრების ფრაგმენტს გადააქცევს მასალად მხატვრული ნაწარმოებისათვის, ხოლო შემდეგ რეალიზდება გარკვეული ფორმის სახით. სამყაროზე მიმართული/პროექცირებული და მისი მომფლობი აქტიურობა გარდაისახება აქტიურობად, რომელიც ფორმის წიად ზემოქმედებს მკითხველზე. „მოიფლობს“ რა სამყაროს, ავტორი აფორმებს მას, და ეს უკვე გაფორმებული სამყარო მკითხველთან შეყრისას, სწორედ ფორმის გამჭოლ/წიად ავლენს ავტორის აქტიურობას. ეს ზოგადი განწყობა კონკრეტიზდება ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართების ანალიზისას, სადაც გმირი არის ავტორის „მოფლობის“ და გაფორმების საგანი. მიხაილ ბახტინი საუბრობს ავტორის „დაძაბულ ურთიერთმიმართებაზე გმირის ცხოვრების ყველა მომენტთან – სივრცობრივ, დროით, ღირებულებრივ და აზრობრივ გარემყოფელობაზე, რომლის მეშვეობითაც შექუჩდება მთელი გმირი ... შეიკრიბება იგი და მისი ცხოვრება და გასრულება მთლიანობად იმ მომენტებით, რომლებიც თავად მისთვის (გმირისთვის) ... მიუწვდომელია”, რადგან გმირს როგორც ფსიქოლოგიურ მოცემულობას არ ძალუძს თავისივე თავის კონსტიტუირება, ვერ ხედავს ყოველივე იმას, რაც გარს არტყავს, არ შესწევს უნარი საკუთარი ცხოვრების ვითარცა ერთი მთელის /დასრულებულობის დანახვისა და ა.შ. ამასთან (და ეს ძალზე მნიშვნელოვანია) გმირის როგორც *სხვას* ცნობიერების არსებობა – ესთეტიკური მოვლენის უცილობელი პირობაა. “ავტორი ვერ გამოიგონებს საკუთარ შემოქმედებით აქტთან მიმართებით ყოველგვარ დამოუკიდებლობას მოკლებულ გმირს... ავტორი-მხატვრისათვის გმირი წმინდა მხატვრული აქტის წინამასწარი ძიება და მოცემულობაა.” ბახტინს მხედველობაში აქვს “შესაძლო გმირი, რომელიც ჯერ არ გახდარა გმირი, ჯერ არ გაფორმებულა ესთეტიკურად <...> გმირის სწორედ ეს ესთეტიკურსმიღმა რეალობა გაფორმდება და შევა <...> ნაწარმოებში. გმირის ეს რეალობა <...> არის სწორედ მხატვრული ხედვის საგანი,

რომელიც ამ ხედვას ესთეტიკურ ობიექტურობას ანიჭებს”; მხოლოდ “მოფლობისა” და გაფორმების აქტისას იძენს გმირი მხატვრულ რეალურობას. ამიტომ სიტუაცია, როდესაც “გმირი მოიფლობს/დაეუფლება ავტორს” ან “ავტორი მიფლობს/დაეუფლება გმირს”, არის ესთეტიკური გარემყოფელობის დამახინჯება (ბახტინი 1963: 18-20). ესთეტიკური გარემყოფელობის ჩანაცვლება ეთიკურით ან შემეცნებით იწვევს ნაწარმოების იდეალურ დაბოლოება/დაგვირგვინების, “შინაგანი ღირებულებრივი სიმშვიდის// სიმყუდროვის “დაკარგვას და ხდება ის, რასაც ბახტინი “ავტორობის კრიზისს” უწოდებს.

ამგვარი ჩანაცვლების რეზულტატია მაგ., რეალისტური ხასიათი, როდესაც გმირი „ავტორის სოციალური თუ სხვა რომელიმე თეორიის“ (ბახტინი 1975: 178) უბრალო ილუსტრაციად იქცევა. შენიშვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ტერმინში „რეალისტური“ არც თუ თანამედროვე გაგება/მნიშვნელობა ძვეს, რადგან ლევ ტოლსტოის, ფიოდორ დოსტოევსკის, სტენდალის შემთხვევები ბახტინს მიაჩნდა იმ რიგის მოვლენებად, როდესაც “გმირი მოიფლობს/ეუფლება ავტორს”. როგორ შეიძლება ჩანაცვლების თეზისის ასხნა-განმარტება? მასში ხშიანობს გერმანული ესთეტიკური აზრი, სადაც (ჰეგელამდე) ესთეტიკური ნორმის როლს როგორც შენიშნა *სერგეი ავერინცევა*, თამაშობდა კლასიკური ხასიათი. ანტიკური ესთეტიკა კი, ავტორს, რომელიც ცდილობდა ”ნაწარმოებზე მაღლა დგომას და მის ერთ მთლიანობად დამზერას”. ამგვარი ინტერპრეტაცია მიგვითითებს ბახტინის იდეების გენეზისზე, მაგრამ არ გვაძლევს მისი შეხედულებათა სისტემის გაგების საშუალებას. მკვლევრის აზრით, რეალისტური ნაწარმოების გმირი ავტორის შემეცნების, თანაგრძნობის, გულისწყრომის ობიექტი ხდება. ამისა გამო დისტანცია, რომელიც ავტორს აშორებს გმირისაგან, გადაინაცვლებს სხვა – შემეცნებით-ეთიკურ – სიბრტყეზე. ესთეტიკურ და ეთიკურ-შემეცნებითი სფეროების შერევა/აღრევა იწვევს იმას, რომ გმირი არ შეკრბება მთლიანობად, მას არ ეძლევა “ესთეტიკური სიყვარულის” მაღლი/კურთხევა. ეს სიყვარული არის ავტორის “შემოქმედებითი რეაქცია” გმირზე, “მოფლობა” ამ უკანასკნელისა. “ეს შემოქმედებითი რეაქცია არის ესთეტიკური სიყვარული. ტრანსგრედიენტული ესთეტიკური ფორმის მიმართება/ დამოკიდებულება გმირთან და მის ცხოვრებასთან, შინაგან აღებულები, თავის თავში არის ერთადერთი დამოკიდებულება მყვარებელისა ყვარებულთან”. პირველადი ავტორის გმირისადმი გარემყოფელობის იდეის დასტურია ის, რომ ავტორ-შემოქმედი იმყოფება მთლიანად ნაწარ-

მოებში და არა მის რომელიმე ნაწილში. „ავტორია მატარებელი ნაწარმოების როგორც დასრულებული მთლიანობის მთელი ძაბვისა და აქტიურობისა, გმირისა მთლიანად და მთელი ნაწარმოებისა, და არის ტრანსგრადიენტული მისი ყოველი მომენტის მიმართ“ (ბახტინი 1975: 14). ესთეტიკური მოვლენა რომ შედგეს, საჭიროა არა მხოლოდ ავტორი და ნაწარმოები, არამედ მსმენელ-მკითხველი. ბახტინი საუბრობს განსაკუთრებულ “შემოქმედებით ქრონოტოპზე, სადაც ხდება ნაწარმოებსა და ცხოვრებას შორის გაცვლა”. გარდა ამისა, თუ გავითვალისწინებთ თეზისს, რომ ნებისმიერი მოლაპარაკე და მათ შორის მწერალიც, ითვალისწინებს “აღქმის აპერცეპციულ ფონს”, ნაწარმოებში ყოველთვისა ძევს “მეტყველების ადრესატის კონცეფცია”. თანაც მსმენელზე ორიენტაცია სწორედ ნაწარმოების შიგნით ხდება, როდესაც ადრესატი ხდება “მხატვრული მოვლენის იმანენტური, მონაწილე, შიგნიდან რომ განსაზღვრავს ნაწარმოების ფორმას”. სამწუხაროდ ეს ღრმა თეორიული დებულებები ბახტინმა გამოთქვა აღსარებისა და ბიოგრაფია-ავტობიოგრაფიის ანალიზისას. მეორადი ავტორი, რომელიც თავს იჩენს მხატვრული ტექსტის სტრუქტურასა და საზღვრისში, – იერარქიული ცნებაა. მის წიაღში ერთმანეთზეა გადაწნული ავტორის სიტყვითა და ავტორის იდეით შექმნილი წყებები/მწკრივები. ამიტომ უპირველეს ყოვლისა უნდა განვასხვაოთ ეს ორი იპოსტასი: ოპერაციის სირთულეს ქმნის ის, რომ მიხალ ბახტინის “სიტყვას” აქვს უკიდურესად სპეციფიკური სახე. იგი ლინგვისტიკის ნეიტრალური ობიექტი კი არ არის, არამედ იდეოლოგიურად და ექსპრესიულად გამორჩეული ერთეულია. სიტყვა ყოველთვის ვიდაცის სიტყვაა, მასთანაა გადაჯაჭვული რომელიმე “რა” (განსაკუთრებული აზრობრივი კონტექსტი) და რომელიღაცა “როგორ” (განსაკუთრებული ინტონაციური შეფერილობა); ასე რომ სიტყვა ბახტინთან ყოველთვის არის იდეა, ოღონდ გამოხატული თავისი გამოხატულების მხრიდან. იერარქიის საფუძველში ძევს ისეთი სიტყვა, რომელიც წარმოდგენილია როგორც ავტორის თხრობის ხერხი. აქ კი მართალია *ბორის კორმანი*, რომელიც ამბობს, რომ მეორეული ავტორი ემთხვევა მთხრობელს. უფრო მაღალ დონეზე ავტორის სიტყვა უკვე წმინდა ინტონაციად გადაიქცევა. სიტყვის ის ტიპოლოგია, რომელზედაც ბახტინი “დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემებში” საუბრობს, სწორედ აქ ახდენს იმ მოძრაობის ილუსტრირებას, რომლის მიხედვითაც სიტყვის ობიექტურობა იზრდება, ხოლო მისი საგნობრიობა მცირდება.

გრაფიკული სხეულისგან შედარებით გამოკვეთილი ფენა ის აღვილია, სადაც ფოკუსირდება ცალკეული ინტონაციები და მათ მიხაილ ბახტინი ტექსტის “ავტორისეულ ცენტრს” არქმევს. “ავტორი ლაპარაკობს არა მოცემულ ენაზე, რომლისგანაც ამა თუ იმ სახით გამოაცალკეებულა, არამედ ლაპარაკობს თითქოს ენის წიად, რამდენადმე შემკვრივებული, ობიექტივირებული, მის ბაგეთაგან მოშორებული. <...> პროზაიკოსის ინტენციები სხვადასხვა კუთხით გარდაცედება... სოციალურ-იდეოლოგიური უცხოობის, სიმკვრივის, ობიექტურობის მიხედვით“. ავტორს ”ვერ მიაგნებ ენის ვერცერთ სიბრტყეზე: იგი იმყოფება სიბრტყეთა გადაკვეთის ორგანიზაციულ ცენტრში. და სხვადასხვა სიბრტყე სხვადასხვა სიშორეზეა ამ ავტორის ცენტრისგან” (ბახტინი 1975: 112, 415-416). აქვე ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ყველა დებულება ეხება მხოლოდ პროზას, რადგან ბახტინისათვის ფრიად მნიშვნელოვანია ანტი-თეზები – ეპოსი და პროზა – პოეზია. შემდეგ, ლიტერატურულ რეგიონებში “არ არიან განსხვავებულ ენათა წარმომდგენელი მოლაპარაკე ადამიანები”, მაგრამ არის ეპოსისეული “ერთი მთლიანი სიტყვა ავტორისა”, ან პოეტური პირდაპირი მთლიანი და უცილო/შეუცილებელი სიტყვა (ბახტინი 1975: 147, 99). ის იდეალური “სტილისტური ზღვარი”, რომელზედაც ბახტინი საუბრობს პოეზიასთან მიმართებით, გვხვდება მის მსჯელობაში ეპოსის შესახებ. მკვლევარი აქ მსჯელობს არა კონკრეტული ტექსტების მასშტაბით, არამედ იმ “ქანობრივი” კონტესენციის მასშტაბით, რომელიც გამოიყვანება მათგან; სხვაობებს რომ გაუსვას ხაზი, მკვლევარი შესადარებელ მოვლენათა აბსოლუტირებას ახდენს. და იგი სინამდვილეშიც იგივეა, რომ ერთ შემთხვევაში მანძილი “ავტორისეული ცენტრიდან” სიტყვიერ პერიფერიამდე დიდია, სხვა შემთხვევაში – ცოტა. გაცილებით რთულია საკითხი, როგორი სტრუქტურა აქვს ავტორის იდეას. ბახტინმა ამ საკითხს მიუძღვნა სპეციალური თავი “დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემებში” – წიგნში, რომელსაც უკავშირდება, პირველ ყოვლისა, პოლიფონიის კატეგორია. ამჯერად ამ ნაშრომიდან მხოლოდ ერთ საკითხს მივაქცევთ ყურადღებას: რა დამოკიდებულებაა პოლიფონიის მოვლენასა და ავტორის იდეის ფუნქციონირებას შორის? პირველი და ძირითადი თეზისი მკვლევარისა: ავტორისა და გმირის ხმათა თანაბარუფლებიანობა. მაგრამ რა არის ხმა?.. რადგან ბახტინი პირდაპირ წერს “ხმა-იდებების” შესახებ (ბახტინი 1975: 103). ესაა სიტყვა აღებული თავისი მნიშვნელობის ასპექტი. სიტყვას კი, როგორც გვახსოვს, შეიძლება

ჰქონდეს გრაფიკული გამოხატულება, შეიძლება არსებობდეს ინტონაციის სახით, ამიტომ ავტორის ხმა შეიძლება ისმოდეს ამბის მოხრობელის ხმად ან ტონად, რომელიც გასდევს ტექსტის ნებისმიერ ფრაგმენტს... ავტორის სიტყვა შეიძლება გამოიხატოს არა მხოლოდ სიტყვაში, არამედ ნაწარმოების არასიტყვიერ მომენტებშიც. უპირისპირებდა რა ერთმანეთს პოლიფონიურ და მონოლოგურ ტექსტებს, ბახტინი ამბობდა, რომ მათში იდუა სხვადასხვანაირად ვლინდება. მონოლოგურ ნაწარმოებში იგი შეიძლება იყოს, პირველ ყოვლისა, “სამყაროს ხედვისა და გამოხატვის პრინციპი... მეორე, იდუა შეიძლება მოცემული იყოს როგორც მეტ-ნაკლებად გამოკვეთილი ან გაცნობიერებული, გამოხატულისგან გამომავალი დასკვნა, მესამე და ბოლო, ავტორის იდუა შეიძლება უშუალოდ გამოიხატოს მთავარი გმირის იდეოლოგიურ პოზიციაში”. გარდა ამისა, იგი უნდა იყოს ობიექტივირებული (ბახტინი 1975: 94). საფიქრებელია, რომ ბახტინი იღებდა რა პოლიფონიურ და მონოლოგურ თხრობას ორ იდეალურ მიჯნად, ახდენდა ანტითეზის აბსოლუტირებას. ავტორის იდუა პოლიფონიურად აგებულ ტექსტშიც უნდა რეალიზდეს, ამიტომ შესაძლოა იგი გმირების მეტყველებაშიც ისმოდეს/ უღერდეს. სხვა საქმეა, რომ მასზე არ არის აქცენტი და სხვა ხმა-იდებთან ერთად თანაბარის უფლებით არსებობს. ვფიქრობთ, ყველაზე მეტად ბახტინის გამახვილებული ყურადღება იმით გამოვლინდა, რომ მან ავტორის იდეის გამოვლენის პირველი ხერხი მონოლოგური თხრობის ჩარჩოთი შემოფარგლა. სინამდვილეში/თუმცა კი არსებობს ნებისმიერი ტიპის ნაწარმოებში და თავად მკვლევარმა, მიუძღვნა რა მთელი თავი კომპოზიციურ და ჟანრულ თავისებურებებს დოსტოვესკის შემოქმედებაში, ირიბად დაადასტურა ეს. ბახტინი აანალიზებს მასში იმ ერთიან განწყობას, რომელიც განაპირობებს სწორედ პოლიფონიური ნაწარმოების ფუნქციონირებას: ”პოლიფონიის მხატვრული ნება არის მრავალი ნების შერწყმა, მოვლენის ნება”, და ამიტომ ავტორი ქმნის ამისათვის საჭირო სიუჟეტურ ვითარებებს. ავანტურული სიუჟეტი “აყენებს ადამიანს განსაკუთრებულ მდგომარეობაში, რომელიც იწვევს მის გახსნას და პროვოცირებას, უჩვეულო და მოულოდნელ ვითარებებში მოახვედრებს და შეაჯახებს სხვა ადამიანებთან იდეისა და ადამიანი იდეის გამოცდის მიზნით“. გმირებისა და იდეების შეყრისათვის კი საჭიროა სივრცითი და დროითი „წერტილი“... საჭიროა დროისა და სივრცის კარნავალური თავისუფლება და კარნავალური მხატვრული კონცეფცია (ბახტინი 1975: 25, 48, 120, 207). ეს ერთიანი განწყობა

არის, არსებითად, დოსტოევსკის ცენტრალური იდეა – იდეათა დიალოგის დასტური, რომელშიც მონაწილეობს როგორც გმირი, ისე ავტორი. ამასთანავე, საქმე ეხება ავტორის იდეის რეალიზაციის ორ დონეს: ერთ მათგანზე იდეა ტექსტის სიღრმეშია დაფარული და თავს ნაწარმოების სტრუქტურით ავლენს (სიუჟეტში, კომპოზიციაში, ქრონოტოპში, ჟანრში) და ქმნის ავტორის იდეის უფრო მაღალ ფენას – ავტორის პოზიციას, მეორეზე – ღიად ისხამს ხორცს ავტორის ხმაში.

ერთი შეხედვით, მეორეულ ავტორზე ბახტინის მსჯელობა რომანტიზმზე მის შენიშვნებში, რამდენადმე ამოვარდნილია. მკვლევარი წერს იმის თაობაზე, რომ “რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია ავტორის პირდაპირი თავდავიწყება მძიმე მისული ექსპრესიული სიტყვა, რომელიც არავითარი უცხო სიტყვიერი ქსოვილის წიად არ გარდატყდება”. ავტორისეული იდეები არ აისახება/იხატება “ისინი გამოიხატება უშუალოდ, დისტანციის გარეშე”, რადგანაც არ არის დისტანცია, “ავტორის პოზიციასა და გმირის პოზიციას შორის“ (ბახტინი 1975: 233, 96). უკეთეს სიტყვის შესახებ გამოთქმა კიდევ შეიძლება ახსნილ იქნას იმავე გზით, რა გზითაც აზრები ეპიკური და პოეტური სიტყვის მონიშნზე, ფრაზა იდეის შესახებ ერთი შეხედვით მცდარი შეიძლება მოგვეჩვენოს: მიხაილ ბახტინი სტრუქტურულად გამოხატულ იდეას უტოლებს/ უთანასწორებს ავტორის ხმას. მაგრამ სამაგიეროდ ეს გაიგივება ავტორის კონცეფციის კიდევ ერთი ნიუანსის გამოვლენის საშუალებას გვაძლევს. ავტორის პოზიცია მატერიალიზდება ტექსტის სტრუქტურაში, რომლის დომინანტაც, როგორც ცნობილია, რომანტიკულ ეპოქაში იყო გმირი. რომანტიკული ხასიათი, თავის მხრივ, ესტეტიკური გარემოფელობის დამახინჯების იმ ვარიანტად მიაჩნდა, როდესაც “ავტორი მოიფლობს გმირს” (ბახტინი 1979: 21, 157). აქედანაა თეზისი დისტანციის არქონისა, რომელიც, რასაკვირველია, ბუკვალურად არ უნდა გავიგოთ: ”ირჩევს რა გმირს და ირჩევს რა მისი გამოხატვის დომინანტას, ავტორი უკვე შინაგანი ლოგიკითაა დაკავშირებული თავის არჩევანს, რომელიც უნდა გახსნას გამოსახულებაში” (ბახტინი 1963: 76). აქ კვლავ ვუბრუნდებით ფორმაში ორი ერთურთს-დაუმთხვეველი ცნობიერებისა და აქტივობის ვითარებას. ავტორი როგორც იდეოლოგიური პოზიცია შეხებაში აღმოჩნდება პირველად ავტორთან. ხაზი გავუსვათ, რომ იდეა მიიწევს რა მაღლა, ავტორ-შემოქმედისაკენ, თანდათან კარგავს თავის შინაარსიანობას: იგი ფორმალიზდება და კარგავს შემფასებლურ/

შეფასებით მომენტს. გვირგვინის დამდგმელი კი არის არა იდეა, არამედ “ესთეტიკური სიყვარული”. ეს ვითარება პრინციპულად მნიშვნელოვნად ჩანს. პირველადი ავტორი მსაჯი კი არ არის, არამედ ის, ვისგანაც ებოძა გმირსა და გმირის სამყაროს “სიყვარულის ძღვენი” და “ფორმის ძღვენი” (ბახტინი 1989: 81, 80). ახლა შეიძლება უფრო დიფერენცირებულად აღვწეროთ ის ტრიადა, რომელიც სტატიის დასაწყისში მოვიტანეთ: ბიოგრაფიული ავტორი მიხაილ ბახტინს თითქმის არ შეუსწავლია (ბახტინი 1965: 167-172). პირველადი ავტორი – ეს არის ესთეტიკური მოვლენის მონაწილე, რომელშიც ერთ წერტილში ხვედებიან მხატვარი, მისგან დამოუკიდებელი ღირებულებრივი რეალობა და მკითხველი, ასევე აღებული არა როგორც რეალური სახე, არამედ როგორც მხატვრული აქტის შინაგანი ობიექტი. პირველადი ავტორი როგორც ესთეტიკური ქმედობის ობიექტი შეფასების გარეთაა/მიღმაა და თავს იჩენს მთელს ნაწარმოებში. მეორეული ავტორი იდეურად მნიშვნელოვანი და იერარქიული ცნებაა. იერარქიის სათავეს წარმოადგენს/ქმნის ავტორის პოზიცია, რომელიც განფენილი/განხორციელებულია ტექსტის სიუჟეტურ-კომპოზიციურ და ჟანრულ სტრუქტურაში. საფუძველში ძვეს ავტორისგან თხრობის ფორმა. ავტორის იდეა ამ კომპოზიციურ ფორმასთან ფაკულტატურ კავშირშია: მთხრობელის მეტყველება ავტორის იდეასთან მიმართებით, შესაძლოა, იდეოლოგიურად ნეიტრალური იყოს ანდა შეიძლება აღინიშნებოდეს მისი დასწრებულობა. მათ შორის იმყოფება ავტორის ხმა, ავტორის სიტყვის იდეოლოგიური შინაარსი. იგიც, თავის მხრივ, იერარქიულია, აქვს თავისი შუაგული, რომელსაც მიხაილ ბახტინი “ავტორის ცენტრს” უწოდებს.

2. ავტორი და გმირი

მიხაილ ბახტინის ნაშრომებმა განსაკუთრებული რეზონანსი გასული საუკუნის 70 –იანი წლების ბოლოს და 80 –იანი წლების დასაწყისში შეიძინა და ეს მოხდა მას შემდეგ, რაც 1979 წელს, ავტორის გარდაცვალებიდან ოთხი წლის თავზე გამოვიდა წიგნი „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკა“. 60-იან წლებში (1965 წ.) დაიბეჭდა მისი წიგნი “ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა”, მოგვიანებით კი ნაშრომი

დოსტოევსკის შემოქმედებისა და პოეტიკის პრობლემებზე, მაგრამ ყველაზე მეტი გამოსხაურება – ყოველ შემთხვევაში ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში – “სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკას” მოჰყვა. ამ წიგნში ცენტრალური ადგილი უკავია 20-იან წლებში დაწვებულ, დაუსრულებელ და საარქივო მასალებში შემორჩენილ ნაშრომს “ავტორი და გმირი ესთეტიკურ ქმედებაში”. სწავლულის არქივსავე შემოუნახავს ფილოსოფიური ხასიათის თხზულება იმავე პრობლემატიკაზე, რომელიც იმდენად დაზიანებული აღმოჩნდა, რომ მის მხოლოდ ფრაგმენტებზე თუ შეიძლება ლაპარაკი. მკვლევრის ტექსტების ამგვარი ისტორია იმდენად შეიძლება იყოს საგულისხმო, რამდენადაც იგი “გაშლილ” და “გადაჭიმულ” საბჭოეთში მარგინალიზებული ადამიანის ბედსა და ცხოვრებისეულ გზას უკავშირდება. ვიხსენებ 70-იან წლებში, უხარისხო საგაზეთო ქაღალდზე, სარანსკში დაბეჭდილ კრებულს, რომელშიც მიხაილ ბახტინის ფოტოცაა გამოქვეყნებული; ფოტოსურათიდან ყველაზე „დემოკრატიულ ტრანსპორტზე” – ველოსიპედზე ფეხშემოდგმული ფილოსოფოსი შემოგვეყურებს, რაც, სხვა რომ არა ვიცოდეთ რა ამ კაცის ბიოგრაფიიდან, მე პირადად ბევრისმეტყველ ფაქტად მესახება იმ გარიყულობის გათვალისწინებით, რაიც, თუნდაც ამ ვიზუალურ დოკუმენტზეა ასახული: დღეს უკვე საყოველთაოდ აღიარებული ლიტერატურათმცოდნე, საბჭოური პროვინციის „გლუბინკაში“, ათხრილი, ორმოციანი და ტბორებით “გამშვენებული” გზის პირას დგას და, როგორც ჩანს, მოყვარული ფოტოგრაფის მიერ შეყოვნებული წამის შემდეგ, კვლავ თავის პედაგოგიურ, უჩინარ მოღვაწეობას გააგრძელებს მორდოვიის უნივერსიტეტში. ესეც ჩვეული მოვლენა უნდა იყოს და, როგორც ჩანს, არა მხოლოდ საბჭოეთში... ჰუმანიტარული იდეების ბედი და ბედისწერა, ალბათ, იმთავითვე იყო დაკავშირებული ყარობობითა და უქონლობით გასპეტაკებული სულის მიმოხვრასთან. ასეა თუ ისე, “მიხაილ ბახტინი” დღეს უკვე ქრესტომათიული სახელია და მისი ზემოხსენებული ნაშრომიც – “ავტორი და გმირი ესთეტიკურ ქმედებაში” – ფილოსოფიური ესთეტიკის თვითმყოფადი ნიმუშია. თუ უფრო დავაზუსტებთ, ეს არის ესთეტიკისა და ზნეობის ფილოსოფიის მიჯნაზე, ანუ იმ სივრცეში მყოფი ნაშრომი, რომელსაც თავად ბახტინი ადამიანის ქმედითი “მოვლენის”, “საქციელის” სამყაროს უწოდებს. ნაშრომის საფუძველმდებელი ეთიკური კატეგორიაა “პასუხისმგებლობა”, რომლის კონკრეტიზაციაც ხდება ცნებაში “უაღიბობა ყოფიერებაში”: ადამიანს არა აქვს “აღიბის”, ანუ გადახრის უფლება

იმ ზნეობრივი პასუხისმგებლობისაგან, რომლის ყოფიერებაში რეალიზაციაც მისი ერთადერთი და განუმეორებელი “ადგილია”, განუმეორებელი საქციელია, რომლის ექსტრაპოლირებაც უნდა მოხდეს მთელ მის ცხოვრებაზე; ესე იგი, ადამიანის ცხოვრება ერთი მთლიანი საქციელია – პასუხისმგებლობით გამსჭვალული საქციელი. მისაილ ბახტინის ერთი ყველაზე ადრეული ნაშრომთაგანი სწორედ ასეა დასათაურებული – “საქციელის ფილოსოფიისათვის”. მის დიალოგურ კონცეფციას, კერძოდ, “ჩემი სხვა”-ს პრობლემას სწორედ აქ დაედო საფუძველი და შემდგომში უფრო დეტალურად დამუშავდა ნაშრომში ავტორსა და გმირზე. ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართება არის სუბიექტის მიმართება სუბიექტთან. როდესაც ბახტინმა ესთეტიკურ ობიექტში გამოაცალკევა “დიალოგის” კატეგორია, იგი ამ ობიექტს განიხილავდა არა საგნობრივ-ბუნებრივ ფენომენად, არამედ სრულიად ახალ ყოფით-ესთეტიკურ წარმონაქმნად, რომელიც დაფუძნებულია “მე”-სა და “ჩემი სხვა”-ს სუბიექტების, პერსონოლოგიურ და იმანენტურ-სოციალურ ანუ ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართებაზე.

საგულისხმოა “მე” და “ჩემი სხვა”-ს განხილვა ისტორიული პოეტიკის განასერში. პოეტიკის ისტორიის პირველ სტადიას *ალექსანდრ ვესელოვსკი* სინკრეტიზმის ეპოქას უწოდებდა. სინკრეტიზმი, როგორც მხატვრული პრინციპი, სამყაროს განუწვალებელ აღქმას და შესაბამისად განუწვალებელ ესთეტიკურ ცნობიერებასაც გულისხმობს. არქაული ადამიანი სინკრეტულად აღიქვამს გრძნობის ორგანოთა მონაცემებს, საკუთარ თავსა და ბუნებას, „მე“-სა და „ჩემ სხვა“-ს, სიტყვასა და მისით აღნიშნულ საგანს, რიტუალურ და ყოფით ქმედებას, ხელოვნებას და ცხოვრებას. ერთი სიტყვით, როგორც *ალექსანდრ ვესელოვსკი* აღნიშნავს თავის ქრესტომათიულ ნაშრომში, სინკრეტიზმი გამოხატავს არქაულ ცნობიერებას, რომელიც სამყაროს ერთ მთლიანობად წარმოიდგენს და რომლისთვისაც სრულიად უცხოა განყენებული, განწილვადი და რეფლექსიური აზროვნება. მკვლევარმა თვალი გაადევნა ამ პრინციპის გამოვლინებას პოეტური ენისა და სტილის სფეროში, მხატვრული სახის სტრუქტურაში, ლიტერატურის გვარებისა და ჟანრების წინარე ისტორიაში, ავტორობის ფორმირებაში, მოტივსა და სიუჟეტში და სხვა. ერთი სიტყვით, სინკრეტულობის პრინციპი ლიტერატურის ცენტრალური კატეგორიების ცხავში გატარების შემდეგ, ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი პოეტურ სახეთა სფეროში აღმოჩნდა. ამიტომ, შემდგომში, როდესაც სინკრეტიზმზე ვისაუბრებთ, მხედველობაში გვექნება არა კონკრეტული ეპოქის

გამომხატველი მხატვრული ფაქტი, არამედ საზოგადოდ ხელოვნება, რომლის სახეობრივ სტრუქტურასაც სინკრეტიზმის პრინციპი განაპირობებს. საქმე ის არის, რომ ესთეტიკურ ობიექტს სინკრეტული სტატუსი არა მხოლოდ არქაიკაში აქვს, არამედ იგი, ამა თუ იმ ფორმით, პოეტიკის განვითარების სხვა სტადიებზეც იჩენს თავს. საგულისყურია, რომ ამ პრობლემაზე, ოღონდ მის სხვა ასპექტზე, საუბრობს *მერაბ მამარდაშვილი* მარსელ პრუსტის შემოქმედების განხილვისას: „ცნობიერების რომელიღაცა დონეზე – და ამ დონეზე გადამწვეტი ცხოვრებისეული მოვლენები უკვე არსებობენ – ყველაფერი გვეძლევა ერთგვარის სინკრეტულის სახით“. ლიტერატურას ცნობიერების სწორედ ამ სახეობასთან მივყავართ და ამიტომ სინკრეტიზმი მისი ისტორიული საშოკი არ არის, არამედ ერთგვარი არქეტიპული თვისება, რომლის კვლავ და კვლავწარმოება ხდება. სინკრეტიზმის ფენომენის მეტაისტორიულ მნიშვნელობასაც ეს განაპირობებს.

ეს ისტორიული ექსკურსი მხოლოდ იმიტომ დაგვჭირდა, რომ “სუბიექტური სინკრეტიზმის” ცნებამდე მივსულიყავით. თავად ტერმინი პოეტიკოსმა *სამსონ ბროიტმანმა* შემოიტანა გასული საუკუნის 80-იან წლებში, მაგრამ ამ ფენომენის არსებობის ფაქტები, რა თქმა უნდა, ადრეც აღინიშნებოდა.

თეორიულმა პოეტიკამ კარგა ხანია გაარკვია, რომ ესთეტიკური ობიექტი მოვლენის ბუნებისაა (მოვლენობრივია), რაც გულისხმობს, რომ მისი არქიტექტონიკა განპირობებულია ესთეტიკური მოვლენის სუბიექტების – ავტორის, გმირისა და მკითხველ-მსმენელის ურთიერთობითა და ურთიერთმიმართებით. სწორედ ამ ურთიერთობათა სტრუქტურიდან ამოიზრდება თხზულების არქიტექტონიკაცა და სხვა გამომხატველი კომპოზიციური ფორმებიც.

არქაული ფოლკლორი, ძველი ლიტერატურები და ტრადიციული ხალხური შემოქმედება, სწორედ ანონიმური პრინციპისა გამო, ავტორის ცნებას არ იცნობს, მაგრამ ყოველთვის და ყველგან შეინიშნება რაღაცა ისეთი მოვლენა, რაც თანამედროვე „ავტორისა“ და „გმირის“ ცნებათა ეკვივალენტად შეიძლება მივიჩნიოთ. ესაა, მაგალითად, თხრობისას არამოტივირებული და უეცარი გადასვლა მესამე პირიდან პირველზე და შემდეგ კვლავ თხრობის პირვანდელ პოზიციაზე დაბრუნება. ესე იგი პირდაპირი თხრობის ჩანაცვლება პირობითად პირდაპირი მეტყველებით – ყოველგვარი დათქმისა და გაფრთხილების გარეშე. ეს ფაქტი პოლინეზიური ფოლკლორის მკვლევარებმა შენიშნეს და, მათივე

ვარაუდით, უძველეს სააზროვნო პრინციპზე დამყარებული ამ მოვლენის საზრისი ის არის, რომ სუბიექტური სტრუქტურა ენობრივი ფორმით სწორედ ასე ვლინდება. მოკლედ, საქმე გვაქვს სუბიექტური სინკრეტიზმის ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებთან. ფოლკლორულ ცნობიერებაში „მე“ -სა და „ჩემი სხვა“ -ს, ანუ ავტორისა და გმირის სფეროები განუწვავლებელია და მათ შორის საზღვარი იმდენად „გაუმავლებელია“, რომ თხრობა ძალდაუტანებლად გადადის ერთიდან მეორეში.

სუბიექტური სინკრეტიზმის გამომხატველი ფორმა კარგა ხანია ჩაბარდა ისტორიას და სუბიექტური ორგანიზაციის ოდესღაც დომინანტური პრინციპი დღეს მხოლოდ რელიქტად უნდა წარმოვიდგინოთ, მაგრამ საქმე ის არის, რომ ალექსანდრ ვესელოვსკი „ქოროსეული სინკრეტიზმის“ ფენომენის შესწავლისას მის გასაღებს სწორედ სუბიექტური ორგანიზაციის ფორმაში ეძიებდა; ქოროსი უპიროვნო ავტორად განიხილავდა, საიდანაც თანდათან გამოიყოფოდა და გამოცალკევდებოდა პიროვნული ავტორის სახე და სწორედ ამ პროცესში წარმოიშობოდა სტილური, ჟანრული და კომპოზიციური ფორმები. „ქორო – ავტორ-გმირის“ ურთიერთმიმართების საკითხი მკვლევარს არ დაუყენებია.

ქოროსა და სხვა არქაული ფორმების ავტორ-გმირის იპოსტასს განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცევს *ოლგა ფრეიდენბერგმა* და *მიხაილ ბახტინმა*, თუმცა ამ პრობლემისადმი მათაც განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდათ. თუ ვესელოვსკისთვის ცენტრალური საკითხი სინკრეტიზმის პიროვნული და ქოროსეული საწყისთა ურთიერთმიმართება იყო, ოლგა ფრეიდენბერგი საკვანძო პრობლემად სუბიექტის ობიექტთან მიმართებას განიხილავდა, ხოლო მიხაილ ბახტინი „მე“-სა და „ჩემი სხვა“-ს ურთიერთმიმართებას გამოყოფდა. სუბიექტ – ობიექტის და სუბიექტ-სუბიექტის განსხვავებულ ასპექტთა ამგვარმა აქცენტებმა განაპირობა კვლევის შედეგთა სხვაობაც.

ოლგა ფრეიდენბერგი, ვესელოვსკისდა კვალად, ხაზს უსვამდა პირველყოფილი ადამიანის ბუნებისგან და სოციუმისგან განუწვავებლობას და ამ ფაქტის შინაგან და არსობრივ კორელატად (თანაფარდად) ის მიაჩნდა, რომ ალექსანდრ ვესელოვსკი არ აცალკევებდა სუბიექტს ობიექტისაგან და არ ახდენდა მასთან დაკავშირებული აქტიური და პასიური სტატუსების დიფერენცირებას. ანტიკური კულტურის მკვლევრის აზრით, ცნობიერების ამგვარი სტრუქტურაა ასახული სიტყვიერი შემოქმედების ერთ-ერთ უძველეს ფორმაში – მითში, სადაც თავად

მთხრობელი იდენტურია თავისი მონათხრობისა: სუბიექტობრივ (აქტიურ) ასპექტში იგი – „ავტორია“, ანუ ზემოქმედი ღმერთია, ობიექტობრივში (პასიურში) კი – „გმირი“, ანუ ღმერთი, რომელიც თავად განიცდის ზემოქმედებას, თუმცა ეს ორი ასპექტი მითში განუყოფელია.

ამრიგად, ქმედების ფუნქციაში ღმერთი არის ის აქტიური სუბიექტი, რომელიც შემდგომში „ავტორად“ იქცევა. ამის თაობაზე *სერგეი ავერინცევი* წერს: „auctor („ავტორი“) – nomen agentis – ია, ანუ აღნიშნავს მოქმედების სუბიექტს; auctoritas („ავტორიტეტი“) – კი ამ სუბიექტის რომელიღაც თვისების აღმნიშვნელი. თვით ქმედება აღინიშნება ზმნით *augeo*, ერთი იმ ზმნათაგანით, რომელიც, გოეთესებურად თუ ვიტყვით, ლათინური ენის თაურზმნაა (*rvorte*), რომლის აზრობრივი სიზრქეც ვერ გადმოიცემა სალექსიკონო სტატიაში. „აუგეო“ – ეს არის ღმერთების, ვითარცა კოსმიური ინიციატივის წყაროსთვის მახასიათებელი, ნიშანდობლივი ქმედება: „განვამრავლებ“, „თანავმოქმედებ“ ან, უბრალოდ, „სწავდივარ“ – რაღაც მომყავს ყოფიერებაში, ვაყოფიერებ ანდა არსებულს ვმატებ წონას, მოცულობას ან პოტენციას” (ავერინცევი 1994: 105).

მაგრამ იგივე ღმერთი პასიური (ობიექტობრივი) იპოსტასით, განმცდელისა (თვითონ რომ განიცდის ზემოქმედებას) და კვდომის ფუნქციით – ეს უკვე „გმირია“. კლავ ოლგა ფრეიდენბერგის მაგალითებს თუ მოვიშველიებთ, ბერძნებთან „კვდომისა“ და „გმირად ქცევის“ ცნებებს სინონიმური გაგება ჰქონდა – „კვდომა“ ნიშნავდა „გმირად ქცევას“. გმირი იმთავად ადამიანი კი არ იყო, არამედ მომაკვდავი ღვთაება, თვით კოსმოსი ან „ტოტემი ჩასვენების მდგომარეობაში, ქვესკნელში“. სწორედ ამიტომ გმირის პირველსაწყისური და დასაბამური მნიშვნელობა, სრულიად განსხვავებულია მისი თანამედროვე გაგებისაგან.

მეამბოხურ ბუნებასა და მამაცურ ხასიათს გმირი მოგვიანებით შეიძენს, როდესაც იგი ქვესკნელსა და ჯოჯოხეთში საგმირო საქმეებს სწადის – შეეჭიდება სიკვდილს და, „ძღვევად საკვირველის“ კვალად, ხელახლა იშვის და იბადება ცხოვრებაში. სათქმელია ისიც, რომ, როგორც „ავტორის“ ცნებაში შეინარჩუნა კულტურულმა მეხსიერებამ „ღმერთის“ ხსოვნა, არც სიტყვა „გმირში“ გაწვეტილა კავშირი-მიმართება „სიკვდილთან“. მეხსიერების ამგვარმა ფაქტმა ავტორის გმირთან და მის სამყაროსთან ესთეტიკური მიმართებისას მსჯელობისას, მიხაილ ბახტინს საფუძველი მისცა ეთქვა, რომ ეს არის დამოკიდებულება სიკვდილად მიდრეკილისადმი.

მითში სუბიექტ –ობიექტის განუწვალელობის აღწერისას, ოღგა ფრეიდენბერგის მიხედვით, არ არსებობს განსხვავება იმათ შორის თუ ვინ მოგვითხრობს, რა მოითხრობა და ვის მოეთხრობა.

ვინც ყვება, როგორც უკვე აღინიშნა, განუწვალელებელი ავტორი – გმირი – ღმერთია; მაგრამ საქმე ის არის, რომ მსმენელიც ღმერთია; თხრობა, რომელსაც ლოცვის ფორმა აქვს, მიმართულია ღვთისადმი და იმავდროულად მსმენელისა და მაყურებლისადმი, რომელთა თვალწინაც მიმდინარეობს მოვლენა. თავის მხრივ, ის, რაც მოითხრობა (სიუჟეტი და თავად მოთხრობა, რომელიც ერთგვარ „სხეულად“, „ტანად“ უნდა ვიგულოთ) არის საკურთხეველზე მიტანილი მსხვერპლი. ეს სახე ცალსახად მიანიშნებს, რომ მოთხრობა ჰგავს სამსხვერპლო ცხოველს, ანუ კვლავ და კვლავ ღვთაებას თავისი პასიური მდგომარეობის ჟამს (ცნობილია, რომ მითოლოგიურ სიღრმეებში „ქურუმი და მსხვერპლი – ერთი და იგივეა“, ბევრ მითოლოგიაში ღმერთს საკუთარივე თავი მიაქვს მსხვერპლად).

ამ არქაულ სუბიექტურ სტრუქტურას თვით ბერძნულ ლიტერატურაშიც კი არ ამოუწურავს თავისი თავი. ყველაზე უკეთ იგი შემოინახა დრამამ, ასევე ლირიკამაც და თვით ისეთმა გვიანდელმა ჟანრმაც კი, როგორცაა რომანი. უძველესი კომედიის განმსაზღვრელი თავისებურება ისიცაა, რომ მოქმედ პირად გამოდის თვით ავტორი, რომელის თავის თავში მოიცავს სუბიექტურ-ობიექტობრივ, ერთეულ-მრავლობით, ქოროულ ფორმებს და ინარჩუნებს ღვთაებრივ და იმავდროულად ზომორფულ ბუნებას. რასაც დღეს გმირი ეწოდება, უძველეს კომედიაში იყო ნიღაბი, რომელიც „პერსონაჟულ“ კატეგორიას კი არ განეკუთვნება, არამედ რეალურს, ცოცხალს და ლიტერატურამდელს.

აღარას ვამბობთ ბერძნული ლირიკის არქაულ სტრუქტურაზე, სადაც მღერაც, ცეკვაც და თხრობაც ავტორისეულია; ერთი სიტყვით, ყველაფერს ავტორი „აკეთებს“, მაგრამ ავტორი ერთეული კი არა, მრავლობითის ფორმით გვევლინება და, მიუხედავად ამისა, იგი თავის თავს პირველი პირის მსოფლობითი ფორმით მოიხსენიებს და ის, რაც მოითხრობა, მას კი არ ეხება, არამედ ღმერთს [იგი ლაპარაკობს ღვთის ნაცვლად და ამითვე ლაპარაკობს თავის თავზე“ (ფრეიდენბერგი 1978:)].

ავტორის აღწერის სუბიექტ-ობიექტობრივი კრიტერიუმების ფრეიდენბერგისეული ვერსია მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო პრობლემის სიღრმისეული გააზრე-

ბის გზაზე. ამგვარი მიდგომისას გადამწყვეტი მნიშვნელობა შეიძინა პიროვნულსა და „ქოროს“ ურთიერთობის არა „რაოდენობრივმა“ ურთიერთმიმართებამ, არამედ აქტიურ-სუბიექტობრივი და პასიურ-ობიექტობრივი პოზიცია-როლების მასშაბინდელი//დასაბამიერი განუწვალელობისა და და სამომავლო პოტენციური განვითარების თავისებურებებმა. მნიშვნელოვანი აღმოჩენა იყო ღვთაებრივი ინტენციის ამოკითხვა ავტორისეულ და გმირისეულ პოზიციაში (ამ ინტენციის თანამედროვე გამოვლინებაა ჩვენს წარმოდგენაში არსებული ავტორ – შემოქმედის სახე).

და მაინც სუბიექტ-ობიექტობრივ კრიტერიუმებს თავისი საზღვრები გააჩნია. დავსვათ საკითხი ამგვარად: არის თუ არა გმირი (ღვთაების პასიური მიდგომარეობა) ობიექტობრივი, ამ სიტყვის გვიანდელი გაგებით? ზემონათქვამიდან გამომდინარეობს, რომ ოღვა ფრეიდენბერგს გმირი სუბიექტისა და სუბიექტობრივის გამოვლინების თავისებურ ფორმად წარმოედგინა. ასევე ესმოდა პრობლემა მისაილ ბახტინსაც, რომელიც აქცენტს აკეთებდა სუბიექტ-სუბიექტობრივ ურთიერთმიმართებაზე ესთეტიკური ობიექტის არქიტექტონიკაში. სუბიექტობრივი სტრუქტურისადმი ბახტინისეული მიდგომა მჭიდროდ უკავშირდება მკვლევრის ზოგად მეთოდოლოგიურ მიზანდასახულობებს. ამ მიმართულებით ძიებისას მისი ერთ-ერთი ამოსავალი წანამძღვარი იყო ადამიანის არსებობის რეალურ ფორმად „მე-სხვა“-ს ორერთიანობა და არა „აბსტრაქტული მე“. „სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკაში“ იგი წერს, რომ როგორც ღედის საშოში ხდება ადამიანის ფორმირება – ასევე იღვიძებს მის ცნობიერებაში შეფარული უცხო ცნობიერება. ესთეტიკური შემოქმედება ერთი ცნობიერების ფარგლებში არ ხდება. ესთეტიკურ მოვლენაში რამდენიმე მონაწილეა და ორერთიანი “მე –სხვა” “ავტორი-გმირი”-ს ფორმით წარმოგვიდგება. ხელოვნების განვითარების ადრეულ ეტაპზე, როდესაც ესთეტიკური ცნობიერება ის-ის იყო იღვიძებდა და ყალიბდებოდა, წარმოშობის პროცესში მყოფი ავტორი, ზედმოწვევითი გაგებით, სხვათა ცნობიერებაში იყო თავშეფარებული. ეს იყო “სხვათა ქორო”, რომლის მხარდაჭერისა და დამოწმების გარეშე ესთეტიკური აქტი შეუძლებელია.

ქოროს სუბსტრატი კარგად ვლინდება უძველეს ლიტერატურულ გვარში – ლირიკაში: “ლირიკა – ეს არის საკუთარ თავში შინაგანი “მე”-ს ემოციური თვალთ ხედვა და შინაგანი “სხვა”-ს ემოციური ხმის სმენა. მე ვუსმენ ჩემს

თავს სხვაში, სხვებთან ერთად და სხვებისთვის...<...> მე ვპოულობ ჩემ თავს ემოციურად მთრთოლვარე უცხო ხმაში, განვასახოვნებ/განვფენ ჩემს თავს ხოტბის აღმვლენელ უცხო ხმაში, ვპოულობ მასში საკუთარი შინაგანი თრთოლვისადმი ავტორიტეტულ მიდგომას” (ბახტინი 19: 149).

ცხადია, საკითხის ამგვარი დასმისას მიხაილ ბახტინი აქცენტს აკეთებს არა პიროვნების მასისგან განუწვალელობაზე ან სუბიექტის ობიექტისგან განუსხვავებლობაზე, არამედ ყურადღებას ამახვილებს ცნობიერებაში (იგულისხმება ესთეტიკური ცნობიერება) სუბიექტური სინკრეტიზმის ფუნდამენტურ დაფუძნებულობაზე, “სხვა“-ს “მე“-სათვის პრინციპულ აუცილებლობასა და საჭიროებაზე. ეს აუცილებლობაა რომ ბადებს და წარმოშობს ხელოვნებას და ამავე აუცილებლობის უშუალო და თვალსაჩინო გამოვლინებაა ქორო. ამავე დროს “ავტორის ავტორიტეტი არის ქოროს ავტორიტეტი” (ბახტინი 1979: 149), რომელიც, იმავდროულად “სხვათა” ანუ გმირთა ქოროდაც გვევლინება.

აღსანიშნავია, რომ ავტორ-გმირი ბახტინთანაც და ფრეიდენბერგთანაც ღმერთია, რომელიც პირდაპირ და “ობიექტობრივად” კი არ ვლინდება, არამედ ინტენციის იმგვარი განსაკუთრებული ფორმით, ურომლისოდაც ავტორობა როგორც ასეთი – შეუძლებელია. ბახტინი მას უწოდებს „ცხოვრებისგარე აქტიურ პოზიციას“ და „პიროვნული ყოფნის ესთეტიკური გაფორმებისათვის აუცილებელ პირობას“. მხატვარი სწორედ ისაა, ვინც ცხოვრებისგარეა აქტიური... იგი ცხოვრების შინამოს (შიგნიდან) გამგები და მისი თანაზიარი კი არაა მხოლოდ, არამედ მას იგი „უნდის,, იქ, სადაც ცხოვრება თავისთვის და თავისთავად არც არის, სადაც იგი მიქცეულია თავის გარეთ და საჭიროებს გარემყოფ აქტივობას.

ეს აზრი რომ უფრო ნათელი გახდეს, პოლიფონიური რომანის ბახტინისეული თეორია უნდა გავიხსენოთ, სადაც იგი დიალოგური სიტყვის ცნებაზე საუბრობს. დიალოგური მიდგომა შეუძლებელია ერთეული მოვლენისადმიც, – თუკი იგი აღიქმება არა როგორც ენის უპიროვნო სიტყვა, არამე როგორც უცხო საზრისობრივი პოზიციის ნიშანი და უცხო გამონათქვამის წარმომადგენელი, ესე იგი, თუკი მასში გვესმის უცხო ხმა. ამიტომ დიალოგური ურთიერთობები შეიძლება მსჭვალავდეს მთლიანად გამოთქმას (მაგ., რომანს) და თვით ცალკეულ გამოთქმასაც კი – თუკი მასში დიალოგურად ეჯახება ორი ხმა. უნდა წარმოვიდგინოთ დიალოგი, სადაც რეპლიკები იმგვარადაა გამოტოვებული, რომ საერთო საზრისი ოდნავადაც არ ირღვევა და ეს მიანიშნებს, რომ მეორე მოსაუბრე

ესწრება დაუსწრებლად, უჩინარად; მისი სიტყვები არ ისმის, მაგრამ მისი ნაუბრის ნაკვალევს განსაზღვრავს ყველა არსებული სიტყვა პირველი მოსაუბრისა. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ეს საუბარია და თანაც დაძაბული, რადგან ყოველი სიტყვა მთელი თავისი არსებით ეხმიანება და რეაგირებს უჩინარ თანამოსაუბრეზე, რადგან ყოველი მათგანი მიუთითებს და მიანიშნებს თავის გარეთ არსებულზე, თავისი საზღვრების მიღმა მყოფ, წარმოუტქმელ უცხო სიტყვაზე.

მიხაილ ბახტინის მიერ ჩამოყალიბებული თვალსაზრისი „სინკრეტული“ ავტორობის სტადიასთან დაკავშირებით, ითვალისწინებს ამ განსაზღვრული ფორმის მთელს ევოლუციას. სწორედ ამ ნიადაგზე შეიძლება აღმოცენებულიყო სუბიექტური მთლიანობის/ერთიანობის განსაკუთრებული სახე, რომელმაც არ იცის დიქტომია, „უგრძნობია“ დაპირისპირებულობათა მიმართ და თავის თავში მოიცავს გარეცხოვრებასა და აქტივობას. ბახტინისეული ავტორობის პრობლემის ამგვარად დასმა იმიტომ არის პროდუქტიული, რომ მის პირობას მკვლევარი პიროვნული საწყისის რაოდენობრივ განვითარებაში კი არ ხედავს, არამედ ღირებულებრივი პოზიციის განსაკუთრებული სახის შექმნაში.

დღეს უკვე ცნობილია, რომ ავტორობა ჯერ კიდევ თვითღირებულებრივი პიროვნების ფენომენის ჩამოყალიბებამდეა წარმოქმნილი, მაგრამ „ავტორობა – საკუთრივი მნიშვნელობით“ დღესაც პიროვნულ ავტორობად გვესმის და მის უპირველეს მახასიათებლად „შემოქმედებით ინიციატივის განუმეორებლობას“ და „ინდივიდუალურ მანერას“ მივიჩნევთ. ბახტინის თვალსაზრისი გვეხმარება და ხელს გვიწყობს იმის გაგებაში, თუ რატომ არსებობდა ესთეტიკურად სრულფასოვანი ავტორი იმ კულტურებში, რომლებშიც პიროვნება ჯერ კიდევ არ იყო სოციუმიდან გამოყოფილი და არ ჰქონდა თვითღირებულებრივი სტატუსი; კულტურებში, რომლებშიც გამომუშავდა ესთეტიკური პოზიციის ის სახე და სხეული, რომელსაც მკვლევარი ცხოვრების გარე აქტივობას (გარემყოფელობას) უწოდებს.

ამრიგად, ისტორიული პოეტიკის ფარგლებში დამუშავდა ის პრობლემატიკა, სადაც გარკვეულ იქნა, რომ ავტორისა და გმირის სუბიექტობრივი სინკრეტულობა არქაულ ცნობიერებასა და ხელოვნებაში დაფუძნებულია „მე“-სა და „ჩემი სხვა“-ს სპეციფიკურ განუწვავლებლობაზე.

3. ავტორის სუბიექტობრივი ირგანიზაცია – ბორის კორმანი

ავტორის თეორიის ფუნდამენტი ძირითადად 20-იანი წლების ლიტერატურათმცოდნეთა ნაშრომებში შეიქმნა. 30 – 50-იან წლებში, როდესაც საბჭოურ სივრცეში ლიტერატურათმცოდნეობის დონე მკვეთრი დაეცა, ავტორის თეორიას მკვლევართა ძალზე ვიწრო წრე იკვლევდა, რომელთა შორის პირველ რიგში უნდა დასახელდნენ ვიქტორ ვინოგრადოვი, ლილია გინზბურგი, გრიგორი გუკოვსკი. თუმცა ამ ავტორთა ნაშრომები საზოგადოებრივი ინტერესის პერიფერიაზე იმყოფებოდა და ლიტერატურის მეცნიერებაზე გავლენას ვერ ახდენდა. ფორმალიზმის ოფიციალური განსჯა და ხელოვნების ე.წ. გნოსეოლოგიური კონცეფციის სრული ბატონობა, ხელოვნების სპეციფიკისადმი უყურადღებობა, მხატვრული ფორმის არსის სრული ვერ/არგაგება და, ბოლოს, უცხოურ გამოკვლევათა არცოდნა და მათი უნახავად და დაუსწრებლად გმობა, ცხადია, ხელს ვერ შეუწყობდა, ავტორის პრობლემის კვლევას და, მეტიც, ამ ტიპის კვლევების მიმართ საექვო დამოკიდებულებასაც კი იწვევდა.

50-იანი წლებიდან ვითარება შეიცვალა და ავტორის თეორიის დამუშავების ახალი ეტაპი დაიწყო. მას სათავეში ჩაუდგა ბორის კორმანი, რომელიც მუშაობდა ბორისოვლების პედაგოგიურ ინსტიტუტში, შემდეგ იუვესკში, უდმურტეთის უნივერსიტეტში, შექმნა სამეცნიერო სკოლა, რომელშიც თანდათან გაერთიანდნენ საბჭოეთის სხვა ქალაქების ლიტერატურათმცოდნენიც. ბორის კორმანისა მისი მოწაფეების სამეცნიერო მუშაობამ ხელი შეუწყო ლიტმცოდნეობის დონის ამაღლებას. გამოდიოდა სამეცნიერო კრებულები, რომლებშიც რეგულარულად იბეჭდებოდა პოეტიკური გამოკვლევები.

არც კორმანი და არც მისი მოწაფეები დასავლელი ავტორების ციტირებას არ ახდენდნენ. ბორის კორმანის სკოლამ ერთი მხრივ, გარკვეულად შეაჯამა ავტორის პრობლემის შესწავლასთან დაკავშირებული საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში შექმნილი ნაშრომების შედეგები, მეორე მხრივ – გამოვიდა “ავტორის თეორიის” შემქმნელის როლში. ბორის კორმანის ყველაზე უფრო ვრცელი დებულებები ორიენტირებულია მხატვრული ნაწარმოების პრაქტიკულ ანალიზზე; ამ ანალიზის მეთოდოლოგიაზე და წარმოგენილია სასწავლო სახელმძღვანელოებში: “მხატვრული ნაწარმოების ტექსტის შესწავლა (მ., 1972), “ნეკრასოვის ლირიკა” (ვორონეჟი, 1964), “რეალიზმის ლირიკა” (ირკუტსკი, 1986).

ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ კორმანის მიერ შექმნილი ავტორის თეორია ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი მხარეების, ლიტერატურული ნაწარმოების აღნაგობისა და მისი ორგანიზაციის სხვადასხვა დონეების, გვარისა და ჟანრის, მეთოდის, მიართულებისა და სტილის, ლიტერატურული პროცესის აღწერისა და გახსნის საშუალებას იძლევა.

ბორის კორმანის მეთოდმა მიიღო სახელწოდება “სისტემურ-სუბიექტური”; კონცეპტუალურმა სისტემატიზაციამ, ცნებათა მოწესრიგებამ შესაძლებელი გახადა ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზის სისტემის შექმნა, რომელიც წარმოაჩენს და ხსნის ნაწარმოების მთლიანობას.

სუბიექტურ ანალიზს სათავე თითქოს ვიქტორ ვინოგრადოვის “ავტორის სახემ” დაუდო, მაგრამ, დაზუსტების მიზნით უნდა ითქვას, რომ იგი “ავტორის სახეს” “ქმნიდა და აგებდა ენობრივი ცნობიერების კონსტრუირების საფუძველზე, გამოდიოდა რა იქიდან, თუ როგორ სისტემას ქმნის ავტორის მეტყველებაში ენის სხვადასხვა სტილისტური მოვლენები. ბორის კორმანი კი იკვლევს არა სტილისტური პლასტების ურთიერთმართებას, რომელსაც ნიღბებივით იყენებს ერთი სუბიექტი – ავტორი, როდესაც სხვადასხვა სტილს მიმართავს, არამედ სხვადასხვა ცნობიერებათა ურთიერთმართებას, ურთიერთდამოკიდებულებას და წარმოადგენს თავის განსაკუთრებულ პოზიციას. ეს არის ნაწარმოების სუბიექტური ორგანიზაცია და მას კორმანი განმარტავს როგორც “ტექსტის თანაფარდობა მეტყველების სუბიექტებთან” (კორმანი 1972: 43). ახლა უკვე ყველა ნაწილი განიხილება როგორც გამოთქმა, რომელთაგან ყოველ მათგანს ჰყავს თავისი სამყაროზე თავისებური ხედვის წერტილის მქონე/მატარებელი სუბიექტი, მაგრამ ამასთანავე ყოველი სუბიექტი არის ავტორის ცნობიერების გამოხატვის ფორმა. ბორის კორმანის ნაშრომებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ იგი სწავლობდა და ეყრდნობოდა ვიქტორ ვინოგრადოვის შრომებს, მაგრამ მაინც ვერ მიიღო მისი შეხედულება და წარმოდგენები სხვა სტილის სრული ფუნქციონალურობის, ავტორის კონცეფციაში მონოლოგურად ავტორიტეტული სხვა ცნობიერების შესახებ, ვინაიდან სიტყვის მიღმა იგი ხედავდა უპირველესად სხვა სუბიექტს, რომელიც ინახავს და ინარჩუნებს სხვა ხედვის წერტილის ფარდობით, პირობით დამოუკიდებლობას, რომელთანაც ავტორი შედის დიალოგურ ურთიერზემოქმედებაში. ბორის კორმანი ყოველთვის აფასებდა და იცავდა ყოველი ხმის უფლებას და “სხვას” ცნობიერების თვითმყოფადობის უფლებას;

როგორც მკვლევარნი წერენ, ეს იყო ბორის კორმანის ცხოვრებისეული ანტიავტორიტარული პოზიცია, რომლის მიხედვითაც მისი დემოკრატიული მრწამსი განსაზღვრავდა მის ლიტერატურათმცოდნეობით პოზიციას (რიმარი... 1994: 62). სწორედ ამიტომ იგი ეყრდნობოდა მიხაილ ბახტინის ლიტერატურათმცოდნეობითი და ფილოსოფიური იდეების ანტიავტორიტარულ შინაარსს, რომელმაც ღრმა გავლენა მოახდინა მის კონცეფციაზე.

ბორის კორმანმა შექმნა სუბიექტური ორგანიზაციის ანალიზის – და არა სტილისტიკური – აპარატი. სუბიექტურ-სისტემური ანალიზი ავლენს ცნობიერებისა და მეტყველების სუბიექტების ურთიერთობების სისტემას და სამყაროს ხედვის ყოველ წერტილს მიუჩენს თავის გარკვეულ ადგილს სისტემაში. ამგვარად, სისტემა უზრუნველყოფს ყოველი სუბიექტის ერთადერთ ადგილს, სასიცოცხლო სივრცის უფლებას და თვითმყოფად ფუნქციონირებას, და ამასთანავე აფიქსირებს მის ურთიერთობას/ურთიერთმიმართებას სხვებთან, ხედავს მას სხვათა წყებაში და რიგში. განსხვავებით უკონტროლო-თამაშებრივი, ავტორიტარულ-თვითნებური დამოკიდებულებისაგან ხედვის სხვა წერტილებისადმი, რომელიც მათ მანიპულაციათა ობიექტებად აქცევს, ეს სისტემა ავლენს ცნობიერების თავისებურ დემოკრატიულობას, იძლევა საშუალებას რეალურად გაეწიოს ანგარიში და ყურადღება მიექცეს ყოველ მათგანს. სუბიექტური ორგანიზაციის სწორედ ამგვარი გაგება განაპირობებს ავტორის პრობლემის სიმწვავეს – ავტორის პოზიცია მართლაც სერიოზულ პრობლემად წარმოგვიდგება, რომელიც საჭიროებს მეტყველებისა და ცნობიერების სუბიექტების ურთიერთობათა სისტემის ანალიზს, ავტორის ცნობიერების სხვა ხმებთან ურთიერთობას ამ ცნობიერების სისტემაში.

შემთხვევითი არა არის, რომ ბორის კორმანის კვლევათა ცენტრში იმყოფება რეალიზმი, სადაც თვით ლირიკაშიც კი, როგორც წერდა მკვლევარი თავის ერთ ადრეულ სტატიაში, ერთი ლექსის ფარგლებში მიეწყობიან, ერთდებიან სხვადასხვა “მე”-ები, სფეროს სხვადასხვა სუბიექტები; ერთი და იგივე საგანი განიხილება სხვადასხვა წერტილიდან: ხედავს მოცემულია სხვადასხვა გმირის აქტით, ასე რომ “... ლირიკული მონოლოგი იქცევა მრავალხმიანობად” (კორმანი 1958: 99-100). ავტორის თეორიის დამუშავება იმის გამოკვლევით იწყება, თუ ნაწარმოების შიგნით როგორ განლაგდებიან და თანაარსებობენ სხვადასხვა ცნობიერებანი და ხმები თვით ყველაზე “მონოლოგურ” ლიტერატურულ გვარში

– ლირიკაში; ბორის კორმანი ლექსს განიხილავს განსხვავებულ ცნობიერებათა ურთიერთზემოქმედებად, როდესაც კვლევის პრობლემად წარმოსდგება ლირიკული სუბიექტის ცნობიერება, რომელიც რეალიზდება ამ ხმებში და მათთან ურთიერთმიმართებაში.

ლირიკის ამგვარი კვლევის შესაძლებლობა ბორის კორმანმა ნიკალაი ნეკრასოვის პოეზიაში დაინახა და სწორედ ამ მასალაზე დაყრდნობით შეიმუშავა “ავტორის თეორიის” ძირითადი ცნებები და ასე გაფორმდა ძირითადი იდეაც – ჩატარებულიყო ლირიკული ნაწარმოების ანალიზი მასში ავტორის ცნობიერების გამოსატვის სხვადასხვა სუბიექტური ფორმების გამოყოფის საფუძველზე. ლირიკის კვლევის ძირითად მეთოდად იქცა მისი სიტყვიერ-მეტყველებითი ორგანიზაციის როგორც ცნობიერების განსხვავებულ ფორმათა ორგანიზაციის შესწავლა, რომელნიც (ცნობიერების განსხვავებული ფორმები) სხვადასხვა სუბიექტებს მიეკუთვნება, ამიტომ ხორციელდებიან სხვადასხვა ხმებად, გვევლინებიან ერთი ცნობიერების – ავტორის ცნობიერების – გამოსატვის სხვადასხვა ფორმებად. ავტორის ცნობიერება არ შეირვეს მათ და არც თვითონ განზავდება მათში, ისინი მისთვის რჩებიან “უცხო”; ავტორი მათგან დისტანცირებულია სხვადასხვა “მანძილითა” და ხარისხით და ამით ახდენს მათს ობიექტივაციას; მაგრამ ამასთანავე მათ ორგანიზებას ისე ახდენს, რომ ისინი ავტორის ცნობიერების გამომხატველ ფორმებად გვევლინებიან.

ტექსტში სუბიექტი, ჩვეულებრივ, უშუალოდ არ სახელდება და ამიტომ ბორის კორმანმა შეიმუშავა მისი გამოვლენის პრინციპები. მან გამოყო ცნებები “მეტყველების სუბიექტი” და “მეტყველების ობიექტი”. მეტყველების სუბიექტი გულისხმობს იმას, ვინც ასახავს და აღწერს, მეტყველების ობიექტი კი – ყველაფერს, რაც არის გამოსახულ-გამომხატული და რაზედაც ხდება თხრობა ანუ რაც მოითხრობა. მეტყველების სუბიექტი აღმოაჩენს თუ მიაგნებს თავის თავს ობიექტთან მიმართებისა და ურთიერთობისას რამდენიმე პარამეტრით: ფიზიკური ხედვის წერტილით, ესე იგი იმ მდებარეობითა და ვითარებით, რომელიც უკავია მეტყველების მატარებელს სივრცეში, დროითი ხედვის წერტილით – მისი მდებარეობითა და ვითარებით, რომელიც განისაზღვრება თხრობითი დროისა და მოქმედების დროის ურთიერთმიმართებით. “თხრობის დრო არის მეტყველების სუბიექტის დრო; მოქმედების დრო – ეს არის გმირთა (მეტყველების ობიექტთა) დრო”; მაგრამ “ფიზიკური ხედვის წერტილი და დროითი ვითარება დაკავშირე-

ბუნნი არიან მეტყველების მატარებლის ზოგადი ცხოვრებისეული პოზიციით”, რომელიც მუდავნდება იდეურ-ემოციური ხედვის წერტილში, “რომელიც გამოიხატება მეტყველების სუბიექტის დამოკიდებულებით აღსაწერისადმი, გამოსახატავისადმი, და საბოლოო ანგარიშით – სინამდვილისადმი” (კორმანი 1972: 20, 24, 27).

მოგვიანებით, მკვლევარს მხედველობაში ჰქონდა რა სუბიექტის ობიექტთან მიმართება/დამოკიდებულების გამომხატველი დროითი და სივრცითი ხედვის წერტილები – იმავდროულად ობიექტის შეფასებასაც რომ გადმოსცემდნენ – ამ მოცემული სიტემიდან გამორიცხა და ამორთო იდეურ-ემოციური ხედვის წერტილი, როგორც მისი ლოგიკის დამრღვევი, და მის ადგილას დააყენა სუბიექტსა და ობიექტს შორის ურთიერთობის სამეტყველო სივრცეში გამომხატველი “ფრაზეოლოგიური ხედვის წერტილი”, ესე იგი “სუბიექტისა და ობიექტის სამეტყველო მანერებს შორის” ურთიერთობის გამომხატველი, ფრაზეოლოგიური ხედვის წერტილი. აქ მთხრობელი არა მხოლოდ სუბიექტია: “იგი თავისი სამეტყველო მანერით, სიტყვებით, გამოხატვით, ინტონაციით გამოდის სხვისი, უფრო მაღალი ცნობიერების ობიექტი” (კორმანი 1992a: 119).

ამ გადამწყვეტი მომენტის წყალობით მხატვრული სამყაროს აგება გვევლინება ხედვის წერტილსა და ობიექტს შორის ურთიერთდამოკიდებულებად; მთხრობელის გამოსახატავ საგანთან დამოკიდებულებისა და საგნის რეალური თვისებების შერწყმით იქმნება კიდევ საგნის სახე. მეტყველების სუბიექტი მთელი თავისი თვითმყოფადობით გვევლინება პრიზმად, ხედვის წერტილად, რომლის წიაღაც გარდატყდება და გარკვეული სახით ფორმდება ავტორის მიერ გამოხატული სინამდვილე; მისი სიტყვა, პოზიცია მონაწილეობს მხატვრული სამყაროს, სახის ქმნალობაში და გამოდის როგორც ავტორის ცნობიერების გარკვეული ფორმის გამომხატველი.

მეტყველების სუბიექტის ხედვის წერტილი თავის მოცულობის, ცნობიერების ტიპისა და სხვა მრავალი პარამეტრის მიხედვით შეიძლება განვაცალკევოთ ავტორი ხედვის წერტილისაგან – მასთან გარკვეულ დაპირისპირებმდეც კი – მაგრამ ავტორი მას მაინც იყენებს მხატვრული სამყაროს ასაგებად და ამიტომ გვევლინება ავტორის ცნობიერების გამოხატვის ფორმად. მაგრამ ავტორის საკუთარი პოზიციის გამოვლენის გადამწყვეტ მოვლენად გვევლინება ის, რომ ავტორის ცნობიერება თავის თავს სიღრმისეულად სწორედ სხვა ხედვის წერტილთან, სხვა სუბიექტთან შეხვედრისას, სხვა ცნობიერების წინააღმდეგობის გადალახვა-

ძღვევისას ხედავს. აქ შესაძლებელია ავტორის ცნობიერებისა და მეტყველების სუბიექტების ცნობიერებას შორის ურთიერთმიმართების ფართო სპექტრი წარმოდგინოთ – მათთან შეფარდებითი, პირობითი იდენტიფიკაციით დაწვებული მათი ობიექტად გადაქცევით (გარკვეულ შესაძლებლობამდე), იერარქიული სისტემის დაწყობით დამთავრებული.

ამავე დროს სუბიექტური ორგანიზაცია თავისთავად ვერ ამოწურავს ავტორის პოზიციებს. “წარმოდგენა, რომელიც ჩვენ ავტორის პოზიციაზე ნაწარმოების სუბიექტური ორგანიზაციის გაცნობისას გვექმნება, განმტკიცდება, შეივსება, ზუსტდება ავტორის პოზიციის შესწავლის წყალობით, რომელიც მოქმედების განვითარებაში და ასევე ნაწილების განლაგება-ურთიერთმიმართებით, ესე იგი ნაწარმოების სიუჟეტურ-კომპოზიციური ორგანიზაციის, <...> ავტორის ცნობიერების სუბიექტსგარე გამოხატვის ფორმებისწიად გამოიხატება”. შესაბამისად ამისა, ბორის კორმანი ავტორს განსაზღვრავს როგორც “სინამდვილეზე რაღაცა ხედვას” (კორმანი 1972: 50-51), “ცნობიერების (მატარებელ) სუბიექტს, რომლის გამოხატულებაც არის მთელი ნაწარმოების ან მათი (ნაწარმოებთა ს.ტ.) ერთიანობა” (კორმანი 1992b: 41). ამას უწოდებს კორმანი “კონცეპიერებულ” ავტორს, რომელიც უპირისპირდება ბიოგრაფიულ ავტორს. მის მუნყოფიერებად გვევლინება მთელი მხატვრული ტექსტი. “ავტორი უშუალოდ არ შედის ნაწარმოებში: ტექსტის რომელი ნაწილიც უნდა განვიხილოთ, ვერ აღმოვაჩინოთ მასში უშუალოდ ავტორს; ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ მისი მეტ-ნაკლები სირთულის სუბიექტურ შუალობებზე” (კორმანი 1992b: 41). სუბიექტური დონე, სიტყვის დონე არის მკვლევრისათვის ავტორის ცნობიერების მთავარი დონე – აქ, ცნობიერებათა ურთიერთზემოქმედების სფეროში, თამაშდება ავტორის კონცეფციის განხორციელების ძირითადი დრამა.

ამიტომ ავტორის პრობლემის დამუშავებას ბორის კორმანი იწყებდა სუბიექტური ორგანიზაციის საკითხებით, რომლებიც მისი სისტემის ბირთვს წარმოადგენენ. უპირველესად იგი ქმნის გამოხატვის ფორმების სისტემატურ გრადაციას, ავტორის ცნობიერების გამოვლენას სუბიექტურ დონეზე – სხვა სუბიექტის ავტორთან დისტანციის, სიშორე-სიახლოვის, მისი ავტორის ცნობიერებასთან ობიექტურობის მიხედვით. ნიკალაი ნეკრასოვის ლირიკაზე შექმნილ წიგნში იგი პირველად ქმნის ამ სისტემას ლირიკასთან მიმართებით და გამოყოფს: 1) “საკუთრივ ავტორს”, 2) “მთხრობელს”, 3) “ლირიკულ გმირს”, 4) “როლური ლირი-

კის” გმირს. “საკუთრივ ავტორი გამოდის... როგორც ადამიანი, რომელიც ხედავს პეიზაჟს, გამოხატავს/გამოსახავს ვითარებებს, გაიაზრებს სიტუაციას. ლექსის უშუალო აღქმისას მკითხველის ყურადღება მიპყრობილია იმაზე, რაც გამოსახულ-გამოხატულია, რაზედაცაა ლაპარაკი...”. “საკუთრივ ავტორის” “მიმალულობა”, მაინც არ ნიშნავს იმას, რომ მკითხველისთვის იგი მიუწვდომელია: “...ჩვენს ვერ დავინახავთ მის გარეგნობას, ვერ შევიტყობთ მისი ხასიათის განსაკუთრებულობას, მაგრამ მისი ცხოვრებისეული პოზიცია, სიკეთესა და ბოროტებაზე წარმოდგენები, სოციალური სიმპატიები და ანტიპატიები, ზნეობრივი პათოსი, სამყაროსთან მისი მიმართების საზრისი – ეს ყველაფერი აღბეჭდილია ლექსში” (კორმანი 1964: 72, 75).

“საკუთრივ ავტორს” მიერთვის “მთხრობელი”; ბორის კორმანი მას ზოგჯერ “ავტორ-მთხრობელს უწოდებს, მაგრამ არსი ამით არ იცვლება: “აქ, ისევე როგორც ლექსებში, სადაც გამოდის საკუთრივ ავტორი, მკითხველის უმეტესი ყურადღება მიქცეულია გამოსახვის/გამოხატვის საგნისკენ: უშუალო აღქმისას მკითხველი უმალ ხედავს იმას, ვინც გამოხატულია, რაზედაცაა თხრობა, და ხანდახან საერთოდაც ვერ ამჩნევს იმას, ვინც ყვება. როგორია მთხრობელი, როგორ უყურებს იგი სამყაროს, როგორი მიმართება აქვს სინამდვილესთან, ვინ უყვარს და ვინ ეჯავრება – ამას ყველაფერს მკითხველი შეიტყობს არა იმდენად ავტორის თვითდახასიათებიდან, რამდენადაც იქიდან, თუ როგორ გამოსახავს/გამოხატავს იგი სხვა ადამიანს” (კორმანი 1964: 77) .

ერთი შეხედვით ჩანს, რომ ეს თავისებურებები ლამის განურჩევლობამდე აახლოებს “საკუთრივ ავტორსა” და “მთხრობელს”, მაგრამ ეს ასე არ არის, რადგან “მთხრობელი” შეიძლება გაეხსნას მკითხველს “...როგორც ვიდაც, გმირის აღმქმელი; იგი ხედავს გმირს, მიმართავს მას, ფიქრობს მასზე, მაგრამ არ გვევლინება ვინმე პირად; დაბოლოს, “მთხრობელი” შეიძლება წარმოგვიდგეს როგორც “...ხედვის წერტილის მქონედ, იმად, ვინც ფიქრობს და ყვება, და გმირი აშკარად მხოლოდ მის მოგონებებში ცოცხლობს; მთხრობელი არ მიმართავს გმირს, არამედ ელაპარაკება მასზე მკითხველს; იგი მიჩქმალულია ტექსტში უფრო მეტად, ვიდრე განხილულ შემთხვევებში” (კორმანი 1964: 79).

მაგრამ როგორი განსხვავებაც უნდა იყოს “საკუთრივ ავტორსა” და “მთხრობელს” შორის, შინაგანად ისინი ურთიერთნათესავნი არიან, და ბორის კორმანი ხაზს უსვამს, რომ “...ესენი არა იმდენად თვითმყოფადი სუბიექტური ფორმე-

ბია, რამდენადაც ერთი ფორმის ნაირსახეობანი: სამყაროს ხედვის თვალსაზრისით საკუთრივ ავტორი და მთხრობელი ერთნი არიან” (კორმანი 1964: 80). მათი ერთიანობას, არსებითად, “შენიღბულობაზე”, “მიჩქმალულობაზე” მითითება განაპირობებს იმ ყველაფერთან ერთად, რომ მათი ლირიკული სუბიექტურობა, გულისყური აზრებსა და განცდებზე ყველაფერს თვითონ იქვემდებარებენ.

“საკუთრივ ავტორისა” და “მთხრობელისაგან” განსხვავებით, “ლირიკული გმირი” სოციალური, ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური და ყოფითი კონკრეტულობის თვალსაზრისით სრულიად სხვა დონეზე იმყოფება. პირველ რიგში, ეს იმაზეა დამოკიდებული, რომ იგი თავისი დასწრებულობით ქმნის გარკვეულ გარდამტეხ გარემოს მკითხველსა და ავტორს შორის: “ლირიკული გმირი – ეს არის მეტყველების მატარებელიც და გამოსახვის საგანიც: იგი ღიად/აშკარად დგას მკითხველსა და გამოსახულ სამყაროს შორის; მკითხველის ყურადღება უპირატესად ეპყრობა იმას თუ როგორია ლირიკული გმირი, რა მოსდის მას, როგორია მისი სამყაროსთან დამოკიდებულება, მდგომარეობა და სხვა”. ნეკრასოვის ლირიკასთან დაკავშირებით ეს ნიშნავდა, რომ “ლირიკული გმირი” “საკუთრივ ავტორისა” და “მთხრობელის” ფონზე გამოიყოფოდა – “...ჩვეული გარკვეულობით ყოფითი, ცხოვრებისეული, ბიოგრაფიული იერსახითა და ემოციურ-ფსიქოლოგიური მკვეთრად დამახასიათებელი წყობით” (კორმანი 1964: 178). ასევეა, არსებითად, “როლური ლირიკის” გმირიც.

ლირიკული ნაწარმოების სუბიექტური ორგანიზაციის ოთხი ვარიანტიდან (“საკუთრივ ავტორი”, “ავტორ-მთხრობელი”, “ლირიკული გმირი” და “როლური ლირიკის” ცენტრალური პერსონაჟი) ბორის კორმანმა ავტორის ინდივიდუალურობის, ავტორის “მე”-ს განსხეულების კიდევ ერთ ვარიანტს მიაქცია ყურადღება: “არსებობენ ლირიკული სისტემები, რომლებშიც მეტყველების სუბიექტის აღქმის საკითხი არა არსებითია: ავტორის ცნობიერება მათში უშუალოდაა გამოსატული და არა “მე” მაშუალების/შუამავლების კრებულის წიად. ამგვარ ლირიკულ სისტემებში მკვეთრად შესაგრძნობი მეტყველების მატარებლის ადგილს იკაავებს მკვეთრად შესაგრძნობი პოეტური სამყარო; ამ სამყაროსა და მკითხველს შორის უშუალო აღქმის შემთხვევაში არ არის პიროვნება როგორც გამოსახვის მთავარი საგანი ან მკვეთრად შესაგრძნობი პრიზმა, რომლის წიადაც მკითხველის თვალწინ გარდატყდება სინამდვილე” (კორმანი 1964: 179).

როგორც ვხედავთ, ბორის კორმანს აქაც არ ტოვებს ლირიკული ლექსის სწორედ სუბიექტური ორგანიზაციისადმი ინტერესი. მკვლევარი ყურადღებას მიაპყრობს იმგვარ მოვლენებს, რომლებიც ვარაუდობს მეტყველების მატარებლის პიროვნების კონტურების წარხოცვას და ამასთან ერთად წარმოადგენენ მხატვრული ხედვის ერთობ გარკვეულ ტიპს.

ბორის კორმანი ათანას ფეტის ლირიკის მაგალითით აჩვენებს, “პოეტური სამყაროს” პირობებში სუბიექტური “მე” როგორ ასრულებს არა ფსიქოლოგიური თვითგასხნის//თვითგამოვლენის მაინდივიდუალიზებულ როლს, არამედ დაკვირვების ფუნქციას. ამიტომ “ბევრ შემთხვევებში “მე” ფეტთან ასრულებს წმინდა სამსახურის ფუნქციას; იგი გამოდის ჩვეული სიტუაციის ელემენტად ან განწყობილების მატარებლად, მაგრამ სიტუაცია და განწყობილება იძენენ თვითმყოფად მნიშვნელობას და სულაც არ ხსნიან უშუალოდ “მე”-ს შინაგან იერსახეს. სწორედ ამიტომ “ავტორის იერსახე ფეტის ლირიკაში გამოირჩევა უკიდურესი განუსაზღვრელობით: იგი მერყევია, გადღაბნილი, მოუხელთებელი; არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური სახის კონტურებია წარხოცილი, არამედ საფუძველიც, მისი გულისგულიც ძალზე ძნელად მოიხელთება. ეს ყველაფერი ფეტის პოეზიის უმნიშვნელოვანეს თავისებურებას უკავშირდება – მისი ლირიკული სამყაროს პრინციპულ განუსაზღვრელობას” (კორმანი 1964: 183, 184). ეს “განუსაზღვრელობა... ლირიკული სამყაროსი” უშუალოდ დაკავშირებული აღმოჩნდება “...ფსიქოლოგიური და ყოფითი კოლიზიების ბუნდოვანებასთან, გარესამყაროს სურათის მერყეობასთან, გარეგანი რეალიების განსაკუთრებულ როლთან მის პოეზიაში, მისი პოეზიის უპირატესად ასოციაციური ხასიათით რომაა განპირობებული” (კორმანი 1958: 189). პოეტური მეტყველების სუბიექტი ათანას ფეტის ლექსებში არა იმდენად პოეტური “მე”-ს ფსიქოლოგიურ პორტრეტს იძლევა, რანდენადაც ამ “მე”-ს გარესამყაროს შთაბეჭდილებებში განაზავებს.

მაგრამ თუ ლიდია გინზბურგი პოეტური სამყაროს შემაჯამებელი დახასიათებით შემოიფარგლა (“...საგანთა სამყაროთი და მოვლენებით მათი დაშიფრულობა...“), ბორის კორმანი ყურადღებას მიაპყრობს ფეტის, ასე ვთქვათ, XIX საუკუნის რუსული პოეზიის ყველაზე ლირიკული ლირიკოსის, მხატვრული აზროვნების პირველსაფუძველებს.

ამრიგად, მკვლევართა გაგებით ავტორი გამოდის როგორც თხრობითი საწყისის უშუალო მატარებელი, თუმც კი ავტორის დასწრებულობის ხარისხი

თხრობითი მეტყველების სუბიექტში შეიძლება იყოს სხვადასხვა. ამით თხრობითი მეტყველების სუბიექტი ავლენს ვარიაციულობის ტენდენციას – “ავტორის სახით” ერთ-ერთი პერსონაჟის თვისებიდან მოყოლებული მეტყველების მატარებლამდე, რომელიც, “... გამოდის მხოლოდ ტექსტში, არ მოიძიება როგორც გარკვეული პირი”.

ამრიგად, ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორი აღმოჩნდა ცნობიერების მატარებელი, რომელიც არ ემთხვევა მეტყველების სუბიექტების მიერ გამოხატულ არცერთ ცნობიერებას; იგი წარმოადგენს ნაწარმოების მთლიანობას. ავტორი ბოლო ინსტანციაა, რომელიც იმყოფება ტექსტის გარეთაც (ტექსტსგარე მყოფია), ტექსტის შიგნითაც და ხორცს ისხამს “მთელი სუბიექტობრივი ორგანიზაციის” წყალობით, განიმარტება როგორც “მოცემული ნაწარმოების შემქმნელი ტექსტის ყველა ნაწილის შეფარდება, მეტყველების სუბიექტებთან – იმათთან, ვისაც მიეწერება ტექსტი (ფორმალურ-სუბიექტობრივი ორგანიზაცია), და ცნობიერების სუბიექტებთან – იმათთან, ვისი ცნობიერებაცაა გამოხატული ტექსტში (შინაარსობრივ-სუბიექტობრივი ორგანიზაცია)” (კორმანი 1992a: 43) .

აქ ერთგვარი წინააღმდეგობრიობაა: ტექსტის ყველა ნაწილს ჰყავს თავისი სუბიექტი და იმავედროულად მთელ ტექსტს ყავს მხოლოდ ერთი სუბიექტი – ავტორი. ეს წინააღმდეგობრიობა გვაჩვენებს, რომ ფაქტობრივად მკვლევარმა გააანალიზა დიალოგური ურთიერთობები მხატვრული ტექსტის შიგნით, რომლებიც საბოლოო ჯამში მიდიან ავტორისა და არავტორის იმ დიალოგთან, რომელიც, როგორც ასეთი, თუმცა კი დარჩა მისი კონცეფციის მიღმა, მაგრამ მაინც იჩენს თავს მის მიერ მიკვლეულ სუბიექტობრივ ურთიერთობათა სტრუქტურაში. ლიტერატურული ნაწარმოები თეორიულად კი არა, სწორედ რეალურად წარმოსდგება აქ როგორც ავტორის ცნობიერებისა და “სხვების” ურთიერთობათა დრამა; სხვებისა, რომლებიც ინარჩუნებენ პირობით/ფარდობით თვითმყოფადობას. ამგვარად, ყალიბდება წარმოდგენა ავტორზე როგორც “სხვასთან” დიალოგური ურთიერთობის სუბიექტზე.

აქ იჩენს თავს ბორის კორმანის კონცეფციის პრინციპული სიახლოვე მისაილ ბახტინის კონცეფციასთან. თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ ბორის კორმანი დგამს მომდევნო ნაბიჯს ლიტერატურული ნაწარმოების შემოქმედებითი სუბიექტის მოქმედების ბუნების ამოხსნის გზაზე. თუ ბახტინმა, ავტორის პრობლემის ამ ასპექტით დამსმელმა, დაამუშავა იგი უპირატესად ფილოსოფიურ-

ესთეტიკურ პლანში, ხოლო პოეტიკის პლანში შემოიფარგლა ძირითადად სიტყვის დონის განხილვით, კორმანმა, რომელმაც პრობლემის კვლევა, როგორც ჩანს, ბახტინისგან დამოუკიდებლად დაიწყო და ვერდნობოდ რა ვიქტორ ვინოგრადოვის, ლიდია გინზბურგის, გრიგორი ვინოკუროვისა და სხვათა შრომებს, მთელი ყურადღება გადატანილი აქვს პოეტიკის კვლევაზე. მან შეიმუშავა სუბიექტური ორგანიზაციის მთელი აპარატი და სწორედ ნაწარმოების აღნაგობაში აღმოაჩინა ავტორის მოქმედების კონკრეტული სტრუქტურების სისტემა ფაქტობრივად როგორც ავტორის ცნობიერების სხვა ცნობიერებებთან დიალოგი. და თუმცა კორმანი არ წერდა ამ დიალოგზე, ლიტერატურული ნაწარმოების მისეული გამოკვლევები ხდება ავტორის აქტიურობის დიალოგური ბუნების შემეცნების პროცესის ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი – და მისი ძალმოსილება ისაა, რომ მკვლევარი მიჰყვებოდა არა ნაწარმოებზე ზოგად წარმოდგენებს, არამედ თვით ტექსტის ორგანიზაციის კონკრეტული ფორმებს.

ამრიგად, ბორის კორმანის მიერ აღწერილი ურთიერთობები ავტორისა და ლირიკული გმირისა ლირიკაში, ავტორისა და პიროვნული მთხრობელისა, მოამბისა ეპიკურ ნაწარმოებში წარმოაჩენს ამ ფიგურათა დიალოგურ ურთიერთქმედებას. განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება ეს იქ, როდესაც ავტორი და სხვა სუბიექტები დიდად არიან დისტანცირებულნი – მაგალითად, ამგვარ ურთიერთობებში: ავტორი და მოამბე, ავტორი და როლური ლირიკის გმირი. ავტორი დისტანცირებს კიდევ გმირისაგან, ცდილობს მის გასრულებას გარეგნული ხედვის წერტილიდან, და ამასთანავე შედის კონტაქტურ ურთიერთობაში მასთან, გარკვეულად იდენტიფიცირებას ახდენს მის ცნობიერებასთან, მიიღებს მას. კონტაქტისა და დისტანციის ეს ერთიანობა შეადგენს კიდევ ლიტერატურული ნაწარმოების სხვადასხვა დონეებს შორის დიალოგური ურთიერთობების საფუძველს; ამგვარ წინააღმდეგობრივ სისტემებში ორგანიზაციის ეს სხვადასხვა დონეები სხვადასხვანაირად იჩენენ თავს, კერძოდ როგორც “მონოლოგი” და “პოლიფონია” (ამგვარად გაგებული დიალოგური სტრატეგია განიხილება რომანული აზროვნების სპეციფიკასთან დაკავშირებით) (რიმარი 1989:).

ცნობიერებათა ამგვარი დრამის სახით ლიტერატურული ნაწარმოები თავდაპირველად კორმანის მიერ განიხილებოდა მხოლოდ საკუთრივ სუბიექტობრივი ორგანიზაციის დონეზე, რომელსაც იგი, როგორც უკვე ითქვა, უპირისპირებდა სუბიექტგარე დონეს. ნეკრასოვის ლირიკაზე შექმნილ მონოგრაფიაში და 70-იანი

წლების ნაშრომში “ავტორის ცნობიერების კომპოზიციური და სტილისტური გამოხატვის საშუალებები” სუბიექტობრივ ფორმებთან დამოკიდებულებაში გამოიყო ავტორის კონცეფციის გამოხატვის სხვა ფორმებიც, კერძოდ, სიუჟეტურ-კომპოზიციური ორგანიზაცია: ”ავტორის კონცეფციის გამოხატვის მნიშვნელოვან სუბიექტგარე საშუალებად გვევლინება ნაწარმოებში მოქმედების განვითარების ამსახველი სიუჟეტურ-კომპოზიციური ორგანიზაცია” (კორმანი 1972: 51). ამრიგად, “ვაი ჭკუისაგან”-ზე შექმნილ სტატიაში სიუჟეტი და კომპოზიცია დაპირისპირებულია “გამოხატვის სიტყვიერ ხერხთან”: “ავტორის ცნობიერების გამოხატვის სიტყვიერი ხერხის წიად გადმოიცემა ავტორის გმირთან სიახლოვე: ნაწარმოების სიუჟეტურ-კომპოზიციური ორგანიზაციის წიად ავტორი გამოაცალკეებს თავის თავს გმირისაგან” (კორმანი 1972: 51). სუბიექტობრივი ფორმების გამოცალკეება ავტორის ცნობიერების სუბიექტგარე ფორმების სისტემასთან დამოკიდებულებაში ბორის კორმანს ერთხანობა შემორჩა: მეტყველების სუბიექტი არსებობდა შინაარსობრივ-საგნობრივი სტიქისგან (“ნივთების სამყაროს, საგნების, მოვლენების”) დამოუკიდებლად.

გაადრმაგა რა თავისი სისტემა, მკვლევარმა შეიმუშავა წარმოდგენა/აზრი “სუბიექტობრივისა სიუჟეტური ერთიანობის” შესახებ და ამისდა კვალად მივიდა სიუჟეტის სრულიად ახლებურ განმარტებამდე: “...ნაწარმოები წარმოადგენს განსხვავებული დონისა და მოცულობის სუჟეტების ერთიანობას...” (კორმანი 1992b: 508-509).

თუ გავიხსენებთ ლილია გინზბურგის ადრეულ განმარტებებს ავტორისა და მისი გმირების ურთიერთობების სისტემის შესახებ, ამ დასკვნამდე უნდა მისულიყო კორმანიც. ლილია გინზბურგის მიერ 30-იან წლებში შესრულებული “ჩვენი დროის გმირის ანალიზი” გზას ხსნიდა ზოგადთეორიული საკითხის – მხატვრული ტექსტის შიგნით ავტორის ცნობიერების გამოხატვის სუბიექტობრივი და სუბიექტგარე ფორმების ურთიერთშემავსებელი ურთიერთობების – დაყენებისაკენ. ლილია გინზბურგისათვის მნიშვნელოვანი იყო, რომ რომანში “ავტორი უფრო ფართოა თავის გმირებზე, კერძოდ, თავის მთავარ გმირზე...” (გინზბურგი 1941: 171).

მკვლევარმა ყურადღება გაამახვილა იმაზე, რომ ავტორის პოზიცია შეეფარდება რამდენიმე მთხრობელის პოზიციას და ჩვენს ყურადღებას აფიქსირებს იმ ხერხებზე, რომელსაც ავტორი მიმართავს თავისი პოზიციის გამოსახატავად ისე, რომ დასახმარებლად არ მიმართავს ამა თუ იმ მთხრობელს. ამ ხედვის

კუთხით განიხილება, კერძოდ, პეჩორინის შეხვედრის, პაემნის სცენა მაქსიმ მაქსიმინთან: “მიზეზი” რის გამოც პეჩორინმა გულგრილად გაუწოდა ხელი ყოფილ შტაბს-კაპიტანს, ამის ახსნა შეუძლია მხოლოდ ავტორს, თუმცა პირდაპირი ავტორისეული მეტყველება, ესე იგი ავტორთან ახლო მყოფ მთხრობელ-ზე, რომანში ერთხელაც არ გაისმის. იგი ამას ხსნის ნაწარმოების ერთობლიობითა და მთლიანობით, რომელშიც ჩართულია მაქსიმ მაქსიმინიც თავისი გაგებისა და წარმოდგენების მთელი შეზღუდულობითა და სისუფთავით, და პეჩორინიც, – საკუთარ ირონიაში გაბმული და გახლართული” (გინზბურგი 1941: 172).

“ნაწარმოების ერთობლიობა/მთლიანობა” სიტყვიერ გამოუხატველობას აკომპენსირებს; ეს, კორმანის ტერმინოლოგიას თუ გამოვიყენებთ, – ავტორის ცნობიერების გამოხატვის სუბიექტგარე ფორმაა. აქედან შემდეგი ნაბიჯია – აღიარება იმისა, რომ ერთ ტექსტში სულ ცოტა ორი სიუჟეტი: გმირის სიუჟეტი და მთხრობელის სიუჟეტი. ამგვარად, ნაწარმოების სიუჟეტი წარმოადგენს ავტორის ცნობიერების სუბიექტობრივ და სუბიექტგარე ფორმების ერთიანობას. ამ იდეამ ბორის კორმანი აიძულა უარი ეთქვა ავტორის ცნობიერების გამოხატვის სუბიექტობრივი ფორმების (რაც ნიშნავს, სუბიექტობრივი ორგანიზაციისაც) დაპირისპირებაზე სუბიექტგარე ფორმებთან, რომლებიც ხორცს ისხამენ სიუჟეტურ-კომპოზიციური ორგანიზაციითა თუ ორგანიზაციაში. ამიერიდან ბორის კორმანის განმარტებაში “სუბიექტობრივი დონის ანალიზი გვეკლინება სიუჟეტურ-კომპოზიციური დონის დახასიათებისათვის აუცილებელ წანამდგვრად“ (კორმანი 1987: 388), რადგან სიუჟეტური ფორმები უერთდებიან სუბიექტგარეებს, მათთვის საერთო სიუჟეტური მთლიანობის ფარგლებში. წარმოიშვა წარმოდგენა ნაწარმოების სიუჟეტზე როგორც გმირების სიუჟეტებისა და მეტყველების მატარებელთა სიუჟეტების გამაერთიანებელ სისტემაზე.

მკვლევარის აზრის ეს მიმართულება და საერთოდ ამ მიმართულებით ფიქრი უჩვენებს გმირის სიუჟეტისა და მთხრობელის სიუჟეტის დიალოგურ კავშირს. თავისი გამუდავებისათვის მასალა საჭიროებს გარკვეულ ხედვის წერტილს, მაგრამ, ამის საპირისპიროდ, ხედვის წერტილიც აყალიბებს მასალას და ახდენს მის ფორმირებას. გმირის სიუჟეტის დინამიკა აირეკლება მთხრობელის დინამიკაში, ხოლო მთხრობელის დინამიკა შესაბამისი სახით ამუდავნებს და შეაფასებს გმირის სიუჟეტის დინამიკას. სწორედ ეს ურთიერთქმედება ქმნის სა-

ხეს, აქვს შემოქმედებითი ხასიათი და ამჟღავნებს მოცემული დიალოგის მარგანიზებული ავტორის პოზიციის ლოგიკას.

ამ თვალსაზრისით ბორის კორმანის ძიებების ღირებულება, პირველ ყოვლისა, ისაა, რომ სიუჟეტში პირველ პლანზე წამოვიდა და აქცენტი გააკეთდა ავტორის აქტიურობაზე მასალასთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით; სიუჟეტი განიხილება როგორც მასალის ავტორისეული ორგანიზაცია, რომელიც წარმოგიდგება როგორც მეტყველების წარმართვაც და როგორც ობიექტების სამყაროს ორგანიზაციაც: “სიუჟეტი – ტექსტის ნაწყვეტების თანმიმდევრულობა, გაერთიანებულნი ან საერთო სუბიექტით (იმით, ვინც ითვისებს, აღიქვამს და გამოხატავს), ანდა საერთო ობიექტით (იმით, რაიც აითვისებს/აღიქმება და გამოიხატება)”. პირველ შემთხვევაში – ეს არის თანმიმდევრობა ნაწყვეტებისა, რომლებიც მიეწერება მხოლოდ მეტყველების სუბიექტს ანდა ცნობიერების სუბიექტის პოზიციის ამსახველს. მეორეში – მოქმედებების, პეიზაჟების აღწერილობების და ა.შ. თანმიმდევრობა. ბორის კორმანი აღნიშნავს, რომ სიუჟეტის ერთეულების გამოყოფის სუბიექტობრივი და ობიექტობრივი ნიშნების ურთიერთობა შეიძლება იყოს უთანასწორო – ერთი როგორც გაბატონებული, მეორე როგორც დაქვემდებარებული – მკვლევარი გახაზავს, რომ “იმისგან დამოუკიდებლად, ამ ორი ნიშნისგან – სუბიექტობრივისგან თუ ობიექტობრივისგან – გამოიყოფა სიუჟეტის ერთეულები, ამ ერთეულების თანმიმდევრობის უკან მუდამ დგას ცნობიერების ვილაც სუბიექტი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სიუჟეტი ყოველთვის სუბიექტობრივადაა მნიშვნელოვანი, ესე იგი სუბიექტობრივად მნიშვნელოვანს” (კორმანი 1992b: 49).

ამგვარად, სიუჟეტი არის ცნობიერების რაღაც ხედვის წერტილიდან ორგანიზებული ესა თუ ის მასალა; მასში თავს იჩენს და ვლინდება ამ ორგანიზაციის კონცეპტუალური პრინციპები, ცნობიერების აქტივობა, რომელიც თავს იჩენს ნაწარმოების პოეტიკაში. თავის მხრივ, ეს ცნობიერება ახდენს სხვა ცნობიერებათა ორგანიზებას, ასე რომ “შესაძლებელია სუბიექტური ორგანიზაციის განხილვა სინტაგმატიკის დონეზე”, ე.ი. სიუჟეტი წარმოსდგება როგორც სისტემა “თანმიმდევრულობებისა, რომლებშიც იმყოფებიან ნაწარმოებში მეტყველებისა და ცნობიერების სუბიექტები – თანმიმდევრულობებისა, რომლების განსაზღვრავენ და განაპირობებენ ტექსტის შესაბამისი ნაწყვეტების მონაცვლეობას, ბმულობას...” (კორმანი 1992b: 50).

საბოლოო ჯამში სიუჟეტი წარმოსდგება ურთიერთქმედების ფორმათა სისტემად, სუბიექტის სხვა ცნობიერებებთან დიალოგად, სადაც მუდამდება და ვლინდება ის მხატვრული შინაარსიანობა, რომელიც აღიწერება ცნებით “*კონცეპირებული ავტორი*”, – ესაა საზრისი, ნაწარმოების სტრუქტურაში მოთავსებული სამყაროსადმი ხედვის წერტილი, მისი სიუჟეტური ორგანიზაციის ფორმათა სისტემა. სიუჟეტი ერთთავად და ნიადაგ განიხილება ავტორის ცნობიერების ფორმის გამოსატყულებად, მაგრამ კორმანი აქ ფაქტობრივად გადის ნაწარმოების როგორც ცნობიერების, პოზიციის, ხედვის წერტილების გამოსატყვის წმინდა გნოსეოლოგიური გაგების ფარგლებიდან. სიუჟეტის ამ კონცეფციას მიყვავართ იმის გაგებასთან, თუ როგორ იბადება ეს ცნობიერება ნაწარმოების ფორმირების პროცესში, ავტორის მასალასთან მუშაობისას.

ამგვარად, ბორის კორმანის სიუჟეტის კონცეფციაც ობიექტურად “მუშაობს” ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორის როგორც დიალოგური აქტივობის შესახებ წარმოდგენის ფორმირებაზე.

ამ სისტემაში სიუჟეტის ცნება გადაეჯაჭვება კომპოზიციის ცნებას – ნაწარმოების მთლიანობა განიხილება როგორც ერთიანობა სხვადასხვა დონის სიუჟეტთა სიმრავლისა (არ არსებობს ტექსტის არცერთი ერთეული – ტექსტის რომელიმე სიუჟეტში რომ არ შედიოდეს), ხოლო კომპოზიცია – როგორც “სიუჟეტებსშორისი ბადე, ქსელი, მთელი ნაწარმოების ერთობლიობას რომ მოიცავს” (კორმანი 1992a: 45). კომპოზიცია – ტექსტის ორგანიზაციის ყოველისმომცველი პრინციპია, რომელიც თავს იჩენს ყველა დონეზე: ფაბულის კომპოზიციის, სახე-პერსონაჟთა კომპოზიციის, თხრობის კომპოზიციის. ასე იქმნება ტექსტი მრავალი სიუჟეტის ერთიანობის სახით. პერსონაჟთა შორის ურთიერთობის ლოგიკა, ამ ურთიერთობათა მონტაჟის ლოგიკა სიტყვიერად გამოსატყულ დახასიათება-აღწერების ლოგიკასთან განუწვავებელ ერთიანობაში შედის. ნაწარმოების სიუჟეტურ-კომპოზიციური ერთიანობა ტექსტის თანადი გრძლივობისა აღმოჩნდება, ხოლო სიუჟეტი – ავტორის სამყაროსთან მიმართების, სუბიექტობრივი და სუბიექტგარე ფორმებთან ერთიანობაში ავტორისეული აქტივობის სრული გამოსატყულება.

სიუჟეტი გვევლინება სუბიექტობრივი და სუბიექტგარე ფორმების ორგანიზაციად, კომპოზიციად, რომლის უკან ყოველთვის დგას ცნობიერების რომელიღაც სუბიექტი. მთელის სიუჟეტურ-კომპოზიციური ორგანიზაცია ამგვარად გვევ-

ლინება ორგანიზაციად ამ ცნობიერებათა, ხედვის წერტილთა, რომლებიც ყველაზე აქტიურ როლს ასრულებენ ნაწარმოების საზრისის მთლიანობის ფორმირებაში. მთელი მხატვრული მთელი შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც ხედვის წერტილთა ურთიერთქმედება; ხედვის წერტილი ბორის კორმანის მიერ განიმარტება როგორც “...დაფიქსირებული ურთიერთობა ცნობიერების სუბიექტსა და ცნობიერების ობიექტს შორის” (კორმანი 1992b: 31). როგორც გვახსოვს, ხედვის წერტილი შეიძლება იყოს “დროითი”, სივრცითი” და “ფრაზეოლოგიური”. ეს მაჩვენებლები საშუალებას იძლევა მოვიხელოთ იგი როგორც მხატვრული სამყაროს ფორმირების კონკრეტული დინამიკური მომენტი – “...საფეხურზე კი არ “ვლინდება”, არამედ მომენტში “შედგება” – ცოცხალ, მოძრავ მხატვრულ კონტექსტში”: “...ნაწარმოების სიუჟეტი – ეს ...მთელის ნაწილი კი არ არის, არამედ მთელის იპოსტასი გინა თვისება, არსებული ქმედების ასპექტით...” (ვაიმანი 1980: 118).

ამასთანავე ხედვის წერტილთა ერთიანობა დამოკიდებულია ამა თუ იმ ნაწარმოების გვაროვნულ და სახეობრივ (ჟანრობრივ) კუთვნილებაზე. აწმყო დრო ლირიკასა და დრამაში, წარსული დრო ეპოსში, ფრაზეოლოგიური ხედვის წერტილის აქტივიზაცია და კონსტრუქციულად მნიშვნელოვანი როლი დრამატულ გვარში და თხრობის ნაამბობისეულ ფორმაში, ეპიკური “ყოველისმცოდნეობის” პოზიცია და ლირიკული სუბიექტურობა როგორც მხატვრული გადმოცემის პოლარული წერტილები – ეს ყველაფერი წარმოადგენს სიუჟეტური ორგანიზაციის – უპირველესად გვაროვნულ კუთვნილებაზე დამოკიდებულ – განსხვავებული ვარიანტების ამოსავალ პოზიციას: “...ლიტერატურული გვარი ორიენტირებულია განსაზღვრული ხედვის წერტილის უპირატეს გამოყენებაზე, რომელსაც ემატება (გამოყენებას პლუს...ტიპი) სიუჟეტური ორგანიზაციის შესაბამისი ტიპი” (კორმანი 1992b: 512).

სიუჟეტის ამგვარი გაგება, რა თქმა უნდა, ცარიელ ადგილზე არ აღმოცენებულა. იგი შეამზადა ვიკტორ ვინოგრადოვის ცნიბილმა ნაშრომებმა, რომლებშიც საუბარი იყო თხრობის სუბიექტის სიუჟეტურ აქტივობაზე. სიუჟეტის როგორც სუბიექტობრივ და სუბიექტგარე ფორმების ერთიანობის გაგებაზე იური ტინიანოვმა 1926 წელს, სტატიაში “სიუჟეტსა და ფაბულაზე კონოში”, გამოთქვა სიტყვიერი ხელოვნებისათვის უადრესად მნიშვნელოვანი მიგნება “სტილური მასების” როგორც დინამიკური ერთეულის სიუჟეტური როლის შესახებ: სიუჟეტი

ამ გაგებით – “...ეს არის იმგვარი დინამიკა, რომელიც იქმნება ფაბულის მოძრაობისა სტილური მასების მოძრაობის – ზრდისა და დაცემის – ურთიერთქმედებით” (ტინიანოვი 1977: 325). სწორედ სტილური მასების ზრდა და დაცემა” უკავშირდება თხრობითი ფორმების სიუჟეტური როლის პრობლემას როგორც ავტორის პოზიციის სუბიექტობრივი გამოხატვას”.

იმავე მიმართულებით ნაფიქრი ჩანს მიხაილ ბახტინთანაც, როდესაც მან დოსტოვესკიზე დაწერილ წიგნში მთელი თავი მიუძღვნა ეპიკური გვარის თხრობითი ფორმების კლასიფიკაციას – შეიქმნა პირობები იმისათვის, რომ შემდეგ უკვე შესაძლებელი ყოფილიყო კონცენტრირება სუბიექტობრივად გამოხატული ავტორისეული შეფასების პირდაპირ და ირიბ ფორმებზე. შესაბამისად – იმავე მონოგრაფიაში იყო ფორმულირებული პოლიფონიური რომანის” იდეა, სადაც ყურადღება იყო მიპყრობილი ავტორის პერსონაჟებთან ურთიერთობის იმგვარ სტრუქტურულ სისტემაზე, რომელიც წინა პლანზე წამოწევს ავტორის ცნობიერების სწორედ სუბიექტგარე გამოხატვის ფორმებს. არსებითად, ვიკტორ ვინოგრადოვის, იური ტინოანოვის, მიხაილ ბახტინის ნაშრომებმა მოამზადა ნიადაგი, რომ უკვე ჩვენს დროში, 60 – 70-იან წლებში ჩამოყალიბებულიყო აზრი იმის შესახებ, რომ სიუჟეტურ-კომპოზიციური მთლიანობა აღმოჩნდა ტექსტის თანაბარგრძლივი და რომ იგი წარმოადგენს “...მრავალი ფაქტორის ერთიანობას” (უსპენსკი 1970: 109). ეს “მრავალი ფაქტორი” არსებითად, ამოდის ავტორის ცნობიერების ორი მხარიდან, როგორც იგი რეალიზდება ტექსტში მიხაილ ბახტინის განმარტებით: ერთი მხრივ, ესაა მხატვრული ტექსტის ობიექტი (საგანი) – ის ან ისინი, რასაც უყურებენ მოამბე ან მთხრობელი; მეორე მხრივ, ეს (ის) ისინი არიან, ვინც უყურებს, ე.ი. მოამბე და მთხრობელი. ამ ორი მხარის განხილვა ერთი სიუჟეტური მთლიანობის ორ წახნაგად და ავტორის ცნობიერების სუბიექტობრივი და სუბიექტგარე მხარეების სიუჟეტურ-კომპოზიციურ ერთიანობად – არის ბორის კორმანის დამსახურება სიუჟეტის თეორიაში.

ამრიგად, სიუჟეტურ-კომპოზიციურ მთლიანობად გაგებული სიუჟეტი შეიძლება განიმარტოს “კონცეპირებული ავტორისა” და პერსონაჟების ურთიერთობის დინამიური სისტემა, რომელსაც მკითხველი მოიხელთებს თხრობის სუბიექტების მეშვობით. გმირთა გარშემო განვითარებული მოვლენების ამსახველი სიუჟეტი და მთხრობელთა მიერ განცდილი მოვლენების ამსახველი სიუჟეტი ერთმანეთს შეეთვისება. ამასთან დაკავშირებით გაგვეხსენებინა ვსევოლოდ მეი-

ერსოლდის შენიშვნა, რომ “დრამის სიუჟეტი – ეს არის კანონზომიერ მოულოდნელობათა სისტემა” (მეიერსოლდი 1961: 222). “მოულოდნელობა” არის მკითხველისათვის, ტექსტთან მისი პირველი მიახლოებისას, შეჩვევა-შეთვისებისა და იმის მიხედვით რომ ტექსტი ხდება მკითხველისათვის მხატვრული ნაწარმოები, “მოულოდნელობა” მკითხველისათვის იქცევა “კანონზომიერებად” რადგანაც მკითხველი ეზიარება ავტორის მსოფლშეგრძნებას და აითვისებს ავტორის პოზიციას.

მიხაილ ბახტინის “ქრონოტოპი” (არა დრო და სივრცე, არამედ “დროსივრცე”) ავტორის როგორც სიუჟეტურ-კომპოზიციურ ერთიანობად განხილვის საშუალებას იძლევა სწორედ მის – ქრონოტოპის წიად. ამიტომ ქრონოტოპის ლოგიკურ-ანალიზური განმარტება “...გადაიქცევა ლიტერატურული ნაწარმოების სუბიექტსა და ობიექტს შორის არსებულ ურთოერთობათა მთელი მრავალფეროვნების ამრეკლავი/ამსახველი ავტორის პოზიციის კვლევად” (პოდშივალოვა 1964: 64).

ავტორი როგორც “კონცეპირებული ავტორი” თავისი მსოფლჭვრეტით, ხედვით მსჭვალავს მთელს მხატვრულ ტექსტს. არ შეიძლება იმის ანგარიშგაუწევლობა, რომ მისი ხმა გარდატეხის ამა თუ იმ ზომითა და ხარისხით ისმის მოქმედ პირთა და საკუთრივ თხრობითი მეტყველებათწარმმართველთა მატარებლების ხმებში, იქნება ეს ნეიტრალური მთხრობელი, პერსონიფიცირებული მთხრობელი თუ თხრობის ნაამბობის ფორმით მომყოლი (გინზბურგი 1940: 165-171). ამითაა, რომ “ავტორის სახე” იხსნება მკითხველისათვის მხატვრული ტექსტის შიგნით, რამდენადაც სიტყვა ეძლევა ამა თუ იმ ხარისხით ავტორთან დაახლოებულ მეტყველების მატარებლებს, მისგან, მართალია მოცილებულთ, მაგრამ მასთან აუცილებლად დაკავშირებულთ. ეს ყველაფერი განსაზღვრავს “კონცეპირებულ ავტორს” როგორც “შიდატექსტობრივ მოვლენას”.

ავტორის კონცეფციის ტექსტსშიდა “ავტორის სახეზე” მიმაგრება ხელს უწყობს არაერთმნიშვნელოვან და რთულ ურთიერთობებს მხატვრის პოზიციასა და იმ პოზიციებს შორის, რომელიც უკავიათ მეტყველების სუბიექტებს საერთოდ და სუბიექტებს – თხრობის მატარებლებს მათ შორის. სუბიექტები ცნობიერების სუბიექტებად ყოფნისას, მუდმივად ახდენენ ავტორის პოზიციის კორექტირებას.

ამასთან ერთად ისინი პირდაპირი და ირიბი სიტყვიერად გამოხატული ფორმით გამოხატავენ ავტორისეულ პოზიციას, და “ცნობიერების სუბიექტი მით

უფრო ახლოა ავტორთან, რაც უფრო განზავებულია ტექსტში, შეუმჩნეველია მასში”. შესაბამისად – “...რაც უფრო პირდაპირაა ფორმულირებული ერთ-ერთი მათგანი ანუ ინტერპრეტაციათაგანი ტექსტში, მით მეტად უშვებს იგი სხვა ინტერპრეტაციებს და სჭირდება ისინი იმისათვის, რომ განმარტოს, გააშუქოს, და განიხილოს ისინი როგორც ავტორის პოზიციის შემადგენელი” (კორმანი 1992b: 510).

მაგრამ “სხვა ინტერპრეტაციები”, როგორც გვახსოვს, მოიფლობენ რა სუბიექტურ ფორმებს, არ შემოიფარგლებიან ამით. აუცილებლად სიუჟეტური მოძრაობის პროცესში, სიუჟეტურ-კომპოზიციური მთლიანობის როგორც დამავირგვინებელი მთლიანობის ჩამოყალიბებისა, გამომჟღავნებისა და გამოვლენის პროცესში თავს იჩენს, თუ შეიძლება ითქვას, თავს წამოყოფს სუბიექტგარე ფორმებიც, რომლებიც ასევე ჩაფხვნილია ავტორის კონცეფციაში, რომლებიც თავს იჩენენ როგორც ფაბულის დონეზე, ასევე უფრო მაღალ – სიუჟეტურ – დონეზე. შეეთავსებიან რა სიუჟეტურ ერთიანობაში, სუბიექტობრივი და სუბიექტგარე ფორმები თითქოს გამოდევნიან ავტორს მხატვრული ტექსტის ფარგლებიდან. ამ პირობებში გვევლინება ავტორი როგორც დემიურგი, როგორც უკიდურესი, საბოლოო ჯამი. “თუ მივიღებთ ავტორის როგორც კონცეფციის მატარებლის განმარტებას, რომლის გამოხატულებადაც გვევლინება მთელი ნაწარმოები, მაშინ უნდა ვადიაროთ აზრი, როგორც აუცილებელი შედეგი, რომ ავტორი უშუალოდ არ შედის ტექსტში: იგი ყოველთვის გაშუალებულია სუბიექტობრივი და სუბიექტგარე ფორმებით” (კორმანი 1971: 19).

“კონცეპირებული ავტორი აუცილებლად გადაიწვევს რეციპიენტისგან. ამიტომაცაა იგი კონცეპირებული, რომ აღქმის პროცესში გაიზარდოს, იქნებ ზუსტი აღწერისათვის ასეც გვეთქვა – გაიზარდოს ზოგადჯამურ ზომამდე, ე.ი. წარმოადგენდეს რაღაცა მნიშვნელოვანს, სადაგი ენით რომ ვთქვათ, დიდს, ხოლო დიდი, როგორც პოეტი იტყვის, შორიდანა ჩანს. ამიტომ “კონცეპირებული ავტორი” წესის მიხედვით პროტეისტულია ანუ სახეცვალებადი და მოუხელთებელი. მსჭვალავს რა ტექსტის ყველა ქსოვილს, იგი რეალური და ძნელად მოსახელთებელი, ცვალებადი და მერყევი. თუ მას ტექსტის შიგნიდან შევხედავთ, იგი დაუყოვნებლივ გადაიწვევა ჩვენგან და აღმოჩნდება მის (ტექსტის) ფარგლებს გარეთ. თუკი მას გარედან შევხედავთ, იგი კვლავ გაიწვევა ჩვენგან და გაეხვევა ტექსტში, ე.ი. აღმოჩნდება მის შიგნით.

არსებობს, შესაბამისად, საფუძველი იმისა, რომ მიხაილ ბახტინის შენიშვნა ავტორის შიდატექსტობრივი დამაგრებულობის, დამკვიდრებულობის შესახებ და ბორის კორმანის მოსაზრება ავტორის ტექსტთან მიმართებით “გარემოფულობისა”, დაპირისპირებულ თვალსაზრისებად არ მივიჩნით, რადგან ორივე დანაწევრებულობა გამოდის როგორც ერთი და იმავე შინაგანად მთლიანი მოვლენის სხვადასხვა მხარის ფიქსაცია: ავტორი როგორც მხატვრული ქმედების ფენომენი, აღებული მოძრაობასა და ცვალებადობაში.

ამრიგად, “...მთელი სუბიექტური ორგანიზაციით” გაშუალებულობა მხატვრულ მთლიანობის ერთიან დინებაში ჩაითრევს სუბიექტობრივ და სუბიექტგარე ფორმებს, გაიყვანს ავტორზე (მიიყვანს ავტორთან), გაგვიხსნის ავტორის ცნობიერებას როგორც პათოსის ცენტრსა და შუაგულს, რომელიც (ე.ი. პათოსი) ყალიბდება ხელოვნებად. ამით, პათოსი, რეალიზდება რა ტექსტის მხატვრულ მთლიანობაში, მიაღწევს მკითხველამდე და აქცევს ტექსტს მხატვრულ ნაწარმოებად.

იკვლევდა რა “კონცეპირებული ავტორისა” და მეტყველების მატარებელთა ურთიერთმიმართებას, სწავლობდა რა ამ ურთიერთობებს თავისთავად თუ სიუჟეტურ-კომპოზიციური მთლიანობასთან მიმართებით, ბორის კორმანი ყურადღებას აქცევდა იმას, რომ ანალიზის პროცესში ავტორის კონცეფციის შინაარსს არ დაეკარგა თავისი მთლიანობა, რათა გახსნილიყო და გამოაშკარავებულიყო ავტორის მსოფლგაგების არა იდეური სტრუქტურა, არამედ კონცეფცია როგორც ცოცხალი, დინამიურად მოძრავი მხატვრული შინაარსი, მკითხველისათვის სწორედ მოძრაობისას საინტერესო, ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი; რთული და იმავდროულად სიხარულის მომგვრელი თავისი აღმოჩენებისა და დროითი და სივრცითი განფენილობის გადალახვისა გამო.

და თუკი *გენადი პოსპელოვი* ფიქრობდა, რომ ავტორის პოზიცია პირველ ყოვლისა უნდა შესწავლილიყო მხატვრის შემოქმედების პათოსის წიად და ეს პათოსი უნდა გაგვეგო როგორც ამ შემოქმედების მხატვრული შინაარსი, როგორც “შინაარსის პოეტიკა”, მახვილი უნდა გაკეთებულიყო “შინაარსზე”, ბორის კორმანს აქცენტი გადაჰქონდა “პოეტიკაზე”. გასაკვირი არაა, რომ პათოსის კონცეფციაზე ორიენტირებისას იგი ეყრდნობოდა არა იმდენად ჰეგელს, რამდენადაც ბელინსკის, რომლის მოძღვრებაც ავტორის როგორც შემოქმედებითი კონცეფციის შესახებ, ავტორი პრობლემას წყვეტდა სწორედ პოეტიკის გზით... . პოეტიკის როგორც ავტორის დამოკიდებულების შინაარსობრივი მთლიანობი-

სადმი ინტერესი კანონზომიერად ვარაუდობს და გულისხმობს მხატვრული მსოფლმხედველობისადმი ინტერესს. ბორის კორმანმა ყურადღება გაამახვილა იმაზე, რომ ბესარიონ ბელინსკიმ შედარებით დაწვრილებით დაამუშავა “შემოქმედებითი კონცეფციის” ცნება ლირიკის მიხედვით.

ამასთან ერთად ბორის კორმანისათვის არსებითია ის, რომ “ბელინსკი ყურადღებას აქცევს არა მხოლოდ და არა იმდენად ცნებითი ფორმით გამოხატულ მსოფლმხედველობას – მსჯელობებში დაფიქსირებულსა და სილოგიზმების იერის მქონეს, რამდენადაც ემოციაში ჩანერგილ და ჩაფხვნილ მსოფლმხედველობას – განსაკუთრებულად რთულ გრძნობად ჩამოყალიბებულს, პოეტის ლირიკის ძირითად ემოციურ ტონს” (კორმანი 1992b: 9). მკვლევარი თავისი პოზიციის ჩვენებისა და ახსნისას ტერმინ “*ძირითად ემოციური ტონს*” უთანადებს ტერმინებს – “ლირიკული გმირს” როგორც საკუთრივ ლირიკული გვარის კუთვნილებას, და “მოქმედ პირს” როგორც ეპიკური გვარის კუთვნილებას.

ბორის კორმანისათვის “ტერმინ ‘ძირითადი ემოციური ტონით’ აღინიშნება კიდევ ადამიანის გამოსახვის ლირიკული ხერხის თვით შინაარსი. <...> როდესაც ვამბობთ “მოქმედი პირი” ან “ლირიკული გმირი”, ჩვენ ამით მივუთითებთ კიდევ ადამიანის გამოსახვის ეპიკურ თუ ლირიკულ ხერხზე. ხოლო როდესაც ვამბობთ “ხასიათს” ან “ძირითად ემოციურ ტონს”, ჩვენ ამით მივუთითებთ პიროვნების ცხოვრების სპეციფიკურ შინაარსზე, რომელთანაც საქმე აქვს ადამიანის გამოსახვის ეპიკურ თუ ლირიკულ ხერხს” (კორმანი 1992b: 7).

ამგვარად, “ძირითადი ემოციური ტონი”, განეკუთვნება რა სწორედ “ლირიკულ თვითცნობიერებას სრულიად განსხვავებული ადამიანებისა”, გამოდის როგორც “მსოფლმხედველობით განსაზღვრული ემოციურ რეაქციათა კანონი” (კორმანი 1992b: 10).

ეს “ემოციური რეაქციები” – მონაპოვარია მხატვრულად გამოსახული პიროვნებისა: “ლირიკაში ძირითადი ემოციური ტონი გველინება ცნობიერების სუბიექტის გამოსატვის საშუალებად”: სწორედ “... ემოციური ტონის მატარებელი გამოდის როგორც სუბიექტი”.

ტერმინი “ემოციური ტონი” ბორის კორმანს არ გამოუგონია. იგი გამოუყენებია აბრამ ლეჟნევს ბორის პასტერნაკის ერთ-ერთი ლექსის ანალიზისას როდესაც აღნიშნავს, რომ “ემოციური ტონი პირველი სტრიქონიდანვე გვექვება”: “იგი შემდეგში ჟღერს თანაბრად, არც ძლიერდება და არც სუსტდება. მას არა

აქვს აღმავლობა და დაღმვლობა, სიჩქარისა ინტენსივობის ცვალებადობა. მისი გრაფიკული გამოსახულება იქნება არა ტალღური მრუდი, არამედ ჰორიზონტალი” (ლეჟნიოვი 1926: 217).

აბრამ ლეჟნიოვისათვის “ემოციური ტონი” – ლირიკული სიუჟეტის საფუძველი და მაჩვენებელია, რომლის სტილშიც რეალიზდება პოეტური ხედვის პრინციპი; ბორის კორმანისთვისაც “ძირითადი ემოციური ტონი” – ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, სიბიექტობრივად მოტივირებული სისტემურობის პრინციპი. უკვე ჩვენს დროში, 70-იან წლებში, დაიწყო ლაპარაკი “ძირითად მოტივი-ტონზე” რიტმის შესწავლასთან დაკავშირებით. აღინიშნა, კერძოდ, რომ მხატვრული მეტყველების ფრაზის აღნაგობაში “... ძვეს ძირითადი მიტივი-ტონის ანაბეჭდი, რომელიც მსჭვალავს მთელს მხატვრულ ტექსტს, თვით მის უმცირეს ერთეულებამდე” (გირშმანი 1972: 101).

ამგვარად, ტერმინები “ემოციური ტონი”, “ძირითადი მოტივი-ტონი”, “ძირითადი ემოციური ტონი”, ერთმანეთს ეხმიანება, აქვთ სხვადასხვა აზრობრივი მოცულობა: პირველ შემთხვევაში – ეს არის ლირიკული სიუჟეტის მოძრაობის მაჩვენებელი, მეორეში – მეტყველებათწარმოების თავისებური ინტონაცია, მესამეში – ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური “მე“-ს თვითგახსნის ლირიკული ხერხი. ამასთან ერთად ეს სამივე ტერმინი ამოდის პირველწყაროდან – მხატვრული მეტყველების სუბიექტიდან.

ლიტერატურული პროცესის პრაქტიკის გათვალისწინებით ბორის კორმანმა შეიტანა შესწორება ტერმინში “ძირითადი ემოციური ტონი”. თუ 60-იან წლებში ეს ტერმინი განიხილებოდა როგორც მხოლოდ ლირიკული გვარის კუთვნილება, შემდეგ, უკვე 70-იან წლებში საუბარი იყო, რომ “ემოციური ტონი – ეს არის ადამიანის გამოსახვის ხერხი, უპირატესად ლირიკათვის დამახასიათებელი” (კორმანი 1992b: 53). “უპირატესად ლირიკისათვის” უკვე ნიშნავს, რომ “ემოციურმა ტონმა ლირიზმის გამო” შეიძლება გავლენა მოახდინოს დრამაზე და ეპოსზე – ჩაფესვილია რა ლირიკულ გვარში და თავს წარმოადგენს რა როგორც წარმოშობილი “ლირიკული აზროვნების წიადში”, იგი ახალ გარემოებაშიც იხენს თავს. ”ემოციური ტონი”, რომელიც მისაწვდომი და მოსახელთებელია სუბიექტური ორგანიზაციის შესწავლის მეშვეობით, ჩვენს წინაშე წარმოსდგება პოეტი-ლირიკოსის მხატვრული აზროვნების სიღრმისეულ-შინაარსობრივი პირველსაფუძვლად, როგორც გარკვეული ხედვის მაჩვენებლად “ლირიკული აზროვნების

ნების” სისტემაში, შეხედულებად ადამიანზე, როგორც პიროვნების შინაგანი სამყაროს ასახვის ვარიანტი ამ სისტემაში.

მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი ასპექტია. “ძირითადი ემოციური ტონის შესწავლა” ისტორიული განვითარების ლოგიკის დანახვის საშუალებას იძლევა, გარკვეულ დროში “ჩაწერისა” და – ლიტერატურული მიმართულების, მიმდინარეობისა თუ სკოლის ფარგლებში – მისი განვითარების ლოგიკის ამოკითხვისას. “ემოციური ტონის” შესწავლა ისტორიულ ცვალებადობის მიხედვით შესაძლებლობას იძლევა დავინახოთ მისი დამოკიდებულება პიროვნების მხატვრული გაგების ცვალებადობაზე, საკუთრივ ესთეტიკურ სფეროზე და, უფრო ფართოდ, საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე და მოცემულ დროსა და მოცემულ სივრცეზე. ასე და ამგვარად, “ემოციური ტონი” დამოკიდებულია ამ ყველაფერზე და თუ ეპოქის ემოციურ ტონს ამოვიკითხავთ, ეპოქასაც მივვახლებით.

ჯერ კიდევ 60-იან წლებში ბორის კორმანი გახაზავდა, რომ “ავტორის თეორია, რალიზდება რა “სისტემურ-სუბიექტობრივი მიდგომაში”, “სუბიექტობრივი მეთოდში”, “...აღმოჩნდება საბოლოოდ ისტორიული ანალიზის ნატიფ ინსტრუმენტად და ისტორიული ცოდნის მძლავრ წყაროდ” (კორმანი 1992b: 107).

ამრიგად, “სისტემურ-სუბიექტობრივი მიდგომა” იძენს ისტორიზმის ნიშნებს, საშუალებას იძლევა ცალკეულ ნაწარმოებთა პოეტიკის, ავტორების, სკოლების, მიმდინარეობების ისტორიულ დინამიკაში, დროისა და სივრცის სოციალურ-ესთეტიკური განპირობებულობაში განხილვისას.

მკვლევარმა ჯერ კიდევ 60-იან წლებში შემოიტანა მოსაზრება, რომ მკვლევარებს უარი ეთქვა – “სისტემურ-სუბიექტობრივი მიდგმის” ფარგლებში – “ქრონოლოგიურ ისტორიზმზე” როგორც ისტორიულ-ლიტერატურული შესწავლის გენერალურ ხაზზე.

“ქრონოლოგიურ ისტორიზმის” სრულად უკუგდება, რასაკვირველია, შეუძლებელია, მაგრამ მკვლევარის ინტერესთა მთავარი მიმართულება და სათქმელი ის იყო, რომ ლიტერატურული განვითარება წარმოდგენილ ყოფილიყო როგორც სწორედ მხატვრული ცნობიერების განვითარება.

“ძირითადი ემოციური ტონის” შესწავლის ლოგიკამ მკვლევარი მხატვრული მეთოდის პრობლემასთან მიიყვანა. სუბიექტობრივ-სისტემურმა მიდგომამ აქაც აჩვენა თავისი პროდუქტიულობა – მისი მიმართულებამ ნაწარმოების როგორც ცნობიერების სტრუქტურისა და შედგენილობის ორგანიზაციის, ღირე-

ბულებრივი ურთიერთმიმართებების, სოციალურ-ზნეობრივ პოზიციების, “ეპოქათა ენების” გამოსავლენად, შესაძლებელი გახადა მხატვრული აზროვნების სტრუქტურის გამმსჭვალავი სიღრმისეული განზოგადება. ამ ნაშრომმა აჩვენა, რომ სუბიექტობრივი ორგანიზაციის კვლევა პიროვნების გაგების პრინციპის, ადამიანის კონცეფციის, შემოქმედების ხერხთა გახსნის, ისტორიულ განსაზღვრულობაში, ისტორიულ ეპოქაში მხატვრის (შემოქმედების ღირებულებრივი მიმართულობის მიკვლევის გზა და საშუალებაა. სუბიექტობრივი ორგანიზაცია, კორმანის სიტყვებით, არის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი “მაჩვენებელი მეთოდის ტექსტის სტრუქტურის დონეზე”.

“ავტორის თეორიამ” შესაძლებელი გახადა მეთოდზე ზოგადი მსჯელობებიდან გადასვლა მომხდარიყო რეალიზმის პოეტიკის ანალიზზე; ამ გზით შეიძლებოდა გახსნილიყო რეალიზმის იდეური და მხატვრული თავისებურებანი.

XIX ს.-ის პირველი ნახევრის რუსული პოეზიისა და პროზის, ძირითადად პუშკინის სუბიექტურ ორგანიზაციაზე დაკვირვებისას ბორის კორმანისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ვიკტორ ვინოგრადოვის მიერ ნაჩვენები პუშკინისეული მრავალსუბიექტურობა და პოეტის “სტილებით აზროვნებისაკენ” მიდრეკილება. მკვლევარმა სახის აგების ამ პრინციპებთან კავშირი დაინახა; კავშირი დაინახა აგრეთვე ტრადიციის საპირისპირო პუშკინისეულ სიტყვათხმარებაში, რომელიც რეალისტურ ხელოვნებაში გაფორმდა ადამიანის გაგებად: პუშკინისეული “სტილებით აზროვნება”, პუშკინისეული “პროტესტულობა” ეფუძნება “”მე“-ს მიმართებას სხვა ადამიანურ სამყაროებთან”. “ესაა, უზარმაზარ სამყაროში ჩართული ადამიანი, რომელიც მასთან დაკავშირებულია სულიერი, ნაციონალური, ისტორიული და სოციალური კავშირებით, და ამ ყველაფერს აღიქვამს სიხარულად და დიდ ჯილდოდ” (კორმანი 1986: 29, 30).

პუშკინის ლირიკის რეალიზმი, ბორის კორმანის აზრთ, განისაზღვრება “სინამდვილესთან ინდივიდუალურ-თავისებური დამოკიდებულებით”; ამ პიროვნული მიდგომის საფუძველზე ლაგდება სწორედ “მრავალსუბიექტიანი ლირიკული სისტემა” (კორმანი 1986: 42). სუბიექტობრივი მეთოდის ხედვის წერტილმა “პიროვნების სამყაროზე დამოკიდებულების” გაგების შესაძლებლობა შექმნა; ეს იმგვარი დამოკიდებულებაა, რომელიც გულისხმობს ინდივიდუალთა პიროვნული უსასრულო და უბოლო მრავალსახეობისადმი ყურადღების მიპყრობას.

ადამიანის პრობლემის რეალისტური დაყენება უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდა რომანტიკული კონცეფციის გადამუშავება-კონკრეტიზაციის, შინაგანი დიფერენცირების, ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობის დრამატიზაციის მიმართულებით: ამრიგად, პრობლემა “ადამიანი და სამყარო” გადაიზარდა და გადაიქცა პრობლემად “ადამიანი და საზოგადოება”. პრობლემა “ადამიანი და მარადიულობა” გადაიქცა თუ შეიძლება ითქვას, შეიფუთა პრობლემად “ადამიანი და ისტორია”. ”პრობლემა “მე და სხვა ადამიანი” წარმოჩნდა სხვადასხვა კლასის ადამიანთა, ფენათა, სოციალური ჯგუფთა, ფსიქოლოგიური ტიპებისა და ტემპერამენტების ურთიერთმიმართების პრობლემად” (კორმანი 1986: 11-12). XIX საუკუნის რუსული რეალიზმის, პირველ რიგში პროზაული ეპოსისა და ლირიკის მასალის შესწავლისას ბორის კორმანმა შენიშნა ეპოსის და ლირიკისათვის საერთო ტენდენცია; “კონცეპირებული ავტორის” ინტერესი სხვა ადამიანისადმი, სხვა ცნობიერებისადმი, უცხო “მე“-სადმი იწვევდა მეტყველების სუბიექტების გაზრდას. სწორედ რეალიზმის განვითარება XIX საუკუნეში ქმნის ცნობიერებათა იმ სიმრავლეს, რომელიც მხატვრული მოცულობის აღქმისა და განმარტების ახალ დონეზე ლაპარაკის საშუალებას იძლევა.

ბორის კორმანმა მხატვრული ტექსტის სუბიექტობრივ ორგანიზაციაზე საუბრისას, მეტყველების სიბიექტებისა და ცნობიერების სუბიექტების გამიჯვნის საფუძველზე, განასხვავა ტექსტის ფორმალურ-სუბიექტობრივი და შინაარსობრივ-სუბიექტობრივი ორგანიზაცია: “ნაწარმოების ფორმალურ-სუბიექტობრივი ორგანიზაცია არის ტექსტის ყველა ნაწილის ურთიერთმიმართება, რომლებიც ერთობლივად და ერთობლიობაში, მეტყველების სუბიექტებთან ერთად, ქმნიან მოცემულ ნაწარმოებს. ხოლო ნაწარმოების შინაარსობრივ-სუბიექტობრივი ორგანიზაცია არის ტექსტის ყველა ნაწილის ურთიერთმიმართება, რომლებიც ერთობლივად, ცნობიერების სუბიექტებთან ერთად, ქმნიან მოცემულ ნაწარმოებს” (კორმანი 1992b: 55). მეტყველების სუბიექტების და ცნობიერების სუბიექტების გამიჯვნამ, მათი შესაძლო არდამთხვევის დაშვებამ მკვლევარს საშუალება მისცა XIX საუკუნის რეალისტური მხატვრული აზროვნების სტრუქტურის უაღრესად მნიშვნელოვანი თავისებურების ფორმულირებისა. “რეალისტური ლიტერატურას ახასიათებს ტენდენცია შინაარსობრივ-სუბიექტობრივი ორგანიზაციის გაბატონებისა ფორმალურ-სუბიექტობრივზე. ცნობიერების სუბიექტების რაოდენობა ან უთანაბრდება მეტყველების სუბიექტების რაოდენობას, ან (ტიპი-

ური შემთხვევა) აღმატება მას <...> ტექსტის შინაარსობრივ-სუბიექტობრივი მახასიათებელი ლაბილურია, მოძრავი, ცვალებადი. ფორმალურად ერთი სუბიექტისადმი მიკუთვნებული ტექსტის ნებისმიერი ზომის ნაწყვეტში – თვით ერთ სიტყვაშიც კი, შეიძლება ცვალებადობდნენ, ერწყმოდნენ და ერთმანეთს ფარავდნენ განსხვავებული ცნობიერებანი” (კორმანი 1992b: 56).

მკვლევარისათვის არსებითი ისაა, რომ ტექსტი შეიძლება ერთ მთხრობელს მიეწერებოდეს, მაგრამ მასში ხორციელდებოდეს მრავალი ცნობიერება. პერსონაჟთა პირდაპირი მეტყველება შედის ტექსტში, რომელიც, ფორმალურად ერთი მთხრობელისადმი მიწერის შემთხვევაშიც კი, ფაქტობრივ შეიცავს რამდენიმე სხვასხვა მთხრობელს, რაც მოწმობს მთხრობელის მეტყველებაში “უცხო მეტყველების” ნიშანთა არსებობას. შინაარსობრივ-სუბიექტობრივი ორგანიზაციის ფორმალურ-სუბიექტობრივზე ბატონობა, ე.ი. ცნობიერების სუბიექტთა რაოდენობრივი აღმატებულობა მეტყველების სუბიექტებზე, სივრცეს უხსნის “უცხო სიტყვას”: “უცხო სიტყვის შემოყვანის ხერხებისათვის საერთო არის, პირველ ყოვლისა, ის, რომ ერთი სუბიექტის კუთვნილი ტექსტი გამოხატავს ერთმანეთისაგან მკვეთრად გაუმიჯნავ რამდენიმე ცნობიერებას – ძირითად ცნობიერებას წაეფინება დამატებითი. ეს უკანასკნელი ხასიათდება სავალდებულო ფრაზეოლოგიური ხედვის წერტილით” (კორმანი 1992b: 51).

ამრიგად, ბორის კორმანი აჩვენებს, რომ პუშკინის მოთხრობა “კაპიტნის ქალიშვილი”, ფორმალურად გრინევისადმი მიკუთვნებული, მრავალსუბიექტობრივია და ავტორის პოზიცია ვლინდება სწორედ ამ ცნობიერებისა და მეტყველების სუბიექტების მიერ ორგანიზებული ურთიერთქმედებაში. აქ ურთიერთზემოქმედებენ XVIII საუკუნის ფეოდალური კულტურის “მაღალი” და “მდაბიო”, აგრეთვე გლეხური სამყაროს ხედვის წერტილები – იური ლოტმანის მიერ გამოვლენილი და აღწერილი (ლოტმანი 1982:). ამ სისტემაში შედის აგრეთვე ხედვის წერტილთა ჯგუფი, რომლებიც მოცემულია ეპიგრაფების სუბიექტურ ორგანიზაციაში და ეფარდებიან მოთხრობის ძირითადი ტექსტის სუბიექტებსა და გმირებს. ჩატარებული ანალიზის საფუძველზე მკვლევარი დაასკვნის: “ავლენს რა თავადურ და გლეხურ სამყაროებში ყველაზე მნიშვნელოვანსა და პოეტურს, მათი ურთიერთმიმართების გაუბრალოების გარეშე, ავტორი იმავდროულად აშკარა უპირატესობას ანიჭებს გლეხურ სამყაროს” (კორმანი 1972: 50).

შინაარსობრივ-სუბიექტობრივი სტრუქტურის ბატონობა ფორმალურ-სუბიექტობრივზე ნიშნავს, რომ რეციპიენტს ახალი, უფრო მაღალი მოთხოვნები წაეყენება. იგი ხდება ჭეშმარიტების ძიების აქტიური თანამონაწილე, რამდენადაც წინა პლანზე წამოიწევს ავტორის მისწრაფება მრავალთა მოსმენისა, მათ შორის მათიც, ვინაც იქნებ არც კი იყოს დასახელებული ტექსტში. განსხვავებული ხმები უდერს დამოუკიდებლად იმისაგან, ამ ხმათა რომელიმე პერსონაჟისადმი მიკუთვნებულობა ჩანს თუ არა. შესაბამისად, წარმოიქმნება ჩვენი, მკითხველისეული თანამონაწილეობის განტოტვილი სისტემა. მას, ბორის კორმანის აზრით, ხელს უწყობს შემდეგი ვითარება: “რეალისტური... მსოფლმომართება არ აძლევს ერთეულ ცნობიერებას აბსოლუტური ჭეშმარიტების განკერძოებულად გამოხატვის უფლებას: იგი მიიღწევა უსაზღვრო ცნობიერებათა სიმრავლით, როცა ყოველი მათგანი აფიქსირებს მასთან სიახლოვის სხვადასხვა ხარისხს. და, როგორც შედეგი, – ცნობიერებათა დიაობა, გახსნილობა და ურთიერთ-შედწევადობა არა მხოლოდ უარყოფაა უცხო ცნობიერებისა, არამედ თანამოწილეობის, თანაგრძნობის და ნაწილობრივი სიახლოვის შესაძლებლობა და გაგება როგორც ყველაფრის საფუძველი” (კორმანი 1958: 187).

აქვე არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს მითითება ჭეშმარიტების ფარდობითობაზე, რომელსაც მკითხველი მხატვრული ტექსტის აღქმის პროცესში მოიპოვებს, გაწონასწორდება ასე თუ ისე აბსოლუტურობაზე პრეტენზიის მქონე “კონცეპირებული ავტორის” პოზიციით. XIX საუკუნის რუსული რეალისტური პროზის თხრობის მრავალსუბიექტურობის განვითარებაზე დაკვირვებამ შესაძლებელი გახადა მიხაილ ბახტინის მიერ შემოთავაზებული ეპიკური თხრობის დიალოგური და მონოლოგური ტიპების კლასიფიკაცია. ამ ორი ვარიანტის პოლარობათა გაუქმება-მოშლის გარეშე, შეიძლება მათი დაახლოება XIX ს.-ის რეალიზმის ევოლუციის ფარგლებში და ეს შესაძლებელია სწორედ შინაარსობრივ-სუბიექტობრივი ორგანიზაციის ფორმალურ-სუბიექტობრივზე ბატონობის საფუძველზე და აგრეთვე გაუუქმებელი ავტორის – სუბიექტგარე ფორმების დონეზე – აქტიურობის საფუძველზე.

ეპიკურ (უპირველესად “რომანულ”) პროზასთან მიმართებით ეს ნიშნავს, რომ შინაარსობრივ-სუბიექტობრივი ორგანიზაციის ბატონობა ფორმალურ-სუბიექტობრივზე მკვეთრად უჭერს მხარს “...არასაკუთრივ-პირდაპირ მეტყველე-

ბას ტოლსტოისებური ტიპის რომანში და ბახტინის მიერ დოსტოევსკისთან აღმოჩენილ უცხო სიტყვაში”.

არასაკუთრივ-პირდაპირი მეტყველებისა და არეკლილი “უცხო” სიტყვის გამოყენება არის “დამოკიდებული ძირითადი ცნობიერების არჩევანზე”: არასაკუთრივ-პირდაპირი მეტყველებისათვის საჭიროა დროითი და სივრცითი ხედვის წერტილები, უცხო არეკლილი სიტყვისათვის – ფრაზეოლოგიური ხედვის წერტილი. შესაბამისად განირჩევიან ისინი “დამატებითი ცნობიერების შემოტანის” ხერხითაც: “არასაკუთრივ-პირდაპირ მეტყველებაში მას აქვს თავისი მატერიალური სუბსტრატი – ტექსტის ის მიკრომონაკვეთი, რომელშიაც იგი ლოკალიზებულია და რომელიც მეტ-ნაკლებად გამორჩეულია გარემოცვისგან (კონტექსტისგან). არეკლილ უცხო სიტყვაში დამატებით ცნობიერებას არა აქვს ამგვარი მატერიალური სუბსტრატი, იგი ბაზირებს იმავე ტექსტზე, რაზედაც ძირითადი ცნობიერება. თუ არასაკუთრივ-პირდაპირ მეტყველებაში ძირითადი და დამატებითი ცნობიერება დაკავშირებულია სხვადასხვა ხედვის წერტილით... მაშინ არეკლილი უცხო სიტყვა შეითავსებს ურთიერთწაფენილ, მაგრამ ფრაზეოლოგიური ხედვის წერტილის სუბიექტობრივად განსხვავებულ გინა სხვადასხვა ცნობიერებასთან დაკავშირებულ ვარიანტებს”.

ბორის კორმანის მიერ წამოყენებული ზოგადი დებულებები მხატვრულ მეთოდში, და მათ შორის ეპიკურ პროზაში, სტრუქტურულ ორგანიზაციასთან მიმართებით, საფუძლიანი აღმოჩნდა.

“რომანული” აზროვნება, როგორც არცერთი სხვა სიტყვიერ ხელოვნებაში, განკუთვნილია ანალიზურობისათვის, მთლიანად სამყაროს ანალიზურად შემოწმებული მოდელის კონსტრუირებისთვის. რომანი, როგორც არცერთი სხვა ჟანრი, პრეტენზიას აცხადებს იმაზე, რომ მკითხველს შეუქმნას “მთელი სამყაროს” შეგრძნება. გასაგების, რომ XIX ს.-ის რეალისტური ლიტერატურის პირობებში რომანმა დაიკავა პირველადი მდგომარეობა: “ეპიკური გვარის ნაწარმოები (მათ შორის განსაკუთრებით – მისი რომანული მოდიფიკაცია) ორიენტირებულია სამყაროსა და ადამიანის გამოსახვაზე. ბუნებრივია, რომ სწორედ აქ შეიძლება შედარებით სისრულით რეალიზდეს ლიტერატურის შემეცნებითი ფუნქცია. რაც შეეხება ნორმატიულ ფუნქციას, ისიც გამოიხატება ეპიკურ ნაწარმოებში არა მხოლოდ და არა იმდენად პირდაპირ შეფასებით მსჯელობებში, რამდენადაც

სივრცედროით (თხრობა) და ფრაზეოლოგიური (გმირთა პირდაპირი მეტყველება) ურთიერთობებისა თუ მიმართებების ენაზე” (კორმანი 1986: 8).

სხვა საქმეა – ლირიკა. ნორმატიულობა მას დასაბამიდანვე ახასიათებს. რამდენადაც ლირიკა – ეს პირველ ყოვლისა, სოციალური და ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური ღირებულებების სიტყვიერად გამოხატული ფიქრია, “...სწორედ აქა შეიძლება უფრო მეტი სისრულით რეალიზდეს ლიტერატურის ნორმატიული ფუნქცია”. და ეს თავისი გვაროვნული პრივილეგია ლირიკამ შეინახა და შეინარჩუნა XIX ს.-ის ლიტერატურის ფარგლებშიც: “...ფლობს რა რეალისტურ მეთოდს და, მაშასადამე, ორიენტირებულია შემეცნებაზე, იგი იმავდროულად ესწრაფის შეინარჩუნოს ნორმის პირდაპირი გამოხატვის უპირატესი მიზანდასახულობა. ეს ორი საწყისი შეიძლება შეერწყას სხვადასხვანაირად. მათი ურთიერთქმედების ხასიათს ბევრწილად განაპირობებს რეალისტური ლირიკის ტიპოლოგია” (კორმანი 1986: 8, 9).

ეს ურთიერთქმედება ისტორიულადაც არის განპირობებული. ერთი მხრივ, როგორც მიუთითებს მკვლევარი, “ლირიკულ პოეზიაში მკითხველი ეძებს პირდაპირ პერსონიფიცირებული სიკეთის გამოხატულებას – იმგვარი სიკეთისას, რომელთან გაიგივებაც მას შეეძლებოდა” (კორმანი 1974: 229). მეორე მხრივ, მკითხველის მისწრაფება საკუთარი თავის ლირიკულად დამკვიდრებულ-დადასტურებულ ნორმასთან გაიგივებისა ისტორიულად ცვალებადია და ეს ცვალებადობა ესთეტიკური შემეცნების სფეროში განპირობებულია აგრეთვე სხვა ესთეტიკურსგარე (...მიღმა) ფაქტორებით. ბორის კორმანი ისტორიზმს მიაკვლევს საკუთრივ მხატვრულ კატეგორიის გააზრებაში – მისი განმარტებით რეალისტური ლირიკის ნაწარმოების სუბიექტობრივი ორგანიზაცია აღმოჩნდება იმდენადვე დამოკიდებული სოციალური ყოფის კანონებზე, რამდენადაც შიდალიტერატურული განვითარების თავისებურებებზე.

სისტემურ-სუბიექტობრივი მიდგომის პროდუქტიულობა გამოვლინდა, პირველ ყოვლისა, იმ დებულებით, რომ “მე“-ს უფლებების აღიარება რეალისტურ ლირიკაში უზრუნველყოფილია მეორე ადამიანის უფლებების როგორც უმაღლესი ღირებულებების აღიარებით” (კორმანი 1983: 5). არსებითად, სწორედ მეორე ადამიანის უფლებების როგორც უმაღლესი ღირებულებების აღიარებაშია XIX ს.-ის რეალისტური ლირიკის ნორმატიულობის თავისებურება. ამ ახალი ნორმატიულობის საფუძველს მკვლევარმა ასეთი ფორმულირება მისცა: “რე-

ალისტური ლირიკის უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენა ის იყო, რომ “მე”, როგორც ყოველი ადამიანი, თავის თავზე განიცდის სამყაროს ზეწოლას, იტვირთავს ამ სამყაროს სიკეთესაც და ბოროტებასაც. აქ კვლავ დადასტურდა სამყაროს პიროვნებაზე ზემოქმედების საყოველთაო ხასიათი და დადასტურდა იგი ღიად გამოხატული აზრით. <...> ლირიკამ ... ყურადღება მიაპყრო პრობლემის ზნეობრივ მხარეს და, თავისი მართებული, უპირატესად ნორმატიული მითითებით, ცდილობდა მკითხველს ღირსეული პოზიციის არჩევაში შეშველებოდა...” (კორმანი 1986).

კონსტრუქციულად მნიშვნელოვანი “პირდაპირ-შეფასებითი ხედვის წერტილი” ძველებურად დარჩა. ესე იგი “როგორც უნდა ბობოქრობდნენ ბრიყვეული ვნებანი, რაც უნდა სისასტიკე დაატყდეს თავს ადამიანს, რეალისტური ლირიკის სამყარო მაინც მშვენიერია, და მაშასადამე, კეთილი” (კორმანი 1983: 8). ამასთან ერთად სამყაროსადმი და ამ სამყაროში ლირიკული “მე“-სადმი ანალიზურმა ყურადღებამა და მიდგომამ ძალზე გაააქტიურა მხატვრულ-შემეცნებითი ტენდენცია. ლირიკული “მე” ცდილობს ყოფიერების მთელი თავისი სიმდიდრით მოცვას. XIX ს.-ის რეალისტური ლირიკის სუბიექტის ცნობიერებაში “...მჭიდროდ განთავსდა სულის ამაფორიქებელი უცხო ბედ-იღბალი, რამაც გონებას მძლავრი მიმოხვრა აიძულა...”; იჩენს რა თავს, შესაბამისად, “... მხოლოდღა საკუთარ შინაგან სამყაროზე ყურადღების მიპყრობის შეუძლებლობა თვით ლირიკული პოეზიის ფარგლებშიც კი, სხვა ადამიანის სამყაროში წვდომის ღრმა მოთხოვნილებად და უნარად გარდაისახება”. ამ წვდომის გინა შესისხლხორცების კერძო გამოხატულება XIX ს.-ის რეალისტურ ლირიკაში არის “ლირიკული გმირი”, რომლის სახეც “...გულისხმობს თავის მუდმივ, შეგნებულ ურთირთობას/მიმართებას სხვა ადამიანებთან” (კორმანი 1983: 6). ამითვე, ლირიკული გვარისათვის ოდინდელი “... ”მე“-ს უფლება – იყოს სუბიექტიც და ობიექტიც, უზრუნველყოფილია ამგვარივე უფლების აღიარებით სხვა ადამიანებისათვის” (კორმანი 1983: 6).

ნათქვამი, რასაკვირველია, არ ნიშნავს ნორმატიული საწყისის რედუქციას, პირდაპირ-შეფასებითი ხედვის წერტილის როლის დამდაბლებას: “... “მე” რეალისტურ ლირიკაში აუცილებლობით სულაც არ იღებს ნებისმიერ უცხო პოზიციას. ლაპარაკი სხვა რამეზეა: უცხო პოზიცია მიიღება ან უარიყოფა, მაგრამ მხედველობაში ყოველთვისა მიიღება” (კორმანი 1983: 6). ლირიკა, რა თქმა უნდა, ლირიკად რჩება XIX ს.-ის რუსული რეალიზმის ფარგლებში, თუმცა უცხო ცნო-

ბიერებისადმი გამოვლენილი თანმიმდევრული ინტერესი, სხვა “მე”-სადმი ქმნის განსაკუთრებულ სტრუქტურას ნორმატიულისა და შემეცნებადის ურთიერთობებში.

ამრიგად, XIX ს.-ის რუსულმა რეალისტურმა ლირიკამ მკითხველს შესთავაზა ერთგვარი “ახალი მრავალსახოვანება”. ლირიკული გვარისათვის ოდითგან დამახასიათებელი თავისებურებების გაუქმების-უკუგდების გარეშე, ესთეტიკური ცნობიერება და მხატვრული პრაქტიკა მოითხოვდა ახალი საზოგადოებრივი და საკუთრივ ესთეტიკური წესრიგისადმი შეგუებას და მორგებას; ლირიკაც ერგებოდა, პოულობდა რა თავის სიცოცხლისუნარიანობას და თავის გვაროვნულ – ისტორიულ პერსპექტიულობას.

XIX ს.-ის რუსული რეალისტური ლირიკის განვითარებამ შეიძინა განსხვავებული ფორმები, წარმოსდგა განხვავებული შეფასებით. ამრიგად, ბორის კორმანი აღეკსანდრ პუშკინისა და ევგენი ბარატინსკის შემოქმედებას რეალისტური სტრუქტურის ორ ურთიერთსაპირისპირო ვარიანტად განიხილავს. პუშკინის “სტილებით აზროვნებას”, ამ ნათელ პროტეიზმს უპირისპირდება ბარატინსკის ორსუბიექტიანი სტრუქტურის ტრაგიკული დაძაბულობა. კონფლიქტშია ცხოვრების ორი გაგება, ორი მიდგომა მასთან: “უშუალობა, მშფოთვარება/მღელვარება, უპერსპექტივობა – პირველ პლანზე. <...> ხოლო გარედან სიმშვიდე, გამოსავალი – მეორე პლანზე, ისინი ქმნიან შინაარსის დახურულ ფენას, რომელიც ანალიზისას იჩენს თავს” (კორმანი 1974: 9).

ბორის კორმანის განმარტებაში ცალკეული ლირიკული სიუჟეტის ორსუბიექტიანი სტრუქტურა უფრო ზოგადი კანონზომიერების ოდენ კერძო გამოვლინებაა – დამახასიათებელი ევგენი ბარატინსკისათვის მთლიანად.

ამრიგად, პუშკინისეული “სტილებით აზროვნებიდან” (ცნობიერების განსხვავებული სოციალურ-კულტურული ტენდენციებიდან) მოყოლებული “ევგენი ბარატინსკის ლირიკის “უცხო მეთოდი-სტილის” წიად ნეკრასოვისეულ “მრავალსხოვნობასა” და ტიუტჩევის დიალოგურობაზე გავლით – ასეთია ბორის კორმანის განმარტებით რუსული რეალისტური ლირიკის ისტორიული განვითარების გზა.

ბორის კორმანის მიერ გამოყენებული სისტემურ-სუბიექტობრივმა მეთოდი ხსენებული ავტორების ლირიკის განხილვისას პროდუქტიული აღმოჩნდა, რადგან იგი ხსნის ავტორთა არა მხოლოდ შემოქმედებით ხელწერას, არამედ მათი ტიპოლოგიური ერთობისა და ერთიანობის ლოგიკასაც XIX ს.-ის რუსული რეალიზმის ევოლუციის ფარგლებში. ჯერ კიდევ 60-იან წლებში კორმანი მიუთი-

თებდა, რომ "...ისტორიზმის მოთხოვნა არის აუცილებელი მოთხოვნა, როგორც კვლევის ისტორიული მეთოდისათვის, ასევე კვლევის ლოგიკური მეთოდისათვის. თავისთავად ისტორიული მეთოდის გამოყენება სულაც არ იძლევა ისტორიზმის პრინციპის დაცვის გარანტიას, ისევე როგორც ლოგიკური მეთოდის გამოყენებას ავტომატურად არ მივყავართ ისტორიზმისგან უკანდახევისაკენ" (კორმანი: 1976:10).

“სისტემურ-სუბიექტობრივი მიდგომით” რეალიზებულმა ”ლოგიკურმა მეთოდმა” ბორის კორმანთან გამოავლინა შესაძლებლობანი, ასე ვთქვათ, ფილოლოგიური ისტორიზმისა, ახალი შესაძლებლობები “ისტორიული პოეტიკისა”. ვითარება ასეთია: “სისტემის აღნაგობაში, მისი ელემენტების განლაგებასა და ურთიერთკავშირში აირეკლება და გამოიხატება ეპოქის იმგვარი მხარეები და ტენდენციები, წყალქვეშა დინების იმგვარი წახნაგები, რომელთა მოხელთება და დაფიქსირება მხოლოდ ხელოვნების მეშვეობითაა შესაძლებელი. პოეტის შემოქმედების როგორც სისტემის შესწავლის შედეგად ცოდნა ეპოქის შესახებ არა მხოლოდ მდიდრდება და მოცულობითი ხდება, არამედ ხარისხობრივად სხვა რამედ იქცევა. ის, რაც ერთი შეხედვით ისტორიზმზე უარის თქმა გვეგონა, საბოლოოდ აღმოჩნდება ისტორიული ანალიზის ნატიფი იარაღი და ისტორიული ცოდნის მძლავრი იარაღი” (კორმანი 1976: 9).

ბორის კორმანმა თავის ნაშრომებში ლიტერატურული ნაწარმოების სუბიექტობრივი ორგანიზაციის შუქზე საფუძვლიანად განიხილა, XVIII ს.-ის 30 – 60-იანი წლებიდან მოყოლებული XIX ს.-მდე, რუსული ლიტერატურის და განსაკუთრებით ლირიკის განვითარების პროცესები, რომლების განპირობებული იყო პიროვნების კონცეფციის ისტორიული ცვალებადობით. მკვლევარი წარმოაჩინა სურათს, რომელშიც პიროვნულობის შეგრძნების ზრდა ხვდება ზეპიროვნული ღირებულებების ავტორიტეტს, რომელიც თავს იჩენდა ჟანრობრივი აზროვნების ბატონებისას: ჟანრი, მიუჩენს რა ცნობიერების ყველა ტიპს განსაზღვრულ და გარკვეულ ცხოვრებისეულ სფეროს, იქვემდებარებს სუბიექტს. საზოგადოებაში სოციალური რეგლამენტაციის პრინციპთა ბატონობა გარდაისახება ჟანრული კანონის მძიმე უძლად ხელოვნებაში. ერთი მხრივ, პიროვნების ესთეტიკურად ნაკურთხი უფუფლებობა ამუხრუჭებდა პიროვნულ თვითშეგნებას, მეორე მხრივ, პოეზიაში თავს იჩენს “ზეპიროვნული საწყისის განმტკიცების ფუჭ მცდელობათა დრამატული სურათი და პიროვნული საწყისის საერთოდ უკუგდების ან შეზღუდვის წარუმატებელი ცდა” (კორმანი 1976: 18).

როგორც არ უნდა აფასებდეს ლირიკული სუბიექტი რეგლამენტაციის პრინციპს, ნაწარმოების ესთეტიკური სტრუქტურის დონეზე, ეს პრინციპი პიროვნების თვითშეგნების დამთრგუნველ საწყისად წარმოგვიდგება: "...გონებისა და პოლიტიკური შეზღუდულობის ამ რეგლამენტირებულ და ცივ სამყაროში ყველაზე ბატონობს სუბიექტობრივი შებოჭილობა – “მე”-დან მოყოლებული სხვა ადამიანებმდე, რომლებთანაც იგი ურთიერთობს, – იქნება ის ქვეშევრდომულად განდმრთობილი მონარქი თუ საყვარელი ქალი. <...> საზოგადოებაში, რომელშიც ვიდაცას ჩამორთმეული აქვს სულიერი განვითარების შესაძლებლობა, ვერავინ, მათ შორის პოლიტიკური სისტემის მეთაურიც, ვერ გახდება თავისუფალი, თვითშემეცნებელი პიროვნება” (კორმანი 1976: 16).

კლასიციზმის როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის წიაღში განხორციელებული შემოქმედებითი მეთოდის ევოლუცია გულისხმობდა პიროვნების გათავისუფლებას და, შესაბამისად, იმ საზოგადოების გზასავალს, რომლის ნაწილსაც პიროვნება წარმოადგენდა.

ბორის კორმანი კლასიციზმის, სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის ლირიკასთან დაკავშირებით აკეთებს დასკვნას, რომ “XVIII ს.-ის და XIX ს.-ის პირველი მეოთხედის პოეზიაში ყოველი ლირიკული ლექსი, როგორც წესი, ჩაკეტილია ერთი ცნობიერების ფარგლებში. სხვა, მისგან განსხვავებულ ცნობიერებებს, ამ ლექსში გზა გადაკეტილი აქვს: მათ შეუძლიათ მხოლოდ სხვა ლექსში შევიდნენ, რომელთაგან ყოველი მათგანი ასევე მხოლოდ ერთ ცნობიერებას დაიტევს. ლირიკული ლექსის ამ მონოსუბიექტურობას შეესატყვისება მისი სტილისტური ერთგაროვნება” (კორმანი 1986: 34).

როგორც უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან ჟანრულ პრინციპებზე აგებული კლასიციზმის ლირიკული ლექსები და ლირიკული პიროვნების თვითგამოხატვაზე დაფუძნებული ნაწარმოებები ინდივიდუალისტური რომანტიზმისა, ისინი ერთმანეთს უახლოვდებიან სუბიექტობრივი ორგანიზაციის სტრუქტურული ფორმულით. მათთვის დამახასიათებელია “... ფორმალურ-სუბიექტობრივი ორგანიზაციის შინაარსობრივ-სუბიექტობრივ ორგანიზაციაზე გაბატონების ტენდენცია; მეტყველების სუბიექტთა რაოდენობა ან მეტია ცნობიერების სუბიექტებზე ანდა მას უთანაბრდება”. თუმცა თხრობის მონოსუბიექტობრივი ორგანიზაციისკენ სწრაფვა რომანტიზმს ჯერ კიდევ ხრავს შიგნიდან – იმის მიხედვით, როგორ ხდება მისი ინდივიდუალისტური ვარიანტის გადალახვა. ბორის კორმანი

თვალს გაადევნებს ამ პროცესს, აკვირდება კონსტრუქციულად მნიშვნელოვან ცვლილებებს, ყურადღებას მიაქცევს იმ კანონზომიერების უნივერსალურ ბუნებას, რომელიც ვლინდება “...არა მხოლოდ ლიტერატურის მასშტაბით მთლიანად, არამედ ცალკეული მწერლის ევოლუციის ფარგლებშიც – კერძოდ, როდესაც იგი რომენტიზმიდან რეალიზმზე გადადის” (კორმანი 1979: 28).

ამასთან მკვლევარი ყურადღებას მიაპყრობს იმ ტენდენციას, რომელსაც, ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, “...ახასიათებს თავდავიწყებამდე მისული ექსპრესიული პირდაპირი ავტორისეული სიტყვა...” (ბახტინი: 1963: 26).

მკვლევარი აჩვენებს, როგორ იჩენს თავს რომანტიკული ორსამყაროიანობა, დაწყებული ეპიგრაფების სისტემით და დამთავრებული მეტყველებით, რომელიც მოხრობელს ეკუთვნის. მოხრობელის, როგორც მეტყველების პირველადი სუბიექტის, ტექსტის პერსონაჟთა – რომლებიც მეტყველების სუბიექტების მეორეულ ჯგუფს შეადგენენ – ტექსტთან შეკავშირებისას ბორის კორმანი, აჩვენებს ფორმალურ-სუბიექტობრივი ორგანიზაციის წონამეტობას შინარსობრივ-სუბიექტობრივ ორგანიზაციასთან შედარებით. მთავარი, პირველ ყოვლისა, ის არის, რომ მოხრობელი, თავისი ორსამყაროიანობის შეგრძნებით, ერთია. შესაბამისად, ერთიანია მისი მეტყველების მანერა, რომელიც არ უშვებდა თავის ფარგლებში “უცხო სიტყვას”, უცხო ხმას”. ამასთან ერთად, ერთიანია და ერთგვაროვანია პერსონაჟთა სამეტყველო მანერა.

ამგვარად, ბორის კორმანის ავტორის ცნობიერების გამოხატვის ფორმების კვლევისას მეცნიერულ კვლევას დაუქვემდებარა ლიტერატურაში მხატვრული აზროვნების მექანიზმები, მხატვრული სახის აგების ხერხები; თანაც მკვლევარს ყოველთვის ყურადღების ცენტრი ჰქონდა ურთიერთქმედების პრობლემა, ცნობიერების სხვადასხვა ფორმების დიალოგი ლიტერატურული ნაწარმოების, ჟანრის, გვარის შიგნით და ფარგლებში. ბორის კორმანის ნაშრომებმა შექმნა წინამძღვრები ნაწარმოებში ავტორის ცნობიერების მხატვრული (შემო)ქმედების სუბიექტის “ღვწის” განსახილველად, რომელიც აგებს დიალოგს მხატვრული სამყაროს შემოქმედებითი სინამდვილის მასალასთან – პოზიციებთან, ხედვის წერტილებთან, ცნობიერებებთან, რომლებიც დრამატულ ურთიერთმიმართებაში შედიან ავტორის ხედვის წერტილთან. ეს დიალოგი განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების აღნაგობას, მის საზრისს; იგი (დიალოგი) განსახილვდება, ხორცს ისხამს ნაწარმოების სტრუქტურასა და პოეტიკაში.

თ ა ვ ი III

ავტორის პრობლემა ნარატოლოგიურ დისკურსში –

თხრობითი ინსტანციები

“რა მნიშვნელობა აქვს ვინ საუბრობს – თქვა ვილაცამ – რა მნიშვნელობა აქვს ვინ საუბრობს”...

სემუელ ბეკეტისეულ ამ ფორმულირებაში თანამედროვე ლიტერატურის ერთი პრინციპთაგანი – განურჩევლობა – მქლავნდება. ეს განურჩევლობა როგორც იმანენტური ნორმა, პოსტსტრუქტურალიზმის ეპოქას ახასიათებდა, მაგრამ მასზე როგორც წარსულზე, მაინც ვერ ვილაპარაკებთ; ამიტომ მიგვანჩნია, რომ ამგვარი განურჩევლობის ილუსტრაცია მისი ორი მთავარი თემის საშუალებითაა შესაძლებელი. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურა უკვე კარგახანია გათავისუფლდა რაიმეს გამოსატვის აუცილებლობისგან და ის მხოლოდ საკუთარ თავზეა ორიენტირებული, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი ჩაკეტილია; ლიტერატურული ნაწარმოები საკუთარ ღიაობასთან გაიგივდა და ნიშანთა თამაშად იქცა, რაც იმასაც ნიშნავს, რომ საკუთარივე წესებისა და საზღვრების დამრღვევი ლიტერატურული შემოქმედება ქმნის გარკვეულ სიფრცეს, რომელსაც მუდმივად ერწყმის მწერალი-სუბიექტი. ამჯერად ეს საკითხი ნაკლებად გვანტერესებს, ხოლო მეორე – ლიტერატურულ თხრობასა და სიკვდილს შორის მიმართება – ავტორის ნარატოლოგიურ დისკურსში ასახვის შესავლად, ვფიქრობთ, გამოგვადგება და ამით დავიწყებთ:

საყოველთაოდ ცნობილი ძველი ტრადიცია, რომლის ნიმუშსაც ბერძნული ეპოსი წარმოადგენდა, დაინგრა; ეპოსი უკვდავყოფდა გმირს და ეს მისი უზენაესი მიზანი იყო: გმირი ახალგაზრდა უნდა მომკვდარიყო, რომ მისი ცხოვრება ამ აქტით გაბრწყინებულიყო, ამაღლებულიყო და უკვდავებას ზიარებოდა. ასე ხდებოდა ძველ ეპოსში – გმირის დაღუპვა თხრობით გამოისყიდებოდა.

სიკვდილის “გადალახვის” სხვა ტიპის მაგალითს ვხვდებით აღმოსავლურ ტრადიციაში, კერძოდ, “ათას ერთ ღამეში”. თხრობა სიცოცხლის წრის გარეთ სიკვდილის შენარჩუნების, მაგრამ მისი გადავადების მარადიული მცდელობაა.

ერთი სიტყვით, საქმე ეხება იმგვარ ეკზისტენციურ საკითხს, როგორცაა თხრობა და რომლის თეორიაშიც ავტორის თხრობითი სტრუქტურების შესახებ უნდა ვისაუბროთ.

ლიტერატურისმცოდნეთა ოდინდელ ოცნებას – მხატვრული ნაწარმოების ზუსტი აღნაგობის ცოდნის შესახებ – ახალი იმპულსი მისცა თხრობის თეორიამ, რომელმაც წარმოაჩინა მეთოდთა წყება და რომელიც ტექსტის ურთიერთ-საპირისპირო ელემენტებად დაშლის საშუალებას იძლევა. მხატვრული ტექსტის ანალიზის სხვა მეთოდებთან შედარებით, ნარატოლოგიას აქვს არსებითი უპირატესობა, რაც იმით გამოიხატება, რომ მისი თეორემა ონტოლოგიურად უექველია, რადგან გამომდინარეობს ადამიანის ინდივიდის უნიკალურობის ფაქტიდან და, ალბათ ისიც სათქმელია, რომ ძალზე ახლოა დიალოგის კონცეფციასთან (რომელზეც შესაბამის ადგილას უკვე ვისაუბრეთ) ანუ თხრობის დასაბამიერ არსობრივ საკითხებთან.

რა არის ამ ჰიპოთეზის საზრისი?

მხატვრული ტექსტის არსებობის საფუძველში ორი სუბიექტის სამყაროსადმი მიმართების პოზიციათა თავისებურებებს შორის ინფორმაციის გაცვლა ძვეს და აქედან გამომდინარეობს აზრი, რომ ჩნდება შესაძლებლობა მთლიანი და არადაპირისპირებული აღწერისა, რომელიც ემყარება იმას თუ ვინ, რაზე და რა პოზიციიდან ჰყვება და მოგვითხრობს ტექსტში. ეს ტრადიციული მიდგომაა და მის საფუძველში კარგად ცნობილი “სუბიექტი” და “ობიექტი” იგულისხმება. ისინი ადვილად ცვლიან ადგილებს იმ შემთხვევაში, თუკი იცვლება მთხრობელის პოზიცია, რომელზეც არის დამოკიდებული ესა თუ ის ნარატიული კონსტრუქცია. შემთხვევითი იქნებ არც იყოს, რომ სწორედ სინამდვილის სუბიექტობრივ-ობიექტობრივი ანალიზის ყველაზე წარმატებულ, კლასიკურ ფილოლოგიურ-ფილოსოფიურ სივრცეში დაიბადა ფორმალური ლოგიკის ლიტერატურისმცოდნობაში შეჭრის ახალი ნიმუში, *ვოლფ შმიდის “ნარატოლოგია”*.

წიგნის პრობლემემატიკა სცდება თხრობის თეორიის ფარგლებს და მოიცავს პოეტიკის პრაქტიკულად ყველა მწვავე საკითხს: კვლევას მხატვრული ტექსტის აღნაგობის სისტემურობაზე, სიუჟეტსა და მოვლენებზე, მთხრობელსა და მის ადრესატზე, ხედვის წერტილსა და კომპოზიციაზე, იდეალურ ავტორზე.

წიგნში ასახვა ჰპოვა ლიტერატურისმცოდნეობის დასავლურმა პარადიგმამ.

ჩვენთვის საგულისხმო პრობლემა – ავტორის საკითხი ნარატოლოგიაში – ნაშრომის მეორე თავშია წარმოდგენილი, რომელიც თხრობით ინტანციებს ეძღვნება და რომელშიც იგი იკვლევს: 1. კომუნიკაციურ დონეთა მოდელს; 2. აბსტრაქტულ ავტორს; 3. აბსტრაქტულ მკითხველს; 4. ფიქტიურ ნარატორს; 5. ფიქტიურ მკითხველს;

კომუნიკაციურ დონეთა მოდელზე საუბრისას ვოლფ შმიდი ხაზს უსვამს თხრობითი ნაწარმოების კომუნიკაციური სტრუქტურის სირთულეს და გამოყოფს ავტორისა და ნარატორის კომუნიკაციებს. ამ ორ კონსტიტუციურ დონეს ემატება ფაქტობრივი მესამე და ეს ხდება იმ შემთხვევაში, თუ მოთხრობილი პერსონაჟები, თავის მხრივ, მოხრობელ ინსტანციებად გვევლინებიან. კომუნიკაციის აღწერილი სამი დონიდან უნდა გამოვყოთ ორი – წარმგზავნის მხარე და მიმღების მხარე.

ტერმინ „მიმღების“ გამოყენებისას გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ მიმღები განიყოფა ორ დისტანციად, რომლებიც, კიდევაც რომ ემთხვეოდნენ ერთმანეთს მატერიალურად ან ექსტენსიურად*, უნდა განვასხვაოთ ფუნქციური ან ინტენსიური**, – ადრესატისა და რეციპიენტის, – თვალსაზრისით. ადრესატი – ეს არის წარმგზავნის მიერ ნაგულისხმები ან სასურველი მიმღები, ხოლო რეციპიენტი – ფაქტობრივი მიმღები. შმიდი ამგვარი განსხვავების საჭიროებაზე საუბრობს იმ შემთხვევისათვის თუ წერილობას წაიკითხავს არა ადრესატი, არამედ ის, ვისაც შემთხვევით ჩაუვარდა ხელთ და ამ ფაქტმა, შესაძლოა სკანდალიც გამოიწვიოსო.

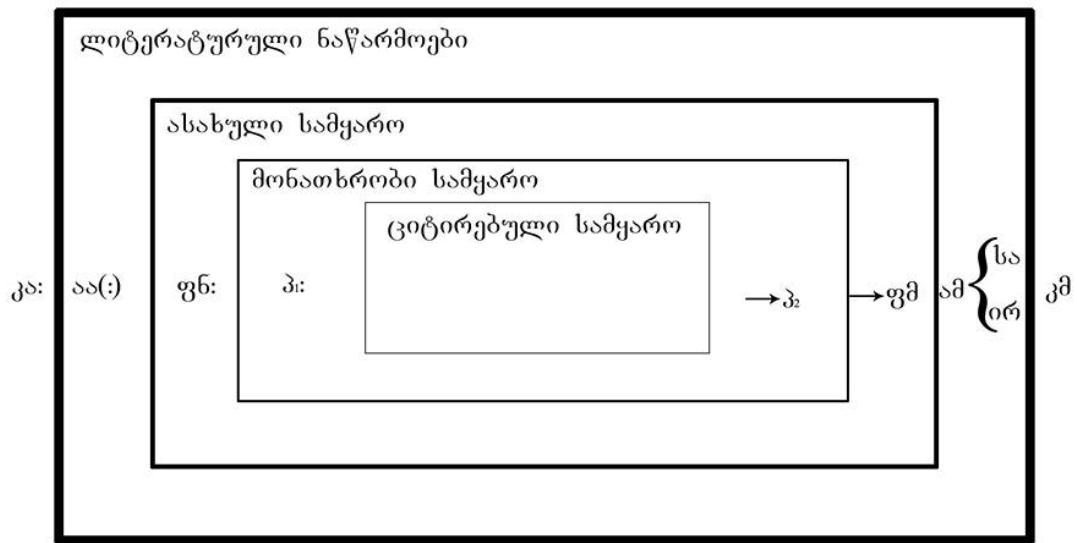
* ექსტენსიონალი [ლათინურად extensio – განფენილობა, სივრცე, გავრცელება] ცნების მოცულობა ანუ ობიექტების სიმრავლე, რომელთაც შეიძლება მიესადაგოს მოცემული ენობრივი ერთეული. ცნება “ადამიანის” ექსტენსიონალში შედის ყველა ობიექტი, რომელიც “ადამიანად ყოფნაში” მთავრდება (სოკრატე – ადამიანი, ფილოსოფოსი – ადამიანი, მოაზროვნე არსება – ესეც ადამიანი და ა.შ.).

** ინტენსიონალი [intentio – ინტენსიურობა, დაძაბულობა, ძალისხმევა] უპირისპირდება ექსტენსიონალს და იგი ნიშნავს ცნების/ტერმინის თვისებათა მთლიანობას. აღნიშნავს ცნების შინაარსს ანუ საგნის/მოვლენის ცნებით აღნიშნულ შესაძლებელ/დასაშვებ ნიშანთა მთლიანობას. “სოკრატე” ინტენსიონალში შედის ყველა თვისება, რომესაც ფლობს სოკრატე – ადამიანი, ფილოსოფოსი, ბერძენი, მამაკაცი და ა.შ.

გასული საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში თხრობითი ნაწარმოების კომუნიკაციური დონეები და ინსტანციები სხვადასხვა მოდელების მიხედვით გაანალიზდა. შმიდი წარმოგვიდგენს სწორედ იმ პერიოდში შემუშავებულ საკუთარ მოდელს და დასძენს, რომ ამჟერად, თქვენს წინაშე წარმოდგენილ მოდელში, შემდგომი დროის ნაშრომთა მონაცემები და ჩემს მოდელზე სამეცნიერო კრიტიკის გამოხმაურებებიც არის გათვალისწინებული.

ამრიგად, წარმოვადგენთ ვოლფ შმიდის *კომუნიკაციურ დინეთა მოდელს*:

კომუნიკაციურ დინეთა მოდელი



- | | |
|-------------------------|-------------------------------------|
| კა = კონკრეტული ავტორი | ფმ = ფიქტიური მკითხველი (ნარატორი) |
| : = ქმნის | ამ = აბსტრაქტული მკითხველი |
| აა = აბსტრაქტული ავტორი | სა = ნაწარმოების სავარაუდო ადრესატი |
| → = მიმართულია ...კენ | ირ = იდეალური რეციპიენტი |
| პ: = პერსონაჟები | კმ = კონკრეტული მკითხველი |

ამის შემდეგ ცალკე თავი ეთმობა *აბსტრაქტულ ავტორს*. აქ ყურადღება ექცევა იმ დონესა და ინსტანციებს, რომელთაც ყოველი უწყება შეიცავს და ამდენად თხრობითი ნაწარმოების სპეციფიკას არ წარმოადგენენ, მაგრამ საუბარი, უპირველეს ყოვლისა, ავტორის კომუნიკაციით იწყება. ამ კომუნიკაციას განეკუთვნება ორი ინსტანცია – *ავტორი* და *მკითხველი*, რომლებიც ყოველ უწყებაში ორი სხვადასხვა – კონკრეტული და აბსტრაქტული – სახით გვევლინებიან.

უკვე ითქვა და კარგად ვუწყით, რომ *კონკრეტული ავტორი* არის რეალური, ნაწარმოების შემქმნელი, ისტორიული პიროვნება ანუ, როგორც უკვე მოვისვენით, ბიოგრაფიული ავტორი. იგი არსებობს ნაწარმოებისგან დამოუკიდებლად, არ მოიაზრება მასში და თვით ნაწარმოებს არ განეკუთვნება. კონკრეტული მკითხველი, რეციპიენტიც, ასევე დამოუკიდებლად, მისგან წაკითხული ნაწარმოების გარეშე, არსებობს. კაცმა რომ თქვას, მხედველობაში ერთეული მკითხველი კი არა, რეალურ ადამიანთა უსასრულო რაოდენობაა, რომელნიც ნებისმიერ ადგილასა და ნებისმიერ დროს არიან, ან მომავალში იქნებიან, ნაწარმოების მკითხველნი.

მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი და მკითხველი თავიანთი კონკრეტული მოდუსით ლიტერატურული ნაწარმოების შედგენილობაში არ შედიან, ისინი რაღაც სახით წარმოდგენილნი არიან მასში. ნებისმიერი უწყება შეიცავს წარმგზავნის, *ადრესანტის* და *ადრესატის* იმპლიციტურ სახეს. როდესაც გვესმის, მაგრამ ვერ ვხედავთ ვერც მოლაპარაკეს და ვერც მის მოსაუბრეს, ჩვენთვის უცნობი ადამიანის ვილაციისადმი მიმართული და ჩვენს მიერ მოსმენილი მეტყველება, ავტომატურად გვიქმნის წარმოდგენას მეტყველების წარმგზავნისა და მიმღებზე, უფრო სწორად, არა მიმღებზე თავისთავად, არამედ მიმღებზე, როგორც ვარაუდობს წამგზავნი, ესე იგი, *სავარაუდო ადრესატზე*.

ყოველგვარ უწყებაში შემავალი წარმგზავნის სახე ეფუძნება ფუნქციას, რომელსაც *კარლ ბიულერმა* ჯერ *Kundgabe*, მოგვიანებით *Ausdruc*-ი ანუ *ენის ექსპრესიულ ფუნქცია* უწოდა. ეს ცნება გულისხმობს მოლაპარაკის იმ უნებურ, არაგანზრახულ თვითგამოხატვას, რომელსაც ადგილი აქვს ყოველგვარ სამეტყველო აქტში. სიტყვა როგორც ნიშანი აქ არის არა „სიმბოლო“, რომელიც აშუალებს საგნებისა და ვითარებების ექსპლიციტურ, რეფერენტულ აღნიშვნას, არამედ “სიმპტომი, ნიშანი, *indiciu*”-ი. გამოხატვის ამ იმპლიციტური სახის უნებური, არაგანზრახული, არაარბიტრაჟული, ბუნებრივი სიმტომატური ნიშნების საფუძველზე ვოლფ შმიდი იყენებს სემიოტიკის ფუძემდებლის *ჩარლზ სანდერს პირსისეულ* ტერმინ „*ინდექსს*“ ან მისგან წარმოებულ ტერმინს – „*ინდიციური ნიშნები*“¹. რუსულშიაც ამ ტიპის ნიშნებს „ინდექსური“ (იაკობსონი 1985: 322) ან „ინდექსალური“ ეწოდება.

¹ ინდიციალური, – ლათ. *index* (ნათ. ბრ. *indicis*) და *indiciu*.

აღნიშნულის მისადაგება შეიძლება ლიტერატურული ნაწარმოებისადმიც. მხატვრულ ტექსტში სიმპტომების, *ინდიციური ნიშნების* მეშვეობით გამოიხატება ავტორი. თუმცა ამ სემიოტიკური აქტის რეზულტატი არის არის არა თვით კონკრეტული ავტორი, არამედ მის შემოქმედებით აქტებში განხორციელებული ნაწარმოების შემქმნელის სახე. ამ სახეს, რომელსაც ორი საფუძველი აქვს – ობიექტური და სუბიექტური, ე.ი. რომელსაც შეიცავს თვით ნაწარმოები და რეკონსტრუირდება მკითხველის მიერ – ვოლფგანგ შმიდი უწოდებს *აბსტრაქტულ ავტორს*. აქვე, ცალკე თავად გამოყოფს „აბსტრაქტული ავტორის“ ცნების წინარე ისტორიას, რომელიც ძირითადად რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობასა და ლინგვისტიკაში ჩასახულ იდეებს ეხება და რომლის შესახებაც, ჩვენს ნაშრომშიც ვსაუბრობთ (იხ.: „ავტორის თეორიის ფორმირება რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში“, ნაშრომის III თავი), მაგრამ მოკლედ, კონსპექტური სახით მაინც წარმოვადგენთ „აბსტრაქტული ავტორის“ ცნების წინარე ისტორიას და, ვფიქრობთ, ამგვარი რეტროსპექტივა საკითხის მასშტაბურად დანახვასა და ინტენსივობას შეუწყობს ხელს.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ „ავტორის სახის“ კონცეფცია პირველად ვიქტორ ვინოგრადოვმა დაამუშავა. ვოლფ შმიდს სრულად მოაქვს ჩვენს მიერ ზემოთ ციტირებული ვინოგრადოვის 1927 წელს მეუღლისადმი გაგზავნილი წერილი და მოგვიანებით ავტორის სახის ვინოგრადოვისეული განსაზღვრება, ამიტომ აქ ამის თაობაზე აღარას ვიტყვი, მხოლოდ დავძენთ, რომ მონაყოლის („სკაზ“) ფორმებში „ავტორის სახე“ ჩვეულებრივ არ ემთხვევა მომყოლს („რასსკაზნიკ“), მაგრამ ვინოგრადოვი, მაინც უშვებს აზრს, რომ „ავტორის სახე“ შეიძლება დაემთხვეს ნეიტრალურ მთხრობელსო. ამგვარი, არცთუ თანმიმდევრული გარჩევა ავტორის სახისა და ნარატორისა ვინოგრადოვის მთელ შემოქმედებას ახასიათებსო, კრიტიკულად შენიშნავს ვოლფ შმიდი (შმიდი 2008: 48).

და, აი, როგორც აღვნიშნეთ, რუსეთში 50-იანი წლების დასასრულისა და 60-იანი წლების დასაწყისში შიდატექსტობრივი ავტორის იდეა განახლდა და განვითარდა *ბორის კორმანის* ნაშრომებში. ვინოგრადოვის „ავტორის სახის“ თეორიიდან ამოსვლითა და ბახტინის – ნაწარმოების განსხვავებულ „აზრობრივ პოზიციათა“ დიალოგური შეჯახების კონცეფციაზე დაყრდნობით, კორმანმა შექმნა „სისტემურ-სუბიექტური“ მეთოდი, რომლის ბირთვიც არის ავტორის როგორც „ნაწარმოების ცნობიერების“ კვლევა. კორმანის მიდგომა ორი ასპექტით

გამოირჩევა. ვინოგრაფიკისგან განსხვავებით, კორმანი იკვლევს არა სტილისტური პლასტების თანაფარდობას (როდესაც ავტორი სხვადასხვა სტილს ნიღბების-დარად იყენებს), არამედ განსხვავებულ ცნობიერებათა ურთიერთმიმართებას. თუ ბახტინმა ავტორის პრობლემა უპირატესად ფილოსოფიურ –ესთეტიკურ პლანში დაამუშავა, კორმანმა ყურადღება პოეტიკის კვლევას მიაპყრო. კორმანისათვის ავტორი როგორც „შიდატექსტობრივი მოვლენა“ ანუ “კონცეპირებული ავტორი”, ხორცს ისხამს მოცემული ნაწარმოების შემადგენელი „ტექსტის ყველა ნაწილს, მეტყველების სუბიექტების (ვისაც მიეწერება ტექსტი) და ცნობიერების სუბიექტების (ვისი ცნობიერებაცაა გამოხატული ტექსტში) მეშვეობით. კორმანის „ექპერიმენტულ ლექსიკონში“ ვხვდებით ბიოგრაფიული და „კონცეპირებული“ ავტორის შეპირისპირება-შეჯერებას: “ბიოგრაფიული ავტორისა და ცნობიერების ავტორ-სუბიექტის თანაფარდობა, რომლის გამოხატულებაც გვევლინება ნაწარმოები... პრინციპში ისეთივეა, როგორც ცხოვრებისეული მასალისა და მხატვრული ნაწარმოების თანაფარდობა, საზოგადოდ: ხელმძღვანელობს რა სინამდვილის რომელიღაც კონცეფციითა და ამოდის რა გარკვეული ნორმატიული შემეცნებითი განწყობიდან, რეალური, ბიოგრაფიული ავტორი წარმოსახვით, ცხოვრებისეული მასალის შერჩევითა და გადამუშავებით ქმნის მხატვრულ (კონცეპირებულ) ავტორს. ამგვარი ავტორის *სხვად* ყოფნა, მისი მაშუალებელი არის მთელი მხატვრული ფენომენი, მთელი ლიტერატურული ნაწარმოები” – წერს კორმანი.

ვოლფ შმიდის ნაშრომზე დაწერილ რეცენზიაში *სერჯეი ზენკინი* შენიშნავს, რომ ყოველ ახალ პრობლემასთან დაკავშირებით, ავტორი ხედვის სხვადასხვა წერტილს წარმოგვიდგენს, მოჰყავს საკმაოდ ბევრი, და მათ შორის თითქმის უცნობი ავტორების თვალსაზრისები, რაც მნიშვნელოვანია, რადგან ამ დისკუსიათა გაცნობა მკითხველს უქმნის წარმოდგენას თხრობის თანამედროვე თეორიის განვითარებისა და სირთულის შესახებ; შმიდი სკრუპულოზურად განიხილავს ყოველ წვრილმანს და წარმოაჩენს ზოგჯერ უცნაური ტერმინოლოგიის ფორმირების პროცესს (ზენკინი 2004:). ასე რომ, ვფიქრობთ, შმიდის ამ დვაწლის მოკლედ წარმოჩენა ურიგო არ უნდა იყოს ჩვენი საკითხის სრულფასოვანი წარმოჩენისათვის.

შიდატექსტობრივი ავტორის თეორია დამუშავდა ჩეხურ სტრუქტურალიზმშიც. *იან მუკარჟოვსკი* წერს „აბსტრაქტულ, თვით ნაწარმოების სტრუქტურაში

შემაჯავალ სუბიექტზე, რომელიც არის ოდენ პუნქტი, საიდანაც მთელი სტრუქტურის მოხილვა თვალის ერთი მოვლებითაა შესაძლებელი.“ ყოველ ნაწარმოებში, დასძენს მუკარჟოვსკი, არის ნიშნები, რომლებიც მიუთითებენ სუბიექტის ამ არსებობას, რომელიც არ ერწყმის არცერთ კონკრეტულ პიროვნებას – იქნება ეს მოცემული ნაწარმოების ავტორი თუ რეციპიენტი. „თავისი აბსტრაქტულობით იგი ამ პიროვნებებს ნაწარმოების შინაგან სტრუქტურაში პროეცირების მხოლოდ შესაძლებლობას უქმნის“ (შმიდი 2008: 49). ინსტანცია, რომელსაც მუკარჟოვსკიმ „აბსტრაქტული სუბიექტი“ უწოდა, *მიროსლავ ჩერვენკასთან* – ჩეხური სტრუქტურალიზმის მეორე თაობის წარმომადგენელთან – იწოდება „პიროვნებად“ ან „ნაწარმოების სუბიექტად“. ამ „პიროვნებას“ იგი აცხადებს „აღმნიშვნელად“ (*signifie*) ანდა ლიტერატურული ნაწარმოების „ესთეტიკურ ობიექტად“, რომელიც აღიქმება როგორც ჩარღზ პირსისეული „ინდექსი“. „პიროვნება“ ან „ნაწარმოების სუბიექტი“ ჩერვენკასთან – ეს არის ნაწარმოების ყველა სემანტიკური პლასტის დინამიური შერწყმის ერთადერთი პრინციპის განსახიერება. ამასთანავე „პიროვნება“ არ თრგუნავს ნაწარმოების შინაგან სიმდიდრეს და არ ახშობს კონკრეტულ ავტორზე მიმანიშნებელ პიროვნულ ელფერს.

ნაწარმოების სუბიექტის კვლევა პოლონეთში იწყება გასული საუკუნის 60-იან წლებში *იანუშ სლავინსკის* ნაშრომებით, რომელშიც განვითარება ჰპოვა როგორც ვინოგრადოვის ასევე მუკარჟოვსკის კონცეფციებმა. ვინოგრადოვისეულ ავტორის სახეს სლავინსკი „შემოქმედებითი აქტების სუბიექტს“ უწოდებს, ხოლო *ედვარდ ბალცეჟანი*, იმავე პერიოდში მოღვაწე მკვლევარი, იყენებს ტერმინს „შინაგანი ავტორი“. განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, 70-იანი წლების დასაწყისში, *ალექსანდრა ოკიპიენ-სლავინსკას* ნაშრომს, რომელმაც *როლფ ფიგურტის* მეშვეობით (ფიგურტი 1975:) საკმაო გავლენა იქონია თხრობითი კომუნიკაციის დასავლურ მოდელზე. ლიტერატურული კომუნიკაციაში არსებულ როლთა მისეულ, ხუთდონიან სქემაში ფიგურირებს წარმგზავნელის ორი გარეგნულ ინსტანცია – 1) „ავტორი“ („ავტორი ცხოვრების ყველა მისეულ როლში“), 2) „ნაწარმოების ადრესანტი (წესების დისპონენტი – მმართველ-გამნაწილებელი, შემოქმედებითი აქტების სუბიექტი)“; ეს ყველაფერი როლფ ფიგურტთან ასეა: „ლიტერატურული წესების დისპონენტი, რომელთაგან აირჩევა და კომბინირდება მოცემული ნაწარმოების შესატყვისი წესები; ავტორი ლიტერატურის შემქმნელის როლში საერთოდ“ (ფიგურტი 1975:). უფრო გვიანდელ ნაშრომში ფიგურტი განას-

ხვაკებს ადრესანტის სამ გარეტექსტურ გამოვლინებასაც კი 1) ავტორი როგორც ისტორიული პიროვნება, 2) ავტორი როგორც რომანისტი, 3) მოცემული რომანის მთხვეელი (ფიგურა 1996: 59). ავტორის ამ ორ გარეტექსტობრივ იპოსტასს უპირისპირდება შიდატექსტობრივი ინსტანცია, რომელსაც ოკიპიენ-სლავინსკა „ნაწარმოების სუბიექტს“ უწოდებს, ხოლო ზოგჯერ განსაზღვრავენ როგორც „მეტყველების წესების სუბიექტს მთელს ნაწარმოებში, მოცემული ნაწარმოების ლიტერატურული წესების გამოყენების სუბიექტს“ (ფიგურა 1975). ტექსტის ანალიზისას კომუნიკაციის ორი გარეტექსტური დონის გამოყოფა, სისტემური თვალსაზრისით პრობლემური აღმოჩნდა, ხოლო პრაგმატურლი თვალსაზრისით – ნაკლებნაყოფიერი.

შემდეგ ვოლფ შმიდი საუბრობს დასავლეთევროპულსა და ამერიკულ ნარატოლოგიაში ფართოდ გავრცელებულ “იმპლიციტურულ”, “ნაგულისხმევ” ანუ „იმპლიციტური ავტორის“ (*implied author*)² ცნებაზე, რომელიც ამერიკელ ლიტერატურისმცოდნეს უეიბს ბუტს უკავშირდება. ფლობერის დროიდან მომდინარე ავტორის კონცეპტისადმი ობიექტურობის გამოჩენის, ესე იგი ნეიტრალურობის, მიუკერძოებულობის პოპულარული მოთხოვნის საპირისპიროდ, ბუტი ხაზს უსვამს სუბიექტური ავტორის აუცილებლობას, ნაწარმოებში მისი ხმის ქდერადობის საჭიროებას: “როდესაც რეალური ავტორი წერს, იგი ქმნის ... „თავის თავის“ ნაგულისხმევ (*implied*) ვარიანტს, რომელიც განსხვავდება სხვა ადამიანთა ნაწარმოებებში არსებულ-ნაგულისხმევი ავტორებისგან. <...> დამსწრის სახე, რომელიც წარმოუდგება მკითხველს, არის ავტორის ზემოქმედების ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ეფექტი. რაც არ უნდა უპიროვნობას ეცადოს ავტორი, მკითხველი მაინც შექმნის სახეს (ავტორისას ს.ტ.), რომელიც წერს ამა თუ იმ მანერით, და, რასაკვირველია, ეს ავტორი ვერასდროს იქნება რაიმეგვარი ღირებულებებისადმი ნეიტრალური” (ბუტი 1961: 70-71).

ვოლფ შმიდი ფართოდ წარმოადგენს ავტორის ან, როგორც იგი წერს, ავტორობის კატეგორიის კრიტიკას და წერს, რომ იმპლიციტური ანუ აბსტრაქტული ავტორის ცნებას დასავლურ თეორიულ დისკუსიებში მოწონებაც ხვდა

² ბუტისეული ცნების (*implied author*) გავრცელებული თარგმანი – „იმპლიციტური“ ავტორი – ანდა გერმანული *impliciter Autor* – აქცენტების გადანაცვლებას იწვევს. მიმდებარე *implied* ხაზს უსვამს ავტორის სახის მაკონსტრუირებელი მკითხველისეულ შემწეობას, მასრდაჭერას, მაშინ როცა ზედსართავი სახელი *implicit* ახდენს შთაბეჭდილებას თითქოს ეს სახე მზა სახითაა მოცემული ნაწარმოებში.

წილად და მკვეთრი კრიტიკაც. ნაწარმოებში ნაგულისხმები ავტორის ინსტანციის ყველა კონცეფციის უარყოფა გასული საუკუნის 40-იანი წლებიდან ვითარდებოდა ავტორისადმი საზოგადო უნდობლობის კონტექსტში. კვლავ შეგვიძლია გავისხენოთ “ახალი კრიტიკოსების” – *უილიამ კურც უიმსატის* და *მონრო ს. ბიორდსლის* მიერ წამოწეული ეგრეთ წოდებული „ინტენციური ცდომილების“ (*intentional fallacy*) კრიტიკა. „ცდომილება“ თავს იჩენდა მაშინ, როდესაც ინტერპრეტატორი თვით პოეტისგან მომდინარე განზრახვის განმარტებას, უწყებებსა და ნაწარმოების შექმნის ისტორიასთან დაკავშირებულ ინფორმაციას მიმართავს. ინტერპრეტაციის საგანი უნდა იყოს არა ავტორისეული ჩანაფიქრი, არამედ ლიტერატურული ტექსტი, რომელიც, დაბადებისთანავე მოსწყდება ავტორს და მას აღარ ეკუთვნის. ინტერპრეტაციისათვის მნიშვნელოვანია არა ტექსტსგარე, არამედ შიდატექსტობრივი ფაქტები. ბუტმა, რომელიც პრინციპში იზიარებდა „ინტენციური ცდომილების“ კრიტიკას, იმპლიციტური ავტორის მეშვეობით დასძლია „ახალი კრიტიკის“ მკაცრი იმანენტიზმი და ავტონომისტური დოქტრინები, რომლებიც კრიტიკის, ანალიზის სახელით გამორიცხავდნენ არა მხოლოდ ავტორის ინსტანციის ყველა შესაძლო „ცდომილებებსა“ და „ერესებს“, არამედ „პუბლიკას“, „იდეათა და რწმენათა სამყაროს“, „ნარატიულ ინტერესს“ (ბუტი 1968: 77). შმიდის შენიშვნით, შიდატექსტობრივი, „იმპლიციტური“ ავტორობის მაშუალეხელი ცნება, რომელსაც ბუტმა მიმართა, მოიცავდა თავის თავში ნაწარმოების საზრისსა და ჩანაფიქრზე ლაპარაკის შესაძლებლობას „ინტენციური“ ცდომილების გარეშე.

ვოლფ შმიდი, რასაკვირველია, წარმოგვიდგენს მაშინ და ნაწილობრივ დღესაც ძალზე დიდი გავლენის მქონე “ავტორის სიკვდილის” ლოზუნგით გამოთქმულ ფრანგულ პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიას. იულია კრისტევაშ ბახტინის „დიალოგურობის“ ცნებიდან გამომდინარე, რომელსაც იგი განმარტავდა როგორც „ინტერტექსტუალობას“ (მან შემოიტანა ეს ახალი ტერმინი ლიტერატურისმცოდნეობაში), ავტორი როგორც ნაწარმოების წარმომშობი პრინციპი შეცვალა *თვითმოქმედი ტექსტით*, რომელიც იბადება უცხო ტექსტების გადაკვეთისას და რომელთაც იგი შთანთქავს და გადაამუშავებს. სწორედ ამის შემდეგ იყო, რომ *როლან ბარტმა* „ავტორის სიკვდილი“ გამოაცხადა“. თუ კრისტევასთან ავტორი დისკურსების „ბმულობა“ იყო, ბარტთან იგი „სტილთა მაკავშირებლის“ ფუნქციით შემოიფარგლა, რადგან ავტორის ნაცვლად მხატვრულ

ტექსტში “აალაპარაკეს” თავისი დროის წესებითა და კულტურული კოდებით ორგანიზებული ენა და ტექსტი. ავტორობის იდეას, როგორც იტყვიან, საბოლოოდ მოუღო ბოლო *მიშელ ფუკომ*, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ეს ისტორიული კონცეფცია ემსახურებოდა ლიტერატურისადმი მოპყრობის დისციპლინირებასა და რეგულირებას.

ვოლფ შმიდი სლავისტია, წიგნიც რუსულ ენაზეა დაწერილი და ამიტომაც, პერიფერიული მხერით, რუსულ ლიტერატურისმცოდნეობაში ამ საკითხთან დაკავშირებულ კვლევებსაც გახედავს ხოლმე და ამბობს, რომ პოსტსტრუქტურალისტების „ანტიავტოროვალმა ფილიპიკებმა“ (ილია ილინის ტერმინია) რუსეთში მცირედი გამოხმაურება ჰპოვაო და ეს შეიძლება იმით აიხსნასო, რომ რუსულ კლასიკურ ლიტერატურაში დომინირებდა პრაქტიკული ეთიციზმი, რომელიც უმაღლეს ღირებულებას პიროვნებასა და ავტორობაში ხედავდაო. მკვლევრის აზრით, ეს ეთიკური ტენდენცია აისახა მიხაილ ბახტინის ესთეტიკურ აზროვნებაში. შემთხვევითი არ ყოფილაო, რომ ახალგაზრდა ფილოსოფოსმა ფორმალიზმთან და „ოპოიაზ“-ის ლოზუნგს – „ხელოვნება როგორც ხერხი“–ს დაუპირისპირა თავისი ეთიკური ფორმულა „ხელოვნება როგორც პასუხისმგებლობა“.

შემდეგ ვოლფ შმიდი მიმოიხილავს აბსტრაქტული ავტორის მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა ნააზრევს.

დაისვა საკითხი – უნდა ჩართულიყო თუ არა აბსტრაქტური ავტორი კომინიკაციურ დონეთა მოდელში?

მოდელში მისი განთავსების მოწინააღმდეგეებს ჰქონდათ შემდეგი არგუმენტები:

1. *ანსკარ ნიუნინგის* აზრით, ნარატორისაგან განსხვავებით აბსტრაქტული ავტორი ტექსტის სემანტიკური სიდიდეა და არა „პრაგმატული“ ინსტანცია; ამიტომ იგი მოდელში არ უნდა იყოს გათვალისწინებული (ნიუნინგი 1989: 33)

2. *მიქაელ ტულანის* შეხედულებით, აბსტრაქტული ავტორი მხოლოდ მკითხველის მიერ შექმნილი კონსტრუქტია (ტულანი 1988: 78); და ამას ნიუნინგის აზრიც მივამატოთ, რომ ამ კონსტრუქტის პერსონიფიცირება არ უნდა ხდებოდეს (ნიუნინგი 1989: 31-32).

3. აბსტრაქტული ავტორი არ არის იმ კომუნიკაციის მონაწილე (რიმონკენანი 1983), რომლის მოდელირებასაც ახდენს; ესე იგი თავის მიერ მოდელირებული კომუნიკაციის სტრუქტურული მონაწილე არ არის. მიუხედავად ზედმე-

ტად ანთროპომორფული გაგებისაგან დიდი სიფრთხილისა (ჩეკმანი 1990: 151; ნიუნუნგი 1993: 189).

4. აბსტრაქტული ავტორის ცნება აღნიშნავს არა სტრუქტურულ, არამედ სემანტიკურ მოვლენას და ამიტომ იგი განეკუთვნება არა ნარატივის, არამედ ინტერპრეტაციის პოეტიკას, აღნიშნავს *ნილი დინგოტი* (დინგოტი 1993: 189).

5. ეჭვქვეშ დგება აბსტრაქტული ავტორის რეკონსტრუქციის მეთოდოლოგიაც. უეინ ბუტი და მისი პათოსის გამზიარებელნი არ მიუთითებენო – *წერენ ტომ კინდტი და ჰანს ჰარალდ მიულერი* – თუ რა გზით უნდა მისწვდეს მკითხველი ტექსტის წიად მის აბსტრაქტურლ ავტორს (კინდტი ... 2006).

ვოლფ შმიდი კატეგორიულად აღნიშნავს, რომ ყველა ეს არგუმენტი დამარწმუნებელია, მაგრამ აბსტრაქტული ავტორის კატეგორიის ნარატოლოგიიდან გამორიცხვას ვერ გაამართლებენ და არც ის არის შემთხვევითი, რომ ბევრი კრიტიკოსი პრაქტიკულად კვლავაც იყენებს ამ უკუგდებულ კატეგორიას. ჩანს, ეს იმიტომ ხდება, რომ არ არის სხვა ცნება, რომელიც უკეთ მოახდენდა ნაწარმოებში განფენილი/განხორციელებული ავტორის ელემენტის თავისებურების მოდელირებას. „აბსტრაქტული ავტორი“ აღნიშნავს, ერთი მხრივ, ავტორის ყოველგვარი ახსნა-განმარტებისაგან დამოუკიდებლად არსებულ ნაწარმოების სემანტიკურ ცენტრს ანუ იმ წერტილს, სადაც თავს იყრის ტექსტის ყველა შემოქმედებითი ხაზი. მეორე მხრივ, ეს ცნება აღიარებს და ცნობს სემანტიკური გაერთიანების აბსტრაქტული პრინციპის უკან მდგომ ყველა ელემენტს შემოქმედებითი ინსტანციისას, რომლის ჩანაფიქრიც – ცნობიერი თუ არაცნობიერი – ხორცს ისხამს ნაწარმოებში.

საგულისხმოა ისიც, აღნიშნავს ვოლფ შმიდი, რომ ის მკვლევარი, რომელიც ემხრობიან ცნება „აბსტრაქტული ავტორის“ ან *implied author*-ის სრულ უკუგდებას, სანაცვლოდ მხოლოდ ნაკლებად ანგარიშგასაწევ სუროგატებს გვთავაზობენო და ამის მაგალითად მოჰყავს ანსგარ ნიუნინგი, რომელიც თითქოს „ტერმინოლოგიურად არაზუსტი“, „თეორიულად არაადეკვატური“ და პრაქტიკისას „გამოუსადეგარი“ ცნების *implied author*-ის ნაცვლად გვთავაზობს „ტექსტის ყველა ფორმალური და სტრუქტურული კავშირის //მიმართების ერთობლიობაზე“ საუბარს. სეიმორ ჩეკმანი თუმცა ანტიინტენციონალიზმის პოზიციიდან აკრიტიკებს ბუტის იმპლიციტური ავტორის საკვანძო განსაზღვრებებს, მაგრამ ძირითადად თვითონაც „იმპლიციტური ავტორის დამცველად“ გვევლი-

ნება და მკითხველს, რომელიც უნდომლად მიმართავს „იმპლიციტური ავტორის“ ცნებას, სთავაზობს სუროგატების წყებას – „ტექსტის იმპლიკაცია“-ს, „ტექსტის ინსტანცია“-ს, „ტექსტის ნახატ“-ს, ანდა, უბრალოდ, „ტექსტის ჩანაფიქრ“-ს. ტომ კინდტი და ჰანს –ჰარალდ მიულერი იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ „იმპლიციტური ავტორის“ ცნება მიზანშეწონილია შეიცვალოს „ავტორის“ ცნებით. ვისაც სურვილი აქვს, რომ განზრახვასთან დაკავშირებულ საკითხებში თავგზა არ აებნეს, კინდტი და მიულერი სთავაზობენ საუბარს „ტექსტის ჩანაფიქრზე“. შმიდის შენიშვნით, ამით აღგილი აქვს მეტონიმურ გადაადგილებას ავტორიდან ნაწარმოებისაკენ, ვინაიდან ტექსტს ჩანაფიქრი არა აქვს.

აბსტრაქტული ავტორის პრობლემას საგულისხმოდ აშუქებს *ჟერარ ჟენეტი*. თეორეტიკოსი, რომელმაც ნაშრომში “თხრობითი დისკურსი” (ჟენეტი 1998: 60-280) შეძლო და მოახერხა საერთოდ გვერდი ექცია აბსტრაქტული ავტორისთვის, მაგრამ სხვა ნაშრომში („Nouveau discours du recit“) – მთელი თავი მიუძღვნა გვერდნაქცევ ინსტანციასო, წერს შმიდი. საფუძვლიანმა არგუმენტაციამ ინსტანციის „სრული სქემის“ წინააღმდეგ მიიყვანა იგი რაღაც კომპრომისამდე. თავიდან ჟენეტი კონსტატირებას ახდენს, რომ „იმპლიციტური/ნაგულისხმები ავტორი“, რომელიც ნარაციისათვის არ არის სპეციფიური, ნარატოლოგიის ობიექტს არ წარმოადგენს. ხოლო კითხვაზე, „არის თუ არა „ნაგულისხმები ავტორი“ საჭირო და, შესაბამისად, ნამდვილი, რეალური ინსტანცია ნარატორსა და რეალურ ავტორს შორის“, ჟენეტი პასუხობს ამბივალენტურად: „ნაგულისხმები ავტორი“ „ფაქტობრივი ინსტანციის“ ნიშან-თვისების მქონე მესამე ინსტანცია არ არის, მაგრამ როგორც „ინსტანცია იდეალური“ იგი სრულიად წარმოსადგენია. ჟენეტი „ნაგულისხმები ავტორს“ აღიქვამს „ავტორზე წარმოდგენად“, რომელიც უფრო მოსახერხებელ გამოთქმად მიაჩნია, ვიდრე „ავტორის სახე“. „ნაგულისხმები ავტორი“ – ეს ყველაფერი ისაა, რასაც გვაუწყებს ტექსტი ავტორზე“. მაგრამ „ავტორზე წარმოდგენისგან“ „ნარატიული ინსტანციის“ შექნა, ჟენეტის აზრით, არ ეგების. ამიტომ ამბობს შმიდი, რომ ჟენეტი არც თუ ისე შორს არის „სრული სქემის“ წარმომადგენელთაგან, რომლებიც აპირებდნენ აბსტრაქტული ავტორის „ნარატიულ ინსტანციად“ გარდაქმნას.

უეიენ ბუტის იმპლიციტური ავტორის მოდელისა და ვოლფ შმიდის მოდელის აბსტრაქტული ავტორის გამძვინვარებულ მოწინააღმდეგედ მოგვევლინა *მიკ ბაღი*. მისი აზრით, ამ ზედმეტ და უადგილო ცნებებს აკისრია პასუხისმგებ-

ლობა არა მხოლოდ ფართოდ გავრცელებული ხედვის წერტილის პრობლემის „გაურკვევლად მაფსიქოლოგიზირებელი“ განმარტებისა, არამედ ავტორის არასწორად ჩამოცილება-გამოცალკეებისა ნაწარმოების იდეოლოგიისგან – მაცდუნებელ ცნებებს უნდა გაეხადა შესაძლებელი ტექსტის გაძვევა-განდევნა ავტორის დაგმობისა და მსჯავრდების გარეშე, „რაც 1960-იანი წლების ავტონომისტების წარმომდგენლებს ძალზე მიმზიდველი ეჩვენებოდათ“ (ბალი 1981: 125). მკვეთრი გადახრის ფონზე გაკვირვებას იწვევს ის ფაქტი, რომ ნარატოლოგიის შესავლის ნიდერლანდური ვერსიის თავის შესავალში ბალი არა მხოლოდ აღიარებს კონკრეტულ ავტორსა და ნარატორს შორის ინსტანციის არსებობას, არამედ ამ ინსტანციის ორ ფიგურად – „იმპლიციტურ ავტორად“ და „აბსტრაქტულ ავტორად“ – გახლენასაც გვთავაზობს, რომელთა ურთიერთობის დემონსტრირებასაც ახდენს შემდეგი სქემით:

იმპლიციტური ავტორი => ტექსტი => აბსტრაქტული ავტორი

თუ ავტორის პირველი იპოსტასი ბალს ესმის როგორც „ტექნიკური, გადამფარავი ინსტანცია, ყველა დანარჩენი ინსტანციების არსებობის გამომწვევი და უზრუველმყოფი და მთელი ნარატიული ტექსტის აგებულება/აღნაგობაზე პასუხისმგებელი“, მეორე ავტორისეული ფიგურა განიხილება, ბუტისა და შმიდის განსაზღვრებების მიხედვით, როგორც ტექსტის „სემანტიკური სტრუქტურის“ განსახიერება, როგორც ინსტანცია, რომელიც გვევლინება არა „მნიშვნელობათა მწარმოებლად“, არამედ „ტექსტის სემანტიკური ანალიზის რეზულტატად“. პირველი და მეორე ინსტანციაც რჩება, ბალის მიხედვით, ნარატოლოგიის ჩარჩოებს მიღმა.

შმიდისეული აბსტრაქტული ინსტანციის გახლენის საჭიროებას ხედავს აგრეთვე ამსტერდამელი სლავისტი *უილიამ ვესტსტეინი* (ვესტსტეინი 1984: 562). მაგრამ იგი დიფერენცირებას ცოტა სხვაგვარად ახდენს, განასხვავებს რა „იმპლიციტურ ავტორსა“ და „ავტორს ტექსტში“. პირველში იგულისხმება „ტექსტით მართული ცნობიერება“, „რადაცა „სრული“ (იმპლიციტური ნორმების კრების, ტექნიკური ინსტანცია, მთელი ტექსტის სტრუქტურაზე პასუხისმგებელი)“. მეორე კი („ავტორი ტექსტში“) გვევლინება „ფრაგმენტულ რაობად“, რომელიც თავს იჩენს ერთი რომელიმე პერსონაჟის მიერ გამოთქმულ მხოლოდ ცალკეულ ლექსიკურ ნიშნებში ან იდეებში. მკვლევრის აზრით, თუ „იმპლი-

ციტური ავტორი“ იცვლება ტექსტიდან ტექსტში, „ავტორი ტექსტში“ მეტ-ნაკლებად უცვლელი რჩება (ვესტსტეინი 1984:).

შმიდის აზრით, აბსტრაქტული ინსტანციის გაორების არცერთი ეს მოდელი არ არის დამარწმუნებელი. მიკ ბალის მიერ განსხვავებული ავტორის ფიგურები არის ერთი და იმავე მედლის ორი მხარე. განსაზღვრება „მწარმოებელი“ და „რეზულტატი“ მხოლოდ სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან დახასიათებაა. როგორც „მწარმოებელი“ ტექსტის მინიშნელობისა – უფრო სწორად, „მწარმოებლის“ როგორც შიდატექსტობრივი სახე – ავტორი წარმოგვიდგება შემოქმედებით ხედვის წერტილიდან. ტექსტის იმავე მნიშვნელობების „რეზულტატად“ იგი გვევლინება რეცეფციის ასპექტით. ეს ნიშნავს: აბსტრაქტული ავტორი – ეს არის მკითხველის მიერ ტექსტის ყველა მნიშვნელობათა შეერთებით მიღებული ავტორის სახე. თვით ავტორის სახე არის მკითხველის სემანტიკური მოღვაწეობა-მოქმედების რეზულტატი, მაგრამ ამ სახის შინაარსი, ამ სახით გამოხატული – ეს არის „მწარმოებელი“ როგორც „ტექნიკური“, ასევე იდეოლოგიური თვალსაზრისით. შესაბამისად, კრიტიკოსის ის სქემა, რომელშიც „იმპლიციტური ავტორი“ ტექსტის წინ დგას, ხოლო „აბსტრაქტული ავტორი“ მის (ტექსტის) შემდეგ, ახდენს არა ორი განსხვავებული ინსტანციის მოდელირებას, არამედ დამკვირვებლის ხედვის წერტილთა ოდენ მონაცვლეობას. ბალის მიერ განსხვავებული ინსტანციები არის ოდენ განსახიერება აბსტრაქტული ავტორის ზემონახსენები ობიექტური და სუბიექტური საფუძვლებისა.

უილიამ ვესტსტეინის დიქტომიაც ასევე პრობლემატური აღმოჩნდა, რამდენადაც მისი „იმპლიციტური ავტორი“ სხვა არაფერია, თუ არა სწორად გაგებული ავტორი ტექსტში, ესე იგი, ავტორი, რომელსაც შეიცავს მთელი ტექსტი, და არა მხოლოდ ცალკეული სენტენციები. თუმცა კი, ის მოვლენა, რომელსაც ვესტსტეინი „ავტორს ტექსტში“ უწოდებს, – სხვა არაფერია, თუ არა ბიოგრაფიული სპეკულაციების კონსტრუქტი. უეჭველია, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები შეიძლება შეიცავდეს ლექსიკურ ან იდეოლოგიურ „ადგილებს“, სადაც უშუალოდ ჟღერს ავტორის ხმა. მაგრამ ამგვარი „ადგილების“ დადგენა დაქვემდებარებულ მდგომარეობაშია ტექსტის სუბიექტურ წაკითხვასთან და ავტორის შესახებ ინდივიდუალურ წარმოდგენებთან. გარდა ამისა, ყველა სიტყვა და იდეა, რომელიც, როგორც გვეჩვენება, ავტორს წარმოადგენენ, მათი ფიქტიური ძალმოსილებისა გამო ექვემდებარება ობიექტივაციასა და რელატივიზა-

ციას. აქ ვოლფ შმიდი იხსენებს მთხრობელ ინსტანციას ფიოდორ დოსტოევსკის „იატაკვეშეთის ჩანაწერებიდან“; იქვე მოჰყავს მეორე მაგალითი, მთხრობელი გმირი ლევ ტოლსტოის პოვესტიდან „კრეიცერის სონატა“ და ეს ორივე მთხრობელი ინსტანცია თავიანთი მონათხრობით თვით ავტორებისა და მათი იდეოლოგიის კომპრომეტირებას ახდენენო. ეს, რა თქმა უნდა, უკიდურესი შემთხვევებიაო, მაგრამ ისინი სწორედ პრინციპს მოწმობენო. ფრაგმენტული „ავტორი ტექსტში“, როგორც იგი ესმის ვესტსტეინს, სხვა არაფერია, თუ არა ავტორის შტრიხებს ნაზიარები და სხვა ფიგურებისა და მათი აზრობრივი პოზიციების³ კონკურენტი, ფიქტიური ფიგურა. ასეთ შემთხვევებში კონკრეტული ავტორი თავის თავს, უფრო სწორად, თავისი პიროვნების ნაწილს, თავის აზროვნებას აჩვენებს და წარმოადგენს ფიქტიურ პერსონაჟად, გარდასახავს რა თავის პიროვნულ იდეოლოგიურ, ქარაქტეროლოგიურ და ფსიქოლოგიურ დაძაბულობებსა და კონფლიქტებს სიუჟეტად.

ავტორის ამგვარ „ობიექტივაცია“ ნაწარმოებში საკმაოდ ხშირად გვხვდება. ლერმონტოვის პეჩორინი, რომლის ავტობიოგრაფიულობაც იმდენად აშკარაა, რომ ნარატორი, უფრო სწორად, რომანის წინასიტყვაობის ფიქტიური ავტორი საჭიროდ მიიჩნევს მისგან ირონიულ დისტანცირებას, არის ნათელი შემთხვევა და მაგალითი ავტორის ამგვარი თვითგანივთებისა. სხვა მაგალითებია – ტოლსტოის გვიანდელი მოთხრობები „ეშმაკი“ და „კრეიცერის სონატა“. მათი გმირები განასახიერებენ თავის თავში, როგორც ჩანს, თვით ავტორთა სისუსტეებს. არცთუ იშვიათად ავტორი თავის თავს იხდის საქსპერიმენტოდ და ფიქტიურ პერსონაჟს საკუთარი ცალკეული შტრიხებით აღჭურავს.

რუსულ ლიტერატურაში მრავალი პერსონაჟის მოძიება შეიძლება, რომლებიც ავტორთათვის თვითშემეცნების საშუალებად გვევლინებიან, მეტიც – ავტორისათვის თავისი თავის გადალახვის იარაღნი არიან. ყველა ეს მსჯელობა რჩება, რასაკვირველია, ბიოგრაფიული სპეკულიაციების ჩარჩოებში. მაგრამ

³ სხვა საქმეა, თუ კონკრეტული ავტორი ჩნდება თხრობით სამყაროში, როგორც ეს მრავლგზის ხდება ნაბოკოვთან. პირველად ეს ხდება რომანში „მეფე, დამა, ვალეტი“ (მე-12 და მე-13 თავებში): გმირი, ფრანცი, აკვირდება მისთვის უცხო ენაზე მოსაუბრე უცხოელ წყვილს, რომლებიც მასზე ლაპარაკობენ, ახსენებენ მის გვარსაც კი, როგორც მას ჰგონია, და მას უჩნდება გრძნობა, „რომ აი ამ დაწვევილმა უცხოელმა მის შესახებ იცის უკლებლივ ყველაფერი“. არღვევს რა ფიქტიურ და რეალურ სამყაროს შორის საზღვრებს, ავტორი აქ უშვებს კლასიკურ ნარატიულ პარადოქსს, რომელსაც ჟენეტი „მეტალექსისს“ უწოდებს.

ბრძოლა ავტორისა საკუთარ თავთან მკითხველისათვის უაღრესად საინტერესოა, თუმცა კი ნარატოლოგიის საგანს იგი არ წარმოადგენს.

ვოლფ შმიდი ბოლოს წარმოადგენს *სისტემური განსაზღვრების მონახაზს* და მიმართავს თავისი აბსტრაქტული ავტორის სისტემურ განსაზღვრებას: *აბსტრაქტული ავტორი – ეს არის აღსანიშნი ტექსტის ყველა ინდივიდუალური /ინდექსალური ნიშნისა, რომლებიც მიათითებს წარმგზავნელს. ტერმინი „აბსტრაქტული“ არ ნიშნავს „ფიქტიურს“: აბსტრაქტული ავტორი არ არის კონკრეტული ავტორის განზრახვაში შემავალი გამოსახატავი ინსტანცია. ამიტომ მიხაილ ბახტინის მიერ ვინოგრადოვის „ავტორის სახესთან“ დაკავშირებით დასმული კითხვა – „როდის და რამდენად, რა ზომით შედის ავტორის ჩანაფიქრში (მის მხატვრულ ნებაში) ავტორის სახის შექმნა?“ – არაადეკვატურია. ბახტინს, ჩანს, ამ ცნების, რომლის მიმართაც, სხვათაშორის, არაცაღსახი დამოკიდებულება ჰქონდა, აბსურდამდე დაყვანა სურდაო, წერს შმიდი.*

რამდენადაც აბსტრაქტული ავტორი არ არის გამოსახატავი ინსტანცია, თხრობითი ტექსტის არცერთი ცალკეული სიტყვის მისადმი მიწერა არ შეიძლება. იგი არ არის ნარატორის იდენტური, მაგრამ წარმოადგენს და მოიცავს თავის თავში ნარატორისა და მთელი გამოსატული სამყაროს გამოგონების პრინციპს (შდრ. ჩეტიანი 1978). მას არა აქვს თავისი ხმა, თავისი ტექსტი. მისი სიტყვა – ესაა მთლიანად ტექსტი თავისი ყველა პლანით, მთელი ნაწარმოები თავისი ნაკეთებულობით. აბსტრაქტული ავტორი არის შემოქმედებითი ყველა აქტის ანთროპომორფული იპოსტასი, ნაწარმოების ინტენციონალურობის განსახიერება.

აბსტრაქტული ავტორი რეალურია, მაგრამ არა კონკრეტული. იგი ნაწარმოებში არსებობს არა ექსპლიციტურად, არამედ მხოლოდ იმპლიციტურად, ვირტუალურად, შემოქმედებითი კვალ-სიმპტომების საფუძველზე, მათზე დაყრდნობით და მკითხველის მიერ მისი მხრივ კონკრეტიზაციას საჭიროებს. ამიტომ აბსტრაქტულ ავტორს ორგემაგე არსებობა აქვს: ერთი მხრივ, იგი ტექსტში ობიექტურად მოცემულია როგორც სიმპტომების ვირტუალური სქემა, მეორე მხრივ, იგი დამოკიდებულია წაკითხვის სუბიექტურ აქტებზე, მკითხველის მიერ ტექსტის გაგებასა და გააზრებაზე როდესაც იგი აქტუალიზდება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, აბსტრაქტული ავტორი მკითხველის მიერ ნაწარმოების გააზრების საფუძველზე შექმნილი კონსტრუქტია. უნდა დაგვეყრდნოთ არა მხო-

ლოდ სიტყვა „კონსტრუქტს“, როგორც ამას აკეთებს რეცეფციული ესთეტიკის ზოგიერთი წარმომადგენელი. მხედველობიდან არ უნდა გამოვგრჩეს, რომ კონსტრუირება ვერდნობა თვით ტექსტში არსებულ სიმპტომებს, რომელთა ობიექტურობა პრინციპულად ზღუდავს და ჩარჩოში აქცევს განმმარტებლის თავისუფლებას. ამიტომ ტერმინ „კონსტრუქტს“ „რეკონსტრუქტის“ ცნება უნდა ვამჯობინოთ. სიმპტომებად გვევლინება ნაწარმოების წარმომშობი ყველა შემოქმედებითი აქტი: გამოგონილი მოვლენები თავისი სიტუაციებით, გმირებითა და მოქმედებებით, მოქმედებებში გარკვეული ლოგიკის შეტანითა და მეტ-ნაკლებად ნათელი ფილოსოფიით, ნარატორისა და მისი თხრობის ჩართვით.

აბსტრაქტული ავტორი განუწვავლებლად დააკავშირებული ნაწარმოებთან, რომლის ინდივიდუალურ აღმნიშვნელადაც იგი გვევლინება. ესე იგი ნაწარმოების ინდივიდუალურ/ინდექსალური აღმნიშვნელი არის აბსტრაქტული ავტორი. ყოველ ნაწარმოებს აქვს/ყავს თავისი აბსტრაქტული ავტორი. რა თქმა უნდა, სხვადასხვა ნაწარმოებების აბსტრაქტული ავტორები ერთი და იმავე კონკრეტული ავტორისა, მაგალითად ლევ ტოლსტოისა, გარკვეული შტრიხებით ემთხვევა ერთმანეთს, იქმნება რაღაცა მსგავსი შემოქმედების ზოგადი აბსტრაქტული სუბიექტისა, რაღაც სტერეოტიპი, მოცემული მაგალითის მიხედვით – „ტიპიური ტოლსტოი“, ის კონსტრუქტი, რომელსაც *იური ტინიანოვა* (ტინიანოვი 1977: 270-281) „ლიტერატურული პიროვნება“ უწოდა, ხოლო უეიენ ბუტმა *career author*-ი. ავტორის უფრო ზოგადი სტერეოტიპებიც არსებობს, რომლებიც უკავშირდება არა ერთი კონკრეტული ავტორის შემოქმედებას, არამედ ლიტერატურულ სკოლებს, სტილისტიკურ მიმართულებებს, ეპოქებს, ჟანრებს. მაგრამ ეს არ აუქმებს აბსტრაქტული ავტორის პრინციპულ კავშირს ცალკეულ ნაწარმოებთან.

რამდენადაც ნაწარმოების კონკრეტიზაცია სხვადასხვა მკითხველთან სხვადასხვაა და შესაძლოა იგი ვარირებდეს ერთსა და იმავე მკითხველში ერთი წაკითხვიდან მეორე წაკითხვამდეც კი, ამიტომ არა მხოლოდ ყოველ მკითხველს, არამედ წაკითხვის ყოველ აქტსაც კი პრინციპში თავისი აბსტრაქტული ავტორი შეესაბამება.

აბსტრაქტული ავტორი შეიძლება განისაზღვროს ორი მხრივ, ორი ასპექტით – პირველი, ნაწარმოების ასპექტით, მეორე, ტექსტსგარე, კონკრეტული ავტორის ასპექტით. პირველი ასპექტით აბსტრაქტული ავტორი არის ნაწარმოების კონსტრუქციული პრინციპის განსახიერება. მეორე ასპექტით იგი წარმო-

გვიდგება როგორც კონკრეტული ავტორის კვალი ნაწარმოებში, როგორც მისი შიდატექსტობრივი წარმომადგენელი.

ერთიერთობა კონკრეტულ და აბსტრაქტულ ავტორს შორის, მაინც, არ უნდა წარმოვიდგინოთ ანარეკლის ან ასახვის კატეგორიებით, რის საცდურსაც ბადებს ტერმინი „ავტორის სახე“. შიდატექსტობრივი წარმომადგენლის კონკრეტული ავტორის რუპორად მოდელირებაც არ ეგების, რასაც გეკარნახობს ტერმინი „იმპლიციტური ავტორი“.

როგორც ვნახეთ, არცთუ იშვიათად, მწერალი თხზვისას ექსპერიმენტს მიმართავს და ამით თავის მრწამსს, წარმოდგენებს, შეხედულებებს, გარკვეული გამოცდის წინაშე აყენებს. ამგვარი ფორმით განახორციელებს იგი ნაწარმოებში იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც ცხოვრებაში არარეალიზებულნი უნდა დარჩნენ, ავლენს რა რადიკალურ დამიკიდებულებას გარკვეული მოვლენებისადმი, რომელთაც მხატვრულსმიდმა სამყაროში ვერასდროს გამოავლენდა. აბსტრაქტული ავტორი მკითხველის წინაშე შეიძლება წარდგეს საკმაოდ ცალმხრივი და რადიკალური იდეოლოგიური ასპექტით, ვიდრე კონკრეტული ავტორი სინამდვილეში, ან, უფრო ფრთხილად თუ ვიტყვით, ვიდრე ჩვენ წარმოვიდგენთ მას ისტორიის მიხედვით ან უბრალოდ ტრადიციით.

აბსტრაქტული ავტორის ამგვარი რადიკალიზაცია შეინიშნება, მაგალითად, ლევ ტოლსტოის გვიანდელ ნაწარმოებებში. როგორც ბიგრაფიიდანაც ცნობილი, გვიანდელი ტოლსტოი თავის იდეებში თვითონვე ვერ იყო სიღმისეულად განმტკიცებული, როგორც მისი აბსტრაქტული ავტორები, რომლებიც თავის თავში განასახიერებდნენ ტოლსტოის აზროვნების მხოლოდ ერთ ნაკადს და განადიდებდნენ მას.

შეინიშნება უკუ ფენომენიც – აბსტრაქტულმა ავტორმა თავისი სულიერი პორიზონტით იდეოლოგიურად შეიძლება გადააჭარბოს მეტ-ნაკლებად შემოზღუდულ-შემოფარგლულ კონკრეტულ ავტორს. დოსტოევსკი, მაგალითად, თავის გვიანდელ რომანებში სხვადასხვა იდეოლოგიების გაგების საკვირველ უნარს ავლენს; იდეოლოგიებისა, რომელთაც როგორც პუბლიცისტი მკვეთრად უპირისპირდება და ეკამათება. ალბათ აქედან წარმოსდგა ბახტინის თეზისი „პოლიფონიური რომანის“ შესახებ, სადაც ავტორის ხმა თითქოს გმირთა ხმების თანაბარი უფლებით ჟღერს და ამ ხმების თანაბარია. დოსტოევსკის უკანასკნელი რომანი სხვა მოვლენასაც ადასტურებს – აბსტრაქტული ავტორის ორმაგობა-

ორგემაგეობას. „ძმები კარამაზოვების“ აბსტრაქტული ავტორი იდეოლოგიურ პლანში მიჰყვება თეოდიცეის* მიზანს. იმავედროულად რომანში ხორციელდება საპირისპირო ტენდენცია, რომელიც ავლენს თეოდიცეაში ავტორის ჩაჭრას (ე.ი. თეოდიცეაში ჩაეჭრება ავტორი). ამრიგად, რომანში გათამაშდება ორ იდეოლოგიური პოზიციას შორის ბრძოლა, რყევა *pro* და *contra*-ს შორის, ჩნდება ორი აბსტრაქტული ავტორი – მორწმუნე და დაეჭვებული, მოყოყმანე.

აბსტრაქტული ავტორი, სრულიად გასაგებია, რომ ინფორმაციის წარმგზავნ ინსტანციად არ გვევლინება. ამიტომ სქემაში (იხ. „კომუნიკაციურ დონეთა მოდელი“), შექმნისა და წარგზავნის აქტის მასიმბოლოებელი ორწერტილი, ფრჩხილებში მოგვევლინა. აქვე თავს იჩენს კითხვა: რატომ უნდა შევიტანოთ კომუნიკაციურ დონელში ინსტანცია, რომელიც არ არის არც კომუნიკაციის მონაწილე, არც თხრობითი ნაწარმოების სპეციფიკური მოდელი? არ ჯობია ავტორითა და ნარატორით შემოფარგვლა, როგორც ბევრ მკვლევარს მიაჩნია?

არსებობა ამ ინსტანციისა, რომელიც განეკუთვნება ნაწარმოებს მთლიანად და არა გამოსატულ სამყაროს, ობიექტობის ხარისხსა თუ სტატუსს ჰმატებს ნარატორს, რომელიც გარემოებათა ბატონ-პატრონად არის მიჩნეული და რომელიც ნაწარმოების სემანტიკურ პოტენციალს თავისუფლად განაგებს. თხრობითი კომუნიკაციის მოდელში აბსტრაქტული ავტორის არსებობა ავლენს ნარატორის, მისი ტექსტის და მასში გამოსატული მნიშვნელობების *გამომხატველობას*. ეს მნიშვნელობები იძენენ თავის საბოლოო აზრობრივ მიზანდასახულობას მხოლოდ აბსტრაქტული ავტორის დონეზე.

აბსტრაქტული ავტორის მიერ ნაწარმოების სემანტიკური აგების პროცესი შეესაბამება კომუნიკაციურ დონეთა სქემაზე აღნიშნულ იერარქიას. პერსონაჟთა მეტყველების ასახვისას ნარატორი იყენებს პესონალურ ნიშნებსა და მნიშვნელობებს, რომლების გამოსატავენ მის ნარატორიალურ მნიშვნელობებს. მსგავსი რამ ხდება ნარატორისა და აბსტრაქტული ავტორის ურთიერთობისას. ნიშნები, რომელთა კონსტიტუირება ხდება თხრობის პროცესში – სხვათა შორის, პერსონალური ნიშნების საფუძველზე და მათზე დაფუძნებით, – გამოიყენება ავტორის

* „ღმერთი“ და „სამართლიანობა“- „ღმრთის გამართლება“- რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრება, რომელიც ცდილობს შეათავსოს ქვეყნად ბოროტებისა და უსამართლობის არსებობა და ღმრთის სიკეთისა და ყოვლისშემძლეობის იდეა.

მიერ თავისი აზრობრივი პოზიციის გამოსახატავად. პერსონაჟებისა და ნარატორის გამოთქმები გამოხატავენ პერსონალურ ან ნარატორიალურ შინაარსს და ამით შეეწევიან აბსტრაქტულ ავტორს აზრობრივი ჩანაფიქრის გამოხატვაში. თხრობით ნაწარმოებში სემანტიკური იერარქია შეიძლება გამოიხატოს შემდეგი სქემით:

პ: $Sa \text{ } \mathfrak{A} \Leftrightarrow Se \text{ } \mathfrak{A}$

ნ: $S\mathfrak{A} \in Sa\mathfrak{B} \Leftrightarrow Se\mathfrak{B}$

ბ: $S\mathfrak{B} \in Sa\mathfrak{A} \Leftrightarrow Sa\mathfrak{A}$

სქემა უნდა წავიკითხოთ შემდეგნაირად: აღმნიშვნელისა (Sa , *signifiants*) და აღსანიშნის (Se , *signifies*) ურთიერთმიმართებისას (\Leftrightarrow) კონსტიტუირებული ნიშნები (S , *signes*) პერსონაჟთა დონეზე (პ), ესე იგი, $S\mathfrak{A}$, შედიან (\in) ნარატორის დონის აღმნიშვნელში $Sa\mathfrak{B}$, რომლებსაც თავის მხრივ, ურთიერთმიმართება (\Leftrightarrow) აქვთ ამ დონის აღსანიშნთან $Se\mathfrak{B}$. ანალოგიური მიმართება არსებობს ნარატორისა და აბსტრაქტული ავტორის (ბ) დონეებს შორის. ნარატორის $S\mathfrak{B}$ დონეზე კონსტიტუირებული ნიშნები სხვა დანარჩენთან ერთად პერსონაჟთა დონეზე არსებულ ნიშანთა გამოყენების გზით, გამოიყენება ავტორის მიერ თავისი ჩანაფიქრის გამოსახატავად. ამრიგად, ერთი დონის სემიოტიკური პროცესი, რომელიც მოიცავს აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის ურთიერთმიმართებას ამ მოცემულ დონეზე, შემდეგი იერარქიული დონის აღმნიშვნელად გამოიყენება.

შემდეგი ინსტანცია, რომელსაც ვოლფ შმიდი გამოყოფს, არის *ფიქტიური ნარატორი*. აქ უაღრესად საგულისხმოა მკვლევარის დაკვირვება, რომ თხრობით ჟანრში, გარე კომუნიკაციური სტრუქტურა – „ავტორი – გამოხატული/ასახული – მკითხველი“ – თავს იჩენს და მეორდება ასახული სამყაროს შიდა სტრუქტურაში – „ფიქტიური ნარატორი – მონათხრობი – ფიქტიური მკითხველი“.

მკვლევარი განიხილავს ასახული/გამოხატული ნარატორული კომუნიკაციის ადრესანტის ინსტანციას – ფიქტიურ ნარატორს. ვიდრე დაწვრილებით გაპყვება მსჯელობას, შმიდი ყურადღებას მიაქცევს საკითხის ტერმინოლოგიურ მხარეს. მოცემული გვაქვს ამგვარი მოდელი:

*მთხრობელი – მოამბე/ მომყოლი – ნარატორი**

დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში ფიქტიური ნარატორული კომუნიკაციის ადრესანტის სახელწოდებად მიღებულია ნარატორი. რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ორი განსხვავებული ტერმინი გამოიყენება – „მთხრობელი“ („повествователь“) და „მოამბე“/„მომყოლი“ („рассказчик“). მათი განსხვავებულობა განიმარტება სხვადასხვაგვარად⁴, ხან გრამატიკული ფორმის მიხედვით, უფრო სწორად, მთხრობელი და მოთხრობილი ინსტანციის იდენტურობისა და არაიდენტურობის კრიტერიუმით: „მთხრობელი“ მოვლენებს გადმოსცემს „მესამე პირით“, „მომყოლი“ – „პირველით“ (ხალიზევი 1988: 236); ხანაც ვლენადობის მიხედვით: „მთხრობელია“ – „მეტყველების მატარებელი, არგამოვლენილი, არდასახელებული, ტექსტში განზავებული“, „მომყოლი“ – „მეტყველების მატარებელი, თავისი პიროვნებით მთელი ტექსტის ღიად მათრგანიზებული“ (კორმანი 1972: 33-34).

ერთი სიტყვით, სამეცნიერო სიტყვახმარებაში ტერმინი „მთხრობელი“ აღნიშნავს იდეოლოგიურად მეტ-ნაკლებად „ობიექტურ“, უპიროვნო, ავტორთან ახლო მყოფ ინსტანციას. ამ სიახლოვის აღსანიშნავად არცთუ იშვიათად იხმარება ტერმინი „ავტორ – მთხრობელი“. სანიადაგო ხმარებისას „მთხრობელი“ არცთუ იშვიათად აღირევა „ავტორსა“ და „ავტორის სახე“-ში. საბჭოთა ეპოქის ყველაზე გავრცელებულ ლიტერატურათმცოდნეობით ცნობარში** ტერმინები „მთხრობელის სახე“ და „ავტორის სახე“ სინონიმებადაა წარმოდგენილი. მათი საერთო მნიშვნელობა განისაზღვრება როგორც „ავტორის მეტყველების (ესე იგი, არა რომელიმე პერსონაჟის მეტყველებასთან დაკავშირებული) მატარებელი პროზაულ ნაწარმოებში“ (ტიმოფეევი 1974: 248). გამომხატველი ავტორისა და გამოსატყველი მთხრობელის ამგვარი განუწვავებლობა რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დღემდე შეინიშნება. *ელენა პადუჩევა*ს (პადუჩევა 1996: 202) შენიშვნით, „ტერმინები მთხრობელი და ავტორის სახე (ზოგჯერ, უბრალოდ ავტორი) სამეცნიერო ლიტერატურაში სინონიმებად იხმარება“.

* რუსულ ლიტმცოდნეობით ტერმინოლოგიასთან კორდინაციისთვის: Повествователь – მთხრობელი; рассказчик – მოამბე, მომყოლი;

⁴ იხ. მიმოხილვა (ტამარჩენკო 1999ა: 282—287).

** Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974.

ტერმინი „მთხრობელი“ ხანდახან გამოიყენება როგორც ფუნქციური ცნება, ესე იგი, როგორც თხრობითი ფუნქციის მატარებლის აღმნიშვნელი. ასეა, მაგალითად, ნატალია კოჟევნიკოვას განმარტებულ ნაშრომში „თხრობის ტიპები XIX–XX საუკუნეების რუსულ პროზაში“ (კოჟევნიკოვა 1994: 3), სადაც კონსტატირებულია, რომ მთხრობელი შეიძლება იყოს ავტორი ან მომყოლი, რაც იმას ნიშნავს, რომ, მკვლევრის აზრით, მთხრობელი ინსტანცია შეიძლება იყოს თვით ავტორი.

ტერმინი „მთხრობელი“ უფრო ხშირად აღნიშნავს ინტანციას, რომელიც მეტ-ნაკლებად „სუბიექტურ“, პიროვნულ, რომელიმე პერსონაჟის თანმხვედრ ან მოთხრობილი მოვლენების სამყაროს განეკუთვნება. სტილისტურად ნეიტრალური „მთხრობელისაგან“ განსხვავებით „მომყოლს“ ახასიათებს რაღაც სპეციფიკური, მარკირებული ენობრივი იერი.

ვოლფ შმიდი შენიშნავს, რომ თუმცა „ობიექტურ“, უპიროვნო, სტილისტურად ნეიტრალურ, ავტორის აზრობრივ პოზიციასთან ახლო მყოფ „მთხრობელსა“ და „სუბიექტურ“, პიროვნულ, სტილისტურად მარკირებულ, სპეციფიკური შემფასებლური პოზიციის მქონე „მომყოლს“ შორის გარდამავალი ტიპების ფართო დიაპაზონი – რომელთა მკვეთრად გამოყოფა შეუძლებელია და, ალბათ, მიზანშეუწონელიც – იშლება. „მთხრობელისა“ და „მომყოლის“ ცნებათა არაერთმნიშვნელოვანი გამოყენებისა და მათ ნიშან-თვისებათა სხვადასხვაგვარი გამოხსნალობისა გამო იყენებენ წმინდა ტექნიკურ ტერმინს „ნარატორს“, რომელიც ინდიფერენტულია ოპოზიციების – „ობიექტურობა“ – „სუბიექტურობის“, „ნეიტრალურობა“ – „მარკირებულობა“ და ა. შ. მიმართ. „ნარატორის“ ცნება, მსგავსად იმგვარ მოქმედთა სხვა ლათინური სახელწოდებებისა, როგორიცაა „აუქტორი“, „აკტორი“ და ა.შ., გვევლინება ფრიად ფუნქციონალურ ცნებად, ესე იგი, იგი აღნიშნავს თხრობის ფუნქციის მქონეს ყოველგვარი, რა გინდა რა ტიპოლოგიური ნიშნებისაგან დამოუკიდებლად.

ანთროპომორფიზმისა და ფსიქოლოგიზმისაგან თავის დასაღწევად როლან ბარტმა ნარატორს „ქაღალდის არსება“ უწოდა, ხოლო კეტე ჰამბურგერმა საერთოდ უკუაგდო იგი, რადგან მიიჩნია, რომ „ნარატორი“ არის „მეტაფორული ცრუადწერილობა“ და იგი ჩაანაცვლა ცნებით „ფლუქტუირებული თხრობითი ფუნქცია“ (*fluktuierende Erzahlfunktion*), რომელიც თავს იჩენს ხან ნარატორის მეტყველების, ხან პერსონაჟთა მონოლოგის ან დიალოგის, ხან არასაკუთრივ-

პირდაპირი მეტყველების სახით. მაგრამ „ნარატორის“ ცნების ეს სრული დეპერსონალიზაცია არ შეესატყვისება თხრობითი ინსტანციის ვოლფ შმიდისეულ აღქმას. ნარატორი კონსტიტუირდება ტექსტში მკითხველის მიერ და იგი აბსტრაქტულ ფუნქციად კი არ აღიქმება, არამედ აზროვნებისა და ენის გარკვეულ ანთროპომორფულ ნიშნებს ნაზიარებ სუბიექტად. ლიტერატურაში ნარატორის სწორედ ეს სუბიექტირობა განაპირობებს მის მიმზიდველობას. ნარატორის შესწავლის ისტორიაში დასაბამიდან ხაზს უსვამდნენ მის იმგვარ პრიზმატულ ანუ პრიზმის ფორმის მქონე ფუნქციას, რომელიც გვეძლევა სამყაროსგან „არა ისეთი, როგორაც იგი არსებობს თავისთავად, არამედ იმნაირი, როგორადაც წარმოგვიდგება რაღაცა განმჭვრეტი გონების წიაღ“ (ფრიდემანი 1965).

შმიდის შენიშვნით, ცხადია, ამ „განმჭვრეტი გონების“ იდენტიფიცირება არ უნდა მოვახდინოთ ცოცხალ ადამიანურ ფიგურასთან, რომელიც ადამიანისათვის ჩვეულ კომპეტენტურობასთანაა წილდებული. ნარატორი შეიძლება კონსტრუირებულ იქნას როგორც ზეადამიანური ყოვლისმცოდნე და ყველგან მსუფევი, ყველგან მყოფი, სხვადასხვა ეპოქაში მცხოვრები ინსტანცია, პერსონაჟთა ცნობიერების ყველაზე იდუმალ კუნჭულებში რომ აღწევს. იგი, აბსტრაქტულ ავტორთან შედარებით, შეიძლება წარმოდგეს ხაზგასმულად დაქვეითებული კომპეტენციით, როგორც ეს ხდება ნაამბობის (сказ) დროს.

ნარატორი, შესაძლოა, ისე შეერწყას აბსტრაქტულ ავტორს, რომ ძნელად მოსახელთებელი შეიქნას. მაგრამ როგორი ობიექტური და უპიროვნოც უნდა იყოს, ნარატორი ყოველთვის წარმოდგება მეტ-ნაკლებად განსაზღვრული ხედვის წერტილის მქონე სუბიექტად. იგი, შესაძლოა, ასევე კონსტრუირებული იქნას არათანმიმდევრულად და მისი სახე შეიძლება მერყეობდეს. მერყევი სახის თვალსაჩინო მაგალითს ვოლფ შმიდი „ძმებ კარამაზოვებში“ პოულობს, რომელშიც ნარატორი, უმეტესწილად, ყველგანარსებულ, ყოვლისმცოდნე, პერსონაჟთა სულის იდუმალი ხვეულების მცოდნე უპიროვნო ინსტანციად გვევლინება. ამგვარ მერყეობას უკავშირდება ნარატორის (გამო)ვლენის ხარისხიც, რომლის დასწრებულობა ხან მკვეთრად საგრძნობია, ხან კი სრულიად მივიწყებული და უჩინარი.

როგორ და რა საშუალებით შეიძლება გამოიხატოს ნარატორი, რა ქმნის მისი დასწრებულობის შეგრძნებას ანუ რა შეიძლება ითქვას ნარატორის *ექსპლიციტური* და *იმპლიციტური* გამოსახულების თაობაზე?

ექსპლიციტური გამოსახულება ეფუძნება ნარატორის თვითპრეზენტაციას. ნარატორმა შეიძლება დაასახელოს თავისი სახელი, აღწეროს თავისი თავი როგორც მოხრობელი „მე“, მოყვეს თავისი ცხოვრების ისტორიას, გადმოსცეს თავისი აზროვნების წესი. ნარატორის ექსპლიციტური გამოსახულების გამოხატვა თვითაღწერის ამგვარი ვრცელი ფორმით არ არის აუცილებელი. ნაცვალსახელთა და პირველი პირის ზმნათა უკვე თვით გამოყენება წარმოადგენს თვითგამოხატვას, თუმც კი რედუცირებულს.

თუ ექსპლიციტური გამოსახულება ფაკულტატიურ ხერხად გველინება, გამოხატვის იმპლიციტურ ხერხი ფუნდამენტურია და აუცილებელი. ექსპლიციტური გამოსახულება დაშენებულია იმპლიციტურზე და არ შეუძლია არსებობა მის გარეშე.

იმპლიციტური გამოსახულება ხორციელდება თხრობითი ტექსტის სიმპტომების ან ინდიციალური ნიშნების მეშვეობით. ეს ნიშნები ეფუძნება, როგორც უკვე ვნახეთ, ენის ექსპრესიულ ფუნქციას, ანუ *undgabe*-ს ან *Ausdruc*-ის ფუნქციებს. ნარატორის ინდიციალურ გამოსახულების შექმნაში მონაწილეობს თხრობის აგების ყველა ხერხი:

1. „მოვლენებისგან“ როგორც ნარატიული მასალისგან არჩევა ელემენტებისა (პერსონაჟების, სიტუაციების, მოქმედებების, მათ რიცხვში მეტყველებათა, პერსონაჟების აზრებისა და აღქმების) მოსათხრობი ისტორიის შესაქმნელად.
2. კონკრეტიზაცია, დეტალიზაცია არჩეული ელემენტებისა.
3. თხრობითი ტექსტის კომპოზიცია, ესე იგი, არჩეული ელემენტების გარკვეული წესით შედგენა და განლაგება.
4. არჩეულ ელემენტთა ენობრივი (ლექსიკური და სინტაქსური) პრეზენტაცია.
5. არჩეულ ელემენტთა შეფასება (იგი შეიძლება იმპლიციტურად შედიოდეს ზემორედსახელებულ ოთხ ხერხში ანდა შეიძლება მოცემული იყოს ექსპლიციტურად).
6. ნარატორის განაზრებანი, კომენტარები და განზოგადებანი.

ნარატორის იმპლიციტური სახე არის ჩამოთვლილი ექვსი ხერხის ურთიერთქმედების რეზულტატი. ამრიგად, ნარატორი არის თხრობითი ტექსტის სიმპტომებით შედგენილი კონსტრუქტი.

ავტორის შენიშვნით, ამ ხერხთა რელევანტურობა ნარატორის გამოსახატავად, ცხადია, ყველა ნაწარმოებში ერთნაირი არ არის. ზოგჯერ ნარატორი შეიძლება უპირატესად ინდექსებით გამოიხატოს, ზოგჯერ სტილისტური საშუალებებით წარმოდგეს, სხვაგან კი ექსპლიციტურ ან იმპლიციტურ შეფასებებს, კომენტარებს, განსჯა-განაზრებებს დაეფუძნოს და ა.შ.

ამჯერად აღარ გავყვებით ინდექსებით მითითებული ნარატორის შტრიხების ნაირსახეობათა წარმოდგენას, რომელიც თავისთავად საგულისხმო დაკვირვების რეზულტატია, ვიტყვით მხოლოდ ნარატორის პიროვნებაზე. იგი შეიძლება ფლობდეს ინდივიდუალურ პიროვნულ ნიშნებს, ანდა იყოს იყო უპიროვნო შეფასების მატარებელი. მისი პიროვნულობის პრობლემატიკა, ცხადია, უნდა განვასხვავოთ მისი ანთროპომორფულობის საკითხისაგან. თხრობითი ინსტანცია შეიძლება იყოს პიროვნული და არ იყოს “ადამიანური”. ეს ფიქსირდება ყოვლისმცოდნე და ყველგანარსებული ნარატორის თხრობისას, როდესაც იგი გადის კერძო კაცის შესაძლებლობით დასაზღვრული, გარკვეული სივრცული და დროითი ხედვის წერტილის მიღმა. ყოვლისმცოდნე და ყველგანმყოფი ნარატორის ღმრთისთანად ინსტანციას ნარატოლოგიაში ხშირად „ოლიმპიურს“ უწოდებენ.

მეორე მხრივ, ნარატორი შეიძლება ადამიანზე „დაბლა“ იდგეს, იყოს ცხოველი (მაგ., აპულეუსის რომანი) და მოგვიტოვებდეს თუ როგორ გადაიქცა ადამიანი ვირად სასჯელის ან ზედმეტი ცნობისმოყვარეობისა გამო. ლიტერატურაში მთხრობელი ცხოველების უამრავი მაგალითია.

ერთგვარი შეჯამების სახით უნდა ითქვას, რომ ვოლფ შმიდის მიერ შემოთავაზებული ტერმინოლოგიური თეზაურუსი ღირებული და სასარგებლოა რადგან ავტორი მოიხსენიებს ლიტერატურის თეორიასთან დაკავშირებულ ყველა თეორემას და იმ ტერმინოლოგიურ არსენალს, რომელსაც იყენებს დასაველეთ-ვეროპული ტრადიცია.

არც ის არის უმნიშვნელო, რომ ავტორი წიგნის პირველსავე გვერდებზე მიუთითებს მთხრობელის სტრუქტურის მნიშვნელობას და ამბობს, რომ თხრობაში გადამწყვეტია არა იმდენად კომუნიკაციის სტრუქტურის ნიშანი, რამდენადაც თვით მთხრობელის სტრუქტურის ნიშანი (შმიდი 2008: 12), რაც იმას ნიშნავს, რომ “მონათხრობი” და “მთხრობელი” განსხვავებული სტრუქტურული ერთეულებია. ეს იდეა *იური ლოტმანის* სტრუქტურულ პოეტიკას უკავშირდება და საერთო წარმოდგენას გვიქმნის თხრობითობის მრავალფეროვან სტრუქტურაზე.

როგორც აღვნიშნეთ, ვოლფ შმიდის ნაშრომი რუსულ ენაზე დაწერილი და ამ ფაქტმა განაპირობა რუს ლიტერატურისმცოდნეთა განსაკუთრებული ყურადღება მისადმი. კრიტიკულად განიხილია იგი *სერგეი ზენკინმა* – რუსული ინტელექტუალური ცხოვრების ძალზე მნიშვნელოვანმა ფიგურამ – რომელმაც ყურადღება ნარატიული ტრანსფორმაციების “წარმომშობ მოდელს” მიაქცია და აღნიშნა, რომ იგი სინამდვილეში ნარატივთან დაკავშირებულ არცერთ რეალურ პროცესს არ შეესაბამება და, მათ შორის, არც მისი წარმომშობის პროცესს აღწერს; შეუძლებელია იმგვარი მთხზველის წარმოდგენა, რომელიც ჯერ “მოვლენათა უკიდევანო კონტინუუმს” მოიფიქრებდა, ხოლო ამის შემდეგ დიწყებდა ამ კონტინუუმიდან ცალკეული ფაქტების ამორიდებასა და მათგან “ისტორიის” შეთხზვას. იგი არ შეესაბამება არც მკითხველისეული აღქმის პროცესს, რადგან, როგორც შმიდი თვითონვე აღიარებს, “მოვლენებზე მკითხველს ხელი მიუწვდება არა თავისთავად/უშუალოდ, არამედ ისტორიაზე დაყდნობით მის მიერვე შექმნილ კონსტრუქტზე, რეკონსტრუქტზე” (შმიდი 2008: 116). მაგრამო, წერს ზენკინი, საერთოდ საიდან ვიცით, რომ მკითხველი ასეთ “რეკონსტრუქტსა” ქმნის, და შესაძლებელია კი საერთოდ მისი შექმნაო? იქვე, წიგნის სულ რამდენიმე გვერდის შემდეგ, შმიდი მიმართავს ავტორს, რომელსაცო, როგორც ზენკინი ვარაუდობს, უკავშირდება “ისტორიის” მიერ განხორციელებული “მოვლენათა” საწყისი მასალისაგან სელექციის იდეა, – ეს არის *რომან ინგარდენის* იდეა, რომელიც გასული საუკუნის 30-იან წლებში წერდა მხატვრული ნაწარმოების “საგნობრივი გეგმის” არასრული განსაზღვრულობის შესახებ. საქმეც ისაა, წერს სერგეი ზენკინი, რომ ინგარდენს საერთოდ არ აღეგებდა თხრობა და მისთვის “საგნობრივი გეგმა” ძირითადად შედგებოდა საგნებისგან, ადამიანური ფიგურებისგან, სტატიკური სცენებისგან და ა.შ. – ერთი სიტყვით, ლიტერატურული წარმოდგენის დროისგარე ობიექტებისგან, რომლებიც სწორედაც რომ უნდა წარმოისახო/წარმოიდგინო და ამით გაასრულო ტექსტისმიერი გაუსრულებელი აღწერილობა (ამის მაგალითად შმიდს მოაქვს ანა კარენინას პორტრეტის უსრულობა). თხრობითი მოვლენების “უხასრულო კონტინუუმი”, რომელიც “უკიდევანო გაფართოებას” ექვემდებარება, როგორდა უნდა წარმოვიდგინოთო, აღნიშნავს კრიტიკოსი. ინგარდენის მხატვრული ფენომენოლოგია უკავშირდება მშვენიერის, გასრულებულის, მოუხილველისა და წარმოუდგენელის ესთე-

ტიკას და სწორედ ამიტომ საეჭვოა, რომ პოლონელი თეორეტიკოსი დათანხმებოდა იდეათა შმიდისეულ ექსტრაპოლაციასო, წერს სერგეი ზენკინი.

ვოლფ შმიდის სხვა რეფერენციათა ნაკლოვანებასთან ერთად სერგეი ზენკინი საყვედურობს რუსი მკვლევრების მიერ შექმნილი თხრობითი კონცეფციებისადმი უყურადღებობას. მაგალითად, მსოფლიო მეცნიერებაში განსაკუთრებით ციტირების მაღალი ინდექსის მქონე რუსი სწავლული *ვლადიმერ პროპი*, მხოლოდ ერთხელაა მოხსენიებული და ისიც სქოლიოში (იხ. შმიდი 2008: 155). იქვე ყრუდ მოიხსენიება მისი მიმდევარი, მისი თხრობითი ფუნქციების თეორიის განმავითარებელი *ალგიდრას ქულიენ გრეიმასი*. ხოლო პროპის უშუალო წინამორბედი *ალექსანდრ ვესელოვსკი*, რომლის სიუჟეტის თეორიაც იქცა მისთვის საყრდენ და ამოსავალ წერტილად, ერთხელაც კი არ არის მოხსენიებული. საყვედური, ვფიქრობთ, სამართლიანია, მაგრამ ჩვენთვის ამ კონკრეტულ შემთხვევაში იმასა აქვს მნიშვნელობა, რომ მიუთითოთ ნარატოლოგიის იმ ხაზსა და ტრადიციაზე, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საერთოდ სტრუქტურული ნარატოლოგიისათვის და რომელსაც შეიძლება *ლინგვისტური ტრადიცია* ვუწოდოთ – თუმცა მისი ყველა წარმომადგენელი ლინგვისტი არ ყოფილა. მასში თხრობის ერთეულებად გვევლინებიან ენობრივი ტიპის ინვარიანტები, რომლებიც განზოგადების სხვადასხვა საფეხურებზე წარმოგვიდგებიან როგორც “მოტივები” ან “ფუნქციები” და რომელთა მანიფესტაციაც ხდება კონკრეტულ თხრობით მოვლენებში, მსგავსად იმისა როგორც ფონემა მანიფესტირდება ბგერებში, ხოლო ლექსემა – სიტყვის ფორმებში. აი, ამგვარ მოვლენათა როგორც განზოგადებულ “არქიმოვლენათა” გაგება საერთოდ არ ჩანს გათვალისწინებული ვოლფ შმიდის წიგნში. შმიდთან მოვლენა ყოველთვის კონკრეტულია და მისი თხრობის თეორია არის რეალისტური ნარატოლოგია. თხრობითი სტრუქტურების სიღრმეში შმიდთან ყოველთვის გამოსჩანს რეალური, რეპრეზენტაციის არარედუციურებული საგნები. ამგვარ საგნებს უახლოვდება წმინდად პირობითი, თითქოსდა ანალიტიკური კატეგორიები – კომუნიკაციური აქტის ინსტანციები, რომლებიც გამოწვლილვით არის კლასიფიცირებული და რომელთა შესახებაც ამდენი ითქვა, მაგრამ შემაჯამებელი თვალსაჩინოებისათვის მაინც ჩამოვთვლით: *კონკრეტული (ტექსტგარე) ავტორი*, *აბსტრაქტული (იმპლიციტური, შივატექსტობრივი) ავტორი*, *ნარატორი (ფიქტიური მომყოლი)*, *პერსონაჟი*, *ნარატორი*

(ფიქტიური მკითხველი), აბსტრაქტული მკითხველი, სავარაუდო ადრესატი, იდეალური რეციპიენტი, დაბოლოს, კონკრეტული (ტექსტგარე) მკითხველი...

უნდა აღინიშნოს, რომ სერგეი ზენკინისავე აღიარებით, ამგვარ დახვეწილ სქემას, სხვადასხვა ვერსიითა და მეთოდოლოგიური განმარტებით, ფართო გასაქანი აქვს მსოფლიო მეცნიერებაში. მაგალითად, ჟერარ ჟენეტი “თხრობით დისკურსში” იყენებს ამ სქემის რამდენიმე კატეგორიას, მაგრამ მათ ფუნქციურ ოპერატორებს უწოდებს და ეს ფრიად სუბიექტური განმარტებაა, თუმცა ჟენეტის ავტორიტეტს, ვოლფ შმიდი, ჩანს, ვერ გაურბის და აგებს “ნარატორის ტიპების” მასთან თანხმიერ კლასიფიკაციას, თუმცა კი სხვა ტერმინოლოგიით და ამით რადაცნაირად თითქოს ემიჯნება ფრანგ თეორეტიკოსს. საგულისხმოა, რომ შმიდს სპეციალურად “ჟენეტის ტიპებისათვის, რომელთა რიცხვიც რუსეთში მისი “ფიგურების” თარგმნის შემდეგ იზრდება” (შმიდი 2008: 83), მოაქვს ტერმინთა ურთიერთშეფარდებული ცხრილი. მის თაობაზე სერგეი ზენკინი აღნიშნავს, რომ მოცემულ შემთხვევაში ვოლფ შმიდის გამჭვირვალე და სისტემური ტერმინოლოგია უფრო წარმატებულია, ვიდრე ჟენეტის ბერძნულ-ლათინური ტერმინოლოგიით გადატვირთული და ლამის აღრეულიც კი ტერმინოლოგია.

ვოლფ შმიდი იყენებს რუსულ ლინგვისტურ ტრადიციაში დაბადებულ სიტყვას – “სახე” (“ავტორის სახე”, “ნარატორის სახე”), რომელიც დისკრედიტირებულია ამდენი უპასუხისმგებლო გამოყენებისგან და რომლის ცნებაც ისე გაფართოვდა, რომ ლამისაა ველარაფერს აღნიშნავს. შმიდის “სახეები” იქმნება “ტექსტის ყველა ინდივიდუალური ნიშნის აღმნიშვნელი” (შმიდი 2008: 53) ნიშნებით. ამგვარად შექმნილი *სახე* შეუთავსებელი აზრობრივი (ფსიქოლოგიური და სემიოტიკური) პერსპექტივების საკმაოდ ეკლექტიკური შერწყმაა და წარმგზავნს ან მიმღებს მიუთითებენ, რომელთა პიროვნული ნიშნით შეჭურვა მეტ-ნაკლებად შესაძლებელია, თუმცა მათ ერთი როლი ეკისრებათ – იყვნენ შუალედური/მაშუალე ინსტანციები კომუნიკაციურ ჯაჭვში, რომლის თავსა და ბოლოში დგას ორი რეალური, გარეტექსტური სუბიექტი (“კონკრეტული ავტორი” და “კონკრეტული მკითხველი”).

მიუხედავად იმისა, რომ სერგეი ზენკინი სხვა საკამათო დებულებებსა და პრინციპებსაც გამოყოფს, ვოლფ შმიდი ნაშრომს უადრესად საჭირო კვლევად მიიჩნევს, რადგან მასში სისტემურადაა მოცემული ის მთავარი ფენომენი, რომლის მიხედვითაც უხდება მუშაობა ლიტერატურისმცოდნეს ტექსტის პრაქტიკული ანალიზისას.

თ ა 3 0 IV

ავტორის პრობლემა სტრუქტურალიზმში

ფრანგული სტრუქტურალიზმის მემკვიდრეა და ამ ინტელექტუალური მოძრაობის ყველაზე უმრწემეს წევრს ანტუან კომპანიონს ლიტერატურათმცოდნეობის საკითხთაგან სწორედ ეს პრობლემა – ავტორის ადგილის შესახებ – მიაჩნდა ყველაზე სადავოდ. მასზე მსჯელობა იმდენად მძაფრად და ცხარედ მიმდინარეობდა, რომ კომპანიონს როგორც ვითარებათა პირუთვნელ აღმწერელს, საძნელო საქმედ სწორედ ამ დისკუსიის გადმოცემა ესახება, მაგრამ სტრუქტურალისტურ იდეებში ღრმად ჩახედულ ფრანგ ინტელექტუალს ეს ყველაფერი ნათლად აქვს გადმოცემული და ჩვენც თითქმის მთლიანად მის ნაშრომს ვეყრდნობით.

ანტუან კომპანიონი, – “ლიტერატურული თეორიის” ვითარცა საზრისის მოძრაობის უშუალო მონაწილეთაგანი, – აღადგენს მასში კრიტიკის ცოცხალ სულს, მაგრამ ამასთანავე გადახედავს და გადაამოწმებს თვით ლიტერატურული თეორიის ძირითად დასკვნებს. “თეორიის დემონი” აგებულია საკვანძო ცნებების (“ლიტერატურა”, “ავტორი”, “გარე სამყარო”, “ისტორია”, “შკითხველი” და სხვ.) ირგვლივ, რომლებიც საკმაოდ თამამად იქნა განხილული გასულ საუკუნეში – განსაკუთრებით ფრანგულ ლიტერატურულ თეორიაში. ნაშრომში ჯერ წარმოჩენილია 60-70-იან წლებში “ლიტერატურული თეორიის” მიერ გამომუშავებულ ცნებათა განმარტებანი თუ გაუქმებული კატეგორიები, შემდეგ განხილულია საკითხთა გადაწყვეტის სხვა ვარიანტები, მათ შორის ტრადიციულნი, “თეორიამდელი” (როგორც, მაგალითად, რაიმონ პიკარის ძველებური პოზიციიდან კამათი როლან ბარტთან). შემდეგ თანდათანობით ხდება ყოველი ამ ცნების რეაბილიტაცია, მაგრამ იმავდროულად ტრანსფორმირდება და განიცდის ცვლილებას: მაგალითად, ეჯახება რა ერთმანეთს “ავტორის პირვანდელი ჩანაფიქრის რეკონსტრუქციის” და “ავტორის სიკვდილის” იდეა, კომპანიონი ხელახლა განმარტავს ავტორის ინტენციის ცნებას, (გადა)აქცევს რა მას ისტორიულ-კულტურულ-ბიოგრაფიული მოვლენიდან ტექსტში არსებულ დინამიკურ მოვლენად.

”მას ჟამსა შინა” ტრადიციული აკადემიური ლიტერატურისმცოდნეობა და მემარცხენე კრიტიკა უმეტესად ოპერირებდნენ ტერმინებით, რომელთა უკანაც

გამარტივებული სახე-კლიშეები იდგა. ძველ კრიტიკოსთა ტექსტებში გამოყენებული ტერმინოლოგიური აპარატი ფაქტობრივად მკვდარი იყო და კომპანიონის ირონიას იწვევდა მათი გაქვეყნებული და უსიცოცხლო არსებობა.

კომპანიონი ერთგვარად ამხელს *როლან ბარტისა* და *მიშელ რიფატერის* ტექსტებს და აჩვენებს, რომ მათ რამდენიც არ უნდა უარყონ ტექსტს მიღმა მყოფი ავტორი როგორც ფიქცია, ტექსტის ანალიზისას მაინც – და მათ შორის ბარტის S/Z-ის ანალიზისას – იგი უნებურად ამეტყველდება ხოლმე, რადგან ტექსტი ავტორითაა გაჯერებული და მას გვერდს ვერ აუწვდით.

ამგვარ კვლევასთან დაკავშირებით გვახსენდება ქრესტომათიული მაგალითი სოკრატეს ფილოსოფოსობის მეთოდის სახით: სოკრატე ყურადღებით უსმენდა მოსაუბრეს და აქცენტს მოლაპარაკის წინააღმდეგობრივ მსჯელობაზე აკეთებდა და, ოპონენტის თავდაჯერებული მსჯელობის მიუხედავად, სოკრატე ამხელდა ხოლმე მას, რომ ფიქციებით ოპერირებდა; ამიტომ ფილოსოფოსი ლოგიკური მსჯელობის გზით აიძულებდა მოსაუბრეს საკუთარ ნათქვამზე დაფიქრებას და იმის გათვალისწინებას თუ სინამდვილეში რა ჰქონდა მხედველობაში. თუმცა ბევრი უჩიოდა სოკრატეს, რომ ფილოსოფოსი მათ თავგზას უბნევდა და სამყაროში მდგრადს აღარაფერს ტოვებდა, მაგრამ სოკრატე თავის ამ მეთოდს ხატოვნად აღარებდა მეანის ანუ ბებიაქალის ხელოვნებას. აზრს “შობდა” არა თავად სოკრატე, არამედ იგი თანამოსაუბრეს “ამშობიარებდა” (პლატონის მიხედვით, ამგვარი შობა არის იდეათა შეხსენება, მაგრამ ამჯერად ეს არ არის მნიშვნელოვანი). თეორიის დემონი, კომპანიონის მიხედვით, შეიძლება იყოს სოკრატეს დაიმონის ანალოგი ანუ სულში უხილავი *ხმა*, რომლის მოსმენაც უნდა შეგვეძლოს.

სოკრატესგან განსხვავებით კომპანიონი არც სოფისტებს ეკამათება და არც თავის ოპონენტებს წარმოიდგენს სოფისტებად, იგი მხოლოდ მიმართავს ხოლმე ბარტის S/Z-ის გარკვეული პრინციპების ირონიზაციას, ზოგჯერ ეთანხმება კიდევ მას – როდესაც მიიხნევს, რომ ბარტი მართალია. აქვე ისიც სათქმელია, რომ კომპანიონი ბარტის ხედვის წერტილთა დამფუძნებლადაც გვევლინება, რადგან ახდენს ბარტისეული კონცეპტების – “ავტორი”, “გარე სამყარო”, “ისტორია” და სხვ. – რეაბილიტაციას, რაც ასე უნდა გავიგოთ: იგი ძველს ანუ, თუ შეიძლება ითქვას, ბარტის “ხელიდან გამოსულ” კონცეპტებს კი არ უბრუნებდა, არამედ არსებითად ახალ ცნებათა ფორმირებას ახდენს. ამგვარ მე-

თოდს თავადვე უწოდებს “სპირალის ახალი ხვეულისაკენ” მიბრუნებას, რაც ეხმიანება კიდევ ბარტისეული “ბაფმოლოგიის” იდეას, როდესაც “უკანა აზრი” შეიძლება ჰგავდეს წინარე, გავრცელებულ იდეას, მაგრამ სინამდვილეში მისი მსგავსი არ იყოს, რადგან მას გამოვლილი აქვს თეორიის წიაღი და ამიტომ იგი შეიძლება წარმოვიდგინოთ მეორე ხარისხის იდეად. ამგვარმა ბაფმოლოგიამ გარკვეული რეზონანსი შეიძინა პოსტმოდერნისტულ ხანაში, როდესაც დაისვა საკითხი თუ რამდენად იყო შესაძლებელი სრული კონცეპტუალიზაციის შემდეგ პიროვნული გამოთქმა პოეზიაში. ასეთი გამოთქმა შესაძლებელია, მაგრამ ეს იქნება უკვე ახალი გამოთქმა, რომელიც ითვალისწინებს ტექსტის ტოტალური გაუცნაურების გამოცდილებას კონცეპტუალიზმში და სხვა მსგავს პრაქტიკებში. ახალი სიტუაციიდან სხვაგვარად მოიხილება ძველი. ამის ანალოგიურად კომპანიონს ბარტის, ასე ვთქვათ, წაცდენები და მისი მხილება კი არა აქვს განზრახული, არამედ იმის ჩვენება სურს, რომ ბარტი XXI ს.-ის დასაწყისში თავის თეორიაზე უფრო ფართოა და რომ იგი საგულისხმო და სახვალოდაც აქტუალური ავტორია.

უპირველეს ყოვლისა, კომპანიონი მსჯელობას იწყებს *ინტენციის** კონცეპტით, ესე იგი მსჯელობით ავტორის როლზე, ავტორისა და ტექსტის ურთიერთ-მიმართებაზე, ავტორის პასუხისმგებლობაზე ტექსტისთვის საზრისისა და მნიშვნელობის მინიჭებისას. აქვე კომპანიონი მცირე მეთოდოლოგიურ შენიშვნას გვთავაზობს და ამბობს, რომ ათვლის წერტილად შეიძლება ვიგულოთ ორი განსხვავებული წარმოდგენა – ძველი და ახალი – რათა შეპირაპირებით ორივე გავაუქმოთ ან, თუ აპორეტიკულ ანუ შინაგანად დაპირისპირებულ დასასრულს ვამჯობინებთ, ორივე შევინარჩუნოთ. უწინდელი წარმოდგენით, ნაწარმოების საზრისი ავტორის ინტენციის თანადაა ანუ მათ შორის დაისმის ტოლობის ნიშანი; სწორედ ამგვარი წარმოდგენა დომინირებდა პოზიტივიზმისა და ისტორიზმის ხანაში. ამგვარი შეთანადებისადმი ეჭვი დიდი ხნის წინ გაჩნდა, მაგრამ სტრუქტურალიზმის ზეობის ხანაში მიღებული საყოველთაო თვალსაზრისით, ნაწარმოების მნიშვნელობის განსაზღვრისა თუ აღწერისას ავტორის ინტენციის

* ფრანგული სიტყვა intention – „ინტენცია“, შედარებით მაღალი პასუხისმგებლობის მქონე კონტექსტში (განსაკუთრებით ფენომენოლოგიური ფილოსოფიასთან დაკავშირებულ საკითხებთან), უნდა ითარგმნოს როგორც „ჩანაფიქრი“, ხოლო ქრისტიანული თეოლოგიის კონტექსტში – „განზრახვა“.

როლი უარყოფილი იქნა; თავთავიანთ დროზე ეს წარმოდგენა დაამკვიდრეს რუსმა ფორმალისტებმა, ამერიკულმა “ახალი კრიტიკამ” და ფრანგმა სტრუქტურალისტებმა. “ახალი კრიტიკა” ლაპარაკობდა intentional fallacy –ზე, ანუ “ინტენციონალურ ილუზიაზე”, “ინტენციონალურ ცდომილებაზე”; ლიტერატურის შესწავლისას ინტენციის ცნების შემოტანა არა მხოლოდ ფუჭად, არამედ საზიანოდაც კი მიაჩნდათ. ეს კონფლიქტიც შეიძლება მოინიშნოს ლიტერატურის *ექსპლიკაციის*, ანუ ავტორის ინტენციის (ტექსტში უნდა ვეძებოთ ის, თუ რის თქმა სურს ავტორს) გამორკვევისა და ლიტერატურული *ინტერპრეტაციის*, ანუ ნაწარმოების მნიშვნელობათა აღწერის (ტექსტში, ავტორის მიზადასახულობისგან დამოუკიდებლად, უნდა ვეძებოთ ის, რაც თვით ტექსტშია) მომხრეთა შორის კონფლიქტად. ამ ვიწრო ალტერნატივიდან თავდასაღწევად და მოქიშპე მხარეთა მოსარიგებლად, ლიტერატურული მნიშვნელობის კრიტერიუმად გამოცხადდა *მკითხველი* და ასე მოინიშნა მესამე გზა.

მეტაკრიტიკის ანუ ლიტერატურის თეორიის სულ რამდენიმე ცნების წინააღმდეგ წარმართა პოლემიკა *ლიტერატურულმა თეორიამ* ანუ ფორმალისტმა საზოგადოდ*. “ახალი კრიტიკოსებისათვის” ამგვარ განტევების ვაცად იქცა ავტორი – და არა იმიტომ, რომ ეს ცნება განასახიერებდა ჰუმანიზმსა და ინდივიდუალიზმს, რომელთა ლიტერატურისმცოდნეობიდან განდევნასაც ცდილობდა ლიტერატურული თეორია, არამედ იმიტომ, რომ ავტორის ცნების კრიტიკას მოჰყვებოდა ლიტერატურის თეორიის სხვა დანარჩენი ანტიკონცეპტების კრიტიკაც. ამრიგად, ლიტერატურული ტექსტის სპეციფიკური მნიშვნელობა ანუ ლიტერატურულობა, უკუპროპორციულია ყველაფერი იმისა, რაიც ავტორის ინ-

* Theory of Literature აღინიშნება რეფლექსია ლიტერატურის, ლიტერატურული კრიტიკისა და ლიტერატურული ისტორიის წანამდევრებზე; ეს არის კრიტიკის კრიტიკა ანუ მეტაკრიტიკა. ლიტერატურული თეორია ოპოზიციური ხასიათისაა და იდეოლოგიის კრიტიკად გვევლინება. ლიტერატურული თეორია გაიგივებულია ფორმალისტთან როგორც რუსულთან, ასევე – ფრანგულთან ანუ ფრანგულ სტრუქტურალისტთან. პოლ დე მანი შეგვახსენებს, რომ ლიტერატურული თეორია იქმნება მაშინ, როდესაც ლიტერატურული ტექსტების განხილვა აღარ ეფუძნება ენის გარეთ/მიღმა არსებულ (ვთქვათ, ისტორიულ ან ესთეტიკურ) მოსაზრებებს, როდესაც მსჯელობის საგანია არა საზრისი და ღირებულება, არამედ საზრისისა და ღირებულების წარმოქმნის ხერხი და წესი. რაც შეეხება “ლიტერატურის თეორიას” და “ლიტერატურული თეორიის” განსხვავებულობას, კომპანიონი პირობითად ტერმინოლოგიურადაც განაცალკევებს ერთმანეთისაგან შედარებით აკადემიურ, არაანგაჟირებულ, კლასიკური ანგლოსაქსური ტიპის “ლიტერატურის თეორიას” და ახალ ფრანგულ “ლიტერატურულ თეორიას”, რომელიც უფრო ოპოზიციური ახსიათისაა და უმალ იდეოლოგიის და, მათ შორის, ლიტერატურის იდეოლოგიის, კრიტიკაა.

ტენციის მიღმა მოიაზრება. ვინც ლიტერატურის ამ თვისებებს წამოსწევს წინ, ის ავტორის ოდენ შემთხვევით როლზე თუ ილაპარაკებს; კომპანიონის აზრით, სწორედ ასე იქცეოდნენ რუსი ფორმალისტები და ამერიკელი New Critics-ის წარმომადგენლები, რომლებიც ცდილობდნენ ლიტერატურისმცოდნეობისათვის ისტორიისა და ფსოქოლოგიისაგან დამოუკიდებლობის მოპოვებასა და მის განმტკიცებას. და პირიქით, მათთვის, ვისაც ავტორი საყრდენ წერტილად მიაჩნდა, ტექსტი, მეტი რომ არა ვთქვათ, ავტორის წვდომის საშუალებად ესახებოდა. ამგვარად, ავტორის ინტენციასა და მის ირგვლივ გამართულ სიტყვისგებასთან ერთად, კომპანიონი სხვა ცნებებსაც ეხება.

ანტუან კომპანიონს ამ რთული პაექრობიდან თავდაღწევის უკეთეს საშუალებად რამდენიმე დიდი ტექსტი ესახება, რომელთაგან მხოლოდ სამს ასახელებს. ერთი მათგანია *ფრანსუა რაბლეს* „გარგანტუას“ საყოველთაოდ ცნობილი პროლოგი, რომელშიც რაბლე, ალეგორიაზე უძველესი მოძღვრებისდარად, თითქოს თავისი წიგნის იდუმალი აზრის ამოცნობისკენ გვიბიძგებს („უფრო მაღალი საზრისის“, *altior sensus*-ს ამოხსნისაკენ) და იქვე თვითონვე დასცინის მათ, ვისაც სჯერა შუასაუკუნეების ამ მეთოდისა, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ქრისტიანული აზრის ამოკითხვა ჰომეროსთან, ვერგილიუსთან და ოვიდიუსთან. ინტენციის საკითხზე, ამ უმნიშვნელოვანეს ტექსტთან დაკავშირებით, დღემდე არ არსებობს შეთანხმებული თვალსაზრისი, რაც, სეჭვოა, რომ საკითხი საერთოდ გადაწყვეტადია. მეორე წიგნია *მარსელ პრუსტის* „სენტ-ბიოვის წინააღმდეგ“ – წიგნი, რომლის სათაურიც საფრანგეთში იქცა ინტენციის პრობლემის ახალ ნიშნულად: საპირისპიროდ სენტ-ბიოვისა, პრუსტი ამტკიცებს, რომ ბიოგრაფიითა თუ „ლიტერატურული პორტრეტით“ ნაწარმოები ვერ აიხსნება, რადგან იგი სოციალური „მე“-ს პროდუქტი კი არ არის, არამედ სულ სხვა, სიდრმისეული „მე“-სი, რომელიც ცნობიერ ინტენციაზე არ დაიყვანება. და მესამე – ეს არის *ხორხე ლუის ბორხესის* იგავი „პიერ მენარი, ‘დონ კიხოტის’ ავტორი“, – ერთი და იგივე ტექსტი დაწერილია რამდენიმე ასწლეულის შუალედით, სხვადასხვა ავტორთა მიერ და, შესაბამისად, ეს ორი სხვადასხვა ტექსტია, რომელთა საზრისი ურთიერთსაპირისპიროც კი შეიძლება იყოს, რადგანო, წერს კომპანიონი, ორივე მათგანს სხვადასხვა კონტექსტები და ინტენციები აქვსო.

აკრიტიკებდა რა ავტორის გაზორბადიდებულ როლს ტრადიციულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, სტრუქტურალისტური თეორია ერთგვარი ირონიით

მოიხსენიებდა მოწინააღმდეგეებს. მაგრამ საკითხთან დაკავშირებით ანტუან კომპანიონს უნდებოდა კითხვები და ეჭვის ათინათიც დასთამაშებოდა მის ნათქვამს, რადგან ავტორის მნიშვნელობის სრული უკუგდება – ამ ეფექტური ანტიოპიონის ხარჯზე – ლიტერატურულმა თეორიამ საერთოდ ხომ არ უკუაგდო განსჯა და, რაც მთავარია, ხომ არ შეცდა იგი სამიზნის არჩევისასო?

ასეა თუ ისე, “ავტორის გაქრობის” თეზისმა დიდი ბიძგი მისცა ამ საკითხს და მოახდინა მისი პრობლემატიზაცია.

გავიმეორებთ, რომ ინტენციონალური თეზისი უკვე ქრესტომათიად იქცა და კარგად არის ცნობილი – ტრადიციული პედაგოგიური ან აკადემიური საზღვრის კრიტერიუმებით, ეს არის ტექსტში რეალიზებული ავტორისეული განზრახვა და ჩანაფიქრი. ამ საზღვრის ადგენა წარმოადგენდა უმთავრეს, ლამის ერთადერთ ამოცანას ტექსტის ახსნისას. საყოველთაოდ მიღებული, თუ შეიძლება ითქვას, კლასიკური მსჯელობის მიხედვით, ტექსტის საზღვრის არის ის, რის თქმაც სურდა ავტორს. ეს ტრადიციული და დღეს უკვე მოძველებული აზრი სულაც არ უნდა იყოს ჭეშმარიტებისგან განძარცვული. თხზულების საზღვრის ინტენციასთან გაიგივებისას აღარ დგება ლიტერატურის ინტერპრეტაციის პრობლემა – თუ ვიცით ან რამენაირად შევძელით იმის შეტყობა, რის თქმა ეწადა ავტორს, მაშინ ტექსტის ინტერპრეტაციის საჭიროებაც აღარ არის. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ტექსტის ინტენციით ახსნისას უსარგებლო და ზედმეტი ხდება ლიტერატურული კრიტიკა. მეტიც – ზედმეტი ხდება თვით თეორია ანუ კრიტიკის კრიტიკა – დარგი რომელმაც უნდა აირჩიოს კრიტიკათა შორის უკეთესი.

ინტენციის საკითხის ირგვლივ და უფრო მეტად კი თვით ავტორზე წარმართა უმთავრესად “ძველებისა” და “ახლების” კონფლიქტი სამოციან წლებში. 1969 წელს მიშელ ფუკომ წაიკითხა თავისი ცნობილი ლექცია სახელწოდებით “რა არის ავტორი?”, ხოლო როლან ბარტმა 1968 –ში გამოაქვეყნა სტატია, რომლის სენსაციური სათაური – “ავტორის სიკვდილი” – მომხრეებისა თუ მოწინააღმდეგეების მიერ აღქმულ იქნა ტექსტის შესახებ მეცნიერების ანტიჰუმანისტურ დევიზად. კომპანიონი დასძენს, რომ ავტორის ინტენციასთან ყველა ტრადიციული ლიტერატურული კატეგორიის მისადაგება ან მისგან გამოყვანა შეიძლება – ისევე როგორც, თეორიის ყველა ანტიკატეგორიის გამოყვანა შეიძლება ავტორის სიკვდილისგან.

საყოველთაოდ მიღებული აზრით, ავტორის ფიგურა ახალი დროის კუთვნილებაა; როგორც ჩანს, ამ კატეგორიის ჩამოაყალიბას შუასაუკუნეების დასასრულს დაედო სათავე, როდესაც საზოგადოებამ აღმოაჩინა (ინგლისური ემპირიზმის, ფრანგული რაციონალიზმისა და რეფორმაციის მიერ დაფუძნებული პირადი რწმენის პრინციპის წყალობით) ინდივიდის ღირსება, ანუ უფრო მაღალი სტილით რომ ვთქვათ, “ადამიანის პიროვნება” (ბარტი 2015: 221). ეს იყო ახალი კრიტიკის ამოსავალი წერტილი: ავტორი სხვა არაგინაა, თუ არა ბურჟუა, კაპიტალისტური იდეოლოგიის კონცენტრირებული განსახოვნება. ბარტის თანახმად, ავტორის კატეგორიაზეა აგებული ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოები და საერთოდ ლიტერატურის სწავლება: “... ნაწარმოების ახსნას ყოველთვის მის შემოქმედში ეძიებენ“ (ბარტი 2015: 222), თითქოს ნაწარმოები რაღაცა რწმენითი აღიარებაა, საბუთია და სხვა არაფერი შეიძლება იყოს თუ არა აღსარება.

ავტორის როგორც ლიტერატურის მორგანიზებელი და ამხსნელი პრინციპის ადგილას ბარტი აყენებს უპიროვნო გინა ზეპიროვნულ ენას, რომელიც ლიტერატურის ერთადერთ მასალად იყო მიჩნეული *მალარმეს, ვალერის, პრუსტის, სიურეალისტების* შემოქმედებაში და აგრეთვე – ლინგვისტიკაში, რომლისთვისაც “ავტორი არის ის, ვინც წერს, ისევე როგორც ‘მე’ მხოლოდ ის არის, ვინც ამბობს ‘მე’-ს” (ბარტი 1989: 63); მსგავსად იმისა, როგორც უკვე წერდა სტეფან მალარმე, „პოეტი, უთმობს რა სიტყვებს ინიციატივას, მოლაპარაკე ქრება“. ანტუან კომპანიონი ავტორისა და პირველი პირის ნაცვალსახელის ამ შეპირისპირებაში ამოიცნობს *ემილ ბენვენისტის* “ნაცვალსახელის ბუნებას” (1956), რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ახალ კრიტიკაზე.

აქვე საჭიროდ მიგვაჩნია როლან ბარტის აწ უკვე ქრესტომათიულად მიჩნეული სტატიის უფრო დაწვრილებით განხილვა და შეხსენება იმისა თუ რა ძირითად იდეას წარმოაჩენდა ეს ნაშრომი. მალარმე ვახსენეთ და ბარტი სწორედ მის დისკურსულ პრაქტიკას წამოსწევს წინ: “საფრანგეთში პირველი, ალბათ, მალარმე იყო, ვინც სრულად დაინახა და წინასწარ განჭვრიტა იმის აუცილებლობა, რომ თავად ენა დაეყენებინა ამ ენის მფლობელის ადგილას. მალარმე მიიჩნევს < ... >, რომ ლაპარაკობს არა ავტორი, არამედ ენა როგორც ასეთი; წერა თავის საფუძველში უპიროვნო საქმიანობაა < ... >, რომლის მეოხებითაც უკვე არა ‘მე’, არამედ თავად ენა მოქმედებს, ‘პერფორმირებს’; მალარმეს მთელი პოეტიკის არსი ის არის, რომ გააუქმოს ავტორი და იგი წერით შეცვალოს, – ეს

კი < ... > მკითხველის უფლებათა აღდგენას ნიშნავს” (ბარტი 2002: 51). და იქვე აგრძელებს, რომ ავტორი იმდენად გაუცხოვდა, რომ მხოლოდ მომცრო ფიგურადღა ჩანს “სცენაზე”. ვისაც ავტორის გაქრობის ამ კონცეფციისა არა სჯეროდა, ის ავტორს ყოველთვის წარსულ დროში და თავისი წიგნის წინმსწრებ პირობად განიხილავდა. ეს იყო ტრადიციული დროითი პერსპექტივიდან დანახული ვითარება, რომლის მიხედვითაც წიგნი და ავტორი ერთ წრფეზე განლაგდებოდა და რომელიც წინამავალსა და მომდევნოს – წიგნსა და ავტორს – შორის იყო გავლებული; ამავე ტრადიციული წარმოდგენის მიხედვით მიიჩნეოდა, რომ ავტორი – როგორც წიგნის პირობა – აზროვნებდა, იტანჯებოდა და ცხოვრობდა იმისთვის, რათა შეექმნა ეს წიგნი. ანალოგიას თუ მივმართავთ, ავტორი იმგვარივე წინამორბედად წარმოგვიდგებოდა თავისი წიგნისა, როგორც მამაა შვილისა. ეს “მამაშვილური” ურთიერთობა დაარღვია და გააუქმა როლან ბარტის მიერ შემოტანილმა “სკრიპტორის”^{*} ცნებამ და ტექსტის შექმნის მისეულმა მეთოდმა. თვითონ სახელწოდება (სკრიპტორი) შუასაუკუნეების დასავლეთეუროპის მონასტრის წინამძღვარს ნიშნავდა, მაგრამ ბარტის თეორიაში მან ერთგვარად სხვა წახნაგი წარმოადგინა და უბრალოდ “ტექსტისმოქმედს” გაუიგივდა, რომელიც ტექსტთან ერთად იბადება. მას, როგორც ასეთს, არც ტექსტამდე, – ესე იგი წერის დაწყებამდე, – და არც წერის გარეშე რაიმეგვარი ყოფიერება არ გააჩნია. როგორც ითქვა, სკრიპტორი ტექსტთან ერთად იშვის და სულაც არ არის სუბიექტი, რომელთან მიმართებითაც მისი წიგნი პრედიკატი იქნებოდა; დროითი თვალსაზრისით მას ერთი დრო აქვს, – ეს არის სამეცნიერლო დრო, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყოველი ტექსტი აქ და ახლა იწერება. ამიტომ “წერა” ზმნის საზრისი რაღაცის დაფიქსირებაში, ასახვაში, აღბეჭდვაში კი არ მდგომარეობს, არამედ იმაში, რასაც ლინგვისტიკაში პერფორმატივი ეწოდება; არსებობს ასეთი იშვიათი ზმნური ფორმა, რომელიც მხოლოდ აწმყო დროის პირველ პირში იხმარება და თქმის აქტი არავითარ სხვა შინაარსს, სხვა გამონათქვამს არ შეიცავს, გარდა თვით ამ აქტისა; ეს არის ენობრივი აქტივობის ფორმა, რომელიც ერთდროულად, სინქრონულად გამოხატავს გამოთქმასა და ქმედებას (მაგ.: “მოგესალმებით ბატონო პროფესორო!”, “ვმდერი ძველი პოეტის პირით” და სხვა). შესაბამისად, ავტორის მოკვდინების შემდეგ, სკრიპტორს არ ძალუძს –

^{*} Scriptor – ლათ. გადამწერი/მწერალი.

თავისი წინამორბედების პათეტიკური შეხედულებების მსგავსად – იმაზე ფიქრი, რომ ხელი ვერ ასწრებს აზრთა დინების მიყოლას. ერთი სიტყვით, წყალი შეუდგა მითს, რომ მწერალი არის ის ადამიანი, რომელიც უმაღლესი ღირებულებების მატარებელია და, თუ კვლავ ბარტის მეტაფორას გავიხსენებთ (რომლის მიხედვითაც იგი ავტორს ტექსტის მამას უწოდებს), იგი დესპოტად და თვითმპყრობელ ავტორიტარად წარმოგვიდგება, მაგრამ თვით ტექსტში “ჩანაწერი მამობის შესახებ” არ არსებობს და ამიტომაც ავტორის ტექსტზე ბატონობის უფლება ყოველგვარ საფუძველსაა მოკლებული. ასე გაილაშქრა როლან ბარტმა ავტორიტეტის წინააღმდეგ და მისთვის ნიშანდობლივი ბელეტრისტული პათოსით დაამტკიცა, რომ ავტორის ნების გათვალისწინება და მისთვის ანგარიშის გაწევა საჭირო არ არის. ასე დაუპირისპირდ ერთმანეთს ავტორი და ცოცხალი ტექსტი. ავტორი შეცვალა იმ ადამიანმა, რომელსაც არც რაიმე ვნება გააჩნია, არც განწყობილება და არც გრძნობისა და შთაბეჭდილების მქონეა; მას ხელთა აქვს ლექსიკონი, სიტყვათა გარკვეული მარაგი და იყენებს და იყენებს ამ სიტყვებს ანუ წერს შეუჩერებლად. მას შეუძლია მხოლოდ ბაძავდეს იმას, რაც მანამდე დაიწერა და ეს დაწერილიც, თავის მხრივ, არ წარმოადგენდა პირველადს. ასე რომ, სკრიპტორის შინაგანი “არსი”, სხვა არაფერია თუ არა უკვე მზა ლექსიკონი, რომელშიც სიტყვები მხოლოდ სხვა სიტყვათა მეშვეობით აიხსნება და ეს პროცესი პერმანენტულია. ასე იქსოვება ტექსტი, რომელიც ერთი სწორხაზოვანი ჯაჭვი კი არ არის, რომელიც ერთადერთ თეოლოგიურ საწყისს – ავტორ-ღმერთის უწყებას – გამოხატავს, არამედ მრავალგანზომილებიანი სივრცე, სადაც ერთმანეთს ერწყმიან და ეპაექრებიან წერის განსხვავებული ტიპები, რომელთაგან არც ერთი არ წარმოადგენს ამოსავალს; ტექსტი ციტატებისგან იქსოვება და უამრავ კულტურულ პირველწყაროზე მიუთითებს.

უკეთუ არ არსებობს ავტორი, აღარც ტექსტის დაშიფვრის აუცილებლობა არსებობს. მანამდე, ტრადიციულად წარმოედგინათ, რომ ტექსტის მიღმა არსებობს რაღაც “იდუმალი”, რომელმაც კრიტიკოსის ხელში უნდა იჩინოს თავი და გამოვლინდეს ანუ უნდა გაირკვეს და დაიშიფროს საზრისი. მაგრამ ეს საზრისი, გინა სიღრმე/“ფსკერი”, არასოდეს არ/ვერ მიიღწევა. წერის პროცესში განუწყვეტლივ იბადება საზრისი, მაგრამ იგი მაშინვე უჩინარდება და ხდება საზრისის სისტემური გათავისუფლება, რომლის მიხედვითაც ლიტერატურა (უფრო სწორი

იქნება, ვთქვათ – წერა) უარს ამბობს ტექსტის მიღმა სამყაროს “აღმოჩენაზე”, საზრისის მიკვლევაზე.

ერთი სიტყვით, ტექსტი არის სტრუქტურა, რომელიც მოქსოვილია ორახროვანი და ორმნიშვნელოვანი (სიტყვას ყოველთვის აქვს, სულ ცოტა, ორი მნიშვნელობა) სიტყვებით. ცალმხრივად და ერთმნიშვნელოვნად ორმნიშვნელოვანი სიტყვებით ნაქსოვ ტექსტს აღიქვამს ყოველი მოქმედი პირი (სწორედ ამ მუდმივ გაუგებრობაში მდგომარეობს “ტრაგიკულის” არსი. ეს არის სიტუაცია, სადაც ყველა, თავის მხრივ, “მართალია”). მაგრამ არის ვიღაც, ვისაც ყოველი სიტყვა მთელი თავისი ორობითობით ესმის და ესმის მოქმედ პირთა სიცრუეც; ეს “ვიღაც” არის მკითხველი. ასე იკვეთება წერის ერთიანი არსი: ტექსტი წერის მრავალი სხვადასხვა სახეობით შენდება, რომელთაც განსხვავებული კულტურული წარმოშობა და ერთმანეთთან დიალოგის, პაროდის, კამათის ურთიერთობა აქვთ, თუმცა მთელი მრავლობითობა გარკვეულ წერტილში ფოკუსირდება, რომელსაც ავტორი კი არა, მკითხველი წარმოადგენს. მკითხველი ის სივრცეა, სადაც აღიბეჭდება ყველა ციტატა, რომელთა მეშვეობითაც წერა ხდება შესაძლებელი. ტექსტი ერთიანობას მოიპოვებს არა თავის წარმოშობით (ე.ი. ავტორით), არამედ მხოლოდ დანიშნულებით (ე.ი. მკითხველით), ოღონდ დანიშნულება პირადი მისამართი არ არის; მკითხველი – ეს არის ადამიანი ისტორიის, ბიოგრაფიისა და ფსიქოლოგიის გარეშე; იგი მხოლოდ ვიღაცაა, ვინც ერთად კრებს იმ შტრიხებს, რომლების დაწერილ ტექსტს შეადგენენ.

კლასიკური ტიპის კრიტიკას საქმე აქვს ავტორთან. მისთვის ლიტერატურაში არსებობს ის, ვინც წერს. იგი მკითხველს არ აქცევს ყურადღებას, ანუ იგი ავტორის “მხარესაა”.

აი, ამ ყველაფრის ერთგვარი გარდათქმა და რეზიუმირება რომ მოვახდინოთ, ასეთი მსჯელობა გამოგვივა: ავტორი ავანსცენას უთმობს წერას, ტექსტს ან სკრიპტორს, რომელიც, არც მეტი არც ნაკლები, ოდენ გრამატიკულ-ლინგვისტური სუბიექტია, ცრუმადიერი პირია და არა “პიროვნება” ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით. ეს არის გამოთქმის სუბიექტი, რომელიც კი არ უსწრებს გამოთქმის აქტს, არამედ მასთან ერთად, აქ და ახლა წარმოიშვის. აქედან გამომდინარეობს, რომ წერა ვერ „წარმოადგენს“ და ვერ „გამოხატავს“ ვერაფერს ისეთს, რაიც იარსებებდა წერის აქტამდე; იგი, მსგავსად ენისა, არსაიდან არ წარმოიშვის. ამოსავალი წერტილის უქონელი ტექსტი „ციტატებით იქსოვება“:

ინტერტექსტუალობის ცნებაც ავტორის სიკვდილიდან გამოიყვანება და წარმოსდგება. რაც ტექსტის ახსნამდე არსებობს, ის ავტორთან ერთად ქრება, რადგან ამოსავალ წერტილში, ტექსტის სიღრმეში არ არსებობს ერთადერთი და პირველადი ტექსტი. დაბოლოს, ახალი სისტემის უკანასკნელი რგოლი, რომელიც მთლიანად ავტორის სიკვდილისგან გამოიყვანება, – ეს არის ტექსტის მთლიანობის წარმოქმნის ადგილი ანუ მთლიანი ტექსტის დაბადების ადგილი, მკითხველი – და არა ავტორი, დანიშნულება – და არა წარმოშობა ტექსტისა... მაგრამ, დამსობილი ავტორის დარად, არც მკითხველია პიროვნულობით შეჭურვილი და ისიც რაღაც ფუნქციას წარმოადგენს: ეს არის “ვიდაც, გამაერთიანებელი და თავისმომყრელი ყველა იმ შტრიხისა, რომლებიც კმნიან წერილობით ტექსტს” (ბარტი 1989: 67).

კომპანიონი აქ საკმაოდ კრიტიკულია და ამბობს, რომ ყველაფერი ერთმანეთს უკავშირდება – ლიტერატურული თეორია შეიძლება მთლიანად გამოიყვანებოდეს ავტორის სიკვდილის წანაპირობისგან, წანამძღვრისგან, ისევე როგორც სხვა რომელიმე დებულებისგან, მაგრამ ეს დებულება პირველადია, რადგან იგი თავისთავად უპირისპირდება ლიტერატურული ისტორიის პირველ პრინციპს. ბარტთან იგი იძენს ერთდროულად დოგმატურ ტონალობას. როგორც სავარაუდო იყო, თეორია ემთხვევა იდეოლოგიის კრიტიკას: წერა და ტექსტი “აღმოაჩენს თავისი არსით კონტრთეოლოგიური, რევოლუციური მოღვაწეობის თავისუფლებას, რადგან როცა საზრისის დინებას არ ეწინააღმდეგები, საბოლოოდ თავად ღმერთსაც უარყოფ და მის ყველა იპოსტასსაც – რაციონალურ წესრიგს, მეცნიერებას, კანონს“ (ბარტი 2002: 36). ჩვენს თვალსაწიერშია 1968 წელი: ავტორის დამსობა, რომლითაც მონიშნა სტრუქტურალისტური სისტემატიკიდან პოსტსტრუქტურალისტურ დეკონსტრუქციაზე გადასვლა, ბუნებრივად ერწყმის მთავრობის საწინააღმდეგო საგაზაფხულო ამბოხებას. თუმცა მანამდე, იმისათვის, რომ დაგმობილიყო ავტორი, იგი გაიგივებულ იქნა ფსიქოლოგიურ პიროვნებასთან და ამით ავტორის საკითხი დაყვანილ იქნა პიროვნების ცხოვრებისა და ბიოგრაფიის წიად ნაწარმოების ახსნაზე; საკითხის ამგვარი დაეწროება და შეზღუდულად წარმოჩენა ნაკარნახები იყო ლიტერატურული ისტორიით, მაგრამ იგი ვერ ფარავს და ვერ წყვეტს ინტენციის პრობლემას “მთლიანობაში”.

მიშელ ფუკოს არგუმენტაციაც („რა არის ავტორი?“), როგორც ჩანს, ნაკარნახები ყოფილა ლიტერატურულ ისტორიის კონიუნქტურული კონფრონტაციით პოზიტივიზმთან; ფუკოს აკრიტიკებდნენ იმის გამო თუ როგორ ექცეოდა იგი “სიტყვებსა და საგნებში” საკუთარ სახელებს, სახელებს ავტორებისას, რომელთაც იგი აიგივებდა “დისკურსულ ფორმაციებთან” – გაცილებით უფრო ღიდრონსა და მერყევთან, ვიდრე ამა თუ იმ ავტორის (დარვინი, მარქსი, ფროიდი) შემოქმედებაა. და აი, თანამედროვე ლიტერატურაზე დაყრდნობით, სადაც, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხდება თანდათანობითი გაქრობა, წაშლა ავტორისა – მაღარმედან მოყოლებული ბეკეტსა და მორის ბლანშომდე, – ფუკო “ავტორისეულ ფუნქციას” განსაზღვრავს როგორც ისტორიულ-იდეოლოგიურ კონსტრუქციას. ავტორის სიკვდილს გადაჰყვა ტექსტის პოლისემია, წინა პლანზე გამოვიდა მკითხველი და კომენტარს მიეცა ფართო გასაქანიო, წერს კომპანიონი, მაგრამო ისიც სათქმელი და საფიქრებელია, ხომ არ აღმოჩნდა მკითხველი უბრალოდ ცრუმაგიერი ავტორიო? ტექსტს ყოველთვის ყავს ვიღაც ავტორი – თუ არა სარვანტესი, მაშასადამე პიერ მენარი. ეს მნიშვნელოვანი თეზისია და იგი ანტუან კომპანიონს ავტორის “მომხრეთა” მხარეს აყენებს. ოღონდ აქ საკითხი სხვაგვარად დგება.

კომპანიონის აზრით, რომ არ მოხდეს თეორიის შემდგომი ვითარების თეორიამდელთან უბრალო მიბრუნება, თავი უნდა დაგადწიოთ იმ ურთიერთამრეკლავ ჩარჩოს, რომელიც კრიტიკისა და ლიტერატურული ისტორიის პაექრობისას გაჩნდა და რომელმაც შესაძლებელი გახადა ავტორის კაუზალურ პრინციპზე დაყვანა და შემდგომ სრული გაუქმება. ამ მაგიური და ერთგვარად ილუზიური დაპირისპირებიდან თავდაღწევის შემდეგ უკვე ადვილად ვეღარ მოხდება ავტორის მოსროლა აქსესუარების სივრცეშიო. ავტორის ინტენციის მიღმა მართლაც არის ინტენცია. თუმცა, შესაძლოა, ავტორი არის კიდევ თანამედროვე ეპოქის ფიგურა სოციოლოგიური თვალსაზრისით, მაგრამ ავტორის ინტენციის პრობლემას თავი არ უჩენია ემპირიზმის, რაციონალიზმისა და კაპიტალიზმის ეპოქაში. ეს უძველესი პრობლემაა, იგი ყოველთვის ჩნდებოდა ხოლმე და მისი გადაჭრა არც ისე ადვილია როგორც შეიძლება ზოგიერთმა წარმოიდგინოსო. ავტორის სიკვდილის სადავ, უკვე კარგად ნაცნობ ფორმულაში აღრეულია ავტორი ბიოგრაფიული თვალსაზრისით და ავტორი ჰერმენევტიკული თვალსაზ-

რისით – თავისი *ინტენციებით* როგორც *ინტერპრეტაციის კრიტერიუმებით*: ფუ-კოსეული “ავტორის ფუნქცია” კარგად ასიმბოლოებს ამ გამარტივებას.

ავტორის ინტენციასა და ავტორზე როგორც ინტენციაზე საუბარი, როგორც უკვე ითქვა, უძველესი თემაა და მისი დასაბამი შორეულ ეპოქებში იკარგება. დღეს ინტენციაზე ფიქრი ხშირად დაიყვანება ხოლმე დასავლურ ფილოსოფიაში დიდხანს გაბატონებულ თეზისზე ენისა და აზრის დუალიზმის შესახებ. რასაკვირველია ეს დუალისტური თეზისი თავისი არსებობით განამტკიცებდა ინტენციონალიზმს, მაგრამ მაინც დუალიზმის ამჟამინდელი გამომზეურება და გამოვლენა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ინტენციის საკითხის გადაჭრას. კარგად ცნობილი მითია პლატონის “ფედრაში” წერის გამოგონების შესახებ: პლატონი ამტკიცებს, რომ წერა ისევე ჩამორჩება მეტყველებას, როგორც მეტყველება (ლოგოს) აზროვნებას (დიანოია). არისტოტელეს “პოეტიკაში” ფორმისა და შინაარსის დუალიზმს ლოგიკურად მიყვავართ ისტორიისა (mythos) და მისი გადმოცემის, თხრობის (lexis) განწვალებად. დაბოლოს, მთელი რიტორიკული ტრადიციის განმავლობაში ასხვავებდნენ inventio-ს (აზრის მოძიება/მიკვლევა) და elocutio-ს (მისი სიტყვიერი გამოხატულება), რომელთაც, არცთუ იშვიათად, სხეულისა და სამოსის ურთიერთმიმართების ანალოგიითაც კი წარმოადგენდნენ. მსგავსი პარალელები ნათელს კი არ ჰფენს, უფრო ართულებს პრობლემას, რადგან ასეთ შემთხვევაში ინტენციის საკითხი თავისთავად გარდაისახება სტილის საკითხად.

კლასიკური რიტორიკა, რომელიც თავდაპირველად სამართლის სფეროში გამოიყენებოდა, გვერდს ვერ აუვლიდაო, ბრძანებს კომპანიონი, *განზრახვისა* და *ქმედების* (intentio da actio) პრაგმატულ განწვალებასა და გამიჯვნას, რის თაობაზეც საუბრობს *ქეთი იდენი* წიგნში “ჰერმენევტიკა და რიტორიკული ტრადიცია”. როცა გვავიწყდება ხოლმე მათი გამიჯვნა, ეს იმის გამოა, რომ ერთმანეთში გვერევა და არ განვარჩევთ – თუ პრაქტიკაში არა თეორიაში მაინც – ჰერმენევტიკულ პრინციპებს, რომელთაც ემყარებოდა ნაწერის განმარტება (ლათ. interpretatio scripti) და რომლებიც ნასესხებია რიტორიკის *იურიდიული* და *სტილისტური* ტრადიციისგან – ციცერონისა და კვინტილიანეს თანახმად, წერილობითი ტექსტების ასსნა-განმარტებისას რიტორნი მუდამ განასხვავებდნენ intencio-ს და actio-ს, ანუ voluntas და scriptum-ს (ნება და დაწერილი), რამდენადაც საუბარი იყო წერილობაზე როგორც ქმედების განსაკუთრებულ სახეობაზე.

მაგრამ ამ იურიდიული წარმომავლობის განსხვავებულობათა გადასაჭრელად, იგივე რიტორნი ხალისით იყენებდნენ სტილისტიკურ მეთოდს და ტექსტებში ეძიებდნენ არაერთმნიშვნელოვნობის მომენტებს, რაიც scriptum-იდან voluntas-ის მიწოდების საშუალებას იძლეოდა: არაერთმნიშვნელოვნობის ეს მომენტები scriptum-ისგან განსხვავებული voluntas-ის ნიშნებად განიმარტებოდა და აღიქმებოდა. ამის გამოისობით ხშირად აღიწოდდა ავტორი როგორც ინტენცია და ავტორი როგორც სტილი და voluntas-ისა და scriptum-ის იურიდიულ გამიჯნულობას პირდაპირი და ფიგურალური აზრის სტილისტიკური გამიჯნულობა გადაფარავდა და აბნელებდა. ამ პრინციპთა ურთიერთწაფენამ გინა ურთიერთზედღებამ პრაქტიკაში მაინც არ უნდა დაგვაფიწყოს ის ფაქტი, რომ თეორიაში ეს ორი სხვადასხვა პრინციპიაო, წერს კომპანიონი.

წმინდა ავგუსტინეც განარჩევს ამ თავისი ბუნებით იურიდიულ გამიჯნულობას: ის, რასაც ნიშნავს ავტორის მიერ გარკვეული ჩანაფიქრის გამოსახატავად გამოყენებული სიტყვა, – და ის, რისი თქმაც სწადია თვით ავტორს ამ სიტყვების მეშვეობით (ესე იგი *დიანოეთიკური* ჩანაფიქრი). განასხვავებს რა ამგვარად კომუნიკაციის ლინგვისტურ და ფსიქოლოგიურ ასპექტებს, იგი, ანტიკურობის ყველანაირი რიტორიკული ტრაქტატის შესაბამისად, უპირატესობას ანიჭებს განზრახვას, აყენებს რა ავტორისეულ voluntas-ს აღმატებულ ადგილას ტექსტის scriptum-თან შედარებით. ავგუსტინე გმობს ინტერპრეტაციულ შეცდომას, რომლის შემთხვევაშიც scriptum-ი იღებს უპირატესობას voluntas-თან შედარებით, მაშინ როდესაც მათი ურთიერთმიმართება იმგვარივეა, როგორიც სამშინველის (animus) ან სულისა (spiritus) სხეულთან, რომელშიც ისინი არიან გამომწყდუენი. ამრიგად, აზრის ჩანაფიქრზე ჰერმენევტიკული დამოკიდებულობის ავგუსტინესეული დასკვნა ზოგადი ეთიკის ოდენ კერძო შემთხვევაა, რომელიც ტანსა და სხეულს უქვემდებარებს სულსა და სამშინველს. ავგუსტინე ტექსტის სულიერ წაკითხვას ანიჭებს უპირატესობას სხეულბრივ-ხორციელ წაკითხვასთან შედარებით და სხეულს ტექსტის ასოსთან აიგივებს, ხოლო ხორციელ წაკითხვას ბუკვალურ წაკითხვასთან. მაგრამ, როგორც სხეული იმსახურებს პატივისცემას, აგრეთვე ტექსტის ასოსაც უნდა დაცვა და მოფრთხილება – არა თავისთავად, არამედ როგორც სულიერი განმარტების ამოსავალ წერტილს.

ხორციელი და სულიერი განმარტების გარჩევა-გამიჯვნა პირადად ავგუსტინეს არ ეკუთვნის: მან გადმოიღო პავლეს ორწევრიანი ფორმულა ასოსა და სულზე; ასო ე.ი. წიგნი კლავს, ხოლო სული კი აცოცხლებს*, რომელიც, როგორც რიტორიკულ ტრადიციაშია, თავისი ბუნებითა და წარმოშობით არა სტილისტური, არამედ სწორედაც რომ იურიდიულია. წმინდა პავლემ უბრალოდ შეცვალა ბერძნული რიტორიკის ორწევრი rhetor – dianoia-ს, ეკვივალენტი ლათინური წყვილისა scriptum – voluntas, წყვილით gramma – pneuma, ესე იგი „ასო – სული“, რაიც ჩვეულებრივი იყო ებრაელთათვის, რომელთაც იგი მიმართავდა. მაგრამ ასოსა და სულის განსხვავებულობა პავლესთან, ისევე როგორც ხორციელი და სულიერი განმარტება ავგუსტინესთან, რომელიც სტილისტიკისთვის უფრო უნდა მიგვეკუთვნებინა და ეს იქნებოდა სწორი, პრინციპში ახდენს იურიდიული რიტორიკის სფეროდან აღებული ქმედებისა და განზრახვის განსხვავებულობის ტრანსპონირებას ქრისტიანობაში. კერძოდ, ადრეულ ქრისტიანობაში მისი საბოლოო საზრისი იურიდიული რჩება კიდევ, ვინაიდან საქმე ეხება მოსეს კანონის საპირისპიროდ ახალი კანონის დამკვიდრებას.

სირთულეს ის წარმოშობსო, განაგრძობს ანტუან კომპანიონი, რომ ავგუსტინე, ისევე როგორც სხვა რიტორები, განზრახვისა და ასოს გასამიჯნად მიმართავდნენ და იყენებდნენ სტილისტიკურ მეთოდს, და ამ ურთიერთწაფენამ გამოიწვია ის, რომ ბევრი მისი მიმდევარი და განმმარტებელი დღესაც კი ურევს იურიდიული ტიპის სულიერ განმარტებას – როდესაც ასოს მიღმა ეძიებენ სულს – და სტილისტური ტიპის ფიგურალურ განმარტებას – როდესაც პირდაპირი საზრისის გვერდით ეძიებენ ფიგურალურს. თუმცადა სულიერისა და სტილისტურის ეს ურთიერთწაფენა ავგუსტინეს თეორიულად მას არ დაჰყავს ერთი – მეორეზე და არ აიგივებს სულიერ განმარტებას ფიგურალურთან; იგი არ ადრევს ასოსა და სულის იურიდიულ განსხვავებულობას (scriptum –ის და voluntas-ის ანდა actio-სა და intentio-ს) პირდაპირი საზრისისა (significatio propria) და გადატანითი საზრისის (significatio translata) სტილისტიკურ განსხვავებულობასთან. ეს მხოლოდ ჩვენ გვემართება, როდესაც გამოთქმას – „ბუკვალური აზრი“ – ვხმარობთ ორგემაგედ – სულიერის საპირისპირო ხორციელი საზრისისა და გადა-

* “რომელმან-იგი შემძლებელ მყვნა მსახურებად ახლისა სჯულისა, არა წიგნისა, არამედ სულისა, რამეთუ წიგნი მოაკუდინებს, ხოლო სული აცხოვნებს“ (2 კორ. 3:6)

ტანითის საპირისპირო პირდაპირი საზრისის მნიშვნელობით, – ვურევთ რა იურიდიულ (ჰერმენევტიკულ) და სტილისტიკურ (სემანტიკურ) განსხვავებულობებს.

ამრიგად, აგვუსტინე, ისევე როგორც ციცერონი, მკვეთრად განარჩევენ სულისა და ასოს (გინა სხეულის//ხორცის) იურიდიულ განსხვავებულობას და ფიგურალური და ბუკვალური (პირდაპირი) აზრის სტილისტიკურ განსხვავებულობას, თუმცა კი საკუთარსავე ჰერმენევტიკულ პრაქტიკაში ინტერპრეტაციის ეს ორი პრინციპი არცთუ იშვიათად აღრეულია. რიტორიკული ტრადიციის მიხედვით, ტექსტის განმარტებისას ორი ძირითადი სირთულე იჩენს თავს, – ტექსტსა და ავტორის განზრახვას შორის ცდომილება და არაერთმნიშვნელოვნობა, ნაკლებსიცხადე გამოთქმისა.

ანტუან კომპანიონი ამ სიღრმისეული წიადსვლის შემდეგ დასძენს, რომ ძველი რიტორიკის დახვეწილობა მხედველობიდან გვეკარგება ხოლმე და ჩვენც, ტექსტის ანალიზის სირთულესთან დაკავშირებულ ჩვენეულ ანალიზში, ინტენციის პრობლემის სტილის პრობლემაზე დაყვანას ვემხრობითო. მაგრამ ხომ არ ემთხვევა ამგვარი აღრევა იმას, რასაც ტრადიციულად *ალეგორიას* ვარქმევთ? ალეგორიული ინტერპრეტაცია ტექსტის ფარული ინტენციის გაგებას მისი სტილისტიკური ფიგურების დაშიფვრით ცდილობს. რიტორიკული ტრაქტატების ავტორები მუდამ საგონებელში იყვნენ თუ რა ადგილი მიეჩინათ ალეგორიისათვის. იგი ერთდროულად აზრის ფიგურაცაა და ტროპიც, თანაც ტროპი რამდენიმე სიტყვიანი – ჩვეულებრივი განმარტებით ტროპი გაშლილი მეტაფორაა; იგი თითქოს ორაზროვნად მერყეობს რიტორიკის პირველ ნაწილს, *inventio*-სა – რამდენადაც ინტენციის საკითხს უკავშირდება – და მესამე ნაწილს, *elocutio*-ს – რამდენადაც სტილის საკითხს უკავშირდება – შორის. მართლაც, ალეგორია, რომლის მეოხებითაც მთელი შუასაუკუნეების განმავლობაში გაიაზრებოდა ინტენციის პრობლემა, ემყარებოდა ორი თეორიულად განსხვავებული ცნებითი წყვილის (და ინტერპრეტაციის ორ პრინციპს) – იურიდიულისა და სტილისტიკურის ზედდებას.

ტრადიციულ – ჰერმენევტიკული თვალსაზრისით ალეგორია არის ტექსტების განმარტების მეთოდი, საშუალება ტექსტის ახსნისა მას შემდეგ, რაც იგი მოსწყდა პირველად კონტექსტს და მისი ავტორის ინტენცია ვერამოსაცნობი გამხდარა, თუკი როდესმე საერთოდ შესაძლებელი იყო მისი ამოცნობა. ბერძნებთან ალეგორიას ეწოდებოდა *hyponoia* – ასეთია, მაგალითად, დაფარული, ქვე-

ტექსტის საზრისი, რომელსაც ნახულობდნენ ჰომეროსთან, რათა მისაღები გამხდარიყო სადაგი ყოფიდან გამოსულ ხდომილობათა მნიშვნელობა და ამით გამართლებულიყო ღვთაებათა თითქოს დაუშვებელი საქციელი. ალევორიამ ტექსტის (ასოს/ფორმის) ფორმის მიღმა მიაგნო სხვა, მისაღები აზრს – კოსმოლოგიურსა და ფსიქომახურს (ბედნ., psyche – სამშინველი, და machomai – ვებრძვი); მან შეაწება და შეანივთა ორი განსხვავება (ნაირგვარობა გინა ნაირობა) – იურიდიული და სტილისტური. ტექსტის მიმართ ეგზეგეზის ამ მოდელს ჩვენ დავმორდით მთლიანად კულტურისა პლანში და მისი კვლავ ასათვისებლად, მას სხვა საზრისს ვანიჭებთ – დაფარულს, სულიერს, ფიგურალურს, დღეისათვის ჩვენთვის მისადაგებულს. ალევორიული განმარტების ნორმას, რომელიც სწორი განმარტების არასწორისაგან განსხვავების საშუალებას იძლევა, გვევლინება არა დასაბამიერი ინტენცია, არამედ *დექორუმი* ანუ დღევანდელი განწესრიგება.

ალევორია – ეს არის წარსულის ანაქრონული განმარტება, ძველის ახლებურად წაკითხვის საშუალება, ათვისების პერმენეგტიკული აქტი; ძველ ინტენციას მან მკითხველის ინტენცია ჩაუნაცვლა. ანაქრონიზმის წიად განმარტების პროტოტიპად ბიბლიის ტიპოლოგიური ეგზეგეზა რჩება (როცა ძველი აღთქმა იმგვარად წაკითხება, თითქოს მასში ახალი აღთქმის უწყებაა, რომელიც ძველში ახლის არსებობას მოასწავებს) ანდა ქრისტეს წინასწარმეტყველება ჰომეროსთან, ვერგილიუსთან და ოვიდიუსთან – როგორც ხდებოდა მთელი შუასაუკუნეების განმავლობაში. ალევორია – ეს არის ძველ ტექსტებში ახალი საზრისის დანერგვის ზემდგომი იარაღი.

იურიდიულ და სტილისტურ რეგისტრთა ალევორიაში შენივთების მიუხედავად, ინტენცია მთლიანად არ ქრება და მისი საკითხი მაინც იჩენს თავს. ემთხვევა თუ არა ის, რასაც ჩვენთვის ნიშნავს ტექსტი, იმას, რასაც ის ნიშნავდა ჰომეროსისთვის, ანდა იმას, რის თქმა ეწადა ჰომეროსს? ჰქონდა მხედველობაში ჰომეროსს ის მრავალფეროვანება საზრისებისა, რაიც შემდგომმა თაობებმა ამოიკითხა „ილიადაში“? ძველი აღთქმის შემთხვევაში ქრისტიანობამ – გამოცხადების რელიგიამ – ეს სირთულე გადაჭრა წმინდა ტექსტების ღმრთითშთაგონებულობის დოგმატით. თუკი წინასწარმეტყველის ხელი ღმერთით იძვროდა, მაშინ უფლება გვაქვს ბიბლიაში არ ამოვიკითხოთ ის, თუ რა ეწადა ან რას ფიქრობდა ავტორი ვითარცა ღვთიური განგების იარაღი. მაგრამ, რა ვითარებაა ანტიკურ მწერლებთან – მათთან, ვინაც დანტემ “ჯოჯოხეთის”

დასაწყისში ლიმბში მიუჩინა ადგილი, რადგან, თუმცა კი ქრისტეს შობამდე ცხოვრობდნენ, მათი თხზულებანი შეუსაბამოა ახალ აღთქმასთან? სწორედ ამ დილემას ეხება რაბლე “გარგანტუას” პროლოგში, როდესაც ჯერ თავისი წიგნის – “უფრო რე მაღალი აზრით” – განმარტებას გვთავაზობს და ამისათვის ძეგლის ტვინის, მონაზონისა თუ ჯვალთი შემოსილი, გონჯი სოკრატეს სახეებს მოიხმობს და შემდეგ, მკვეთრად პირნაცვალ მიოგვიწოდებს ფორმას, ტანს, ასოს ჩავეჭიდოთ: “თქვენ რა, მართლა ხომ არა გჯერათ, რომ “ილიადასა” და “ოდისეას” გამოთქმის უამსა ჰომეროსი სულ იმ ალეგორიათა ფიქრში იყო, რაიცა პლუტარქემ, ჰერაკლიდე პონტოელმა, ევსტათემ, კორნუტუსმა მიაწერეს და რაცა მერმე ამათვე ამოარიდა პოლიციანომ?” (რაბლე 1979:) არა, განაგრძობს იგი, ჰომეროსს ამ ყველაფერზე არც უფიქრია, ისევე როგორც ოვიდიუსს ქრისტიანობის წინაუწყებაზე, რომელსაც შემდეგ “მეტამორფოზებში” ეძიებდნენ. და მაინც რაბლე ილაშქრებს არა ყველას მიმართ, ვინც ქრისტიანულ საზრისს ამოიკითხავს “ილიადასა” და “მეტამორფოზებში”, არამედ იმათ მიმართ, ვინც ამტკიცებს, რომ ჰომეროსმა ან ოვიდიუსმა თავიანთ თხზულებებში თავადვე ჩადეს ქრისტიანული საზრისი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თუკი ვინმე “გარგანტუაში” აღმაშფოთებელ აზრს ამოიკითხავს, ამისთვის, ჰომეროსთან და ოვიდიუსთან ქრისტიანული საზრისის მაძიებელთა დარად, თავად იგი – და არა რაბლე – აგებს პასუხს. ესე იგი, რაბლემ, პასუხისმგებლობა რომ მოიხსნას და უარი თქვას საკუთარ ინტენციასზე, გახსნა ჩვეული აბურდულობა და დაუბრუნდა იურიდიული და სტილისტური რეგისტრების ძველ რიტორიკულ განსხვავებულობას. ვინც “გარგანტუაში” ალეგორიის ძიებას მიმართავს, დაე მან საკუთარი თავი აპანდუროს. იმავე აზრით რამდენადმე მოგვიანებით მონტენიც წერდა “მცოდნე მკითხველზე”, რომელიც “ცდებში” მეტ საზრისს პოულობდა, ვიდრე ავტორმა იგულისხმა. თუმცადა, საკუთარი თხზულების ხელახლა გადაკითხვისას, იგი თავადვე აღმოაჩენს საზრისს, რომელზეც ადრე არა უწყოდა რა.

რაბლე და მონტენი, მსგავსად ანტიკური რიტორებისა – ციცერონისა და ავეუსტინესი – გამოთქვამდნენ სურვილს – თუმც კი ირონიანარევს – რომ მათეული ინტენცია განესხვავებინათ ალეგორიისაგან, წინ კვლავ ხანგრძლივი და უშფოთველი მომავალი ჰქონდა ალეგორიას – მანამდე, ვიდრე სპინოზამ არ მოითხოვა ბიბლიის როგორც ისტორიული დოკუმენტის წაკითხვა, ესე იგი მისი ტექსტის საზრისის განსაზღვრა მხოლოდ იმ კერძო და საკუთრივი კონტექსტის

მიხედვით, რომელშიაც იგი იწერებოდა. ასე იყო ჯერ კიდევ ავგუსტინესთან, როდესაც იგი გვაფრთხილებდა და წინააღმდეგი იყო ფიგურის წიად სისტემატური განმარტებისა: ტექსტის გაგება ინტენციის ცნებებით თავისი არსით ყოველთვის კონტექსტუალურია, ანდა ისტორიული. ამიტომ საკითხი ინტენციისა და კონტექსტისა მნიშვნელოვანწილად კვეთენ ერთმანეთს. ამ აზრით, XVIII საუკუნეში, განმანათლებლობის ეპოქაში მიღწეული გამარჯვება ინტერპრეტაციის ქრისტიანულ-შუასაუკუნეობრივ წესებსა ხერხებზე, დაბრუნება იყო ანტიკური რიტორიკის იურიდიულ პრაგმატიზმთან. თითქოს, ანაქრონისტული ალეგორიზმი საბოლოოდ აღმოფხვრა. გონიერების პოზიციიდან, ვინაიდან ჰომეროსი და ოვიდიუსი არ ყოფილან ქრისტიანები, მათი ტექსტების ქრისტიანულ ალეგორიებად განხილვაც უმართებულოა. სპინოზადან მოყოლებული, ჯერ წმინდა ტექსტების, შემდეგ კი საერთოდ ყველა ტექსტის მიმართ, ფილოლოგია უპირველესად ეგზეგეტიკური ანაქრონისმისგან გარიდებას და გონების ავტორიტეტსა და ტრადიციაზე მაღლა დაყენებას ცდილობდა. თანახმად ამ საღი ფილოლოგიისა, ძველებთან ქრისტიანულ ალეგორიას კანონიერი სარჩული და გამართლება არა აქვს, რაიც ხსნის გზას ისტორიული ინტერპრეტაციისაკენ.

ერთი სიტყვით, ავტორის ტექსტთან მიმართების საკითხი სულაც არ დაიყვანება ტრადიციულ ლიტერატურულ ისტორიაში (“ცხოვრება და შემოქმედება”) ფრიად გაზვიადებულ ბიოგრაფიის საკითხზე ან მის უკუგდებაზე – ახალ კრიტიკაში. ავტორის სიკვდილის როგორც ისტორიულ-იდეოლოგიური თეზისის მიღმა დგას უფრო მკვეთრი და არსებითი პრობლემა – ავტორის *ინტენციის* (სადაც ინტენცია თვით ავტორზე გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია) როგორც ლიტერატურული ინტერპრეტაციის კრიტერიუმის პრობლემა. ანტუან კომპანიონი კვლავ და კვლავ ინტენციაზე ამახვილებს ყურადღებას და ამ საკითხს სიდრმისეულად, ცნობიერების სივრცეში განიხილავს. იგი წერს, რომ ლიტერატურაზე ჩვენეული წარმოდგენებიდან შეიძლება აღმოფხვრა ბიოგრაფიული ავტორი, მაგრამ ოდნავაც ვერ შეარყიო გავრცელებული და ჩვეული ცრუ წარმოდგენა – რომელიც, სხვათაშორის, ცრუ შეიძლება სულაც არ იყოს – რომლის მიხედვითაც ავტორის ინტენცია არის ნებისმიერი ინტერპრეტაციის უთუო წინაპირობა.

სწორედ ეს საკითხი განიხილება ჟენევის სკოლის სახელით ცნობილ *ცნობიერების კრიტიკაში*, რომელიც განსაკუთრებით *ჟორჟ პულეს* სახელს უკავშირდება. ამგვარი მიდგომა ითვალისწინებს კრიტიკოსის შთაგრძნობის უნარს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ნაწარმოების გასაგებად საჭიროა მის წიაღ სვლა *სხვა*-ანუ ავტორის როგორც სიღრმისეული ცნობიერების შესახვედრად. აუცილებელია ავტორისეული შთაგონების მიმოქცევის აღწარმოება, რეკონსტრუქცია – შემოქმედებითი პროექტის ხელახალი განცდა, კვლავ შეძენა იმისა, რასაც სარტრი „პირველსაწყისის პროექტს“ უწოდებდა. ავტორისეული სააზროვნო აქტის წვდომისათვის ნებისმიერი დოკუმენტი (წერილი, შენიშვნა) შესაძლოა იმდენადვე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდეს, როგორც პოემა ან რომანი. გასაგებია, რომ ამგვარი კრიტიკა გვერდს უვლის ისტორიულ კონტექსტსა და იმანენტურ წაკითხვას მიმართავს და ამით თვალს მიაღვენებს ავტორის ცნობიერების აქტუალიზაციას ტექსტში; ამგვარ ცნობიერებას ცოტა რამა აქვს საერთო ბიოგრაფიასა თუ რეფლექსიურ, წინასწარგანზრახულ ინტენციასთან და შეესაბამება სამყაროს ხედვის სიღრმისეულ სტრუქტურებს, გარკვეულ თვითშემეცნებას და სამყაროს შემეცნებას ამ თვითშემეცნების წიაღ; ესე იგი, საქმე გვაქვს *ქმედით ინტენციასთან*. ფენომენოლოგიური cogito-ს ეს ახალი ტიპი, რომელსაც “*სივრცე*” – “*დრო*” – “*სხვა*”-ს განზოგადებული მოტივები ახასიათებს, – პულეს ნაშრომში (1985) სახელდებული ყოფილა როგორც „*არადეტერმინირებული საზრისი*“ და რომელიც მწერლის მთელს შემოქმედებაში იხენს თავს. ამრიგად, ავტორი ტექსტში ნარჩუნდება, თუნდაც ვითარცა „*არადეტერმინირებული საზრისი*“.

საერთოდ, ახალი კრიტიკის მოთხოვნა ტექსტთან დაბრუნების თაობაზე, არცთუ იშვიათად იყო ავტორის როგორც “*შემოქმედებით პროექტის*” ან “*არადეტერმინირებული საზრისის*” დაბრუნება; ამას ნათელყოფს როლან ბარტის კამათი რაიმონ პიკართან, რომელმაც გააკრიტიკა ბარტის წიგნი “*რასინის შესახებ*”. კომპანიონი შენიშნავს, რომ ბარტმა, რომელმაც პიკარს თავის “*კრიტიკა და ჭეშმარიტებაში*” უპასუხა, ცდილობდა “*შექმნა ამ ადამიანის შინაგანი ერთიანობა*”, აღწერა იგი როგორც მთელი, “*გამოველინა ინდივიდუალური ცხოვრების სტრუქტურა*”, ესე იგი “*ამოჩემებული მოტივების ორგანიზებული ქსელი*”. “*რასინ*”-ში ბარტი კვლავინდებურად ახლოა თემატურ კრიტიკასთან და რასინის შემოქმედებას ერთ მთლინობად განიხილავს და ცდილობს ეგრეთ წოდებული “*რასინისეული ადამიანის*” სიღრმისეული სტრუქტურის გამოცალკეებას. ამ ორ-

აზროვან გამოთქმაში (“რასინისეული ადამიანი”) ისახება რასინის მიერ შექმნილი გმირი, და ამასთანავე, მისი მეშვეობით, თვით მათი შემქმნელიც – როგორც სიღრმისეული ცნობიერება და ინტენციონალობა. “ახალმა კრიტიკამ” შემოქმედებასთან მიბრუნების დევიზი გაახმოვანა, მაგრამ შემოქმედებად არაოდენ ლიტერატურული ნაწარმოები, არამედ მწერლის მთელი გამოცდილება გაიაზრა.

თავად რაიმონ პიკარის პოზიცია სხვაგვარია: “ლიტერატურულში” (“ლიტერატურული ნაწარმოები”, “ლიტერატურული სტრუქტურები”) იგი გულისხმობს “შეთანხმებულს, ცნობიერს, განზრახულს”. იგი წერს, რომ ნათელი და ცნობიერი განზრახვა, რომელიც დასაბამია გარკვეულ ჟანრისა და ფუნქციის მატარებელი ლიტერატურული ნაწარმოებისა, არაეფექტურია და მისი საკუთრივ ლიტერატურული რეალობა ილუზორულიაო. ასე ახდენს იგი ბარტის რეზიუმირებას. ნათელ და ცნობიერ განზრახვას ბარტი უპირისპირებდა რასინისეული შემოქმედების ქვეცნობიერ ან არაცნობიერ ფაქტორებს, რომლებიც *იმანენტურ ინტენციას* წარმოადგენენ. ამგვარი განახლებით შეინარჩუნა მან ავტორის ფიგურა. პიკარი რჩება პოზიტივიზმის წიაღში, მაგრამ მისი კრიტიკა არცთუ უზუსტოა და სტატიაში „ავტორის სიკვდილი“ ბარტი იძულებულია აღიაროს, რომ „ახალი კრიტიკა ხშირად... განამტკიცებდა ავტორის ძალაუფლებას, ესე იგი ბიოგრაფიას, “ცხოვრებასა და შემოქმედებას” უნაცვლებდა სიღრმისეულ პიროვნებას; ცხოვრებას უნაცვლებდა – ეგზისტენციას. პიკარისათვის პასუხის გაცემისას “კრიტიკასა და ჭეშმარიტებაში”, ბარტს არ დაუცავს თავისი “რასინი”, ამის ნაცვლად მოახდინა თავისი პიზიციის რადიკალიზება და ადამიანს ჩაუნაცვლა ენა: “მწერალი არის ადამიანი, რომლის პრობლემაც არის ენა და რომელიც შეიგრძნობს ენის სიღრმეს და არა მის ინსტრუმენტულობასა თუ სილამაზეს” (ბარტი 1989: 347). ამიტომაც ლიტერატურა მრავლობითი, ვერ დაიყვანება ვინმეს ინტენციასზე და ავტორის გაუქმებაც აქედან გამომდინარეობს.

“კრიტიკასა და ჭეშმარიტებაში” როლან ბარტი წერს, რომ თხზულებაში განფენილ საზრისზე ყველა უფლება მწერალს ეკუთვნის და მის გამგებლობაშია ამ საზრისის მართლზომიერებაც; ყველა ის ახირებული შეკითხვა, რომელსაც უსვამს კრიტიკოსი გარდაცვლილ მწერალს, მის ცხოვრებასა თუ მისეული ჩანაფიქრის რომელიმე მოწმობას, მიმართულია იქითკენ, რომ მწერალმა მას გაანდოს ნაწარმოების იდეა. რაღაც არ უნდა დაგვიჯდეს, ვცდილობთ

გარდაცვლილის და იმ ყველაფრის ამეტყველებას, რაც მის მაგივრად გამოგვეპასუხებოდა – ეპოქის, ჟანრის, ეპოქის ლექსიკური ფონდის, მოკლედ, მწერლის მთელი თანადროულობისას, რომელზედაც მეტონიმურად გადადის უფლება მწერლის შემოქმედებაზე (ბარტი 1989: 357).

ბარტი უბრუნდება ინტენციის ცნების იურიდიულ მნიშვნელობას და იმ პრივილეგირებულ მდგომარეობას, რომელიც მიანიჭა ტექსტის პირველად რეცეფციას ფილოლოგიურმა ჰერმენევტიკამ.

ამ ყველაფერს იგი უპირისპირებს ნაწარმოებს როგორც მითს, რომელსაც არავის სიკვდილის დამლა-ხელმოწერა არ აჩნევია: “ავტორი, ნაწარმოები – ეს ანალიზის მხოლოდ საწყისი, ამოსავალი წერტილია, რომლის ჰორიზონტსაც ენა წარმოადგენს” (ბარტი 1989: 359). კომპანიონის შენიშვნით, მაშინ როდესაც გადამერი გაგების აქტს აწმყოსა და წარსულის ჰორიზონტების შერწყმად მიიჩნევდა, ბარტისათვის ნაწარმოებსა და მის წყაროს შორის განხეთქილება აბსოლუტურია: ნაწარმოები “ხვეთვის მოკლებულია გარეგან პირობებს < ... >. სიტუაცია, რომელშიაც იმყოფება ნაწარმოები, ყოველთვის წინასწარმეტყველურია < ... >. სწორედ იმიტომ, რომ ნაწარმოები ამორიდებულია ყოველგვარ *სიტუაციას*, გვეძლევა მისი ათვისების ნება” (ბარტი 1989: 354-355). აქ უკვე აღარაფერია დარჩენილი ჰერმენევტიკული წრისა თუ კითხვა-პასუხთა დიალოგისაგან; სტრუქტურალიზმის ნაცვლად – პისტსტრუქტურალიზმი, ან დეკონსტრუქცია.

ამგვარი დოგმატური რელატივიზმი, თუ კოგნიტური ათეიზმი, კიდევ უფრო გააღრმავა *სტენლი ფიშა* – ამერიკელმა კრიტიკოსმა, რომელიც ამტკიცებდა – ტექსტის მუდმივი საზრისის ქონისა და ამ საზრისის მისგან განუწვალელობის მაღიარებელი ყოველგვარი ობიექტივიზმის საპირისპიროდ – რომ ტექსტს იმდენი საზრისი აქვს რამდენი მკითხველიცა ჰყავს, და რომ არ არსებობს ინტერპრეტაციის მართლზომიერების განსაზღვრის არავითარი საშუალება. ამიტომ ავტორის როგორც კრიტერიუმის ადგილი მკითხველმა დაიკავა.

ინტენციის საკითხის უფრო ფართოდ და სიღრმისეულად წარმოსადგენად ანტუან კომპანიონი ფართოდ განიხილავს *პარალელური ადვილების მეთოდს*. საქმე ის არის, რომ ირონიასა და სატირაზე საუბრისას თვით ავტორის “მესაფლავენიც” კი უწევენ ანგარიშს ავტორისეულ განზრახვას, რადგან ამ კატეგორი-

ების (სატირა და იუმორი) საზრისი – რომლებიც ამბობენ ერთს და გულისხმობენ მეორეს – სწორედ ეს არის.

პარალელური ადგილების მეთოდის არსი ტექსტის ბუნდოვანი ადგილების ახსნასა და ამ მიზნით იმავე ავტორის ტექსტის ფრაგმენტების გამოყენებაში მდგომარეობს, რაც იმას დასტურყოფს, რომ ყველაზე თავგამოდებულ სკეპტიკოსსაც კი სჯერა ავტორის ინტენციისა. ეს მეთოდი ლიტერატურისმცოდნეობის ის ერთ-ერთი საბაზო ტექნიკას წარმოადგენს, რომელსაც ზოგჯერ ისე მიგმართავთ ხოლმე, რომ ვერც კი ვაცნობიერებთ ამ ფაქტს. როცა ტექსტის რომელიმე პასაჟს სირთულით, ბუნდოვანებით ან ნაირმნიშვნელობით ჩიხში შეჰყავს მკვლევარი, საკამათო პასაჟის საზრისის გასაშუქებლად იგი იწყებს იმავე ან სხვა ტექსტში პარალელური ადგილის ძიებას. ამ დროს ხდება *იგივეობათა სხვაობებად* გარდაქმნა ანუ გამეორებათა ფონზე გამოყოფენ ხოლმე სხვაობას. ეს უძველესი მეთოდია, რომლის მიხედვითაც კითხვა და, განსაკუთრებით, გადაკითხვა უკვე შედარებას ნიშნავს. თომა აქვინელის მიხედვით, „წმიდა წერილის რომელიმე ადგილი არაფერს შეიცავს ისე დაფარულს, რომ სხვაგან, მის რომელიმე ადგილას, ცხადად არ იყოს გადმოცემული“*. ამ ფორმულის საზრისი იმასაც ნიშნავს, რომ ყოველი ალეგორია უნდა კონტროლდებოდეს მხოლოდ ბუკვალური განმარტების საშუალების მომცემი რომელიმე პარალელური ადგილით. ავგუსტინეს მოთხოვნასაც თუ გავისხენებთ, ტექსტი არ უნდა განიმარტოს სულიერი თვალსაზრისით და თუ იგი ბუნდოვანია და არ იძლევა ბუკვალური განმარტების საშუალებას, ყველა შემთხვევაში სჯობს ცრუ და ჭარბი ახსნებისაგან თავის შეკავება. ამასთან დაკავშირებით ანტუან კომპანიონი აღნიშნავს, რომ ყოველთვის მოგუწოდებ და ვახსენებს სტუდენტებს აქვინელის სიტყვებს იმის თაობაზე, რომ მოერიდონ ტექსტის ბუნდოვანი ადგილების მეტაფორულ განმარტებას თუკი იმავე ტექსტის სხვა ადგილით – შედარებით ან პირდაპირი სახედებით – ვერ აიხსნება ეს მეტაფორაო. ეს, როგორც იტყვიან, ფილოლოგიური ხელობის ანბანია, რომელსაც ალეგორია იწვევს ცხოვრებაში.

თვით ამ მეთოდის შესახებ ისტორიულ წიაღსვლაში კომპანიონი იხსენებს ფილოლოგიის ჩასახვის გარიჟრაჟზე, XVIII საუკუნის მოღვაწე ფილოლოგსა და თეოლოგს, გეორგ ფრიდრიხ მეიერს და მის ნარკვევს – “განმარტების ზოგადი

* იხ. მისი “Summa theologia” ,I, qu. 1, art. 9.

ხელოვნების ნარკვევი”, რომელშიც მოცემულია პარალელური ადგილების ჰერმენევტიკული ფუნქციის ფორმალური დახასიათება. მეიერი წერს: პარალელური ადგილები – ეს ისეთი მეტყველება ან მეტყველების ნაწილებია, რომლებიც ჰგვანან ტექსტს. ამრიგად, ისინი ტექსტს ჰგვანან ან სიტყვებით, ან საზრისითა და მნიშვნელობით, ან ორივეთი ერთად. პირველნი ქმნიან სიტყვიერ პარალელიზმს, მეორენი – საგანთა პარალელიზმს, ხოლო მესამენი – შერეულ პარალელიზმს.

მაშადაძე, პარალელური ადგილების ჰერმენევტიკული მეთოდი გულისხმობს *სიტყვათა პარალელიზმს* და *საგანთა პარალელიზმს* და ტექსტში ეს ორი მოვლენა ერთმანეთს უპირისპირდება იმგვარადვე, როგორც ენაში ომონიმია და სინონიმია. სიტყვიერი პარალელიზმი არის სიტყვათა იდენტურობა სხვადასხვა კონტექსტში; ეს არის რაიმე ნიშანი, დასტური, მაგრამ არა მტკიცებულება. მართლაც, აუცილებელი ხომ არ არის, რომ სიტყვას ორ პარალელურ ადგილას ერთნაირი საზრისი ჰქონდეს?

ძველ დროშივე სიტყვათა და საგანთა პარალელიზმების გვერდით აღიარეს *განზრახვათა პარალელიზმი* და სიტყვათა შორის *კავშირების პარალელიზმი*. პირველი მათგანი იმგვარადვე განსხვავდება საგანთა პარალელიზმისაგან, როგორც ის, თუ “რის თქმა სურდა ავტორს” განსხვავდება იმისგან “რას ამბობს ტექსტი”; ესე იგი, საქმე გვაქვს უძველეს იურიდიულ და რიტორიკულ განსხვავებულობასთან, რომლის ძალმოსილება ავგუსტინესთანაც იგრძნობა *intentio*-სა და *actio*-სა და *voluntas*-ისა და *scriptum*-ის სახით: ესე იგი, ინტენციის პარალელიზმი – ეს არის სულის პარალელიზმი, რომლის დაფარვაც ძალუძს ასოს. მეორე კი, – კავშირთა პარალელიზმი, – აღნიშნავს კონსტრუქციის იდენტურობას, ან(უ) ფორმალურ გამეორებას; ეს არის *pattern*-ი, მოტივი.

ტექსტის განმარტებისას პარალელური ადგილების მეთოდი არა მხოლოდ ავტორის ინსტანციის არსებობას გულისხმობს, არამედ ავტორისეული *ინტენციის ბმულობასაც*. სადაც არსებობს ინტენცია, იქ ბმულობაც ივარაუდება. ამ დამაჯერებელი ნიშნების – ტექსტში ბმულობის ვარაუდის, ესე იგი ინტენციის, გარეშე რაიმე პარალელიზმზე ლაპარაკი შეუძლებელია და თუ ასეთი რამ მაინც იჩენს თავს ტექსტში, ეს აუცილებლად შემთხვევითი მოვლენა იქნება.

ორი პასაჟის პარალელიზმი მხოლოდ და მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება რელევანტური, თუ ისინი მიგვითითებენ ერთიან, ბმულ ინტენციაზე; აქვე ერთ

საგულისხმო შემთვევას მიუთითებს კომპანიონი და ეს ეხება დიდ მონტენს, რომელიც წერდა, რომ “მაშინდელი ‘მე’ და ახლანდელი ‘მე’ – სრულიად სხვადასხვა ადამიანები ვართო”*, – და იქაღნიდა კიდევ ამ თავის არათანმიმდევრულობას. თუკი ავტორი ღამის ყოველწუთიერად, ფრაზიდან ფრაზამდე გადაიფიქრებს განზრახულს და არათანმიმდევრულია, მაშინ სიტყვიერი პარალელიზმებით რაიმე გარკვევა სრულიად უიმედო ხდება. თუმცაო, ბრძანებს კომპანიონი, ეს არ ნიშნავს, რომ ხელი ავიღოთ ამ უძველეს ფილოლოგიურ მეთოდზე და, მეტიც, – ამ ხერხს თავად მონტენის “ცდების” კვლევისასაც კი ვიყენებთო.

ამრიგად, ჩვენთვის საინტერესო მეთოდი – და საერთოდ ლიტერატურის კვლევა, გულისხმობს ბმულობას, მაგრამ თუ ინტენციური ბმულობა არ არის საკმარისი, მაშინ, ცხადია, საქმე გვაქვს ერთგვარ წინააღმდეგობრიობასთან, რომელიც, თავის მხრივ, აუცილებლად იქნება რომელიღაცა უფრო “მაღალი რანგის” ბმულობის შემადგენელი, რაც იმას ნიშნავს, რომ წინააღმდეგობრიობა შიძლება გაუქმდეს რომელიმე უმაღლესი ბმულობის ფარგლებში. შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ტექსტში არც ერთი არ იკვეთებოდეს და, აი, აქო, წერს კომპანიონი, მივადექით ლიტერატურისმცოდნეობის ფუნდამენტურ პრესუპოზიციას, რომელიც თავადვეა ინტენციის ვარაუდიო. გამოდის, რომ ბმულობა და/ან წინააღმდეგობრიობა იმპლიციტურად ახასიათებს ადამიანის მიერ დაწერილ ტექსტს (განსხვავებით, ქრესტომათიული მაგალითების მიხედვით, – მაიმუნის მიერ საწერ მანქანაზე “ჩამონსაკუნებული” ან რომელიმე ალვატორული მანქანის მიერ გამომუშავებული ტექსტებისგან).

სავარაუდო ინტენცია ესე იგი ბმულობა არ გამორიცხავს გამონაკლისს ანუ სიტყვახმარების ცალკეულ მაგალითებს, ჰაპაქსებს**. ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ პარალელური ადგილების მეთოდი გადატვირთულ-გართულებული განმარტებების უარსაყოფადაც გამოიყენება, ხოლო ჰაპაქსი – ეს პარალელური ადგილების კერძო შემთხვევაა, როდესაც პარალელური ადგილი უბრალოდ არა გვაქვს.

* Монтен. Опыты, кн. III, с. 237 — 238.

** ჰაპაქსი (ბერძნ. ἁπαξ) – ამა თუ იმ ეპოქისათვის ნაცნობი და მხოლოდ ერთხელ, ერთ შემთხვევაში გამოყენებული სიტყვა, გამოთქმა. ბერძნ. ἁπαξ logomenon – ერთხელ ნათქვამი.

პარალელური ადგილებისადმი ყურადღება იმასაც ნიშნავს, რომ რა წინასწარი განწყობაც არ უნდა გვქონდეს ავტორის, ბიოგრაფიისა თუ ლიტერატურული ისტორიისადმი, ინტენციის ესე იგი ბმულობის პრეზუმპციასთან მივდივართ და ამით ვაღიარებთ კიდევ მას; ინტენცია ნიშნავს არა რაიმეგვარ წინასწარ ზრახვას, არამედ ქმედით ინტენციას ანუ კონკრეტული მოქმედებისას წარმოშობილ ნებას. ამიტომ პარალელური ადგილების მეთოდი თემატური კრიტიკისა და ფსიქოკრიტიკის უაღრესად მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად რჩება. პარალელურ ადგილებზე დაყრდნობით ფარული, სიდრმისეული – ქვეცნობიერი თუ არაცნობიერი – ქსელის გამოვლენა ხდება.

ანტუან კომპანიონი ყურადღებას აქცევს კიდევ ერთ საკითხს, – ეს არის *საზრისისა და მნიშვნელობის* განსხვავებულობა.

მხატვრული ნაწარმოები, თუ შეიძლება ითქვას, თავს დააღწევს ხოლმე თავის ეპოქას, გამოდის პირველადი ინტენციის ფარგლებიდან და შემგომ ეპოქებში ახალ და ახალ მნიშვნელობებს იძენს. ნაწარმოების მნიშვნელობის განსაზღვრა და შემოწმება შეუძლებელია ავტორის ინტენციით ან ისტორიული, სოციალური თუ კულტურული პირველადი კონტექსტით. თუ ნაწარმოები მომავალი თაობებისთვისაც ინარჩუნებს ინტერესსა და ღირებულებას, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მისი საზრისი ავტორის ინტენციითა და პირველადი კონტექსტით შემოიფარგლება.

ამერიკელმა თეორეტიკოსმა *ერიკ დონაღდ პირშმა* ერთმანეთისაგან გამიჯნა ტექსტის საზრისი და მნიშვნელობა. ამ ორ საწყისის სახელდება მოხდა მონტენის კვალად, რომელიც ამბობდა, რომ “ლექსები აღნიშნავენ იმაზე მეტს, ვიდრე გამოთქვამენო”. *საზრისი*, პირშის მიხედვით, არის ის, რას მდგრადია ტექსტის აღქმისას; იგი პასუხობს კითხვას “რას ნიშნავს ეს ტესტი?”. *მნიშვნელობა* კი არის ის, რაც იცვლება ტექსტის აღქმისას; იგი პასუხობს კითხვას “რითია ეს ტექსტი მნიშვნელოვანი?” საზრისი ერთეულია, მნიშვნელობა კი ვარიაციული, მრავლობითი, ღია და, შესაძლოა, უსასრულოც. ძველი თუ ახალი ტექსტის კითხვისას მის საზრისს ყოველთვის საკუთარ გამოცდილებასთან ვაკავშირებთ და ამით ვანიჭებთ მას პირველადი კონტექსტისგან დამოუკიდებელ აქტუალურობას. საზრისი არის ტექსტის განმარტების საგანი ანუ სწორედ ის არის ასახსნელი; მნიშვნელობა კი არის ტექსტის აღქმის (პირველადი თუ გვიანდელი) კონტექსტთან *გამოყენების* საგანი, მაშასადამე მისი შეფასების საგანიც.

საზრისისა და მნიშვნელობის, ანდა განმარტებისა და შეფასების ამგვარი განსხვავებები ლოგიკური გინა ანალიტიკური ხასიათისაა და ამით დგინდება საზრისის ლოგიკური პრიორიტეტი მნიშვნელობასთან მიმართებით, განმარტებისა – შეფასებასთან მიმართებით. ეს განსხვავებები არ ნიშნავს ქრონოლოგიურ თუ ფსიქოლოგიურ წინამავლობას, რადგან კითხვის პროცესში ჩვენი ინტერპრეტაციები ეფუძნება შეფასებებს, ჩვენს საზრისამდე “ჩავაღწევთ” მნიშვნელობის წიად.

ამ არცთუ ადვილად აღსაქმელი საკითხის უფრო ნათლად წარმოსადგენად კომპანიონს მოაქვს ტომას ელიოტის ციტატა პოეზიის დანიშნულების შესახებ: “ლექსის გაგებისას ჭეშმარიტი ტკობას განიცდი. < ... > ხოლო ლექსით ბრმად, მისი გაგების გარეშე ტკობა, ნიშნავს იმით გახარებას, რაიც ჩვენივე საკუთარი ცნობიერების ოდენ პროექციაა. < ... > ჩვენ ვერ შევძლებთ სრულად გავიმსჭვალთ ლექსით, ვიდრე არ გავიგებთ მას, მაგრამ, მეორე მხრივ, ვერ შევძლებთ ლექსის ბოლომდე გაგებას, თუკი მასთან ურთიერთობის სიხარულს არ განვიცდით”. ყოველ მკითხველშიო, აგრძელებს კომპანიონი, თითქოს ორი ადამიანი ზის: ერთი იმ მნიშვნელობით *აღელვებული*, რომელსაც მისთვის და მისი გაგებით ლექსი შეიცავს და, მეორე, – ამ ლექსის საზრისით ანუ იმით *დაინტერესებული* თუ რის თქმა სურდა ავტორს, როდესაც ამას წერდა. როგორც ჩანს, ეს ორი “ლიბიდო” სულაც არ არის ერთმანეთთან შეურიგებული და ამას ადასტურებს სწორედ ელიოტის სიტყვები.

ასე რომ, ტექსტს აქვს პირველსაწყისი საზრისი (ის, რასაც იგი ნიშნავს ინტერპრეტატორ-თანამედროვისათვის), და აქვს აგრეთვე მერმინდელი, ანაქრონული საზრისები (ის, რასაც იგი ნიშნავს ახალი და ახალი ინტერპრეტატორებისათვის).

რაც შეეხება ავტორის ინტენციას, უკვე გასაგები უნდა იყოს, რომ იგი პირველსაწყის საზრისზე კი არ დაიყვანება, არამედ მოიცავს პირველსაწყის მნიშვნელობასაც.

ჰირშის თანახმად, ინტერპრეტაციისა და შეფასების განსხვავებულობა ინტენციონალისტურ თეზისსა და ნაწარმოების საუკუნეებში სიცოცხლეს შორის დაპირისპირებულობის აღმოფხვრის საშუალებას იძლევა.

ავტორის ინტენცია გაცილებით რთული რამაა, ვიდრე სრულიად გაცნობიერებული ჩანაფიქრი ან წინასწარ განზრახული პროექტი (როგორც პიკარდი იტყოდა – “ნათელი და გაცნობიერებული განზრახვა”). ხელოვნება ინტენციონა-

ლური საქმიანობაა, მაგრამ არის ინტენციონალურ საკეთებელთა მთელი წყება, რომელნიც არ არიან წინასწარ განზრახულნი და გაცნობიერებულნი. იგივე წერა, – ამჯერად ჩვენთვის ყველაზე საგულისხმო ინტენციონალური საქმე, – ვერ შეედრება ჭადრაკს, სადაც ყველა სვლა გათვლილია; წერითი საქმიანობა უფრო ჩოგბურთსა ჰგავს, სადაც ცალკეული მოძრაობის გამოცნობა შეუძლებელია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მთავარი ინტენცია – ანუ ბურთის ბადეზე იმგვარად გადაადგება, რომ მოწინააღმდეგემ ვერ უკუაგდოს – სრულიად ნათელია. მაღენად, ავტორის ინტენცია არ ნიშნავს წერისას ყველა დეტალის გაცნობიერებას.

ამრიგად, ინტენციის ტრადიციული გაგება ერთგვარად ზედაპირული და ვულგარულიც კია. წერისას პოეტი ვერ იფიქრებს საკუთარ სიტყვათა ყველა იმპლიკაციაზე. ინტენცია არ ამოიწურება არც იმით თუ რის დაწერას აპირებდა ავტორი და არც იმ მოტივაციებით, რომელთაც აღძრეს იგი წერად (სახელის მოხვეჭა იქნება ეს, ჰონონარი და სხვა რამ), და არც ნაწარმოების ტექსტის ბმულობით. მოკლედ რომ ვთქვათ, ავტორის მიერ დაწერილ სიტყვათა წყებაში ინტენცია არის ის, რის თქმაც სურდა ავტორს ამ მოცემული სიტყვებით ანუ ინტენცია ტექსტის შემადგენელი გამოთქმებით ნათქვამის ლოგიკური ეკვივალენცია, ხოლო პროექტი, მოტივაციები და ტექსტის ბმულობა, საბოლოო ჯამში, ოდენ ნიშნებია ამ ინტენციისა.

ერთი სიტყვით, საზრისისა და მნიშვნელობის, პროექტისა და ინტენციის გარჩევისა და განსხვავებათა წარმოჩენის წყალობით კომპანიონი ერთგვარად გადალახავს ყველა დაბრკოლებას ინტენციის როგორც ნაწარმოების ინტერპრეტაციის კრიტერიუმის შენარჩუნების გზაზე.

ამის შემდეგ, ერთგვარი შეჯამების ფორმით, იგი საუბრობს *ინტენციონალობის პრეზუმპციაზე* და განაგრძობს მსჯელობას, რომ ინტერპრეტაციის საგანია არა მნიშვნელობა, არამედ საზრისი, არა პროექტი, არამედ ინტენცია. რა თქმა უნდა, ავტორის ინტენცია ტექსტების განმარტების (როგორც ითქვა, ალეგორიის ტრადიცია ავტორის ინტენციას დიდი ხნის განმავლობაში ანაცვლებდა იმ ეპოქისათვის აქტუალური და მისაღები მნიშვნელობით) ერთადერთი შესაძლო საზომი არ არის, და მკითხველი ტექსტს ახალ და ახალ მნიშვნელობებს ანიჭებს, ერთგვარად აითვისებს და მიისაკუთრებს ან პროდუქტიულად უკუაგდებს მას; უკვე ვიცით, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები პირველსაწყისი კონტექსტის მიღმა, ყოველთვის აღნიშნავს რაღაცას და ამით მნიშვნელობს.

უკიდურეს ინტენციონალიზმსა და ანტიინტენციონალიზმს ჩიხამდე მიყვართ. ადამიანის მიერ შექმნილი ტექსტის საზრისს, ჩვენ სხვაგვარად გავიაზრებთ, ვიდრე შემთხვევით შექმნილი ტექსტისას. ეს ძველი საერთო ადგილია, რომელსაც, სხვა მრავალთა შორის, მარსელ პრუსტი ასე გაიაზრებს:

მიუსაჯეთ ნახევარი წლით ფორტეპიანოსთან ჯდომა ადამიანს, რომელმაც არ იცის არც ბეთჰოვენი, არც ვაგნერი და დაუკრას ნოტების ყველა შეხამება, რომელსაც შემთხვევა უკარნახებს, ამ უღარუნში ვერასდროს იშვის გაზაფხულის თემა “ვალკირიებში” ანდა მენდელსონამდელი (უფრო სწორად, ზემენდელსონური) ფრაზა მე-15 კვარტეტიდან.

ლიტერატურული ნაწარმოების საზრისის კომპანიონისეული კონცეფცია მოიცავს ინტენციონალური ქმედების ცნებას, ესე იგი, იმ იდეას, რომ მოცემული სიტყვები რაღაცას ნიშნავს. ნაწარმოებში იგი განმარტავს (იგებს, ხსნის) გამეორებებსა და განსხვავებებს; ნებიმიერი ინტერპრეტაცია, როგორც ამას პარალელური ადგილების მეთოდი აჩვენებს, ემყარება გამეორებებისა და განსხვავებების გამოცნობას/გაგებას/შეტყობას. შემთხვევით შექმნილ ნაწარმოებში კი გამეორება განურჩეველია.

ავტორის ინტენციის კონცეფციასთან (რომელსაც ხშირად ალტერნატივად წარმოადგენენ ხოლმე) დაპირისპირებისას ფაქტობრივად, ჩვეულებრივ მიმართავენ თუ მიუთითებენ ხოლმე იმანენტური ბმულობისა და სირთულის კრიტერიუმებს, რომელიც მხოლოდ ინტენციონალობის ჰიპოთეზით აიხსნება. ერთ ინტერპრეტაციას ამჯობინებენ მეორეს, რადგან იგი ტექსტს მეტ ბმულობასა და სირთულეს ანიჭებს. ტექსტის ინტერპრეტაცია – ეს გარკვეული ჰიპოტეზაა, რომელსაც ვამოწმებთ ტექსტის რაც შეიძლება მეტი ელემენტის ახსნის უნარის მიხედვით. მაგრამ რა ფასი აქვს ბმულობისა და სირთულის კრიტერიუმებს, თუკი დავუშვებთ, რომ პოემა შეიქმნა შემთხვევით? ამგვარად, ბმულობისა და სირთულის მითითება/დამოწმება ამათ იმ ინტერპრეტაციის განსამტკიცებლად აზრს იძენს სავარაუდო ავტორის ინტენციასთან მიმართებით.

ლიტერატურისმცოდნეობაში მუდმივად გვიხდება იმპლიციტური ვარაუდები ავტორის ინტენციისზე, რომელიც საზრისის არსებობის გარანტიას წარმოადგენს.

ტექსტის სხვადასხვა ნაწილების განხილვისას, რომლებიც ერთ მთლიანობას ქმნიან, სავარაუდოა, რომ ტექსტი წარმოადგენს ვიღაცის განზრახულ საქციელს. ნაწარმოების განმარტება გულისხმობს, რომ ეს ნაწარმოები ვიღაცის ინ-

ტენციას შეესაბამება, წარმოადგენს რომელიღაცა ადამიანური ინსტანციის პროდუქტს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ვაღდეულები ვართ ნაწარმოებში მხოლოდ ინტენციები ვეძებოთ, უბრალოდ, ტექსტის საზრისია დაკავშირებული ავტორის ინტენციასთან, უფრო სწორად, ტექსტის საზრისი არის კიდევ ავტორის ინტენცია.

ამგვარად, ბმულობა და სირთულე არის ტექსტის ინტერპრეტაციის კრიტერიუმები იმდენად, რამდენადაც ისინი გულისხმობს ავტორის ინტენციას. თუ იგი არ იგულისხმება – როგორ ეს შემთხვევითი წარმოშობის ტექსტშია – მაშინ ბმულობა და სირთულე ვერ იქნება ინტერპრეტაციის კრიტერიუმები. ყოველგვარი ინტერპრეტაცია არის ინტენციის დადასტურება, და თუ ავტორის ინტენცია უარყოფილია, მაშინ მის ადგილს იკავებს სხვისი ინტენცია, როგორც ეს პიერ მენარის ინტენციაა “ღონ კიხოტში”. ნაწარმოების ამოღება მისი ლიტერატურულ-ისტორიული კონტექსტიდან – ნიშნავს მისთვის სხვა ინტენციის მინიჭებას (სხვა ავტორის – მკითხველის), მისგან სხვა ნაწარმოების შექმნას, მაშასადამე ინტერპრეტაციაც უკვე სხვა (და არა იმის) ნაწარმოებისა გამოვა. საპირისპიროდ, როცა ინტერპრეტაციათა შედარებისას ვიყენებთ ლინგვისტიკის წესებს, ისტორიულ კონტექსტს და ასევე ბმულობისა და სირთულის კრიტერიუმებს, მაშინ ჩვენ ვამახვილებთ ყურადღებას ინტენციაზე, რომლის განსაზღვრასაც ეს ჩამოთვლილი ნიშნები გაცილებით უკეთ უზრუნველყოფს, ვიდრე განზრახვების შესახებ დეკლარაციები (ჯული 1980: 141).

ამგვარად, ლიტერატურისმცოდნეობის პრინციპად, თვით ყველაზე უკიდურეს ანტიინტენციონალისტებთანაც კი, გვევლინება ინტენციონალობის პრეზუმპცია – ინტენციის ვარაუდი, მოსალოდნელობა; თუმცა კი ანტიინტენციონალური თეზისი, თუნდაც რომ ილუზორული იყოს იგი, სამართლიანად შთაგვაგონებს ისტორიულ-ბიოგრაფიული კონტექსტუალიზაციის უკიდურესობებისადმი სიფრთხილეს. კრიტიკოსის პასუხისმგებლობა ავტორის საზრისის წინაშე, გამომდინარეობს მეორე ადამიანისადმი პატივისცემის ეთიკური პრინციპისგან. ნაწარმოების მნიშვნელობის გასაღები არ იმყოფება არც ნაბეჭდ გვერდზე განლაგებულ სიტყვებში, არც ავტორთა ინტენციებში, და არც ერთი დამაკმაყოფილებელი განმარტება არასდროს არ შემოისაზღვრებოდა ერთის ან მეორის საზრისი ძიებით. უნდა დაიძლიოს ცრუ ალტერნატივა “ტექსტი თუ ავტორი”. და არც ერთი გამომრიცხავი მეთოდი არ არის საკმარისი.

დაბოლოს, ანტუან კომპანიონის ტექსტზე თვალის ერთი შევლევით უნდა ვთქვათ, რომ ფრანგი მკვლევარი ტექსტის აქცენტირებულად-პიროვნული საწყისის აღსაწერად ხელახლა აფუძნებს ინტენციის ცნებას და ამას აკეთებს იმისათვის, რათა განსაჯოს ბარტისა და ფუკოს შრომებში ავტორისათვის “შარავანდელისგან” განპარცვის შედეგები; კომპანიონის აზრით, ინტენცია ფუნქციონირებს როგორ დასაბამიერი-საწყისისეული გააზრებულობის მოდუსი და სწორედ ამ მოდუსის ფარგლებში აღიქმება ტექსტი. კომპანიონის აზრით, თვით სიურრეალისტურ კოლექტიურ ბურიმაშიც⁵ კი “საზრისი უნდა შეესაბამებოდეს რომელიმე სიურრეალისტურ ინტენციას, ვიდაცის უჩინარ ხელს” (კომპანიონი 2001: 110). თუ კომპანიონის თვალსაზრისს გავეყვებით და განვაფიქრებთ, ვფიქრობთ, იმ დასკვნის გაკეთებაც არ გაგვიჭირდება, რომ არსებობს კიდევ უფრო სიღრმისეული დონე, რომელიც ავტორის ინტენციის “მიღმაა” საგულგებელი; ვუწოდოთ ამ დონეს *ეგზისტენციური ინტენცია*. გულუბრყვილო მკითხველი რომანსა თუ ლექსში მუდამ ცდილობს ამგვარი მიზანდასახულობის ამოკითხვას (ამ შეცდომას, როგორც გვახსოვს, “ახალ კრიტიკაში” ეწოდებოდა “ინტენციონალური ილუზია” “intentional fallacy”), თუმცა, ისიც გასახსენებელია, რომ არსებობს თხზულებები, რომლებშიც ეგზისტენციალური ინტენციის გამოხატვაა ტექსტის მთავარ შინაარსი და ამ ტიპის ტექსტების იგნორირება მათ გაგებაზე უარის თქმას ნიშნავს. ანტუან კომპანიონის შეხედულებით, მისმა ტექსტმაც უნდა გადაწყვიტოს ეს ეგზისტენციალური ამოცანა. ყოველ შემთხვევაში, ამ და სხვა ნაშრომთა მიხედვით უნდა ვირწმუნოთ, რომ ჩნდება ადამიანის სულიერი ცხოვრების შესახებ გამოთქმა, რაც იმას ნიშნავს, რომ “ნაწარმოების სუბიექტი” კი არა ქრება, არამედ აღდგება.

ასე ამთავრებს ანტუან კომპანიონი ავტორსა და მის ინტენციაზე საუბარს და ამ ყველაფრიდან დაკვირვებულ მკითხველს არ გაუჭირდება იმ დასკვნის გაკეთება, რომ ფრანგი ლიტერატურისმცოდნე ინტენციის ინტერპრეტაციის საკითხში პოლ რიკიორსა და უმბერტო ეკოს ეკამათება.

⁵ ფრანგ. *bouts-rimés* — “გართმული ბოლოები”; ეს არის ლიტერატურული თამაში, რომელიც გამოიხატება ლექსების, უმეტესად სახუმარო, თხზვაში, მოცემულ რითმებზე და ზოგჯერ მოცემულ თემებზეც. ბურიმეს მიაკუთვნებენ ზოგჯერ სხვა თამაშსაც, რომელსაც “ჩეკუხის” (როშვა, სისულელე, ჩმახვა) თამაშსაც ეძახიან: დაწერენ რამდენიმე სტრიქონს, ზოგჯერ სტროფსაც, გადასცემენ სხვას, რომელმაც უნდა გააგრძელოს. ეს შეიძლება ნახატიც იყოს, გადაკვიდე ფურცელს აწვი პარტნიორს, რომელიც ნახატის ოდენ ნაწილს ხედავს და მან უნდა გააგრძელოს.

თავი V

ავტორის დაბრუნება

გასული საუკუნის 60-იან წლებში ლიტერატურათმცოდნეობაში მომხდარი ინტერპრეტაციული პარადიგმის რადიკალური ცვლილება, რომელიც დასავლურ მეცნიერებაში მეტაფორულად “ავტორის სიკვდილით” მოინიშნა, 80-იან წლებში ავტორისკენ კვლავ შებრუნებითა და ამ კონცეპტის ახლებურად გააზრებით აღინიშნა. მკვლევართა ახალი თაობა – შონ ბერკი, მათიას ფრაიზე, ანტუან კომპანიონი, ვოლფ შმიდი, ენდრიუ ბენეტი, – ვერ ურიგდებოდა ავტორის “დაღუპვას” და ეჭვი შეჰქონდა პოსტსტრუქტურალიზმის “ხატმებრძოლური” პროექტის საფუძვლიანობაში.

ავტორისთვის დემიურგის როლზე უარის თქმისა და მისგან გათავისუფლების “ავანგარდისტულმა” მოძრაობამ იმგვარი სიტუაცია შექმნა, რომ მისი რეაბილიტაციის გზა თითქოს მოჭრილი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ საბოლოოდ ეს ასე არ აღმოჩნდა და აწ უკვე ავტორიტეტულმა ზემოთ ჩამოთვლილმა კრიტიკოსებმა კიდევ უფრო მრავალმხრივ გააიზრეს ჰუმანისტურ ტრადიციაში გაფორმებული ეს თემა: ავტორის როლი, ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება, ნაწარმოების საზრისსა და მნიშვნელობაზე ავტორის პასუხისმგებლობა და სხვა. როგორც უკვე ანტუან კომპანიონის ნაშრომის განხილვისას ვრცლად ვისაუბრეთ, კვლავ წამოიჭრა ავტორისეული ინტენციის რეკონსტრუქციის საკითხი გავლენიან ანტიავტორულ თეორიებთან პოლემიკის კონტექსტში. გარდა კომპანიონისა, სხვა ლიტერატურისმცოდნეებმაც (შონ ბერკი, ენდრიუ ბენეტი, ვოლფ შმიდი, მათიას ფრაიზე და სხვ.), აკრიტიკებდნენ რა ავტორის ბარტისეულ “გაქრობას”, ფუნდამენტური ნაშრომები შექმნეს ავტორის “დაბრუნების” პროცესზე, რადგან იგრძნეს “ტექსტის ჰერმენევტიკული განმარტებების უკონტროლობისა და მისი ინვარიანტულ წაკითხვათა სიმრავლისაგან” (ბოლშაკოვა 2004: 24) დადლილობა; მკვლევრებმა გააცნობიერეს და ლიტერატურული კრიტიკისა და თეორიის თანამედროვე, დინამიკური და ჰეტეროგენური, ფუნდამენტური სამეცნიერო კატეგორიების ირგვლივ კამათმაც ნათელყო, რომ საჭიროა იყო ტერმინოლოგიის გადააზრება და ცვლილებათა შეტანა (ბენეტი 2005).

საგულისხმოა, რომ ყველა ეს ფილოლოგი გვთავაზობდა ავტორის როგორც “გაუქმებული ცენტრისა და საზრისწარმომქმნელი რგოლის” კომუნიკაციურ პროცესში “დაბრუნების” თემის ნათელ, ორიგინალურ რეაქტულიზაციას. მათ შრომებში ყოველთვის არის ხოლმე მოცემული ისტორიულ-ლიტერატურულ წანამდგარი, რომლებშიაც *ავტორობის* ფენომენის კონცეპტუალური პარადოქსულობა იძენს სახეობრივ, მეტაფორულ ფორმას, რომელიც გადმოცემულია ფაქტოლოგიური თუ ფიქციური ეფექტური ნარატივის გამჭოლად.

ანტუან კომპანიონსა და მის კონცეფციაზე უკვე ვისაუბრეთ, მაგრამ აქ მაინც კონსპექტურად გამოვკვეთთ მისი ფუნდამენტური მონოგრაფიის – “თეორიის დემონის”, *ავტორობის* მკაფიო ისტორიულ-ლიტერატურულ სიმბოლოებს. ლიტერატურული ექსპლიკაციის მომხრეებს შორის ანუ, ერთი მხრივ, ავტორის ინტენციის ამოხსნისა და, მეორე მხრივ, ლიტერატურული ინტერპრეტაციის მომხრეთა შორის კამათში ნაწარმოების მნიშვნელობათა გაგებაში, როგორც უკვე ნაშრომის მე-4 თავში აღინიშნა, ფრიად დიდ სამსახურს გვიწევს ფრანსუა რაბლეს “გარგანტუას” პროლოგი, მარსელ პრუსტისა წიგნი “სენტ-ბევის წინააღმდეგ” და ხორხე ლუის ბორხესის იგავი “პიერ მენარი ‘დონ კიხოტის’ ავტორი” (კომპანიონი 1998: 57-58).

„გარგანტუას“ პროლოგში რაბლე წიგნის ალეგორიული წაკითხვას, თითქოს რაღაცა მაღალი საზრისის ამოცნობას მიგვანიშნებს და იქვე შუასაუკუნეობრივ იმ მეთოდს დასცინის, რომელმაც ჰომეროსთან, ვერგილიუსთან და ოვიდიუსთან ქრისტიანული საზრისი ამოიკითხა.

სენტ-ბიოვის საპირისპიროდ, პრუსტის მტკიცებით, ნაწარმოები ბიოგრაფიით ვერ აიხსნება, რადგან იგი არა სოციალური „მე“-ს, არამედ სიდრმისეული „მე“-ს პროდუქტია, რომელიც ცნობიერ ინტენციაზე არ დაიყვანება.

ხორხე ლუის ბორხესის იგავის – „პიერ მენარი, ‘დონ კიხოტის’ ავტორი“-ის შემთხვევაში, ერთი და იგივე ტექსტი დაწერილია რამდენიმე ასწლეულის შუალედით, სხვადასხვა ავტორთა მიერ და, შესაბამისად, ეს ორი სხვადასხვა ტექსტია, რომელთა საზრისი ურთიერთსაპირისპიროც კი შეიძლება იყოს, რადგან ორივე მათგანს სხვადასხვა კონტექსტები და ინტენციები აქვს.

ავტორზე “ძველი” და “ახალი” წარმოდგენების შეპირისპირებისას, კომპანიონი შეგვახსენებს ავტორის “ფორმულის” პოზიტიური ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითად დებულებებსა (ლიტერატურის ახსნის განმსაზღვრელი პრინციპია

მისი მოხზველი) და მის ნეგატივურ შემოხრუნებას (შემქმნელს ჩამოერთვა ტექსტზე მეუფების უფლება და იქცა “სკრიპტორად”, გრამატიკულ-ლინგვისტურ სუბიექტად, პირად და არა პიროვნებად), მიმართავს “პარალელური ადგილების” ინტერპრეტაციულ ტექნიკას, ახდენს პრობლემის სხვადასხვა ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში ავტორის ჩანაფიქრს, ტექსტსა და მასში პირდაპირ და გადატანით საზრისებს შორის მკითხველის მიერ ადრეულ, წინარე ჰერმენევტიკულ პრაქტიკაში აღქმული განსხვავებულობების კონცეპტუალიზაციას.

ავტორის ჩანაფიქრამდე მისვლისა და მისი წვდომის ჰერმენევტიკული პრობლემის – ისტორიულ-ლიტერატურული ფონის ცვალებადობაზე დამოკიდებული – სხვადასხვა ტერმინოლოგიური სამოსის მორგებისას, ანტუნ კომპანიონი არა მხოლოდ ავლენს *ავტორის* თემის ლიტერატურათმცოდნეობითი აღწერის მზარდ სიდრმეს, არამედ თავისებურად ახდენს მასთან დაკავშირებული დექსიკური მარაგის სისტემატიზაციას. კრიტიკოსი, უპირველეს ყოვლისა, გახაზავს ტექსტის ბუნების დუალურობას, რომელსაც ჯერ კიდევ ძველი განმმარტებლები გრძნობდნენ, როდესაც მისი პოეტოლოგიური ქსოვილი რეალობაში არ ექვემდებარებოდა დანაწევრებას და ანალიტიკური პროცედურის დონეზე ამის წარმოდგენა შეიძლებოდა ტექსტს მისადაგებული დახასიათებების კონვენციური დაპირისპირებების მეშვეობით: *inventio*-ს (აზრის მოძიება/მიკვლევა) და *elocutio*-ს (სამეტყველო ქმედება), ანტიკურ იურიდიულ პრაგმატიკაში მიღებული, აგრეთვე ნაწარმოების დაბადების პროცესისათვის აუცილებელი მთლიანობის ემპირიული, ავტონომიურად გაგებული *voluntas*-ი (ქმნის ნება) და *scriptum*-ი (ტექსტის რეალიზაციის წერილობითი ფორმა) ან სამეტყველო გამოთქმის სულიერ-შინაარსობრივი საწყისის წერილობით პრაქტიკაში შემოსული კონსტატაცია (*pneuma*) და მისი ფორმალურ-მატერიალური მხარე (*gramma*), რომელიც აისახება რიტორიკულ ნორმებში, სადაც სემანტიკური პლანი (*inventio*) გულისხმობს სტილისტური გამოსახვის ხელოვნებით (*elocutio*) მიღწეულ ფიგურალურ აზრს (კომპანიონი 2001: 63–66).

კომპანიონი ავტორის კატეგორიას განიხილავს ლიტერატურის ისტორიის პრობლემატიკის, ტექსტის განმარტების ტექნიკისა და კულტურის წიად, – დარგებისა, რომლებიც ჩამოყალიბდნენ ნაწარმოების ბუნების, ტექსტის, სამეტყველო გამოთქმისა და მისი საზრისის სრულად აღქმის სიძნელეებთან დაკავშირებულ სივრცეებად.

ადრესატის მიერ ტექსტის რეცეფციისა და მისი სრულყოფილი გაგებისათვის ინტელექტუალური სილადით შექმნილ ნარკვევებში კომპანიონი გამოყოფს ვეროპული კულტურის იმ ეტაპებს, რომელთაც მნიშვნელობა ენიჭება ავტორისეულ მხატვრულ სამყაროსა და მის აღმქმელ, ინტერპრეტატორ მკითხველს შორის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით.

ავტორის საკითხი უშუალოდ უკავშირდება ჰუმანიტარულ სივრცეში ფორმირებული ტექსტის განმარტების ხერხებს, რომლებიც ლამის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზრის დასაბამიდანვე იქცნენ რეფლექსიის საგნად (ციცერონი, კვინტილიანე) და რომლებიც დაკავშირებული იყვნენ ტექსტში არაპირდაპირი, დაფარული საზრისის გამომჟღავნებასთან; ეს უფრო მწვავედ მომდევნო თაობებსა და სხვა კულტურულ გარემოში იყო საგრძნობი, რადგან დროით დისტანცირებული ადამიანები იძულებულნი იყვნენ ტექსტის სტილში ამოეცნოთ ავტორის დასწრებულობის ნიშნები და იგი ნაწარმოების მათთვის უკვე რთული და არქაული ენის მეშვეობით საკუთარი წარმოსახვის მეშვეობით ამოეკითხათ (კომპანიონი 2001: 66–70).

კომპანიონი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს, რომ უფრო მოგვიანო ეტაპზე, როდესაც იშვის რეფლექსია არა მხოლოდ ტექსტის ბუნებაზე, არამედ, დროითი დისტანციისა და, შესაბამისად, მისი შექმნის პირობებზე ინფორმაციის არქონისა და ამისდა კვალად აღქმის პრობლემურობაზე, ტექსტის მკითხველისეული განმარტება ბევრწილად არის დამოკიდებული ეპოქის რეფერენციალურ ფონზე. სწორედ ეს ბადებს გაუთავებელ კამათს ობიექტური ინტერპრეტაციის ანუ ავტორის ორიგინალური ჩანაფიქრის რეკონსტრუქციისა და ისტორიული კონტექსტის აღდგენის მომხრეებსა და იმათ შორის, ვინც ანიჭებს ტექსტს საკუთარი მნიშვნელობების წარმოების უფლებას კულტურის “დიდი დროის” სივრცეში მოძრაობისას და იმგვარ წაკითხვას ემხრობა, რომელიც მკითხველის წარმოსახვასთან აპელირებს, თავისუფლებას აძლევს “ანაქრონულ” *ალეგორიულ განმარტებას* და ეძიებს “ტექსტის ასოს მიღმა დაფარულ”, მისაღებ საზრისს (კომპანიონი 2001: 67), შესაძლებლად მიიჩნევს ნაწარმოების თავისუფალ განმარტებას ისტორიულიტერატურულ გარემოებათა ცოდნის გარეშე და ტექსტზე არასრული ინფორმაციის ქონა არ აღეგულებს.

მხოლოდ ცოტა ხნით, შენიშნავს კომპანიონი, გარკვეულ ეტაპზე, როდესაც ჰერმენევტიკა, “ძველად თეოლოგიის დამხმარე დისციპლინა”, იქცა ზოგადად

ტექსტის ინტერპრეტაციის მეცნიერებად, XVIII ს.-ის დასასრულსა და XIX ს.-ის დასაწყისში, *ფრიდრიხ შლაიერმახერზე* დაყრდნობით ჰუმანიტარებმა შესაძლებლად მიიჩნიეს ნაწარმოების ჭეშმარიტი ანუ საწყისისეული მნიშვნელობის აღდგენა, თუმცა ოდნავ მოგვიანებით, 1860-70-იან წლებში *ვილჰელმ დილთაიმ* “განასხვავა *ახსნა* – როგორც ოდენ ბუნებრივ მოვლენებთან დაკავშირებული აქტი, და *გაგება* – ადამიანური გამოცდილების შედარებით მოკრძალებული პერმენეტიკული მიზანი; ამით ფილოსოფოსმა გააქარწყლა ფილოლოგიის მიერ ამოჩემებული ტექსტის ამომწურავი წვდომის პრეტენზია. ტექსტი შეიძლება იქნეს გაგებულ, მაგრამ არა ახსნილი <...> ვისიმე ინტენციით” (კომპანიონი 2001: 73).

კომპანიონისთვის უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა მოგვიანო სტადია, როდესაც ჰუმანიტარული მეცნიერებები გამდიდრდა *ჰესერლის* ფენომენოლოგიური იდეებით, როდესაც ტექსტის მოვლენა და არსი დაუკავშირდა ინტენციას როგორც ცნობიერების იდეალურ ქმედებასა და მიმართულობას სამყაროს რეალებზე. ფენომენოლოგიის მიერ ლიტერატურისმცოდნეობაში მონიშნული ეს გზა დაუკავშირდა პოზიტივისტური შეხედულებებისადმი უნდობლობას, ავტორის გაგების გაუბრალოებული წარმოდგენებსა და ლიტერატურული ისტორიიდან საზრისის “გამოწურვის” გავრცელებულ პრაქტიკას (რადაც აზრი უნდა გამოგეტანა თხზულებიდან). XX საუკუნეში ავტორობის ახალი კონცეფციის წარმოქმნის საფუძველი ბევრი ჰუმანიტარისათვის (*ჟორჟ პულე, ჟან პოლ სარტრი, სტრუქტურალისტური პერიოდის როლან ბარტი*) იქცა განსაკუთრებული შემოქმედებითი აქტის, იდეალური ბუნების მქონე ინტენციონალობის კატეგორიად, რომლის, როგორც სულიერ-პოეტოლოგიური საძირკვლის, მატერიალიზებაც ხდება ტექსტობრივ სტრუქტურაში და რომელიც გამოხატულია *ტექსტის ბმულობითა* და *მთლიანობით*.

კომპანიონის მონოგრაფიის ავტორისადმი მიძღვნილი ნაწილის ბოლო, დიალოგიური სტრუქტურის, შემაჯამებელი თავები (“ორი არგუმენტი ინტენციის წინააღმდეგ”, “ინტენციასთან დაბრუნება”, “ინტენცია არ არის წინასწარგანზრახულობა”, “ინტენციონალობის პრეზუმპცია”) ასახავს ავტორის ინტენციის მიმდებ და ვერ ვერმიძღვებ ფილოლოგთა გაყოფის სურათს. კომპანიონი როგორც ობიექტური მკვლევარი რეფლექსირებას ახდენს ავტორის ინტენციის იდეის (*უილიამ უიმსატი, მონრო ბერდსლი, რენე უელეკი, ოსტინ უორენი, ნორტროპ ფრაი, ჰანს გეორგ გადამერი*) კრიტიკის დაფუძნებულობაზე და წარმოაჩენს ზო-

გიერთი ლიტერატურისმცოდნის კომპრომისულ, ლიბერალურ პოზიციაში (*პოლ რიკიორი, უმბერტო ეკო*) ერთგვარ დაეჭვებულობასა და გაორებულობას, როდესაც ისინი ავტორისეულ ინტენციას უპირისპირებენ ტექსტისეულ ან მკითხველისეულ ინტენციას, ანდა ახდენენ პოსტსტრუქტურალისტური იდეის ადეკტარადიკალიზმის კონსტატირებას, რომელიც ავტორის ინტერპრეტაციული პროცესიდან სრულ გამოთიშვას გულისხმობს, და ვარაუდობენ, რომ “ტექსტის მნიშვნელობა განისაზღვრება არა ინტენციებით, არამედ ენის სისტემით”, ხოლო “ენის ხარისხში აყვანილი ტექსტი უკვე არავის მეტყველება აღარა არის” (კომპანიონი 2001: 96).

დასავლურ ლიტერატურისმცოდნეობაში ჩამოყალიბებული ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცედურებზე და ავტორის ინტენციის შედარებით კორექტურული წვდომის შესაძლებლობაზე საუბრისას, კომპანიონი ამბობს, რომ შემოთავაზებულ მეთოდთაგან არც ერთი არ არის საკმარისი და ამტკიცებს: “ტექსტი შეიძლება იქნას გაგებული, მაგრამ არა ახსნილი ვისიმე ინტენციით” (კომპანიონი 2001: 73). “ნაწარმოების მნიშვნელობის გასაღები არ ძვეს არც ნაბეჭდი გვერდის სიტყვათა წყებაში, არც ავტორის ინტენციებში, და არც ერთი დამაკმაყოფილებელი განმარტება არასდროს შემოფარგლულა ერთის ან მეორის საზრისის ძიებით < ... > უნდა დაძლეულ იქნას ცრუ ალტერნატივა – ‘ტექსტი თუ ავტორი’. კომპანიონის აზრით, არც ერთი განკერძოებული მეთოდი არ არის საკმარისი” (კომპანიონი 2001: 112).

თავის წიგნში ანტუან კომპანიონი თავიდანვე აცხადებს, რომ არა აქვს საკამათო თემების როგორც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი ეპისტემის მნიშვნელოვან შემადგენელთა (რომელთა ცალსახა ინტერპრეტაცია, სავარაუდოდ, ვერასდროს მოხდება) სრულად გადმოცემის პრეტენზია.

რაც შეეხება *მკითხველს*, კომპანიონი მას მონოგრაფიის ცალკე თავს უძღვნის და წარმოადგენს სხვადასხვა მიმდინარეობის (ფენომენოლოგია, რეცეფციული ესთეტიკა, მკითხველის რეაქციის თეორია) შეხედულებათა განასერში, რომელთა შორის დომინირებს მოდელი, სადაც ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება ჩანაცვლებულია მკითხველის მიერ ტექსტის აღქმის კონცეფციით.

შენიშვნის სახით უნდა ვთქვათ, რომ ავტორის ძალაუფლების მკითხველით ჩანაცვლება, რომლის დაკლარირებასაც ახდენდნენ თავის ანტიავტორულ თეორიებში პოსტსტრუქტურალისტები (*ბარტი, ფუკო*) და შემდეგ კვლევათა ემპირი-

კაში მის რეალიზებას მიმართავენ ნარატოლოგები (*ჯერალდ პრინსი, სეიმორ ბენიამინ ჩეტმენი, მიკი ბალი, მარია-ლაური რიანი, ვოლფ შმიდი* და სხვ.), კომპანიონი გვერდზე ტოვებს; თუ რატომ, ძნელი სათქმელია, მაგრამ ვვარაუდობთ, რომ კრიტიკოსს ეს პრობლემები განხილულად მიაჩნია.

მკითხველის უფლება და თავისუფლება ტექსტის მნიშვნელობათა გასრულების საქმეში ასევე დააინტერესებთ *შონ ბერკსა* და *ენდრიუ ბენეტი*, თუმცა მკითხველის ასპექტის გააზრება ლიტერატურის თანამედროვე თეორიაში სხვადასხვანაირია.

ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში 1960 – 70-ან წლებში მონიშნული, პოსტ-სტრუქტურალიზმის (*როლან ბარტი, მიშელ ფუკო, იულია კრისტევა, ჟაკ დე-რიდა*) ტალღაზე აღზევებული და ეფექტურ დეკონსტრუქტივისტულ პრაქტიკაზე (*პოლ დე მანი, ჰაროლდ ბლუმი, ჯონ ჰილის მილერი*) დაყვანილი ანტიავტორული კონცეფციები დღემდე ინარჩუნებენ გავლენას და 90-იანი წლების მკვლევართაგან (*შონ ბერკი, ანტუან კომპანიონი, ენდრიუ ბენეტი, ვოლფ შმიდი, მათიას ფრაიხე*) ყველა თავისებურადა ცდილობს მის გადააზრებას. როგორც აღნიშნავენ, პოსტთეორიულ ავტორთა ცდანი მაინც დაზვერვითი “ექსპედიციებია”, რომელთა პოზიციას ავტორის ტექსტური რეალიზაციის ფუნქციამდე დაყვანით მოგვრილი უკმაყოფილება განაპირობებს.

უეჭველია ისიც, რომ პოსტთეორიულ ეპოქაში ავტორობის რთული ბუნების გაგებასთან მისაახლოებლად თანამედროვე ფილოლოგთა გამაერთიანებელი საწყისი არის იმის რწმენა, რომ ავტორის აღწერის არც ერთი ანალიზური ფორმა არ შეიძლება იყოს თვითკმარი, ურთიერთთანაცვლებადი და მექანიკური, დამატებითობის პრინციპით მიერთებულ სხვასთან.

ჩანს, ავტორის უნივერსალური თეორიის შექმნისა და მისი სამეცნიერო პროექტად რეალიზების იმედი, რომლის შესახებაც წერდა ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნე, ნაკლებ მოსალოდნელია. უფრო სავარაუდოა, რომ ავტორის თანამედროვე ჰიპოთეზის მიჯნათა ძიების რთული დინამიკა შეიძლება შემოიფარგლოს განსხვავებული ანალიტიკური და მუდმივად ურთიერთდამაზუსტებელი მიდგომების სივრცეში.

ავტორის “რეაბილიტაციის” მომხრეთა შორის ცალკე უნდა გამოვყოთ ედინბურგელი პროფესორი, მწერალი და ფილოლოგი, *შონ ბერკი*, რომელსაც ეკუთვნის მონოგრაფია “ავტორის სიკვდილი და დაბრუნება. სუბიექტურობის

კრიტიციზმი ბარტის, ფუკოსა და დერიდას შრომებში” (ბერკი 1992). იგი არის და რჩება ყველაზე უფრო გავლენიან ავტორად იმ ტრადიციაში, რომელიც უარყოფს ავტორობაზე სტრუქტურალისტურ და დეკონსტრუქტივისტულ შეხედულებებს. შონ ბერკი ცდილობს ანალიტიკურ კომენტირებას 1960-იან წლებში “ავტორის უარყოფისა” და “მკითხველის მიერ მისი ფუნქციური ჩანაცვლების” ბარტის, ფუკოსა და დერიდას მიერ განხორციელებულ, კულტურის ისტორიისათვის საკვანძო ფაქტისა და “ანტიავტორობის” ფენომენის არა მხოლოდ დეტალურად გაიაზრებას, არამედ დემონსტრირებას იმისას, რომ “ავტორის” უკუგდება არის შეცდომა და ამ მოვლენის შეუმდგარობა ფილოსოფიურადაც დასტურდება. შონ ბერკს აშფოთებს ის ფაქტი, რომ ავტორის “გაქრობა” ბევრმა მკვლევარმა თუ ლიტერატორმა “რწმენის დოგმატად” აღიქვა და პოსტსტრუქტურალიზმის ეპოქაში ავტორის ფიგურისაკენ მიბრუნება არქაულობად, ჩამორჩენილობად კვალიფიცირდებოდა და რჩებოდა “სიწმიდედ მხოლოდ იმათთვის, ვისაც ძლიერ უნდოდა ‘ილუზორულ უცოდინრობაში’ დაბრუნება; ამ მდგომარეობაში იყო აკადემიური კრიტიკა მანამ, ვიდრე თეორეტიკოსებმა არ აღმოაჩინეს ავტორის პიროვნული თვითგამოხატვის არქონა ლიტერატურულ ტექსტში” (ბერკი 1992: 17).

თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში, ბერკი შეფასებას აძლევს 1970-80-იანი წლების იმ კვლევებსა და მიმართულებებს, რომლებიც ეწინააღმდეგებოდნენ ავტორის “გაძევების” იდეას და მიუთითებს, რომ რადიკალური თეორიების არსებობისა და ჯადოქრობების მიუხედავად, არსებობდა და ნარჩუნდებოდა ჰუმანისტური ტრადიცია, რომელმაც არ მიიღო იდეა, რომელსაც ლიტერატურული ნაწარმოები დაჰყავდა აღმნიშვნელთა იმპერსონალურ თამაშამდე. საკმაოდ ავტორიტეტული ფილოლოგები უარყოფდნენ “ავტორის სიკედილს”, რომელიც მხოლოდ თავაშეებული გამოწვევა, კონტინენტალური ავანგარდიზმის ახირება და პარადოქსების მისტიფიცირებით სიამოვნება იყო, წერს ბერკი (ბერკი 1993: 17).

შონ ბერკის აზრით ავტორის პრობლემა სიღრმისეულ წინააღმდეგობათა წყაროდ იქცა, რადგან იგი არ გამხდარა მკაცრი მეცნიერული ანალიზის ობიექტი – არც მომხრებისა და არც უარყოფელების მხრიდან, რადგან იგი სწორედ თავისი არამკაფიოობისა, პროტეისტულობისა გამო ხელიდან უსხლტება მკვლევარებს და მან სამუდამოდ ორად გაყო ფილოლოგები – ავტორის მიმდებნი და ავტორის უარყოფელნი (ბერკი 1993: 7-18). ბერკი თავისი ნაშრომის მეტოლოგიურ საფუძვლების ახსნისას აღიარებს, რომ ბევრწილად სოლიდარუ-

ლია ამერიკული “ნეოპრაგმატიზმის” იდეებისადმი, რომელთა დაპირიპირება ავტორის უარყოფელ ფრანგ თეორეტიკოსებთან გამჭრიახი და შორსმჭვრეტე-ლური იყო, რადგან ნაკლებად იყო დამოკიდებული ტრადიციული ლიტერატურ-რათმცოდნეობითი მეცნიერებისათვის დამახასიათებელ ავტორობის ფენომენის ჰუმანისტურ გაგებაზე.

თავის სამეცნიერო ამოცანად ბერკს მიაჩნია არა იმდენად “ავტორის სიკვდილის” კონცეფციის ჩანაცვლება “დასასრულის” იდეით, “ამოწურულობის” თეორიით, რამდენადაც, პირიქით, გვთავაზობს ბარტის, ფუკოსა და დერიდას ანტიავტორული დისკურსების “ჩაძიებულ წაკითხვას” და იმის გამოკვლევას რამდენად არის დამუშავებული თეორიულად ავტორის დაუსწრებლობის კონცეპტი და ათვისებული პრაქტიკულად როგორც ინტერპრეტაციის წამყვანი პრინციპი (ბერკი 1993: 18-19).

საგულისხმოა, რომ ყველა ფილოლოგი – შონ ბერკი, ენდრიუ ბენეტი, რომელბიც გვთავაზობენ ავტორის როგორც “გაუქმებული ცენტრისა და საზრისწარმომშობი რგოლის” “დაბრუნების” თემის რეაქტუალიზაციას კომუნიკაციურ პროცესში, თავიანთ ნაშრომებში აუცილებლად ჩაურთავენ ხოლმე ისტორიულ-ლიტერატურულ ნარკვევს, რომელშიც ავტორის ფენომენის კონცეპტუალური პარადოქსალურობა სახეობრივ-მეტაფორული, ფაქტოლოგიური ან ფიქციური სახითაა გადმოცემული. ასეთი კაზუსი შონ ბერკის ნაშრომში არის პოლ დე მანის შემთხვევა. ანტიავტორულ თეორიებთან “ბრძოლის” პროლოგი არის დავა გამოჩენილი ფილოლოგის, იელის სკოლის მეთაურის, დეკონსტრუქტივიზმის ერთ-ერთი დამაარსებლის, ავტოროცენტრისტული თეორიის უარყოფლის პოლ დე მანის იდეებთან. ავტორობის გაგებას შონ ბერკი პოლ დე მანის ცხოვრებისეულ ისტორიას უკავშირებს და ეჭვქვეშ აყენებს “ტექსტის მისი შემქმნელისაგან ჩამოცილების ეთიკას” (ბერკი 1993: 1), რომლის მიმდევრადაც სახავს პოლ დე მანს და მოჰყავს მისი ბიოგრაფიის ეპიზოდები, კერძოდ, ბელგიის კოლაბორაციონისტულ პრესაში გამოქვეყნებული ნაციზმის იდეებისადმი თანამგრძნობი მისი სტატიები, რომლის შინაარსი და საზრისი – დეკონსტრუქტივიზმის საფუძვლად რომ ქცეულა – ესაძირკვლა მის გვიანდელ ტექსტებს. ეს ინფორმაცია 1980-იანი წლების ბოლოსათვის გამხდარა ცნობილი და ინტელექტუალების შეშფოთების საგანიც გამხდარა. პოლ დე მანის 40-იანი წლების პუბლიკაციებმა ძალზე ავნო ამერიკელი დეკონსტრუქტივისტის რეპუტაციას და

მისი სახელი კვლავ დაუბრუნდა ინტელექტუალურ სცენას, ოღონდ ამჯერად, მისი ბიოგრაფიის მივიწყებული მხარის გამოაშკარავების შემდეგ იგი ეთიკურად ორსახე პიროვნებად წარმოადგინა. ამან სათავე დაუდო მასზე წინააღმდეგობრივ მსჯელობებს, მით უფრო, რომ მანამდეც ეჭვებს ბადებდა დე მანის ფიქრთა და ზრახვათა დინება – რომელიც ყოველთვის უარყოფდა მწერლის ცხოვრების ზემოქმედების იდეას მისი ნაწარმოების ინტერპრეტაციისას.

ბერკი იმ გამოკვლევების, – რომლებიც, უეჭველად, ისრებიან ნეოპრაგმატიზმისკენ და წარმოადგენენ კლასიკური ჰუმანისტური ტრადიციის მოდერნიზაციას, – ძირითად ანალიტიკურ პრინციპებზე ვრცელი რეფლექსიის გარეშე, კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს იმ წახნაგებს, რომელთა უარყოფა, ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართებისას, მისი აზრით, შეუძლებელია და, პირველ ყოვლისა, გამოყოფს *ავტორისეულ ინტენციას* როგორც ავტორის ჩანაფიქრის სრულიად გაცნობიერებულ გამოხატულებას, მწერლის ეთიკურ და ესთეტიკურ ავტორიტეტს, ბიოგრაფიული ფონის სერიოზულობას და ავტორობის ისტორიულ განზომილებას, ავტორის სოციუმის წინაშე ღიაობისა და შეთხზულის საზრისსა და შინაარსებზე პასუხისმგებლობის (დროითი კონტექსტების ცვალებადობაზე დამოკიდებულ) იდეას; ყურადღების გამახვილებას იმ საკითხზე თუ რა ზომითა და სისრულით ვლინდება ნაწარმოებში ავტობიოგრაფიული თვითგამოხატვა (ბერკი 1992: 4-6).

შონ ბერკზე არანაკლები გავლენის მქონე თანამედროვე მეცნიერების ავტოროცენტრისტული ტენდენციების მოხრეთა შორის ენდრიუ ბენეტი – ნაშრომში “ავტორი” (ბენეტი 2005), ითვალისწინებს რა შონ ბერკის გამოცდილებას, გაურბის ღია თეორეტიზებას და გვთავაზობს ავტორობის კონცეფციის ინტერპრეტაციის რამდენადმე განსხვავებულ გზას. თუ შონ ბერკი თავის გამოკვლევას წაუმიღვარებს პოლ დე მანზე “კაზუსს”, ენრიუ ბენეტი მიმართავს შექსპირის ფიგურას, მაგრამ არა “შექსპირის საკითხის” ეფექტურად წარმოსახვანად, არამედ შექსპირი-ავტორის ბიოგრაფიული იპოსტასის როგორც სახე-სიმბოლოს მოსანიშნად, რომელიც მუდმივად იზიდავს მკვლევრებს, მწერლებს, მხატვრებს და რომლებიც გვთავაზობენ კულტურის “დიდ დროში” შექსპირის ლიტერატურული სახის საკუთარი ვერსიის შექმნას და ხაზს უსვამენ, რომ ეს ობიექტურად მოტივირებული პროცესია და დიდი დრამატურგის ტექსტები შექსპირი-

მთხზველის ბიოგრაფიული ლეგენდის რეკონსტრუქციის პროვოცირებას ახდენენ (ბენეტი 2005: 1-2).

ბენეტის აზრით, ავტორის საკითხი, უპირველესად, დაკავშირებულია ლიტერატურასთან და მხოლოდ ავტორსა და ლიტერატურას შორის ურთიერთობის განხილვის შემდეგ შეგვიძლია მივუახლოვდეთ ავტორის რაობის საკითხს, გავიაზროთ ავტორობის ცვალებადი და მოწვევებითი ბუნება, შევაფასოთ ავტორის წამყვანი როლი კრიტიკისა და თეორიის “ინსტიტუტებთან” მიმართებით, რაც, თავის მხრივ, ნებას გვაძლევს, მივწვდეთ “ლიტერატურული” ავტორის განსაკუთრებულ სტატუსს და გავიგოთ ავტორის თანამედროვე კონცეფციებისა და ლიტერატურის თანამედროვე კონცეფციების “კრიზისის” ბუნება; სწორედ ლიტერატურაზე ფიქრისას იბადება ავტორობის კონცეფცია (ბენეტი 2005) 118).

ბერკისაგან განსხვავებით, ბენეტი უფრო პოეტური იგავურობისკენ იხრება და წინ წამოსწევს წინააღმდეგობებს, ავტორის პრობლემის განსჯისა და ძიებისას, ერიდება ერთმნიშვნელოვან პასუხებს “ავტორის დამაინტრიგებელ ფიგურაზე”, რომელიც ასე “ხიბლავს და იზიდავს მკითხველს”; ენდრიუ ბენეტი მსჯელობს იმ დისტანციაზე, რომელიც არსებობს “თავისი თავის ვერადმოძიენ იმპერსონალურ საწყისსა” და “გამოვლენილ ავტორს” შორის, “სახელსა და უსახურ ანონიმურობას” შორის, და, ბოლოს, “ავტორის დასწრებულობა/დაუსწრებულობა-სა თუ ავტორის სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის” (ბენეტი 2005: 2).

შონ ბერკი და ენდრიუ ბენეტი თავიანთ ნაშრომებში: “ავტორის სიკვდილი და დაბრუნება...”, და “ავტორი”, რომლებიც იქცა დასავლური სამეცნიერო აზრის მნიშვნელოვან მოვლენად, ანტიავტორული თეორიების ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობის გააზრების საკუთარ სტრატეგიას გვთავაზობენ, რომელშიც მნიშვნელოვანი ეტაპია ავტორობის კონცეპტზე ახალი თვალსაზრისის დაბადება “პოსტფინალურ ეპოქაში” (სოზინა 2006: 7). მკვლევარნი მწყობრად წარმოაჩენენ პრობლემის გენეზისის ანალიზურ რეტროსპექტივას, განიხილავენ ავტორის როგორც ტექსტის დეტერმინანტის ნიველირებას და ამ ნიადაგზე აღმოცენებულ XX საუკუნის დასავლურ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში პოსტმოდერნისტული იდეების “გამოჩენას”, თუმცა მათი არჩევანი – ფართო ანალიტიკური კომენტარების შექმნის გზა – მაინც ნაირგვარია.

როლან ბარტის მიერ შემოთავაზებული ანტიავტორული პოსტსტრუქტურალისტური განწყობაზე საუბრისას, შონ ბერკი ბარტის ამ იდეას ირონიულად

გალური “მსხმოიარე ხის” მეტაფორად წარმოსახავს, რომელიც მორთულია მაღარმეს, ვალერის, პრუსტის და სიურეალისტების სახელებით. “ავტორის სიკვდილის” რადიკალური იდეა ევროპულ ფილოსოფიურ კონტექსტში, ფრანგულ-გერმანული ფენომენოლოგიის (*ჰუსერლი, ჰაიდეგერი, ხარტრი, მერლო-პონტი*) ნიადაგზე, – რომლითაც ასე არიან დავალებული ადრეული ბარტი და ფუკო, – მომწიფდა. ბერკი იყენებს ერთგვარად თავშესაქცევ ინტელექტუალურ ფორმას და წარმოსახვით “რუკაზე” დააქვს ავტორის მეტამორფოზის გარშემო გამართული პოსტსტრუქტურალისტური კამათები ლიტერატურურულ სკოლებსა და მიმართულებებს (რუსული ფორმალიზმი, ჩეხური და ფრანგული სტრუქტურალიზმი) შორის. ამგვარი ვითარების ფესვებს ბერკი ხედავს დისციპლინათა შორის მეცნიერული ენების აღრევაში, რომელსაც 1950-იან წლებში, *სოსიურის* აღმოჩენების, *ლაკანის*, *ლევინსტროსის* ტრანსცენდენტური სუბიექტისა და ფენომენოლოგიისეული იდეალური კონსტრუქტის (ცნობიერება რეფლექსიათა უკიდუგანი ველია) ზემოქმედებით პოსტმოდერნისტულ პოლიგლოსიას დაედო სათავე. ბერკი აჩვენებს, თუ როგორ მოხდა ლინგვისტური ‘კოპერნიკისებური გადატრიალება’, როდესაც ენა იქცა ყოველგვარი სუბიექტის, – ლიტერატურისმცოდნეობაში – ავტორის, ცნობიერების ფილოსოფიაში – ტრანსცენდენტური სუბიექტის, პოლიტიკური თეორიის, ფსიქონალიზის, ანთროპოლოგიის სუბიექტების, – დამანგრეველად” (ბერკი 1992: 14). ცნობიერება კარგავს თვითკმარობას და “გაუცნობიერებელ სფეროებში, – რომლებიც მოიცავენ ცნობიერებას როგორც ფუნქციის (ცხოვრების, ფსიქიკის, ენის, მითის, ძალაუფლების და ა.შ. არაცნობიერი სტრუქტურები) ან ტექსტის (ისტორიის, აზროვნების, კულტურის, ყოფის) ერთი მომენტთაგანს” (კოლესნიკოვი 2000: 79) – ფუძნდება.

გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე, გეტინგენის უნივერსიტეტის პროფესორი *მათიას ფრაიზე* აღნიშნავს, რომ ლიტერატურისმცოდნეობაში მოძალებული ანტიავტორული ტენდენციები ფორმალური სკოლის კონცეფციას უკავშირდება, რომელიც ავტორს თხზვის “ხერხებით შეიარაღებულ” ოსტატად, გარკვეული გაწაფულობის მქონე ტექსტის მწარმოებლად განიხილავს და მიდის დასკვნამდე, რომ ავტორი როგორც ცენტრი, – რომლის ირგვლივაც კრისტალიზდება მხატვრული საზრისი, – აღდგენილ უნდა იქნას ტერმინ “პასუხისმგებლობის” მეშვეობით (ფრაიზე 1996). მკვლევარი გამოყოფს ავტორის შევიწროების სამ ეტაპს, – ფორმალიზმს, სტრუქტურალიზმსა და პოსტსტრუქტურალიზმს. ყველა ამ სკო-

ლის ნაკლად მათიას ფრაიზე ასახელებს ფუნქციური მიდგომით გატაცებას, ლიტერატურული მასალის სრულ ფორმალიზებას, ავტორის დაყვანას ხერხების კრებსამდე და ნაწარმოების ესთეტიკური ბუნების გაუთვალისწინებლობას.

ბარტისეული კონცეფციის ძირითადი კრიტიკა და ავტორის დაბრუნების მოთხოვნა 1990-იან წლებში განპირობებული იყო ერთი და იმავე ტექსტის უსაზღვრო ჰერმენევტიკული განმარტებებითა და ინვარიანტული ნაირგვარი წაკითხვებისგან ერთგვარი დადლილობით. ავტორის თეორიის მომხრეებმა კვლავ წინ წამოსწიეს ავტორისეული აზრი, მხატვრული ნაწარმოების საზრისის მოსახელთებლად ავტორის ინტენციის რეკონსტრუქციასა და მხატვრული ტექსტის მთლიანობის პრობლემას მიმართეს და სწავლობენ ავტორს როგორც ტექსტურ ცენტრს.

დასკვნები

ჰუმანიტარული შემეცნების ფარგლებში ავტორის ფენომენი ერთ-ერთ ცენტრალურ საკითხია. ამ ფენომენის ლიტერატურათმცოდნეობითი თეორეტიზაციის აქტუალობას ორი გარემოება – ონტოლოგიური და გნოსეოლოგიური საწყისი – აძლიერებს. პირველ რიგში – ეს არის ფილოსოფიური და დისციპლინათშორისი დეტერმინაციები, რომლებიც სულ უფრო აქტუალური მახასიათებელი ხდება ლიტერატურათმცოდნეობისათვის.

წინამდებარე ნაშრომში დასახული ამოცანის – ავტორის თეორეტიზაციის თანამედროვე ვექტორების ურთიერთმიმართების – რელევანტურობას პირობათა ეს ერთიანობაც განსაზღვრავს.

ავტორი როგორც მთხზველი, აქტიური, შემოქმედებითი საწყისი ახდენს ნაწარმოების ორგანიზებას და ქმნის მის მხატვრულ მთლიანობას; “ავტორობის სული” არა მხოლოდ დამსწრე/ესწრება, არამედ დომინირებს მხატვრული ქმედების ნებისმიერ ფორმაში – იქნება ეს ნაწარმოების ინდივიდუალური შემქმნელისა თუ კოლექტიური შემოქმედების პირობებში ანუ როდესაც ავტორი სახელდებითაა წარმოდგენილი ან/და როდესაც იგი გასაიდუმლოებულია, ანონიმურია, ფსევდონიმითაა წარმოდგენილი ან მისტიფიცირებულია.

ნაწარმოების მათგანიზებულ სუბიექტზე საუბრისას, არ უნდა დავივიწყოთ თვით “ავტორის” კონცეპტის მრავალმნიშვნელოვნობა და იერარქიულობა. პირველ რიგში უნდა გავარჩიოთ ავტორი ტექსტის შემოქმედი და ავტორი რეალური ბიოგრაფიის მქონე ადამიანი. დასავლელ მკვლევართაგან ამგვარ მიდგომას საფუძველი ჩაუყარა ჯ. ლ. კიტრიჯმა, ხოლო რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ვიქტორ ვინოგრადოვმა, – რომელმაც ჩამოყალიბა “ავტორის სახის” კონცეფცია, – და იური ტინიანოვმა, რომელმაც განაწვავა “შემოქმედის პიროვნება”, “ლიტერატორის ინდივიდუალობა” და “ლიტერატურული პიროვნება”, “ავტორის ინდივიდუალობა”. ნიკოლაი რიმარი და ვლადისლავ სკობელევი ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავენ: ”რასაკვირველია, ავტორი როგორც ტექსტის სტრუქტურამქმნელი ელემენტი, როგორც ორგანიზატორი, როგორც წყარო და მხატვრული ფორმის განხორციელება, ერთი მხრივ, და როგორც მეტ-ნაკლებად ცნობილი ბიოგრაფიის მქონე – მეორე მხრივ, იხრება იქითკენ, რომ განთავსდეს

მკითხველის ცნობიერებაში <...> და მაინც შემოქმედების სისხვედრე ძვეს არა “ბიოგრაფიული ავტორის” ფიგურაში, არამედ იმ ავტორში, რომელიც წარმოადგენს ლიტერატურულ პიროვნებას; მასში იკვეთება აზროვნების რადიკალური სისტემები, ეპოქის კულტურები; იგი გვთავაზობს თავის განუმეორებელ, ამ სისტემათა შეყრის/გადაკვეთის პრობლემათა პიროვნულ გადაჭრას; თავისებურად გადააწყობს, გადაიაზრებს, გადააფასებს მათ. <...> ეს არის ავტორი, რომელიც ცნობიერების სახით გვევლინება და რომელსაც დიალოგი აქვს ეპოქასა და კაცობრიობის ცნობიერებასთან (რიმარი ... 1994: 45).

ნიკალაი რიმარისა და ვლადისლავ სკობელევის აზრით, ავტორი არ დაიყვანება შემქმნელის ცნობიერებაზე. ხელოვნების ნამდვილი საფუძველი ცნობიერება კი არა, მთლიანად ცხოვრებაა, რომელშიც მზა იდენტობა არაფერს არ აქვს. ცნობიერი და არაცნობიერი, დასრულებულობა, და დაუსრულებლობა, ჩაკეტილობა და გახსნილობა, დეტერმინირებულობა და თავისუფლება, სასრული და უსასრულობა ერთმანეთს უპირიპირდებიან და ქმნიან ერთიანობას, რომელიც გამოხატულებას, ასახვას მხატვრის ნაწარმოებში ჰპოვებს. ამ თვალსაწიერადან ავტორი – ეს არის უსასრულო ცხოვრება, რომელსაც ნაწარმოების შემოქმედი პიროვნების ფორმა მიუღია, ეს არის საზღვრები, რომელთაც უსასრულო ცხოვრებისათვის თავისი განსაზღვრულობის, კონკრეტულადობის საშუალება მიუციათ, რათა მისაწვდომი ყოფილიყო ადამიანური ცნობიერებისთვის. ავტორი როგორც მხატვრული ქმედების სუბიექტი, გვევლინება ადამიანის საგნობრივი ქმედების უმაღლეს გამოვლინებად. კვლევის ამ მოცემულ დონეზე ავტორი აიწვევს იარაღიულ საფეხურზე და იქცევა მხატვრად და შემოქმედად. მხატვრული ნაწარმოების სიღრმისეული, ძირეული ღირებულება არ შეიძლება იყოს მისი როგორც მხოლოდ გამოთქმის, პოზიციის, ცნობიერების, სინამდვილეზე შეხედულების გახილვა. ნაწარმოები არის არა მხოლოდ გამოთქმა, არამედ შემოქმედების პროდუქტში განხორციელებული შრომა, მოღვაწეობა, რადგან სწორედ იგია უმნიშვნელოვანესი ღირებულება, რომელიც შეადგენს თვით ხელოვნების დედაარსს.

რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ნაწარმოების სუბიექტური საწყისის ფილოსოფიური და ლიტერატურათმცოდნეობითი საწყისების კვლევა მიხაილ ბახტინისეულ “ქრონოტოპსაც” (არა “დრო და სივრცე”, არამედ “დროსივრცე”) დაეყრდნო. სწორედ ამ კონცეპტის წინ წამოწევამ გახადა შესაძლებელი ავტორ-

რის როგორც სიუჟეტურ-კომპოზიციურ ერთიანობად განხილვა. ამიტომ ქრონოტოპის ლოგიკურ-ანალიზური განმარტება გადაიქცა ლიტერატურული ნაწარმოების სუბიექტსა და ობიექტს შორის არსებულ ურთოერთობათა მთელი მრავალფეროვნების ამრეკლავი და ამსახველი ავტორის პოზიციის კვლევად.

ბორის კორმანისეული “კონცეპირებული ავტორი” თავისი მსოფლჭვრეტით, ხედვით მსჭვალავს მთელს მხატვრულ ტექსტს და ამიტომ არ შეიძლება ანგარიშგაუწველობა იმ ფაქტისა, რომ მისი ხმა გარდატეხის ამა თუ იმ ზომითა და ხარისხით ისმის მოქმედ პირთა და საკუთრივ თხრობითი მეტყველებების წარმმართველთა ხმებში, იქნება ეს ნეიტრალური მთხრობელი, პერსონიფიცირებული მთხრობელი თუ თხრობის მონაყოლის ფორმით მოამბე. ამის მეშვეობით ხდება, რომ “ავტორის სახე” მკითხველისათვის მხატვრული ტექსტის შიგნით იხსნება, რამდენადაც სიტყვა ეძლევა ავტორთან ამა თუ იმ სიახლოვის მქონე მეტყველების მატარებელს – მართალია მისგან მოცილებულსა და დისტანცირებულს, მაგრამ მასთან აუცილებლად დაკავშირებულს. ეს ყველაფერი განაპირობებს “კონცეპირებულ ავტორს” როგორც “შიდატექსტობრივ მოვლენას”.

ერთი სიტყვით, ავტორის ნაირგვარი/განსხვავებული ტიპებისა და ავტორის ნაწარმოებში დასწრებულობის ფორმების გარდა, მკვლევარნი აგრეთვე აღნიშნავენ, რომ თავად ავტორი ტექსტში გაშუალებულია სხვა ცნობიერებებით: მის ცნობიერებას მიმართება აქვს გმირის, მთხრობელის, მომყოლის ცნობიერებასთან და აგრეთვე ცნობიერებასთან, რომელიც ინტეგრირებულია გარკვეულ სტილსა და კომპოზიციაში. თხრობის ნაირგვარი ფორმების მხატვრული შინაარსსა და გარკვეული მხატვრული ეფექტისათვის ხედვის წერტილის როლს სწავლობდნენ ისეთი დასავლელი მკვლევარნი როგორებიცაა: *კეტე ფრიდმანი, ვილჰელმ დიბელიუსი, ოსკარ ვალცელი, კურტ ფორსტროიტერი, პერსი ლაბოკი, უეიენ ბუტი, ფრანც შტანცელი, კეტე ჰამბურგერი, რობერტ ვეიმანი* და სხვა.

უაღრესად მნიშვნელოვანია ავტორის პრობლემა ნარატოლოგიურ დისკურსში, რადგან ადამიანი საკუთარ იდენტობას გარესამყროსთან მიმართებისას ადგენს, რომელსაც “მოლაპარაკე ყოფიერება“-ს უწოდებენ და რომლის მანიფესტაციის პირველადი ფორმაც არის თხრობა. პიროვნების ყოფა სწორედ ამ თხრობით იქნის მთლიანობას და ხდება მისაწვდომი როგორც თვითგაგებაზე ორიენტირებული პიროვნებისთვის, ასევე სხვათათვის. ასე ეჯაჭვება თხრობა პიროვნების ეგზისტენციურ სამყაროს; ადამიანმა არაფერი უწყის საკუთარ შე-

მოქმედებით მთლიანობაზე და თვითიგივეობა რეალიზდება მხოლოდ “სხვას”-თან ურთიერთობით. ამდენად, თხრობა როგორც ადამიანის თვითდადგენის უპირველესი ქმედება, ავლენს და მოიცავს ინტენციათა წყებას, ურომლისოდაც “ავტორისეული სული” არც იარსებებდა.

თხრობაში მთხრობელის სტრუქტურის მნიშვნელობაზე საუბრისას, ნარატოლოგი ვოლფ შმიდი წერს, რომ გადამწყვეტია არა იმდენად კომუნიკაციის სტრუქტურის ნიშანი, რამდენადაც თვით მთხრობელის სტრუქტურის ნიშანი, რაც იმას ნიშნავს, რომ “მონათხრობი” და “მთხრობელი” განსხვავებული სტრუქტურული ერთეულებია. ეს იდეა *იური ლოტმანის* სტრუქტურულ პოეტიკას უკავშირდება და საერთო წარმოდგენას გვიქმნის თხრობითობის მრავალფეროვან სტრუქტურაზე. თხრობით დისკურსში ავტორის თავჩენის ფორმათა ჩამონათვალიც კი სრულ წარმოდგენას იძლევა თუ რა გამოწველილვითაა კლასიფიცირებული სუბიექტური საწყისის “ტექსტური ყოფიერება”: *კონკრეტული (ტექსტგარე) ავტორი, აბსტრაქტული (იმპლიციტური, შიგატექსტობრივი) ავტორი, ნარატორი (ფიქტიური მომყოლი), პერსონაჟი, ნარატორი (ფიქტიური მკითხველი), აბსტრაქტული მკითხველი, სავარაუდო ადრესატი, იდეალური რეციპიენტი, დაბოლოს, კონკრეტული (ტექსტგარე) მკითხველი...*

ფრანგული სტრუქტურალიზმის უმრწემესი წარმომადგენლისა და მკვლევრის ანტუან კომპანიონისთვის უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ინტელექტუალური ეპოქა და სტადია, როდესაც ჰუმანიტარული მეცნიერებები გამდიდრდა *ჰუსერლის* ფენომენოლოგიური იდეებით, როდესაც ტექსტის მოვლენა და არსი დაუკავშირდა ინტენციას როგორც ცნობიერების იდეალურ ქმედებასა და მიმართულობას სამყაროს რეალიებზე. ფენომენოლოგიის მიერ ლიტერატურისმცოდნეობაში მონიშნული ეს გზა დაუკავშირდა პოზიტივისტური შეხედულებებისადმი უნდობლობას, ავტორის გაგების გაუბრალოებულ წარმოდგენებსა და ლიტერატურული ისტორიიდან საზრისის “გამოწურვის” გავრცელებულ პრაქტიკას. ამიტომაც მიმართა მან “სადი აზრის” რევიზიას, რადგან ის, რაც ღვთისგან ნაბოძენ “სად აზრად” გვეჩვენებოდა, სინამდვილეში ისტორიული კონსტრუქციები და კერძო თეორიები აღმოჩნდა.

XX საუკუნეში ავტორობის ახალი კონცეფციის წარმოქმნის საფუძველი ბევრი ჰუმანიტარისათვის (*ჟორჟ პულე, ჟან პოლ სარტრი*, სტრუქტურალისტური პერიოდის *როლან ბარტი*) იქცა განსაკუთრებული შემოქმედებითი აქტის, იდე-

აღური ბუნების მქონე ინტენციონალობის კატეგორიად, რომლის, როგორც სულიერ-პოეტოლოგიური საძირკვლის მატერიალიზებაც ხდება ტექსტობრივ სტრუქტურაში და რომელიც გამოხატულია *ტექსტის ბმულობითა და მთლიანობით*.

ანტუან კომპანიონი წარმოადგენს ავტორის ინტენციის მიმღებ და ვერ-მიმღებ ფილოლოგთა გაყოფის სურათს. კომპანიონი, როგორც ობიექტური მკვლევარი, რეფლექსირებას ახდენს ავტორის ინტენციის იდეის (*უილიამ უიმსატი, მონრო ბერდსლი, რენე უელეკი, ოსტინ უორენი, ნორტროპ ფრაი, ჰანს გეორგ გადამერი*) კრიტიკის დაფუძნებულობაზე და წარმოაჩენს ზოგიერთი ლიტერატურისმცოდნის კომპრომისულ, ლიბერალურ პოზიციაში (*პოლ რიკიორი, უმბერტო ეკო*) ერთგვარ დაეჭვებულობასა და გაორებულობას, როდესაც ისინი ავტორისეულ ინტენციას უპირისპირებენ ტექსტისეულ ან მკითხველისეულ ინტენციას. დასავლურ ლიტერატურისმცოდნეობაში ჩამოყალიბებული ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცედურებზე და ავტორის ინტენციის შედარებით კორექტურული წვდომის შესაძლებლობაზე საუბრისას, კომპანიონი ამბობს, რომ შემოთავაზებულ მეთოდთაგან არც ერთი არ არის საკმარისი და ამტკიცებს: “ტექსტი შეიძლება იქნას გაგებული, მაგრამ არა ახსნილი ვისიმე ინტენციით” (კომპანიონი 2001: 73). “ნაწარმოების მნიშვნელობის გასაღები არ ძვეს არც ნაბეჭდი გვერდის სიტყვათა წყებაში, არც ავტორის ინტენციებში, და არც ერთი დამაკმაყოფილებელი განმარტება არასდროს შემოფარგლულა ერთის ან მეორის საზღვრის დიებით < ... > უნდა დაძლეულ იქნას ცრუ ალტერნატივა – ‘ტექსტი თუ ავტორი’. კომპანიონის აზრით, არც ერთი განკერძოებული მეთოდი არ არის საკმარისი” (კომპანიონი 2001: 112).

თავის წიგნში ანტუან კომპანიონი თავიდანვე აცხადებს, რომ არა აქვს საკამათო თემების როგორც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი ეპისტემის მნიშვნელოვან შემადგენელთა (რომელთა ცალსახა ინტერპრეტაცია, სავარაუდოდ, ვერასდროს მოხდება) სრულად გადმოცემის პრეტენზია.

საგულისხმო ფაქტია ისიც, რომ “ავტორის გაქრობის” ერთ-ერთი ავტორი მიშელ ფუკო თავის ადრეულ, ავტორის უფრო ტრადიციული (“კლასიკური”) გაგებისას, გამოყოფდა ოთხ მომენტს: ავტორი როგორც მის მიერ შექმნილი ტექსტების ღირებულების გარკვეული მუდმივი დონე; ავტორი როგორც კონცეპტუალური და თეორიული ბმულობის გარკვეული ველი; ავტორი როგორც სტილის-

ტური ერთიანობა; ავტორი როგორც გარკვეული რაოდენობის მოვლენათა ისტორიული მომენტი და შეხვედრის წერტილი. თუმცა მის მიერ წარმოდგენილი ეს პოზიციები თითქმის უარყოფილი იქნა მის გვიანდელ კონფეფციებში.

ავტოროლოგიაში ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა ავტორის დაბრუნება. დასავლურ თეორიაში “ავტორის სიკვდილის” მეტაფორულად მონიშნული პარადიგმის რადიკალური ცვლილება, გასული საუკუნის დასასრულს კვლავ ავტორისკენ შებრუნებითა და ამ კონცეპტის ახლებურად გააზრებით აღინიშნა. მკვლევართა ახალი თაობა, – *შონ ბერკი, მათიას ფრაიზე, ანტუან კომპანიონი, ვოლფ შმიდი, ენდრიუ ბენეტი*, – ვერ შეურიგდა ავტორის “დაღუპვას” და ეჭვი შეიტანეს პოსტსტრუქტურალისტური პროექტის საფუძვლიანობაში. კრიტიკოსებმა მრავალმხრივ გაიაზრეს ჰუმანისტურ ტრადიციაში გაფორმებული ეს თემა – ავტორის როლი, ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება, ნაწარმოების საზრისსა და მნიშვნელობაზე ავტორის პასუხისმგებლობა და სხვა – და კვლავ წამოიჭრა ავტორისეული ინტენციის რეკონსტრუქციის საკითხი. შეიქმნა ფუნდამენტური ნაშრომები ავტორის “დაბრუნების” პროცესზე. ლიტერატურული კრიტიკისა და თეორიის თანამედროვე სამეცნიერო კატეგორიების ირგვლივ კამათმა ნათელყო, რომ საჭირო იყო ტერმინოლოგიის გადააზრება და ცვლილებათა შეტანა.

ანტუან კომპანიონის აზრით, შემოთავაზებულ მეთოდთაგან არც ერთი არ არის საკმარისი, რადგან ტექსტი შეიძლება იქნას გაგებული, მაგრამ არა ახსნილი ვისიმე ინტენციით; ნაწარმოების მნიშვნელობის გასაღები არც ნაბეჭდი გვერდის სიტყვათა წყებაშია და არც ავტორის ინტენციებში; უნდა დაიძლიოს ცრუ ალტერნატივა – “ტექსტი თუ ავტორი”. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი ეპისტემეს შემადგენელთა ცალსახა ინტერპრეტაცია ვერასდროს მოხდება.

შონ ბერკი მოიხმობს იმ წახნაგებს, რომელთა უარყოფა შეუძლებელია და გამოყოფს ავტორის ინტენციას როგორც ავტორის ჩანაფიქრის სრულიად გაცნობიერებულ გამოხატულებას, მწერლის ეთიკურ და ესთეტიკურ ავტორიტეტს, ბიოგრაფიული ფონის სერიოზულობას და ავტორობის ისტორიულ განზომილებას, ავტორის სოციუმის წინაშე ღიაობისა და შეთხზულის საზრისსა და შინაარსზე პასუხისმგებლობის იდეას; ყურადღების გამახვილებას იმ საკითხზე

თუ რა ზომითა და სისრულით ვლინდება ნაწარმოებში ავტობიოგრაფიული თვითგამოხატვა.

ენდრიუ ბენეტი მსჯელობს იმ დისტანციაზე, რომელიც არსებობს “თავისი თავის ვერადმოძიენ იმპერსონალურ საწყისსა” და “გამოვლენილ ავტორს” შორის, “სახელსა და უსახურ ანონიმურობას” შორის, და, ბოლოს, “ავტორის დასწრებულობა/დაუსწრებლობასა თუ ავტორის სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის”.

მათიას ფრაიზე გამოყოფს ავტორის შევიწროების სამ ეტაპს, – ფორმალიზმს, სტრუქტურალიზმსა და პოსტსტრუქტურალიზმს. ყველა ამ სკოლის ნაკლად მკვლევარი ასახელებს ფუნქციური მიდგომით გატაცებას, ლიტერატურული მასალის სრულ ფორმალიზებას, ავტორის დაყვანას ხერხების კრებსამდე და ნაწარმოების ესთეტიკური ბუნების გაუთვალისწინებლობას.

90-იანი წლების პოსტთეორიულ ავტორთა ცდები რეაქციული ბუნებისაა, რომელსაც ავტორის ტექსტურ ფუნქციამდე დაყვანით აღძრული უკმაყოფილება განაპირობებს. მათ ნაშრომებიდანაც ჩანს, რომ ავტორის აღწერის ვერც ერთი ანალიზური ფორმა ვერ იქნება თვითკმარი, ურთიერთჩანაცვლებადი და მექანიკური, დამატებითობის პრინციპით მიერთებული სხვასთან.

ჩანს, ავტორის უნივერსალური თეორიის შექმნისა და სამეცნიერო პროექტად რეალიზების იმედი ნაკლებად მოსალოდნელია. უფრო სავარაუდოა, რომ ავტორის თანამდროვე ჰიპოთეზის მიჯნათა ძიების დინამიკა განსხვავებული ანალიტიკური და მუდმივად ურთიერთდამაზუსტებელი მიდგომების სივრცით შემოიფარგლოს.

ახალი თაობის მკვლევრები გვთავაზობენ ავტორის როგორც “გაუქმებული ცენტრისა და საზრისწარმომქმნელი რგოლის” “დაბრუნების” თემის რეაქტუალიზაციას კომუნიკაციურ პროცესში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ავერინცევი 1994: Аверинцев, С.С. Авторство и авторитет. // *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва: 1994.
- ბალი 1978: Bal, M. *De theorie van vertellen en verhalen: Inleiding in de narratologie*. 2. Ed. Muiderberg, 1980.
- ბალი 1981: Bal, M. The Laughing Mice, or: on Focalisation// *Poetics Today*. 1981. Vol. 2.
- ბალი 1982: Bal, M. Notes of Narrative embedding // *Poetics Today*. 1981. Vol. 2. 41 – 49.
- ბარტი 1987: Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов (Пер. с франц.) // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. М.: 1987.
- ბარტი 2002: ბარტი, რ. „ავტორის სიკვდილი“ (თარგმნა მალხაზ ხარბელიამ). სჯანი. თბილისი: 2002.
- ბახტინი 1963: Бахтин, М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: 1963.
- ბახტინი 1963: Бахтин, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. 2-е изд. Москва: 1963.
- ბახტინი 1965: Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: 1965.
- ბახტინი 1979: Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: 1979.
- ბახტინი 1975: Бахтин, М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: 1975.
- ბარტი 1989: Барт, Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: 1989.
- ბენეტი 2005: Bennett, A. *The Author / Andrew Bennett*. – N.Y. : Routledge, 2005.
- ბერკი 1993: Burke, S. *The death and return of the author: Criticism and subieqitivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburg. Edinburgh University Press, 1992.
- ბოლშაკოვა 2004: Большакова, А. “Автора теории”. *Западное литературоведение XX века : Энциклопедия*. Москва: INTRADA, 2004.
- ბონეცკაია 1985: Бонеекая, Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория. Контекст. *Литературно-теоретические исследования*. Москва: 1985.
- ბუტი 1968: Booth, W.C. “*The Rhetoric of Fiction*” and the Poetics of Fictions // *Towards and Poetiks of Fiction / Ed. M. Spilka*. Bloomington; London, 1977.
- ბუტი 1961: Booth, W.C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: 1961.
- გეი 1963: Гей, Н. К. *Искусство слова. О художественности литературы*. Москва: 1963.

- გინზბურგი 1964: Гинзбург, Л. *О лирике*. Москва-Ленинград: 1964.
- გინზბურგი 1941: Гинзбург, Л. *Творческий путь Лермонтова*. Ленинград: 1940.
- გინზბურგი 1967: Гинзбург, Л. *Пушкин и реалистический метод в лирике* // Рус. лит. 1962. № 1.
- გირშმანი 1972: Гиршман, М. М., Орлов Е. Н. *Проблема изучения ритма художественной прозы* // Рус. лит. 1972. №2.
- გლადკოვი ... 1961: Гладков А. *Мейерхоль, говорит* // Новый мир. 1961. № 8.
- გოეთე 1988: *გოეთეს საუბრები ეკერმანთან* (თარგმნა აკაკი გელოვანმა). ბათუმი: 1988.
- გრეიმასი 1985: Греймас, А.К. “К теории интерпретации мифологического нарратива” (Пер. с франц.) // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора*. Сб. статей. Москва: 1985.
- გრეხნევი 1983: Грехнев, В. А. *Другое «я» в элегиях Пушкина* // Болдинские чтения. Горький: 1983.
- გუკოვსკი 1971: Гуковский, Г. А. *Реализм Гоголя*. Москва: 1971.
- დილთაი 1964: Dilthey, W. *Gesammelte Schriften*. Stuttgart: Gottingen: 1964. - Bd. 5. 1. Hälfte.
- დინგოტი 1993: Diengott, N. *Implied Author, motivation and Themr and Their Problematic Status*// Orbis Lit erarum. 1993. Vol. 48. 181-193.
- ეგოროვი ... 1985: Егоров, И.В., Константиновская Е.Я. „О формах авторской позиции в «Мёртвых душах» Н.В.Гоголя” // *Поэтика реализма. Межвуз*. Сб. Куйбышев: 1985.
- ელიოტი: Назначение поэзии. https://vk.com/doc102936083_328730003?hash=b580906b9fab1e9da3&dl=a980160fadc8641b0b (ციტირებულია 2014 წ.)
- ვაიმანი 1980: Вайман, С. *Вокруг сюжета* // Вопр. лит. 1980. №2.
- ვან დიკი 1980: Dijk, T. van. *Textwissenschaft: Eine interdisziplinere Einfuhrung*. Munchen: 1980.
- ვესტსტეინი 1884: *Author and Implies Aithor: Some Notes on the Author in the Text < ... >* Amsterdam: 1984.
- ვილპერტი 2001: Wilpert, G. von. *Sashworterbuch der Literatur*. 2001.
- ვინოგრადოვი 1971: Виноградов. В. В. „Развитие учения художественной речи в советскую эпоху” // Виноградов В.В. *О теории художественной речи*. Москва: 1971.
- ზენკინი 2004: Зенкин, С. *Критика нарративного разума*. «НЛЮ» 2004, №65.

- თანამედროვე ... 1994:** *Современное зарубежное литературоведение*. 1994.
- იაკობსონი 1970:** Якобсон, Р.О. “Язык в отношении к другим системам коммуникации” // Якобсон Р.О. *Избранные работы*. Москва: 1985.
- იანი 1995:** Jan, M. “Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie” // *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*. Eine Einföhrung (Ed. A.Nurning). Trier: 1995.
- ილინი 1996:** Ильин, И.П. “Нарратор” // *Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник*. Москва: 1996.
- კაიზერი 1956:** Kayser, W. *Das poroblem des Ercehlers im roman*// German Quarterly. vol.29. 1956.
- კიკნაძე 2008:** კიკნაძე, ზ. *ქართული ფოლკლორი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2008.
- კინდტი ... 2006:** Kindt T., Muller H.-H. *The implied author. The History and Fortunes of a Contraversial Concept*. Berlin, New York: 2006.
- კოლესნიკოვი 2000:** Колесников, А. “Проблема субъективности в постструктурализме”. // *Формы субъективности в философской культуре 20 в.* (сб. научн. Трудов). СПб., 2000.
- კოჟევნიკოვა 1994:** Кожевникова, Н.А. *Типы повествования в русской литературе*. XX вв. Москва: 1994.
- კომპანიონი 1998:** Компаньон, А. *Демон Теории*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 1998.
- კონი 1989:** Cohn, D. *Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases* // The Journal of Narrative Echnique. 1989.
- კორმანი 1971:** Корман, Б. О. “Итоги и перспективы изучения проблемы автора” // *Страницы истории русской литературы*. Москва: 1971.
- კორმანი 1958:** Корман Б. О. *Многоголосье в лирике Н. А. Некрасова* // Учен. зап. 1958.
- კორმანი 1964:** Корман Б. О. *Лирика Н. А. Некрасова*. Воронеж: 1964.
- კორმანი 1972:** Корман Б. *Изучение текста художественного произведения*. Москва: 1972.
- Борисоглебск. пед. ин-та. Вып.4. Борисоглебск: 1958.

კორმანი 1974: Корман Б. О. “История и реальность в книге о лирике. Рец. на монографию Л. Гинзбург «О лирике» // *Проблема автора в художественной литературе*. Ижевск: 1974. Вып. 1.

კორმანი 1979: Корман, Б. О. Творческий метод и субъектная организация произведения // *Литературное произведение как целое и проблемы его анализа*. Кемерово: 1979.

კორმანი 1983: Корман, Б. О. *Проблема личности в реалистической лирике* // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42. № 1.

კორმანი 1986: Корман, Б. О. *Лирика и реализм*. Иркутск: 1986.

კორმანი 1987: Корман, Б. О. *Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского*. Москва: 1987.

კორმანი 1992ა: Корман, Б.О. О целостности литературного произведения.// *Избранные труды по теории и истории литературы*. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992.

კორმანი 1992ბ: Корман Б. О. *О соотношении понятий «автор», «характер» и основной эмоциональный тон*. 1992.

კორმანი ... 1976: Корман, Б. О., Биншток Л. М. “Некрасов и Тютчев: (К типологии лирических систем)” // *Н. А. Некрасов и его время*. Калининград: 1976. Вып. 2.

კორტჰალსი 2003: Kkorthals, H. *Zwischen Drama und Ercehlung: Ein Beitrag Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: 2003.

ლაბოკი 1963: Llubbock, P. *The Craft of Fiction*. New York: 1963.

ლამერტი 1991: Lammert, E. *Bauformen des Erzählens*.8., unverenderte Auflage. Stuttgart: 1991.

ლიხაჩოვი 1968: Лихачев, Д. С. *Внутренний мир художественного произведения* // *Вопр. лит.* 1968. №8.

ლოსევი 1930: Лосев, А. Ф. *Очерки античного символизма и мифологии*. Т. 2. Москва: 1930.

ლოტმანი 1970: Лотман, Ю. М. *Структура художественного текста*. Москва: 1970.

ლოტმანი 1973: Лотман, Ю. М. “Сюжет в кино” // Лотман Ю.М. *Семиотика кино и вопросы киноэстетики*. Таллин: 1973.

ლოტმანი 1982: Лотман, Ю. М. “Идейная структура «Капитанской дочки»” // *Пушкинский сборник*. Псков: 1982.

ლეჟნიოვი 1926: Лежнев, А. *Борис Пастернаку / Красная новь*. 1926. №8.

- მანი 1994:** Манн Ю.В. “Автор и повествование” // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва: 1994.
- მარკოვიჩი ... 1996:** Маркович В.М., Шмид В. (Ред.). *Автор и текст*. СПб.: 1996.
- მარტინესი... 1999:** Martines M., Scheffel M. *Einführung in die Erzähltheorie*. Munchen: 1999.
- ნეშკე 1980:** Neschke, A B. *Die Poetik des Aristoteles: Textstruktur und Textbedeutung. Bd.1: inrpretationen*. Frankfurt: Москва: 1980.
- ნუნინგი 1989:** Nunning A. *Grundzuge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzehlerischen Vermittlung*. Die Funtionen der Erzehlingstanz in den Romanen George Eliots. Trier: 1989.
- ოვსიანიკოვ-კულიკოვსკი 1909:** Овсяннико-Куликовский, Д. *Гоголь в его произведениях*. Москва: 1909.
- ოსტინი 1999:** Остин, Дж. *Избранное*. Москва: 1999.
- პადუჩევა 1996:** Падучева, Е.В. “Семантика нарратива” // Падучева Е.В. *Семантические исследования*. Москва: 1996.
- პერლინა 1995:** Перлина, Н. “Диалог о диалоге: Бахтин — Виноградов (1924-1965)” // *Бахтинология. Исследования, переводы, публикации*. СПб., 1995
- პირი 2008:** Pier, J. *After this, therefore because of this// Theorizing Narrativity*. Berlin-New York: 2008.
- პრინსი 1982:** Prince, G. *Narratology: The form and Funtioning of Narrative*. The Hague, 1982.
- პრინსი 1987:** Prince, G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: 1987.
- პრინსი 1973:** Prince, G. *A Grammar of Stories: An Introduction*. The Hague, 1973.
- პროპი 1976:** Пропп, В.Я. *Фольклор и действительность*. Москва: «Наука», 1976.
- პოდშივალოვა 1964:** Подшивалова, Е. А. *О художественном хронотопе в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»* 1964.
- ჟენეტ 1998:** Женетт, Ж. “Повествовательный дискурс” // Женетт Ж. *Фигуры*: В 2т./ Пер. с франц. т.2. Москва: 1998.
- რაბლე 1979:** ფრანსუა, რ. *ამბავი საზარელი ცხოვრებისა პანტაგრუელის მამის დიდი გარვანტუასი* (თარგმნა გურამ გოგიაშვილმა). თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1979.

რატიანი 2006: რატიანი, ი. *ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში*. თბ.: გამომცემლობა “უნივერსალი”, 2006.

რიმარი 1989: Рымарь, Н. Т. *Введение в теорию романа*. Воронеж: 1989.

რიმარი ... 1994: Рымарь, Н. Т., Скобелев, В. П. *Теория автора и проблема художественной деятельности*. Воронеж: 1994.

რიმონი 1983: Rimmon, K. Sh. *Narrative Fiction. Contemporari Poetics*. London: 1983

სემიოტიკა ... 1972: *Семиотика и искусствоведение: Современные зарубежные исследования*: Сб. переводов. Москва: 1972.

სკვოზნიკოვი 1975: Сквозников, В. Д. *Реализм лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике*. Москва: 1975.

სმიტი 1978: Smith, V. *On the Margins of Discourse: The relation Of Literature to Language*. Chicago: 1978.

სოზინა 2006: Созина, Е. “Категория автора в постфиналистскую эпоху” / Е. Созина // *Литературоведческий сборник. Проблема автора : онтология, типология, диалог* : [сб. научн. работ]. Вып. 25. Донецк: 2006.)

სტეჯესი 1992: Sturges, P J. M. *Narrativity: Theory and Practice*. Oxford: 1992.

სტრუქტურალიზმი ... 1975: *Структурализм: «за» и «против»*. Сб. статей. Москва: 1975.

ტამარჩენკო 1999: *თხრობა (Введение в литературоведение: Основные понятия и термины)*. Москва: 1999.

ტიხიახოვი 1977: Тынянов, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: 1977.

ტიტმანი 1992: Titmann, M. “Zeit” als sturkturierende und strukturierte Kategorie in sprachlichen Texten // *Zeit _ raum _ Kommunikation*. Munchen: 1992.

ტიტმანი 1992: Titmann, M. “Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik” // *Semiotik/Semiotiks. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. Berlin: 2003.

ტომაშევსკი 1925: Томашевский, Б.В. *Теория литературы. Поэтика*. Москва-Ленинград: 1925.

ტომაშევსკი 1996: Томашевский, Б.В. *Теория литературы. Поэтика*. Москва: 1996.

ტოპოროვი 1993: Топоров, В.Н. “Об эктропическом пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве)”. *От мифа к литературе*. Москва: 1993.

ტუოლანი 1988: Toolan, M. J. *Narrative: A Aritical Linguistic Introduction*. Nev York: 1988.

- უელეკი ... 1978:** Уэллек Р., Уоррен О. *Теория литературы*. Москва: 1978.
- უსპენსკი 1970:** Успенский, Б. А. *Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы*. Москва: 1970.
- ფიგუტი 1975:** Fiegut, R. *Einleitung //Literarische Kommunikation/* Ed. R. Fiegut. Kronberg: 1975.
- ფიგუტი 1996:** Фигут, Р. “Автор и драматический текст” // *Автор и текст*: Сб. ст. /Под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. Спб.: 1996.
- ფორსტერი 1927:** Forster, E M. *Aspects of the Novel*. London: 1927.
- ფრაიზე 1996:** Фрайзе, М. “После изгнания автора: Литературоведение в тупике?” *Автор и текст* . – С.Пб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996.
- ფრეიდენბერგი 1998:** Фрейденберг, О.М. *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт, 1997. ელმისამართი: http://www.infoliolib.info/philol/freidenberg/2_0.html#1
- ფრეიდენბერგი 1978:** Фреденберг, О.М. *Миф и литература древности*. Москва: 1978
- ფრიდემანი 1965:** Friedemann, K. *Die Rolle des Erzählens in der Epik*. Darmstadt: 1965.
- შმიდი 1991:** Шмид, В. *Андрей Битов _ мастер островидения// Wiener Slawistischer Almanach*. 1991. Bd. 27.
- შმიდი 2008:** Шмид, В. *Нарратология*. Москва: 2008.
- შპილჰაგენი 1967:** Spielhagen, F. *Beitrage zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig: 1983. Reprint: Gottingen: 1967.
- შტანცელი 1991:** Stancel, F.K. *Theorie des Erzählens*. Getingen: 1991.
- შტემპელი 1973:** Stempel, W-D. *Ercehlung, Beschreibung und der historische Diskurs// Geschichte, Ereignis und Erzählung*. Ed. R. Koselleck, W.-D. Stempel. Munchen: 1973.
- ჩეტმანი 1986:** Chatman, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca. London: 1986.
- ჩეტმანი 1990:** Chatman, S. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: 1990.
- ჩეტმანი 1990:** Chatman, S. *Coming to Terms: The Rhetoric of narative in Fiction and Film*. Ithaca: 1990.
- ჩუდაკოვი 1980:** Чудаков, А. П. “В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века” // Виноградов В. В. *Избр. труды: О языке художественной прозы*. Москва: 1980.

ჩუდაკოვი 1992: Чудаков, А.П. “В.В. Виноградов и его теория поэтики” // Чудаков А.П. *Слово вещь мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков*. Москва: 1992.

ჭილაია 2005: ჭილაია, რ. *ავტორი და სინამდვილის მხატვრული ათვისები პრობლემები*. თბილისი: 2005.

ჭილაია 2009: ჭილაია, რ. *ტექსტი ტექსტებზე*. თბილისი: 2009.

ხალიზევი 1988: *Введение в литературоведение* (Под. Ред. Г.Н. Пospelова). Москва: 1988.

ჯეიმსი 1968: James, H. *The art of Fiction*// James H. *Selected Literary Criticism*. Harmondsworth: 1968.

ჯული 1980: Juhl, P.D. *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Princeton: 1980.

ჰირში 1967: Hirsh, E.D. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967.

ჰიუნი 2008: Huhn, Peter. *Event and Eventfulness*// *Handbook of Narratology*. Berlin-New York: 2008.