

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ირმა რატიანი

ფაშულა და სიუჟეტი

Pro Et Contra

სერია: ლიტერატურისმცოდნეობა



2011

UDC(უაკ) 821.353.1.09
რ-262

მომზადებულია სამეცნიერო საგრანტო პროექტის „ლიტერატურისმცოდნეობითი დისკურსი. თანამედროვე კვლევები“ ფარგლებში.

დონორი ორგანიზაცია: შოთა რუსთაველის ეროვნული
სამეცნიერო ფონდი

სარედაქციო კოლეგია: გაგა ლომიძე (რედაქტორი)
სოლომონ ტაბუცაძე
რუსუდან ცანავა

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ISBN 978-9941-0-3905-8

ISSN 1987-7331

„მეფე მოკვდა“, მაგრამ რა ბედი ეწია დეფოფალს?

წინასიტყვა

ირმა რატიანის ნაშრომი -

ფაბულა და სიუჟეტი

Pro Et Contra

ლიტერატურისმცოდნეობა ფილოლოგიურ დისციპლინებს შორის ყველაზე დინამიკური დარგია. ერთი მხრივ, თითქოს ყველაფერი უკვე დადგენილია, მეორე მხრივ, ყველაფერი, რაც უკვე დადგენილია, ხელახალ გააზრებას და კორექტირებას მოითხოვს. ეს სულაც არ არის ახირება, ეს ობიექტური რეალობაა. ამ, რბილად რომ ვთქვათ, არამდგრადობის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი ტერმინის ბუნებაში უნდა ვეძიოთ. ლიტერატურისმცოდნეობა კი, უპირველესად, სწორედ ტერმინის წარმოშობას, მის ფორმაცვალებას და „ტევადობას“ იკვლევს.

ფაბულა და სიუჟეტი ძალიან „ნაცნობი“ ტერმინებია, მაგრამ საქმე საქმეზე რომ მიდგება, მათი ერთმანეთისგან გამიჯნვა და თითოეულის „საზღვრების“ დადგენა საკმაოდ რთულია. სწორედ ამ საკითხის ანალიზს ეძღვნება პროფესორ ირმა რატიანის ნაშრომი „ფაბულა და სიუჟეტი (pro et contra)“. ნაშრომი ოთხი მონაკვეთისგან შედგება: პირველ ნაწილში განხილულია ანტიკური თვალსაზრისები ფაბულისა და სიუჟეტის შესახებ (პლატონი და არისტოტელე); მეორეში — პერიოდი პოსტანტიკურობიდან რომანტიზმის ჩათვლით; მესამეში — რუსული ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენელთა შეხედულებები; მეოთხეში — ჟენეტის თეორია.

ის, რომ ყველა ძირითადი ლიტერატურული ჟანრი ანტიკურობაში ჩამოყალიბდა და „მოინათლა“, საყოველთაოდ არის აღიარებული. ცნობილია ისიც, რომ ანტიკურობაშივე დაიწყო ფილოლოგიის, როგორც მეცნიერული დისციპლინის შექმნა. ძველბერძნულმა ლიტერატურამ პირველად გააცნობიერა თავი, როგორც ლიტერატურამ, ამას კი ხელი შეუწყო ლიტერატურის სპეციალური თეორიის — პოეტიკის — წარმოშობამ. ლიტერატურა, რომელიც უშვებს ამ ტიპის რეფლექსიას თავის საკუთარ რეზულტატებზე, სავ-

სებით სხვა რიგის მოვლენაა.* სრულ სიმნიფეს ლიტერატურის თეორიამ არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მიაღწია. ბერძნული ლიტერატურა მთელი თავისი არსით, თითქოს, მოითხოვს, რომ იგი გაიაზრონ, როგორც თეორიული პოეტიკის საგანი. პოტენციური თანაფარდობა თეორიული პოეტიკის შესაძლებლობასთან მთელი ბერძნული ლიტერატურისთვის არის დამახასიათებელი, იმ ნაწარმოებების ჩათვლით, რომლებიც პოეტიკის დაბადებამდე შეიქმნენ. ასე რომ, თუ საკითხს ამ კუთხით შევხედავთ, კერძოდ: რომ ბერძნული ლიტერატურა შიგნიდან გამოეყო არა-ლიტერატურას და ამით, გარკვეული აზრით, პირველად გახდა თავისთავადი, შეიძლება არც თუ ყავლგასულად მოგვეჩვენოს ის მოსაზრება, რომ ლიტერატურა „დაიბადა“ საბერძნეთში.

მიუხედავად იმისა, რომ ანტიკური პოეტიკა განიხილავს მხატვრული ტექსტის საბაზისო კომპონენტებს, ფაბულისა და სიუჟეტის ტერმინოლოგიური გამიჯვნის საკითხი საკმაოდ რთულია. მართალია, თავად ტერმინები „ფაბულა“ და „სიუჟეტი“ ლიტერატურისმცოდნეობაში მოგვიანებით მკვიდრდება, მაგრამ ამ ტერმინების ფარდი ცნება-ტერმინები, რასაკვირველია, უფრო ადრეულ ეპოქებშია მოსაძიებელი. ი. რატიანი განიხილავს ჯერ პლატონის, შემდგომ კი არისტოტელეს მოსაზრებებს ამ საკითხთან დაკავშირებით.

პლატონისთვის პოეზია (და საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგი) არის ბაძვა, შესაბამისად, ყველაფერი, რაც პოეტის მიერ ითხზევა ცრუ და გამონაგონია; რაკი პოეტურ თხზულებებს არა აქვთ მთავარი ფასეულობა — ჭეშმარიტება, მათ შეიძლება მხოლოდ ესთეტიკური ფუნქცია დაეკისროს. კონკრეტულად ფაბულასა და სიუჟეტზე პლატონი არ მსჯელობს. არისტოტელე უპირისპირდება პლატონის თვალსაზრისს პოეზიის არსის, მნიშვნელობის შესახებ და ავითარებს ახალ ხედვას. „პოეზიის უმთავრესი დამსახურება არის შემოქმედებითი ბაძვის უნარი, რომლის მეშვეობითაც რე-

* ჯერ კიდევ დემოკრიტე წერდა თხზულებებს „პოეზიის შესახებ“ (რომელშიც საუბარია შემდგომში ფრიად პოპულარულ პოეტურ „სიგიჟეზე“), „პომეროსის შესახებ“, „იმეიათი გამონათქვამებს სწორად გამოთქმის შესახებ“, „სიტყვების სილამაზის შესახებ“, „ლამაზად და უშნოდ ჟღერად ბგერებზე მეტყველებებაში“, „სიმღერის შესახებ“ (Frqm. B 16a-25 Diels). დემოკრიტე საინტერესოდ წერდა კულტურაზე, მისი ხელოვნებათმცოდნეობითი ტრაქტატებია: „მუსიკის შესახებ“, „მხატვრობის შესახებ“; იგი მსჯელობს ცივილიზაციის გენეზისზეც.

ალური ამბები, განზავდებიან რა ავტორის შემოქმედებით წარმოსახვასთან, ტექსტუალიზებული ამბების სახეს იძენენ და გარდაქმნებიან მხატვრულ მოვლენათა ლოგიკურ ქარგად. ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, არისტოტელე განასხვავებს რეალურ ქმედებებსა და მითოსს; სადაც რეალური ქმედებები, როგორც რეალური ხდომილებები, საფუძვლად ედება ამბავს, ხოლო მითოსი გაიგივებულია მითისქმნადობის პროცესთან, რომელიც მოწესრიგებული და ერთმანეთთან შეჯერებული ტექსტუალიზებული ქმედებების მთლიანობას წარმოადგენს“ (გვ. 25).^{*} ამ საკვანძო პოზიციის გარკვევის შემდგომ წარმოდგენილია ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის არისტოტელესეული თვალსაზრისი. სწორედ ამ მომენტიდან ი. რატიანი გამოყოფს და დეტალურად აანალიზებს ტერმინების — ფაბულისა და სიუჟეტის — დიად „წინაპარს“ — *μουχο-ს. Μυχο-*ის სხვადასხვა გაგება, და შესაბამისად, განმარტება არსებობს. თუ მას განვიხილავთ, როგორც უძველესი ანტიკური რწმენა-წარმოდგენების ასახვას, მითოსი რელიგიურ-საკრალური ფენომენია. ამ ასპექტით მითოსის 500-მდე განმარტებაა ცნობილი. არისტოტელე ამ სიტყვას სხვადასხვა კონტექსტით იყენებს: რიგ შემთხვევებში „მითოსი“ სწორედაც ტრადიციულ ამბავს — მითს აღნიშნავს, რიგ შემთხვევებში კი ამბავს, რომელსაც ეფუძნება ესა თუ ის მხატვრული ტექსტი. სწორედ ეს უკანასკნელი კონტექსტი არის ი. რატიანის კვლევის საგანი.

არისტოტელე გამოყოფს ტრაგედიის ნაწილებს: ამბავი, ხასიათი, განსჯა, სამზერი, სათქმელი და საგალობელი. „ამბავი“, სავარაუდოდ, უნდა შეესაბამებოდეს იმას, რასაც დღეს ფაბულას ან სიუჟეტს ვუწოდებთ. მაშ, რას მოიაზრებს არისტოტელე ტერმინ „მითოსში“? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ი. რატიანი მოიხმობს არისტოტელეს „პოეტიკის“ ქართულ, რუსულ და ინგლისურენოვან თარგმანებს, იმონებს მეცნიერულ გამოკვლევებს და ასკვნის: „არისტოტელეს ფორმის სტრუქტურული თეორიის საფუძველს წარმოადგენს მითოსი — ამბავი, რომელიც არ გულისხმობს მართივად მოვლენების მიბაძვას ანუ ფაქტების კრებისით და თანმიმდევრულ სიმრავლეს, რომელიც თანამედროვე სპეციალურ ლიტერატურაში იწოდება „ფაბულად“ და არც მითს, რომელსაც ეფუძნე-

^{*} აქაც და შემდგომშიც დამოწმებულია ირმა რატიანის წინამდებარე ნაშრომი „ფაბულა და სიუჟეტი (Pro Et Contra)“.

ბა ანტიკური ტრაგედია, არამედ — უფრო მეტს, ფაქტზე აგებულ და მითის საფუძველზე მიმდინარე ახალი მითისქმნადობის პროცესსა და შედეგს, როგორც მოქმედებათა საერთო-მხატვრულ ქარგას, რომელიც მეტ-ნაკლებად უახლოვდება ლიტერატურათმცოდნეების მიერ დღესდღეობით „სიუჟეტის“ ტერმინით განსაზღვრულ ელემენტს და რომელიც ერთდროულად მოიცავს და ეფუძნება პირველ ორს“ (გვ. 36).

თუ სწორად გავიგე, ი. რატიანის აზრით, არისტოტელესეული მითოსი-ამბავი (ამ კონტექსტში *μυθος* — ის „ამბავად“ თარგმანს სავსებით ვიზიარებ — რ.ც.) შეიძლება გავიგოთ როგორც ის, რაც ფაბულასა და სიუჟეტს შორისაა — ერთდროულად ერთიცაა და მეორეც (უფრო სიუჟეტია, ვიდრე ფაბულა). ალბათ, რთულია არისტოტელეს (ტერმინთა ფორმირების გარიჟრაჟზე) მოვთხოვოთ ფაბულის მკაფიო გამიჯვნა სიუჟეტისგან (ეს ხომ დღესაც ჭირს). ამ აზრის საილუსტრაციოდ მოვიხმობ ამონარიდს არისტოტელეს „პოეტიკიდან“; მე-17 თავში იგი მსჯელობს ტექსტის შინაარსობრივ საფუძველზე, ძირითადად, დრამას ეხება, მაგრამ ბოლოს „ოდისეაზეც“ წერს: „ოდისეას“ შინაარსი (ამბავი) ვრცელი არ არის: ვილაც კაცი მრავალი წლის განმავლობაში დახეტილობს უცხო მხარეებში; მას ემტერება პოსეიდონი, ის მარტოა. სახლში კი საქმროები უჩანაგებენ ქონებას და განსაცდელს უმზადებენ მის ვაჟს. და აი, ის ბრუნდება თავს დააღწევს რა ქარიშხალს; ზოგიერთს გაანდობს თავის ვინაობას; თავს ესხმის მტრებს, ანადგურებს მათ, თვითონ კი გადარჩება. პრინციპში, აი, ეს არის „ოდისეას“ შინაარსი, სხვა ყველაფერი ჩართულია“ (17.1455b). ის, რასაც ამ ამონარიდში არისტოტელე გვთავაზობს, როგორც ჰომეროსის „ოდისეას“ შინაარსს, ფაბულა უფროა, ვიდრე სიუჟეტი. საქმე ის არის, რომ ჩვენ არ გვაქვს „ოდისეას“ ტიპის სხვა ტექსტი, რომ შევძლოთ მათი შედარება. ტრაგედიაში საქმე სხვაგვარადაა. აქ ჩვენ შეგვიძლია ერთ ამბავზე (მითზე) შეთხზული რამდენიმე ტრაგიკოსის ტექსტების შედარება; მაგალითად ავიღოთ ატრიდების მითი: ტროას ომის ერთ-ერთი მთავარი გმირი, ბერძენთა ჯარის მთავარსარდალი — აგამემნონი გამარჯვებული ბრუნდება არგოსში. შინ მას კლავს თავისი ცოლი — კლიტემნესტრა. შვიდი წლის შემდეგ მამის მკვლელობისთვის შურს იძიებს ორესტე და კლავს დედას. ეს არის მითი-ამბავი. ამ ამბავზე ტრაგედიები დანერეს ესქილემ

(ტრილოგია „ორესტეა“), სოფოკლემ („ელექტრა“), ევრიპიდემ („ორესტე“, „ელექტრა“). ამ ტრაგედიების ღრმა ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ საერთო ჯამში საქმე გვაქვს ფაბულასთან, რომელიც თითოეულ მწერალთან (ერთი მხრივ, მითისქმნადობის პრინციპიდან გამომდინარე, მეორე მხრივ, კონკრეტული ტრაგიკოსის ესთეტიკის გათვალისწინებით) ახლებურ კონტექსტს ვეთავაზობს და დამოუკიდებელ სიუჟეტურ ქარგას ქმნის.

ი. რატიანის ნაშრომის მეორე ნაწილში „ანტიფიქციიდან ფიქციისკენ“ წარმოდგენილია ფაბულისა და სიუჟეტის საკითხის კვლევის ძირითადი ტენდენციები საკმაოდ ვრცელი პერიოდის განმავლობაში — ანტიკურობიდან ადრეულ შუასაუკუნეებამდე, რენესანსის, კლასიციზმის, განმანათლებლობის, რომანტიზმის ჩათვლით. მკვლევარი სავსებით მართებულად მიუთითებს ადრეული შუასაუკუნეების პოეტიკის ძირითად განსხვავებაზე ანტიკურობასთან მიმართებით: „ადრეული შუა საუკუნეების პოეტიკა ქრისტიანული მსოფლმხედველობრივი პრინციპების დანერგვა-ქადაგებაში და ბიბლიის ტექსტის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობს, უარს ამბობს შეთხზულ ფაბულაზე, რითაც ემიჯნება შემოქმედებითად გარდასახული ამბავის, ანუ გამონაგონის ანტიკურ კონცეფციას“ (გვ. 47).

ამ პერიოდის ლიტერატურული პროცესი მოკლედ და მარტივად ასე შეიძლება დავახასიათოთ: ქრისტიანობაში ღმერთი არის ერთადერთი ჭეშმარიტება, სხვა ყველაფერი სიმბოლოა. წარმართულ აზროვნებაში კი ღმერთებიც სიმბოლოებია (რომ არაფერი ვთქვათ სხვა ყველაფერზე). აქედან გამომდინარე, „ჭეშმარიტებაზე წერა“ სულ სხვა ესთეტიკას და კანონებს მოითხოვს, რაც არაფრით ჯდება წარმართული პერიოდის პოეტიკაში. ი. რატიანის ნაშრომში ეს სირთულე კარგად არის წარმოდგენილი: „ან უნდა ვაღიაროთ, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ტექსტები სცდება მხატვრული ტექსტის ფორმის სტრუქტურული თეორიის დადგენილ ნორმებს და, შესაბამისად, ვერ ჩაითვლება სრულფასოვან ლიტერატურულ ნიმუშებად, ანაც უნდა დავსვათ საკითხი: არის კი გამონაგონი შემოქმედებითი პროცესისა და ტექსტის მხატვრულობის ერთადერთი მსაზღვრელი?“ (გვ. 48). დასმულ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ი. რატიანი მიმოიხილავს ამ დარგის ქართველ მკვლევართა ნაშრომებს და ეთანხმება მოსაზრებას: „მიუხედავად იმისა, რომ ადრე-

ული შუა საუკუნეების პოეტიკა უარს ამბობს გამონაგონის ესთეტიკაზე ანუ ფიქციურ ტექსტზე, ის სრულიადაც არ ამბობს უარს მხატვრულ ტექსტზე... იდეა-მიზანთან შერწყმული სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტები და არა გამონაგონი უნდა მივიჩნიოთ მხატვრული ქსოვილის მსაზღვრელებად ადრეული შუა საუკუნეების მწერლობაში“ (გვ. 50-51).

ლიტერატურული პროცესი, ნებისთ თუ უნებლიედ, ეპოქების მაჯისცემას ასახავს. შუასაუკუნეებში დამკვიდრებული სტრუქტურული მოდელი (რომელიც, როგორც არ უნდა შევალამაზოთ, მკაცრი ხელოვნურობით გამოირჩეოდა — რ.ც.) დროების შეცვლასთან ერთად „გათავისუფლდა“ და „მხატვრული ტექსტი კვლავ უბრუნდება მისთვის ბუნებრივ ლიმინარულ პოზიციას, განფენილს რეალურისა და წარმოსახულის ზონებს შორის“ (გვ. 52). რენესანსის ეპოქის, რომანტიკოსების „ტექსტები გაჯერებულია სტრუქტურული ოპოზიციების — რეალური ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური — ვირტუოზული თამაშითა და მონაცვლეობით“ (გვ. 53). სავსებით ვიზიარებ მოსაზრებას, რომ ეს ოპოზიციები რენესანსის ეპოქის კრიტიკოსების მიერ გაიაზრება, ერთი მხრივ, როგორც დაბრუნება მხატვრულობის ანტიკურ მოდელთან და გამონაგონის ესთეტიკასთან, მეორე მხრივ, როგორც ახალი ლიტერატურული ჟანრების ფორმირების პერსპექტივა (გვ. 53).

ი. რატიანის ნაშრომის III თავი „ფაბულა და სიუჟეტი ეძღვნება ცნობილი ლიტერატურათმცოდნეობითი მიმართულების *რუსული ფორმალიზმის* წარმომადგენელთა თვალსაზრისების მიმოხილვას. აქ წარმოდგენილია რ. იაკობსონის, ვ. შკლოვსკის, ბ.ტომაშევესკის, ბ. ენგელგარტის, ი. ტინიანოვის, ბ. ეიხენბაუმის, ვ. პროპის, ვ. ჟირმუნსკის მწყობრი პოზიციები ფაბულისა და სიუჟეტის შესახებ.

რუსი ფორმალისტების ყურადღების ცენტრში მოექცა გაუცნაურების (დეფამილარიზაციის) მეთოდი (შკლოვსკი). ეს მეთოდი მათ დააკავშირეს ლიტერატურის სტრუქტურებთან და სცადეს ტექსტის თვისებრივი, ლინგვისტური, ჟანრული და სტრუქტურული კანონზომიერებების დადგენა. ტექსტის სტრუქტურის კვლევისას კი, ბუნებრივია, წინა პლანზე გამოდის ფორმა/შინაარსი, ფაბულა/სიუჟეტი. რუსი ფორმალისტები ფაბულის ფარდ ტერმინად ხშირად იყენებდნენ „მასალას“, ანუ: „ფაბულა განიხილება როგორც სიუჟეტის ჩამოყალიბებისთვის საჭირო მასალა“ (გვ. 60).

განსახილველ პრობლემატიკაში ბუნებრივად შემოდის: *მოტივის, თხრობის, თქმის, გამომსახველობითი თხრობის* საკითხები. ვრცელი მასალის ანალიზის საფუძველზე ი. რატიანი ასკვნის: „...ფორმალისტებისთვის სიუჟეტი სტრუქტურულად მონესრიგებული მოდელია, რომლის მეშვეობითაც ავტორი მარტივად ამუშავებს დადგენილ ლიტერატურულ სქემებსა და ნორმებს, ფაბულა კი — მასალის სულაც სტატიკური მთლიანობაა, რომელიც რუსული სკოლის თეორიაში არნახული პასიურობით გამოირჩევა“ (გვ. 67). ამავე თავში აშკარად ჩანს მკვლევარის კეთილგანწყობა ედვარდ ფორსტერის პოზიციისადმი.

ნაშრომის მეოთხე თავში „სიუჟეტოლოგია + ნარატოლოგია“ წარმოდგენილია პოსტსტრუქტურალისტების (ტოდოროვი, ბრემონი, ბარტი, გრეიმასი, კრისტევა, ჟენეტი) თვალსაზრისები; ძირითადად, ყურადღება გამახვილებულია ჟერარ ჟენეტის თეორიაზე. აღნიშნულია, რომ ჟენეტის თეორიის მეთოდოლოგიურ სიახლეს წარმოადგენს სიუჟეტის გააზრება ნარატოლოგიის *ჭრილში*. კვლევა იწყება ჟენეტის შემოთავაზებული ტრიადის: *ამბავი/ნარატივი/ნარაცია ანუ — ისტორია(მინაარსი)/თხრობა/ნარაცია* ანალიზით.

ჟენეტის თეორიის საფუძვლიანი კვლევა კარგად წარმოაჩენს, რა მიიღო მან ანტიკური თეორიებიდან და რა — რუსი ფორმალისტებისგან; ამასთან იკვეთება ინოვაციებიც: „კერძოდ: ნარატოლოგების მიერ შემოთავაზებული „ამბავი“-ს ცნება უფრო ვიწროა, ვიდრე ანტიკური „ამბავი“ და უახლოვდება ფორმალისტურ „ფაბულას“, ხოლო „ნარატივის“ ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე ფორმალისტური „სიუჟეტი“ და უახლოვდება ანტიკურ „ამბავს“ (გვ. 73).

ნაშრომის ბოლოს ი. რატიანი უბრუნდება წიგნის დასაწყისში დასმულ კითხვას:

„მეფე მოკვდა და დედოფალიც მოკვდა“.

„მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისაგან მოკვდა დედოფალი“.

რა ქმნის განსხვავებას ამ ორ მარტივ ფრაზას შორის?

„ახლა დანამდვილებით ვიცი, რომ განსხვავებას ამ ორ, ერთი შეხედვით მარტივ ფრაზას შორის ბევრი რამ შეიძლება ქმნიდეს: წარმოსახვა, რომელიც მითისქმნადობის პროცესში ფრთიანდება, დამა[უ]ჯერელი, რომელიც გამონაგონის უკუფენას წარმოადგენს, მიზეზ-შედეგობრიობა, რომელიც წარმოაჩენს კავშირებს, ანაც — თხრობის ხელოვნება, რომელიც ქმნის განსხვავებებს“... (გვ. 79).

ეს არის მშვენიერი დასასრული მეცნიერული ნაშრომისა, რომელიც მკითხველს სთავაზობს ერთ საკითხთან დაკავშირებით თავმოყრილ მეცნიერულ მოსაზრებებს, ამ მოსაზრებების ანალიზს, მათი ურთიერთმიმართების დადგენას. ასევე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ მკვლევარი „არ სვამს წერტილს“ — ეს კი იმას ნიშნავს, რომ საკითხი ჯერ კიდევ ღიაა, არავითარი იმპერატივი, მხოლოდ ვარაუდები, მაგრამ ეს ის ვარაუდებია, რომლებიც „თავშეკავებული სიჯიუტით“ იკვლევენ გზას მკითხველისკენ. ირმა რატიანის „ფაბულა და სიუჟეტი (pro et contra)“ სერიოზული შენაძენია ქართულ მეცნიერებაში.

რუსუდან ცანავა

ფაბულა და სიუჟეტი

Pro Et Contra

* * *

„მეფე მოკვდა და დედოფალიც მოკვდა“.

„მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისაგან მოკვდა დედოფალი“.

რა ქმნის განსხვავებას ამ ორ მარტივ ფრაზას შორის? მხოლოდ ერთი სიტყვა — „დარდისაგან“, თუმცა განსხვავება გაცილებით სიღრმისეულია: ის სცდება ოდენ ლექსიკური ოპოზიციის ჩარჩოებს და სტრუქტურულ ოპოზიციად გარდაიქმნება — თუ პირველი ფრაზა გადმოგვცემს ამბავს, მეორე გადმოგვცემს ამბავს და ემოციას ერთად; თუ პირველი ფრაზა მოვლენათა ობიექტური ჩამონათვალია, მეორე სუბიექტური დაკვირვების შედეგს წარმოადგენს. შესაბამისად, ასკენის ინგლისელი მწერალი და ლიტერატურათმცოდნე ედვარდ მორგან ფორსტერი, ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფაბულასთან, ხოლო მეორე შემთხვევაში — სიუჟეტთან, რომელიც წარმოსახვის მეშვეობით გრძნობადსა და ფლექსიურს ხდის ფაბულის ფაქტების სიმყიფეს (ფორსტერი: 1927). წარმოსახვა — ჩამონათვალის წინააღმდეგ, ფანტაზია — მოვლენათა ინტერპრეტაციის პრეტენზიით. სად იწყება ფაბულისა და სიუჟეტის ოპოზიცია ან რამდენად არსებითია იგი? როგორია მისი გააზრება ლიტერატურული პროცესების თეორიული შეფასების რთულსა და ხანგრძლივ პარადიგმაში? შევეცდებით, პასუხი გავცეთ ამ მნიშვნელოვან კითხვებს, თუმცა, ვიდრე შევუდგებოდეთ პრობლემის თეორიულ ანალიზს, კვლავ ფორსტერს დავიმოწმებთ: „მწერლები, რომლებსაც მდიდარი წარმოსახვა აქვთ, გაცილებით უფრო დიდი მოვლენაა, ვიდრე ის პირველმიზეზები, რომლებსაც ისინი ემსახურებიან“ (ფორსტერი: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/e/e_m_forster.html).

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი განმარტების თანახმად, ფაბულა და სიუჟეტი მხატვრული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურულ კომპონენტებს წარმოადგენს, რომლებიც უზრუნველყოფს ტექსტის ზოგადი სტრუქტურული იერარქიის ჩამოყალიბებას. მაგრამ, შემოთავაზებული განმარტების სიმწიფისა და მიუხედავად, დაძლეული მისი არც სირთულეა და არც წინააღმდეგობრივი ხასიათი: რა ფუნქციითაა დატვირთული ტექსტში ფაბულის სტრუქტურული რგოლი? როგორი ამბავია ფაბულა — ნამდვილი თუ გამოგონილი? თუ ნამდვილია, მაშ, რაღა ქმნის მხატვრულ ფიქციას? თუ გამოგონილია, მაშ, სად ვეძიოთ მხატვრული სიმართლე? როგორ გარდაიქმნება ამბავი სიუჟეტურ მოვლენათა სტრუქტურულ ბმულად? რამდენად ერთგვაროვანია სიუჟეტის განმარტება? ან რა მიმართება არსებობს ფაბულასა და სიუჟეტს შორის? ამ პრინციპულად მნიშვნელოვან კითხვებზე პასუხების ძიება, მოითხოვს, ერთი მხრივ, ფაბულისა და სიუჟეტის პრობლემათა კვლევის ისტორიის კომპლექსურად გააზრებასა და გადააზრებას, ხოლო, მეორე მხრივ, თანამედროვე კვლევით მეთოდოლოგიებზე დაფუძნებული პოზიციის შემუშავებას და პრაქტიკულად დასაბუთებას.

„ფაბულისა“ და „სიუჟეტის“ ცნებები ლიტერატურათმცოდნეობით მიმოქცევაში მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი პირველი თეორიული სკოლის, რუსული ფორმალური სკოლის წარმომადგენლებმა, კერძოდ, ვიქტორ შკლოვსკიმ (შკლოვსკი: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>) და ვლადიმირ პროპმა (პროპი: 1984) დაამკვიდრეს. მათი განმარტებით, ფაბულა წარმოადგენს ქრონოლოგიურად დაწყობილ ამბავს, ხოლო სიუჟეტი — მოვლენათა ლოგიკურ გადმოცემასა და აღდგენას ერთიან თხრობით ქარგაში. შესაბამისად, ფაბულა განიხილება როგორც სიუჟეტის ჩამოყალიბებისათვის საჭირო მასალა^{*}. მაგრამ მეთოდ-

^{*} დეტალური მსჯელობა ფაბულისა და სიუჟეტის ფორმალისტურ თეორიაზე იხილეთ ამავე ნაშრომის მესამე ნაწილში.

დოლოგიური ძიებანი ამბავზე და ტექსტში აღწერილ მოვლენათა მთლიანობაზე რუსი ფორმალისტების გამოკვლევებში არ დაწყებულა. მსჯელობა ტექსტის ძირითად სტრუქტურულ კომპონენტთა თავისებურებების შესახებ, აგრეთვე, მხატვრულ ტექსტში მათი ფუნქციის ანალიზი, გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში, პლატონისა და არისტოტელეს შრომებიდან იღებს სათავეს. პირველივე სერიოზული დაკვირვება მხატვრული ტექსტის რაობასა და მნიშვნელობაზე, რომლის ავტორი და შემოქმედი იყო პლატონი, ლოგიკური და ჩინებულად დასაბუთებული თეორიით დაგვირგვინდა. თეორია სწორედ ამბავისა და მოვლენათა ქარგის წინააღმდეგობრივ ინტერპრეტაციას დაეფუძნა იმ ჩასწორებით, რომ ცნებათა აპარატიცა და სტატუსიც რამდენადმე განსხვავდებოდა თანამედროვე ინტერპრეტატორების ვერსიებისგან. თუ ამერიკელ ლიტერატურათმცოდნეს, ვ. პოლს, დავიმონშებთ, „ბერძნები შესანიშნავი მოსაუბრეები იყვნენ, და, სხვა მრავალ საკითხთან ერთად, პოეზიაზეც ხშირად საუბრობდნენ. მაგრამ მათი სიტყვები, ხმელთაშუა ზღვის ქარს მიჰქონდა. თუარ ჩავთვლით ერთ-ორ პოეტურ ხაზს და რამდენიმე ფრაგმენტს ფილოსოფიური ტრაქტატებიდან, პლატონამდე არ არსებობდა ლიტერატურის თეორიულ კვლევაზე აგებული სალიტერატურო კრიტიკა. არისტოფანეს კომედიებში გაბნეული ბრწყინვალე ლიტერატურული ძიებანიც კი უფრო პრაქტიკულ ხასიათს ატარებდა, ვიდრე თეორიულს. ამდენად, თუკი გვსურს, თავიდან დავიწყოთ ლიტერატურის შესახებ ფუნდამენტური მოსაზრებების გაცნობა, უნდა დავიწყოთ პლატონით“ (პოლი 1963: 1).

პლატონი (427-347 წწ.) მართლაც რომ შეუცვლელ ავტორიტეტად მოსჩანს არამარტო ფილოსოფიური აზროვნების, არამედ — ლიტერატურული და პოეტიკური კვლევების მსოფლიო სივრცეში. მის ფუნდამენტურ შრომებში, რომლებიც აზროვნების უჩვეულო მასშტაბურობითა და პრობლემათა სპექტრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ლიტერატურათმცოდნეობით ძიებებს. პლატონი სამართლიანად მიიჩნევა სიღრმისეული ლიტერატურულ-თეორი-

ული კვლევების ინიციატორად, თუმცა, მისი ლიტერატურათმცოდნეობითი შეხედულებანი, ისევე როგორც ცნობიერების ნებისმიერ სხვა სფეროსთან დაკავშირებული მოსაზრებები, მყარად ჩამოყალიბებულ ფილოსოფიურ კონცეფციას ეფუძნება და ფილოსოფოსის მეტაფიზიკური და სოციო-პოლიტიკური პრინციპებიდან გამომდინარეობს^{*}

ათენის მოქალაქე, გენიალური ბერძენი ნამდვილად აღარ თვლიდა თავის ქვეყანას მომხიბვლელ მითოსურ სამოთხედ. მეტიც, ნუხდა, რომ ათენის დიდების მზე ჩაესვენა, ხოლო თანამოქალაქენი უპრინციპო დემაგოგების მიერ იმართებოდნენ. მომრავლდნენ ცოდვილნი, ფლიდები და არამზადები. ჭეშმარიტების გზიდან გადაცდენილ საზოგადოებას მტკიცე ხელი ესაჭიროებოდა, დისციპლინა და გონიერება, რასაც პლატონის რწმენით, მხოლოდ მისი რანგის ავტორიტეტული მოაზროვნე თუ უზრუნველყოფდა. საზოგადოების ხსნისა და იდეალური სახელმწიფოს შენების იდეით შთაგონებული პლატონი მტკიცედ დაუპირისპირდა მორალურ და ზნეობრივ ანტინორმებს და მათ კანონმდებლებს, რომელთა შორისაც უპირველესად პოეტები მიიჩნია! თავის უმნიშვნელოვანეს ნაშრომში „სახელმწიფო“ პლატონმა სტრატეგიული ომი გამოუცხადა პოეტებს და ნამოაყენა გენიალური ბრალდება პოეზიის წინააღმდეგ, რომელიც რამდენიმე არსებით მიზეზზე დააფუძნა.

პლატონის ბრალდების ამოსავალ წერტილად ბაძვის ცნება იქცა.

პოეზია არის ბაძვა, აცხადებდა პლატონი, პოეტები კი არიან მიმბაძველები, ვინაიდან სწორედ მათი ძალისხმევით ხორციელდება ბაძვა, მაგრამ, როგორ მოვიქცეთ, „მივცეთ პოეტებს მიბაძვის ნება თუ არ უნდა მივცეთ? ანდა, თუ მივცემთ, მაშინ რას შეიძლება ბაძავდნენ და რას არა? ან, იქნებ, სულაც აგვეკრძალა მათთვის ყოველგვარი მიბაძვა?“ (პლატონი 2003: 97).

^{*} ჩვენთვის საინტერესო ცნებების გააზრებაც პლატონის ფილოსოფიური მოდელის ესთეტიკურ იმპლიკაციას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე — პირდაპირ სამიზნეს (მით უფრო, რომ ტერმინთა დაზუსტება სულაც არ შეადგენს ფილოსოფოსის ამოცანას), თუმცა პლატონის შეხედულებების გაანალიზების გარეშე შეუძლებელია ფაბული-სა და სიუჟეტის ლიტერატურათმცოდნეობითი ცნებების გენეზისისა და მეთოდოლოგიური სპეციფიკის დაზუსტება.

არსებით მნიშვნელობას აქ თავად ბაძვის ცნების ინტერპრეტაცია იძენს. პლატონის აზრით, „მიმბაძველობითი პოეზია ადამიანს გვიხატავს როგორც იძულებით ან ნებისთ მოქმედს, ამ მოქმედების საფუძველზე კი ის ფიქრობს, რომ ან კარგად მოიქცა, ან ცუდად, და ყველა ამ ვითარებაში ან წუხს, ან ხარობს“ (პლატონი 2003: 368). საყურადღებო ბაძვის ცნების ამდაგვარ გააზრებაში, ერთი მხრივ, პროცესის კონცეპტუალური დაფუძნებაა, ხოლო მეორე მხრივ — შედეგის თვისებრივი შეფასება.

კონცეპტუალური თვალსაზრისით, პოეტური ბაძვა პლატონისათვის მექანიკური პროცესია, რომელიც ვერ უთავსდება მისსავე მეტაფიზიკას. პლატონის ფილოსოფიური ხედვის თანახმად, რეალური სამყარო არსებობს იდეების და არა მატერიალური საგნების სფეროში. იგი დაბეჯითებით მიიჩნევს, რომ „საგანთა ყოველ სიმრავლეს“ მოეპოვება ერთი აღნიშვნა — ერთი იდეა, რომლის მიბაძვასაც, ასლსაც წარმოადგენს ესა თუ ის მატერიალური საგანი. ხელოსანი ყოველი საგნის დამზადებისას ჯერ კარგად აკვირდება ამ საგნის იდეას და მისი მიხედვით ქმნის თავად საგანს: მაგალითად, სანოლის შესაქმნელად იგი აკვირდება სანოლის იდეას, კარადის შესაქმნელად — კარადის იდეას, მაგიდის შესაქმნელად — მაგიდის იდეას და ა.შ. „მაგრამ არც ერთ ხელოსანს არ შეუძლია საკუთრივ იდეის შექმნა“ (პლატონი 2003: 357), იდეების გენერატორი მხოლოდ ღმერთია, ღმერთი და სხვა „არავინ, მხოლოდ ის“ (პლატონი 2003: 357). ამრიგად, ღმერთი ქმნის იდეებს, რომლებსაც შემდგომ მატერიალურ სახეს აძლევს ოსტატი: ოსტატი იდეის კვალდაკვალ ახორციელებს მის განივებებს, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ქმნის ნივთს იდეის ყალიბზე. ამ გზით იღებს მატერიალურ სახეს ყოველი იდეა, შესაბამისად, ამ გზით მიმდინარეობს რეალური სამყაროს მატერიალური დოვლათის დაგროვების პროცესი. რაღა მისია ეკისრება მხატვარს, რომელსაც სურს, დახატოს ნივთი? ის ბაძავს ოსტატის მიერ შექმნილ ნივთს და, შესაბამისად, ბაძავს ნივთის შემქმნელებს — ღმერთსა და ოსტატს. მაშასადამე, მხატვარი უხეში მიმბაძველია: ის სამი საფეხურითაა დაშორებული ნამდვილი არსისაგან. ასევეა ტრაგედიის შემქმნელიც და

პოეტიც, რომლებიც, მხატვრის მსგავსად, მესამე ადგილს იკავებენ ღვთაებისა და ჭეშმარიტების შემდეგ. ამასთან, მხატვარიცა და პოეტიც ცდილობს, მიბაძოს საგანს არა ისეთს, როგორიც ის არის სინამდვილეში, არამედ — ისეთს, როგორადაც ის მას ეჩვენება, ანუ ბაძავს არა რეალურს, არამედ — ლანდს. სრულიად ცხადია, რომ ამგვარად კონსტრუირებული მიმბაძველობითი ხელოვნება პლატონისათვის შორსაა სინამდვილისგან, ის უფრო ოპტიკურ თამაშს წააგავს, რომლის მეშვეობითაც ავტორი ცდილობს, მაყურებელთა და მსმენელთა მოტყუებას. პლატონი ჰომეროსის კრიტიკასაც არ ერიდება: „ჰომეროსს რომ მართლაც შესძლებოდა ადამიანების აღზრდა და მათი სრულყოფა, ხოლო ამ საქმეში მიბაძვა კი არ გამოეყენებინა, არამედ ცოდნა, ნუთუ უამრავ მიმდევარსა და თაყვანისმცემელს ვერ შეიძენდა?“ (პლატონი 2003: 363).

ცოდნა პლატონისათვის ჭეშმარიტებისა და აზროვნების სიზუსტის უპირველესი საზომია. პოეტები კი უარს ამბობენ ცოდნაზე: განა მეეტლეზე უკეთ იცის ჰომეროსმა, როგორ უნდა იმართოს ეტლი? არადა, ხომ არ ერიდება ამის აღწერას თავის ტექსტებში?! განა ექიმზე უკეთ იცის, როგორ უმკურნალოს დაჭრილს? არადა, არც ამის აღწერას ერიდება! პოეტების „ცოდნა“ ზედაპირული და არაქმედითია. „არ ვკითხავთ, ექიმები იყვნენ თუ ექიმთა ენის უბრალო მიმბაძველები. . . მაგრამ როცა ჰომეროსი ყველაზე დიადსა და მნიშვნელოვანს ეხება, როცა ომებზე, მხედართმთავართა ხელოვნებაზე, სახელმწიფოს მართვასა თუ ახალგაზრდობის აღზრდაზე ლაპარაკობს, მაშინ კი მართებული იქნება ვკითხოთ: „ძვირფასო ჰომეროსო, თუ სიქველისა და სრულქმნილების თვალსაზრისით ნამდვილი არსიდან მესამე ადგილზე კი არ დგახარ და მარტოოდენ ასლსა და მსგავსს კი არ ქმნი, რაც ჩვენი განსაზღვრებისამებრ, მიბაძვა იქნებოდა, არამედ მეორე ადგილი გიჭირავს და, ამრიგად, შეგიძლია, იცოდე, რას აკეთებენ ადამიანები უკეთ და რას — უარესად, როგორც კერძო, ისე საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიაც, კეთილ-ინებე და გვითხარი, რომელმა სახელმწიფომ მიაღწია შენი წყალობით უკეთეს მმართველობას, როგორც ლაკედემონმა — ლიკურგეს მეოხებით, ან ბევრმა სხვა დიდმა თუ პა-

ტარა პოლისმა — ბევრი სხვა კანონმდებლის მეშვეობით? იტალია და სიცილია ამნაირ კანონმდებლად ქარონდას მიიჩნევენ, ჩვენ — სოლონს, შენ კი — ვის?“ შესძლებდა თუ არა ჰომეროსი რომელიმე სახელმწიფოს დასახელებას? — არა მგონია“ (პლატონი 2003: 362). სრულიად ცხადია, რომ პოეტების ერთ-ერთ უპირატეს ცოდვად პლატონი ჭეშმარიტი და ქმედითი ცოდნის არქონას მიიჩნევს, თავისი აზრის უშუალო არგუმენტად კი ცოდნის გადაცემის პროცესის აუცილებლობა მოჰყავს: არსებობენ პითაგორელები, ანუ პითაგორას მიმდევრები, მაგრამ არ არსებობენ ჰომეროსელები, ანუ — ჰომეროსის მიმდევრები: „იქნებ იმას მაინც ამბობენ, რომ კერძო ცხოვრებაში ვილაცის აღზდას მაინც ხელმძღვანელობდა (ჰომეროსი — ი.რ.), რის გამოც ისე შეიყვარეს აღზრდილებმა, რომ შთამომავლობას გადასცეს ცხოვრების ჰომეროსული გზა, როგორც პითაგორელებმა — თავიანთი მოძღვრის, რასაც დღემდე ცხოვრების პითაგორულ წესს უწოდებენ და რითაც მკვეთრად განირჩევიან სხვებისაგან. არაფერს მსგავსს ჰომეროსზე არ გადმოგვცემენ“ (პლატონი 2003:363). „მაშ, რა ვქნათ, — კითხულობს პლატონი, — ხომ არ ვაღიაროთ, რომ ყველა პოეტი, ჰომეროსიდან მოყოლებული, სიქველის მოჩვენებითი ხატებისა და სხვა მისთანათა უბრალო მიმბაძველია, მაგრამ ვერასოდეს ვერ აღწევს ჭეშმარიტებას?... რა თქმა უნდა... სიტყვებისა და ხატოვანი გამოთქმების მეშვეობით გარკვეული ფერადოვნებით რომ წარმოგვიჩენენ (პოეტები — ი. რ.) ამა თუ იმ ხელოვნებას ან ხელოსნობას, თუმცა არცერთის არა გაეგებათ რა და მხოლოდ მიბაძვით გადიან ფონს“ (პლატონი 2003:364). სამწუხაროდ, ასკენის პლატონი, მიმბაძველს არათუ ცოდნა, არამედ სწორი წარმოდგენაც კი არა აქვს იმ საგნებზე, რომელსაც ბაძავს.

მიუხედავად იმისა, რომ პლატონი არ ახდენს პოეტიკური ტერმინოლოგიის დაზუსტებას, თუკი ყურადღებით გავადევნებთ თვალს მის მსჯელობას, დავასკვნით, რომ პლატონის პრინციპული ბრალდება პოეზიის წინააღმდეგ ეფუძნება დიქოტომიას სიმართლე/ტყუილი, სადაც სიმართლე წარმოადგენს ორიგინალს, ავთენტურს, პირველწყაროს, ხოლო ტყუილი — ასლს, გამონაგონს, შეთხზულს. შესაბამისად, პოეზიის უმთავ-

რესი ცოდვა ტყუილზე აგებული ამბავია, რომელიც ტექსტში ლოგიკურად გადაიზრდება ნაკლებადსარწმუნო მოვლენათა ქარგაში.

მაგრამ, საინტერესოა, რა მექანიზმით ახორციელებს პოეტი ბაძვას? ანუ, როგორ წარმოიდგენს და ასაბუთებს ამ პროცესს პლატონი? ბაძვის ტექნიკური რეალიზაციის პროცესის პლატონისეული ანალიზი ბაძვის ცნების რამდენადმე ვიწრო გაგებას ეფუძნება. ბაძვის პროცესში ის განასხვავებს, ერთი მხრივ, მიმესისს, როგორც პერსონაჟის მიერ პირდაპირ წარმოთქმულ სიტყვას და, მეორე მხრივ, დიეგესისს, როგორც ავტორისეულ თხრობას. ამ მოდელის თანახმად, დრამა არის ცალსახად მიმეტური, ხოლო ეპოსი მიმეტურია იმ შემთხვევაში, თუ დიალოგი უშუალოდ პერსონაჟების პირით წარმოებს და დიეგეტურია, თუ ამბავს თავად პოეტი ყვება. პოეტიკის პრინციპებზე აგებული ლიტერატურული თხრობის პირველი თეორიული მოდელი ჩამოყალიბებულია „სახელმწიფო“-ს მესამე წიგნში, სადაც დიალოგი წარმოებს სოკრატესა* და ადიმანტეს შორის. სოკრატე გამოყოფს თხრობის სამ სახეობას: პირველია „წმინდა თხრობა“, ანუ თხრობა ავტორის პირით, მეორეა „წმინდა მიბაძვა“, ანუ თხრობა „სხვა მთხრობელის“ პირით და მესამე — თხრობის ამ ორი მეთოდის კომბინაციაა. სოკრატე არ კმაყოფილდება, ცხადია, თხრობის მეთოდების მხოლოდ აღწერით, არამედ განაზოგადებს ინფორმაციას ლიტერატურის ჟანრული კლასიფიკაციის მიმართულებით: „პოეზიისა და მითისქმნადობის ერთ დარგს წმინდა მიბაძვა უდევს საფუძვლად; ეს, შენი თქმისა არ იყოს ტრაგედია და კომედიაა [ე.ი. დრამატული ჟანრები — ი.რ.]. მეორე დარგის საფუძვლად საკუთრივ პოეტის სიტყვა გვევლინება; ეს უპირატესად დითირამბოსები გახლავთ და ბოლოს, ეპიური პოეზია და სიტყვიერების ბევრი სხვა დარგიც, თუ კარგად გესმის ჩემი, ორივე ზემოხსენებულ საფუძველს ემყარება“ (პლატონი 2003: 97). ნათელია, რომ პლატონის აზრით, ლიტერატურის ჟანრული კლასიფიკაციის საფუძველს თხრობის მა-

* ბერძნული ფილოსოფიური სკოლის გენიალური წამომადგენელი, პლატონის მასწავლებელი.

ნერა, ანუ ნარატივის მოდელი წარმოადგენს. ნარატივი არის ბაძვის განხორციელების ძირითადი მექანიზმი, რომელიც ზუსტად ახდენს ლიტერატურული ჟანრების დიფერენციაციას. თუმცა, პლატონისათვის მიუღებელია მიბაძვის ნებისმიერი სახეობა, ვინაიდან ყოველი მათგანი ყალბი კოპირების სხვადასხვა ფორმას ემსახურება: „— ჩვენს შორის დარჩეს და, — წერს პლატონი, — იმედია, არ დამასმენთ ტრაგედიების მოხზველებისა და სხვა მიმბაძველების წინაშე, — მთელი მათი შემოქმედება ნამდვილი უბედურებაა მსმენელთა სულისათვის, რადგანაც მათ შხამსაწინააღმდეგო საშუალება არ გააჩნიათ, რომ გაიგონ, რა არის ეს“ (პლატონი 2003: 356).

არის კი პოეტის საქციელი ზნეობრივი ან ეთიკური?

ცხადია, არა: ზნეობისა და ეთიკის საძებნელად მოქალაქეებმა არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მიმართონ პოეტებს, ბრძანებს პლატონი, ვინაიდან ისინი ტყუიან, ხოლო ტყუილის შედეგი თვისებრივად საგანგაშოა. განსაკუთრებულ საფრთხეს პლატონი იმ ხასიათებში ჭვრეტს, რომლებსაც პოეტები დრამატიზების ობიექტებად ირჩევენ: პლატონისათვის ღირებულია გონის ფილოსოფიური მდგომარეობა, რომელიც ჭვრეტს ყველაზე რეალურ რეალობას და მიუღებელია ემოციით დაბრმავებული გონის ირაციონალური მდგომარეობა, რომელიც ახასიათებს პოეზიას. „სულის აგზნებადი საწყისი ხშირად ექვემდებარება მრავალფეროვან მიბაძვას, — წერს ფილოსოფოსი, — ხოლო თვინიერი და გონიერი ზნე ადამიანისა, რომელიც ყოველთვის ინარჩუნებს თვითიგივეობას, ძნელი მისაბაძია. . . ცხადია, მიმბაძველ პოეტს ცოტა რამა აქვს საერთო სულის გონივრულ საწყისთან. . . ის მხოლოდ აგზნებად და ცვალებად ზნეს მიმართავს, რომელიც ადვილად ექვემდებარება მიბაძვას“ (პლატონი 2003: 370). პლატონის ღრმა რწმენით, პოეტები ბაძვენ იმგვარ მოვლენას, რომელიც უმოკლეს დროში გამოიწვევს ძლიერ ემოციებს და, მასთან ერთად, გლობალურ დაბნეულობას: ადამიანი (იგულისხმება მკითხველი ან მაყურებელი აუდიტორია — ი. რ.) ექცევა სხვისი განცდის გავლენის ქვეშ და, შესაბამისად, უკონტროლო ემოციის მსხვერპლი ხდება. პლატონი ეჭვქვეშ აყენებს მიმესისის პერცეპტუალურ დატვირთვას: ემოციის ფალსიფი-

„ცირებული წყარო (პოეტური ბაძვა — ი. რ.) განსაზღვრავს თავად ემოციის ფალსიფიცირებულ ხასიათს და შორს დგას სიმართლისაგან, რომელსაც ასე დაბეჯითებით ითხოვს პლატონი. როგორ უნდა ასწავლოს პოეზიამ სიბრძნე, წუხს პლატონი, თუკი პოეტები არათუ ადამიანების, ღმერთების მიმართაც კი ტყუილს არ ერიდებიან — მათ თხზულებებში გმირები და ღმერთები ხშირად ჩადიან ზნეობრივად გაუმართლებელ ქმედებებს. მაგალითად, ქალღმერთის ძე აქილევსი ხან „მხარ-თეძოზე წევს მგლოვიარე“, ხან „პირქვე გდია“, პრიამოსი მტვერში გორავს და „სახელდებით“ ევედრება თითოეულ ვაჟკაცს, ჰეკტორს „ჩლა-ხა-ჩლუხუნით“ მოაქვს ნექტარით სავსე თასი, თესევსი თავზე-ხელაღებული მტაცებელივით იქცევა, ზევსი და ჰერა კი თავდა-ვინყებით ეძლევიან ვნებაატანილ და ჟინდაუოკებელ სიყვარულს. „ამნაირი უაზრობისთვის ყურის გდებაც კი მავნეა“ (პლატონი 2003: 93), ასკვნის პლატონი, — პოეტები მკრეხელობენ, მაშინ როდესაც ღმერთების თაყვანისცემა ადამიანების ვალია. განა შეიძლება ჰადესის^{*} საუფლოს ისე შემადრწუნებლად წარმოჩენა, რომ მეომარმა ბრძოლის ველზე სახელოვან სიკვდილს დამარცხება ან მონობა ამჯობინოს? ეს ხომ პირდაპირი გზაა სიმხდალისაკენ! ეთიკა და პოლიტიკა არ შეიძლება იყოს აღვირახსნილი, მიიჩნევს პლატონი, პოეზია, თუკი ის მაინცადამაინც უნდა იქმნებოდეს, ვალდებულია, დაემორჩილოს კონტროლს. პოეზია, რომელიც არ ექვემდებარება არავითარ კონტროლს იმდენად მიუღებელია პლატონისათვის, რომ იგი ვერ ხედავს პოეტების ადგილს მის მიერ თეორიულად აგებულ იდეალურ სახელმწიფოში. „სახელმწიფო“-ს მეათე წიგნში ვკითხულობთ:

„და მართლაც, — განვაგრძე მე, — ბევრი სხვა ნიშნის მიხედვითაც ვრწმუნდები, რომ ყველაზე უკეთ დავაფუძნეთ ეს ჩვენი სახელმწიფო (იდეალური სახელმწიფო — ი.რ.); ამას რომ ვამბობ, მე, უნინარეს ყოვლისა, პოეზიას ვგულისხმობ.

— მაინც?

— [პოეზიას — ი.რ.] ვერასდიდებით ვერ დავუშვებთ სახელმწიფოში, რადგანაც ის მიმბაძველობითია. ახლა, როცა ცალ-

^{*} ჰადესი, ძველბერძნული მითოოლოგიის თანახმად, არის ქვესკნელის ღვთაება.

ცალკე განვიხილეთ სულის ყოველი სახე, ეს კიდევე უფრო აშკარა გახდა“ (პლატონი 2003: 356).

პლატონის დამოკიდებულება პოეზიასთან ნეგატიური, ხისტი და მკაცრია, თუმცა... თ. დოიაშვილის სტატიამ „სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა“ მოტანილია საინტერესო ამონარიდი პლატონის „სახელმწიფოდან“:

„—სიტყვიერება ორგვარია — ჭეშმარიტი და ყალბი.

— დიახ.

— პატარა ბავშვებს ყველაზე უმალ თქმულებები უნდა ვუამბოთ. თქმულება კი, არსებითად, ყალბია, თუმცა ის ჭეშმარიტებასაც შეიცავს. ბავშვების აღსაზრდელად ჩვენ უმალ თქმულებებს მივმართავთ, ვიდრე გიმნასტიკას“ (პლატონი 2003: 74).

„ამ დიალოგიდან ჩანს, — სამართლიანად შენიშნავს მკვლევარი, — რომ პლატონი პირველი იყო, ვინც მიმეტური ხელოვნების მის მიერვე მხილებულ „სიცრუეს“ (ილუზორულობას) ნეგატიური აურა ჩამოაცალა და ესთეტიკურ პირობითობას არსებობის უფლება მისცა, რადგან იგი „ჭეშმარიტებასაც შეიცავს“. თქმულებაში პლატონმა ნორმად გამოაცხადა შინაარსი: პოეტი „კარგად ცრუობს“, თუ მისი გმირები ზნეობრივი ქცევის მაგალითებს იძლევიან და „ცუდად ცრუობს“ თუ მის გამოწვევებში ეთიკის საწინააღმდეგო სიტუაციებია. ამრიგად, მიმეტური სიცრუის შეფასებაში გაჩნდა ზნეობის კრიტერიუმი“ (დოიაშვილი 2010: 25).

პლატონის ამ ერთგვარი კომპრომისის მიუხედავად, მისი პოეტიკური შეხედულებების ზოგადი სისტემა ხაზგასმულ სიხისტეს ინარჩუნებს და გარკვეულ დაზუსტებას მოითხოვს. სულ მალე ბარიერის მეორე მხარეს დადგება კაცი, რომელიც ხელოვნებისა და ლიტერატურის ანალიზის (თუ ცნებითი დადგენის) პროცესში ნორმად პლატონის არც „ესთეტიკურ ნატურალიზმს“ მიიღებს და არც „ზნეობრივი კრიტერიუმის“ მისეულ მოდელს. ეს კაცი იქნება არისტოტელე, პლატონისავე აკადემიის აღზრდილი, მისი მოწაფე და უმცროსი კოლეგა.

სცდებოდა კი პლატონი, როდესაც პოეტებს გამომგონებლობაში სდებდა ბრალს? ცხადია, არ სცდებოდა. გულისხმობდა კი მიბაძვა მისაბაძი ობიექტის სუბიექტურ ინტერპრეტაციას?

ცხადია, გულისხმობდა. ეფუძნებოდა კი მოვლენათა ქარგა შე-
თხზულ ამბავს? ცხადია, ეფუძნებოდა. მაშ, რა არგუმენტებით
შეიძლებოდა დაპირისპირება პლატონის ბრალდებასთან?

გენიალური ბრალდება, რომელიც პოეზიას პლატონმა წა-
უყენა, ასეთსავე გენიალურ დაცვას საჭიროებდა.

არისტოტელე (384-322 წწ), ბერძნული ფილოსოფიური სკო-
ლის კიდევ ერთი დიადი წარმომადგენელი, პლატონის მოწაფე
და ალექსანდრე მაკედონელის აღმზრდელი, ჩვ.წთ.ალ-მდე IV
საუკუნეში მოღვაწეობდა. მისი ფილოსოფიური ინტერესები
პლატონის აკადემიაში ჩამოყალიბდა და უპრეცედენტო მრავალ-
ფეროვნებით გამოირჩა. არისტოტელემ შექმნა საეტაპო
ნაშრომები ეთიკის, ლოგიკის, პოლიტიკის, ფიზიკის, მეტაფიზი-
კის, პოეტიკის სფეროებში, რომელთა შედეგები აქტიურად
გამოიყენებოდა შუა საუკუნეების, რენესანსის, ნეოკლასიციზ-
მის, რეალიზმისა და მრავალი სხვა ეპოქის მოაზროვნეების მი-
ერ. არისტოტელეს მოძღვრება ასევე მნიშვნელობს თანამედ-
როვე სამეცნიერო წრეებში, თუმცა, ჩვენი ამჟამინდელი ინტე-
რესის საგანს წარმოადგენს მისი ტრაქტატი „პოეტური ხელოვნების
შესახებ“ ანუ „პოეტიკა“, სადაც თავმოყრილია ფილოსო-
ფოსის შეხედულებები ლიტერატურასა და პოეზიაზე, ძირე-
ულად განსხვავებული პლატონის პოზიციისგან.

არისტოტელე იმთავითვე ვერ იზიარებდა პლატონის ენთუ-
ზიაზმს, ეხსნა ათენი დემაგოგიისა და უპრინციპობის კლანჭე-
ბიდან. არისტოტელეს მოღვაწეობის დასაწყისისთვის ათენის
მომავალი ბედი უკვე გადაწყვეტილი იყო: ათენს დაკარგული
ჰქონდა პოლიტიკური ძლევამოსილება და, მასთან ერთად,
ძველი დიდების დაბრუნების რეალური პერსპექტივა. შესაბამი-
სად, არისტოტელეს განწყობა საზოგადოებრივი შეგნებისა თუ
ზნეობრივი ნორმების მიმართ ლიბერალურობით გამოირჩეოდა
და მეტი ყურადღება საკუთარი ფილოსოფიური და სამეცნიერო
ექსპერიმენტებისაკენ ჰქონდა მიმართული. ერთ-ერთ ასეთ ექ-
სპერიმენტს ლიტერატურის კვლევა წარმოადგენდა, უფრო
სწორად, მეცნიერული დათვალიერება, რომელსაც შედეგად
უნდა მოჰყოლოდა მოქნილი მოდელებისა და კანონების შექმნა.

რ. ჰარლანდის მართებული შენიშვნით, „განსხვავებით პლატონისაგან, არისტოტელე აბსოლუტიზმისაკენ ნაკლებად მიდრეკილი მოაზროვნე იყო, მას უფრო საგნების აღწერა და კლასიფიკაცია აინტერესებდა იმ სახით, როგორითაც ისინი რეალურად არსებობდნენ“ (ჰარლანდი 1999: 10). არისტოტელე არ უპირისპირებდა თავის მეტაფიზიკურ განზოგადებას საკვლევ საგანს, არამედ, პირიქით, საკვლევი ობიექტიდან მიემართებოდა განზოგადებისაკენ, დასკვნებისა და წესებისაკენ. შესაბამისად, ძირეულ განსხვავებას არისტოტელესა და პლატონის პოზიციას შორის ქმნიდა არა მათი ტემპერამენტი ან პოეზიის სიყვარული-არ/სიყვარული, არამედ კონცეპტუალური საყრდენების სხვაობა: არისტოტელე პრინციპულად ვერ ეთანხმებოდა მათ, ვინც წინასწარ ადგენდა აბსოლუტურ სტანდარტს და ცდილობდა, მოერგო მისთვის ხელოვნების ნიმუში.

„პოეტიკის“ პირველივე გვერდები ცხადყოფს, რომ არისტოტელეს მიზანს არ წარმოადგენს პლატონის დებულებების აკვიტებულად უარყოფა — ის თანამიმდევრული და ლოგიკური მეთოდოლოგიური ოპონირების გზას ირჩევს: ერთი მხრივ, ეთანხმება პლატონის მსჯელობას პოეზიის როგორც ბაძვის გააზრების შესახებ, მაგრამ, მეორე მხრივ, პრინციპულად ვერ იზიარებს ბაძვის ცნების პლატონისეულ ინტერპრეტაციას.

ხელოვნება, მათ შორის, პოეზია, მუსიკა, მხატვრობა ჭეშმარიტად არის რეალობის ბაძვა, მიიჩნევს არისტოტელე, მაგრამ, როგორ განვსაზღვროთ თავად რეალობა? თუ პლატონისათვის რეალური სამყარო აბსტრაჰირებული იდეების სფეროში არსებობს, არისტოტელე მას მატერიალური საგნების სფეროს მიაკუთვნებს. შესაბამისად, თუ პლატონისათვის რეალური სამყარო აბსტრაჰირებული იდეების მიბაძვაა, არისტოტელესთვის იგი მატერიალურ მოცემულობას წარმოადგენს. არისტოტელეს დებულება იმთავითვე ახდენს ბაძვის პლატონისეული საფეხურების დემონტაჟს: მატერიალური სამყარო აღარ გაიზრება იდეის ასლად, ხელოვანი კი აღარ არის დაშორებული ჭეშმარიტებიდან სამი გრძელი საფეხურით — ბაძვის პროცესი არისტოტელეს მოძღვრებაში კარგავს ოპტიკური თამაშის ფუნქციას. მაგრამ, რამდენად კარგავს იგი მექანიკურ ხასიათს? არისტო-

ტელეს მტკიცებით, ხელოვანი, პოეტი ბაძავს რეალობას, რათა შექმნას ახალი, პოტენციური რეალობა (რასაც, მოგვიანებით, ნიკოლაი ბერდიაევი „მესამე რეალობას“ უწოდებს), ვინაიდან სწრაფვა პოტენციურისაკენ და პოტენციური თვითრეალიზებისაკენ ყოველი ცოცხალი ინდივიდის თვისებაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არისტოტელესეული ბაძვა ერთმანეთისაგან მიჯნავს ისეთ ცნებებს, როგორიცაა „რეალობა“ და „რეალისტურობა“: პოეტი ბაძავს რეალობას, მაგრამ მისი მიზანი სულაც არ არის რეალისტური სურათის შექმნა, არამედ პირობითობისა, რომელიც ვერასოდეს გაუტოლდება ისტორიულ ფაქტს (ისევე, როგორც ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას): „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თურა მოხდა, — წერს არისტოტელე, — არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“ (არისტოტელე 1944: 20). ვიხილავდით რა არისტოტელეს აღნიშნულ თეზას მონოგრაფიაში „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. *ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის*“, აღვნიშნავდით, რომ ელინი ბრძენის პოზიცია მიუთითებს პოეზიისა და ლიტერატურის ლიმინალურ ბუნებაზე: „არისტოტელეს „პოეტიკაში“ პოეზიის ლიმინალური ხასიათი მიმდის ანუ ბაძვის მაკოორდინებელ ცნებაშია კონცენტრირებული. პოეტური ბაძვა თამაშის, ერთგვარი ამბივალენტური ქმედების მნიშვნელობას იძენს, სადაც პოეტური დისკურსი ბაძავს რეალურად არსებულ დისკურსებს და ქმნის პირობითობას, რომელიც ვერასოდეს გაუტოლდება ვერც ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას და ვერც ისტორიულ რეალობას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არისტოტელე ათავსებს პოეზიას ლიმინალურ სივრცეში, რომელიც ერთმანეთისაგან მიჯნავს ფილოსოფიასა და ისტორიას. . . გამომდინარე აქედან, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პოეზია ბაძავს არა მხოლოდ ფილოსოფიას, არამედ ისტორიასაც, ანუ წარმოადგენს შუალედურ ფორმას შესაძლებლობასა და აუცილებლობას შორის. შესაბამისად, ლიტერატურული დისკურსი გვევლინება განსხვავებული ტიპის დისკურსების ღირებულ მედიატორად. „ღირებულებას“ განაპირობებს ლიტერატურული დისკურსის არა მექანიკური, არამედ შემოქმედებითი ბაძვის უნიკალური უნარი“ (რატიანი 2005: 167-

168). პოეტური ბაძვის პროცესი არ არის რეალობის მექანიკური კოპირება, არამედ — მისი შემოქმედებითი გარდასახვის აუცილებელი წინაპირობაა: შემოქმედებითი ბაძვის უნიკალური უნარი საშუალებას აძლევს პოეზიას, შეცვალოს რეალური მასალა რადიკალურად საპირისპირო მიმართულებით (მაგ., სატირის ან პაროდის მეშვეობით), ან სულაც — ძირფესვიანად გადაამუშაოს იგი.

ამრიგად, არისტოტელეს პრინციპული დაცვა პოეზიის სასარგებლოდ ეფუძნება დიქტომიას რეალური/შემოქმედებითად გარდასახული, სადაც რეალური წარმოადგენს მატერიალური სამყაროს სინონიმს, ხოლო შემოქმედებითად გარდასახული — პოეტური ქმნილებისა. შესაბამისად, პოეზიის უმთავრესი დამსახურება არის შემოქმედებითი ბაძვის უნარი, რომლის მეშვეობითაც რეალური ამბები, განზავდებიან რა ავტორის შემოქმედებით წარმოსახვასთან, ტექსტუალიზებული ამბების სახეს იძენენ და გარდაიქმნებიან მხატვრულ მოვლენათა ლოგიკურ ქარგად. ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, არისტოტელე განასხვავებს *რეალურ ქმედებებსა* და *მითოსს*, სადაც რეალური ქმედებები, როგორც რეალური ხდომილობები, საფუძვლად ედება ამბავს, ხოლო მითოსი გაიგივებულია მითის-ქმნადობის პროცესთან, რომელიც მონესრიგებული და ერთმანეთთან შეჯერებული ტექსტუალიზებული ქმედებების მთლიანობას წარმოადგენს.

ამ დასკვნით, არისტოტელე, არამარტო აყალიბებს პრინციპულად განსხვავებულ მოდელს პოეზიის გაგებისა, არამედ პასუხს სცემს პლატონის მძიმე ბრალდებებს პოეტების უცოდინრობისა და ფლიდობის შესახებ: პოეტის ღირსებად არისტოტელეს მიაჩნია არა ძირფესვიანი ცოდნა იმ ყველაფრისა, რის შესახებაც იგი წერს, არამედ მიბაძვის ნიჭი და მასშტაბი. შესაბამისად, პოეტის მიერ დაშვებული შეცდომა მხოლოდ მაშინ არის საბედისწერო, როდესაც იგი ღალატობს მიბაძვის ხელოვნების არა სიზუსტეს, არამედ — სიღრმისეულ პრინციპებს, რომელთა შორის ერთ-ერთი უპირველესი სიამოვნების განცდაა.

ბაძვის პროცესი არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მჭიდროდ არის დაკავშირებული სიამოვნების განცდასთან. „როგორც ჩანს, პო-

ეზია შექმნა, საზოგადოდ, ორმა მიზეზმა, — წერს იგი, — ორივე — ბუნებრივი მიზეზია: ჯერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი აქვს კაცს ბავშვობიდანვე, და კაციც იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან, რომ იგი ყველაზე უფრო ნამბაძავია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვის შედეგი ყოველ კაცს ახარებს. ამის საბუთია ყოველდღიური ჩვენი გამოცდილება. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნებით შევხედავთ, იმის ძალიან ზუსტ სურათს სიამოვნებით ვუცქერთ — აი, მაგალითად, უსაძაგლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს“ (არისტოტელე 1944: 8). თუ პლატონისათვის სიამოვნება წარმოადგენს ემოციურ საშიშროებას, ვინაიდან ემსახურება „საზოგადოებრივი სათნოებების განაღმვას“, არისტოტელე, პირიქით, მიიჩნევს, რომ ბაძვა ბუნებრივი პროცესია და პოეზიაც, ჰარმონიისა და რითმის მეშვეობით, სრულიად ბუნებრივად. ჰგვრის სიამოვნებას მკითხველს (ან მაყურებელს). მაგრამ სიამოვნების ცნების დეფინიციას არისტოტელე მჭიდროდ უკავშირებს ბაძვის პროცესის კონცეპტუალურ და სტრუქტურულ ანალიზს, რომელსაც „პოეტიკის“ ავტორი უპირატესად ტრაგედიის მაგალითზე განიხილავს. „ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, — ასახვა შემკობილი ენით“ (არისტოტელე 1944: 13), სადაც მიბაძვა პრიორიტეტულად ხორციელდება მოქმედების ფორმით, ხოლო აღიქმება შიშისა და სიბრალულის მეშვეობით. სრულიად ცხადია, რომ ბაძვის პროცესის არისტოტელესეული მოდელი, პლატონისეული მოდელისაგან განსხვავებით, ეფუძნება ბაძვის არამარტო ობიექტისა ან თხრობის, არამედ — რეცეფციის პროცესის ძალზე ფართო გაგებასაც: შიშისა და სიბრალულის განცდების აქცენტირება უშუალოდ უკავშირდება მკითხველისა თუ მაყურებლის მიერ კათარსისის კარიბჭის დაძლევას, მის გადანაცვლებას განსაკუთრებულ კონდიციაში, რომელიც საშუალებას აძლევს რეციპიენტს, განინმინდოს და სრულიად განსხვავებულ ემოციურ ტალღაზე დაასრულოს ტრაგედიის აღქმა. ამრიგად, ტრაგედია გარკვეულ ფორმას სძენს დამკვირვებლის ემოციებს და ამავე ფორმის ფარგლებში აკონტროლებს მათ. სრულიად ცხადია, რომ პლატონისეულ

ბრალდებას პოეზიის უკონტროლობისა და აღვირაზნებლობის თაობაზე არისტოტელემ ალტერნატიული სისტემა დაუპირისპირა. არისტოტელეს მიერ წარმოდგენილმა სქემამ: ა) საფუძველი გამოაცალა პლატონის რაციონალურ მეთოდოლოგიას და უპირატესად ემოციური დატვირთვა შესძინა ლიტერატურის-ქმნადობის პროცესს; ბ) მონესრიგებული ემოციური ფორმის მეშვეობით გამოკვეთა პოეზიის ეთიკურობა.

ფორმის თეორია თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ არისტოტელეს „პოეტიკის“ უმნიშვნელოვანეს დამსახურებად. არსებითი განსხვავება არისტოტელესეულ „ცხოვრებასა“ და „ტრაგედიას“ შორის სწორედ ის არის, რომ ტრაგედიას გააჩნია დასაწყისი, შუა ადგილი და დასასრული, სისტემატიზებული და ლოგიკური ფორმა, რომლის ყოველი ნაწილი მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს. მაგრამ, ფორმის ლოგიკურობის იდეა არისტოტელეს მოძღვრებაში მუდმივად იკვეთება ფორმის ეთიკურობის იდეასთან: ტრაგედიის გმირი არის „ის, ვინც დიდს პატივისცემაში და ბედნიერებაში მყოფთაგან განიზრჩევა არა სათნოებითა და სიმართლით, და ვინც უბედურებაში ვარდება არა სიავისა და სიმდაბლისათვის, არამედ რალაც შეცდომის გამო, როგორც, მაგალითად, ოიდიპუსი და თიესტესი და ამდაგვარი გამოჩენილი მამაკაცები“ (არისტოტელე 1944: 27). ტრაგედიის გმირს იმთავითვე აქვს ბზარი (მართალია, მისი ნებისგან დამოუკიდებლად), რომელიც იწვევს, ერთი მხრივ, გმირის გაუბედურებას, მეორე მხრივ კი — დამკვირვებლის (მკითხველის, მაყურებლის) სწორ რეაქციას: არა აღშფოთებას ან იმედგაცრუებას, არამედ — შიშსა და სიბრალულს, როგორც მართული, ტრაგედიის ლოგიკურ ფორმასთან კოორდინირებული ემოციურ-ეთიკური ფორმის გამოვლინებებს.

ფორმის ლოგიკური და ეთიკური თეორიების კვლადაკვალ, არისტოტელეს მიერ განხორციელებულ წარმატებულ პოეტიკურ ექსპერიმენტად უნდა მივიჩნიოთ ფორმის სტრუქტურული თეორიის ჩამოყალიბებაც, რასაც „პოეტიკის“ ავტორი ისევ და ისევ ტრაგედიის მაგალითზე განიხილავს.

ტრაგედიის სტრუქტურული სტანდარტის იდეა არისტოტელემ ტრაგედიის განმარტებაშივე ჩადო: „მაშ, აუცილებელია,

რომ ტრაგედიის ნაწილები იყოს ექვსი, რის მიხედვითად ტრაგედიას აქვს რაიმე გარკვეული ბუნება. ეს ნაწილებია: ამბავი, ხასიათი, განსჯა, სამზერი, სათქმელი და საგალობელი“ (არისტოტელე 1944: 15).

აღნიშნული თარგმანი ეკუთვნის პროფესორ სერგი დანელიას. საყურადღებოა, რომ იგივე ფრაგმენტის ბაჩანა ბრეგვაძისეული, აგრეთვე, რუსულენოვანი და ინგლისურენოვანი თარგმანები გარკვეულ განსხვავებებს იძლევა.

ბ. ბრეგვაძის მიერ შემოთავაზებული ინტერპრეტაცია ამგვარია:

„ტრაგედიას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს ექვსი ნაწილი, რომლებიც განსაზღვრავენ მთელს მის რაობას. ეს ნაწილებია: ფაბულა, ხასიათები, აზროვნება, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება, სტილი და მუსიკალური კომპოზიცია“ (არისტოტელე 1976: 83).

მ. გასპაროვის თარგმანში ვკითხულობთ:

„[a8] Итак, во всякой трагедии необходимо должно быть шесть частей, соответственно которым она бывает какова-нибудь: это сказание (μῦθος), характеры (ἦθη), речь (λέξις), мысль (διάνοια), зрелище (ὄψις) и музыкальная часть (μέλος)“*

მაშინ როდესაც ვ. აპელროტის თარგმანში ნათქვამია:

„Итак, необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей, на основании чего трагедия бывает какою-нибудь. Части эти суть: фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция“.

ინგლისურ ენაზე ვ. ჰ. ფაიფის თარგმანში ფრაგმენტი შემდეგი სახით იკითხება:

“Necessarily then every tragedy has six constituent parts, and on these its quality depends. These are plot, character, diction, thought, spectacle, and song”.

ასევე, ინგლისურ ენაზე ს. პ. ბუჩერი თარგმნის:

* პოეტიკის“ ტექსტის თარგმანები რუსულ და ინგლისურ ენებზე იხილეთ ვებ-გვერდებზე: www.ncvmcnenadr.net/poetica/aristotle.php, www.aristotel-poetika.allphilosophers.ru

“Every Tragedy, therefore, must have six parts, which parts determine its quality — namely, Plot, Character, Diction, Thought, Spectacle, Song”.

ხოლო ი. ბივეთერი წერს:

„There are six parts consequently of every tragedy, as a whole, that is, of such or such quality, viz. a Fable or Plot, Characters, Diction, Thought, Spectacle and Melody“;

ზემოთ მოყვანილ თარგმანებში წარმოდგენილია განსხვავებული ინტერპრეტაციები საბაზისო ცნებისა მუმიც. გამოიყოფა ხუთი ჯგუფი. ცნებას მუმიც 1) ბ. ბრეგვაძე და ვ. აპელროტი თარგმნიან, როგორც როგორც „ფაბულას“; 2) ს. დანელია თარგმნის როგორც „ამბავს“; 3) მ. გასპაროვი თარგმნის როგორც „თქმულებას“ (сказание); 4) ვ. ჰ. ფაიფი და ს. ჰ. ბუჩერი თარგმნიან როგორც „სიუჟეტს“ (plot); 5) ბივეთერი თარგმნის როგორც „ფაბულას“ ან „სიუჟეტს“.

სრულიად ცხადია, რომ ამ ტერმინის სწორი ინტერპრეტაცია არისტოტელესეული ფორმის სტრუქტურული თეორიის გასაღებს უნდა წარმოადგენდეს. ბერძნულიდან პირდაპირი თარგმანის გზით, ცნება მუმიც ნიშნავს „ამბავს“* მაგრამ რას გულისხმობს არისტოტელე აღნიშნულ ტერმინში — ამბავს, როგორც ფაქტების კრების მთლიანობას, თუ ამბავს, როგორც მოქმედებათა და მოვლენათა საერთო ქარგას? მითხ თუ მითისკმნადობას? ფაბულას თუ სიუჟეტს? ან იქნებ ორივეს ერთად? აქ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ცნების სწორი ახსნა და მაქსიმალური თავდაჭერილობა მისი ტერმინად ფორმირების საქმეში. თავისი თარგმანის სკოლიოში ს. დანელია მიუთითებს: „ამბავი, ე.ი. ის, რასაც დღეს ზოგი ეძახის ფაბულას, ზოგი — სიუჟეტს“ (არისტოტელე 1944: 15). კომენტარი თავად მეტყველებს შექმნილ ტერმინოლოგიურ ბუნდოვანებაზე, რაც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ინერციით გრძელდება „პოეტიკის“ თარგმანის არაერთ ვერსიაში (ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ბივეთერისეული ვერსია). 1958 წელს

* საჭირო მასალის მოწოდებისა და დახმარებისათვის მადლობას მოვახსენებთ პროფესორ რუსუდან ცანავას.

გამოცემულ ძველბერძნულ-რუსულ ლექსიკონში (ტ. II) ცნების μῦθος განმარტების მე-10 პუნქტად მითითებულია — сказание, предание, миф, ხოლო მე-12 პუნქტად — сюжет, фабула.

ასეთ ვითარებაში რთულია, დაადანაშაულო მთარგმნელი არასწორ ტერმინოლოგიურ პოზიციაში, თუმცა, სავსებით შესაძლებელია, შეედავო მას ტერმინოლოგიურ სითამამეში. აანალიზებს რა სიტყვის ტერმინად ქცევის პროცესს ანტიკურ ეპოქაში, ს. ავერინცევი წერს: „თანამედროვე ფილოსოფიური ტექსტებისაგან განსხვავებით, ანტიკურ ავტორებთან თითოეულ მნიშვნელოვან სიტყვასთან მიმართებით ისმის კითხვა: ტერმინია იგი თუ არა. ეს კი ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხია, რადგან თუ არ გვესმის ტერმინი — რომელიც სპეციფიკურია ეპოქის, ავტორისა და ტექსტისათვის — ტექსტის ანალიზს ვერ შევუდგებით. კლასიკური ბერძნული ტექსტების ტერმინოლოგია თვისებრივად განსხვავდება შემდგომი პერიოდის ტექსტებისაგან. კლასიკური პერიოდის ტექსტების ტერმინები თითქმის მკითხველის თვალწინ „იბადებიან“. ამ ეპოქის ფილოსოფიურ ტერმინებს ჯერ არა აქვთ მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები და ფუნქციონირების სპეციფიკური არეალი. ეს სიტყვები უფრო ხშირად „შინაური“, „ის, რაც პირველად მოჰყვა ხელს“ სიტყვებია“ (ცანავა 2009: 126). არისტოტელე სწორედ ის ფილოსოფოსია, რომელიც დაბეჯითებით იწყებს სიტყვების „ტერმინებად ქცევის“ პროცესს (მაგ., „კათარსისი“), თუმცა, პროცესის დაწყება სულაც არ ნიშნავს მის იმთავითვე სრულყოფას. მართებულად შენიშნავს ავერინცევი: „ჩვეულებრივი სიტყვა, როგორც წესი, ფილოსოფიურ ტერმინად უშუალოდ არ გარდაისახება, მან უნდა გაიაროს შუალედური რგოლი. ტერმინის დაბადებისათვის საჭიროა ძვრა. . . ყოველდღიურ მიმოქცევაში არსებულ სიტყვასა და ფილოსოფიურ ტერმინს შორის უნდა იყოს ზონა, რომელშიც სიტყვები თავისუფლდებიან მტკიცე (მკაცრი) კავშირებისგან, მათთვის მიჩნეული „ადგილისგან“ და იძვრიან ამ ადგილიდან. ეს არის მეტაფორის ზონა. . . ჩვეულებრივი სიტყვისათვის ტერმინად ქცევა არის „გარდასახვა სხვა გვარად“, ე.ი. ავანტიურა. იმისათვის, რომ ერთი ლექსიკური რიგიდან მეორეში გადავიდეს, მან უნდა გაიაროს გადატანითი სიტყვის, ე.ი. მე-

ტაფორის „მდგომარეობა“. ამ დროს სიტყვის შესაძლებლობები მოულოდნელად ფართოვდება, იგი ლეზულობს თავისუფლებას (რომელსაც დაკარგავს ტერმინად გარდასახვის შემდგომ)“ (ცანავა 2009: 128). ვფიქრობთ, არისტოტელეული *მῦθος* სწორედ ამგვარ სიტყვათა რიგს განეკუთვნება: „პოეტიკის“ ავტორი მას მეტაფორული თავისუფლების ზონაში განათავსებს, აქცევს გახსნილ კონსტრუქციად, რომელიც ღიაა ინტერპრეტაციული სახესხვაობებისათვის და არა ტერმინოლოგიური შეზღუდვისათვის. ანტიკური *მῦθος*-ის მოთავსება „ფაბულის“ ან „სიუჟეტის“ თანამედროვე ტერმინოლოგიურ ჩარჩოში იმდენადვე გაუმართლებელია, რამდენადაც დღევანდელი ფილოლოგიური კვლევების პროცესში აპრობირებული „ფაბულისა“ და „სიუჟეტის“ ტერმინთა ჩანაცვლება ანტიკური *მῦθος*-ით. პირველ შემთხვევაში ეს სიტყვის თავისუფლების შეზღუდვის ტოლფასია, მეორე შემთხვევაში კი — გადაჭარბებული ტერმინოლოგიური სიფრთხილისა. ამ თვალსაზრისით, ზემოთ მოყვანილი თარგმანებიდან ჩვენთვის მისაღები და სარწმუნოა სერგი დანელიასეული ამბავი და გასპაროვისეული *сказание* (თქმულება), რაც გამოხატავს მთარგმნელთა კორექტულ დამოკიდებულებას არისტოტელესეული სიტყვისადმი. * თუმცა, მე-8 თავში ქართველი მთარგმნელი მაინც ვერ იზღვევს თავს მისი დროის ტერმინოლოგიური ტენდენციებისაგან და „ამბავს“ ხსნის როგორც „ფაბულას“ (არისტოტელე 1944: 19) და შემდგომშიც არაერთგზის ახდენს სიტყვის ჩანაცვლებას ამ ტერმინით. რაც შეეხება გასპაროვს, ის უარს ამბობს ნებისმიერ ტერმინოლოგიურ დაკონკრეტებაზე და ბოლომდე ინარჩუნებს თავისუფალ ინტერპრეტაციულ პოზიციას.

ამბავი — ინტერპრეტაციული დაზუსტება:

* ნაშრომში გამოვიყენებთ არისტოტელეს სიტყვის თარგმანის სერგი დანელიასეულ ვერსიას — „ამბავი“, უკუმშველად, მხოლოდ გარკვეული ინტერპრეტაციული დაზუსტებით. რაც შეეხება გასპაროვისეულ „თქმულებას“, აქ, თარგმანის მიზანშეწონილობისდა მიუხედავად, გარკვეულ სიფრთხილეს გამოვიჩენთ — თავად სიტყვის „თქმულების“ მომცველობიდან გამომდინარე, მოვერიდებით მის გამოყენებას.

მიგვაჩნია, რომ სიტყვის მწიფ-ის დანერგვისას არისტოტელე გულისხმობდა არა ამბავს, როგორც რეალობის მიბაძვას ანუ ფაქტების კრების მთლიანობას, არამედ ამბავს, როგორც მითისქმნადობის შედეგს ანუ მოქმედებათა და მოვლენათა საერთო ქარგას. არისტოტელესეული მწიფ თავისი სტრუქტურით იერარქიულია, ვინაიდან მოიცავს პირველად ფაქტებსა და მითებზე დაფუძნებულ მოვლენათა განვითარებას — მითისქმნადობას, რომელიც, თავის მხრივ, აყალიბებს მოქმედებათა საერთო-მხატვრულ სისტემას.

ჩვენი პოზიციის მეტად არგუმენტირებისთვის, თვალი გავადევნოთ იგივე ფრაგმენტის მომდევნო ნაწილების ინტერპრეტაციას:

ს. დანელიასეული ინტერპრეტაცია:

„ამათ შორის (იგულისხმება ტრაგედიის ექვსი ნიშანი — ი.რ.) ყველაზე უმნიშვნელოვანესია მოქმედებათა სისტემა. ტრაგედია ხომ არის ასახვა არა ადამიანთა, არამედ მოქმედებისა და ცხოვრებისა ბედნიერებაში და უბედურებაში. ხოლო ბედნიერება და უბედურება მოქმედებაშია მოცემული, და ჩვენი მიზანიც არის რაიმე მოქმედება და არა უქმი თვისება. ადამიანები ამა თუ იმ თვისების მქონე არიან თავისი ხასიათის გამო; მოქმედებათა გამო კი ისინი ან ბედნიერნი არიან, ან ამის საწინააღმდეგო. ამიტომ პოეტები ცდილობენ არა იმაზე, რათა ხასიათები ასახონ, არამედ ისინი მოქმედებათა ასახვის საშუალებით თანაც ხასიათებსაც იჭერენ ხოლმე. ასე რომ, მოქმედებები და ამბავი — აი რა არის მიზანი ტრაგედიისა, მიზანი კი ყველაფერზე უფრო დიდია. გარდა ამისა, მოქმედების გარეშე ტრაგედია ვერ შეიქმნებოდა, ხასიათების გარეშე კი შეიქმნებოდა. გარდა ამისა, რომ ვინმემ მწყობრად დააღაგოს ზნეობრივი სენტენციები და კარგად ჩამოქნილი სიტყვები და აზრები, იგი ამით ვერ შექმნის ჭეშმარიტ ტრაგედიას, არამედ ამაზე უფრო უკეთესი იქნება ის ტრაგედია, რომელსაც ეს ყველაფერი აკლია, მაგრამ აქვს ამბავი და მოქმედებათა სისტემა. . . მაშ, ტრაგედიის საწყისი და ასე ვთქვათ, სული არის ამბავი, მერე კი — ხასიათები“ (არისტოტელე 1944: 16).

ბ. ბრეგვაძისეული ვერსია:

„ამ ნაწილთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია მოქმედებათა საერთო ქარგა, რადგან ტრაგედია არა მარტო კაცთა მიბაძვაა, არამედ მათი ქმედითობისა და სიცოცხლის, მათი ბედნიერებისა და უბედურების მიბაძვაც არის. ხოლო ბედნიერებაც და უბედურებაც მოქმედებაში ვლინდება. ამიტომ ტრაგედიის მიზანი საკუთრივ მოქმედების რაობაა და არა მოქმედების უბრალო უნარის ჩვენება. . . ასე რომ, ტრაგედიის მიზანი სხვა არა არის რა, თუ არა მოქმედება და ფაბულა, ხოლო მიზანი ყველაზე უფრო არსებითია. ეგეც არ იყოს, მოქმედების გარეშე ტრაგედია უკვე აღარ იქნებოდა ტრაგედია. მაშინ როდესაც ხასიათების გარეშე ის მაინც ინარჩუნებს თავის რაობას. . . ისიც უნდა ითქვას, რომ ეთიკური შეგონებებისა და ნატიფი სიტყვებისა თუ გამოთქმების მწყობრი კავშირით გადმოცემა სულაც არ ნიშნავს ტრაგედიის წინაშე დასახული მიზნის მიღწევას. პირიქით, თავის მიზანს უფრო უმაღლესად მიღწევს ტრაგედია, რომელიც გაცილებით მეტს სცოდავს ამ მხრივ, მაგრამ ამასთან, ფაბულისა თუ მოქმედების საერთო ქარგის სრულქმნილებით გამოირჩევა. . . ამრიგად, ტრაგედიის საწყისი და, თუ შეიძლება, ასე ითქვას, მისი სული არის ფაბულა, მეორე ადგილი ეკუთვნის ხასიათებს, ვინაიდან ტრაგედია მოქმედების მიბაძვაა“ (არისტოტელე 1976: 83).

მ. გასპაროვისეული ვერსია:

„Но самая важная из <этих частей> — склад событий. [a16] В самом деле, трагедия есть подражание не <пассивным> людям, но действию, жизни, счастью: <а счастье и> несчастье состоят в действии. [a18] И цель <трагедии — изобразить> какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастными они бывают <только> в результате действия. . . таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. [a23] Кроме того, без действия трагедия не возможна, а без характеров возможна. . . Далее: если кто расположит подряд характерные речи (ῥήσεις ἱθικά), отлично сделанные и по словам и по мыслям, то <все же> не выполнит задачу трагедии; а трагедия, хоть и меньше

пользующаяся всем этим, но содержащая сказание и склад событий, <достигнет этого> куда лучше. Стало быть, начало и как бы душа трагедии — именно сказание, и <только> во вторую очередь — характеры“.

ვ. აპელროტიხელი ვერსია:

„Но самое важное в этом — состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, а счастье и злосчастье заключаются в действии; и цель [трагедии — изобразить] какое-нибудь действие, а не качество; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям — счастливыми или наоборот. . . следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы. . . Далее, если кто составит подряд характерные изречения, превосходные выражения и мысли, тот не достигнет того, что составляет задачу трагедии, но гораздо скорее достигнет этого трагедия, пользующаяся всем этим в меньшей степени, но имеющая фабулу и сочетание действий. . . Итак, фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия есть подражание действию, а поэтому особенно действующим лицам“.

ვ. ჰ. ფაიფისელი ვერსია:

„The most important of these is the arrangement of the incidents, for tragedy is not a representation of men but of a piece of action, of life, of happiness and unhappiness, which come under the head of action, and the end aimed at is the representation not of qualities of character but of some action; and while character makes men what they are, [20] it's their actions and experiences that make them happy or the opposite. They do not therefore act to represent character, but character-study is included for the sake of the action. It follows that the incidents and the plot are the end at which tragedy aims, and in everything the end aimed at is of prime importance. Moreover, you could not have a tragedy without action, but you can have one without character-study... A further argument is that if a man writes a series of speeches full of

character and excellent in point of diction and thought, he will not achieve the proper function of tragedy nearly so well as a tragedy which, while inferior in these qualities, **has a plot or arrangement of incidents**. . **The plot then is the first principle** and as it were the soul of tragedy: character comes second“.

ს. ჰ. ბუჩერისეული ვერსია:

„But most important of all is the structure of **the incidents**. For Tragedy is an imitation, not of men, but of an action and of life, and life consists in action, and its end is a mode of action, not a quality. Now character determines men's qualities, but it is by their actions that they are happy or the reverse. Dramatic action, therefore, is not with a view to the representation of character: character comes in as subsidiary to the actions. **Hence the incidents and the plot are the end of a tragedy; and the end is the chief thing of all**. Again, without action there cannot be a tragedy; there may be without character. . . Again, if you string together a set of speeches expressive of character, and well finished in point of diction and thought, you will not produce the essential tragic effect nearly so well as with a play which, however deficient in these respects, yet **has a plot and artistically constructed incidents**. . . **The plot, then, is the first principle**, and, as it were, the soul of a tragedy; Character holds the second place“.

ი. ბივეტიერისეული ვერსია:

„Tragedy i.e. essentially an imitation not of persons but **of action and life**, of happiness and misery. All human happiness or misery takes the form of action; the end for which we live is a certain kind of activity, not a quality. Character gives us qualities, but it is in our actions — what we do — that we are happy or the reverse. In a play accordingly they do not act in order to portray the Characters; they include the Characters for the sake of the action. **So that it is the action in it, i.e. its Fable or Plot, that is the end and purpose of the tragedy; and the end i.e. everywhere the chief thing**. Besides this, a tragedy is impossible without action, but there may be one without Character. . . And again: one may string together a series of characteristic speeches of the utmost finish as regards Diction and Thought, and yet fail to produce the true tragic effect; but one

will have much better success with a tragedy which, however inferior in these respects, **has a Plot, a combination of incidents, in it.** . . We maintain, therefore, that the first essential, **the life and soul, so to speak, of Tragedy is the Plot;** and that the Characters come second “.

იმ ინტერპრეტაციებიდან გამომდინარე, რომელსაც არისტოტელე თან აახლებს თავის *მუშიც*-ს (იხილეთ ზემოთ მოყვანილი ციტატები, აგრეთვე, „პოეტიკის“ ტექსტის მე-6, მე-7, მე-8, მე-9 თავები), ვფიქრობთ, სრულიად ცხადია, რომ არისტოტელეს ფორმის სტრუქტურული თეორიის საფუძველს წარმოადგენს *მითოსი* — *ამბავი*, რომელიც არ გულისხმობს მარტივად მოვლენების მიბაძვას ანუ *ფაქტების* კრების და თანამიმდევრულ სიმრავლეს, რაც თანამედროვე სპეციალურ ლიტერატურაში იწოდება „ფაბულად“, და არც *მითს*, რომელსაც ეფუძნება ანტიკური ტრაგედია, არამედ — უფრო მეტს, ფაქტებზე აგებულ და მითის საფუძველზე მიმდინარე ახალი *მითისკმნადობის* პროცესსა და შედეგს, როგორც მოქმედებათა საერთო-მხატვრულ ქარგას, რომელიც მეტ-ნაკლებად უახლოვდება* ლიტერატურათმცოდნეების მიერ დღესდღეობით „სიუჟეტის“ ტერმინით განსაზღვრულ ელემენტს და რომელიც ერთდროულად მოიცავს და ეფუძნება პირველ ორს (ფაქტებსა და მითს). მაგრამ, არისტოტელესეული *მუშიც*-ის დაშლა ცალკეულ ტერმინებად, მეთოდოლოგიურ დონეზე, მხოლოდ მე-20 საუკუნეში განხორციელდა და იქაც ძალზე წინააღმდეგობრივი ხასიათი შეიძინა (რუსული ფორმალური სკოლა, ინგლისური კრიტიკა, ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმი, ნარატოლოგია და სხვა). მით უმეტეს, ნაჩქარევი და გაუმართლებელია სპეციალური ტერმინების შემოტანა ანტიკური ეპოქის ტექსტში. „მითოსი განსაკუთრებული ტიპია აზროვნებისა, — აღნიშნავს ზ. კიკნაძე, — რომელიც განსხვავდება სინამდვილის მხატვრული ასახვისაგან, რამდენადაც მას სურს საგნებისა და მოვლენების იგივეობა დაინახოს და ხედავს კიდეც“ (კიკნაძე 2008: 55). როდესაც საქმე გვაქვს ასეთი სირთულის სისტემის ერთ-ერთი ყველაზე

* ამ დისტანციის ნარატოლოგიურ დასაბუთებას წარმოგიდგენთ ამავე ნარკვევის მეოთხე ნაწილში.

ადრეული ჩართვისა ლიტერატურულ დისკურსში, კერძოდ, ანტიკურ ლიტერატურულ დისკურსში, რომელმაც „თავისი ძირითადი სათქმელი შემოფარგლა მითით“ (ლოუ 2007: 24), პროცესის მორგება თანამედროვე ტერმინოლოგიურ აპარატზე კონცეპტუალურ უზუსტობას წარმოადგენს. ამგვარი პრაქტიკა, შეიძლება, ტერმინოლოგიურად უფრო მოქნილს ხდის „პოეტიკის“ ტექსტს, მაგრამ აზიანებს მის შინაარსობრივ მხარეს. სასურველია, თარგმანი სრულად იცავდეს იმ დისტანციასა და ბუნდოვანებას (ან თუნდაც მეტაფორულობასა და ენიგმატურობას), რომელსაც თავად არისტოტელე იცავს ამბავს, მითსა და მითისქმნადობას შორის და აახლოვებს გამონაგონის მისსავე კონცეფციასთან.

პირველი ანტიკური პოეტიკის შემქმნელისათვის მხატვრული ამბავის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს განმასხვავებელ ნიშანს (ნებისმიერი სხვა ტიპის წერილობითი ტექსტებისაგან) სწორედ გამონაგონი წარმოადგენს: „არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი. ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო“ (არისტოტელე 1944: 20). შესაბამისად, „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული“ (არისტოტელე 1944: 20). არისტოტელეს მიერ შემოთავაზებული „ზოგადზე“ ორიენტირებულობა უნივერსალურ შესაძლებლობებს სძენს პოეზიას, საშუალებას აძლევს, არათუ დაშორდეს იდეალს (როგორც ამას პლატონი აცხადებდა), არამედ მეტადრე მიუახლოვდეს მას. ეს პროცესი აირეკლავს არისტოტელეს აზროვნების სტილისათვის დამახასიათებელ „ტელეოლოგიურ სვლას“ (რ. ჰარლანდის ტერმინი) დასახული მიზნიდან შესრულების მანერისაკენ, ანუ შედეგიდან — უკან, ხერხისაკენ. ხერხი, ამ შემთხვევაში, მიმართულია: ა) ამბავის სტრუქტურული აგებულების დადგენისაკენ; ბ) ამბავის ეთიკურ-ემოციური ინტენციისკენ. „პოეტიკის“ ავტორი მუდმი-

ვად ესწრაფვის იმ ნორმატიული სქემების დადგენას, რომელმაც უნდა დააკმაყოფილოს ჟანრი სტრუქტურული და ეთიკურ-ემოციური თვალსაზრისით.

სტრუქტურულ ნორმათა რიგს განეკუთვნება არისტოტელეს ვრცელი მსჯელობა ტექსტში მოთხრობილი ამბავის (მითოსის) ფორმალურ ასპექტზე, რომლის თანახმადაც ამბავი, ერთი მხრივ, ტრაგედიის სტრუქტურის ნაწილია, ხოლო მეორე მხრივ — დამოუკიდებელი სტრუქტურა საკუთარი ელემენტებითა და კანონებით, „პოეტიკის“ ავტორის მიერ:

1. ამბავი ჩართულია ტრაგედიის ექვსი ძირითადი ელემენტის ნუსხაში და განსაზღვრულია როგორც ტრაგედიის „სული“ და „უმთავრესი პრინციპი“ (არისტოტელე 1944: 16);

2. აღნიშნულია, რომ, მისი კლასიკური გაგებით, ამბავი არის მოქმედების მიბაძვა და წარმოადგენს მთელს (მთლიანობას), რომელსაც აქვს ლოგიკურად მოწესრიგებული დასაწყისი, შუა და დასასრული. სტრუქტურული მთლიანობის დარღვევა — გადაადგილება ან ამოღება — განხილულია როგორც მონოლითური მთელის დაშლისა და დარღვევის რეალური საშიშროება (არისტოტელე 1944: 19-20);

3. ცალკეა გამომიჯნული ეპიზოდური ამბავი, რომელშიც მოქმედებათა თანამიმდევრობა „არც დამაჯერებელია და არც აუცილებელი“, რაც არისტოტელეს აზრით, ბევრად ამცირებს ტექსტის ხარისხს (არისტოტელე 1944: 22);

4. დიფერენცირებულია ამბავის მარტივი და რთული (დახლართული) ქარგები: პირველ შემთხვევაში ბედის ცვლილება არ უკავშირდება პერიპეტიასა* და ანაგნორისისს**, ხოლო მეორე შემთხვევაში აუცილებლად გამოიყენება ან ერთი, ან — მეორე, ანაც — ორივე ხერხი (არისტოტელე 1944: 23). საუკეთესო შემთხვევად მიჩნეულია ანაგნორისისა და პერიპეტიის თანხვედრა.

* პერიპეტია ნიშნავს „უეცარ ცვლილებას“, რასაც ანტიკურ ტრაგედიაში არისტოტელე ბედისწერის მოულოდნელ ცვლილებას უკავშირებს, ძირითადად — დაცემას, დაღმასვლას. ცხადია, სხვა ჟანრის ტექსტებში მას სხვაგვარი დანიშნულება, საპირისპიროც კი, შეიძლება ჰქონდეს.

** ანაგნორისისი ნიშნავს „გამოცნობას“, რასაც ანტიკურ ტრაგედიაში არისტოტელე უკავშირებს გადასვლას არცოდნის ფაზიდან ცოდნის ფაზაში.

5. შეჯერებულია ამბავის „მოცულობითი“ ელემენტები: „მოცულობის მიხედვით და იმის მიხედვით, თუ რა ნაწილებად განიყოფება ტრაგედია, ეს ნაწილები ასეთებია: პროლოგი, ეპიზოდირონი, ექსოდოსი და ხოროს სამღერი, ხოლო ამ უკანასკნელს აქვს თავისი ნაწილები — პაროდოსი და სტასიმონი. ეს ნაწილები საერთოა ყველა ტრაგედიისათვის, ხოლო კომოსები და სიმღერები სცენიდან ზოგიერთი ტრაგედიის თავისებურებაა“ (არისტოტელე 1944: 25).

არისტოტელეს მიერ შემოთავაზებული პრეპარირება ამბავისა ცალკეულ ნაწილებად, რომელთა კომპეტენცია ტექსტში სცდება რეალობის ფარგლებს, ვფიქრობთ, განამტკიცებს ნდობას ამბავის ცნების ზემოთ შემოთავაზებული ინტერპრეტაციისადმი: სრულიად ცხადია, რომ არისტოტელესეული ამბავი არ სჯერდება მხოლოდ რეალური მოქმედების მიბაძვას ანუ არ ასრულებს მხოლოდ მექანიკურ ოპერაციას (განსხვავებით პლატონის მოსაზრებისგან), არამედ გაიგივებულია მოქმედების ქმნადობისა და განვითარების შემოქმედებით პროცესთან, რაც, პრიორიტეტულად ეფუძნება გამონაგონის ესთეტიკას. „პოეტიკის“ 24-ე თავში არისტოტელე გარკვევით წერს: „საჭიროა, რათა შეუძლებელი დასაჯერებელი უმაღლეს ვარჩიოთ შესაძლებელ დაუჯერებელს“ (არისტოტელე 1944: 54). თუკი ციტატის ინტერპრეტაციას მოვახდენთ, დავასკვნით, რომ არისტოტელესეულ გამონაგონში უპირატესობა ენიჭება საჯარაუდოდ შესაძლებელს, რომელიც არ წარმოადგენს რეალურ აუცილებლობას, მაგრამ არის სარწმუნო (შესაძლებელი შეუძლებლობა); ნაკლებად ღირებულია საჭიროებისამებრ შესაძლებელი, რომელიც რეალურია, მაგრამ არ არის სარწმუნო (შეუძლებელი შესაძლებლობა). „პოეტიკის“ ტექსტი ცხადყოფს, რომ მისი ავტორის თვალსაზრისით, პოეზიისათვის უფრო მეტად მნიშვნელობს შესაძლებელი შეუძლებლობა, ვიდრე — შეუძლებელი შესაძლებლობა (არისტოტელე 1944: 54), ვინაიდან ამ განწყობით პოეტი უფრო მეტად უახლოვდება იდეალს, ხოლო ლიტერატუ-

სერგი დანელიასეული კომენტარის თანახმად, აქ არისტოტელე გულისხმობს ტრაგედიის არა თვისებრივ, არამედ მექანიკურ ნაწილებს.

რა — უნივერსალიზმის იმ კონდიციას, რომელსაც ასე მტკიცედ იცავს არისტოტელე. არისტოტელესეული გამონაგონი შრეობრივი სისტემაა, სადაც, ი. შტალის მართებული მოსაზრებით: „შეუძლებელი შესაძლებლობის ადგილი უმნიშვნელოა. და როდესაც არისტოტელე საუბრობს წარმატებულ გამონაგონზე, მას თითქმის ყოველთვის, მხედველობაში აქვს გამონაგონი, როგორც შესაძლებლობა, ვარაუდის ან საჭიროების თანახმად, და თითქმის არასოდროს არ გულისხმობს გამონაგონს, როგორც შეუძლებლობას. . . დამაჯერებლობა, სარწმუნოება — წარმოადგენს პომეროსისშემდგომი პოეზიის ძირითად პრინციპს“ (შტალი 1975: 45).

როგორ მიიღწევა გამონაგონის სარწმუნოება?

დამაჯერებელი გამონაგონი რეალური მოქმედებისადმი მიბაძვის საფუძველზე იქმნება (ვინაიდან პოეზია, თავისი არსით, არის რეალობის ბაძვა), თუმცა, „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“ (არისტოტელე 1944: 20). ანუ, „პოეტს ევალება არა რეალური, ნამდვილად მომხდარი ფაქტების ფიქსირება, რომლებსაც სრულიად გამოკვეთილი აზრი და მნიშვნელობა აქვთ — „მომხდარნი არიან“, — არამედ, ევალება თავად შექმნას ახალი ფაქტები, ის, რაც „შესაძლოა მომხდარიყო“, შექმნას ისე, რომ გამოიგონოს მათი შესაძლებლობა ვარაუდის ან საჭიროების მიხედვით“ (შტალი 1975: 39). „პოეტიკის“ მე-9 თავში ვკითხულობთ: „... მას შემდეგ, რაც შედგენილია ფაბულა ალბათობის მიხედვით, კომედიის ავტორებს შეაქვთ ფაბულაში შემთხვევითი სახელები და, იამბოგრაფებისაგან განსხვავებით, ისინი არ აძლევენ გმირებს სახელებს ნამდვილ პიროვნებათა მიხედვით“ (არისტოტელე 1944 : 21). ამ ფრაზის ვრცელ კომენტარში სერგი დანელია წერს: „არისტოტელეს ასეთი რამ დაუშვებლად მიაჩნია როგორც საზოგადოდ პოეზიისათვის, ისე კერძოდ, კომედიისათვისაც, რომელიც პოეზიის ერთ-ერთი სხეობაა. პოეზია უნდა შეიცავდეს განზოგადებას. იგი უნდა იძლეოდეს ტიპს და არა დეგეროტიკს, — ასე შეგვეძლო გამოგვეთქვა ჩვენს ენაზე არისტოტელეს აზრი“ (არისტოტელე 1944: 21). რეალობა შეიძლება იყოს პირველ-საფუძველი, მაგრამ ვერ იქნება ყველაფერი — წინააღმდეგ შემ-

თხვევაში ამბავი, მით უმეტეს ტრაგიკული, დაკარგავს მოულოდნელის, საკვირველისა და განსაცვიფრებელის ემოციურ მუხტს, ხოლო ამბავის სტრუქტურული აგებულება ვერ განზავდება ამბავისავე ეთიკურ-ემოციურ ინტენციასთან.

სწორედ მოულოდნელის, საკვირველისა და განსაცვიფრებელის ეფექტით გამოწვეული ემოციური ფონის შექმნა შეადგენს არისტოტელესეული გამონაგონის, ანუ პოეტის (მწერლის) შემოქმედებითი ფანტაზიის უმთავრეს ფუნქციას ტექსტში. შესაბამისად, ანტიკური ეპოქის დრამატურგი სწორად უნდა ოპერირებდეს ტრაგედიის განმსაზღვრელი როგორც ფაქტობრივი ელემენტით — ბედისწერით, ისე ემოციური ელემენტით — კონფლიქტით.

ბერძნულ ტრაგედიებში წარმოდგენილი კონფლიქტების მრავალფეროვანებისა და განსხვავებულობის მიუხედავად*, სავსებით შესაძლებელია საერთო მეტატექსტური მახასიათებლების დადგენა, რაც, თავის მხრივ, გარკვეული კლასიფიკაციის საშუალებას იძლევა. ანტიკური ტრაგედიისათვის ნიშანდობლივი კონფლიქტი: ა) არსობრივად საგანგებო და უკიდურესია, არ ექვემდებარება კომპრომისს ან შერიგებას; ბ) ვითარდება დაგვიანებით, როდესაც ძირითადი კრიზისი უკვე დამდგარია და მორიგების არავითარი საშუალება აღარ არსებობს; გ) არის არა თავისუფალი არჩევანი, არამედ — განვითარებულ მოვლენათა ლოგიკური შედეგი, მიმართული საყოველთაო კატასტროფისაკენ; დ) მოიცავს გაცილებით მეტ სფეროებს, ვიდრე ცალკეულ პერსონაჟთა შეურიგებელი პოზიციაა — ვრცელდება პრაქტიკულად მთელ ტექსტზე, ყოველ ქმედებასა და დეტალზე, რითაც სცდება პერსონალების სივრცეს და იძენს მასშტაბურ, სიღრმისეულ ხასიათს.

კონფლიქტის განვითარება ანტიკურ ტრაგედიაში მჭიდროდ უკავშირდება ბედისწერის ელემენტს, ხოლო მათი რთული ურთიერთმიმართების შესაფასებლად დავიმოწმებთ პეტერ ბურიანის ძალზე საყურადღებო მოსაზრებას: „ბედისწერა ყველგან-

* ანტიკური ტრაგედიის ხასიათთა კონფლიქტის პრობლემას მოგვიანებით გაააქტიურებს და ახალი ინტერპრეტაციით დატვირთავს ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“.

მყოფია, თუნდაც იმ თვალსაზრისით, რომ ამბავის დასასრული წინდანიწევა ცნობილი, ფართო გაგებით, ნებისმიერ ქრილში, და მაყურებელმა იცის, როგორ განვითარდება მოვლენები, რომელთაც ბოლომდე გაურბიან პერსონაჟები. ბედისწერა მოხაზავს ამბავის, როგორც მთელის შესაძლებელის ლიმიტებს, ვინაიდან ის მოქმედებს როგორც „უტყუარი კონტროლი“ მაყურებლისათვის, რომელმაც იცის, რომ ტროას ომი ნამდვილად მოხდა, რომ კლიტემნესტრამ ნამდვილად მოკლა აგამემნონი, როცა ის შინ დაბრუნდა და ა.შ. დრამატურგი, არსებითად, გათავისუფლებულია საჭიროებისაგან, შექმნას სიუჟეტური ინტრიგა, თუმცა, ნაცვლად ამისა, ვალდებულია, ამუშაოს ბედისწერა თავის სასარგებლოდ, როგორც დრამატული დაძაბულობის აგების იარაღი. მეტიც, ბედისწერის აღსრულება შეიძლება ჩაითვალოს მაყურებელთა როგორც მორალური, ისე ესთეტიკური დაკამოფილების პროცესის განუყრელ ნაწილად“ (ბურიანი 1997: 182-183).

მაშ, ანტიკური ტრაგედიიდ ავტორს ისლა დარჩენოდა, რომ თეატრის სულგანაბული მაყურებელი დრამატული განცდების გზით მიეყვანა წინასწარ განსაზღვრული დასასრულისაკენ. რეპერტუარის მრავალფეროვნებას, ამ შემთხვევაში, არც დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა და არც მაინცდამაინც მოითხოვებოდა. ანტიკური თეატრის რეპერტუარი, თემატურად, მითების საკმაოდ შეზღუდულ წრეს ეფუძნებოდა: თავად არისტოტელეს თქმით, „რიგი ოჯახების“ ამბებს, დაკავშირებულს ტროასა და თებეს ლეგენდარულ ისტორიებთან (არისტოტელე 1944: 27-28). მეტიც, ხშირად ზოგიერთ უძველეს თქმულებას ხელოვნურად ათავსებდნენ ტრაგედიის დადგენილ თემატურ და სტრუქტურულ ყალიბში და ამ გზით რთავდნენ საერთოდრამატულ პროცესში. ანტიკური ტრაგედიის ამბები, იგივე პიტერ ბურიანის თვალსაზრისით, შეიძლება რამდენიმე შინაარსობრივ მოდელად დაჯგუფდეს: „*დამსახურებული სასჯელის*“ მოდელი, დაფუძნებული წარსულ დანაშაულზე, რომელმაც, ამასთანავე, შეიძლება მოიცვას კონფლიქტი ღმერთებსა და მოკვდავებს შორის, სადაც მოკვდავის მიერ ღვთიურის გამოწვევა მისი დესტრუქციით მთავრდება; „*მსხვერპლშენიშვნის*“ მოდელი, რომე-

ლიც ეფუძნება კრიზისის პირობებში, პერსონაჟისა და საზოგადოების საჭიროებებსა და სურვილებს შორის აღმოცენებულ კონფლიქტს და მსხვერპლის ნებაყოფლობითი თავგანწირვის შედეგად წყდება საზოგადოების სასარგებლოდ; „ვედრების“ მოდელი, დაფუძნებული სამმაგ კონფრონტაციაზე, როდესაც მავედრებელი ან მავედრებელთა ჯგუფი, რომელსაც დევნის ულმობელი მტერი, ითხოვს მფარველობას მმართველისაგან და ისიც ვალდებულია, შეასრულოს თავისი მისია, თუნდაც ძალის გამოყენებით; „ხსნის“ მოდელი, რომელიც ეფუძნება პრინციპების მოულოდნელ გაერთიანებას საერთო მტრის დამარცხებისა და საკუთარი გადარჩენის მიზნით; „დაბრუნება-ცნობის“ მოდელი, რომელიც ეფუძნება მთავარი პერსონაჟის მიერ მისი ჭეშმარიტი იდენტობის არცოდნას — როდესაც პერსონაჟმა არ იცის თავისი ნამდვილი ვინაობა, მაგრამ ურთულესი შინაგანი და გარეგანი წინააღმდეგობების დაძლევის შედეგად შეიცნობს მას. ხშირად ანტიკური ტრაგედია რამდენიმე მოდელის კომბინირებასაც ახდენს (ბურიანი 1997: 187-189). თუკი გავიზიარებთ მკვლევრის მიერ შემოთავაზებულ კლასიფიკაციას, მივალთ დასკვნამდე, რომ ანტიკურ ეპოქაში შექმნილი ტრაგედიების რეცეფციიას მთავარია არა ის, თუ რას მოგვითხრობს ტრაგიკოსი, არამედ ის, თუ როგორ მოგვითხრობს და როგორ ითრევს მაყურებელს წარმოდგენის პროცესში.

„ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენებისა, — წერს არისტოტელე, — ხოლო ეს გრძნობები ძალიან ადვილად იზადებიან მაშინ, როდესაც მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან, უფრო ადვილად კი მაშინ, როდესაც ეს მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან ერთმანეთის გამო“. ამგვარი მოვლენები უფრო საკვირველი იქნება, ვიდრე ისეთი, რომელიც ხდება თავისთავად და უცაბედად, ვინაიდან უცაბედად მომხდარ მოვლენათა შორის ყველაზე საკვირველნი არიან ისინი, რომლებიც თითქო განზრახ მოხდნენ“ (არისტოტელე 1944: 23). ამბავი, გაჯერებული მოულოდნელი პერიპეტიებით, საკვირვე-

* იგულისხმება მოვლენათა ლოგიკური ურთიერთგანპირობებულობა.

ლი გამოცნობა/ვერ-გამოცნობით და განსაცვიფრებელი ცოდ-
ნა/უცოდინარობით პირდაპირი გზაა არისტოტელეს „პოეტი-
კის“ მთავარი ეთიკური და ემოციური სამიზნის — შიშისა და
სიბრალულისაკენ⁷: „ტრაგედია უნდა იყოს არა მარტივი, არა-
მედ რთული, ხოლო ტრაგედიის ეს რთული შედგენილობა უნდა
იყოს შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელ საქმეთა ასახვა“
(არისტოტელე 1944: 26), აცხადებს ელინი ბრძენი.

არისტოტელესეული შიშისა და სიბრალულის აღძვრა მხო-
ლოდ რიგიანად დანერილ ტრაგედიას ძალუძს და როგორც ერ-
თი, ისე მეორე ემოციური მდგომარეობა მაყურებელზე ან მსმე-
ნელზეა გათვლილი: „საჭიროა, რათა ფაბულა ისე იყოს შედ-
გენილი, რომ ის, ვინც ისმენს მომხდარ ამბავს, შემთხვევების
დაუნახავადაც ცახცახებდეს და სიბრალულით ივსებოდეს“
(არისტოტელე 1944: 29). ფორმულა ნათელია: ავტორმა იმგვა-
რად უნდა შეთხზას ამბავი, რომ შეძრას მაყურებელიცა და
მსმენელიც. აქ, ცხადია, ლოგიკური იქნებოდა საუბარი სტილის
პრინციპებზე, რომელსაც მხატვრული ტექსტის ავტორს უწე-
სებს არისტოტელე და რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება
შიშისა და სიბრალულის აღძვრის მეთოდოლოგიური საფუძ-
ვლის შესაქმნელად, მაგრამ, ვფიქრობთ, ამგვარი მსჯელობა
რამდენადმე დაგვაცილებს საკვლევ პრობლემას. შემოვიფარ-
გლებით მხოლოდ ტრაგიკული ამბავის აგების ძირითადი კომ-
პონენტით, რომელსაც არისტოტელე ხასიათების სწორად აგე-
ბის ხერხში ქვრეტს. პრობლემის სირთულე კი იმაში მდგომარე-
ობს, რომ არისტოტელესეული სიბრალული გულისხმობს არა
იაფფასიან სენტიმენტებს, არამედ — შიშნარევ თანაგრძნობას,
ხოლო შიში — არა აგრესიულ ტერორს, არამედ — თანაგრძნო-
ბანარევ საფრთხეს. ტექსტის ემოციური შრეების გართულები-
თა და, რაც მთავარია, აქცენტირებით, არისტოტელე აქარ-
წყლებს პლატონის მსჯელობის საკმაოდ პრინციპულ ნაწილს:
მოემართება რა კვლავ უკან — შედეგიდან ხერხისკენ, არისტო-
ტელე ადგენს ნორმას, რომლის თანახმადაც შიშისა და სიბრა-

⁷ დანვრილებითი კვლევა ამ მიმართულებით იხილეთ გ. კოპლატაძის წიგნში „ლიტე-
რატურისმცოდნეობა არისტოტელეს მოძღვრებაში“. თბ., 1986.

ლულის, როგორც მაყურებლის/მსმენელის კათარსისის მიღწე-
 ვის წინაპირობას ტექსტში ემოციური შეგრძნებების დაბალან-
 სება და რეგულირება წარმოადგენს. ანუ, კათარსისი, როგორც
 ანტიკური ტრაგედიის ეთიკური სამიზნე, არის არა „აღვირაბ-
 ნილი“ და „უკონტროლო“, არამედ კონტროლირებული ემოცი-
 ების შედეგი: ნაყოფი ინტელექტუალურად გადამუშავებული,
 ანაც — პროპორციულად გადანაწილებული ემოციებისა. ემო-
 ციების რეგულირების გარანტიას, „პოეტიკის“ ავტორის აზ-
 რით, ტრაგედიის განსაკუთრებული ხასიათები ქმნიან, ტრაგი-
 კული ამბავის პერსონაჟები, რომლებიც გამოირჩევიან ხაზგას-
 მული ინდივიდუალობითა და განწირულობის განსაკუთრებუ-
 ლი ენერგიით. თუკი პლატონი აკრიტიკებდა პოეტებს იმისათ-
 ვის, რომ მათ ტექსტებში უსამართლო ადამიანი ხშირად ბედნი-
 ერი იყო, ხოლო სამართლიანი — რატომღაც უბედური, რაც,
 ფილოსოფოსის აზრით, არ შეესაბამებოდა ეთიკურ სტან-
 დარტს, არისტოტელე ახერხებს, ჩაანაცვლოს პლატონის მკაც-
 რი ეთიკური სტანდარტის იდეა კონკრეტული პოეტიკური გან-
 მარტებით: ტრაგედიის გმირი ვერ იქნება ვერც კარგი კაცი,
 რომელიც უბედურებას გადაეყრება — „ვინაიდან ეს არც შიშის
 აღმძვრელია და არც სიბრალულის აღმძვრელი, არამედ აღმაშ-
 ფოთებელია“ (არისტოტელე 1944: 24), და ვერც ცუდი კაცი,
 რომელიც იმსახურებს უბედურებას — „ვინაიდან ფაბულის
 ასეთი შედგენილობა გამოიწვევდა კაცისადმი საიყვარულს,
 მაგრამ ვერ გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს:
 სიბრალული ხომ არის გრძნობა დაუმსახურებელ უბედურება-
 თა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ“
 (არისტოტელე 1944: 24), არამედ — „კაცი, რომელსაც უჭირავს
 საშუალო ადგილი მათ შორის. ასეთია კაცი, ვინც დიდ პა-
 ტივისცემაში და ბედნიერებაში მყოფთაგან განირჩევა არა
 სათნოებითა და სიმართლით, და ვინც უბედურებაში ვარდება
 არა სიავისა და სიმდაბლისათვის, არამედ რაღაც შეცდომის
 გამო“ (არისტოტელე 1944: 25). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტრა-
 გიკული ამბები, რომლებიც, მათი ალოგიკურობისა თუ ზნეობ-
 რივი გაუმართაობის გამო, პლატონის აზრით, წარმოადგენ-
 დნენ ინტელექტუალურ და მორალურ საშიშროებას საზოგადო-

ეპისათვის, არისტოტელეს მიერ განსაზღვრულ იქნენ როგორც ტრაგიკული ემოციებისათვის არასაკმარისი გამაღიზიანებლები, ვინაიდან ისინი ვერ იწვევდნენ ვერც შიშის და ვერც სიბრაჟის გრძნობას! ჭეშმარიტი ტრაგედიის ეპიცენტრში, არისტოტელეს დაბეჭდილებული რწმენით, მოქცეულია „უდანაშაულოდ დამნაშავე“ ადამიანი, რომელიც ბედისწერის განჩინებით აღმოჩნდება გამოუვალად უბედურ მდგომარეობაში და საკუთარი ქმედებით გამოიმუშავებს მკითხველის/მაყურებლის ძლიერ ემოციურ რეაქციას, გამოხატულს შიშისა და სიბრაჟის ფორმით. შესაბამისად, მოქმედების განვითარებას, რაც ემსახურება ამბავის შემდგომ გაშლას, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ტრაგედიის ეთიკური მისიის შესრულებაში: „ყოველი ტრაგედიის ერთი ნაწილია გასკვნა (მოქმედების — ი. რ.), ხოლო მეორე ნაწილია გახსნა (მოქმედების — ი. რ.)“ შესკვნას ვუწოდებ იმას, რაც დრამის დასაწყისიდან მოდის იმ უკიდურეს ნაწილამდე, საიდანაც ხდება გადასვლა ბედნიერებაში უბედურებიდან ან უბედურებაში ბედნიერებიდან. ხოლო გახსნას ვუწოდებ იმ ნაწილს, რომელიც ამ გადასვლის დასაწყისიდან გრძელდება დასასრულამდე“ (არისტოტელე 1944: 37). „გასკვნიდან“ „გახსნამდე“ დრამატულ ეპიზოდთა მთელი ჯაჭვია გაბმული, რომელთა „შესაფერისობა“ (არისტოტელესეული ტერმინი — ი.რ.) ასაბუთებს ტრაგედიის გმირის ეთიკურ ტრანსფორმაციას. არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიის გმირის ეთიკური ტრანსფორმაციის პროცესი სრულ შესაბამისობაშია ამბავის, როგორც მოქმედებათა საერთო სისტემის სტრუქტურულ მოდელთან — წინააღმდეგ შემთხვევაში, ტრაგიკული მითისქმნადობის პროცესი კარგავს სტრუქტურულ ორიენტირებს და დაუსაბუთებელ ქმედებათა ალოგიკურ ქაოსად იქცევა.

პლატონის გენიალურ ბრალდებას პოეზიის წინააღმდეგ არისტოტელემ ასეთივე გენიალური დაცვა დაუპირისპირა: პოეტი შემოქმედებითად მოაზროვნე მედიუმად, ხოლო ტექსტი ემოციურად დასაბუთებულ ამბავად აქცია.

* არისტოტელესეული სახელდებები, ცხადია, მოგვაგონებს სიუჟეტის თანამედროვე ცნებასთან დაკავშირებულ ტერმინებს — „კვანძის შეკერასა“ და „კვანძის გახსნას“.

ტექსტის სტრუქტურული იერარქიის შესახებ მსჯელობა იმ სახით, როგორც ეს პლატონისა და არისტოტელეს პოეტიკურ მოდელებში განხორციელდა, საუკუნეების მანძილზე აღარ ქცეულა განსჯის საგნად. მითისა და მითისქმნადობის პროცესის არისტოტელესეული დასაბუთება, მართალია, გარკვეული კორექტივებით, მაგრამ მაინც უტყუარ არგუმენტად განიხილებოდა გვიანი შუა საუკუნეების, რენესანსისა და, მით უმეტეს, ნეოკლასიკური ეპოქის ლიტერატურულ-თეორიულ აზროვნებაში. მისი ჭეშმარიტება არც რომანტიკული და პოსტრომანტიკული კრიტიკისათვის იყო მიუღებელი. ერთადერთ მეთოდოლოგიურ გამოწვევას ადრეული შუა საუკუნეების გამოცდილება წარმოადგენს, რომელიც არაერთ მნიშვნელოვან კონტრარგუმენტს წაუყენებს ანტიკური ეპოქის პოეტიკურ სტანდარტს და მნიშვნელოვან ზეგავლენას მოახდენს პრობლემის თანამედროვე ინტერპრეტაციაზე.⁵

ადრეულ შუა საუკუნეებში, მიუხედავად იმისა, რომ არ შექმნილა სპეციალური პოეტიკური ტრაქტატი ტექსტის სტრუქტურული თუ ეთიკური ფორმის შესახებ, ძირეულ კონცეპტუალურ განსხვავებაზე თავად ლიტერატურული პროდუქცია მეტყველებს. ადრეული შუა საუკუნეების პოეტიკა, გამომდინარე მისი კონცეპტუალური ამოცანიდან, რაც ქრისტიანული მსოფლმხედველობრივი პრინციპების დანერგვა-ქადაგებაში და ბიბლიის ტექსტის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობს, უარს ამბობს შეთხზულ ფაბულაზე, რითაც ემიჯნება შემოქმედებითად გარდასახული ამბავის, ანუ გამონაგონის ანტიკურ კონცეფციას. მსგავსი პროცესი რთული ამოცანის წინაშე გვაყენებს: ან უნდა ვაღიაროთ, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ტექსტები სცდება მხტვრული ტექსტის ფორმის სტრუქტურული თეორიის

ვგულისხმობთ ჟენეტის თეორიას, რომელიც წინამდებარე ნარკვევის მეოთხე ნაწილშია განხილული.

დადგენილ ნორმებს და, შესაბამისად, ვერ ჩაითვლება სრულ-
ფასოვან ლიტერატურულ ნიმუშებად, ანაც, უნდა დავსვათ
საკითხი: არის კი გამონაგონი შემოქმედებითი პროცესისა და
ტექსტის მხატვრულობის ერთადერთი მსაზღვრელი?

ქრისტიანობამ ბევრი რამ მიიღო მემკვიდრეობით ბერძნულ-
რომაული კულტურისაგან, თუმცა, უცვლელი ფორმით არაფე-
რი დაუტოვებია: რაც არ მიიღო, თავისთავად დაივიწყა, ხოლო
რაც მიიღო — გარდაქმნა და საკუთარ ინტერესებს მოარგო.
შეიცვალა აზროვნების მოდელები და ჩარჩოები: კაცობრიობის
ღირებულებათა სისტემამ ახალ ეტაპზე გადაინაცვლა. იმ ცნე-
ბებს შორის, რომელთა მიღებაც ეწინააღმდეგებოდა ქრისტი-
ანული აზროვნების პრინციპებს, აღმოჩნდა კლასიკური მიმესი-
სი და მასთან ერთად — დრამა: დრამისათვის ნიშანდობლივი
ემოციური უშუალობა და პირდაპირობა, აგრეთვე, მისწრაფება
სიამოვნების აღძვრისაკენ ვერ თავსდებოდა საეკლესიო მამე-
ბის მიერ დადგენილ ნორმებთან, რაც, პირველ ყოვლისა, გუ-
ლისხმობდა ჟანრის არასაკმარისად შემეცნებით ღირებულებას:
სიტყვის შემეცნებითმა მნიშვნელობამ სპეციფიკურ სტილის-
ტურ და ლინგვისტურ მოდელებზე გადაინაცვლა და ქრისტი-
ანული რიტორიკის დამკვიდრებაში გამოიხატა. ქრისტიანული
რიტორიკა არსობრივად განსხვავდა ანტიკური რიტორიკისგან,
თუმცა, ორატორული პრაგმატიკის ანტიკური ხერხი წარმატე-
ბით იქნა დანერგილი ქრისტიანული რიტორიკის პრაქტიკაშიც.

[ორატორული პრაგმატიკის საფუძვლები ჯერ კიდევ ანტი-
კურ ეპოქაში ჩამოაყალიბა არისტოტელემ, როდესაც მაღალი
რიტორიკის მრავალ მნიშვნელოვან ფუნქციათა შორის, საგან-
გებოდ გამოჰყო მისი სტილისტური ფუნქცია: მსმენელზე ზე-
მოქმედების ორატორული ბერკეტების, სიტყვათა ლოგიკური
განლაგებისა და საუბრისათვის შესაფერისი გამომეტყველების
შერჩევა. სტილისტური ფუნქციის სამივე ზ.ჩ. კომპონენტი თა-
ნაბრად საჭიროა ორატორისათვის, თუმცა, მათი ხვედრითი
წილი ბევრადაა დამოკიდებული ორატორის კონკრეტულ მიზ-
ნებსა და ამოცანებზე. ასეთ შემთხვევაში, რომელი სტილისტუ-
რი კომპონენტის გააქტიურებას უნდა ელოდეს მსმენელი მაშინ,
როდესაც ორატორად მხატვრული ტექსტის ავტორი გვევლი-

ნება? ლიტერატურული ტექსტის ავტორი მხოლოდ მაშინ ირ-
გებს ორატორის ნილაბს, თუ მკითხველის რეცეფციისათვის
მისთვის სასურველი გეზის მიცემას ცდილობს და მთავარ იარა-
ღად, ცხადია, სიტყვას აქცევს, სიტყვათა განლაგებას — კავ-
შირსა და ინტონაციას. სიტყვის ეს რიტორიკული ფუნქცია გან-
საკუთრებული ეფექტურობით გამოიყენეს შუა საუკუნეების
მოღვაწეებმა. არისტოტელესეული შეგონება — „სიტყვა შედ-
გება ორი ნაწილისაგან, რადგან აუცილებელია დაადგინო ის სა-
განი, რაზედაც მსჯელობ და დაამტკიცო კიდეც“ (არისტოტელე
1981: 195), ამასთან, „საბუთები დამაჯერებელი უნდა იყოს“
(არისტოტელე 1981: 206) — ადრეული შუა საუკუნეების მოაზ-
როვნეებმა ოსტატურად გადმონაცვლეს მხატვრული ტექსტის
სიბრტყეზე და ალეგორიული ეგზეგეტიკის უმთავრეს ორნა-
მენტად გარდაქმნეს. ალეგორიული ეგზეგეტიკის მეთოდის შე-
საბამისად, ავტორის პოზიცია (ძირითადად, ბიბლიურ ტექ-
სტებთან მიმართებაში), როგორც უტყუარი ჭეშმარიტება, მო-
ხერხებულად განთავსდა „სხვაგვარად თქმის“ სტილისტური
ხერხის ყალიბში . ამ მიმართულებით მნიშვნელოვან ნარმა-
ტებებს მიაღწიეს პორფირიუსმა, პროკლემ, ნეტარმა ავგუსტინ-
ემ, მოგვიანებით — დანტემ“ (რატიანი 2007: 100-101). ორატო-
რული პრაგმატიკა საუკეთესო დასაყრდენი აღმოჩნდა მათ-
თვის, ვინც მიზნად ისახავდა როგორც ქრისტიანული თეოლო-
გიის ტრადიციის, ისე — ტექსტის ინტერპრეტაციული მრავალ-
ფეროვნების კულტურის ჩამოყალიბებას.

ბიბლიური ტექსტების ინერპრეტაციის აღნიშნული ტენდენ-
ცია ძალზე აქტიურად იქნა ადაპტირებული ქართულ სალიტე-
რატურო სივრცეშიც. სტატიაში „ბიბლიის განმარტების მეთო-
დები“ ელისო კალანდარიშვილი მიუთითებს: „ახალი აღთქმის“
(ამ შემთხვევაში პავლეს ეპისტოლეთა) ძველ ქართულ თარგმა-
ნებში დაცულია ის ტერმინოლოგიური ნიუანსები, რომლებიც
საშუალებას გვაძლევს, თვალი ვადევნოთ ქრისტიანული ღვთის-
მეტყველების ჩამოყალიბების სანყის ეტაპზე მიმდინარე მნიშ-
ვნელოვან პროცესებს — თეოლოგიური ტერმინოლოგიის შე-
მუშავებას, ეგზეგეტიკის, როგორც საღვთო წერილის ტექსტის
ინტერპრეტაციის საფუძვლების შექმნას“ (კალანდარიშვილი 2009:

101). მკვლევარი შენიშნავს, რომ თავად შუა საუკუნეების ლათინელი მამები მკვეთრად განასხვავებდნენ ბიბლიის „სიტყვასიტყვით“ და „არაპირდაპირ“ განმარტებებს, ხოლო ქართული სასულიერო მწერლობის წარმომადგენლები ამ პროცესის აღსანიშნად მოუხმობდნენ ტერმინებს „განმარტებითი“ და „სახისმეტყველებითი“ (კალანდარიშვილი 2009: 103). ცნება „სახისმეტყველებითი“ ინერგებოდა „შინაგანის“, სულიერის მნიშვნელობით, რომელსაც უნდა წარმოეჩინა საღვთო წერილის დაფარული აზრი, ცხადია, ტექსტის რეალური მოდელის გათვალისწინებით.

ინტერპრეტაცია ეყრდნობოდა წმინდა ტექსტების უტყუარობას: ორატორული პრაგმატიკა წარმატებით დაინერგა პოეტიკურ სისტემაში და ასეთივე წარმატებით ჩაენაცვლა არისტოტელესეულ „გამონაგონს“. ნიშნავდა თუარა ეს „მხატვრულობის“ კონცეფციის უარყოფას? ადრეული შუა საუკუნეების ტექსტების, განსაკუთრებით, ჰაგიოგრაფიის ჟანრის ნიმუშების ანალიზი, გვაფიქრებინებს: მიუხედავად იმისა, რომ ადრეული შუა საუკუნეების პოეტიკა უარს ამბობს გამონაგონის ესთეტიკაზე ანუ ფიქციურ ტექსტზე, ის სრულიადაც არ ამბობს უარს მხატვრულ ტექსტზე, ვინაიდან იყენებს მხატვრულობის ისეთ მნიშვნელოვან სტრუქტურულ-პოეტიკურ მსაზღვრელებს, როგორცაა ფართო სპექტრული სახისმეტყველებითი სისტემა, პერსონაჟებისა და ხასიათების მრავალფეროვანი გალერეა და სტილისტიკური მოდელები — თხრობის პრინციპები, მხატვრული მეტყველება, მეტაფორული აზროვნება და სხვა, რასაც თავად არისტოტელეც ძალიან დიდ მხატვრულ დატვირთვას ანიჭებს „პოეტიკაში“. საგულისხმოა, რომ სტატიაში „აგიოგრაფია და ისტორიის კომპოზიცია“ ივანე ამირხანაშვილი აგიოგრაფიის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის ერთ-ერთ მთავარ მსაზღვრელად, სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტების პარალელურად, მხატვრულ იდეასაც მიიჩნევს: „როგორც ისტორია არ არის მარტო ქრონიკა და ფაქტების გროვა, ისე ლიტერატურა არ არის მარტო სიუჟეტი და მეტაფორები. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ შინაგანად რა იდეას ატარებს ჟანრი, რა ინტენცია, რა ჩანაფიქრი დევს მის თვითგანვითარებაში, რადგან, როგორც ცნობილია, სულ სხვაა ისტორიის იდეა და სულ სხვა

— ლიტერატურისა. . . აგოგრაფიაში ობიექტურ ისტორიაზე მეტად იდეის ისტორიაა საძიებელი, ვინაიდან აქ ფაქტი სულიერი დოკუმენტის სტატუსს ატარებს. იდეა როგორც ისტორიული კლიშე!" (ამირხანაშვილი, 2006: 17-18). სწორედ იდეა-მიზანთან შერწყმული სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტები და არა გამონაგონი უნდა მივიჩნიოთ მხატვრული ქსოვილის მსაზღვრელებად ადრეული შუასაუკუნეების მწერლობაში.

შესაბამისად, ადრეული შუასაუკუნეების პოეტიკურ კანონებს მნიშვნელოვანი კორექტივა შეაქვს არისტოტელეს თეორიაში: ადრეული შუასაუკუნეების მწერლობაში შემოქმედებითი პროცესისა და ტექსტის მხატვრულობის მსაზღვრელად ვერ მივიჩნევთ ოდენ ოპოზიციას ნამდვილი ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური ან ფაბულა/სიუჟეტი, არამედ გასათვალისწინებელია ტექსტის სპეციფიკური იდეური დატვირთვა და სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტების ორგანიზაცია, რაც პრიორიტეტულად განსაზღვრავს ამ ეპოქის ლიტერატურული ტექსტების მხატვრულობას.

მსგავსი დასკვნა, ერთი მხრივ, ცხადყოფს ადრეული შუასაუკუნეების ესთეტიკის ნაკლებ თავსებადობას ანტიკურ ესთეტიკასთან, გამოხატულს (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში) „მხატვრულობისა“ და „გამონაგონის“ ცნებათა გამიჯვნის ტენდენციაში, მაგრამ, მეორე მხრივ, მიეყვართ საინტერესო შეკითხვამდე: არის თუ არა „გამონაგონი“ მხატვრულობის მიღწევის უფრო კომფორტული, თუნდაც, უფრო ბუნებრივი გზა ლიტერატურისათვის, ვიდრე მხოლოდ იდეურ-პოეტიკური მოდელით ოპერირება?

ლიტერატურის განვითარების შემდგომი ისტორია (გვიანი შუასაუკუნეებიდან მე-20 საუკუნემდე) ცალსახად ცხადყოფს: ადრეულ შუასაუკუნეებში შემუშავებული განსხვავებული პოეტიკური სტანდარტი აღნიშნული ეპოქის სპეციფიკური ესთე-

ადრეული შუა საუკუნეების დიქტომია სხვა ესთეტიკურ მოდელებთან უდაოდ გვაფიქრებინებს, რომ „მხატვრული ტექსტი“ და „ფიქციური ტექსტი“ ვერ ჩაითვლება იდენტურ ცნებებად და საჭიროა მათი თეორიული გამიჯვნა.

ტიკური და მსოფლმხედველობრივი ამოცანებიდან გამომდინარეობს და როგორც კი ამოცანა დაძლეულია, მხატვრული ტექსტი კვლავ უბრუნდება მისთვის ბუნებრივ ლიმინალურ პოზიციას, განფენილს რეალურისა და წარმოსახულის ზონებს შორის, ანუ უბრუნდება გამონაგონის ესთეტიკას. რუსთველოლოგი მაკა ელბაქიძე აღნიშნავს: „გვიანდელი შუასაუკუნეების მწერლობის ერთ-ერთ ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ისტორიზმის პრინციპის უგულუბელყოფა, რამაც ბიძგი მისცა ახალი ჟანრებისა თუ თემების ძიების ხანგრძლივ პროცესს. კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარმა ძვრებმა, ე.წ. „კულტურულმა აფეთქებამ“, რომელმაც მე-12 საუკუნის შუახანებისათვის თითქმის მთელი ცივილიზებული მსოფლიო მოიცვა, თავისი ღრმა კვალი ლიტერატურულ პროცესსაც დაამჩნია“ (ელბაქიძე 2007: 158-159). მკითხველმა „მეტი დინამიკა, მეტი ავანტიურა, მეტი რომანტიკა“ მოითხოვა და ლიტერატურაც გამოემიჯნა უტყუარობის პრინციპს: „ყოველივე ზემოთქმული მძლავრ ბიძგად იქცა მხატვრული სინამდვილის ახალი კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად, რომლის ძირითად პრინციპსაც ისტორიზმის უარყოფა და გამონაგონის წინა პლანზე წამოწევა წარმოადგენს“ (ელბაქიძე 2007: 159). რეალურისა და გამონაგონის დიქოტომია კვლავაც თვალსაჩინო ფაქტად გადაიქცა.

ცხადია, ამ კარდინალური ცვლილების ერთ-ერთ ანგარიშგასანევ მიზეზად (ან იქნებ შედეგად? — ი.რ.) ევროპული ლიტერატურის სეკულარიზაციის პროცესი უნდა მივიჩნიოთ: გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქა სეკულარიზაციის ეპოქაა და მიუხედავად იმისა, რომ რიგი სეკულარული ტექსტები ჯერ კიდევ ექცევა ალეგორიული ინტერპრეტაციის არეალში (მაგალითად ვერგილიუსისა), ძირითადი ლიტერატურული ტენდენცია ცხადყოფს, რომ ლათინური ენა ადგილს უთმობს ადგილობრივ ენებს, ხოლო ლიტერატურა ინაცვლებს საერო სიბრტყეზე და ახალ თემებსა და მიზნებს ეჭიდება: გვიანი შუასაუკუნეების რაინდული ეპოსისა და ადრეული რენესანსის ეპოქის სატირული რომანების, ნოველებისა და სონეტების ავტორები სიამოვნებით უბრუნდებიან შეთხზული პერსონაჟებისა და ამბების ეს-

თეტიკას, გაჯერებულს პეროიზმით, რომანტიზმით, სათავადასავლო ავანტიურითა და სხვა ფიქციური ელემენტებით.

პოზიცია რეალური ამბავი/გამონაგონი, რომელიც ბუნებრივი წესით აქტიურდება გვიანი შუასეუკუნეების ლიტერატურის კონტექსტში, მტკიცდება და მყარდება რენესანსული კულტურის წიაღში. რაბლეს, სერვანტესისა და რენესანსის ეპოქის სხვა პროზაიკოსების შემოქმედებითი ნარმოსახვის სიმდიდრე ეჭვს არ ბადებს: მათი ტექსტები გაჯერებულია სტრუქტურული ოპოზიციების — რეალური ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური — ვირტუოზული თამაშითა და მონაცვლეობით. თუმცა, ისიც ცხადია, რომ მათი შემოქმედება სრულიადაც ვერ თავსდება ანტიკურ ეპოქაში არისტოტელეს მიერ განსაზღვრული ჟანრული სისტემის ფარგლებში და ახალ თეორიულ ამოცანად ყალიბდება. შედეგად, რენესანსის ეპოქაში აღორძინებული ლიტერატურული პრაქტიკა განზოგადებული თეორიული მსჯელობის ობიექტად იქცევა. 1554 წელს, ჯოვან[მ]ბატისტა ჯირალდის, სხვა გზა აღარ აქვს, თუ არა ამტკიცოს, რომ გვიანი შუასაუკუნეებრივი და რენესანსული „რომანსე“ თავისი „მრავალფეროვნებით, მოქმედების მასშტაბურობით, პერიპეტიულობით“ შეესაბამება ანტიკური ტრაგედიისა და ეპოსის სტანდარტს, თუმცა, „ფორმის სიმცირითა და წყვეტადობით“ არის სრულიად ახალი ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც სცდება არისტოტელესეული ჟანრული სქემის საზღვრებს და ანალიზის განსხვავებულ კრიტერიუმებს საჭიროებს (ჯირალდი 1986: 135)*. მაშასადამე, ოპოზიცია რეალური ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური რენესანსის ეპოქის კრიტიკოსების მიერ გაიაზრება, ერთი მხრივ, როგორც დაბრუნება მხატვრულობის ანტიკურ მოდელთან და გამონაგონის ესთეტიკასთან, ხოლო მეორე მხრივ, — როგორც ახალი ლიტერატურული ჟანრების ფორმირების პერსპექტივა.

*რასაკვირველია, ჯირალდის რომანის თეორია მნიშვნელოვან თეორიულ შევსებას საჭიროებს, მაგრამ წინამდებარე ნაშრომის ფორმატი არ ითვალისწინებს ვრცელ მსჯელობას ლიტერატურულ ჟანრებზე.

აღორძინებისავე ეპოქის თვალსაჩინო მოაზროვნე სერ ფილიპ სიდნეი ნაშრომში „The Defense of Poesie“ პრინციპულად იცავს მხატვრული წარმოსახვის ინტერესებს — „პოეტი უნდა მიიღტვოდეს ალტერნატიული სამყაროს შექმნისაკენ“. ეყრდნობა რა არისტოტელეს „პოეტიკის“ გამოწვევების კონცეფციას, კრიტიკოსი განაგრძობს მას ლიტერატურის მედიატორული ფუნქციის აქცენტირების მიმართულებით. „ფილოსოფოსი გვთავაზობს ცნებას, — აღნიშნავს იგი, — ისტორიკოსი — მაგალითს, პოეტი კი — ორივეს... მაშ, ვის ვუნდოთ მედიატორი? რასაკვირველია, პოეტს“ (სიდნეი 1962: 419). სიდნეის აზრით, პოეტი წარმოადგენს შუამავალს ისტორიულ სიმართლესა და ფილოსოფიურ აბსტრაქციას შორის, მედიუმს, რომელიც რეალობისა და წარმოსახვის „თამაშით“ ადგენს სიმართლისა და აბსტრაქციის საზღვრებს და თანაბრად ატარებს როგორც ერთის, ისე მეორისათვის დამახასიათებელ თვისებებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აღორძინების ეპოქაში პოეზია ლიმინალურად შუალედური ნეიტრალიტეტის ფუნქციით ილჭურვება და ამის ნათელ დადასტურებას დანტე ალეგიერის „ლვთაბერივი კომედია“ წარმოადგენს.

მეთოდოლოგიურად საინტერესო აქცენტს „მართალსა“ და „აბსტრაქტულს“ შორის დავამენ გვიანი აღორძინების ეპოქის ევროპელი დრამატურგები და მწერლები. შექსპირი, მიუხედავად იმისა, რომ „დღის წესრიგიდან“ მოხსნის ანტიკური ტრაგედიისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვან ბედისწერის ფაქტორს, სრულად შეინარჩუნებს მხატვრული გამონაგონისათვის ნიშანდობლივ იმ დისტანციას, რომელიც არსებობს ტრაგედიის ფაქტობრივ და ემოციურ ელემენტებს შორის. ტირსო დე მოლინას, ლოპე დე ვეგასა და კალდერონის პიესები კი სიღრმისეულად გაამწვავებენ ოპოზიციას რეალური/წარმოსახული. მაგალითად, კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ შეიძლება მივიჩნიოთ ფილოსოფიური აბსტრაქტირებითა და მისტიკური ტოპოსით უხვად დატვირთულ ერთ-ერთ საეტაპო ტექსტად.

ახალი ტენდენცია ჩამოყალიბებული თეორიული მოდელის სახეს იძენს კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ეპოქაში: ნეოკლასიკური ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმომად-

გენლების კეთილგანწყობა ანტიკური ხანის შემოქმედებითი პრინციპების მიმართ, პირველ ყოვლისა, ანტიკური ლიტერატურული ჟანრების აღორძინების ტენდენციაში გამოიხატა. დრამის (ტრაგედია, როგორც „უმაღლესი ჟანრი“) აღორძინებას კი, თავის მხრივ, არისტოტელესეული მითისქმნადობის აღორძინება მოჰყვა. გორდონ პოკოკი შენიშნავს, რომ ნეოკლასიციზმის ძირითად პოეტიკურ პრინციპებთან ერთად, ანგარიშგასაწევად უნდა მივიჩნიოთ მათი დოქტრინის ესთეტიკური კრედო — პოეზიამ უნდა იმსჯელოს იმაზე, რაც ბუნებრივია და შესაძლებელია/მოსალოდნელია (პოკოკი 1980: 13). რასინის, კორნელის, მოლიერის, ლა ფონტენისა და ნეოკლასიკური ეპოქის სხვა თვალსაჩინო მწერლების შემოქმედება, ალბათ, კლასიციზმის ამ პოეტიკურ თეზას უფრო ექვემდებარება, ვიდრე — პოეტიკურ შეზღუდვებსა და ლიმიტებს. აფასებს რა ამავე ეპოქის ქართველი შემოქმედის, სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედებას, თ. დოიაშვილი სამართლიანად შენიშნავს: „გემოვნება და კრიტერიუმები, რომელიც საბას ესთეტიკურ შთაბეჭდილებებში აირეკლება, ანტიკური და რენესანსული ეპოქების ესთეტიკურ ნორმას, ბუნებისადმი მიბაძვის პრინციპს — მიმესისს უკავშირდება“ (დოიაშვილი 2010: 17). წარმოსახვის საზღვრებიცა და ეფექტიც განსაკუთრებით ხაზგასმულია განმანათლებლობის ეპოქის რომანებში, რის საუკეთესო მაგალითს ჯონათან სვიფტის „გულივერის მოგზაურობა“ წარმოადგენს მისი სრულიად არარეალისტური რეალიზმით.

მხატვრული ტექსტის ლიმინალური ბუნების იდეას იცავენ რომანტიზმის ეპოქის მოაზროვნენიც, თუმცა, განსხვავებულ ნიუანსებს სძენენ პრობლემას. შილერი თავის ცნობილ წერილთა სერიაში ხელოვნებას მიიჩნევს „მესამე რეალობად“, ესთეტიკურ ფენომენად, რომელიც ასრულებს შუამავლის ფუნქციას აუცილებლობასა (მიზეზსა) და თავისუფლებას (სულს) შორის. შილერი წერს: „გარდასვლა შეგრძნების პასიური კონდიციიდან ფიქრის და სურვილის აქტიურ კონდიციაში შეუძლებელია Via-ს, ესთეტიკური თავისუფლების შუალედური კონდიციის გარეშე“ შეიძლება დავასკვნათ, რომ ხელოვნება და, ცხადია, ლიტერატურაც შილერისათვის წარმოადგენს ესთეტიკურ ილუზიას,

ანუ მსგავსებას, რომელიც წყვეტს კაცობრიობას მისი შეგრძნებადი გარემოსგან და სულიერების თავისუფალ გარემოში გადაჰყავს იგი. შილერის პოზიციას კიდევ უფრო მეტად ამწვავებს პერსი შელი, რომელიც განსაზღვრავს ხელოვნებასა და პოეზიას, როგორც სინამდვილის მიღწევებზე ამოზრდილ შუალედურ კონდიციას რეალობასა და მიღმიერ სამყაროს შორის. „პოეზია, — აღნიშნავს შელი, — აღვიძებს და აღრმავებს გონებას, ვინაიდან თარგმნის მის ათასობით მიუწვდომელ ფიქრთა კომბინაციებს. იგი ასაზრდოებს წარმოსახვას ახალ-ახალი ფიქრებით, რომლებიც იზიდავენ და ასიმილირდებიან სხვა ფიქრებთან და აყალიბებენ ახალ ინტერვალებსა და შუალედებს, რომელთა სიცარიელეც მუდმივად ითხოვს საზრდოს“ ვფიქრობთ, შელის ბრწყინვალე იდეა პოეტური აზროვნების შედეგად წარმოქმნილი „ინტერვალებისა“ და „შუალედების“ მუდმივად ქმნადი, განახლებადი და ცვალებადი ბუნების შესახებ მთელი სერიოზულობით აყენებს ლიტერატურის როგორც თვითტრანსცენდენტური ლიმინალური ფლექსიურობის განსაზღვრის საკითხს: პოეზია შელის ნააზრევში წარმოადგენს ფიქრის პარადიგმას, ლიმინალურ კონდიციას, რომელიც განთავსებულია ისტორიულ რეალობასა და ფიქრისმიერ ირეალობას შორის და რომელიც რეალობის არსებული მოდელისაგან მუდმივად აწარმოებს ალტერნატიულ ირეალურ მოდელს“ (რატიანი 2005: 168-169).

შესაბამისად, თუკი ვიხელმძღვანელებთ ლიმინალობის ანთროპოლოგიური თეორიით, მივალთ დასკვნამდე: „გამონაგონი“ მხტერულობის მიღწევის გაცილებით ბუნებრივი გზაა ლიტერატურისათვის, ვიდრე სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტების აქტიური ორგანიზაცია.

ლიტერატურული ლიმინალობის გააზრების სამივე ფორმამ არაერთგვაროვანი, მაგრამ ფართო ინტერპრეტაცია პოვა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში (რატიანი 2005: 169-171), თუმცა, შეიტანა არსებითი სიახლეც: გაფართოვდა სტრუქტურული ანალიზის მიმართულებით. მსჯელობა ფაქტსა და ამბავზე, რეალობასა და გამონაგონზე, მითსა და მითისქმნადობაზე მე-20 საუკუნის დასაწყისშივე იქცა ევროპული ლიტერატურათმცოდნეობითი დისკურსის ერთ-ერთ სტრატეგიულ სამიზნედ.

ნაწილი მესამე - ფაბულა და სიუჟეტი

მე-20 საუკუნის 10-20-იან წლებში რუსეთში ჩამოყალიბდა უაღრესად გავლენიანი ლიტერატურათმცოდნეობითი მიმართულება, რომელიც რუსული ფორმალიზმის სახელითაა ცნობილი და რომელსაც სათავეში ედგნენ ახალგაზრდა მეცნიერები — რომან იაკობსონი, ვიქტორ შკლოვსკი, ბორის ტომაშევესკი, ბორის ენგელგარდტი, იური ტინიანოვი, ბორის ეიხენბაუმი, ვლადიმირ პროპი, ვლადიმირ ჟირმუნსკი. რუსული ფორმალიზმის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენდა მხატვრული ტექსტის მეცნიერული ანალიზის პრინციპების დანერგვა ინტერდისციპლინური კვლევითი მეთოდოლოგიების გამოყენებით, ხოლო მეთოდოლოგიურ სიახლეს — მხატვრული ტექსტის ლიტერატურულ-ლირებულებითი მოდელის დადგენა ლიტერატურის ფორმალური ასპექტების, ამა თუ იმ ლიტერატურული ტექსტისათვის სპეციფიკური მხატვრული და ენობრივი ფორმების მაქსიმალური აქცენტირების ფონზე.

რუსული ფორმალიზმის ერთ-ერთი ლიდერი, ვიქტორ შკლოვსკი წერდა: „ლიტერატურული ნაწარმოები წმინდა ფორმაა, არა საგანი, არა მასალა, არამედ მასალების ურთიერთქმედება“ (შკლოვსკი: http://www.opojaz.ru/shklovsky/vne_sujeta.htm). ფორმალურ ასპექტებზე ყურადღების კონცენტრირება, ცხადია, არ ნიშნავდა ლიტერატურის მორალური ან სოციალური ფუნქციების იგნორირებას, თუმცა, ამ თვალსაზრისითაც ფორმალისტებს საკმაოდ ორიგინალური პოზიცია ეკავათ: მათი აზრით, ლიტერატურას ახასიათებდა სამყაროს კვლავ და ხელახლა აღმოჩენის უნარი, დადგენილის, ნაცნობის გაუცნაურების, ფამილარულის გაუცხოების, ანუ დეფამილარიზაციის ნიჭი (შკლოვსკი: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>). დეფამილარიზაციის პროცესი, ფორმალისტური თეორიის თანახმად, შემოქმედს საშუალებას აძლევდა, გადაესინჯა ერთხელ უკვე შეფასებული რეალიები და პოზიციები და სამყარო აღექვა არა

როგორც მოცემული პირობა, არამედ — როგორც შეგრძნებული სიახლე. „ხელოვნების მიზანს, — აღნიშნავდა ვ. შკლოვსკი, — წარმოადგენს საგნის შეგრძნება და არა მისი ამოცნობა“ (შკლოვსკი: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>). „გაუცნაურების“ (остранение) ცნება გულისხმობდა კონკრეტული საგნის ან მოვლენის განხილვისა და რეფლექსიის კონკრეტულ პრინციპებს (ლომძე 2008: 15), კერძოდ, საგნისა თუ მოვლენის გამოყვანას ავტომატიზებული მდგომარეობიდან და მის უჩვეულო, ახლებურ აღქმას, ანუ — დეავტომატიზაციას. „გაქვავებული“, ავტომატიზებული აღქმა გაუცნაურების (დეავტომატიზაციის) შედეგად გარდაისახება „ახლებურ თვალთახედვად“, რომელიც იკავებს „მსოფლმხედველობის“ იდეოლოგიური ცნების ადგილს, ხელოვნება აღარაა სამყაროს შემეცნების საშუალება, ის „სამყაროს შეგრძნების განახლების“ მეთოდია“ (ლომძე 2008: 16). ხელოვნების სამიზნეს, შკლოვსკის თანახმად, წარმოადგენს საგნის როგორც ხილვადი შეგრძნების და არა როგორც ნაცნობი ობიექტის წარმოჩენა: „ხელოვნების მთავარი ხერხია საგნების „გაუცნაურება“ და ფორმის გართულება, რაც ართულებს და ახანგრძლივებს აღქმას, ვინაიდან აღქმის პროცესი ხელოვნებაში თვითმიზნურია და შეიძლება მისი გახანგრძლივება; ხელოვნება საგნების ქმნადობის (делание) საშუალებაა, ხოლო თავად შექმნილი ნაკლებად მნიშვნელოვანია“ (შკლოვსკი: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>). აქ რთული არ არის არისტოტელესური პრინციპის ამოკითხვა: მსგავსად „პოეტიკის“ ავტორისა, შკლოვსკისათვის მნიშვნელოვანია არა ასახვის სიზუსტე, დამყარებული ტრადიციულ ცოდნასა და გამოცდილებაზე, არამედ, პირიქით, ტრადიციულის ახლად აღმოჩენის ნიჭი ინტერპრეტაციის არატრადიციული ხერხების გამოყენებით, ანუ პროცესს ცალსახად განსაზღვრავს მიბაძვის მანერა და მასშტაბი. რუსული ფორმალისტური სკოლის ერთ-ერთი ლიდერის მიერ შემოთავაზებული გაუცნაურების ხერხი აშკარად განიცდის არისტოტელეს მიერ შემოთავაზებული მითისქმნადობის მეთოდოლოგიურ ზეგავლენას: ისევე როგორც არისტოტელესათვის, შკლოვსკისთვის ხელოვნებასა

და ლიტერატურაში მნიშვნელობს ქმნადობა, როგორც შემოქმედებითი მიბაძვა, რომელმაც უნდა გამოიმუშაოს მხატვრული ქმნილება, როგორც ახალი მოდელი^{*}. ლევ ტოლსტოის შემოქმედებით ნარმატებას შკლოვსკი სწორედ გაუცნაურების პოეტიკური ხერხის მართებულად მოხმარებით ხსნის: „გაუცნაურების ტოლსტოისეული ხერხი იმაში მდგომარეობს, რომ მწერალი არ უწოდებს საგანს მარტო მის სახელს, არამედ აღწერს, როგორც პირველად დანახულს, ხოლო სიტუაციას — როგორც პირველად მომხდარს. ამასთან, საგნის აღწერისას ტოლსტოი იყენებს არა საგნის ნაწილთა საყოველთაოდ გავრცელებულ სახელწოდებებს, არამედ არქმევს მათ სხვა საგანთა შესაბამისი ნაწილების სახელებს“ (შკლოვსკი 2010: 110); გაუცნაურების ამ საინტერესო პროცესის შედეგად, ჩვეული საგნებიდან და მოვლენებიდან თითქოს ახალი საგნები და მოვლენები იბადება და იქმნება მხატვრულ სახეთა სისტემა, დამახასიათებელი მხოლოდ და მხოლოდ ამ ერთი, კონკრეტული მწერლისთვის, ამ შემთხვევაში, ტოლსტოისათვის.

წინამდებარე ნარკვევის მიზანს არ შეადგენს რუსული ფორმალისტური სკოლის მიერ დამკვიდრებული გაუცნაურების პრინციპის ზოგადთეორიული შეფასება (დანვრილებით ამის შესახებ იხ. ლომიძე 2008, რატიანი 2008), არამედ გაუცნაურების, იგივე — დეფამილარიზაციის მეთოდის გამოყენების კონკრეტული შემთხვევა: დეფამილარიზაციის მეთოდი ფორმალისტებმა ლიტერატურის ძირეულ სტრუქტურებთან დააკავშირეს და მისი მეშვეობით სცადეს ლიტერატურული ტექსტის თვისებრივ, ლინგვისტურ, ჟანრულ და სტრუქტურულ კანონზომიერებათა დადგენა. სწორედ ამ უკანასკნელს მიეკუთვნება ფორმალისტების მიერ შემოტანილი ძირითადი სტრუქტურული ოპოზიციების ფორმა/შინაარსი და ფაბულა/სიუჟეტი ანალიზი.

ერთ-ერთი ძირითადი ცნება, რომელიც ჩვენთვის საინტერესო ოპოზიციის — ფაბულა/სიუჟეტი — ფარგლებში დაამკვიდრეს რუსმა ფორმალისტებმა არის მასალა. რუსული ფორმა-

^{*} ვინაშე ამით აიხსნება მთარგმნელების ხშირად თამამი გადაწყვეტილება, ჩანაცვლონ არისტოტელესეული სიტყვა ფორმალისტური ტერმინოლოგიით.

ლიზმის თეორიით, ფაბულა განიხილება როგორც სიუჟეტის ჩამოყალიბებისათვის საჭირო მასალა, პირველადი სტრუქტურა, რომელზეც უნდა დაშენდეს მისივე გაუცნაურებული ვერსია, ანუ — სიუჟეტი*. „სიუჟეტის გამაუცნაურებელი ფუნქცია მდგომარეობს ფაბულის თემატური ერთეულებისა და მათი კომპლექსების ხელახალ მონტაჟში“ (ლომძე 2008: 19). მიმოიხილავს რა ვიქტორ შკლოვსკის ნაშრომებს ფაბულისა და სიუჟეტის შესახებ, ნარკვევში „ფორმალური მეთოდის“ თეორია“ ბორის ეიხენბაუმი ახდენს თავისი კოლეგის მიერ შემოთავაზებული სამეცნიერო ინოვაციების რეზიუმირებას. შკლოვსკიმ: ა) სიუჟეტის როგორც რიგი მოტივების მთლიანობის ტრადიციული გაგება თემატური ჭრილიდან გადაიტანა კონსტრუქციის ჭრილში; ბ) „სიუჟეტის“ ცნების ინტერპრეტაცია გააფართოვა „ფაბულის“ ცნების ჩარჩოებს მიღმა და გადაანაცვლა ტექსტის დამოუკიდებელი სტრუქტურული ერთეულების ნუსხაში; გ) დაამკვიდრა „სიუჟეტური ქარგის“ ცნება; დ) დაადგინა ანალოგიები სიუჟეტურ ქარგასა და სტილისტურ ხერხებს შორის; ე) საკუთარი მოსაზრებები გაამყარა კონკრეტული ლიტერატურული მასალით („დონ კიხოტი“, „ტრისტრამ შენდი“ და სხვა).

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ფაბულისა და სიუჟეტის ცნებების დამკვიდრებისა და მათი ურთიერთმიმართებების დადგენის თვალსაზრისით იქონია მოტივის ცნების გადააზრებამაც: შკლოვსკის ყურადღების ცენტრში ექცევა მოტივის პრინციპული კავშირი სტილისტურ ხერხთან. შესაბამისად, ტექსტების ანალიზი ხორციელდება არა ლიტერატურის ისტორიის ტრადიციული პრობლემატიკის, არამედ სპეციფიკური მეთოდოლოგიური მოდელის — ფაბულა (მასალა), როგორც სიუჟეტის (კონსტრუქცია) შესწავლისა და დადგენის პირველწყარო — ჭრილში. მაგალითად, „დონ კიხოტი განიხილება როგორც გარდამავალი მომენტი ნოველების კრებულიდან („დეკამერონის“ ტიპის) ერთი გმირის რომანამდე, რომელიც აგებულია აკინძვის, აწყობის (наизывание) ხერხზე, რის მოტივაციასაც, თავის მხრივ, მოგზაურობა წარმოადგენს“ (ეიხენბაუმი:

* ტრანსფორმირების ხერხს ნარატივის პრინციპები განსაზღვრავს.

http://www.opojaz.ru/method/method_intro.htm). მოდელის მექანიზმი: მოგზაურობის მოტივი, რომელსაც ეფუძნება ფაბულა (მასალა), აკინძვის სტილისტური ხერხის მეშვეობით ტრანსფორმირდება სიუჟეტის (კონსტრუქციის) სტრუქტურულ ქარგაში; ტექსტის აგების პროცესში მასალა (ფაბულა) სულ უფრო მეტი აქტივობით ინტენსიფიცირდება კონსტრუქციის (სიუჟეტის) აგებულებაში; სიუჟეტი, მონესრიგებული სტრუქტურული სქემის მეშვეობით ასაბუთებს ტექსტის პირველად მოტივს (ამ შემთხვევაში, დონ კიხოტის მოგზაურობის „მერყევ ხასიათს“), რითაც ადასტურებს საკუთარ აღმატებულობას ფაბულის მოდელზე.

აყალიბებს რა ფაბულისა და სიუჟეტის განსაზღვრებას, ვიქტორ შკლოვსკი მიუთითებს: „სიუჟეტის გაგება ძალზე ხშირად ერევათ მოვლენათა აღწერაში — იმაში, რასაც მე გთავაზობთ ვუნოდოთ ფაბულა. სინამდვილეში ფაბულა მხოლოდ მასალაა სიუჟეტური გაფორმებისათვის. აქედან გამომდინარე, „ევგენი ონეგინის“ სიუჟეტი არის არა გმირის რომანი ტატიანასთან, არამედ ამ ფაბულის სიუჟეტური გადამუშავება, დაფუძნებული ნყვეტადი გადახვევების შემოტანაზე. . . ხელოვნების ფორმები განსაზღვრულია მისი მხატვრული კანონზომიერებებით და არა ყოფითი მოტივაციებით. შემოქმედი, თუკი ამუხრუჭებს რომანის მოქმედებას მისი ნაწილების მარტივი გადაადგილებებით და არა მოღალატეების (იგულისხმება პერსონაჟები — ი.რ.) შემოყვანით, გვიჩვენებს ესთეტიკურ კანონებს, რომლებიც საფუძვლად უდევს კომპოზიციის ორივე ხერხს“ (ეიხენბაუმი: http://www.opojaz.ru/method/method_intro.htm).

ამ კლასიკური ფორმალისტური განსაზღვრების კიდევ ერთი მეთოდოლოგიური დადასტურებაა ვლადიმერ პროპის ნაშრომი „ზღაპრის მორფოლოგია“, სადაც ავტორი ფაბულისა და სიუჟეტის ფორმალისტური თეორიის ქრილში განიხილავს ზღაპრის სტრუქტურას (პროპი: 1984), და ბორის ეიხენბაუმის საეტაპო წერილი „როგორ არის გაკეთებული გოგოლის „შინელი“. ეიხენბაუმი წარმართავს მსჯელობას ლინგვისტური თეორიის მიმართულებით და სიუჟეტის პრობლემას აკავშირებს თხრობის

(სკაზ) ფორმალისტურ ცნებასა და პრობლემასთან — სიუჟეტური კონსტრუქცია ეფუძნება მთხრობელის ნარატიულ მანერას და ყალიბდება ნარატივის ცოცხალი და ემოციური ფორმებისაგან: „სიუჟეტი გოგოლთან ნაკლებმნიშვნელოვანია და, ამიტომ სტატიკურიც, — წერს ეიხენბაუმი, — შემთხვევითი არაა, რომ „რევიზორი“ მთავრდება მუნჯი სცენით, რომლის მიმართ წინამორბედი მოქმედება მხოლოდ შესავალს წარმოადგენს. მისი ქმნილებების რელური დინამიკა (და, მაშასადამე, კომპოზიცია) მდგომარეობს თქმის სტრუქტურაში, ენის თავისებურებებში. გოგოლის პერსონაჟები გაქვავებული პოზებია. მათ განაგებს (რეჟისორისა და ჭეშმარიტი გმირის სახით) თვით ავტორის მხიარული, ხალისიანი აჩრდილი“ (ეიხენბაუმი 2010: 118). გოგოლისეული სიტყვები და ფრაზები ერთმანეთთან დაკავშირებულია გამომსახველობითი თხრობის პრინციპით, სადაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს გამოთქმა (არტიკულაცია), მიმიკა, ბგერითი ჟესტიკულაცია; კომიკურ თხრობას (ანეკდოტი, ხუმრობა) ენაცვლება სენტიმენტალური თხრობა (მელოდრამატიული დეკლამაცია), რაც ჰბადებს გროტესკის განცდას და განსაზღვრავს კიდევაც ტექსტის ფინალს.

მიგვაჩნია, რომ თხრობისათვის სიუჟეტური მსაზღვრელის ფუნქციის მინიჭება კვლავ აბრუნებს ფორმალისტურ სკოლას ანტიკური ეპოქის პოეტიკურ სტანდარტთან, როდესაც მნიშვნელოვან როლს ტრაგედიაში სწორედ სიტყვა და ნარატივი ასრულებდა. „ბერძნული ტრაგედია, — აღნიშნავს ბურიანი, — სიტყვების დრამაა. პერსონაჟები შემოდიან, სუბრობენ, გადიან. ძალიან ცოტა რამ „ხდება“ სცენაზე — არავითარი ბრძოლები და სისხლისღვრები, როგორც ეს შექსპირთან არის. ნებისმიერი ძალმომრეობითი ქმედება აღწერილია სიტყვა-საუბრებით. . . ტრაგედიის კონფრონტაციებიც არსობრივად ვერბალურია“ (ბურიანი 1997: 200). თუკი დავუბრუნდებით „მითოსი“-ს ცნების არისტოტელესეულ ანალიზს, აღმოვაჩენთ, რომ „არისტოტელეს „პოეტიკის“ პირველივე სტრიქტონებში სიტყვა „მითოს“-ი დამატებაა ზმნისა, რომელიც „თხზვას“ აღნიშნავს, რიკიორის აზრით კი ეს ყველაფერი იმისთვის კეთდება, რათა პოეტიკა მითოსის (რიკიორი ამ ცნებას თარგმნის როგორც ინ-

ტრიგას) თხზვის ხელოვნებასთან გაიგივდეს“ (ხარბედია 2008: 198). ტრაგიკული დისკურსის, როგორც ჟანრის მსაზღვრელის ანტიკური მნიშვნელობა ფორმალისტებმა წარმატებულად მოარგეს ფაბულისა და სიუჟეტის საკუთარ თეორიას.

აღსანიშნავია, რომ რუსული ფორმალისტური სკოლის წიაღში ფაბულისა და სიუჟეტის არამარტო სტრუქტურული ურთიერთმიმართებების საკითხი დამუშავდა, არამედ სიუჟეტის სტრუქტურული მოწყობის პრობლემაც, რაც, კონცეპტულაურად, არანაკლებ ნეოარისტოტელეანურია. ფორმალისტებმა გაიზიარეს სიუჟეტის სტრუქტურული მოწყობის არისტოტელესეული პრინციპი, თუმცა, დახვეწეს იგი, შეუთავსეს თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიულ მოთხოვნილებებს და გააფართოვეს ფუნქციური მიმართულებით. ფორმალისტების მიერ „კლასიკური სიუჟეტი“ განისაზღვრა, როგორც სხვადასხვა ფუნქციების მქონე სტრუქტურული ქვედანაყოფებისაგან შემდგარი მთლიანობა. ეს ქვედანაყოფებია: პროლოგი, ექსპოზიცია, მოქმედების განვითარება, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, მოქმედების დაღმასვლა, კვანძის გახსნა, ეპილოგი. აქედან, განსხვავებით არისტოტელესაგან, ფორმალისტები მიიჩნევდნენ, რომ სიუჟეტმა თავისუფლად შეიძლება იარსებოს პროლოგისა და ეპილოგის გარეშე, ყველა სხვა ელემენტი კი, თუნდაც მეტ-ნაკლები სიმსუბუქით გამოვლენილი, აუცილებელია მისი სრულფასოვანი ფუნქციონირებისათვის.*

ფორმალისტური ცნებების განმარტებანი (ძალზე მოკლედ):

ექსპოზიცია — პირვანდელი მასალა, რომელიც ქმნის საერთო ფონს, წარმოგვიდგენს პერსონაჟებს, პორტრეტებს, გარემოს (ინტერიერი, ექსტერიერი) და ძირითად (რეალურად ან პირობითად უტყუარ) ფაქტებს, რომლებსაც ეფუძნება მოქმედება;

* ფორმალისტების მიერ შემოთავაზებულ სქემას მოგვიანებით შეცვლის ჟერარ ჟენეტი (ამის შესახებ იხილეთ ამავე ნაშრომის მეოთხე ნაწილში).

მოქმედების განვითარება (აღმასვლა) — მოქმედებათა ჯაჭვი, რომელიც ემოციათა მზარდი მუხტითაა აღნიშნული და მიმართულია ტექსტის მთავარი კონფლიქტისაკენ;

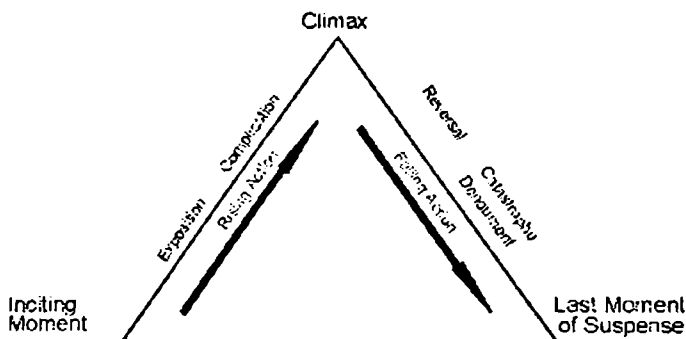
კვანძის შეკვრა — მოქმედებათა წიაღში გამოკვეთილი კონფლიქტის ფონზე მომნიშვნელოვანი ძირითადი ინტრიგა;

კულმინაცია — კონფლიქტის უკიდურესი ზღვარი, ტექსტის ბირთვი-მოვლენა, სადაც ტექსტის დაძაბულობაცა და მკითხველის ინტერესიც თავის ზენიტს აღწევს;

მოქმედების დაღმასვლა — მოქმედებათა ჯაჭვი, რომელიც განმარტებითი დანიშნულებისაა და მიმართულია ტექსტის მთავარი ინტრიგის გახსნისაკენ;

კვანძის გახსნა — ამთავრებს, ასრულებს ტექსტში განვითარებულ მოქმედებებს (ყოველგვარს)*

აღსანიშნავია, რომ რუსი ფორმალისტების მიერ შემოთავაზებულ სქემას წინ უძღოდა 1863 წელს გუსტავ ფრეიტაგის მიერ შედგენილი სქემა, რომელიც „ფრეიტაგის პირამიდის“ სახელითაა ცნობილი.



კლასიკური სიუჟეტის მაგალითებად მოვიტანთ ილია ჭავჭავაძის თხზულებებს „ოთარანთ ქერივი“, „კაცია-აღამიანი?!“ და „გლახის ნაამბობი“, სადაც, მართალია, მეტ-ნაკლები პროპორციულობით, მაგრამ მაინც დაცულია სიუჟეტის რვავე ელემენტი. ზოგადადაც, რეალიზმის ეპოქა ხაზგასმულ კორექტულობას იჩენს ტექსტის სტრუქტურული ფორმისა და მისი ფუნქციური დატვირთვისადმი.

გერმანელი მწერლისა და დრამატურგის მიერ წარმოებული კვლევა მიმართული იყო ხუთაქტიანი პიესის სიუჟეტის ანალიზისკენ და მიზნად ისახავდა მის მოთავსებას გარკვეული სქემის ჩარჩოებში. ფრეიტაგის პირამიდა თაღისებური ფორმისაა და შედგება ხუთი ნაწილისაგან, რომლებიც თანმიმდევრულად შესაბამეობა პიესის ხუთ აქტს: ექსპოზიცია (სიტუაციისა, — I აქტი), მოქმედების განვითარება (ჩახლართვისა და კონფლიქტის მეშვეობით, — II აქტი), კლიმაქსი (შემობრუნების წერტილი, — III აქტი), მოქმედების დაღმასვლა (IV აქტი) და მხილება (საბოლოო გადაწყვეტილება, — V აქტი). მიუხედავად იმისა, რომ ფრეიტაგის სქემა კითხულობს სიუჟეტს, როგორც წარატიულ სტრუქტურას, მისი მიზმა პიესის აქტებზე უკვე სრულიად გამოუსადეგარი პრაქტიკა აღმოჩნდა „ახალი ტალღის“ დრამატურგებისათვის (იბსენი და მისი შემდგომი თაობა). ამ ტექნიკურმა შეზღუდულობამ გამოიწვია მეთოდოლოგიური შეზღუდულობაც, რაც გამოიხატა „თხრობის“, „კონფლიქტისა“ და „პერსონაჟების“ ზედაპირულ ინტერპრეტაციაში. ფრეიტაგის სტატიას „დრამატული სტრუქტურა“ ავტორის შემდგომი თეორიული ხასიათის ნაშრომები აღარ მოჰყოლია, თუმცა გარკვეული კვალი, როგორც ჩანს, ლიტერატურის თეორიაში ნამდვილად დატოვა — ფორმალისტები დაესესხნენ ფრეიტაგისეულ ტერმინოლოგიას, თუმცა, ამ თვალსაზრისითაც გააფართოვეს სქემა და დაამატეს ისეთი მნიშვნელოვანი ცნებები, როგორიცაა „კვანძის შეკერა“ და „კვანძის გახსნა“.

„თუ ჩვენ არა გვაქვს კვანძის გახსნა, მაშინ არც სიუჟეტის შეგრძნება გვაქვს“, წერდა შკლოვსკი (http://www.opojaz.ru/shklovsky/strojenie_rasskaza.htm), ვინაიდან ყოველი ტექსტი მისი შინაგანი ლოგიკითა და სიუჟეტური სპეციფიკით მიემართება თავისი დასასრულისაკენ. შკლოვსკის ამ იდეის საინტერესო ინტერპრეტაციას წარმოადგენს 1921 წელს გამოქვეყნებული ნარკვევი „მოთხრობისა და რომანის სტრუქტურა“. ამჯერად ჩვენ არ შევხებით ნარკვევის პათოსს ნოველისა და რომანის უანრული ურთიერთმიმართებების შესახებ, რაც მალევე იქცა მიხაილ ბახტინის უმწვავესი კრიტიკის საგნად (რატინი : 2008), არამედ შემოვიფარგლებით მკვლევარის დასკვნებით სიუჟეტის

წყობისა და სტრუქტურის თაობაზე. შკლოვსკი თვლის, რომ სიუჟეტური ქარგის ცალკეული სტრუქტურული ნაწილები უშუალო კავშირშია სტილისტურ ხერხებთან, კერძოდ, მოტივების საფეხურეობრივ მზარდობასთან (нарастание). ასეთი მზარდობა, თვისებრივად, უსასრულოა, ისევე როგორც უსასრულოა ამ პრინციპით განწყობილი ავანტიურული რომანების რიცხვი (საილუსტრაციოდ: ალ. დიუმას „სამი მუშეკეტერი“, „ათი წლის შემდეგ“, „ოცი წლის შემდეგ“). მოტივთა გაშლის მასშტაბი, შკლოვსკის დაკვირვებით, განაპირობებს ტექსტის ფინალს, ანუ სიუჟეტის იმ ნაწილს, რომელსაც „კვანძის გახსნას“ ვუნოდებთ — ტექსტი მთავრდება იმდაგვარად, რის საშუალებასაც მოტივთა სისტემა იძლევა (საილუსტრაციოდ: მარკ ტვენმა ვერ დაასრულა „ტომ სოიერის თავგდასავალი“ „უფროსების რომანის“ ჟანრისათვის დამახასიათებელი ქორწინებით, ვინაიდან ტომ სოიერის ასაკმა ამის საშუალება არ მისცა. შესაბამისად, მწერალმა იქ განყვიტა თხრობა, სადაც პირველი დიდი პაუზა ჩამოვარდა და მერე, უკვე სრულიად სხვა მოტივებზე დაყრდნობით, განაგრძო „ჰეკლბერი ფინის თავგადასავალში“). ნოველის ჟანრზე საუბრისას შკლოვსკი ტექსტის დასასრულის, იგივე „ფინალის“ სხვადასხვა მოდელებსაც კი გამოყოფს. ეს მოდელებია: ა) „ცრუ დასასრული“, როდესაც ძალზე კონცეპტუალურ ტექსტს ავტორი ამთავრებს ბუნების აღწერით, ამინდის შეფასებით, წელიწადის დროის დახასიათებით, ანაც — რიტორიკული შეძახილით; ბ) „უარყოფითი დასასრული“*, როდესაც ფინალი დაუმთავრებელის, განყვეტილის შთაბეჭდილებას ახდენს (მკვლევარის დაკვირვებით ასეთ დასასრულს ხშირად მიმართავს მოპასანი) და, ცხადია, მეტ სივრცეს ტოვებს მკითხველის რეცეფციული ფანტაზიისათვის**

* შკლოვსკის მიერ გამოყენებული ტერმინი „უარყოფითი დასასრული“ ეკუთვნის ფორტუნატოვს, ხოლო ბოდუენ-დე-კურტენესთან ის უღერს როგორც „წულოვანი დასასრული“.

** მართალია, შკლოვსკი ნოველაზე საუბრობს, მაგრამ მე-20 საუკუნეში იგივე ტენდენცია იკვეთება რომანისტიკაშიც, განსაკუთრებით მოდერნიზმის ეპოქის რომანში. საუკეთესო ნიმუშს ამისა წარმოადგენს პენრი ჯეიმსის რომანის „ლედის პორტრეტი“ დასასრული, სადაც ფინალი განყვეტილი აზრის შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, ვიდრე დასრულებულისას.

სიუჟეტური ქარგისა და მოტივთა სისტემის ურთიერთმიმართებების დადგენის პროცესში შკლოვსკი სიუჟეტის აგების ორ ხერხს გამოკვეთს: საფეხურებრივსა და წრიულს. თუ პირველი მოვლენათა თანამიმდევრული აგების სქემას ეფუძნება (მაგალითად, „ტომ სოიერის თავგადასავალი“), მეორე გულისხმობს მუდმივ მიმოქცევას მოქმედებებსა და წინალობებს შორის (რთულ სასიყვარულო ან ფსიქოლოგიურ მოტივებზე აგებული ტექსტები), სადაც „წინალობა“, თავისთავად, ეყრდნობა სპეციფიკურ მოტივთა მონაცვლეობას (შეუძლებლობა, ტყუილი, ღალატი და სხვა). გარდა მოტივებისა, შკლოვსკის აზრით, სიუჟეტის მრავალფეროვნებას განაპირობებს პარალელიზმის ხერხი, რომელიც ტროპების გამოყენებით მიიღწევა და უზრუნველყოფს საგნების ასახვას სხვა საგნებთან ან მოვლენებთან მათი პარალელური შედარების გზით, რაც, საბოლოო ჯამში, იწვევს ფაბულის დეფამილარიზაციის პროცესს. ვფიქრობთ, აქ რთული არ არის ნარატივის თეორიის ფორმალისტური პრინციპის ამოცნობა: თუკი ფაბულა მოვლენათა ქრონოლოგიური თანამიმდევრობაა, სიუჟეტი მოვლენათა ლოგიკური განლაგებისა და გადმოცემის მანერის მთლიანობას წარმოადგენს^{*}

სრულიად ცხადია, რომ ფორმალისტებისათვის სიუჟეტი სტრუქტურულად მონესრიგებული მოდელია, რომლის მეშვეობითაც ავტორი მარტივად ამუშავებს დადგენილ ლიტერატურულ სქემებსა და ნორმებს, ფაბულა კი — მასალის სულაც სტატიკური მთლიანობაა, რომელიც რუსული სკოლის თეორიაში არნახული პასიურობით გამოირჩევა. ავტორის როლი მინიმალიზებულია, ხოლო წარმმართველი ფუნქცია თავად ტექსტის ფორმალურ სქემებსა და ნორმებს ეკისრება.

სიუჟეტის განმარტება გაცილებით მეტ სიღრმესა და ფლექსიურობას იძენს ედვარდ მორგან ფორსტერის 1927 წელს გამოქვეყნებულ ნარკვევში „რომანის ასპექტები“. ფორსტერმა სი-

* თუკი საფეხურებრიობისა და წრიულობის ნიშნით განვიხილავთ ილია ჭავჭავაძის რიგი თხზულებების სიუჟეტებს, აღმოვაჩენთ, რომ „კაცია-ადამიანი?!“ საფეხურებრივი სტრუქტურის ნიმუშია, ხოლო „ოთარაანთ ქვრივი“ და „გლახის ნაამბობი“ — წრიულისა. წრიული სიუჟეტის პარალელიზმის ხერხთან შეჯერების ბრწყინვალე ნიმუშად კი დაეასახლებდით მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებას“, რაც ვლინდება კიდევაც სიუჟეტის გამორჩეულ მრავალფეროვნებაში.

უყუეტის შედარებით მარტივი, მაგრამ ძალზე საინტერესო დეფინიცია შემოიტანა: „ჩვენ განვსაზღვრეთ ამბავი, როგორც დროში თანამიმდევრულად განლაგებულ მოვლენათა ნარატივი. სიუჟეტიც მოვლენათა ნარატივია, მხოლოდ აქცენტი დასმულია მიზეზობრიობაზე: „მეფე მოკვდა და დედოფალიც მოკვდა“ — ეს ამბავია. „მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისაგან მოკვდა დედოფალი“ — ეს უკვე სიუჟეტია. თანამიმდევრობა დაცულია, მაგრამ დაჩრდილულია მიზეზობრიობით. ან: „დედოფალი მოკვდა, მაგრამ ვერავენ გაიგო რატომ, სანამ არ მიხვდნენ, რომ ის მოკვდა მეფეზე დარდის გამო“. ეს არის სიუჟეტი მისტერიის ელემენტებით, ფორმა, რომელსაც ძალუძს კიდევ მეტად განვითარება. ის უკვე ნაკლებ ყურადღებას აქცევს თანამიმდევრობას, არამედ სცდება ამბავის ჩარჩოებს იმდენად, რამდენადაც ამის საშუალებას იძლევა დადგენილი ნორმები“ (ქადონი: 677).

ვფიქრობთ, ფორსტერის განმარტება არამარტო დასაბუთებული, არამედ მეთოდოლოგიურად გახსნილი თეორიული მოდელია, რომელიც გაცილებით მეტ შესაძლებლობებს სძენს სიუჟეტს, ვიდრე ფორმალისტური თეორია, რომლის საბოლოო მიზანი მაინც შინაარსობრივი ელემენტების ფორმალურ ელემენტებზე დამოკიდებულობის დამტკიცებაა. ფორსტერის თეორია კარგად ერგება არამარტო იმ სიუჟეტებს, რომლებშიც განსაკუთრებით იკვეთება მიზეზ-შედეგობრიობითი ურთიერთდამოკიდებულება (მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“, „სარჩობელაზედ“, ნიკო ლორთქიფანიძის „ტრაგედია უგმიროდ“), არამედ იმ სიუჟეტებსაც, სადაც მსგავსი ტენდენცია საძიებელია, მაგრამ არსებობს პასიური ფორმით (მაგალითად, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, მიხეილ ჯავახიშვილის „კურდღელი“).

ფორსტერის თეორიამ, ერთი მხრივ, გაზარდა სიუჟეტის შესაძლებლობები, ხოლო, მეორე მხრივ, ეჭვქვეშ დააყენა ფაბულის როლისა და ფუნქციის პასიური სტატუსი, რომელიც მას

* აქ, ცხადია, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ჟანრის თეორია და ის სპეციფიკური სტანდარტები, რომლებსაც მოითხოვს ესა თუ ის ლიტერატურული ჟანრი.

ფორმალისტებმა დაუდგინეს: თუკი შესაძლებელია, რომ სიუჟეტი იყოს მეტ-ნაკლებად მიზეზ-შედეგობრიობრივი, მაშასადამე, ფაბულაც, როგორც „მოვლენათა ნარატივი“ შესაძლებელია იყოს მეტ-ნაკლებად პასიური? ამის ნათელი დადასტურებაა, თუნდაც, ანტონ ჩეხოვისა და დავით კლდიაშვილის პროზა, სადაც ფაბულა თავისთავად საინტერესო და ქმედითია და ბევრად განაპირობებს სიუჟეტის დრამატულობას.* მაშ, ფორმალისტების მიერ შემოთავაზებული თეორიული მოდელი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პრობლემის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი ვერსია და დავუშვათ სხვა თეორიული ალტერნატივების არსებობაც? მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურის თეორიამ ამ შეკითხვას დადებითად უპასუხა. ფაბულისა და სიუჟეტის თეორიულმა Pro et Contra-მ ახალ ეტაპზე გადინაცვლა და ამ ეტაპს პირობითად ნარატოლოგიის ეტაპი შეიძლება ეწოდოს. საკითხის ინტერპრეტაცია მიზანმიმართულად გაფართოვდა ნარატოლოგიის მიმართულებით. „მეოცე საუკუნეში დადგინდა საბოლოოდ ნარატოლოგიის ძირითადი ანალიტიკური კომპონენტები — სიუჟეტი, ხმა, დრო, თვალთახედვა, პერსონაჟი, როლი“ (ხარბედია 2008: 198), რამაც, სულ მცირე, ორი რამ გახადა ცხადი: ა) თანამედროვე ლიტერატურის თეორიამ აღიარა გამონაგონის ესთეტიკა; და ბ) სიუჟეტი თხრობის უმთავრეს კომპონენტად იქნა მიჩნეული.

ანალოგიური მოსაზრება დ. კლდიაშვილის თხზულებების ფაბულის შესახებ გამოთქმულია თამაზ ვასაძის მიერ (იხ. კრებული „ოთარ ჩხეიძე 90“).

ფაბულისა და სიუჟეტის პრობლემის ანალიზმა ინოვაციური სახე მიიღო სტრუქტურალისტური და პოსტსტრუქტურალისტური ლიტერატურათმცოდნეობითი სკოლების ფარგლებში — ტოდოროვი, ბრემონი, ბარტი, გრეიმასი, კრისტევა, ჟენეტი და სხვანი. ამ მოაზროვნეთა უაღრესად მნიშვნელოვანი კვლევების ფონზე განსაკუთრებულ ყურადღებას მივაქცევთ ჟერარ ჟენეტის სიუჟეტის თეორიას, ჩამოყალიბებულს ნაშრომში „ნარატივის დისკურსის გადასინჯვა“ (Narrative Discourse Revisited). არჩევანი განპირობებულია იმ გარემოებით, რომ ჟენეტის თეორია, ერთი მხრივ, ახდენს სტრუქტურალისტური და პოსტსტრუქტურალისტური სკოლების მიერ გამომუშავებული პოზიციის აკუმულირებას, ხოლო, მეორე მხრივ, წარმოადგენს ნარატივის ორიგინალურ ინტერპრეტაციას სიუჟეტისა და ფაბულის ზემოთ განხილულ ფორმალისტურ დიქოტომიასთან მიმართებაში.

ჟერარ ჟენეტის თეორიის მეთოდოლოგიურ სიახლეს, როგორც აღვნიშნეთ, წარმოადგენს სიუჟეტის გააზრება ნარატოლოგიის ქრილში, რასაც სეიმორ ჩეთმენმა „ამბავის დროსა და დისკურსის დროს შორის არსებული დროითი ურთიერთობების ელევანტური ანალიზი“ (ჩეთმენი 1978: 63) უწოდა და რაც რამდენიმე, უაღრესად საინტერესო ეტაპს ითვალისწინებს.

თავისი მეთოდოლოგიის სპეციფიკურობას ჟენეტი წიგნის შესავალ ნაწილშივე ადასტურებს და ასაბუთებს: „მე არ დავუბრუნდები იმ განსხვავებებს, რომელთა გაზიარებაც დღეს მიღებულია *ამბავის*“ (მოთხრობილი მოვლენების ერთობლიობა), *ნარატივისა* (ზეპირი ან წერილობითი დისკურსი, სხვაგვარად — თხრობა) და *ნარაციის* (რეალური ან ფიქციური აქტი, რომელიც ქმნის დისკურსს — სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თავად თხრობის პროცესი) ცნებათა გააზრებისას, მხოლოდ დავადასტურებ, რომ ხშირად პარალელს ავლებენ ისეთ ოპოზიციებს

* იგივე — ისტორიის, შინაარსის;

შორის, როგორცაა: ამბავი/ნარატივი [historiere/recit] და ფორმალისტური ოპოზიცია — ფაბულა/სიუჟეტი [story/plot]. დავადასტურებ, მაგრამ ორი მოკრძალებული პროტესტით. ვფიქრობ, ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, პირველი წყვილი უფრო მეტი მნიშვნელობითაა დატვირთული და მეტადაც გამჭვირვალეა, ვიდრე ფორმალისტური წყვილი (ან, ყოველ შემთხვევაში, მისი ფრანგული თარგმანი), რომელიც იმდენად შეუფერებელია, რომ მუდმივად მერყევ და გაუბედავ შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცაღა, მეჩვენება, რომ, კონცეპტუალური თვალსაზრისით, ჩვენეული სრული ტრიადა (ზემოთ მოხსენიებული — ი.რ.) გაცილებით ანგარიშგასაწევია ნარატივის მთლიან ფაქტთან მიმართებაში. . . დიფერენციაცია — ამბავი/ნარატივი ადვილად წარმოქმნის დღეს უკვე ფართოდ გავრცელებულ გაუგებრობას როგორც თავად ამ წყვილს, ისე ბენვენისტის მიერ შემოთავაზებულ წყვილს — ამბავი/დისკურსი [histoire/discours] შორის, რომელიც, დროთა განმავლობაში, მართალია უშეცდომოდ, მაგრამ ჩემდა სამწუხაროდ, გადავნათლე ოპოზიციად — ნარატივი/დისკურსი [recit/discours] სხვა მიზნებისდა გამო“ (ჟენეტი 1988: 13-14). დუალური სტრუქტურების — იქნება ეს ამბავი/დისკურსი, ნარატივი/დისკურსი თუ ამბავი/ნარაცია — უმთავრეს ნაკლს ჟენეტი მათ ფუნქციურ არასრულყოფილებაში ხედავს: ვერც ერთი მათგანი ვერ აკმაყოფილებს ნარატოლოგიური პროცესის მასშტაბურ გეგმებს და უფრო ნარატოლოგიის „პრეისტორიულ ეტაპს“ შეეფერება, ვიდრე თანამედროვე მდგომარეობას. ამ თვალსაზრისით, გაცილებით სრულყოფილად გამოიყურება ტრიადა — ამბავი/ნარატივი/ნარაცია, სხვაგვარად — *ისტორია (შინაარსი)/თხრობა/ნარაცია*, თუმცა, ჟენეტის აზრით, არც ის არის უხარვეზო: „ტრიადის მთავარი დეფექტი პრეზენტაციის პროცესის *თანამიმდევრობაა*, რაც შესაბამისობაში მოდის მის არარეალურ ანუ მხატვრულ გენეზისთან“ (ჟენეტი 1988: 14). არამხატვრული, მაგალითად, ისტორიული ნარატივის შემთხვევაში თანამიმდევრობის საკითხი იმთავითვე მოგვარებულია: ამბავი (დასრულებული მოვლენები) — ნარაცია (ისტორიკოსის თხრობა) — ნარატივი (ტექსტი, რო-

გორც აზროვნების აქტის შედეგი), სადაც ნარატივი წარმოადგენს ნარაციის უკუფენას, მაგრამ ხორციელდება მასთან ერთად — *თანადროულად* — და განსხვავებას ქმნის თხრობის არა იმდენად დრო, რამდენადაც — ასპექტი: ნარატივი აღნიშნავს მოთხრობილ დისკურსს, რომელიც ყალიბდება ნარაციის წიაღში. განსხვავებული ვითარებაა მხატვრულ ტექსტებში, სადაც ნარატივი გამოგონილი ანუ *სიმულირებულია*^{*}. იცვლება თანამიმდევრობა: ნარაცია ერთდროულად ახდენს როგორც ამბავის, ისე ნარატივის ინიცირებას, ხოლო ეს უკანასკნელი ორი (ამბავი და ნარატივი — ი.რ.) წარმოადგენს განუყოფელ მთლიანობას. მაგრამ ჟენეტი აღრმავებს მსჯელობას გამონაგონის მიმართულებით და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ცნებები პირობითია — არ არსებობს წმინდად რეალისტური ან წმინდად მხატვრულ-გამონაგონი ტექსტი: „ლიტერატურულმა ნარატოლოგიამ ბრმად შემოიზღუდა თავი, როდესაც მისი ანალიზი მხატვრულ ნარატივზე დაიყვანა, თითქოსდა ყველა ლიტერატურული ნარატივი აპრიორულად მხოლოდ მხატვრული გამონაგონი იყოს“ (ჟენეტი 1988: 15)^{**}. მათ შორის არსებით განსხვავებას, ჟენეტის აზრით, ქმნის ავტორის მიმართება ტექსტთან: თუ „არამხატვრული ტექსტის“ ავტორი თავის მსჯელობას დოკუმენტური მასალითა და ფაქტებით ასაბუთებს, „მხატვრული ტექსტის“ ავტორი მკვიდრდება როგორც ამბების მთხზველი. დასკვნა, რომელიც მსჯელობის ამ ფრაგმენტიდან გამოაქვს ჟენეტს, ამართლებს მის დაბეჯითებულ რწმენას „სუფთა გამონაგონის“ არარსებობაში: მხატვრული ტექსტის ნორმალური და კანონიკური სისტემა, ასკენის მკვლევარი, ავტორს მოიაზრებს არა მთხზველად, არამედ — მთხრობელად; შესაბამისად, მხატვრული ნარატივი ვერ იქნება წმინდა სახის სიმულაცია ანუ არისტოტელესეული მიმესისი, არამედ — სისტემა, რომელიც

* ტერმინს „სიმულაცია“ ჟენეტი ხმარობს ანტიკური „მიმესისის“ სინონიმად.

** აქ მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ, დავეთანხმეთ მკვლევარს და მკითხველს შევასხენოთ შუა საუკუნეების ეპოქის ლიტერატურულ ტექსტებზე ზემოთ წარმართული მსჯელობა. ჟენეტის თეორიული მოდელი ამომწურავ პასუხს იძლევა შეკითხვაზე — არის თუ არა მხატვრული ტექსტი და ფიქციონალური ტექსტი იდენტური ცნებები? პასუხი, ცხადია, უარყოფითია.

თავის თავში მოიცავს სიმულაციას (მიმესისს) როგორც ნა-
წილს. ფაბულა და სიუჟეტი, როგორც მხატვრული ნარატივის
საკვანძო ცნებები, ორ სხვადასხვა ნარატიულ საფეხურს შეესა-
ბამება: ფაბულა ასახავს მოვლენათა ისეთ თანამიმდევრობას,
როგორც სინამდვილეში მოხდა ყველაფერი, ხოლო სიუჟეტი —
ისეთ თანამიმდევრობას, როგორსაც გვთავაზობს მთხრობელი.
ამრიგად, მნიშვნელობს არა მხოლოდ ის, თუ რას ყვება მთხრო-
ბელი, არამედ — როგორ ყვება და რა მიზნით.

სიუჟეტოლოგიის ეს ეტაპი სრულიად ცხადად აირეკლავს
როგორც ანტიკურ, ისე — ფორმალისტურ გამოცდილებას,
თუმცა, განაახლებს მათ მეთოდოლოგიური ინოვაციებით. კერ-
ძოდ: ნარატოლოგების მიერ შემოათავაზებული „ამბავი“-ს
ცნება უფრო ვიწროა, ვიდრე ანტიკური „ამბავი“ და უახლოვ-
დება ფორმალისტურ „ფაბულას“, ხოლო „ნარატივი“-ს ცნება
— უფრო ფართოა, ვიდრე ფორმალისტური „სიუჟეტი“ და უახ-
ლოვდება ანტიკურ „ამბავს“. ლიტერატურული ნარატივის ინ-
ტერპრეტაციას ჟენეტი ახდენს *ამბავის დროსა* და *ნარატივის*
(*დისკურსის*) *დროს* შორის ურთიერთმიმართებების დადგენით,
აგრეთვე, *ასპექტის*, როგორც მთხრობელის მიერ ამბავის აღ-
ქმის ხერხის, და *მოდალობის*, როგორც დისკურსის მთხრობე-
ლისეული მოდელის, დადგენით. თუმცა, ძირითადი ცნებები,
რომელთაც ჟენეტი ამკვიდრებს მხატვრულ ნარატივთან და სი-
უჟეტთან მიმართებაში, შემდეგი რიგით შეიძლება დაენყოს:
თანამიმდევრობა, ხანგრძლივობა, სიხშირე.

თითოეული ამ ცნების ანალიზი ნათელს მოჰფენს ჟენეტის
თეორიის ჩვენთვის საინტერესო ასპექტს^{*}

რა არის თანამიმდევრობა?

განმარტება:

დისკურსს აქვს უნარი, გადაანაცვლოს ამბავის ცალკეული
მოვლენები იმდაგვარად, როგორადაც მას ეს სურს (გამომდი-
ნარე კონკრეტული მიზნებიდან). ამ პროცესის თვალსაჩინო

^{*} ვეყრდნობით ჩეთმენის სქემას.

მაგალითს წარმოადგენს კინოხელოვნება, რომელიც სარგებლობს მონტაჟის ტექნიკით.

მხატვრულ ტექსტში ჟენეტი თანამიმდევრობის ორ ტიპს განასხვავებს: *ნორმალურსა* და *ანაქრონიულს*. პირველ შემთხვევაში ამბავსა და თხრობის დისკურსს ერთი და იგივე თანამიმდევრობა აქვთ, ხოლო მეორე შემთხვევაში ორი სხვადასხვა ტიპის „დარღვევა“ იკვეთება: უკანგადახვევა (*ანალეფსისი*) და წინგადახვევა (*პროლეფსისი*). ანალეფსისის დროს თხრობის დისკურსი წყვეტს ამბავის ნორმალურ თანამიმდევრობას, რათა დაუბრუნდეს უფრო ადრე მომხდარ მოვლენებს; პროლეფსისი დროს თხრობის დისკურსი კვლავაც წყვეტს ამბავის ნორმალურ თანამიმდევრობას, მხოლოდ, ამ შემთხვევაში, წინ უსწრებს მას, რათა გადაინაცვლოს მომავალი მოვლენებისაკენ. აღსანიშნავია, რომ პროლეფსისის გააქტიურებისას ამბავის მიმდინარე მოვლენები იძენს შუალედური მოვლენების სტატუსს, რომლებიც აუცილებლად უნდა იყოს რეტროსპექტირებული ტექსტის მომავალ პასაჟებში^{*}

ანაქრონიულ თანამიმდევრობაში ჟენეტი განასხვავებს ანაქრონიის *მანძილსა* და *ამპლიტუდას*. მანძილი არის დროის ის სინკოპა, რომელიც განფენილია „ახლა“-დან „უკან“, ანაც — „წინ“ შუალედებში ანაქრონიის დაწყებამდე; ამპლიტუდა, თავის მხრივ, წარმოადგენს ანაქრონიული მოვლენების ხანგრძლივობას. ანაქრონია, ჟენეტის თეორიით, შეიძლება იყოს გარეგანი, შინაგანი, ანაც — მათი ნაზავი, ანუ სინთეზური. გარეგანი ანაქრონია იწყება და მთავრდება „ახლა“-მდე; შინაგანი ანაქრონია იწყება „ახლა“-ს შემდეგ; სინთეზური ანაქრონია კი იწყება „ახლა“-მდე და მთავრდება „ახლა“-ს შემდეგ. შინაგანი ანაქრონია შეიძლება იყოს პეტეროდიეგეტური ან ჰომეოდიეგეტური. პირველ შემთხვევაში „ახლა“-ს შემდგომი მოვლენები იკვეთება „ახ-

^{*} ანალეპტიკური თანამიმდევრობის მაგალითები მრავლად დაიძებნება ქართულ და მსოფლიო ლიტერატურაში, პროლეპტიკური თანამიმდევრობის საუკეთესო ნიმუშებად კი შეიძლება დავასახელოთ ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“ და მიხაილ ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტა“.

ლა“-ს ფარგლებში მიმდინარე მოვლენებთან, მეორე შემთხვევაში — არა. ჰომეოდიეგეტური ანაქრონია შეიძლება ატარებდეს დასრულებულ ან განმეორებად ხასიათს: ის ან ერთჯერადად ავსებს ტექსტუალურ ნაპრალებს, ანაც — მრავალჯერადი და თვითგანმეორებადია.

ანაქრონიული თანამიმდევრობა, ჟენეტიკის თეორიით, წარმოშობს „არაქრონო-ლოგიკურ“ ურთიერთმიმართებას ამბავსა და თხრობის დისკურსს შორის. ამ დამოკიდებულების სათავეს ჟენეტიკი ამბავის ორგანიზების თავისებურებაში ეძებს: ერთი მხრივ, როცა ამბავი გამოირჩევა ერთი თემატური ხაზის თანწყობით, ის წამოადგენს დროებითი მიზიდულობის ცენტრს, რომელთან მიმართებაშიც ყალიბდება ანაქრონიზმი; მეორე მხრივ, ამბავი შეიძლება შეიცავდეს (და ტრადიციულად, ასეც არის) ორ, სამ ან მეტ თემატურ ხაზს: თითოეულ მათგანს თავისი გრავიტაციის ცენტრი აქვს, თავისი „ახლა“, და დამოკიდებულება ამ თემატურ ხაზებს შორის შეიძლება უამრავ სხვადასხვა ვარიანტად დაიშალოს (გადაკვეთა, გამიჯვნა, ერთდროულობა და სხვა). ასეთ შემთხვევაში ანაქრონიზმის პროცენტული წილი ტექსტში საგრძნობლად იზრდება*.

საინტერესოა, რომ ანაქრონიზმის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო მოდელს სიუჟეტში — ექსპოზიციას — ჟენეტიკი მიიჩნევს ანალეფსისისა და პროლეფსისის უფრო ფუნქციად, ვიდრე სახეობად. თუკი ექსპოზიციის ტრადიციული განმარტება მას შემაჯამებლურ ხასიათს სძენს (იხ. ზემოთ) და ანალეფსისის ფუნქციას ანიჭებს, ჟენეტიკისეული ხედვა სრულიად განსხვავებულია: მისი აზრით, მე-20 საუკუნის ლიტერატურამ დაძლია აღწერითი დამოკიდებულება ექსპოზიციისადმი და გადაანაცვლა იგი „მომხდარი მოვლენების გამჟღავნების“ სიბრტყეზე: უმეტეს შემთხვევაში ექსპოზიცია გადანაწილებულია ტექსტში და ემსახურება პერსონაჟის (ან ტექსტის სხვა მოდელის) ეტა-

* ანაქრონიზმის მრავალფეროვანი ფორმებით გამოირჩევა გურამ დოჩანაშვილისა და ოთარ ჭილაძის პროზა. რომანებში „სამოსელი პირელი“, „ლოდი ნასაყდრალი“, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, „ყოველმან ჩემმან მოუწელმან“ ანაქრონიზმის პრაქტიკულად ყველანაირი შესაძლებლობებია წარმოდგენილი. ანაქრონიზმის დემონსტრირებას ვირტუოზული ოსტატობით ახდენენ მარკესი, ლიოსა, კორტასარი.

პოპრივ წარდგინებას არამარტო „პირველი ეფექტის“, არამედ ტექსტში უზვად გაბნეული სიღრმისეული წიაღსვლების გზით, როგორც ანალეფსისის, ისე — პროლეფსისის მოდელში.

თანამიმდევრობა უშუალო კავშირშია ხანგრძლივობის კატეგორიასთან.

რა არის ხანგრძლივობა?

განმარტება:

ხანგრძლივობა* ადგენს ურთიერთმიმართებას, რომელიც არსებობს თხრობის დროსა (დისკურსის დროსა) და სიუჟეტური მოვლენების ხდომილობის დროს შორის.

გამომდინარე თავისი დანიშნულებიდან, ხანგრძლივობა, ენეტიკის აზრით, შეიძლება იყოს ხუთი ტიპის:

1. *რეზიუმირებული* — როდესაც დისკურსის დრო უფრო მოკლეა, ვიდრე სიუჟეტური დრო. დისკურსი მოკლედ აღწერს სიუჟეტურ მოვლენებს მათი რედუცირების გზით. საუკეთესო მაგალითს ამისათვის წარმოადგენს პერსონაჟთა შორის დიალოგის შინაარსის გადმოცემა თავად დიალოგის დეტალიზების გარეშე. ამ მეთოდს აქტიურად იყენებს კინემატოგრაფიული ხელოვნებაც (ამგვარი ხანგრძლივობით დატვირთულია „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი);

2. *ელიფსისტური* — როდესაც დისკურსის დრო არა მარტო უფრო მოკლეა, ვიდრე სიუჟეტური დრო, არამედ ნულოვანია. დისკურსი შეჩერებულია, მაშინ როდესაც სიუჟეტური დრო, სავარაუდოდ, გაედინება. ეს არის დისკურსული პაუზა, როდესაც ხდება თხრობის წყვეტა, ხოლო აღდგენა აღინიშნება მხოლოდ გარკვეული (სავარაუდო) სიუჟეტური დროის გასვლის შემდეგ

* საგულისხმოა, რომ რამდენიმე გამოცემაში „ხანგრძლივობის“ ცნება ენეტიკმა ჩაანაცვლა ტერმინით „სიჩქარე“, რაც ახსნა სიჩქარის მნიშვნელობით დისკურსის, სიუჟეტისა და, დამატებით, კითხვის დროთა ხანგრძლივობითი ურთიერთმიმართების დადგენის პროცესში.

(ამის მაგალითად გამოდგება თეიმურაზ ხევისთავის ხეტიალის არაღწერილი დეტალები რომანში „ჯაყოს ხიზნები“);

1. *სცენიური* — როდესაც დისკურსის დრო და სიუჟეტური დრო ერთმანეთს ემთხვევა. ეს არის უნივერსალური მდგომარეობა ტექსტში, რაც თხრობის კლასიკური მანერისთვის არის დამახასიათებელი (საუკეთესო მაგალითს აქ კვლავაც მე-19 საუკუნის კლასიკური რეალიზმის ტექსტები წარმოადგენს);

2. *განვლილი* — როდესაც დისკურსის დრო უფრო გრძელია, ვიდრე სიუჟეტური. ამგვარი შემთხვევები ტექსტში უკავშირდება სიუჟეტური დროის ხელოვნურად განვლვას მოვლენათა მიერ ერთმანეთის გადაფარვის ან გამეორების გზით, როდესაც სიუჟეტი თვისებრივად ახალს არაფერს გვთავაზობს, დისკურსი კი გრძელდება. განსაკუთრებული გამოყენება ამ ხერხს აქვს კინემატოგრაფში: შენელებული კადრები, ანაც ერთი და იგივე მოვლენების (მოძრაობების, ქმედებების) გამეორება ერთ ადგილას ტკეპნის სიუჟეტურ დროს, სამაგიეროდ კი — ახანგრძლივებს დისკურსულს; მოვლენათა ვერბალური აღწერა უფრო ხანგრძლივია, ვიდრე თავად მოვლენათა ხანგრძლივობა (ამ თვალსაზრისით საინტერესო მაგალითებს გვთავაზობს პოსტ-მოდერნისტული პროზა);

3. *დესკრიპტიული* — როდესაც დისკურსის დრო არა მარტო უფრო გრძელია, ვიდრე სიუჟეტური, არამედ სიუჟეტური დრო არის ნულოვანი. ამგვარი სურათი, ძირითადად, ტექსტის აღწერით პასაჟებში ფიქსირდება: პორტრეტის, ინტერიერის, ექსტერიერის, ლანდშაფტის აღწერისას, როდესაც სიუჟეტური მოვლენები განწყვეტილია, შეჩერებულია და ასპარეზი ეთმობა დისკურსს.

ხანგრძლივობის მნიშვნელოვანი მეკავშირეა სიხშირე.

რა არის სიხშირე?

განმარტება:

სიხშირე ადგენს შესაბამისობას ნარატივის (დისკურსის) დროსა და სიუჟეტური მოვლენების ხდომილობათა დროს შორის.

სიხშირე შეიძლება იყოს:

1. *ერთჯერადი* — როდესაც ერთი კონკრეტული მოვლენის რეპრეზენტაცია ხორციელდება ერთი კონკრეტული დისკურსით;

2. *მრავალჯერადი* — როდესაც მრავალჯერადი მოვლენის რეპრეზენტაცია ხორციელდება მრავალჯერადი დისკურსით;

3. *განმეორებადი* — როდესაც განმეორებადი (ერთი და იგივე) მოვლენის რეპრეზენტაცია ხორციელდება განმეორებადი (ერთი და იმავე) დისკურსით;

4. *განმეორებადი და მრავალჯერადი* — როდესაც განმეორებადი და მრავალჯერადი მოვლენის რეპრეზენტაცია ხორციელდება ერთი კონკრეტული დისკურსით.

თუკი შევაჯამებთ წარმოდგენილ ინფორმაციას, დავასკვნით, რომ ამბავისა და სიუჟეტის წინააღმდეგობრივი წყვილის პრობლემა ჟენეტიდან მჭიდროდ არის დაკავშირებული თხრობის სისტემასთან და დროის კატეგორიასთან (*თანამიმდევრობა, ხანგრძლივობა, სიხშირე*) და, რაც მთავარია, არსობრივად ტრიადულია (*ამბავი, ნარატივი, ნარაცია*) და არა — დუალური (*ფაბულა/სიუჟეტი*). პოსტსტრუქტურალისტური პოეტიკა არ უარყოფს წინამორბედ თეორიულ მოდელებს, მაგრამ აფართოებს ნარატივის სიღრმისეული ანალიზის მიმართულებით. ამ თვალსაზრისით, ჟენეტის თეორიაში ბევრი რამ არის საგულისხმო:

1. ჟენეტი შლის ტრადიციულად დადგენილ საზღვრებს წმინდად რეალისტურ და წმინდად მხატვრულ-გამონაგონ ტექსტს შორის. ამ გადანწყვეტილებით მეცნიერი: ა) აფართოვებს ლიტერატურული ნარატივის ცნებას; ბ) ააქტიურებს ფაბულისა და სიუჟეტის ტრადიციულ ურთიერთმიმართებას; გ) სიცოცხლისუნარიანობას სძენს ფაბულას როგორც ავტორისეული თხრობის განმაპირობებელ ფორმასა და მთლიანი მხატვრული სისტემის უმნიშვნელოვანეს ნაწილს;

2. ჟენეტი ახდენს ლიტერატურული ნარატივის ინტერპრეტაციას ამბავის დროსა და დისკურსის დროს შორის ურთიერთმიმართებების ანალიზის გზით. შემოაქვს ახალი ცნებები: *თანამიმდევრობა, ხანგრძლივობა, სიხშირე*. ამ ცნებათა დამკვიდრება მას საშუალებას აძლევს, დაადგინოს: ა) თხრობის პროცესის

(მიმდინარეობის) განსხვავებული ფორმები; ბ) მიმართების ყველა შესაძლო ფორმა დისკურსის დროსა და სიუჟეტურ დროს შორის; გ) რეპრეზენტაციის განსხვავებული შესაძლებლობები; დ) ლიტერატურული ნარატივის შე[უ]საბამისობას კინემატოგრაფიულ ნარატივთან.

ჟენეტის თეორია კომპლექსური სისტემაა, რომელიც ითვალისწინებს როგორც არისტოტელეს მიმესისის თეორიას, ისე — რუსული ფორმალისტური სკოლისა და სტრუქტურალისტური პოეტიკის მიდგომებს ამბავისა და თხრობის პრობლემებთან. არის თუ არა სრულყოფილი ნარატიოლოგიების, კერძოდ, ჟენეტის თეორია? სრულყოფილება, სწორედ ის ცნებაა, რომელზეც დიდი ხანია უარი თქვა ლიტერატურის თეორიამ იმ „მარტივი“ მიზეზის გამო, რომ ლიტერატურული ტექსტი მუდმივი ინტერპრეტაციის ობიექტია და მისი კვლევა სრულიად განსხვავებულ და ახალ-ახალ მეთოდებს შეიძლება დაექვემდებაროს.

* * *

„მეფე მოკვდა და დედოფალიც მოკვდა“.

„მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისაგან მოკვდა დედოფალი“.

ახლა დანამდვილებით ვიცით, რომ განსხვავებას ამ ორ, ერთი შეხედვით მარტივ ფრაზას შორის ბევრი რამ შეიძლება ქმნიდეს: ნარმოსახვა, რომელიც მითისქმნადობის პროცესში ფრთიანდება, დამა[უ]ჯერებელი, რომელიც გამოწვევის უკუფენას წარმოადგენს, მიზეზ-შედეგობრიობა, რომელიც წარმოაჩენს კავშირებს, ანაც — თხრობის ხელოვნება, რომელიც ქმნის განსხვავებებს. . . ყოველ მოსაზრებას თავისი არგუმენტები და კონტრ-არგუმენტები გააჩნია, უტყუარი პასუხი არც არსებობს და, მით უმეტეს, არც ზედაპირზე ძევს, პასუხი ამ შეკითხვაზე მეთოდოლოგიური მნიშვნელობისაა, ხოლო დავა — დისკურსული ხასიათის, ვინაიდან პრობლემა ტექსტის თეორიის სფეროს განეკუთვნება, სწორედ იმ სფეროს, სადაც ნებისმიერი სახის წინააღმდეგობა მეთოდოლოგიურ ვარაუდებსა და შესაძლებლობებზეა დაფუძნებული.

დამოწმებული ლიტერატურა:

ამირხანაშვილი 2006: ამირხანაშვილი ი. აგიოგრაფია და ისტორიის კომპოზიცია // სჯანი, № 7. თბ.: 2006.

არისტოტელე 1944: არისტოტელე, პოეტიკა. წინასიტყვაობა. თარგმანი და კომენტარები პროფ. სერგი დანელიასი. თბ.: 1944.

არისტოტელე 1976: არისტოტელე, პოეტიკა. თარგმანა ბაჩანა ბრეგვაძემ // ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“. 1976, გვ. 76-93.

არისტოტელე 1981: არისტოტელე, რიტორიკა. თბ.: 1981.

ბურიანი 1997: Burian, P. Myth into muthos: the shaping of tragic plot // The Cambridge Companion to Greek Tragedy (ed. By P. E. Easterling). Cambridge University Press, 1997.

დოიაშვილი 2010: დოიაშვილი თ. „სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა“ // სჯანი, № 11. თბ.: 2010.

ელბაქიძე 2007: ელბაქიძე მ. ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში. თბ.: 2007

ეიხენბაუმი: Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // http://www.opojaz.ru/method/method_intro.htm

ეიხენბაუმი 2010: ეიხენბაუმი ბ. როგორაა აგებული გოგოლის „შინელი“ // ლიტერატურის თეორია ქრესტომათია. ტ. 2. თბ.: 2010.

კალანდარიშვილი 2009: კალანდარიშვილი ე. ბიბლიის განმარტების მეთოდები // სჯანი, № 9. თბ.: 2010.

კიკნაძე 2008: კიკნაძე ზ. ქართული ფოლკლორი. თბ.: 2008.

ლომიძე 2008: ლომიძე თ. რუსული ფორმალური სკოლა // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: 2008.

ლოუ 2007: Lowe N. Y. Comedy. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

პლატონი 2003: პლატონი, სახელმწიფო. ძველი ბერძნულიდან თარგმანა ბაჩანა ბრეგვაძემ. თბ.: 2003.

პოკოკი 1980: Pocock, Gordon. Boileau and the Nature of Neo-Classicism. Cambridge University Press, 1980.

პროპი 1984: პროპი, ე. ზღაპრის მორფოლოგია. თბ.: 1984.

ჟენეტი 1988: Genette, G. Narrative Discourse Revisited. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York. Cornell University Press, 1988.

რატინი 2005: რატინი ი. ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის. თბ.: 2005.

რატინი 2007: რატინი ი. ილია და მისი მკითხველი // ილია ჭავჭავაძე 170. საიუბილეო კრებული. თბ.: 2007.

რატინი 2008: რატინი ი. მიხალ ბახტინის თორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: 2008.

სიდნი 1962: Sidney, P. The Defence of Poetry // Literary Criticism. Plato to Dryden. Ed. By Allan H. Gilbert. Detroit, 1962.

ფორსტერი 1927: Forster, E. M. Aspects of the Novel, 1927 (მეორე გამოცემა — 1985).

ფორსტერი: Forster, E. M.

http://www.brainyquote.com/quotes/authors/e/e_m_forster.html).

ქადონი 1999: Cudon, J. A. (revised by C.E.Preston) Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Penguin Books, 1999.

შკლოვსკი 2010: შკლოვსკი ვ. ხელოვნება, როგორც ხერხი // ლიტერატურის თეორია ქრესტომათია. ტ. 2. თბ.: 2010.

შკლოვსკი: Шкловский В. Искусство как приём //

<http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>)

შკლოვსკი: Шкловский В. Литература вне «сюжета»

http://www.opojaz.ru/shklovsky/vne_sujeta.htm

შკლოვსკი: Шкловский В. Строение рассказа и романа //

http://www.opojaz.ru/shklovsky/stroenie_rasskaza.htm

შტალი 1975: Шталь И. В. Гомеровский эпос. М., «Высшая школа», 1975.

ჩეთმენი 1978: Chatman, S. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, 1978.

ცანავა 2009: ცანავა რ. მეტაფორა. თბ.: 2009;

ხარბელია 2008: ხარბელია მ. ნარატოლოგია // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: 2008.

ჯირალდი 1968: Gibaldi, J. B. Cinthio on Romances. Translation of the *Discorso intorno al comporro dei romanzi*, with introduction and notes by Henry L. Snuggs. University of Kentucky Press, 1968.

ჰარლანდი 1999: Harland, R. Literary Theory from Plato to Barthes. An Introductory History. Palgrave Macmillan, 1999.

ჰოლი 1963: Hall, V. JR. A Short History of Literary Criticism. New York University Press, 1963.

წინასიტყვაობა.....	3
ნაწილი პირველი - <i>მითი და მითის შემნაღობა.....</i>	12
ნაწილი მეორე - <i>ანტიფიქციიდან ფიქციისაკენ.....</i>	47
ნაწილი მესამე - <i>ფაბულა და სიუჟეტი.....</i>	57
ნაწილი მეოთხე - <i>სიუჟეტოლოგია + ნარატოლოგია.....</i>	70
დამონმებული ლიტერატურა.....	80