



ლიტერატურის თეორია

რანე უელაკი
ოსტინ უორანი

ლიტერატურის თეორია

რენე უელაკი
ოსტინ უორენი

* * *



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 2010

ლიტერატურის თეორია. განახლებული გამოცემა.
რენე უელეკი, ოსტინ უორენი
Theory of Literature: New Revised Edition.
Rene Wellek, Austin Warren

კრიტიკის კლასიკა, რომელიც იკვლევს ლიტერატურის ბუნებას, ფუნქციას, ფორმასა და შინაარსს. «ყველაზე მონენსრიგებული, მრავლისმომცველი და მიზანდასახული მცდელობა... ლიტერატურის შესწავლა ერთდროულად საზრიანი და თავისუფალი გახადოს» (ნიუ იორკ ტაიმსი)

ავტორებმა სცადეს დაეკავშირებინათ პოეზია (ლიტერატურული თეორია) კრიტიკასთან (ლიტერატურის შეფასება), მეცნიერებასთან (კვლევა) და ლიტერატურის თეორიასთან (ლიტერატურის თეორიის დინამიკა და თეორიისა და კრიტიკის სტატისტიკურობა). ავტორთა მცდელობა წარმატებით დასრულდა და წიგნმა მოულოდნელი პოპულარობა მოიპოვა, განსაკუთრებით, როგორც სტუდენტთა სახელმძღვანელომ. წიგნი მრავალჯერ გამოიცა და მრავალ ენაზე ითარგმნა.

წიგნი საინტერესო იქნება ჰუმანიტარული ფაკულტეტების სტუდენტებისა და ფართო მკითხველისათვის.

წიგნის თარგმანი დაფინანსდა საქართველოს მეცნიერებისა და განათლების სამინისტროს პროგრამით — „საუნივერსიტეტო სახელმძღვანელოების განვითარება“. წიგნი მომზადდა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის მიერ.

ISBN 978-9941-9085-8-3

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო

Ilia State University Press
3/5 K. Cholokashvili Ave, Tbilisi, 0162, Georgia

შინაარსი

წინასიტყვაობა პირველი გამოცემისთვის.....	5
წინასიტყვაობა მეორე გამოცემისთვის	9
წინასიტყვაობა მესამე გამოცემისთვის.....	10

ნაწილი პირველი

განმარტებანი და განსხვავებანი	11
1. ლიტერატურა და ლიტერატურათმცოდნეობა.....	13
2. ლიტერატურის ბუნება	22
3. ლიტერატურის ფუნქცია.....	36
4. ლიტერატურის თეორია, კრიტიკა და ისტორია.....	51
5. ზოგადი, შედარებითი და ეროვნული ლიტერატურათმცოდნეობა.....	63

ნაწილი მეორე

მოსამზადებელი სტადიები	75
6. ფაქტების ორგანიზება და დასაბუთება.....	77

ნაწილი მესამე

ლიტერატურის შესწავლის გარეგანი მეთოდი.....	97
შესავალი.....	99
7. ლიტერატურა და ბიოგრაფია	102
8. ლიტერატურა და ფსიქოლოგია.....	111
9. ლიტერატურა და საზოგადოება.....	131
10. ლიტერატურა და იდეები.....	157
11. ლიტერატურა და ხელოვნების სხვა დარგები	180

ნაწილი მეოთხე

ლიტერატურის შინაგანი შესწავლა.....	199
შესავალი	201
12. ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუში და მისი არსებობის ნესი.....	205

13. ევფონია, რიტმი და მეტრი	228
14. სტილი და სტილისტიკა	252
15. სახე, მეტაფორა, სიმბოლო, მითი	270
16. ნარატიული ლიტერატურის ბუნება და მოდუსები.....	309
17. ლიტერატურული ჟანრები.....	329
18. შეფასება.....	347
19. ლიტერატურის ისტორია.....	367
შენიშვნა.....	393
შენიშვნა.....	395
ბიბლიოგრაფია.....	453
ინდექსი.....	511

წინასიტყვაობა პირველი გამომცემისთვის

*

წინამდებარე ნაშრომისთვის სათაურის შერჩევა საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. ისეთი ჯეროვანი „მოკლე სათაურიც“ კი, როგორცაა „ლიტერატურის თეორია და ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდოლოგია“, ალბათ, მეტისმეტად ტლანქია. ეს წიგნი მეცხრამეტე საუკუნემდე რომ დაწერილიყო, ყველაფერი იოლად მოგვარდებოდა, რადგან მაშინ ვრცელი, ანალიტიკური სათაური სატიტულო ფურცელს დაიკავებდა, წიგნის ყუაზე კი, უბრალოდ, წარწერა „ლიტერატურა“ აღმოჩნდებოდა.

ჩვენ დაწვერეთ წიგნი, რომელსაც, რამდენადაც ვიცით, უშუალო ანალოგი არ მოეძებნება. ეს წიგნი არ გახლავთ სახელმძღვანელო, რომელიც ახალგაზრდებს პირველ ბილიკებს უკვალავს ლიტერატურის გაგების გზაზე, და არც (მორიცის „მიზნებისა და მეთოდების“ მსგავსად) მეცნიერული კვლევის მეთოდების მიმოხილვას წარმოადგენს. შესაძლოა, ის მაინც ყველაზე მეტად ენათესავებოდეს „პოეტიკას“ და „რიტორიკას“ (არისტოტელედან მოყოლებული, ბლერის, კემპბელისა და კეიმის ჩათვლით), ანდა ბელეტრისტიკის ჟანრებისა და სტილისტიკის სისტემურ გამოკვლევებს, ანდა ისეთ წიგნებს, როგორცაა „ლიტერატურული კრიტიკის პრინციპები“. შევეცადეთ, „პოეტიკა“ (ანუ ლიტერატურის თეორია) და „კრიტიკა“ (ლიტერატურის შეფასება) „მეცნიერებასთან“ (ანუ „კვლევასთან“) და „ლიტერატურის ისტორიასთან“ (ლიტერატურის „დინამიკა“ თეორიისა და კრიტიკის „სტატიკურობის“ საპირისპიროდ) დაგვეკავშირებინა. ჩვენი წიგნი, გარკვეულწილად, უახლოვდება ზოგიერთ გერმანულ და რუსულ ნაშრომს, მაგალითად, ვალცელის „Gehalt und Gestalt“, იულიუს პეტერსენის „Die Wissenschaft von der Dichtung“, ან ტომაშევესკის „ლიტერატურის თეორიას“. თუმცა, გერმანელებისაგან განსხვავებით, მოვერიდეთ სხვათა თვალსაზრისების უბრალო რეპროდუქციას და, მიუხედავად იმისა, რომ ვითვალისწინებთ სხვათა ხედვასა და მეთოდებს, წინამდებარე ნაშრომი მყარად დასაბუთებულ თვალ-

წინასიტყვაობა პირველი გამოცემისთვის

საზრისს ეფუძნება. ტომაშვესკისაგან განსხვავებით, არ ვისწრაფვით, წარმოვადგინოთ ელემენტარული განმარტება ისეთი საკითხებისა, როგორცაა პროსოდია. ჩვენ არც გერმანელებით ეკლექტიკურები ვართ და არც რუსებებით დოგმატურნი.

შედარებით ადრეული პერიოდის ამერიკული მეცნიერების სტანდარტების მიხედვით, ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ამოსავალ დებულებათა ფორმულირების ყოველი მცდელობა (ამგვარი კვლევისას კი უთუოდ უნდა გავცდეთ „ფაქტებს“), პრეტენზიული და „არამეცნიერულიც“ კია, ხოლო ამ მეტად სპეციალიზებული გამოკვლევების მიმოხილვა და შეფასება, გარკვეულწილად, სხვა არაფერია, თუ არა კადნიერება. უდავოა, რომ ყოველ სპეციალისტს როდი დააკმაყოფილებს მისი სპეციალობის ჩვენული შეფასება. მაგრამ ამომწურავ განხილვას მიზნად სულაც არ ვისახავდით: ჩვენ მიერ მოყვანილი ლიტერატურული მაგალითები ყოველთვის მხოლოდ მაგალითებს წარმოადგენს და არა რაიმეს „დასაბუთებას“; ბიბლიოგრაფიებიც „შერჩევითი“ ხასიათისაა. არც ის გვიცდია, ჩვენ მიერ დასმული ყველა კითხვისთვის გაგვეცა პასუხი. მიგვაჩნია, რომ ჩვენთვისაც და სხვისთვისაც ამოსავალი იყო ის, რომ ჩვენს კვლევებს ინტერნაციონალური ღირებულება ჰქონოდა, დაგვესვა სწორი კითხვები და შეგვემუშავებინა მეთოდთა გარკვეული სისტემა.

ამ წიგნის ავტორებმა, რომლებიც პირველად 1939 წელს აიოვას უნივერსიტეტში შეხვდნენ ერთმანეთს, უმაღვე აღმოაჩინეს, რომ ლიტერატურის თეორიისა და მეთოდოლოგიის სფეროში თანამოაზრეები იყვნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვაგვარი აღზრდა-განათლება ჰქონდათ მიღებული, ორივე მათგანმა განვითარების მსგავსი გზა განვლო, შეისწავლა ისტორიული გამოკვლევები და „იდეთა ისტორია“ და მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ლიტერატურის შესწავლა მკაცრად ლიტერატურული უნდა იყოს. ორივე მიიჩნევდა, რომ „მეცნიერულობა“ და „კრიტიკა“ კორელაციური ცნებებია; ორივე მათგანისთვის მიუღებელი იყო „თანამედროვე“ და წარსული დროის ლიტერატურის გამიჯვნა.

1941 წელს მათ დანერგეს ორი თავი — „ისტორია“ და „კრიტიკა“ — საერთო წიგნისთვის „ლიტერატურული მეცნიერება“. მისი ინიციატორი და რედაქტორი იყო ნორმან ფორსტერი, რომ-

ლის ნააზრევსა და თანადგომასაც ავტორები დიდად აფასებენ. სწორედ მას უძღვნიან ავტორები ამ წიგნს (თუმცა არ სურთ, რომ ამით მკითხველს მცდარი შთაბეჭდილება შეექმნას თავად ფორსტერის დოქტრინის შესახებ).

წინამდებარე წიგნის თავების დაწერა ამ საკითხებისადმი ამჟამად არსებულმა ინტერესმა განაპირობა. მიუხედავად იმისა, რომ ბატონმა უელექმა უმთავრესად 1-2, 4-7, 9-14 და 19 თავებზე იმუშავა, ბატონმა უორენმა კი 3, 8 და 15-18 თავები დაწერა, წიგნი ორ ავტორის მჭიდრო თანამშრომლობის და თვალსაზრისთა თანხვედრის ნამდვილ მაგალითს წარმოადგენს. იმის მიუხედავად, რომ ეს ავტორები იყენებენ სხვადასხვაგვარ ტერმინოლოგიასა და სტილს, და განსხვავებულ საკითხებს იკვლევენ, მათი აზრით, ორი განსხვავებული მიდგომის არსებითი შეთანხმება ამის კომპენსირებას ახდენს.

ჩვენ ისლა დაგვრჩენია, მაღლობა გადავუხადოთ დოქტორ სტივენსს და როკფელერის ფონდის ჰუმანიტარულ განყოფილებას, რომელთა დაუხმარებლად ამ წიგნის შექმნა შეუძლებელი იქნებოდა. მაღლობას ვუხდით ასევე აიოვას უნივერსიტეტის პრეზიდენტს, დეკანებს და დეპარტამენტის თავმჯდომარეს დახმარებისა და იმისათვის, რომ დრო არ დაიშურეს ჩვენთვის.; რ. პ. ბლექმურსა და ჯ. კ. რენსომს — თანადგომისთვის; უოლეს ფოულის, რომან იაკობსონს, ჯონ მაკგალიარდს, ჯონ ს. პოუპს და რობერტ პენ უორენს, რომლებმაც ზოგიერთი თავი წაიკითხეს; მისს ელისონ უაიტს, რომელმაც განსაკუთრებული დახმარება გაგვინია ამ წიგნზე მუშაობის განმავლობაში.

ავტორებს სურთ, აგრეთვე, აღნიშნონ ზოგიერთი რედაქტორისა და გამომცემლის გულისხმიერება, რომელთაც ნება დაგვრთეს, ჩვენი ადრეული ნაშრომებიდან ზოგიერთი მონაკვეთი შეგვეტანა წინამდებარე წიგნში: დიდი მაღლობა ლუიზიანას უნივერსიტეტის გამომცემლობას და კლინთ ბრუქსს, Southern Review-ს ყოფილ რედაქტორს („ლიტერ ატურული ნაწარმოების არსებობის მოდუსის“ ამ წიგნში ჩართვის გამო); ჩრდილოეთ კაროლინის უნივერსიტეტის გამომცემლობას (იმის გამო, რომ წინამდებარე წიგნში ჩავრთეთ მცირე ნაწილი „ლიტერატურის ისტორიისა“ „ლიტერატურულ მეცნიერებაში“, რედ. ფორსტერი, 1941); კოლუმბიის უნივერსიტეტის გამომცემლობას (რომელმაც

წინასიტყვაობა პირველი გამოცემისთვის

ნება დაგვრთო ამ წიგნში შეგვეტანა მონაკვეთები ნაშრომებიდან „პერიოდები და მიმდინარეობები ლიტერატურის ისტორიაში“ და „პარალელები ლიტერატურასა და ხელოვნებას შორის“, რომელიც გამოქვეყნდა „ინგლისური ინსტიტუტის მატეიანეში“ 1940 და 1941 წლებში); ფილოსოფიურ ბიბლიოთეკას (რომელმაც ნება დაგვრთო ამ წიგნში შეგვეტანა მონაკვეთები ნაშრომებიდან „ამბოხი პოზიტივიზმის წინააღმდეგ“ და „ლიტერატურა და საზოგადოება“, რომელიც თავის დროზე გამოქვეყნდა „მეოცე საუკუნის ინგლისურში“, რედ. კნიკერბოკერი, 1946).

ნიუ ჰეივენი, 1 მაისი, 1948 წელი

რენე უელეკი
ოსტინ უორენი

წინასიტყვაობა მეორე გამოცემისთვის

*

მეორე გამოცემა, არსებითად, იმეორებს პირველს, თუმცა ტექსტში მცირეოდენი შესწორებები და განმარტებები შევიტანეთ. ამას გარდა, მოვიყვანეთ რამდენიმე დამატებითი არგუმენტი და მივანიშნეთ იმ ახალ მიმდინარეობებზე, რომლებიც ბოლო დროს გაჩნდა ლიტერატურის თეორიაში. ამასთან, გადავწყვიტეთ, წიგნიდან ამოგვეღო პირველი გამოცემის ბოლო თავი („ლიტერატურის შესწავლა ასპირანტურაში“), რადგან გამოცემიდან (1946) ათი წლის შემდეგ ის რამდენადმე მოძველდა — ნაწილობრივ იმიტომ, რომ ამ თავში შემოთავაზებული რამდენიმე რეფორმა ბევრგან უკვე განხორციელდა. გარდა ამისა, განვაახლეთ ბიბლიოგრაფია — ნაკლებად მნიშვნელოვანი და ნაკლებად ხელმისაწვდომი ნაშრომების ნაცვლად მასში შევიტანეთ გარკვეული რაოდენობა ამ საკითხებისადმი მიძღვნილი იმ უამრავი გამოკვლევისა, რომლებიც ბოლო რვა წლის განმავლობაში გამოქვეყნდა.

შობა, 1955

რენე უელეკი
ოსტინ უორენი

წინასიტყვაობა მესამე გამოცემისთვის

*

სასიხარულოა, რომ წიგნმა უკვე მესამედ იხილა დღის სინათლე ამერიკასა და ინგლისში, აგრეთვე ის, რომ იგი უკვე ითარგმნა ესპანურად, იტალიურად, იაპონურად, კორეულად, გერმანულად, პორტუგალიურად, ებრაულად და გუჯარათის ენაზე. ჩვენ ამჯერადაც განვაახლეთ ბიბლიოგრაფია. ტექსტში შევიტანეთ მცირეოდენი შენიშვნები და შესწორებები. თუმცაღა, მესამე გამოცემა, მნიშვნელოვანწილად, მეორის ხელახალ გამოცემას წარმოადგენს. ზოგიერთ საკითხთან დაკავშირებით შევეცადე, ჩემი იდეები განმეხილა და განმეფითარებინა იელის უნივერსიტეტის პრესის მიერ „კრიტიკის კონცეპტების“ სახელწოდებით 1963 წელს გამოცემულ გაზეთებში, რაც შენიშვნებშია მითითებული. ჩემი „თანამედროვე კრიტიკის ისტორია“ წარმოადგენს მცდელობას, გაამყაროს აქ ჩამოყალიბებული თეორიული პოზიცია, რომელიც, თავის მხრივ, „ლიტერატურის თეორიაში“ წამოყენებულ კრიტერიუმებსა და ღირებულებებს ეფუძნება.

ნიუ ჰეივენი, კონექტიკუტი, სექტემბერი, 1962 წელი

რენე უელეკი

ნაწილი პირველი

განმარტებანი
და განსხვავებანი

თავი პირველი

ლიტერატურა და ლიტერატურათმცოდნეობა

*

უპირველეს ყოვლისა, ერთმანეთისაგან უნდა გავმიჯნოთ ლიტერატურა და ლიტერატურათმცოდნეობა. ეს ორი სხვადასხვა სფეროა: პირველი მათგანი შემოქმედებით საქმიანობას უკავშირდება, მეორე კი თუ მეცნიერებას (ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით) არა, შესწავლის ან შემეცნების ნაირსახეობას მაინც წარმოადგენს. რასაკვირველია, ისტორიის მანძილზე ბერჯერ სცადეს, ეს განსხვავებები გაექარწყლებინათ. მაგალითად, ზოგიერთი მკვლევარი ამტკიცებდა, რომ შეუძლებელია გაიგო ლიტერატურა, თუ თავად არ ქმნი მას, რომ პოუპს ვერაფერს გაუგებ, თუ თავად არ შეგითხზავს ჰეროიკული ორტაეპედები, ვერც დედოფალი ელისაბედის დროინდელი დრამას გაიგებ, თუკი თავად არ შეეცდები დრამა თეთრი ლექსით დაწერო!*. თუმცაღა, მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურულ შემოქმედებით პროცესზე დაკვირვება მის შემსწავლელ მეცნიერს სასარგებლო გამოცდილებას სძენს, საკუთრივ ამ მეცნიერის ამოცანა მაინც სხვაგვარ აქტივობას გულისხმობს. მან თავისი ლიტერატურული გამოცდილება ინტელექტუალური ტერმინებით უნდა გადმოსცეს და თანამიმედვერულ სქემაში მოაქციოს, რომელიც აუცილებლად რაციონალური უნდა იყოს, რადგან ცოდნა გარდუვალად უკავშირდება რაციონალურობას. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ მისი შესწავლის საგანი ირაციონალურია, ან ირაციონალურ ელემენტებს შეიცავს, მაგრამ, ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერის მდგომარეობა დიდად არ განსხვავდება მხატვრობის ისტორიკოსის, მუსიკათმცოდნის, თუ გნებავთ, სოციოლოგის ან ანატომიის სპეციალისტის მდგომარეობისაგან.

*შენიშვნები იხ. გვ. 273-313

რასაკვირველია, ამგვარი ურთიერთმიმართება რამდენიმე რთულ პრობლემას წარმოშობს, რომელთა გადასაჭრელად არაერთი თვალსაზრისი იქნა მოხმობილი. ზოგიერთი თეორეტიკოსი უბრალოდ უარყოფდა, რომ ლიტერატურათმცოდნეობა ცოდნის დარგია და „კვლავშემოქმედების“ იდეას გვთავაზობდა, თუმცა თანამედროვე თეორეტიკოსების უმრავლესობა დღეს მიიჩნევს, რომ ამგვარმა თვალსაზრისმა მნიშვნელოვანი შედეგები ვერ მოგვცა. მაგალითისათვის საკმარისია გავიხსენოთ „მონა ლიზას“ პეიტერისეული დახასიათება, ან საიმონდსის თუ სიმონსის მაღალფარდოვანი სტილით დაწერილი პასაჟები. მსგავსი „შემოქმედებითი კრიტიკა“ ჩვეულებრივ გულისხმობს ან უსარგებლო გამოკრებებს, ან ხელოვნების ერთი ნიმუშის მეორე, ბევრად უფრო მდარე ნაწარმოებად გარდაქმნას. როცა ჩვენ ვცდილობთ ერთმანეთისაგან გავმიჯნოთ ლიტერატურა და მისი შესწავლა, ზოგიერთ თეორეტიკოსს ამის საფუძველზე სხვადასხვაგვარი სკეპტიკური დასკვნები გამოაქვს: მაგალითად, ისინი ამტკიცებენ, რომ ლიტერატურის „შესწავლა“ საერთოდ შეუძლებელია; რომ ჩვენ მხოლოდ მისი წაკითხვის, აღქმისა და მისით ტკობის უნარი შეგვწევს. სხვა დანარჩენ შემთხვევებში მხოლოდ ის შეგვიძლია, რომ გარკვეული ინფორმაცია შევაგროვოთ ლიტერატურის „შესახებ“. ამგვარი სკეპტიციზმი ბევრად უფრო მეტადაა გავრცელებული, ვიდრე ჩვენ წარმოგვიდგენია. პრაქტიკაში ეს გულისხმობს აქცენტის გადატანას მხოლოდ და მხოლოდ იმ გარემოს „ფაქტებზე“, რომელშიც ლიტერატურა არსებობს, და უგულებელყოფას ყველა მცდელობისა, გავცდეთ ამ ფაქტებს. ისეთი ფაქტორები, როგორებიცაა მკითხველის მიერ ნაწარმოების სათანადოდ აღქმა, გემოვნება და გულმოდგინება — ინდივიდუალური გემოვნების სფეროს განეკუთვნება და მიუხედავად იმისა, რომ მათი არსებობა გარდაუვალია, მათ არაფერი აქვთ საერთო მკაცრ მეცნიერულობასთან. მიუხედავად ამისა, დიქტომია — „მეცნიერულობა“ და „აღქმა“ — მთლიანად გამორიცხავს ლიტერატურის ქემარტი, ანუ ისეთი შესწავლის შესაძლებლობას, რომელიც ერთდროულად იქნება „ლიტერატურული“ და „სისტემატური“.

პრობლემა ისაა, თუ როგორ უნდა განვიხილოთ ინტელექტუალური მეთოდებით ხელოვნება, კერძოდ — ლიტერატურა. საერთოდ, შესაძლებელია თუ არა ეს? და თუ შესაძლებელია — როგორ? ერთ-ერთი თვალსაზრისის მიხედვით, ამის განხორციელება შესაძლებელია მაშინ, თუკი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მიერ შემუშავებული მეთოდები დაინერგება ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში. განასხვავებენ ამგვარი გადატანის რამდენიმე ტიპს. ერთ-ერთი მათგანი ემყარება ისეთ ზოგადმეცნიერულ იდეალებს, როგორებიცაა ობიექტურობა, მიუკერძოებლობა და სიცხადე, რაც, თავისთავად, ნეიტრალური ფაქტების შეგროვებას გულისხმობს. მეორე თვალსაზრისის მიხედვით, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მიერ შემუშავებული მეთოდების იმიტირება მიზეზობრივი წანამძღვრებისა და პირველწყაროების შესწავლის გზით არის შესაძლებელი. პრაქტიკაში ეს „გენეტიკური მეთოდი“ გამოსადეგია ნებისმიერი ურთიერთმიმართების დადგენისას, თუკი ეს შესაძლებელია ქრონოლოგიური თვალსაზრისით. უფრო მკაცრი გაგებით, კაუზალურ მეთოდს მიმართავენ იმისათვის, რომ ლიტერატურული ფენომენები ახსნან ეკონომიკური, სოციალური და პოლიტიკური პირობების გათვალისწინებით. აქ, ისევ და ისევ, საქმე გვაქვს რაოდენობრივი მეთოდების შემოტანასთან, რომელთაც აქტიურად იყენებს ზოგიერთი მეცნიერება, მაგ., სტატისტიკაში, აგრეთვე, ცხრილებისა და გრაფიკების შედგენის დროს. დაბოლოს, ლიტერატურის განვითარების პროცესების შესწავლისას ცდილობენ გამოიყენონ ბიოლოგიური ცნებები.²

დღესდღეობით, საყოველთაო აღიარებით, ამგვარმა მიდგომამ არ გაამართლა თავდაპირველი მოლოდინი. მთელ რიგ შემთხვევებში მეცნიერული მეთოდების ნაყოფიერება გამოვლინდა მხოლოდ მკაცრად შეზღუდულ სფეროში ან მხოლოდ გარკვეული მეთოდის გამოყენებისას. მაგალითად, სტატისტიკას იყენებენ ტექსტის კრიტიკის ზოგიერთ სკოლაში ან მეტრიკის შესწავლისას. მაგრამ ლიტერატურათმცოდნეობაში ამგვარი მეცნიერული „შეჭრის“ მომხრეთა უმრავლესობა ან მარცხს აღიარებს და

ლიტერატურის თეორია

სკეპტიკურად განეწყობა ხოლმე, ან თავს იმით იმშვიდებს, რომ ამგვარი მეცნიერული მეთოდი მომავალში მაინც გაამართლებს. მაგალითად, ა. ე. რიჩარდსი (I. A. Richards) მიიჩნევდა, რომ მომავალი წარმატებები ნევროლოგიის სფეროში განაპირობებდა ლიტერატურული პრობლემების გადაჭრასაც.³

ჩვენ დავუბრუნდებით იმ პრობლემების განხილვას, რომელთაც წარმოშობს ლიტერატურათმცოდნეობაში საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მეთოდების დანერგვის ფართოდ გავრცელებული ტენდენცია. აღნიშნული საკითხი გააზრებას საჭიროებს და, რასაკვირველია, ხშირ შემთხვევაში, ეს ორი მეთოდოლოგია ერთმანეთს უკავშირდება და კვეთს კიდეც. ისეთი ფუნდამენტური მეთოდები, როგორებიცაა ინდუქცია და დედუქცია, ანალიზი, სინთეზი და შედარება, საერთოა სისტემატურ ცოდნის ყველა ტიპისთვის. მაგრამ აქ ანგარიში უნდა გავუწიოთ სხვა გარემოებასაც: ლიტერატურათმცოდნეობას საკუთარი მნიშვნელოვანი მეთოდები აქვს, რომლებიც, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველთვის საბუნებისმეტყველო მეცნიერებისგან არ არის ნასესხები, მაინც ინტელექტუალურ მეთოდებს წარმოადგენს. ჭეშმარიტების მხოლოდ უკიდურესად შეზღუდული გაგებისას შეიძლება უგულებელვყოთ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მიერ ცოდნის სფეროში შეტანილი წვლილი. თანამედროვე მეცნიერების განვითარებამდებევრად ადრე ფილოსოფიამ, ისტორიამ, იურის-პრუდენციამ, თეოლოგიამ და თვით ფილოლოგიამ შეიმუშავეს შემეცნების ნაყოფიერი მეთოდები. შესაძლოა, ამ მეცნიერებათა მიღწევები თანამედროვე ფიზიკური მეცნიერებების თეორიულმა და პრაქტიკულმა წარმატებებმა დაჩრდილა, მაგრამ, ამის მიუხედავად, ეს მეთოდები კვლავაც ინარჩუნებს ღირებულებას და ადვილი შესაძლებელია — მთელ რიგ შემთხვევებში გარკვეული ცვლილებებით — მათი გაცოცხლება და განახლება. მაგრამ საჭიროა ერთმანეთისაგან გაემიჯნოთ საბუნებისმეტყველო და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მეთოდები და მიზნები.

ამ განსხვავებების განსაზღვრა რთული ამოცანაა. ჯერ კიდევ 1883 წელს ვილჰელმ დილთაიმ (Wilhelm Dilthey) ერთმა-

ნეთისაგან გამიჯნა საბუნებისმეტყველო და ისტორიულ მეცნიერებათა მეთოდები და აღნიშნა, რომ მათ შორის არსებობს განსხვავება განმარტებისა და გაგების თვალსაზრისით.⁴ დილთაი ამტკიცებდა, რომ მეცნიერი მიზეზობრივი პირველწყაროების გათვალისწინებით განმარტავს მოვლენებს, ისტორიკოსი კი ცდილობს, გაიგოს მათი მნიშვნელობა. გაგების ეს პროცესი ყოველთვის ინდივიდუალური და სუბიექტურიც კია. ერთი წლის შემდეგ ფილოსოფიის ცნობილი ისტორიკოსი, ვილჰელმ ვინდელბანდი (Wilhelm Windelband) ასევე დაუპირისპირდა თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ისტორიულ მეცნიერებებში საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მეთოდები უნდა იქნეს გამოყენებული.⁵ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები ზოგადი კანონების დადგენას ცდილობენ, მაშინ, როცა ისტორიკოსებისთვის უფრო მნიშვნელოვანია უნიკალური და განუმეორებელი ფაქტის აღმოჩენა. ეს თვალსაზრისი შემდგომ განავითარა ჰაინრიხ რიკერტი (Heinrich Rickert), რომელმაც ერთმანეთისაგან განასხვავა არა იმდენად განზოგადებისა და ინდივიდუალიზაციის მეთოდები, რამდენადაც — საბუნებისმეტყველო და კულტურის შემსწავლელი მეცნიერებები.⁶ კულტურის შემსწავლელ მეცნიერებს, მისი მტკიცებით, კერძო და ინდივიდუალური ფაქტები აინტერესებთ, ინდივიდუალური შემთხვევები კი შეიძლება აღმოჩენილი და გაგებული იქნეს მხოლოდ გარკვეული ღირებულებების ფონზე, რაც, ისევე და ისევე, კულტურას უკავშირდება. საფრანგეთში ა. დ. ქსენოპოლი (A. D. Xenopol) ერთმანეთისაგან განასხვავებდა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს, რომლებიც „განმეორებად ფაქტებს“ შეისწავლიან და ისტორიას, რომელსაც „თანმიმდევრული ფაქტები“ აინტერესებს. იტალიაში ბენედეტო კროჩემ (Benedetto Croce) მთელი თავისი ფილოსოფია დააფუძნა ისტორიულ მეთოდზე, რომელიც რადიკალურად განსხვავდება საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების მეთოდისაგან.⁷

ამ პრობლემების სრულფასოვანი განხილვა გულისხმობს ისეთი პრობლემების გადაჭრას, რომლებიც მიემართება საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების, ისტორიის ფილოსოფიისა და შემე-

ლიტერატურის თეორია

ცნების თეორიის კლასიფიკაციის სფეროს.⁸ თუმცა, რამდენიმე კონკრეტულმა მაგალითმა შეიძლება ცხადდეს, რომ არსებობს ერთი რეალური პრობლემა, რომელსაც ლიტერატურის შემსწავლელი სტუდენტი აწყდება. რატომ შევისწავლით შექსპირს? ხომ აშკარაა, რომ ჩვენ არ გვაინტერესებს ის, თუ რა საერთო აქვს მას მთელ კაცობრიობასთან, რადგან ასეთ შემთხვევაში შეგვეძლო ნებისმიერი სხვა პიროვნება შეგვესწავლა; არც ის გვაინტერესებს, თუ რა საერთო აქვს მას თითოეულ ინგლისელთან, თუნდაც რენესანსის ეპოქის ან ელისაბედის მეფობის დროინდელ ადამიანებთან, ყველა პოეტთან, ყველა დრამატურგთან, ან თუნდაც ელისაბედის მეფობის დროინდელ ყველა დრამატურგთან, რადგან, ასეთ შემთხვევაში, შეგვეძლო დეკერი ან ჰეივუდი შეგვესწავლა. ჩვენ უფრო იმის გაგება გვსურს, რა არის შექსპირის უნიკალურობის მიზეზი, რა აქცევს მას შექსპირად, ეს კი უკვე ინდივიდუალურობისა და ლირებულების პრობლემაა. რომელიმე ერთი პერიოდის, მოძრაობის ან ეროვნულ ლიტერატურის შესწავლის დროსაც კი ლიტერატურათმცოდნეს აინტერესებს ის ინდივიდუალური, დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, რომლითაც ეს პერიოდი თუ მოძრაობა სხვა მსგავსი მოვლენებისგან განსხვავდება.

ინდივიდუალობის საკითხი კიდევ ერთი არგუმენტით შეიძლება გავამყაროთ: ლიტერატურაში ზოგადი კანონების აღმოჩენის მცდელობებს არასოდეს გამოუღია ნაყოფი. ლუის კაზამიანის (Louis Cazamian) ე.წ. ინგლისური ლიტერატურის კანონი, რომლის მიხედვითაც „ინგლისური ეროვნული გონების რიტმი მერყეობს“ ორ პოლუსს, განწყობასა და ინტელექტს შორის (ამ დებულებასთან ერთად, მითითებულია, რომ მსგავსი რყევების ტემპი მით უფრო ჩქარდება, რაც უფრო ვუახლოვდებით თანამედროვე ეპოქას) ან ტრივიალურია, ან — მცდარი. ვიქტორიანულ პერიოდს ის საერთოდ ვერ ესადაგება.⁹ ამ „კანონთა“ უმრავლესობა წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ისეთი რეგულარული ფსიქოლოგიური მდგომარეობების გამოხატულებას, როგორებიცაა მოქმედება და რეაქცია, ან ტრადიცია და ამბოხი, რომლებიც, მაშინაც კი, როცა მათი არსებობა ეჭვს არ იწვევს, მნიშვნელოვანს ვერაფერს გვეუბნება ლიტერატურული პროცესების შესახებ. მაშინ, როდეს-

საც ფიზიკაში ზოგადი თეორიის უმაღლეს მიღწევად შეიძლება ჩაითვალოს ელექტრობისა და სითბოს, მიზიდულობისა და სინათლის გამოსახვა ფორმულების მეშვეობით, ლიტერატურათმცოდნეობის მიზნების მისაღწევად ვერ გამოვიყენებთ ვერც ერთ ზოგად კანონს: რაც უფრო ზოგადი იქნება ეს კანონი, მით უფრო აბსტრაქტული და ამდენად, უშინაარსო აღმოჩნდება ის; და მით უფრო გაგვიძნელებს ხელოვნების კონკრეტული ნიმუშის არსის წვდომა.

ამდენად, ჩვენი პრობლემის გადასაჭრელად ორი უკიდურესი გამოსავალი არსებობს. პირველი მათგანი, რომელმაც პოპულარობა მოიპოვა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების პრესტიჟის წყალობით, აღიარებს სამეცნიერო და ისტორიული მეთოდის იგივეობრიობას, რის შედეგადაც საჭირო ხდება ან, უბრალოდ, ფაქტების შეგროვება, ან მეტისმეტად განზოგადებული ისტორიული „კანონების“ დადგენა. მეორეს მიხედვით, ლიტერატურათმცოდნეობა საერთოდ არ არის მეცნიერება, ხოლო ლიტერატურის „გაგება“ სუბიექტური ხასიათისაა, თითოეულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს კი „ინდივიდუალურობა“, უფრო მეტიც, „უნიკალურობა“ ახასიათებს. მაგრამ ანტიმეცნიერული მიდგომის ამ უკიდურეს გამოხატულებას სიფრთხილით უნდა მოვეკიდოთ. „ინტუიციამ“, შესაძლოა, მხოლოდ და მხოლოდ ემოციურ „აღქმამდე“, ანუ სრულ სუბიექტურობამდე მიგვიყვანოს. ყოველი ნაწარმოების „ინდივიდუალურობის“ და თუნდაც „უნიკალურობის“ საგანგებო ხაზგასმა (რომელიც სასარგებლოა იმდენად, რამდენადაც მიმართულია ზედაპირულ განზოგადებათა წინააღმდეგ) ნიშნავს იმ ფაქტის უგულვებელყოფას, რომ ხელოვნების ვერც ერთი ნიმუში ვერ იქნება მთლიანად „უნიკალური“, ვინაიდან, ასეთ შემთხვევაში, ის მთლიანად გაუგებარი იქნებოდა ჩვენთვის. რასაკვირველია, არსებობს მხოლოდ ერთი „ჰამლეტი“ და ჯოის კილმერის ერთადერთი „ხეები“. მაგრამ, ამავე ლოგიკით ხომ ნაგვის გროვაც უნიკალურობით ხასიათდება, რამდენადაც მისი პროპორციების, განლაგების და ქიმიური შემადგენლობის ზუსტი ასლი სამყაროში არ მოიპოვება. უფრო მეტიც, ყოველ ლიტერატურულ ნაწარმოებში ყველა სიტყვა თავისი არსით „ზოგადია“ და არა „კერძობით“.

ლიტერატურის თეორია

ლიტერატურაში „უნივერსალურისა“ და „კერძოს“ ურთიერთ-დაპირისპირება მიმდინარეობს მას შემდეგ, რაც არისტოტელემ თქვა, რომ პოეზია ისტორიასთან შედარებით მეტი უნივერსალურობით და, ამდენად, ფილოსოფიურობით ხასიათდება, ხოლო ისტორიას მხოლოდ კერძო დეტალები აინტერესებს, და, აგრეთვე, მას შემდეგ, რაც დოქტორმა ჯონსონმა (R. Johnson) განაცხადა, რომ პოეტი „არ უნდა ითვლიდეს, თუ რამდენი ძარღვია ტიტას ფურცელზე“. რომანტიკოსებისა და თანამედროვე კრიტიკოსთა უმრავლესობის მტკიცებით, პოეზია სპეციფიკური ბუნებით, „ფაქტურითა“ და კონკრეტულობით ხასიათდება.¹⁰ მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები ერთდროულად ზოგადიცაა და კერძოც, ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ინდივიდუალურიცაა და ზოგადიც. ინდივიდუალურობა შეიძლება გავმიჯნოთ აბსოლუტური კერძობითობისაგან და უნიკალურობისაგან.¹¹ როგორც ყოველი ადამიანი, ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოებიც ინდივიდუალური თავისებურებებით გამოირჩევა; მაგრამ მას ასევე აერთიანებს ხელოვნების სხვა ნაწარმოებებთან ზოგადი თავისებურებები, სწორედ ისე, როგორც ყოველ ცალკეულ ადამიანს აქვს ის თვისებები, რომლებიც საერთოა მთელი კაცობრიობის, მისი სქესის, ერის, კლასისა და პროფესიის წარმომადგენლებისთვის. ამდენად, ჩვენ შეგვიძლია განვაზოგადოთ ის, რაც ეხება ხელოვნების ნაწარმოებებს, ელისაბედის მეფობის დროინდელ დრამას, და, საერთოდ, მთელ დრამატურგიას, მთელ ლიტერატურას, მთელ ხელოვნებას. ლიტერატურის კრიტიკა და ლიტერატურის ისტორია ცდილობენ დაახასიათონ ის ინდივიდუალური თვისებები, რომლებიც ნიშანდობლივია მოცემული ნაწარმოების, ავტორის, პერიოდისა და ეროვნული ლიტერატურისთვის, მაგრამ ეს შესაძლებელია მხოლოდ უნივერსალური ტერმინების მეშვეობით, ლიტერატურის თეორიის საფუძველზე. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისთვის განსაკუთრებით აუცილებელია ლიტერატურის თეორია, როგორც მეცნიერულ მეთოდთა ერთობლიობა.

რასაკვირველია, ეს იდეალი არ აკნინებს ნაწარმოების „საკუთარი“ გაგებისა და აღქმის მნიშვნელობას, რაც ლიტერატურის

ლიტერატურა და ლიტერატურათმცოდნეობა

შესახებ ჩვენი ცოდნის და მისდამი ჩვენი მიმართების ჩამოყალიბების წინაპირობას წარმოადგენს. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს მხოლოდ და მხოლოდ წინაპირობაა. იმის თქმა, რომ ლიტერატურათმცოდნეობა მხოლოდ კითხვის ხელოვნებას ემსახურება, მცდარ წარმოდგენას შეგვიქმნის სისტემატიზებული ცოდნის იდეალზე, თუმცა მას დიდი მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურის შემსწავლელთათვის. მიუხედავად იმისა, რომ „კითხვა“ ფართო გაგებით კრიტიკულ გაგებასა და შემეცნებას გულისხმობს, კითხვის ხელოვნება მაინც შეიძლება იდეალს წარმოადგენდეს მხოლოდ იმ ადამიანისთვის, რომელსაც სურს თავისი უნარების განვითარება. ეს იდეალი მეტად პოპულარულია და განვითარებული ლიტერატურული კულტურის საფუძველს წარმოადგენს. თუმცადა, იგი ვერ ჩაენაცვლება „ლიტერატურის კვლევას“, როგორც ზოგად ტრადიციას, რომელიც ცოდნის, ინტუიციით მიღებული ქეშმარიტებებისა და თვალსაზრისთა დაგროვებას გულისხმობს.

თავი მეორე

ლიტერატურის ბუნება

*

პირველი პრობლემა, რომელიც ჩვენ წინაშე წამოიჭრება, ლიტერატურათმცოდნეობის საგანს უკავშირდება. რა არის ლიტერატურა? რა არ არის ლიტერატურა? როგორია ლიტერატურის ბუნება? მიუხედავად იმისა, რომ ეს შეკითხვები ერთი შეხედვით შეიძლება მარტივად ჟღერდეს, მათზე პასუხის გაცემა არც ისე იოლი საქმეა.

შესაძლებელია, „ლიტერატურა“ ვუნდოთ ყველაფერს, რასაც ბეჭდური სახე აქვს. მაშინ შევძლებთ შევისწავლოთ ისეთი ნაწარმოებები, როგორებიცაა „მედიცინა მეთოთხმეტე საუკუნეში“, „ნარმოდგენა პლანეტების მოძრაობის შესახებ ადრეულ შუა საუკუნეებში“ ან „ჯადოქრობა ძველსა და ახალ ინგლისში“. როგორც ედვინ გრინლოუ (Edwin Greenlaw) ამტკიცებდა, „ყველაფერი, რაც ცივილიზაციის ისტორიას უკავშირდება, ჩვენი შემეცნების სფეროში შედის“; „როდესაც რომელიმე ცალკეული პერიოდის ან ცივილიზაციის არსის წვდომას ვცდილობთ, ჩვენი მცდელობა სცილდება ბელეტრისტიკის, ან თუნდაც ნაბეჭდი ან ხელნაწერი მატრიანების სფეროს“, „ჩვენი ნაწარმოები უნდა განვიხილოთ იმ თვალსაზრისით, თუ რა ადგილი შეიძლება დაიკავოს მან კულტურის ისტორიაში“¹ გრინლოუს თეორიისა და ბევრი სხვა მეცნიერის ნაშრომების მიხედვით, ლიტერატურათმცოდნეობა არა მხოლოდ მჭიდროდ უკავშირდება ცივილიზაციის ისტორიას, არამედ ისინი იდენტურ მოვლენებადაც კი მიიჩნევიან. ამგვარი მიდგომა ლიტერატურულია მხოლოდ იმ აზრით, რომ მას საქმე აქვს დაბეჭდილ ან ხელნაწერ მასალასთან, რაც, საერთოდ, ისტორიის უმთავრეს წყაროს წარმოადგენს. რასაკვირველია, ამგვარი თვალსაზრისის დაცვის მიზნით, შეიძლება იმისი მტკიცება, რომ ისტორიკოსები, უმთავრესად, დიპლომატიური, სამხედრო და ეკონომიკური ისტორიით არიან დაინტერესებული და ჩვეულებრივ, უგულვებელყოფენ ხოლმე ამ პრობლემებს, ამდე-

ნად, ლიტერატურის მკვლევარს უფლება აქვს მომიჯნავე სფეროში შეიჭრას. ბუნებრივია, არავის უნდა აეკრძალოს ნებისმიერი სფეროს კვლევა და, რასაკვირველია, მხოლოდ მისასაღმებელია, თუკი ცივილიზაციის ისტორიას ფართო პერსპექტივაში შეისწავლიან. თუმცა, ამგვარი შესწავლა ლიტერატურული ველარ იქნება. იმის მტკიცება, თითქოს საქმე აქ მხოლოდ ტერმინოლოგიურ დავასთან გვაქვს, არადამაჯერებლად ჟღერს. ცივილიზაციის ისტორიის კომპლექსური შესწავლა ნამდვილად გამორიცხავს მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურულ შესწავლას. აქ ყველანაირი განსხვავება ქრება; ლიტერატურაში უცხო კრიტერიუმები შემოდის, რის გამოც ლიტერატურა ღირებულად მიიჩნევა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის გარკვეულ ნაყოფს გამოიღებს ამ, ან მომიჯნავე დისციპლინისათვის. ლიტერატურის გაიგივება ცივილიზაციის ისტორიასთან ნიშნავს ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროსა და მეთოდების სპეციფიკურობის უგულვებლყოფას.

ზოგიერთი განმარტების მიხედვით, ლიტერატურა არის მხოლოდ და მხოლოდ „დიადი“ ნაწარმოებები, რომლებიც, თემის მიუხედავად, გამოირჩევიან „მათი ლიტერატურული ფორმისა თუ გამოხატვის საშუალებების თვალსაზრისით“. აქ კრიტერიუმი ან მხოლოდ ესთეტიკური ღირებულებაა, ანდა ესთეტიკურ ღირებულებასთან შერწყმული ზოგადი ინტელექტუალური თვისებები. ლირიკულ პოეზიაში, დრამასა და მხატვრულ ლიტერატურაში დიად ნაწარმოებებს ესთეტიკური კრიტერიუმების მიხედვით გამოარჩევენ; სხვა შემთხვევაში ნიგნებს არჩევენ იმის მიხედვით, თუ რა რეპუტაციით სარგებლობენ ისინი, ან რა ინტელექტუალური თვისებებით გამოირჩევიან ესთეტიკურ ღირებულებასთან (ვინრო გაგებით) ერთად: აქ, უპირატესად, გამოარჩევენ სტილს, კომპოზიციას და, ზოგადად, გადმოცემის მანერას. ტრადიციულად, სწორედ ამ კრიტერიუმების საფუძველზე საუბრობენ ხოლმე ლიტერატურის თაობაზე. როდესაც რომელიმე ლიტერატურის შესახებ ვამბობთ, რომ „ეს არ არის ლიტერატურა“, სწორედ ამგვარი ღირებულებები გვაქვს ხოლმე მხედველობაში; მსგავს მსჯელობას მივმართავთ მაშინაც, როდესაც ისტორიკოსის, ფილოსოფოსის, ან რომელიმე ბუნებისმეტყველის ნიგნზე ვსაუბრობთ და მას „ლიტერატურას“ მივაკუთვნებთ.

ლიტერატურის თეორია

უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოები, ხშირ შემთხვევაში, გარკვეულ ადგილს უთმობენ ფილოსოფოსების, ისტორიკოსების, თეოლოგების, მორალისტების, პოლიტიკოსებისა და თვით ბუნებისმეტყველების რომელიმე სპეციალისტის შესახებ მსჯელობას. მაგალითად, ძნელი წარმოსადგენი იქნებოდა მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისის ლიტერატურის ისტორია ბერკლისა (Berkeley) და იუმის (Hume), ეპისკოპოს ბატლერისა (Bishop Butler) და გიბონის (Gibbon), ბურკისა (Burke) და ადამ სმიტის (Adam Smith) ნააზრევთა განხილვის გარეშე. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ავტორებს, პოეტებთან, დრამატურგებთან და რომანისტებთან შედარებით, ჩვეულებრივ, უფრო ნაკლები ყურადღება ეთმობა, მათ შესახებ მსჯელობა იშვიათად დაიყვანება მათივე თხზულებების მხოლოდ ესთეტიკური ღირებულების განხილვაზე. პრაქტიკაში ამგვარი მსჯელობა მხოლოდ ზერელე და არაპროფესიული მიმოხილვით შემოიფარგლება და სათანადოდ ვერ ასახავს ამ ავტორთა მოღვაწეობას. მართლაც, ჰიუმი უნდა განვიხილოთ მხოლოდ როგორც ფილოსოფოსი, გიბონი – როგორც ისტორიკოსი, ეპისკოპოსი ბატლერი – როგორც ქრისტიანობისა და ზნეობის დამცველი, ადამ სმიტი კი – როგორც მორალისტი და ეკონომისტი. მაგრამ ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოები ამ ავტორებს, ტრადიციულად, მხოლოდ ფრაგმენტულად და სათანადო კონტექსტის, მათი საგნის ისტორიის გარეშე განიხილავენ. აქედან გამომდინარე, არ ხორციელდება ფილოსოფიის ისტორიის, ეთიკის, ისტორიოგრაფიის და ეკონომიკის თეორიის ნამდვილი გაგება. ლიტერატურის ისტორიკოსი ავტორმატურად როდი გარდაიქმნება ამ დისციპლინათა ისტორიკოსად. ის მხოლოდ და მხოლოდ თავდაჯერებული კომპილატორია, რომელიც უცხო სფეროში იჭრება.

ცალკეული „დიადი ნიგნების“ შესწავლა, შესაძლოა, მეტად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდეს პედაგოგიური მიზნებისთვის. ჩვენ ყველანი უნდა შევთანხმდეთ იმაზე, რომ სტუდენტები, განსაკუთრებით კი დამწყები სტუდენტები, დიად (ან ყოველ შემთხვევაში, კარგ) ნიგნებს უნდა კითხულობდნენ და არა კომპილაციებს თუ უჩვეულო ისტორიულ მოვლენათა აღწერებს.² თუმცა, საეჭვოა, რომ ეს პრინციპი გამოსადეგი იყოს საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში, ისტორიასა ან სხვა რომელიმე დისციპლი-

ნაში, რომელიც ემყარება ფაქტების შეგროვებას და ცნობილიდან უცნობისკენ მოძრაობას. მხატვრული ლიტერატურის ისტორიის ფარგლებში მხოლოდ დიდებული ნიგნებით თუ შემოვიფარგლებით, გართულდება ლიტერატურული ტრადიციის თანმიმდევრობის, ლიტერატურულ ჟანრთა განვითარების და თავად ლიტერატურული პროცესების ბუნების გაგება. ამას გარდა, ბუნდოვანი გახდება თანმხლები სოციალური, ენობრივი, იდეოლოგიური და სხვა განმაპირობებელი გარემოებანი. ისტორიაში, ფილოსოფიასა და მსგავს საგნებში, ამ პრინციპს, უპირატესად, „ესთეტიკური“ თვალსაზრისი შემოაქვს. როდესაც ყველა ინგლისელ მეცნიერს შორის მხოლოდ თომას ჰაქსლის (Thomas Huxley) გამოვარჩევთ და ვიტყვით, რომ მისი ნაწარმოებების წაკითხვა ღირს, რასაკვირველია, ჩვენს არჩევანს მხოლოდ და მხოლოდ ნათელი „სტილი“ და კომპოზიცია განსაზღვრავს. თუ რამდენიმე გამონაკლისს არ მივიღებთ მხედველობაში, ეს კრიტერიუმი გვაიძულებს, უპირატესობა მივანიჭოთ მეცნიერულ აღმოჩენათა პოპულარიზატორებს და არა მეცნიერებს, რომელთაც განახორციელეს ეს აღმოჩენები. აქედან გამომდინარე, ჰაქსლი უფრო მნიშვნელოვან მოღვაწედ წარმოგვიდგება, ვიდრე დარვინი (Darwin), ბერგსონი (Bergson) და კანტი (Kant).

ტერმინ „ლიტერატურის“ არსი ყველაზე უკეთ მაშინ გამოიხატება, როდესაც ის მხოლოდ მხატვრულ სიტყვიერებას, ანუ მხატვრულ ლიტერატურას აღნიშნავს. თუმცა, ტერმინის ამგვარი გამოყენებით გარკვეულ პრობლემებს ვაწყდებით; მაგრამ ინგლისურ ენაში მისი ისეთი შესაძლო ალტერნატივები, როგორიცაა „პროზა“ და „პოეზია“, ან ვინრო მნიშვნელობისაა, ან კიდევ, „მხატვრული ლიტერატურისა“ და „ბელეტრისტიკის“ მსგავსად, ტლანქი და ბუნდოვანია. ისინი, ვინც ეწინააღმდეგებიან ტერმინს „ლიტერატურა“ (რომელიც მომდინარეობს სიტყვიდან *litera*), საკუთარ მოსაზრებას ასაბუთებენ იმით, რომ ეს ტერმინი მხოლოდ და მხოლოდ წერილობით ან დაბეჭდილ ლიტერატურას ასახავს, მიუხედავად იმისა, რომ, საყოველთაო აღიარებით, ნებისმიერი თანმიმდევრული კონცეფცია ლიტერატურის შესახებ „ზეპირ-სიტყვიერებასაც“ უნდა გულისხმობდეს. ამ თვალსაზრისით, გერმანული ტერმინი *Wortkunst* და რუსული *slovesnost* უკეთე-

სად გამოხატავს ლიტერატურის არსს, ვიდრე მათი ინგლისური შესატყვისი.

ეს პრობლემა ყველაზე მარტივად გადაწყდება მაშინ, თუ განვსაზღვრავთ, რა თავისებურებები ახასიათებს ენას ლიტერატურაში. ენა ლიტერატურის მასალაა, ისევე, როგორც ბრინჯაო — სკულპტურაში, საღებავები — მხატვრობაში ან ბგერები — მუსიკაში. მაგრამ საჭიროა იმის გაცნობიერებაც, რომ ენა, ქვის მსგავსად, მხოლოდ ინერტული მასალა კი არ არის, არამედ ადამიანის მიერაა შექმნილი და, ამდენად, რომელიმე ცნობრივი ჯგუფის კულტურული მემკვიდრეობის მატარებელია.

საჭიროა, ერთმანეთისაგან გავმიჯნოთ ენის ლიტერატურული, ყოფითი და მეცნიერული გამოყენება. მიუხედავად იმისა, რომ მართებულად მიგვაჩნია თომას კლარკ პოლოკის (Thomas Clark Pollock) მიერ ამ საკითხის განხილვა ნიგნში „ლიტერატურის ბუნება“ (The Nature of Literature),³ ის მაინც არადამაკმაყოფილებლად გვეჩვენება, განსაკუთრებით იქ, სადაც საუბარია ლიტერატურული ენისა და ყოფითი მეტყველების ურთიერთგანსხვავებულობის შესახებ. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი პრობლემაა და მისი გადაჭრა სულაც არ არის იოლი, რადგან ლიტერატურას, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, კომუნიკაციის საკუთარი საშუალებები არ გააჩნია და უდავოა, რომ არსებობს ბევრი შერეული და გარდამავალი ფორმა. ლიტერატურული და სამეცნიერო ენის ერთმანეთისაგან გამიჯვნა ძნელი როდია. თუმცა, აქ საკმარისი არ არის მხოლოდ „აზრსა“ და „ემოციას“ ან „გრძნობას“ შორის არსებული მარტივი კონტრასტის წარმოჩენა. ლიტერატურისთვის უცხო არაა აზრი, მეორე მხრივ კი ემოციური მეტყველების ელემენტები მხოლოდ ლიტერატურაში როდი გვხვდება: ამის საილუსტრაციოდ საკმარისია წარმოვიდგინოთ, როგორია შეყვარებულების საუბარი, ან ჩვეულებრივი კამათი. მაგრამ იდეალური სამეცნიერო ენა წმინდა „დენოტატური“ ხასიათისაა: მისი მიზანია მიაღწიოს მაქსიმალურად ზუსტ შესატყვისობას ნიშანსა და აღსანიშნს შორის. ნიშანი მთლიანად პირობითი ხასიათისაა და, ამდენად, შესაძლებელია მისი ჩანაცვლება ეკვივალენტური ნიშნებით. ამას გარდა, ნიშანი გამჭვირვალეა, ანუ ის უშუალოდ და ერთმნიშვნელოვნად მიუთითებს რეფერენტზე.

აქედან გამომდინარე, სამეცნიერო ენა უახლოვდება ნიშანთა ისეთ სისტემებს, როგორებიცაა მათემატიკა ან სიმბოლური

ლოგიკა. მისი იდეალია *characteristica universalis*, ანუ ისეთი უნივერსალური ენის შექმნა, რომელზე მუშაობაც ლიბნიცმა ნამოიწყო ჯერ კიდევ მეჩვიდმეტე საუკუნის მიწურულს. სამეცნიერო ენასთან შედარებით, ლიტერატურული ენა გარკვეულწილად შეიძლება ნაკლოვანი ჩანდეს. მასში დიდია ბუნდოვანების წილი; ბევრი ისტორიული ენის მსგავსად, მასში უამრავი ომონიმი, პირობითი ნიშანი ან ისეთი არალოგიკური კატეგორიაა, როგორცაა, მაგალითად, გრამატიკული სქესი; ლიტერატურულ ენაში ბევრი ისტორიული მოვლენა, მოგონება და ასოციაციაა შემონახული. ერთი სიტყვით, ლიტერატურული ენა უადრესად „კონოტატიურია“. უფრო მეტიც, ლიტერატურული ენა არ არის ნიშანთა მარტოოდენ რეფერენციული სისტემა. მას ექსპრესიული მხარეც აქვს და მოსაუბრის ან ავტორის ინტონაციასა და დამოკიდებულებას გადმოცემს. ის, ამას გარდა, უბრალოდ კი არ ამბობს და გამოხატავს სათქმელს, არამედ მიისწრაფვის, ზეგავლენა მოახდინოს მკითხველის განწყობაზე, მის შეხედულებებზე და, საბოლოო ანგარიშში, გარდაქმნას ის. ლიტერატურულსა და სამეცნიერო ენას შორის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავება არსებობს: პირველ მათგანში ყურადღება თვით ნიშანზე, სიტყვის ბგერით სიმბოლიზზეა გადატანილი. ამ მიზნით უამრავი ისეთი საშუალება იქნა გამოგონებული, როგორცაა, მეტრი, ალიტერაცია და ბგერწერა.

ლიტერატურული ენის განსხვავება სამეცნიერო ენისგან სხვადასხვა ხარისხით ვლინდება სხვადასხვა ტიპის ლიტერატურულ ნაწარმოებებში: მაგალითად, რომანებში ბგერწერას გაცილებით უმნიშვნელო როლი განეკუთვნება, ვიდრე ლირიკული პოეზიის ზოგიერთ ქმნილებაში, რომელთა ადეკვატური თარგმნაც ძნელია. ექსპრესიული ელემენტი შედარებით იშვიათად გვხვდება „ობიექტურ რომანში“, სადაც შესაძლოა შეინიღბოს და სულაც არ გამოვლინდეს ავტორის დამოკიდებულება, ე.წ. „პიროვნულ“ ლირიკაში კი ყველაფერი პირიქით ხდება. პრაგმატული ელემენტი, რაც „ჭეშმარიტ“ პოეზიაში ოდნავ თუ შეინიშნება, რომანში ან სატირულსა და დიდაქტიკურ ნაწარმოებებში ფართოდაა გავრცელებული. უფრო მეტიც, ენის ინტელექტუალიზაციის ხარისხი სხვადასხვაგვარია, იმისდა მიხედვით, თუ რა ტიპის ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე: არსებობს ფილოსოფიური,

ლიტერატურის თეორია

დიდაქტიკური პოემები და პრობლემური რომანები, რომელთა ენა ნაწილობრივ მაინც უახლოვდება მეცნიერულ ენას. როგორი შერეული მოდუსებიც უნდა წარმოაჩინოს რომელიმე ცალკეული ლიტერატურული ნაწარმოების შესწავლამ, აშკარაა განსხვავება ენის ლიტერატურულ და სამეცნიერო გამოყენებას შორის: ლიტერატურული ენა ბევრად უფრო მეტად ასახავს ენის ისტორიულ სტრუქტურას; ის ხაზს უსვამს თვით ნიშნისადმი გაცნობიერებულ დამოკიდებულებას და საკუთარი ექსპრესიული და პრაგმატული ასპექტები გააჩნია, სამეცნიერო ენა კი გამუდმებით ცდილობს ამ ელემენტების მინიმუმამდე დაყვანას.

უფრო რთულია დავადგინოთ, რით განსხვავდება ერთმანეთისაგან ლიტერატურული და ყოფითი ენა. ტერმინი „ყოფითი ენა“ ერთმნიშვნელოვანი ცნება როდია: მასში მოიაზრება ენის ისეთი მრავალფეროვანი ვარიანტები, როგორებიცაა სასაუბრო ენა, ვაჭრობისა და კომერციის ენა, ოფიციალური ენა, რელიგიის ენა, სტუდენტური ჟარგონი. მაგრამ საგულისხმოა, რომ ის, რაც ითქვა ლიტერატურული ენის შესახებ, ყოფითი ენის სახესხვაობების მიმართაც სამართლიანია; გამოწვევის ნაწარმადგენს მხოლოდ სამეცნიერო ენა. ყოფით ენასაც აქვს ექსპრესიული ფუნქცია, თუმცა ის, შესაძლოა, სხვადასხვაგვარად ვლინდებოდეს — დამყვებული უფერული ოფიციალური განცხადების ენით, და დამთავრებული მგზნებარე მონოდებებით ემოციური აღგზნების მომენტში. ყოფით ენაში მრავლად გვხვდება ისტორიული ენის ირაციონალური ელემენტები და მნიშვნელობის კონტექსტური ცვლილებები, თუმცა მთელ რიგ შემთხვევებში ის მიისწრაფვის მეცნიერული სიზუსტისადმი. ყოფით მეტყველებაში თვით ნიშნების გაცნობიერება იშვიათად ხდება. თუმცა, ამგვარი გაცნობიერება ზოგჯერ მაინც იჩენს თავს, მაგალითად, სახელებისა და მოქმედებების აღმნიშვნელ სიტყვათა ბგერით სიმბოლიზმში ან კალამბურებში. უდავოა, რომ ყოფითი ენა ყველაზე ხშირად ცდილობს მიაღწიოს გარკვეულ შედეგებს, გავლენა მოახდინოს გარკვეულ მოქმედებებსა და მიმართებებზე. მიუხედავად ამისა, სწორი არ იქნებოდა იმის თქმა, თითქოს სალაპარაკო ენა მხოლოდ კომუნიკაციურ ფუნქციას ასრულებდეს. თუ გავიხსენებთ, რომ ბავშვს საათობით შეუძლია ილაპარაკოს, როცა მსმენელი არ ჰყავს, სრულწლოვანი ადამიანებისათვის კი სულაც არ არის

უცხო თითქმის უაზრო „ლაქლაქი“, ცხადი გახდება, რომ ხშირად ენის გამოყენება წმინდა კომუნიკაციურ მიზანს არ ემსახურება.

ამდენად, ლიტერატურული ენა უნდა გავმიჯნოთ ყოფითი ენის სახესხვაობებისგან, უპირველეს ყოვლისა, რაოდენობრივი მახასიათებლების მიხედვით. ენის რესურსების გამოყენება ბევრად უფრო მიზანმიმართულად და სისტემურად ხდება. პოეტის „პიროვნება“ მის ქმნილებებში ბევრად უფრო თანამიმდევრულად და სრულად წარმოჩნდება, ვიდრე ის პიროვნებები, რომელთაც ყოველდღიურ სიტუაციებში ვხვდებით. ზოგიერთი ტიპის პოეზიაში გამიზნულად გამოიყენება პარადოქსი, ორაზროვნება, მნიშვნელობების კონტექსტური ცვლილებები, თვით გრამატიკული კატეგორიების ისეთ ირაციონალური ასოციაციებიც კი, როგორებიცაა სქესი ან დრო. პოეტური ენა ანესრიგებს ყოფითი ენის რესურსებს და ზოგჯერ ერთგვარ ძალადობასაც კი ახორციელებს მათზე, რათა ჩვენი ცნობიერება და ყურადღება მთლიანად ნაწარმოებისა და სათქმელისაკენ მიმართოს. მწერალს მრავალი რესურსი უკვე ჩამოყალიბებული ხვდება მისი წინამორბედი თაობების ჩუმი და ანონიმური მუშაობის შედეგად. ზოგიერთ მეტად განვითარებულ ლიტერატურაში და, განსაკუთრებით ზოგიერთ ეპოქაში, პოეტი მხოლოდ და მხოლოდ უკვე ჩამოყალიბებულ ტრადიციას მისდევს: ასეთ შემთხვევაში შემოქმედებითი აქტივობა უფრო ენის ფუნქციაა, ვიდრე — თვით ხელოვანისა. მიუხედავად ამისა, ხელოვნების თითოეული ნაწარმოები თავისებურად ახდენს მასალის მოწესრიგებას, ორგანიზებასა და გამთლიანებას. მთელ რიგ შემთხვევებში, მაგალითად ბევრ სკეტჩსა და სათავგადასავლო მოთხრობაში, ეს არც ისე თვალში საცემია, მაგრამ ზოგიერთი პოეტური ნაწარმოების სტრუქტურა იმდენად მყარია, რომ ერთი რომელიმე სიტყვის ან სიტყვის ადგილის შეცვლაც კი დააზიანებდა მთლიანობის ეფექტს.

ლიტერატურულ ენასა და ყოფით ენას შორის პრაგმატული განსხვავებების გამოკვეთა ბევრად უფრო იოლია. ყველა ნაწარმოებს, რომელიც გარეგანი მოქმედებისკენ გვიბიძგებს, ჩვენ ან უსარგებლო „ლექსებად“, ან — ცარიელ რიტორიკად მივიჩნევთ. ჭეშმარიტი პოეზიის ზემოქმედება გაცილებით მეტი სიფაქიზით გამოირჩევა. ხელოვნება გარკვეულ ჩარჩოს გთავაზობს, რომლის ფარგლებშიც რეალური სამყაროს განმსაზღვრელი ნიშნები აღარ მოქმედებს. აქედან გამომდინარე, ჩვენს სემანტიკურ ანა-

ლიტერატურის თეორია

ლიზში ხელახლა უნდა შემოვიტანოთ ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ესთეტიკური პრინციპი, მაგალითად, „განყენებული ჭვრეტა“, „ესთეტიკური დისტანცია“ და „ჩარჩო“. მიუხედავად ამისა, არ უნდა დაგვაიწყინდეს, რომ განსხვავება ხელოვნებასა და არახელოვნებას, ლიტერატურასა და არალიტერატურულ ენობრივ გამონათქვამს შორის მეტად არამდგრადია და გამუდმებით განიცდის ცვლილებებს. შესაძლოა, ესთეტიკური ფუნქცია ჰქონდეს სხვადასხვა ტიპის ენობრივ გამონათქვამებსაც. მხოლოდ ლიტერატურის ცნების ვიწრო მნიშვნელობით გაგებისას არის შესაძლებელი მისი ფარგლებიდან პროპაგანდისტული ხელოვნების, ან კიდევ დიდაქტიკური და სატირული პოეზიის გამორიცხვა. არსებობს ისეთი გარდამავალი ფორმებიც, როგორცაა ესე, ბიოგრაფია და, ხშირ შემთხვევაში, რიტორიკული ლიტერატურის დიდი ნაწილი. სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში ესთეტიკური ფუნქციის არეალი ხან ფართოვდება, ხან მცირდება: ერთხანს პირადი წერილი და ქადაგება მხატვრულ ფორმებად ითვლებოდა, დღეს კი, როდესაც დაუშვებლად მიიჩნევა ჟანრთა აღრევა, ესთეტიკური ფუნქციის სფერო შევიწროვდა და ხელოვნების სინამდდეზე გადაიტანეს აქცენტი, რაც, თავის მხრივ, წარმოადგენს რეაქციას მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულს ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი პანესთეტიზმის და მისი მოთხოვნების წინააღმდეგ. ალბათ, უმჯობესი იქნება, თუ ლიტერატურად მივიჩნევთ მხოლოდ ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებშიც ესთეტიკური ფუნქცია წარმმართველია, თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ისეთ სრულიად განსხვავებული, არაესთეტიკური დანიშნულების მქონე ნაწარმოებებშიც კი, როგორებიცაა სამეცნიერო შრომები, ფილოსოფიური დისერტაციები, პოლიტიკური პამფლეტები და ქადაგებები, შესაძლოა მონაწილეობდეს ესთეტიკური ელემენტები, მაგალითად, სტილი და კომპოზიცია.

მაგრამ ლიტერატურის ბუნება ყველაზე უკეთ მიმართებითი ასპექტების ფონზე იკვეთება. ლიტერატურული ხელოვნების არსი ვლინდება ისეთ ტრადიციულ ჟანრებში, როგორებიცაა ლირიკული, ეპიკური და დრამატული ნაწარმოებები. ყოველი მათგანის წყაროს წარმოადგენს წარმოსახვა, გამონაგონი. რომანში, ლექსში ან დრამატულ ნაწარმოებში გამოთქმული აზრები სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ, რადგან ისინი

არ შეესაბამება სიმართლეს — არ წარმოადგენს ლოგიკურ პროპოზიციებს. არსებობს ძირეული განსხვავება იმ ორ შემთხვევას შორის, როდესაც რომელიმე ფაქტობრივ მოვლენას ვეცნობით, ერთი მხრივ, ისტორიულ ნაწარმოებში ან ბალზაკის (Balzac) რომანში და, მეორე მხრივ, ისტორიის ან სოციოლოგიის სახელმძღვანელოში. სუბიექტურ ლირიკაშიც კი პოეტის „მე“ წარმოსახული, დრამატული „სუბიექტია“. რომანის გმირი განსხვავდება ისტორიული ფიგურისაგან ან რეალური ადამიანისაგან. რომანის გმირის სახე წარმოგვიდგება მხოლოდ იმ წინადადებების მეშვეობით, რომლებითაც ის ხასიათდება ნაწარმოებში ან რომლებსაც ავტორი ათქმევინებს მას. ამგვარ გმირს არც წარსული აქვს, არც მომავალი და ზოგჯერ არც მისი ცხოვრება წარმოგვიდგება სრულად. ეს ელემენტარული დაკვირვება ცხადყოფს, რომ აზრს მოკლებულია კრიტიკოსთა ის ნაშრომები, რომლებშიც საუბარია ვიტენბერგში ჰამლეტის ცხოვრების შესახებ, ჰამლეტზე მამის ზემოქმედების თაობაზე, აგრეთვე — გამხდარი და ახალგაზრდა ფალსტაფის, „შექსპირის გმირი ქალთა სიყმანვილის“ ან „ლედი მაკბეტის შვილების რაოდენობის შესახებ“.⁴ რომანის დრო და სივრცე არ ემთხვევა რეალური ცხოვრების დროსა და სივრცეს. თვით ყველაზე რეალისტური რომანი ან ნატურალისტური ნაწარმოებიც კი, რომელიც თითქოსდა პირდაპირ ცხოვრებიდანაა გადმოღებული, გარკვეული მხატვრული ტრადიციების მიხედვით აიგება. შორეული ისტორიული პერსპექტივიდან ჩვენთვის განსაკუთრებით ნათელი ხდება, თუ რამდენად ერთგვაროვანია ნატურალისტური რომანები თემების, პერსონაჟთა დახასიათების ხერხების, მოვლენათა შერჩევისა და დიალოგთა აგების საშუალებების მიხედვით. ზუსტად ასევე, ჩვენთვის ცხადი ხდება, რომ ყველაზე ნატურალისტური დრამის შემთხვევაშიც კი პირობითობა თავს იჩენს არა მხოლოდ სცენური ჩარჩოს გააზრებაში, არამედ იმაშიც, თუ როგორ არის შერჩეული და გადმოცემული სივრცე და დრო, თითქოსდა ყველაზე რეალისტური დიალოგები და პერსონაჟების გადაადგილება სცენაზე (რაც შეეხება რომანის დროსთან დაკავშირებულ მოსაზრებებს, იხ. ედვინ მუირის (Edwin Muir) ნიგნი „რომანის სტრუქტურა“ (The Structure of the Novel), ლონდონი, 1928. ბოლო პერიოდში (ნანილობრივ ეგზისტენციალური ფილოსოფიის გავლენით), მნიშვნელოვანი ყურადღება ექცევა

ლიტერატურის თეორია

ლიტერატურაში დროის პრობლემას. იხ. ა. ა. მენდილოუს (A. A. Mendilow) წიგნი „დრო და რომანი (Time and the Novel), ლონდონი, 1952; ჰანს მეიერჰოფის (Hans Meyerhoff) “დრო ლიტერატურაში“ (Time in Literature).⁵ რა მნიშვნელოვანი განსხვავებებიც უნდა იყოს შექსპირის „ქარიშხალსა“ (The Tempest) და იბსენის (Ibsen) „თოჯინების სახლს“ (A Doll's House) შორის, მათ საერთო დრამატული ტრადიცია აკავშირებს.

თუკი „მხატვრულობას“, „გამოგონებას“, ან „წარმოსახვას“ ლიტერატურის დამახასიათებელ თვისებებად მივიჩნევთ, მაშინ ლიტერატურას უნდა მივაკუთვნოთ ჰომეროსის (Homer), დანტეს (Dante), შექსპირის (Shakespeare), ბალზაკის, კიტსის (Keats) შემოქმედება და არა ციცერონის (Cicero), მონტენის (Montaigne), ბოსიუეს (Bossuet) ან ემერსონის (Emerson) თხზულებები. რასაკვირველია, არსებობს „ზღვრული“ შემთხვევებიც (მაგალითად, პლატონის (Plato) „რესპუბლიკა“ (Republic), რომლებიც უდავოდ შეიცავს (ყოველ შემთხვევაში, როდესაც საუბარია დიდი მითების შესახებ) „გამონაგონის“ ან „მხატვრულობის“ ელემენტებს, მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი ნაწარმოებები, უწინარესად, ფილოსოფიური ხასიათისაა. ლიტერატურის შესახებ ამგვარი თვალსაზრისი აღნერითია და არა შემფასებლური. თუ რომელიმე მნიშვნელოვანი ნაწარმოების შესახებ ვიტყვით, რომ იგი რიტორიკული ან ფილოსოფიური ხასიათისაა ან პოლიტიკური პამფლეტის ჟანრს განეკუთვნება, ეს სულაც არ დააკნინებს მის ღირსებებს. მეორე მხრივ, აქ შესაძლოა წამოიჭრას ესთეტიკური ანალიზის, სტილისტიკის და კომპოზიციის პრობლემები, რაც ლიტერატურის მიერ წამოჭრილი პრობლემის მსგავსი ან იდენტურია, თუმცა ამ ჟანრების საფუძველს არ წარმოადგენს მხატვრულობის უმთავრესი თვისება — გამონაგონი. ამდენად, ჩვენი კონცეფციით, ლიტერატურა მოიცავს ყველა ტიპის მხატვრულ ნაწარმოებებს, მათ შორის, ყველაზე მდარე რომანებს, ლექსებს და დრამატულ ქმნილებებს. კლასიფიკაციის ხელოვნება უნდა გაიმიჯნოს შეფასებისაგან.

აქ თავიდან უნდა ავიცილოთ ერთი ტრადიციული გაუგებრობა. ხშირ შემთხვევაში „მხატვრული ლიტერატურა“ მხატვრულ სახეებს საერთოდ არ მიმართავს ხოლმე. პოეტური ენა მთლიანად ხატოვანია, დანყებულნი უმარტივესი პოეტური ხერ-

ხეობით და დამთავრებული ბლეიკისა (Blake) და იეიტსის (Yeats) პოეზიისთვის ნიშანდობლივი მონოლითური და ყოვლისმომცველი მითოლოგიური სისტემებით. თუმცა, მხატვრული სახეები პროზის და, ამდენად, მთლიანად ლიტერატურის არსებითი თვისება არ არის. ბევრ კარგ ლექსში ერთ მხატვრულ სახესაც კი ვერ ნახავთ; უფრო მეტიც, არსებობს ე. წ. „განცხადების პოეზიაც“⁶

ამას გარდა, ხატოვანება უნდა გავმიჯნოთ უშუალო, გრძნობადი და ვიზუალური ხატქმნისაგან. ჰეგელის გავლენით, მეცხრამეტე საუკუნის ესთეტიკოსები, მაგალითად, ფიშერი (Vischer) და ედუარდ ფონ ჰარტმანი (Edward von Hartmann) ამტკიცებდნენ, რომ ნებისმიერი ხელოვნება „იდეის გრძნობად გამოვლენას“ წარმოადგენს, ხოლო მეორე სკოლა (ფიდლერი (Fiedler), ჰილდებრანდი (Hildebrand), რილი (Riehl)) მიიჩნევდა, რომ ნებისმიერი ხელოვნება „წმინდა მჭვრეტელობაა“.⁷ მიუხედავად ამისა, დიდი ლიტერატურა გრძნობად სახეებს არ წარმოქმნის აღმქმელის ცნობიერებაში ან თუ წარმოქმნის, მხოლოდ შემთხვევით, დროდადრო და გაუცნობიერებლად.⁸ მხატვრული პერსონაჟის ასახვისას კი მწერალმა, შესაძლოა, საერთოდ არ გამოიყენოს ვიზუალური ხატები. მიუხედავად იმისა, რომ კარგად ვიცნობთ დოსტოევსკის ან ჰენრი ჯეიმსის პერსონაჟების სულიერ მდგომარეობას, მათ მოტივებს, შეფასებებს, დამოკიდებულებებსა და სურვილებს, გავგიჟირდება მათი წარმოდგენა ვიზუალურად.

მწერალი უმეტესწილად გამოყოფს სქემატურ მონახაზს ან ერთადერთ ფიზიკურ ნიშანს – ამგვარ ტექნიკას ხშირად იყენებენ ტოლსტოი (Tolstoy) და თომას მანი (Thomas Mann). ის, რომ ხშირად არ გვსურს ნიგში ილუსტრაციების ხილვა, მაშინაც კი, როდესაც ისინი კარგი მხატვრების, ზოგჯერ კი თავად ავტორის მიერაა შექმნილი (მაგ., თეკერეი (Thackeray), ცხადყოფს, რომ ავტორი მხოლოდ სქემატურ მონახაზს გვთავაზობს და ის ბოლომდე არ უნდა იქნეს შევსებული დეტალებით.

პოეზიაში გამოყენებული ყველა მეტაფორის ვიზუალიზაცია რომ მოგვეხდინა, სულ აგვებნეოდა თავგზა. არიან მკითხველები, რომლებიც ხშირად მიმართავენ ვიზუალიზაციას და ზოგიერთი ლიტერატურული პასაჟი ამას თავისთავად ითხოვს, მაგრამ ეს ფსიქოლოგიური საკითხია, რომელიც პოეტის მიერ შექმნილ მე-

ლიტერატურის თეორია

ტაფორათა ანალიზის ხერხებში არ უნდა ავურიოთ. ეს ხერხები მნიშვნელოვანწილად იმ გონებრივი პროცესების მონესრიგებას ისახავენ მიზნად, რომლებიც ლიტერატურის ფარგლებს გარეთაც მიმდინარეობს. ამდენად, მეტაფორა ჩვენს ყოფით მეტყველებაში, უმეტესწილად, ფარული სახით მონაწილეობს, ჟარგონსა და ხალხურ ანდაზებში კი — აშკარად იჩენს თავს. მეტაფორული გადატანის გზით ფიზიკური ურთიერთმიმართებები ყველაზე აბსტრაქტული ცნებების (*შემეცნება, განსაზღვრა, გამორიცხვა, არსი, სუბიექტი/საგანი, ჰიპოთეზა*) მეშვეობით გამოიხატება. პოეზია ენის ამ მეტაფორულ ბუნებას განაახლებს და ხელშესახებს ხდის ჩვენთვის. ამას გარდა, პოეზია იყენებს ჩვენი ცივილიზაციის (მისი კლასიკური, ტევტონური, კელტური და ქრისტიანული პერიოდების) სიმბოლოებსა და მითებს.

ყველა ის განსხვავება ლიტერატურასა და არალიტერატურას შორის, რომელიც ჩვენ განვიხილეთ, — მასალის ორგანიზაცია, ექსპრესია, კომუნიკაციის საშუალებათა გაცნობიერება და გამოყენება, პრაქტიკული მიზნის არარსებობა და, რასაკვირველია, გამონაგონი, — სემანტიკური ანალიზის ფარგლებში ისეთი უძველესი ესთეტიკური ტერმინების გამეორებას წარმოადგენს, როგორებიცაა „ერთიანობა სიმრავლეში“, „განყენებული ჭვრეტა“, „ესთეტიკური დისტანცია“, „ჩარჩო“ და „გამონაგონი“, „წარმოსახვა“ და „შემოქმედება“. თითოეული მათგანი ლიტერატურული ნაწარმოების ერთ რომელიმე ასპექტს, მისი სემანტიკური სტრუქტურის ერთ რომელიმე მახასიათებელს ასახავს. არც ერთი მათგანი თავისთავად საკმარისი არ არის. ყოველ შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები არის არა მარტივი, არამედ რთული, მრავალშრეობრივი, მაღალორგანიზებული ობიექტი, რომელიც მრავალი მნიშვნელობითა და მრავალი მიმართებით ხასიათდება. ტრადიციული ტერმინი „ნაწარმოების ორგანიზმი“, გარკვეულწილად, დამაბნეველია, რადგან ის ხაზს უსვამს მხოლოდ ერთ ასპექტს, ანუ „ერთიანობას სიმრავლეში“, და მიმართავს უსარგებლო ბიოლოგიურ პარალელებს. დამაბნეველია, აგრეთვე, ტერმინი „შინაარსისა და ფორმის ერთიანობა“ (მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი ფორმულირება ხელოვნების ნაწარმოების შიგნით არსებულ მჭიდრო ურთიერთკავშირზე მიუთითებს), იმდენად, რამდენადაც მეტისმეტად ამარტივებს

საკითხს. ის ქმნის ილუზიას, თითქოს ნაწარმოების ნებისმიერი ელემენტის ანალიზი, იქნება ეს შინაარსი თუ ტექნიკა, ერთნაირად სასარგებლო შეიძლება იყოს და, ამდენად, გვათავისუფლებს იმის აუცილებლობისაგან, რომ ეს ნაწარმოები აღვიქვათ როგორც მთლიანობა. ტერმინები „შინაარსი“ და „ფორმა“ იმდენად ფართო მნიშვნელობით გამოიყენება, რომ შეუძლებელია მათი უბრალო შეპირისპირება ნაყოფიერი აღმოჩნდეს. და მართლაც, დეტალური განმარტების შემდეგაც კი, ეს ტერმინები მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოების მარტივ დიქოტომიას ასახავენ. ხელოვნების ნიმუშის თანამედროვე ანალიზი ისეთი რთული კითხვებით უნდა დაიწყოს, როგორცაა მისი არსებობის მოდუსი და შინაგანი მრავალშრეობრივი სისტემა.⁹

ლიტერატურის ფუნქცია

*

ლიტერატურის ბუნება და ფუნქცია ნებისმიერ ლოგიკურად გამართულ დისკურსში ურთიერთშესაბამისი უნდა იყოს. პოეზიის ფუნქცია მისი ბუნებიდან გამომდინარეობს: ნებისმიერი საგანი ან საგანთა კლასი ყველაზე ეფექტიანად და გონივრულად სწორედ მაშინ გამოიყენება, როდესაც გათვალისწინებულია მისი ბუნება ან ძირითადი დამახასიათებელი თავისებურება. დამატებით ფუნქციას ის მხოლოდ მაშინ იძენს, როცა პირველად ფუნქციას ყავლი გასდის: ძველი სართავი ჯარა ხშირად გამოიყენება დეკორატიული დანიშნულებით, ოთხკუთხა პიანინო კი, რომელმაც ბგერების გამოცემის უნარი დაკარგა, შეიძლება სამუშაო მაგიდად იქცეს. სწორედ ასევე, საგნის ბუნებაც მისი დანიშნულების შესაბამისია: საგანი სწორედ ისაა, რისთვისაც ის განკუთვნილია. ადამიანის მიერ შექმნილი რაიმე ნივთი იქმნება გარკვეული ფუნქციის რეალიზებისთვის, აგრეთვე — დამატებითი ფუნქციებისთვის, რასაც თვით მასალის შესაძლებლობები და ინდივიდუალური გემოვნება განაპირობებს. ნებისმიერ ლიტერატურულ ნაწარმოებში შეიძლება იყოს ბევრი ისეთი რამ, რაც მისი ლიტერატურული ფუნქციისთვის არ არის არსებითი, თუმცა საინტერესო და საგულისხმოა სხვა თვალსაზრისით.

შეიცვალა თუ არა თვალსაზრისი ლიტერატურის ბუნებისა და დანიშნულების შესახებ ისტორიის განმავლობაში? ეს არ გახლავთ მარტივი შეკითხვა. თუკი ისტორიას თვალს მივადევნებთ, ამ კითხვას დადებითი პასუხი უნდა გაეცეს; შეიძლება გავიხსენოთ უძველესი დრო, როცა ლიტერატურა, ფილოსოფია და რელიგია განუყოფელი იყო: ანტიკური ეპოქიდან შეიძლება დავასახელოთ, მაგალითად, ესქილე (Aeschylus) და ჰესიოდე (Hesiod). მაგრამ პლატონი უკვე საუბრობს პოეტებსა და ფილოსოფოსებს შორის არსებული უძველესი განხეთქილების შესახებ და ჩვენთვის დღეს უკვე გასაგებია, რისი თქმა სურს მას. გარდა ამისა,

გადაჭარბებული მნიშვნელობა არ უნდა მივანიჭოთ, ერთი მხრივ, მეცხრამეტე საუკუნეში დამკვიდრებულ პოპულარულ დოქტრინას, რომლის მიხედვით, „ხელოვნება ხელოვნებისთვისაა“, მეორე მხრივ კი უფრო გვიანდელ, *poésie pure-is*, ანუ „წმინდა პოეზიის“ თვალსაზრისს. ედგარ პო “დიდაქტიკურ ერესს” უწოდებდა იმ თვალსაზრისს, რომ პოეზია შეგონების ინსტრუმენტს წარმოადგენს. ეს თვალსაზრისი არ უნდა გავაიგივოთ ტრადიციულ რენესანსულ დოქტრინასთან, რომლის მიხედვითაც პოეზია ტკბობისა და შემეცნების წყაროა, ან ტკბობის მინიჭების გზით ცოდნას აწვდის მკითხველს.

საერთოდ, თუ გადავხედავთ ესთეტიკის ან პოეტიკის ისტორიას, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ლიტერატურის ბუნება და ფუნქცია, თუ მათ სხვა ადამიანურ მოქმედებებთან და ღირებულებებთან შედარება-შეპირისპირების მიზნით ფართო კონცეპტუალური ტერმინებით გამოვხატავთ, არსებითად არ შეცვლილა.

ესთეტიკის ისტორია შეიძლება დავიყვანოთ დიალექტიკურ დაპირისპირებამდე, რომელშიც თეზისსა და ანტითეზისს წარმოადგენს ჰორაციუსის (Horace) *dulce* (საამური) და *utile* (სასარგებლო): პოეზია საამურიცაა და სასარგებლოც. უთუოდ შევცდებით, თუკი ჩავთვლით, რომ პოეზია უნდა იყოს მხოლოდ სასარგებლო ან მხოლოდ საამური. იქნებ, უფრო მარტივი იყოს, *dulce et utile* ერთმანეთს მივუსადაგოთ პოეზიის ფუნქციის და არა მისი ბუნების შესაბამისად. შეხედულება, რომლის თანახმად, პოეზია გვანიჭებს სიამოვნებას (რომელიც არ განსხვავდება ნებისმიერი სხვაგვარი სიამოვნებისგან), ისევე მცდარია, როგორც თვალსაზრისი, თითქოს პოეზია რაღაცას გვასწავლის (რითაც ის ნებისმიერ სახელმძღვანელოში არსებულ მითითებებს ენათესავება).¹ მოსაზრება, რომლის თანახმად, ყველანაირი პოეზია არის ან უნდა იყოს პროპაგანდა, ანალოგიურია თვალსაზრისისა, რომლის მიხედვით, პოეზია წარმოადგენს ან უნდა წარმოადგენდეს მხოლოდ ხატოვანებას ან ბგერწერას, ანუ პირობით ფიგურას, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ადამიანურ გრძნობებთან. ამ ორი საპირისპირო თეზისის ნიუანსები ყველაზე უკეთ ალბათ ისეთი თვალსაზრისებში ვლინდება, რომელთა მიხედვითაც ხელოვნება, ერთი მხრივ „თამაშია“, მეორე მხრივ — „შრომა“ (მხატვრული თხზვის

ლიტერატურის თეორია

„ხელობა“, ხელოვნების “ნანარმოები”). ცალ-ცალკე განხილვისას, ამ თვალსაზრისთაგან არც ერთი არაა მისაღები. როცა ამბობენ, რომ პოეზია „თამაში“, ერთგვარი სპონტანური გართობაა, ვგრძნობთ, რომ ამით აკნინებენ ხელოვანის გულმოდგინებას, ოსტატობასა და ჩანაფიქრს, ისევე, როგორც თავად ლექსის ღირებულებასა და მნიშვნელობას; მაგრამ როცა გვეუბნებიან, რომ პოეზია „შრომა“ ან „ხელობა“, ვგრძნობთ, რომ უგულვებელყოფენ პოეზიის თვისებას, სიხარული მიანიჭოს მკითხველს (ანუ იმას, რასაც კანტმა „უმიზნობა“ (purposelessness) უწოდა). ხელოვნების ფუნქციის განსაზღვრისას უნდა გავითვალისწინოთ როგორც მისთვის დამახასიათებელი დულცე, ისე *utile*.

დასაწყისისთვის, შესაძლოა, თავად ჰორაციუსის ფორმულამ გაგვინოს მნიშვნელოვანი სამსახური. თუ გავიხსენებთ, რომ კრიტიკული ტერმინების გამოყენებისას სიზუსტის დაცვა ბოლოდროინდელი ტენდენციაა, შეგვიძლია იმდენად განვავრცოთ ჰორაციუსის ტერმინები, რომ მათ მოიცვან როგორც რომაული, ისე რენესანსის პერიოდის პოეტთა შემოქმედებითი პრაქტიკა. არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ხელოვნების როგორც სასარგებლო საქმიანობის გაგება ეწინააღმდეგება იმ ზნეობრივ პრინციპს, რომელმაც, ლე ბოსიუს (Le Bossu) აზრით, ჰომეროსს „ილიადა“ (Iliad) დაანერინა, ან რომელიც ჰეგელმა (Hegel) თავის საყვარელ ტრაგედიაში — „ანტიგონეში“ — აღმოაჩინა. ტერმინი „სასარგებლო“ მიუთითებს, რომ არ ხდება „დროის უქმად ფლანგვა“, „დროს ტარება“, ანუ აქ საუბარია ისეთ რამეზე, რაც სერიოზულ ყურადღებას იმსახურებს. ტერმინი „საამური“ კი აღნიშნავს „არამოსანყენს“, „არასავალდებულოს“, “იმას, რაც თავად წარმოადგენს საკუთარი თავის გამართლებას”.

აქ ჩნდება შემდეგი კითხვა: შეგვიძლია თუ არა, რომ ამ ორმაგი კრიტერიუმის საფუძველზე განვსაზღვროთ ლიტერატურა, თუ ეს უფრო მეტად დიადი ლიტერატურის კრიტერიუმი? ძველი დროის ესთეტიკურ პაექრობებში განსხვავება დიდებულ, კარგ და „მდარე“ ლიტერატურას შორის იშვიათად ვლინდება. საკამათო არაა, რომ მდარე ლიტერატურა (ანუ ე.წ. იაფფასიანი ჟურნალები) არც „სასარგებლოა“ და არც „დიდაქტიკური“. ხშირად მიიჩნევენ, ამგვარი ლიტერატურა მხოლოდ და მხოლოდ იმისათვის იქმნება, რომ „მონყვიტოს“ მკითხველი არასასურველ სინამდვილეს

ან „გართოს“ის. მაგრამ ეს საკითხი განხილულ უნდა იქნეს არა „კარგი ლიტერატურის“, არამედ მდარე ლიტერატურის მკითხველის თვალსაზრისიდან გამომდინარე. მორტიმერ ადლერის (Mortimer Adler) აზრით, თვით ყველაზე ნაკლებად ინტელექტუალური რომანის მკითხველს შემეცნების ჩანასახობრივი სურვილი მაინც ამოძრავებს. რაც შეეხება „გასართობ ლიტერატურას“, კენეტ ბერკმა (Kenneth Burke) შეგვახსენა, რომ ამგვარი განსაზღვრა შეიძლება სრულიად უსაფუძვლო აღმოჩნდეს. ამგვარი ლიტერატურის მეშვეობით მკითხველმა შეიძლება გაიცნობიეროს საკუთარი უარყოფითი დამოკიდებულება თავისი გარემოცვის მიმართ. მაშინაც კი, როცა ხელოვანი მხოლოდ და მხოლოდ მოუწოდებს მკითხველს, გაატაროს დღე მდინარე მისისიპის ნაპირას, მან შეიძლება ბიძგი მისცეს ამგვარ პროცესებს.²

აღბათ ყველაზე მართებული იქნებოდა გვეთქვა, რომ ნებისმიერი ხელოვნება „საამურიცაა“ და „სასარგებლოც“ იმათთვის, ვისაც მისი სათანადოდ გამოყენება შეუძლია. ის, რასაც ხელოვნება გამოხატავს, აღემატება ცალკეული მკითხველისა თუ მსმენელის ფიქრსა და ოცნებას; ხელოვნება ხელოვანის ოსტატობის წყალობით სიამოვნებას ანიჭებს რეციპიენტს იმით, რომ მისი ინდივიდუალური ფიქრისა და ოცნების მსგავს რეალობას ასახავს, რითაც შევებს ჰგერის მას.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში, რომელიც სრულად შეესაბამება თავის ფუნქციას, სასიამოვნო და სასარგებლო უბრალოდ კი არ თანაარსებობენ, არამედ ერთმანეთს ერწყმიან. უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურით მონიჭებული ტკობა განსაკუთრებულ, „მაღალ ტკობას“ წარმოადგენს — მისი წყარო მაღალი ტიპის ქმედებაა, კერძოდ, ჭვრეტა, რომელიც არავითარ მატერიალურ სარგებელს არ უკავშირდება. რაც შეეხება ლიტერატურის გამოყენებით ასპექტს – სერიოზულობასა და დიდაქტიკურობას, აქაც ისეთ „საამურ“ სერიოზულობასთან გვაქვს საქმე, რომელიც ვალდებულებათაგან თავისუფალია და ესთეტიკური აღქმის სერიოზულობას ეფუძნება. ხელოვნებისადმი რელატივისტური მიდგომის მომხრეს, რომელსაც რთული თანამედროვე პოეზია მოსწონს, ყოველთვის შეუძლია ესთეტიკური თვალსაზრისი არაფრად ჩააგდოს და თავისი პოზიცია იმით დაასაბუთოს, რომ მისი არჩევანი პიროვნული გემოვნების საკითხია. განათლების

ლიტერატურის თეორია

სფეროში მოღვაწე ადამიანმა შეიძლება არასწორი დასკვნა გააკეთოს და ჩათვალოს, რომ რომელიმე დიდი პოემა ან რომანი იმდენადაა სერიოზული, რამდენადაც ის მკითხველს რაიმე ღირებულ ისტორიულ ინფორმაციას ან ზნეობრივ გაკვეთილს აწვდის.

აქ უნდა განვიხილოთ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი: აქვს თუ არა ლიტერატურას ფუნქცია, ან ფუნქციები? ნიგნში „კრიტიკოსთა სახელმძღვანელო“ ბოესი (Boas) ირონიულად აცხადებს, რომ არსებობს ნაირგვარი ინტერესები და, შესაბამისად, სხვადასხვა ტიპის კრიტიკა; ხოლო ელიოტი თავისი ნაშრომის — „პოეზიის დანიშნულება და კრიტიკის დანიშნულება“ — ბოლოს სევდიანად ასკვნის, რომ „პოეზია მრავალგვარია“ და სხვადასხვა ეპოქაში პოეზიის სხვადასხვა სახეობები ნაირგვარ მიზნებს ემსახურებოდა. მაგრამ ეს მხოლოდ გამონაკლისი შემთხვევებია. ლიტერატურისადმი სერიოზული მიდგომა გულისხმობს (ყოველ შემთხვევაში ტრადიციულად მაინც) იმის აღიარებას, რომ მას გარკვეული დანიშნულება აქვს. რაც შეეხება არნოლდის (Arnold) თვალსაზრისს იმასთან დაკავშირებით, რომ პოეზია შეიძლება რელიგიასა და ფილოსოფიას ჩაენაცვლოს, ელიოტი წერს: „... არც ამქვეყნად და არც იმ ქვეყნად არაფერი არაფერს არ ენაცვლება“.³ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არც ერთი კატეგორიის ღირებულებას არ გააჩნია ჭეშმარიტი ეკვივალენტი. შემცველები არ არსებობს. რეალურად, შესაძლოა, ლიტერატურა ბევრ რასმე შეენაცვლოს — მაგალითად, კითხვის დროს ჩვენ თითქოს ვმოგზაურობთ და უცხო ქვეყნებს ვეცნობით, განვიცდით იმას, რაც არ განგვიცდია, აღვიქვამთ სხვა ადამიანის ცხოვრებას ისე, თითქოს ეს ჩვენი ცხოვრება იყოს. ამას გარდა, მთელ რიგ შემთხვევებში ისტორიკოსებისთვის ლიტერატურა სოციალურ დოკუმენტს წარმოადგენს. მაგრამ აქვს თუ არა ლიტერატურას საკუთარი — უნიკალური — დანიშნულება, თუ ის წარმოადგენს ფილოსოფიის, ისტორიის, მუსიკისა და მხატვრული ხერხების ნაერთს, რომელიც თანამედროვე პირობებში შეიძლება დაიშალოს შემადგენელ ნაწილებად? სწორედ ეს არის მთავარი საკითხი.

ლიტერატურის დამცველები იტყვიან, რომ ლიტერატურა ყოველთვის აუცილებელი იქნება და არ მიიჩნევენ მას უძველესი დროის გადმონაშთად. ეს თვალსაზრისი მისაღებია იმათთვისაც, ვინც არც პოეტია, არც სიტყვიერების მასწავლებელი. ლი-

ტერატურის უნიკალური ღირებულების აღიარება აუცილებელია ყველა იმ თეორიისთვის, რომელიც იკვლევს ღირებულების არსს. მსგავსი თეორიები სულ უფრო მეტად ითვალისწინებენ ლიტერატურის ამ სპეციფიკურ მხარეს.

ერთ-ერთი თანამედროვე თვალსაზრისის მიხედვით, პოეზია სასარგებლო და სერიოზულია იმდენად, რამდენადაც ის გარკვეულ ცოდნას იძლევა. პოეზია ცოდნის ფორმაა. არისტოტელე რაღაც ამგვარს ამტკიცებდა თავისი იმ ცნობილი გამოხატულებით, რომ პოეზია უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე ისტორია, რადგანაც ისტორია „მომხდარ მოვლენებს აღწერს, პოეზია კი მოგვითხრობს იმ მოვლენებზე, რომლებიც შეიძლებოდა მომხდარიყო“, ანუ — ზოგადზე და შესაძლებელზე. თუმცა ამჟამად, როდესაც ისტორია, ლიტერატურის მსგავსად, წარმოადგენს თავისუფალ დისციპლინას, რომელშიც ვერ ნახავთ ზუსტ დეფინიციებს და რომლის მეტოქეებს ახლა უკვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები წარმოადგენენ, გამოაშკარავდა, რომ პოეზია ყურადღებას ამახვილებს ისეთ დეტალებზე, რომლებიც ტრადიციულად საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებისა და ფილოსოფიის ყურადღების მიღმა რჩება ხოლმე. თუ ნეოკლასიციისტ თეორეტიკოსს, მაგალითად, დოქტორ ჯონსონს, ჯერ კიდევ შეეძლო ემსჯელა იმის შესახებ, რომ პოეზია „ზოგადის დიდებულებას“ წარმოადგენს, სხვადასხვა სკოლის წარმომადგენელი თანამედროვე თეორეტიკოსები (მაგალითად, ბერგსონი, გილბი (Gilby), რენსომი (Ransom) და სტეისი (Stace), ერთხმად აღნიშნავენ, რომ პოეზია ასახავს კერძობითს. მაგალითად, სტეისი ამტკიცებს, რომ შექსპირის „ოტელოში“ (Othello) ასახულია არა ზოგადად ეჭვიანობა, არამედ ოტელოს ეჭვიანობა, ანუ ისეთი გრძნობა, რომელიც შეიძლებოდა გასჩენოდა მხოლოდ ვენეციელ ქალზე დაქორწინებულ მავრს.⁴

რა წარმოადგენს ლიტერატურის საგანს — ზოგადი თუ კერძობითი? ლიტერატურის თეორია და მისი დამცველები, როგორც წესი, ან ერთ თვალსაზრისს ემხრობიან, ან მეორეს. შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურა უფრო ზოგადია, ვიდრე ისტორია და ბიოგრაფია, მაგრამ უფრო კერძობითი ხასიათისაა, ვიდრე ფსიქოლოგია ან სოციოლოგია. მაგრამ ლიტერატურულ თეორიის ცვალებად დებულებათა გარდა, არსებობს სხვა საგულისხმო ფაქტორებიც. ლიტერატურულ პრაქტიკაში ზოგადისა თუ კერძოს

ლიტერატურის თეორია

ურთიერთმიმართება ამა თუ იმ ნაწარმოებში ან ისტორიულ პერიოდში სხვადასხვაგვარია. მაგალითად, პილიგრიმი და ევრიმენი (Everyman) შეიძლება განასახიერებდნენ მთელ კაცობრიობას. მაგრამ ჯოსონის „ეპისინის“ (Epicoene) „იუმორისტი“ მოროუზი (Morose) მეტად უჩვეულო და თავისებური ადამიანია. დახასიათების პრინციპი ლიტერატურაში ყოველთვის მოითხოვდა „ტიპიურის“ შერწყმას „ინდივიდუალურთან“ — ინდივიდში წარმოაჩენდა ტიპს, ტიპში კი — ინდივიდს. ამ პრინციპის ან მის საფუძველზე წარმოშობილი კანონების განმარტების მცდელობები უნაყოფო აღმოჩნდა. ლიტერატურული ტიპების კლასიფიკაცია მომდინარეობს ჰორაციუსის დოქტრინიდან „დეკორუმის“ შესახებ და რომაული კომედიის ტიპებიდან (მაგ., ტრაბახა ჯარისკაცი, ძუნწი კაცი, მფლანგველი და შეყვარებული ვაჟიშვილი, სანდო მსახური). მეჩვიდმეტე საუკუნის ქარაქტეროლოგიურ ნიგნებსა და მოლიერის კომედიებში ასევე ვაწყდებით ჩვეულ ტიპებს. მაგრამ შეიძლება თუ არა ტიპთა თეორიის ფართოდ გამოყენება? არის თუ არა ჯულიეტას გადია „რომეოსა და ჯულიეტაში“ (Romeo and Juliet) ტიპი? და თუ ასეა, რისი ტიპიზაცია ხდება ამ სახეში? წარმოადგენს თუ არა ჰამლეტი ტიპს? როგორც ჩანს ასეა, დოქტორი ტიმოთი ბრაიტის (Dr Timothy Bright) განმარტებით, დედოფალი ელისაბედის დროინდელი მაცურებლისათვის, ის მელანქოლიური ტიპია. მაგრამ მელანქოლიის გარდა, მას სხვა თვისებებიც ახასიათებს. ჰამლეტის მელანქოლია განსაკუთრებული მიზეზებიდან მომდინარეობს და განსაკუთრებულ პირობებში ვითარდება. გარკვეული თვალსაზრისით, ხასიათი, რომელიც ინდივიდუალური და, იმავდროულად, ტიპურიცაა, არაერთ ტიპს მოიცავს თავის თავში: ჰამლეტი არის მიჯნური, ან ყოფილი მიჯნური, სწავლული, დრამის ხელოვნებაში გათვითცნობიერებული ადამიანი და კარგი მოფარეკავე. ევრიმენი სხვადასხვაგვარ ტიპებს აერთიანებს თავის თავში. ე.წ. სახასიათო ტიპები „ერთგანზომილებიან“ ტიპებად მიიჩნევა, ისევე, როგორც ჩვენ „ერთგანზომილებიან“ ადამიანებად მიიჩნევთ იმათ, ვისთანაც მხოლოდ ერთი გარკვეული სახის ურთიერთობა გვაკავშირებს; „მოცულობით“ ხასიათებს, რომლებიც სხვადასხვაგვარ თვალსაზრისებსა და ურთიერთობებს მოიცავენ, სხვა კონტექსტში გვიჩვენებენ, მაგ., საზოგადოებრივსა და პირად ცხოვრებაში, უცხოეთში მოგზაურობისას.⁵

დრამასა და რომანებს, ყველაფერთან ერთად, შემეცნებითი ღირებულებაც აქვთ. საყოველთაოდ გავრცელებული თვალსაზრისის მიხედვით, „რომანისტებს მეტი შეუძლიათ ასწავლონ ადამიანს ადამიანის ბუნების შესახებ, ვიდრე ფსიქოლოგებს“. ჰორნი (Horney) მიიჩნევს, რომ დოსტოევსკი, შექსპირი, იბსენი და ბალზაკი ცოდნის ამოუწურავ წყაროს წარმოადგენენ. ი. მ. ფორსტერი (E. M. Forster) („რომანის ასპექტები“ – “Aspects of the Novel”) საუბრობს იმაზე, რომ ჩვენ მხოლოდ იშვიათად თუ შეგვიძლია ჩავწვდეთ ადამიანთა შინაგან ცხოვრებასა და მოტივაციებს.⁶ ამდენად, მისი აზრით, სწორედ რომანის დიდი დამსახურებაა ის, რომ მისი მეოხებით წარმოჩნდება პერსონაჟების ინტროსპექციული ცხოვრება. შესაძლოა, პერსონაჟების შინაგანი ცხოვრების აღწერა ემყარება ავტორის ფიზიკურ თვითდაკვირვებას. შეიძლება იმისი თქმაც, რომ დიდი რომანები ფსიქოლოგებისთვის ცოდნის მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს. გარდა ამისა, რომანებში მოთხრობილი ცალკეული შემთხვევები ღირებული დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა. მაგრამ აქ უნდა დავუბრუნდეთ იმ ფაქტს, რომ ფსიქოლოგები რომანს მხოლოდ მასში გამოკვეთილი განზოგადებული ტიპური ღირებულებების გამო კითხულობენ. მაგალითად, ფსიქოლოგი განიხილავს მამა გორიოს (Père Goriot) ხასიათს მოქმედების საერთო ადგილიდან (ვოკეს სახლიდან – the Maison Vauquer) და სხვა პერსონაჟებთან მისი დამოკიდებულებებიდან გამომდინარე.

მაქს ისტმენი (Max Eastman), რომელიც თავად პოეტი (თუმცა, არც ისე მნიშვნელოვანი) გახლდათ, თვლიდა, რომ მეცნიერების საუკუნეში „ლიტერატურულ ცნობიერებას“ ვეღარ ექნება ჭეშმარიტების აღმოჩენის პრეტენზია. „ლიტერატურული ცნობიერება“, უბრალოდ, არასპეციალისტის დილეტანტური ცნობიერებაა, რომელიც წინარემეცნიერული ეპოქის დონეს შეესაბამება, თავის გადარჩენას ცდილობს და, ამდენად, სურს თავისი ენობრივი უნარის წყალობით შექმნას ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ფრიად ღირებულ „ჭეშმარიტებებს“ ლაღადებდეს. ჭეშმარიტება ლიტერატურაში ისეთივეა, როგორც ჭეშმარიტება მის ფარგლებს მიღმა, ანუ — სისტემატური და საზოგადოდ დამონმებული ცოდნა. რომანისტი ჯადოქარი არაა. მას არ შეუძლია მყისიერად მოიპოვოს სოციალური მეცნიერებების მიერ დაგროვე-

ლიტერატურის თეორია

ბული ცოდნა, რომლის მეშვეობითაც რომანისტის „სამყაროს“, მისი წარმოსახვითი სინამდვილის რეალურობა მოწმდება. მაგრამ მეორე მხრივ, ისტმენის აზრით, დიდი ფანტაზიის მქონე მწერალი, განსაკუთრებით კი პოეტი, არასწორად შეაფასებს საკუთარ თავს, თუკი ჩათვლის, რომ მისი უმთავრესი დანიშნულებაა ცოდნის აღმოჩენა და გადაცემა. სინამდვილეში მისი ფუნქციაა, დაგვეზაროს უფრო ღრმად აღვიქვათ ის, რასაც ვხედავთ; წარმოიდგინოს ის, რაც ჩვენ, კონცეპტუალურად ან პრაქტიკულად, უკვე ვიცით.⁷

რთულია, მკვეთრად გავმიჯნოთ ორი თვალსაზრისი პოეზიის შესახებ, რომელთა მიხედვით, პოეზია ან უკვე ცნობილის ხელახალ ხორცშესხმას წარმოადგენს, ან „მხატვრულ წვდომას“. ხელოვანი იმას გვახსენებს, რასაც ოდესღაც ვხედავდით და დღეს ვეღარ აღვიქვამთ, ან დაგვანახავს იმას, რაც, გამოუდებით ჩვენ თვალწინ იყო, მაგრამ ვერ ვამჩნევდით. აქ უნებურად ის შავ-თეთრი ნახატები გვახსენდება, რომლებზეც გამოსახულია წერტილები-სა და ტეხილი ხაზებისაგან აგებული ფიგურები და სახეები: მიუხედავად იმისა, რომ მრავალჯერ გვინახავს ეს ფიგურები და ხაზები, ჩვენ ვერ აღვიქვამდით მათ როგორც მთლიანობას, როგორც გარკვეულ ფორმებს. ნაწარმოებში „განზრახვანი“ (Intentions) უაილდი (Wilde) საუბრობს იმაზე, რომ უისტლერმა (Whistler) ნისლში აღმოაჩინა ესთეტიკური ღირებულება, პრერაფაელიტებმა (Pre-Raphaelites) კი სილამაზე ისეთი ტიპის ქალებში დაინახეს, რომლებიც იქამდე ლამაზებად არ ითვლებოდნენ. აქ ჩნდება კითხვა, რა ვლინდება მსგავს შემთხვევებში — „ცოდნა“ თუ „ჭეშმარიტება“. ამასთან დაკავშირებით არ არსებობს მკვეთრად გამოკვეთილი თვალსაზრისი. შეიძლება ასეთ შემთხვევაში ვიმსჯელოთ ახალი „აღქმითი ღირებულებების“, ახალი „ესთეტიკური თვისებების“ აღმოჩენის შესახებ.

გასაგებია, რატომაა ძნელი ესთეტიკოსებისთვის „ჭეშმარიტების“, როგორც ხელოვნების თვისებისა და კრიტიერიუმის უგულებელყოფა:⁸ ნაწილობრივ, ეს საპატიო ტერმინია, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი ღრმა პატივისცემას გამოხატავს ხელოვნების მიმართ, იმას, რომ ხელოვნება ერთ-ერთ უმაღლეს ღირებულებაა. გარდა ამისა, ჩვენ უსაფუძვლოდ ვვიშობთ, რომ თუკი ხელოვნება „არაჭეშმარიტია“, მაშინ ის, როგორც პლატონი ფიქრობდა, ის „ტყუილი“ ყოფილა. მხატვრული ლიტერატურა-

რა არის „გამონაგონი“, „ცხოვრების მხატვრული, ვერბალური იმიტაციაა“. გამონაგონის საპირისპირო ცნება კი არის არა „ჭეშმარიტება“, არამედ „ფაქტი“, ანუ „არსებობა დროსა და სივრცეში“. „ფაქტი“ უფრო უჩვეულოა, ვიდრე ალბათობა, რასაც ლიტერატურა ასახავს.⁹

ხელოვნების სხვა დარგებს შორის ლიტერატურა, კერძოდ, პრეტენზიას აცხადებს „ჭეშმარიტებაზე“ იმ მსოფლალქმის (Weltanschauung) საფუძველზე, რომელიც თავს იჩენს ნებისმიერ მხატვრულად სრულყოფილ ნაწარმოებში. ფილოსოფოსმა ან კრიტიკოსმა შეიძლება ზოგიერთი ამ შეხედულებათაგანი უფრო „ჭეშმარიტად“ მიიჩნიოს, ვიდრე სხვა მოსაზრებები (მაგალითად, ელიოტს მიაჩნია, რომ დანტეს შეხედულებები უფრო ჭეშმარიტია, ვიდრე შელის (Shelley) ან თუნდაც შექსპირისა); მაგრამ ნებისმიერი ფილოსოფიური შეხედულება ცხოვრების შესახებ ან გარკვეულ ჭეშმარიტებას უნდა შეიცავდეს, ან ამის პრეტენზია მაინც ჰქონდეს. ლიტერატურის ჭეშმარიტება, ჩვენი გაგებით, წარმოადგენს ჭეშმარიტებას ლიტერატურაში – ეს არის ფილოსოფია, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ სისტემატური კონცეპტუალური ფორმით ლიტერატურის ფარგლებს გარეთ არსებობს, შესაძლოა ლიტერატურას მიესადაგებოდეს ან ვლინდებოდეს მასში. ამ თვალსაზრისით, ჭეშმარიტება დანტეს ნაწარმოებებში არის კათოლიკური ღვთისმეტყველება და სქოლასტიკური ფილოსოფია. პოეზიის ელიოტისეული ხედვა „ჭეშმარიტებასთან“ მიმართებით, არსებითად, ემთხვევა ჩვენსას. ჭეშმარიტება სისტემატური მოაზროვნების სფეროა; ხელოვნები კი ამგვარი ტიპის მოაზროვნები არ არიან, მიუხედავად იმისა, რომ შესაძლოა, მათ სცადონ, ასეთებად იქცნენ იმ შემთხვევაში, თუ ვერ მოახერხებენ მათთვის ხელსაყრელი ფილოსოფიური კონცეფციების აღმოჩენასა და შეთვისებას.¹⁰

ზოგადად რომ ვთქვათ, მთელი ეს წინააღმდეგობა მნიშვნელოვანწილად სემანტიკური ხასიათისაა. მაინც რას ვგულისხმობთ, როდესაც ვსაუბრობთ „ცოდნის“, „ჭეშმარიტების“, „შემეცნების“, „სიბრძნის“ შესახებ? თუ ნებისმიერი ჭეშმარიტება კონცეპტუალური და დამტკიცებადია, მაშინ ხელოვნება, თვით ლიტერატურული ხელოვნებაც კი, შეუძლებელია ჭეშმარიტების ფორმებს წარმოადგენდეს. არსებობს კიდევ ერთი გარემოება:

ლიტერატურის თეორია

თუ ისეთ მარტივ პოზიტივისტურ განმარტებებს დავეყრდნობთ, რომელთა მიხედვით, ჭეშმარიტება არის ის, რისი შემომწეობაც ყოველ ჩვენგანს შეუძლია, მაშინ ხელოვნებას ვერ მივიჩნევთ ჭეშმარიტების იმგვარ ფორმად, რომელსაც ექსპერიმენტული გზით მოიპოვებენ და ამონებენ. პრობლემისადმი საპირისპირო მიდგომა გულისხმობს „შემეცნების მრავალგვარი გზების“ არსებობას და იმის აღიარებას რომ ჭეშმარიტების წვდომა შესაძლებელია ორი ან მრავალი ხერხით. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, არსებობს ცოდნის ორი ძირითადი ტიპი, რომელთაგან თითოეული ნიშანთა საკუთარ ენობრივ სისტემას იყენებს: საბუნებისმეტყველო მეცნიერებანი იყენებენ „დისკურსულ“ მოდუსს, ჰუმანიტარული მეცნიერებები კი — „რეპრეზენტაციულს“.¹¹ არის თუ არა ცოდნის ორივე ტიპი ჭეშმარიტება? პირველი მათგანი არის ის, რომელსაც ფილოსოფოსები ტრადიციულად ემყარებოდნენ, მეორე კი რელიგიურ „მითსა“ და პოეზიას ეფუძნება. ალბათ უფრო უპირიანი იქნება, თუ მეორე ტიპს „ჭეშმარიტს“ ვუწოდებთ და არა — „ჭეშმარიტებას“. ზედსართავი მიუთითებს იმას, რომ წონასწორობის ცენტრი უნდა გადავანაცვლოთ: ხელოვნება არსობრივად მშვენიერია და განსაზღვრების მიხედვით — ჭეშმარიტი (ე. ი. არ უპირისპირდება ჭეშმარიტებას). ნაწარმოებში „არს პოეტისა“ (Ars Poetica), მაკლეიში (MacLeish) ცდილობს, ერთმანეთს შეუთავსოს ლიტერატურული მშვენიერებისა და ფილოსოფიის მოთხოვნები ფორმულით, რომლის თანახმად, ლექსი „ჭეშმარიტების ტოლფასია და არა ჭეშმარიტი“: პოეზია ისეთივე სერიოზული და მნიშვნელოვანია, როგორც ფილოსოფია (მეცნიერება, ცოდნა, სიბრძნე), და ჭეშმარიტების ტოლფასი თვისებები აქვს, ანუ ის ჭეშმარიტების მსგავსია.

ქალბატონი ლანგერი (Mrs Langer) გამოყოფს ხელოვნების პლასტიკურ სახეობებს და კიდევ უფრო მეტად, მუსიკას, რომელთაც ლიტერატურაზე მაღლა აყენებს, როდესაც აცხადებს, რომ რეპრეზენტაციული სიმბოლიზმი ცოდნის ფორმაა. როგორც ჩანს, იგი მიიჩნევს, რომ ლიტერატურა, გარკვეულწილად, „დისკურსული“ და „რეპრეზენტაციული“ ელემენტების ნაზავს წარმოადგენს. მაგრამ, ქალბატონი ლანგერის თვალსაზრისით, რეპრეზენტაციული ელემენტი ლიტერატურის მითურ ელემენტს ან არქექტიპულ სახეებს შეესატყვისება.¹²

იმ ორ თვალსაზრისთან ერთად, რომელთა მიხედვით, ხელოვნება ან ჭეშმარიტების შემეცნება ან მისი წვდომაა, არსებობს მესამე შეხედულებაც. ამ უკანასკნელის თანახმად, ხელოვნება, კერძოდ კი ლიტერატურა, პროპაგანდას წარმოადგენს. ამგვარად, მწერალი ჭეშმარიტებას კი არ შეიმეცნებს, არამედ ცდილობს, დაარწმუნოს მკითხველი, რომ მის მიერ გადმოცემული აზრები ჭეშმარიტებას შეესაბამება. ტერმინი „პროპაგანდა“ მეტისმეტად ზოგადია და განმარტებას საჭიროებს. ყოველდღიურ სიტუაციებში „პროპაგანდას“ უწოდებენ ყოველივე იმას, რაც საზოგადოებისთვის ზიანის მომტანია და რასაც საეჭვო აღაშინებელი ავრცელებენ. ეს სიტყვა გულისხმობს ანგარიშთანობას, გარკვეულ წინასწარ განზრახვას და, ძირითადად, კონკრეტულ, საკმაოდ შეზღუდულ დოქტრინებთან და პროგრამებთან დაკავშირებით გამოიყენება.¹³ ასე რომ, თუ ამ სიტყვის მნიშვნელობას დავავიწროვებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთი (მდარე ხარისხის) ხელოვნება პროპაგანდაა, მაგრამ დიდი ხელოვნება, ან კარგი ხელოვნება, ან უბრალოდ „ხელოვნება“ არ შეიძლება პროპაგანდა იყოს. თუმცა, თუ ამ ტერმინს განვაზოგადებთ და ვიგულისხმებთ, რომ ესაა „მკითხველზე გავლენის მოსახდენად გამიზნული გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი მცდელობა, რომლის შედეგად მკითხველმა უნდა გაიზიაროს გარკვეული ცხოვრებისეული პოზიცია“, მაშინ ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ყველა ხელოვანი არის ან უნდა იყოს პროპაგანდისტი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ (თუ მთლიანად უგულვებლყოფთ ზემოთქმულს), ყველა გულწრფელი ხელოვანი, რომელიც პასუხისმგებელია საკუთარი ნაწარმოებებისთვის, ზნეობრივად ვალდებულია, პროპაგანდისტი იყოს.

მონტგომერი ბელჯიონის (Montgomery Belion) განმარტებით, მწერალი „უპასუხისმგებლო პროპაგანდისტია“. „ყველა მწერალი გარკვეულ ცხოვრებისეულ შეხედულებას ან თეორიას ითვისებს... ნაწარმოებს ყოველთვის ის დანიშნულება აქვს, რომ მკითხველმაც ირწმუნოს ეს შეხედულება თუ თეორია. მაგრამ ეს დაწმუნება ყოველთვის ფარულია, ანუ ავტორს მკითხველი ყოველთვის თანდათანობით მიჰყავს რალაცის აღიარებამდე და ეს პროცესი ჰიპნოზური ხასიათისაა – რეპრეზენტაციის ხელოვნება აცდუნებს მკითხველს...“.

ელიოტი, ბელჯიონის ამ აზრების ციტირებისას, ერთმანეთისაგან განასხვავებს „პოეტებს, რომელთაც ძალიან ძნელია პროპაგანდისტი უწოდო“, „უპასუხისმგებლო პროპაგანდისტებს“,

ლიტერატურის თეორია

და მესამე ჯგუფს, რომლებიც, ლუკრეციუსისა (უცრეციუს) და დანტეს მსგავსად, „შეგნებულ პროპაგანდისტებს“ წარმოადგენენ; ელიოტის აზრით, პასუხისმგებლობა დამოკიდებულია როგორც ავტორის განზრახვაზე, ისე ისტორიულ ეფექტზე.¹⁴ ტერმინი „შეგნებული პროპაგანდისტები“ ბევრ ჩვენგანს ურთიერთშეუთავსებელი სიტყვების კომბინაციად მოეჩვენება. სერიოზული ხელოვნება გულისხმობს ისეთ ცხოვრებისეულ მსოფლხედვას, რომელიც შეიძლება ფილოსოფიური ცნებებით ან სულაც სათავე დაუდოს ფილოსოფიურ სისტემებს.¹⁵ მხატვრულ თანმიმდევრულობასა (რომელსაც ზოგჯერ „მხატვრულ ლოგიკას“ უწოდებენ) და ფილოსოფიურ თანამიმდევრულობას შორის გარკვეული შესაბამისობა არსებობს. შეგნებული ხელოვანი ერთმანეთში არ აურევს ემოციასა და აზრს, გრძნობიერებასა და ინტელექტუალურ შემეცნებას, გრძნობათა სინრფელეს, და, მეორე მხრივ, გამოცდილებისა და აზროვნების შესატყვისობას. მსოფლმხედველობა, რომელსაც ამგვარი ხელოვანი თავისი ნაწარმოებით გამოხატავს, ისეთი მარტივი არაა, როგორც „პროპაგანდად“ მიჩნეული ზოგიერთი პოპულარული შეხედულება. მეორე მხრივ, ცხოვრების რთულმა ხედვამ არ უნდა გვიბიძგოს ნაჩქარევი ან გულუბრყვილო ქმედებისაკენ.

ახლა ისღა დაგვრჩენია, ლიტერატურის ფუნქციის ის კონცეფციები განვიხილოთ, რომლებიც სიტყვა „კათარსის“ უკავშირდება. ეს ტერმინი, რომელიც არისტოტელემ შემოიტანა თავის „პოეტიკაში“, ხანგრძლივი ისტორია აქვს. კათარსისის არისტოტელესული გაგება ჯერ კიდევ ინვეს პოლემიკას. მაგრამ ამჯერად გვაინტერესებს არა ამ ცნების არისტოტელესული გააზრება, არამედ ის მნიშვნელობები, რომლებითაც აღიჭურვა კათარსისის ცნება ანტიკური ეპოქის შემდგომ. ზოგიერთის აზრით, ლიტერატურის ფუნქცია არის ჩვენი — მწერლების ან მკითხველების — გათავისუფლება ემოციათა ზემოქმედებისგან. ემოციების გამოხატვა ნიშნავს იმას, რომ გათავისუფლდეთ ამ ემოციებისაგან, ისევე, როგორც, გადმოცემის თანახმად, გოეთე გათავისუფლდა თავისი Weltschmerz-ისგან, როდესაც „ვერთერის ვნებანი“ (The Sorrows of Werther) დაწერა. ამბობენ, რომ ტრაგედიის მაცურებელი ან რომანის მკითხველიც ასევე განიცდის ამ გათავისუფლებასა და შვებას. ხდება მისი ემოციების ზუსტად გამოხატვა და ესთეტიკური განცდის შედეგად მაცურებელსა და მკითხველს „სულიერი სიმშვიდე“ ეუფლება.¹⁶

მაგრამ აქ უნდა დაისვას კითხვა – ლიტერატურა ემოციებისაგან გვათავისუფლებს თუ, პირიქით, ემოციებს ინვესტს ჩვენში? პლატონის აზრით, ტრაგედია და კომედია „კვებას და ასაზრდოებს ჩვენს ემოციებს, თუმცა უმჯობესი იქნებოდა მათი ჩახშობა“. მეორე მხრივ, როცა ლიტერატურა ემოციებისაგან გვათავისუფლებს, განა უმიზნოდ არ ხდება მათი გადმოღვრა პოეტურ ფანტაზიებში? წმიდა ავგუსტინე აღიარებს, რომ ახალგაზრდობაში ის მომაკვდინებელ ცოდვაში ცხოვრობდა; მიუხედავად ამისა, „არ ვტიროდი ამის გამო, თუმცა დიდონას სიკვდილის გამო ცრემლებს ვღვრიდი...“ შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ ზოგიერთი ტიპის ლიტერატურა პროპაგანდისტულია და ზოგი — კათარსისული, თუ უფრო მნიშვნელოვანია, ერთმანეთისაგან გავმიჯნოთ მკითხველთა ჯგუფები და მათი რეაქციის ბუნება?¹⁷ უნდა იყოს თუ არა ყველანაირი ლიტერატურა კათარსისული? ამ პრობლემებს უფრო დეტალურად განვიხილავთ თავებში „ლიტერატურა და ფსიქოლოგია“ და „ლიტერატურა და საზოგადოება“; ამჟამად კი მხოლოდ ვასახელებთ მათ.

დასკვნის სახით ვიტყვით, რომ საკითხს ლიტერატურის ფუნქციის შესახებ ხანგრძლივი ისტორია აქვს დასავლურ სამყაროში, პლატონიდან მოყოლებული დღემდე. ეს არ არის შეკითხვა, რომელიც პოეტს ან პოეზიის დამფასებელს შეიძლება უნებურად დაეხადოს; ერთხელ ემერსონს წამოცდა: „სილამაზე საკუთარი თავის გამართლებას წარმოადგენს“. ამ საკითხს უფრო ხშირად წამოჭრიან ხოლმე უტილიტარისტები და მორალისტები ან სახელმწიფო მოხელეები და ფილოსოფოსები, ანუ ადამიანები, რომელთათვისაც უფრო ფასეულია არაესთეტიკური ღირებულებები. და მათ სურთ იცოდნენ, მაინც რა არის პოეზიის დანიშნულება? ამ პრობლემას არსებითი სოციალური და ჰუმანისტური მნიშვნელობა აქვს. აქედან გამომდინარე, პოეტიც და პოეზიის მოყვარულიც, როგორც ზნეობრივი და შეგნებული მოქალაქეები, იძულებული არიან, საზოგადოებას კარგად დასაბუთებული პასუხი გასცენ. სწორედ ასე იქცევიან ისინი მორიგი „პოეტის“ რომელიმე პასაჟში. ისინი იცავენ ან ხოტბას ასხამენ პოეზიას: ესაა ლიტერატურული ანალოგია იმისა, რასაც თეოლოგიაში „აპოლოგია“ ეწოდება.¹⁸ დასახელებული მიზნიდან გამომდინარე და მკითხველის ტიპის შესაბამისად, ისინი, ბუნებრივად, უპირატესად საუბრობენ ლიტერატურის „დანიშნულებაზე“ და არა ამ ლიტერატურით „მონიჭებულ ტკობაზე“; ამდენად, სემანტიკური თვალსაზრისით, დღესდღეობით იოლია ლიტერატურის „ფუნქციის“

ლიტერატურის თეორია

დაყვანა მის გარეშე ფუნქციებზე, თუმცა, რომანტიზმიდან მოყოლებული, ამ შეკითხვაზე პოეტი იძლეოდა სხვაგვარ პასუხს, რომელსაც ა.ს. ბრედლი (A. C. Bradley) უწოდებს „პოეზიას პოეზიისათვის“;¹⁹ თეორეტიკოსები კი მართებულად აღნიშნავენ, რომ ტერმინი „ლიტერატურის ფუნქცია“ იმდენად ფართოა, რომ აუცილებელი აღარაა ვეძებოთ გამართლება პოეზიის არსებობისთვის. ამდენად, როცა ამ ტერმინს ვიყენებთ, იგულისხმება, რომ პოეზიას ბევრი შესაძლო ფუნქცია აქვს. მისი მთავარი და უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია ის არის, რომ არ უღალატოს თავის ბუნებას.

თავი მეოთხე

ლიტერატურის თეორია, კრიტიკა და ისტორია

*

რადგან ლიტერატურის შესწავლის მიზნის შესახებ უკვე ვისაუბრეთ, ახლა განვიხილოთ ლიტერატურის სისტემატური და ინტეგრირებული შესწავლის შესაძლებლობა. ინგლისური ენა შესატყვის ტერმინს არ გვთავაზობს საამისოდ. ალბათ, ყველაზე უკეთესი იქნებოდა, გამოგვეყენებინა ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა „ლიტერატურათმცოდნეობა“ და „ფილოლოგია“. ამ ტერმინთაგან პირველი საკამათოა მხოლოდ იმიტომ, რომ თითქოს გამორიცხავს „კრიტიკას“ და ხაზს უსვამს შესწავლის აკადემიურ ბუნებას. ეს ტერმინი, რასაკვირველია, მისაღები გახდება იმ შემთხვევაში, თუ სიტყვას „მკვლევარი“ ისე ფართოდ განვიხილავთ, როგორც ეს ემერსონმა გააკეთა. მეორე ტერმინმა — „ფილოლოგია“ — შესაძლოა, არა ერთი გაუგებრობა გამოიწვიოს. ისტორიულად ამ ტერმინში მოიაზრებოდა არა მხოლოდ ყველა სახის ლიტერატურული და ენათმეცნიერული სტუდიები, არამედ ადამიანის გონების მიერ შექმნილი ნებისმიერი პროდუქტის შესწავლა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტერმინი ყველაზე მეტად იყო მოდაში მეცხრამეტე საუკუნის გერმანიაში, ის დღეს ჯერ კიდევ გვხვდება ისეთი მიმოხილვების სათაურებში, როგორებიცაა *Modern Philology*, *Philological Quarterly* და *Studies in Philology*. ბეხმა (Boeckh), რომელმაც დანერა უაღრესად მნიშვნელოვანი ნაშრომი „ფილოლოგიურ მეცნიერებათა ენციკლოპედია და მეთოდოლოგია“ (*“Encyclopedie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften“*) (დაინერა 1877 წელს, თუმცა, ნაწილობრივ, 1809 წელს ჩატარებულ ლექციებს ეყრდნობა),¹ ფილოლოგია განმარტა, როგორც „ცნობილის ცოდნა“, რომელიც, ამდენად, მოიცავს ენისა და ლიტერატურების, რელიგიისა და სოციალური ტრადიციების შესწავლას. ბეხის ფილოლოგია, ფაქტობრივად, გრინლოუს „ლიტერატურის ისტორიის“ (*Literary History*) იდენ-

ლიტერატურის თეორია

ტურია, და, როგორც ჩანს, ითვალისწინებს საჭიროებებს კლასიკური ფილოლოგიისა, რომლისთვისაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ისტორიისა და არქეოლოგიის დახმარებას. ბეხისტვის ლიტერატურათმცოდნეობა მხოლოდ ერთი დარგია ფილოლოგიისა, რომელიც გაგებულა, როგორც მთლიანი მეცნიერება ცივილიზაციის შესახებ, კერძოდ კი ცივილიზაციის იმ ასპექტის შესახებ, რომელსაც მან, გერმანელი რომანტიკოსების მსგავსად, „ეროვნული სული“ უწოდა. ამჟამად, ნანილობრივ ამ სიტყვის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე და თვით ამ სფეროს სპეციალისტთა მეცადინეობის შედეგად, ფილოლოგიად ხშირად მოიაზრებენ ენათმეცნიერებას, განსაკუთრებით კი ისტორიულ გრამატიკას და ენების განვითარების ადრეული ფორმების შესწავლას. რამდენადაც ამ ტერმინს მრავალი და სხვადასხვაგვარი მნიშვნელობები აქვს, უმჯობესი იქნება, თუ არ შევუდგებით მათ განხილვას.

არსებობს ლიტერატურათმცოდნის მუშაობის კიდევ ერთი ალტერნატიული სახელწოდება „კვლევა“. ეს სიტყვა განსაკუთრებით შეუსაბამოა, რადგან თითქოსდა ხაზს უსვამს მხოლოდ მასალების წინასწარი მოძიების მნიშვნელობას და უმართებულოდ გულისხმობს, რომ არსებობს განსხვავება ადვილად მოსაძიებელ და ძნელად ხელმისაწვდომ მასალებს შორის. მაგალითად, როცა ადამიანი ბრიტანეთის მუზეუმში მიდის იმისათვის, რომ იშვიათი წიგნი წაიკითხოს, ის „კვლევას“ აწარმოებს. იმ შემთხვევაში კი, როცა ადამიანი საკუთარ სახლში, სავარძელში მოკალათებული კითხულობს იმავე წიგნის ასლს, მის გონებაში სულ სხვა გონებრივი პროცესი მიმდინარეობს. ტერმინი „კვლევა“ გულისხმობს მხოლოდ და მხოლოდ გარკვეულ წინასწარ ოპერაციებს, რომელთა მასშტაბი და ბუნება განსხვავებულია იმის მიხედვით, თუ რა სახის პრობლემაა გადასაჭრელი. მაგრამ ლიტერატურათმცოდნეობისათვის, როდესაც განიხილება ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხები, როგორებიცაა განმარტება, დახასიათება და შეფასება, ის არ არის საკმარისად ზუსტი.

ჩვენი ნაშრომის ფარგლებში ყველაზე მნიშვნელოვანია, გამოვკვეთოთ განსხვავება ლიტერატურის თეორიას, კრიტიკასა და ისტორიას შორის. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს განსხვავება ლიტერატურის ორგვარ ხედვას შორის. პირველი მათგან-

ნის მიხედვით, ლიტერატურა არის ნაწარმოებთა ერთდროულად არსებული ერთობლიობა, მეორე თვალსაზრისით კი ლიტერატურა, უპირატესად, ნაწარმოებთა ქრონოლოგიური მიმდევრობაა და, ამდენად, ისტორიული პროცესის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. ამას გარდა, აღსანიშნავია, რომ, ერთი მხრივ, შეიძლება ვისაუბროთ ლიტერატურის პრინციპებისა და კრიტერიუმების, მეორე მხრივ კი ცალკეული ლიტერატურული ნაწარმოებების შესწავლის თაობაზე, კერძოდ — იმის შესახებ, იზოლირებულად მოხდება მათი შესწავლა, თუ ქრონოლოგიურად. უმჯობესი იქნება, თუ არსებული განსხვავებების განხილვისას გავითვალისწინებთ, რომ „ლიტერატურის თეორია“ ლიტერატურის პრინციპების, კატეგორიების, კრიტერიუმების და ა. შ. შესწავლას წარმოადგენს. ამას გარდა, ხელოვნების ცალკეული ნაწარმოებების შესწავლას ან „ლიტერატურის კრიტიკა“ (რომელიც ძირითადად სტატიკურ მიდგომას წარმოადგენს) უნდა ვუნოდოთ, ან — „ლიტერატურის ისტორია“. რასაკვირველია, ხშირად, ტერმინი „ლიტერატურის კრიტიკა“ მთლიანად ლიტერატურის თეორიას მოიცავს, თუმცა ამ შემთხვევაში სათანადო ყურადღება არ ეთმობა ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას; არისტოტელე თეორეტიკოსი იყო, სენტ-ბევი (Sainte-Beuve) კი უპირატესად — კრიტიკოსი. კენეტ ბერკი, მნიშვნელოვანწილად, ლიტერატურული თეორეტიკოსია, ხოლო რ. პ. ბლექმური (R. P. Blackmur) — ლიტერატურის კრიტიკოსი. ტერმინმა „ლიტერატურის თეორია“ თავისუფლად შეიძლება მოიცვას (როგორც ეს ამ წიგნშია) „ლიტერატურის კრიტიკის თეორია“ და „ლიტერატურის ისტორიის თეორია“.

ეს განსხვავებები აშკარაა და ფართოდაა მიღებული. გაცილებით უფრო იშვიათად აღიარებენ, რომ არ შეიძლება ლიტერატურის კვლევის ზემოდასახელებული მეთოდების იზოლირებულად გამოყენება — მათი ურთიერთკავშირი იმდენად მჭიდროა, რომ ლიტერატურის თეორია წარმოუდგენელია კრიტიკისა და ისტორიის გარეშე, კრიტიკა — თეორიისა და ისტორიის გარეშე, ხოლო ისტორია — თეორიისა და კრიტიკის გარეშე. აშკარაა, რომ ლიტერატურის თეორია არ არსებობს კონკრეტული ლიტერატურული ნაწარმოებების შესწავლის გარეშე. კრიტერიუმები, კატეგორიები და სქემები შეუძლებელია მიღებულ იქნეს in vacuo. მეორე მხრივ, შეუძლებელია არსებობდეს კრი-

ლიტერატურის თეორია

ტიკა და ისტორია გარკვეული კითხვების, ცნებათა სისტემის, მიმართებებისა და განზოგადებების გარეშე. რასაკვირველია, აქ გადაუჭრელ დილემას როდი ვაწყდებით: კითხვის დროს ჩვენ მუდამ გარკვეული პრინციპებით ვხელმძღვანელობთ და ეს პრინციპები განუწყვეტელი იცვლება და ზუსტდება ახალი ლიტერატურული ნაწარმოებების გაცნობისას. ეს დიალექტიკური პროცესია: თეორიისა და პრაქტიკის ურთიერთგამსჭვალვა.

არაერთხელ უცდიათ ლიტერატურის ისტორიის გამიჯვნა თეორიისა და კრიტიკისაგან. მაგალითად, როგორც ფ. ვ. ბეიტსონი (F.W. Bateson)² ამტკიცებდა, ლიტერატურის ისტორია მხოლოდ გვიჩვენებს, რომ „ა“ მომდინარეობს „ბ“-სგან, მაშინ, როდესაც კრიტიკა ამტკიცებს, „ა“ „ბ“-ზე უკეთესიაო. პირველ შემთხვევაში დასკვნა ემყარება ისეთ ფაქტებს, რომელთა გადამონმებაც შესაძლებელია, მეორეში კი — სუბიექტურ შეხედულებებსა და რწმენას ეფუძნება. მაგრამ ამგვარი გამიჯვნა მართლზომიერი არაა. ლიტერატურის ისტორიაში უბრალოდ არ არსებობს ისეთი მონაცემები, რომელთაც შეიძლება აბსოლუტურად ნეიტრალური „ფაქტები“ ვუნდოთ. შემფასებლური თვალსაზრისები მასალის შერჩევაშიც კი მონაწილეობს — მაშინ, როდესაც ერთმანეთისაგან განვასხვავებთ, უბრალოდ, ბელეტრისტიკასა და, მეორე მხრივ, ლიტერატურას, ან როდესაც ამა თუ იმ ავტორს ვუთმობთ გვერდების გარკვეულ რაოდენობას. სათაურის ან თარიღის უბრალო დამონმებაც კი წინასწარ გულისხმობს შემფასებლურ მიდგომას, რადგან ამ დროს ხდება ერთი რომელიმე წიგნისა თუ მოვლენის გამორჩევა მილიონობით სხვა წიგნისა და მოვლენისაგან. დაუშვათ, არსებობს შედარებით ნეიტრალური ფაქტები, მაგალითად, თარიღები, სათაურები, ბიოგრაფიული მონაცემები, მაგრამ მათი მეშვეობით შეიძლება მხოლოდ ლიტერატურული მატრიანის შედგენა. ნებისმიერი უფრო რთული კითხვა, ისეთიც კი, რომელიც ტექსტის კრიტიკას, ან წყაროებსა და გავლენებს უკავშირდება, გამუდმებით მოითხოვს გარკვეულ შეფასებას. ისეთი განცხადებები, როგორცაა, მაგალითად, „პოუპი დრაიდენის გავლენას განიცდის“, პირველად დონეზე, რასაკვირველია, გულისხმობს, რომ დრაიდენსა და პოუპს გამოვარჩევთ მათი ეპოქის ურიცხვი ვერსიფიკატორისგან. შემდგომ, აუცილებელი ხდება იმის გარკვევა, თუ რა განსაკუთრებული ნიშნებით გამოირჩევა

ამ ავტორების ნაწარმოებები. ამის დასადგენად აუცილებელია, გამუდმებით მიმდინარეობდეს შედარებისა და შერჩევის პროცესი, რაც არსებითად კრიტიკულ საქმიანობას წარმოადგენს. თუ განვიხილავთ თანაავტორების — ბომონტისა და ფლეტჩერის საკითხს, ის გადაუჭრელი დარჩება, სანამ არ გავითავისებთ ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს, რომლის თანახმად, გარკვეული სტილისტური თვისებები (ან ხერხები) უკავშირდება ერთ-ერთს დასახელებულ მწერალთაგან, სხვა თვისებები კი — მეორეს. თუ ასე არ მოვიქცევით, მაშინ მოგვიხდება, უბრალოდ, ამ თანაავტორების პიესებში არსებული სტილისტური შეუსაბამოების მითითება მათი მიზეზის განმარტების გარეშე.

მიუხედავად ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირ შემთხვევაში, ლიტერატურის ისტორიის ლიტერატურის განცალკევება კრიტიკისაგან სხვა კრიტერიუმების საფუძველზე ხდება. არავინ უარყოფს, რომ ლიტერატურის კრიტიკოსმა და ისტორიკოსმა უნდა გამოიტანონ თავიანთი დასკვნები ნაწარმოებთა შესახებ, მაგრამ ხშირად იმასაც ამტკიცებენ, რომ ლიტერატურის ისტორიკოსს აქვს ისტორიის საკუთარი სტანდარტები და კრიტერიუმები. ამ მეთოდოლოგიის მომხრეები ამტკიცებენ, რომ ლიტერატურის ისტორიის რეკონსტრუქცია მოითხოვს წარსული პერიოდების მსოფლალქმისა და მიმართებების გათავისებას, და, ამასთან, თანამედროვე ეპოქისთვის დამახასიათებელი მსოფლალქმისა და მიმართებების უგულვებლყოფას. ეს თვალსაზრისი, რომელიც „ისტორიზმის“ სახელითაა ცნობილი, გერმანიაში მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში ყალიბდებოდა, თუმცა იქაც კი გააკრიტიკეს იგი ისტორიის ისეთმა გამოჩენილმა თეორეტიკოსებმა, როგორც იყო ერნსტ ტროლტში (Ernst Troeltsch).³ როგორც ჩანს, უკანასკნელ ხანებში ამ თვალსაზრისს, რომელმაც პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, შეაღწია ინგლისსა და შერტებულ შტატებში, ბევრი ჩვენი „ლიტერატურის ისტორიკოსი“ იზიარებს. მაგალითად, ჰარდინ კრეიგი (Hardin Craig) ამბობდა, რომ თანამედროვე მეცნიერების უახლესი და საუკეთესო ტენდენცია არის „არაისტორიული აზროვნებისაგან გათავისუფლება“⁴. ი. ი. სტოლი (E. E. Stall), რომელიც დედოფალი ელისაბედის დროინდელი თეატრის ტრადიციებსა და მისი აუდიტორიის გემოვნებას სწავლობს, ამჟამად მუშაობს ისეთ თეორიაზე, რომლის მიხედვითაც, ლიტერატურ-

ლიტერატურის თეორია

რის ისტორიის მთავარი მიზანია ავტორის ჩანაფიქრის რეკონსტრუქცია.⁵ ამგვარი თეორია, გარკვეულწილად, საფუძვლად უდევს იმ უამრავ მცდელობას, რომელთა მიზანი იყო ელისაბედის დროინდელი ისეთი ფსიქოლოგიური თეორიების შესწავლა, როგორცაა მაგალითად, იუმორის დოქტრინა ან პოეტების მეცნიერული ან ფსევდომეცნიერული კონცეფციები.⁶ როზმონდ ტუვი (Rosemond Tuve) ცდილობდა მეტაფიზიკური მხატვრული სახეების წარმოშობა და მნიშვნელობა აეხსნა რამისტული ლოგიკის საფუძველზე, რომელიც დონისა და მის თანამედროვეთა მიერ იყო მიღებული.⁷

იმდენად, რამდენადაც ამგვარი შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ განსხვავებულ პერიოდებში სხვადასხვა კრიტიკული თვალსაზრისი და ტრადიცია მოქმედებს, შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი ეპოქა ისეთ თვითკმარ ერთიანობას წარმოადგენს, რომელიც საკუთარი ტიპის პოეზიას ქმნის და ეს პოეზია სხვა რომელიმე ეპოქის პოეზიის საზღვრებში ვერ თავსდება. ამ თვალსაზრისის განსაკუთრებული გულმოდგინებით უჭერდა მხარს ფრედერიკ ა. პოტლი (Frederick A. Pottle).⁸ თავის წიგნში „პოეზიის ენა“ ის საკუთარ თვალსაზრისს „კრიტიკულ რელატივიზმს“ უწოდებს და „აღქმის სფეროში მომხდარ ღრმა ცვლილებაზე“, პოეზიის ისტორიაში „უწყვეტობის სრული დარღვევაზე“ საუბრობს. მისი თვალსაზრისი კიდევ უფრო ღირებული გახდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იგი დარწმუნებულია ეთიკური და რელიგიური პოსტულატების ურყევობაში.

საუკეთესო შემთხვევაში, „ლიტერატურის ისტორიის“ ეს კონცეფცია მოითხოვს წარმოსახვის დაძაბვას, „ემპათიას“, წარსულთან და გარდასული ეპოქის გემოვნებასთან სიღრმისეულ ნათესაობას. იყო რამდენიმე წარმატებული ცდა იმისა, რომ მომხდარიყო ცხოვრების, სხვადასხვაგვარი კონცეფციების, ადამიანის მამოძრავებელი მოტივების შესახებ იმ შეხედულებათა რეკონსტრუქცია, რომლებიც შემუშავებულ იქნა ცივილიზაციის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. ჩვენ ბევრი რამ ვიცით, რა დამოკიდებულება ჰქონდათ ბერძნებს ღმერთების, მონებისა და ქალების მიმართ; შეგვიძლია დეტალურად დავახასიათოთ შუა საუკუნეების კოსმოლოგია; უნარი შეგვწევს, რომ აღვიქვათ ის მეტად განსხვავებული ხედვა ან, ყოველ შემთხვევაში, განსხვავებულ-

ლი მხატვრული ტრადიციები და წესები, რომლებიც ბიზანტიურ ან ჩინურ მხატვრობაში იყო გავრცელებული. გერმანიაში განხორციელებულ იქნა უამრავი კვლევა (მათ შორის უმრავლესობაზეც შპენგლერმა (Spengler) მოახდინა გავლენა). ამ ნაშრომებში საუბარი იყო გოტიკის ან ბაროკოს ეპოქის ადამიანის შესახებ, ამასთან, ეს ეპოქები განიხილებოდა თანამედროვეობისგან მოწყვეტით, როგორც განსაკუთრებული, ჩაკეტილი სამყარო.

რაც შეეხება საკუთრივ ლიტერატურულ კვლევებს, აქ ისტორიული რეკონსტრუქციის მეთოდმა ხელი შეუწყო აქცენტის გადატანას ავტორის ჩანაფიქრზე, რომლის წვდომა, ამ მეთოდის ავტორთა თვალსაზრისით, შესაძლებელია ლიტერატურული კრიტიკისა და ლიტერატურული გემოვნების ისტორიის შესწავლის გზით. ჩვეულებრივ, ითვლება, რომ თუ ამოვიცნობთ ავტორის ჩანაფიქრს და გამოვარკვევთ იმასაც, რამდენად შეძლო მან ამ განზრახვის ხორცშესხმა, ამით კრიტიკის პრობლემაც მოგვარდება. ავტორის მიზანი გასაგებია თანამედროვეთათვის და არ არსებობს არც იმის აუცილებლობა და არც შესაძლებლობა, რომ მომავალში კიდევ ერთხელ გავაკრიტიკოთ მისი წიგნი. ამ მეთოდს შედეგად მოჰყვება ისეთი კრიტიკული სტანდარტის აღიარება, რომელსაც თანამედროვე მკითხველთა მიერ ნაწარმოების აღიარება ეწოდება. ამდენად, არსებობს არა მხოლოდ ერთი ან ორი, არამედ ასობით დამოუკიდებელი, მრავალფეროვანი და ურთიერთგამომრიცხავი კონცეფცია ლიტერატურის შესახებ, რომელთაგან თითოეული თავისებურად „მართებულია“. პოეზიის იდეალი ისეა დანაწევრებული, რომ მისგან აღარაფერი რჩება, ამას კი შედეგად მოსდევს ზოგადი ანარქია ან ყველა ღირებულების გაცამტვერება. ლიტერატურის ისტორიისგან ცალკეული და, საბოლოო ანგარიშით, გაუგებარი ფრაგმენტების გროვალა რჩება. უფრო ზომიერი ფორმულირებით, არსებობს პოლარულად იმდენად განსხვავებული პოეტური იდეალები, რომ მათ შორის საერთო თვისებების აღმოჩენა შეუძლებელია: კლასიციზმი და რომანტიზმი, პოუპისა და უორდსუორთის იდეალი, ამკარად გაცხადებული აზრის პოეზია და იმპლიკაციის პოეზია.

სავარაუდოდ, უმართებულა თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, ავტორის „ჩანაფიქრი“ ლიტერატურის ისტორიის შესწავლის საგანს წარმოადგენს. ხელოვნების ნაწარმოების მნიშ-

ვნელობა ავტორის ჩანაფიქრით არ ამოიწურება და არც უტოლდება მას. ნაწარმოები ფასეულობათა გარკვეული სისტემა და დამოუკიდებლად არსებობს. მთლიანობაში, ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსი არ შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ იმით, თუ რას ნიშნავს იგი მისი ავტორისა და თანამედროვეთათვის. ეს, უფრო მეტად, ნაწარმოების მნიშვნელობის გაფართოების, ანუ სხვადასხვა ეპოქის მკითხველთა მიერ მისი სხვადასხვაგვარი აღქმის შედეგია. ალბათ, უსარგებლო და შეუძლებელიც კი იქნებოდა ისტორიის რეკონსტრუქციის მომხრეების მსგავსად იმისი თქმა, რომ ეს პროცესი უმნიშვნელოა და ჩვენ მხოლოდ მის დასაწყისს უნდა მივუბრუნდეთ. მაშინაც კი, როცა წარსულის მემკვიდრეობაზე ვმსჯელობთ, ჩვენ მეოცე საუკუნის ადამიანებად ვრჩებით და შეუძლებელია, სხვაგვარად იყოს: შეუძლებელია დავივიწყოთ ჩვენი საკუთარი ენის ასოციაციები, ახლებური შეფასებები, წარსული საუკუნეების გავლენა და მნიშვნელობა. შეუძლებელია, დავემსგავსოთ ჰომეროსისა და ჩოსერის თანამედროვე მკითხველებს ან ათენში დიონისეს, ლონდონში კი „გლობუსის“ თეატრის მსახიობებს ან მაყურებლებს. ყოველთვის იქნება მნიშვნელოვანი განსხვავება წარმოსახვითი რეკონსტრუქციის აქტსა და რომელიმე ისტორიული ეპოქის დროინდელ თვალსაზრისის რეალურ გაზიარებას შორის. შეუძლებელია, დიონისესი გვწამდეს და თან დავცინოდეთ მას, როგორც ამას, შესაძლოა, ევრიპიდეს „Bacchae“-ს მაყურებელი აკეთებდა; მხოლოდ ზოგიერთ ჩვენგანს შეუძლია ურყევ ჭეშმარიტებად მიიღოს დანტეს ჯოჯოხეთის შრეები და განსაწმენდელის მთა. ნამდვილად რომ შეგვეძლებოდა ალგვედგინა ის შინაარსი, რომელიც „ჰამლეტს“ ჰქონდა შექსპირის თანამედროვე მაყურებლისთვის, ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ გავალარიბებდით მას, რადგანაც ამით დავაკნინებდით იმ არანაკლებ საინტერესო და ანგარიშგასაწუნე შინაარსებს, რომლებიც „ჰამლეტში“ მომდევნო თაობებმა აღმოაჩინეს. ამით კი გამოვრიცხავდით ამ ნაწარმოების ახლებური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ეს არ გახლავთ თვითნებური მონოღება ნაწარმოების სუბიექტური და არამართებული წაკითხვისკენ: „სწორი“ და „არასწორი“ წაკითხვის პრობლემა, ყველაფრის მიუხედავად, კვლავ დარჩება და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ახლებურად უნდა გადაიჭრას. ისტორიული პერიოდის მკვლევრისთვის არ

იქნება საკმარისი, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ ჩვენს დროის პერსპექტივიდან განიხილებოდეს – ეს კრიტიკოსის პრივილეგიას წარმოადგენს, რადგან ამ უკანასკნელის მოვალეობაა, გადააფასოს წარსული თანამედროვე სტილისა თუ მიმდინარეობის საჭიროებების საფუძველზე. მისთვის, შესაძლოა, სასარგებლო აღმოჩნდეს ხელოვნების ნაწარმოების განხილვა ე. წ. მესამე დროის თვალსაზრისიდან, რომელიც არც მისი და არც მოცემული ავტორის რეალური დრო არ არის. კრიტიკოსისთვის არანაკლებ საინტერესო იქნება შესასწავლი ნაწარმოების შესახებ არსებული ინტერპრეტაციებისა და კრიტიკის სრულ ისტორიის გაცნობა, რისი მეშვეობითაც ის შეძლებს, სრულად ჩასწვდეს მის საზრისს.

რეალურად, რთული წარმოსადგენია ისტორიული და თანამედროვე თვალსაზრისების ამგვარი ურთიერთგამიჯვნა. ჩვენ თავი უნდა ავარიდოთ როგორც ყალბ რელატივიზმს, ისე ყალბ აბსოლუტიზმს. ფასეულობათა დამკვიდრებას შეფასების ისტორიული პროცესი განაპირობებს, რაც, თავის მხრივ, აიოლებს ჩვენს აღქმას. ისტორიული რელატივიზმის პასუხი „უცვლელი ადამიანური ბუნებისა“ თუ „ხელოვნების უნივერსალურობის“ შესაბამისი დოქტრინერული აბსოლუტიზმი არ გახლავთ. ამის ნაცვლად უმჯობესია მივიღოთ ისეთი თვალსაზრისი, რომელსაც მიესადაგება ტერმინი „პერსპექტივიზმი“. უნდა შეგვეძლოს ხელოვნების ნაწარმოები მისივე დროისა და შემდგომი ეპოქების ღირებულებებს მივუსადაგოთ. ხელოვნების ნაწარმოები, ერთი მხრივ, „მარადიულია“ (ე. ი. ინარჩუნებს გარკვეულ თვითმყოფობას), მეორე მხრივ კი — „ისტორიული“ (ე. ი. შესამჩნევი განვითარების პროცესს გადის). რელატივიზმი აკნინებს ლიტერატურის ისტორიას და მას ცალკეული, ურთიერთშეუსაბამო ფრაგმენტების ნაკრებად აქცევს, მაშინ, როდესაც უმეტეს შემთხვევაში აბსოლუტიზმი ან მხოლოდ ამჟამინდელ წარმავალ სიტუაციას მიესადაგება, ან დამოკიდებულია (ახალი ჰუმანისტების, მარქსისტების და ნეოთომისტების სტანდარტების შემთხვევაში) ისეთ აბსტრაქტულ არალიტერატურულ იდეალზე, რომელიც ლიტერატურის ისტორიულ მრავალფეროვნებას არ ითვალისწინებს. „პერსპექტივიზმი“ გულისხმობს, რომ ვალიარებთ არსებობას ერთიანი პოეზიის და ერთიანი ლიტერატურისა, რომელიც ყველა საუკუნეში შედარებას ექვემდებარება, ვითარდება, იცვლება და უამრავ

ლიტერატურის თეორია

შესაძლებლობას მოიცავს. ლიტერატურა არც ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ცალკეული ნაწარმოებების ნაკრებია, და არც ისეთი ნაწარმოებების წყება, რომლებიც რომანტიზმის ან კლასიციზმის, პოუპის და უორდსვორთის ეპოქების დროითი ციკლის ჩარჩოშია მოქცეული. ლიტერატურა, რასაკვირველია, არც იგივეობისა და უცვლელობის სამყაროა, რაც გვიანდელი კლასიციზმის იდეალს წარმოადგენდა. აბსოლუტიზმიცა და რელატივიზმიც ყალბია, მაგრამ დღესდღეობით, ყოველ შემთხვევაში ინგლისსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში, უფრო სერიოზულ საფრთხეს წარმოადგენს ისეთი რელატივიზმი, რომელიც ღირებულებათა ანარქიას ეფუძნება და კრიტიკის ამოცანას თავდაყირა აყენებს.

ლიტერატურის ისტორიის შედგენისას, ავტორები ყოველთვის ითვალისწინებენ შერჩევას, დახარისხებისა და შეფასების პრინციპებს. ლიტერატურის ისტორიკოსები, რომლებიც კრიტიკის მნიშვნელობას უარყოფენ, თავადაც გაუცნობიერებლად იქცვიან ხოლმე კრიტიკოსებად (ჩვეულებრივ, ნაკლებად ანგარიშგასაწევ კრიტიკოსებად), რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ ტრადიციულ სტანდარტებსა და შეხედულებებს აღიარებენ. დღეს ისინი, ჩვეულებრივ, დაგვიანებული რომანტიკოსები არიან, რომლებიც უგულბებულყოფენ ყველა სხვა ტიპის ხელოვნებას, განსაკუთრებით კი თანამედროვე ლიტერატურას. მიუხედავად ამისა, როგორც მართებულად აღნიშნა რ. გ. კოლინგვუდმა (R. G. Collingwood), ის, „ვისაც ჰგონია, რომ იცის, თუ რატომ არის შექსპირი პოეტი, გულის სიღრმეში ფიქრობს, რომ იცის ისიც, არის თუ არა მის სტაინი (Miss Stein) პოეტი (და თუ არა, რატომ არ არის)“.¹⁰

ის, რომ ბოლო პერიოდში შექმნილი ლიტერატურა აღარ წარმოადგენს სერიოზული შესწავლის საგანს, სწორედ ამ „მეცნიერული“ დამოკიდებულების უარყოფითი შედეგია. აკადემიური ტიპის მკვლევრები ტერმინს „თანამედროვე ლიტერატურა“ იმდენად ფართოდ განმარტავდნენ, რომ მილტონის შემდეგ, ფაქტობრივად, არც ერთი ნაწარმოები არ ითვლებოდა შესწავლის შესაფერის ობიექტად. იმ დროიდან მოყოლებული, ლიტერატურის ისტორიაში მეთვრამეტე საუკუნე, ჩვეულებრივ, მიიჩნეოდა ყველაზე მყარი რეპუტაციის მქონე პერიოდად და მისი კვლევა მოდადაც კი იქცა, რადგანაც ეს საუკუნე თითქოსდა უფრო დახ-

ვენილი, სტაბილური და იერარქიულად მოწესრიგებულია. რომანტიკული პერიოდი და, მოგვიანებით, მეცხრამეტე საუკუნე ასევე თანდათანობით იპყრობენ მეცნიერთა ყურადღებას, რის შედეგადაც აკადემიური ორიენტაციის ყველაზე გაბედულმა მეცნიერებმა განაცხადეს თანამედროვე ლიტერატურის მეცნიერული შესწავლის აუცილებლობის შესახებ და თვითონაც მოჰკიდეს ხელი ამ საქმეს.

ერთადერთი ანგარიშგასანევი არგუმენტი თანამედროვე ავტორთა შემოქმედების შესწავლის წინააღმდეგ არის თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, ჩვენ არ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ამ შემოქმედების როგორც მთლიანობის შესახებ, რადგან ჯერ-ჯერობით არ ვიცნობთ მათ მიერ მოგვიანებით შექმნილ ნაწარმოებებს, რომელთა მეშვეობით შევძლებდით უფრო ადრეული ქმნილებების ფარული არსის წვდომას. თუმცა, უხერხულობა, რომელიც მხოლოდ თანამედროვე ავტორების ნაწარმოებთა მიმართ შეიმჩნევა, უმნიშვნელოა იმ უპირატესობასთან შედარებით, როგორცაა ავტორის ნაწარმოებში ასახული მოქმედების ადგილისა და დროის ცოდნა, აგრეთვე — ავტორთან პირადი, ან მიმოწერილი ნაცნობობა, ეს კი მხოლოდ თანამედროვე მწერლების შემთხვევაშია შესაძლებელი. თუკი წარსული პერიოდის ბევრი მეორეხარისხოვანი ან თუნდაც მეათეხარისხოვანი ავტორი შესწავლას იმსახურებს, იგივე უნდა ითქვას ჩვენი დროის პირველხარისხოვან ან მეორეხარისხოვან ავტორებზე. აკადემიურ მკვლევრებს არ შეუძლიათ სათანადოდ გაიაზრონ თანამედროვე მწერლების მემკვიდრეობა ან გაუბედაობა უშლით ხოლმე ხელს მის გააზრებაში. ისინი აცხადებენ, რომ „დროის განაჩენს“ ელოდებიან და ვერ აცნობიერებენ, რომ ეს სწორედ სხვა კრიტიკოსთა და მკითხველთა, მათ შორის სხვა პროფესორების განაჩენია. ლიტერატურის ისტორიკოსის ტრადიციული უყურადღებობა კრიტიკის მიმართ გაუმართლებელია ერთი უბრალო მიზეზის გამო: ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები არსებობს ახლანდელ დროში; იგი უშუალოდ ექვემდებარება დაკვირვებას და წარმოადგენს გარკვეული მხატვრული პრობლემების გადაწყვეტას მიუხედავად იმისა, გუშინ შეიქმნა იგი თუ ათასი წლის წინათ. ნაწარმოების ანალიზის, დახასიათების ან შეფასების დროს გამუდმებით უნდა ვემყარებოდეთ გარკვეულ კრიტიკულ პრინციპებს. „ლიტერატურის ისტო-

ლიტერატურის თეორია

რიკოსი კრიტიკოსი უნდა იყოს თუნდაც იმისათვის, რომ ისტორიკოსი იყოს“.¹¹

მეორე მხრივ, ლიტერატურის ისტორიას ასევე უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურული კრიტიკისათვის, თუკი ეს უკანასკნელი გადალახავს პირადი სიმპათიისა და ანტიპათიის სუბიექტურ ფარგლებს. კრიტიკოსი, რომელიც კმაყოფილია იმით, რომ არაფერი არ იცის ლიტერატურაში ისტორიულად ჩამოყალიბებული მიმართებების შესახებ, ხშირად გააკეთებს მცდარ დასკვნებს. მას გაუჭირდება ერთმანეთისაგან განასხვავოს ორიგინალური და მიმბაძველობითი ნაწარმოები; იმის გამო, რომ არ იცნობს ისტორიულ გარემოებებს, ის ვერ შეძლებს ადეკვატურად შეაფასოს ცალკეული ნაწარმოებები. კრიტიკოსი, რომელიც საერთოდ არ იცნობს ისტორიას, ან ცუდად იცნობს მას, გამუდმებით აკეთებს ზედაპირულ დასკვნებს ან კმაყოფილდება „შედევრთა სამყაროში“ საკუთარი მოგზაურობის აღწერით, ცდილობს თავიდან აიცილოს შორეულ წარსულში ქექვა; წარსულის შესწავლას იგი ან ანტიკურობით გატაცებულ პირს გადააბარებს, ან „ფილოლოგს“.

საინტერესოა, აქ მიმოვიხილოთ შუა საუკუნეების ლიტერატურა, განსაკუთრებით კი შუა საუკუნეების ინგლისური ლიტერატურა, რომელსაც, შესაძლოა ჩოსერის გამოკლებით, იშვიათად თუ შეისწავლიან რომელიმე ესთეტიკური ან კრიტიკული თვალსაზრისის საფუძველზე. თანამედროვე ესთეტიკური სტანდარტის საფუძველზე შესაძლებელია ანგლოსაქსურ პოეზიისა და შუა საუკუნეების მდიდარი ლირიკის ახლებური შეფასება; მეორე მხრივ, ისტორიული პერსპექტივის კვლევა და გენეტიკური პრობლემების სისტემატური შესწავლა ნათელს მოჰფენს თანამედროვე ლიტერატურას. ლიტერატურის კრიტიკისა და ლიტერატურის ისტორიის ტრადიციული გამიჯვნა ორივე მათგანისათვის საზიანო აღმოჩნდა.

თავი მესამე

ზოგადი, შედარებითი და ეროვნული ლიტერატურათმცოდნეობა

*

ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებში ერთმანეთისაგან გაემიჯნეთ თეორია, ისტორია და კრიტიკა. ახლა კი, დაყოფის სხვა პრინციპის საფუძველზე, შეგვიძლია წარმოვადგინოთ შეპირისპირებითი, ზოგადი და ეროვნული ლიტერატურათმცოდნეობის სისტემატური განსაზღვრა. ტერმინი „შედარებითი“ ლიტერატურათმცოდნეობა ძალზე ტლანქია, და, როგორც ჩანს, სწორედ ამან განაპირობა აკადემიური მეცნიერების ნაკლები ინტერესი შედარებითი კვლევების მიმართ. მეთიუ არნოლდმა, რომელმაც ამპერის (Ampere) „histoire comparative“ (შედარებითი ისტორია) თარგმნა, პირველად გამოიყენა ეს ტერმინი ინგლისურ ენაზე (1848). ფრანგები უპირატესობას ანიჭებდნენ ვილემენის (Villemain) მიერ უფრო ადრე გამოყენებულ ტერმინს, როდესაც იგი კიუვიეს (Cuvier) Anatomie comparee-ის (შედარებითი ანატომია) (1800) ანალოგიით, Litterature comparee-ს („შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის“) თაობაზე საუბრობდა (1829). გერმანელები „vergleichende Literaturgeschichte“-ზე მსჯელობდნენ.¹ ამ ზედსართავთაგან ვერც ერთი ვერ აშუქებს ამ პრობლემას სრულად, რადგან შედარება ის მეთოდია, რომელსაც ყველა მეცნიერება და კრიტიკული თეორია იყენებს და რომელიც ადეკვატურად ვერ ასახავს ლიტერატურათმცოდნეობის თავისებურებებს. სხვადასხვა ლიტერატურის, თუნდაც ლიტერატურული მიმდინარეობების, ხერხებისა და ნაწარმოებების ფორმალური შედარება იშვიათად წარმოადგენს ლიტერატურის ისტორიის ცენტრალურ საგანს. ამასთან, ისეთი წიგნები, როგორიცაა, მაგალითად, ფ. ს. გრინის (F. C. Green) „მენუეტი“;² რომელშიც შედარებულია მეფერამეტე საუკუნის ფრანგული და ინგლისური ლიტერატურის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, შესაძლოა სასარგებლო აღმოჩნდეს, რადგან მასში გამოვლენილი არა მხოლოდ პარალელები და ნათესაობა, არამედ განსხვავებებიც სხვადასხვა ერის ლიტერატურებს შორის.

რეალურად, ტერმინი „შედარებითი“ ლიტერატურა ყოველთვის გულისხმობდა შესწავლის განსაზღვრულ სფეროებს და პრობლემათა ჯგუფებს. პირველ ყოვლისა, ის შესაძლოა მოიცავდეს ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურის შესწავლას, განსაკუთრებით ფოლკლორულ თემებს და მათ მიგრაციას, იმას, თუ როგორ და როდის მიიჩნიეს ეს სფერო „მაღალ“, „მხატვრულ“ ლიტერატურად. ფოლკლორის პრობლემები მხოლოდ ნაწილობრივ წარმოადგენს ესთეტიკურ პრობლემებს, ვინაიდან მეცნიერების ეს მნიშვნელოვანი სფერო მხოლოდ ნაწილობრივ არის დაინტერესებული ესთეტიკური ფაქტებით; ფოლკლორისათვის უფრო მნიშვნელოვანია, შეისწავლოს რომელიმე „ხალხის“ ცივილიზაცია, მისი ტრადიციული სამოსი და ტრადიციები, ცრურწმენები და იარაღები, ისევე, როგორც მისი ხელოვნება. თუმცა, ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურის შესწავლა ლიტერატურული მეცნიერების განუყოფელი ნაწილია, ვინაიდან არ შეიძლება მისი გამოიწვევა წერილობითი ლიტერატურის შესწავლისაგან, რადგან ყოველთვის არსებობდა კავშირი ზეპირსიტყვიერ და წერილობით ლიტერატურებს შორის. სულაც არ არის საჭირო, ფოლკლორისტი ჰანს ნაუმანივით (Hans Naumann)³ (რომელსაც მიაჩნია, რომ გვიანი პერიოდის ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურა ხშირ შემთხვევაში „gesunkenes Kulturgut“-ს წარმოადგენს) უკიდურესობაში გადავვარდეთ და ვაღიაროთ, თუ რაოდენ დიდადაა დავალებული წერილობითი მაღალი ლიტერატურა ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურისაგან. მეორე მხრივ, სავარაუდოა, რომ ბევრი ძირითადი ლიტერატურული ჟანრი და თემა ფოლკლორული წარმოშობისაა და, ამგვარად, ეჭვს არ იწვევს ფოლკლორული ლიტერატურის მზარდი საზოგადოებრივი როლი. და მაინც, უდავოა, რომ ფოლკლორი ბევრი რამით დაესესხა საგმირო-სარაინდო რომანსა და ტრუბადურთა ლირიკას. ეს თვალსაზრისი მიუღებელია რომანტიკოსებისთვის, რომელთა აზრით, ფოლკლორი შემოქმედებითი ბუნებისაა და ხალხური ხელოვნების ფესვები ანტიკურობაში უნდა ვეძიოთ. მიუხედავად ამისა, ცნობილია, რომ პოპულარული ბალადების, ჩვენთვის ნაცნობი ზღაპრებისა და ლეგენდების წარმოშობა ხშირად უკავშირდება უფრო გვიანდელ პერიოდსა და საზოგადოების მაღალ კლასს. და მაინც, ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურის შესწავლისთ-

ზოგადი, შედარებითი და ეროვნული ლიტერატურათმცოდნეობა

ვის უნდა ზრუნავდეს ლიტერატურის ყველა ის მკვლევარი, ვისაც სურს ჩასწვდეს ლიტერატურული განვითარების პროცესებს, ლიტერატურული ჟანრებისა და ხერხების წარმოშობასა და განვითარებას. სამწუხაროდ, ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურის კვლევა დღემდე მხოლოდ გარკვეული თემებისა და სხვადასხვა ქვეყანაში მათი გავრცელების, ე.ი. თანამედროვე ლიტერატურის „ნედლეულის“ შესწავლით შემოიფარგლებოდა.⁴ ამასთან, ბოლო დროს ფოლკლორის მკვლევრები სულ უფრო ხშირად მიაპყრობენ ყურადღებას სხვადასხვა მოდელის, ფორმისა და ხერხის შესწავლას, ლიტერატურული ფორმების მორფოლოგიას, მთხრობლის ან ნარატორის და ზღაპრის მსმენლების ფუნქციებს, რის წყალობითაც მათი კვლევა მჭიდროდ დაუკავშირდა ლიტერატურული კვლევის ზოგად კონცეფციას.⁵ თუმცა, ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურის შესწავლისას ვაწყდებით სპეციფიკურ — მაგალითად, გადაცემისა და სოციალური გარემოს⁶ — პრობლემებს, მაგრამ ისინი, რასაკვირველია, დიდად არ განსხვავდება წერილობით ლიტერატურაში არსებული პრობლემებისაგან; ყოველთვის არსებობდა ნათესაობა ზეპირსიტყვიერსა და წერილობით ლიტერატურებს შორის. თანამედროვე ევროპული ლიტერატურების მკვლევრები ამ საკითხებს სათანადო ყურადღებას არ უთმობდნენ, რამაც, საბოლოო ანგარიშით, მათვე შეუქმნა პრობლემები. მეორე მხრივ, სლავურ და სკანდინავიურ ქვეყნებში, სადაც ფოლკლორი ხშირ შემთხვევაში ჯერ კიდევ ცოცხალია, ლიტერატურის ისტორიკოსები უფრო მჭიდრო კავშირს ინარჩუნებენ ამ კვლევებთან. მიუხედავად ამისა, ტერმინი „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა“ მაინცდამაინც ზუსტად ვერ გადმოცემს ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურის შესწავლის შინაარსს.

„შედარებითი“ ლიტერატურათმცოდნეობის მეორე გაგება მხოლოდ ორ ან მეტ ლიტერატურას შორის არსებული ურთიერთმიმართებების შესწავლით შემოიფარგლება. ამგვარი გაგება დაამკვიდრა ფრანგი „კომპარატისტიკის“ პოპულარულმა სკოლამ, რომელსაც ან გარდაცვლილი ფერნან ბალდენსპერგერი (Fernand Baldensperger) ხელმძღვანელობდა და რომელიც “*Revue de Littérature comparée*”-ის ირგვლივ იყო შემოკრებილი.⁷ ამ სკოლამ განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო ისეთი საკითხების შესწავლას, როგორებიცაა გოეთეს (Goethe) რეპუტაცია და მი-

ლიტერატურის თეორია

სი ნანარმოებების გავრცელება, გავლენა და პოპულარობა საფრანგეთსა და ინგლისში, ოსიანის (Ossian), კარლაილის (Carlyle) და შილერის (Schiller) პოპულარობა საფრანგეთში. სკოლამ შეიმუშავა მეთოდოლოგია, რომელიც სცილდება ნანარმოების მიმოხილვების, თარგმანებისა და გავლენის შესწავლას, დაინტერესდა ამა თუ იმ ავტორის რეპუტაციითა და კონცეფციით რომელიმე მოცემულ პერიოდში და ყურადღება მიაქცია ნანარმოების გავრცელების ისეთ ფაქტორებს, როგორებიცაა პერიოდული გამოცემები, მთარგმნელების მოღვაწეობა, სალონები და მოგზაურთა ჩანაწერები; ამას გარდა, გამოიკვეთა ე. წ. „ათვისების ფაქტორიც“, ესე იგი, განსაკუთრებული გარემო და ლიტერატურული სიტუაცია, რომელშიც უცხოელი ავტორის „გადანერგვა“ ხდება. საბოლოოდ, დაგროვდა დასავლეთევროპული ლიტერატურების მჭიდრო კავშირის დამადასტურებელი ბევრი საბუთი, რის შედეგადაც განუზომლად მეტი გავიგეთ ლიტერატურების „ექსპორტის“ შესახებ.

უნდა ვაღიაროთ, რომ „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის“ ამგვარი გაგებაც წინააღმდეგობრივია, და როგორც ჩანს, მის საფუძველზე შეუძლებელია რაიმე დასრულებული სისტემის შექმნა.⁸ ერთი და იმავე მეთოდოლოგიით შეისწავლიან „შექსპირს საფრანგეთში“, „შექსპირს მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისში“, პოს ზეგავლენას ბოდლერზე (Baudelaire) და დრაიდენისას (Dryden) — პოუპზე. როდესაც არ ხდება, მთლიანად, ეროვნული ლიტერატურების შეპირისპირება, მაშინ ლიტერატურებს შორის შედარებები უმეტესწილად მხოლოდ ისეთი გარეგანი პრობლემებით შემოიფარგლება, როგორიცაა წყაროებისა და გავლენების, რეპუტაციისა და პოპულარობის საკითხები. ამგვარი კვლევები საშუალებას არ გვაძლევს, შევისწავლოთ და განვსაჯოთ რომელიმე ცალკეული ნანარმოები ან მისი წარმოშობის რთული საწყისი; ამის ნაცვლად მსგავსი ნაშრომები, ძირითადად, ან რომელიმე შედეგის თარგმანზე, ან მიზანდაზზე (ხშირად მეორეხარისხოვანი ავტორების მიერ) ამახვილებს ყურადღებას, ან შედეგის წინაისტორიას, მისი თემებისა და ფორმების მოძრაობასა და გავრცელებას შეისწავლის. ამდენად, „შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში“ აქცენტი გარეგან ფაქტორებზეა გადატანილი და მისი დაკნინება ბოლო ათწლეულებში მეტყველებს

ზოგადი, შედარებითი და ეროვნული ლიტერატურათმცოდნეობა

იმაზე, რომ დღეს კვლევა ვეღარ დაკმაყოფილდება, უბრალოდ, ფაქტების, წყაროებისა და გავლენების შესწავლით.

თუმცა, მესამე კონცეფცია გვერდს უვლის ყველა ამ კრიტიკას და „შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობას“ აიგივებს მთლიანად ლიტერატურის, „მსოფლიო ლიტერატურის“, „ზოგადი“ ან „უნივერსალური“ ლიტერატურის შესწავლასთან, მსგავსი გაიგივება, რასაკვირველია, გარკვეულ სირთულეებს ბადებს. ტერმინი „მსოფლიო ლიტერატურა“ გოეთეს *Weltliteratur*-ის თარგმანს წარმოადგენს.⁹ შესაძლოა, ეს მეტისმეტად ფართო ცნებაა და გულისხმობს იმას, რომ ლიტერატურას უნდა შეისწავლიდნენ ხუთივე კონტინენტზე, ახალი ზელანდიიდან ისლანდიამდე. გოეთეს, ფაქტობრივად, ასეთი რამ არც უფიქრია. ტერმინით „მსოფლიო ლიტერატურა“ იგი იმ მომავალ დროზე მიანიშნებდა, როცა სხვადასხვა ხალხების ლიტერატურები ერთ ლიტერატურად იქცეოდა. ეს არის ყველა ლიტერატურის დიადი სინთეზის იდეალი, რომელშიც ყოველი ერი საკუთარ წვლილს შეიტანდა. მაგრამ თავად გოეთე ხვდებოდა, რომ ეს ძალიან შორეული პერსპექტივაა, რადგან არც ერთ ერს არ სურს უარი თქვას საკუთარ თვითმყოფობაზე. დღეს, ამგვარი გაერთიანების პერსპექტივა ალბათ კიდევ უფრო შორეულია და ალბათ, სერიოზულად არც კი მოვინდომებთ, რომ აღმოვფხვრათ არსებული განსხვავებები ეროვნულ ლიტერატურებს შორის. „მსოფლიო ლიტერატურის“ ცნებას ხშირად მესამე მნიშვნელობითაც იყენებენ. ამ ტერმინით, შესაძლოა, აღნიშნავენ კლასიკოსებს — ჰომეროსს, დანტეს, სერვანტესს, შექსპირსა და გოეთეს, რომელთა რეპუტაცია მთელ მსოფლიოში ურყევია. ამდენად, ეს ტერმინი იქცა „შედევის“ სინონიმად და ნიშანდობლივია ისეთი პროცესისთვის, რომლის შედეგადაც ხდება გარკვეული ნაწარმოებების გამორჩევა გარკვეული კრიტიკული და პედაგოგიური თვალსაზრისით. თუმცა, მსგავსი სელექცია ვერ დააკმაყოფილებს იმ მკვლევარის ინტერესებს, რომელსაც უფრო ფართო სურათის დანახვა სურს, ისტორიული პროცესებსა და ცვლილებებს აკვირდება და, ამდენად, მხოლოდ შედეგების შესწავლით ვერ შემოიფარგლება.

შესაძლოა, უფრო მისაღებ ტერმინს — „ზოგადი ლიტერატურათმცოდნეობა“ — სხვა უარყოფითი მხარეები ჰქონდეს. თავდაპირველად მასში იგულისხმებოდა პოეტიკა ან ლიტერატურის თეორია და პრინციპები; უკანასკნელ ათწლეულებში პოლ ვან

ლიტერატურის თეორია

ტიგემი (Paul van Tieghem)¹⁰ ცდილობდა ის ისეთი კონცეფციისთვის დაეპირისპირებინა, როგორცაა „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა“. მისი განმარტებით, „ზოგადი ლიტერატურათმცოდნეობა“ შეისწავლის იმ მიმდინარეობებსა და ლიტერატურულ მოდას, რომლებიც ეროვნულ საზღვრებს სცილდება, მაშინ, როდესაც „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა“ შეისწავლის ურთიერთმიმართებებს ორ ან მეტ ლიტერატურას შორის. მაგრამ როგორ უნდა განვსაზღვროთ, მაგალითად, ოსიანიზმი “ზოგადი” ლიტერატურათმცოდნეობის შესწავლის საგანია თუ „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობისა“? შეუძლებელია, ჯეროვნად გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან უოლტერ სკოტის (Walter Scott) გავლენა უცხოეთში და ისტორიული რომანის საერთაშორისო პოპულარობა. ტერმინები „შედარებითი“ და „ზოგადი“ ლიტერატურათმცოდნეობა ერთმანეთს გადაკვეთს. შესაძლებელია, უფრო უპრიანი იყოს, ვილაპარაკოთ, უბრალოდ, „ლიტერატურათმცოდნეობის შესახებ“, რომელიც განიხილავს მთელ ლიტერატურას.

რა სირთულეებსაც უნდა წააწყდეს უნივერსალური ლიტერატურის ისტორიის კონცეფცია, ლიტერატურა უნდა მოვიზიაროთ როგორც მთლიანობა და ლიტერატურის ზრდა-განვითარება განვიხილოთ ისე, რომ ყურადღება არ მივაქციოთ ენობრივ განსხვავებებს. ყველაზე მნიშვნელოვანი არგუმენტი „შედარებითი“ ან „ზოგადი“ ლიტერატურათმცოდნეობის, ან უბრალოდ „ლიტერატურის“ სასარგებლოდ ააშკარავებს იმ მცდარ აზრს, თითქოს არსებობს თვითკმარი ეროვნული ლიტერატურა. ყოველ შემთხვევაში, დასავლური ლიტერატურა ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. საკამათო არაა, რომ ლიტერატურა უწყვეტად ვითარდებოდა ბერძნული და რომაულ ლიტერატურებიდან შუა საუკუნეების დასავლეთევროპული ლიტერატურებისკენ და, შემდეგ, ძირითადი თანამედროვე ლიტერატურებისკენ. და თუ სათანადოდ შევფასებთ აღმოსავლური გავლენის, განსაკუთრებით კი ბიბლიის, მნიშვნელობას, მაშინ უნდა აღინიშნოს, რომ მჭიდრო კავშირი აერთიანებს მთლიანად ევროპის, რუსეთის, შვედეთ-ბული შტატებისა და ლათინური ამერიკის ლიტერატურებს. ეს იდეალი ლიტერატურის ისტორიის შემქმნელებმა მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში ჩამოაყალიბეს (მათ ხელთ არსებული შეზღუდული შესაძლებლობების მიუხედავად): ასეთი მოღვაწეები

იყვნენ შლეგელი (Schlegel), ბოუტერვეკი (Bouterwek), სისმონდი (Sismondi) და ჰალამი (Hallam).¹¹ მიუხედავად ამისა, ნაციონალიზმის გაძლიერებამ, რასაც სპეციალიზაციის ზრდაც დაემატა, გამოიწვია ეროვნული ლიტერატურების სულ უფრო ვიწრო პროვინციული შესწავლის დამკვიდრება. თუმცა, მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის განმავლობაში ევოლუციონიზმის გავლენით აღორძინდა ლიტერატურის უნივერსალური ისტორიის იდეალი. „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის“ პირველი პრაქტიკოსები ფოლკლორის მკვლევრები და ეთნოგრაფები იყვნენ, რომლებიც, უპირატესად ჰერბერტ სპენსერის (Herbert Spencer) გავლენით, შეისწავლიდნენ ლიტერატურის წარმომავლობას, იმას, თუ როგორ მოხდა მისი გამრავალფეროვნება ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურული ფორმებით და როგორ იქცა ის ადრეულ ეპიკად, დრამად და ლირიკად.¹² თუმცა, ევოლუციონიზმმა მცირე კვალი დატოვა ახალი ლიტერატურების შესწავლაში და, როგორც ჩანს, მარცხი განიცადა ბიოლოგიურ ევოლუციასთან ლიტერატურის განვითარების დაკავშირების მცდელობამ, ისევე, როგორც უნივერსალური ლიტერატურის ისტორიის იდეალმა. საბედნიეროდ, ბოლო წლებში ბევრი რამ მიგვანიშნებს იმას, რომ ზოგადი ლიტერატურული ისტორიოგრაფიის იდეალი კვლავ აღმავლობას განიცდის. ერნსტ რობერტ კურციუსი (Ernst Robert Curtius) თავის ნიგნში „ევროპული ლიტერატურა და ლათინური შუა საუკუნეები“ (1948) გასაოცარი ერუდიციით ასახავს დასავლური ტრადიციისთვის ნიშანდობლივ ზოგად ნიშან-თვისებებს. ერის აუერბახის (Erich Auerbach) „მიმეზისი“ (1946) წარმოადგენს რეალიზმის ისტორიას ჰომეროსიდან მოყოლებული — ჯოსამდე და ცალკეული პასაჟების ფაქიზ სტილისტურ ანალიზს ეფუძნება;¹³ ორივე ეს ნაშრომი მეცნიერების ისეთ მიღწევებს წარმოადგენს, რომლებიც გადალახავს ნაციონალიზმის ჩარჩოებს და დამაჯერებელი არგუმენტებით ასახავს დასავლური ცივილიზაციის ერთიანობას, კლასიკური ანტიკურობისა და შუა საუკუნეების ქრისტიანობის მემკვიდრეობის მნიშვნელობას.

ხელახლა უნდა დაინეროს ლიტერატურის ისტორია როგორც სინთეზი, ლიტერატურის ისტორია — ზეეროვნული კუთხით. ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურათა შედარებითი შესწავლა მკვლევართაგან უდიდეს ენობრივ კომპეტენციას მოითხოვს.

ლიტერატურის თეორია

ამგვარი კვლევისთვის საჭიროა პერსპექტივის გაფართოება, კუთხური და პროვინციული განწყობების დაძლევა, რაც, თავისთავად, რთულად მისაღწევი ამოცანაა. მიუხედავად ამისა, ლიტერატურა ერთ მთლიანობას წარმოადგენს, ისევე როგორც ხელოვნება და კაცობრიობა და სწორედ ამგვარი ხედვით იკვეთება ისტორიული ლიტერატურათმცოდნეობის მომავალი.

ამ უზარმაზარი სფეროს ფარგლებში, რაც, ფაქტობრივად, მთელი ლიტერატურის ისტორიას მოიცავს, რასაკვირველია, უნდა გავითვალისწინოთ ენობრივი ქვეჯგუფებიც. უწინარესად, არსებობს სამი უმთავრესი ევროპული ენობრივი ოჯახის ჯგუფი – გერმანული, რომანული და სლავური ლიტერატურები. რომანული ლიტერატურების ურთიერთკავშირს მკვლევრები განსაკუთრებით ხშირად შეისწავლიდნენ, დაწყებული ბოუტერვეკით ვიდრე ლეონარდო ოლშკიმდე (Leonardo Olschki),¹⁴ რომელიც შეეცადა დაენერა შუა საუკუნეების პერიოდის ყველა ამ ლიტერატურის ისტორია. რაც შეეხება გერმანულ ლიტერატურებს, მათი შესწავლა ხშირ შემთხვევაში იფარგლებოდა ადრეული შუა საუკუნეების პერიოდით, როდესაც განსაკუთრებული სიმძაფრით აღიქმებოდა მათი (საერთო ტევტონური ცივილიზაციით განპირობებული) ნათესაობა.¹⁵ მიუხედავად პოლონელი მეცნიერების ტრადიციული წინააღმდეგობისა, შეიძლება ითქვას, რომ სლავური ენების ნათესაობა იმ საერთო სახალხო ტრადიციების გათვალისწინებით, რომლებიც მეტრიკაშიც კი ვლინდება, საერთო სლავური ლიტერატურის საფუძველს წარმოადგენს.¹⁶

თემებისა და ფორმების, მხატვრული ხერხებისა და ჟანრების ისტორია რომ საერთაშორისო ისტორიას წარმოადგენს, უდავოა. მართალია, ჩვენი ჟანრების უმრავლესობა ბერძნული და რომაული ლიტერატურისაგან მომდინარეობს, მაგრამ შუა საუკუნეების განმავლობაში მათ მნიშვნელოვანი მოდიფიცირება განიცადეს და დაიხვეწნენ. თუმცა მეტრიკის ისტორია ცალკეულ ენობრივ სისტემებთან მჭიდროდაა დაკავშირებული, მაგრამ ის მაინც საერთაშორისო ფენომენს წარმოადგენს. უფრო მეტიც, თანამედროვე ევროპის არა ერთი მნიშვნელოვანი ლიტერატურული მიმდინარეობა და სტილი (რენესანსი, ბაროკო, ნეოკლასიციზმი, რომანტიზმი, რეალიზმი, სიმბოლიზმი) მნიშვნელოვნად სცილდება ერთი რომელიმე ერის საზღვრებს, მიუხედავად იმისა, რომ

ზოგადი, შედარებითი და ეროვნული ლიტერატურათმცოდნეობა

არსებობს ანგარიშგასანევი ეროვნული განსხვავებანი ამ მიმდინარეობათა ინდივიდუალურ გამოხატულებებს შორის.¹⁷ შეიძლება, განსხვავებობდეს მათი გეოგრაფიული გავრცელების მასშტაბიც. რენესანსმა, მაგალითად, პოლონეთში შეაღწია, მაგრამ ვერ გავრცელდა რუსეთსა და ბოჰემიაში. ბაროკოს სტილი ფართოდ გავრცელდა მთელ აღმოსავლეთ ევროპაში, მათ შორის უკრაინაშიც, მაგრამ რუსეთს თითქმის არ შეხებია. შესაძლებელია, არსებობდეს ქრონოლოგიური განსხვავებები: ბაროკოს სტილი აღმოსავლეთ ევროპის ე. წ. „სამინათმოქმედო“ ცივილიზაციაში მეთვრამეტე საუკუნის ბოლომდე შემორჩა, მაშინ როდესაც დასავლეთმა ამ პერიოდის განმავლობაში განვლო განმანათლებლობა და ა. შ. საერთოდ კი, ენობრივი ბარიერების მნიშვნელობა მეცხრამეტე საუკუნის განმავლობაში უმართებულოდ იყო გაზვიადებული.

ეს იმით აიხსნება, რომ ლიტერატურის თანამედროვე სისტემატური ისტორია ჩაისახა რომანტიკულ (ძირითადად, ენობრივ) ნაციონალიზმთან მეტად მჭიდრო ურთიერთკავშირში. ამის შედეგები დღესაც შეიმჩნევა ისეთი პრაქტიკული ტენდენციების გავლენით, როგორიცაა (განსაკუთრებით შეერთებულ შტატებში) ლიტერატურის შესწავლისა და ენის შესწავლის ფაქტობრივი გაიგივება. ამის შედეგად, შეერთებულ შტატებში ინგლისური, გერმანული და ფრანგული ლიტერატურის შემსწავლელთა შორის თითქმის არ არის კონტაქტი. ამ ჯგუფებს სხვადასხვაგვარი თავისებურებები ახასიათებს და თითოეული მათგანი განსხვავებულ მეთოდოლოგიებს იყენებს. ამ განსხვავებების არსებობა, რასაკვირველია, ნაწილობრივ გარდაუვალია იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ადამიანებს უმრავლესობა მხოლოდ ერთ ენობრივ გარემოში ცხოვრობს. მაგრამ გროტესკულ შედეგებს იძლევა ლიტერატურული პრობლემების განხილვა მხოლოდ ერთ რომელიმე ენაზე არსებულ ტექსტების ან დოკუმენტების საფუძველზე. თუმცა ლინგვისტური განსხვავებები ევროპულ ლიტერატურებს შორის თავს იჩენს მხატვრული სტილის, მეტრის, და თვით ჟანრის ზოგიერთ საკითხის განხილვისას, მაგრამ ამკარაა, რომ ხშირ შემთხვევაში იდეების (მათ შორის, ესთეტიკური იდეების) ისტორიის არაერთი პრობლემის გადაჭრისას ამგვარი განსხვავებანი არაარსებითია; მანამ, სანამ ჭარბ ყურადღებას დაუთმობთ ამ განსხვავებებს, ჩვენს ლიტერატურის ისტორიებში ხელოვნუ-

ლიტერატურის თეორია

რად იქნება გაერთიანებული ის მოვლენები, რომელთა ბუნებრივად გაერთიანება სავსებით შესაძლებელია, და იძულებულნი ვიქნებით შემოვიფარგლოთ იდეოლოგიური ხასიათის ზოგიერთი გამოხმაურების მოხსენიებით, რომლებიც შემთხვევით იქნა აღნიშნული ინგლისურ, გერმანულ ან ფრანგულ ლიტერატურაში. გადაჭარბებული ყურადღება რომელიმე ცალკეული ეროვნული ენის მიმართ განსაკუთრებით საზიანოა შუა საუკუნეების ისტორიის შესწავლისას, რადგან შუა საუკუნეებში ლათინური იყო უმთავრესი სალიტერატურო ენა და ევროპა მჭიდრო ინტელექტუალურ ასპექტში ერთ მთლიანობას წარმოადგენდა. შუა საუკუნეების ინგლისური ლიტერატურის შესახებ დაწერილი ისტორია, რომელიც ხშირად გვერდს უვლის ლათინურსა და ანგლო-ნორმანულ ენებზე დაწერილ დიდი რაოდენობის ნაწარმოებებს, იმ პერიოდის ინგლისში არსებული ლიტერატურული და ზოგადად, კულტურული ვითარების მცდარ სურათს ქმნის.

შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ეს პრინციპი, რასაკვირველია, არ გულისხმობს, რომ უგულვებელყოფილ უნდა იქნეს ეროვნული ლიტერატურების შესწავლა. მართლაც, აქ, უპირველეს ყოვლისა, საქმე გვაქვს სწორედ „ეროვნულობის“ საკითხთან, იმასთან, თუ რა წვლილი შეიტანეს ცალკეულმა ერებმა საერთო ლიტერატურულ პროცესში. იმის ნაცვლად რომ მომხდარიყო მისი თეორიული ექსპლიკაცია, პრობლემა ბუნდოვანი გახდა ნაციონალისტური განწყობებითა და რასისტული თეორიების წყალობით. თუკი შევეცდებით, გამოვკვეთოთ ინგლისური ლიტერატურის ზუსტი წვლილი ზოგად ლიტერატურაში, რაც თავისთავად მნიშვნელოვან სირთულეს წარმოადგენს, შეიძლება პერსპექტივის შეცვლა მოგვიხდეს და განსხვავებულად შევაფასოთ მნიშვნელოვანი მწერლების წვლილიც კი. თითოეული ეროვნული ლიტერატურის ფარგლებში წამოიჭრება მსგავსი პრობლემები იმასთან დაკავშირებით, თუ რამდენადაა წარმოდგენილი რეგიონები და ქალაქები საერთო ლიტერატურის ფარგლებში. იოზეფ ნადლერმა (Josef Nadler)¹⁸ მეტად გაზვიადებული თეორია წამოაყენა. ის აცხადებს, რომ უნარი შესწევს, ერთმანეთისაგან განასხვავოს თითოეული გერმანული ტომისა და რეგიონის ნიშან-თვისებები, და გამოავლინოს ამ ნიშან-თვისებათა ასახვა ლიტერატურაში. ამგვარმა თვალსაზრისმა ხელი არ უნდა

ზოგადი, შედარებითი და ეროვნული ლიტერატურათმცოდნეობა

შეგვიშალოს იმ პრობლემების განხილვაში, რომელთაც იშვიათად იკვლევენ ფაქტებისა და თანმიმდევრული მეთოდის გამოყენებით. ბევრი რამ დაინერა იმაზე, თუ რა როლი შეასრულა ახალმა ინგლისმა, შუა დასავლეთმა და სამხრეთმა ამერიკული ლიტერატურის ისტორიაში, მაგრამ რეგიონალიზმის სულისკვეთებით გამსჭვალული ამგვარი ნაშრომების უმრავლესობა, საბოლოო ანგარიშში, მხოლოდ და მხოლოდ დიდ იმედების, ადგილობრივი სიამაყისა და ცენტრალიზაციის პროცესით გამოწვეული სიძულვილის ნაზავია. ნებისმიერი ობიექტური ანალიზის დროს, საჭიროა ავტორთა რასობრივი წარმომავლობისა და სოციოლოგიური საკითხები გაიმიჯნოს იმ საკითხებისაგან, რომლებიც ეხება ლანდშაფტის რეალურ გავლენას, აგრეთვე — ლიტერატურული ტრადიციისა და მოდის პრობლემებს.

„ეროვნულობის“ პრობლემები განსაკუთრებით რთულდება მაშინ, როდესაც საქმე გვაქვს ერთ ენაზე შექმნილ სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურასთან, როგორცაა, მაგალითად, ამერიკული და თანამედროვე ირლანდიური ლიტერატურები. საჭიროა გაირკვეს რატომ მიეკუთვნებიან იეტსი და ჯოისი ირლანდიულ ლიტერატურას, ხოლო გოლდსმიტი, სტერნი და შერიდანი კი არა. არსებობს თუ არა ბელგიური, შვეიცარიული, ავსტრიული თავისუფალი ლიტერატურა? არ არის ადვილი იმის განსაზღვრა თუ რატომ აღიქმებოდა ამერიკაში შექმნილი ლიტერატურა „კოლონიურ ინგლისურად“ და როდის გახდა ის თავისუფალი, ეროვნული ლიტერატურა. იგულისხმება თუ არა მასში მხოლოდ პოლიტიკური დამოუკიდებლობა? არის ეს მხოლოდ ეროვნული თემა და ხომ არ დაკრავს მას „იქაური ადგილობრივი ელფერი“? თუ ეს განსაზღვრული ეროვნული ლიტერატურული სტილის აღმასვლაა?

მხოლოდ მაშინ როდესაც ეს პრობლემები გადაიჭრება, ჩვენ შევძლებთ შევქმნათ და დაწეროთ ეროვნული ლიტერატურის ისტორია, რომელიც არ იქნება მხოლოდ გეოგრაფიული და ლინგვისტური კატეგორიებით შემოფარგლული, მაშინ თუ შევძლებთ ანალიზს იმ გზებისა თუ მეთოდებისა რომელთა მეშვეობით თითოეული ეროვნული ლიტერატურა გაიზიარებს ევროპულ ტრადიციებს. უნივერსალური და ეროვნული ლიტერატურები ერთმანეთს გულისხმობს. საყოველთაოდ გავრცელებული ევროპული პირობითობა თითოეულ ქვეყანაში სხვა-

ლიტერატურის თეორია

დასხვა სახით გვევლინება. არსებობს ასევე ე.წ. „გამოსხივების ცენტრები“ ყველა ქვეყანაში ანუ იგულისხმება ექსცენტრიული და განსაკუთრებულად დიდი ფიგურები რომლებიც ამკვიდრებენ ეროვნულ ტრადიციებს სხვა ტრადიციებიდან გამომდინარე. და იმისათვის რომ თითოეულის წვლილი განისაზღვროს, საჭიროა განისაზღვროს რისი ცოდნაა აუცილებელი მთელს ლიტერატურის ისტორიაში.

ნაწილი მეორე
მოსამზადებელი სტადიები

თავი მეთექვსე

ფაქტების ორბანიზება და დასაბუთება

*

კვლევის ერთ-ერთი უპირველესი ამოცანაა მასალის შეგროვება, დროის უარყოფითი ეფექტების აღმოფხვრა, ავტორობის, ავთენტურობისა და თარიღების საკითხის გადაჭრა. ამ პრობლემის მოგვარება განსაკუთრებულ ოსტატობასა და გულმოდგინებას საჭიროებს; ამასთან ერთად, ლიტერატურის შესწავლისას აუცილებელია იმის გაცნობიერებაც, რომ ესაა მხოლოდ სანყისი ეტაპი კვლევის საბოლოო მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე. ხშირად განუზომლად დიდია ამ სანყისი ნაბიჯების მნიშვნელობა, რადგან მათ გარეშე მეტად გართულდებოდა კრიტიკული ანალიზი და ისტორიული პერსპექტივის გააზრება. ეს განსაკუთრებით ეხება ისეთ ნახევრად დავინყებულ ლიტერატურულ ტრადიციას, როგორცაა ანგლოსაქსური ლიტერატურა; მიუხედავად ამისა, არ ღირს სანყისი სამუშაოების მნიშვნელობის გაზვიადება თანამედროვე ლიტერატურის შესწავლისას, რომლის მიზანს წარმოადგენს ნაწარმოებთა საზრისის ინტერპრეტაცია. ამგვარი კვლევები, აუცილებელი პედანტიზმის გამო, ზოგჯერ დაცინვას იწვევს, ხან კი მათ განადიდებენ მოჩვენებითი ან ჭეშმარიტი მეცნიერული სიზუსტის გამო. აკურატულობა და გულმოდგინება, რომელთა მეშვეობითაც შეიძლება გადაიჭრას ზოგიერთი პრობლემა, ყოველთვის იზიდავდა ისეთ მოაზროვნეებს, რომელთაც ხიბლავთ თანმიმდევრული კვლევა, მასალის საგულდაგულო დამუშავება და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას არ ანიჭებენ იმას, თუ საბოლოოდ როგორი სახე შეიძლება მიიღოს ამ კვლევებმა. მსგავსი კვლევების გაკრიტიკება შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როცა ისინი გაუმართლებლად იკავებენ ანალიზის სხვა სახეობათა ადგილს და იქცევიან ნებისმიერი ლიტერატურათმცოდნისთვის სავალდებულო საქმედ. ხშირად ხდება ლიტერატურული ნაწარმოებების ისეთი დეტალების რედაქტირება და იმგვარი პასაჟების შესწორება, რომლებიც სულაც არ იმსახურებს განხილვას ლიტერატურულ-

ლიტერატურის თეორია

ლი ან თუნდაც ისტორიული თვალსაზრისით. ხოლო როდესაც ეს დეტალები განხილვას იმსახურებს, მკვლევრები მხოლოდ მინიმალურ ინტერესს იჩენენ მათ მიმართ. ადამიანის სხვა მოქმედებათა მსგავსად, ეს კვლევებიც ზოგჯერ თვითმიზნად გადაიქცევა ხოლმე.

წინასწარ ეტაპებს შორის უნდა განვასხვავოთ ორი დონის ოპერაციები, როგორც არის: (1) ტექსტის შეგროვება და მომზადება, აგრეთვე — (2) ქრონოლოგიის, ავთენტურობის, ავტორობის, თანამშრომლობის, რევიზიისა და სხვა მსგავსი საკითხები, რომელთაც ხშირად „უმალღეს კრიტიკად“ მიიჩნევენ ხოლმე. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ტერმინი, რომელიც ბიბლიისმცოდნეობის სფეროდან არის აღებული, ფრიად არაზუსტია.

აქედან აუცილებლად რამდენიმე ეტაპი უნდა გამოვყოთ. უწინარესად, ხდება ხელნაწერი თუ ნაბეჭდი მასალების ერთად თავმოყრა. ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში ეს ამოცანა თითქმის ზედმინევნით შესრულდა, თუმცა ჩვენს საუკუნეში ინგლისური მისტიციზმისა და ინგლისური პოეზიის შესახებ ცოდნას დაემატა რამდენიმე ისეთი ფრიად მნიშვნელოვანი წიგნი, როგორცაა „მარჯერი კემპის წიგნი“ (The Book of Margery Kempe), მედუოლის (Medwall) „Fulgens and Lucrece“ და კრისტოფერ სმარტის (Christopher Smart) „Rejoice in the Lamb“.¹ მაგრამ, რასაკვირველია, ამას გარდა აღმოჩენილ იქნა უამრავი პირადი და იურიდიული დოკუმენტი, რომელთაც შესაძლოა ბევრი რამ გვითხრან ლიტერატურაზე ან, ყოველ შემთხვევაში, ინგლისელი მწერლების ცხოვრებაზე. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ბოლო ათწლეულებში ლესლი ჰოტსონის (Leslie Hotson) მიერ აღმოჩენილი დოკუმენტები მარლოს შესახებ და ბოსუელის (Boswell) დოკუმენტების აღდგენის ფაქტი.² სხვა ეროვნულ ლიტერატურებში შესაძლოა აღმოჩენების მეტი ალბათობა არსებობდეს, განსაკუთრებით იმ ქვეყნებში, რომელთაც წერილობითი წყაროების დიდი ტრადიცია არ აქვთ.

ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურის სფეროში მასალების შეგროვება გარკვეულ პრობლემებს უკავშირდება. იმისათვის, რომ ეს ლიტერატურა ჯეროვნად შეფასდეს, უნდა მოიძებნოს კომპეტენტური მომღერალი, ან მთხრობელი, მათ დასაყოლიებლად საჭიროა განსაკუთრებული ტაქტი და სიმარჯვე. გარდა ამისა, ნაკითხული

და ნამღერი უნდა ჩაინეროს ან გრამოფონზე, ან ფონეტიკური სიმბოლოების გამოყენებით და ა. შ. ხელნაწერი მასალების მოპოვების დროს ისეთ წმინდა პრაქტიკულ პრობლემებსაც ვაწყდებით, როგორცაა პირადი ნაცნობობა მწერლის მემკვიდრეებთან, საკუთარი სოციალური პრესტიჟი, ფინანსური შეზღუდვები და ხშირად, ერთგვარი დეტექტიური უნარიც.³ ამგვარი ძიების დროს ხშირად სპეციფიკური ცოდნაა საჭირო. ლესლი ჰოტსონს, მაგალითად, თავგზა რომ არ აბნეოდა უამრავ საარქივო დოკუმენტზე მუშაობისას, ბევრი რამის შესწავლა დასჭირდა დედოფალი ელისაბედის დროინდელი სასამართლო პროცედურების შესახებ. რამდენადაც ლიტერატურათმცოდნეებს წყაროების მოძიება ხშირად ბიბლიოთეკებში უხდებათ, მათთვის მეტად სასარგებლოა მნიშვნელოვანი ბიბლიოთეკებისა და მათ კატალოგების შესახებ ინფორმაციის ქონა.⁴

კატალოგების შედგენისა და ბიბლიოგრაფიული აღწერის ტექნიკური დეტალები ბიბლიოთეკარებსა და პროფესიონალ ბიბლიოგრაფებს მივანდოთ, მაგრამ ზოგჯერ წმინდა ბიბლიოგრაფიულ ფაქტებს შეიძლება ლიტერატურული მნიშვნელობა და ღირებულება ჰქონდეს. გამოცემების რაოდენობამ და ზომამ, შესაძლოა, ნათელი მოფინოს მწერლის წარმატებასა და რეპუტაციასთან დაკავშირებულ საკითხებს, გამოცემებს შორის არსებულმა განსხვავებებმა კი საშუალება მოგვცეს, დავადგინოთ ავტორის ხელახალი შესწავლის ეტაპები და, ამდენად, ხელოვნების ნაწარმოების წარმოშობასა და ევოლუციასთან დაკავშირებული პრობლემები. ისეთი ოსტატურად რედაქტირებული ბიბლიოგრაფია, როგორცაა, მაგალითად, „ინგლისური ლიტერატურის კემბრიჯის ბიბლიოგრაფია“ (Cambridge Bibliography of English Literature) კვლევის ფართო არეალს მოიცავს; ისეთი სპეციალიზებული ბიბლიოგრაფიები, როგორცაა, მაგალითად, გრეგის (Greg) „ინგლისური დრამის ბიბლიოგრაფია“ (Bibliography of English Drama), ჯონსონის (Johnson) „სპენსერის ბიბლიოგრაფია“ (Spencer Bibliography), მაკდონალდის (Macdonald) „დრაიდენის ბიბლიოგრაფია“ (Dryden Bibliography), გრიფიტის (Griffith) „პოუპის ბიბლიოგრაფია“ (Pope Bibliography),⁵ შეიძლება სახელმძღვანელოდ გამოდგეს ლიტერატურის ისტორიის არაერთ პრობლემაზე მსჯელობისას. ამგვარი ბიბლიოგრაფიების მეოხებით შესაძლოა აუცილებელი

ლიტერატურის თეორია

გახდეს გამომცემლობების საქმიანობის, წიგნის გამყიდველები-სა და გამომცემელთა ისტორიების შესწავლა; ამ უკანასკნელთა კი სჭირდებათ საბუქდი საშუალებებისა და აკინძვის ცოდნა. ისეთი საკითხების გადასაწყვეტად, რომლებიც თარიღის, გამოცემათა თანმიმდევრობის და სხვა თვალსაზრისით, შესაძლოა, მნიშვნელოვანი იყოს ლიტერატურის ისტორიისთვის, ერთგვარი „ლიტერატურული მეცნიერულობა“ ან დიდი ერუდიციაა საჭირო. ამდენად, „აღწერიითი“ ტიპის ბიბლიოგრაფია, რომელიც წიგნის შიდა სტრუქტურას ემყარება, უნდა განვასხვავოთ „აღმრიცხველი“ ბიბლიოგრაფიისაგან, რომლის მიზანია შედგენილ იქნეს წიგნების ნუსხა, სადაც მოცემული იქნება მარტივი იდენტიფიკაციისათვის საჭირო აღწერიითი მონაცემები.⁶

როგორც კი მასალის მოგროვებისა და კატალოგების შედგენის პირველადი ეტაპი დასრულდება, იწყება რედაქტირების პროცესი. რედაქტირება ხშირად მეტად რთულ სამუშაოს გულისხმობს, რომელიც მოიცავს განმარტებასაც და ისტორიულ კვლევასაც. არსებობს გამოცემები, რომელთა შესავალი და შენიშვნები უკვე მნიშვნელოვან კრიტიკის შემცველია. რედაქტირებამ უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიაში: ბლოდროინდელი მაგალითი რომ გავიხსენოთ, ფ. ნ. რობინსონის (F. N. Robinson) მიერ ჩოსერის ნაწარმოებთა რედაქცია მნიშვნელოვან ცოდნას იძლევა ამ ავტორის შესახებ. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ რედაქტირების მთავარი მიზანი ნაწარმოების ტექსტის დადგენაა, ამ პროცესის დროს გარკვეული პრობლემები ჩნდება, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ტექსტის კრიტიკა“, რამდენადაც ამ უკანასკნელს დახვეწილი მეთოდები და ხანგრძლივი ისტორია აქვს, განსაკუთრებით — კლასიკურ და ბიბლიურ კვლევებში.⁷

ერთმანეთისაგან მკაცრად უნდა გავმიჯნოთ კლასიკური ან შუა საუკუნეების ხელნაწერების რედაქტირებისას წამოჭრილი პრობლემები და ნაბუქდი მასალა. ხელნაწერი მასალები, პირველ ყოვლისა, პალეოგრაფიის, ანუ იმ მეცნიერების ცოდნას მოითხოვს, რომელმაც მეტად ფრთხილი კრიტიკრიუმები დაადგინა ხელნაწერთა დათარიღებასთან დაკავშირებით და აბრევიატურების გაშიფრვას მნიშვნელოვანი სახელმძღვანელოები მიუძღვნა.⁸ ბევრი რამ გაკეთდა იმისათვის, რომ დადგენილიყო,

ზუსტად რომელ პერიოდში შეიქმნა ხელნაწერი და რომელ მონასტერში. აქ შეიძლება ნამოიჭრას მეტად რთული საკითხი იმასთან დაკავშირებით, თუ კერძოდ რა მიმართებები არსებობს ამ ხელნაწერებს შორის. კვლევის შედეგად უნდა მივიღოთ ხელნაწერთა წარმომავლობის კლასიფიკაცია გრაფიკის სახით.⁹ ბოლო ათწლეულებში დომ ჰენრი ქუენტინმა (Dom Henri Quentin) და უ. უ. გრეგმა¹⁰ შეიმუშავეს დეტალური ტექნიკა, რომელსაც, მათი აზრით, მეცნიერული სიზუსტე ახასიათებს, თუმცა, სხვა მეცნიერები, მაგალითად ბედიე (Bedier) და შეპარდი (Shepard)¹¹ ამტკიცებენ, რომ კლასიფიკაციების შემუშავების აბსოლუტურად ობიექტური მეთოდი არ არსებობს. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი წიგნის ფარგლებში მსგავსი საკითხები ვერ გადაწყდება, უფრო მეორე თვალსაზრისისაკენ ვიხრებით. მიგვაჩნია, რომ უმეტეს შემთხვევებში უპრიანია, მოხდეს იმ ხელნაწერის რედაქტირება, რომელიც ყველაზე მეტად უახლოვდება ავტორის ნაწარმოებს და აღარ ვეცადოთ, რომ აღვადგინოთ ჰიპოთეზური „ორიგინალი“. რედაქტირება, რასაკვირველია, შეჯერების შედეგებს დაემყარება და თავად ხელნაწერის არჩევა ხელნაწერთა მთელი ტრადიციის შესწავლის შედეგად მოხდება. იერს Plowman-ის ჩვენადი მოღწეული სამოცი ხელნაწერისა და „კენტერბერიული მოთხრობების“ (Canterbury Tales)¹² ოთხმოცდასამი ხელნაწერის არსებობა გვაფიქრებინებს, რომ, სამწუხაროდ, ალბათ არ არსებობდა ის ავტორიზებული ვარიანტი ან არქეტიპი, რომელიც თანამედროვე ნაწარმოების საბოლოო რედაქციის ანალოგი შეიძლება ყოფილიყო.

ნაწარმოების ხელახლა გადახედვა, ანუ ნაწარმოების წარმომავლობის ან წყაროს აღდგენა უნდა განვასხვავოთ ტექსტის კრიტიკისა და შესწორებისაგან, რომელიც, რასაკვირველია, ამ კლასიფიკაციებს გაითვალისწინებს, მაგრამ, იმავდროულად, მხედველობაში მიიღებს იმ თვალსაზრისებსა და კრიტერიუმებსაც, რომლებიც ხელნაწერთა ტრადიციას არ უკავშირდება.¹³ ტექსტის შესწორება შესაძლოა „ავთენტურობის“ კრიტერიუმს დაეყრდნოს, რაც იმას გულისხმობს, რომ რომელიმე ცალკეული სიტყვა ან პასაჟი ყველაზე ძველი და საუკეთესო (ანუ ავტორიტეტული) ხელნაწერიდან აღვადგინოთ, მაგრამ ამ შემთხვევაში აუცილებელი გახდება „სიზუსტის“ ისეთი საზომების გამოყენება,

ლიტერატურის თეორია

როგორცაა ლინგვისტური კრიტერიუმები, ისტორიული კრიტერიუმები და, ბოლოს, აუცილებელი ფსიქოლოგიური კრიტერიუმები. სხვა შემთხვევაში მეტად გაძნელებოდა ისეთი „მექანიკური“ შეცდომების აღმოფხვრა, როგორებიცაა არასწორი წაკითხვა, ასოციაციები და თავად გადამწერთა მიერ გაუცნობიერებლად შეტანილი ცვლილებები. ბოლოს და ბოლოს, ბევრი რამ უნდა მივანდოთ კრიტიკოსის ვარაუდს, მის გემოვნებასა და ენობრივ ინტუიციას. თანამედროვე რედაქტორები, ჩვენი აზრით, სულ უფრო ერიდებიან ამგვარი სავარაუდო პროგნოზის გაკეთებას, მაგრამ როცა საქმე დიპლომატიურ ტექსტს ეხება, იმისი თქმაც კი შეიძლება, რომ რედაქტორი ახდენს თითოეული შემოკლების, გადამწერის მიერ დაშვებული შეცდომისა და თავდაპირველი პუნქტუაციის სრულ რეკონსტრუქციას. შესაძლოა, ზოგიერთი რედაქტორის ან ენათმეცნიერისათვის ამას გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდეს, მაგრამ ლიტერატურის მკვლევრისთვის ეს მხოლოდ და მხოლოდ არაფრის მომტანი დაბრკოლებაა. ჩვენ ვითხოვთ არა მოდერნიზებულ, არამედ ისეთ ტექსტებს, რომელთა წაკითხვა შესაძლებელია. ეს საშუალებას მოგვცემს, თავიდან ავირიდოთ უსარგებლო მარჩიელობა და ცვლილებები, აგრეთვე, დაგვეზარება იმაში, რომ მინიმუმამდე დავიყვანოთ ტექსტის ის ელემენტები, რომლებიც მხოლოდ გადამწერთა მიდრეკილებებისა და ჩვევების შედეგია.

ჩვეულებრივ, დაბეჭდილი მასალის რედაქტირებისას ნაკლებ პრობლემებს ვაწყდებით, ვიდრე ხელნაწერთა რედაქტირებისას. არსებობს ერთი განსხვავება, რომელსაც წინათ ხშირად ვერ ამჩნევდნენ ხოლმე. კლასიკურ ხელნაწერთა შორის თითქმის ყოველთვის გვხვდება სხვადასხვა დროსა და ადგილას შექმნილი დოკუმენტები, რომელთა შექმნის შემდეგ საუკუნეებია გასული. ამიტომ შეგვიძლია თავისუფლად გამოვიყენოთ ამ ხელნაწერთა უმრავლესობა, რომელთაგან თითოეული, შესაძლოა, რომელიმე უძველეს წყაროს ემყარება. თუმცა, წიგნების შემთხვევაში, ჩვეულებრივ, მხოლოდ ერთი ან ორი გამოცემა სარგებლობს ხოლმე რომელიმე დამოუკიდებელი ავტორიტეტით. ჩვენი არჩევანი ძირითად გამოცემაზე უნდა შეჩერდეს, რომელიც ან პირველი გამოცემა იქნება, ან ავტორის მეთვალყურეობით შედგენილი ბოლო გამოცემა. ზოგჯერ, მაგალითად, უიტმენის

(Whitman) „ბალახის ფოთლების“ შემთხვევაში (Leaves of Grass), რომელიც არაერთხელ იქნა გამოცემული და შესწორებული, ან პოუპის “Dunciad”-ის კრიტიკული გამოცემისას, რომლის სულ მცირე, ორი, ერთმანეთისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული ვერსია არსებობს, შესაძლოა საჭირო გახდეს, ორივე მათგანის ან ყველა ვერსიის დაბეჭდვა.¹⁴ მთლიანობაში, თანამედროვე რედაქტორებს ხშირად არ სურთ, გამოსცენ ეკლექტიკური ტექსტები, თუმცა საჭიროა იმის გაცნობიერება, რომ, მაგალითად, „ჰამლეტის“ თითქმის ყველა გამოცემა მეორე კვარტოსა და ფოლიოს ნაზავს წარმოადგენს. დედოფალი ელისაბედის დროინდელი პიესების შემთხვევაში შეიძლება მივიღეთ დასკვნამდე, რომ ზოგჯერ არ არსებობდა ის საბოლოო ვერსია, რომლის აღდგენაც უნდა მოხდეს. იგივე შეიძლება ითქვას ზეპირსიტყვიერ პოეზიაზე (მაგ. ბალადებში), სადაც ერთი არქეტიპის ძიება უნაყოფო შრომაა. ბალადების რედაქტორები მხოლოდ გვიანლა მიხვდნენ ამას. პერსი (Percy) და სკოტი (Scott) თავისუფლად „ამახინჯებდნენ“ სხვადასხვა ვერსიებს (ზოგჯერ გადანერდნენ კიდევაც), ხოლო პირველი მეცნიერული გამომცემლები, როგორც იყო, მაგალითად, მათერუელი (Motherwell), ერთ ვერსიას ირჩევდნენ, როგორც სხვებზე უპირატესსა და ორიგინალურს. საბოლოოდ ჩაილდმა (Child) გადანევიტა დაებეჭდა ყველა ვერსია.¹⁵

რაც შეეხება დედოფალი ელისაბედის დროინდელ პიესებს, გარკვეულწილად უნიკალურ ტექსტობრივ პრობლემებს ვაწყდებით: ხშირად, ეს პიესები უფრო მეტად არის შეცვლილი, ვიდრე თანამედროვე წიგნების უმრავლესობა. ეს ხდებოდა ნაწილობრივ იმის გამო, რომ პიესებს დიდი ყურადღების ღირსად არ მიიჩნევდნენ და ნაწილობრივ იმიტომ, რომ ის ხელნაწერები, რომელთა მიხედვითაც ეს პიესები იბეჭდებოდა, ხშირად ავტორის ან ავტორების „შავი პირის“ მეტისმეტად გადამუშავებულ ვარიანტს ან ზოგჯერ საკარნახო ეგზემპლარს წარმოადგენდა, რომელშიც შესული იყო ასევე თეატრების მიერ შეტანილი შენიშვნები და შესწორებები. ამას გარდა, არსებობდა ცუდ „კვარტოთა“ განსაკუთრებული ტიპიც, რომელიც, როგორც ჩანს, იბეჭდებოდა ან მეხსიერებაში აღდგენის გზით ან მსახიობთა როლების ფრაგმენტების და, შესაძლოა, პრიმიტიული სტენოგრაფიული ვერსიის მიხედვით. ბოლო ათწლეულებში დიდი ყურადღება ეთმობა

ლიტერატურის თეორია

ამ პრობლემებს და პოლარდისა (Pollard) და გრეგის აღმოჩენების შემდეგ, შექსპირის კვარტოების რეკლასიფიცირება მოხდა.¹⁶ ასეთი წმინდა „საგამომცემლო“ ცოდნის საფუძველზე, პოლარდმა წარმოაჩინა, რომ შექსპირის პიესების ზოგიერთი კვარტო, თუმცა რეალურად 1619 წელს დაიბეჭდა და სავარაუდოდ მოგვიანებით ავტორის კრებულში უნდა შესულიყო, განზრახ იქნა უფრო ადრეული პერიოდით დათარიღებული.

დედოფალი ელისაბედის დროინდელი ხელნერის შესწავლას, რომელიც ნაწილობრივ იმ ვარაუდზე იყო დაფუძნებული, რომ პიესის „სერ თომას მორის“ (Sir Thomas More) გადარჩენილი ხელნაწერის სამი გვერდი თავად შექსპირის ხელნერთაა შესრულებული,¹⁷ მნიშვნელოვანი შედეგები მოჰყვა ტექსტის კრიტიკის სფეროში, რისი მეოხებითაც შესაძლებელი გახდა ელისაბედის დროინდელი ასოთამწყობის მიერ დაშვებული შესაძლო შეცდომების დახარისხება, მაშინ, როდესაც სტამბათა საქმიანობის შესწავლის შედეგად გამოვლინდა, თუ რა ტიპის შეცდომებია მოსალოდნელი. მაგრამ ზოგიერთი რედაქტორი ტექსტის შესწორების დროს ჯერ კიდევ გარკვეული თავისუფლებით სარგებლობს, რაც ცხადყოფს, რომ დღემდე არავის აღმოუჩენია ტექსტის კრიტიკის „ობიექტური“ მეთოდი. რასაკვირველია, დოვერ უილსონის (Dover Wilson) მიერ კემბრიჯის გამოცემაში შეტანილი ბევრი შესწორება ისეთსავე უცნაურ და უსაფუძვლო ვარაუდს წარმოადგენს, როგორც მეთვრამეტე საუკუნის რედაქტორების მარჩიელობა. მიუხედავად ამისა, საინტერესოა, რომ თეობალდის (Theobald) ბრწყინვალე მიგნება (რომლის მიხედვით, ფალსტაფის სიკვდილის მისის ქუიქლისეულ (Quickly) აღწერაში "a table of green fields"-ს ჩაენაცვლა "a babbled of green fields") ემყარება ელისაბედის დროინდელი ხელნერისა და მართლწერის შესწავლას: "a babbled" თავისუფლად შეიძლება მოჩვენებოდან "a table"-ად.

დამაჯერებელმა არგუმენტებმა იმასთან დაკავშირებით, რომ კვარტოები (რამდენიმე მდარე გამოწაკლისის გარდა), სავარაუდოდ, ან ავტორის ხელნაწერიდან იყო დაბეჭდილი, ან სუფლიორის კომენტარებიდან, მეტი ავტორიტეტულობა შესძინა ადრეულ გამოცემებს და რამდენადმე გააწვავა ის პატივისცემა, რომელსაც დოქტორი ჯონსონის პერიოდიდან მოყოლებული, ფოლიოს (Folio) მიაკუთვნებდნენ. ტექსტის ინგლისელი მკვლევ-

რები, რომლებიც შეცდომით მიიჩნევენ საკუთარ თავს „ბიბლიოგრაფებად“ (McKerrow, Greg, Pollard, Dover Wilson და სხვები), ცდილობდნენ, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში დაედასტურებინათ, რომელი ხელნაწერი შეიძლება მიჩნეულიყო ავტორიტეტულად თითოეული კვარტოსათვის. მათ ის თეორიები გამოიყენეს, რომლებიც ბიბლიოგრაფიული კვლევის შედეგად ნაწილობრივ იქნა შემუშავებული იმისათვის, რათა ჰიპოთეზები გამოეთქვათ შექსპირის პიესების წარმოშობასთან, გადადამუშავებასთან, ცვლილებებთან და სხვა ავტორების მიერ შეტანილ წვლილთან დაკავშირებით. მათ მხოლოდ ნაწილობრივ აინტერესებთ ტექსტის კრიტიკა; დოუვერ უილსონის ნაწარმოები, შეიძლება ითქვას, მართებულად მიეკუთვნება „მაღალ კრიტიკას“.

უილსონი დიდ იმედებს ამყარებს ამ მეთოდზე: „შეგვიძლია ზოგჯერ „შევძვრეთ ასოთამწყობის კანში“ და მისი თვალთ დავინახოთ, რომ შექსპირის სახელოსნოს კარი ღიაა.“¹⁸ ეჭვს არ იწვევს ის, რომ “ბიბლიოგრაფებმა”, გარკვეულწილად, ნათელი მოჰფინეს ელისაბედის დროინდელი პიესების კომპოზიციას. მათ საჯაროდ განაცხადეს და, შესაძლოა, დაამტკიცეს კიდევ, რომ ხელახალი შესწავლა და ცვლილებების წარმოშობა ჩვეული ამბავი იყო. მაგრამ დოუვერ უილსონის უამრავ ჰიპოთეზას თითქოსდა ფანტაზიასთან უფრო მეტი აქვს საერთო, ვიდრე რეალობასთან, რადგან ამ ჰიპოთეზების დასამტკიცებლად არგუმენტები ან ძალზე მცირეა, ან საერთოდ არ არსებობს. ამდენად, დოუვერ უილსონმა მოახდინა „ქარიშხლის“ (The Tempest) წარმოშობის რეკონსტრუქცია. ის ამტკიცებს, რომ ექსპოზიციის ხანგრძლივი სცენა მეტყველებს ადრეული ვერსიის არსებობაზე, რომელშიც ფაბულის წინა ისტორია, “The Winter’s Tale”-ის მსგავსად, თავისუფალი სტილით დაწერილი დრამის ფორმით არის გადმოცემული. მაგრამ სტროფიკის მცირე შეუსაბამოებებიც კი ვერ ამართლებს ეგზოტარარეალისტურ და ფუჭ ფანტაზიას.¹⁹

დედოფალი ელისაბედის დროინდელი პიესების შემთხვევაში ტექსტის კრიტიკა მეტად წარმატებული იყო, მაგრამ, იმავდროულად, ბუნდოვანიც; მაგრამ ის ასევე აუცილებელია იმ ნიგნებისთვის, რომლებშიც ავტორობა უკეთაა დადასტურებული. პასკალმა (Pascal) და გოეთემ, ჯეინ ოსტინმა (Jane Austen) და თავად ტროლოპმა (Trollope) კი, დიდად ისარგებლეს თანამედროვე რედაქტორების დეტალებისადმი ერთგულებით,²⁰ მიუხედავად

ლიტერატურის თეორია

იმისა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში ეს ნაშრომები მხოლოდ და მხოლოდ იმის ჩამონათვალს წარმოადგენს, თუ კერძოდ რა საქმიანობას ეწევიან სტამბები და ასოთამწყობნი.

გამოცემის მომზადების დროს გასათვალისწინებელია მისი დანიშნულება და შესაძლო მკითხველი. ტექსტის მკვლევართა აუდიტორიისთვის რედაქტირების სხვა სტანდარტი იქნება საჭირო, რადგან მკვლევრები, ძირითადად, დაინტერესებული არიან იმით, რომ სხვადასხვა ვერსიების უმცირესი დეტალებიც კი შეადარონ. რაც შეეხება მკითხველთა ფართო წრეებს, მათთვის კი საჭირო იქნება განსხვავებული სტანდარტი იმის გათვალისწინებით, რომ ზემოხსენებული საკითხებით ფართო მკითხველი ნაკლებადაა დაინტერესებული.

რედაქტირებისას ვაწყდებით უფრო რთულ პრობლემებს, ვიდრე სწორი ტექსტის დადგენაა.²¹ თავს იჩენს ნაწარმოებთა კრებულში ტექსტში შეტანისა და ტექსტიდან ამოღების, განლაგების, ანოტაციისა თუ სხვა საკითხები, რომლებიც შემთხვევიდან შემთხვევამდე შეიძლება მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს. შესაძლოა, მკვლევრისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი გამოცემა იყოს სრული გამოცემა, რომელიც მკაცრად იცავს ქრონოლოგიურ პრინციპს, მაგრამ ამგვარი იდეალის მიღწევა ან რთულია, ან საერთოდ შეუძლებელი. ქრონოლოგიური განლაგება შესაძლოა ან მხოლოდ ვარაუდს ემყარებოდეს, ან გააუქმოს ლექსების მხატვრული თვალსაზრისით განლაგება ერთი კრებულის ფარგლებში. ლიტერატურის მკითხველს არ მოეწონება დიდებულია და ტრივიალურის შეზავება, თუ ერთმანეთის გვერდით დავებეჭდავთ კიტსის ოდას და თანამედროვე წერილში ჩართულ სახუმარო ლექსს. შესაძლოა, ჩვენთვის მისაღები იყოს ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ (Fleurs du mal) ან კონრად ფერდინანდ მეიერის (Conrad Ferdinand Meyer) „ლექსების“ (Gedichte) მხატვრული განლაგება, მაგრამ სხვა საკითხია, ღირს თუ არა შევინარჩუნოთ უორდსუორთის (Wordsworth) მხატვრული კლასიფიკაციები. მეორე მხრივ, თუკი დავარღვევთ უორდსუორთის ლექსების ავტორისეულ განლაგებას და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დავებეჭდავთ მათ, გაგვიჭირდება იმისი განსაზღვრა, კერძოდ რომელი ვერსია უნდა დაგვებეჭდა. შესაძლოა, უფრო სწორი იყოს არჩევანის შეჩერება პირველ ვერსიაზე, რადგან გვიანი, შესწორებული ვერსია რომ ადრინდელი

თარიღით დაგვებეჭდა, უორდსუორთის მხატვრული განვითარების დამახინჯებულ სურათს მივიღებდით; მიუხედავად ამისა, ალბათ მართებული არ იქნებოდა, რომ მთლიანად უარგვეყო პოეტის სურვილი და ყურადღება აღარ მიგვექცია გვიანდელი ვერსიებისთვის, რომელიც ხშირ შემთხვევაში პირველის გაუმჯობესებულ ვარიანტს წარმოადგენს. ამდენად, ერნესტ დე სელინკურმა (Ernest de Selincourt) გადანყვიტა, უორდსუორთის სრული პოემების გამოცემაში შეენარჩუნებინა ტრადიციული თანამიმდევრობა. არაერთი სრული გამოცემა (მაგალითად, შელის ნაწარმოებების კრებული) ყურადღებას არ აქცევს არსებულ მნიშვნელოვან განსხვავებას ხელოვნების დასრულებულ ნაწარმოებსა და ამა თუ იმ ავტორის მიერ შესრულებულ მცირე ფრაგმენტს შორის, რომელიც ხშირად მხოლოდ ფრაგმენტადვე რჩება. ბევრი პოეტის ლიტერატურულ რეპუტაციას შესაძლოა ჩრდილიც კი მიადგეს, თუ რომელიმე თანამედროვე გამოცემაში წარმოდგენილი იქნება მათი ნაწარმოებების სრული კრებული, სადაც დასრულებულ ნაწარმოებებთან ერთად ყველაზე უმნიშვნელო, შემთხვევითი ლექსებიც კი შევა.

კომენტირების საკითხიც გამოცემის მიზანს უნდა დაექვემდებაროს:²² შექსპირის ყველაზე სრულ გამოცემაში კომენტარი, შესაძლოა, მნიშვნელოვნად აღემატებოდეს ტექსტს მოცულობის თვალსაზრისით იმ შემთხვევაში, თუკი კომენტარში შევა ყველა იმ ადამიანის მოსაზრება, ვისაც კი ოდესმე დაუწერია რაიმე შექსპირის შესახებ. ეს მკვლევარს საგრძნობლად გაუიოლებს საქმეს, რადგან მას აღარ მოუწევს მისთვის საჭირო ინფორმაციის ძებნა უამრავ გამოქვეყნებულ მასალას შორის. ჩვეულებრივ მკითხველს ბევრად ნაკლები დასჭირდება: მისთვის საკმარისია მხოლოდ ის ინფორმაცია, რომელიც მას ნაწარმოების აღქმაში დაეხმარება. რასაკვირველია, მოსაზრებები იმასთან დაკავშირებით, თუ რა არის საჭირო, შესაძლოა დიდად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისგან: ზოგიერთი გამომცემელი მკითხველს ეუბნება, რომ დედოფალი ელისაბედი პროტესტანტი იყო, უხსნის, თუ ვინ იყო დევიდ გარიკი (David Garrick) და ამით თავიდან იცილებს შესაძლო გაუგებრობებს. რთულია, ვიმსჯელოთ იმის თაობაზე, ვრცელი უნდა იყოს თუ არა კომენტარი, თუკი გამომცემელი ბოლომდე არ გაერკვევა, კერძოდ რა ტიპის მკითხველისთვისაა გათვლილი გამოცემა და რა მიზანს ემსახურება ის.

ლიტერატურის თეორია

კომენტარი, ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით, რომელიც ტექსტის განმარტებას წარმოადგენს (იქნება ეს ლინგვისტური, ისტორიული თუ ა. შ. კომენტარი), უნდა გავმიჯნოთ ზოგადი კომენტარისაგან, რომელმაც, შესაძლოა, უბრალოდ თავი მოუყაროს მასალას ლიტერატურის ან ენის ისტორიისთვის (მაგ., მიუთითოს წყაროები, პარალელები, სხვა მწერალთა მიბაძვის ფაქტები) და ასევე იმ კომენტარისაგან, რომელიც, შესაძლოა, ესთეტიკური ბუნებისა იყოს, შეიცავდეს მცირე ზომის სტატიებს გარკვეული პასაჟების შესახებ და ამდენად, ასრულებდეს ანთოლოგიის ფუნქციას. შესაძლოა, ყოველთვის იოლი არ იყოს, ამ სფეროების ურთიერთგამიჯვნა, თუმცა ტექსტის კრიტიკის, ლიტერატურის ისტორიის (წყაროთშესწავლის სფეროში), ენობრივი და ისტორიული განმარტების და ესთეტიკური კომენტარის ნაზავი ბევრ გამოცემაში საეჭვო ხასიათის ლიტერატურულ კვლევას უფრო ჰგავს, რომლის ძირითადი ღირსება მხოლოდ ისაა, რომ ერთ ნიგნში თავმოყრილია ყველანაირი ინფორმაცია.

წერილების რედაქტირებისას განსაკუთრებული პრობლემების წინაშე ვდგებით. უნდა მოხდეს თუ არა მათი სრული სახით რედაქტირება მაშინაც კი, თუ ეს წერილები მხოლოდ ბანალური ხასიათის საქმიან მიმონერას წარმოადგენს? ისეთი მწერლების რეპუტაციას, როგორებიცაა სტივენსონი (Stevenson), მერედიტი (Meredith), არნოლდი და სვინბორნი (Swinbourne), მნიშვნელოვანი არაფერი შემატებია მათი წერილების გამოქვეყნებით, რადგან ამ წერილებს ლიტერატურული ღირებულება არასოდეს ჰქონდა. სხვა საკითხია, უნდა დაიბეჭდოს თუ არა პასუხებიც, რომელთა გარეშეც, ხშირ შემთხვევაში, წარმოუდგენელია კორესპონდენცია. ამგვარად, ამა თუ იმ ავტორის ნაწარმოებებში ბევრი არაერთგვაროვანი მასალაა ჩართული. ეს პრაქტიკული საკითხებია, რომელთა გადაჭრაც გონივრულ მიდგომას, გარკვეულ თანამიმდევრულობას, გულმოდგინებას და მთელ რიგ შემთხვევებში, იბალსაც საჭიროებს.

ტექსტის დადგენის გარდა, წინასწარი კვლევის დროს, დიდი მნიშვნელობა აქვს ისეთი საკითხების გადაჭრას, როგორიცაა ქრონოლოგია, ავთენტურობა, ავტორობა და ნაწარმოების ხელახალი შესწავლა. ხშირ შემთხვევაში ქრონოლოგიის დადგენა ხდება ნიგნის სატიტულო ფურცელზე თარიღის გამოქვეყნებით

ან პუბლიკაციის თანამედროვე დასაბუთებით. მაგრამ ეს წყაროები (მაგალითად, დედოფალი ელისაბედის დროინდელი პიესები და შუა საუკუნეების ხელნაწერები) ხშირად ხელმისაწვდომი არ არის. შესაძლოა, ელისაბედის დროინდელი პიესა დაიბეჭდოს მისი პირველი თეატრალური წარმოდგენიდან დიდი ხნის გავლის შემდეგ; შუა საუკუნეების ხელნაწერი, ხშირად წარმოადგენს ასლს, რომელიც ნაწარმოების შექმნიდან მნიშვნელოვანი დროის გასვლის შემდეგ შეიქმნა. მაშასადამე, გარეგანი ფაქტები ჩანაცვლებულ უნდა იქნეს თავად ტექსტიდან აღებული ისეთი ფაქტებით, როგორიცაა მინიშნება თანამედროვე მოვლენებზე და სხვა ისეთი წყაროები, რომელთა დათარიღებაც შესაძლებელია. ეს შინაგანი ფაქტები, რომლებიც გარეშე მოვლენაზე მიუთითებს, მხოლოდ იმ ამოსავალ თარიღზე მიაწინებს, რომლის შემდგომაც დაინერა წიგნის ეს ნაწილი.

ავიღოთ, მაგალითად, შინაგანი „მტკიცებულება“, რომელიც შეიძლება მეტრული სტატისტიკის შესწავლის შედეგად გამოჩნდეს საიმისოდ, რომ დადგინდეს შექსპირის პიესების თანამიმდევრობა. ამგვარი მტკიცებულებით მხოლოდ ფარდობითი ქრონოლოგიის დადგენა შეიძლება.²³ თუმცა შეიძლება დავუშვათ, რომ შექსპირის პიესებში რითმების რაოდენობა მცირდება “Love’s Labour Lost”-იდან (სადაც მათი რაოდენობა ყველაზე მეტია) “The Winter’s Tale”-მდე (სადაც რითმები საერთოდ არ არის), მაგრამ დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით, რომ The Winter’s Tale მაინცადამაინც „ქარიშხლის“ (The Tempest) (სადაც სულ ორი რითმაა) შემდეგ დაინერა. რადგანაც ისეთი კრიტიკიუმები, როგორებიცაა რითმების რაოდენობა, მდედრობითი დაბოლოებები და ა. შ. ყოველთვის ერთსა და იმავე შედეგებს არ იძლევა, ამიტომ რთულია დადგინდეს მყარი და ცალსახა მიმართება ქრონოლოგიასა და მეტრულ ცხრილებს შორის. სხვა ტიპის მტკიცებულებისაგან განსხვავებით, ეს ცხრილები სხვაგვარად შეიძლება იყოს განმარტებული. მეთვრამეტე საუკუნის კრიტიკოსი ჯეიმს ჰარდისი (James Hurdis),²⁴ მაგალითად, მიიჩნევდა, რომ შექსპირმა “The Winter’s Tale”-ის არასიმეტრიული ლექსიდან “the Comedy of Errors”-ის სიმეტრიულ ლექსზე გადაინაცვლა. მიუხედავად ამისა, ყველა ამ ტიპის მტკიცებულების (გარეგანი, შიდა-გარეგანი და შიდა) ფრთხილი კომბინაციის შედეგად მივიღეთ

ლიტერატურის თეორია

შექსპირის პიესების მეტ-ნაკლებად არგუმენტირებული ქრონოლოგია. სტატისტიკური მეთოდები, რომელთა საშუალებითაც ძირითადად იკვლევენ იმას, თუ რამდენად ხშირად ჩნდება ტექსტში ესა თუ ის სიტყვა, ლუის კემპბელმა (Lewis Campbell) და, განსაკუთრებით, ვინსენტი ლუტოსლავსკიმ (Wincenty Lutoslawski) (იგი საკუთარ მეთოდს „სტილომეტრიას“ უწოდებს) გამოიყენეს პლატონის დიალოგების მიახლოებითი ქრონოლოგიის დასადგენად.²⁵

თუ დაუთარილებელი ხელნაწერები უნდა განვიხილოთ, შესაძლოა უფრო მეტ, მთელ რიგ შემთხვევებში გადაუჭრელ ქრონოლოგიურ სირთულეებს წავაწყდეთ. შეიძლება ავტორის ხელნაწერის განვითარების შესწავლა მოგვიხდეს. ზოგჯერ აუცილებელი ხდება მარკებისა და წერილების შესწავლა, აგრეთვე - კალენდარზე დაკვირვება იმისათვის, რომ დადგინდეს ავტორის მოძრაობის მარშრუტი, რაც ნაწარმოებთა ზუსტი დათარიღებისას მნიშვნელოვნად დაგვეხმარება. ქრონოლოგიური საკითხები ხშირად ძალზე მნიშვნელოვანია ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის: სანამ ეს საკითხები არ გადაიჭრება, ისტორიკოსი ვერ მოახერხებს, დაადგინოს შექსპირის ან ჩოსერის მხატვრული განვითარების გზა. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს მალონი (Malone) და ტირვიტი (Tyrwhitt) პიონერები იყვნენ, მაგრამ მას შემდეგ დეტალებთან დაკავშირებული დავა არ შეწყვეტილა.

ავთენტურობისა და ატრიბუციის საკითხები შესაძლოა უფრო მნიშვნელოვანიც კი იყოს და მათ გადასაჭრელად საჭირო გახდეს რთული სტილისტური და ისტორიული კვლევების წარმოება.²⁶ ჩვენ ზუსტად გვაქვს დადგენილი ზოგიერთი ნაწარმოების ავტორობის საკითხი თანამედროვე ლიტერატურაში. თუმცა, არსებობს აგრეთვე დიდი რაოდენობით ფსევდონიმიური და ანონიმიური ლიტერატურა, რომელთა ავტორების გამხელა ზოგჯერ მაინც ხდება ხოლმე, მაშინაც კი, თუ ეს საიდუმლო სხვა არაფერია, თუ არ მხოლოდ არაფრისმთქმელი სახელი.

ხშირად წარმოიჭრება ავტორის ნაწარმოებთა ავთენტურობის საკითხი მეთვრამეტე საუკუნეში აღმოჩნდა, რომ დიდი ნაწილი იმისა, რაც ჩოსერის ნაწარმოებების ბექტდურ გამოცემებში იყო ჩართული (როგორცაა, მაგ., *The Testament of Creseid da The Flower and the Leaf*), შეუძლებელია, ნამდვილად ჩოსერის ნაწარმოებები იყოს. დღესაც კი შექსპირის ნაწარმოებების ავთენ-

ტურობის საკითხი ჯერ კიდევ გადაუჭრელი რჩება. როგორც ჩანს, ისარი მეორე უკიდურესობისაკენ გადაიხარა იმ დროიდან მოყოლებული, როდესაც ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელმა (August Wilhelm Schlegel) თავდაჯერებულად განაცხადა, რომ ყველა აპოკრიფი ნამდვილად შექსპირის ნაწარმოებს წარმოადგენს.²⁷ ბოლო დროს ჯ. მ. რობერტსონი (J. M. Robertson) თავგამოდებით უჭერდა მხარს „შექსპირის დეზინტეგრაციას“, ანუ იმ თვალსაზრისს, რომლის შედეგადაც შექსპირს ლამისაა ყველაზე პოპულარული პიესების ავტორობაც კი ჩამოართვეს. ამ შეხედულების მიხედვით, „იულიუს კეისარი“ (Julius Caesar) და „ვენეციელი ვაჭარიც“ კი (The Merchant of Venice) თითქოსდა მხოლოდ მარლოს, გრინის (Greene), პილის (Peele), კიდის (Kyd) და ამ ეპოქის სხვა რამდენიმე დრამატურგის ნაწარმოებთა პასაჟების შეკონინების შედეგად შეიქმნა.²⁸ რობერტსონის მეთოდი, ძირითადად, არსებული შეუსაბამობებისა და ლიტერატურული პარალელების აღმოჩენას ცდილობს. ეს მეთოდი მეტად ბუნდოვანი და სუბიექტურია. ის მცდარ თვალსაზრისს ეფუძნება და მანკიერი წრეში კეცავს მკვლევარს: თანამედროვე კვლევების მეოხებით, ჩვენ ვიცით, რომელია შექსპირის ნაწარმოებები (ის, რაც ფოლიოში და იმ დროინდელი საავტორო უფლებების დამცველი ორგანიზაციის ჩანაწერებშია მოხსენიებული); მაგრამ რობერტსონი, თვითნებური ესთეტიკური მსჯელობის საფუძველზე, მხოლოდ მაღალფარდოვანი სტილით დაწერილი ზოგიერთი პასაჟის ავტორობას მიაწერს შექსპირს და ამტკიცებს, რომ შექსპირი მხოლოდ ამ მაღალი სტანდარტით წერდა და, ამდენად, მას არ შეიძლება მივაკუთვნოთ უფრო დაბალი დონის ნაწარმოებები ან ისეთი პიესები, რომელიც ენათესავება შექსპირის თანამედროვე დრამატურგთა ნაწარმოებებს. თუმცა, საფუძველი არ გვაქვს, ვამტკიცოთ, თითქოს შექსპირს არ შეეძლო დაენერა სუსტი ან ნაკლებად ღრმა ნაწარმოები, ან საკუთარი თანამედროვეებისათვის მიებაძა და სხვადასხვა სტილის აღრევა მოეხდინა. მეორე მხრივ, სარწმუნო არაა ძველი თვალსაზრისიც, თითქოს ფოლიოში ყოველი სიტყვა შექსპირს ეკუთვნის.

ამ საკითხებთან დაკავშირებით რთულია საბოლოო პასუხის მიგნება, რადგან დედოფალი ელისაბედის დროინდელი დრამა მნიშვნელოვანწილად კოლექტიური ხელოვნება იყო და მჭიდრო თანამშრომლობა გავრცელებული პრაქტიკა გახლდათ. ხშირად

ლიტერატურის თეორია

მეტად რთული იყო სტილის მიხედვით ერთი ავტორის მეორისაგან გარჩევა. შეიძლება თავად ავტორებსაც გაძნელებოდათ ნაწარმოებში საკუთარი წვლილის ოდენობის ზუსტად განსაზღვრა.²⁹ თანავტორობის შესწავლა ლიტერატურის მკვლევრისთვის ზოგჯერ ძალზე ძნელია. ბომონტისა და ფლეტჩერის შემთხვევებშიც, როდესაც ზუსტად ვიცით, რომ საქმე გვაქვს ნაწარმოებთან, რომელიც ფლეტჩერმა ბომონტის სიკვდილის შემდეგ დაწერა, მათი ინდივიდუალური წვლილის საკითხი ჯერ კიდევ აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. საქმე კიდევ უფრო გართულებულია *The Revenger's Tragedy*-ის შემთხვევაში, რომელიც ხან ვებსტერს (Webster) მიაწერდნენ, ხან ტურნერს (Tourneur), ხან მიდლტონსა (Middleton) და ხან მარსტონს (Marston).³⁰

მსგავსი სირთულეები წამოიჭრება მაშინ, როცა ვცდილობთ დავამტკიცოთ ავტორობის საკითხი იქ, სადაც გარეშე მონაცემების უქონლობის პირობებში განსაზღვრული ტრადიციული მანერა და ერთფეროვანი სტილი განუზომლად ართულებს ნაწარმოებთა ერთმანეთისაგან გამიჯნვის პროცესს. ამისი მაგალითები უამრავია ტრუბადურებთან ან მეთვრამეტე საუკუნის პამფლეტისტებთან (ძნელია დამტკიცდეს დეფოს ნაწარმოებთა ავთენტურობის საკითხი)³¹, რომ აღარაფერი ვთქვათ პერიოდული გამოცემების ანონიმ ავტორებზე, თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, შესაძლოა, ამ მხრივ გარკვეულ წარმატებებსაც მივაღწიოთ. გამომცემლობების ჩანაწერების ან პერიოდული გამოცემების დამუშავებული ასლების შესწავლამ შეიძლება გამოააშკარავოს ახალი გარეშე ფაქტები; ამას გარდა, თუ საგულდაგულოდ შევისწავლით იმას, როგორაა ერთმანეთთან დაკავშირებული ამა თუ იმ ავტორის სტატიები (ისეთი ავტორები, როგორიცაა, მაგალითად, გოლდსმიტი, ხშირად ახდენენ საკუთარი თავის ციტირებას), შესაძლოა ფრიად ღირებული დასკვნები გავაკეთოთ.³² გადნი უილმა (G. Udny Yule), რომელიც სტატისტიკოსი გახლდათ, მეტად რთული მათემატიკური მეთოდები გამოიყენა ისეთი მწერლების სიტყვათა მარაგის შესასწავლად, როგორიცაა თომა კემპიელი (Thomas a Kempis). მას სურდა დაედგინა, რომ რამდენიმე ხელნაწერი ერთი და იმავე ავტორის მიერ იყო შესრულებული.³³ სტილისტური მეთოდების თანმიმდევრული გამოყენების შემთხვევაში შესაძლებელია ისეთი ფაქტების მოძიება, რომლებიც,

მიუხედავად გარკვეული ნაკლოვანებისა, გაზრდის იდენტიფიკაციის ალბათობას.

ლიტერატურის ისტორიაში ავთენტურობის და გაყალბების საკითხმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა და მნიშვნელოვნად განაპირობა შემდგომი კვლევების ნარმოება. ამდენად, მაკფერსონის (Macpherson) „ოსიანთან“ დაკავშირებულმა აზრთა სხვადასხვაობამ ხელი შეუწყო შოტლანდიური ხალხური პოეზიის შესწავლას, ჩეტერტონთან (Chatterton) დაკავშირებულმა აზრთა სხვადასხვაობამ გამოიწვია შუა საუკუნეების ინგლისის ისტორიისა და ლიტერატურის უფრო სიღრმისეული შესწავლა, შექსპირის პიესებისა და დოკუმენტების გაყალბებას კი მოჰყვა დისკუსიები შექსპირზე და ელისაბედის დროინდელი თეატრის ისტორიაზე.³⁴ ჩეტერტონის, თომას უარტონის (Thomas Warton), თომას ტირვიტის და ედმუნდ მალოუნის ნაწარმოებთა განხილვამ წინა პლანზე წამოიწია ისტორიული და ლიტერატურული არგუმენტები იმის დასამტკიცებლად, რომ როულის (Rowley) ლექსები მხოლოდ და მხოლოდ თანამედროვე თაღლითობაა. ორი თაობის შემდეგ უ. უ. სკეატმა (W. W. Skeat) სისტემატურად შეისწავლა შუა პერიოდის ინგლისური გრამატიკა და ყურადღება გაამახვილა იმაზე, რომ დარღვეული იყო ელემენტარული გრამატიკული ტრადიციები, რაც მისი აზრით, სწორედ გაყალბების მანიშნებელი უნდა ყოფილიყო. ედმუნდ მალოუნმა მკაცრად გააკრიტიკა ახალგაზრდა ირლანდიელი ავტორების უხეირო მცდელობა, სხვათათვის მიეხატათ, თუმცა, ისინიც კი, ჩეტერტონისა და ოსიანის მსგავსად, იმ პირთა (მაგალითად, ცნობილი მეცნიერის, ჩალმერსის (Chalmers), მნიშვნელოვანი მხარდაჭერით სარგებლობდნენ, რომლებსაც მყარი რეპუტაცია ჰქონდათ შექსპირის კვლევის ისტორიაში.

როდესაც გაჩნდა გაყალბების საშიშროება, მკვლევრები იძულებული გახდნენ, დაეზუსტებინათ ტრადიციული დათარიღებისა და ამა თუ იმ ავტორისთვის მიკუთვნების არგუმენტები, რამაც ნაყოფიერი პოლემიკა გამოიწვია: საგულისხმოა, მაგალითად, ჰროსვიტას შემთხვევა: მეათე საუკუნის გერმანელი მონაზვნის ნაწარმოებები, გადმოცემის თანახმად, მეთხუთმეტე საუკუნის გერმანელმა ჰუმანისტმა, კონრად ცელტესმა (Conrad Celtes) გააყალბა, რუსულ „Слово о полку Игореве“-ს ტრადიციულად მეთორმეტე საუკუნით ათარიღებდნენ, მაგრამ, როგორც

ლიტერატურის თეორია

აღმოჩნდა, ნაწარმოები მეთვრამეტე საუკუნის დამლევს იქნა გაყალბებული.³⁵ ჩეხეთში ორი (სავარაუდოდ შუა საუკუნეების დროინდელი) ხელნაწერის — “Zelená hora” და “Kralove dvur” — გაყალბების საკითხი მწვავე პოლიტიკური დებატების საკითხი იყო 1880-იან წლებამდე; და ტომამ მასარიკმა (Thomas Masaryk), რომელიც მოგვიანებით ჩეხოსლოვაკიის პრეზიდენტი გახდა, ფართო პოპულარობა ნაწილობრივ იმ დაპირისპირებებისა და დავის დროს მოიპოვა, რომელიც ლინგვისტური საკითხებით დაიწყო და იმდენად გაფართოვდა, რომ ერთმანეთს დაუპირისპირა მეცნიერული სიზუსტე და რომანტიკული თვითმოტყუება.³⁶

ზოგჯერ ავთენტურობისა და ავტორობის საკითხში ჩართულია „მტკიცებულების“ რთული პრობლემები, რომლებიც ისეთ განსხვავებულ სფეროებს შეიძლება მოიცავდეს, როგორებიცაა პალეოგრაფია, ბიბლიოგრაფია, ლინგვისტიკა და ისტორია. ზოგიერთ ბოლოდროინდელ აღმოჩენებს შორის აღსანიშნავია ბიბლიოფილ ტ. ჯ. უაიზის (T. J. Wise) საქმე მეცხრამეტე საუკუნის 86 პამფლეტის გაყალბებასთან დაკავშირებით: კარტერისა და პოლარდის³⁷ მიერ ჩატარებული დეტექტიური კვლევები ისეთ ასპექტებს შეეხო, როგორიცაა წყლის ნიშნები, მელნის ხარისხი, ცალკეული ასოების მოხაზულობა შრიფტებში და ა.შ. (თუმცა, ეს საკითხები მხოლოდ მცირედ არის დაკავშირებული პირდაპირ ლიტერატურასთან).

არ უნდა დაგვავინყდეს ის, რომ მაშინაც კი, როდესაც ავტორის ნაწარმოების თარიღის შეცვლა ხდება, კრიტიკული განხილვა თავის აქტუალურობას არ კარგავს. ჩეტერტონის ლექსებს არც არაფერი აკლდება და არც ემატება იმით, რომ ისინი მეთვრამეტე საუკუნეში დაიწერა. ამ გარემოებას ხშირად არ ითვალისწინებენ აღშფოთებული ლიტერატურათმცოდნეები, რომლებიც უარყოფითად განეწყობიან ხოლმე ნაწარმოების მიმართ, თუკი დამტკიცდება, რომ მისი წარმოშობაც უფრო გვიანდელ პერიოდს უკავშირდება.

უნდა აღინიშნოს, რომ მორიზის (Morize), რუდლერის (Rudler) და სანდერსის (Sanders)³⁸ მეთოდური სახელმძღვანელოები პრაქტიკულად მხოლოდ ამ თავში განხილულ საკითხებს ეხება. ამას გარდა, ეს ის მეთოდებია, რომელთაც ასწავლიან ამერიკის შეერთე-

ფაქტების ორგანიზება და დასაბუთება

ბული შტატების კოლეჯებში. მიუხედავად მათი მნიშვნელობისა, უნდა ვაღიაროთ, რომ კვლევის ეს ტიპები მხოლოდ ანალიზის, ინტერპრეტაციისა და ლიტერატურის მიზეზობრივი ახსნის საწყის ეტაპს წარმოადგენს. იმას, თუ რამდენად გამართლებული იქნება ამგვარი კვლევები, შედეგები გვიჩვენებს.

ნაწილი მეხამე

ლიტერატურის შესწავლის გარეგანი
მეთოდი

შესავალი

*

ლიტერატურათმცოდნეობის ყველაზე უფრო გავრცელებული და წარმატებული მეთოდები მთავარ ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ სად და როდის ხდება მოქმედება, რა გარემოში და ვითარებაში დაინერა ნაწარმოები, ანუ იმაზე, რასაც შეიძლება გარეგანი მიზეზები ვუწოდოთ. გარეგანი მეთოდები მართო წარსულის შესწავლით არ შემოიფარგლება. მათ თანამედროვე ლიტერატურის შესასწავლადაც იყენებენ. ასე რომ, სწორად მოვიქცევით, თუ ტერმინს „ისტორიული“ გამოვიყენებთ ლიტერატურის იმგვარი შესწავლის მიმართ, რომელიც, პირველ ყოვლისა, განიხილავს ლიტერატურის ცვლილებას დროში, ანუ, ძირითადად, შესწავლის ისტორიულ განვითარებას. კვლევის „გარეგანმა“ მეთოდმა შეიძლება მიზნად დაისახოს ლიტერატურის ინტერპრეტაცია მხოლოდ მისივე სოციალური კონტექსტისა და მისივე წარსულის თვალსაზრისით, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში ის მიმართავს კაუზალურ (მიზეზობრივ) განმარტებებს, ცდილობს ნათელი მოჰფინოს ყველა ლიტერატურულ საკითხს, ახსნას ისინი და, საბოლოოდ, დაიყვანოს ლიტერატურა მის პირველწყაროებამდე („გენეტიკური ცდომილება“). არავინ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ ლიტერატურის შესწავლას ეხმარება იმის ცოდნა, თუ რა ვითარებაში შეიქმნა ესა თუ ის მხატვრული ტექსტი. უდავოა, რომ ლიტერატურის ამგვარ შესწავლას ბევრი რამის ახსნა შეუძლია. და მაინც, ისიც აშკარაა, რომ თუ მხატვრული ნაწარმოების შესწავლას მხოლოდ კაუზალური კუთხით მივუდგებით, ვერასოდეს შევძლებთ ნაწარმოების ანალიზის, აღწერისა და შეფასების საკითხთა გადაჭრას. მიზეზი და შედეგი არათანაზომიერია, მათ ერთნაირი საზომებით ვერ განვიხილავთ, რადგან ამ გარეგანი მიზეზების კონკრეტული შედეგი — ჩვენს შემთხვევაში ხელოვნების ნიმუში — ყოველთვის არაპროგნოზირებადია.

ისტორია, გარეგანი ფაქტორები, რა თქმა უნდა, მოქმედებს ხელოვნების ნიმუშის შექმნაზე. ეს სადავო არ არის. მაგრამ ნამდვილი თავსატეხი მაშინ იწყება, როცა ნაწარმოების განმსაზღვრელი

ლიტერატურის თეორია

დამოუკიდებელი ფაქტორების შეფასებას, შედარებასა და გამოყოფას ვახდენთ. მკვლევართა უმეტესობა ცდილობს ცალკე განიხილოს შემოქმედთა სულიერი მოღვაწეობა და მხოლოდ მას მიაწეროს გადამწყვეტი გავლენა ლიტერატურის ნიმუშზე. ამდენად, მკვლევართა ერთი ჯგუფი თვლის, რომ ლიტერატურა ძირითადად ინდივიდუალური შემოქმედის ნაღვანია და, აქედან გამომდინარე, ასკვნის, რომ მხატვრული ნაწარმოები უნდა შევისწავლოთ ავტორის ბიოგრაფიისა და ფსიქოლოგიის საფუძველზე. მეორე ჯგუფი ლიტერატურული შემოქმედების განმსაზღვრელ ფაქტორებს ადამიანის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში — ეკონომიკურ, სოციალურ და პოლიტიკურ გარემოებებში — ეძიებს. არიან ისეთი მკვლევრებიც, რომლებიც ცდილობენ ლიტერატურის მიზეზობრივ ახსნას ადგილი გამოუძებნონ იმგვარ კოლექტიურ მოღვაწეობაში, როგორცაა იდეათა, თეოლოგიის ან ხელოვნების სხვა დარგთა ისტორიები. ბოლოს, ჩვენთვის საინტერესოა კიდევ ერთი ჯგუფი, რომელიც ლიტერატურის ინტერპრეტაციას ახდენს *Zeitgeist*-ს (გერმ. ეპოქის სული) ენაზე, ანუ შეისწავლის ამა თუ იმ პერიოდისთვის დამახასიათებელ სულისკვეთებას, მოცემული პერიოდის აზროვნებისათვის დამახასიათებელ გარკვეულ ინტელექტუალურ ატმოსფეროს, „კლიმატს“, ერთგვარ ერთიან ძალას, რომლითაც ლიტერატურა დიდად გამოირჩევა ხელოვნების სხვა დარგთა დამახასიათებელი ნიშნებისგან.

გარეგან მეთოდთა მომხრეები მეტნაკლებად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან იმით, თუ რამდენად ზედმიწევნით და მკაცრად იყენებენ ლიტერატურის კვლევისას კაუზალურ დეტერმინისტულ მეთოდებს და იმითაც, თუ რამდენად დამაჯერებლად გვარწმუნებენ თავიანთი კონკრეტული მეთოდის წარმატებულობაში. მათგან ყველაზე დეტერმინისტულად ისინი არიან განწყობილნი, ვისაც სჯერა, რომ მხატვრული ნაწარმოების ახსნა და შესწავლა სოციალურ მიზეზთა შესწავლის საფუძველზე უნდა მოხდეს. ამგვარი რადიკალიზმი იმით შეიძლება აეხსნათ, რომ ისინი თავიანთი ფილოსოფიური მრწამსით თავს მე-19 ს-ის პოზიტივიზმისა და მეცნიერების მიმდევრებად მოიაზრებენ; თუმცა არც ის უნდა დაგვაფიქვდეს, რომ *Geistesgeschichte*-ს (გერმ. ჰუმანიტარული სფეროს ისტორია) იდეალისტი მხარდამჭერები, რომლებიც თავიანთი ფილოსოფიური შეხედულებებით ახლოს

არიან ჰეგელიანიზმთან თუ რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი აზროვნების სხვა ფორმებთან, ასევე გვევლინებიან უკიდურეს დეტერმინისტებად და ფატალისტებადაც კი.

იმ მკვლევართა შორის, ვინც ზემოთ ნახსენებ მეთოდებს იყენებს, ისეთებიც მრავლად არიან, რომელნიც უფრო მოკრძალებულ განაცხადს სჯერდებიან. მათ ისიც დააკმაყოფილებთ, მხოლოდ გარკვეულ კავშირს თუ გამონახავენ მხატვრულ ნაწარმოებსა და მისი შექმნის გარე ვითარებასა თუ წინა პირობას შორის. ისინი იმასაც დაეთანხმებიან, რომ ასეთ კვლევას შეუძლია გარკვეული სინათლე მოჰფინოს კვლევის საგანს, თუმცა ისიც შესაძლებელია, რომ ამ ურთიერთდამოკიდებულებათა კვლევამ ისე გაიტაცოს ისინი, რომ ნაწარმოებთა ყველაზე მნიშვნელოვანი და არსებითი ნიშანი შეუმჩნეველი დარჩეთ. ეს შედარებით თავშეკავებული მეცნიერები უფრო გონივრულად იქცევიან, რადგან მხატვრული ტექსტის მიზეზობრივი ინტერპრეტაციის როლი, ცოტა არ იყოს, გაზვიადებულია ლიტერატურათმცოდნეობაში. ისიც აშკარაა, რომ ამ მეთოდით ვერ გადაიჭრება ნაწარმოების ანალიზისა და შეფასების პრობლემები. ყველა იმ განსხვავებულ მეთოდთა შორის, რომლებიც ლიტერატურული კვლევისას მიზეზთა შესწავლას ანიჭებენ პრიორიტეტს, ალბათ, უპირატესობა ეკუთვნის იმ მეთოდს, რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებს იკვლევს იმდროინდელი ყოფისა და გარემოს ფართომასშტაბიანი შესწავლის საფუძველზე. სხვაგვარად, აშკარად შეუძლებელია ლიტერატურული კვლევის დაყვანა მხოლოდ ერთი, რომელიმე ცალკეული მიზეზით გამოწვეული შედეგის კვლევაზე. ჩვენ მხარს არ ვიზიარებთ გერმანული *Geistesgeschichte*-ს კონკრეტულ კონცეფციებს, მაგრამ ვაღიარებთ, რომ ტექსტის იმგვარი ინტერპრეტაცია, რომელიც გულისხმობს მხატვრული ტექსტის შექმნის ყველა მიზეზის კვლევას, დაცულია კრიტიკისგან, რომელსაც იმსახურებს დანარჩენი მეთოდები. შემდეგ თავებში შევეცადეთ აგვეწონ-დაგვეწონა ამ განსხვავებულ ფაქტორთა მნიშვნელობა და ასევე მთელი რიგი მეთოდების შეფასება; არის თუ არა მიზანშეწონილი მათი გამოყენება ისეთი კვლევისათვის, რომელსაც შეიძლება წმინდა ლიტერატურული ან „ეგოცენტრული“ ეწოდოს.

თავი მეშვიდე

ლიტერატურა და ბიოგრაფია

*

მხატვრული ნაწარმოების შექმნის უპირველესი მიზეზი თვითონ მისი შემქმნელი ავტორია. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურული კვლევის უძველესი და ყველაზე კარგად დამკვიდრებული მეთოდი სწორედ მწერლის პიროვნებისა და მისი ცხოვრების შესწავლაზეა დაფუძნებული.

ბიოგრაფია ჩვენთვის იმ კუთხითაა საინტერესო, თუ რამდენად მოჰყვენს ის ნათელს მწერლის ნაღვანს და გაგვიადვილებს მის გაგებას. ბიოგრაფიის გარეშე ნამდვილად გაგვიჭირდებოდა, კვალდაკვალ მივყოლოდით გამორჩეული, გენიალური ნიჭის მქონე პიროვნების მორალური, ინტელექტუალური და ემოციური განვითარების გზას. ბოლოს, ბიოგრაფია შეიძლება იქცეს დამხმარე მასალად პოეტისა და პოეტური შემოქმედებითი პროცესის ფსიქოლოგიის შესასწავლად.

ეს სამი თვალსაზრისი კარგად უნდა გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან. „ლიტერატურული კვლევის“ ჩვენს კონცეფციას მხოლოდ პირველი თეზისი უპასუხებს. კერძოდ ის, რომ ბიოგრაფია ნათელს ჰყვენს და გვიადვილებს მწერლის შემოქმედების გაგებას. მეორე თვალსაზრისის მიხედვით, ყურადღების ცენტრში თვით მწერლის პიროვნება ექცევა. ხოლო მესამე შეხედულებას თუ დავუჯერებთ, მაშინ გამოდის, რომ ბიოგრაფია მეცნიერებისთვის მხოლოდ დამხმარე მასალა ყოფილა, თანაც უფრო მომავალი მეცნიერებისათვის, როგორცაა მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგია.

ბიოგრაფია უძველესი ლიტერატურული ჟანრია. ქრონოლოგიისა და ლოგიკის კუთხით თუ შევხედავთ, იგი, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიოგრაფიის შემადგენელი ნაწილია. ბიოგრაფიულ კვლევაში არანაირი მეთოდოლოგიური განსხვავება არ არსებობს იმისა, თუ ვინ არის კვლევის ობიექტი — სახელმწიფო მოღვაწე, გენერალი, არქიტექტორი, ვეჭილი თუ საზოგადოებრივი საქმიანობისგან შორს მდგომი ადამიანი. ამის თაობაზე საყურადღებოა

კოლრიჯის აზრი. იგი ამბობს, რომ არაფრით გამორჩეული ადამიანის ცხოვრების ისტორია ც კი საინტერესო გახდება მკითხველისთვის, თუ ის კარგად და დამაჯერებლად იქნება მოთხრობილი (იხ. ს. ტ. კოლრიჯის წერილი თომას პულისადმი; S. T. Coleridge, Letters, London, 1895).¹ ბიოგრაფისთვის პოეტი რიგითი ადამიანია, რომლის მორალური თინტელექტუალური განვითარებისგან, საზოგადოებრივი გარემოცვა თუ ემოციები შეიძლება შეფასებულ იქნეს ქცევის გარკვეული ეთიკური სისტემის თუ კოდექსის საფუძველზე. მისი შემოქმედება შედგება ნაწარმოებების პუბლიკაციებისგან, ისევე, როგორც რომელიმე საზოგადო მოღვაწის ცხოვრება შედგება სხვადასხვაგვარი მოვლენებისგან. თუ საკითხს ამგვარად დავსვამთ, ბიოგრაფის სამუშაო ისტორიკოსისას უთანაბრდება. მან უნდა შეისწავლოს და ახსნას დოკუმენტები, წერილები, თვითმხილველთა მონათხრობი, მოგონებები და ავტობიოგრაფიული განცხადებები; გადაწყვიტოს, რამდენად სანდოა ეს წყაროები, რამდენად შეეფერება ისინი სინამდვილეს. თვით ბიოგრაფიის წერის პროცესში ავტორის წინაშე უკვე სხვა ამოცანა დგას — როგორ განალაგოს მოვლენები ქრონოლოგიურად, რომელიმე მათგანიმსახურებს უფრო მეტ ყურადღებას ან რამდენად გულახდილი თუ თავშეკავებული უნდა იყოს მოვლენათა გადმოცემისას. ეს საკითხები არ მიეკუთვნება სპეციფიკურ ლიტერატურულ პრობლემებს, მაგრამ მათ გადაწყვეტას მიეძღვნა მრავალი ნაშრომი, რომლებშიც განიხილება ბიოგრაფია, როგორც ერთ-ერთი ლიტერატურული ჟანრი.²

ჩვენთვის ლიტერატურული ბიოგრაფიის კვლევის სფეროში ორი საკითხია გადამწყვეტი: გამართლებულია არა ბიოგრაფის მოქმედება, როდესაც თავისი დებულებების დასადასტურებლად ის იყენებს მწერლის ნაწარმოებებს? გვეხმარება თუ არა ლიტერატურული ბიოგრაფიის დასკვნები თავად ნაწარმოების უკეთ გაგებაში? როგორც წესი, ორივე შეკითხვას დადებითად უპასუხებენ. სწორედ ასე უპასუხებს პირველ შეკითხვას თითქმის ყველა ბიოგრაფი, რომელთაც განსაკუთრებით პოეტთა ცხოვრება იზიდავთ. პოეტები ხომ მათ ზღვა მასალას სთავაზობენ თავიანთი პირადი ცხოვრების აღსაწერად, რასაც ვერ ვიტყვით შედარებით უფრო გავლენიან მრავალ ისტორიულ პიროვნებაზე, რომელთა შესახებაც მწირი ინფორმაცია გვაქვს ან, საერთოდ, არანაირი საბუთი არ მოგვეპოვება. მაგრამ გამართლებულია კი ბიოგრაფთა ამგვარი ოპტიმიზმი?

ლიტერატურის თეორია

კაცობრიობის ისტორიულ განვითარებაში გამოიყოფა ორი ეპოქა და აქედან გამომდინარე, პრობლემის გადაჭრის ორი შესაძლო გზა. ადრეული ლიტერატურის შესახებ თითქმის არ გავაჩნია კერძო ხასიათის ჩანაწერები, რომლებითაც ბიოგრაფები ისარგებლებდნენ. ჩვენ ხელთ არის მხოლოდ საზოგადოებრივი დანიშნულების დოკუმენტაცია, დაბადებისა და ქორწინების მონომოები, იურიდიული ჩანაწერები და მსგავსი საბუთები. და კიდევ, რა თქმა უნდა, თვითონ ნაწარმოებები. მაგალითად, შექსპირის კვალს თუ გავყვებით, ბევრს ვერაფერს აღმოვაჩინოთ, თუმცა, არსებობს გარკვეული ინფორმაცია მისი ფინანსური მდგომარეობის შესახებ. ამასთან, ხელთ არ გვაქვს შექსპირის წერილები, დღიურები თუ მოგონებები, გარდა საეჭვო ნარმომავლობის რამდენიმე სახუმარო ისტორიისა. ლიტერატურის სასარგებლოდ მხოლოდ რამდენიმე ფაქტი მოგვეპოვება იმ მართლაცდა უზარმაზარი შრომის შედეგად, რომელიც შექსპირის ცხოვრების შესწავლისთვის განეულა. ის, რაც ვიცით, მეტწილად მისი ცხოვრების ქრონოლოგიური ფაქტებია და, აგრეთვე, მისი სოციალური სტატუსი და პროფესიული კავშირების ჩამონაცნობა წრე. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ორ ჯგუფად დავყოთ ისინი, ვისაც კი ოდესმე უცდია შექსპირის რეალისტური ბიოგრაფია დაენერა, მისი ეთიკური და ემოციური განვითარების გზა ეჩვენებინა. პირველ ჯგუფში შევლენ ისინი, ვინც საქმეს მეცნიერულად მიუდგა და, კეროლან სპერჯენის (Caroline Spurgeon) მსგავსად, პოეტის მხატვრული სახეები, სახისმეტყველება შეისწავლა. ამ შრომის შედეგია მოვლენების უბრალო, არაფრისმთქმელი ჩამონათვალი. მეორე ჯგუფის მკვლევრებმა, რომლებიც შექსპირის პიესებსა და სონეტებში „ჩაეფლნენ“, რომანტიკული ბიოგრაფიები შეთხზეს. ამ ჯგუფს მიეკუთვნებიან გეორგ ბრანდესი და ფრენკ ჰარისი.³

ყველა ეს მცდელობა ემყარება მცდარ პრინციპს (მას საფუძველი ჩაუყარეს ჰეზლიტმა და ჰეგელმა, ხოლო პირველად — საკმაოდ ფრთხილად — ის დაუდენმა ჩამოაყალიბა). მართებული არ არის, შეთხზული ნაწარმოებიდან, მით უფრო პიესებიდან რაიმე საფუძვლიანი და მყარი განაცხადი გავაკეთოთ ავტორის რეალური ცხოვრების შესახებ. ძალზე საეჭვოა ის აღიარებული შეხედულებაც, რომ თითქოსდა შექსპირმა გადაიტანა დეპრესიის პერიოდი, რომლის დროსაც შექმნა ტრაგედიები და ტრაგიკომე-

დიები, ხოლო გარკვეულ სიმშვიდეს „ქარიშხლის“ წერის დროს მიაღწია. კატეგორიულად ვერ ვიტყვით, რომ ტრაგედიების შესაქმნელად მწერალს ტრაგიკული განწყობა ესაჭიროება, ან რომ მხოლოდ ცხოვრებისაგან კმაყოფილი იწყებს კომედიების წერას. არ არსებობს არანაირი დამამტკიცებელი საბუთი იმისა, რომ გარკვეულ პერიოდში შექსპირს სევდა დაეუფლა⁴ პოეტს პასუხს ვერ მოვთხოვთ მისი პერსონაჟების აზრებისათვის. უნდა გავმიჯნოთ შექსპირისა და მისი პერსონაჟების, მაგ. ტიმონისა და მახბეტის შეხედულებები ცხოვრებაზე; ასევე, ვერ ვიტყვით, რომ შექსპირი ეთანხმება იაგოს ან დოლ ტერშიტის („ჰენრი მეოთხის“ პერსონაჟი, -- მთარგმნელის შენიშვნა) აზრებს. ან რა საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ პროსპერო ავტორის მსგავსად მსჯელობს? მწერლებს არ უნდა მივანეროთ მათ მიერ გამოგონილი გმირების იდეები, გრძნობები, შეხედულებები, ღირსებები თუ მანკიერებები. ეს თანაბრად ეხება როგორც დრამისა და რომანის პერსონაჟებს, ასევე — ლირიკული ლექსის გმირსაც, რომელიც ლირიკული „მე-ს“ მიღმა მოიხაზრება. კავშირს პირად ცხოვრებასა და შემოქმედებას შორის ვერ დავარქმევთ უბრალო მიზეზშედეგობრივ ურთიერთობას.

თუმცა, ბიოგრაფიული მეთოდის მხარდამჭერები მაინც შეედავებიან ამ ჩვენს მტკიცებულებებს. იტყვიან, რომ ბევრი რამ შეიცვალა შექსპირის ეპოქის შემდეგ. უხვად დაგროვდა ბიოგრაფიული მასალა მრავალი პოეტის შესახებ. პოეტებმა (მაგ., მილტონმა, პოუპმა, გოეთემ, უორდსვორთმა თუ ბაირონმა) იგრძნეს პასუხისმგებლობა შთამომავლობის წინაშე. მათ არ აკლდათ თანამედროვეთა ყურადღება და თვითონაც მრავალი ავტობიოგრაფიული ჩანაწერი დატოვეს. ბიოგრაფიული მიდგომა გამარტივდა, რადგან შეგვიძლია ცხოვრება და მოღვაწეობა ერთმანეთს შევადაროთ და შევუპირისპიროთ. უნდა ითქვას, რომ თვითონ პოეტის მხრიდანაც იგრძნობა ამგვარი მიდგომის სურვილი და მოთხოვნა. ეს, განსაკუთრებით, რომანტიკოს პოეტებს ეხებათ, რომლებიც არ ერიდებიან საკუთარი თავის შესახებ წერას და გულის სიღრმეშიც გვახედებენ, ან ბაირონის თქმისა არ იყოს, თავიანთ „სისხლმდინარე გულს მთელს ევროპას შემოატარებენ“. ეს პოეტები თავიანთ თავზე მარტო კერძო წერილებში, დღიურებსა და ავტობიოგრაფიებში კი არ გვიამბობენ, არამედ — ყველაზე

ლიტერატურის თეორია

ოფიციალურ და ფორმალურ განცხადებებშიც. უორდსუორ-თის „პრელუდია“ არის პოეტური მანიფესტის სახით მოთხრობილი ავტობიოგრაფია. ძნელია არ ენდო და არ დაუჯერო ამგვარ განცხადებებს, რომლებიც ზოგჯერ არა თუ შინაარსით, ტონითაც კი არ განსხვავდება ავტორთა კერძო მიმონერიდან. ჩვენც მეტი რა დაგვრჩენია, გარდა იმისა, რომ პოეზიის ინტერპრეტაცია თვითონ პოეტისავე თვალთ განვახორციელოთ. გავიხსენოთ გოეთეს ცნობილი ნათქვამი, რომელშიც ის საკუთარ შემოქმედებას „დიდი აღსარების ფრაგმენტებად“ აღიქვამს.

არსებობს ორი სახის — ობიექტური და სუბიექტური — პოეტები. პირველ ჯგუფს ეკუთვნიან, მაგ., კიტსი და თ. ს. ელიოტი, რომლებიც ხაზს უსვამენ პოეტის „თვითუარყოფას“, ე.ი. მის ღიაობას სამყაროსადმი და საკუთარი ინდივიდუალობის უგულვებლყოფას. მეორე ტიპის პოეტი, პირიქით, თავისი პიროვნების გამომზეურებას ცდილობს, ავტოპორტრეტის შექმნა სწადია და ამგვარად ცდილობს გამოხატოს საკუთარი თავი და გული გადაგვიშალოს⁵ ლიტერატურის ისტორიაში დიდი ხნის განმავლობაში გვხვდებოდა მხოლოდ პირველი სახის პოეტები. მათ ნაწარმოებებში თითქმის მიჩქმალულია სუბიექტური აზრი, მიუხედავად იმისა, რომ ესთეტიკურად მათ ნაწერებს შეიძლება უდიდესი ღირებულება ჰქონდეთ. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ იტალიური ნოველა, სარაინდო რომანები, ალრძინების ეპოქის სონეტები, ელისაბედის ხანის დრამა, ნატურალისტური რომანები, თითქმის მთელი ხალხური პოეზია.

მაგრამ სუბიექტური პოეტის შემთხვევაშიც კი განსხვავება ავტობიოგრაფიული ბუნების პირად განაცხადსა და იგივე მოტივის ხელოვნების ნიმუში გამოყენებას შორის არ უნდა და არ შეიძლება ნაიშალოს. ხელოვნების ნიმუში მთლიანობას წარმოადგენს სულ სხვა დონეზე, სულ სხვა კავშირში რეალობასთან, ვიდრე მემუარების წიგნი, დღიური ან წერილი. მხოლოდ ბიოგრაფიული მეთოდების დამახინჯებით შეიძლება ავტორის ცხოვრების ყველაზე ინტიმური და ხშირად შემთხვევითი დოკუმენტები გახედეს მთავარი შესწავლის საგანი, მაშინ, როცა ნამდვილი პოემები განხილული იქნებოდა დოკუმენტებად და განლაგებული იქნებოდა პოემების კრიტიკული შეფასებისგან გამოყოფილი ან სრულიად საპირისპირო სკალით. ამგვარად, ბრანდე „მაკბეტ“-ს მიიჩ-

ნევს უინტერესოდ, რადგან ის ყველაზე ნაკლებად უკავშირდება შექსპირის პიროვნების შესახებ მის წარმოდგენას; ამგვარად, კინგსმილი უკმაყოფილებას გამოთქვამს არნოლდის შოპრაბ ანდ ლუსტამ-თან დაკავშირებით.⁶

მაშინაც კი, როცა ხელოვნების ნიმუში მოიცავს აშკარა ბიოგრაფიულ ელემენტებს, ისინი ნამუშევარში ისეთი სახით იქნება შეცვლილი, რომ დაკარგავს სპეციფიკურ პირად მნიშვნელობას და იქცევა უბრალოდ ადამიანურ მასალად, ნამუშევრის განუყრელ ნაწილად. რამონ ფერნანდესი ამას დამაჯერებლად ასაბუთებს სტენდალთად კავშირში. მეიერმა აჩვენა რამდენად განსხვავდება აშკარად ავტობიოგრაფიული „პრელუდია“ ვორდსვორთის რეალური ცხოვრებისგან იმ პროცესის დროს, რომელსაც პოემა აღწერს.⁷

შეხედულება, რომ ხელოვნება წმინდა თვითგამოხატვაა, პირადი გრძნობების და გამოცდილების ასლი, აშკარად მცდარია. თუნდაც ახლო კავშირი იყოს ხელოვნების ნიმუშსა და ავტორის ცხოვრებას შორის, ეს არ უნდა ნიშნავდეს, რომ ხელოვნების ნიმუში უბრალოდ ცხოვრების ასლია. ბიოგრაფიულ მიდგომას ავიწყდება, რომ ხელოვნების ნიმუში უბრალოდ გამოცდილების განსხეულება არ არის. ის ყველაზე ბოლოა ნამუშევართა სერიაში; ეს არის დრამა, რომანი, პოემა განსაზღვრული ლიტერატურული ტრადიციებითა და ჩვეულებებით. სინამდვილეში ბიბლიოგრაფიული მიდგომა ბუნდოვანს ხდის ლიტერატურული პროცესის სათანადო გაგებას. ის არღვევს ლიტერატურული ტრადიციის წესრიგს, რათა ჩაანაცვლოს პიროვნების სასიცოცხლო ციკლი. ბიბლიოგრაფიული მიდგომა, ასევე, იგნორირებას უკეთებს მარტივ ფსიქოლოგიურ ფაქტებს. ხელოვნების ნიმუში ანსხეულებს უფრო ავტორის „ოცნებას“, ვიდრე მისი ცხოვრების სტილს, ან წარმოადგენს „ნილაბს“, „ანტი-მე“-ს, რომლის უკანაც მისი ნამდვილი პიროვნება იმალება, ან იმ ცხოვრების სურათია, რომელსაც უნდა გაექცეს. ამასთან, არ უნდა დაგვაფიქვდეს, რომ ხელოვანს შეუძლია ცხოვრება „განიცადოს“ სხვადასხვა სახით მისი ხელოვნებიდან გამომდინარე: რეალური გამოცდილებები დანახულია მათი ლიტერატურისადმი გამოსადეგობის მხრიდან.⁸

უნდა დავასკვნათ, რომ ბიბლიოგრაფიული ინტერპრეტაცია და ხელოვნების ნიმუშების გამოყენება საქიროებს ყურადღე-

ლიტერატურის თეორია

ბით შესწავლას თითოეულშემთხვევაში, რადგან ხელოვნების ნიმუში არ წარმოადგენს ბიოგრაფიულ დოკუმენტს. ჩვენ ეჭვის ქვეშ უნდა დავაყენოთ გლედის ი. უელდის „ტრაჰერნის ცხოვრება“, რომელიც მისი პოემის განაცხადებს ბიოგრაფიულ სიმართლედ აღიქვამს, ან ბრონტეების ცხოვრების შესახებ მრავალი წიგნი, რომლებშიც პირდაპირ გადმოტანილია ნაწყვეტები „ჯეინ ეარი“-დან ან „ვილელი“-დან. არსებობს, ასევე, ვირჯინია მურის „ემილი ბრონტეს სიცოცხლე და მონადინებული სიკვდილი“, რომელიც თვლის, რომ ემილიმ ჰიტკლიფის ვნებები განიცადა; სხვები ასაბუთებენ, რომ ქალს არ შეეძლო დაეწერა „ქარიშხლიანი ულელტეხილი“ და რომ ნამდვილი ავტორი ძმა, პატრიკი უნდა ყოფილიყო.⁹ ამ ტიპის არგუმენტს მოყვა შემდეგი მოსაზრებები: შექსპირი ალბათ იტალიაში იყო ნამყოფი, ალბათ ადვოკატი იყო, ჯარისკაცი, მასწავლებელი, ფერმერი. ამ ყველაფერს ელენ ტერიმ გამანადგურებელი პასუხი გასცა და განაცხადა, რომ იგივე კრიტიკიუმით შექსპირი ქალი უნდა ყოფილიყო.

თუმცა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მაშინაც კი, როცა შესწავლის საგანი სუბიექტური პოეტის შემოქმედებაა, აუცილებლად უნდა გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან ავტობიოგრაფიული ხასიათის კერძო განაცხადი და ზუსტად იგივე მოტივის გამოყენება მხატვრულ ნაწარმოებში. მხატვრული ნაწარმოები სულ სხვა მიმართებაშია რეალობასთან და სულ სხვაგვარ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის, მოგონებათა წიგნის, დღიურისა თუ წერილისაგან „მილტონური“ ან „კიტსიანიური“ მაგრამ ეს ნიშან-თვისებები განისაზღვრება მხოლოდ და მხოლოდ მათ ნაწარმოებებზე და არა ბიოგრაფიულ ფაქტებზე დაყრდნობით. ჩვენ ვიცით, რას ნიშნავს „ვირგილიუსიანიური“ ან „შექსპირული“, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორი უდიდესი პოეტის შესახებ, ფაქტობრივად, სარწმუნო ბიოგრაფიული ცნობები არ მოგვეპოვება.

და მაინც, მიუხედავად ზემოთქმულისა, პოეტის ცხოვრებასა და მის ქმნილებათა შორის მაინც არსებობს შემაკავშირებელი ხაზები, პარალელიზმები, ფარული მსგავსებები თუ მრუდე სარკეები. პოეტის შემოქმედება შეიძლება ჰგავდეს ერთგვარ ნიღბს, დრამატულ პირობითობაზე აგებულ წარმოდგენას, მაგრამ არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ ძალიან ხშირად ეს სწორედ მისი საკუთარი გამოცდილებისა და საერთოდ ცხოვრების განზოგადებაა. თუ

ამგვარად განვიხილავთ მოვლენებს, მაშინ მწერლის შემოქმედების შესწავლას გარკვეული აზრი ეძლევა. პირველ ყოვლისა, რა თქმა უნდა, ამას განმარტებითი ღირებულება აქვს: ბიოგრაფიის დახმარებით შეიძლება უამრავი ალუზია და სიტყვა გასაგები გახდეს ჩვენთვის. ბიოგრაფიული მიდგომა გვიადვილებს ლიტერატურის ისტორიის ანუ ავტორის შესაძლებლობების ზრდის, მომწიფების და ასევე სავარაუდო დაკნინების შესწავლას. ბიოგრაფია ლიტერატურულ კვლევას საჭირო მასალითაც უზრუნველყოფს, რომლის საფუძველზე პასუხი გაეცემა შემდეგ საკითხებს: რას კითხულობდა, რამდენად ნაკითხი იყო პოეტი, რამდენად იცნობდა თავისი დროის სხვა მწერლებსა თუ ლიტერატორებს, სად უმოგზაურია, რა ადგილები უნახავს და სად უცხოვრია. პასუხები ამ კითხვებზე შეიძლება ძალზე სასარგებლო იყოს ლიტერატურის ისტორიისთვის, მაგ., იმის დასადგენად, თუ რომელ ლიტერატურულ მიმდინარეობას შეიძლება მივაკუთვნოთ ესა თუ ის მწერალი, რამ მოახდინა ზეგავლენა მისი, როგორც შემოქმედის ჩამოყალიბებაზე, რა სახის მასალით სარგებლობდა ან რა წარმოადგენდა მისი შემოქმედების წყაროს.

როგორც ვნახეთ, ზემოთ ჩამოთვლილი საკითხების გადასაჭრელად ბიოგრაფიის შესწავლას შეიძლება მართლაც მნიშვნელობა ჰქონდეს. და მაინც, რაც უნდა დიდი იყოს ეს მნიშვნელობა, არ უნდა მივანეროთ მას ის როლი, რომელიც კრიტიკულ განსჯას აკისრია. კვლევის პროცესში, ხშირად, უადგილოდ გამოყენებული „გულწრფელობის“ კრიტერიუმი თავიდან ბოლომდე მცდარია, თუ ის ცდილობს ნაწარმოებები განიხილოს ბიოგრაფიის უტყუარობის ნიშნით, ან სარწმუნოდ მიიჩნიოს ყველა არსებული საბუთი თუ მოგონება ავტორის განცდებისა თუ გრძნობების შესახებ. ამგვარ „გულწრფელობასა“ და ნაწარმოების მხატვრულ ფასეულობას შორის არანაირი კავშირი არ არსებობს. ამის კარგი საბუთია მოზარდების მიერ თითქოს ერთი ამოსუნთქვით დაწერილი სასიყვარულო პოეზია და ასევე უღიმღამო (თუნდაც მგზნებარედ განცდილი) რელიგიური პოეზია, რომლითაც სავსეა ბიბლიოთეკები. ბაირონის ლექსი „გემშვიდობები“-ს (are Thee Well) ღირსებას არც არაფერს მატებს და არც აკლებს ის, რომ მასში ასახულია პოეტის რეალური ურთიერთობა ცოლთან. ვერც პოლ ელმერ მორს (Paul Elmer More) დავეთანხმებით, თითქოს „სამ-

ლიტერატურის თეორია

ნუხარო“ იყოს ის ფაქტი, რომ პოეტის ხელნაწერს არ ეტყობა იმ ცრემლთა კვალი, რომლებიც (თუ თომას მურის „ჩანაწერებს“ ვენდობით) ზედ უნდა დასცემოდა.¹⁰ მთავარია, რომ არსებობს ლექსი. ცრემლები — თუნდაც მართლა დაღვრილი — გამქრალია. გამქრალია პოეტის განცდებიც. მათ ველარ გავაცოცხლებთ და ეს არც არის საჭირო.

ლიტერატურა და ფსიქოლოგია

*

როდესაც „ლიტერატურის ფსიქოლოგიაზე“ ვინყებთ საუბარს, მხედველობაში შეიძლება გვქონდეს შემდეგი: მწერლის, როგორც ფსიქოლოგიური ტიპისა და ინდივიდის ანალიზი; შემოქმედებითი პროცესის შესწავლა; ნაწარმოებში წარმოდგენილი ფსიქოლოგიური ტიპებისა და კანონზომიერების განხილვა, და ბოლოს, ლიტერატურის ზეგავლენა მკითხველზე (მკითხველთა ფსიქოლოგია). ამ უკანასკნელს განვიხილავთ ნაშრომის მომდევნო თავში „ლიტერატურა და საზოგადოება“. პირველი სამი საკითხის შესახებ კი აქვე ვიმსჯელებთ. ამათგან ლიტერატურათმცოდნეობასთან ყველაზე ახლოს მესამე მოიაზრება, პირველი ორი კი ხელოვნების ფსიქოლოგიის განშტოებას წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ მათი როლი, როგორც პედაგოგიური მეთოდებისა, შეიძლება ლიტერატურათმცოდნეობისათვის ზოგჯერ მეტად მომგებანიც იყოს, მაინც ერთხელ და სამუდამოდ უარი უნდა ვთქვათ ლიტერატურული ნაწარმოებების შეფასებაზე მათი წარმოშობისა და შექმნის თვალსაზრისით (გვულისხმობთ გენეტიკურ ცდომილებას — “genetic fallacy”).

გენიალურ მწერალთა ნიჭიერების არსი ყოველთვის იწვევდა ინტერესს. ჯერ კიდევ ძველი ბერძნები მას ერთგვარ „შეშლილობას“ უწოდებდნენ (იქიდან მოყოლებული, ეს შეფასება მერყეობს ნევროზსა და ფსიქოზს შორის). პოეტი „შეპყრობილი“ არსებაა: ის სხვებს არ ჰგავს, იგი ერთდროულად აღემატება კიდევ მათ და მათზე ნაკლებიც არის; მისი არაცნობიერი აღიქმება, როგორც უდაბლესი და, იმავდროულად, უმაღლესი დონის ცნობიერება.

მეორე — ოდინდელი და მყარი — შეხედულების თანახმად, პოეტს „ნიჭი“ რაიმე ნაკლისა თუ ხინჯის დასაფარავად ეძლევა. მაგ. „ოდისეას“ მიხედვით, მუზამ მართალია დემოდოკოსს თვალისჩინი წაართვა, მაგრამ, სამაგიეროდ, „სიმღერის დიდებული ნიჭი უბოძა“; დაბრმავებულმა ტირესიასმაც წი-

ლიტერატურის თეორია

ნაწარმეტყველების უნარი შეიძინა. მაგრამ, ნაკლი და ღვთივ ბოძებული ნიჭი ყოველთვის ასეთ მიმართებაში არ არის; სწეულება თუ ხინჯი შეიძლება ფსიქოლოგიური ან სოციალური ბუნებისა იყოს და არა ფიზიკური. პოუპი (Pope) კუზიანი და ჯუჯა კაცი იყო; ბაირონი (Byron) — კოჭლი; ნახევრად ებრაელი პრუსტი (Proust) ასტმური ნევროზით იტანჯებოდა. კიტსი ძალზე დაბალი ყოფილა, ტომას ვულფი (Thomas Wolfe) კი, პირიქით — მეტად მაღალი. ამ თეორიის ნაკლი მისივე თვალმისაცემი სიმარტივეა. ანუ, „როცა ურემი გადაბრუნდება“, მაშინ ძალიან ადვილია ავხსნათ ნებისმიერი წარმატება მისივე გამაწონასწორებელი მოტივაციით, რადგან ყველა ადამიანს აქვს სუსტი წერტილი, რაც ხელოვანისთვის, საბოლოო ანგარიშით შეიძლება სტიმულად და ბიძგად იქცეს. რასაკვირველია, საეჭვოა ის ფართოდ გავრცელებული შეხედულება, რომლის თანახმად, ნევროზი და მისი ერთგვარი „კომპენსაცია“ ხელოვანთ განასხვავებს მეცნიერთაგან და სხვა „მჭვრეტელთაგან“. განსხვავება ის არის, რომ მწერლები თავიანთ პრობლემებზე ხშირად წერენ და საკუთარ სწეულებას თავიანთი ნაწერების თემად აქცევენ ხოლმე.¹

მთავარი კითხვა კი შემდეგია: თუ მწერალს ნევროზი ტანჯავს, ეს სწეულება მისი შემოქმედების თემად იქცევა თუ მხოლოდ მისი შემოქმედების მიზეზად? თუ ის მიზეზია, მაშინ მწერალი არ უნდა გამოვარჩიოთ სხვა მჭვრეტელთაგან. ახლა ასეთი კითხვა დავსვათ: თუ მწერლის ნევროზი ნამდვილად განაპირობებს ნაწარმოებთა თემების შერჩევას (ამის უდავო მაგალითია კაფკა), მაშინ როგორ ხდება, რომ მისი შემოქმედება მკითხველისათვის გასაგებია? მწერალს იმაზე მეტის გაკეთება ევალება, ვიდრე, უბრალოდ, უჩვეულო ამბის ჩაწერაა. ის ამ პრობლემას ან არქეტიპული მოდელის კუთხით უნდა უდგებოდეს (როგორც ამას აკეთებს, მაგ., დოსტოევსკი რომანში „ძმები კარამაზოვები“) ან უნდა ირჩევდეს ჩვენს დროში ფართოდ გავრცელებულ „ნევროზული პიროვნების“ სქემას.

ფროიდის (Freud) შეხედულება მწერალის შესახებ მთლად ერთგვაროვანი არ არის. მრავალი თავისი ევროპელი კოლეგის, კერძოდ, იუნგის (Jung) და რანკის (Rank) მსგავსად, ფროიდიც დიდ კულტურას ნაზიარები ადამიანი გახლდათ. როგორც ეს განათლებულ ავსტრიელს შეეფერება, ისიც დიდ პატივს სცემდა კლასიკურ ხელოვნებასა და გერმანულ კლასიკურ ლიტერატურას. ფროიდი

მრავალ ღრმა აზრს ჩასწვდა უფრო გვიანდელ ლიტერატურაშიც, როგორცაა: დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“, შექსპირის „ჰამლეტი“, დიდროს „რამოს ძმისწული“, გოეთეს ნაწარმოებები, რამაც შემდგომში მისი საკუთარი მიგნებების ჩამოყალიბებასა და განმტკიცებას შეუწყო ხელი. თუმცა, ამასთანავე, იგი მწერალს მიიჩნევდა ნევროზით შეპყრობილ ადამიანად, რომელიც საკუთარი შემოქმედების წყალობით თავს აღწევდა პიროვნულ განადგურებას, მაგრამ საშუალებასაც არ აძლევდა თავის თავს, სრულად განკურნებულიყო.

ხელოვანი, ამბობს ფროიდი, არის ადამიანი, რომელიც ზურგს აქცევს რეალობას, რადგან ვერ ურიგდება იმას, რომ იძულებულია უარი თქვას თავისი ინსტინქტების მყისიერ დაკმაყოფილებაზე, შემდეგ კი თავის წარმოსახვასა თუ ფანტაზიებში სრულ თავისუფლებას აძლევს საკუთარ ეროტიკულ და გაბედულ სურვილებს. მაგრამ ის მაინც პოულობს გზას ამ ფანტაზიების სამყაროდან რეალობაში დასაბრუნებლად; განსაკუთრებული ნიჭის წყალობით ის თავის ფანტაზიებს სრულიად ახლებური რეალობის ყალიბში ათავსებს; ადამიანები კი თანახმა არიან, მათში რეალური ცხოვრების მეტად ღირებული და მნიშვნელოვანი ასახვა პოვონ. ამგვარად, გარკვეული გზის გავლით მწერალი იქცევა იმად, რაზეც ოცნებობდა — იგი ხდება ნამდვილი გმირი, მეფე, შემოქმედი, მიჯნური. მას აღარ სჭირდება გრძელი, შემოვლითი გზა, რათა შექმნას გარე, ობიექტური სამყაროს შეცვლილი რეალური სახე.

გამოდის, რომ პოეტი მეოცნებეა, რომლის არსებობა სანქციონირებულია საზოგადოების მიერ. იმის ნაცვლად, რომ თავისი ბუნება შეცვალოს, იგი თავის ფანტაზიებს უკვდავყოფს და აქვეყნებს კიდევ.²

ამგვარი განმარტება გულისხმობს, რომ ხელოვანს არაფერი სცხია ფილოსოფოსისა და „წმინდა წყლის მეცნიერისა“. მჭვრეტელობა პოზიტივისტურად „დაიყვანება“ უბრალო დაკვირვებაზე და საგანთა სახელდებაზე. აქ გათვალისწინებული არაა მისი ირიბად მოქმედი ეფექტი — „გარე, ობიექტური სამყაროს შეცვლა“, რასაც განახორციელებენ რომანებისა და ფილოსოფიური თხზულებების მკითხველები. ამავე დროს, არ ხდება მხატვრული შემოქმედების, როგორც ობიექტური სამყაროში შრომითი საქმიანობის გარკვეული სახეობის აღიარება; როდესაც მეოცნებე

ლიტერატურის თეორია

კმაყოფილდება იმით, რომ წერს თავისი ოცნებების შესახებ, ჭეშმარიტი შემოქმედი მიისწრაფვის გარეგნული თვითგამოვლინებისადმი და ცდილობს მოერგოს საზოგადოებას.

მწერალთა უმეტესობისთვის მიუღებელია ორთოდოქსული ფროიდიზმი და თუმცა ბევრმა მათგანმა დაიწყო ფსიქოანალიტიკური მკურნალობა, მაგრამ არ დაასრულა მკურნალობის კურსი. მათ უმეტესობას არ სურს „განკურნება“ ან „საზოგადოებასთან მორგება“, რადგან შიშობენ, რომ ამის შედეგად წერას შეწყვეტენ ან შეგუება მოუწევთ ფილისტერულ თუ ბურჟუაზიული (მათი თქმით) „ნორმალურ“ ყოფასთან. ამასთან დაკავშირებით, ოდენმა (Auden) განაცხადა, რომ ხელოვანმა იმდენ ნევროზს უნდა გაუძლოს, რამდენსაც აიტანსო. ბევრი კი დაეთანხმა ჰორნის, ფრომის და კარდინერის (ფროიდიზმის რევიზიონისტი ფსიქოლოგების) შეხედულებას იმის თაობაზე, რომ ფროიდისტული შეხედულებები ნევროზისა თუ ნორმალური მდგომარეობის შესახებ, რომლებიცმართებული იყო ვენისთვის XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე, უნდა გადაიხედოს და შესწორდეს მარქსიზმისა და ანთროპოლოგიურ მოძღვრებათა მიხედვით.³

თეორია ხელოვნების როგორც ნევროზის შესახებ წამოჭრის წარმოსახვისა და რწმენის ურთიერთმიმართების საკითხს. შესაძლოა, რომანისტში უნდა დავინახოთ მხოლოდ რომანტიკული ყრმა, რომელიც „ამბებს მოგვითხრობს“, ანუ როგორც მოესურვება ისე აცოცხლებს და წარმოსახავს საკუთარ თავგადასავალს. მეორე მხრივ, შეიძლება ის არის ჰალუციინაციებით დატანჯული ადამიანი, რომელიც ვერ განარჩევს რეალობას საკუთარი იმედებისა და შიშების ფანტასმაგორიული სამყაროსგან. ზოგ რომანისტს (მათ შორის, დიკენსს) უსაუბრია იმის შესახებ, რომ ცხადად ხედავდა და უსმენდა თავისი გმირებს, რომლებიც ხშირად თვითონ წარმართავდნენ თხრობას ისეთი დასასრულისკენ, რომელიც ავტორს არც კი მოსვლია აზრად. ფსიქოლოგების მიერ მოყვანილ ვერც ერთ მაგალითს ჰალუციინაციურს ვერ ვუწოდებთ; უბრალოდ, ზოგიერთ რომანისტს აქვს ბავშვებისათვის დამახასიათებელი ფოტოგრაფიული მეხსიერების უნარი, რომელიც მოზრდილებში ძალიან იშვიათია (ის ალქმითი, სენსორული ხასიათისაა). ერიჰ იაენშის (Jaensch) აზრით, ეს უნარი მიგვანიშნებს ხელოვანის გამორჩეულ თვისებაზე, გააერთიანოს პერცეფ-

ციული (აღქმითი) და კონცეფციური (გააზრებითი). ხელოვანი არა მარტო ინარჩუნებს, არამედ ავითარებს კიდეც ამ არქაულ ნიშანს: ის გრძნობს და ხედავს კიდეც თავის ფიქრებს.⁴

კიდეც ერთი უნარი, რასაც მწერალს, უფრო კონკრეტულად კი პოეტს მიაწერენ, არის სინესთეზი, ანუ გრძნობათა ორი მეტი ორგანოს სენსორული აღქმის დაკავშირება. ეს უმეტესად ეხება მხედველობითსა და სმენით შეგრძნებებს (მაგ., „ფერის ხმა“ — audition coloree, როდესაც საყვირის ხმა აღიქმება, როგორც ალისფერი). როგორც ფსიქოლოგიური თვისება, ეს ამკარად ჰგავს წითელი და მწვანე ფერების განუსხვავებლობის უნარს, რაც ადრინდელი, შედარებით განუვითარებელი აღქმის გადმონაშთია. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ უფრო ხშირად სინესთეზია ლიტერატურული ხერხია, მეტაფორული აზროვნების ერთგვარი ფორმა, რომელიც ცხოვრების მიმართ მეტაფიზიკურ-ესთეტიკური დამოკიდებულებას სტილიზებულიად გადმოგვცემს. ისტორიას თუ გადავხედავთ, ამგვარი დამოკიდებულება და სტილი ბაროკოს და რომანტიზმის პერიოდებისათვის იყო დამახასიათებელი და შესაბამისად, უფრო რაციონალისტურ პერიოდებში მას მეტად ამრეზით უყურებდნენ, რადგან მაშინ უფრო მნიშვნელოვანი იყო „ამკარა, გამოკვეთილ“ ფორმათა ძიება, ვიდრე „შესაბამისობების“, ანალოგიების და საერთო ნიშნების გამონახვის მცდელობა.⁵

ჯერ კიდეც თავის ადრეულ კრიტიკულ ნაწერებში ტ. ს. ელიოტი (T. S. Eliot) ხაზგასმით მიგვანიშნებდა პოეტის კრებისთ ხეზე, რომელიც აჯამებს ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ხელუხლებლად ინახავს თავის კუთვნილ ადგილს კაცობრიობის ისტორიაში, იგი არ წყვეტს ღია კავშირს საკუთარ და ასევე პოეზიის სანყისებთან და ამავე დროს ახერხებს მომავალსაც მიაწვდინოს თვალს: „ხელოვანი,“ წერდა ელიოტი 1918 წელს, „თავის თანამედროვეებთან შედარებით, გაცილებით უფრო პრიმიტიულიც არის და ასევე უფრო ცივილიზებულიც...“. 1932 წელს ის უბრუნდება ამ კონცეფციას, კერძოდ, „სმენითი წარმოსახვის“ საკითხს და არა მარტო მას. ის მსჯელობს პოეტის ვიზუალურ ხატთა სამყაროს და განსაკუთრებით იმ მხატვრულ სახეების შესახებ, რომელთაც პოეტი კვლავ და კვლავ უბრუნდება. მათ „შეიძლება აქვთ კიდეც სიმბოლური ღირებულება, მაგრამ ჩვენ ამას ვერ მივხვდებით, რადგანაც ჩვენს წინაშე ისინი გრძნობათა მიუწვდომელი სიღ-

ლიტერატურის თეორია

რმეებიდან წარმოდგებიან“. შეჯამებისას, ელიოტი მოწონებით იმონმებს კაიეს (Cailliet) და ბედეს (Bédé) ნაშრომებს, რომლებიც იკვლევენ სიმბოლისტური მიმდინარეობის მიმართებას პრიმიტიული სულის (psyche) მიმართ: „ცივილიზებულ ადამიანში წინარელოგიკური მენტალიტეტი კიდევ არსებობს, მაგრამ მხოლოდ პოეტისთვის ან პოეტის მეშვეობით ხდება ის გასაგები და მისაწვდომი“.⁶

ძნელი არ არის, ამ ნათქვამში შევნიშნოთ კარლ იუნგის გავლენა და, ასევე, იუნგისეული თეზისის პარაფრაზაც იმასთან დაკავშირებით, რომ ინდივიდუალური „არაცნობიერი“ ანუ ჩვენი წარსულის — განსაკუთრებით, ყრმობისა და ბავშვობის — მიღმა არსებობს „კოლექტიური არაცნობიერი“, ჩვენი წარსულის(ჩვენი პირველყოფილი წარსულისაც კი) ავტონომიური მეხსიერება. იუნგის საკმაოდ რთული ფსიქოლოგიური ტიპოლოგიის მიხედვით, „ექსტრავერტი,“ და „ინტროვერტი“ ოთხ არსებულ ტიპს (იმის მიხედვით გამორჩეულს, თუ რა სჭარბობს მათში: აზროვნება, გრძნობა, ინტუიცია თუ მგრძნობელობა) კიდევ უფრო აკონკრეტებს. სწორი არაა, რომ იუნგი ყველა მწერალს ინტუიციური ინტროვერტის კატეგორიაში მიაკუთვნებს. იგი კიდევ უფრო რთულად წარმოგვიდგენს სურათს, როცა აღნიშნავს, რომ ზოგი მწერალი თავისი შემოქმედებით ამჟღავნებს იმას, თუ რომელ ტიპს მიეკუთვნება, ზოგი კი, პირიქით, შემოქმედებაში წარმოაჩენს თავისი ანტიტიპს, ანუ იმას, რაც თვითონ აკლია, რაც თავად არ არის.⁷

უნდა ვაღიაროთ, რომ Homo scriptor ანუ „მწერალი ადამიანი“ არ არის ერთგვაროვანი ტიპი. თუ რომანტიკოსი მწერლის ხატს შევქმნით კოლრიჯის, შელის, ბოდლერის და პოს (Poe) სახეებიდან, აქვე არ უნდა დავივიწყოთ რასინი (Racine), მილტონი (Milton), გოეთე, ან ჯეინ ოსტინი და ენტონი ტროლოპი. შეიძლება ლირიკული და რომანტიკოსი პოეტების გამორჩევაც ადრამატული და ეპიკური პოეტებისგან და მათთან ახლოს მდგომი რომანისტიებისგან. ერთ-ერთი გერმანელი ტიპოლოგი კრეტშმერი (Kretschmer) გამოჰყოფს პოეტებს (leptosomaturebs — სუსტი, გამხდარი აგებულების მქონეთ, რომლებიც მიდრეკილნი არიან შიზოფრენიისადმი) რომანისტიებისგან (დაბალი ტანის, ჩაფსკენილი აღნაგობის, მანიაკალურ-დეპრესიული ტემპერამენტის ანუ ცვა-

ლებადი გუნება-განწყობილებიანი მქონეთ — „ციკლოიდებს“). უეჭველია, რომ არსებობს ერთგვარი ტიპოლოგიური წყვილი: „შეპყრობილი“ ე.ი. ავტომატურად მოქმედი, პოეტი- წინასწარმეტყველი და „ხელოვანი“ — მწერალი, რომელიც უწინარესად განსწავლული პროფესიონალია. ასეთ კლასიფიკაციას ნაწილობრივ ისტორიული ფესვები აქვს: „შეპყრობილებს“ უწოდებენ პრიმიტიულ პოეტებს, შამანებს (შემდგომში — რომანტიკოსებს, ექსპრესიონისტებს, სიურეალისტებს). პროფესიონალი-„ხელოვანი“ არიან ირლანდიელი და ისლანდიელი მგოსნები, ალორძინებისა და ნეოკლასიციზმის ხანის პოეტები. თუმცა, პოეტთა ეს ურთიერთსაპირისპირო ტიპები როდი გამორიცხავენ ერთმანეთს. დიდი მწერლები, მაგალითად, მილტონი, პო, ჯეიმსი, ელიოტი, შექსპირი და დოსტოევსკი ითავსებენ „ხელოვანსაც“ და „შეპყრობილსაც“. მათ ახასიათებთ აკვიატებული შეხედულება ცხოვრებაზე და, ასევე, სრულიად გააზრებული ზრუნვა იმისთვის, თუ როგორ უნდა იქნეს ეს შეხედულება წარმოდგენილი.⁸

აღბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც ამ პოლარულ დაპირისპირებაზე დაწერილა, არის აპოლონისა და დიონისეს ნიც-შესყული დაპირისპირება მის „ტრაგედიის დაბადებაში“. ბერძნული პანთეონის ეს ღმერთები განასახიერებენ ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს (ქანდაკებასა და მუსიკას) და, შესაბამისად, სხვადასხვაგვარ შემოქმედებით პრინციპებს — ოცნებას და ექსტაზურ თრობას. მათ შორის თითქმის ისეთივე მიმართებაა, როგორც კლასიკურ „ხელოვანსა“ და რომანტიკულ „შეპყრობილს“, „შთაგონებულს“, ანუ poeta vates-ს შორის (ლათ. პოეტი, რომელიც ღმერთებმა წინასწარმეტყველების ნიჭით დააჯილდოვეს — მთარგმნელის შენიშვნა).

ფრანგი ფსიქოლოგი რიბო (Ribot) დავალებული უნდა იყოს ნიცშესაგან, თუმცა თვითონ ამას მაინც არ აღიარებს. ეს აშკარაა, თუ განვიხილავთ მწერლების მისეულ დაყოფას წარმოსახვის უნარის ორი მთავარი ტიპის მიხედვით. პირველი მათგანი, ე.წ. „ულასტიკური“, დამახასიათებელია ძლიერი წარმოსახვის მქონე შემოქმედისთვის, რომლისთვისაც წერის უპირველეს სტიმულს წარმოადგენს გარე სამყაროზე დაკვირვება, მისი გრძნობადი აღქმა. ხოლო ე. წ. „უფორმო“ (სმენითი და სიმბოლური) წარმოსახვა დამახასიათებელია სიმბოლისტი პოეტის ან რომანტიკოსის

ლიტერატურის თეორია

მწერლისთვის (ტიკი, ჰოფმანი, პო), რომელიც ასახავს თავის გამოცდილებას და გრძნობებს, რიტმითა და ხატებით შეავსებს მათ და აერთიანებს საკუთარი განწყობილებით (*Stimmung*). ექვსგარეშეა, რომ ელიოტმა, დანტეს „ვიზუალური წარმოსახვისა და მილტონის „სმენითი წარმოსახვის შეპირისპირებისას, გაითვალისწინა რიბოს შეხედულებები

თანამედროვე რუმინელი მკვლევარი ლ. რუსუ (*Rusu*) განასხვავებს ხელოვანის სამ ძირითად ტიპს: პირველი — „*type sympathique*“ „სიმპათიური ტიპი“ — მოიაზრება, როგორც მხიარული, სპონტანური, ლალი თავის შემოქმედებაში; მეორე — „*type demoniaque anarchique*“ — დემონური, ანარქიული ტიპი და მესამე — „*type demoniaque equilibre*“ — დემონური, განონასწორებულის. რუსუს ზოგჯერ შეუსაბამო მაგალითები მოჰყავს, თუმცა ძირითადი აზრი ნაყოფიერია: თეზისის და ანტითეზისის, სიმპათიური და ანარქიული ტიპების ურთიერთქმედებას აგვირგვინებს შემოქმედის უზენაესი ტიპის სინთეზი, როდესაც დემონთან ბრძოლა ტრიუმფით მთავრდება, ხოლო დაძაბულობას წონასწორობა ენაცვლება. რუსუს ამ ტიპის მაგალითად გოეთე მოჰყავს. თუმცა ეს თვისება არ უნდა დავუკარგოთ სხვა დიდ მწერლებსაც — დანტეს, შექსპირს, ბალზაკს, დიკენსს, ტოლსტოისა და დოსტოევსკის.⁹

„შემოქმედებითი პროცესში“ უნდა იგულისხმებოდეს ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის მთელი პროცესი, დაწყებული არაცნობიერი იმპულსებით და დამთავრებული უკანასკნელი შესწორებებით, რომლებიც ზოგი მწერლისთვის მუშაობის ყველაზე შემოქმედებითი ნაწილია.

აუცილებელია, გავავლოთ გამყოფი ხაზი პოეტის მენტალურ ნყოფასა და ლექსის აგებულებას შორის, შთაბეჭდილებასა და გამოხატვას შორის. კროჩემ (*Croce*) ვერ მოიპოვა ვერც მწერალთა და ვერც კრიტიკოსთა მხარდაჭერა, როდესაც ორივე მათგანი ესთეტიკურ ინტუიციამდე დაიყვანა; კ. ს. ლუისი (*Clive Staples Lewis*) კი, პირიქით, დამაჯერებლად ამტკიცებს თითქმის სრულიად საპირისპიროს. მაგრამ „განცდილის“, „გადატანილის“ (*Erlebnis*) და „მოგონილის“ (*Dichtung*) შეპირისპირების ნებისმიერი მცდელობა (დილთაის (*Dilthey*) მოდელის მსგავსად), დამაკმაყოფილებელ შედეგს არ იძლევა. მხატვარი ხედავს ისე, როგორც ეს მხატვარს შეეფერება; ნახატი მისი ხედვის თვალსაჩინო შედეგია.

პოეტი ქმნის ლექსებს, რომელთა შინაარსიც მის მიერ აღქმული გააზრებული ცხოვრებაა. ნებისმიერ ხელოვანს ყველანაირი შთაბეჭდილების ფორმას საკუთარი ხელოვნება კარნახობს; ის მისთვის უცხო, გაურკვეველი განცდების მადევიარი არ არის.¹⁰

„შთაგონება“ — ტრადიციულად ასე ვუწოდებთ შემოქმედებითი პროცესის არაცნობიერ სტიმულს. ანტიკური დროიდანვე ის დაკავშირებულია მუზებთან, ზევსისა და მესხიერების ქალღმერთს ქალიშვილებთან — მუზებთან, ხოლო ქრისტიანულ სამყაროში — სულიწმიდასთან. როგორც სახელი გვიჩვენებს, შთაგონებული მდგომარეობა *შამანის*, წინასწარმეტყველისა თუ პოეტისა განსხვავდება მისი ჩვეულებრივი მდგომარეობისგან. პრიმიტიულ საზოგადოებაში *შამანს* შეეძლო საკუთარი სურვილით თავი ტრანსში ჩაეგდო ან კიდევ პირიქით, თავისდა უნებურად ქცეულიყო „შეპყრობილად“ რომელიმე მემკვიდრეობით გადმოსული თუ ტოტემური სპირიტული ძალის მიერ. თანამედროვე ეპოქაში, შთაგონების მთავარი ნიშნებია უცაბედობა, მოულოდნელობა (როგორც ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა) და ავტორის სახის მიჩქმალვა: იგრძნობა, რომ ნაწარმოები დაწერილია შთაგონებით და სულ ერთია ვის მიერ.¹¹

შეიძლება თუ არა, რომ შთაგონება ხელოვნურად გამოვინვიოთ, მოვიხმოთ? ვერ უარვყოფთ, რომ შთაგონების „მოხმოებაში“ დიდი მნიშვნელობა აქვს მწერალთა წერის ჩვევებს, ასევე — სტიმულატორებს და რიტუალებს. ალკოჰოლი, ოპიუმი და სხვა საშუალებები ადუნებენ გონების ცნობიერ ნაწილს, ამ მეტად კრიტიკულ ცენზორს და სწორედ მაშინ იწყებს არაცნობიერი თავისუფლად მოქმედებას. კოლრიჯმა და დე ქუინსიმ (De Quincey) კიდევ უფრო შთამბეჭდავი და პრეტენზიული განაცხადი გააკეთეს — თითქოს, ოპიუმის წყალობით, ლიტერატურული შემოქმედებისთვის შთაბეჭდილებებისა და განცდების მთელი ახალი სამყარო იშლება. მაგრამ თანამედროვე სამედიცინო გამოკვლევები გვარწმუნებს, რომ უჩვეულო, არაორდინარული ფრაგმენტები ასეთ პოეტთა შემოქმედებაში გამოწვეულია მათი ნევროზით დატანჯული სულიერი მდგომარეობით და არა ამა თუ იმ წამლის მოქმედების შედეგად. ელიზაბეთ შნაიდერი დე ქუინსის შესახებ წერდა, რომ „მისი „ოპიუმის ზმანებანი“, რამაც ძალზე დიდი გავლენა მოახდინა შემდგომ მწერლობაზე, სინამდვილეში ცოტათი თუ განსხვავდება

1803 წლის მისივე დღიურის ჩანაწერებისგან, სანამ ის ოპიუმის მიღებას დაიწყებდა, თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ წერის სტილი უფრო ჩახლართული, ღვლარჭნილი ხდება...“¹²

ძველთაგანვე გარკვეული მეთოდები არსებობდა შთაგონების მისაღწევად. პრიმიტიულ საზოგადოებაში წინასწარმეტყველური ნიჭით დაჯილდოებულ პოეტებს ასწავლიდნენ, თუ როგორ უნდა მიეყვანათ თავი ტრანსის მდგომარეობამდე. აღმოსავლეთის სულიერი დისციპლინის კანონების მიხედვით, რელიგიურ პოეტებს ურჩევდნენ, რომ ლოცვისათვის ერთი და იგივე დრო და ადგილი გამოეჩინათ, და ასევე შეარჩიონ სპეციალური „შეძახილები“ თუ მანტრა (სანსკრ. სიტყვები ან მარცვლები, რომელთაც იყენებენ კონცენტრაციისათვის რელიგიური რიტუალის შესრულებისას). უფრო გვიანდელი ხანის მწერლები კი სწავლობდნენ ან ჰგონიანთ, რომ სწავლობენ რიტუალებს შემოქმედებითი განწყობის მისაღწევად. მაგ., შილერი დამპალ ვაშლებს აწყობდა თავის სამუშაო მაგიდაზე, ბალზაკი კი ბერის მოსასხამში გახვეული წერდა. ეტყობა, ბევრი მწერალი „ჰორიზონტალურ მდგომარეობაში“ უფრო კარგად აზროვნებს და საწოლშიც კი წერს, მათ შორის ერთმანეთისაგან ისეთი განსხვავებულნიც კი, როგორებიც არიან პრუსტი და მარკ ტვენი. ზოგ მწერალს სიჩუმე და განმარტობა სჭირდება; ზოგსაც ოჯახურ გარემოში ან კაფეში ნაცნობებს შორის ურჩევნია წერა. არის უცნაური შემთხვევებიც: ზოგი მწერალი დღისით იძინებს და ღამით მუშაობს. ალბათ ეს ერთგულება ღამისადმი — როცა დგება ჟამი ფიქრისა, ოცნებისა და ქვეცნობიერისა — რომანტიკოსი პოეტების მიერ დანატოვარი მთავარი ტრადიციაა; თუმცა, არც ის უნდა დავივინყოთ, რომ არსებობდა კიდევ ერთი საპირისპირო რომანტიკული ტრადიცია — უორდსუორთისეული, რომელიც შეჰხარის და თავყანს სცემს ადრეულ დილას, ბავშვობის სიმბოლოს. ზოგი ავტორი გვარწმუნებს, რომ წერა მხოლოდ წელინადის გარკვეულ დროს შეუძლია. მაგ., მილტონი ამტკიცებდა, რომ მისი პოეტური ძარღვი მხოლოდ ზამთრის ბუნიობიდან ზაფხულის ბუნიობამდე ჩქეფდა სიხარულით. დრ-ი ჯონსონი ყველა ასეთ თეორიას ამრეზით უყურებდა და სჯეროდა, რომ ადამიანს ნებისმიერ დროს შეეძლო წერა, თუ საკუთარ თავს ამას ჯიუტად მოსთხოვდა. თავად მას, როგორც აღიარებდა, მატერიალური გაჭირვება აიძულებდა წერას. თუმცა, შეიძლება

ვივარაუდოთ, რომ ზემოთ ჩამოთვლილ ახირებულ რიტუალებს აქვს რაღაც საერთო, რაც — თუ ჩვევაში გადაიზარდა და ასოციაციურმა კავშირმაც იმოქმედა — ხელის შემწყობი აღმოჩნდება ხელოვანთა უწყვეტი შემოქმედებითი ნაყოფიერებისათვის.¹³

ახლა ვიკითხოთ: აქვს თუ არა ნააზრევის ფურცელზე გადატანის მანერას რაიმე თვალსაჩინო გავლენა მწერლის ლიტერატურულ სტილზე? აქვს თუ არა მნიშვნელობა იმას, პირველი (შავი) პირი კალმით იწერება თუ პირდაპირ საბეჭდ მანქანაზე იბეჭდება? ჰემინგუეის აზრით, მწერალს საბეჭდ მანქანის ბეჭდვისას „ქალღმერთი გადააქვს უკვე საბოლოოდ გამზადებული ფრაზა“. აქედან გამომდინარე, ტექსტის გადაკეთება რთულდება, არადა, ეს წერის პროცესის მეტად მნიშვნელოვანი ნაწილია. სხვები ვარაუდობენ, რომ საბეჭდი მანქანის წყალობით, მწერალთა სტილი ძალზე სიტყვამრავალი, ან თუ გნებავთ, უურნალისტურიც კი გახდა. ამ საკითხის თაობაზე არანაირი ემპირიული გამოკვლევა არ ჩატარებულა. რაც შეეხება კარნახით წერას, მრავალ მწერალს გამოუყენებია ეს მეთოდი. უკვე გონებაში შეთხზული „დაკარგული სამოთხე“ მილტონმა თავის მდივანს უკარნახა ჩასანერად. თუმცა, გაცილებით საინტერესოა სკოტის, გოეთეს და ჰენრი ჯეიმსის (James) გვიანდელი შემოქმედება. ნაწარმოების სტრუქტურა წინასწარ განისაზღვრებოდა, ხოლო სიტყვიერი მასალა კარნახისას შეირჩეოდა ხოლმე. ჯეიმსის შემთხვევაში, მაინც შესაძლებელი ჩანს, რომ მიზეზობრივი კავშირი ვიპოვოთ კარნახსა და მის ე.წ. „გვიანდელ მანერას“ (“later manner”) შორის, რომელიც, თავისი საკმაოდ რთული მჭევრმეტყველებით, ზეპირი, სასაუბრო ენის შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს.¹⁴

ლიტერატურის თეორიაში არც ისე ბევრი ზოგადი დასკვნა მოგვეპოვება შემოქმედებითი პროცესის შესახებ. ჩვენთვის ცნობილია რამდენიმე ავტორის გამონათქვამები, მაგრამ ეს შედარებით გვიანდელი ავტორებია, რომლებიც ბევრ დროს უთმობდნენ თავიანთ ხელოვნებაზე ფიქრსა და ანალიზს (გვულისხმობთ გოეთეს და შილერს, ფლობერს (Flaubert), ჯეიმსს, ელიოტსა და ვალერის (Valéry). გარდა ამისა, არსებობს ფსიქოლოგთა ძალზე ზოგადი დასკვნები ორიგინალობის, გამომგონებლობის, წარმოსახვის შესახებ, მეცნიერული, ფილოსოფიური და ესთეტიკური შემოქმედების „გაერთმნიშვნელიანების“ მცდელები.

ლიტერატურის თეორია

შემოქმედებითი პროცესის ნებისმიერი თანამედროვე გამოკვლევა მთავარ ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ რა წვლილი შეაქვს ამ პროცესში არაცნობიერსა და ცნობიერს. ადვილია ლიტერატურული პერიოდების ურთიერთდაპირისპირებაც: რომანტიკული და ექსპრესიონისტული პერიოდების — (რომლებიც განადიდებენ არაცნობიერს) გამიჯვნა კლასიკური და რეალისტური პერიოდებისაგან (როდესაც მთავარი აქცენტი კეთდება გონივრულ მოქმედებაზე, საქმის გულდასმით გადასინჯვაზე, ურთიერთგაგების დამყარებაზე). ამ დაპირისპირების გამწვავებაც ძალიან ადვილად შეიძლება: კლასიციზმისა და რომანტიზმის თეორიები უფრო მეტად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, ვიდრე მათი საუკეთესო წარმომადგენლების ქმნილებები.

ავტორები, რომელნიც დიდ დროს უთმობენ თავიანთი ხელოვნების განსჯას, ბუნებრივია, უფრო დიდი მონდომებით განიხილავენ წერის პროცესის გაცნობიერებულ და ტექნიკურ მომენტებს, ვიდრე „გარედან“ თავსმოხვეულ, შექნილ გამოცდილებას, რაც მათთვის მასალას, სარკესა თუ პრიზმას წარმოადგენს. ძნელი არ არის იმის გაგება, თუ რატომ მსჯელობს ხელოვანი (რომელსაც სინამდვილეში საკუთარი ლიტერატურული მოწოდებისა სწამს) საკუთარი შემოქმედების უპიროვნობის შესახებ; თითქოსდა, რედაქტორის დავალებამ ან ნაყოფიერმა ესთეტიკურმა პრობლემამ განაპირობა ნაწარმოების თემის შერჩევა. ამ საკითხზე დანერგილი ყველაზე ცნობილი ნაშრომი — პოს „კომპოზიციის ფილოსოფია“ (“Philosophy of Composition”) — ცდილობს განმარტოს, რომელი მეთოდოლოგიური სტრატეგიის შედეგად ან რომელი პირველადი ესთეტიკური აქსიომიდან გამომდინარე დაინერა მისი „ყორანი“. როდესაც მისი „საშინელებათა ნოველები“ არაორიგინალურ ნაწარმოებებად გამოაცხადეს, შეურაცხყოფილმა პომ უპასუხა, რომ ამ საშინელებების წყარო გერმანული თქმულებები კი არა, ადამიანის სული იყო; თუმცა, იმის აღიარება, რომ საშინელებები მისსავე სულში ბუდობდა, მან ვერ შეძლო. პო აცხადებდა, ლიტერატურული ინჟინერი ვარ, რომელიც სხვათა სულების მანიპულირებაში არის დაოსტატებულიო. პოსთან შემზარავი სრულყოფილებით არის მოცემული უფსკრული არაცნობიერსა და ცნობიერებას შორის. არაცნობიერიდან მოდის ბოდვის, წამებისა და სიკვდილის მოტივები, ხოლო ცნო-

ბიერება მხატვრულად ავითარებს და გადმოგვცემს ამ თემებს.¹⁵

ჩვენს მიზანს რომ წარმოადგენდეს ტესტების შედგენა ლიტერატურული ტალანტის გამოსავლენად, ისინი ორი სახისა იქნებოდა: 1. თანამედროვე პოეტებისთვის — სიტყვები და მათი კომბინაციები, ხატი და მეტაფორა, სემანტიკური და ფონეტიკური კავშირები (ე.ი. რითმა, ასონანსი, ალიტერაცია); 2. მწერლებისთვის (რომანისტებისა და დრამატურგებისთვის) ძირითადი ამოცანა იქნებოდა პერსონაჟების სახეთა შექმნა და სიუჟეტის აგება.

ლიტერატორის სპეციალობას წარმოადგენს ასოციაციური („საზრიანობა“) და დისოციაციური („განსჯა“) აზროვნება, ასევე — რეკომბინაცია (ახალი მთლიანობის შექმნა იმ ელემენტებისგან, რომლებიც გამოცდილებაში ცალ-ცალკეა მოცემული). სიტყვები მწერლისთვის გამოხატვის საშუალებაა. იგი შეიძლება ბავშვობიდანვე აგროვებდეს სიტყვებს ისე, როგორც მისი თანატოლები — თოჯინებს, მარკებს ან პატარა შინაურ ცხოველებს. პოეტისათვის სიტყვა, უპირველესად, „ნიშანი“ კი არ არის, არამედ — „სიმბოლო“, რომელიც თავისთავადაც ღირებულია, გარდა იმისა, რომ შეუძლია რაიმე ცნება წარმოადგინოს. სიტყვა შეიძლება იყოს „ობიექტი“ ან „საგანი“, რომელიც ჟღერადობის ანდა გარეგნული ნიშნის მიხედვითაა შემოქმედისთვის ძვირფასი. ზოგი მწერალი სიტყვებს იყენებს როგორც ნიშნებს (სკოტი), კუპერი (Cooper), დრაიზერი (Dreiser); ასეთ შემთხვევაში ისინი შეიძლება სხვა ენაზე იოლად ითარგმნონ, ან დაგვამახსოვრდნენ, როგორც მითური სტრუქტურები. პოეტები კი სიტყვებს უმეტესად „სიმბოლურად“ იყენებენ.¹⁶

ტრადიციული გამოთქმა „იდეათა ასოციაცია“ სიზუსტით არ გამოირჩევა. სიტყვათა ასოციაციური კავშირი (რაც ზოგიერთ პოეტთან შეინიშნება) გულისხმობს იმ საგანთა ასოციაციას, რომლებსაც ჩვენი გონების „იდეები“ მიემართება. ამგვარი ასოციაციების მთავარი კატეგორიებია დროისა და სივრცის უწყვეტობა და, ასევე, მსგავსებები ან განსხვავებები. რომანისტი ალბათ პირველი რიგის კატეგორიებით აზროვნებს, პოეტი კი — მეორე რიგის კატეგორიებით (მსგავსებისა და განსხვავების კატეგორიები შეიძლება მეტაფორას გავუთანაბროთ). ისიც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ კონტრასტი ძალიან არ უნდა გავაღრმავოთ, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე თანამედროვე ლიტერატურას ეხება.

ლიტერატურის თეორია

ჯონ ლ. ლოუისი თავის ნაშრომში „გზა ქსანადუსაკენ“. ბრწყინვალე დეტექტივისათვის შესაფერისი გამჭრიახობით აღადგენს იმ ასოციაციათა ჯაჭვს, რომელთაც უაღრესად ნაკითხი, ფართო განათლების მქონე კოლრიჯი ერთი ლიტერატურული ალუზიიდან მეორისაკენ მიჰყავდა. რაც შეეხება თეორიას, აქ ავტორი მალე კმაყოფილდება: თითო-ოროლა წმინდა წყლის სტილისტური ტერმინით აღწერს შემოქმედებით პროცესს; გვესაუბრება „ურთიერთშეჭიდებული ატომების“, ანუ (ჯეიმსის ფრაზას რომ დავესხებოთ) იმ ხატებისა და იდეების შესახებ, რომლებიც დროებით იძირებიან „არაცნობიერი აზროვნების ღრმა ჭაში“, რათა იქიდან, მკვლევართა საყვარელი გამოთქმისა არ იყოს, „ცვლილებების ზღვაში ამოვლებულნი“ ისევ ამოვიდნენ ზედაპირზე. როდესაც კოლრიჯის იგავმიუწვდომელ ნაკითხობას კვლავ ვუბრუნდებით, შედეგად ზოგჯერ „ხეზე ინკრუსტაციას“ ან „მოზაიკას“ ვიღებთ, ზოგჯერ კი — „სასწაულს“. ლოუისი ფორმალურად მაინც აღიარებს, რომ „შემოქმედებითი ენერჯია თავისი სიძლიერის ზენიტში ცნობიერიც არის და არაცნობიერიც... იგი ცნობიერ დონეზე აკონტროლებს მოზღვავევებული ხატების ნაკადს, რომელთაც წყალსაცავში (არაცნობიერის „ჭაში“) არაცნობიერი მეტამორფოზა განიცადებს.“

მაგრამ ავტორი არ უთმობს საკმარის ყურადღებას იმის განსაზღვრას, თუ რა არის შემოქმედებითი პროცესის რეალური მიზნობრიობა და კონსტრუქციულობა.¹⁷

როცა საქმე გვაქვს პროზაიკოსთან, უპირველესად გვანტერესებს, როგორ გამოძერწა მან პერსონაჟები და რა ისტორიები „გამოიგონა“. რომანტიკული პერიოდიდან მოყოლებული, ეს ორივე ასპექტი მეტისმეტად მარტივად იყო გაგებელი: ეს უნდა ყოფილიყო ან „ორიგინალური“ ნააზრევი, ან რეალური ადამიანების ასახვა (ეს შეხედულება უფრო ადრინდელ ლიტერატურაზეც ვრცელდება), ან კიდევ — პლაგიატი. და მაინც, დიკენსის მსგავს უაღრესად „ორიგინალურ“ ავტორთანაც კი ვნახავთ, რომ პერსონაჟთა ტიპები და თხრობის ტექნიკა ძირითადად ტრადიციულია და მომდინარეობს პროფესიული, აღიარებული ლიტერატურული მასალიდან.¹⁸

პერსონაჟთა შექმნის პროცესში ავტორი მეტ-ნაკლები დოზებით ასახავს ტრადიციულ ლიტერატურულ ტიპებსაც, რეალურ პიროვნებებსაც და საკუთარ თავსაც. თუ რეალისტ მწერალზე

ვიტყვი, რომ იგი ძირითადად ადამიანთა ქცევას აკვირდება ან „მათ ადგილას ნარმოიდგენს თავს, რათა გაუგოს და თანაუგრძნოს მათ“, რომანტიკოსი მწერალი ყველაფერს საკუთარ თავში „გამოატარებს“. მაინც, ძნელი სათქმელია, რომ უბრალო დაკვირვების შედეგად შეიძლება დამაჯერებელი, ცხოვრებისეული სახე შეიქმნას. ერთი ფსიქოლოგის თქმით, გოეთეს პერსონაჟები: ფაუსტი, მეფისტოფელი, ვერთერი და ვილჰელმ მაისტერი „ავტორის ბუნების სხვადასხვა ასპექტების პროექტირებას, გადატანას ახდენენ ნაწარმოებებში“. რომანისტიკის საკუთარი ბუნების პოტენციური მრავალსახეობიდან — აქ იგულისხმება ყველაზე უარყოფითი თვისებებიც — იბადებიან მისი მომავალი პერსონაჟები. „ერთი ადამიანის განწყობა მეორის ხასიათია“. დოსტოვესკის სულიერი თვისებები აისახა ოთხივე ძმის („ძმებ კარამაზოვებში“) ხასიათში. არც ის იქნება სწორი, თუ ვივარაუდებთ, რომ მამაკაცი რომანისტი რაიმეთი შეზღუდულია ქალი პერსონაჟების შექმნისას. „ქალბატონი ბოვარი მე ვარ“, აცხადებს ფლობერი. ავტორის მხოლოდ ის თვისებები „გაცოცხლებია“ მის გმირებში, რომლებიც პოტენციურად სიცოცხლისუნარიანნი არიან.¹⁹

რა სახის ურთიერთობა არსებობს ამ „გაცოცხლებულ“ პერსონაჟებსა და მწერლის ნამდვილ ბუნებას შორის? რაც უფრო მრავალრიცხოვანი და ერთმანეთისაგან გამორჩეულია პერსონაჟები, თითქოს უფრო ნაკლებად განსაზღვრული უნდა იყოს თავად ავტორის „პიროვნება“. შექსპირის პიროვნება უჩინარდება მის პიესებში. ვერც მათი და ვერც ანეკდოტების საშუალებით ვერ წარმოვიდგინებთ პოეტის ისე მკვეთრად დახატულ, დამახასიათებელ სურათს, როგორც შექმნა ბენ ჯონსონმა. როდესაც პოეტის ხასიათზე მსჯელობდა, კიტსმა ერთხელ დაწერა, პოეტს საკუთარი ბუნება არ გააჩნიაო: „მას აქვს ყველაფერი და არაფერი... იაგოს სახის შექმნაშიც იმდენივე სიამოვნება მიიღო, რამდენიც იმოჯენისა (შექსპირის პიესის „cimbeline“ (Cymbeline) პერსონაჟი)... პოეტი ყველაზე არაპოეტური არსებაა იმათგან, ვინც ოდესმე არსებულა, რადგან მას საკუთარი „მე“ არ გააჩნია — ის, სხვათა სხეულებში მოკალათებული, მარადჟამ სხვებზე მოგვითხრობს“.²⁰

ჩვენ მიერ განხილული ყველა თეორია მწერლის ფსიქოლოგიას განეკუთვნება. ფსიქოლოგებს შეუძლიათ თავიანთი მუდ-

ლიტერატურის თეორია

მივად მაძიებელი ცნობისმოყვარეობა ავტორის შემოქმედებითი პროცესის შესწავლით დაიკმაყოფილონ. ამ უფლებას მათ ვერავინ წაართმევს. მათ შეუძლიათ მოახდინონ პოეტების კლასიფიკაცია ფსიქოლოგიური ტიპების მიხედვით; შეუძლიათ აღწერონ მათი სულიერი აშლილობანი და მათი ქვეცნობიერი გონებაც კი გამოიკვლიონ. ფსიქოლოგისთვის საკვლევ მასალას შეიძლება არალიტერატურული, არამხატვრული წყაროები წარმოადგენდეს ანდა შეიძლება მან თვით ნაწარმოებებით ისარგებლოს. უკანასკნელ შემთხვევაში აუცილებელია მათი ობიექტური ინტერპრტაცია დოკუმენტურ მასალასთან შეჯერების გზით.

სხვა საკითხია, შეიძლება თუ არა ფსიქოლოგიის გამოყენება მხატვრული ნაწარმოებების გასაანალიზებლად და შესაფასებლად? ეჭვგარეშეა, რომ ფსიქოლოგიას შეუძლია ნათელი მოჭვინოს შემოქმედებით პროცესს. როგორც უკვე ვნახეთ, ყურადღება იქნა გამახვილებული კომპოზიციის სხვადასხვა მეთოდზე, იმაზე, თუ რა შემოქმედებითი ჩვევები ახასიათებთ მწერლებს, როგორ ამუშავენ და საბოლოო სახეს აძლევენ თავიანთი ნაწერებს. შევეხეთ ნაწარმოებების შექმნის ეტაპებსაც, კერძოდ, განვიხილეთ პირველი სტადია, პირველი მონახაზები, დაწუნებული მასალა. და მაინც, იმის თქმა, რომ ამ ინფორმაციის დიდ ნაწილს — განსაკუთრებით, მრავალ ანეკდოტს მწერალთა ჩვევების შესახებ — მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურული კრიტიკისათვის, ნამდვილად გადაჭარბებული იქნება. ლიტერატურისათვის შეიძლება უფრო სასარგებლო გამოდგეს ნაწარმოებების შესწორებული, გადამუშავებული ვარიანტების ყურადღებით შესწავლა, რადგან მათი დახმარებით შევამჩნევთ ლიტერატურული კრიტიკისათვის გამოსადეგ რაიმე ზადს, შეუსაბამობებს, სხვა მიმართულებით შეტრუნებას და ზოგადად, სიუჟეტის დამახინჯებას მხატვრულ ნაწარმოებებში. პრუსტის რომანების ციკლის კომპოზიციის ანალიზისას, ფოიერა ნათელს ჰფენს ბოლო რომანებს და ჩვენც საშუალება გვძლევს ტექსტში რამდენიმე შრე განვასხვავოთ. ნაწარმოების რამდენიმე ვარიანტის შესწავლით, შესაძლებლობა გვაქვს, მწერლის სახელოსნოში შევიხედოთ.²¹

და მაინც, თუ კიდევ უფრო მეტი ყურადღებით შევისწავლით ნაწარმოებთა ძველ თუ ახალ ვარიანტებს, უარყოფილ ვერსიებსა

თუ ფრაგმენტებს, იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ საბოლოო ანგარიშით, მათ გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ აქვთ დასრულებული ნაწარმოების გასაგებად და მის შესაფასებლად თუ გასაანალიზებლად. ისინი შეიძლება მხოლოდ შესაძლო ალტერნატიულ ვერსიებად განვიხილოთ; ანუ მათ შეიძლება საბოლოო ვარიანტის ჩამოყალიბების პროცესი დაგვანახვონ. თუმცა იმავე მიზანს შეიძლება ჩვენი წარმოსახვითაც მივალნიოთ, წარმოვიდგინოთ შესაძლო ვარიანტები, რაც შეიძლება თავად ავტორსაც მოსვლოდა გონებაში. კიტსის ლექსის — ოდა ბულბულს (“Ode to a Nightingale”) — გაგებასა და აღქმას იქნებ წაადგეს იმის ცოდნა, რომ კიტსი „ზღვებისთვის“ სხვა ეპითეტებსაც ფიქრობდა, მაგ. შემდეგს: „უმონყალო“, ან „გემებისგან დაცარიელებული“. მაგრამ შემთხვევით შემორჩენილი ეს ორი ვარიანტი არსებითად არ განსხვავდება იმ ზედსართავებისგან, როგორც არის, ვთქვათ: „საშიში, უკაცრიელი, უდაბური, სასტიკი“ და კიდევ მრავალი სხვა, რაც შეიძლება კრიტიკოსმა თავად მოიფიქროს. ეს სიტყვები ნაწარმოებში არ შევიდნენ, სამუდამოდ მის გარეთ დარჩნენ (პოეტი ხმარობს ზედსართავს „ფათერაკებიანი“, “Perilous seas”). მაგრამ ასეთი მსჯელობა არ გამოგვადგება ამა თუ იმ ნაწარმოების შესაფასებლად.²²

თავად „ფსიქოლოგიის“ თემა კვლავ აქტუალურია ნაწარმოებისთვის. პიესები იქნება, თუ რომანები, მათი პერსონაჟები იმით არიან საინტერესო, ფსიქოლოგიურად რამდენად დამაჯერებლად გამოიყურებიან. ამ კუთხით ხდება სიუჟეტისა და შინაარსის შეფასებაც. ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ რომელიმე ფსიქოლოგიური თეორია, რომელსაც ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად მიჰყვება ავტორი, თითქოსდა ერგება პერსონაჟსა თუ სიტუაციას. ლილი კემპბელი (Lily Campbell) ჰამლეტს მიიჩნევდა „მელანქოლიით შეპყრობილი სანგვინიკი ადამიანის“ ტიპად, რომელიც იმ დროის ფსიქოლოგიური თეორიებიდან გამომდინარე, კარგად იყო ცნობილი ელისაბედის ხანის მაცურებლისთვის. ასევე, ოსკარ კემპბელი ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ ჟაკი პიესიდან „როგორც გენებოთ“ (As You Like It) „არაბუნებრივი მელანქოლიით იტანჯება, რაც ფლეგმის მოზღვავეებას გამოუწვევია“. იმისი დამტკიცებაც შეიძლება, რომ უოლტერ შენდი (ლორენს

ლიტერატურის თეორია

სტერნის რომანის „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებანი“ (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman) პერსონაჟი, მთარგმნელის შენიშვნა) დაავადებულია ლოკის მიერ აღწერილი ლინგვისტური ასოციაციურობით. სტენდალის პერსონაჟს ჟულიენ სორელს დესტიუ დე ტრასის (Destutt de Tracy) ფსიქოლოგიური თეორიის მიხედვით ხსნიან. ისიც ამკარაა, რომ რომანში აღწერილი განსხვავებული სასიყვარულო ურთიერთობები თავად სტენდალისავე წიგნის — „სიყვარულის შესახებ“ (De l'amour) ქარგაზეა გამოჭრილი. როდიონ რასკოლნიკოვის მოტივაცია და განცდები ისეა გაანალიზებული, რომ კარგად ჩანს ავტორის განსწავლულობა კლინიკურ ფსიქოლოგიაში. პრუსტს, უეჭველია, შემუშავებული აქვს მთელი ფსიქოლოგიური თეორია მეხსიერების შესახებ, რომელიც მნიშვნელოვანია ნაწარმოების ორგანიზაციისთვისაც კი. ფროიდისეულ ფსიქონალიზს სრულიად შეგნებულად მიმართავენ რომანისტები, მაგალითად, კონრად აიკენი თუ უოლდო ფრენკი.²³

შეიძლება ვიკითხოთ: ნარმატებით ახერხებს თუ არა რომანისტი ფსიქოლოგიის გამოყენებას საკუთარი გმირებისა და მათი ურთიერთობების ასაღწერად? ფსიქოლოგიური თეორიების შესახებ უბრალო განაცხადები აქ არ ჩაითვლება. ისინი შეასრულებენ მხოლოდ „მასალის“ როლს, როგორც ნებისმიერი სხვა სახის ინფორმაცია, რომელსაც ლიტერატურაში ვხვდებით, იქნება ეს ფაქტები ისტორიის, ასტრონომიისა თუ ნავიგაციის შესახებ. ზოგიერთ შემთხვევაში, ნაწარმოების თანამედროვე ფსიქოლოგიური თეორიების დამონშება შეიძლება საეჭვოც იყოს და სასურველია, ისინი მინიმუმამდე შემცირდეს. არ არის გამართლებული ჰამლეტის ან ჟაკის მორგება ელისაბედის დროინდელი რომელიმე ფსიქოლოგიური ჩარჩოსთვის, რადგან მაშინდელი მოძღვრებანი წინააღმდეგობრივი, დამაბნეველი და გაურკვეველი იყო. ხოლო ორივე პერსონაჟი იმაზე ბევრად მეტია, ვიდრე უბრალოდ ფსიქოლოგიური ტიპები. მართალია რასკოლნიკოვი და სორელი გარკვეულ ფსიქოლოგიურ თეორიებს ერგებიან კიდევ, მაგრამ ამას ძალიან არასრულყოფილი და წყვეტილი ხასიათი აქვს. სორელის საქციელი ზოგჯერ მეტად მელოდრამატულია. რასკოლნიკოვის თავდაპირველ დანაშაულს საკმარისი მოტივაცია აკლია. არ

უნდა დაგვაზინყდეს, რომ ეს ნიგნები ფსიქოლოგიური დაკვირვებები ან თეორიების ექსპოზიცია კი არ არის, არამედ — დრამატული ან მელიოდრამატული ნაწარმოებები, სადაც ეფექტური სიუჟეტი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე რეალისტური ფსიქოლოგიური მოტივაცია. თუ შევისწავლით „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურას, მალევე აღმოვაჩინებთ, რომ მათში გადმოცემული არაა სუბიექტის გონებაში მიმდინარე „რეალური“ პროცესები, ცნობიერების ნაკადი კი უფრო დრამატულ ხერხია, რომლის საშუალებით მკითხველი ხვდება, კონკრეტულად რას წარმოადგენს ბენჯი, გონებასუსტი პერსონაჟი ფოლკნერის რომანიდან „ხმაური და მძვინვარება“ (The Sound and the Fury) ან ქსე ზეჟა (ჯეიმს ჯოისის რომანის „ულისე“ (Ulysses) პერსონაჟი; მთარგმნელის შენიშვნა). თუმცა, ამ ხერხს ვერ ვუნოდებთ „მეცნიერულს“ ან თუნდაც „რეალისტურს“.²⁴

დავუშვათ, მწერალი წარმატებით ძერწავს „ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელ“ პერსონაჟებს. ამ შემთხვევაშიც კი საეჭვოა, აქვს თუ არა ამ „დამაჯერებლობას“ მხატვრული ღირებულება. ჭეშმარიტად დიდი ხელოვნების მრავალი ნიმუში ვერასდროს ვერ თავსდება ფსიქოლოგიის თანამედროვე თუ გვიანდელ სტანდარტებში. მათთვის დამახასიათებელია დაუჯერებელი სიტუაციებისა და ფანტასტიკური მოტივების განვითარება. ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობის მოთხოვნა (ისევე, როგორც სოციალური რეალიზმის მოთხოვნა) ნატურალისტური სტანდარტია, რომელიც საყოველთაოდ მისაღები ვერ იქნება. რასაკვირველია, ზოგ შემთხვევაში ფსიქოლოგიური ინტუიცია აძლიერებს ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას. ამ დროს იგი განამტკიცებს ნაწარმოების ისეთ მნიშვნელოვან მხატვრულ თვისებებს, როგორიცაა სირთულე და თანამიმდევრულობა. მაგრამ ასეთ ღრმა წვდომას შეიძლება ფსიქოლოგიის თეორიული ცოდნის გარეშეც მივაღწიოთ. ფსიქოლოგია, როგორც ცნობიერი და სისტემური მეცნიერება გონებისა და მისი მუშაობის შესახებ, ხელოვნებისათვის აუცილებელი არ არის და თავისთავად მხატვრული ღირებულებაც არ გააჩნია.²⁵

ზოგიერთ ხელოვანს, რომლებიც გააზრებულ (და არა ქვეცნობიერ) შემოქმედებას ეწევა, ფსიქოლოგიამ შეიძლება რეალობის

ლიტერატურის თეორია

შეგრძნება უფრო გაუმძაფროს, დაკვირვების უნარი გაუმახვილოს და შემოქმედებითი ძალების გამოუენების ახალი სფეროები აღმოაჩინოს. თუმცა, ფსიქოლოგია, თავისთავად, მხოლოდ მოსამზადებელი ეტაპია შემოქმედებით პროცესში. რაც შეეხება მხატვრულ ნაწარმოებში მის როლს, ფსიქოლოგიური სიმართლე მხოლოდ მაშინ ჩაითვლება მხატვრულ ღირებულებად, თუ ის აძლიერებს თანამიმდევრულობასა და სირთულეს, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუ ის თავადაც ხელოვნებას წარმოადგენს.

თავი მეცხრა

ლიტერატურა და საზოგადოება

*

ლიტერატურა სოციალური მოვლენაა, რომელშიც გამო-სახვის საშუალებაა ენა — ასევე სოციალური ფენომენი. თავიანთი ბუნებით სოციალურია აგრეთვე ისეთი ტრადიციული ლიტერატურული აღნიშვნები, როგორცაა სიმბოლიკა და ლექსის საზომი. ისინი ისეთ პირობითობასა და ნორმებს განეკუთვნებიან, რომლებიც მხოლოდ საზოგადოებაში შეიძლება ნარმოშობილიყო. უფრო მეტიც, ლიტერატურა „ასახავს, წარმოგვიდგენს“ „ცხოვრებას“; „ცხოვრება“ კი ფართო მასშტაბით აღებული სოციალური რეალობაა, მიუხედავად იმისა, რომ ბუნება და ადამიანის შინაგანი ანუ სუბიექტური სამყაროც ლიტერატურული „იმიტაციის“ ობიექტებია. პოეტი თავადაც საზოგადოების წევრია და კონკრეტული სოციალური სტატუსი აქვს: საზოგადოებისგან აღიარებასა და ჯილდოს იღებს; მისი შემოქმედება, თუნდაც წარმოსახვითი, მაინც საზოგადოებისთვისაა გამიზნული. ლიტერატურა ხომ ყოველთვის ახლო კავშირშია გარკვეულ სოციალურ ფენებთან; პრიმიტიულ საზოგადოებაში კი შეიძლება ვერც გავმიჯნოთ პოეზია რიტუალისგან, მაგისგან, შრომისაგან თუ თამაშისგან. ლიტერატურას სოციალური ფუნქციაც აკისრია, ანუ „სარგებლობა“ მოაქვს, რომელიც მთლიანად ინდივიდუალური ვერ იქნება. ასე რომ, შეკითხვების დიდი უმრავლესობა, რომელსაც სვამს ლიტერატურათმცოდნეობა, საბოლოო ანგარიშით თუ სანახევროდ, მაინც სოციალური ხასიათისაა. ისინი ეხება ტრადიციასა და პირობითობას, ნორმებსა და ჟანრებს, სიმბოლოებსა და მითებს. შეიძლება დავეთანხმოთ ტომარსს, რომლის აზრით, ესეთიკური მოვლენები არ არის დაფუძნებული სოციალურ მოვლენებზე, მათი შემადგენელი ნაწილიც კი არ არის: ისინი სოციალური მოვლენების ერთ სახეობას წარმოადგენენ და სხვა დანარჩენთანაც ძალიან ახლო, ძირეული კავშირი აქვთ.¹

ჩვეულებრივ, საკითხს „ლიტერატურა და საზოგადოება“ უფრო მცირე მასშტაბით და გარედან შეისწავლიან. ძირითადად

ლიტერატურის თეორია

აინტერესებთ, თუ რა სახის კავშირია ლიტერატურასა და მოცემულ სოციალურ სიტუაციას — ეკონომიკურ, სოციალურ და პოლიტიკურ სისტემებს — შორის. ასევე ცდილობენ აღწერონ და განსაზღვრონ საზოგადოების გავლენა ლიტერატურაზე და ასევე აღწერონ და განიხილონ ლიტერატურის სტატუსი საზოგადოებაში. ლიტერატურისადმი ამგვარ სოციალურ მიდგომას განსაკუთრებით ემხრობიან ისინი, ვინც თავს გარკვეული სოციალური ფილოსოფიის მიმდევრად თვლის. მარქსისტი კრიტიკოსები არა მხოლოდ შეისწავლიან ლიტერატურასა და საზოგადოებას შორის ურთიერთობას, არამედ აქვთ საკუთარი მკვეთრად გამოხატული და განსაზღვრული კონცეფციები თაობაზე, თუ როგორი უნდა იყოს ეს ურთიერთობა ჩვენს ახლანდელ და ასევე მომავლის „უკლასო“ საზოგადოებაშიც. მათი შემფასებლური, „მიუკერძოებელი“ კრიტიკა ემყარება არა ლიტერატურულ, არამედ პოლიტიკურ და ზნეობრივ კრიტერიუმებს. ისინი გვამცნობენ არამარტო იმას, თუ როგორ იყო და არის ავტორის ნაწერის სოციალური კავშირები და შეფარული მინიშნებები, არამედ იმასაც, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ან უნდა იყოს ის ამჟამად.² ისინი მარტო ლიტერატურას და საზოგადოებას კი არ შეისწავლიან, არამედ მომავლის წინასწარმეტყველებასაც ცდილობენ, მონიტორინგს და პროპაგანდასაც ეწევიან, და უჭირთ კიდევ ამ ორი ფუნქციის გამოიჯვანა.

როდესაც ლიტერატურასა და საზოგადოებას შორის ურთიერთობას განიხილავენ, საუბარს ჩვეულებრივ დე ბონალდის (De Bonald) ნათქვამით იწყებენ: ლიტერატურა საზოგადოების გამოხატულებააო. კი მაგრამ, რას ნიშნავს ეს აქსიომა? ის, რომ ლიტერატურა ნებისმიერ მოცემულ დროში სარკესავით „უშეცდომოდ“ აირეკლავს იმდროინდელ ვითარებას, მცდარი დებულებაა. მეტად ბანალური, დრომოჭმული და გაურკვეველი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ლიტერატურა ასახავს სოციალური რეალობის ზოგ ასპექტს.³ კიდევ უფრო დამაბნეველია იმის თქმა, რომ ლიტერატურა სარკესავით ასახავს და გადმოგვცემს ცხოვრებას. მწერალი, რა თქმა უნდა, გვერდს ვერ აუვლის საკუთარი გამოცდილებისა და ასევე ცხოვრებაზე მთელი თავისი შეხედულების გადმოცემას; მაგრამ ნამდვილად არასწორი იქნება, თუ ვიტყვით იმას, რომ იგი ცხოვრებას მთლიანად გამოხატავს, ან იმას, რომ სრულად და ამომწურავად გადმოგვცემს ერთი კონკრეტული პერიოდის ცხოვრებას. თუ ვიტყვით, რომ ავ-

ტორმა თავისი დროის ცხოვრება სრულად უნდა გადმოსცეს, რომ ის თავისი ეპოქისა და საზოგადოების „ნარმომადგენელი“ უნდა იყოს, ეს ნათქვამი შეფასების კონკრეტულ კრიტერიუმად უნდა მივიღოთ. თანაც, ტერმინებს „სრულად“ და „ნარმომადგენელი“ საფუძვლიანი ახსნა სჭირდება: სოციალურ კრიტიკას თუ გადავხედავთ, ძალზე ხშირად ამ ტერმინების მიღმა იგულისხმება, რომ ავტორს უნდა ეს-მოდეს კონკრეტული სოციალური გარემოებები და გრძნობდეს მათ (მაგ., პროლეტარიატის მძიმე ხვედრი). გარდა ამისა, ავტორს უნდა ჰქონდეს კრიტიკოსის შესაფერისი კონკრეტული შეხედულებანი და იდეოლოგია.

ჰეგელისა თუ ტენის მოძღვრებათა მიხედვით, ისტორიული თუ სოციალური სიდიადე უტოლდება მხატვრულ სიდიადეს. თავისი ხელოვნების წყალობით, ხელოვანს ჩვენამდე მოაქვს ჭეშმარიტება და რა თქმა უნდა, ის ასევე გვაზიარებს ისტორიულ და სოციალურ ჭეშმარიტებას. ხელოვნების ქმნილებები ნარმომადგენს „დოკუმენტებს, რადგან მათ აქვს მარადიული ღირებულება“.⁴ ჰარმონიის არსებობა გენიოსსა და ეპოქას შორის გარკვეულ პოსტულატსაც ნარმომადგენს. „ნარმომადგენლობა“, „სოციალური ჭეშმარიტება“ კი არის შედეგიც და მიზეზიც მხატვრული ფასეულობისა. საშუალო დონის, არაფრით გამორჩეული ხელოვნების ნიმუშები, რომლებიც თანამედროვე სოციოლოგებს იქნებ უკეთეს საბუთებადაც კი მიაჩნიათ, ტენის აზრით, არ არის ბევრის მომცემი და გამომხატველი, და, ამდენად, ნარმომადგენლობითიც. ლიტერატურა ნამდვილად არ არის სოციალური პროცესის ასახვა, იგი მთელი ისტორიის არსის ასახვა, მთელი ისტორიის შემოკლებული და შეჯამებული სახით გადმოცემა.

ჯერჯერობით კი, სჯობს, ცოტა ხნით გადავდოთ შეფასებითი კრიტიკის პრობლემებზე საუბარი, სანამ გავარკვევდეთ ლიტერატურასა და საზოგადოებას შორის სინამდვილეში რა დამოკიდებულება არსებობს. ამ თვალსაჩინო (ნორმატიულისგან განსხვავებით) მიმართებების კლასიფიკაცია საკმაოდ იოლია.

პირველ ყოვლისა, უნდა შევისწავლოთ მწერლის სოციოლოგია, ასევე ლიტერატურის არსი და ინსტიტუტი. შემდეგ, ლიტერატურული პროდუქციის ეკონომიკური საფუძვლის საკითხი მთლიანად, აგრეთვე მწერლის სოციალური ნარმოშობა და სტატუსი, მისი სოციალური იდეოლოგია, რომელიც შეიძლება

ლიტერატურის თეორია

აისახოს სამწერლო მოღვაწეობის გარდა, სხვა საქმიანობასა თუ განაცხადებში. ამას მოჰყვება სოციალური შინაარსის პრობლემა, კერძოდ, რას წარმოადგენს თავად ლიტერატურული ტექსტების ფარული აზრი და მათი სოციალური მიზანი. გარდა ამისა, შესასწავლია ისეთი საკითხები, როგორებიცაა მკითხველი საზოგადოება და ლიტერატურის რეალური სოციალური ზეგავლენა. იმას, თუ რამდენად არის ლიტერატურა დამოკიდებული არსებულ სოციალურ ვითარებაზე, სოციალურ ცვლილებებსა და მოვლენებზე, განვიხილავთ ძირითადი საკითხის სამივე ასპექტის ანალიზისას. ეს ასპექტებია: მწერლის სოციოლოგია, თავად ნაწარმოებთა სოციალური კონტექსტი და ლიტერატურის გავლენა საზოგადოებაზე. ბოლოს, განვიხილავთ კულტურული ინტეგრაციის პრობლემას და, სახელდობრ, იმას, თუ როგორ არის ინტეგრირებული ჩვენი საკუთარი კულტურა.

ყოველი მწერალი საზოგადოების წევრია. ასე რომ, იგი უნდა შევისწავლოთ, როგორც სოციალური პირი. მთავარი წყარო კვლევისათვის მისი ბიოგრაფიაა, მაგრამ ასევე ძალიან დაგვეხმარება, მთელი იმ გარემოს, საზოგადოების შესწავლა, რომელმაც იგი წარმოშვა და სადაც ცხოვრობდა. ამ გზით შესაძლებელი იქნება საკმარისი მასალის შეკრება ავტორთა სოციალური წარმოშობის, ოჯახისა და ეკონომიკური მდგომარეობის შესახებ. ასევე შეგვიძლია დავადგინოთ, რამდენი მწერალია არისტოკრატიული, ბურჟუაზიული თუ პროლეტარული ოჯახიდან. ამერიკული ლიტერატურის მაგალითით შეგვიძლია ვაჩვენოთ, რომ ამერიკული ლიტერატურა, ძირითადად, შექმნა განათლებული და, ასევე, საქმოსანთა ფენებიდან გამოსულმა თაობამ.⁵ სტატისტიკასაც თუ მოვიშველიებთ, ვნახავთ, რომ თანამედროვე ევროპაში ლიტერატურით ძირითადად დაკავებულნი იყვნენ საშუალო კლასის წარმომადგენლები, რადგან არისტოკრატია მთლიანად დიდებისა და გართობის ძიებაში იყო, ხოლო უფრო დაბალი ფენის ოჯახის შვილებს განათლების მიღების ნაკლები შესაძლებლობა ჰქონდათ. ამგვარი განზოგადება ინგლისისათვის მთლიანად არ გამოგვადგება, რადგან ბევრი გამონაკლისის გათვალისწინება მოგვიწევს. უფრო ადრეულ ინგლისურ ლიტერატურაში იშვიათად გვხვდებიან გლეხის ან მუშის ოჯახიდან გამოსული მწერლები. ბერნსისა (Burns) და კარლაილის (Carlyle) შემთხვევები გამონაკლისია და დემოკრატიული შოტლანდიური

სასკოლო სისტემით აიხსნება. არისტოკრატის როლი ინგლისურ ლიტერატურაში უჩვეულოდ დიდი იყო. ნაწილობრივ ეს მოწმობს იმას, რომ სხვა ქვეყნებისაგან განსხვავებით (სადაც საერთოდ არ იყო ტრადიცია იმისა, რომ მშობლების ქონებაზე უფლება მხოლოდ უფროს ვაჟიშვილს ჰქონოდა), ინგლისის არისტოკრატია ნაკლებად იყო მონყვეტილი განათლებულ ფენებს. რაც შეეხება რუსეთს, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, ყველა თანამედროვე რუსი მწერალი ვიდრე გონწაროვამდე და ჩეხოვამდე, არისტოკრატთა ფენას ეკუთვნოდნენ. საბუთების მიხედვით, დოსტოვესკიც კეთილშობილთა კლასს მიეკუთვნებოდა, თუმცა მამამისმა, მოსკოველმა ექიმმა, რომელიც ლატაკათვის დაარსებულ საავადმყოფოში მუშაობდა, მინა და ყმები მხოლოდ გვიანლა შეიძინა.

ასეთი ინფორმაციის შეკრება ადვილია, მაგრამ ძნელია შემდგომ მათი ახსნა. განაპირობებს თუ არა სოციალური წარმომავლობა სოციალურ იდეოლოგიასა და რომელიმე მოძღვრებისადმი ლოიალურობას? შელის, კარლაილისა და ტოლსტოის ცხოვრებას თუ გადავხედავთ, ხელში შეგვრჩება აშკარა მაგალითები იმისა, თუ როგორ „ულალატეს“ მათ საკუთარ კლასს. სხვა ქვეყნებში, რუსეთისგან განსხვავებით, კომუნისტი მწერლების უმეტესობა წარმოშობით პროლეტარები არ არიან. საბჭოთა და სხვა მარქსისტმა კრიტიკოსებმა მეტად მნიშვნელოვანი გამოკვლევები ჩაატარეს, რათა დაეზუსტებინათ რუს მწერალთა სოციალური წარმომავლობა და ის, თუ რომელი სოციალური ფენის მიმართ იჩენენ ისინი ლოიალურობასა და ერთგულებას. ასე რომ, პ. ნ. საკულინი ბოლოდროინდელი რუსული ლიტერატურის კვლევას იწყებს იმით, რომ განასხვავებს ლიტერატურას კლასებისა და საზოგადოებრივი ფენების მიხედვით, იქნება ეს გლეხთა, წვრილი ბურჟუაზიის, დემოკრატიული ინტელიგენციის, დეკლასირებული ინტელიგენციის, ბურჟუაზიის, არისტოკრატისა თუ რევოლუციური პროლეტარიატის ლიტერატურა.⁶ უფრო ადრინდელი ლიტერატურის შესწავლისას, რუსი მეცნიერები ცდილობენ, ძალიან მკვეთრად გამოკვეთონ სხვაობა რუსული არისტოკრატის მრავალ ჯგუფსა და დაჯგუფებას შორის, რომლებსაც მემკვიდრეობით მიღებული ქონების წყალობითა თუ ადრინდელი კავშირებით, შეიძლება მივაკუთვნოთ პუშკინი და გოგოლი, ტურგენევი თუ ტოლსტოი.⁷ თუმცა, იმის მტკიცებაც ძნელია, თითქოს პუშკინი

ლიტერატურის თეორია

გალატაკებული მემამულეების ინტერესთა დამცველი იყო, ხოლო გოგოლი — უკრაინელი წვრილი მინათმფლობელებისა; ამგვარ დასკვნას ძალა ეკარგება მათი ნაწერების ზოგადი იდეოლოგიის და იმ დიდი გავლენის გათვალისწინებითაც, რითაც ისინი გაცდნენ თავიანთი ჯგუფის, კლასისა თუ დროის საზღვრებს.⁸

მწერლის სოციალური სტატუსის, სოციალური ლოიალურობისა და იდეოლოგიის შესწავლისას, მწერლის სოციალური ფესვების საკითხს მცირე ყურადღება ეთმობა. ხომ ცნობილია, რომ მწერლებს ხშირად უმსახურიათ სხვა კლასთა ინტერესების გამოსახატავად და დასაცავად. საკარო პოეტების უმეტესობა უფრო დაბალი ფენის წარმომადგენლები იყვნენ, ვიდრე მათი ფეოდალი პატრონები, ვისი იდეოლოგიაც და გემოვნებაც პოეტებმა შეითვისეს და მიიღეს.

მწერლის შეხედულებები, იდეოლოგია და ის, თუ რომელი სოციალური მოძღვრების მიმდევრად თვლის თავს, შეიძლება შევიტყოთ არა მარტო მისი ნაწერებით, არამედ ხშირ შემთხვევაში ბიოგრაფიული ცნობებიდანაც. მწერალიც ხომ ერთი რიგითი მოქალაქეა, რომელიც გამოთქვამს თავის შეხედულებებს პოლიტიკურ თუ სოციალურ საკითხებზე და მონაწილეობას იღებს მიმდინარე მოვლენებში.

კონკრეტული მწერლების პოლიტიკური თუ სოციალური შეხედულებების შესასწავლად ბევრი შრომაა განუული; ბოლო დროს კი განსაკუთრებით დიდი ყურადღებით შეისწავლიან ამ შეხედულებების ეკონომიკურ ასპექტებსაც. მაგალითად, ლ. ს. ნაითსი (Knights) ამტკიცებს, რომ ბენ ჯონსონის ეკონომიკური შეხედულებანი ძირფესვიანად შუა საუკუნეების დროინდელი იყო, გვიჩვენებს, თუ როგორი სატირით უმასპინძლებდა იგი ზოგიერთი თავისი თანამედროვე დრამატურგის მსგავსად მევახშეების, მონოპოლისტების, გადაამყიდველებისა და „მწარმეების“ ახალაღზევებულ კლასს.⁹ ბევრი მხატვრული ნაწარმოები, მაგ. შექსპირის „ისტორიული ქრონიკები“ და სვიფტის „გულივერის მოგზაურობა“ (Gulliver's Travels) გადასინჯული იქნა იმდროინდელი პოლიტიკური ვითარების გათვალისწინებით.¹⁰ მწერალთა ოფიციალური განცხადებები, გადაწყვეტილებები და მოღვაწეობა არასოდეს არ უნდა ავურიოთ მათი ნაწერების რეალურ სოციალურ მნიშვნელობაში. ბალზაკი თვალსაჩინო მაგალითია იმისა, თუ როგორ

შეიძლება მოხდეს ამგვარი გამიჯვნა; თუმცა მისი გარეგნული სიმპათიები ძველი პოლიტიკური წესრიგის, არისტოკრატიისა და ეკლესიის მხარეს იყო, მის შემოქმედებით ინსტინქტსა და წარმოსახვას უფრო მეტად მომხვეჭელი ტიპი, გადამყიდველი, ბურჟუაზიის ახალი ძლიერი ადამიანი აინტერესებდა. ასე რომ, შეიძლება არსებობდეს მნიშვნელოვანი განსხვავება თეორიასა და პრაქტიკას, რწმენის აღიარებასა და შემოქმედებით უნარს შორის.

თუ სისტემურად განვიხილავთ სოციალური წარმოშობის, რომელიმე მოძღვრებისადმი ერთგულებისა თუ იდეოლოგიის საკითხებს, ეს ყველაფერი მიგვიყვანს მწერლის, როგორც კონკრეტულ დროსა და სივრცეში არსებული ტიპის სოციოლოგიამდე. მწერლები შეიძლება განვასხვავოთ იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად არიან სოციალურ პროცესში ინტეგრირებულნი. პოპულარულ ლიტერატურაში ეს განსხვავება უმნიშვნელოა, მაგრამ შეიძლება „სოციალური დისტანციის“ უკიდურეს ზღვარს მიაღწიოს ბოჰემის წარმომადგენლებთან, როცა საქმე გვაქვს ე.წ. *poète maudit* –თან (ფრანგ. „დანყევლილი პოეტი“) და თავისუფალ შემოქმედებით გენიასთან. მთლიანობაში, თანამედროვე დასავლეთში მწერალთა შორის კლასობრივი განსხვავება შემცირდა. გაჩნდა „ინტელიგენცია“ — პროფესიონალთა შედარებით დამოუკიდებელი შუალედური კლასი. ლიტერატურის სოციოლოგიამ უნდა განსაზღვროს ამ კლასის ზუსტი სოციალური სტატუსი, თუ რამდენად არის იგი დამოკიდებული მმართველ კლასზე, საიდან მოდის მისი მხარდაჭერის ზუსტი ეკონომიკური სათავე, და, ასევე, მწერლის პრესტიჟი თითოეულ საზოგადოებაში.

ამ ისტორიის ზოგადი კონტურები უკვე კარგად არის გამოკვეთილი. ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში შესაძლებელია მომღერლის ან სახალხო მთქმელის როლის შესწავლა, რომლის ბედიც მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია მსმენელის კეთილგანწყობაზე; სულ ერთია, ეს ანტიკური სამყაროს აედოსი იქნება, სკოპი უძველეს ტევეტონურ ხანაში, თუ პროფესიონალი მეზღაპრე რუსეთსა და აღმოსავლეთში. ტრაგიკოსები და პინდარეს მსგავს მებოტბეები თუ ჰიმნების მთხზველები ძველი საბერძნეთის ქალაქ-სახელმწიფოებში ქურუმებს უტოლდებოდნენ. თუ ვერაიბიდეს შევადარებთ ესქილეს, გამოვლინდება ამ პროფესიის

ლიტერატურის თეორია

თანდათანობითი სეკულარიზაცია. რომის იმპერიის საკარო პოეტები — ვირგილიუსი (Virgil), ჰორაციუსი თუ ოვიდიუსი (Ovid) — დამოკიდებულნი იყვნენ ავგუსტუსისა და მეცენატის კეთილგანწყობასა და ხელგამლილობაზე.

სხვა სურათია შუა საუკუნეებში. ბერი თავის საკანშია, ტრუბადური და მინეზინგერი — მეფის კარსა თუ ბარონის ციხე-კოშკში, მოხეტიალე სწავლულები კი სხვადასხვა გზებზე მიმოფანტულან. იმდროინდელი მწერალი ან საეკლესიო პირია, ან სწავლული, ან მომღერალი — სახალხო გამრთობი, მენესტრელი. თუნდაც მოყვარულები, მაგრამ მაინც პოეტები, უკვე მეფეთა შორისაც გვხვდებიან. მაგ., ჩეხეთის მეფე ვაცლავ მეორე ან შოტლანდიის მეფე ჯეიმს პირველი. გერმანულ „**ოსტატის სიმღერაში**“ (Meistersang) ხელოსნები გაერთიანებული არიან პოეტურ გილდებად. ეს არიან ბიურგერები, რომლებიც ისე მისდევენ პოეზიას, როგორც ხელობას. აღორძინების ეპოქაში გამოჩნდა მწერალთა შედარებით დამოუკიდებელი ჯგუფი — ჰუმანისტები, რომლებიც მოხეტიალე ცხოვრებას ეწეოდნენ, ზოგჯერ სხვა ქვეყნებშიც, და თავიანთ სამსახურს სხვადასხვა პატრონს სთავაზობდნენ. პეტრარკა (Petrarch) არის პირველი თანამედროვე პოეტი ლაურეატი (poeta laureatus), რომელიც თითქმის შეპყრობილია თავისი პოეტური მისიის სიდიადით, არეტინო (Aretino) კი პროტოტიპია იმ ლიტერატურული ჟურნალისტისა, რომელიც შანტაჟით ცხოვრობს; მისი უფრო ეშინიათ, ვიდრე აფასებენ და პატივს მიაგებენ.

უფრო მოგვიანებით მწერლების პატრონაჟი ითავეს უკვე თავად გამომცემლებმა, რომელნიც იცნობდნენ მკითხველთა გემოვნებას. თუმცა, უნდა არისტოკრატიული მფარველობის სისტემა ყველა სფეროს არ მოიცავდა. ეკლესია და სულ მალე თეატრიც ლიტერატურის განსაზღვრულ ჟანრთა მხარდამჭერებად მოგვევლინა. ინგლისში პატრონაჟის სისტემის აშკარა დაღმავლობა მე-18 ს-ის დასაწყისში შეიმჩნევა. გარკვეული დროის განმავლობაში ლიტერატურას შემოეცალნენ ძველი კეთილისმყოფელები. ეკონომიურად მას ცუდი დღე დაუდგა, რადგან ჯერ კიდევ არ შესწევდა უნარი, მთლიანად მკითხველთა ხარჯზე ეარსება. დრ. სამუელ ჯონსონის ადრეული ცხოვრება გრავ სტრიტზე (Grub Street, ცნობილი ქუჩა ლონდონში, სადაც ძირითადად ღარიბი მწერლები

ცხოვრობდნენ. აქედან გამომდინარე, ამ სახელს მდარე ნაწარმოების აღსანიშნავადაც ხმარობენ. ეს ქუჩა ამჟამად მილტონის სახელს ატარებს. მთარგმნელის შენიშვნა) და მის მიერ ლორდ ჩესტერფილდის გამოწვევა ამ ცვლილებებს სიმბოლურად გამოხატავს. თუმცა, ერთი თაობით ადრე პოუპმა მოახერხა დიდი ქონების დაგროვება — კეთილშობილი დიდგვაროვნები და განათლებული ადამიანები ფულს არ იშურებდა ჰომეროსის მისეული თარგმანის შესაძენად.

ნამდვილი ფინანსური წარმატება მწერლებმა მხოლოდ მე-19 საუკუნეში იგემეს. სკოტმა და ბაირონმა უზარმაზარი გავლენა მოახდინეს მკითხველი საზოგადოების გემოვნებასა და შეხედულებებზე. ვოლტერის და გოეთეს დამსახურება იყო, რომ კონტინენტზე უჩვეულოდ გაიზარდა მწერლის პრესტიჟი და მისი დამოუკიდებლობის ხარისხი. მკითხველთა რიცხვმა იმატა, დაარსდა ისეთი მნიშვნელოვანი პერიოდული მიმოხილველი გამოცემები, როგორებიცაა „ედინბურგი“ (Edinburgh) და „ქუორტერლი“ (Quarterly), რის შედეგადაც ლიტერატურამ თითქმის სრული დამოუკიდებლობა მოიპოვა. თუმცა, პროსპერ დე ბარანტი (Prosper de Barante) 1822 წელს წერდა, ასეთი ვითარება უკვე მე-18 საუკუნეში არსებობდა.¹¹

როგორც ეშლი თორდნაიკი (Ashley Thordnike) ამტკიცებდა, მე-19 ს-ში გამოსული ბეჭდვითი პროდუქციის ყველაზე თვალსაჩინო ნიშანია არა ვულგარულობა და უფერულება, არამედ — სპეციალიზაცია. ბეჭდური პროდუქცია ამიერიდან აღარ არის გამიზნული ერთგვაროვანი მკითხველი საზოგადოებისათვის. ის უკვე იზიდავს სხვადასხვა ტიპის მკითხველებს და, შესაბამისად, ინტერესის მრავალ სფეროს, საკითხსა და მიზანს აკმაყოფილებს.¹²

ანალოგიურ თვალსაზრისს ავითარებს ქ. დ. ლივისი თავის გამოკვლევაში „მწერლობა და მკითხველი საზოგადოება“:¹³ მე-18 ს-ის გლეხს, რომელმაც კითხვა ისწავლა, უკვე იმის წაკითხვა შეეძლო, რასაც თავადაზნაურობა და განათლებული საზოგადოება კითხულობდა; მეორე მხრივ, მე-19 ს-ის მკითხველ საზოგადოებას უკვე დამსახურებულად უწოდებდენ არა „მკითხველ საზოგადოებას“ არამედ „მკითხველ საზოგადოებებს“. ჩვენს დროში საგამომცემლო ანოტაციებში და ჟურნალების ყდებზე გამუდმებით ვკითხულობთ: „9-10 წლის ბავშვებისათვის“, „უფროსკლასელი

ლიტერატურის თეორია

ვაჟებისათვის“, „მარტოხელა ადამიანებისთვის“; გამოდის დარგობრივი ჟურნალები, ცალკეულ ფირმათა საკუთარი პერიოდული გამოცემები, საკვირაო სკოლის ყოველკვირეულები, ვესტერნები, სათავგადასავლო რომანები. ასე რომ, სპეციალიზაცია მიმდინარეობს ყველა დონეზე; ეს ეხება გამომცემლობებსაც, ჟურნალისტებსაც და მწერლებსაც.

ამრიგად, ლიტერატურის ეკონომიკური ბაზისისა და მწერლის სოციალური სტატუსის შესწავლა განუყოფელია მკითხველი საზოგადოების შესწავლისგან. სწორედ მათ მიმართავს მწერალი თავისი ნაწერებით და მათზეა დამოკიდებული მისი ფინანსური წარმატება (იხ. Alfred A. Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York 1941).¹⁴ არისტოკრატი მფარველიც კი მკითხველი საზოგადოების ნაწილია და, ხშირად, მეტისმეტად მომთხოვნიც. მწერლისაგან იგი არა მარტო მისადმი ქედმოდრეკას მოითხოვს, არამედ კონფორმიზმსაც მისი კლასის პირობითობების მიმართ. კიდევ უფრო ადრინდელ საზოგადოებაში, ხალხური პოეზიის ეპოქაში, ავტორი მთლიანად დამოკიდებული იყო მკითხველისგან: მისი შემოქმედება ვერ დამკვიდრდებოდა, ვერ გავრცელდებოდა, თუ ის აუდიტორიისთვის თავიდანვე მამებლური არ იქნება. ასეთივე საგრძნობია აუდიტორიის როლი თეატრში. რამდენიმე გამოკვლევაც კი ჩატარდა იმის დასადგენად, თუ რამდენად იმოქმედა შექსპირის შემოქმედებითი პერიოდებისა და სტილის ცვლილებებმა მაყურებელთა შორის ცვლილებაზე; მაყურებელიც არ იყო ერთგვაროვანი: „გლობუსში“, ღია ცის ქვეშ, თითქმის ყველა ფენის წარმომადგენელი დადიოდა, ხოლო „ბლექფრაიერს“-ის დახურულ დარბაზს უფრო მაღალი წრეების წარმომადგენლები სტუმრობდნენ. რაც უფრო იზრდება მკითხველთა რაოდენობა, რაც უფრო არაერთგვაროვანი ხდება იგი, ავტორსა და მკითხველს შორის ურთიერთობის გამოკვლევა ძნელდება. ამავე დროს იზრდება მათ შუამავალთა რიცხვი. შესაძლებელია იმის გაანალიზება, თუ რა სოციალური დატვირთვა და როლი ჰქონდათ ლიტერატურულ სალონს, კაფეს, კლუბს, აკადემიასა თუ უნივერსიტეტს. ასევე შესაძლებელია, თვალი მივადევნოთ კრიტიკული გამოცემებისა და ჟურნალების, გამომცემლობების ისტორიას. კრიტიკოსი ხდება ანგარიშგასანევი შუამავალი; ლიტერატურის მოყვარულები, ბიბლიოფილები თუ კოლექციონერები შეიძლება ლიტერატურის

გარკვეული ჟანრების მფარველებადაც მოვიაზროთ. მკითხველთა კიდევ ერთ განსაკუთრებულ ფენას ქმნის თვით ლიტერატორთა საზოგადოებებიც, რომელთა წევრებიც ისევ მომავალი თუ ხელმოცარული მწერლები არიან. ვებლენის (Veblen) თქმით, ამერიკაში მანდილოსნები ასრულებენ განსაკუთრებით აქტიურ როლს ლიტერატურული გემოვნების განსაზღვრა-დამკვიდრებაში.

და მაინც, ჯერ კიდევ მოქმედებს ლიტერატურის გავრცელების ძველი მეთოდები. მეტ-ნაკლებად ყველა თანამედროვე მთავრობა მხარს უჭერს და მფარველობს ლიტერატურას. მფარველობაში, რასაკვირველია კონტროლი და ზედამხედველობა იგულისხმება.¹⁵ ნამდვილად გაგვიჭირდებოდა ბოლო ათწლეულების ტოტალიტარული სახელმწიფოს გააზრებული გავლენის გადაჭარბებით შეფასება. ამას უარყოფითი შედეგიც ჰქონდა და დადებითიც. ცუდი ის იყო, რომ მწერალს დევნიდნენ, აიძულებდნენ არაფერი ეწერა, უწვავდნენ წიგნებს, ცენზურა გასაქანს არ აძლევდა. კარგი ის იყო, რომ საბჭოთა „სოციალისტურ რეალიზმს“, აგრეთვე — ე.წ. „სისხლის და მიწის“ რეგიონალიზმს მხარდაჭერა ჰქონდა. სახელმწიფომ ვერ შეძლო მისი იდეოლოგიური მოთხოვნების შესაბამისი ლიტერატურის შექმნა, რომელიც დიდი ხელოვნებად დარჩებოდა, მაგრამ ის მაინც ახერხებს ლიტერატურის მართვას, როდესაც მწერლები საკუთარი ნებით თუ იძულებით ემორჩილებიან ოფიციალურ დირექტივებს. ასე რომ, საბჭოთა რუსეთში, თეორიულად მაინც, ლიტერატურა კვლავ იქცა საზოგადოებრივ ხელოვნებად, ხოლო ხელოვანი კვლავ საზოგადოებაში იქნა ინტეგრირებული.

წიგნის წარმატების ამსახველი დიაგრამა, მაჩვენებელი იმი-სა, თუ რამდენად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა წიგნი, ან ხომ არ შეიძინა მან „მეორე სოცოცხლე“ გამოქვეყნებიდან გარკვეული პერიოდის გავლის შემდეგ, სოციალური მოვლენაა ისევე, როგორც მწერლის მიერ მოხვეჭილი სახელი და დიდება. ნანილობრივ, ის რასაკვირველია ეკუთვნის ლიტერატურის „ისტორია-საც“, რადგან სახელი და დიდება იზომება იმით, თუ რა არსებით გავლენას ახდენს ერთი მწერალი მეორეზე, ასევე — იმით, თუ რამდენად შესწევს ძალა კონკრეტულ მწერალს, ლიტერატურული ტრადიცია შეცვალოს და მას თავისი კვალი დააჩნოს. მწერლის სახელი, მისი რეპუტაცია ნანილობრივ კრიტიკოსთა გამოხმაურების შედეგია: დღემდე ისე ხდებოდა, რომ მას ძირითადად ად-

ლიტერატურის თეორია

გენდენ ამა თუ იმ პერიოდის ე. წ. „საშუალო მკითხველის“ მეტ-ნაკლებად ოფიციალური განცხადებების საფუძველზე. აქედან გამომდინარე, მაშინ, როცა „გემოვნებათა კარუსელის“ საკითხი „სოციალურია“, მას შეიძლება გამოვუნახოთ უფრო თვალსაჩინო სოციოლოგიური საფუძველი: საგულდაგულო მუშაობის შედეგად შეიძლება გამოვიკვლიოთ, თუ რა რეალური შესაბამისობა არსებობს, ერთი მხრივ, ნაწარმოებსა და, მეორე მხრივ, მკითხველს შორის, რომელზეც დამოკიდებულია წიგნის წარმატება. გამოკვლევაში დაგვეხმარება გაყიდულ ცალთა რაოდენობა, ასევე — გამოცემათა რიცხვი.

რამდენი ფენაც არსებობს თითოეულ საზოგადოებაში, იმდენივე ფენად შეიძლება დაიყოს ამ საზოგადოების გემოვნებაც. მაღალი კლასი, მიუხედავად თავისი აღმატებულებისა, ზოგჯერ დაბალი კლასის ხელოვნებითაც ინტერესდება. ამის ნიმუშია ინტერესი ფოლკლორისა და პრიმიტიული ხელოვნების მიმართ. პოლიტიკური და სოციალური წინსვლა ყოველთვის არ გულისხმობს ესთეტიკურ წინსვლასაც: ბურჟუაზიამ მანამდე იგდო ხელში ლიტერატურული ასპარეზი, სანამ პოლიტიკაში წარმატებას მიაღწევდა. საზოგადოების ფენებად დაყოფას შეიძლება ხელი შეუშალოს ან სულაც უგულვებლყოს გემოვნების საკითხზე კამათმა, როცა საქმე გვაქვს განსხვავებული ასაკის ან სქესის ჯგუფთან, ან გარკვეულ ჯგუფებთან თუ ასოციაციებთან. მოდაც ანგარიშგასანევი ფაქტორია თანამედროვე ლიტერატურაში, რადგან მუდმივად ცვალებად, კონკურენტუნარიან საზოგადოებაში ძალიან სწრაფად ხდება მაღალი საზოგადოების ნორმების მიბაძვა და ამიტომ მათ მუდმივად „ახალი სისხლი“ სჭირდებათ. ცხადია, რომ ჩვენს დროში გემოვნების ამგვარი სწრაფი ცვლილებები ბოლო ათწლეულების სწრაფი სოციალური ცვლილებების და ასევე, ზოგადად, ხელოვანსა და საზოგადოებას შორის არამყარი ურთიერთობის ანარეკლი უნდა იყოს.

სოციოლოგიურ შესწავლას მოითხოვს თანამედროვე მწერლის საზოგადოებისაგან იზოლაციის პრობლემა. რუს სოციალისტ გიორგი პლехანოვს სწამდა, რომ დოქტრინა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ყალიბდება მაშინ, როცა მწერლები გრძნობენ „გადაულახავ წინააღმდეგობას თავის მიზნებსა და იმ საზოგადოების მიზნებს შორის, რომელსაც ისინი ეკუთვნიან. მწერლები

ამ დროს მეტად მტრულად არიან განწყობილნი საზოგადოების მიმართ და მისი შეცვლის იმედი არა აქვთ“.¹⁶

ლევინ ლ. შუკინგმა (Levin L. Schücking) თავის „ლიტერატურული გემოვნების სოციოლოგიაში“ გამოკვეთა რამდენიმე ამგვარი პრობლემა; სხვა გამოკვლევებში მას ძალიან დანვრილებით აქვს შესწავლილი ოჯახისა და ქალის, როგორც მკითხველი საზოგადოების როლი მე-18 ს-ში.¹⁷

თუმცა ბევრი მასალა იქნა მოძიებული და შეგროვებული, მაგრამ კარგად დასაბუთებული დასკვნები იმის შესახებ, თუ ზუსტად რა დამოკიდებულება არსებობს ლიტერატურის შექმნასა და მის ეკონომიკურ საფუძვლებს შორის, ან რაში ვლინდება საზოგადოების ზეგავლენა მწერალზე, მაინც იშვიათად გვხვდება. ცხადია, ეს არაა პირდაპირი დამოკიდებულება და არც მფარველისა თუ მკითხველი საზოგადოების მიერ დადგენილი დირექტივებისადმი პასიური მორჩილება. მწერლებმა შეიძლება მოახერხონ და შექმნან თავიანთი განსაკუთრებული მკითხველთა წრე, ეს იცოდა კოლრიჯმაც; ყოველმა ახალმა მწერალმა უნდა ჩამოაყალიბოს გემოვნება, რომელსაც იგი თავად დააკმაყოფილებს.

არა მარტო საზოგადოება ახდენს გავლენას მწერალზე, არამედ საპირისპირო პროცესიც შეინიშნება; ხელოვნება უბრალოდ კი არ ასახავს ცხოვრებას, არამედ აყალიბებს, ფორმას აძლევს მას. ადამიანებმა შეიძლება საკუთარი ცხოვრება წარმართონ ნაწარმოებთა გმირების მსგავსად — სასიყვარულო თავგადასავლები იქნება ეს თუ ბოროტმოქმედებები. თვითმკვლელობაც კი ჩაუდენიათ წიგნში ალწერილის მსგავსად. ნიმუშად შეგვიძლია მოვიხმოთ დიუმას რომანები მუშკეტერებზე ან გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“. მაგრამ ნუთუ შესაძლებელია ზუსტად განვსაზღვროთ წიგნის გავლენა მკითხველზე? შევძლებთ კი ოდესმე სატირის გავლენის დადგენას? მართლაც შეძლო ადისონმა (Addison) თავისი საზოგადოების ქცევის შეცვლა? ან მოახდინა თუ არა დიკენსმა რაიმე გავლენა მევალეთა ციხეების, ვაჟთა სკოლებისა თუ ლატაკთა თავშესაფრების რეფორმებზე?¹⁸ მართლა იყო ჰარიეტ ბიჩერ სტოუ (Harriet Beecher Stowe) ის „პატარა ქალი, რომელმაც დიდი ომი წამოიწყო“? შეცვალა თუ არა რომანმა „ქარნალბუღნი“ (Gone with the Wind) ჩრდილოეთის შტატების მკითხველის დამოკიდებულება ქ-ნ სტოუს ომის მიმართ? რო-

ლიტერატურის თეორია

გორი ზემოქმედება მოახდინეს ჰემინგუეიმ და ფოლკნერმა თავიანთ მკითხველზე? რამდენად დიდი იყო ლიტერატურის გავლენა თანამედროვე ნაციონალიზმის აღზევებაზე? უეჭველია, რომ თავიანთი რომანებით უოლტერ სკოტმა შოტლანდიაში, ჰენრიკ სენკევიჩმა (Henryk Sienkiewicz) პოლონეთში, ალოის ირასეკმა (Alouis Jirásek) ჩეხოსლოვაკიაში დიდი წვლილი შეიტანეს ეროვნული სიამაყის გრძნობის გაძლიერებასა და ისტორიული მოვლენების საერთო მეხსიერების განვითარებაში.

სავარაუდოა, რომ ახალგაზრდა მკითხველზე ლიტერატურა გაცილებით უფრო უშუალო და ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს, ვიდრე — ხანდაზმულზე. უდავოა ისიც, რომ გამოუცდელი მკითხველი ლიტერატურას შედარებით გულუბრყვილოდ აღიქვამს; წიგნები მათთვის უფრო ცხოვრების აღწერაა, ვიდრე მისი ინტერპრეტაცია. გარდა ამისა, ნაკლებად ნაკითხი ადამიანები წიგნებს გაცილებით უფრო სერიოზულად აღიქვამენ, ვიდრე კარგად ნაკითხი, პროფესიონალი მკითხველები. შეგვიძლია ამ ვარაუდებს გავცდეთ და გზა გავაგრძელოთ? შესაძლებელია თუ არა, რომ დასახმარებლად მივმართოთ კითხვარებს ან სხვა სახის სოციოლოგიურ გამოკითხვებს? და მაშინაც კი ვერ მივიღებთ ზუსტ, ობიექტურ სურათს, რადგანაც ასეთი გამოკვლევები ემყარება გამოკითხულთა მეხსიერებასა და ანალიტიკური აზროვნების უნარს, ხოლო გამოკითხულთა პასუხების შესწავლისას და შეფასებისას გამორიცხული არ არის შეცდომის დაშვება. მაგრამ ჩვენი შეკითხვა, თუ რამდენად ახდენს ლიტერატურა ზეგავლენას მკითხველზე, ემპირიულია, რომელსაც პასუხი მხოლოდ ექსპერიმენტის შემდეგ გაეცემა; ჩვენ კი, რადგანაც ლიტერატურას და საზოგადოებას ყველაზე ფართო გაგებით აღვიქვამთ, უნდა დავეყრდნოთ არა მარტო სპეციალისტისა თუ პროფესიონალის, არამედ მთელი კაცობრიობის გამოცდილებას. ასეთი საკითხების შესწავლა კი ჩვენ ჯერ თითქმის არც დაგვიწყია.¹⁹

ლიტერატურისა და საზოგადოების ურთიერთობის დასადგენად ყველაზე მიღებული მეთოდი არის ის, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს მივიჩნევთ საზოგადოებრივ დოკუმენტებად, როგორც სოციალური რეალობის დამადასტურებულ სურათებს; უეჭველია, რომ ლიტერატურიდან შეგვიძლია მივიღოთ გარკვეული წარმოდგენა სოციალური სინამდვილის შესა-

ხებ ამა თუ იმ პერიოდში. უძველესი დროიდან სწორედ ამ მიზნით იყენებდნენ მკვლევრები ლიტერატურულ ტექსტებს. ტომას უორტონმა, რომელიც სამართლიანად ითვლება ინგლისური პოეზიის პირველ ნამდვილ ისტორიკოსად, დაამტკიცა, რომ ლიტერატურას აქვს „ამა თუ იმ ეპოქის ერთგული მემკვიდრე, რომელიც ხატოვნად, ცოცხლად წარმოგვიდგენს ადამიანთა მანერებს, მათ ქცევას.“²⁰ მისთვის და სიძველეებით დაინტერესებული მომდევნო თაობებისთვის, ლიტერატურა, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენდა კოსტიუმებისა და ტრადიციების საცავს, ცივილიზაციის ისტორიის, განსაკუთრებით, რაინდობის ეპოქისა და მისი დასასრულის ერთგვარ ჟამთააღმწერელს. რაც შეეხება თანამედროვე მკითხველს, ბევრი მათგანი უცხო ქვეყნების მოსახლეობას სწორედ მხატვრული ნაწარმოებების მეშვეობით ეცნობა, სინკლერ ლიუსის (Sinclair Lewis) რომანი იქნება ეს, გოლზუორთის, ბალზაკისა თუ ტურგენევის თხზულებები.

როგორც სოციალური დოკუმენტი, ლიტერატურა სასარგებლო უნდა გავხადოთ სოციალური ისტორიის თვალსაზრისითაც. ჩოსერი (Chaucer) და ლენგლენდი (Langland) მე-14 ს-ის ორგვარ სურათს გვთავაზობენ. ადრეულ წლებში მიიჩნეოდა, რომ „კენტერბერიული მოთხრობების“ (Canterbury Tales) პროლოგი იმდროინდელი სოციალური ტიპების სრულყოფილ გალერეას გვთავაზობდა. შექსპირი თავისი „უინძორელი მხიარული ქალებით“ (Merry Wives of Windsor), ბენ ჯონსონი (Ben Jonson) რამდენიმე პიესითა და ტომას დელონი (Thomas Deloney) წარმოდგენას გვიქმნიან ელისაბედის ხანის საზოგადოებრიობის საშუალო ფენაზე. ადისონი, ფილდინგი (Fielding) და სმოლეთი (Smollett) მე-18 ს-ის ახალ ბურჟუაზიას აღწერენ; ჯეინ ოსტინი უმეტესად მე-19 ს-ის სოფლის თავადაზნაურობის და სამღვდელოების ცხოვრებით ინტერესდება; ხოლო ტროლოპი, თეკერეი (Thackeray) და დიკენსი — ვიქტორიანული ხანით. XIX—XX საუკუნეების მიჯნაზე გოლზუორთი (Galsworthy) გვაცნობს ინგლისის საშუალო ფენის მაღალ საზოგადოებას, ხოლო უელსი (Wells)— იმავე საზოგადოების დაბალ ფენას; ბენეტი (Bennett) კი პროვინციის პატარა ქალაქებზე მოგვითხრობს.

მსგავსი სურათები შეიძლება მოვიძიოთ ამერიკული ცხოვრების შესახებაც, დაწყებული ჰარიეტ ბიჩერ სტოუს (Harriet Beecher Stowe) და ჰოუელსის (Howells) რომანებით, ვიდრე ფარელამდე

ლიტერატურის თეორია

(Farrell) და სტეინბეკამდე (Steinbeck). რესტავრაციის შემდგომი პარიზი და საფრანგეთი სამუდამოდ შემოგვინახა ბალზაკის „**ადამიანური კომედიის**“ ასობით პერსონაჟმა. პრუსტმა კი, შეიძლება ითქვას, ამომწურავად წარმოგვიდგინა დაკნინების გზაზე დამდგარი ფრანგული არისტოკრატის სოციალური ფენები. ტურგენევისა და ტოლსტოის რომანებში აღწერილია მე-19 ს-ის რუსი მემამულეების ცხოვრება. ჩეხოვის მოთხრობებისა და პიესების წყალობით მაშინდელ ვაჭართა და ინტელექტუალთა ფენებს ვეცნობით, შოლოხოვი კი კოლექტიურ მეურნეობაში შესულ გლეხებზე გვიამბობს.

მაგალითები შეიძლება უსასრულოდ მოვიყვანოთ. შესაძლებელია თავი მოვუყაროთ და ვაჩვენოთ სხვადასხვა „სამყარო“, ისიც, თუ რა ადგილი უკავია იქ სიყვარულსა და ქორწინებას, ბიზნესს, ამა თუ იმ ხელობასა თუ პროფესიას, სასულიერო წოდების დადებით თუ უარყოფით აღწერას; შესაძლებელია, ცალკე ჯგუფად გამოვყოთ და შევისწავლოთ ჯეინ ოსტინის ის გმირები, რომლებიც საზღვაო სამსახურში იმყოფებიან, ასევე პრუსტის **ar-rivistes** („ფრ. „ახალბედები“, მთარგმნელის შენიშვნა), გათხოვილი ქალები ჰოუელსის რომანებში. ამგვარი სახის დაყოფებით შეიძლება შემდეგი მონოგრაფიები შეგვრჩეს ხელში: „მემამულესა და მოიჯარეს შორის ურთიერთობა მე-19 ს-ის ამერიკულ პროზაში“, „მეზღვაურის სახე ინგლისურ პროზასა და დრამაში“, „ირლანდიელ-ამერიკელთა სახეები მე-20 ს-ის მწერლობაში“.

მაგრამ ამგვარ გამოკვლევებს არა აქვთ დიდი მნიშვნელობა, რადგან მათ თუ დაუფერებთ, ლიტერატურა, უბრალოდ, ცხოვრების სარკეა, ცხოვრების ასლი და, ამდენად, რა თქმა უნდა, სოციალური დოკუმენტია. ასეთ გამოკვლევებს მხოლოდ მაშინ აქვთ ფასი, თუ ვიცით შესასწავლი მწერლის მხატვრული მეთოდი და შეგვიძლია არა ზოგადად, არამედ კონკრეტულად განვაცხადოთ, რამდენად შეესაბამება წიგნში აღწერილი სურათი სოციალურ რეალობას. აქვს თუ არა განზრახული მწერალს რეალისტური სურათის შექმნა? მიმართავს თუ არა ის ხანდახან სატირას, კარიკატურას ან რომანტიკულ იდეალიზაციას? კონ-ბრამსტეტი (Kohn-Bramstedt) თავის კარგად გააზრებულ მონოგრაფიაში „**არისტოკრატია და საშუალო კლასები გერმანიაში**“ სამართლიანად გვაფრთხილებს: „მხოლოდ იმას, ვისაც საზოგადოე-

ბის სტრუქტურა არა ნიგნებიდან, არამედ სხვა წყაროებიდან შეუსწავლია, შეუძლია დაადგინოს, არის თუ არა გადმოცემული ნაწარმოებში კონკრეტული ტიპები ან მათი საქციელი... უნდა გავარკვიოთ, სად იწყება და სად მთავრდება ავტორის ნაწარმოსახვა, რეალისტური დაკვირვებანი ან სუბიექტური ფიქრები და სურვილები ნაწარმოებში.“²¹

იგივე მკვლევარი ემყარება მაქს ვებერის კონცეფციას იდეალური „სოციალური ტიპების“ შესახებ, როდესაც შეისწავლის ისეთ სოციალურ გამოვლინებებს, როგორცაა კლასობრივი სიძულვილი, ახლად აღზევებული პიროვნების ქცევა, სნობიზმი, ებრაელთა მიმართ დამოკიდებულება. იგი ამტკიცებს, რომ მსგავსი გამოვლინებები იმდენად ობიექტური ფაქტები და ქცევის წესები კი არ არის, რამდენადაც — არაერთგვაროვანი პოზიციები და შეხედულებები და ისინი ყველაზე თვალსაჩინოდ სწორედ პროზაშია ნაწარმდგენილი. ლიტერატურული მასალა ძალიან გამოადგება იმათ, ვისაც გადანყვეტილი აქვს სოციალური შეხედულებებისა და მისწრაფებების შესწავლა, რა თქმა უნდა, თუ მათ ტექსტის სწორი ინტერპრეტაცია შეუძლიათ. უფრო ადრეული პერიოდების შესასწავლად, ფაქტობრივად, სხვა გზა არც აქვთ: რომელიმე ეპოქის დამახასიათებელი საჭირო ინფორმაციის მოსაპოვებლად მათ მოუწევთ მხატვრული ნაწარმოებების გამოყენება ან ნახევრად მხატვრულისა მაინც.

მხატვრული ნაწარმოებების გმირები — არამზადები და თავგადასავალთა მადიებელნი, ქალებიც და მამაკაცებიც, საინტერესო მინიშნებებს გვთავაზობენ ამგვარ სოციალურ ურთიერთმიმართებებზე.²² მსგავს გამოკვლევებს ყოველთვის მიეყვართ ეთიკური და რელიგიური იდეების ისტორიისკენ. ჩვენთვის ცნობილია, როგორი დამოკიდებულება იყო მოლაღატის მიმართ შუა საუკუნეებში, ასევე — მევახშეობის მიმართაც, რამაც აღორძინების ეპოქამდეც გასტანა და მოგვცა შეილოკის სახე (შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრის“ პერსონაჟი, მთარგმნელის **შენიშვნა**), მოგვიანებით კი მოლიერის „**ძუნწი**“ (L' Avare). გვაინტერესებს სხვა საკითხებიც: ძირითადად, რა ითვლება არამზადად პერსონაჟის „მომაკვდინებელ ცოდვად“ შემდეგი საუკუნეებში? რა თვალსაზრისით ხდება მისი არამზადობის შეფასება, ინდივიდუალური თუ საზოგადოებრივი მორალის გათვალისწინებით?

ამ მხრივ კლასიკურ მაგალითს წარმოადგენს რესტავრაცი-ის პერიოდის ინგლისური კომედია. რომელ ავტორს დავუჯეროთ? ლემს (Lamb), რომელიც თვლიდა, რომ ეს იყო უბრალოდ ცოლ-ქრული ღალატისა და ფიქციური ქორწინებების ზღაპრული ქვეყანა, სადაც მუუღლები მუდმივად ღალატობენ ერთმანეთს, თუ როგორც მაკოლეი (Macaulay) გვარწმუნებს, ეს გახლდათ სურათი იმისა, თუ როგორი დაცემული, ფუქსავატი და დაუნდობელი იყო იმდროინდელი არისტოკრატია?²³ იქნებ გვმართებს ორივე თვალსაზრისი უარვეყოთ და ის ვეძიოთ, თუ კონკრეტულად რომელმა სოციალურმა ჯგუფმა შექმნა ეს ხელოვნება და რომელი საზოგადოებისათვის იყო ის გამიზნული? ასევე საჭიროა დავადგინოთ, ნატურალისტურ ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე თუ სტილიზებულითან. მხედველობიდან არც სატირა და ირონია, ავტოირონია და ფანტაზია უნდა გამოგვრჩეს. როგორც საერთოდ ლიტერატურა, ისე ეს პიესებიც არ არის უბრალოდ იმდროინდელი დოკუმენტები; ჩვენს წინაშეა პიესები თავიანთი ტრადიციული პერსონაჟებით, ტრადიციული სიტუაციებით, გათამაშებული ქორწინებებითა და საქორწინო გარიგებების პირობებით. ე. ე. სტოლი ამგვარად აჯამებს თავის მსჯელობას ამ საკითხებზე: „ამჟამად, რომ ეს არ არის „რეალური საზოგადოება“, და არც „ფეშენებელური ცხოვრების“ ობიექტური ასახვა; ამჟამად, რომ ინგლისიც — თუნდაც სტიუარტების მეფობის დროინდელი — არ არის მოქმედების ადგილი, ეს არ არის რევოლუციამდელი ან დიდი აჯანყებისწინა და არც შემდგომი პერიოდი.“²⁴

მისასაღმებელია, რომ სტოლი თავის ნაწერებში ხაზს უსვამს პირობითობასა და ტრადიციას, მაგრამ ეს მთლიანად მაინც ვერ წყვეტს ლიტერატურისა და საზოგადოების ურთიერთობის საკითხს. თვით ყველაზე ძნელად მისახვედრ ალეგორიას, ყველაზე არარეალურ პასტორალს თუ ყველაზე აღმამფოთებელ ფარსსაც კი — თუ მას შესაფერისად შევისწავლით — შეუძლია გარკვეული ინფორმაცია მოგვანოდოს იმდროინდელ საზოგადოებაზე.

ლიტერატურა საზოგადოების გარეშე ვერ იარსებებს; ის საერთო კულტურის ნაწილია და ადამიანურ გარემოში იქმნება. ტენის (Taine) ცნობილმა ტრიადამ — რასა, გარემო და დრო (მომენტი) — იმის აუცილებლობა შექმნა, რომ ლიტერატურული გარემო ყველა კუთხით შეგვესწავლა. რასა, როგორც ასეთი,

უცნობი უცვლელი ინტეგრალია, რომელსაც ტენი მეტად თავისუფლად იყენებს. ხშირად ის შეიძლება ინგლისურ „ეროვნულ ხასიათს“ ან ფრანგულ „სულს“ გულისხმობდეს. დრო შეიძლება გარემოს ცნებასთან ერთიანობაში განვიხილოთ. განსხვავებული დრო უზრალოდ განსხვავებულ ფონს, გარემოცვას ნიშნავს. თუმცა, ნამდვილი ანალიზის აუცილებლობა მაშინ იჩენს თავს, თუ ტერმინ „გარემო“-ს დანაწევრებას გადავწყვეტთ. მაშინ მოგვიხდება იმის აღიარება, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების უპირველესი ფონი მისი ლინგვისტური და ლიტერატურული ტრადიციაა, ხოლო ამ ტრადიციას, თავის მხრივ, საერთო კულტურული „კლიმატი“ მოიცავს. რაც შეეხება კონკრეტულ ეკონომიკურ, პოლიტიკურ და სოციალურ ვითარებას, ლიტერატურას შეიძლება მასთან მხოლოდ გაცილებით ნაკლები კავშირი ჰქონდეს. რასაკვირველია, უნდა გავითვალისწინოთ ურთიერთდამოკიდებულება ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროს შორის. ბოლოს, შეგვიძლია დავადგინოთ გარკვეული კავშირი წარმოების პირობებსა და ლიტერატურას შორის, რადგანაც ეკონომიკურ სისტემას თავისთავად აქვს ძალაუფლების სისტემა და მან ერთგვარად უნდა გააკონტროლოს ოჯახური ცხოვრების ფორმებიც. ოჯახი კი თავის მხრივ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს განათლების სფეროში; უმეტეს შემთხვევაში ოჯახში იღებს მოზარდი პირველად ინფორმაციას სიყვარულისა და სექსუალური სფეროს შესახებ, იმის შესახებ, თუ როგორ იცვლებოდა ან ვითარდებოდა ადამიანური გრძნობები ისტორიის განმავლობაში. ამგვარად, შესაძლებელი ხდება, აღმოვაჩინოთ კავშირი, ერთი მხრივ, ლირიკული პოეზიასა და, მეორე მხრივ, სიყვარულის ტრადიციულ გაგებას, რელიგიურ ცრურწმენებსა და ბუნების აღქმას შორის. მაგრამ ეს მიმართებები შეიძლება დამაბნეველი და არაპირდაპირი აღმოჩნდეს.

მიუხედავად ამისა, ძნელია დავეთანხმოთ აზრს, თითქოს ადამიანის რომელიმე კონკრეტული საქმიანობა ყველა სხვა დანარჩენის პირველმიზეზი იყოს: მაგალითად, ტენი, ადამიანის შემოქმედებას კლიმატური, ბიოლოგიური და სოციალური ფაქტორების ერთობლიობით ხსნის; ჰეგელის და მისი მიმდევრების აზრით, „სული“ ერთადერთი მამოძრავებელი ძალაა ისტორიაში; ვერც მარქსისტებს დავეთანხმებით, რომლებიც ყველაფერს წარმოების წესების საზომით საზღვრავენ. მრავალი საუკუნის

ლიტერატურის თეორია

მანძილზე, დაწყებული ადრეული შუა საუკუნეებიდან ვიდრე კაპიტალიზმის განვითარებამდე, არანაირი რადიკალური ტექნოლოგიური ცვლილება არ მომხდარა, იმ დროს, როდესაც კულტურულმა ცხოვრებამ და, კერძოდ, ლიტერატურამ მეტად ღრმა ცვლილებები განიცადა. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეპოქის ტექნოლოგიურ ძვრებს ყოველთვის არც ლიტერატურა ირეკლავს, მით უმეტეს — მაშინვე. ინდუსტრიულმა რევოლუციამ ინგლისურ რომანში მხოლოდ მე-19 ს-ის 40-იან წლებში შეაღწია ელისაბედ გასკელის (Elizabeth Gaskell), კინგსლისა (Kingsley) და შარლოტა ბრონტეს (Charlotte Bronte) რომანების საშუალებით, თუმცა მან დიდი ხნით ადრე დააჩნია აშკარა კვალი ეკონომისტთა და სოციოლოგთა ნააზრევს.

უნდა ვაღიაროთ, რომ სოციალური სიტუაცია განაპირობებს გარკვეული ესთეტიკური ფასეულობების რეალიზაციის შესაძლებლობას, მაგრამ არა თავად ფასეულობების არსებობას. ზოგადად, ჩვენ შეგვიძლია განვსაზღვროთ მოცემულ საზოგადოებაში ხელოვნების რომელ ფორმებს შეუძლიათ არსებობა და რომელს არა, მაგრამ ნამდვილად ვერ ვინინასწარმეტყველებთ, რეალურად გაჩნდება თუ არა ხელოვნების ეს ფორმები კონკრეტულ საზოგადოებაში. მრავალი მარქსისტი და არა მხოლოდ მარქსისტი, ცდილობს, ბევრად უფრო ზერელედ და ნაჩქარევად გადავიდეს ეკონომიკიდან ლიტერატურაზე. მაგალითად, ჯონ მენარდ კეინსმა (Keynes) – რომლისთვისაც ლიტერატურა ნამდვილად არაა უცხო ხილი — შექსპირის არსებობა მიანერა იმ ფაქტს, რომ:

„ჩვენ ზუსტად ისეთი მატერიალური მდგომარეობა გვქონდა იმ დროს, რომ თავისუფლად შეგვეძლო შექსპირი გვყოლოდა. დიდი პოეტები იბადებოდნენ სიცოცხლისუნარიან, მხიარულ, ეკონომიკური შეჭირვებისაგან თავისუფალ ატმოსფეროში, რაც ესმოდა მმართველ კლასსაც“.²⁵

თუმცა, სხვაგან დიდი პოეტები არ დაბადებულან. გავიხსენოთ, მაგ., 20-იანი წლების სამრეწველო ბუმი აშშ-ში, და არც შექსპირის ოპტიმიზმით სავსე ხატია მაინც მაინცდამაინც დამაჯერებელი. მიუხედავად ამისა, მაინც ვერ დავეთანხმებით ამ მოსაზრების სანინაალმდეგო ვერსიას, რომელსაც ერთ-ერთი რუსი მარქსისტი გვთავაზობს: „შექსპირის ტრაგიკული შეხედულება სამყაროზე გამომდინარეობდა იქიდან, რომ იგი თავად

გახლდათ დრამატული სიმბოლო ფეოდალური არისტოკრატისა, რომელსაც ელისაბედის ხანაში ადრინდელი გაბატონებული მდგომარეობა უკვე დაკარგული ჰქონდა.“²⁶

ბუნდოვანი კატეგორიები — ოპტიმიზმი და პესიმიზმი — და მათთან დაკავშირებული ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრებები კონკრეტულად ბევრს ვერაფერს გვაუწყებს შექსპირის პიესების ჯერ სოციალურ შინაარსზე, დიდი დრამატურგის პოლიტიკურ შეხედულებებზე (რომლებიც აშკარად ვლინდება მის ისტორიულ პიესებში) და მისი, როგორც მწერლის სტატუსზე.

ამასთან, მსგავსი ციტატები ძირს სულაც არ ურღვევს ლიტერატურისადმი შესწავლისადმი ეკონომიკურ მიდგომას. თავად მარქსსაც, მიუხედავად იმისა, რომ დროდადრო მეტად უცნაური მსჯელობა სჩვეოდა, ზოგადად ძალზე კარგად ესმოდა, რომ ლიტერატურასა და საზოგადოებას შორის არსებული დამოკიდებულება არაპირდაპირი ხასიათისაა. „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკის“ (The Critique of Political Economy) შესავალში ის აღიარებს: „ხელოვნების განვითარების უმაღლესი საფეხურები ზოგიერთ პერიოდში არანაირ კავშირში არ არის საზოგადოების ზოგად განვითარებასთან, მატერიალურ ბაზისთან და საზოგადოების შინაგან სტრუქტურასთან. ამას ადასტურებს ბერძნების მაგალითიც, თუ მათ თანამედროვე ერებს ან თუნდაც შექსპირს შევადარებთ.“²⁷

მარქსს, ასევე, კარგად ესმოდა, რომ შრომის თანამედროვე განაწილებას მიეყვარათ სამ ფაქტორს (ანუ „მომენტებს“, თუ ჩვენც, მის მსგავსად, ჰეგელის ტერმინოლოგიას მოვიშველიებთ) შორის არსებულ გარკვეულ წინააღმდეგობამდე. ესენია: „სანარმომო ძალები“, „სოციალური ურთიერთობები“ და „ცნობიერება“. ის მოელოდა (და მის მოლოდინს აშკარად უტოპიური ელფერი დაჰკრავს), რომ მომავლის უკლასო საზოგადოებაში შრომის ამგვარი განაწილება კვლავ გაქრებოდა და რომ ხელოვანი კვლავ ინტეგრირებული გახდებოდა საზოგადოებაში. მარქსი ფიქრობდა, რომ ყველას შეეძლო ყოფილიყო ბრწყინვალე, თვითმყოფადი მხატვარი. „კომუნისტურ საზოგადოებაში უბრალოდ მხატვრები კი არ იქნებიან, არამედ, უმეტესად, ისეთი ადამიანები, რომელთაც სხვა უნარების გარდა, ხატვის უნარიც ექნებათ“.²⁸

„გულგარული მარქსისტების“ აზრით, ბურჟუაზი ჩაითვლება

ლიტერატურის თეორია

ის მწერალი, რომელმაც გააჟღერა რეაქციული ან პროგრესული იდეები ეკლესიისა თუ სახელმწიფოს შესახებ. საკვირველი დაპირისპირება შეიმჩნევა ამ აღიარებულ დეტერმინიზმსა (რომლის თანახმად, „ყოფიერება“ განსაზღვრავს „ცნობიერებას“ და, მაშასადამე, „ბურჟუას უბრალოდ არ ძალუძს არ იყოს ბურჟუა“) და ჩვეულებრივ ეთიკურ მსჯელობას შორის (რომელიც ბურჟუას მისი იდეების გამო ამხელს და კიცხავს). რუსეთში შემდეგი ტენდენცია შეინიშნებოდა — ბურჟუაზიული წარმოშობის მწერლებს, რომლებიც პროლეტარიატის რიგებში ერთიანდებოდნენ, მუდმივად ეჭვის თვალით და უნდობლად უყურებდნენ, არ სჯეროდათ მათი გულწრფელობის და მათ ნებისმიერ შემოქმედებით თუ საზოგადოებრივ მარცხს მათსავე კლასობრივ წარმოშობას უკავშირებდნენ. და მაინც, თუ მარქსისტებს დაუფერებთ და ვირწმუნებთ, რომ პროგრესს ფეოდალიზმიდან ბურჟუაზიული კაპიტალიზმის გავლით პირდაპირ „პროლეტარიატის დიქტატურისკენ“ მივყავართ, მაშინ ნებისმიერი მარქსისტის ლოგიკური და თანამიმდევრული საქციელი უნდა ყოფილიყო ხოტბის შესხმა ამ გზის პროგრესული ეტაპებისთვის. ასე რომ, წესით, მან ქება არ უნდა დაიშუროს იმ ბურჟუასთვის, რომელიც კაპიტალიზმის ადრეულ პერიოდში ფეოდალიზმის ნაშთებს ებრძოდა. თუმცა, ხშირად ისეც ხდება, რომ მარქსისტები მწერლებს XX ს-ის თვალსაწიერიდან აკრიტიკებენ ან კიდევ (სმირნოვისა და გრიბის მსგავსად, რომლებიც „ვულგარული სოციოლოგიის“ მიმართ ძალზე კრიტიკულად არიან განწყობილნი) ინდობენ ბურჟუაზიულ მწერალს, რადგან მასაც კაცობრიობის ნაწილად აღიარებენ. ამგვარად, სმირნოვი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ შექსპირი ყოფილა „ბურჟუაზიის ჰუმანისტი იდეოლოგი, ამ კლასის იდეებისა და პროგრამის გამომხატველი იმ დროს, როცა კაცობრიობამ ჰუმანიზმის სახელით პირველად შეიტანა ეჭვი ფეოდალურ წყობაში.“²⁹ მაგრამ ხელოვნების ჰუმანიზმის, მისი უნივერსალურობის კონცეფცია ექვემდებარება მარქსიზმის ცენტრალურ დოქტრინას, რომელიც თავისი არსით რელატივისტური ხასიათისაა.

მარქსისტული კრიტიკა საუკეთესოდ ავლენს საკუთარ არსს, როცა ის ააშკარავებს ნაწარმოებში ჩადებულ, ხშირად შეფარულ მინიშნებებს. ამ კუთხით თუ მივუდგებით, დავინახავთ, რომ ეს გახლავთ ტექსტის ინტერპრეტაციის ტექნიკა, რომელიც

ანალოგიურია იმ მეთოდისა, რომელიც ეყრდნობა ფროიდის, ნიც-შესა თუ პარეტოს (Pareto) მიგნებებს, ან შელერ-მანჰაიმის (Scheler-Mannheim) „ცოდნის სოციოლოგიას“. ყველა ზემოთ ნახსენები ინტელექტუალი უნდობლად ეკიდება ინტელექტს, მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ დოქტრინას, არსებით აზრს. ძირითადი განსხვავება მათ შორის ის არის, რომ ნიცშე და ფროიდი ფსიქოლოგიური მეთოდებით სარგებლობენ, ხოლო პარეტოსეული „ნარჩენებისა“ და „ნარმონაქმნების“, აგრეთვე — შელერ-მანჰაიმის „იდეოლოგიის“ ანალიზის ტექნიკა სოციოლოგიური ხასიათისაა.

„ცოდნის სოციოლოგია“, თუ დავიმონწმებთ მაქს შელერის, მაქს ვებერისა და კარლ მანჰაიმის ნაწერებს, დეტალურად იქ ნაშემუშავებული და თავის კონკურენტებთან შედარებით გარკვეული უპირატესობა აქვს.³⁰ ის მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს არა მარტო კონკრეტული იდეოლოგიური თვალსაზრისის წინაპირობებსა და მინიშნებებზე, არამედ ხაზს უსვამს თავად მკვლევრის ფარულ ვარაუდებსა და მიკერძოებულ მსჯელობას, იმდენად, რომ მისი თვითკრიტიკა და თვითკონტროლი თითქმის არაჯანსაღ იერს იძენს. გარდა ამისა, „ცოდნის სოციოლოგიაში“, მარქსიზმთან და ფსიქოანალიზთან შედარებით, გაცილებით ნაკლებად გვხვდება ტენდენცია იმისა, რომ ცვლილებათა განმაპირობებლად ერთი რომელიმე ფაქტორი მივიჩნიოთ. მაქს ვებერის გამოკვლევის უდავო ხარვეზი ის არის, რომ იგი ამ როლს რელიგიურ ფაქტორს მიაწერს, მაგრამ მისი ნაშრომი რელიგიის სოციოლოგიაში მაინც მეტად ღირებულია, რადგან ავტორი ცდილობს ასახოს იდეოლოგიური ფაქტორების გავლენა ეკონომიკურ ქცევასა და საზოგადოებრივ დანესებულებებზე; არადა, მანამდე მთელი ყურადღება მიმართული იყო იქითკენ, რომ შეესწავლათ, რა გავლენას ახდენდა ეკონომიკა იდეოლოგიაზე.³¹ მეტად დროული და მისასალმებელი იქნებოდა მსგავსი გამოკვლევის ჩატარება იმის დასადგენად, თუ როგორია ლიტერატურის გავლენა სოციალურ ცვლილებებზე, თუმცა იქაც ანალოგიურ სირთულეებს წაგანყდებოდით. ლიტერატურული ფაქტორის გამოყოფა ისეთივე რთული საქმეა, როგორც რელიგიურისა, და ძალზე ძნელია პასუხის გაცემა შეკითხვაზე: არის თუ არა ეს გავლენა გამონეწეული თვითონ ამ კონკრეტული ფაქტორით, თუ ამ პროცესში სხვა ძალებიც არიან ჩართული და თავად ეს ფაქტორი მხოლოდ „არხის“ ანუ შემაკავშირებლის როლს ასრულებს?³²

ლიტერატურის თეორია

„ცოდნის სოციოლოგიას“ ძალზე აზარალებს მისი გადა-მეტებული ისტორიზმი; იმ თეზისის მიუხედავად, რომ „ობი-ექტურობას“ შეიძლება სინთეზირების გზით მივალნიოთ და, ამდენად, მოვახდინოთ კონფლიქტური შეხედულებების ნეიტ-რალიზაცია, მაინც საქმე გვაქვს უკიდურესად სკეპტიკურ დასკვნებთან. „ცოდნის სოციოლოგია“ ასევე ზარალდება ლი-ტერატურასთან მიმართებით, რადგანაც ვერ ახერხებს „ში-ნაარსის“ დაკავშირებას „ფორმასთან“. მარქსიზმის მსგავსად, რომელიც საჭიროზე მეტ ყურადღებას უთმობს ირაციონალურ ახსნა-განმარტებებს, „ცოდნის სოციოლოგიაც“ ვერ გვთავაზობს რაციონალურ საფუძველს ესთეტიკისათვის და აქედან გა-მომდინარე, ვერც კრიტიკისა და შეფასებისათვის. ცხადია, ეს შეეხება ლიტერატურის შესწავლის ყველა გარეგან მეთოდს. თუ ლიტერატურულ ნაწარმოებს კაუზალური (მიზეზობრივი) კუთ-ხით შევისწავლით, ჯეროვნად ვერ მოვახდენთ ტექსტის ანალიზს, აღწერასა და შეფასებას.

თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ საკითხი „ლიტერატურა და საზოგადოება“ შეიძლება სხვაგვარადაც განვიხილოთ, მათ შორის — სიმბოლური, მრავალმნიშვნელოვანი ტერმინების მეშვეობით. მაგ.: თანმიმდევრულობა, ჰარმონია, სიმწყობრე, შესაბამისობა, სტრუქტურული იდენტურობა, სტილისტური ანალოგია ან სხვა რომელიმე ტერმინი, რითაც გვინდა აღვნიშნოთ კულტურისა და ადამიანის სხვადასხვა მოღვაწეობას შორის დამოკიდებულების ინტეგრაცია. სოროკინმა (Sorokin) გააანალიზა შესაძლო ვარიან-ტები და მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ინტეგრაციის ხარისხი სხ-ვადასხვაგვარია საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში.³³

მარქსიზმის მოძღვრებაში ვერ ვიპოვით პასუხს კით-ხვაზე, თუ რამდენად არის დამოკიდებული ლიტერატურა საზო-გადოებისგან. ასე რომ, მრავალი უმნიშვნელოვანესი საკითხის შესწავლა ჯერ დაწყებულიც არ არის. ხანდახან შეიძლება მოგ-ვეჩვენოს, რომ ჟანრები სოციალურადაა განპირობებული, მაგ., როდესაც საუბარია რომანის ბურჟუაზიული წარმომავლობის შესახებ, ან კიდევ — ჟანრების ფორმებისა და მათი ურთი-ერთდამოკიდებულების თაობაზე. ამის ნიმუშია ე. ბ. ბერგამის (Burgum) არცთუ დამაჯერებელი შეხედულება, თითქოს ტრა-გიკომედია „იმ გავლენის შედეგია, რომელიც საშუალო კლასის

სერიოზულობამ მოახდინა არისტოკრატის ფუქსავატობაზე.“ (იხ. Edwin Berry Burgum, ‘Literary Form: Social Forces and Innovations’, *The Novel and the World’s Dilemma*, New York 1947).³⁴ არსებობს კი კონკრეტული სოციალური წინაპირობები ისეთი ფართო ლიტერატურული სტილისა, როგორც რომანტიზმი? თუმცა იგი ბურჟუაზიასთან ასოცირდებოდა, მაგრამ თავიდანვე ანტი-ბურჟუაზიული იყო, ყოველ შემთხვევაში, გერმანიაში მაინც.³⁵ ამკარაა, რომ ლიტერატურული იდეოლოგიები და თემები გარკვეული სახით დამოკიდებულია სოციალურ გარემოებებზე, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ჯეროვნად იყოს დადგენილი ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ფორმებისა და სტილის, ჟანრებისა და რეალურ ლიტერატურულ ნორმათა სოციალური საწყისები.

ამგვარი კვლევის მცდელობის ყველაზე კონკრეტული შედეგი ლიტერატურის სოციალური საწყისების შესწავლამ მოგვცა. ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ ბიუჰერის (Bücher) ცალმხრივი თეორია, რომლის თანახმად, პოეზია წარმოიშვა შრომის სიმღერებიდან, ასევე, ანთროპოლოგების მრავალი გამოკვლევა ადრეული ხელოვნების მაგიური როლის შესახებ; ჯორჯ ტომსონის (George Thomson) მეტად აკადემიური მცდელობა, გამოენახა კონკრეტული კავშირი, ერთი მხრივ, ბერძნულ ტრაგედისა და, მეორე მხრივ, კულტსა და რიტუალებსა და დემოკრატიულ სოციალურ რევოლუციას შორის ესქილეს ეპოქაში; საკმაოდ გულუბრყვილოა ქრისტოფერ კოდუელის (Christopher Caudwell) მცდელობა, პოეზიის საწყისები დაეძებნა პირველყოფილი თემის ემოციებსა და ბურჟუაზიის ინდენიფიკაციური თავისუფლების „ილუზიაში“.³⁶

მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ უდავოდ დამტკიცდება ლიტერატურული ნორმების განპირობებულობა სოციალური ფაქტორებით, შევძლებთ დავსვათ კითხვა: შესაძლებელია თუ არა, რომ სოციალური დამოკიდებულებები იქცეს ხელოვნების ნაწარმოების „შემაღგენელ ნაწილად“ და კეთილისმყოფელი როლი შეასრულოს მისი მხატვრული ფასეულობის განმტკიცებაში? შეიძლება შემოგვედავონ და იმის მტკიცება დაიწყონ, რომ, მართალია, „სოციალური ჭეშმარიტება“, როგორც ასეთი, არ წარმოადგენს მხატვრულ ღირებულებას, მაგრამ მაინც განამტკიცებს ისეთ მხატვრულ ღირებულებებს, როგორებიცაა სირთულე და სიმწყობრე. მაგრამ ეს ნამდვილად არ არის საჭირო. არსებობს მართლაც დიდ-

ლიტერატურის თეორია

ბული ლიტერატურა, რომელსაც აქვს უმნიშვნელო სოციალური დატვირთვა ან საერთოდ არავითარი სოციალური დატვირთვა არა აქვს. სოციალური ლიტერატურა ლიტერატურის მხოლოდ ერთ-ერთი ნაირსახეობაა და არც ლიტერატურის თეორიაში უკავია გადამწყვეტი ადგილი, თუ, რა თქმა უნდა, არ გავიზიარებთ იმ თვალსაზრისს, რომ ლიტერატურა, უპირველეს ყოვლისა ცხოვრების, კერძოდ კი, სოციალური ცხოვრების „იმიტაციაა“ (როგორც არის კიდევ სინამდვილეში). მაგრამ ლიტერატურით ხომ ვერც სოციოლოგიას ჩავანაცვლებთ და ვერც პოლიტიკას. მას საკუთარი დანიშნულება და მიზანი აქვს.

თავი მათე

ლიტერატურა და იდეები

*

ლიტერატურისა და იდეების ურთიერთმიმართებას შეიძლება რამდენიმე მკვეთრად განსხვავებული ახსნა მოეძებნოს. ხშირად ლიტერატურას მიიჩნევენ ფილოსოფიის ერთ-ერთ ფორმად, ანუ ფორმაში „შეფუთულ“ იდეებად და მისი ანალიზის მიზანია „მონინავე იდეების“ გამოვლენა. ლიტერატურათმცოდნეებიც სწორედ ამგვარად განაზოგადებენ და აჯამებენ ნაწარმოებებს. ეს მეთოდი აბსურდულ უკიდურესობამდე მიიყვანა მკვლევართა გაცილებით ადრეულმა სკოლამ. ამის კარგი მაგალითია შექსპირის გერმანელი მკვლევარი ულრიცი (Ulrici), რომელმაც „ვენეციელი ვაჭრის“ (The Merchant of Venice) ცენტრალური იდეა შემდეგ გამონათქვამამდე დაიყვანა: *summum jus summa injuria*¹ (ლათ. უპირობოდ აღსრულებული სამართალი (ზოგჯერ) უდიდესი უსამართლობის ტოლფასია, მთარგმნელის შენიშვნა);

მიუხედავად იმისა, რომ უმეტესობა ჩვენი თანამედროვე მკვლევარებისა სიფრთხილით ეკიდება ამგვარ მეტისმეტ ინტელექტუალიზაციას, მაინც შემორჩა ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც ლიტერატურული ნაწარმოები ფილოსოფიურ ტრაქტატად უნდა მივიჩნიოთ.

ამის საპირისპირო შეხედულება ლიტერატურას ათავისუფლებს ყოველგვარი ფილოსოფიური დატვირთვისაგან. თავის მოხსენებაში „**ფილოსოფია და პოეზია**“, ჯორჯ ბოასი პირდაპირ აცხადებს:

„პოეზიაში გამოხატული იდეები, ჩვეულებისამებრ, მოძველებულია და არცთუ იშვიათად — მცდარიც. 16 წელს გადაცილებული არც ერთი ადამიანი არ დახარჯავს დროს მხოლოდ იმის გასაგებად, თუ რა აზრია მასში ჩადებული.“²

თუ დაუფჯერებთ ტ. ს. ელიოტს, „შექსპირი და დანტე დიდი მოაზროვნეები როდი გახლდნენ.“³ შეიძლება დავეთანხმოთ ბოესსაც, რომლის აზრით, თითქმის მთელი პოეზიის ინტელექ-

ლიტერატურის თეორია

ტუალური შინაარსი (ბოესი კი ძირითადად ლირიკულ პოეზიას გულისხმობს), როგორც ნესი, ძალზე გაზვიადებულია. თუ გავანალიზებთ ბევრ ცნობილ ლექსს, რომლებსაც სწორედ თავიანთი ღრმა ფილოსოფიური აზრისთვის აქებენ, ხშირად ხელში შეგვეჩვენება ადამიანის ცხოვრების წარმავლობაზე ან ბედისწერის თემაზე შექმნილი ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული ნაწარმოებები. თუ ყურადღებით წავიკითხავთ ვიქტორიანული ეპოქის ლამის მისნად შერაცხული პოეტის, ბრაუნინგის გამონათქვამებს, ხშირ შემთხვევაში ვნახავთ, რომ ისინი სხვა არაფერია, თუ არა მორალურ ჭეშმარიტებათა გამარტივებული ვერსიები.⁴ მაშინაც კი, თუ მოგვწონს ისეთი ზოგადი დებულება, როგორცაა კიტისის „სილამაზეა ჭეშმარიტება, ჭეშმარიტება კი — სილამაზე“ (ფრაგმენტი კიტისის ლექსიდან „ოდა ბერძნულ ურნას“, *Ode to a Grecian Urn*, მთარგმნელის შენიშვნა), მაინც მოგვიწევს ბევრი ფიქრი იმაზე, თუ როგორ უნდა გავიგოთ ეს ურთიერთშექცევადი დებულებები, სანამ არ გავიაზრებთ მათ, როგორც ლექსის შემაჯამებელ ფრაზას ხელოვნების მარადიულობისა, ბუნების სილამაზისა და ადამიანური განცდებისა და წარმავლობის შესახებ. როდესაც მხატვრული ნაწარმოები დაგვყავს უბრალო დოგმატურ განაცხადამდე, ან იზოლირებულად განვიხილავთ ნაწარმოების ნაწყვეტებს, ამით ისპობა ნაწარმოების უნიკალურობას, ირღვევა მისი სტრუქტურა და შეფასებისთვის გამოიყენება სრულიად შეუსაბამო კრიტერიუმები.

უეჭველია, რომ ლიტერატურა ერთგვარ საბუთს წარმოადგენს იდეებისა და ფილოსოფიის ისტორიაში, რადგან ლიტერატურული ისტორია ინტელექტუალური ისტორიის პარალელურად მიმდინარეობს და ირეკლავს კიდევ მას. პოეტის მიერ გაკეთებული პირდაპირი განაცხადებები თუ მინიშნებები ხშირად იმის მაჩვენებელია, რომ ის იზიარებდა, კარგად იცნობდა, ან ზოგადი წარმოდგენა ჰქონდა ამა თუ იმ კონკრეტული ფილოსოფიური სკოლის შეხედულებებზე.

ბოლო ათწლეულების განმავლობაში ამერიკელი სწავლულების მთელმა ჯგუფმა ამ საკითხების შესწავლას თავდაუზოგავი შრომა შეაღია. თავიანთ მეთოდს მათ უწოდეს „იდეათა ისტორია“, ცოტა არ იყოს დამაბნეველი ტერმინი ისეთი კონკრეტული და განსაზღვრული მეთოდისათვის, რომელიც განავითარა ა. ო. ლავეჯოიმ (A. O. Lovejoy) და ხელიც შეუწყო მის გავრცელებ-

ბას.⁵ მან ბრწყინვალედ წარმოაჩინა ამ მეთოდის ეფექტიანობა თავის ნიგნში „ყოფიერების დიადი ჯაჭვი“ (The Great Chain of Being). ლავჯოი შეისწავლის ბუნების გრადაციის იდეას პლატონიდან შელინგამდე (Schelling) და განიხილავს მას აზროვნების ყველა სისტემაში, როგორცაა ფილოსოფია ყველაზე ზუსტი გაგებით, სამეცნიერო სწავლება, თეოლოგია და თავად ლიტერატურა. ეს მეთოდი ფილოსოფიის ისტორიისგან ორი ასპექტით განსხვავდება. ლავჯოი ფილოსოფიის ისტორიის შესწავლისას დიდი მოაზროვნებით იფარგლება და საკუთარ „იდეათა ისტორიაში“ აერთიანებს უფრო მცირე მასშტაბის მოაზროვნეთ, მათ შორის — პოეტებსაც, რომლებიც, მისი შეხედულებით, მოაზროვნეთა კლასიდან წარმოსდგებიან. ლავჯოი კიდევ უფრო ხაზგასმით აღნიშნავს განსხვავებას, როდესაც აცხადებს, რომ ფილოსოფიის ისტორია დიდ სისტემებს შეისწავლის, იდეათა ისტორია კი ცალკეულ იდეებს, ანუ იგი ანაწევრებს ფილოსოფიურ სისტემებს და შეისწავლის ინდივიდუალურ მოტივებს.

ლავჯოის მიერ შემოთავაზებული საზღვრები, მიუხედავად იმისა, რომ სრულიად შესაფერისი საფუძველია ისეთი კერძო გამოკვლევისათვის, როგორცაა „ყოფიერების დიადი ჯაჭვი“, განზოგადებული სახით დამაჯერებლად არ გამოიყურება. ფილოსოფიურ ცნებათა ისტორია სამართლიანად ეკუთვნის ფილოსოფიის ისტორიას და დიდი ხნის წინათ ჰეგელიც და ვინდელბანდიც მას ასე მოიაზრებდნენ. რა თქმა უნდა, ცალმხრივი იქნებოდა ერთეული იდეების შესწავლა და სისტემების გამორიცხვა. ეს იგივეა, რომ ლიტერატურის შესწავლისას მხოლოდ ვერსიფიკაციის, დიქციისა თუ სახისმეტყველების ისტორიით შემოვიფარგლოთ, უარი ვთქვათ მხატვრული ნაწარმოებების მთლიანობაში შესწავლაზე და არ ვცნოთ მათი მთლიანობა. „იდეათა ისტორია“ აზროვნების ზოგადი ისტორიის შესწავლის მხოლოდ ერთი კონკრეტული მეთოდია, რომელიც ლიტერატურას იყენებს მხოლოდ როგორც საბუთსა და განმარტებას. ეს თვალსაზრისი ნათლად ჩანს, როდესაც ლავჯოი სერიოზულ, ღრმააზროვან ლიტერატურაში გაშლილ იდეათა უმრავლესობას მოიხსენიებს, როგორც „ფილოსოფიურ იდეებს განზავებულ მდგომარეობაში“.⁶

მიუხედავად ამისა, „იდეათა ისტორიას“ მაინც კეთილმოსურნედ უნდა მოეკიდონ ლიტერატურის მკვლევარნი, და არა

ლიტერატურის თეორია

მარტო იმიტომ, რომ ფილოსოფიის ისტორიის უკეთ გააზრება ლიტერატურას მხოლოდ და მხოლოდ გამოადგება. ლავჯოის მეთოდი მიმართულია აზროვნების ისტორიის მკვლევართა უმრავლესობის ჭარბი ინტელექტუალიზაციის წინააღმდეგ. იგი აღიარებს იმ ფაქტს, რომ აზროვნება ან, ყოველ შემთხვევაში, აზროვნების სისტემებს შორის გაკეთებული არჩევანი ხშირად განპირობებულია სხვადასხვა შეხედულებებით და ვარაუდებით, მეტ-ნაკლებად გაუცნობიერებელი მენტალური ჩვევებითა თუ ქცევით. ეს მეთოდი ასევე ეთანხმება იმ აზრს, რომ, როდესაც ადამიანები რაიმე იდეის მიმდევარნი ხდებიან, ამაში დიდ როლს ასრულებს მათი მიდრეკილება მეტაფიზიკური პათოსის სხვადასხვა ფორმების მიმართ და ისიც, რომ იდეები, ხშირად, განსაკუთრებული დატვირთვის მქონე სიტყვები, ხელშეუხებელი ფრაზებია, რომლებიც სემანტიკურად არის შესწავლილი. ლეო შპიცერმა (Leo Spitzer), რომელმაც ლავჯოის „იდეათა ისტორიას“ მრავალი ნაკლი გამოუნახა, თავად შემოგვთავაზა საუცხოოო მაგალითები იმისა, თუ როგორ უნდა შევუხამოთ ერთმანეთს ინტელექტუალური და სემანტიკური ისტორია ისეთი სიტყვების კვლევისას, როგორებიცაა “milieu” (გარემო), “ambience” (გარემოცვა) და “Stimmung” (გერმ. განწყობა, ატმოსფერო), ენის ისტორიაში მათი ყველა ასოციაციისა და ცვლილებათა გათვალისწინებით.⁷ ბოლოს, ლავჯოის სქემას აქვს ერთი მეტად მიმზიდველი თვისება. იგი აშკარად არ ეთანხმება იმ მოსაზრებას, რომ ლიტერატურული და ისტორიული კვლევები დაიყოს ეროვნებისა და ენების მიხედვით.

პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაციისათვის ფილოსოფიისა და ზოგადად, აზროვნების ისტორიის ცოდნა ნამდვილად არ არის ზედმეტი. ამას რომ თავი დავანებოთ, ლიტერატურის ისტორიას მუდმივად უხდება აზროვნების ისტორიის პრობლემების განხილვა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე გვაქვს ისეთ მწერლებთან, როგორც არის პასკალი, ემერსონი, ნიცშე. მართლაც, კრიტიკის ისტორია, უბრალოდ, ერთ-ერთი ნაწილია ესთეტიკური აზროვნების ისტორიისა, ყოველ შემთხვევაში თუ მას ცალკე, განყენებულად განვიხილავთ და არა მის თანამედროვე მხატვრულ ნიმუშებთან ერთად.

ეჭვი არავის შეეპარება იმაში, რომ თავისუფლად შეგვიძლია ვაჩვენოთ, თუ როგორ აისახა ინგლისურ ლიტერატურაში ფილოსოფია. ელისაბედის ხანის პოეზია გამსჭვალულია აღორ-

ძინების დროინდელი პლატონიზმის იდეებით: სპენსერმა (Spenser) დაწერა ოთხი ჰიმნი, რომლებშიც აღწერილია აღმასვლა მატერიალიდან ღვთიურ სილამაზემდე ნეოპლატონიზმის მოძღვრების გათვალისწინებით. ხოლო თავის „ფერიათა დედოფალში“ (Faerie Queene) პოეტი ცვალებადობასა და ბუნებას შორის კამათს მარადიული, უცვლელი წესრიგის სასარგებლოდ წყვეტს. მარლოსთან იმდროინდელი იტალიური ათეიზმისა და სკეპტიციზმის გამოცხადებას ვხვდებით. რენესანსული პლატონიზმის მრავალ ნიშანს შექსპირთანაც კი ნაგაყვებით. მაგ., „ტროილუსში“ (Troilus), ულისეს ცნობილ სიტყვაში, სადაც მონტენის აზრების ექოც ისმის და სტოიკოსთა გაცვეთილი ფრაზებიც. დონის (Donne) პოეზიაში ჩანს, რომ მას შესწავლილი ჰქონდა ნმინდა მამათა და სქოლასტიკოსთა ნაწერები, და რომ მასზე გავლენა მოახდინა ახალმა მეცნიერებამ. მილტონმა თავად შექმნა მეტად დამოუკიდებელი საეუთარი თეოლოგია და კოსმოგონია, რომელიც, ერთი ინტერპრეტაციის მიხედვით, თავის თავში აერთიანებს მატერიალისტურ და პლატონისტურ ელემენტებს და, ამასთან ერთად, კავშირი აქვს როგორც აღმოსავლურ აზროვნებასთან, ისე მაშინდელ სექტებთან, მაგ., მორტალისტებთან.

დრადინმა დაგვიტოვა ფილოსოფიური პოეზია, რომელიც იმდროინდელ თეოლოგიურ და პოლიტიკურ წინააღმდეგობებს გადმოგვცემს და გვიდასტურებს, რომ ავტორი იცნობდა ფიდეიზმს, თანამედროვე მეცნიერებას, სკეპტიციზმსა და დეიზმს. რაც შეეხება ტომსონს (Thomson), მან აღწერა სისტემა, რომელშიც გაერთიანებულია ნიუტონიანიზმი და შაფტსბერის (Shaftesbury) იდეები. პოუპის „ესე ადამიანზე“ საესეა ექოებით მრავალი ფილოსოფიური თეორიიდან; რაც შეეხება გრეის, მან ლათინური ჰეგზამეტრებით წარმოგვიდგინა ლოკის თეორიები. ლორენს სტერნიც ლოკის მხურვალე თაყვანისმცემელი გახლდათ და მისი იდეები ასოციაციებისა და ხანგრძლივობის შესახებ, უხვად გამოიყენა (ხშირად კომიკური ეფექტისათვის) „ტრისტრამ შენდიში“.

დიდ რომანტიკოს პოეტებს თუ გადავხედავთ, კოლრიჯი (Coleridge) თავად გახლდათ საკმაო გაქანების და რეპუტაციის მქონე ნასწავლი ფილოსოფოსი. მან დაწვრილებით შეისწავლა კანტი და შელინგი და გადმოგვცა მათი შეხედულებები, თუმცა

ლიტერატურის თეორია

ვერ ვიტყვი, რომ ყოველთვის კრიტიკულად. კოლრიჯის პოეზია, ცოტა არ იყოს, დააზარალა მისმა მუდმივმა ჩაძირვამ ფილოსოფიაში, მაგრამ, სწორედ მისი წყალობით შეაღწია ინგლისურ პოეზიაში მრავალმა გერმანულმა, უფრო ზოგადად კი ნეოპლატონურმა ფილოსოფიურმა იდეამ. ზოგი მათგანი მანამდეც არსებობდა ინგლისური პოეზიის ტრადიციაში, მაგრამ კოლრიჯმა უფრო აქტუალური გახადა. კანტის კვალი ატყვია უორდსუორთის პოეზიას. ისიც თქმულა, რომ იგი ძალიან კარგად იცნობდა ჰარტლის (Hartley) ფსიქოლოგიურ თეორიებს. თავდაპირველად შელიმ მე-18 ს-ის ფრანგი ფილოსოფოსებისა და, ასევე, მათი ინგლისელი მოწაფის, გოდვინის დიდი გავლენა განიცადა; თუმცა, მოგვიანებით იგი უფრო მეტად სპინოზას, ბერკლისა და პლატონის მიმდევარი გახდა.

ვიქტორიანული ხანის წინააღმდეგობა მეცნიერებასა და რელიგიას შორის კარგად აისახა ტენისონისა (Tennyson) და ბრაუნინგის (Browning) პოეზიაში. სუინბერნი (Swinburne) და ჰარდი (Hardy) ასახავენ თავიანთი დროის პესიმისტურ ათეიზმს. ჰოფკინსი (ოპკინს) კი გვიჩვენებს, თუ რა გავლენა მოახდინა მასზე დანს სკოტუსის (Duns Scotus) იდეებმა. ჯორჯ ელიოტმა (George Eliot) თარგმნა ფოიერბახი (Feuerbach) და შტრაუსი (Strauss), შოუ (Shaw) კი კარგად იცნობდა სემუელ ბატლერისა (Samuel Butler) და ნიცშეს ნაშრომებს. თანამედროვე პოეტების უმეტესობას ნაკითხული აქვთ ფროიდის შრომები ან მასზე დანერილი წიგნები და გამოკვლევები. ჯოისი (Joyce) კარგად იყო განსწავლული არა მარტო ფროიდისა და იუნგის მოძღვრებებში, არამედ ასევე კარგად იცნობდა ვიკოს (Vico), ჯორდანო ბრუნოსა (Giordano Bruno) და, რა თქმა უნდა, თომა აქვინელის (Thomas Aquinas) ნააზრევს; იეიტსი ღრმად გაიტაცა თეოსოფიამ, მისტიციზმმა და ბერკლიმაც კი.

სხვა ქვეყნების ლიტერატურასაც თუ მიმოვიხილავთ, ამგვარ მაგალითებს კიდევ უფრო უხვად ვნახავთ. არსებობს დანტეს თეოლოგიის ურიცხვი ინტერპრეტაცია. საფრანგეთში ე. ჟილსონმა (Gilson) თავისი განსწავლულობა შუა საუკუნეების ფილოსოფიაში გამოიყენა რაბლესა (Rabelais) და პასკალის (Pascal) ტექსტების გასარჩევად.⁸ პოლ აზარმა (Paul Hazard) დიდი პროფესიონალიზმით დაწერა „ვეროპული აზროვნების კრიზისი“ მე-17 ს.-ის ბოლოსკენ (*Crise de la conscience europeenne*), სადაც ის აღ-

წერს განმანათლებლობის იდეების გავრცელებას და უფრო გვიანდელ ნაშრომში — ამ იდეათა დამკვიდრებას მთელს ევროპაში.⁹ გერმანიაში არსებობს უამრავი გამოკვლევა, რომლებიც შეისწავლიან შილერს, როგორც კანტის იდეების მიმდევარს, გოეთეს კავშირს პლოტინთან და სპინოზასთან, კლაისტისას — კანტთან, ჰებელისას — ჰეგელთან და მსგავს საკითხებს. გერმანიაში, ფილოსოფოსებსა და პოეტებს, ხშირად, მართლაც უაღრესად მჭიდრო თანამშრომლობა აკავშირებდათ, განსაკუთრებით — რომანტიზმის პერიოდში, როდესაც ფიხტე, შელინგი და ჰეგელი პოეტებთან ცხოვრობდნენ და მაშინ, როცა ჰოლდერლინისთანა წმინდა ნყლის პოეტიც კი თავს ერთგვარად მოვალედ თვლიდა, რომ სისტემატურად ეფიქრა გნოსეოლოგიისა და მეტაფიზიკის საკითხებზე. თუ რუსეთს გადავხედავთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ დოსტოევსკის და ტოლსტოის ძალზე ხშირად ისე მოიხსენიებენ, როგორც მხოლოდ ფილოსოფოსებსა და რელიგიურ მოაზროვნეებს; პუშკინთანაც კი ეძებენ რაღაც, ცოტა არ იყოს, ძნელად მოსახელთებელ სიბრძნეს.¹⁰ სიმბოლისტური მოძრაობის პერიოდში, რუსეთში ასპარეზზე „მეტაფიზიკური კრიტიკოსების“ მთელი სკოლა გამოჩნდა, რომლებიც ლიტერატურას თავიანთი საკუთარი ფილოსოფიური მრწამსის მიხედვით ანალიზებდნენ. ისინი ყველანი — როზანოვი, მერეჟკოვსკი, შესტოვი, ბერდიაევი და ვიაჩესლავ ივანოვი — წერდნენ დოსტოევსკიზე და დოსტოევსკის შესახებ.¹¹ ზოგჯერ მას იყენებდნენ როგორც უბრალოდ ტექსტს, რათა ექადაგათ საკუთარი დოქტრინები. ხდებოდა, როსდესაც მწერალს რაღაც ფილოსოფიურ სისტემის ჩარჩოებში აქცევდნენ და მხოლოდ ძალიან იშვიათად ახსენდებოდათ, რომ მასში ტრაგიკოსი რომანისტი დაენახათ.

ამგვარი შრომების ბოლოს, ან უმჯობესია თავიდანვე, უნდა დავსვათ რამდენიმე კითხვა, რომლებსაც, როგორც წესი, ყოველთვის გასაგებად არ უპასუხებენ. რამდენად შესაძლებელია, რომ ფილოსოფოსთა ნააზრევის უბრალო გამოძახილმა პოეტის შემოქმედებაში განსაზღვროს ავტორის მსოფლმხედველობა, განსაკუთრებით კი ისეთი დრამატული ავტორისა, როგორიც შექსპირია? იყვნენ კი პოეტები და საერთოდ მწერლები ამკარად გამოხატული და სისტემატური მიმდევრები ამა თუ იმ ფილოსოფიური მოძღვრებისა? განა დღეს გამართლებულია იმის მტკიცება, რომ გასულ საუკუნეებში მწერალს უნდა ჰქონოდა საკუთარი

ლიტერატურის თეორია

ფილოსოფია, ამის მოთხოვნილებაც კი უნდა ეგრძნო ან ისეთი ხალხის გარემოცვაში უნდა ეცხოვრა, რომელნიც უბიძგებდნენ დამოუკიდებელი აზროვნების სისტემის შექმნისაკენ, ან გნებავთ, დანტერესებული იქნებოდნენ ამით? განა ხშირად მეტისმეტად გადაჭარბებულად არ წარმოგვიდგენენ ლიტერატურის ისტორიკოსები მწერალთა (ეს თანამედროვე ავტორებსაც ეხებათ) ფილოსოფიური მრწამსის ერთიანობას, სიცხადესა თუ მასშტაბს?

მაშინაც კი, თუ საუბარია განვითარებული თვითცნობიერების მქონე მწერლებზე, ზოგჯერ კი — ფილოსოფოსებზე, რომლებსაც მჭვრეტელობისადმი მიდრეკილება ახასიათებთ და თვითონაც ქმნიან „ფილოსოფიურ“ პოეზიას, მაინც მოგვინევს შემდეგი კითხვების დასმა: არის თუ არა პოეზია მით უკეთესი, რაც უფრო ფილოსოფიურია იგი? შეგვიძლია თუ არა პოეზია შევაფასოთ იმ ფილოსოფიის მნიშვნელობის გათვალისწინებით, რომელიც მასშია გადმოცემული ან იმის მიხედვით, თუ რამდენად კარგად და ღრმად არის გაგებული იმ ფილოსოფიური მოძღვრების არსი, რომელსაც ის პოეტურად გამოხატავს? ან იქნებ იმ კუთხით უნდა შევაფასოთ პოეზია, თუ რამდენად ახალი, ორიგინალური სახით გვანვდის ტრადიციულ, უკვე არსებულ ნააზრევს? ცნობილია, რომ ტ. ს. ელიოტი დანტეს შექსპირზე მაღლა აყენებდა, რადგან დანტეს ფილოსოფია უფრო ჯანსაღად და ლოგიკურად მიაჩნდა. გერმანელი ფილოსოფოსი ჰერმან გლოკნერი (Hermann Glockner) ამტკიცებს, რომ პოეზია და ფილოსოფია არასოდეს ისე დაშორებული არ ყოფილა ერთმანეთისაგან, როგორც დანტეს შემოქმედებაში, რადგანაც მისი აზრით, დანტემ უკვე არსებული, დასრულებული ფილოსოფიური სისტემა ჩაიბარა და ახალი არა მიუმატა რა.¹² იდეათა ნამდვილი ურთიერთგაზიარება ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის მოხდა მოაზროვნე პოეტთა ხანაში. ასეთები იყვნენ — ემპედოკლე (Empedocles) სოკრატემდელ საბერძნეთში, ალორძინების ეპოქაში ფიჩინო (Ficino) და ჯორდანო ბრუნო, რომლებიც პოეზიასაც ქმნიდნენ და ფილოსოფიასაც, ანუ პოეტურ ფილოსოფიას და ფილოსოფიურ პოეზიას. მოგვიანებით იყო გოეთე გერმანიაში, რომელიც პოეტიც გახლდათ და თვითმყოფი ფილოსოფოსიც.

საკითხავი ისაა, შევაფასებთ კი ამგვარი ფილოსოფიური სტანდარტებით ლიტერატურულ ნაწარმოებებს? იმის გამო ხომ

არ უნდა დავინუნოთ პოუპის „ესე ადამიანზე“, რომ პოეტმა მრავალი განსხვავებული წყარო გამოიყენა და, მთლიანობაში, ტექსტის ერთიანობა დარღვეულია? შელიმ თავისი ცხოვრების ერთ ეტაპზე ზურგი აქცია გოდვინის ჩამოუყალიბებელ მატერიალიზმს და პლატონის იდეალიზმს მიაპყრო თვალი. ეს თავისთავად პროგრესული ნაბიჯი შელის კარგი პოეტობის მაჩვენებელია თუ ცუდის? რამდენად აქვს ამას კავშირი შელის პოეზიასთან? თანამედროვე მკითხველთა თაობაში არსებობს შეხედულება, რომ შელის პოეზია ბუნდოვანი, მონოტონური და მოსაწყენია. შესაძლებელია თუ არა, უარყოთ ეს აზრი, თუ დავამტკიცებთ, რომ შელის ფილოსოფიას თავის დროზე გარკვეული ღირებულება ჰქონდა და ესა თუ ის ადგილი მის ნაწარმოებებში ბუნდოვანი და უაზრო კი არაა, არამედ იმდროინდელ მეცნიერულ თუ ფსევდომეცნიერულ იდეებზე მიგვანიშნებს.¹³ ყველა ეს კრიტიკიუმი უეჭველად დაფუძნებულია ინტელექტუალისტურ გაუგებრობაზე, რადგანაც ფილოსოფიისა და ხელოვნების ფუნქციები არასწორად არის გაგებული. ისიც არასწორად არის გაგებული, თუ როგორ შეაღწევს სინამდვილეში იდეები ლიტერატურაში.

ლიტერატურის ფილოსოფიური კუთხით შესწავლას, როგორც აღვნიშნეთ, გადამეტებული ინტელექტუალიზმი ახასიათებს. ამ ფაქტის მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულება გამოვლინდა ზოგიერთ მეთოდში, რომლებიც სხვადასხვა ქვეყანაში, განსაკუთრებით კი გერმანიაში შეიმუშავეს. რუდოლფ უნგერმა (Unger) — დილთაის იდეების დახმარებით — მტკიცედ დაუჭირა მხარი იმ მეთოდს, რომელსაც დიდი ხნის ისტორია კი ჰქონდა, მაგრამ სისტემატურად არ გამოიყენებოდა.¹⁴ ის სამართლიანად აცხადებს, რომ ლიტერატურა არ არის ლექსთწყობითა და მხატვრული სახეებით გადმოცემული ფილოსოფიური იდეები, არამედ გამოხატავს ცხოვრებისადმი ზოგად დამოკიდებულებას; პოეტები ჩვეულებისამებრ პასუხს უძებნიან, იქნებ არასისტემურადაც, იმ შეკითხვებს, რომლებიც შინაარსით შეიძლება ფილოსოფიურიც იყოს, მაგრამ მათი პოეტური რეაქცია ამგვარი შეკითხვებზე სხვადასხვაგვარია დროისა და ვითარების ცვალებადობის მიხედვით. უნგერი ამ „საკითხების“, ცოტა არ იყოს, თვითნებურ კლასიფიკაციას გეთავაზობს, ესენია: ბედისწერის საკითხი, რომლის მიღმაც იგი თავისუფლებისა და გარდუვალობის, სულისა

ლიტერატურის თეორია

და ბუნების ურთიერთობას გულისხმობს; რელიგიური „საკითხი“, რომელიც მოიცავს ქრისტეს სახის ინტერპრეტაციას, ასევე დამოკიდებულებას ცოდვისა და ხსნის, გადარჩენის მიმართ; ბუნების საკითხი, რომელიც არა მარტო ბუნებისადმი დამოკიდებულებაა, არამედ მოიცავს მითოსისა და მაგიის საკითხებს. პრობლემათა სხვა ჯგუფს უნგერი ადამიანის პრობლემებს უწოდებს: რა არის ადამიანი? როგორია მისი დამოკიდებულება სიკვდილის მიმართ? როგორ ესმის სიყვარული? ბოლო ჯგუფში კი შედის საზოგადოების, ოჯახისა და სახელმწიფოს პრობლემები. უნგერის მიხედვით, მწერალთა შეხედულებები უნდა შესწავლილ იქნეს ამ საკითხებთან კავშირში. ისეთი შემთხვევებიც იყო, რომ გამოვიდა წიგნები, რომლებიც ცდილობენ ამ პრობლემათა ისტორიის შესწავლას მათთვის დამახასიათებელი განვითარების თვალსაზრისით მიდგომოდნენ. ვალტერ რემმა (Walther Rehm) დანერა მოზრდილი წიგნი, რომელიც გერმანულ პოეზიაში სიკვდილის პრობლემას იკვლევს. პაულ კლუკჰოჰმა (Paul Kluckhohn) კი გამოიკვლია, თუ როგორ აისახა სიყვარულის თემა მე-18 ს.-ისა და რომანტიზმის ეპოქაში.¹⁵

მსგავსი შრომები სხვა ენებზეც შეიქმნა. მარიო პრაცის (Mario Praz) „რომანტიკულ აგონიას“ (Romantic Agony) შეიძლება ვუნოდოთ გამოკვლევა სექსისა და სიკვდილის თემაზე, როგორც ამას მისი იტალიური სახელწოდებაც მიგვანიშნებს: „სხეული, სიკვდილი და ეშმაკი რომანტიკულ ლიტერატურაში“¹⁶ კ. ს. ლუისის „სიყვარულის ალეგორია“ (Allegory of Love), გარდა იმისა, რომ ალეგორიის ჟანრის ისტორიას წარმოადგენს, ასევე ბევრს მოგვითხრობს, თუ როგორ შეიცვალა და იცვლება დამოკიდებულებები სიყვარულისა და ქორწინების მიმართ. თეოდორ სპენსერს (Theodore Spencer) ეკუთვნის წიგნი „სიკვდილის თემა ელისაბედის ხანის ტრაგედიაში“ (Death and Elizabethan Tragedy), რომელიც შესავალ ნაწილში ერთმანეთს უპირისპირებს სიკვდილისადმი დამოკიდებულებას შუა საუკუნეებსა და აღორძინების ეპოქაში.¹⁷ მოვიყვანთ ერთ მაგალითს: შუა საუკუნეებში ადამიანს ყველაზე მეტად უეცარი სიკვდილისა ეშინოდა, რადგან ეს ხელს შეუშლიდა ერთგვარ მომზადებასა და ცოდვათა მონანიებაში. მონტენი კი ფიქრობს, რომ უეცარი სიკვდილი ყველაზე ადვილია. მას უკვე აღარ სჯერა იმ ქრისტიანული შეხედულებისა, რომლის მიხედვით, სიცოცხლე სიკვდილისათვის მზადებაა. ჰ. ნ. ფეარჩაილდმა გამოიკვლია რე-

ლიგიური თემები მე-18-19 სს. ინგლისურ პოეზიაში და მწერლები დააჯგუფა მათი რელიგიური განცდების სიცხოველის მიხედვით¹⁸ საფრანგეთში გამოცემული აბატ ბრემონის (Abbé Bremond) დიდი მოცულობის „ფრანგული რელიგიური გრძნობის ისტორია მე-17 საუკუნეში“ (History of French Religious Sentiment in the Seventeenth Century) მეტწილად მხატვრულ ლიტერატურას ემყარება; მონ-გლონმა (Monglond) და ტრარმა (Trahard) დაგვიტოვეს მშვენიერი გამოკვლევები, რომლებიც ეხება სენტიმენტალიზმს, რომანტიზმის ეპოქამდელ დამოკიდებულებას ბუნების მიმართ და, ასევე, ფრანგი რევოლუციონერების მიერ გამომჟღავნებულ უჩვეულო მგრძნობიარობას.¹⁹

უნგერის სიაში ჩამოთვლილი ზოგი პრობლემა წმინდა ფილოსოფიური, იდეოლოგიური ხასიათისაა და თუ სიდნის (Sidney) ციტატას მოვიშველიებთ, პოეტი მათ მიმართ მხოლოდ და მხოლოდ „უბრალოდ, პოპულარული ფილოსოფოსის“ როლს ასრულებდა. დანარჩენი პრობლემები უფრო მგრძნობიარობისა და გრძნობის ისტორიას განეკუთვნებიან, ვიდრე აზროვნების ისტორიისას. ხანდახან ისეც ხდება, რომ საზღვარი იდეოლოგიურსა და ემოციურ პრობლემას შორის ძნელად გასავლებია. ადამიანის დამოკიდებულებას ბუნების მიმართ ძალიან ღრმა კვალს აჩნევს კოსმოლოგიური და რელიგიური მოსაზრებები, მაგრამ მასზე, ასევე, უშუალო ზეგავლენას ახდენს ესთეტიკური შეხედულებები, ლიტერატურული პირობითობები და, შესაძლოა, ისეთი ფიზიოლოგიური მომენტიც, როგორცაა მისი მხედველობის უნარის ცვლილება, მაგ., მხედველობის დაქვეითება.²⁰ იმას, თუ როგორ შევიგრძნობთ პეიზაჟს, გარკვეულწილად განსაზღვრავენ არა მარტო მოგზაურები, მხატვრები და ბალის დიზაინერები, არამედ ისეთი პოეტები და მწერლები, როგორებიც არიან მილტონი, ტომსონი, შატობრიანი (Chateaubriand) და რუსკინი (Ruskin).

გრძნობის ისტორიის კვლევა გარკვეულ სიძნელეებს უკავშირდება: გრძნობა წარმავალია, მოუხელთებელი და იმავდროულად მუდმივი, უცვლელი. რა თქმა უნდა, გერმანელმა მკვლევარებმა გაზვიადებული ფორმით წარმოგვიდგინეს ის ცვლილებანი, რომლებიც ადამიანთა შეხედულებებმა განიცადა და სქემატურადაც წარმოგვიდგინეს მათი განვითარების სტადიები, რომელთა მონესრიგებულობა, ცოტა არ იყოს, ეჭვს იწვევს. და მაინც, სადა-

ლიტერატურის თეორია

ვო აღარ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ გრძნობები იცვლება; ყოველ შემთხვევაში, შეიცვალა მათი გამოხატვის ხერხები და ფორმები. ბალზაკი ხუმრობანარევი კილოთი აღნიშნავს, თუ როგორ განსხვავდება სიყვარულის მიმართ ბ-ნი იულოს (Hulot) მე-18 საუკუნისათვის დამახასიათებელი ფუქსავატური დამოკიდებულება ქ-ნი მარნეფის დამოკიდებულებისაგან, რომელიც რესტავრაციის პერიოდის ტიპურ სუსტ ქალს — „მონყალების დას“ წარმოადგენს.²¹

ლიტერატურის ისტორიისთვის უჩვეულო არ არის ცრემლის ნიაღვრები, რაშიც ერთმანეთს ტოლს არ უდებდნენ XVIII ს-ის მკითხველიცა და მწერალიც. გელერტმა (Gellert), ინტელექტუალურმა და მაღალი სოციალური მდგომარეობის მქონე გერმანელმა პოეტმა, იმდენი იტირა გრანდისონისა და კლემენტინას განშორების სცენის კითხვისას (**იგულისხმება სამუელ რიჩარდსონის (Samuel Richardson) რომანი „სერ ჩარლზ გრანდისონის ისტორია“** – The History of Sir Charles Grandison; **მთარგმნელის შენიშვნა**), სანამ თავისი ცხვირსახოცი, წიგნი, მაგიდა და თვით იატაკიც კი ცრემლით არ დაასველა. ამ ფაქტით ის თავსაც კი ინონებდა ერთ-ერთ წერილში;²² დრ-ი ჯონსონიც კი, რომელიც მაინცდამაინც არ იყო ცნობილი თავისი გულჩვილობით, თავს უფლებას აძლევდა, გაცილებით უფრო დაურიდებლად ეფრქვია ცრემლებიცა და ემოციებიც, განსხვავებით ჩვენი თანამედროვეებისგან, ყოველ შემთხვევაში, იმათგან ვინც ინტელექტუალთა შორის მოიაზრება.²³

უნგერის თვალსაზრისს, რომელიც არ გამოირჩევა მაღალი ინტელექტუალური დონით, უპირატესობა აქვს კონკრეტული მწერლის კვლევის დროსაც, რადგანაც ის ცდილობს არცთუ ისე გასაგებად და ნათლად ჩამოყალიბებული შეხედულებებისა და იდეების განსაზღვრას. ამდენად, იმის საშიშროებაც ნაკლებია, რომ მხატვრული ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილები იზოლირებულად განვიხილოთ და უბრალო პროზაული განაცხადის თუ ფორმულის მნიშვნელობა ვაკეპროთ.

ამ შეხედულებების შესწავლამ ზოგიერთი გერმანელი ფილოსოფოსი მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ შესაძლებელი იყო მათი დაყვანა რამდენიმე სახის მსოფლმხედველობამდე (Weltanschauung). ეს ტერმინი ფართოდ გამოიყენება და მოიცავს როგორც ფილოსოფიურ იდეებს, ისე დამოკიდებულებებს, რომლებიც ემო-

ციურ სფეროს განეკუთვნება. ყველაზე მეტად ცნობილია მცდელობა დილთაისა, რომელიც თავის ნაშრომებში, როგორც ლიტერატურის ისტორიკოსი, ყოველთვის ხაზს უსვამდა განსხვავებას იდეასა და განცდას (Erlebnis) შორის. აზროვნების ისტორიაში ავტორი სამ ძირითად ტიპს გამოჰყოფს:²⁴ პირველია პოზიტივიზმი, რომლის წარმოშობაც დაკავშირებულია დემოკრიტეს და ლუკრეციუსის სახელებთან და აერთიანებს ჰობსს, ფრანგ ენციკლოპედისტებს, თანამედროვე მატერიალისტებსა და პოზიტივისტებს; შემდეგ — ობიექტური იდეალიზმი, რომელიც, დილთაის აზრით, მოიცავს ჰერაკლიტეს, სპინოზას, ლაიბნიცს, შელინგსა და ჰეგელს, და, ბოლოს დუალისტური იდეალიზმი ანუ „თავისუფლების იდეალიზმი“, რომელსაც მიეკუთვნებიან პლატონი, ქრისტიანი თეოლოგები, კანტი და ფიხტიე. პირველი ჯგუფის მოაზროვნენი სულიერ სამყაროს ფიზიკური სამყაროთი ხსნიან; მეორენი რეალობას აღიქვამენ როგორც შინაგანი რეალობის გამოხატულებას და თვლიან, რომ არ არსებობს კონფლიქტი ყოფიერებასა და სარგებლიანობას შორის; მესამენი კი ამტკიცებენ, რომ სული ბუნებისგან დამოუკიდებლად არსებობსო. შემდეგ დილთაი კონკრეტულ ავტორებს აზროვნების ამ სამ ტიპთან აკავშირებს. მაგ., ბალზაკი და სტენდალი პირველ ჯგუფში შეჰყავს, გოეთე — მეორეში, შილერი — მესამეში. ეს კლასიფიკაცია არ ემყარება, უბრალოდ, მწერალთა მიერ გაკეთებულ განაცხადებს, ანუ იმას, თუ რომელი ფილოსოფიური მოძღვრებაა მათთვის ყველაზე მეტად მისაღები. იგულისხმება, რომ ის შეიძლება იყო თვით ყველაზე არაინტელექტუალური ხელოვნების ანალიზის შედეგი. ხსენებული სამი ძირითადი ტიპი, ასევე, ასოცირდება ზოგად ფსიქოლოგიურ მიდრეკილებებთან: მაგალითად, რეალიზმში ჭარბობს ინტელექტი, ობიექტურ რეალიზმში — გრძნობა, ხოლო დუალისტური იდეალიზმის მთავარი ნიშანია ნება, ნებისყოფა.

ჰერმან ნოლი (Herman Nohl) შეეცადა ეჩვენებინა მსგავსი კავშირი მხატვრობასა და მუსიკასთან მიმართებაშიც.²⁵ რემბრანტი და რუბენსი მან მიაკუთვნა ობიექტურ იდეალისტებს, პანთეისტებს; ველასკესი და ჰალსი — რეალისტებს; მიქელანჯელო კი — სუბიექტურ იდეალისტად მიიჩნია. რაც შეეხება მუსიკოსებს, ბერლიოზი მოაზროვნეთა პირველ ტიპს მიეკუთვნება, შუბერტი — მეორეს, ბეთოვენის — მესამეს. მხატვრობასთან და მუსიკასთან დაკავშირე-

ლიტერატურის თეორია

ბული ეს არგუმენტი ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან იგულისხმება, რომ ამ ტიპების არსებობა შესაძლებელია ლიტერატურაშიც, თუნდაც მას მკვეთრად გამოხატული ინტელექტუალური მინაარსი არც გააჩნდეს. უნგრმა იმის დამტკიცებაც სცადა, რომ განსხვავებები აზროვნების ამ სამ ტიპს შორის ეჩვენებინა მცირე მოცულობის ნაწარმოებებშიც კი. მაგ., მორიკეს (Mörrike), ს. ფ. მაიერის, ლილიენკრონის ლექსებში;²⁶ მან და ნოლმა იმის ჩვენებაც სცადეს, რომ ავტორის მსოფლმხედველობა (Weltanschauung) შეიძლება აღმოვაჩინოთ ნაწარმოების სტილშიც ან რომანის ისეთ სცენებშიც, რომელთაც არანაირი პირდაპირი ინტელექტუალური დატვირთვა არ გააჩნიათ. აქ უკვე ეს თეორია გადადის უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ სტილთა თეორიაში. ვალცელი (Walzel) შეეცადა ეს უკანასკნელი თეორია დაეკავშირებინა ვოლფლინის „ხელოვნების ისტორიის პრინციპებთან“ და ასევე მსგავს ტიპოლოგიებთან.²⁷

ასეთი ვარაუდები დიდ ინტერესს იწვევს. გერმანიაში ჩვენ მიერ განხილული თეორიის მრავალი ვარიაცია შეიქმნა. ისინი ლიტერატურის ისტორიის შესასწავლადაც გამოიყენება. მაგ. ვალცელმა მე-19 ს-ის გერმანულ და საერთოდ ევროპულ ლიტერატურაში შეამჩნია ძალიან მკაფიო ევოლუცია, რომელიც აზროვნების მეორე ტიპიდან (გოეთესა და რომანტიკოსთა ობიექტური იდეალიზმი) პირველ ტიპის (რეალიზმი) გავლით — რომელიც თავის მხრივ იმპრესიონიზმის საშუალებით თანდათანობით აცნობიერებს სამყაროს ფენომენალურობას — გადაიზრდება მესამე ტიპში, რომელიც წარმოდგენილია ექსპრესიონიზმით გამოხატული სუბიექტური, დუალისტური იდეალიზმით. ვალცელის სქემა უბრალოდ იმას კი არ აცხადებს, რომ ასეთ ცვლილება მართლაც ხდებოდა, არამედ იმასაც, რომ ეს ცვლილება რამდენადმე ერთი მეორისგან გამომდინარეა და ლოგიკური. განვითარების გარკვეულ ეტაპზე პანთეიზმი გადადის ნატურალიზმში, ნატურალიზმი კი, თავის მხრივ, იმპრესიონიზმში, ხოლო იმპრესიონიზმის სუბიექტიურობა საბოლოოდ ერწყმება ახალ იდეალიზმს. ეს სქემა დიალექტურია და საბოლოო ანგარიშით — ჰეგელიანური.

ფხიზელ თვალს ამ სქემების მონესრიგებულობა და სიზუსტე ეჭვის საფუძველს გაუჩენს. არადაამაჯერებლად მოე-

ჩვენება მესამე ტიპის ხელშეუხებლობა თუ გამორჩეულობა. უნგერი თვითონაც ობიექტური რეალიზმის ორ ტიპს განასხვავებს: ჰარმონიულს, რომლის წარმომადგენლაც გოეთეს მიიჩნევს და დიალექტიკურს — ბოემეს (Boehme), შელინგისა და ჰეგელის სახით; კრიტიკას იმსახურებს „პოზიტივიზმიც“, რომლებიც, თითქოსდა, მრავალ (უმეტეს შემთხვევაში ძალიან განსხვავებულ) შეხედულებას მოიცავს. თუმცა, ამ კლასიფიკაციის დეტალების დაწინაურებაზე უფრო მნიშვნელოვნად გვეჩვენება იმის გარკვევა, თუ რა იგულისხმება მთელი ამ მსჯელობის მიღმა.

ამგვარ ტიპოლოგიის შედეგია მთელი ლიტერატურის ძალზე მიახლოებითი დახარისხება სამ (ან არა უმეტეს ხუთ-ექვს) დაჯგუფებად. თუ ამ გზას გავყვებით, პოეტთა გამოკვეთილი ინდივიდუალობა მინიმუმამდე იქნება შემცირებული ან სულაც უარყოფილი. ლიტერატურის კუთხით თუ მივუდგებით, ბევრს ვერაფერს მივაღწევთ, თუ ისეთ განსხვავებულ პოეტებს, როგორებიც ბლეიკი, უორდსუორთი და შელი არიან, ერთ ჯგუფში მოვაქცევთ და „ობიექტურ იდეალისტებს“ ვუნოდებთ. არც ისაა მიზანშეწონილი, თუ პოეზიის ისტორიას მსოფლმხედველობის (Weltanschauung) სამი ან მეტი ტიპის მოდიფიკაციით შემოვფარგლავთ. და, ბოლოს, ამგვარი დამოკიდებულება გულისხმობს რადიკალურ და გადაჭარბებულ რელატივიზმს. ამით ისეთი შთაბეჭდილება უნდა შეიქმნას, რომ ამ სამივე ტიპს თანასწორი ღირებულება აქვთ და პოეტს ისღა დარჩენია, ამოირჩიოს ერთი მათგანი, რომელიც ყველაზე მეტად შეეფერება მის ტემპერამენტს ან რაიმე ღრმად ირაციონალურ, წინასწარ მოცემულ დამოკიდებულებას სამყაროს მიმართ. იგულისხმება, რომ არსებობს ტიპების მხოლოდ განსაზღვრული რაოდენობა და ყოველი პოეტი ერთი რომელიმე მათგანის გამომხატველია. რა თქმა უნდა, მთელი ეს თეორია დამყარებულია ისტორიის ზოგად ფილოსოფიაზე, რომლის მიხედვითაც ფილოსოფიასა და ხელოვნებას შორის არსებობს ძალზე მჭიდრო და აუცილებელი ურთიერთდამოკიდებულება არა მხოლოდ ინდივიდუალურ დონეზე, არამედ ასევე გარკვეულ პერიოდში და ზოგადად, ისტორიაში. მსგავს მსჯელობას ჰუმანიტარული სფეროს ისტორიის (Geistesgeschichte) ჰიპოთეზების განხილვისკენ მივყავართ.

Geistesgeschichte შეიძლება თავისუფლად გამოვიყენოთ, როგორც ალტერნატიული ტერმინი ინტელექტუალური ისტორიის,

ლიტერატურის თეორია

იდეათა ისტორიის აღსანიშნავად, ისე, როგორც ეს ლავჯოის ესმოდა; მას ის უპირატესობაც აქვს, რომ გერმანულ ენაზე, ინგლისურთან შედარებით, ნაკლებად ინტელექტუალურად ჟღერს. ეისტ — („სული“) ბევრის მომცველი ტერმინია, რომელიც მოიცავს გრძნობის ისტორიის პრობლემებს. Geist-ს არცთუ სასურველი ასოციაციები აქვს „ობიექტური სული“ ცნებასთან. თუმცა, გერმანიაში Geistesgeschichte, როგორც წესი, კიდევ უფრო სპეციფიკურ მნიშვნელობას იძენს, რომლის მიხედვითაც ყოველ პერიოდს თავისი „ეპოქის სული, სულისკვეთება“ აქვს და მისი მიზანია, აღადგინოს ეპოქის სული ამ უკანასკნელის სხვადასხვაგვარი ობიექტივაციების საფუძველზე, დაწყებული რელიგიით და დამთავრებული იმდროინდელი სამოსით. ჩვენ ვეძიებთ სიმრთელეს, მთლიანობას ცალკეული საგნების მიღმა და ყველა ფაქტის ახსნას ეპოქის სულით, სულისკვეთებით ვცდილობთ.²⁸

ზემოხსენებული ტერმინი გულისხმობს ადამიანის საქმიანობის ყველა (კულტურული ან, საერთოდ, ნებისმიერი) სფეროს მეტად მჭიდრო ურთიერთშეთანხმებულობას, ანუ ხელოვნებისა და მეცნიერების განვითარების სრულ პარალელიზმს. ეს მეთოდი კვლავ გვაბრუნებს შლეგელების მიერ შემოთავაზებულ ვარაუდებთან. მის ყველაზე საუკეთესო და, ასევე, ყველაზე უცნაურ მიმდევრად კი შპენგლერი გვევლინება. თუმცა ამ მეთოდს აკადემიური მიმდევრებიც ჰყავს ლიტერატურის ისტორიკოსების სახით, რომლებიც ამ მეთოდს აქტიურად იყენებდნენ ლიტერატურული კვლევების დროს. მას იყენებენ ისეთი საკმაოდ ზომიერი დიალექტიკოსები, როგორიც არის კორფი (Korff), (რომელმაც შეისწავლა 1750-1830 წლების გერმანული ლიტერატურის ისტორია და აჩვენა ლიტერატურის დიალექტიკური გადასვლა რაციონალურობიდან ირაციონალურობამდე, შემდეგ კი სინთეზამდე, ჰეგელიანური გაგებით), აგრეთვე ცისარჟი (Cysarz), დოიჩბაინი (Deutschbein), შტეფანსკი (Stefansky) და მაისნერი (Meissner) თავიანთ ფანტასტიკურ, სიტყვათა თამაშზე აგებულ, ფსევდომისტიკურ ნაწერებში.²⁹ ეს მეთოდი მნიშვნელოვანწილად წარმოადგენს ანალოგიის მეთოდს, როგორიც არის ნეგატიური ანალოგია, რამდენადაც, როგორც წესი, ის ხაზს უსვამს განსხვავებებს რომელიმე კონკრეტულ ეპოქაში და უგულვებელყოფს მსგავსებებს, და ასევე პოზიტიური ანალოგია, რამდენადაც, აქაც, როგორც წესი,

ის ხაზს უსვამს კონკრეტული პერიოდში მომხდარი მოვლენების თუ შექმნილი ნაწარმოებების მსგავსებას და ივინყებს სხვაობებს. რომანტიზმისა და ბაროკოს პერიოდები განსაკუთრებით ხელსაყრელი ნიადაგი აღმოჩნდა იდეათა გამომგონებლობაში სავარჯიშოდ.

ამის მშვენიერ მაგალითს წარმოადგენს მაისნერის ნაშრომი „ინგლისური ბაროკოს პერიოდის ლიტერატურის ჰუმანიტარული საფუძვლები“ (Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks“) (1934), რომელიც ერთმანეთისადმი სრულიად დაპირისპირებულ ტენდენციებს შორის კონფლიქტს ეპოქის სულად ნათლავს და შეუპოვრად, დაუცხრომლად განიხილავს ამ ფორმულას ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროში — ტექნოლოგია იქნება ეს თუ გამოკვლევები, მოგზაურობა თუ რელიგია. მთელი მასალა ძალიან მონესრიგებულად და საგულდაგულოდ არის დახარისხებული შემდეგ კატეგორიებად: ექსპანსია და კონცენტრაცია, მაკროკოსმოსი და მიკროკოსმოსი, ცოდვა და ხსნა, რწმენა და გონება, აბსოლუტიზმი და დემოკრატია, „ატექტონიკა“ და „ტექტონიკა“. ამგვარი უნივერსალური ანალოგიების წარმოდგენის შემდეგ, მაისნერი გამოაქვს საზეიმო დასკვნა, რომ ბაროკო, ნებისმიერი ფორმით გამოვლინებისას, კონფლიქტის, წინააღმდეგობისა და დაძაბულობის მაჩვენებელი იყო. თავისი კოლეგების მსგავსად, მაისნერი არასოდეს სვამს არსებით კითხვას: განა არ შეიძლება, რომ დაპირისპირებათა იგივე სქემა თითქმის ნებისმიერი სხვა ეპოქიდანაც მივიღოთ? ავტორი არც იმას კითხულობს, შესაძლებელია თუ არა, რომ დაპირისპირებათა სრულიად სხვა სქემა გამოვძებნოთ XVII ს-სთვის, თუნდაც იმავე ციტატების საფუძველზე, რომლებიც მოყვანილია მის მიერ წაკითხული უამრავი წიგნიდან.

ზუსტად იგივენაირად, კორფის სქელტანიან წიგნებს ყველა და ყველაფერი დაჰყავთ „რაციონალიზმის“ თეზისამდე, „ირაციონალიზმის“ ანტითეზამდე და „რომანტიზმში“ მათ სინთეზამდე. კორფთან რაციონალიზმი ხშირად იძენს „კლასიციზმის“ ფორმალურ მნიშვნელობასაც, ხოლო ირაციონალიზმი — „ქარიშხლისა და შეტევის“ გაურკვეველ ფორმას, გერმანულ რომანტიზმს კი სინთეზის როლი ეკისრება. გერმანულ ენაზე დაინერა ბევრი წიგნი, რომლებიც ამ დაპირისპირებას იკვლევენ.

ლიტერატურის თეორია

მაგ. კასირერის ბევრად უფრო საღი „თავისუფლება და ფორმა“ (Freiheit und Form), ცისარუის ბუნდოვანი ნაშრომი „გამოცდილება და იდეა“ (Erfahrung und Idee).³⁰ ზოგ გერმანელ მწერალთან ეს იდეური ტიპები ან მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან ან უბრალოდ გადაიზრდებიან რასობრივ ტიპებად: გერმანელი (ყოველ შემთხვევაში, ჭეშმარიტი ტევტონი) გრძნობის კარნახით მოქმედებს, ხოლო ლათინური რასის წარმომადგენელი გონების თვალთ ქვრეტს; ტიპები შეიძლება, ძირითადად, ფსიქოლოგიური ნიშნით განსხვავდებოდნენ, ისევე, როგორც არსებობს ტრადიციული კონტრასტული ტიპები: დემონური და რაციონალური. და, ბოლოს, ითვლება, რომ იდეოლოგიურ ტიპებს სტილისტური ცნებების დატვირთვა ეძლევათ; ისინი ერწყმიან კლასიციზმსა და რომანტიზმს, ბაროკოსა და გოტიკას, რამაც სათავე დაუდო უზარმაზარ ლიტერატურას, სადაც ეთნოლოგია, ფსიქოლოგია, იდეოლოგია და ხელოვნების ისტორია ერთმანეთში ისეა გადახლართული, რომ ადამიანს თავგზა აებნევა.

შეხედულება დროის, რასის, ხელოვნების ნაწარმოების სრული ინტეგრაციის შესახებ მეტად საეჭვოა. თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, ხელოვნების ფორმები პარალელურად ვითარდება, მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებშია მისაღები. კიდევ უფრო საეჭვოა პარალელიზმი ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის. მაგალითისთვის მხოლოდ ინგლისური რომანტიკული პოეზიაც კი გვეყოფა, რომელმაც აყვავებას იმ დროს მიაღწია, როცა ინგლისურ და შოტლანდიურ ფილოსოფიაში გაბატონებული მდგომარეობა ეკავა ე. წ. „ჯანსაღი აზრის“ ფილოსოფიას (common-sense philosophy) და უტილიტარიზმს. მაშინაც კი, როცა ფილოსოფიას თითქოსდა ერთი შეხედვით ახლო კავშირი აქვს ლიტერატურასთან, მათი რეალური ინტეგრაცია გაცილებით ნაკლებად სარწმუნოა, ვიდრე ამას გერმანული ჰუმანიტარული სფეროს ისტორია (Geistesgeschichte) ვარაუდობს. რომანტიზმს გერმანულ ლიტერატურაში უმეტესად შეისწავლიან იმ ფილოსოფიის ფონზე, რომელიც განავითარეს და ჩამოაყალიბეს პროფესიონალმა ფილოსოფოსებმა — ფიხტემ და შელინგმა, ასევე, მწერლებმა — შლეგელმა, ნოვალისმა და სხვებმა, რომელთაც გერმანულ ლიტერატურაში ცენტრალურ ადგილს ნამდვილად ვერ მივუჩინებ: მათმა ნაწარმოებებმა დიდი კვალი ვერ დატოვეს

და ვერც მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევიან. გერმანული რომანტიზმის უდიდეს პოეტებსა და დრამატურგებს, ხშირ შემთხვევაში, მხოლოდ და მხოლოდ უმნიშვნელო ურთიერთობა ჰქონდათ იმდროინდელ ფილოსოფიასთან (მაგ. ე. თ. ა. ჰოფმანი და აიხენდორფი (Eichendorff), რომელიც ტრადიციული კათოლიკე გახლდათ), ან ავითარებდნენ ისეთ ფილოსოფიურ თვალსაზრისს, რომელიც განსაკუთრებით მიუღებელი, სადავო იყო რომანტიზმის ფილოსოფოსებისთვის. გავიხსენოთ თუნდაც ჟან-პოლ რიხტერი (Jean Paul Richter), რომელიც გამუდმებით თავს ესხმოდა ფიხტეს, ან კლაისტი, რომელიც კანტის იდეების ზეგავლენას განიცდიდა. თვით გერმანული რომანტიზმის პერიოდშიც კი ფილოსოფიისა და ლიტერატურის მტკიცე კავშირს მხოლოდ მაშინ დავასაბუთებთ, თუ გამოვიკვლევთ ფიხტეს აღიარებული მონაფეების, ნოვალისისა და ფრიდრიხ შლეგელის ფრაგმენტებს და თეორიულ ნაშრომებს. მათ მოსაზრებებს კი, რომელთაც ისინი იშვიათად აქვეყნებდნენ, კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან ძალიან ცოტა რამ ჰქონდათ საერთო.

შეხედულებას იმის შესახებ, რომ ფილოსოფიასა და ლიტერატურას შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს, ხშირად შეცდომაში შევყავართ. ამ კავშირის დამადასტურებელი არგუმენტები გაზვიადებულია, რადგან ისინი ემყარება ლიტერატურის იდეოლოგიის, სხვადასხვა მრწამსისა და თვალსაზრისის შესწავლას და, ასევე, ისეთ პროგრამებსაც, რომლებიც, როგორც ჩანს, საზრდოობენ არსებული, მზა ესთეტიკური ფორმულირებებით და რეალურ მხატვრულ პრაქტიკასთან მხოლოდ მცირედი შეხება აქვთ. თუმცა, ასეთი სკეპტიციზმი ფილოსოფიასა და ლიტერატურას შორის არსებულ მჭიდრო ინტეგრაციის მიმართ, რასაკვირველია, არ გამორიცხავს მათ შორის გარკვეულ ურთიერთობას. ისიც შეიძლება დავუშვათ, რომ ზოგიერთ ეპოქაში პარალელურად ვითარდებოდა ფილოსოფიური და ლიტერატურული მიმდინარეობები, რასაც, ალბათ, მეტწილად ხელს უწყობდა თავად ეპოქათა სოციალური ფონი, სხვადასხვა მოვლენა, რომლებიც ლიტერატურაშიც და ფილოსოფიაშიც გარკვეულ კვალს ტოვებდნენ. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც კი, ბოლომდე არ უნდა დავეყრდნოთ ზემოთ აღნიშნულ საერთო, სოციალურ ფონს. ფილოსოფიის ესა თუ ის მიმდინარეობა ხშირად წარმოიშობოდა და ვითარდებოდა

ლიტერატურის თეორია

საზოგადოების იმ გარკვეულ კლასში, რომელიც შეიძლება ძალიან განსხვავებული ყოფილიყო პოეზიის შემქმნელთაგან, არა მარტო საზოგადოებრივი კავშირებით, არამედ სოციალური წარმომავლობითაც. ლიტერატურასთან შედარებით, ფილოსოფია თავისი არსით კიდევ უფრო მეტად არის დაკავშირებული ეკლესიასთან და აკადემიურ სწავლებასთან. ისევე, როგორც ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სხვა სფეროს, მასაც აქვს საკუთარი ისტორია, საკუთარი დიალექტიკა: მის ქვეჯგუფებსა და მიმდინარეობებს, ჩვენი აზრით, არა აქვთ იმდენი საერთო ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან, როგორც ამას ჰუმანიტარული სფეროს ისტორიის (Geistesgeschichte) მრავალი მკვლევარი მიიჩნევს.

ლიტერატურული ცვლილებების ასხნა „ეპოქის სულის“ მეშვეობით ნამდვილად ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულად გვეჩვენება მაშინ, როცა ეს სული გადაიქცევა რალაც მითურ ინტერალად და აბსოლუტად. არადა, ყველაზე დიდი ფუნქცია, რაც მას აკისრია, არის ის, რომ მიგვანიშნებს რთულ და მიჩქმალულ პრობლემაზე. გერმანული Geistesgeschichte აქამდე, ჩვეულებრივ, მხოლოდ იმას ახერხებდა, რომ ერთი რიგის (ხელოვნების ან ფილოსოფიის) კრიტიკრიუმებს ავრცელებდა მთელი კულტურული შემოქმედების სფეროზე. შემდეგ ეპოქასაც და ცალკეულ ლიტერატურულ ნაწარმოებსაც ახასიათებდა ისეთი გაურკვეველი და საპირისპირო ცნებების საშუალებით, როგორებიცაა: კლასიციზმი და რომანტიციზმი, რაციონალიზმი და ირაციონალიზმი. „ეპოქის სულის“ იდეას ხშირად დამლუპველი შედეგი მოუტანია დასავლური ცივილიზაციის უწყვეტობის იდეისთვის: მიიჩნეოდა, რომ ყოველი ეპოქა იმდენად თავისებური და იზოლირებულია, ხოლო მათ მიერ ასახული ცვლილებები იმდენად რადიკალურია, რომ Geisteswissenschaftler საბოლოოდ სრულდებოდა არა მარტო სრულ ისტორიული რელატივიზმით (ყველა ეპოქა თავისებურად კარგია), არამედ ინდივიდუალობისა და ორიგინალობის მცდარი კონცეფციითაც, რომელიც უგულებელყოფს ადამიანური ბუნების, ცივილიზაციისა თუ ხელოვნების ფუნდამენტურ, ყველა დროისათვის დამახასიათებელ, მარადიულ ღირებულებებს. შპენგლერის აზრით, არსებობს ჩაკეტილი კულტურული ციკლები, რომელთა წარმოშობა თითქოს ფატალური მოვლენაა. ესაა თავის თავში ჩაკეტილი, მაგრამ მაინც აუხსნელად პარალელური პერიო-

დები. გამოდის, რომ ანტიკურობა არ გრძელდება შუა საუკუნეებში, ხოლო დასავლური ცივილიზაციის უწყვეტობა მთლიანად უარყოფილია ან მივინყებულა.

ამ ფანტასტიკურმა მოსაზრებებმა, რა თქმა უნდა, არ უნდა მიჩქმალოს კაცობრიობის ზოგადი ისტორიის პრობლემა, ყოველ შემთხვევაში, დასავლური ცივილიზაციის პრობლემა მაინც. ჩვენ სრულიად დარწმუნებული ვართ, რომ გამოსავალი, რასაც ტრადიციული **Geistesgeschichte** გვთავაზობს, ნაჩქარევი და მოუმნიშვნელია; ის მეტისმეტად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს კონტრასტებსა და ანალოგიებს; სტილთა და აზროვნების ფორმათა ცვალებადობას კრიტიკის გარეშე ტოვებს და მტკიცედ სწამს ადამიანის ყველა სახის მოღვაწეობის სრული ინტეგრაციისა.

ლიტერატურის მკვლევარმა თავი უნდა დაანებოს ისეთ მასშტაბურ პრობლემებზე ფიქრს, როგორცაა ისტორიის ფილოსოფია და ცივილიზაციის უმთავრესი ინტეგრალი და ყურადღება უნდა მიაქციოს იმ საკითხს, რომელიც არათუ არაა გადანყვებილი, არამედ ჯერ წესიერად არც კი განხილულა. ეს გახლავთ შემდეგი: მაინც როგორ ხდება იდეების შეღწევა ლიტერატურაში? რათქმა უნდა, ეს არ ეხება იდეებს რომელთაც ტექსტში მხოლოდ, ასე ვთქვათ, „საშენი მასალის“ ინფორმაციის ფუნქცია აკისრია. ჩვენ მხოლოდ ის შემთხვევები გვანტერესებს, როცა ეს იდეები ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად იქცევა ტექსტის ქსოვილის ნაწილად, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ისინი უბრალოდ იდეები კი აღარ არიან ჩვეულებრივი გაგებით, არამედ სიმბოლოდ, მითადაც კი გადაიქცევიან. არსებობს დიდაქტიკური პოეზიის საკმაოდ დიდი ნაწილი, რომელშიც იდეები, უბრალოდ, გადმოცემულია და ვერსიფიკაციის, მეტაფორის ან ალეგორიის საშუალებით არის გაფორმებული. არსებობს იდეათა რომანებიც, მაგ. ჟორჟ სანდის და ჯორჯ ელიოტის, სადაც მსჯელობენ სოციალურ, მორალურ თუ ფილოსოფიურ „პრობლემებზე“. ინტეგრაცია უფრო მაღალ საფეხურს აღწევს ისეთ რომანში, როგორცაა მელვილის „მოზი დიკი“ (*Moby Dick*), რომლის მთელი შინაარსსაც მითური დატვირთვა აქვს. ან ავიღოთ რობერტ ბრიჯესის (*Bridges*) „სილამაზის ანდერძი“ (*Testament of Beauty*), რომლის იდეაც გადმოცემულია ერთი ფილოსოფიური მეტაფორით. და, რა თქმა უნდა, არსებობს დოსტოევსკიც, რომლის რომანებშიც იდეათა დრამა თამაშდება კონკრეტულ პერსონაჟთა და მოვლენათა

ლიტერატურის თეორია

ენაზე, მათი საშუალებით. რომანში „ძმები კარამაზოვები“ ოთხივე ძმა სიმბოლურად განასახიერებს იდეოლოგიურ კამათს, რომელიც იმავდროულად პიროვნული დრამაც არის. კამათის იდეოლოგიური დასკვნა მთავარი გმირების პირადი უბედურების განუყოფელი ნაწილია.

საკითხავი ის არის, ჩაითვლება თუ არა ხელოვნების დიად ნიმუშებად ეს ფილოსოფიური რომანები და პოემები — ვთქვათ, დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“ თუ გოეთეს „ფაუსტი“ — მხოლოდ თავიანთი ფილოსოფიური შინაარსის გამო? ხომ არ სჯობს, შევთანხმდეთ იმაზე, რომ „ფილოსოფიურ სიმართლეს“, როგორც ასეთს, არ გააჩნია მხატვრული ღირებულება, ზუსტად ისევე, როგორც ვეცადეთ დაგვემტკიცებინა, რომ არც ფსიქოლოგიურ და არც სოციალურ სიმართლეს არა აქვს არანაირი მხატვრული ღირებულება? ფილოსოფია, იდეოლოგიური შინაარსი, თუ ის გადმოცემულია შესაფერის კონტექსტით, უფრო მკვეთრად წარმოაჩენს ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას, რადგანაც იგი აძლიერებს რამდენიმე მნიშვნელოვან მხატვრულ თვისებას: სირთულეს და სიმწყობრეს. თეორიული ცოდნა ხელოვანს ეხმარება, უფრო მეტ სიღრმეებსა და მასშტაბებს შეეჭიდოს. მაგრამ ეს სულაც არაა აუცილებელი. ხელოვანს ხელს შეუშლის ზომიერად აღიქმადი იდეოლოგია, თუ იგი ბუნებრივად არ გაიშლება ნაწარმოების ქსოვილში, თუ ის მისი ერთიანი ნაწილი არ გახდება. კროჩე ამტკიცებს, რომ „ღვთაებრივ კომედიამი“ პოეზიის სტროფებს ენაცვლება გართიმული თეოლოგიისა და ფსევდომეცნიერების სტროფები.³¹ აშკარაა, რომ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილი ძალზე დააზარალა ზედმეტმა ინტელექტუალიზმმა და იგი მუდმივად დაუფარავი ალეგორიის ზღვარზე იმყოფება; დოსტოევსკისთან კი ხშირად იგრძნობა შეუთანხმებლობა მწერლის მხატვრულ ოსტატობასა და აზრის სიმძიმეს შორის. ზოსიმე, რომელიც დოსტოევსკის აზრებს გადმოგვცემს, ივან კარამაზოვთან შედარებით ნაკლებად დამაჯერებელი სახეა. იმავე წინააღმდეგობას, ოღონდ უფრო დაბალი რეგისტრით, გამოხატავს თომას მანის „ჯადოსნური მთა“: პირველი თავები, სადაც გაცოცხლებულია სანატორიუმის სამყარო, მხატვრული ოსტატობით ბევრად აღემატება მომდევნო თავებს, რომლებიც სხვა არაფერია, თუ არა ვრცელი ფილოსოფიური მსჯელობა. ლიტერატურის ისტორიას ისეთი იშვიათი შემთხვევებიც ახსოვს, როდესაც იდეები განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენენ, როდესაც მოქ-

მედი პირები და თვით მოქმედებაც უბრალოდ კი არ წარმოადგენენ იდეებს, არამედ თავად ხდებიან ხორცშესხმული იდეები; როდესაც ხდება ფილოსოფიისა და ხელოვნების გარკვეული ინტეგრაცია. ხატი იქცევა იდეად და იდეა იქცევა ხატად. მაგრამ განა ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ დროს ხელოვნება თავის მწვერვალს აღწევს, როგორც მიიჩნევს მრავალი ფილოსოფიურად განწყობილი კრიტიკოსი? ალბათ, მართალია კროჩეს თვალსაზრისი „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის შესახებ: „როდესაც პოეზია იმგვარად აღმატებული ხდება, რომ თავის თავსაც კი აღემატება, ის კარგავს თავის რაობას და ალბათ არასრულფასოვნადაც უნდა მივიჩნიოთ, რადგან, რაც მას აკლია, ეს სწორედ პოეზიაა“.³² ყოველ შემთხვევაში, ის მაინც უდავოდ უნდა ვაღიაროთ, რომ ფილოსოფიური პოეზია, რაც უნდა ინტეგრირებული იყოს, ის მაინც პოეზიის მხოლოდ ერთ-ერთ სახეობას წარმოადგენს და არც ლიტერატურაში უკავია მთავარი ადგილი, თუ, რა თქმა უნდა, იმ აზრს არ ვიზიარებთ, რომ პოეზია თავისი არსით მისტიკური, გამოცხადების მსგავსი უნდა იყოს. ფილოსოფიის ჩანაცვლება პოეზიით არ მოხდება; პოეზიას თავისი დანიშნულება და მიზანი აქვს. იდეათა პოეზია კი პოეზიის ერთ-ერთი სახეობაა და ფასდება არა იმით, თუ რა იდეებისგან შედგება, არამედ ტექსტში მათი ინტეგრაციის ხარისხისა და მხატვრული ოსტატობის სიძლიერის მიხედვით.

თავი მეთერთმეტი

ლიტერატურა და ხელოვნების სხვა დარგები დარბეზი

*

ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვა დარგების ურთიერთმიმართება (ნატიფი ხელოვნება, მუსიკა) მეტად მრავალფეროვანი და რთულია. პოეტებს თავიანთი შთაგონების წყარო ზოგჯერ მხატვრობაში, ქანდაკებასა და მუსიკაში უპოვიათ. ადამიანებისა და ბუნების სხვა ცოცხალ შვილთა გარდა, პოეზიის თემად შეიძლება ხელოვნების ნიმუშებიც იქცეს. ლიტერატურის თეორიას არანაირ პრობლემას არ უქმნის ის ფაქტი, რომ პოეტებს ხშირად აღუწერიათ ქანდაკებები, მხატვრული ტილოები, მუსიკალური ნაწარმოებები. ზოგი კრიტიკოსი ვარაუდობს, რომ სპენსერმა ისარგებლა ზოგიერთ გობელენზე გამოსახული თუ მოძრავ სცენებზე წარმოდგენილი ისტორიის ამსახველი ცოცხალი სურათებით და ისინი თავის ლექსებში გამოიყენა. კლოდ ლორენისა (Claude Lorrain) და სალვატორე როსას (Salvatore Rosa) ფერწერულმა ტილოებმა გავლენა მოახდინეს მე-18 ს-ის ლანდშაფტურ პოეზიაზე; კიტსმა კლოდ ლორენის ერთ-ერთი სურათი გამოიყენა თავისი ლექსისთვის „ოდა ბერძნულ ურნას“.¹ სტივენ ა. ლარაბი განიხილავს ალუზიებს ბერძნულ სკულპტურაზე და ამავე რიგის მოტივებს ინგლისურ პოეზიაში.² ალბერ ტიბოდემ (Thibaudet) დაასაბუთა, რომ მალარმეს „ფავნის შუადღის“ შექმნა შთაგონა ლონდონის ეროვნულ გალერეაში ნანახმა ბუშეს (Boucher) ტილომ.³ მრავალმა პოეტმა, განსაკუთრებით, მე-18 ს-ის ისეთმა პოეტებმა, როგორებიც არიან ჰიუგო, გოტიე, პარნასელები და ტიკი, შექმნეს ლექსები ამა თუ იმ მხატვრული ტილოს შესახებ. პოეტებს, რა თქმა უნდა, თავიანთი თეორიები აქვთ ფერწერის თაობაზე და საყვარელი მხატვრებიც ჰყავთ. საჭიროა ამ საკითხის შესწავლა იმის დასასაბუთებლად, რომ ზემოხსენებული თეორიები გარკვეულწილად, უკავშირდება პოეტების შეხედულებებს ლიტერატურის შესახებ და მათ ლიტერატურულ გემოვნებას. ეს

ნამდვილად დიდი, თითქმის შეუსწავლელი სფეროა, რომელთა კვლევა მხოლოდ ბოლო ათწლეულებში დაიწყო.⁴

თავის მხრივ, რასაკვირველია, ლიტერატურაც შეიძლება იქცეს ნახატის ან მუსიკალური ნაწარმოების თემად, განსაკუთრებით ვოკალური და პროგრამული მუსიკისა. ლიტერატურა, ყველაზე მეტად კი ლირიკული პოეზია და დრამა ძალზე მჭიდროდ თანამშრომლობდნენ მუსიკასთან. სულ უფრო მატულობს იმ გამოკვლევათა რიცხვი, რომლებიც ყურადღებას ამახვილებენ შუა საუკუნეების ჰიმნებისა და ელისაბედის ხანის ლირიკული პოეზიის ახლო კავშირზე მუსიკასთან — თითქოსდა ისინი მუსიკისთვის არის დაწერილი.⁵ ხელოვნების ისტორიის სფეროში გამოჩნდა მთელი რიგი სწავლულებისა (ერვინ პანოფსკი, ფრიც საქსლი და სხვები), რომლებიც შეისწავლიან ხელოვნების ნიმუშთა კონცეფციურ და სიმბოლურ მნიშვნელობას („იკონოლოგია“) და, ამასთან ერთად, ხშირად იკვლევენ მათ კავშირს ლიტერატურასთან, იმას, თუ რა იქცა მათი ავტორების შთაგონების წყაროდ.⁶

წყაროებისა და ურთიერთზეგავლენის, თანამშრომლობისა და შთაგონების საკითხებთან ერთად, წამოიჭრება გაცილებით უფრო რთული პრობლემა. კერძოდ, ლიტერატურის ისტორიას ახსოვს ისეთი შემთხვევები, როცა ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა სცადა მიეღწია ფერწერული ან მუსიკალური ეფექტისათვის და ქცეულიყო სიტყვებში გაცოცხლებულ ნახატად ან მუსიკად. ისეთი შემთხვევებიც გვახსოვს, როცა პოეზიამ სცადა ქანდაკების განცდა აღეძრა მკითხველში. კრიტიკოსისგან არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ ის მკაცრად დაგმობს ჟანრთა ასეთ აღრევას. ასეც მოიქცა ლესინგი თავის „ლაოკონში“ (Laokoön) და ირვინგ ბებიტი (Irving Babbitt) „ახალ ლაოკონში“ (The New Laokoön), მაგრამ ვერვინ უარყოფს, რომ ხელოვნების დარგები ერთმანეთს დასესხებიან მათთვის დამახასიათებელ ეფექტებს და შედეგად წარმატებული ყოფილა. რასაკვირველია, არავინ აპირებს იმის მტკიცებას, რომ შესაძლებელია მეტამორფოზა პირდაპირი გაგებით: პოეზიის გადაქცევა ქანდაკებად, მუსიკად ან ფერწერულ ტილოდ. როდესაც ტერმინს „სკულპტურული“ ვიყენებთ პოეზიის მიმართ, თუნდაც ეს ლანდორის (Landor), გატიეს (Gautier) ან ჰერედიას (Heredia) პოეზია იყოს, ეს მხოლოდ და მხოლოდ არაზუსტი მეტაფორაა, რომელიც გულისხმობს, რომ კონკრეტული პოეტური ნაწარმოები გარკვეულწილად

ლიტერატურის თეორია

ბერძნული ქანდაკების მსგავს შეგრძნებას გვიტოვებს, იქნება ეს თეთრი მარმარილოსთან თუ თაბაშირთან დაკავშირებული სიგრილის შეგრძნება, ან გარინდების, სიჩუმის განცდა, სიცხადე, მკვეთრი კონტურები. თუმცა, უნდა ვალიაოთ, რომ სიგრილის განცდა პოეზიაში სრულიად განსხვავდება იმ განცდისაგან, რასაც მარმარილო აღძრავს ჩვენში. ეს ეხება თეთრი ფერის წარმოსახვით განცდასაც; გარინდების შეგრძნება პოეზიაში სრულიად განსხვავდება ქანდაკებისეული გარინდებისაგან. როდესაც უილიამ კოლინზის ნაწარმოებს „ოდა საღამოსადმი“ (Ode to Evening) უწოდებენ „სკულპტურულ ლექს“, ამით იმისი თქმა როდი უნდათ, რომ მას რაიმე კავშირი აქვს ქანდაკებასთან.⁷ ერთადერთი, რისი გაანალიზებაც ობიექტურად შეიძლება, ეს არის ნელი, საზეიმო მეტრი და პოეტური ენა, რომელიც იმდენად უჩვეულოა, რომ იძულებული ვხდებით მთელი ყურადღება ცალკეულ სიტყვებს მივაპყროთ და ეს კიდევ უფრო ანელებს კითხვის ტემპს.

მაგრამ იმაზე მაინც ვერ დავხუჭავთ თვალს, თუ როგორი წარმატებით სარგებლობს ჰორაციუსის ფორმულა *ut pictura poesis* (ლათ. სიტყვა-სიტყვით „რაც მხატვრობაა, ისაა პოეზიაც“; როგორც მხატვრულ ტილოს სჭირდება ყოველი კუთხიდან შესწავლა, ისე სჭირდება პოეტურ ნაწარმოებსაც. — მთარგმნელის შენიშვნა).⁸ ალბათ, კითხვის პროცესში მკითხველის გონებაში ნამდვილად არ ხდება სცენებისა თუ სურათების წარმოდგენა იმ ინტენსიურობით, როგორც ამას ამტკიცებენ. მაგრამ ხომ არსებობდნენ პოეტებიცა და ეპოქებიც, რომლებიც მკითხველს გონების თვალს უხელდნენ და თავიანთ პოეზიას მხატვრული ტილოსავით უშლიდნენ. შეიძლება, ლესინგი სამართლიანად აკრიტიკებდა არიოსტოს იმის გამო რომ ეს უკანასკნელი ჩამოთვლიდა ქალის სილამაზის ატრიბუტებს, რაც მკითხველის გონებაში ვერ წარმოქმნიდა ნაკითხულის შთამბეჭდავ ვიზუალურ ხატს (თუმცა, ეს არ ნიშნავს, რომ არიოსტოს სტრიქონები პოეტურობის კუთხითაც მოიკოჭლებს). მიუხედავად ამისა, მე-18 ს-ის ხატოვანი წერის იდეით შეპყრობილთ, ასე, ერთი ხელის მოსმით, ვერ უარფყოფთ. თანამედროვე ლიტერატურაში, შატობრიანიდან მოყოლებული ვიდრე პრუსტამდე, მრავლად ვნახავთ ისეთ სცენას, რომელთა ეფექტი ფერწერული ტილოს ეფექტს უტოლდება და მკითხველს ძალაუნებურად იმდროინდელი მხატვრობის ნიმუშები

წარმოუდგება თვალწინ. წარმოვიდგინოთ ისეთი მკითხველი, რომელიც საერთოდ ვერ ერკვევა მხატვრობაში. ასეთი მკითხველის შემთხვევაში უკვე საეჭვოა, შეძლებს თუ არა პოეტი, რომ თავისი პოეზიით ფერწერულ ეფექტს მიაღწიოს. და მაინც, უნდა ვაღიაროთ, რომ კულტურის ისტორიის განმავლობაში მწერლებმა მართლაც მოახერხეს ის, რომ მათ ნაწარმოებთა კითხვისას მკითხველის გონებაში ცოცხლდება ერთგვარი ფერწერული სიმბოლო, მიმანიშნებელი მე-18 ს-ის ლანდშაფტური ფერწერისა თუ იმ იმპრესიონისტული მხატვრობის ეფექტისა, რომლითაც ცნობილია ჯეიმს უისტლერი, თუ მისი მსგავსი სხვა მხატვრები.

შესწევს თუ არა პოეზიას იმის უნარი, რომ მოახდინოს ჩვენზე ისეთივე ზემოქმედება, როგორსაც ახდენს მუსიკა? ეს უფრო საეჭვოდ გვეჩვენება, თუმცა ფართოდაა გავრცელებული მოსაზრება, რომ პოეზიას ეს ძალუძს. თუ გულდასმით გავაანალიზებთ იმას, თუ რას ვგულისხმობთ ლექსის „მუსიკალურობაში“, აღმოჩნდება, რომ მას არავითარი კავშირი არა აქვს მუსიკის „მელოდიასთან“; „მუსიკალურობა“ გულისხმობს ფონეტიკური ერთეულების განლაგებას, თავის არიდებას თანხმოვანთა დაჯგუფებისათვის ან, უბრალოდ, გარკვეული რიტმული ეფექტის არსებობას. ისეთი რომანტიკოსი პოეტები, როგორიცაა ტიკი, მოგვიანებით კი ვერლენი, მუსიკალური ეფექტის შექმნის მიზნით უგულბელყოფდნენ ლექსის აზრობრივ სიმწყობრესა და ლოგიკურ კონსტრუქციებს, და ყურადღებას დენოტაციაზე მეტად კონოტაციაზე ამახვილებდნენ. თუმცა უნდა ვთქვათ, რომ არამკაფიო კონტურები, აზრის ბუნდოვანება და ალოგიკურობა, პირდაპირი გაგებით, სულაც არ გახლავთ „მუსიკალური“ ხელოვნების ნიშან-თვისება. მუსიკის სტრუქტურის ლიტერატურული იმიტაციები, მაგალითად, ლაიტმოტივი, სონატა ან სიმფონია უფრო კონკრეტულ სურათს წარმოგვიდგენს. მაგრამ რატომ არ შეიძლება, მუსიკის გამომსახველობით საშუალებებად აღიარებულ განმეორებად მოტივებში, ან განწყობათა კონტრასტულობასა თუ ჰარმონიაში ამოვიცნოთ ისეთი ნაცნობი ლიტერატურული სტილისტური ხერხები, როგორებიცაა განმეორებადობა, კონტრასტი და სხვ., რომლებიც დამახასიათებელია ხელოვნების ყველა დარგისთვის.⁹ იმ შედარებით იშვიათი შემთხვევების განხილვისას, როდესაც პოეზია მართლაც მოგვაგონებს გარკვეულ მუსიკალურ

ლიტერატურის თეორია

ბგერებს, მაგ., ვერლენის „ქვითინი გრძელი ვიოლინოთა“ (‘Les sanglots longs des violons’) ან პოს „ზარები“ (‘Bells’), უნდა ვალიაროთ, რომ მუსიკალური ინსტრუმენტის ტემბრის თუ ზარების მეტად განზოგადებული ხმების ეფექტი მიღწეულია სხვა არაფრის, თუ არა ბგერათმბიბადვის ხარჯზე.

ლექსები ინერებოდა, რა თქმა უნდა, მუსიკალური ნაწარ-
მოებებისთვისაც. ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ ელისაბე-
დის ხანის სიმღერები და ყველა საოპერო ლიბრეტო. ისტორიას
ახსოვს ისეთი იშვიათი შემთხვევებიც, როცა პოეტიცა და კომ-
პოზიტორიც ერთი და იგივე პიროვნება ყოფილა; თუმცა, გაგვი-
ჭირდება იმის დამტკიცება, რომ მუსიკისა და ლექსის შექმნა
ოდესმე სინქრონულ პროცესს წარმოადგენდა. ზოგჯერ ვაგნერიც
კი თავის „დრამებს“ მრავალი წლით უფრო ადრე ქმნიდა, ვიდრე
მათ სასურველ მუსიკას მოარგებდა; ისიც ცნობილია, რომ მრავა-
ლი ლექსი უკვე მზა მელოდისთვის დაუნერიათ. და მაინც, ურთ-
იერთდამოკიდებულება მუსიკასა და მართლაც დიდებულ პოეზი-
ას შორის საკმაოდ უმნიშვნელო ჩანს, თუ თვალს გადავავლებთ იმ
მცირერიცხოვან წარმატებულ შემთხვევებსაც, როდესაც კარგი
მუსიკა და ასევე კარგი ტექსტი ერთმანეთს ჰარმონიულად ეს-
ადაგება. კომპოზიციურად და იდეურად სრულყოფილი, კარგად
შეკრული ლექსები ადვილად არ ემორჩილებიან მუსიკის ენას, იმ
დროს, როცა არაფრით გამორჩეულ თუ უხეირო პოეზიაზე (მაგ.
ჰაინეს თუ ვილჰელმ მიულერის მრავალი ადრეული ლექსი) შუ-
ბერტისა თუ შუმანის უმშვენიერესი სიმღერები შეიქმნა. თუ საქმე
მართლაც მაღალმხატვრულ პოეზიასთან გვაქვს, მუსიკის ენაზე
მის თარგმნას ხშირად ზიანი მოაქვს მისთვის. რადგანაც, ამ დროს
ხშირია პოეტური ნაწილის დამახინჯება ან სულაც მიჩქმალვა, იმ
შემთხვევაშიც კი, როცა მუსიკა თავისთავად მართლაც ღირე-
ბულია. ამისთვის ბევრი მაგალითის მოყვანა არც არის საჭირო.
გავიხსენოთ თუნდაც ვერდის მუსიკით გადმოცემული შექსპირის
„ოტელო“. ჩვენს თვალსაზრისს ადასტურებს ასევე მუსიკა, რო-
მელიც დაინერა გოეთეს მრავალი ლექსისთვის და ფსალმუ-
ნისთვის. მტკიცება აღარ სჭირდება იმას, რომ მუსიკა და პოეზია
ურთიერთმოქმედებენ, მაგრამ პოეზიის საუკეთესო ნიმუშები
მუსიკისადმი დიდი მიდრეკილებით არ გამოირჩევა, ზუსტად ისე-
ვე, როგორც ყველაზე დიდებულ მუსიკას ნამდვილად არ სჭირდ-
ება სიტყვები.

როდესაც მსჯელობენ ნატიფ ხელოვნებასა და ლიტერატურას შორის არსებული პარალელების შესახებ, ხშირად გავიგონებთ ასეთ ფრაზას: მავანი სურათი და მავანი ლექსი ერთსა და იმავე განწყობას იწვევს; მაგ., მხიარულად და უზრუნველად ვგრძნობ თავს, როდესაც მოცარტის მენუეტს ვუსმენ, ვატოს პეიზაჟს ვუმზერ ან ანაკრეონულ ლექსს ვკითხულობო. ჩვენი მიზანი კი ზუსტი ანალიზია, რომელსაც ამგვარი სახის პარალელიზმები დიდად ვერ წაადგება: მუსიკალური ნაწარმოებით მოგვრილი სიხარული განსხვავდება, ზოგადად, სიხარულისგან და მას ვერც რაიმე კონკრეტული მიზეზით აღძრულ სიხარულს შევადარებთ, თუმცა, ეს მაინც მუსიკით გამოწვეული ემოციაა და მისი აღქმა კონკრეტული მუსიკის შინაარსთან არის დაკავშირებული. მუსიკით გამოწვეულ და ცხოვრებისეულ ემოციებს მხოლოდ საერთოებუნება აკავშირებთ. თუ ჩვენ მაინც ვეცდებით და შეძლებისდაგვარად განვსაზღვრავთ ამ ემოციებს, მაინც სრულიად დაშორებულნი აღმოვჩნდებით იმ კონკრეტული საგნისგან, რომელმაც ეს შეგრძნება გამოიწვია. პარალელები ხელოვნების ორ რომელიმე დარგს შორის, სანამ ისინი ემყარება მხოლოდ მკითხველისა თუ მაყურებლის ინდივიდუალურ რეაქციების, აგრეთვე — ხელოვნების ამ ორი დარგის მსგავსი აღქმის აღწერას, არასდროს დაექვემდებარება შემომწმებასა და დაზუსტებას და, ამდენად, ამ ორი დარგის ჩვენიული გაგებაც თანაზომიერად არ განვითარდება.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგების მიმართ კიდევ ერთი საერთო მიდგომა გულისხმობს ხელოვანთა ჩანაფიქრისა და მათი თეორიების შესწავლას. ცხადია, შეიძლება დავამტკიცოთ, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს მიღმა არსებულ თეორიებსა და ფორმულებს, ასევე — კლასიციზმისა თუ რომანტიზმის მიმდინარეობებს, გარკვეული მსგავსება აკავშირებს. სხვადასხვა დარგის ხელოვანთა განცხადებებშიც მრავალი რამ შეიძლება მსგავსად და იდენტურად მოგვეჩვენოს. თუმცაღა, „კლასიციზმი“ მუსიკაში ლიტერატურული „კლასიციზმისაგან“ განსხვავებით სულ სხვა რამეს უნდა ნიშნავდეს უბრალო მიზეზის გამო: თუ არ ჩავთვლით მცირერიცხოვან ფრაგმენტებს, ნამდვილად არაფერი ვიცით ანტიკური მუსიკის შესახებ, რომელიც ისევე დაუდებდა სათავეს მუსიკის განვითარებას, როგორც ჩამოაყალიბა და გა-

ლიტერატურის თეორია

ნავითარა ლიტერატურა ანტიკური ხანის ნიმუშებმა და მხატვრულმა ნორმებმა. იგივე შეიძლება ითქვას მხატვრობის შესახებ. პომპეისა და ჰერკულანუმის ფრესკების აღმოჩენამდე სახვით ხელოვნებაზე დიდ გავლენას როდი ახდენდა კლასიკური მხატვრობა, მიუხედავად იმისა, რომ მასთან მიმართებაში ხშირად ახსენებდნენ კლასიკურ თეორიებსა და ბერძენ მხატვრებს, მაგალითად, აპელესს, ასევე — უძველეს ფერწერულ ტრადიციებს, რომელთაც ანტიკური ხანიდან ჩვენამდე შუა საუკუნეების გავლით უნდა მოეღწია. თუმცა, ქანდაკებისა და არქიტექტურისთვის კლასიკური მოდელები და გაცილებით უფრო ღირებული იყო, ვიდრე ხელოვნების სხვა რომელიმე დარგისთვის (ლიტერატურის ჩათვლით). გამოდის, რომ თეორიები და გააზრებული ჩანაფიქრები სხვადასხვაგვარია ხელოვნების სხვადასხვა დარგში და, საბოლოო ანგარიშში. ძალიან ცოტას, ან საერთოდ არაფერს გვაუწყებს ხელოვნების შემოქმედების რეალური შედეგების, ანუ მისი ქმნილებისა და ამ ქმნილების კონკრეტული შინაარსისა და ფორმის შესახებ.

ავტორის ჩანაფიქრის ცოდნა დიდად ვერ გვეხმარება კონკრეტული ტექსტის განმარტებაში. ამაში ის მცირერიცხოვანი შემთხვევები დაგვარწმუნებს, როდესაც მხატვარიც და პოეტიც ერთი და იგივე პიროვნებაა. მაგ., თუ შევადარებთ უილიამ ბლეიკის პოეზიას მისსავე მხატვრობას ან იმავეს მოვიმოქმედებთ დანტე გაბრიელ როსეტის (Rossetti) მიმართ, დავინახავთ, რომ მათი მხატვრობა და პოეზია ბუნება ძალზე განსხვავდება ერთმანეთისაგან, ხშირად კი ურთიერთსაპირისპირო ხასიათისაა, თანაც არა მარტო ტექნიკური თვალსაზრისით. ბლეიკი ხატავს გროტესკულ პატარა ცხოველს და ესაა ილუსტრაცია მისი ცნობილი ლექსისთვის: „ვეფხვო, უღრანში დაძრნი ეული,/ ნისლად გეხვევა ღამე გრძნეული,/ დაუოკებელ ძალად ქცეული/ ვინ გამოძერწა შენი სხეული?“ (ლექსის თარგმანი ეკუთვნის მაია ჯიჯვიშვილს —მთარგმნელის შენიშვნა). თეკერეიმ თვითონ დაასურათა საკუთარი „ამაოების ბაზარი“ (Vanity Fair), მაგრამ მისეულ თავმომწონედ, სულელურად მომღიმარი ბეკი შარპის კარიკატურულ სახეს საერთო არაფერი აქვს რომანის რთულ პერსონაჟთან. მიქელანჯელოს „სონეტებსა“ და მის ქანდაკებებსა თუ ნახატებს შორის მცირეოდენი მსგავსება შეინიშნება

სტრუქტურისა და ხარისხის თვალსაზრისით, თუმცა, მისი ყველა ქმნილებაში იგრძნობა ნეოპლატონური იდეების ზეგავლენა და ერთგვარი ფსიქოლოგიური მსგავსება.¹⁰ ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ხელოვნების ნაწარმოების „მედიუმი“ (შეუფერებელი, ცუდად შერჩეული ტერმინი, რომელიც დაზუსტებას საჭიროებს), მხოლოდ ხელოვანის მიერ გადასალახავი ტექნიკური დაბრკოლება როდია, იგი ტრადიციების შედეგად წინასწარ ჩამოყალიბებული ფაქტორიცაა და თავისი მძლავრი განმსაზღვრელი ბუნებით ინდივიდუალური ხელოვანის დამოკიდებულებასა და გამოხატვის საშუალებებს აყალიბებს და ფორმას უცვლის. ხელოვანი აზროვნებს კონკრეტული მასალიდან გამომდინარე და არ მიმართავს ზოგად იდეებს. კონკრეტულ მედიუმს კი თავისი საკუთარი ისტორია აქვს და, ხშირ შემთხვევაში, ძალიან განსხვავდება სხვა მედიუმის ისტორიისგან.

უფრო ნაყოფიერი შედეგის მისაღებად სასარგებლოა ხელოვნების დარგების შედარება (ხელოვანთა ჩანაფიქრებისა და თეორიების შედარების ნაცვლად) მათი საერთო სოციალური და კულტურული ფონის საფუძველზე. რასაკვირველია, შეიძლება აღვწეროთ ხელოვნებისა და ლიტერატურის მასაზრდოებელი ნიადაგი: დროის, ადგილისა და სოციალური ვითარების საერთო ფონი და ამით მივანიშნოთ იმ მთელ რიგ საერთო გავლენებზე, რომლებიც მათ განიცადეს. ხელოვნების დარგებს შორის მრავალი პარალელის გავლება მხოლოდ იმიტომ შეიძლება, რომ მკვლევრები არ ითვალისწინებენ სრულიად განსხვავებულ სოციალურ ფონს, რომელმაც განსაზღვრა ხელოვნების კონკრეტული ნაწარმოების ხასიათი ან მისი შემოქმედის ამოცანა. სოციალური კლასები, რომლებიც ხელოვნების გარკვეული ტიპის შემქმნელებად მოიაზრებიან ან თავად აქვთ მასზე მოთხოვნილება, შესაძლებელია სრულიად განსხვავდებოდნენ ერთ რომელიმე მოცემულ დროსა და სივრცეში. გოტიკური ტაძრების აგება და, მეორე მხრივ, ფრანგული ეპოსის შექმნა განაპირობა სხვადასხვაგვარმა სოციალურმა მოთხოვნილებებმა; ქანდაკებისა და რომანის შემფასებლები (და მათი მყიდველები), როგორც წესი, საზოგადოების ურთიერთგანსხვავებულ წრეებს განეკუთვნებიან. შეხედულება, თითქოს გარკვეულ დროსა და სივრცეში ხელოვნების დარგებს საერთო სოციალური ფონი აქვთ, ისეთივე

ლიტერატურის თეორია

მცდარია, როგორც მეორე აღიარებული შეხედულება, რომლის თანახმად, ინტელექტუალური გარემო, ფონი ხელოვნების ყველა დარგისთვის აუცილებლად იდენტური და ქმედითია. მეტად სახიფათოა მხატვრობის ინტერპრეტაცია იმდროინდელი ფილოსოფიის კუთხით. ჩარლზ დე ტოლენის.¹¹ მაგალითიც საკმარისია: მან პანთეისტური მონიზმის გამოვლინებად მიიჩნია უფროსი ბრეიგელის შემოქმედება, რომელიც ნიკოლაუს კუზანელისა (Cusanus) და პარაცელსის (Paracelsus) მოღვაწეობას გაუთანაბრა, და სპინოზასა და გოეთეს მოღვაწეობის ნანამძღვრად აღიარა. კიდევ უფრო სახიფათოა ხელოვნების დარგების „ახსნა“ „ეპოქის სულისკვეთების“ მეშვეობით, რასაც გერმანული Geistesgeschichte-ს სკოლა მიმართავს. ეს ტენდენცია ჩვენ ზემოთ გავაკრიტიკეთ.¹²

ჭეშმარიტი პარალელიზმები, რომლებიც მომდინარეობს იდენტური ან მსგავსი სოციალური თუ ინტელექტუალური ფონიდან, თითქმის არასოდეს არ ყოფილა კონკრეტული ტერმინოლოგიით გაანალიზებული. ჩვენს ხელთ არ არის გამოკვლევები, რომლებიც კონკრეტულად გვიჩვენებენ, მაგ., იმას, თუ როგორ ხდება, რომ მოცემულ დროსა და ვითარებაში ხელოვნების ყველა დარგი აფართოებს ან პირიქით ამცირებს თავიანთ სფეროებს, როცა საქმე „ბუნების“ მოვლენებს ეხება; როგორ უკავშირდება ხელოვნების ნორმები კონკრეტული სოციალური კლასების მოთხოვნებს და, აქედან გამომდინარე, რამდენად ექვემდებარებიან ეს ნორმები ერთგვაროვან ცვლილებებს; როგორ იცვლება ეს სთეტიკური ღირებულებები სოციალური რევოლუციების ზეგავლენით. ყველაფერი ეს გახლავთ კარგა მოზრდილი აუთენტიკური სივრცე, რომლის შესწავლა თითქმის არც დაწყებულა, მაგრამ დამაჯერებელ შედეგებს მოგვცემს ხელოვნების დარგთა შედარებითი კვლევისას. რასაკვირველია, ამ მეთოდით შეგვიძლია გამოვავლინოთ მხოლოდ ერთგვაროვანი ზეგავლენა, რომელსაც განიცდის ხელოვნების სხვადასხვა დარგი და არა ამ დარგების აუცილებელი სიახლოვე.

ამკარაა, რომ ხელოვნების დარგთა შედარების ერთ-ერთი მთავარი მეთოდი ეფუძნება ხელოვნების კონკრეტული ნიმუშების და მათი სტრუქტურული ურთიერთმიმართებების ანალიზს. ხელოვნების ჭეშმარიტი ისტორია (რომ არაფერი ვთქვათ ხელოვნების დარგთა შედარებით ისტორიაზე) ვერასოდეს შეიქმ-

ნება, თუ მთელ ჩვენს ყურადღებას არ მივაპყრობთ თავად ნაწარმოებთა ანალიზს და უკანა პლანზე არ გადავწევთ გამოკვლევებს, რომლებიც შეისწავლიან მკითხველისა თუ მაყურებლის, ან ავტორისა თუ ხელოვანის ფსიქოლოგიას. ასევე უნდა მოვიქცეთ იმ გამოკვლევებს, რომლებიც ლიტერატურის და ხელოვნების ნაწარმოებთა კულტურულ და სოციალურ გარემოს შეისწავლიან; ასე უნდა მოვიქცეთ იმ შემთხვევაშიც კი, თუ გვეჩვენება, რომ თავიანთი კუთხიდან მათ შეუძლიათ ნათელი მოპოვონ ჩვენი კვლევის საგანს. სამწუხაროდ, დღემდე თითქმის არ გაგვაჩნდა შესაფერისი საშუალებანი ხელოვნების დარგთა ამგვარი შედარებისთვის. აქ კი ერთი მეტად რთული შეკითხვა იბადება: რა შეიძლება მივიჩნიოთ ხელოვნების დარგთა საერთო და შესადარებელ საფუძვლებად? რას უნდა ემყარებოდეს ხელოვნების დარგთა შორის საერთოს, მსგავსების პოვნა? ამ კითხვაზე პასუხს ვერ გავცემს კროჩეს, ან რომელიმე სხვა მსგავსი თეორია, რომელიც ყველა ესთეტიკური პრობლემის გადაჭრას ინტუიციის უნარს აკისრებს და, ჩვენთვის აუხსნელი მიზნით, მას გამოუმხატველობასთან აიგივებს. კროჩე ამტკიცებს, გამოხატვის ფორმები არ არსებობსო, „ხელოვნების დარგთა ესთეტიკური კლასიფიკაციის ნებისმიერ მცდელობას აბსურდულად“ მიიჩნევს და, აქედან გამომდინარე, უწინარეს ყოვლისა, არ ცნობს არანაირ განსხვავებას ხელოვნების ჟანრებსა თუ ტიპებს შორის.¹³ ჩვენს პრობლემას მაინცდამაინც ვერც ჯონ დიუი (Dewey) ეხმარება თავისი ნაშრომით „ხელოვნება, როგორც გამოცდილება“ (1934). ის ამტკიცებს, რომ ხელოვნების დარგებს უდავოდ აქვთ საერთო საფუძველი, რადგანაც არის ისეთი „ზოგადი გარემოებანი, რომელთა გარეშეც გამოცდილება ვერ იარსებებდა“.¹⁴ უეჭველია, რომ არის რაღაც საერთო, რაც ახასიათებს ნებისმიერი მხატვრული შემოქმედების აქტს, ადამიანის ყველანაირი მოღვაწეობასა და გამოცდილებას, მაგრამ ეს დასკვნა ხელოვნების დარგების შესადარებლად არ გამოგვადგება. თეოდორ მეიერ გრინი (Meyer Greene) უფრო კონკრეტულად აყალიბებს თავის შეხედულებას და აცხადებს, რომ ხელოვნების დარგების შედარების საფუძვლად კომპლექსურობა, ინტეგრაცია და რიტმი უნდა იქცეს და, როგორც ჯონ დიუი მანამდე, მეიერ გრინიც მჭერმეტყველურად ამტკიცებს, რომ პლასტიკური ხელოვნების დასახასიათებლად მეტად მართებულია ტერმინ „რიტმის გამოყენება“.¹⁵ თუმცაღა,

ლიტერატურის თეორია

შეუძლებლად მიგვაჩნია იმ აბსოლუტური სხვაობის დაძლევა, რომელიც არსებობს, ერთი მხრივ, მუსიკალური ნაწარმოების რიტმსა და მეორე მხრივ, კოლონადის რიტმს შორის; უკანასკნელ შემთხვევაში ქმნილების სტრუქტურა არ განსაზღვრავს ამ ქმნილების ნაწილთა წყობასა და მათი ურთიერთმონაცვლეობის ტემპს. კომპლექსურობა და ინტეგრაცია უბრალოდ სხვა ტერმინებია „მრავალფეროვნებისა“ და „ერთიანობის“ აღსანიშნად და ამდენად, მათ ფართო მასშტაბით ვერ გამოვიყენებთ. ხელოვნების დარგთა კონკრეტული ურთიერთშესაბამისი ელემენტების დადგენის მცდელობები (ამ დარგთა სტრუქტურებიდან გამომდინარე), იშვიათი გამონაკლისების გარდა, არასაიმედო შედეგებს იძლევა. ჰარვარდის უნივერსიტეტის მათემატიკოსმა ჯორჯ დევიდ ბირკჰოფმა (Birkhoff) თავის ნაშრომში „ესთეტიკური საზომი“ (The Esthetic Measure)¹⁶ ნარმატებით გამოიხატა ხელოვნების მარტივი ფორმებისათვის და მუსიკისათვის საერთო მათემატიკური საფუძველი. ხსენებულ ნაშრომში მან, აგრეთვე, გამოიკვლია ლექსის „მუსიკალურობა“, რომელიც ასევე განსაზღვრულია მათემატიკური განტოლებებისა და კოეფიციენტების საშუალებით. მაგრამ კეთილხმოვანების პრობლემა პოეზიაში ვერ გადაწყდება, თუ მას აზრისგან იზოლირებულად განვიხილავთ. ის ფაქტიც, რომ ბირკჰოფი ედგარ ალან პოს ლექსებს მაღალ შეფასებას აძლევს, ამ შეხედულების დასტურია. თუ ბირკჰოფის მახვილგონივრულ ცდებს დააფასებენ, მაშინ მოსალოდნელია, რომ კიდევ უფრო გაფართოვდება ნაპრალი პოეზიის პრინციპულად „ლიტერატურულ“ თვისებებსა და ხელოვნების სხვა დარგებს შორის, რომლებსაც ლიტერატურასთან შედარებით, გაცილებით უფრო მეტად მიესადაგება „ესთეტიკური საზომი“.

დიდი ხანია, რაც წარმოდგენამ ხელოვნების დარგების პარალელურობის შესახებ განაპირობა ხელოვნებათმცოდნეობის მიერ შემუშავებული სტილთა კონცეფციების მეშვეობით ლიტერატურის კვლევის ტენდენცია. მე-18 ს-ში ბოლო არ უჩანდა უთვალავ შედარებას სპენსერის „ფერიათა დედოფალსა“ და გოტიკური სტილის ტაძრის დიდებულ ქაოსურობას შორის.¹⁷ შპენგლერი თავის „დასავლეთის მზის ჩასვენებაში“ ანალოგიებს ეძებს კულტურის ყველა სფეროში და საუბრობს თითქოსდა „ხილული კამერული მუსიკის“ შესახებ, რომელსაც ის შეიგრძნობს „მე-18

ს. ღვლარჭინღ ავეჯში, სარკეებიან ოთახებში, პასტორალებსა და ფაიფურის ფიგურებში“. იგი, აგრეთვე, მიგვანიშნებს „მადრიგალის ტიცაინისებურ ბუნებაზე“, „ფრანც ჰალსის ნახატების ცოცხალ და ვან დეიკის ზომიერ, დინჯ ტემპზე“.¹⁸ ხელოვნების დარგთა ამგვარი ინტერპრეტაციის შედეგად გერმანიაში უამრავი გამოკვლევა დაინერა გოტიკური ხანის ადამიანზე და ბაროკოს ეპოქის ატმოსფეროზე. ამან კი იქამდე მიგვიყვანა, რომ ტერმინებს „როკოკოს“ და „ბიდერმაიერს“ უკვე ლიტერატურაშიც მოუძებნეს ადგილი. ხელოვნების დარგების მკვეთრად გამოკვეთილმა მიმდინარეობებმა, როგორცაა გოტიკა, რენესანსი, ბაროკო, როკოკო, რომანტიზმი, ბიდერმაიერი, რეალიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, გულგრილი არც ლიტერატურის ისტორიკოსები დატოვა, და ლიტერატურის პერიოდიზაციის დროს მათ ეს ცნებები თავიანთ დარგშიც შემოიტანეს. ეს მიმდინარეობები ორ მთავარ ჯგუფად ნაწილდება და გამოხატავს მარადიულ, ფუნდამენტურ კონტრასტს კლასიკურსა და რომანტიკულს შორის; გოტიკა, ბაროკო, რომანტიზმი, ექსპრესიონიზმი ერთ მხარეს აღმოჩნდნენ, რენესანსი, ნეოკლასიციზმი, რეალიზმი — მეორე მხარეს. როკოკო და ბიდერმაიერი შეიძლება გავიგოთ, როგორც მათი წინამორბედი მიმდინარეობების — შესაბამისად, ბაროკოს და რომანტიზმის — გვიანი, დეკადენტური, გადატვირთული ვარიაციები. ხშირად ასეთი პარალელიზმები, ცოტა არ იყოს, არასახარბიელოდ და ნაძალადევად გამოიყურება და ბევრ უაზრო გამონათქვამსაც ვაწყდებით იმ (თვით ყველაზე პატივსაცემ) სწავლულთა ნაწერებშიც, რომლებიც, როგორც ჩანს, მეტად გატაცებული უნდა იყვნენ ამ მეთოდით.¹⁹

ლიტერატურისათვის ხელოვნების ისტორიის კატეგორიების მორგება ყველაზე კონკრეტულად სცადა ოსკარ ვალცელმა, რომელმაც საამისოდ ვოლფლინის (Wölfflin) კრიტერიუმები გამოიყენა. ველფლინმა თავის „ხელოვნების ისტორიის პრინციპებში“ (Principles of Art History)²⁰ რენესანსულ და ბაროკოს ხელოვნებებს შორის ზღვარი წმინდა სტრუქტურულ საფუძველზე გაავლო. მან შექმნა დაპირისპირებათა სქემა, რომელსაც მოარგებდა მოცემული პერიოდის ნებისმიერი სახის ფერწერულ ქმნილებას, ქანდაკებას თუ არქიტექტურულ ნიმუშს. ის ამტკიცებდა, რომ რენესანსული ხელოვნება არის „ხაზოვანი“, ხოლო ბარო-

ლიტერატურის თეორია

კოსი — „ხატოვანი“. ტერმინი „ხაზოვანი“ იმის მაჩვენებელია, რომ ფიგურათა და საგანთა ფორმები მკვეთრად არის გამოკვეთილი, ხოლო „ხატოვანი“ გულისხმობს, რომ სინათლე და ფერი, რაც საგანთა კონტურებს სიმკვეთრეს უკარგავს, თავად არის კომპოზიციის საფუძველი. რენესანსული მხატვრობა და ქანდაკება იყენებს „დახურულ“ ფორმას, ფიგურათა სიმეტრიულ, განონასწორებულ განლაგებას, ბაროკო კი უპირატესობას ანიჭებს „ღია“ ფორმას, ასევე — ასიმეტრიულ კომპოზიციას, რომელიც აქცენტს ნახატის კუთხეზე უფრო აკეთებს, ვიდრე მის ცენტრალურ ნაწილზე და შეიძლება მაყურებლის ყურადღება ჩარჩოს მიღმაც კი გადაიტანოს. რენესანსული ნახატები „ბრტყელია“, ან ყოველ შემთხვევაში, შესრულებულია სხვადასხვა სიბრტყეზე, რომლებიც თითქოსდა უკან იხევენ, იკარგებიან. ბაროკოს პერიოდის სურათები კი „ღრმაა“ და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ჩვენს მზერას შორეული და გაურკვეველი ფონისაკენ წარმართავენ. რენესანსული ნახატები „მრავალპლანიანია“, იმ გაგებით, რომ რამდენიმე აშკარად გამოკვეთილი ნაწილისაგან შედგება; ბაროკოს სტილი კი უფრო „ერთიანია“, ინტეგრირებული და შეკრული. რენესანსული ხელოვნების ნიმუშები „გასაგებია“ ბაროკოს ნიმუშებთან შედარებით, რომლებიც „გაუგებარი“, ბუნდოვანი, არამკაფიოა.

ველფლინმა თავისი დასკვნები ხელოვნების კონკრეტულ ნიმუშთა უჩვეულოდ ფაქიზი ანალიზის საფუძველზე გამოიტანა და მიგვითითა, თუ რამდენად გარდაუვალი იყო წინსვლა რენესანსიდან ბაროკოსკენ. რასაკვირველია, მათი თანამიმდევრობის შეცვლა შეუძლებელია. ველფლინი არ გვთავაზობს ამ პროცესის მიზეზობრივ ახსნას, იგი მხოლოდ ვარაუდობს, რომ „ხედვის სტილი“ უნდა შეცვლილიყო, რასაც ნამდვილად ვერ ჩავთვლით წმინდა წყლის ფიზიოლოგიურ მოვლენად. ეს შეხედულება, რომელიც აქცენტს „ხედვის სტილის“ შეცვლაზე აკეთებს, ანუ ხაზს უსვამს წმინდა სტრუქტურულ, კომპოზიციურ ცვლილებებს, მომდინარეობს ფიდლერისა და ჰილდებრანდის თეორიებიდან, სათავეს კი იღებს ციმერმანიდან (Zimmermann), რომელიც ჰერბერტის (Herbert) მიმდევარი ესთეტიკოსი გახლდათ.²¹ თუმცა, ველფლინი (განსაკუთრებით კი გვიანდელ განცხადებებში) თავად აღიარებდა ამ მეთოდის ნაკლოვანებებს და ნამდვილად არ მიაჩნდა, რომ

მისმა ფორმათა ისტორიამ ხელოვნების ისტორიის ყველა პრობლემა ამოწურა.²² იგი ადრეც არ უარყოფდა „პერსონალურ“ და „ლოკალურ“ სტილთა არსებობას და ესმოდა, რომ მისეული ტიპები შეიძლებოდა ყველგან შეგვხვედროდა და არა მარტო მე-16 და მე-17 საუკუნეებში, თუმცაღა — უფრო ნაკლებად გამოკვეთილი ფორმით.

1916 წელს ვალცელმა, ახლად ნაკითხული „ხელოვნების ისტორიის პრინციპების“ ზეგავლენით, სცადა ველფლინისეული კატეგორიები ლიტერატურისთვისაც მოერგო.²³ შექსპირის პიესების შესწავლის შედეგად მან დაასკვნა, რომ შექსპირი ბაროკოს პერიოდს ეკუთვნის. რადგანაც მისი პიესები არ არის აგებული იმ სიმეტრიული ნყობით, რომელიც, ველფლინის აზრით, რენესანსის სურათებს ახასიათებს. ყველა დანარჩენი დამახასიათებელი თვისება შექსპირის პიესებისა: მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა რაოდენობა, მათი ასიმეტრიული დაჯგუფება, აქცენტის განაწილება პიესის სხვადასხვა აქტზე მაჩვენებელია იმისა, რომ ავტორის ტექნიკა ბაროკოს ტექნიკას ენათესავება, ხოლო კორნელი და რასინი, რომლებიც თავიანთ ტრაგედიებს ერთი ცენტრალური ფიგურის გარშემო აგებდნენ და აქცენტსაც აქტებს შორის ტრადიციული არისტოტელესეული მოდელის მიხედვით ანაწილებდნენ, რენესანსულ ტიპს განასახიერებენ. ჯერ ერთ პატარა ნიგში და შემდეგ უკვე მრავალ გვიანდელ ნაწერში²⁴ ვალცელი განმარტავდა და ასაბუთებდა იმას, თუ რატომ მოარგო ველფლინის კრიტერიუმები ლიტერატურას. თავდაპირველად ამ მტკიცებებს საკმაოდ მოკრძალებული ხასიათი ჰქონდა, შემდეგ კი უფრო და უფრო შეუფერებელი და პრეტენზიული ტონი მიეცა.

ველფლინის ზოგიერთი კატეგორია შეიძლება საკმაოდ ადვილად და ცხადად ჩამოვაყალიბოთ ლიტერატურის ენაზე. ამკარაა, რომ არსებობს გარკვეული წინააღმდეგობა, ერთი მხრივ, ისეთ ხელოვნებას შორის, რომელიც თავისი არსის გამო-სახატავად მკვეთრ კონტურებსა და გამოკვეთილ ნაწილებს ამჯობინებს და მეორე მხრივ, ისეთ ხელოვნებას შორის, რომელიც უპირატესობას კომპოზიციის უფრო თავისუფალ ფორმასა და გაურკვეველ კონტურებს ანიჭებს. ფრანც შტრიხი (Strich) შეეცადა გერმანულ კლასიციზმსა და რომანტიზმს შორის არსებული განსხვავება აღენერა იმ ველფლინისეული კატეგორიების გამოყენებით, რომლებიც შემუშავებული იყო რენესანსისა და

ლიტერატურის თეორია

ბაროკოს პერიოდებისთვის. ამ კატეგორიათა თავისუფალი ინტერპრეტაციის შედეგად შტრიხმა ახლებურად გააშუქა ძველი დაპირისპირება კლასიციზმის ხანის სრულყოფილ ლექსსა და დაუსრულებელ, ფრაგმენტულ თუ გაუგებარ რომანტიკულ პოეზიას შორის.²⁵ მაგრამ ხელთ შეგვრჩა დაპირისპირებათა ერთადერთი მოდელი ლიტერატურის მთელი ისტორიისთვის. ველფლინის კატეგორიები თუნდაც წმინდა ლიტერატურულ ენაზე რომ ჩამოვაყალიბოთ, ისინი მაინც მხოლოდ იმაში დაგვეხმარებიან, რომ შევძლებთ მხატვრული ნაწარმოებები ორი კატეგორიის მიხედვით დავაჯგუფოთ, და თუ ამასაც დეტალურად განვიხილავთ, მივალთ ისევ ძველ დაყოფამდე მკაცრსა და თავისუფალ სტილებს, კლასიკურსა და რომანტიკულ, პლასტიკურსა და ფერწერულ ხელოვნებას შორის, ანუ იმ დუალიზმამდე, რომელსაც შლეგელებიც, შელინგიც და კოლრიჯიც იცნობდნენ და რომლის შეცნობაშიც მათ იდეოლოგიური და ლიტერატურული პაექრობა დაეხმარა. ველფლინისეულ დაპირისპირებათა მოდელი საშუალებას იძლევა, ერთ ჯგუფში გაერთიანდეს მთელი კლასიკური და ფსევდოკლასიკური ხელოვნება, მეორე ჯგუფში კი — ისეთი ძალზე განსხვავებული მიმდინარეობები, როგორებიცაა: გოტიკა, ბაროკო და რომანტიზმი. ამ თეორიას თუ მივყვებით, დაიწრდილება უდავო და უალრესად მნიშვნელოვანი უწყვეტი კავშირი რენესანსსა და ბაროკოს შორის. ხოლო როდესაც შტრიხი იყენებს მას გერმანულ ლიტერატურის მიმართ, წარმოიქმნება ხელოვნური კონტრასტი შილერისა და გოეთეს განვითარების ფსევდოკლასიკურ პერიოდსა და მე-19 ს. დასაწყისის რომანტიკულ მიმდინარეობას შორის, ხოლო „ქარიშხლისა და შეტევის“ მოძრაობა საერთოდ აუხსნელი და გაუგებარი რჩება. სინამდვილეში მე-18 და მე-19 საუკუნეთა მიჯნაზე გერმანული ლიტერატურას აქვს გამორჩეულად ერთიანი სახე და შეუძლებელია მისი დაყვანა შეუთავსებელ ანტითეზამდე. ამდენად, ველფლინის თეორია შეიძლება დაგვეხმაროს მხატვრულ ნაწარმოებთა კლასიფიკაციაში და ჩამოვაყალიბოს, ან უფრო სწორად, დაადასტუროს დუალისტური განვითარების სქემის უკვე არსებული, ძველი აქცია-რეაქცია, ტრადიცია-ამბოხი ან აინონა-დაინონა ბუნება, მაგრამ, როდესაც მას უპირისპირდება ლიტერატურის კომპლექსური განვითარების რეალობა, იგი ველარ ახერხებს გაუმკლავდეს ლიტერატურის ჭეშმარიტი განვითარების მთელ მრავალფეროვნებას.

ლიტერატურისათვის ველფლინის კონცეფციების მორგების შედეგად გადაუჭრელი რჩება კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სრულიად პრობლემა. ვერანაირად ვერ ავხსნით იმ უეჭველ ფაქტს, თუ რატომ ვითარდებოდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგი ერთსა და იმავე დროით მონაკვეთში სხვადასხვა ტემპით. ხანდახან ისე ჩანს, თითქოს ლიტერატურა ჩამორჩება ხელოვნების სხვა დარგებს. მაგ., განა არსებობდა ინგლისური ლიტერატურა იმ პერიოდში, როდესაც დიდებული ინგლისური ტაძრები შენდებოდა? ზოგჯერ მუსიკა ჩამორჩებოდა ლიტერატურას და ხელოვნების სხვა დარგებს. მაგ., 1800 წლამდე „რომანტიკულ“ მუსიკაზე სათქმელი არაფერია, თუმცა რომანტიკული პოეზიის დიდი ნაწილი შექმნილი იყო ამ თარიღამდეც. ძნელია იმ ფაქტის ახსნა, თუ როგორ მოხდა, რომ „ფერწერული“ პოეზია, სულ მცირე, სამოც წელს ითვლიდა, სანამ ფერწერულობა (ხატოვანება) არქიტექტურის სფეროს²⁶ დაიპყრობდა. ან რითი ავხსნათ ზურკჰარდტის.²⁷ მიერ ნახსენები შემთხვევა, რომ ლორენცო მაგნიფიკოს (Lorenzo il Magnifico, ლორენცო ბრწყინვალე, იგივე ლორენცო დე მედიჩი, ფლორენციის რესპუბლიკის მმართველი რენესანსის დროს; მთარგმნელის შენიშვნა) ლექსი „ნენჩა“ (Nencia), სადაც მწყემსთა ცხოვრების სცენაა ასახული, ოთხმოციოდე წლით უსწრებდა ჯაკოპო ბასანოს (Jacopo Bassano) და მისი სკოლის პირველ ჟანრულ სურათებს. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ეს მაგალითები არასწორად იქნა შერჩეული და შეიძლება მათზე უარის თქმა მოგვიწიოს, მაინც ჩნდება კითხვა, რომელზეც პასუხს ვერ გავცემთ ამ გადაამეტებულად მარტივი თეორიით, ისევე, როგორც ვერ ვუპასუხებთ კითხვას, რატომაა, რომ მუსიკა პოეზიას ყოველთვის მთელი ერთი თაობით ჩამორჩება.²⁸ ამკარაა, რომ უნდა დავადგინოთ ურთიერთმიმართება სოციალურ ფაქტორებთან, ეს ფაქტორები კი განსხვავებული იქნება ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში.

ბოლოს, ამკარაა გარკვეული ერებისა თუ პერიოდების განსაკუთრებული წარმატებულობა ხელოვნების ერთ, თუ გნებავთ, ორ დარგში, იმ დროს, როცა დანარჩენ დარგებში ან სრულიად არავითარი მიღწევა არ შეინიშნებოდა, ან ფონს უბრალოდ მიბადციით და არსებულის ოდნავ შეცვლის გზით გადიოდნენ. ამისი თვალსაჩინო მაგალითია დედოფალ ელისაბედის დროინდელი ლიტერატურის აყვავება, როცა განვითარებით მას ნამდვილად

ვერ შეედრებოდნენ ნატიფი ხელოვნების სხვა დარგები. არც იმის ვარაუდი შეიძლება, თითქოს მთელმა „ეროვნულმა სულმა“ როგორღაც ხელოვნების მხოლოდ ერთ დარგში მოიყარა თავი. ან კიდევ, როგორც ემილ ლეგუა (Emile Legouis) იტყოდა თავის „**ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში**“: „სპენსერი რომ იტალიაში დაბადებულიყო, ან ტიციანი იქნებოდა ან ვერონეზე, ხოლო თუ ნიდერლანდში გაჩნდებოდა, ნამდვილად რემბრანდტის ან რუბენსის დიდებას მიაღწევდა“.²⁹ ინგლისური ლიტერატურის შემთხვევაში ადვილია იმის განცხადება, რომ პურიტანიზმის გამო მოხდა ნატიფი ხელოვნების უგულვებელყოფა, მაგრამ ამ გზით ბოლომდე ვერ ავხსნით, თუ ერთი და იმავე დროის მონაკვეთში როგორ და რატომ არსებობდა უაღრესად ნაყოფიერი საერო ლიტერატურის გვერდით თითქმის სრულიად უღიმღამო მხატვრობა. თუმცა, ამ ყველაფერს თუ გავყევით, ჩვენს ძირითად სათქმელს გადავუხვევთ და მოგვინევს კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებათა გათვალისწინება.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგს, სულ ერთია, პლასტიკური (ანუ გამომსახველობითი, ვიზუალური — მხატვრობა, ქანდაკება, კინო) ხელოვნება იქნება ეს, ლიტერატურა თუ მუსიკა, განვითარების საკუთარი გზა აქვს, ინდივიდუალური ტემპითა და ინდივიდუალური შინაგანი სტრუქტურით. მათ შორის არსებული მუდმივი კავშირი უეჭველი ფაქტია, მაგრამ ის არ უნდა აღვიქვათ, როგორც ზეგავლენა, რომელიც მხოლოდ ერთი მხრიდან მომდინარეობს და განაპირობებს ხელოვნების სხვა დარგების განვითარებას; ჩვენ გვმართებს მათი განხილვა, როგორც დიალექტიკური ურთიერთობის რთული სისტემისა, რომლის მოქმედებაც ორმხრივია: ხელოვნების ერთი დარგიდან მეორეზე, და პირიქით — მეორიდან პირველზე. არ საქმე არ დაიყვანება „ეპოქის სულზე“, რომელიც განაპირობებს და მსჭვალავს ხელოვნების თითოეულ დარგს. ადამიანის მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობა უნდა მოვიზნოთ, როგორც ერთიანი სისტემა, რომელიც სხვადასხვა საფეხურისგან შედგება და თვითგანვითარებადია. თითოეულ საფეხურს თავისი საკუთარი ნორმათა კრებული აქვს და სრულიადაც არ არის საჭირო, რომ ისინი მომიჯნავე საფეხურის მსგავსი იყოს. ყველაზე ფართო გაგებით, ხელოვნების — (ასევე — ლიტერატურის და მუსიკის) ისტორიკოსის ამოცანაა, შეიმუშავოს აღწერილი ტერმინ-

ნების შესაბამისი სისტემა ხელოვნების თითოეული დარგისთვის, რომელიც გაითვალისწინებს ხელოვნების ამ დარგის კონკრეტულ ნიშან-თვისებებს. ამდენად, დღეს პოეზიას ესაჭიროება ახალი პოეტიკა, ანალიზის ისეთი საშუალება, რომელსაც ვერ მოვიპოვებთ პოეზიაში ნატიფი ხელოვნების ტერმინების უბრალო გადმოტანის გზით. შემთხვევაში ლიტერატურული პერიოდების საზღვრების დადგენას შევძლებთ მხოლოდ მაშინ, როდესაც მათ არ განვიხილავთ როგორც მეტაფიზიკურ რაობებს, რომლებზეც „ეპოქის სული“ მბრძანებლობს, როდესაც შევიმუშავებთ ტერმინების ვარგისიან და ქმედით სისტემას ლიტერატურული ნაწარმოებების გასაანალიზებლად. თუ ლიტერატურის განვითარების გზას ამგვარი სქემის მიხედვით დავადგენთ, შემდეგ უკვე შევძლებთ ასეთი კითხვის დასმას: ლიტერატურის ევოლუცია რაიმე ნიშნით ხომ არ წააგავს ხელოვნების სხვა დარგების ასეთივე სქემით დადგენილ ევოლუციას? აშკარაა, რომ პასუხი ერთმნიშვნელოვანი „კი“ ან „არა“ ვერ იქნება. პასუხის გაცემისას დავინახავთ, რომ საქმე გვექნება მეტად რთულ სურათთან; ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარების გზების შედარებისას აღმოვაჩინებთ ბევრ დამთხვევას და ბევრ გადახვევას; სავარაუდოა ისიც, რომ ევოლუციის პარალელური ხაზების რაოდენობა ძალზე უმნიშვნელო იქნება.

ნაწილი მეოთხე

ლიტერატურის სიღრმისეული შესწავლა

შესავალი

*

ლიტერატურათმცოდნის მუშაობის საწყის ეტაპად და, ამასთანავე, გამართლებულ ნაბიჯად უნდა მივიჩნიოთ თავად ლიტერატურული პროდუქციის ინტერპრეტაცია და ანალიზი. სხვას რომ თავი დავანებოთ, თვით ამ ნაწარმოებებით არის გამართლებული ჩვენი ინტერესი ავტორის ცხოვრებისადმი – ვგულისხმობთ მწერლის საზოგადოებრივ გარემოცვას და მთლიანად ლიტერატურულ პროცესს. მაგრამ აღსანიშნავია შემდეგი მომენტი: ლიტერატურის ისტორია იმდენ ადგილს უთმობს მხატვრული ნაწარმოებების შექმნის პირობების შესწავლას, რომ თვით ნაწარმოებთა ანალიზის მცდელობები ვერ შეედრება უზარმაზარ ძალისხმევას, რომელიც მოხმარდა ნაწარმოებთა შექმნის თანმხლები ვითარების გარკვევას. დიდხანს არ დაგვჭირდება იმ მიზეზთა ძებნა, რომლებმაც განაპირობეს განმსაზღვრელ პირობებისადმი ასეთი გადამეტებული ყურადღება – გაცილებით მეტი, ვიდრე გამოიჩინეს თვით ნაწარმოებთა შესწავლისადმი. თანამედროვე ლიტერატურის ისტორია ჩაისახა მჭიდრო კავშირში რომანტიზმის მიმდინარეობასთან, რომელსაც შეეძლო დაეპირისპირებინა ნეოკლასიციზმის კრიტიკული სისტემისათვის მხოლოდ ის რელიგიატივისტური არგუმენტი, რომ სხვადასხვა ეპოქა სხვადასხვაგვარ სტანდარტებს მოითხოვს. შედეგად, აქცენტმა ლიტერატურიდან გადაინაცვლა ისტორიულ ფონზე. ამის მეშვეობით ცდილობდნენ გაემართლებინათ ძველი ლიტერატურისადმი ისეთი მიდგომა, რომლის მიზანს წარმოადგენდა ამ უკანასკნელში ახალი ფასეულობების აღმოჩენა. ამიტომაც XIX საუკუნეში ლამის ლოზუნგად გამოაცხადეს კაუზალურობის პრინციპის გამოყენება, რაც განაპირობა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მეთოდებისადმი მიბაძვის ტენდენციამ. ამასთან ერთად, ძველი ყადის პოეტიკის რღვევამ, რაც დაემთხვა მკითხველის ინდივიდუალურ გემოვნებაზე ინტერესის გადანაცვლებას, განამტკიცა რწმენა, რომ ვინაიდან ხელოვნება ირაციონალურია თავისი არსით, ამიტომ მისი განმარტება „შეფასებით“ უნდა შემოიფარგლოს. თავის საინაუგურაციო ლექციაში სერ სიდნი ლიმ ჩამოაყალიბა აკადე-

ლიტერატურის თეორია

მიური მიმართულების ლიტერატურათმცოდნეთა უმრავლესობის თვალსაზრისი: „ლიტერატურის ისტორიაში ვცდილობთ გამოვავლინოთ გარეგანი — პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური — პირობები, რომლებშიც იქმნებოდა ლიტერატურა.“¹ იმის გამო, რომ პოეტიკის პრობლემები დაუმუშავებელი იყო, მკვლევრები საოცრად უსუსურნი აღმოჩნდნენ მხატვრული ნაწარმოების წინაშე, რომელიც უნდა გაეანალიზებინათ და შეეფასებინათ.

ბოლო წლებში აშკარად გამოიკვეთა ძალზე საღი რეაქცია, რომელიც ცხადყოფს, რომ ლიტერატურის კვლევა, უპირველეს ყოვლისა, უფრო მეტად უნდა იყოს კონცენტრირებული უშუალოდ მხატვრულ ნაწარმოებებზე. რაც შეეხება კლასიკური რიტორიკის მეთოდებს, ასევე — პოეტიკას ან მეტრიკას, საჭიროა მათი გადახედვა და გადამოწმება თანამედროვე კონცეფციების შესაბამისად. და აკი ხდება კიდევ ასე: ინერგება ახალი მეთოდები, რომლებიც ეფუძნება თანამედროვე ლიტერატურის ფორმათა უფრო ფართო სპექტრის შეფასებას. საფრანგეთში მხატვრული ნაწარმოების კვლევას ახალი სტიმული მისცა ტექსტის ექსპლიკაციის მეთოდმა,² გერმანიაში — ოსკარ ვალცელის მიერ დამკვიდრებულმა ფორმალისტურმა ანალიზმა, რომელიც ემყარება სახვით ხელოვნებასთან პარალელებს;³ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რუსი ფორმალისტების, აგრეთვე — მათი ჩეხი და პოლონელი მიმდევრების⁴ ბრწყინვალე გამოკვლევები. ჩვენ კი მხოლოდ ახლა ვეუფლებით ლიტერატურული ნაწარმოების სათანადო გაგებისა და შესატყვისი ანალიზის მეთოდებს. ინგლისში ა. რიჩარდსის ზოგიერთმა მიმდევარმა საგანგებო ყურადღება დაუთმო პოეტური ტექსტის ანალიზს;⁵ ასევე, კრიტიკოსთა ჯგუფი შეერთებულ შტატებში იკვლევს თვით მხატვრულ ქმნილებებს.⁶ ამავე მიმართულებას ეხმიანება დრამის რამდენიმე გამოკვლევა,⁷ რომლებშიც აქცენტი გადატანილია ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის არსებულ სხვაობაზე და ხაზგასმულია დრამატული და ემპირიული რეალობის აღრევის დაუშვებლობა. შესაბამისად, რომანის პრობლემებისადმი მიძღვნილ მრავალ ნაშრომში⁸ გაანალიზებულია არა მარტო რომანისა და მასში აღწერილი საზოგადოებრივი პირობების ურთიერთმიმართებები, არამედ — გამოყენებული მხატვრული ხერხებიც: თვალსაზრისები, თხრობის წარმართვის მეთოდები.

რუსი ფორმალისტები ძალზე ენერგიულად ეწინააღმდეგებოდნენ „შინაარსისა და ფორმის“ ძველისძველ დიქოტომიას, რომელიც ანაწევრებს ხელოვნების ნიმუშს: ერთ ნახევარს შეადგენს ნედლი შინაარსი, ხოლო მეორე ნახევარს — მხოლოდ და მხოლოდ გარეგნული ფორმა.⁹ ცხადია, ხელოვნების ნიმუშის ესთეტიკური ეფექტი არ განისაზღვრება იმით, რასაც, ჩვეულებრივ, „შინაარსს“ უწოდებენ. საერთოდ, ხელოვნების ნიმუშთა უმეტესობა სასაცილო ან უაზრო ჩანს მარტოდენ მათში გადმოცემული ამბის თხრობისას (რაც შეიძლება გამართლებულ იქნას მხოლოდ და მხოლოდ პედაგოგიური მიზნებით);¹⁰ მაგრამ გადაულახავ სიძნელებებს წარმოქმნის წარმოდგენა ფორმის, როგორც ესთეტიკურად აქტიური ელემენტის, ხოლო მეორე მხრივ, შინაარსის, როგორც ესთეტიკურად ინდიფერენტული ელემენტის შესახებ. ერთი შეხედვით, მათი ურთიერთგამიჯვნა ძალზე ადვილია. თუ შინაარსის ცნებაში ვგულისხმობთ რომელიმე ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოჩენილ იდეებს ან ემოციებს, მაშინ ფორმა უნდა გულისხმობდეს ყველა იმ ლინგვისტურ ელემენტს, რომლითაც გამოიხატება შინაარსი. მაგრამ, თუ უფრო კარგად დავაკვირდებით ამ სხვაობას, ვნახავთ, რომ შინაარსი მოიცავს ფორმის ზოგიერთ ელემენტს: ასე, მაგალითად, რომანში აღწერილი მოვლენები წარმოადგენს ამ რომანის შინაარსს, ხოლო ამ მოვლენების „სიუჟეტური“ წყობა შეადგენს ფორმას. თავისთავად, ეს მოვლენები არ ხასიათდება არანაირი მხატვრული თვისებებით. ამიტომ გერმანელებმა დანერგეს ტერმინი „შინაგანი ფორმა“ (რომლის სათავეები პლოტინთან და შეფტსბერისთან უნდა ვეძიოთ), მაგრამ ეს ცნება უფრო ართულებს ვითარებას, რადგან შინაგან და გარეგან ფორმას შორის არსებული გამყოფი ხაზი კვლავ სრულიად გაურკვეველი და ბუნდოვანი რჩება. თუ ტრადიციული განსაზღვრებით შემოვიფარგლებით, პრობლემას ვერ გადავჭრით და იძულებულნი ვიქნებით ვალიაოთ, რომ თვით ენაც, რომელიც, როგორც წესი, ფორმის ელემენტებს განეკუთვნება, კლასიფიკაციას საჭიროებს: სიტყვები, თავისთავად, ესთეტიკურად ინდიფერენტულია, ხოლო ხერხი, რომლის მეშვეობითაც ცალკეული სიტყვები წარმოქმნიან ბგერით და ესთეტიკურ ჯგუფებს, ესთეტიკური ღირებულებისაა. ალბათ, უმჯობესი იქნება, „მასალად“ მოვიხსენიოთ ესთეტიკური თვალსაზრისით ინდიფერენტული

ლიტერატურის თეორია

ელემენტები, ხოლო იმ ხერხს, რომლითაც ისინი იძენენ ესთეტიკურ ღირებულებას, „სტრუქტურა“ დავარქვათ. ცხადია, ჩვენ არ ვცდილობთ, ახალი სახელი შევარქვათ ძველთაგანვე ცნობილ შინაარსისა და ფორმის წყვილს, არამედ მიზნად ვისახავთ ძველი გამყოფი ხაზების რღვევას. „მასალა“ მოიცავს ელემენტებს, რომლებსაც ადრე შინაარსს ან ფორმას მიაკუთვნებდნენ. რაც შეეხება „სტრუქტურას“, ეს ცნება მოიცავს როგორც შინაარსს, ისე ფორმასაც, თუ მათი ორგანიზაცია ესთეტიკურ მიზნებს ითვალისწინებს. აქედან გამომდინარე, ხელოვნების პროდუქტად უნდა მივიჩნიოთ ნიშანთა სისტემა ანდა ნიშანთა სტრუქტურა, რომელიც ემსახურება სპეციფიკურ ესთეტიკურ მიზანს.

თავი მეთორმეტი

ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუში და მისი არსებობის წესი

*

სანამ შევედგებოდეთ ხელოვნების ნიმუშის სხვადასხვა ასპექტის ანალიზს, განვიხილოთ უაღრესად რთული ეპისტემოლოგიური საკითხი, რომელიც ეხება ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუშის (შემდეგში სჯობს, თუ მას უფრო მოკლე სახელს – „ლექსს“ ვუნოდებთ) „არსებობის წესს“, ანუ მის „ონტოლოგიურ არეს“. რას წარმოადგენს „ჭეშმარიტი“ ლექსი, სად უნდა ვეძიოთ და როგორ მყოფობს ის? ამ კითხვებზე სწორად გაცემული პასუხი რამდენიმე კრიტიკულ პრობლემას გადაწყვეტს და გზას გაუხსნის ლიტერატურული ნაწარმოების სათანადო ანალიზს.

რამდენიმე ტრადიციული პასუხი გაცეცა კითხვას, თუ რას წარმოადგენს ლექსი ან სად უნდა ვიგულოთ იგი (და, საერთოდ — ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუში); ამიტომ, სანამ ამ კითხვას გავცემთ პასუხს, ჯერ უკვე არსებული პასუხები უნდა გავაკრიტიკოთ. ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და ძველი პასუხი უკავშირდება იმ თვალსაზრისს, რომ ლექსი წარმოადგენს „არტეფაქტს“, ანუ ისეთივე საგანს, როგორიც არის ქანდაკება ან ფერწერული ტილო. ამ ლოგიკით, ხელოვნების ნიმუში გაიგივებულია თეთრ ქალღღებზე ან გრაგნილზე შავი მელნით გამოსახულ კლაკნილებთან და ხაზებთან, ანდა, თუ ვიგულისხმებთ ბაბილონის კულტურის დროინდელ პოემას — თიხის ფირფიტებზე ამოკვეთილ ღარებთან. ცხადია, ასეთი პასუხი ვერ დაგვაკმაყოფილებს. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ არსებობს უზარმაზარი ოდენობის ზეპირსიტყვიერი „ლიტერატურა“. არსებობს ლექსები და ამბები, რომლებიც დღემდე არ დადასტურებულა წერილობით, მაგრამ, ამის მიუხედავად, კვლავაც არსებობს. აქედან გამომდინარე, შავი მელნით გამოსახული კლაკნილი ხაზები მხოლოდ და მხოლოდ ლექსის ჩანჩრის მეთოდი და არა თვით ლექსი. ხელნაწერი ან თუნდაც დაბეჭდილი წიგნის ყველა ეგზემპლარი რომ გავანადგუროთ, მაინც

ლიტერატურის თეორია

ვერ მოვსპობთ ლექსს, რომელიც შეიძლება შემონახულ იქნას ზეპირსიტყვიერებაში ანდა ისეთი ადამიანის მეხსიერებაში, როგორც იყო მაკოლი — ამ უკანასკნელს თავი მოჰქონდა იმით, რომ ზეპირად ახსოვდა „დაკარგული სამოთხე“ და „სავალი გზა პილიგრიმისა“. მეორე მხრივ, თუ დაეხვეთ ტილოს, გავანადგურებთ ქანდაკებას ან რაიმე ნაგებობას, ამით ჩვენ მას მთლიანად მოვსპობთ, თუმცა შეიძლება შემონახულ იქნეს აღწერა ან დახასიათება, რომლის მიხედვით შევძლებთ მის აღდგენას. მაგრამ, ყველა შემთხვევაში, ჩვენ შევქმნით ხელოვნების განსხვავებულ ნიმუშს (რაოდენ მსგავსიც უნდა იყოს ის ორიგინალისა), მაშინ, როდესაც ერთი ნიგნის ან მისი ყველა ეგზემპლარის მოსპობა საერთოდ ვერაფერს ავნებს ხელოვნების ნაწარმოებს.

ის, რომ ლექსის ჩანაწერი ქალაქზე არ არის „ჭეშმარიტი“ მხატვრული ნაწარმოები, შეიძლება სხვა არგუმენტითაც დავასაბუთოთ. ნაბეჭდი გვერდი შეიცავს უამრავ ისეთ ელემენტს, რომლებსაც არაფერი აქვთ საერთო ლექსთან, იქნება ეს შრიფტის ზომა ან ტიპი (გამართული, დამრეცი), გვერდის ზომა თუ კიდევ მრავალი სხვა ფაქტორი. თუ გავითვალისწინებთ თვალსაზრისს, რომლის თანახმად, პოემა არტეფაქტს წარმოადგენს, მაშინ ისიც უნდა ვალიაოთ, რომ ნიგნის ყოველი ეგზემპლარი ანდა განსხვავებულად დაბეჭდილი გამოცემა წარმოადგენს ხელოვნების ცალკეულ, საგანგებო ნაწარმოებს. აღარ იქნება არანაირი აპრიორული საფუძველი იმისა, რომ სხვადასხვა გამოცემის ეგზემპლარები ვალიაოთ ერთი და იმავე ნიგნის ეგზემპლარებად. გარდა ამისა, ჩვენ, მკითხველებს, არ მიგვაჩნია, რომ ყოველი გამოცემა წარმოადგენს პოემის სწორ და მართებულ გამოცემას. თვით ის ფაქტი, რომ შეგვიძლია ჩავასწოროთ ტიპოგრაფიული შეცდომები (თუმცა ტექსტს პირველად ვეცნობით) ან, ზოგჯერ, აღვადგინოთ კიდევ ტექსტის ჭეშმარიტი მნიშვნელობა, ადასტურებს, რომ ნაბეჭდი სტრიქონებს არ მივიჩნევთ ჭეშმარიტ პოემად. ამრიგად, დავასაბუთებთ, რომ ლექსი (ანდა ნებისმიერი სხვა ლიტერატურული ნაწარმოები) შეიძლება არსებობდეს მისი დაბეჭდილი ვერსიისგან დამოუკიდებლად, და რომ დაბეჭდილი ტექსტი შეიცავს მრავალ ისეთ ელემენტს, რომელთაც, ჩვენი აზრით, არ შეიცავდა ჭეშმარიტი ლექსი.

ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუში და მისი არსებობის წესი

და მაინც, ასეთი ნეგატიური დასკვნის მიუხედავად, თვალი არ უნდა დავხუჭოთ იმაზე, რომ უდიდესი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს წერის და ბეჭდვის გამოგონებას, ანუ პოეზიის ჩანერის ჩვენეულ მეთოდებს. ეჭვსგარეშეა, რომ ლიტერატურის დიდი ნაწილი დაიკარგა, რადგან გაქრა მისი ჩანაწერები და არ გაამართლა ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის თეორიულად შესაძლებელმა საშუალებამ, რომელიც დაირღვა ან შეწყდა. დამწერლობამ, და განსაკუთრებით ბეჭდვამ, განაპირობა ლიტერატურული ტრადიციის უწყვეტობა და დიდი წვლილი შეიტანა ხელოვნების ნაწარმოების ერთიანობისა და მთლიანობის შენარჩუნებაში. გარდა ამისა, გრაფიკული ელემენტი იქცა ზოგიერთი ლიტერატურული ნაწარმოების ნაწილად, ყოველ შემთხვევაში, პოეზიის ისტორიის გარკვეულ ეტაპებზე.

როგორც აჩვენა ერნესტ ფენოლოზამ, ჩინურ პოეზიაში სურათოვანი იდეოგრამა ქმნის პოემის სრული მნიშვნელობის ნაწილს. მაგრამ დასავლურ ტრადიციაშიც არსებობს გრაფიკული ლექსები: გავიხსენოთ „ბერძნული ანთოლოგია“, აგრეთვე – ჯორჯ ჰერბერტის „საკურთხეველი“ ან „ეკლესიის იატაკი“, აგრეთვე — ინგლისელი მეტაფიზიკოსი პოეტების სხვა ლექსები, რომელთა პარალელურად კონტინენტზე შეიძლება დავასახელოთ ესპანური გონგორიზმი, იტალიური მარინიზმი, გერმანული ბაროკოს პოეზია და სხვა. ამასვე შეიძლება დავამატოთ თანამედროვე პოეზია ამერიკაში (ე.ე. კამინგსი), გერმანიაში (არნო ჰოლცი), საფრანგეთში (მალარმე, აპოლინერი) და სხვაგან, სადაც მიმართავდნენ ისეთ გრაფიკულ ხერხებს, როგორებიცაა სტრიქონების სხვადასხვაგვარი განლაგება, ან თუნდაც გვერდის მხოლოდ ქვედა ნაწილის გამოყენება, სხვადასხვა ფერის შრიფტი და ა.შ.² ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში სტერნმა თავის „ტრისტრამ შენდიში“ გამოიყენა ცარიელი გვერდები და მარმარისებრი შემონაჭერი. ყველა ასეთი ხერხი წარმოადგენს ამ კონკრეტული ნაწარმოების არსებით ნაწილს. მართალია, პოეზია იშვიათად მიმართავს ამგვარ ხერხებს, მაგრამ მათ უწყურადღებოდ მაინც ვერ დავტოვებთ და არც უნდა დავტოვოთ.

ამას გარდა, შრიფტის როლი პოეზიაში ნამდვილად არ შემოიფარგლება იმ შედარებით იშვიათი შემთხვევებით, როდესაც ავტორი შეგნებულად იყენებს ზემოაღწერილ ხერხებს; ნაწარმოე-

ლიტერატურის თეორია

ბთა ორგანულ ელემენტებს მიეკუთვნება ლექსების ტაეპთა და-ბოლოებების გაფორმება, სტროფებად დაჯგუფება, პროზაული ტექსტების აბზაცები, ომონიმური რითმა, ანდა სიტყვათა თამაში და კალამბური, რომლის გაგება შეიძლება მხოლოდ მართლწერის გათვალისწინებით, და კიდევ ბევრი სხვა მსგავსი ხერხი. ყოველივე ეს ლიტერატურული ხელოვნების არსებით ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ. მხოლოდ ზეპირსიტყვიერებაზე აგებული თეორია გამორიცხავს ნებისმიერ მინიშნებას ამგვარ ხერხებზე, მაგრამ მაშინ მათი უგულვებელყოფა დაუშვებელია სამწერლო ხელოვნების ბევრი ნიმუშის ანალიზისას. ამგვარი ნაწარმოებების არსებობა ამტკიცებს, რომ დღესდღეობით პოეზიის პრაქტიკაში შრიფტი იქცა ძალზე მნიშვნელოვან ელემენტად, რადგან პოეზია იქმნება არა მხოლოდ ყურისთვის, არამედ — თვალისთვისაც. მიუხედავად იმისა, რომ გრაფიკული ხერხების გამოყენება არ არის აუცილებელი, ისინი გაცილებით უფრო ხშირად გვხვდება ლიტერატურაში, ვიდრე მუსიკაში, სადაც დაბეჭდილი პარტიტურა ისეთივე როლს ასრულებს, რასაც — ნაბეჭდი გვერდი პოეზიაში. მუსიკაში იშვიათად გამოიყენება გრაფიკული ხერხები, თუმცა ვერც იმას ვიტყვით, რომ ისინი საერთოდ არ გვხვდება. XVI საუკუნის იტალიური მადრიგალების პარტიტურებში ნახავთ ბევრ უცნაურ ოპტიკურ ხერხს (ფერები და სხვ.). „წმინდა“ და „სრულქმნილ“ კომპოზიტორის, ჰენდელის საგუნდო ნაწარმოებში სადაც გუნდი მღერის ნითელი ზღვის ადიდებაზე, როდესაც „წყალი კედლისებრ წამოიმართა“. პარტიტურის დაბეჭდილ გვერდზე გამოსახული ნოტები ქმნიან მტკიცე რიგს, სადაც თანაბარი დისტანციითაა ჩამწკრივებული წერტილები ფალანგას ან კედელს მოგვაგონებენ.³

ჩვენ დავინწყეთ იმ თეორიით, რომელსაც ახლა, ალბათ, ბევრი სერიოზული მიმდევარი როდი ჰყავს. მეორე პასუხი ჩვენს კითხვაზე გულისხმობს, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები არის დეკლამატორის ან მკითხველის მიერ წარმოთქმულ ბგერათა თანმიმდევრობა. ესაა ფართოდ გავრცელებული თვალსაზრისი, რომელიც განსაკუთრებით პოპულარულია დეკლამატორთა შორის. მაგრამ ვერც ეს პასუხი იქნება დამაკმაყოფილებელი, რადგან ნებისმიერი ხმამაღლა წარმოთქმული ლექსი წარმოადგენს ამ ნაწარმოების შესრულებას და არა თვით ამ პოემას. ეს იგივეა, რაც მუსიკოსის მიერ მუსიკალური ნაწარმოების შესრულება. არსე-

ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუში და მისი არსებობის წესი

ბობს დიდძალი წერილობითი ლიტერატურა, რომელიც შეიძლება არასოდეს გაჟღერდეს. ვერ დავეთანხმებით ბიპევიორისტთა აბსურდულ თეორიას, რომლის მიხედვითაც, უხმოდ წაკითხვას მუდამ თან სდევს სახმო სიმების მოძრაობა. სინამდვილეში გამოცდილება ცხადყოფს, რომ გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც ადამიანს კითხვა ახალშესწავლილი აქვს ან კითხულობს უცხოენოვან ტექსტს, ან სულაც განზრახ ცდილობს, რომ ბგერა ჩურჩულით წარმოსთქვას, კითხვის პროცესი ძირითადად „გლობალურია“, ანუ დაბეჭდილ სიტყვებს ერთიანად, მთლიანობაში აღვიქვამთ ისე, რომ არ ვცდილობთ, დავანანევროთ ისინი ფონემებად და ჩუმად მაინც წარმოვთქვათ. როდესაც სწრაფად ვკითხულობთ, იმისი დროც კი არა გვრჩება, რომ სახმო სიმებით გავახმიანოთ ბგერები. გარდა ამისა, თუ დავუშვებთ, რომ ლექსი არსებობს მხოლოდ მისი ხმამაღლა კითხვის დროს, ცოტა არ იყოს, უცნაურ დასკვნამდე მივალთ – თითქოს იმ მომენტში, როდესაც პოემა „არ გაისმის“, ის არც არსებობს და ყოველი წაკითხვის დროს ახლიდან იქმნება.

მაგრამ ყველაზე უფრო საგულისხმოა ისაა, რომ ლექსის ყოველი წაკითხვა უფრო მეტია, ვიდრე თვით ლექსი: ყოველი შესრულება შეიცავს იმ ელემენტებს, რომლებიც არ განეკუთვნებიან ლექსს და, ასე ვთქვათ, ასახავენ ისეთ ინდივიდუალურ თავისებურებებს, როგორებიცაა გამოთქმა, ტონალობა, ტემპი და მახვილების განაწილება, ანუ ის ელემენტები, რომელთაც განსაზღვრავს ან დეკლამატორის პიროვნება, ანდა ლექსის მისეული ინტერპრეტაციის სიმპტომები და საშუალებები. მეტიც: ლექსის წაკითხვას მასში შეაქვს არა მხოლოდ ინდივიდუალური ელემენტები, არამედ ყოველთვის განაპირობებს ტექსტის კომპონენტთა შერჩევას: ამაში შედის ხმის ტონი, ტემპი, მახვილების განაწილება და ინტენსიურობა; ყოველივე ეს შეიძლება იყოს მცდარი ან მართებული, მაგრამ მაშინაც კი, როდესაც სწორია, ესაა ლექსის წაკითხვის მხოლოდ ერთი ვერსია. უნდა ვაღიაროთ, რომ არსებობს ლექსის წაკითხვის რამდენიმე შესაძლებლობა, რომლებიც შეიძლება მცდარად მივიჩნიოთ, თუ გვგონია, რომ ისინი არღვევს და ამახინჯებს ლექსის ჭეშმარიტ მნიშვნელობას, ანდა მივიჩნიოთ, რომ ისინი სწორი და მისაღებია, მაგრამ იდეალური მაინც არაა.

ლიტერატურის თეორია

ლექსის ხმამაღლა წაკითხვა არ წარმოადგენს თვით ლექსს, რადგან ჩვენ შინაგანად შეიძლება გავვიჩინდეს მასში შესწორებების შეტანის სურვილი. მაშინაც კი, როდესაც ვისმენთ ისეთ დეკლამაციას, რომელსაც საუკეთესოდ მივიჩნევთ, მაინც ვერ გამოვრიცხავთ, რომ შეიძლება სხვა ვინმე – თუნდაც იგივე დეკლამატორი, ოღონდ სხვა დროს – მოგვანვდის სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას, რომელიც ასევე კარგად გამოაჩენს პოემის სხვა ელემენტებს. კვლავ გამოგვადგება ანალოგია მუსიკის შესრულებასთან: სიმფონია, თუნდაც მას ტოსკანინი ასრულებდეს, მაინც არ არის თვით სიმფონია, რადგან ინდივიდუალურ შემსრულებელს აუცილებლად შეაქვს ნაწარმოებში საგანგებო ნიუანსები; აქ ვგულისხმობთ ტემპს, რუბატოს [რუბატო – ტემპის მონაცვლეობა მუსიკალურ ფრაზაში, რაც ჩვეულებრივ — კონტრასტს ქმნის აკომპანემენტის მყარ რიტმთან – მთარგმნ.], ტემბრს, და ა.შ., რაც შეიძლება შეიცვალოს მომდევნო შესრულებისას, თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ იგივე ნაწარმოები მეორედ შესრულდა. ამრიგად, ჩვენ ვაჩვენებთ, რომ ლექსი შეიძლება არსებობდეს მისი შესრულებისგან დამოუკიდებლად, გახმოვანებისას კი იძენს ბევრ ისეთ ელემენტს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, არ არის ჩართული პოემაში.

და მაინც, ზოგიერთ ლიტერატურულ ნაწარმოებში (ეს განსაკუთრებით ითქმის ლირიკულ პოეზიაზე) შეიძლება პოეზიის ხმოვანი ასპექტი ქმნიდეს საერთო სტრუქტურის მნიშვნელოვან ფაქტორს. მისკენ ყურადღების მიზიდვა შეიძლება ისეთი საშუალებებით, როგორებიცაა მეტრი, ხმოვანთა ან თანხმოვანთა თანამიმდევრობის წესი, ალიტერაცია, ასონანსი, რითმა და სხვ. ეს ფაქტი განმარტავს, ან უფრო სწორად, გვეხმარება ავხსნათ მიზეზი, თუ რატომ არ შეესატყვისება ორიგინალს ლირიკული პოეზიის თარგმანის უმეტესი ნაწილი, ანუ რატომ ვერ გადადის ბგერწერა სხვა ლინგვისტურ სისტემაში, თუმცა კი დახელოვნებული მთარგმნელი მაინც მოახერხებს, შეინარჩუნოს ამ ბგერწერის საერთო ეფექტი თავის მშობლიურ ენაში. ასეა თუ ისე, არსებობს დიდძალი ლიტერატურა, რომლისთვისაც ბგერითი მხარე ნაკლებმნიშვნელოვანია. ამას ადასტურებს ბევრი ისეთი ნაწარმოების ისტორიული მნიშვნელობა, რომელთაც ვერაფერი დააკლო უხეირო თარგმანმა. ბგერა შეიძლება წარმოადგენდეს მნიშვნელოვან ფაქტორს პოემის სტრუქტურაში, მაგრამ იმის თქმა, რომ ლექსი წარმოადგენს ბგერათა რიგს, ისევე არასწორია, როგორც შრიფტისადმი გადამწყვეტი როლის მინიჭება.

ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუში და მისი არსებობის წესი

ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან დაკავშირებით ძალზე გავრცელებულია მესამე პასუხი, რომლის მიხედვით, ლექსი წარმოადგენს მკითხველის გამოცდილებას. ამტკიცებენ, რომ ლექსი ცალკე, მკითხველის სააზროვნო პროცესებისგან დამოუკიდებლად, არც არსებობს. ამგვარად, ლექსი შეიძლება გავაიგივოთ იმ მენტალურ მდგომარეობასთან ან პროცესთან, რომელსაც განვიცდით პოეტური ნაწარმოების კითხვისას ან მოსმენისას. თუმცა, როგორც ჩანს, ამგვარი „ფსიქოლოგიური“ ახსნა მაინც არ არის დამაკმაყოფილებელი. რასაკვირველია, სწორია, რომ ლექსის წვდომა ხდება მხოლოდ პირადი განცდით, მაგრამ მას ვერ გავაიგივებთ ამ პროცესთან. ლექსის კითხვისას ყოველი ჩვენგანის ინდივიდუალური გამოცდილება შეიცავს რაღაც თავისებურს, პიროვნულს, რაშიც აისახება ჩვენი განწყობილება პოეზიის აღქმისას და ინდივიდუალური მზადყოფნა მისი კითხვისთვის. მკითხველის განათლება, მისი პიროვნული თავისებურებანი, ისევე, როგორც საერთო კულტურული კლიმატი, ყოველი მკითხველის რელიგიური, ფილოსოფიური, ან პროფესიული შეხედულებები და ჩვევები რაღაც ახალს შემატებს ლექსს ყოველი წაკითხვისას. ერთმა და იმავე მკითხველმა შეიძლება სხვადასხვა დროს სხვადასხვანაირად წაიკითხოთ ერთი და იგივე ტექსტი, რის მიზეზსაც შეიძლება წარმოადგენდეს მკითხველის სულიერი განვითარების დონის ზრდა ან, პირიქით მისი დაღლილობა, მშფოთვარება ანდა ყურადღების გაფანტვა. ამრიგად, ყოველ გამოცდილებას რაღაც შეაქვს ლექსში ან რაღაცისგან განძარცვავს მას, რადგან ესაა ინდივიდუალური გამოცდილება. გამოცდილება ვერ ჩაითვლება პოემის ტოლფას მოვლენად: გამოცდილი მკითხველიც კი აღმოაჩენს ლექსებში ახალ დეტალებს, რომლებიც არ შეუმჩნევია წინა წაკითხვისას, ამიტომ, რა თქმა უნდა, ნაკლებად გათვითცნობიერებული ან მთლად უნიგნური მკითხველი ტექსტს ზედაპირულად ან არასწორად წაიკითხავს.

აბსურდულ დასკვნამდე მივყავართ იმ თვალსაზრისს, თითქოს მკითხველის სულიერი გამოცდილება უკვე თავისთავად არის ლექსი. გამოდის, რომ თუ ლექსი არ არის განცდილი, იგი არც არსებობს, ხოლო ყოველ განცდასთან ერთად თავიდან იქმნება. ამ ლოგიკით, ჩვენ გვექნებოდა არა ერთი „ღვთაებრივი კომედია“, არამედ იმდენი, რამდენი მკითხველიც ჰყავდა მას აქამდე და შემდგომშიც ეყოლება.

ლიტერატურის თეორია

ასე მივალთ სრულ სკეპტიციზმამდე, ანარქიამდე და იძულებულნი ვიქნებით, დავეთანხმოთ მავნე მაქსიმას – *de gustibus non est disputandum* (გემოვნებაზე არ დავობენ). თუ სერიოზულად მოვეკიდებით ამ თვალსაზრისს, მაშინ ვერ ავხსნით, რატომ უნდა მივიჩნიოთ, რომ ერთი მკითხველის გამოცდილება უკეთესია, ვიდრე ვინმე სხვა მკითხველისა და რატომ არის შესაძლებელი, რომ შევასწოროთ სხვა მკითხველის ინტერპრეტაცია. ასეთი რამ მოასწავებს, რომ ნამდვილად შეუძლებელი იქნება ლიტერატურის ყოველგვარი სწავლება ტექსტის გაგებისა და აღქმის გაღრმავების მიზნით. ა. რიჩარდსის თხზულებები, განსაკუთრებით კი მისი წიგნი „პრაქტიკული კრიტიკის შესახებ“ იმაზე მეტყველებს, თუ რამდენი რამ შეიძლება გაკეთდეს მკითხველთა ინდივიდუალური თავისებურებების ანალიზის მეშვეობით, და რას შეუძლია მიაღწიოს კარგმა მასწავლებელმა ნაწარმოებთა მცდარი გაგების კორექციისას. საინტერესოა, რომ რიჩარდსი, რომელიც მუდამ აკრიტიკებს თავისი მოწაფეების — მკითხველების — გამოცდილებას, იხრება იმ უკიდურესი ფსიქოლოგიური თეორიისკენ, რომელიც მთლიანად უპირისპირდება მის ბრწყინვალე კრიტიკულ პრაქტიკას. იმ აზრმა, რომ პოეზია, სავარაუდოდ, ანესრიგებს ჩვენს შესტით ისევე, როგორც სონატით.⁴ ამრიგად, სავარაუდოდ ჩვენს ცნობიერებაში მიმდინარე რეაქციები უშუალოდ არ უკავშირდება ლექსს, რომელიც მას იწვევს.

როგორი საინტერესო და პედაგოგიური მიზნებისათვის გამოსადგეიც უნდა იყოს მკითხველის ფსიქოლოგია, მისი სფერო მაინც ლიტერატურათმცოდნეობის, ანუ კონკრეტული ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზის მიღმა ძევს და ვერ გამოდგება ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურისა თუ ღირებულების განსაზღვრისთვის. ფსიქოლოგიური თეორიები განმარტავენ არა ლიტერატურას, არამედ — მის ზემოქმედებას ადამიანზე. უკიდურეს შემთხვევებში ისინი გვთავაზობენ პოეზიის ღირებულების ისეთ კრიტერიუმს, როგორიც წარმოდგენილია ა.ე. ჰაუსმენის ლექციაში „პოეზიის არსი და ბუნება“ (1933). ჰაუსმენი ფარული ირონიით გვაკვალავს, კარგ პოეზიას ამოვიცნობთ ჟრჟოლით, რომელსაც განვიცდით მისი მოსმენისასო. ამასვე ქადაგებდნენ XVIII საუკუნის თეორიები, რომელთა მიხედვით, ტრაგედიის ღირებულება განიზომება მაყურებლის მიერ დაღვრილი ცრემლის რაოდენობით, თანამედროვე კინოში კი კომედიის წარმატება

ხშირად განისაზღვრება იმით, თუ რამდენჯერ გაცივანა მაყურებელმა. ამრიგად, ყოველ ფსიქოლოგიურ თეორიას შედეგად მოსდევს ანარქია, სკეპტიციზმი და ღირებულებათა სრული აღრევა, რადგან ის არ უკავშირდება არც პოემის სტრუქტურას და არც მის ხარისხს.

ი.ა. რიჩარდსმა მხოლოდ ოდნავ გააუმჯობესა ფსიქოლოგიური თეორია, როდესაც პოემა განსაზღვრა როგორც „ღირსეული მკითხველის გამოცდილება“.⁵ აშკარაა, რომ მთელმა პრობლემამ გადაინაცვლა ღირსეული მკითხველის კატეგორიაზე და ამ ზედსართავის მნიშვნელობაზე. მაგრამ კიდევ რომ წარმოვიდგინოთ დახვეწილი კულტურით აღჭურვილი და საუკეთესოდ მომზადებული იდეალური მკითხველი, ასეთი განსაზღვრა მაინც არ იქნება დამაკამყოფილებელი, რადგან მის მიმართ შეიძლება გამოითქვას იგივე კრიტიკული შენიშვნები, რაც — ფსიქოლოგიური მეთოდის მიმართ. საქმე ისაა, რომ ლექსის არსი აქ დაიყვანება გარკვეული მომენტიტ განპირობებულ განცდამდე, რომელსაც უცვლელად ვერ გაიმეორებს ნებისმიერი მკითხველი, რაგინდ ღირსეულიც არ უნდა იყოს ის. ის ყოველთვის უფრო ნაკლებია, ვიდრე პოემის სრული მნიშვნელობა ნებისმიერ მოცემულ მომენტში და ყოველ წაკითხვაში აუცილებლად შეაქვს პირადული ელემენტები.

მეოთხე პასუხის მეშვეობით ცდილობენ ზემოხსენებული სიძნელეების გადალახვას. ამბობენ, რომ პოემა არის თვით ავტორის გამოცდილება. შევნიშნავთ, რომ ასეთ შემთხვევაში ლექსი წყვეტს არსებობას მისი დანერისთანავე. როდესაც ავტორი გადაიკითხავს თავის ქმნილებას, ეს უკვე აღარაა პოემა. ცხადია, რომ ავტორი გადაიქცევა თავის ნაწარმოების ჩვეულებრივ მკითხველად, რომელიც შეიძლება შეცდეს და სწორად ვერ ახსნას თავისივე ნაწერი, ისევე, როგორც ეს შეიძლება დაემართოს ნებისმიერ სხვა მკითხველს. მრავლადაა ცნობილი ასეთი აშკარა გაუგებრობის მაგალითები, როდესაც თავად ავტორს უჭირს საკუთარი ქმნილების განმარტება. მაგალითად, ძველი ანეკდოტის მიხედვით, ბრაუნინგმა განაცხადა, რომ თვითონაც არ ესმოდა საკუთარი ლექსები. ალბათ ყველას ემართება ასე: ან სწორად ვერ აღვიქვამთ ადრე დანერილს, ან ის სრულად არ გვესმის. აქედან გამომდინარე, ჩვენი ვარაუდით, „ავტორის გამოცდილება“

ლიტერატურის თეორია

შეიძლება გავიგოთ მხოლოდ როგორც მისი გამოცდილება ნაწარმოების წერის დროს. შემდგომ, „ავტორის გამოცდილებაში“ შეიძლება ორი განსხვავებული რამ ვიგულისხმოთ: ერთი იქნება შეგნებული გამოცდილება, ჩანაფიქრი, რომლის ხორცშესხმაც სურდა ავტორს, ხოლო მეორე – მთლიანად მისი გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი გამოცდილებაშემოქმედებითი მუშაობის დროს. ფართოდაა გავრცელებული შეხედულება (თუმცა ამას ყოველთვის არ აცხადებენ), თითქოს პოემა შეიძლება განვმარტოთ ავტორის ჩანაფიქრიდან გამომდინარე.⁶ ასე ამართლებენ ნაწარმოების ისტორიული კომენტირების აუცილებლობას და ნაწარმოების იზოლირებულად, ამავე ავტორის სხვა ნაწარმოებთაგან დამოუკიდებლად კვლევის საჭიროებას. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ნაწარმოებთა დიდი უმრავლესობის შემთხვევაში ჩანაფიქრის აღდგენა შეუძლებელია, რადგან ჩვენს ხელთ არაა არაფერი, დასრულებული ტექსტის გარდა. მაშინაც კი, როდესაც არსებობს ავტორის თანამედროვე ეპოქით დათარიღებული საბუთები, ასეთმა საბუთებმა მაინც არ უნდა შებოჭოს თანამედროვე მკვლევარი. ავტორის „ჩანაფიქრი“ მუდამ არის ნაწარმოების საზრისის „რაციონალიზაცია“ და კომენტარი, რომელიც ყოველთვის უნდა გავითვალისწინოთ და, ამავე დროს, კრიტიკულად გავაანალიზოთ დასრულებული მხატვრული ნაწარმოებიდან გამომდინარე. საქმე ისაა, რომ ავტორის „ჩანაფიქრი“ შეიძლება გაცილებით უფრო ფართო იყოს, ვიდრე ამას გვაფიქრებინებს ხელოვნების დასრულებული ქმნილება ან შეიძლება, უბრალოდ, ასახავდეს მის გეგმას. რომ შეგვძლებოდა გასაუბრება შექსპირთან „ჰამლეტის“ დაწერასთან დაკავშირებით, ჩვენ ვერ დაგვაკმაყოფილებდა ჩანაფიქრის ავტორისეული ახსნა. და მართებული იქნებოდა ამ პიესაში ჩადებული იმ საზრისის ძიება (და არა მისი გამოგონება), რომელიც, შესაძლოა, შექსპირს გაცნობიერებული არც ჰქონდა.

როდესაც ხელოვანი ცდილობს გამოხატოს თავისი სურვილები, ის შეიძლება მისი თანამედროვე ლიტერატურული სიტუაციისა და ესთეტიკური ცნებების მნიშვნელოვან გავლენას განიცდიდეს; მაგრამ საქმე ისაა, რომ თვით ეს ესთეტიკური ცნებები, შესაძლოა, არ შეესატყვისებოდეს მის ჭეშმარიტი შემოქმედებითი მიღწევებს. ბაროკოს ხანა აშკარად ეპასუხება ამ საკითხს, რადგან ეს ახალი შემოქმედებითი მანერა სრულად არ გამოხატულა არც

ხელოვანთა განცხადებებში, არც — კრიტიკოსთა შენიშვნებში. ისეთი მოქანდაკე, როგორც იყო ბერნინი, პარიზის აკადემიაში ლექციების კითხვისას აცხადებდა, რომ მისი პრაქტიკა სავსებით შეესაბამება ანტიკურ ნიმუშებს, ხოლო დანიელ ადამ პუგველმანმა, რომელმაც ააგო ცვინგერი დრეზდენში — როკოკოს სტილის ნიმუში არქიტექტურაში — მთელი ბროშურა მიუძღვნა იმის დამტკიცებას, რომ მისი ქმნილება მთლიანად აკმაყოფილებს ვიტრუვიუსის ყველაზე მკაცრ პრინციპებს.⁷ პოეტი-მეტაფიზიკოსები იშვიათად მიმართავდნენ ესთეტიკურ ტერმინებს (მაგალითად, „ზუსტად გათვლილ სტრიქონებზე“ საუბრისას), მაგრამ ასეთი ტერმინოლოგიის გამოყენებისას პრაქტიკულად ვერც კი გამოხატავდნენ მათი შემოქმედების არსებით სიახლეს; შუა საუკუნეებში შემოქმედებს ხშირად ეუფლებოდათ წმინდა რელიგიური ანდა დიდაქტიკური „განწყობები“, რომლებსაც არც კი „დასცალდათ“, გამოხატული ყოფილიყვნენ მათი პრაქტიკის შემოქმედებითს პრინციპებში. სხვაობა შეგნებულ გეგმა-განწყობასა და უშუალო შესრულებას შორის ჩვეულებრივი რამ არის მწერლობის ისტორიაში. ზოლას მართლაც სწამდა ექსპერიმენტული რომანის მეცნიერული თეორიისა, თავად კი, სინამდვილეში, შექმნა ძალზე მელოდრამატული და სიმბოლური რომანები. გოგოლს თავი სოციალურ რეფორმისტად, რუსეთის „აღმწერ-გეოგრაფად“ მიაჩნდა, მაშინ, როდესაც მისი რომანები და მოთხრობები სავსეა წარმოსახული ფანტასტიკური და გროტესკული არსებებით. შეუძლებელია შემოვიზღუდოთ ავტორის ჩანაფიქრის კვლევით, ვინაიდან ეს, საუკეთესო შემთხვევაში, არის ნაწარმოების კომენტარი, ხშირად კი ასეთი კომენტარი საიმედო სულაც არაა. შეიძლება არც კი გვქონდეს რაიმე სანინააღმდეგო ამგვარი „ჩანაფიქრის“ შესწავლის მიმართ, თუკი „ჩანაფიქრში“ ვიგულისხმებთ ნაწარმოების ერთ-ერთ კომპონენტს, რომლის მეშვეობით შესაძლებელია მთლიანად ნაწარმოების საზრისის წვდომა.⁸ მაგრამ აქ ტერმინი „ჩანაფიქრი“ განსხვავებული მნიშვნელობისაა და, შესაძლოა, არცთუ ზუსტიც.

ასევე მიუღებელია ის ალტერნატიული ვარაუდი, რომლის თანახმად, ჭეშმარიტი ლექსი უნდა ვეძიოთ ავტორის გაცნობიერებულ და გაუცნობიერებელ გამოცდილებაში ნაწარმოე-

ლიტერატურის თეორია

ბზე მუშაობის მთელი პერიოდის განმავლობაში. ეს დასკვნაც წარმოქმნის სიძნელებებს, ვინაიდან მას გადაჰყავს პრობლემა სავსებით მიუწვდომელი, წმინდა ჰიპოთეზური ხ-ის კატეგორიაში, რომლის განსაზღვრა ან თუნდაც შესწავლა შეუძლებელია. საკითხის გადანყვეტა აგრეთვე არ არის დამაკმაყოფილებელი, რადგან შემოქმედება ასეთ შემთხვევაში დამოკიდებულია სუბიექტური გამოცდილებისგან, რომელიც, თავისთავად, წარსულის კუთვნილებაა. გამოცდილება, რომელიც ჰქონდა ავტორს შემოქმედების პროცესში, წარსულში გადაინაცვლებს ნაწარმოების დასრულებისთანავე. ეს წარმოდგენა სწორი რომ იყოს, მაშინ ვერასოდეს შევძლებდით უშუალო კონტაქტის დამყარებას თვით ხელოვნების ქმნილებასთან და მოგვიწევდა თავის დამშვიდება იმ ვარაუდით, რომ ჩვენი განცდა პოემის ნაკითხვისას იდენტურია იმისა, რაც დიდი ხნის წინათ თავად ავტორმა განიცადა. წიგნში „მილტონი“ ე.მ. ტილიარდი შენიშნავს, რომ „დაკარგული სამოთხე“ ასახავს ავტორის მდგომარეობას ამ პოემის შექმნის მომენტში; კ.ს. ლუისთან ხანგრძლივი და უთავბოლო დავის დროს მან მაინც არ აღიარა, რომ „დაკარგული სამოთხე“, უპირველეს ყოვლისა ეხება სატანას, ადამს და ევას, აგრეთვე ასობით და ათასობით სხვადასხვა იდეას, აზრსა და ცნებას, და არა მილტონის სულიერ განცდებს პოემის შექმნის პერიოდში.⁹ ის, რომ ოდესღაც პოემის შინაარსი განისაზღვრებოდა მილტონის გონებაში მიმდინარე ცნობიერი და გაუცნობიერებელი პროცესებით, სავსებით სწორია, მაგრამ ამ პროცესების წვდომა ჩვენთვის შეუძლებელია, მით უმეტეს, რომ შემოქმედებით მომენტებში მის გონებაში ხდებოდა გადამუშავება აურაცხელი გამოცდილებისა, რომელთა კვალს პოემაში ვერ მივაგნებთ. ეს იდეა მიგვიყვანს უმიზნო ვარაუდებამდე იმის თაობაზე ხელოვნანის შემოქმედებითი მდგომარეობის ხანგრძლივობის შესახებ – შემოქმედების მომენტში მწერლის ემოციათა თაობაზე, რაც შეიძლება გულისხმობდეს იმ მომენტში განცდილ კბილის ტკივილსაც.¹⁰ საერთოდ, ფსიქოლოგიური მიდგომა, რომლის ამოსავალი პუნქტია მკითხველისა თუ მსმენლის, მთხრობლისა თუ ავტორის სულიერი მდგომარეობა, წარმოქმნის გაცილებით უფრო მეტ პრობლემას, ვიდრე იმ საკითხთა რაოდენობა, რომელთა გადანყვეტა მას ძალუძს.

ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუში და მისი არსებობის წესი

აშკარად უკეთესი იქნება, თუ ხელოვნების ნიმუშს განვსაზღვრავთ სოციალური და კოლექტიური გამოცდილების კონტექსტით. არსებობს საკითხის გადანყვეტის ორი შესაძლებლობა, თუმცა, არც ერთი მათგანი არ გამოგადგება საიმისოდ, რომ პრობლემა დამაკმაყოფილებლად გადაიჭრას. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების ნიმუში წარმოადგენს პოემის წარსულისა და შესაძლებელ გამოცდილებათა ჯამს. ასეთი ახსნა აურაცხელი პირადი უსარგებლო გამოცდილების, უხეირო, ყალბი ნაკითხვისა და დამახინჯების ტოლფასი იქნება. მოკლედ რომ ვთქვათ, მხატვრული ნაწარმოები არის მკითხველის სულიერი მდგომარეობა, გამრავლებული უსასრულობაზე. მეორე პასუხის თანახმად, ჭეშმარიტი ლექსი არის პოემის ყველა მკითხველის გამოცდილება.¹¹ მაგრამ ფაქტია, რომ ასეთ პასუხს დაჰყავს მხატვრული ნაწარმოები საერთო მნიშვნელამდე. ეს კი იქნება ყველაზე დაბალი, ყველაზე უმნიშვნელო, ზედაპირული და ტრივიალური საერთო მნიშვნელი, რომელიც ხელმისაწვდომია ნებისმიერი გამოცდილებისთვის. გარდა იმისა, რომ ამ საერთო მნიშვნელის გამოყოფა ძნელია, ამგვარი მიდგომა ძალზე ალარიბებს ხელოვნების ნიმუშის საზრისს.

ინდივიდუალური თუ სოციალური ფსიქოლოგიის მეთოდებით ვერ ვიპოვით პასუხს ჩვენს კითხვაზე. ამიტომ უნდა დავასკვნათ, რომ პოემა პიროვნულ გამოცდილებას ან ასეთ გამოცდილებათა ჯამს კი არ წარმოადგენს, არამედ — გამოცდილებათა პოტენციურ წყაროს. განსაზღვრება, რომელიც ემყარება სულიერ მდგომარეობათა ანალიზს, დამაკმაყოფილებელი არაა, რადგან ის ვერ განმარტავს ჭეშმარიტი პოეზიის ნორმატიულ ხასიათს და იმ მარტივ ფაქტს, რომ მისი აღქმის გამოცდილება შეიძლება იყო მართებული ან მცდარი. ნებისმიერი პიროვნული განცდის შემთხვევაში ჭეშმარიტი პოეზიის შესატყვისად შეიძლება ჩაითვალოს ამ განცდის მხოლოდ გარკვეული ნაწილი. ამრიგად, ჭეშმარიტი პოეზია უნდა გავიაზროთ, როგორც იმ ნორმათა სტრუქტურა, რომლებიც მხოლოდ ნაწილობრივ რეალიზდება მის მრავალრიცხოვან მკითხველთა გამოცდილებაში. ყოველი ცალკე აღებული გამოცდილება (კითხვა, დეკლამაცია და ა. შ.) არის მხოლოდ მეტ-ნაკლებად წარმატებული მცდელობა, ჩასწვდეს ნორმათა თუ კრიტერიუმთა ამ ერთობლიობას და გამოხატოს ის.

ლიტერატურის თეორია

აქ ნახსენები ტერმინი „ნორმა“, რასაკვირველია, არ უნდა ავურიოთ ეთიკურ თუ პოლიტიკურ, ანდა — კლასიციტურ თუ რომანტიკული ხელოვნების ნორმებში. სიტყვა „ნორმა“ აქ გულისხმობს იმპლიციტურ ნორმებს, რომლებიც უნდა გამოიყოს ხელოვნების ნიმუშის აღქმის ყოველი ინდივიდუალური გამოცდილებიდან და რომელთა ერთობლიობაც ქმნის ხელოვნების ჭეშმარიტ ნიმუშს. თუ ერთმანეთს შევადარებთ ხელოვნების ნიმუშებს, მაშინ გამოვლინდება როგორც მსგავსება ამ ნორმათა შორის, ისე — მათი სხვაობაც, და, მსგავსებიდან გამომდინარე, შესაძლებელი იქნება ხელოვნების ნაწარმოებთა კლასიფიკაცია ნორმათა იმ ტიპის შესაბამისად, რომლებიც მათშია ხორცშესხმული. ამ გზით შეიძლება ახსნა თეორიის და, საბოლოო ანგარიშში, ლიტერატურის თეორიების შემუშავება. კრიტიკოსები უარყოფენ მსგავს შესაძლებლობას და, არცთუ უსაფუძვლოდ, აღნიშნავენ, რომ ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები უნიკალური ბუნებისაა; მაგრამ ასეთ შემთხვევაში შეხედულება ინდივიდუალურობის შესახებ იმდენად დომინანტურია, რომ ნაწარმოები მთლიანად სწყდება ტრადიციას და, შედეგად, იქცევა მიუზნდომელ და გაუგებარ ფენომენად. თუკი დავუშვებთ, რომ უნდა დავიწყოთ ხელოვნების ცალკეული ნაწარმოების ანალიზით, მაშინაც კი ვერ უარყოფთ მასში გარკვეული მსგავსების, საერთო ელემენტების ან ფაქტორების არსებობას, რომლებიც აახლოებს მოცემულ ნაწარმოებს სხვა ქმნილებებთან. მაგრამ ეს საშუალებას მოგვცემს, ცალკეული ნაწარმოების ანალიზიდან გადავიდეთ ხელოვნების იმ ტიპის დახასიათებაზე, რომელიც ხორცშესხმულია ბერძნულ ტრაგედიაში, შემდეგ — ზოგადად, ტრაგედიაზე, ლიტერატურაზე, და, ბოლოს, იმ ყოვლისმომცველ სტრუქტურაზე, რომელიც საერთოა ხელოვნების ყველა დარგისათვის.

მაგრამ ესაა შორეული პერსპექტივის ამოცანა. ჩვენთვის კი აუცილებელია გავარკვიოთ ამ ნორმების არსი და მათ გამოვლინებათა ხასიათი. ნაწარმოებთა დეტალური ანალიზი გვარწმუნებს, რომ არსებობს არა უბრალოდ ნორმათა ერთგვარი სისტემა, არამედ — რამდენიმე ქვედანაყოფიც ამ სისტემაში, ისე, რომ თითოეულ ქვედანაყოფს აქვს მისდამი დაქვემდებარებულ ელემენტთა ჯგუფი. პოლონელმა ფილოსოფოსმა რომან ინგარდენმა, ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუშის ვირტუოზული

და მაღალპროფესიონალური ანალიზისას, ამ მიზნით გამოიყენა ჰუსერლის „ფენომენოლოგიის“ მეთოდი.¹² საჭირო არაა მისი მსჯელობის დეტალურად გადმოცემა იმაში დასარწმუნებლად, რომ ინგარდენისეული მიდგომა გამართლებულია და გამოსადეგი: პირველ ყოვლისა, გამოიყოფა ბგერითი შრე, რომელიც, ცხადია, არ უნდა გავაიგივოთ თავისთავად სიტყვათა ჟღერადობასთან, რაშიც ზემოთ. მხოლოდ ბგერათა ბაზაზე ვლინდება მეორე შრე — აზრობრივი ერთეულები. ყოველ ცალკეულ სიტყვას აქვს საკუთარი საზრისი და კონტექსტში, სხვა სიტყვებთან ერთად, წარმოქმნის აზრობრივ ერთეულებს, სინტაგმებს და წინადადებებს. ამგვარი სინტაქსური სტრუქტურების საფუძველზე ჩნდება მესამე შრე — რეპრეზენტატიული პლანი, რომელიც მოიცავს მწერლის „სამყაროს“, მოქმედ პირებს, ფონსა და გარემოს. ამას ინგარდენი ამატებს კიდევ ორ სხვა შრეს, რომელთა გამოყოფა, შესაძლოა, საჭირო არაა. მწერლის „სამყარო“ მას დანახული აქვს განსაკუთრებული თვალსაზრისით, რომელიც ყოველთვის როდი გამოიხატება უშუალოდ, მაგრამ აუცილებლად შეიგრძნობა. მაგალითად, რაიმე მოვლენა (ვთქვათ, კარის მიჯახუნება) შეიძლება ლიტერატურაში აღწერილი იყოს, როგორც მავანი პირის მიერ „დანახული“ ანდა „გაგონილი“. პერსონაჟი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს მისი „შინაგანი“ ან „გარეგნული“ დამახასიათებელი ნიშნებით. და, ბოლოს, ინგარდენი ახსენებს „მეტაფიზიკური თვისებების“ (ამაღლებული, ტრაგიკული, თავზარდამცემი, წმინდა) შრეს რომელიც აუცილებელი არაა და ზოგიერთ ნაწარმოებში შეიძლება არც შეგვხვდეს. ეს ორი უკანასკნელი შრე შეიძლება შევიყვანოთ „სამყაროს“ კატეგორიაში, ანუ წარმოდგენილ საგანთა არეალში. მაგრამ, ისინი, ამავე დროს, გვიკარნახებენ, რომ არსებობს ლიტერატურულ ანალიზში ძალზე რეალური პრობლემები. „თვალსაზრისის“ ცნებამ, ყოველ შემთხვევაში, რომანთან დაკავშირებით, დიდი ყურადღება მიიპყრო ჯერ კიდევ ჰენრი ჯეიმსის მოღვაწეობის დროიდან, იმ პერიოდიდან, როდესაც ლაბოკმა წარმოადგინა ლიტერატურის შესახებ ჯეიმსის შეხედულებებისა და მისი მხატვრული პრაქტიკის სისტემატიზებული ექსპოზიცი. ხსენებული „მეტაფიზიკური თვისებების“ შრე საშუალებას აძლევს ინგარდენს, დაუბრუნდეს „ფილოსოფიური მნიშვნელობის“ საკითხებს ხელოვნების ნაწარმოებში, ისე, რომ თავი აარიდოს მეტად სარისკო და ხშირ ინტელექტუალურ შეცდომებს.

კარგი იქნება, თუკი ამ აზრს დავასაბუთებთ პარალელთა, რომელსაც ლინგვისტიკა გვანვდის. ფერდინანდ დე სოსიურიც და პრალის ლინგვისტური წრის წარმომადგენლებიც მკაფიოდ ასხვავებდნენ ერთმანეთისგან *langue*-ს და *parole*-ს,¹³ ე.ი. ენის სისტემასა და ინდივიდუალური მეტყველების აქტს; ანალოგიური განსხვავება არსებობს თავად ლექსსა და მისი აღქმის ინდივიდუალურ გამოცდილებას შორის. ენის სისტემა (ანუ *langue*) წარმოადგენს პირობითობებისა და ნორმების კრებულს, რომელთა ურთიერთმიმართებებსა და მოქმედებას ჩვენ ვხედავთ და აღვწერთ ამ სისტემის ერთიანობისა და სიმწყობრის დაურღვეველად, თუმცა ცალკეულ მოსაუბრეთა მეტყველებაში გვხვდება ძალზე სპეციფიკური, უხირო და არასრული გამოთქმები. ყოველ შემთხვევაში, ამ მხრივ მაინც, ლიტერატურული ხელოვნების საგანი ზუსტად იმავე მდგომარეობაშია, როგორშიც — ენობრივი სისტემა. ჩვენ, როგორც ინდივიდები, ვერასოდეს შევძლებთ ამ სისტემის სრულად გამოხატვას, ისევე, როგორც ვერასოდეს შევძლებთ ჩვენივე ენის მთლიანად და სრულად გამოყენებას. ფაქტობრივად, ზუსტად იგივე სიტუაცია წარმოგვიდგება შემეცნების ყოველ ცალკეულ აქტში. ჩვენ ვერასოდეს ვერ შევიმეცნებთ საგანს მისი ყველა თვისებით და, ამის მიუხედავად, მაინც ვერ უარვყოფთ საგანთა იდენტურობას, თუნდაც მათ აღვიქვამდეთ სხვადასხვაგვარი კუთხით. ჩვენ მუდამ ვწვდებით საგნის „აუცილებელ სტრუქტურას“, რაც შემეცნების აქტს აქცევს იმ ნორმათა აღიარებად, სინამდვილემ თავს რომ მოგვახვია, და არა — საექვო მოსაზრების ან კიდევ სუბიექტური თვისების გამოვლინებად. შესაბამისად, მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურას აქვს თვისება, რომელიც შეიძლება ასე გამოიხატოს: „გასათვალისწინებელი მოვალეობა“. მე მას ყოველთვის არასრულად წარმოვიდგენ, მაგრამ, ამ წარმოდგენის შეფარდებითი არასისრულის მიუხედავად, მაინც რჩება ერთგვარი „აუცილებელი სტრუქტურა“, ისევე, როგორც შემეცნების ნებისმიერ სხვა საგანში თუ ობიექტში.¹⁴

თანამედროვე ლინგვისტები განიხილავენ პოტენციურ ბგერებს როგორც ფონემებს; მათ შეუძლიათ აგრეთვე გაანალიზონ მორფემები და სინტაგმები. მაგალითად, წინადადება შეიძლება აღვწეროთ არა უბრალოდ როგორც *ad hoc* გამოთქმა, არამედ როგორც სინტაქსური წყობა და მოდელი. თანამედრო-

ვე ფუნქციურმა ლინგვისტიკამ წარმატებებს მიაღწია მხოლოდ ფონემათა კვლევის მიმართულებით; მაგრამ რაოდენ რთულიც უნდა იყოს პრობლემები, მათი გადაწყვეტა მაინც შესაძლებელია. ამასთან, ესაა არა სრულიად ახალი პრობლემები, არამედ — ახლებური ფორმით ჩამოყალიბებული ის მორფოლოგიური და სინტაქსური საკითხები, რომლებიც განიხილებოდა ჯერ კიდევ გრამატიკის ძველ სახელმძღვანელოებში. ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზის დროს ვაწყდებით ანალოგიურ (აზრობრივი ერთეულებისა და მათი სპეციფიკური ორგანიზაციის) პრობლემებს, რომელთაც განაპირობებს ესთეტიკური დანიშნულება და ამოცანები. პოეტური სემანტიკის, სტილის და სახეობრიობის პრობლემები ახლებურად, უფრო ზუსტი ფორმით დაისმის. აზრობრივი ერთეულები, წინადადებები და წინადადებათა სტრუქტურები უკავშირდებიან საგნებს და ქმნიან წარმოსახვით რეალობებს, მაგალითად, პეიზაჟს, ინტერიერს, პერსონაჟებს, მოვლენებს და იდეებს. შესაძლებელია ამ რეალობების გაანალიზება ისე, რომ არ მოხდეს მათი აღრევა ემპირიულ რეალობასთან, და იმ ფაქტის გათვალისწინებით, რომ ლინგვისტურ სტრუქტურებში ისინი განუყოფელი არიან. რომანის გმირი იქმნება მხოლოდ აზრობრივი ერთეულების საფუძველზე და „იშლება“ პერსონაჟის მიერ წარმოთქმულ, ან მის შესახებ ნათქვამ წინადადებებად. ბიოლოგიურ ინდივიდთან შედარებით, რომელსაც აქვს მკაფიოდ გამოხატული წარსული, პერსონაჟის სტრუქტურა განუსაზღვრელია.¹⁵ ნაწარმოების დაყოფას ერთიმეორის ქვეშ განლაგებულ შრეებად ის უპირატესობა აქვს, რომ მას შეუძლია შეენაცვლოს ტრადიციულ და მცდარ დაყოფას შინაარსად და ფორმად. შინაარსი მჭიდრო კონტაქტშია ლინგვისტურ ქვეშრესთან, რომელიც მას შეიცავს და რომელზეც არის დამოკიდებული.

მაგრამ ასეთი წარმოდგენა ლიტერატურულ ნაწარმოებზე როგორც შრეებად დალაგებულ ნორმათა სისტემაზე მაინც ვერ განმარტავს თვით ამ სისტემის არსებობის წესსა და ფორმას. მართებული გადაწყვეტილების მოსაძებნად შეიძლებოდა განგვეხილა ნომინალიზმისა და რეალიზმის, მენტალიზმისა და ბიჰევიორიზმის პოლემიკა — ერთი სიტყვით, ეპისტემოლოგიის ძირითადი პრობლემები. ამასთან, ჩვენი მიზნებისათვის საკმარისია, თავი ავარიდოთ ორ უკიდურესობას — უკიდურეს პლატონიზმს და უკიდურეს ნომინალიზმს. საჭირო არ არის ამ ნორმების მიჩნევა

ლიტერატურის თეორია

ობიექტურ რეალობად, მისი „მატერიალიზება“ და, შესაბამისად, ჩამოყალიბება ერთგვარი არქეტიპული ცნებისა, რომელიც გვეგულება არსთა ზედროული სამყაროს მიღმა. ლიტერატურული ნაწარმოების ონტოლოგიური არსი განსხვავდება სამკუთხედის ან რიცხვის ცნებისგან, ან ისეთი თვისებისგან, როგორცაა თუნდაც „სინთლე“. ამგვარ „უცვლელ არსთაგან“ განსხვავებით, ლიტერატურული ნაწარმოები შექმნილია, პირველ ყოვლისა, დროის გარკვეულ მომენტში, ხოლო მეორე მხრივ, ის ექვემდებარება ცვლილებას, რაც შეიძლება დასრულდეს მისი სრული განადგურებით. ამ თვალსაზრისით, შეიმჩნევა გარკვეული მსგავსება ენის სისტემასთან, მიუხედავად იმისა, რომ ამ უკანასკნელის შექმნის ან გაქრობის ზუსტი მომენტის ამოცნობა გაცილებით უფრო ძნელია, ვიდრე მაშინ, როდესაც საქმე ეხება ლიტერატურულ ნაწარმოებს (რომელიც, როგორც წესი, ინდივიდუალური შემოქმედების ნაყოფია). ამავე დროს, ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ უკიდურესი ნომინალიზმი, რომელიც უარყოფს „ენის სისტემის“ ცნებას (და აქედან გამომდინარე, მხატვრულ ნაწარმოებსაც, როგორც ჩვენ ის წარმოგვიდგენია) ანდა მიიჩნევს მას მხოლოდ გამოსადეგ ფიქციად და „მეცნიერული აღწერის“ ერთ-ერთ ხერხად, ასეთ შემთხვევაში უარს ამბობს ამ პრობლემის გადაწყვეტაზე. ყველაფერი, რაც არ შეესატყვისება ემპირიული რეალობის ძალზე შეზღუდულ ცნებას, ბიჰევიორიზმის ვინრო წარმოდგენებით განისაზღვრება, როგორც „მისტიკური“ ანდა „მეტაფიზიკური“. და მაინც, თუკი „ფონემას“ ფიქციად შევრაცხავთ, ხოლო ენის სისტემას – უბრალოდ, „სამეტყველო აქტის მეცნიერულ აღწერად“, ეს ნიშნავს ჭეშმარიტების პრობლემის უგულბელყოფას.¹⁶ ჩვენ ვაღიარებთ როგორც ნორმებს, ისე — გადახრებს ამ ნორმებისაგან, და არ ვიგონებთ რაღაც აღწერით და პირობით კატეგორიებს. ამ თვალსაზრისით, ბიჰევიორისტთა ხედვა მთლიანად ეფუძნება აბსტრაქციონების ცუდად გაგებულ თეორიას. იმისდა მიუხედავად, შევადგენთ რიცხვებსა და ნორმებს თუ არა, ისინი რჩებიან ნორმებად და რიცხვებად. რასაკვირველია, მე კიდევ ვთვლი და კიდევ ვკითხულობ, მაგრამ რიცხვის გამოვლენა ანდა ნორმის აღიარება სულაც არ არის იგივე, რაც — თავად რიცხვი თუ ნორმა. „ბ“ ბგერის წარმოთქმა არ არის „ბ“ ფონემა. ჩვენ ვავლენთ რეალობაში ნორმათა სტრუქტურას, მაგრამ არ ვიგონებთ ვერბალურ

ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუში და მისი არსებობის წესი

კონსტრუქციას. არგუმენტი, რომლის თანახმად, ამ ნორმებს ჩვენ ვწვდებით მხოლოდ და მხოლოდ შემეცნების ინდივიდუალური აქტის მეშვეობით და ვერ „გადავაბიჯებთ“ ამ აქტის საზღვრებს – მხოლოდ ერთი შეხედვითაა შთამბეჭდავი. ეს არის სწორედ ის არგუმენტი, რომელიც მიმართული იყო შემეცნების კანტისეული კრიტიკის წინააღმდეგ, მაგრამ ის შეიძლება უგულვებელყოფილ იქნას თვით კანტის არგუმენტებით.

ცხადია, ნორმების დადგენისას ჩვენ თვითონაც შეიძლება შეეცდეთ და რაიმე ვერ გავიგოთ, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ კრიტიკოსს განმკითხავის ზეადამიანური როლი ეკისრება, რათა, ასე ვთქვათ, „გარედან“ გააკრიტიკოს ჩვენი შემეცნება, და არც იმას, რომ ის განსაკუთრებული ინტუიციის მეოხებით სრულად შეიმეცნებს ნორმათა მთელ სისტემას. უფრო მართებული იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ჩვენი ცოდნის ნაწილს ჩვენვე ვაკრიტიკებთ იმ უფრო მაღალი სტანდარტის მიხედვით, რომელსაც მივალწიეთ სხვა სფეროში. თავი არ უნდა ჩავიყენოთ იმ კაცის მდგომარეობაში, ვინც თავისი მხედველობის შესამოწმებლად ცდილობს საკუთარ თვალებში ჩაიხედოს; ჩვენ ვგავართ ისეთ კაცს, ვინც ერთმანეთს ადარებს საგნებს, რომლებსაც ცხადად ხედავს, და იმათ, რომლებსაც ბუნდოვნად ხედავს. ამ ურთიერთშეჯერების საფუძველზე იგი ერთგვარად განაზოგადებს ნანახს, ყოფს საგნებს ორ ჯგუფად და სხვაობას ხსნის ხედვის ერთგვარი თეორიით, რომელიც ითვალისწინებს მანძილს, დროს და ა. შ.

ანალოგიურად, ჩვენ ადვილად გავარჩევთ პოემის სწორ თუ მცდარ ნაკითხვას, ნაწარმოებში ხორცშესხმული ნორმების მართებულ თუ არასწორ შემეცნებას; ამისთვის საჭიროა შევადაროთ და შევისწავლოთ სხვადასხვაგვარი მცდარი ან არასრული „რეალიზაციები“ ან ინტერპრეტაციები. ამ ნორმების უშუალო მოქმედება, ურთიერთმიმართებები და კომბინაციები შეგვიძლია ისევე შევისწავლოთ, როგორც ეს ხდება ფონემის შესწავლის დროს. ლიტერატურული ნაწარმოები არ წარმოადგენს ემპირიულ ფაქტს და ნებისმიერი პირის ან ინდივიდთა ჯგუფის სულიერ მდგომარეობას; ის არც იდეალური და უცვლელი საგანია, სამკუთხედის მსგავსად. მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება იქცეს გამოცდილების ობიექტად; უნდა ვაღიაროთ, რომ თუმცა ნაწარმოების წვდომა შეიძლება მარტოდენ ინდივიდუალური გამოცდილების

ლიტერატურის თეორია

მეშვეობით, მაგრამ მას მაინც ვერ გავაიგივებთ რაიმე გამოცდილებასთან. ის განსხვავდება იდეალური ობიექტისაგან (მაგალითად, რიცხვისგან) სწორედ მისი სტრუქტურის ემპირიული (ფიზიკური, ან პოტენციურად ფიზიკური) ასპექტის — ბგერითი სისტემის — წყალობით, მაშინ, როდესაც შესაძლებელია სამკუთხედის ან რიცხვის უშუალო, ინტუიციური წვდომა. იდეალური ობიექტისგან მხატვრულ ნაწარმოებს განასხვავებს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი: მას აქვს რალაც, რასაც შეიძლება „სიცოცხლე“ ვუწოდოთ. ნაწარმოები იქმნება დროის გარკვეულ მომენტში, განიცდის ცვლილებებს თავისი ისტორიული არსებობის განმავლობაში და შემდეგ შეიძლება გაქრეს. მხატვრული ნაწარმოები „ზედროულია“ მხოლოდ იმ გაგებით, რომ მას აქვს უცვლელი (მისი შექმნის მომენტიდან) სტრუქტურა; მაგრამ ნაწარმოები „ისტორიულად ცვალებადიც“ არის. ის „გაივლის“ ერთგვარ განვითარების პროცესს, რომლის ახსნაც შეიძლება და აღწერაც. ეს განვითარება სხვა არაფერია, თუ ნაწარმოების კონკრეტიზაციათა რიგი ისტორიის მანძილზე; გარკვეულწილად, შესაძლებელია ამ კონკრეტიზაციათა აღდგენა იმ ახსნა-განმარტებების მეოხებით, რომლებშიც აღწერილია კრიტიკოსთა და მკითხველთა მიერ ნაწარმოების აღქმა და შეფასება, აგრეთვე — ნაწარმოების ზეგავლენა სხვა მხატვრულ ქმნილებებზე. უფრო ადრეული კონკრეტიზაციების ცოდნა (ეს ეხება ნაკითხვასაც, კრიტიკასაც და მცდარ ინტერპრეტაციასაც), გავლენას იქონიებს ნაწარმოების ჩვენეულ აღქმაზე: უფრო ადრეული ნაკითხვების მეშვეობით შეიძლება გაცილებით ღრმად ჩავწვდეთ ნაწარმოების არსს, თუმცა, ისინი ხშირად ინვევენ მძაფრ პროტესტს ამავე ქმნილების ძველი შეფასებების წინააღმდეგ. ყოველივე ეს მეტყველებს კრიტიკის ისტორიის მნიშვნელობაზე და გვაიძულებს ჩაფიქრდეთ იმ რთულ საკითხებზე, რომლებიც ეხება ინდივიდუალობის ზღვარსა და ბუნებას. როგორ ხდება, რომ მხატვრული ნაწარმოები განიცდის ევოლუციას და მაინც შეულახავად ინარჩუნებს თავის არსებით სტრუქტურას? ხელოვნების ნიმუშის ისტორიული „სიცოცხლის“ შესახებ შეიძლება ვიმსჯელოთ იმავე გაგებით, რომლითაც გვიხდება საუბარი ცხოველზე ან ადამიანზე, რომელიც პიროვნულად იგივე დარჩა ცხოვრებისეული ცვლილებების მიუხედავად. „ილიადა“ ჯერაც არსებობს, ანუ მას კვლავ გააჩნია

ზემოქმედების უნარი, მაშინ, როდესაც ისეთი ისტორიული მოვლენა, როგორც იყო ბრძოლა ვატერლოოსთან, აშკარად წარსულის კუთვნილებაა, იმის მიუხედავად, რომ კვლავაც შეიძლება აღვადგინოთ ამ ბრძოლის მიმდინარეობა და დავახასიათოთ მისი შედეგები. და მაინც, რა გაგებით შეიძლება ითქვას, რომ „ილიადა“, რომელსაც ჰომეროსის თანამედროვე ბერძნები კითხულობდნენ, იდენტურია „ილიადასი“, რომელსაც ჩვენ დღეს ვკითხულობთ? დავუშვათ, ტექსტმა ჩვენამდე უცვლელი სახით მოაღწია; მისი ჩვენული აღქმა მაინც განსხვავდება ჰომეროსის თანამედროვე ბერძენთა მიერ ან პოემის აღქმისგან. ჩვენ არ შეგვიძლია შევაჯეროთ ორიგინალის ენა ძველი საბერძნეთის ყოფით, სალაპარაკო ენასთან, და ამის გამო ვერც იმ გადახრებს შევიგრძნობთ, რაზეც დამოკიდებულია ჰომეროსის პოეტიკა. ჩვენ ვერ გავიგებთ ბევრ ბუნდოვან სიტყვიერ მინიშნებასაც, რომელიც ყოველთვის შეადგენს ნაწარმოების მხატვრული მნიშვნელობის არსებით ნაწილს. ცხადია, მაინც საჭიროა დამატებითი მცდელობა, რათა წარმოსახვის (რომელიც ყოვლისშემძლე სულაც არაა) მეშვეობით წარმოვიდგინოთ თავი ანტიკურ ხანაში, როდესაც ბერძნებს სწამდათ თავიანთი ღმერთებისა და ჰქონდათ ზნეობრივი ღირებულებების საკუთარი სკალა და განზომილება. და მაინც, შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ „ილიადამ“ მნიშვნელოვანწილად უცვლელად შეინარჩუნა „სტრუქტურის“ ძირითადი ელემენტები მთელი ამ საუკუნეების განმავლობაში. ამავე დროს, ეს „სტრუქტურა“ დინამიკურია: იგი იცვლება ისტორიის პროცესში, რადგან ახლებურად აღიქმება მის მკითხველთა, კრიტიკოსთა და ხელოვანთა ახალი თაობების მიერ.¹⁷ ამრიგად, ნორმათა სისტემა იზრდება, იცვლება და, გარკვეული თვალსაზრისით, მისი სრულად წვდომა და გააზრება ყოველთვის შეუძლებელი იქნება. მაგრამ სტრუქტურის დინამიკურობა არ ამართლებს პრობლემის სუბიექტივისტურ და რელატივისტურ განმარტებებს. ცხადია, რომ ყველა ეს განსხვავებული ხედვა და თვალსაზრისი თანაბრად სწორი და მართებული როდია. ყოველთვის შეიძლება დავადგინოთ, რომელი თვალსაზრისი სწვედა საკითხს უფრო ღრმად. თვით ინტერპრეტაციის ადეკვატურობის მოთხოვნა გულისხმობს განმარტებათა გარკვეულ იერარქიას, სტიმულს აძლევს კრიტიკას, რომელიც მიმართულია ნაწარმოებში ხორცშესხმული ნორმების მაქსიმალურ გამოვლენისკენ. ყველანაირ რელატივიზმს აბათილებს

ლიტერატურის თეორია

დებულება, რომლის თანახმად, „აბსოლუტური მდგომარეობს რელატიურში, თუმცა — არა მთლიანად და არა ბოლომდე.“¹⁸

ამგვარად, მხატვრული ნაწარმოები წარმოგვიდგება, როგორც ცოდნის ობიექტი სუი გენერის, რომელსაც აქვს განსაკუთრებული ონტოლოგიური სტატუსი. ის არც რეალურია (ანუ ფიზიკური, ქანდაკების დარად), არც მენტალური (ფსიქოლოგიური, მსგავსად სინათლის შეგრძნების ან ტკივილის განცდისა), და არც იდეალური (როგორც სამკუთხედი). მხატვრული ნაწარმოები არის ნორმათა სისტემა, რომელშიც აღბეჭდილია ინტერსუბიექტური ხასიათის მქონე იდეალური ცნებები“. ეს ცნებები, როგორც ჩანს, არსებობენ საზოგადოებრივი იდეების ერთობლიობაში და მასთან ერთად იცვლებიან; მათი წვდომა შესაძლებელია მხოლოდ ინდივიდუალური სულიერი გამოცდილების მეშვეობით და ემყარება იმ ლინგვისტური ერთეულების ბგერით სტრუქტურას, რომელთაგანაც შედგება ტექსტი.

ჩვენ არ გვიმსჯელია მხატვრულ ღირებულებათა საკითხზე. თუმცა, ზემოთქმულიდან აშკარა უნდა იყოს, რომ ნორმათა და ღირებულებათა გარეშე არ არსებობს სტრუქტურა. ჩვენ ვერ შევძლებთ მხატვრული ნაწარმოების გააზრებასა და გაანალიზებას ამ ღირებულებათა გაუთვალისწინებლად.. თვით ის ფაქტი, რომ გარკვეულ სტრუქტურას „მხატვრულ ნაწარმოებად“ ვაღიარებ, თავისთავად ღირებულებითი მსჯელობაა. წმინდა ფენომენოლოგიის მცდარი თვალსაზრისის მიხედვით, ღირებულებები გამიჯნულია სტრუქტურისგან, ანუ ღირებულებებს თავს ახვევენ სტრუქტურას, ამატებენ მას ანდა შეაქვთ მასში. ეს შეცდომა შეიმჩნევა რომან ინგარდენის შესანიშნავ ნაშრომში, რომელშიც მხატვრული ნაწარმოები ისეა გაანალიზებული, რომ ღირებულებები მოხსენიებულიც კი არაა. ამის მიზეზი, ცხადია, არის ფენომენოლოგების წარმოდგენა იმგვარ „არსთა“ მარადიული, ზედროული წყების შესახებ, რომელთა ინდივიდუალური (ემპირიული გამოცდილების საფუძველზე შექმნილი) ინტერპრეტაცია მხოლოდ მოგვიანებით შეიქმნა. ღირებულებათა აბსოლუტური სკალის აღიარებით ჩვენ აუცილებლად ვკარგავთ კონტაქტს ინდივიდუალური განსჯასთან, რომელიც, თავისი არსით, შეფარდებითია. ერთ პოლუსზეა უმოძრაო აბსოლუტი, მეორეზე კი — ღირებულების არმქონე ინდივიდუალურ განსჯათა ნაკადი.

აბსოლუტიზაციის მცდარი თეზისი და რელატივიზმის ასე-

ვე მცდარი ანტითეზისი საჭიროებენ შეცვლას და ჰარმონიზაციას ახლებურ სინთეზში, რომელიც დინამიკურს გახდის თავად ღირებულებათა სკალას, მაგრამ დინამიკის მიღმა ამჩნევს რალაც მარადიულსაც. ამგვარ ნარმოდგენას ჩვენ ვუწოდებთ „პერსპექტივის შეგრძნება“;¹⁹ იგი არ მოასწავებს ღირებულებათა ანარქიის, ანდა ინდივიდუალური გემოვნების პრიორიტეტულობის აღიარებას; ესაა საგნის გაღრმავებული და მრავალმხრივი შემეცნების პროცესი, რომლის დაზუსტება და გაკრიტიკება შესაძლებელია. სტრუქტურა, ნიშანი და ღირებულება ქმნიან ერთი და იგივე პრობლემის სამ ასპექტს, და მათი ხელოვნური ურთიერთგამიჯვნა დაუშვებელია.

მაგრამ, პირველ ყოვლისა, აუცილებელია აღწერისა და ანალიზის იმ მეთოდების გაანალიზება, რომელთა მეშვეობითაც ავლენენ მხატვრული ნაწარმოების სხვადასხვა შრეს. მათ რიცხვს მიეკუთვნება: (1) ბგერათა შრე, ეფფონია, რიტმი და მეტრი; (2) ის აზრობრივი ერთეულები, რომლებიც განსაზღვრავენ ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმალურ ლინგვისტურ სტრუქტურასა და სტილს (ამ უკანასკნელს იკვლევს საგანგებო დისციპლინა — სტილისტიკა); (3) სახე და მეტაფორა, რომლებიც, არსებითად, ცენტრალური პოეტიკური ხერხებია და საგანგებო მსჯელობის საგნად უნდა იქცნენ თუნდაც იმის გამო, რომ ისინი ერწყმიან პოეზიის სპეციფიკურ (4) „სამყაროს“ – იმ სიმბოლოებით და სიმბოლოთა სისტემებით, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ პოეტურ „მითს“. თხრობითი ლიტერატურის განხილვისას ჩვენ წინაშე წამოიჭრება (5) თხრობის ხერხებისა და ტექნიკის განსაკუთრებული პრობლემა, რასაც ჩვენ ვუძღვნით საგანგებო თავს. მხატვრული ნაწარმოებების ანალიზის მეთოდთა ანალიზის შემდგომ განვიხილავთ (6) ლიტერატურული ჟანრების არსს და გავაშუქებთ კრიტიკის ცენტრალურ პრობლემას – (7) შეფასების საკითხს. დაბოლოს, კიდევ ერთხელ დავუბრუნდებით ლიტერატურის ევოლუციის იდეას და ვიმსჯელებთ (8) მწერლობის ისტორიის ბუნებასა და იმ შესაძლებლობაზე, რომელიც გულისხმობს ლიტერატურის ისტორიის ევოლუციას და განვსაზღვრავთ ლიტერატურული ისტორიის როგორც საგანგებო დისციპლინის ხასიათს, და იმ შესაძლებლობას, რომ ლიტერატურის ისტორია განხილულ იქნეს როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის ისტორია.

თავი მეცამეტე

ეკონომია, რიტმი და მეტრი

*

ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს ბგერათა წყებას, რომელთაგან ყალიბდება მნიშვნელობა. ზოგიერთ ლიტერატურულ ნაწარმოებში ბგერითი შრის მნიშვნელობა მინიმალურია და თითქმის არ შეიგრძნობა (მაგალითად, რომანთა უმრავლესობაში). მაგრამ ასეთ შემთხვევებშიც კი ფონეტიკური შრე წარმოადგენს მნიშვნელობის აუცილებელ წინაპირობას. ამ მხრივ, განსხვავება დრამისთვის რომანსა და პოს ისეთ ლექსს შორის, როგორცაა „ზარები“, მხოლოდ რაოდენობრივია და ამიტომ ვერ გამოდგება საიმისოდ, რომ შევაფასოთ მწერლობის ორი კონტრასტული ტიპი – პროზა და პოეზია. ხელოვნების ბევრ ნაწარმოებში, რომელთა შორის, რასაკვირველია, პროზაული ქმნილებებიც იგულისხმება, ყურადღებას იქცევს ბგერითი შრე, რომელიც შეადგენს ესთეტიკური ზემოქმედების არსებით კომპონენტს. ეს მართებულია, უპირატესად, ორნამენტული პროზისა და ყველა პოეტური ნაწარმოების მიმართ, რომლებიც, თავისი არსით, სხვა არაფერია, თუ არა ენის ბგერითი სისტემის გარკვეული ორგანიზაცია.

ასეთი ბგერითი ეფექტების ანალიზის დროს უნდა გვახსოვდეს მნიშვნელოვანი, მაგრამ მაინც ხშირად მივიწყებული ორი პრინციპი. უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავითვალისწინოთ სხვაობა ტექსტის ბგერითი ორგანიზების ფორმასა და მის წარმოთქმას შორის. ხელოვნების ნაწარმოების ხმამაღლა წაკითხვა არის შესრულება, ანუ რეალიზაცია ტექსტის ბგერითი ორგანიზაციისა, რომელიც მათებს მას რაღაც ინდივიდუალურსა და პიროვნულს, და, ამასთანავე, აქვს უნარი, დაამახინჯოს ანდა საერთოდ უგულებელყოს ეს ორგანიზაცია. შესაბამისად, რიტმიკისა და მეტრიკის ჭეშმარიტი კვლევა ვერ დაემყარება დეკლამაციის ცალკეულ მაგალითებს. მეორე, ასევე ხშირი და გავრცელებული, მაგრამ ყალბი წარმოდგენის მიხედვით, ბგერა

უნდა გაანალიზდეს მნიშვნელობისგან მოწყვეტით. ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობის შესახებ ჩვენი კონცეფციის შესაბამისად, ასეთი განცალკევება უმართებულოა; ამაში გვარწმუნებს ის ფაქტიც, რომ თავისთავად ბგერას არ ახდენს ესთეტიკურ ეფექტს, ან თუ ახდენს, ძალზე უმნიშვნელოს. არ მოიძებნება არანაირი „მუსიკალური“ ლექსი, რომელსაც არა აქვს გარკვეული ზოგადი საზრისი ან თუნდაც ემოციური ელფერი. მაშინაც კი, როდესაც ვისმენთ მეტყველებას უცნობ ენაზე, „წმინდა ბგერები“ კი არ ჩაგვესმის, არამედ ვაკავშირებთ გავონილს ჩვენს საკუთარ ფონეტიკურ ჩვევებთან და, რა თქმა უნდა, შევიგრძნობთ მოლაპარაკის აზრობრივ ინტონაციას. პოეზიაში წმინდა ბგერა ან ფიქციაა, ანდა ურთიერთმიმართებათა უაღრესად მარტივი და ელემენტარული სერიები, ისეთები, რომელთაც შეისწავლის ბირკჰოფი თავის „ესთეტიკურ საზომში“;¹ ეს სისტემა ვერ ამოწურავს მრავალფეროვნებასა და მნიშვნელობას ბგერითი შრისა, როდესაც მას განვიხილავთ ლექსის, როგორც მთლიანობის, შემადგენელ ნაწილად.

თავიდანვე უნდა გამოვყოთ პრობლემის ორი განსხვავებული ასპექტი: ბგერის არსებითი და რელატიური თვისებები. პირველში ვგულისხმობთ იმ ინდივიდუალურს, რაც განასხვავებს ა-ს ო-სგან ან ლ-ს პ-სგან, რაოდენობრივი მახასიათებლებისგან დამოუკიდებლად (რადგან ა-ს ან პ-ს ვერ დავახასიათებთ მეტობით ან ნაკლებობით). ბგერების შინაგანი ხარისხობრივი განმასხვავებელი ნიშნები წარმოადგენენ იმ ეფექტის საფუძველს, რომელსაც უწოდებენ „მუსიკალურობას“ ანდა „ეგვონიას“. მეორე მხრივ, ბგერათა სხვაობა რელატიური თვისებების მიხედვით შეიძლება იქცეს რიტმისა და მეტრის საფუძვლად: ეს არის ტონალობა, ბგერის ხანგრძლივობა, მახვილი, განმეორებათა სიხშირე და ყველა ის ელემენტი, რომელიც წარმოქმნის რაოდენობრივ განსხვავებებს. ტონალობა შეიძლება იყოს მაღალი ან დაბალი, ხანგრძლივობა — მოკლე ან პირიქით, გრძელი, ხოლო განმეორების სიხშირე — მეტი ან ნაკლები. ეს მეტ-ნაკლებად მარტივი განმასხვავებელი ნიშანი მნიშვნელოვანია — ის გამოყოფს ლინგვისტური მოვლენების გარკვეულ ჯგუფს (რუსებმა მათ „ორკესტრირება“ (инструментовка) უწოდეს) და ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ ბგერის ხარისხი აქ წარმოადგენს იმ

ლიტერატურის თეორია

ელემენტს, რომლითაც მანიპულირებს მწერალი.² რაც შეეხება ლექსს, აქ საერთოდ უნდა უგულებელვყოთ ტერმინი „მუსიკალურობა“ (ან „მელოდიურობა“), რადგან მან შეიძლება მცდარად წარმართოს ჩვენი მსჯელობა. მოვლენა, რომლის ამოცნობასაც ვცდილობთ, სრულებითაც არ არის ერთგვარი პარალელი მუსიკალური „მელოდიისა“: ამკარაა, რომ მუსიკაში მელოდია განსაზღვრება ტონალობით და, აქედან გამომდინარე, ის ერთგვარი პარალელია იმ როლისა, რომელიც ენაში აკისრია ინტონაციას. სინამდვილეში თვალსაჩინო სხვაობაა ნათქვამი წინადადების ინტონაციის ხაზსა (ტონის რხევითი და სწრაფად მონაცვლე სიმაღლით) და მუსიკალურ მელოდიას შორის, რომელიც ხასიათდება ტონის მყარი სიმაღლით და განსაზღვრული ინტერვალებით.³ რაც შეეხება მეორე ტერმინს — „ეფფონიას“ — არც ის არის საკმარისი, რადგან ბრაუნინგისა და ჰოპკინსის პოეზიის შესახებ საუბრისას სიტყვა „ორკესტრირება“ „კაკოფონიის“ ტოლფასია, რადგან ეს პოეტები განზრახ ლამობდნენ უხეში და ექსპრესიული ბგერითი ეფექტების მიღწევას.

„ორკესტრირების“ სხვადასხვა ხერხს შორის ერთმანეთისგან უნდა გავარჩიოთ ბგერითი ფიგურა, თვისებრივად იდენტურ ან მსგავს ბგერათა ჯგუფების განმეორებები და ექსპრესიული ბგერების ან ბგერათმიბაძვის გამოყენება. განსაკუთრებული წარმატებით შეისწავლეს ბგერითი ფიგურები რუსმა ფორმალისტებმა; რაც შეეხება ინგლისელ მეცნიერთა გამოკვლევებს, ვ.ჯ. ბეიტსმა გააანალიზა დახვეწილი ბგერითი ხერხები კიტსის ლექსებში, მაშინ როდესაც თავად კიტსმა დაგვიტოვა საკმაოდ უცნაური შენიშვნები საკუთარი პრაქტიკის შესახებ.⁴ ოსიპ ბრიკმა⁵ მოახდინა ბგერითი ფიგურების შესაძლო ფორმების კლასიფიკაცია სარიტმო ერთეულებში განმეორებულ ბგერათა რიცხვის, განმეორებათა რაოდენობის, ბგერათა ადგილის და განლაგების საფუძველზე. ეს უაღრესად სასარგებლო კლასიფიკაცია საჭიროებს შემდგომ დაზუსტებას. განმეორებადი ბგერები შეიძლება განლაგებული იყოს: სტრიქონში, ერთმანეთთან ახლოს; ბგერათა ერთი ჯგუფის თავში და მეორე ჯგუფის ბოლოში; ერთი რომელიმე სტრიქონის ბოლოს და მომდევნო სტრიქონის დასაწყისში; სტრიქონების დასაწყისში; სტრიქონების ბოლოს, უკანასკნელ პოზიციაზე. ბოლოდან მეორე ჯგუფი ენათესავება ანაფორის

სტილისტურ მოვლენას. რაც შეეხება უკანასკნელს, ის მოიცავს ისეთ გავრცელებულ მოვლენას, როგორცაა რითმა. ამ კლასიფიკაციის შესაბამისად, რითმა არის ბგერის განმეორების მხოლოდ ერთ-ერთი მაგალითი, რომელიც უნდა განვიხილოთ ისეთ მოვლენებთან კავშირში, როგორებიცაა ალიტერაცია და ასონანსი.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სხვადასხვა ენაში ბგერითი ფიგურები უცვლელად სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგება; ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ყოველ ენაში არის ფონემათა საკუთარი სისტემა და აქედან გამომდინარე, ხმოვანთა ოპოზიციებისა და პარალელების, აგრეთვე — თანხმოვანთა თვისებების სპეციფიკური სისტემა; ბოლოს, ძნელია გამოჰყო ასეთი ბგერითი ეფექტები ლექსის ან სტრიქონის საერთო მნიშვნელობისგან და ტონისგან. რომანტიკოსებისა და სიმბოლისტების ცდები, სიმღერასთან და მუსიკასთან გაეგივიებინათ პოეზია, თითქმის მეტაფორაა, რადგან პოეზია ვერ შეედრება მუსიკას წმინდა ბგერების მრავალფეროვნების, სიცხადისა და ორგანიზების ფორმების მხრივ. იმისათვის, რომ ლინგვისტური ბგერები გადაიქცეს ხელოვნების ფაქტად, საჭიროა მნიშვნელობა, კონტექსტი და „ტონი“.

ეს შეიძლება ნათლად წარმოვადგინოთ რითმის ანალიზის საფუძველზე. რითმა უაღრესად რთული ფენომენია. მას აქვს თავისი მარტივი ევფონიური ფუნქცია, რაც გამოიხატება ბგერათა განმეორებით (ან მათი მსგავსებით). ჰენრი ლანცმა აჩვენა თავის ნაშრომში — „რითმის ფიზიკური საფუძველი“⁶ — რომ ხმოვანთა გარითმვა განისაზღვრება მათი ობერტონების განმეორებით. მაგრამ იმის მიუხედავად, რომ ბგერითი ასპექტი, ალბათ, ძირითადია, აშკარაა, რომ ის რითმის მხოლოდ ერთ-ერთ ასპექტს წარმოადგენს. ესთეტიკური თვალსაზრისით, გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია მისი მეტრული ფუნქცია: რითმა გვამცნობს ლექსის სტრიქონის დასრულების შესახებ, ანდა წარმოგვიდგება როგორც სტროფის მაორგანიზებელი, ზოგჯერ — მისი ერთადერთი მაორგანიზებელი ფაქტორი. მაგრამ ყველაზე უფრო საგულისხმო საკითხი ის არის, რომ რითმას აქვს თავისი აზრი და მნიშვნელობა, და ამის გამო იგი მნიშვნელოვანწილად არის ჩართული მთლიანად პოეტური ნაწარმოების სტრუქტურაში. რითმა აწყვილებს სიტყვებს, აკავშირებს მათ — თუნდაც კონტრასტით. შეიძლება გამოვყოთ რითმის ასეთი სემანტიკური ფუნქციის რამდენიმე ასპექტი. შესაძლებელია ვიკითხოთ, რა სემანტიკური

ლიტერატურის თეორია

ფუნქცია აქვს იმ მარცვლებს, რომლებსაც რითმა აკავშირებს და აერთიანებს: სად შეიძლება ამოვიცნოთ რითმა – სუფიქსში (character - register), ფუძეში (drink - think), თუ ორივეში (passion-fashion). შეიძლება ვიკითხოთ, რომელ სემანტიკური სფეროდან არის შერჩეული სარიტმო სიტყვები: დაეუშვათ, რომ ისინი მიეკუთვნებიან ერთ ან რამდენიმე ლინგვისტურ კატეგორიას (ეს შეიძლება იყოს მეტყველების ნაწილი ან განსხვავებული ბრუნვები). შეიძლება დავინტერესდეთ იმით, თუ როგორია სემანტიკური ურთიერთობა სარიტმო სიტყვებს შორის — განეკუთვნებიან ისინი იმავე სემანტიკურ კონტექსტს, რომელსაც ეკუთვნის ბევრი ჩვეულებრივი წყვილი (ვთქვათ, heart-part, fears-tears), თუ გვაოცებენ სწორედ სრულიად განსხვავებული სემანტიკური სფეროების ასოციაციითა და შეფარდებით. თავის შესანიშნავ სტატი-აში⁷ ვ.კ. უიმსეტი სწავლობს ასეთ ეფექტებს პოუპთან და ბაირონთან, რომლებიც მიზნად ისახავენ მკითხველზე გამაოგნებელი შთაბეჭდილების მოხდენას ისეთი სიტყვების კონტრასტული შეპირისპირებით, დანწყილებით, როგორებიცაა Queens – screens, elope – Pope, mahogany – philogeny. ბოლოს, შეიძლება დავადგინოთ ის ზღვარი, სადამდეც რითმას „უფლება ეძლევა“, თავისი როლი შეასრულოს ლექსის სრულ კონტექსტში. რამდენად გამართლებულია, რომ სარიტმო სიტყვები აღვიქვათ, როგორც მარტოოდენ „ლექსის შემავსებელი ერთეული“, ანდა პირიქით: შეგვიძლია თუ არა დავადგინოთ ლექსის ან სტროფის მნიშვნელობა მარტოოდენ მის სარიტმო სიტყვებზე დაყრდნობით? რითმებმა შეიძლება შეადგინონ სტროფის ჩონჩხი ან ხერხემალი, ანდა მათი როლი შეიძლება იმდენად უმნიშვნელო იყოს, რომ მათი არსებობა ძნელად თუ შეიმჩნევა (მაგალითად, ბრაუნინგის „უკანასკნელ ჰერცოგინიაში“).

შესაძლებელია რითმის კვლევა და შესწავლა – ჰ.კ. უაილდის კვალობაზე⁸ – ენის ისტორიისა და გამოთქმის თვალსაზრისით (პოუპმა გართიმა join და shrine); რაც შეეხება ლიტერატურულ მიზნებსა და ამოცანებს, უნდა გვახსოვდეს, რომ „სიზუსტის“ სტანდარტები სხვადასხვაგვარია პოეტიკის სხვადასხვა სკოლაში, და ცხადია, სხვადასხვა ერში. რაკი ინგლისურში ჭარბობს „ვაჟური“ რითმა, ამიტომ „ქალური“ ან სამმარცვლიანი რითმა ჩვეულებრივ გამოიყენებოდა ბურლესკში, ან კიდევ კომიკური ეფექტის მისაღწევად, მაშინ როდესაც შუა საუკუნეების ლათინურში, იტალიურში და პოლონურში „ქალური“ რითმები

აუცილებელია ყველაზე სერიოზულ კონტექსტში. ინგლისურ ენაში საქმე გვაქვს განსაკუთრებულ თავისებურებასთან: ეს არის „მხედველობითი რითმა“, სადაც კავშირი ემყარება არა უღრადობას, არამედ მართლწერაში თანხვედრას. აქ გვხვდება ომონიმური რითმა, როგორც კალამბურის ერთგვარი ფორმა, გამოიყენება სხვაობა ამა თუ იმ ეპოქისა და სხვადასხვა რეგიონის გამოთქმის ნორმებში, ცალკეული პოეტები მიმართავენ სპეციფიკურ სარიტმომოდელებს. შეიძლება ითქვას, რომ ყველა პრობლემა ჯერ არც გვიხსენებია. ინგლისურ ენაზე არ არსებობს არანაირი გამოკვლევა, რომელიც შეედრება ვიქტორ ჟირმუნსკის ნიგნს რითმის შესახებ,⁹ რომელშიც რითმის ეფექტები გაცილებით უფრო დეტალურად არის კლასიფიცირებული, ვიდრე წინამდებარე ნაშრომში და ასახულია რითმის ისტორია რუსეთისა და ევროპის მთავარი ქვეყნების პოეზიაში.

უნდა განვასხვავოთ ეს ბგერითი ფიგურები, რომლებშიც გადამწყვეტია ხმოვნის ან თანხმოვნის ხარისხი (როგორც ეს ხდება ალიტერაციაში) და, მეორე მხრივ, ბგერათმბაძვა. ამ საკითხს დიდი ყურადღებით ეკიდებიან, რადგან სწორედ ასეთ იმიტაციას ემყარება ზოგიერთი ცნობილი ვირტუოზული პასაჟი პოეზიაში, მეორე მხრივ კი ეს ბგერათმბაძვა მჭიდროდ უკავშირდება უფრო ადრინდელ მისტიკურ კონცეფციას, რომლის თანახმად ბგერა შეესატყვისება ალსანიშნ საგანს. საკმარისია გავიხსენოთ პოუპის ან საუთის რამდენიმე პასაჟი, ან კიდევ ის, თუ როგორ ცდილობდნენ მეჩვიდმეტე საუკუნეში, მართლაც განეხორციელებინათ სამყაროს მუსიკის ინტონირება (მაგ., ჰარშდერფერი გერმანიაში)¹⁰. საერთოდ უგულებელყოფილ იქნა წარმოდგენა, რომ სიტყვას „სწორად“ შეუძლია გამოხატოს საგანი ან მოქმედება: თანამედროვე ლინგვისტიკა უფრო იხრება იმ პოზიციისკენ, რომ საგანგებო კლასად გამოჰყოს სიტყვათა განსაკუთრებული ჯგუფი, რომელსაც „ონომატოპოეტური“ ეწოდება. ეს ის სიტყვებია, რომლებიც, გარკვეულწილად, უნდა ვიგულისხმოთ ენის ჩვეული ბგერითი სისტემის მიღმა და რომლებიც აშკარად ცდილობენ გაგონილი ბგერების იმიტაციას (cuckoo, buzz, bang, miaow). ძნელი არ არის იმის ჩვენება, რომ სხვადასხვა ენაში იდენტურ ბგერათა კომბინაციას შეიძლება აღმოაჩინდეს განსხვავებული მნიშვნელობა (მაგ. Rock გერმანულად „პიჯაკს“ ნიშნავს, ხოლო ინგლისურად

ლიტერატურის თეორია

– „დიდ ქვას“; ამავე დროს, იგივე სიტყვა რუსულად *рок* – „ბედს“ აღნიშნავს, ხოლო ჩეხურად – „ნელინდს“); ზოგიერთი ბუნებრივი ბგერა სხვადასხვაგვარად გამოიხატება სხვადასხვა ენაში (მაგ., *ring, sonner, lauten, звонит*). ჯონ კროუ რენსომმა გვაჩვენა, რომ ისეთი სტრიქონის ბგერითი ეფექტი, როგორც არის “murdering of innumerable bees”, მართლაც დამოკიდებულია მის მნიშვნელობაზე. საკმარისია, ოდნავი ცვლილება შევიტანოთ ამ სტრიქონში და ეს ფრაზა ვაქციოთ “murdering of innumerable beeves”-ად, რომ უმალ გაქრება იმიტაციის ეფექტი.¹¹

და მაინც, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ თანამედროვე ლინგვისტებმა ტყუილუბრალოდ დააკნინეს ამ პრობლემის მნიშვნელობა; გარდა ამისა, ეს პრობლემა საერთოდ უგულვებლყვეს ისეთმა კრიტიკოსებმა, როგორებიც არის რიჩარდსი და რენსომი. საჭიროა ერთმანეთისგან განვასხვავოთ სამი სხვადასხვა დონე. პირველი: არსებობს ფიზიკური ბგერების ფაქტობრივი იმიტაცია, რომელიც ცხადია წარმატებულია („გუ-გუ“-ს მსგავს მაგალითზე), თუმცა კი აქ ბევრი რამაა დამოკიდებული ენის ლინგვისტურ სისტემაზე. გარდა ამისა, ასეთი ბგერითი იმიტაცია აუცილებლად უნდა განვასხვავოთ რთული და დახვეწილი „ბგერწერისგან“ — აქ ვგულისხმობთ ბუნებრივ ბგერათა რეპროდუქციას სამეტყველო ბგერებით ისეთ კონტექსტში, სადაც სიტყვები, რომლებსაც თავად არაფერი აქვთ საერთო ონომატოპოეტურ ეფექტთან, ჩართულები აღმოჩნდებიან ისეთ ბგერით ფიგურებში, როგორიცაა “innumerable” ტენისონის ციტატაში, ან ბევრი სიტყვა ჰომეროსისა და ვირგილიუსის პოემათა პასაჟებში. დაბოლოს, არსებობს კიდევ ბგერითი სიმბოლიზმის ანდა ბგერითი მეტაფორის დონე, რომელმაც ყოველ ენაში ჩამოაყალიბა ნორმები და მოთხივებები. გამოხატვის ექსპრესიულობის თვალსაზრისით, მორის გრამონმა უაღრესად სრულყოფილად და მახვილგონივრულად გამოიკვლია ფრანგული ლექსი, მოახდინა ყველა ფრანგული თანხმოვნისა და ხმოვნის კლასიფიკაცია და შეისწავლა ამ ბგერათა გამომსახველობითი ეფექტი სხვადასხვა პოეტთან.¹² მაგალითად, წმინდა ხმოვნებს ძალუძთ გამოხატონ სიმცირე, სისწრაფე, გატაცებულობა, სიფაქიზე და მისთ.

გრამონის გამოკვლევას შეიძლება ბრალად დავდოთ სუბიექტურობა, მაგრამ ყოველი ენობრივი სისტემის შიგნით მაინც

არსებობს რაღაც, რაც შეიძლება მოვიხსენიოთ როგორც სიტყვათა „ფიზიოგნომიკა“, ანუ გაცილებით უფრო გავრცელებული ბგერითი სიმბოლოზმი, ვიდრე უბრალო ონომატოპეა. ეჭვსგარეშეა, რომ ყველა ენა გაჯერებულია სინესთეზიური, ანუ თანმდევი კომბინაციებით და ასოციაციებით. პოეტებმაც აქტიურად გამოიყენეს ასეთი შესატყვისობები, რაც მათი მხრივ საკვებით სწორი ნაბიჯი იყო. ისეთი ლექსში, როგორცაა რემბოს ცნობილი „ხმოვნები“, ცალკეულ ხმოვანთა და ფერთა ურთიერთკავშირები, შეიძლება სულაც ახირებას ჰგავდეს, მიუხედავად იმისა, რომ ეფუძნებიან ფართოდ ცნობილ ტრადიციას.¹³ ამასთან, ფაქტია, რომ აკუსტიკული ექსპერიმენტებით დამტკიცდა მყარი ასოციაცია წინა ხმოვნებსა (ე და ი) და წვრილ, თხელ, სწრაფ, ნათელ და მზინავ საგნებს შორის, აგრეთვე, უკანა ხმოვნებსა (ო და უ) და ტლანქ, ნელ, უღიმღამო და მუქი ფერის საგნებს შორის.¹⁴ კარლ შტუმპფმა და ვოლფგანგ კელერმა, აგრეთვე, აჩვენეს, რომ თანხმოვნები შეიძლება დაიყოს მუქად (ლაბილურად და ველარულად, ანუ უკანასასისმიერად) და ნათლად (დენტალურად/ კბილისმიერად და პალატალურად). მათ ვერ მივიჩნევთ ჩვეულებრივ მეტაფორებად, რადგან ესაა ასოციაციები, რომლებიც ეფუძნება ბგერას და ფერს შორის აშკარა მსგავსებას, რაც განსაკუთრებით შეიმჩნევა შესაბამისი სისტემების სტრუქტურებში.¹⁵ არსებობს „ბგერისა და მნიშვნელობის“ ზოგადი ენობრივი პრობლემა¹⁶ და, ცალკე, ლიტერატურულ ნაწარმოებში მათი ურთიერთმიმართებების გამოყენების პრობლემა. რაც შეეხება ამ უკანასკნელს, შეიძლება ითქვას, რომ აქამდე მის შესწავლას ნაკლები ყურადღება ეთმობოდა.

რიტმსა და მეტრთან დაკავშირებული პრობლემები განსხვავდება იმ საკითხებისგან, რომლებიც ვახსენეთ „ორკესტრიების“ შესახებ საუბრისას. ამ პრობლემებს მიეძღვნა უამრავი გამოკვლევა. ცხადია, რომ რიტმის პრობლემა არაა სპეციფიკური არც ლიტერატურისათვის, და არც, საერთოდ, ენისათვის. არსებობს ბუნებისა და შრომის რიტმი, სინათლის სიგნალების, მუსიკის რიტმი, და, გადატანითი მნიშვნელობით, პლასტიკური ხელოვნების რიტმიც. გარდა ამისა, რიტმი, აგრეთვე, წარმოადგენს საერთოენობრივ ფენომენს. აქ არ შევჩერდებით იმ უამრავ თეორიაზე, რომლებიც მის რეალურ ბუნებას იკვლევს.¹⁷ რაც შეეხება ჩვენს უშუალო მიზნებს და საჭიროებებს, საკმა-

ლიტერატურის თეორია

რისია, თეორიები, რომელთა მიხედვით, „პერიოდულობა“ არის რიტმის სინე ქუა ნონ, განვასხვავოთ იმ თეორიებისგან, რომლებშიც რიტმის ცნებას უფრო ფართოდ განიხილავენ და მას არა-განმეორებად მოძრაობებსაც კი მიაკუთვნებენ. პირველი თვალსაზრისის მიხედვით, რიტმი გაიგივებულია მეტრთან და ამიტომ უნდა უგულვებლევყოთ „პროზის რიტმი“ ცნება, რომელიც უბრალო მეტაფორად წარმოგვიდგება.¹⁸ მეორე თვალსაზრისი უფრო ფართოა. მას აშკარად განამტკიცებს სივერსის მიერ ჩატარებული კვლევები ინდივიდუალური მეტყველების რიტმის სფეროში, აგრეთვე — მრავალრიცხოვანი მუსიკალური მოვლენები, მაგალითად, ხალხური სიმღერები და ეპოტიკური მუსიკა, რომლებშიც არ შეინიშნება პერიოდულობა, მაინც რიტმულობა უეჭველად საგრძნობია. ამგვარად გააზრებული რიტმი საშუალებას გვაძლევს, შევისწავლოთ ინდივიდუალური მეტყველების და, საერთოდ, პროზის რიტმი. ძნელი არ არის იმის დანახვა, რომ პროზას აქვს გარკვეული რიტმი, და შეიძლება ნებისმიერი პროზაული წინადადების სკანდირება, დანაწევრება, ანუ დაყოფა გრძელ და მოკლე, მახვილიან და უმახვილო მარცვლებად. ამ ხერხის შესაძლებლობები ჯერ კიდევ მეთვრამეტე საუკუნეში გამოავლინა მწერალმა ჯოშუა სტილმა;¹⁹ ამჟამად კი არსებობს დიდძალი ლიტერატურა, რომელიც ეძღვნება ვრცელი პროზაული ნაწყვეტების ანალიზს. რიტმი უშუალოდ უკავშირდება „მელოდიას“, ინტონაციის იმ ხაზს, რომელსაც განსაზღვრავს და განაპირობებს ტონების თანამიმდევრობა; ტერმინი „რიტმი“ იმდენად ფართოდ გამოიყენება, რომ მოიცავს რიტმსაც და მელოდიასაც. სახელგანთქმული გერმანელი ფილოლოგი ედუარდ სივერსი საუბრობდა ინდივიდუალურ მეტყველებაში რიტმისა და ინტონაციის განსხვავების შესაძლებლობის შესახებ; ოტმარ რუტცი აკავშირებდა მათ სუნთქვასთან და სხეულის პოზების სპეციფიკურ ფიზიოლოგიურ ტიპებთან.²⁰ იმის მიუხედავად, რომ ბევრმა სცადა გამოეყენებინა ეს კვლევები მხოლოდ ლიტერატურული მიზნებისათვის, რათა დაედგინა შესაბამისობები ლიტერატურულ სტილთა და რუტცის ტიპებს შორის,²¹ მაინც მიგვაჩნია, რომ ეს საკითხი ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროს არ განეკუთვნება. ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროს განეკუთვნება ისეთი პრობლემები, როგორებიცაა პროზის რიტმის ბუნება, რიტმული

პროზის თავისებურება და გამოყენება — მაგალითად, ზოგიერთი პასაჟისა ბიბლიის ინგლისურ თარგმანში, ან სერ ტომას ბრაუნის, რესკინის და დე კვინსის ნაწერებისა, სადაც რიტმი და ზოგჯერ მელოდიაც „ძალით აგრძნობინებს თავს“ თუნდაც უწყურადღებო მკითხველს. მხატვრული პროზის რიტმის კვლევა მნიშვნელოვან სიძნელეებს უკავშირდება. თავის ცნობილ ნიგნში „პროზის რიტმი“ ვ.მ. პატერსონი²² ცდილობს განმარტოს პროზის რიტმი, როგორც რთული სინკოპირების სისტემა. ჯორჯ სენტსბერის ძალზე სოლიდურ „ინგლისური პროზის რიტმის ისტორიაში“²³ განუწყვეტილად მეორდება აზრი, რომ პროზის რიტმი ეფუძნება „არჩევანს და სხვადასხვაობას“, მაგრამ განსაზღვრული არაა მისი ხასიათი და ბუნება. სენტსბერისეული „ახსნა-განმარტება“ რომ სწორი ყოფილიყო, მაშინ ცხადია, შეუძლებელი იქნებოდა საუბარი რაიმე რიტმზე. მაგრამ ფაქტია, რომ სენტსბერი ყურადღებას ამახვილებდა მხოლოდ იმ საფრთხეზე, რომ პროზის რიტმი არ გაიგივებულიყო მეტრულ სქემებთან. ყოველ შემთხვევაში, დღეს დიკენსის ბევრი პასაჟი, რომლებიც დაწერილია რიტმული პროზით, უღაზათო და სენტიმენტალურ გადახრებად წარმოგვიდგება.

პროზის რიტმის სხვა მკვლევრები შეისწავლიან მხოლოდ ერთ საკმაოდ გამოკვეთილ ასპექტს „კადენციისა“, რომელიც წინადადებათა დაბოლოებების რიტმს აღნიშნავს; ესაა ტრადიციული ხერხი, რომელსაც სათავე დაედო ჯერ კიდევ რომაული ორატორული პროზის ტრადიციაში. რომაელებს ჰქონდათ საგანგებო რიტმები განსაკუთრებული შემთხვევებისთვის და საგანგებო სახელწოდებებიც ამგვარი რიტმებისთვის. „კადენცია“, განსაკუთრებით კითხვითსა და ძახილის წინადადებებში, ნაწილობრივ წარმოადგენს მელოდიის პრობლემასაც. თანამედროვე მკითხველს გაუძნელებდა განასხვავოს ლათინური ცურსუს-ის დახვეწილი რიტმები, როდესაც ლათინურ ნიმუშებს ბაძავენ ინგლისელი ავტორები — ინგლისურ ენაში მახვილთა განაწილება არ გამორჩევა ისეთი მკაცრი თანაზომიერებით, რომელიც დამახასიათებელია გრძელი და მოკლე ხმოვნებისთვის ლათინურში. თუმცა, მრავლადაა იმის მაგალითებიც, რომ ინგლისელ ავტორებს არაერთხელ უცდიათ ლათინურის ანალოგიური ეფექტის მიღწევა და ეს მცდელობები ზოგჯერ წარმატებული იყო, განსაკუთრებით მეჩვიდმეტე საუკუნეში.²⁴

საერთოდ, პროზის მხატვრული რიტმი ყველაზე უკეთ მაშინ განიხილება, თუ გვეხსომება, რომ ის აუცილებლად უნდა განვასხვავოთ საერთო რიტმისაგან, სულ ერთია, პროზის იქნება ის, თუ პოეზიის. პროზის მხატვრული რიტმი შეიძლება აღინეროს, როგორც ყოფითი სამეტყველო რიტმების ორგანიზაცია. ჩვეულებრივი პროზისაგან ის განსხვავდება მახვილის განაწილების უფრო მეტი რეგულარულობით, მაგრამ ამან არ უნდა მიაღწიოს აშკარა იზოქრონიზმს (ანუ დროის ინტერვალის რეგულარულობას რიტმულ აქცენტებს შორის). საერთოდ, ჩვეულებრივ წინადადებაში შეიმჩნევა მნიშვნელოვანი სხვაობა ინტენსივობასა და ტონალობას შორის, მაშინ, როდესაც რიტმულ პროზაში შეიმჩნევა, რომ მოხდეს მახვილისა და ტონალობის სხვაობის გათანაბრების გამოკვეთილი ტენდენცია. ამ პრობლემათა ერთ-ერთმა ყველაზე წარმატებულმა რუსმა მკვლევარმა, ბორის ტომაშევესკიმ, რომელმაც ეს საკითხები პუშკინის „პიკის ქალის“ მიხედვით გააანალიზა, სტატისტიკური მეთოდის საფუძველზე აჩვენა,²⁵ რომ წინადადებების თავსა და ბოლოს ატყვია რიტმული რეგულარულობის უფრო მეტი ტენდენცია, ვიდრე წინადადების შუა ნაწილს. რეგულარულობისა და პერიოდულობის საერთო შთაბეჭდილებას უფრო აძლიერებს ფონეტიკური და სინტაქსური ხერხები, იქნება ეს ბგერითი ფიგურები, სინტაქსური პარალელიზმი თუ აზრობრივ ანტითეზათა გათანაბრება, სადაც შინაარსის მთელ სტრუქტურას განამტკიცებს რიტმული საშუალებები. არსებობს ყველანაირი გრადაცია, დაწყებული თითქმის არარიტმული პროზით (ტექსტში გაბნეული წინადადებებით, რომლებშიც საგანგებოდაა გამოყოფილი მახვილიანი ელემენტები), და დამთავრებული რიტმული პროზით, რომელიც სალექსო მეტყველების რეგულარულობას აღწევს. ლექსისკენ გარდამავალ მთავარ ფორმას ფრანგები უწოდებენ ვერსეტ-ს. ის გვხვდება ინგლისურ ფსალმუნებში და ისეთ მწერლებთან, რომლებიც ისწრაფოდნენ ბიბლიური მხატვრული რემინისცენციებისკენ. ასეთები იყვნენ ოსიანი და კლოდელი. ვერსეტ-ის ყოველი მეორე აქცენტირებული მარცვალი უფრო მკვეთრად არის გამოყოფილი და, ამრიგად იქმნება ორმახვილიანი ჯგუფები დიპოდიური [პროსოდიული „ორი ნაბიჯის“ გამომხატველი ერთეული - მთარგმნ. შენიშვნა] ლექსის მსგავსად.

ზედმეტიც ამ ხერხების უფრო დანვრილებითი ანალიზი. მათ მართლაც აქვთ ხანგრძლივი ისტორია, რომელზეც დიდი გავლენა მოახდინა ლათინურმა ორატორულმა პროზამ.²⁶ ინგლისურ ლიტერატურაში რიტმულმა პროზამ თავის მწვერვალს მიაღწია მეჩვიდმეტე საუკუნეში ისეთ მწერლებთან, როგორებიც არიან სერ ტომას ბრაუნი ან ჯერემი ტილორი. ის გზას უხსნის უფრო მარტივ სასაუბრო სტილსა და დიქციას მეთვრამეტე საუკუნეში, მიუხედავად იმისა, რომ საუკუნის დასასრულისთვის გაჩნდა ჯონსონის, გიბონის და ბიორკის ახალი „ამაღლებული სტილი“.²⁷ მეცხრამეტე საუკუნეში ის სხვადასხვანაირად „გააცოცხლეს“ დე კვინსიმ, რესკინმა, ემერსონმა და მელვილმა და შემდეგ ისევ – თუმც კი განსხვავებული პრინციპებიდან გამომდინარე – ჰერტრუდა სტაინმა და ჯეიმს ჯოისმა. საფრანგეთში ვხვდავთ ბოსიუეს და შატობრიანის დიდებულ პროზას, გერმანიაში – ნიცშეს რიტმულ პროზას, რუსეთში ვხვდებით ცნობილ პასაჟებს გოგოლთან და ტურგენევთან, ხოლო მოგვიანებით — ანდრეი ბელის „ორნამენტულ“ პროზას.

რიტმული პროზის მხატვრული ღირებულების შესახებ დავა ახლაც გრძელდება, ეს თემა კვლავ მსჯელობის საგანია. თანამედროვე ტენდენციის შესაბამისად, რათა დაცული იყოს სინმინდე ხელოვნებასა და ჟანრებში. დღევანდელ მკითხველთა უმეტესობას ურჩევნია, რომ პოეზია პოეზიად დარჩეს, ხოლო პროზა პროზას ჰგავდეს. იგრძნობა, რომ რიტმული პროზა აღიქმება ნარევე ფორმად და არ მიიჩნევა არც პროზად, არც პოეზიად. მაგრამ, ეს ალბათ უფრო ჩვენი დროის კრიტიკული „ცრურნმენაა“. უნდა ვიფიქროთ, რომ რიტმული პროზა ისევე იმსახურებს დაცვას, როგორც ლექსი. ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული რიტმული პროზა გვეხმარება, უფრო სრულად აღვიქვით ტექსტი: ის გამოყოფს გარკვეულ ელემენტებს და, ამასთან, აერთიანებს ტექსტს, გვაგრძნობინებს გრადაციებს, ავლენს პარალელიზმებს; ასრულებს მათგანინებელ ფუნქციას, ხოლო ორგანიზაცია — ხელოვნებაა.

პროსოდის ანუ მეტრიკის კვლევა საუკუნეთა მანძილზე უდიდესი რუდუნებით მიმდინარეობდა. სადღეისოდ შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ საჭიროა მხოლოდ ახალი მეტრიკული ნი-

ლიტერატურის თეორია

მუშების მიმოხილვა და რომ, საერთოდ, ისლა დაგვრჩენია, განვიხილოთ მეტრიკის პრობლემები მარტოოდენ უახლეს პოეზიასთან მიმართებაში, რომელიც გამოირჩევა ლექსის ნოვატორული ორგანიზაციით. სინამდვილეში კი ჯერაც დაუდგენელია თვით მეტრიკის პრინციპები და მთავარი კრიტერიუმები; გარდა ამისა, სანიმუშო ტრაქტატებშიც კი ჯერ კიდევ ვხვდებით ბუნდოვანი მოსაზრებებისა და მსჯელობის მაგალითებს და შემთხვევებს, როდესაც გამოყენებული ტერმინოლოგია მცდარი და არაზუსტია. სენტსბერის ნაშრომი „ინგლისური პროსოდის ისტორია“, რომლის სადარი, არათუ უკეთესი, არასოდეს არაფერი შექმნილა არც დონით და არც დიაპაზონით, მთლიანად ემყარება ჩამოუყალიბებელ და ბუნდოვან თეორიულ საფუძვლებს. სენტსბერი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია უცნაური ემპირიზმი, კიდევ ამაცობს იმით, რომ არ სურს განსაზღვროს ან აღწეროს მინც თავისივე ტერმინები. მაგალითად, იგი ახსენებს გრძლიობასა და სიმოკლეს, მაგრამ ვერ გადაუწყვეტია, რა სხვაობას გულისხმობს ეს მისი ტერმინი – წარმოთქმის ხანგრძლივობას თუ მახვილს.²⁸ თავის „პოეზიის კვლევაში“ ბლის პერი ცოტა არ იყოს, არეულად და გაუგებრად წერს სიტყვათა „წონის“ შესახებ, ახსენებს „შედარებით ხმამაღალ ჟღერადობას და ტონალობას, რომლითაც გამოხატულია მათი აზრი და მნიშვნელობა“.²⁹ მცდარი წარმოდგენის და ბუნდოვანების მაგალითები ადვილად მოიძებნება ბევრ სხვა ფუნდამენტურ ნაშრომში. მაშინაც კი, როდესაც განმასხვავებელი ნიშნები სწორად არის ჩამოყალიბებული, ისინი შეიძლება ვერც კი გავიაზროთ წინააღმდეგობრივი ტერმინოლოგიის გამო. ამიტომ მისასალმებელია ტ.ს. ომონდის დახვეწილი ნაშრომი ინგლისური მეტრიკული თეორიების ისტორიაზე და პალისტერ ბარკასის სასარგებლო მიმოხილვა ბოლო ხანებში ჩამოყალიბებული თეორიების შესახებ,³⁰ რადგან ასეთი გამოკვლევები წარმოადგენს ცდებს, განმარტონ გადაუწყვეტელი საკითხები, თუმცა კი, მეორე მხრივ, ძნელია სკეპტიკურად არ მოვეკიდოთ ავტორთა დასკვნებს. როდესაც საქმე ეხება ევროპის კონტინენტზე, განსაკუთრებით გერმანიაში, საფრანგეთსა და რუსეთში შექმნილი თეორიების ვეება სპექტრს, მათი შეუსაბამობის შეგრძნება კიდევ უფრო გვიძაფრდება.

ჩვენი მიზნებისათვის უკეთესი იქნება, განვიხილოთ მეტრიკის თეორიათა მხოლოდ ძირითადი ტიპები და დაწვრილებით აღარ განვიხილოთ მათსა და შერეულ თეორიას შორის არსებული სხვაობა. უძველეს თეორიას შეიძლება ვუწოდოთ „გრაფიკული“ პროსოდია, რომელიც წარმოიშვა რენესანსის ხანის სახელმძღვანელოებიდან. ეს თეორია ემყარება გრძელი და მოკლე გრაფიკული ნიშნების გამოყენებას, რომლებიც ინგლისურში, ჩვეულებრივ, გამოიყენება მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების საჩვენებლად. გრაფიკული პროსოდის მიმდევრები საერთოდ ცდილობენ, მოხაზონ მეტრული სქემები ან საზომები, რომლებსაც, სავარაუდოდ, ზუსტად მისდევს პოეტი. მათი ტერმინოლოგია ყველას გვისწავლია სკოლაში, გაგონილი გვაქვს იამბის, ტროქეს, ანაპესტის და სპონდეს შესახებ. ეს ტერმინები კვლავაც ფართოდაა ცნობილი და აღიარებული, და უაღრესად გამოსადეგია ჩვეულებრივი აღწერისა და მსჯელობისთვის, როდესაც საქმე ეხება მეტრულ სქემებს. და მაინც, ეს სისტემა, მთლიანად, საკმარისი არაა, რაც დღეს ფართოდ არის აღიარებული. ამ თეორიამ, ძირითადად, ფეხი მოიკიდა საკლასო ოთახებში და არ სცილდება დაწყებითი სწავლების სახელმძღვანელოებს. თუმცა, მას აქვს თავისი ღირსებებიც. ის ყურადღებას ამახვილებს უშუალოდ მეტრულ საზომებზე, მაგრამ არ ითვალისწინებს უმნიშვნელო გადახრებს და პოეტის პირად კაპრიზებს, ეს კი ის სიძნელეა, რომელსაც ვერ აარიდა თავი თანამედროვე სისტემათა უმეტესობამ. გრაფიკული მეტრიკის მიმდევრებმა იციან, რომ მეტრი უბრალოდ ჟღერადობის საკითხი კი არ არის, არამედ, არსებობს მეტრული საზომი და მიიჩნევენ, რომ ის „ნაგულისხმევია“, ხორც-შესხმულია კონკრეტულ ლექსში.

მეორე ტიპს წარმოადგენს „მუსიკალური“ თეორია, რომელიც ეფუძნება იმ წარმოდგენას (თავისთავად, ის სწორია), რომ მეტრი პოეზიაში არის მუსიკალური რიტმის ანალოგი და ამიტომ მას ყველაზე უკეთ მუსიკალური ნოტებით გამოვხატავთ. ადრინდელი ინგლისური სანიმუშო სისტემა ჩამოყალიბებულია სიდნი ლენიერის ნიგნში „სწავლება ინგლისური ლექსისა“ (1880); უფრო გვიანდელი პერიოდის მკვლევრებმა კიდევ უფრო დახვეწეს ეს თეორია და თანამედროვე ხედვას მიუსადაგეს.³¹ ამერიკაში მას განიხილავენ, როგორც აღიარებულ თეორიას, ყოველ შემთხვევა-

ლიტერატურის თეორია

ში, ამის თქმა შეიძლება ინგლისურის მასწავლებელთა პოზიციისა და დამოკიდებულების შესახებ. ამ სისტემის თანახმად, ყოველი მარცვალი განეკუთვნება ერთ მუსიკალურ ნოტს, რომლის სიმალე არ არის განსაზღვრული. ნოტის ხანგრძლივობის განსაზღვრა საკმაოდ საორჭოფოა: მოკლე მარცვალს მიაკუთვნებენ ნახევარ-ნოტს, ხოლო ნახევრად მოკლე მარცვალს – მეოთხედ ნოტს; შესაბამისად, მოკლე მარცვალს შეესაბამება მერვედი ნოტი და ა.შ. საზომების დათვლა ხდება ერთი აქცენტირებული მარცვლიდან მეორეზე, ხოლო წაკითხვის სიჩქარე საკმაოდ ბუნდოვნად არის გამოხატული, რადგან საზომად შერჩეულია $3/4$ ან $3/8$, ან კიდევ – უფრო იშვიათ შემთხვევაში – $3/2$. ასეთი სისტემით შესაძლებელია ნებისმიერი ინგლისური ტექსტის წარმოდგენა სანოტო ჩანაწერის სახით, მაგ., ჩვეულებრივი ინგლისური პენტამეტრის სტრიქონისა, როგორც გვხვდება ხოლმე პოუპთან.

Lo, the poor Indian whose untutored mind

შეიძლება ამოვინეროთ როგორც სამი მერვედი, და ამრიგად:



Lo, the poor In – di – an whose un – tu – tored mind

ამ თეორიის თანახმად, იამბისა და ტროქეს განმასხვავებელი ნიშნები სრულიად ახლებურად უნდა გავიაზროთ: იამბის დამახასიათებელ ნიშნად წარმოგვიდგება ანაკრუზა, რომელიც აღიქმება როგორც არამეტრული ელემენტი, ან მას აერთიანებენ წინა სტრიქონთან. ყველაზე უფრო რთული მეტრიც კი შეიძლება გადმოიცეს ასეთი ნოტებით, პაუზების სათანადო განაწილებით და გრძელი და მოკლე მარცვლების გამოყენებით.³³

ამ თეორიას ის უპირატესობა აქვს, რომ ხაზს უსვამს ლექსის ტენდენციას იზოქრონიზმისადმი და იმ ხერხებს, რომლებსაც ვიყენებთ კითხვისას შენელების ან დაჩქარებისთვის, ინტერვალთა გაზრდის ან შემცირებისთვის. ნოტების გამოყენება წარმატებულ იქნება „სასიმღერო“ ლექსის შემთხვევაში, მაგრამ სასაუბრო

ან ორატორული ტიპის ლექსისთვის ის აშკარად შეუფერებელი იქნება; რაც შეეხება თავისუფალ ან არაიზოქრონულ ლექსს, აქ ნოტაცია საერთოდ არ გამოდგება. ამ თეორიის ზოგიერთი მხარდამჭერი უბრალოდ უარყოფს თავისუფალი ლექსის „ლექსობას“.³⁴ მუსიკის თეორეტიკოსები ახასიათებენ ბალადის მეტრს, როგორც „ორტერფინს“ და წარმატებით აორმაგებენ რთულ საზომებს,³⁵ როდესაც გარკვეული მეტრული მოვლენის განმარტების მიზნით შემოაქვთ ტერმინი „სინკოპირება“. ბრაუნინგის ლექსში:

The gray sea and the long black land
And the yellow half-moon large and low

“sea” და “black” პირველ სტრიქონში, აგრეთვე — “half” მეორე სტრიქონში, სინკოპირებულია. აშკარაა მუსიკალური თეორიის უპირატესობა. მან დიდი როლი შეასრულა დოგმატიზმის დამარცხებაში, გააადვილა იმ საზომთა კვლევა და ჩაწერა, რომლებიც სახელმძღვანელოებში მოცემული არ იყო. მაგალითისთვის შეიძლება გავიხსენოთ რამდენიმე რთული საზომი სუინბერნთან, მერედითან და ბრაუნინგთან. მაგრამ ამ თეორიას აქვს სერიოზული ხარვეზებიც: მასში ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია და სადავო წაკითხვა აბსოლუტურად არ იზღუდება; გარდა ამისა, ეს თეორია მთლიანად სპობს განმასხვავებელ ნიშნებს პოეტებსა და პოეტურ სკოლებს შორის, რადგან დაჰყავს ყველა ლექსი მონოტონური ტაქტის რამდენიმე ტიპამდე. ეს თეორია ამართლებს და ხელს უწყობს, ზოგადად, სრულიად სხვადასხვაგვარი ლექსების სასიმღერო ტიპის დეკლამაციას. ამ გზით მიღწეული იზოქრონიზმი ოდნავ ჭარბობს სუბიექტურობას. ამ სისტემაში ერთმანეთს ენაცვლებიან ბგერები და პაუზები, რომლებმაც ერთმანეთი უნდა გააწონასწორონ...

მეტრიკის მესამე სისტემა — აკუსტიკური მეტრიკა — სადღესოდ ფართოდ არის აღიარებული. იგი ეფუძნება ობიექტურ კვლევას და ხშირად იყენებს ისეთ სამეცნიერო ინსტრუმენტს, როგორიც არის ოსცილოგრაფი, რომელიც რეალური ფაქტებისა და მოვლენების ჩაწერისა და გადაღების საშუალებას იძლევა., მეტრიკის კვლევის მიზნით სივერსმა და სარანმა გერმანიაში, ფრანგმა ვერიემ (რომელიც, ძირითადად, ინგლისურ მასალას

იკვლევდა) და ამერიკელმა ე.ვ. სკრიპჩერმა³⁶ გამოიყენეს ბგერის ანალიზის მეცნიერული ტექნიკა. ძირითადი შედეგები მოკლედ არის ჩამოყალიბებული უილბერ ლ. შრამის წიგნში „ინგლისური ლექსმცოდნეობის შესავალი“.³⁷ აკუსტიკულმა მეტრიკამ მკაფიოდ განსაზღვრა სხვაობა მეტრის წარმოქმნელ ელემენტებს შორის. აქედან გამომდინარე, დღეს აღარ არსებობს მიზეზი, რათა არ შევაფასოთ ტონი, ხმის სიმაღლე, ტემბრი და წარმოთქმის დრო, რადგან ისინი განპირობებულია ისეთ ფიზიკური და გაზომვადი ფაქტორებით, როგორებიცაა სიხშირე, ამპლიტუდა, ფორმა და მოლაპარაკის მიერ წარმოთქმული ბგერითი ტალღების სიხშირე, ამპლიტუდა, ფორმა და გრძლიობა. ჩვენ ისე მკაფიოდ შეგვიძლია გადავიღოთ ან გრაფიკულად გამოვსახოთ ფიზიკური ხელსაწყობით აღმოჩენილი მომენტები, რომ სირთულეს არ წარმოადგენს ნებისმიერი დეკლამაციის უმცირესი დეტალის შესწავლაც კი. ოსცილოგრაფს შეუძლია გვიჩვენოს, რაოდენ ხმაელაა წარმოსთქვა ამა თუ იმ მკითხველმა ესა თუ ის პოეტური სტრიქონი, რა დრო დასჭირდა საამისოდ და როგორ იკვლევოდა ტონალობა დეკლამაციის პროცესში. „დაკარგული სამოთხის“ პირველი სტრიქონი იძლევა რხევების ისეთ სურათს, რომელიც ნააგავს სეისმოგრაფის საშინელ ოსცილაციას მიწისძვრის დროს.³⁸ რასაკვირველია, ეს დიდი მიღწევაა, და ზუსტი მეცნიერული მეთოდების გამოყენების მრავალი მომხრე (რომელთა შორის, რასაკვირველია, არის ბევრი ამერიკელი) ასკვნის, რომ ეს სიზუსტე სწორუპოვარია. მეორე მხრივ, აშკარაა, რომ ლაბორატორიული მეტრიკა არ ითვალისწინებს ტექსტის მნიშვნელობას (და კიდევ მოეთხოვება ასეთი დამოკიდებულების გამომჟღავნება): ის ასკვნის, რომ არ არსებობს ისეთი რამ, რასაც მარცვლად მოიხსენიებენ, ვინაიდან არსებობს ხმის კონტინუუმი; რომ არ არსებობს ცნება სიტყვისა, ვინაიდან ოსცილოგრაფი ვერ წარმოაჩენს მის ზღვარს; და რომ მელოდიაც არ არსებობს, ამ სიტყვის მკაცრი მნიშვნელობით, რადგან ტონს, რომლის „გახმოვანება“ მხოლოდ ხმოვნებს შეუძლიათ, მუდამ არღვევს სხვადასხვა კატეგორიის ხმაური. აკუსტიკური მეტრიკა, აგრეთვე, ყოველთვის აჩვენებს, რომ არ არსებობს მკვეთრი იზოქრონიზმი, ვინაიდან თვალსაჩინოა ზომათა პრაქტიკული ხანგრძლივობის ცვალებადობა. არ არსებობს არც დაფიქსირებული „გრძელი და მოკლე“ მარცვლები, ყოველ შემთხვევაში,

ინგლისურში მაინც, ვინაიდან ფიზიკურად „მოკლე“ მარცვალმა შეიძლება სიგრძით გადააჭარბოს „გრძელ“ მარცვალს.

აკუსტიკური მეტრიკის სარგებლიანობის აღიარებასთან ერთად, ამ „მეცნიერების“ უშუალო საფუძვლებთან დაპირისპირება იმდენად ადვილია, რომ ეს მომენტი ძალზე აკნინებს მის ღირებულებას ლიტერატურათმცოდნეთა თვალში. მცდარია თვით ის ვარაუდი, რომ ოსცილოგრაფით დადგენილი აღმოჩენები უშუალოდ უკავშირდება მეტრიკის შესწავლას. ტაქების წარმოქმნის დრო დრო წარმოადგენს მოლოდინის დროს.³⁹ გარკვეული დროის მონაკვეთის შემდეგ, ჩვენ ველით რიტმულ სიგნალს, მაგრამ ასეთი პერიოდულობა აუცილებლად როდი უნდა იყოს იმდენად ზუსტი, და არც სიგნალი უნდა იყოს იმდენად ძლიერი, როგორც მოველით. ეჭვსგარეშეა, რომ მუსიკალური მეტრიკის თვალსაზრისი დროის, მახვილისა და ტონის განმასხვავებელ ნიშანთა შეფარდებობისა და სუბიექტურობის თაობაზე სწორია და მართებული. მაგრამ საქმე ისაა, რომ აკუსტიკური და მუსიკალური მეტრიკა ხასიათდება ერთი ზოგადი დეფექტით, ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, „შეზღუდულობით“. როგორც წესი, ისინი ემყარებიან მხოლოდ ჟღერადობას, დეკლამატორის მიერ ტექსტის ერთჯერად ან მრავალჯერად წაკითხვას. აკუსტიკური და მუსიკალური მეტრიკის შედეგები დამაჯერებელია მხოლოდ ერთი რომელიმე კონკრეტული დეკლამაციის მიმართ. აქ გათვალისწინებული არაა ის ფაქტი, რომ დეკლამატორმა შეიძლება ლექსი წაკითხოს სწორად ან შეცდომით, შეუძლია დაამატოს გარკვეული ელემენტები, დაამახინჯოს, ანდა საერთოდ უგულვებელყოს საზომი.

ისეთი სტრიქონი, როგორიცაა

Silent upon a peak in Darien

შეიძლება ნავიკითხოთ მართებული მეტრული ფორმით: *Silént upón a péak in Dárien*, ან როგორც პროზა: *Silént upón a péak in Dárien*, ან სულაც სხვანაირად, ისე, რომ ერთმანეთს შეეწყნოთ მეტრული სქემა და პროზის რიტმი. სიტყვა *silent* -ის ნაცვლად *silént*-ის გააგონებაზე, ჩვენ როგორც ინგლისურად მოსაუბრენი, შევიგრძნობთ ბუნებრივი მეტყველების ნორმათა დარღვევას და ამას წინა სტრიქონების მეტრული სქემის ზემოქმედებით ავხსნით. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ესაა „მოდრავი მახვილი“ — კომპრო-

ლიტერატურის თეორია

მისული გადაწყვეტილება ორ უკიდურეს განმარტებას შორის; მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც ტაეპის ნაკითხვის, სპეციფიკური შესრულების საფუძველზე მაინც ვერ გავანალიზებთ პროსოდის, რომლის არსს წარმოადგენს დაძაბულობა, „კონტრაპუნქტი“ მეტრულ სქემასა და პროზის რიტმს შორის.

მარტოოდენ აკუსტიკური თუ მუსიკალური მეთოდებით ლექსის მეტრული ორგანიზაციის შესწავლა შეუძლებელია. მაგალითად, „მუსიკალური“ მეტრიკის ერთ-ერთი საუკეთესო სპეციალისტის, ჯორჯ რ. სტიუარტის აზრით, „შეიძლება არსებობდეს ლექსი აზრის გარეშე“, და რაკი „მეტრი არსებითად დამოუკიდებელია აზრისაგან, ამიტომ მართებულია, ვცადოთ და წარმოვადგინოთ ნებისმიერი სტრიქონის მეტრული სტრუქტურა ამ სტრიქონის მნიშვნელობისგან იზოლირებულად“. ⁴⁰ ვერიეს და სარანის შეხედულებით, უნდა დავემსგავსოთ უცხოელს, რომელიც ისე უსმენს ლექსს, რომ არ ესმის მისი ენა. ⁴¹ ეს იდეა, რომელიც პრაქტიკულად საესეებით განუხორციელებელია და რომელსაც უგულბელყოფს თვით სტიუარტიც, ⁴² საბედისწერო შედეგებს მოუტანდა მეტრიკის ლიტერატურულ კვლევას. თუ არ მივაქცევთ ყურადღებას მნიშვნელობას, მაშინ, ფაქტობრივად, უგულბებლევყოფთ სიტყვის და ფრაზის ცნებას და, შესაბამისად, ხელს ვიღებთ იმ სხვაობათა გაანალიზების შესაძლებლობაზე, რომლებიც არსებობს სხვადასხვა ავტორის ლექსებს შორის. ინგლისური ლექსი მნიშვნელოვანწილად განისაზღვრება სინტაქსური სტრუქტურის, რიტმული იმპულსისა და თვით მეტყველების რეალური რიტმის (რომელსაც განაპირობებს ფრაზეზებად დაყოფა) შეპირისპირებით. მეორე მხრივ, ეს ფრაზეზებად დაყოფა ხორციელდება მაშინ, როდესაც გავეცნობით ლექსის აზრსა და მნიშვნელობას.

ამიტომ რუსი ფორმალისტები ⁴³ ცდილობდნენ მოექებნათ სრულიად ახალი საფუძველი მეტრიკისთვის. მათ შეუსაბამოდ ჩათვალეს ტერმინი „ტერფი“, ვინაიდან არსებობს ბევრი ლექსი, რომელთაც საერთოდ არა აქვს ასეთი „ტერფები“. თუმცა სუბიექტურად შესაძლებელია, რომ იზოქრონიზმი მივუსადაგოთ ბევრი ტიპის ლექსს, მაგრამ ის მაინც შეზღუდულია ლექსთწყობის ცნობილი ტიპებით და არ ექვემდებარება ობიექტურ ანალიზს. რუს ფორმალისტებს მიაჩნიათ (და კიდევ დავობენ ამ თემაზე),

რომ ტერფის ცნებასა და იზოქრონულობის პრინციპზე დამყარებული თეორიები არასწორად განსაზღვრავს პოეტური რიტმის ფუნდამენტურ ერთეულს. თუ ლექსს განვსაზღვრავთ როგორც, უბრალოდ, რომელიმე მახვილიანი მარცვალის ირგვლივ (ან გრძელი მარცვალის გარშემო, კვანტიტატურ სისტემებში) დაჯგუფებულ სეგმენტებს, მაშინ უნდა ვალიაოთ, რომ არსებობს იმავე ტიპის დაჯგუფებები (უფრო მეტიც, დაჯგუფებათა მიმდევრობები) ისეთი ტიპის ლინგვისტურ გამოთქმებში, რომლებიც არ მიეკუთვნება პოეზიას. ამრიგად, რიტმის ფუნდამენტურ ერთიანობას წარმოადგენს არა ტერფი, არამედ მთელი ტაეპი – ეს არის დასკვნა, რომელიც შეიძლება გამოიტანო რუსების მიერ ესოდენ ატაცებული და გაზიარებული Gestalt-ის საერთო თეორიიდან. „ტერფები“ არ არსებობს დამოუკიდებლად, მათი არსებობის შემჩნევა შეიძლება მხოლოდ მთელ ლექსთან მიმართებაში. ყოველ მახვილს აქვს საკუთარი თავისებურებები, რასაც განსაზღვრავს მისი მდგომარეობა და ადგილი ლექსში – იქნება ეს პირველი, მეორე თუ მესამე ტერფი, და ა.შ. ლექსის მათგანიზებული ერთეული სხვადასხვაა სხვადასხვა ენაში და მეტრულ სისტემებში. ეს შეიძლება იყოს „მელოდია“, ანუ ტონთა თანამიმდევრობა, რომელიც ზოგიერთ თავისუფალ ლექსში შეიძლება აღმოჩნდეს ის ერთადერთი ნიშანი, რომელიც მას პროზისაგან განასხვავებს.⁴⁴ თუ ვერ ვარკვევთ კონტექსტით ან ტაეპის გრაფიკული ფორმით (რაც თავისებური მიმანიშნებელი სიგნალის როლს ასრულებს), რომ თავისუფალი ლექსის პასაჟი სწორედ ლექსს წარმოადგენს, შეიძლება ის წავიკითხოთ, როგორც ჩვეულებრივი პროზა და ვერც გავარჩიოთ პროზისგან. და მაინც, შესაძლებელია მისი წაკითხვა როგორც ლექსისა, თუ მართლაც განსხვავებულად, განსხვავებული ინტონაციით წავიკითხავთ. რუსმა ფორმალისტებმა მრავალი მაგალითის განხილვის საფუძველზე დაასაბუთეს, რომ ეს ინტონაცია მუდამ ორნაწილიანია, ანუ დიპოდიური; და თუ უგულებელვყოფთ ამ ინტონაციას, ლექსი აღარ იქნება ლექსი და მხოლოდ რიტმულ პროზად გადაიქცევა.

ჩვეულებრივი მეტრული ლექსის შესწავლისას რუსი მკვლევრები ავლენენ მიმართებებს მეტრსა და მეტყველების რიტმს შორის სტატისტიკური მეთოდების მეშვეობით. ლექსი გააზრებულია როგორც რთული კონტრაპუნქტული ორგანიზაცია, რომლის ერთ-ერთ ელემენტს წარმოადგენს მეტყველების მათ-

ლიტერატურის თეორია

განიზებული მეტრი, მეორეს კი — მეტყველების ჩვეულებრივი რიტმი; ფორმალისტთა მოულოდნელი და შთამბეჭდავი განმარტების თანახმად, ლექსი წარმოადგენს „ორგანიზებულ ძალადობას“, რაც ხორციელდება ყოველდღიური სასაუბრო ენის მიმართ. მეტრული სქემისგან ისინი განასხვავებენ „რიტმულ იმპულსს“. მეტრული სქემა სტატიკურია, გრაფიკული. „რიტმული იმპულსი“ დინამიკურია, განვითარებადი. ჩვენ წინასწარ მოველით სიგნალებს, რომლებიც აუცილებლად იჩენენ თავს. ხდება არა მარტო დროის, არამედ მხატვრული ნაწარმოების სხვა ელემენტების ორგანიზებაც. ამგვარად გააზრებული რიტმული იმპულსი ზემოქმედებს არა მხოლოდ სიტყვათა შერჩევაზე, არამედ სინტაქსურ სტრუქტურაზე, და აქედან გამომდინარე, ლექსის საერთო აზრსა და მნიშვნელობაზე.

ფორმალისტთა მიერ გამოყენებული სტატისტიკური მეთოდი ძალზე მარტივია. როდესაც ვაანალიზებთ ნებისმიერ ლექსს ან ლექსის ნაწილს, ხდება — ამა თუ იმ მარცვალთან მიმართებაში — იმ შემთხვევების პროცენტის დათვლა, სადაც მახვილი ეცემა ამ მარცვალს. თუ პენტამეტრის იამბურ ტაქტში მეტრი აბსოლუტურად სწორია, მაშინ პირველ მარცვალთან დაკავშირებით, სტატისტიკა აჩვენებს ნულ პროცენტს, მეორე მარცვალზე — ას პროცენტს, მესამეზე — ნულს, მეოთხეზე — ასს, და ა.შ. ეს შეგვიძლია გრაფიკულად გამოვსახოთ, თუ ჰორიზონტალურ ხაზზე აღვნიშნავთ მარცვალთა რაოდენობას, ხოლო ვერტიკალურზე — მახვილიანობის პროცენტს. ცხადია, ასეთი რეგულარული ლექსი იშვიათია, თუნდაც იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ის ძალზე მონოტონური იქნება. ლექსთა უმრავლესობაში შეიმჩნევა საზომისა და მისი რეალური განხორციელების ურთიერთდაუმთხვევლობა; მაგ., თეთრ ლექსში შეიძლება მრავლად შეგვხვდეს ისეთი შემთხვევები, როდესაც მახვილი ეცემა პირველ მარცვალს, და ეს ცნობილი მოვლენა მოიხსენიება როგორც „ტროქეული ტერფი“, ან „მოძრავი მახვილი“, ანდა „შენაცვლება“. გრაფიკზე ვერტიკალური ხაზები ერთმანეთს მნიშვნელოვნად დაუახლოვდება, მაგრამ თუ ეს მაინც პენტამეტრია, თუ პოეტს პენტამეტრით წერა სურდა, ამ გრაფიკში ვერტიკალური ხაზები უფრო მაღალი იქნება 2, 4, 6 და 8 მარცვლებზე. რასაკვირველია, ამ სტატისტიკურ მეთოდს თავისთავადი ღირებულება არა აქვს, მაგრამ ის მოიცავს მთელ ლექსს და ავლენს იმ ტენდენციებს, რომლებიც საკმარისად

მკაფიოდ არაა გამოხატული ამა თუ იმ ფრაგმენტში. ამ მეთოდის მეორე უპირატესობა ისაა, რომ მისი მეშვეობით თვალსაჩინოდ იკვეთება განსხვავებები პოეტურ სკოლებსა და ცალკეულ პოეტებს შორის. ის განსაკუთრებით ნაყოფიერია რუსულ პოეზიასთან მიმართებაში, რადგან რუსულში ყოველ სიტყვას მხოლოდ ერთი მახვილი აქვს (დამატებითი ინტონაციური ნიუანსები მახვილები კი არაა, არამედ მხოლოდ სუნთქვის გზით წარმოქმნილი ერთგვარი აქცენტები). ინგლისურში ამგვარი სტატისტიკური გამოთვლების განხორციელება საკმაოდ რთული საქმეა, რადგან მასში მრავლადაა დამატებითი მახვილები, აგრეთვე — ენკლიტიკები და პროკლიტიკები.

მეტრიკის რუსი სპეციალისტები საგანგებო ყურადღებას უთმობენ იმ ფაქტს, რომ იდეალური მეტრული საზომები სხვადასხვაგვარადაა ხორცშესხმული სხვადასხვა სკოლაში და სხვადასხვა ავტორთან; ამასთან, ყოველ სკოლას, ზოგჯერ კი ავტორს, აქვს საკუთარი მეტრული კანონი, და გამართლებული არ არის მსჯელობა მათ შესახებ ერთი კონკრეტული დოგმის საფუძველზე. ვერსიფიკაციის ისტორია წარმოგვიდგება, როგორც მარადიული კონფლიქტი სხვადასხვა ნორმას შორის და ერთი უკიდურესობას სწრაფად ენაცვლება მეორე. რუსი მკვლევრები ხაზგასმით აღნიშნავენ იმ ფაქტსაც, რომ შეინიშნება მნიშვნელოვანი განსხვავება ვერსიფიკაციის იმ სისტემებს შორის, რომლებიც გამოიყენება სხვადასხვა ხალხის პოეზიაში. ლექსთწყობის სისტემების ჩვეული კლასიფიცირება სილაბურ, ტონურ და კვანტიტატურ კატეგორიებად არა მარტო არ არის საკმარისი, არამედ არასწორიცაა. მაგალითად, სერბულ-ხორვატულ და ფინურ ეპოსში თავს იჩენს სამივე პრინციპი: სილაბური, ტონური და კვანტიტატური. თანამედროვე კვლევებმა ცხადყო, რომ ლათინურმა პროსოდიამ, რომელიც წმინდა კვანტიტატურ პროსოდიად ითვლებოდა, სინამდვილეში მნიშვნელოვანი მოდიფიკაცია განიცადა იმ ყურადღების ზეგავლენით, რომლითაც ეკიდებოდნენ მახვილს და სიტყვათა დაბოლოებებს.⁴⁵

ენები განსხვავდებიან იმ ელემენტების შესაბამისად, რომლებიც წარმოადგენენ მათი რიტმის ბაზისს. აშკარაა, რომ ინგლისურ ენაში ასეთი ელემენტია მახვილი, კვანტიტატურობა კი ამ ენაში მახვილიანობას ექვემდებარება; მნიშვნელოვანი რიტმული ფუნქცია ეკისრება სიტყვათა დაბოლოებებსაც. გასაოცარია

ლიტერატურის თეორია

რიტმული სხვაობა იმ სტრიქონებს შორის, რომელთაგან ერთი შედგება მხოლოდ მონოსილაბური სიტყვებისგან, მეორე კი მხოლოდ პოლისილაბური სიტყვებისაგან. ჩეხურ ენაში სიტყვათა დაბოლოებები წარმოადგენს რიტმის ბაზისს, რასაც ემატება აუცილებელი მახვილი; კვანტიტატურობა აქ, უბრალოდ, მრავალფეროვნების შემომტანი ერთ-ერთი ელემენტია. ჩინურში რიტმის ბაზისი არის ტონალობა, ძველ ბერძნულში კი კვანტიტატურობა, ხოლო ტონი და სიტყვათა დაბოლოებები ძველი ბერძნებისთვის მხოლოდ მრავალფეროვნების განმაპირობებელ ელემენტებს წარმოადგენდა.

მიუხედავად იმისა, რომ პოეზიის ისტორიაში ვერსიფიკაციის გარკვეული სისტემებს ენაცვლებოდა სხვა სისტემები, არ შეიძლება ვიმსჯელოთ „პროგრესზე“ ან დავგმოთ ძველი სისტემები, როგორც უფრო გვიანდელი სისტემების უბრალო წინარესაფეხური. დიდი ხნის მანძილზე რუსულში გაბატონებული იყო სილაბიზმი, ხოლო ჩეხურში – კვანტიტატური პროსოდია. სავსებით შესაძლებელი იყო სრული რევოლუცია მოეხდინათ ინგლისური ლექსთწყობის ისტორიის (ჩოსერიდან სერეიმდე) კვლევაში, თუ გაიაზრებდნენ, რომ ისეთი პოეტები, როგორებიც იყვნენ ლიდგეიტი, ჰოუსი და სკელტონი, უვარგის ლექსებს კი არ წერდნენ, არამედ საკუთარ მეტრულ ნორმებს იყენებდნენ.⁴⁶ შესაძლებელია აგრეთვე რეაბილიტაცია გამოჩენილი პოეტების — სიდნის, სპენსერისა და გებრიელ ჰარვის მრავალგზის გაკრიტიკებული მცდელობებისა, ინგლისურში შემოეტანათ კვანტიტატური საზომები. ეს მოძრაობა წარუმატებელი აღმოჩნდა, მაგრამ ისტორიულად მნიშვნელოვანი გამოდგა. მისი მეშვეობით მოხერხდა სილაბიკის იმ გაქვავებული ნორმების დამსხვრევა, რომლებიც გაბატონებული იყო უფრო ადრეულ ინგლისურ პოეზიაში.

შესაძლებელია მეტრიკის შედარებითი ისტორიაც. ცნობილმა ფრანგმა ლინგვისტმა, ანტუან მეიემ თავის წიგნში: “*Les Origines indo-europeenes des metres grecs*”, შეადარა ძველი ბერძნული და ვედური მეტრები იმისათვის, რომ მოეხდინა ინდოევროპული მეტრიკის სისტემის რეკონსტრუქცია;⁴⁷ რომან იაკობსონმა აჩვენა, რომ იუგოსლავური ეპიკური ლექსი ძალიან ახლოსაა ამ უძველეს მეტრთან, რომელიც ითავსებს სილაბურ სტრიქონსაც და მკაცრად კვანტიტატურ კლაუზულასაც.⁴⁸ შესაძლებელია დავაკვირდეთ ფოლკლორული ლექსის სხვადასხვა ტიპების ის-

ტორიას და მათ განსხვავებებსაც. საჭიროა მკვეთრად განვასხვავოთ ერთმანეთისგან ეპიკური რეჩიტატივი და „მელოდიური“ ლექსი, რომელსაც იყენებენ ლირიკაში. ყოველ ენაში ეპიკური ლექსი უფრო კონსერვატიული ჩანს, ვიდრე სასიმღერო ლექსი; ეს უკანასკნელი მჭიდროდ უკავშირდება ენის ფონეტიკურ თავისებურებებს და გაცილებით მეტად გამოირჩევა ნაციონალური სპეციფიკით, ვიდრე ეპოსი. მაშინაც კი, როდესაც საქმე ეხება თანამედროვე პოეზიას, უნდა გვახსოვდეს სხვაობა ორატორულ, სასაუბრო და „მელოდიურ“ ლექსს შორის, ის სხვაობა, რომელსაც უგულვებლყოფს მეტრიკის ინგლისელ მკვლევართა უმეტესი ნაწილი, რადგან მუსიკალური თეორიის გავლენით, მთლიანად არიან დაკავებული სასიმღერო ლექსის კვლევით და პრობლემით.⁴⁹

ძალზე მნიშვნელოვან ნაშრომში, რომელიც მიეძღვნა მეცხრამეტე საუკუნის რუსულ ლირიკას,⁵⁰ ბორის ეიხენბაუმმა სცადა გაეანალიზებინა ლექსის ინტონაციის როლი „მელოდიურ“, „სასიმღერო“ ლექსში. მან უაღრესად დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ რუსულმა რომანტიკულმა ლირიკამ გამოიყენა ტრიპოდული საზომი, აგრეთვე — ისეთი ინტონაციური სქემები, როგორებიცაა ძახილის და კითხვითი წინადადებები და ისეთი სინტაქსური თარგები, როგორც არის პარალელიზმი, მაგრამ, ჩვენი აზრით, მან ვერ დაასაბუთა თავისი ცენტრალური თეზისი „სასიმღერო“ ლექსში ინტონაციის მაფორმირებელი როლის თაობაზე.⁵¹

შეიძლება ეჭვით შევხედოთ რუსული თეორიების ბევრ ელემენტს, მაგრამ ვერ უარვყოფთ იმას, რომ ერთი მხრივ, მათ შეძლეს თავი დაეღწიათ ლექსთმცოდნეობაში შექმნილი ჩიხისგან, ხოლო მეორე მხრივ — გათავისუფლებულიყვნენ მუსიკალური მეტრის „მიმდევრების“ სუბიექტივიზმისაგან. ბევრი რამ ახლაც ბუნდოვანია და წინააღმდეგობრივი, მაგრამ სადღეისოდ მეტრიკამ აღიდგინა აუცილებელი კონტაქტი ლინგვისტიკასთან და ლიტერატურის სემანტიკასთან. აშკარაა, რომ ბგერა და მეტრი მხატვრული ნაწარმოების როგორც მთლიანობის ელემენტებია. შესაბამისად, დაუშვებელია მათი შესწავლა ნაწარმოების მნიშვნელობისაგან იზოლირებულად.

თავი მეთოთხმეტი

სტილი და სტილისტიკა

*

ენა მართლაც წარმოადგენს ლიტერატურის მასალას. შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები უბრალო „ამონაკრებია“ გარკვეული ენიდან. დაახლოებით ასევე აღწერენ სკულპტურას: „მარმარილოს ბლოკი, რომელსაც ჩამოთლილი აქვს რამდენიმე ნატეხი“. წიგნში „ინგლისური პოეზია და ინგლისური ენა“, ფ.ვ. ბეიტსონი აცხადებდა, რომ ლიტერატურა, ზოგადად, არის ენის ისტორიის ნაწილი და მთლიანად მასზეა დამოკიდებული: „ჩემი თეზისის არსი ისაა, რომ ეპოქის ზემოქმედება ნაწარმოებზე უნდა განისაზღვროს ამ ნაწარმოების ენიდან, და არა პოეტის პიროვნული თავისებურებებიდან გამომდინარე. ვფიქრობ, პოეზიის ჭეშმარიტი ისტორია წარმოადგენს იმ ენობრივი შრის ცვლილებათა ისტორიას, რომელსაც განეკუთვნება დროითი თანმიმდევრობით დაწერილი ნაწარმოებები. და სწორედ ეს ენობრივი ცვლილებები განიცდიან სოციალური და ინტელექტუალური ტენდენციების წნეხს.“¹

ბეიტსონი დამაჯერებლად ასაბუთებს, რომ პოეზიის ისტორია მჭიდროდ უკავშირდება ენის ისტორიას. ეჭვსგარეშეა, რომ ინგლისური პოეზიის ევოლუციის გარკვეულ ეტაპზე მასში აისახა ელისაბედის ხანის მეტყველების თავისუფალი სიხალისეც, მეთვრამეტე საუკუნის „მონესრიგებულობა და გამჭვირვალება“, და სიტყვის მნიშვნელობის ბუნდოვანებაც, რომელიც ვიქტორიანული ხანის ინგლისურისთვის იყო დამახასიათებელი. პოეზიის ისტორიაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ლინგვისტური თეორიები, მაგ., ჰობსის რაციონალიზმი, მისთვის ჩვეული მახვილით დენოტაციაზე, აზრისა და სტილის გამჭვირვალებაზე და მეცნიერულ სიზუსტეზე – ყველაფერმა ამან ძლიერი გავლენა იქონია ინგლისურ პოეზიაზე, თუმცა ეს გავლენა ხშირად არაპირდაპირი გზით ხორციელდებოდა.

ამიტომ უნდა დავეთანხმოთ კარლ ფოსლერს იმაში, რომ „ზოგიერთი პერიოდის მწერლობის განხილვა უფრო ნაყოფიერად განხორციელდება, თუ გავაანალიზებთ შესაბამის ენობრივ გარემოსაც, რაც, ყოველ შემთხვევაში, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე ეპოქის პოლიტიკური, სოციალური, რელიგიური ტენდენციების, ან კიდევ — ქვეყნის გეოგრაფიული მდებარეობისა და კლიმატის ანალიზი“.²

პოეტის ენობრივი ჩვევები, დამოკიდებულებები და მიდრეკილებები შეიძლება ფასობდეს არა მხოლოდ ენობრივი სისტემის განვითარების თვალსაზრისით, არამედ თავად მისივე ხელოვნების შეცნობისთვის. ეს განსაკუთრებით ეხება იმ პერიოდებსა და ქვეყნებს, სადაც უპირატესობისათვის იბრძვის რამდენიმე ლინგვისტური ნორმა. იტალიაში ლიტერატურის ისტორიის მკვლევრები არ დაუშვებენ „ენის საკითხის“ უგულვებელყოფას. ლიტერატურის სფეროში ფოსლერის გამოკვლევა Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung-ში, იქცა უწყვეტი ინტერესის და გამოყენების საგნად. რუსეთში ვიქტორ ვინოგრადოვმა საგულდაგულოდ გააანალიზა რუსული ენის სხვადასხვა ელემენტი, რომლებსაც იყენებდა პუშკინი – საეკლესიო სლავური, სალაპარაკო ენა, აგრეთვე გალიციზმები და ტევეტონიზმები.³

და მიინც, ცხადია, რომ ბეიტსონის დასკვნა გაზვიადებულია; ვერ ვიტყვით, რომ ენობრივ ცვლილებებს პოეზია პასიურად აირეკლავს. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ენასა და ლიტერატურას შორის დიალექტიკური დამოკიდებულებაა: ლიტერატურამ ძალზე დიდი გავლენა იქონია ენის განვითარებაზე. ვერც თანამედროვე ფრანგული და ვერც თანამედროვე ინგლისური ვერ გადაიქცეოდა იმ ენად, როგორც დღესაა, რომ არა ნეოკლასიკური ლიტერატურა; თანამედროვე გერმანულიც სხვაგვარი იქნებოდა, რარ შეიძლება ლიტერატურაზე ინტელექტუალური ან სოციალური ტენდენციების ზეგავლენის უგულვებელყოფაც. ბეიტსონის აზრით, მეთვრამეტე საუკუნის პოეზია გამჭვირვალე და ნათელი იყო, რადგან თვით ენა იყო გამჭვირვალე და ნათელი. ასე რომ, პოეტი ვალდებულია გამოიყენოს მზა მასალა და არა აქვს მნიშვნელობა, რაციონალისტია ის თუ არა. მაგრამ ბლეიკის და კრისტოფერ სმარტის მაგალითები ააშკარავებს, რომ ირაციონალური ან ანტირაციონალური მსოფლალქმისკენ მიდრეკილი პო-

ლიტერატურის თეორია

ეტები გარდასახვადენ მათ თანამედროვე პოეტურ ენას ან ალადგენდენ მის ადრულ ფორმებს.

თვით ის ჩვეულებრივი ფაქტი, რომ შეიძლება დავწეროთ ისტორია, არა მხოლოდ იდეათა, არამედ ჟანრების ისტორიაც, მეტრული საზომებისა და თემების ისტორია, რომელიც მოიცავს მწერლობას სხვადასხვა ენაზე შექმნილ ლიტერატურას, ცხადყოფს, რომ ლიტერატურა ვერ იქნება მთლიანად დამოკიდებული ენაზე. აშკარაა, რომ საჭიროა ერთმანეთისაგან გავმიჯნოთ, ერთი მხრივ, პოეზია, ხოლო მეორე მხრივ – დრამა და რომანი. ბეიტსონი, პირველ ყოვლისა, ემყარება პოეზიას; და მართლაც, ძნელია იმის უარყოფა, რომ პოეზია, როდესაც ის საგანგებოდ არის ორგანიზებული, ძალზე მჭიდროდ უკავშირდება ენას — მის ჟღერადობას და მნიშვნელობას.

მიზეზები მეტ-ნაკლებად თვალსაჩინოა. მეტრი განახორციელებს ენის ბგერითი შედგენილობის ორგანიზაციას. ის არეგულირებს პროზის რიტმს, აახლოებს მას იზოქრონიზმთან და ამრიგად ამარტივებს ურთიერთმიმართებებს სილაბურ ერთეულებს შორის. იმისათვის, რომ წარმოაჩინოს ხმოვნების ობერტონები ან ემოციური შეფერილობა (ტემბრი), ის ანელებს ტემპს და „აგრძელებს“ ხმოვნებს; ამარტივებს და არეგულირებს ინტონაციას — მეტყველების მელოდიას.⁴ მაშასადამე, მეტრის დანიშნულება ყოფილა სიტყვათა აქტუალიზაცია, მითითება მათზე და ყურადღების მიპყრობა ტექსტის ბგერით ასპექტზე. ჭეშმარიტ პოეზიაში სიტყვათა ურთიერთმიმართებები მკვეთრადაა ხაზგასმული.

პოეზიაში მნიშვნელობა კონტექსტით განისაზღვრება; ჩვენ აღვიქვამთ არა მარტო სიტყვის სალექსიკონო მნიშვნელობას, არამედ — მის სინონიმთა და ომონიმთა ერთგვარ აურასაც. სიტყვებს არა მარტო საკუთარი მნიშვნელობები აქვთ, არამედ — მათ თან სდევს სხვა სიტყვათა მნიშვნელობებიც, რომელთაც ისინი უკავშირდებიან ფონეტიკურად, აზრობრივად ან ეტიმოლოგიურად; მეტიც, ამ უკანასკნელთა რიცხვს მიეკუთვნებიან თვით ისეთი სიტყვებიც, რომლებიც, თავიანთი მნიშვნელობით, უპირისპირდებიან ან საერთოდ გამორიცხავენ მოცემული სიტყვით გამოხატულ მნიშვნელობას.

ამრიგად, პოეზიის კვლევისათვის განსაკუთრებული მნიშე-

ნელობა აქვს ენის შესწავლას. რასაკვირველია, ენის შესწავლაში ჩვენ ვგულისხმობთ იმ საკითხებს, რომლებსაც პროფესიონალი ენათმეცნიერები, ჩვეულებრივ, ან აკნინებენ, ანდა საერთოდ არ აქცევენ ყურადღებას. გარდა იმ იშვიათი შემთხვევებისა, როდესაც მეტრის და რითმის მკვლევარს სჭირდება გარკვეული ლინგვისტური მონაცემების შესწავლა, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეს ვერავითარ სარგებლობას ვერ მოუტანს ისტორიული მორფოლოგია ან ფონოლოგია, ან თუნდაც ექსპერიმენტული ფონეტიკა. მაგრამ მას აუცილებლად დასჭირდება სპეციფიკური ტიპის ლინგვისტიკა, უპირველეს ყოვლისა, ლექსიკოლოგია, რომელიც შეისწავლის სიტყვის მნიშვნელობას და მის ცვლილებებს. ძველი ინგლისური პოეზიის მკვლევარს, რომელსაც სურს სწორად ჩასწვდეს ბევრი ძველი სიტყვის მნიშვნელობას, აუცილებლად დასჭირდება ინგლისური ენის ლექსიკონი. მას ეტიმოლოგიაც კი დაეხმარება, რათა გაიგოს მილტონისეული ლექსიკონის ლათინიზებული სიტყვები, ან კიდევ სიტყვათწარმოება ჰოპკინსისა, რომელიც გერმანული ნიმუშებით სარგებლობდა.

ლინგვისტური კვლევის მნიშვნელობა, რასაკვირველია, არ შემოიფარგლება ცალკეული სიტყვების ან ფრაზების მნიშვნელობათა დადგენით. ლიტერატურა უკავშირდება ენის ყველა ასპექტს. ხელოვნების ნაწარმოები, უწინარესად, ბგერათა სისტემაა და, ესე იგი, შენარჩევით მოცემული ენის ბგერათა სისტემიდან. ჩვენმა მსჯელობამ ეფფონიაზე, რიტმზე და მეტრზე გამოავლინა, რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს ლინგვისტურ ვარაუდებს ბევრი ასეთი პრობლემისათვის. მაგალითად, ფონეტიკურ ანალიზს უადრესად მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება შედარებითი მეტრიკის სფეროსათვის და საზომთა მართებული განსაზღვრისთვის.

რასაკვირველია, ლიტერატურათმცოდნეს უფლება არა აქვს, გამიჯნოს ფონეტიკური დონე აზრობრივისგან. მაგრამ მეორე მხრივ, აზრობრივი დონეც ექვემდებარება ლინგვისტურ ანალიზს. შეიძლება აღვწეროთ ლიტერატურული ნაწარმოების, ან თუნდაც ნაწარმოებთა ნებისმიერი ჯგუფის გრამატიკა, დავინყოთ ფონოლოგიით და მორფოლოგიით, შემდეგ გადავიდეთ ლექსიკაზე (ბარბარიზმები, პროვინციალიზმები, არქაიზმები და ნეოლოგიზმები), ბოლოს კი მივადგეთ სინტაქსს (მაგ., ინვერსია, ანტითეზა და პარალელიზმი).

არსებობს ორი თვალსაზრისი იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ უნდა მივუდგეთ სამწერლო ენის შესწავლას. ლინგვისტიკის ისტორიის კვლევისას ლიტერატურული ნაწარმოები შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ როგორც დოკუმენტი. მაგალითად, „ბუ და ბულბული“ ან „სერ გავეინი და მწვანე რაინდი“ გამოდგება საიმისოდ, რათა გამოვავლინოთ შუა საუკუნეების ინგლისურის ზოგიერთი დიალექტის თავისებურებანი. სკელტონის, ნემის და ბენ ჯონსონის ტიპის მწერლების შემოქმედება შეიცავს მდიდარ მასალას ინგლისური ენის ისტორიისთვის; ბოლო ხანებში შვედმა მკვლევარმა ა.პ. კინგმა გააანალიზა ბენ ჯონსონის „Poetaster“-ი იმ პერიოდის ინგლისური ენის სოციალური და კლასობრივი დიალექტების გამოსავლენად. ფრანცმა შექმნა ძალზე სკრუპულოზური „შექსპირისეული გრამატიკა“. ლაზარ სენენამ ორი ტომი მიუძღვნა რაბლეს ენას.⁵ ამისდა მიუხედავად, ხსენებულ გამოკვლევებში ლიტერატურული ნაწარმოებები წარმოადგენს წყაროს ლინგვისტურ პრობლემების გადასაწყვეტად. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ლინგვისტური კვლევა მხოლოდ მაშინ იქცევა ლიტერატურულ ანალიზად, როდესაც ის ექვემდებარება ლიტერატურათმცოდნეობის მოთხოვნებს და მიზნად ისახავს ენის ესთეტიკური ეფექტის კვლევას – ერთი სიტყვით, როდესაც ის სტილისტიკად იქცევა (ყოველ შემთხვევაში, ამ ტერმინის ერთი გარკვეული მნიშვნელობით).⁶

ცხადია, სტილისტიკის კვლევა წარმატებული ვერ იქნება, თუ ვრცელი საბაზო ცოდნით არ იქნება უზრუნველყოფილი ზოგადი ლინგვისტიკის დარგში, რადგან მისი ერთ-ერთი ცენტრალური პრობლემა ეხება კონტრასტს ლიტერატურული ნაწარმოების ენასა და შესაბამისი ეპოქის ყოფით ენას შორის. თუ არ გვეცოდინება, რას წარმოადგენს სასაუბრო მეტყველება, თუნდაც არალიტერატურული მეტყველება და იმ პერიოდის სხვადასხვა საზოგადოებრივი ჯგუფების ენა, მაშინ სტილისტიკა, ალბათ, იმპრესიონისტული ხასიათისა იქნება. სამწუხაროდ, საერთოდ არ გაამართლა ვარაუდმა, თითქოს ჩვენ ერთმანეთისგან განვასხვავებთ (ეს განსაკუთრებით ბოლო ხანებს ეხება) ჩვეულებრივ ყოფით მეტყველებასა და მხატვრულ სტილს წარსულ ეპოქათა ლიტერატურაში. სანამ შევუდგებით რომელიმე ავტორის, ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმდინარეობის ან სტილის შესახებ მსჯე-

ლობას, ყოველმხრივ უნდა შევისწავლოთ ძველი დროის მრავალ-შრეობრივი მეტყველება.

სინამდვილეში, ჩვენ, უბრალოდ, ინსტინქტურად ვიყენებთ იმ სტანდარტებს, რომლებიც გვიყალიბდება საკუთარი ყოველ-დღიური მეტყველების საფუძველზე, მაგრამ ასეთი სტანდარტე-ბი შეიძლება ძალზე მცდარი გამოდგეს. დროდადრო, როდესაც ვკითხულობთ ძველ პოეზიას, საჭირო ხდება ჩვენი თანამედროვე ლინგვისტური ცნობიერების სრული უგულვებლყოფა. ამგვარად უნდა მოვიქცეთ ისეთი სტრიქონების კითხვისას, როგორიცაა თვით ტენისონის:

And this is well
To have a dame indoors, who trims us up
And keeps us tight.⁷

მაგრამ თუკი ვაღიარებთ საზრისის ისტორიული რეკონ-სტრუქციის აუცილებლობას ასეთ აშკარა შემთხვევებში, მაშინ რატომ არ შეგვიძლია ყველა შემთხვევაში უზრუნველყოთ მისი შესაძლებლობა? განა ოდესმე შევძლებთ, ისე კარგად ვისწავლოთ ანგლოსაქსური ან საშუალოინგლისური (რომ აღარაფერი ვთქვათ ძველ ბერძნულზე) იმდენად კარგად, რომ დაგვაინყდეს დღევან-დელი საკუთარი ენა? და თუნდაც შევძლოთ, განა ეს აუცილე-ბლად იმას ნიშნავს, რომ უკეთესი კრიტიკოსები ვართ მხოლოდ იმის გამო, რომ, ლინგვისტური თვალსაზრისით, ავტორის „თანამედროვეებად“ ვიქეციით? ნუთუ არ შეიძლება ისეთ ლექსების კითხვისას, როგორიცაა მარველის

My vegetable love would grow
Vaster than empires and more slow⁸

შევიწინოთ თანამედროვე ასოციაციები, როგორც ლექ-სის მნიშვნელობის გამამდიდრებელი ელემენტი? ლუი ტიტერის შენიშვნით, ის გროტესკული წარმოდგენა, რომ ხანგრძლივობისა და საჭიროების ასპექტში „ეროტიკული კომპოსტო“ პირამიდებს „გადანონის“ და გადააჭარბებს, ეტყობა, გაცნობიერებული, ოს-ტატური ხერხია. მიუხედავად ამისა, უნდა გვჯეროდეს, რომ თა-

ლიტერატურის თეორია

ვად მარველი არ მიისწრაფვოდა ზუსტად ასეთი ეფექტისკენ. მეშვიდე საუკუნეში *vegetable* ანუ *ბოსტნეული*, ნიშნავდა *vegetatives*, ანუ *ვეგეტაციურს*, და პოეტმა, როგორც ჩანს, გამოიყენა ეს სიტყვა ცხოველმყოფელის მნიშვნელობით; ყოველ შემთხვევაში, ბოსტნეულის დღევანდელი კონოტაცია მაინც არ ექნებოდა ნაგულისხმევი.⁹

ამიტომ შეიძლება მხარი ავუბათ ტიტერს და ვიკითხოთ: ხომ არ არის სასურველი, უგულბებლვყოთ დღევანდელი კონოტაცია და, საერთოდ, შესაძლებელია თუ არა ეს თუნდაც ამგვარ უკიდურეს შემთხვევებში? აქ კვლავ ვუბრუნდებით ისტორიული „რეკონსტრუირების“ საკითხს, მის შესაძლებლობებს და საჭიროებას.

შამო ბალის ძალისხმევის¹⁰ მსგავსად, იყო რამდენიმე ცდა, გადაეჭვინათ სტილისტიკა ენათმეცნიერების დამხმარე დისციპლინად, მაგრამ საქმე ისაა, რომ სტილისტიკას აქვს საკუთარი, სრულიად განსაზღვრული პრობლემები, იმისდა მიუხედავად, განვიხილავთ მას, როგორც დამოუკიდებელ მეცნიერებას თუ არა. შეიძლება ისე გამოჩნდეს, რომ ზოგიერთი ამ პრობლემათაგანი საერთოდ ახასიათებს, ან პრაქტიკულად მთლიანად ახასიათებს ადამიანის მეტყველებას. ასეთნაირად ფართოდ გაგებული სტილისტიკა სწავლობს ყველა იმ საშუალებას და ხერხს, რომლებიც მიმართულია რაიმე სპეციფიკური ექსპრესიული მიზნისკენ, და ამიტომ სცილდება ლიტერატურის ან თუნდაც რიტორიკის საზღვრებს. ყველა ხერხი, რომლებიც გამოიყენება ემფატიკისთვის ან სიმკვეთრისათვის, შეიძლება სტილისტიკად იყოს კლასიფიცირებული. მათ რიცხვშია მეტაფორები, რომლებითაც გაჯერებულია ყველა ენა, თუნდაც ძალზე პრიმიტიული; ყველა რიტორიკული ხერხი და სინტაქსური ფიგურა. თითქმის ყოველი ენობრივი გამოთქმა შეიძლება შევისწავლოთ მისი ექსპრესიული ღირებულების თვალსაზრისით. შეუძლებელია ამ პრობლემის უგულბებლყოფა, როგორც ამას ძალზე შეგნებულად აკეთებს „ბიჰევიორისტული“ სკოლა ამერიკაში.

ტრადიციული სტილისტიკა ამ პრობლემებს არათანმიმდევრულად და თვითნებურად წყვეტს. გამოყოფილია ხერხების ორი (ინტენსიფიკაციის ან მინიმიზების) კატეგორია: ინტენსიფიკაციის გამომხატველი სახეები — გამეორება, აკუმულაცია, ჰიპერ-

ბოლა და კულმინაცია — ასოცირებულია „ამაღლებულ“ სტილთან, რაც საკმაოდ დეტალურადაა აღწერილი ცნობილ “Peri hipsoys”-ში, რომლის ავტორობას მიაწერენ ლონგინუსს. მსჯელობას „დიდებული სტილის“ შესახებ ჰომეროსთან, შექსპირთან, მილტონთან, დანტესთან მიმართებაში ვხვდებით მეტიუ არნოლდთან და სენტს-ბერისთან, რომლებიც ძალზე მოხდენილად ურევენ ერთმანეთში ფსიქოლოგიურ პრობლემებსა და ლიტერატურული ნაწარმოების შეფასების საკითხებს.¹¹

ამის მიუხედავად, როგორც ჩანს, მაინც შეუძლებელია იმის დამტკიცება, რომ სპეციფიკურ სახეებსა და ხერხებს, ყველა შემთხვევაში, აუცილებლად უკავშირდება სპეციფიკური ეფექტი ან „ექსპრესიული ღირებულება“. წინადადებათა კოორდინირებული კონსტრუქციები („და.. და.. და..“) ბიბლიასა და მათიანეებში საჭიროა იმისთვის, რათა თხრობას სიძინჯე მიენიჭოს; ამავე დროს, რომანტიკულ პოემაში ამგვარი „და“ კავშირები შეიძლება აღნიშნავდეს შეკითხვების სერიას, რომლებიც სუთქვაშეკრულმა ადამიანმა შეიძლება ნაწყვეტ-ნაწყვეტად წამოიძახოს. ჰიპერბოლა შეიძლება იყოს ტრაგიკული ან პათეტიკური, მაგრამ იყოს გროტესკულიც და კომიკურიც. გარდა ამისა, ზოგიერთი ხერხი ან სინტაქსური ფიგურა ისე ხშირად და იმდენად განსხვავებულ კონტექსტში მეორდება, რომ შეუძლებელია მათ რაიმე სპეციფიკური ექსპრესიული მნიშვნელობა მივანიჭოთ. ჩვენ ვამჩნევთ, რომ ციცერონი რამდენიმე გვერდზე რამდენჯერმე ხმარობს ლიტოტესს ან გაზვიადებას; ასევე, ჯონსონის “Ramblers”-ში შეიძლება აღმოვაჩინოთ გამაწონასწორებელი კონსტრუქციების რამდენიმე ასეული მაგალითი. ორივე შემთხვევაში ჩვენ წინაშეა სიტყვათა თამაში, მათი მნიშვნელობისგან დამოუკიდებლად.¹²

თუმცა ჩვენ უარვყოფთ ატომისტურ წარმოდგენას იმის შესახებ, რომ ამა თუ იმ ხერხს უშუალოდ შეესაბამება სპეციფიკური ექსპრესიული ამოცანა, მაგრამ მაინც დასაშვებია გარკვეული კავშირის არსებობა სტილის თავისებურებებსა და ნაწარმოების შინაარსობრივ ამოცანებს შორის. ამ კავშირს ადასტურებს ისიც, რომ ამჟამად გამოხატული შინაარსობრივი ტონალობის (ამაღლებული, კომიკური, დახვეწილი ან ნაივური) მქონე ნაწარმოებში გამუდმებით მეორდება გარკვეული ხერხები, თანაც, მათ, როგორც წესი, თან ახლავს ერთი და იგივე კონ-

ლიტერატურის თეორია

სტრუქციები. ვ.კ. უიმსეტის კვალობაზე შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ რაიმე ხერხის გამეორება აზრს არ ართმევს ამ ხერხს: „სინტაქსური კონსტრუქციები მეორდება, ბრუნვებსა და უღლების მსგავსად, მაგრამ ისინი მაინც ექსპრესიული ფორმებია“.¹³ არ შეიძლება, ანტიკური ეპოქის ესთეტიკოსთა მსგავსად, დავკმაყოფილდეთ სტილთა ისეთი კლასიფიკაციით, როგორებიცაა მაღალი და დაბალი, აზიური და ატიკური და მისთ. აუცილებელია გავიაზროთ ისეთი რთული სქემები, როგორსაც გვთავაზობს ვილჰელმ შნაიდერი თავის „Ausdruckswerte der deutschen Sprache“-ში (1931). ობიექტის მიმართ სიტყვის მიმართებიდან გამომდინარე, სტილი შეიძლება დაიყოს სხვადასხვა ტიპად, რომელთა შორის იქნება ცნებითი და მგრძობელობითი, უშუალო და აღწერითი, დამაკნინებელი ან გამაზვიადებელი, მკაფიო და ბუნდოვანი, წყნარი და აღგზნებული, დაბალი და მაღალი, მარტივი და ხატოვანი; სიტყვათა შორის მიმართებათა შესაბამისად, სტილი შეიძლება იყოს დაძაბული და დუნე, პლასტიკური და მუსიკალური, დახვეწილი და უხეში, ერთფეროვანი და ხატოვანი; თუ დავეყრდნობთ სიტყვისა და ავტორის ურთიერთმიმართებათა პრინციპს, მაშინ სტილი შეიძლება იყოს ობიექტური და სუბიექტური.¹⁴ ასეთი კლასიფიკაცია პრაქტიკულად შეიძლება მივუსადაგოთ ყველა ენობრივ ფენომენს, მაგრამ ჩვენი მაგალითების უმრავლესობა ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან არის აღებული და გამოყენებულია ლიტერატურული სტილის ანალიზისათვის. თუ ამგვარად ჩამოვყალიბებთ სტილისტიკის საკვლევ პრინციპებს, ის, ალბათ, თავს აარიდებს ხარვეზებს რიტორიკის ცნებებზე დამყარებული მიდგომისა, რომელიც ცალ-ცალკე აანალიზებდა სხვადასხვა ხერხს, მეორე მხრივ კი — მოცემული ეპოქის სტილის (გოტიკა, ბაროკო და ა.შ.) თეორიებს, რომლებიც მასშტაბური იყო, მაგრამ კონკრეტულობით არ გამოირჩეოდა.

სამწუხაროდ, ამგვარ ნაშრომთა დიდი ნაწილი შთაგონებული იყო ვინრო აღწერითი მიზნებით, — ასეთ შემთხვევებში სტილისტიკა ემგვანება ერთგვარ რეკომენდაციას „საშუალო“ სტილისთვის, რომლის იდეალია სიზუსტე და გამჭვირვალობა; ესაა „სანიმუშო“ სტილი, რომელსაც შეისწავლიან უნივერსიტეტებში. გარდა ამისა, სტილისტიკა გამოიყენება რომელიმე ენის განდიდების მიზნით. რაც შეეხება მთავარ ევროპულ ენებს

შორის არსებულ სხვაობათა უცნაურ და ახირებულ გაზვიადებას, ამაში განსაკუთრებით გერმანელები სცოდავენ. ისეთი გამოჩენილი მეცნიერებიც კი, როგორც არიან ვექსლერი, ფოსლერი და დოიჩბაინი,¹⁵ ისეთ დასკვნებს აკეთებენ, რომელთა დადასტურება სინამდვილეში შეუძლებელია და ენობრივ განსხვავებებს ხალხების ეროვნულ ფსიქოლოგიას უკავშირებენ. ჩვენ არ უარვყოფთ პრობლემის არსებობას: თუ იმ ენას, რომელსაც არა აქვს ჩამოყალიბებული ლიტერატურა, შევადარებთ ამა თუ იმ ძირითად ევროპულ ენას, მაშინ აშკარა წარმოჩნდება აბსურდულობა, „ბიჰევიორისტული“ თვალსაზრის იმასთან დაკავშირებით, რომ ყველა ენა თანაბარია. ნებისმიერმა მთარგმნელმა იცის, რომ ძირითადი ევროპული ენები მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან სინტაქსური კონსტრუქციებით, „იდიომებით“ და სხვა პირობითობით. ზოგჯერ ინგლისური, ფრანგული ან გერმანული შეიძლება ნაკლებად გამოსადეგი აღმოჩნდეს, ვიდრე მცირედ განვითარებული ენები. ეჭვსგარეშეა, რომ ეს განსხვავება გამოწვეულია სოციალური, ისტორიული და ლიტერატურული მიზეზებით, რომლებიც, მიუხედავად იმისა, რომ მათი აღწერა შეიძლება, ჯერ მაინც არ ყოფილა სრულად აღწერილი იმდენად, რომ გაამართლონ საკითხის დაყვანა ეროვნულ ფსიქოლოგიამდე. „შედარებითი“ სტილისტიკა წარმოგვიდგება როგორც შორეული მომავლის მეცნიერება.

წმინდა ლიტერატურული და ესთეტიკური მიდგომა ზღუდავს სტილისტიკას და უტოვებს მხოლოდ ხელოვნების რაიმე ნაწარმოების, ან ნაწარმოებთა ჯგუფის შესწავლის ფუნქციას, რომელთა აღწერა საჭიროა მათი ესთეტიკური ფუნქციისა და მნიშვნელობის კონტექსტში. მხოლოდ მაშინ იქცევა სტილისტიკა ლიტერატურის აკადემიური ცოდნის ნაწილად, თუ საკითხის ცენტრში იქნება ეს ესთეტიკური ინტერესი, ამასთანავე, ეს იქნება ფრიად მნიშვნელოვანი ნაწილი, ვინაიდან მხოლოდ სტილისტური მეთოდის მეშვეობითაა შესაძლებელი ლიტერატურული ნაწარმოების სპეციფიკურ თავისებურებათა განსაზღვრა. ამ ტიპის სტილისტური ანალიზი შეიძლება განხორციელდეს ორი ხერხით: პირველი გვიკარნახებს, რომ თანმიმდევრულად გავანალიზოთ ნაწარმოების ლინგვისტური სისტემა და ავხსნათ მისი ელემენტები ნაწარმოების ესთეტიკური მიზანმიმართულების, ანუ

ლიტერატურის თეორია

„მთლიანი მნიშვნელობის“ საფუძველზე. სტილი ამ შემთხვევაში წარმოგვიდგება როგორც ნაწარმოების ან ნაწარმოებთა ჯგუფის ინდივიდუალური ლინგვისტური სისტემა. მეორე მიდგომა, რომელიც არ უპირისპირდება პირველს, გულისხმობს იმ ინდივიდუალური თავისებურებების შესწავლას, რომლებითაც ეს სისტემა განსხვავდება სხვა შესაძარბელი სისტემებისაგან. ხსენებული მეთოდი კონტრასტს ეფუძნება: ჩვენ განვიხილავთ ნორმალური სიტყვათხმარების დარღვევის ან მისგან გადახრების შემთხვევებს და ვცდილობთ ავხსნათ მათი ესთეტიკური დანიშნულება. ჩვეულებრივ, საკომუნიკაციო მეტყველებაში ყურადღება არ ექცევა არც სიტყვათა ჟღერადობას და არც მათ წყობას (რაც, ყოველ შემთხვევაში, ინგლისურ ენაში, გულისხმობს მოქმედისაგან მოქმედებაზე გადასვლას), ან წინადადების სტრუქტურას (რაც ჩამოთვლითი და კოორდინირებული უნდა იყოს). სტილისტური ანალიზის პირველ ნაბიჯად მივიჩნევთ ისეთი გადახრების მიმოხილვას, როგორებიცაა ბგერათა გამეორება, ინვერსია, რთული თანწყობილი და რთული ქვეწყობილი წინადადებების გამოყენება აზრობრივი იერარქიის პრინციპით; ყველაფერი ეს უნდა ემსახურებოდეს გარკვეულ ესთეტიკურ ფუნქციას — ხაზგასმას და გამოყოფას, ანდა, პირიქით, ესთეტიკურად გამართლებულ ბუნდოვანებას ან გაურკვეველობას.

ასეთი ამოცანა შედარებით მარტივია ზოგიერთი ნაწარმოებისა და ზოგი ავტორის შემთხვევაში. შეუცდომლად შეიძლება ამოვიცნოთ ბგერითი სქემები და შედარებები, რომლებიც გვხვდება ლილის „ეუფეუსის“ ბესტიარიუმებში.¹⁶ სპენსერი, რომელსაც, ჯონსონის თქმით, „ენა არ ჰქონდა“, იყენებს გარკვეული სახის არქაიზმებს, ნეოლოგიზმებს და პროვინციალიზმებს,¹⁷ რომელთა ანალიზი ძალზე ადვილია. მილტონი არა მხოლოდ იყენებს ლათინიზებულ ლექსიკონს, რომელშიც ინგლისურ სიტყვებს მათივე არქეტიპების მნიშვნელობა აქვთ, არამედ ქმნის წინადადებების თავისებურ სტრუქტურებს. ჯერად მენლი ჰოპკინსის სტილისთვის დამახასიათებელია საქსონური სიტყვები, აგრეთვე დიალექტური ლექსიკა, ის შეგნებულად უვლის გვერდს ლათინურიდან ომდინარე ლექსიკას, რასაც განაპირობებს იმ ლინგვისტების-თეორიები, რომლებიც უპირატესობას ანიჭებდნენ გერმანული ენის ნორმებს, მისთვის დამახასიათებელი სიტყვათწარმოებითა

და შედგენილი სიტყვებით.¹⁸ ძნელი არ არის ისეთი მკვეთრი „მანერის“ მქონე ავტორთა სტილის ანალიზი, როგორებიც არიან კარლაილი, მერედითი, პეიტერი ან ჰენრი ჯეიმსი; იგივე ითქმის იმ მეორეხარისხოვან მწერლებზე, რომლებიც დაესესხნენ ზემოხსენებულ ავტორებს მათ სტილისტურ თავისებურებებს.

ამის მიუხედავად, ბევრ სხვა შემთხვევაში გაცილებით უფრო ძნელი იქნება, გამოვყოთ და განვსაზღვროთ ავტორისეული სტილისტური მახასიათებლები. იმისათვის, რომ ამოვიცნოთ განმეორებადი ნიშან-თვისებები, საჭიროა დახვეწილი სმენა და დაკვირვების უნარი; ეს განსაკუთრებით იმ მწერლებს ეხება, რომლებიც ელვისაბედის ხანის დრამატურგების, ანდა მეთვრამეტე საუკუნის ესეისტების მსგავსად, ერთგვაროვან სტილს იყენებდნენ. ძნელია გავიზიაროთ ჯ.მ. რობერტსონის შეხედულება იმის თაობაზე, რომ გარკვეული სიტყვები ან „იდიომები“ გვაუწყებენ მხოლოდ ისეთი პიროვნებების „ხელწერას“, როგორებიც არიან პილი, გრინი, მარლო და კიდი.¹⁹ ბევრ ასეთ გამოკვლევაში სტილისტური ანალიზი მჭიდროდ უკავშირდება შინაგანი შინაარსობრივი სტრუქტურის შესწავლას, აგრეთვე — წყაროებისა და სხვა ელემენტების კვლევას, როგორიც არის განმეორებული ალუზიები. ამგვარ შემთხვევებში სტილისტიკა გვეხმარება მხოლოდ როგორც განსხვავებული მიზნებისათვის გამოსაყენებელი იარაღი: ასეთია ავტორის იდენტიფიკაცია, ავთენტურობის დადგენა, ანუ ისეთი შრომა, რომელიც გარკვეულწილად დედუქციას ემყარება და მოიცავს ერთგვარ მოსამზადებელ შრომას ლიტერატურული კვლევისათვის.

რთულ პრაქტიკულ პრობლემებს ვაწყდებით ისეთ შემთხვევებში, როდესაც განვიხილავთ ამა თუ იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელ გაბატონებულ სტილს, ცალკეული მწერლების მიერ ლიტერატურული მოდის შექმნას და მიმბაძველთა გამოჩენას. უნინ სტილისტურ ტრადიციაზე დიდი გავლენა ჰქონდა ჟანრის იდეას. მაგალითად, ჩოსერთან („კენტერბერიული მოთხრობების“ ცალკეულ ნოველებში) გვხვდება სხვადასხვაგვარი სტილების ფართო სპექტრი და დიფერენციაცია. ზოგადად, ეს მიესადაგება მის მიერ სხვადასხვა პერიოდში შექმნილ და სხვადასხვა ტიპის ნაწარმოებებს. მეთვრამეტე საუკუნეში, პინდარესეულ ოდას, სატირას და ბალადას ჰქონდა საკუთარი ლექსიკა

და სტილი. „პოეტური სტილი“ დაყვანილი იყო სპეციფიკურ ჟანრებამდე, მაშინ, როდესაც დაბალი ჟანრისთვის არათუ დაშვებულად, არამედ აუცილებლადაც კი ითვლებოდა „ყოფითი ლექსიკა“. თვით ვორდსვორტიც, მიუხედავად იმისა რომ „შერისხა“ საგანგებო პოეტური სტილის იდეა, მაინც სხვადასხვაგვარად წერდა, როდესაც ქმნიდა ოდას, „ტინტერნის სააბატოს“ მსგავს ალწერით და მედიტაციურ ლექსებს, მილტონის სტილის სონეტს, ანდა „ლირიკულ ბალადას“. თუ ჩვენ უგულვებლევყოფთ ასეთ თვისებებს, მაშინ აზრი არ ექნება იმ ავტორთა სტილის დახასიათებას, რომლებმაც დახვეწეს მრავალი ჟანრი და განიცადეს ხანგრძლივი მხატვრული ევოლუცია. ალბათ, სჯობს, ვილაპარაკოთ გოეთეს „სტილებზე“, ვინაიდან სხვაგვარად ვერ განვმარტავთ იმ უზარმაზარ სხვაობას, რომელიც არსებობს ადრინდელი, კლასიკური პერიოდის “Sturm und drang”-ის სტილსა და მოგვიანებით დაწერილი “Elective Affinities”-ის პომპეზურ და რთულ მანერას შორის.

სტილისტური ანალიზის ამ მეთოდს, რომელიც კონცენტრირებულია სტილის თავისებურებებზე, იმ თვისებებზე, რომლებიც მას განასხვავებენ ირგვლივ არსებულ ლინგვისტური სისტემებისაგან, აშკარა ხარვეზები აქვს. სავსებით შესაძლებელია, დავაგროვოთ „იზოლირებული“ დაკვირვებები, ჩვენ მიერ შენიშნული ნიშან-თვისებების ნიმუშები, და დავივინყოთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მთლიანობას წარმოადგენს. შეიძლება, აგრეთვე, აქცენტი გავაკეთოთ „ორიგინალურობაზე“, ინდივიდუალურობაზე, იმაზე, რაც სუბიექტური მიდრეკილებებით აიხსნება. უმჯობესია მეორე მიდგომა — სტილის განხილვა მთლიანობაში, სისტემურად, ლინგვისტური პრინციპების შესაბამისად. რუსეთში ვიქტორ ვინოგრადოვმა დეტალურად გამოიკვლია პუშკინისა და ტოლსტოის ენა. სისტემურმა სტილისტიკამ ბევრი ნიჭიერი პრაქტიკოსის ყურადღება მიიქცია პოლონეთსა და ჩეხოსლოვაკიაში; ესპანეთში დამასო ალონსომ სათავე დაუდო გონგორას პოეზიის სისტემურ ანალიზს, ხოლო ამადო ალონსომ ღრმად გააანალიზა პაბლო ნერუდას პოეზია.²⁰ მაგრამ ამ მეთოდს აენებს „მეცნიერული“ სისრულის იდეალი. ანალიტიკოსს შეიძლება გამორჩეს მხედველობიდან, რომ მხატვრული ეფექტის განმარტება შეუძლებელია რაიმე ხერხის ჩვეულებრივი სიხშირის გამოთვლის მეშვეობით. მაგალითად, ჯოზეფინ მაილსი შეცდომა-

ში შეიყვანა სტატისტიკურმა მონაცემებმა, რის გამოც გამოიტანა მცდარი დასკვნა პრერაფაელიზმთან ჰოპკინსის პოეტური სტილის სიახლოვის შესახებ.²¹

ლიტერატურული კვლევისათვის სტილისტური ანალიზი ყველაზე უფრო ნაყოფიერი იქნება მაშინ, როდესაც მისი მეშვეობით დავადგენთ გამაერთიანებელ პრინციპს, ზოგად ესთეტიკურ მიზანს, რომელსაც ექვემდებარება ნაწარმოების ყველა ელემენტი. მაგალითად, თუ განვიხილავთ მეთვრამეტე საუკუნის „აღწერითი“ პოეზიის წარმომადგენლის, ჯეიმს ტომსონის შემოქმედებას, შევძლებთ იმის ჩვენებას, რომ მწერლის სტილისტური ნიშან-თვისებები გარკვეულ მთლიანობას წარმოქმნის. მილტონისეული თეთრი ლექსი წინასწარ განსაზღვრავს შერჩევას ლექსიკური საშუალებებისა, რომელთაგან ზოგიერთი აუცილებელია, სხვები კი — დაუშვებელი. ლექსიკური საშუალებები მოითხოვს პერიფრაზს, ხოლო ეს უკანასკნელი გულისხმობს საგანგებო ურთიერთმიმართებას სიტყვასა და საგანს შორის: ანუ საგანი არ არის დასახელებული, მაგრამ მისი თვისებები კი მითითებულია. აღსანიშნი საგნის თვისებებისა და მათი ჩამოთვლის აქცენტირება თავისთავად განაპირობებს აღწერას; რაც შეეხება მეთვრამეტე საუკუნეში გავრცელებულ ბუნების აღწერის განსაკუთრებულ ტიპს, ის გულისხმობდა თავისებურ ფილოსოფიას: კონსტრუქცია ბადებს აზრს. პოუპზე დანერგულ ნიგნში და სტატიებში მეთვრამეტე საუკუნის პოეტური სტილის შესახებ ჯეფრი ტილოტსონს მოჰყავს ამ ტიპის ბევრი საინტერესო მაგალითი, ესე იგი, პოეტური სტილის თავისებური, იდეოლოგიური ხასიათის დამადასტურებელი ნიმუშები — მისივე თქმით, სტილის „ფიზიკურ-თეოლოგიური ნომენკლატურა“. მაგრამ, ამასთანავე, მან ვერ შეძლო მათი ინტეგრირება სტილის მთლიან ანალიზთან.²² ასეთი პროცედურა, რომელიც, მეტრიკით დაწყებული, გადადის შინაარსის პრობლემებზე და ფილოსოფიასაც კი ეხება, არ უნდა მივიჩნიოთ ისეთ პროცესად, რომელიც პრიორიტეტს — ლოგიკური იქნება ის თუ ქრონოლოგიური — მიანიჭებს რომელიმე ამ ზემოაღნიშნულ ელემენტს. იდეალური იქნება ისეთი ანალიზი, როდესაც დავინყებთ ნებისმიერი შერჩეული ელემენტით და მისი იმავით დასკვნამდე.

სტილისტურ ანალიზს სწრაფად მივყავართ შინაარსის პრობლემასთან. დიდი ხანია, რაც კრიტიკოსები ინტუიციურად, უსისტემოდ განიხილავენ სტილს, როგორც გარკვეული ფილოსოფიური თვალსაზრისის გამოხატულებას. ნიგნში „გოეთე“ გუნდოლფი ძალზე ფაქიზად აანალიზებს ადრეულ ლექსებს და აჩვენებს, რა გზით აირეკლავს პოეტის დინამიკური მეტყველება მისსავე სწრაფვას ბუნების დინამიკური შემეცნებისადმი.²³ პერმან ნოლმა სცადა დაესაბუთებინა, რომ სტილისტური ნიშანთვისებები შეიძლება მიემართებოდეს ფილოსოფიის იმ სამ ტიპს, რომლებიც დილთაიმ წარმოაჩინა.²⁴

გერმანელმა სწავლულებმა, აგრეთვე, ჩამოაყალიბეს უფრო სისტემური მიდგომა — ე.წ. Motiv und Wort, რომელიც ეფუძნება წარმოდგენას ლინგვისტურ ნიშან-თვისებებისა და შინაარსის ელემენტების ურთიერთშესაბამისობის შესახებ. ერთ-ერთი პირველი ნაშრომი, რომელშიც გამოყენებულ იქნა ამგვარი მიდგომა, იყო ლეო შპიტცერის გამოკვლევა ანრი ბარბიუსის შემოქმედებაში სისხლისა და ჭრილობის მოტივთა განმეორებადობის შესახებ. იოზეფ კიორნერმა ყოველმხრივ შეისწავლა ასეთი მოტივები არტურ შნიცლერის შემოქმედებაში.²⁵ უფრო გვიან, შპიტცერმა სცადა, დაედგინა კავშირი განმეორებად სტილისტურ ხერხებსა და ავტორის ფილოსოფიას შორის; მისი აზრით, განმეორებები შარლ პეგის პოეზიაში უკავშირდება პოეტის გატაცებას ბერგსონიზმით, ხოლო ჟიულ რომენის სტილი — მის უნანიმიზმს. კრისტიან მორგენშტერნის (ნონსენსური ლექსების ავტორი, რომელიც, გარკვეულწილად, მოგვაგონებს ლუის კეროლის ლექსებს) სიტყვა-მითების ანალიზი ავლენს, რომ მას ნაკითხული უნდა ჰქონდეს მაუტნერის ნომინალისტური “Kritik der Sprache”, რომელსაც ის დაესესხა ძირითად აზრს: პოეტის ენა კიდევ უფრო შეუცნობელს ხდის ჩვენთვის ისედაც მიუწვდომელ სამყაროს.²⁶

ლეო შპიტცერს ზოგიერთ სტატიაში გამოაქვს ზომაგადასული დასკვნები, როდესაც მწერლის სტილისტურ ნიშან-თვისებათა განხილვის საფუძველზე ადგენს ავტორის ფსიქოლოგიურ თვისებებს. ასე ახასიათებს შპიტცერი პრუსტს; შარლ ლუი ფილიპთან გვხვდება ხშირად განმეორებული კონსტრუქცია á cause de. მას ეწოდება pseudo-objektive Motivierung, რაც გულისხმობს მელანქოლიას, ერთგვარ ფატალიზმს; რაბლეს შემოქმედებამი

შპიტცერი აანალიზებს სიტყვათწარმოებას ისეთი ცნობილი ძირიდან, როგორცაა შორბონე. რაბლე ქმნის მის მრავალნაირ კომბინაციებს საცვებით შეუსაბამო სუფიქსებით, რათა შეიქმნას მრავალგვარი უსიამოვნო მეტსახელი (მაგ.: Sorbonnagre = Sorbonne + onagre, ანუ „გადარეული ვირი“). შპიტცერის აზრით, რაბლესთან შეიმჩნევა კონფლიქტი რეალურსა და არარეალურს, კომიზმსა და შიშს, უტოპიასა და ნატურალიზმს შორის.²⁷ შპიტცერის თქმით, „ის მენტალური აღგზნება, რომელიც წარმოადგენს გადახრას ჩვენი ნორმალური გონებრივი მდგომარეობიდან, უნდა წარმოშობდეს შესაბამის ენობრივ გადახრას ნორმალური მეტყველებიდან“.²⁸

მოგვიანებით თვით შპიტცერმა აღიარა, რომ ფსიქოლოგიური სტილისტიკის მეთოდი მიესადაგება „მხოლოდ იმ მწერლებს, რომელთა აზრით, ისინი „ინდივიდუალური გენიოსებია“, მათი სტილი კი — ინდივიდუალური. ასეთებია მეთვრამეტე საუკუნის და უფრო გვიანდელი ხანის მწერლები; წინა პერიოდებში მწერლები (დანტეც კი) ცდილობდნენ ობიექტური სტილით აესახათ ობიექტური საგნები. სწორედ იმის გაცნობიერებამ, რომ „ფსიქოლოგიური სტილისტიკა“ არ გამოდგება უფრო ადრეული პერიოდების მწერლათა შემოქმედების განსახილველად (ერთადერთი თვალსაჩინო გამონაკლისია მონტენი), ხელი შეუწყო კიდევ ერთი ტენდენციის განვითარებას, რომელიც თავიდანვე წარმოდგენილი იყო ჩემს ნაშრომებში — ესაა ლიტერატურის ანალიზისას სტრუქტურული მეთოდის გამოყენება, რაც ავლენს განსხვავებულ მწერლათა მიზნების ერთიანობას, ისე, რომ უგულვებელყოფს რომელიმე მათგანის პიროვნებას.“²⁹

და მართლაც, როგორი გონივრულიც უნდა იყოს ფსიქოლოგიური სტილისტიკის ზოგიერთი ვარაუდი, მას შეიძლება დავუპირისპიროთ ორი კონტრარგუმენტი. ჯერ ერთი, ამ გზით დადგენილი სტილისტური თავისებურებები, არსებითად, ემყარება არა დაკვირვებებს ენობრივ მასალაზე, არამედ — უფრო ფსიქოლოგიურსა და იდეოლოგიურ ანალიზს, რომლის დასკვნებზე უნდა გაამყაროს ენის ანალიზი. ეს არ ჩაითვლებოდა გამონაკლისად, რომ არა პრაქტიკა, რომელშიც ლინგვისტური დადასტურება თავისთავად ხშირად ნაძალადეგია ანდა ეფუძნება ძალზე არამყარ საბუთებს. ამ ტიპის ნაშრომებში ხშირად ივარაუდება, რომ ჭეშმარიტად დიდი ხელოვნება უნდა ემყარებოდეს გამოცდილებას, Erlebnis-ს, ხოლო ეს ტერმინი გულისხმობს ბიოგრაფიული თეორიის ოდნავ შესწორებულ ვერსიას. გარდა ამისა, მცდარია წარმოდგენაც, რომლის თანახმად, ზოგიერთ სტილისტური ხერხი აუცილებლად შეესაბამება გარკვეულ გონებრივ მდგომარეობას.

ლიტერატურის თეორია

მაგალითად, ბაროკოს პრობლემებისადმი მიძღვნილ დისკუსიაში გერმანელ მკვლევართა უმრავლესობა აღიარებდა აუცილებელ შესაბამისობას, ერთი მხრივ, უდიდამო, ბუნდოვან და „ღვლარ-ჭნილ“ ენასა და მეორეს მხრივ – შემოქმედის მგზნებარე, გაორებული და გატანჯულ სულს შორის.³⁰ მაგრამ საქმე ისაა, რომ ბუნდოვანი და „ღვლარჭნილი“ სტილი შეიძლება განპირობებული იყოს წინასწარ გათვლილი მიზნით და გარკვეული ტექნიკით. საერთოდ კი, ფსიქესა და სიტყვის ურთიერთმიმართება გაცილებით უფრო რთულია და გაცილებით ნაკლებად ექვემდებარება რაიმე წესებს, ვიდრე ეს, ჩვეულებრივ, ჰგონიათ.

ამრიგად, ფსიქოლოგიური *Stilforschung*-ის გერმანულ სკოლას სიფრთხილით უნდა მოვეკიდოთ. ხშირად მის ნაწარმოადგენელთა შრომები შეიძლება გვეჩვენოს ერთგვარად კამუფლირებულ გენეტიკურ ფსიქოლოგიად, და თუმცა მის ფილოსოფიურ საფუძვლად ითვლება კროჩეს ესთეტიკა, მაგრამ ამ სკოლის პრინციპები, არსებითად, სხვაგვარია. კროჩეს სისტემა, რომელიც, მთლიანობაში, მონისტურია, არ იძლევა საშუალებას, გავავლოთ მიჯნა გონების მდგომარეობასა და მის ენობრივ გამოხატულებას შორის. კროჩე გამუდმებით უარყოფს ყველა სტილისტური და რიტორიკული კატეგორიის ღირებულებას, სხვაობას სტილსა და ფორმას, ფორმასა და შინაარსს, გამოხატულებასა და ინტუიციას შორის. ამ ტიპის იდენტიფიკაციათა სერიას მიყვავართ თეორიული ანალიზის შეუძლებლობამდე: სწორი ამოსავალი აზრი პოეტური შემოქმედების შემადგენელ ელემენტთა ერთიანობის შესახებ იმ ზღვრამდეა მიყვანილი, რომ უკვე შეუძლებელია ამ ელემენტთა გამოანეწვევა. ცხადია, რომ საჭიროა ერთმანეთისგან გამოვყოთ შემოქმედებითი პროცესი და ნაწარმოები, ფორმა და შინაარსი, აზრის გამოხატვა და სტილი; ჩვენ ერთმანეთისგან გამოვყოფთ ამ ელემენტებს მხოლოდ მათი ანალიზის მიზნით, ისე, რომ არ ვივინყებთ მათი განუყოფლობისა და საბოლოო ერთიანობის შესახებ; მაგრამ ელემენტთა ამ გამოყოფის გარეშე ვერ განხორციელდება შემოქმედებითი პროცესის რაციონალიზაცია, რაც შეადგენს კრიტიკის არსს.

თუ შეგვიძლია აღვწეროთ ნაწარმოების ან ავტორის სტილი, მაშინ ნამდვილად შევძლებთ ნაწარმოებთა ჯგუფის ან რომელიმე ჟანრის აღწერასაც. ეს ეხება ისეთ ჟანრებს, როგორებიცაა: გოთური რომანი, ელისაბედის ხანის დრამა, მეტაფიზიკური პოეზია; ჩვენ შევძლებთ გავაანალიზოთ ისეთი სტილის-

ტური ტიპებიც, როგორცაა, მაგალითად, მეჩვიდმეტე საუკუნის ბაროკოს სტილი.³¹ ჩვენი განზოგადება შეიძლება კიდევ უფრო განვავრცოთ და აღწეროთ პერიოდისათვის ან მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი სტილი. სინამდვილეში ამის შესრულება ემპირიული სიზუსტით ძალზე ძნელია. ისეთ წიგნებში, როგორებიცაა ე. ბარას *Le Style poetique et la revolution romantique*, ანდა ლუიზ ტონის *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, მიკვლევულია ბევრი სტილისტური ხერხი, სინტაქსური და ლექსიკური თავისებურება, რომლებიც დამახასიათებელია მთელი სკოლისა თუ მიმდინარეობისთვის. ბევრი რამ არის გაკეთებული ძველი ტევტონური პოეზიის სტილის აღწერისთვის. მაგრამ ამ ნაშრომებში გაანალიზებულია ის სტილები, რომლებიც საერთოა სკოლის ყველა (სტილის თვალსაზრისით, მეტწილად ერთგვაროვანი) წარმომადგენლისთვის — ისინი შეიძლება განვიხილოთ ისევე, როგორც განვიხილავთ ცალკეული მწერლების სტილებს. მთელი ლიტერატურული ეპოქებისა და ლიტერატურული მიმდინარეობების — კლასიციზმის, რომანტიზმის — აღწერა, თითქმის დაუძლეველი წინააღმდეგობებს წააწყდება, რადგან აუცილებელია ჩამოვაყალიბოთ უაღრესად განსხვავებული მწერლების (რომლებიც ხშირად სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები არიან) სტილთა ერთიანი მოდელი.

ვინაიდან ხელოვნებათმცოდნეობამ შეიმუშავა სტილთა (მაგ., ანტიკურის, გოთურის, რენესანსულის და ბაროკოს) მონაცვლეობის ფართოდ აღიარებული კონცეფცია, ძალზე მიმზიდველია ლიტერატურის ისტორიაზე მისი გადატანის იდეა. მაგრამ აქ ჩვენ კვლავ ვუბრუნდებით იმ პრობლემას, რომელსაც ეწოდება პარალელიზმი ხელოვნებათა დარგებში და, აგრეთვე, ურთიერთმიმართება ხელოვნებასა და ლიტერატურას, უფრო ფართოდ კი, ჩვენი ცივილიზაციის დიად პერიოდებს შორის.

თავი მეთხუთმეტი

სახე, მეტაფორა, სიმბოლო, მითი

*

მას შემდეგ, რაც განვახორციელეთ პოეტური ნაწარმოებების კლასიფიკაცია შინაარსისა და თემების მიხედვით (იმის გათვალისწინებით, თუ რომელი ტიპის დისკურსს განეკუთვნება პოეზია); მას შემდეგ, რაც დავეშვიტ, რომ პოეტური ქმნილების საზრისი არ გადმოიცემა მისი პროზაული პარაფრაზით, არამედ გამოიხატება მის სტრუქტურათა ერთიან კომპლექსში, განვიხილავთ — ძირითადი პოეტური სტრუქტურის სახით — ოთხ კატეგორიას, რომლებიც სათაურშია დასახელებული.

ჩვენს ერთ-ერთ თანამედროვეს უთქვამს, რომ პოეზიის ორი მთავარი მაორგანიზებელი პრინციპი არის მეტრი და მეტაფორა; მეტიც, განაგრძობს ის, „მეტრი და მეტაფორა „წყვილური ცნებებია“, ხოლო პოეზიის ჩვენეული განსაზღვრა საკმარისად ზოგადი უნდა იყოს, რათა მოიცვას ორივე ცნება და განმარტოს მათი ურთიერთკავშირი“. ¹ პოეზიის ზოგადი თეორია, რომელიც ამ მოთხოვნაშია ნაგულისხმევი, ბრწყინვალედ ჩამოაყალიბა კოლრიჯმა თავის “Biographia Literaria”-ში.

მაგრამ აქვს თუ არა ამ ოთხ ცნებას საერთო აღსანიშნი ობიექტი? ეს ტერმინები სემანტიკურად ნაწილობრივ გადაფარავს ერთიმეორეს და მათი მოქმედების სფეროც ერთი და იგივეა. ალბათ, ტერმინთა ამ ჩვენი თანამიმდევრობის შესახებ — სახე, მეტაფორა, სიმბოლო და მითი — შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ მიმართულებით ხდება პოეზიის იმ ორი ასპექტის შერწყმა, რომლებიც ესოდენ მნიშვნელოვანია ლიტერატურის თეორიისთვის. პირველი ასპექტში პოეზია წარმოგვიდგება, როგორც გრძნობადინდივიდუალურის გამოხატულება, გრძნობადი და ესთეტიკური მოცემულობა, რომელიც პოეზიას აკავშირებს მუსიკასთან, ფერწერასთან, მაგრამ მიჯნავს ფილოსოფიისგან და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათაგან; რაც შეეხება მეორე ასპექტს – ეს არის „ფიგურაცია“ ან „ტროპოლოგია“, ანუ „არაპირდაპირი,

ირიბი“ დისკურსი, რომელიც მიმართავს მეტონიმიებს და მეტაფორებს, და ნაწილობრივ ერთმანეთს ადარებს სხვადასხვა სამყაროს, აზუსტებს თავის საგანს სხვა სისტემათა ენებზე თარგმნის საშუალებით.² განსხვავებით მეცნიერული დისკურსისაგან, ეს ორივე შემთხვევა ასახავს სწორედ ლიტერატურის differentiae-ს, მის დამახასიათებელ ნიშნებს. ნაცვლად იმისა, რომ შექმნას აბსტრაქციისათა სისტემა, რაც მუდამ გამოიხატება ერთმნიშვნელოვან სიტყვიერ შესაბამისობათა თანმიმდევრული სისტემით, პოეზია აგებს იმგვარ სიტყვათა ერთადერთ განუმეორებელ წყობას, რომლებიც ერთდროულად საგნებიცაა და ნიშნებიც, ისე, რომ შეუძლებელია აზრის გამოტანა ნებისმიერი სისტემიდან, მოცემული ნაწარმოების მხატვრული სისტემის გარდა.³

საკითხის სემანტიკური სიძნელები მართლაც დამაფიქრებელია, და არანაირი მზა „შვება-წამალი“ არ ჩანს, გარდა იმისა, რომ მუდამ ყურადღებით მოვეკიდოთ ტერმინთა კონტექსტულურ გამოყენებას, განსაკუთრებით კი მათი პოლარული დაპირისპირების შემთხვევებში.

სახიერება არის თემა, რომელიც თანაბრად მიემართება როგორც ფსიქოლოგიას, ისე ლიტერატურათმცოდნეობას. ფსიქოლოგიაში სიტყვა „სახე“ გულისხმობს შეგრძნებებში ან აღქმაში აღბეჭდილი (არააუცილებლად ვიზუალური) გამოცდილების მენტალურ რეპროდუქციას. ფრენსის გალტონის (1880) პირველი კვლევები მიზნად ისახავდა იმის დადგენას, თუ რამდენად შესწევს ადამიანს უნარი, ვიზუალურად აღიდგინოს წარსული. მან ამ კვლევებით დაადგინა, რაოდენ დიდად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ადამიანები თავიანთი წარმოსახვის უნარით. მაგრამ სახიერება არ არის მხოლოდ ვიზუალური ხასიათისა. ფსიქოლოგებმა და ესთეტიკის დარგში მომუშავე მკვლევრებმა შეიმუშავეს სახეთა მრავალგვარი ტიპის კლასიფიკაცია. სახეები არსებობს არა მარტო „გემოს“ და „ყნოსვის“ სფეროში, არამედ თერმულიც, პროპრიოცეპტულიც („კინესთეტიური“, „ჰაპტიკური“, „ემფატიკური“). სტატიკურსა და კინეტიკურ (ან „დინამიკურ“) სახიერებას შორის არსებობს მნიშვნელოვანი სხვაობა. ფერითი სახიერება შეიძლება გამოიყენებოდეს ტრადიციული ანდა ინდივიდუალურ სიმბოლიკით, თუმცა შეიძლება არც ჰქონდეს ამგვარი დატვირთვა. კინესთეტიური სახეები (განურჩევლად იმისა, გამოწვეულია

ლიტერატურის თეორია

თუ არა ის პოეტის არანორმალური ფიზიკური კონსტიტუციით, თუ ლიტერატურულ პირობითობას წარმოადგენს) ხასიათებიან უნარით, გადაერთვნენ გრძნობათა ერთი სფეროდან მეორეში, მაგ., ბგერითიდან ფერითში. ბოლოს, პოეზიის მოყვარულისთვის სასარგებლოა იცოდეს, რომ არსებობს სხვაობა „ბმულ“ და „თავისუფალ“ სახიერებას შორის. პირველი არის სმენითი და კუნთოვანი სახიერება (რაც აუცილებლად ამოქმედდება, თუნდაც ადამიანი თავისთვის კითხულობდეს, ე.ი. არ ახმოვანებდეს წაკითხულს); ამგვარი სახეები ერთნაირია ყველა მკითხველთან. მეორე ეხება ვიზუალურ და სხვაგვარ სახეებს, რომლებიც სხვადასხვაგვარია სხვადასხვა ადამიანთან.⁴

ჯერ კიდევ აქტუალურია ა.ა. რიჩარდსის დებულებები, რომლებიც ჩამოყალიბებულია 1924 წელს გამოცემულ „პრინციპებში: „ყოველთვის ზომაზე მეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სახეთა გრძნობად ასპექტს. სახის ქმედითობა მის სიცხველეს კი არ უნდა მივანეროთ, არამედ უფრო მის უნარს, იყოს ცნობიერების ფაქტი, რაც სპეციფიკურად უკავშირდება გრძნობად აღქმას“. სახის ქმედითობას განაპირობებს მისი „რელიქტურობა“ და, აგრეთვე, ის, რომ სახე გრძნობადი გამოცდილების რეპროდუქციას ახორციელებს.⁵

ბუნებრივია, რომ სახიდან, როგორც შეგრძნების რეპროდუქციიდან, უნდა გადავიდეთ პოეზიის მეორე ასპექტზე, რომელიც წარმოადგენს კვლევის ჩვენთვის საინტერესო სფეროს, ანუ ანალოგიის და შედარების თემას. აღწერით პოეზიაშიც კი არ არსებობს მხოლოდ ვიზუალური სახეები; იმ ავტორთა შორის, ვინც სცადა შეექმნა „იმაჟინისტური“ თუ „ფიზიკური“ პოეზია, საბოლოოდ მხოლოდ რამდენიმემ მოახერხა შემოიფარგულიყო მხოლოდ და მხოლოდ გარე სამყაროს სურათების ასახვით. არსებითად, ისინი ამისკენ არც კი ისწრაფვოდნენ. ეზრა პაუნდმა, რამდენიმე პოეტური მიმდინარეობის თეორეტიკოსმა, „სახე“ განსაზღვრა არა როგორც ხატოვანი რეპრეზენტაცია, არამედ როგორც „ინტელექტუალურ და ემოციური კომპლექსის ასახვა დროის გარკვეულ მომენტში“, როგორც „შეუსაბამო იდეების გაერთიანება“. იმაჟინისტების კრედოში ნათქვამია: „ჩვენ გვჯერა, რომ პოეზიამ დეტალები ზუსტად უნდა ასახოს და თავი აარიდოს ზოგადს და ბუნდოვანს, რაგინდ ტკბილხმოვანიც უნდა იყოს ის“. მაშინ, როდესაც

ელიოტი ადიდებს დანტეს და თავს ესხმის მილტონს, იგი უფრო დოგმატური ჩანს თავისი აქცენტით *Bildlichkeit*-ზე. მისი სიტყვებით, „დანტესეული წარმოსახვა ვიზუალურია“. ის ალევორისტია, „ხოლო გათვითცნობიერებული პოეტისათვის ალევორია ნიშნავს „ვიზუალურ სახეს“. მეორე მხრივ, სამწუხაროდ, მილტონისეული „წარმოსახვა სმენითია“. ვიზუალური სახეები “*L’Allegro*”-ში და “*Il Penseroso*”-ში „მთლიანად ზოგადია.. მილტონი ვერ ხედავს კონკრეტულ მხვნელს, მერძევე ქალს ან მწყემსს. ამ ლექსების გრძნობადი ეფექტი მთლიანად ყურზე და სმენაზეა გათვლილი და შეესაბამება ზოგად წარმოდგენას მხვნელის, მერძევე ქალის და მწყემსის შესახებ.“⁶

ყველა ამ გამოთქმაში აქცენტი კეთდება უფრო *particularity*-ზე, „განსაკუთრებულზე“, და „სამყართა კავშირზე“ (ამაში ანალოგიის, მაგ., ალევორიის არსი: „შეუსაბამო იდეების გაერთიანება“), ვიდრე გრძნობად ელემენტზე. ვიზუალური სახე წარმოადგენს შეგრძნებას ან აღქმას, მაგრამ ამასთანავე ის, ასე ვთქვათ, „წარმოგვიდგენს“ და მიმართავს რაღაც უხილავს და „შინაგანს“. ის შეიძლება იყოს ერთდროულად პრეზენტაციაც და რეპრეზენტაციაც (“*the black bat night has flown*”.. “*Yonder all before us lie Deserts of vast eternity*”). სახე შეიძლება იყოს „აღწერილი“ (ასეა ჩვენს მაგალითებშიც), ან წარმოადგენდეს მეტაფორას. მაგრამ შეიძლება თუ არა, რომ სახე, რომელიც არ იყო ჩაფიქრებული როგორც მეტაფორა, ანუ არ იყო დანახული „გონების თვალით“, იქცეს სიმბოლოდ? განა ყოველგვარი აღქმა შერჩევითი არ არის?⁷

ასე, მიდღტონ მერი მიაკუთვნებს „სიმბოლოს“ და „მეტაფორას“ რიტორიკის „ფორმალურ კლასიფიკაციას“ და გვთავაზობს, რომ „სახე“ გამოვიყენოთ როგორც ორივე მათგანის მომცველი ტერმინი. ამასთან ერთად, ის გვაფრთხილებს: „კატეგორიულად უნდა უგულებელვყოთ ის ვარაუდი, რომ სახე აუცილებლად (ან უმეტესწილად) ვიზუალური უნდა იყოს“. სახე „შეიძლება იყოს ვიზუალური, სმენითიც, ანდა მთლიანად ფსიქოლოგიური“.⁸ ისეთი განსხვავებული მწერლების შემოქმედებაში, როგორებიც არიან შექსპირი, ემილი ბრონტე და პო, შეგვიძლია დავრწმუნდეთ, რომ ფონი („მონაცემთა“ სისტემა) ხშირად მეტაფორაა ანდა სიმბოლო: აბოზოქრებული ზღვა, ქარიშხალი, ველური ტრამალი, ნესტში, მთის მრუმე ტბასთან მდგომი, ნანგრევებად ქცეული ციხე-დარბაზი.

ლიტერატურის თეორია

ისევე როგორც „სახემ“, „სიმბოლომაც“ მისცა თავისი სახელი ცნობილ ლიტერატურულ მიმდინარეობას.⁹ „სახის“ მსგავსად, „სიმბოლო“ კვლავ ჩნდება სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში და სხვადასხვაგვარი მიზნით. მას, როგორც ტერმინს, იყენებენ ლოგიკაში, მათემატიკაში, სემანტიკაში, სემიოტიკასა და ეპისტემოლოგიაში; მას აქვს, აგრეთვე, ხანგრძლივი ისტორია ისეთ სფეროებში, როგორიც არის თეოლოგია („სიმბოლო“ წარმოადგენს „სარწმუნოების“ ერთ-ერთ სინონიმს), ლიტურგია, სახვითი ხელოვნება და პოეზია. სიტყვის ყველა ამ თანამედროვე მნიშვნელობისთვის საერთოა მათი თვისება, აღნიშნონ რაღაც უფრო მეტი, მიანიშნონ რაღაცის უთქმელობაზე. მაგრამ ბერძნული სიტყვა, რაც ნიშნავს გაერთიანებას, შედარებას, გვერანახობს, რომ ანალოგია ნიშანსა და აღსანიშნს შორის იმთავითვე არსებობდა. ის ჯერაც არის ნაწილობრივ შემორჩენილი ამ ტერმინის თანამედროვე მნიშვნელობაში. „სიმბოლო“ ალგებრასა და ლოგიკაში პირობითი, შეთანხმების შედეგად შერჩეული ნიშანია; რაც შეეხება რელიგიურ სიმბოლოებს, ისინი ეფუძნებიან რაღაც შინაგან კავშირს „ნიშანსა“ და „აღსანიშნს“, მეტონიმიასა თუ მეტაფორას შორის: ჯვარი, კრავი და მწყემსი კეთილი. სასურველია, რომ სიტყვა „სიმბოლო“ ამავე მნიშვნელობით იქნას გამოყენებული ლიტერატურის თეორიაში: როგორც ობიექტი, რომელიც გამოხატავს სრულიად სხვა რაიმეს, მაგრამ, ამასთან, თავისთავადაც იძყრობს ყურადღებას, რადგან ახდენს, აგრეთვე, საკუთარი მნიშვნელობის პრეზენტაციას.¹⁰

არსებობს თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, „წმინდა სიმბოლიზმი“ რელიგიასა და პოეზიაში დაიყვანება გარკვეული ნუსების მიხედვით გაფორმებულ გრძნობად სახეებამდე, ანდა უნაცვლებს „ნიშნების“ ან „სახეების“ მოცემულ სისტემას მორალური ან ფილოსოფიური ტრანსცენდენტული რეალობით, რაც მათ მიღმა არსებობს. მეორე თვალსაზრისით, სიმბოლიზმი, არის იდეების მიზანმიმართული ხორცშესხმა თვალსაჩინო, კონკრეტულ-გრძნობად ცნებებში, რომელთაც შემცვენებითი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ, კოლრიჯის შეხედულებით, „ალეგორია წარმოადგენს „აბსტრაქტული ცნებების უბრალო თარგმანს თვალსაჩინოდ წარმოდგენილი სურათების ენაზე, იმგვარად, რომ ეს უკანასკნელი თვითონაც წარმოადგენს გრძნობებით აღქმული საგნების

აბსტრაქციას“; „სიმბოლო კი ყოველთვის განისაზღვრება ზოგად-გვარეობრივის გამოვლენით კერძობითში, ან საყოველთაოსი — ცალკეულში; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შესაძლებელი ხდება მარადისობის („სინათლის“) განჭვრეტა დროის მიღმა.“¹¹

რა განასხვავებს „სიმბოლოს“ „სახისგან“ და „მეტაფორისგან“? ჩვენი აზრით, ეს, უპირველეს ყოვლისა, არის „სიმბოლოს“ განმეორებადობა და მდგრადობა. „სახე“ შეიძლება ერთხელ იყოს გამოყენებული როგორც მეტაფორა, მაგრამ თუ კვლავაც მეორდება, როგორც პრეზენტაცია და რეპრეზენტაცია, იგი სიმბოლოდ იქცევა და შეიძლება სიმბოლური (ან მითური) სისტემის ნაწილადაც იქცეს. ბლეიკის „უბინოების“ და „განცდის საგალობლებზე“, ჯ.ჰ. უიკსტიდი წერს: „სიმბოლოში წმინდა სახით აქ შედარებით ნაკლებადაა, მაგრამ სიმბოლური მეტაფორები ჭარბად გვხვდება“. თავის ადრეულ ესეში — „წარმმართველი სიმბოლოების შესახებ“ — რომელიც შელის პოეზიას ეხება, იეიტსი აღნიშნავს: „გარდა უამრავი სახისა, რომელთათვისაც არ არის ნიშანდობლივი სიმბოლოსათვის დამახასიათებელი განსაზღვრულობა [ფიქსირებულობა?], მის პოეზიაში შეიძლება აღმოვაჩინოთ ბევრი სახე, რომლებიც ნამდვილად სიმბოლოებს წარმოადგენენ, და რამდენიმე წლის შემდეგ იგი ამ სიმბოლოებს სულ უფრო მეტად იყენებდა საგანგებო სიმბოლური მნიშვნელობით“, — მაგალითად, მღვიმეებისა და კოშკების სახეებს.¹²

ეს ხშირი მოვლენაა: მწერლის ადრეულ შემოქმედებაში აღწერილი „გარემო“ გვიანდელი პერიოდის ნაწარმოებებში ტრანსფორმაციას განიცდის და „სიმბოლოდ“ გადაიქცევა. თავის ადრეულ რომანებში ჰენრი ჯეიმსი სკრუპულოზურად წარმოაჩენს პიროვნებებსა და მათ გარემოს, მაშინ როდესაც გვიანდელი პერიოდის რომანებში ყველა სახე მეტაფორად და სიმბოლოდ გვევლინება.

როდესაც ვმსჯელობთ პოეტური სიმბოლიზმის შესახებ, თანამედროვე პოეტის „ინდივიდუალური სიმბოლიზმი“ უნდა განვასხვაოთ წარსული ხანის პოეტების სავსებით გასაგები სიმბოლიზმისგან. ეს თვალსაზრისი თავიდან, სულ ცოტა, ბრალდებად ჟღერდა; მაგრამ ამჟამად ჩვენი დამოკიდებულება პოეტური სიმბოლიზმი-სადმი კვლავ უაღრესად წინააღმდეგობრივია. „ინდივიდუალურის“ ალტერნატივის ფორმულირება ძნელია: თუ „ჩვეულებრივსა“ და

„ტრადიციულს“ გამოვიყენებთ, მაშინ დავუპირისპირდებით ჩვენ-სავე სურვილს, რომ პოეზია ახალი უნდა იყოს, უნდა განგვაცვიფროს. „ინდივიდუალური სიმბოლიზმი“ გულისხმობს სისტემას, და გულისყურიანი მკვლევარი შეძლებს იგი ისე განმარტოს, როგორც ამას ახერხებს კრიპტოგრაფი უცხო ტექსტის გაშიფრვისას. მრავალი ინდივიდუალური სისტემა (მაგ., თუნდაც ბლეკისა და იეიტისის) მნიშვნელოვანწილად მოიცავს ტრადიციულ სიმბოლოებს, თუმცა თავს არიდებს მის ყველაზე „პოპულარულ“ ფორმებს.¹³

„ინდივიდუალური“ და „ტრადიციული“ სიმბოლიზმის განხილვის შემდეგ საპირისპირო პოლუსზე აღმოვაჩინეთ ერთგვარ ხალხურ „ბუნებრივ“ სიმბოლიზმს, რომელიც ასევე რთული მოვლენაა. ფროსტის ზოგიერთ საუკეთესო პოემაში გამოყენებულია ბუნებრივი სიმბოლოები, რომელთა მნიშვნელობის დადგენა ძნელია: „გზა, რომელსაც არ დავადექი“, „კედლები“, „მთა“. პოემაში „შეჭრედი ტყის პირას“ სიტყვები — „დაძინებამდე შორი გზაა გასავლელი“ — ჩვენი აზრით, მგზავრისთვის ბუნებრივი ფრაზაა; მაგრამ ბუნებრივი სიმბოლიზმის ენაზე „ძილი“ ხომ „კვდომას“ ნიშნავს; დავანწყვილოთ კონტრასტის საფუძველზე „ტყე მშვენიერი, ბნელი, უღრანი“ (სამივე ზედსართავი დადებითი მნიშვნელობისაა) ზნეობრივ-საზოგადოებრივი დატვირთვის მქონე სიტყვებთან: „ერთგული ვიყო დანაპირების“. აუცილებლად შევიგრძნობთ, რომ გარკვეულ მომენტში ესთეტიკური ჭვრეტა ინვევს შინაგანი თავისუფლების შეგრძნებას. ალბათ, არ არსებობს პოეზიის მოყვარული ადამიანი, რომელსაც არ მიიზიდავს ფროსტი; მაგრამ, ნაწილობრივ თავისი ბუნებრივი სიმბოლიზმის გამო, ფროსტმა მიიპყრო მკითხველთა ძალზე ფართო წრეების ყურადღება. ბევრმა მკითხველმა, რაკი ერთხელ უკვე გაიაზრა სიმბოლოთა შესაძლებლობები, შეიძლება გადაჭარბებული მნიშვნელობა მიანიჭოს მათ (სულ ერთია, ეს „ბუნებრივი“ სიმბოლოებია, თუ მათი თანმდევი სიმბოლოები) და ფროსტის პოლისემანტიკურ გამოთქმებს მიანეროს ისეთი განსაზღვრულობა და სიცხადე, რაც უცხოა პოეტური ენის ბუნებისათვის, განსაკუთრებით — თანამედროვე პოეტური ენისთვის.¹⁴

ჩვენი მეოთხე ტერმინია „მითი“, რომელიც არისტოტელეს „პოეტიკაში“ აღნიშნავს სიუჟეტს, ნარატიულ სტრუქტურას და „ფაბულას“. მისი ანტონიმი და საპირისპირო ცნება „ლოგოსია“. „მითი“ არის ნარატივი, ამბავი, თხრობა — დიალექტიკური დისკურსის საპირისპიროდ. „მითი“ ირაციონალურია, ინტუიცი-

ური, და ამით განსხვავდება ფილოსოფიური სისტემურობისგან: შეიძლება ითქვას, რომ ის არის სოკრატეს დიალექტიკასთან დაპირისპირებული ესქილეს ტრაგედია.¹⁵

„მითი“ გამორჩეული ტერმინია თანამედროვე კრიტიკაში. იგი დომინირებს შემეცნების მნიშვნელოვან სფეროში, რომელიც მოიცავს რელიგიას, ფოლკლორს, სოციოლოგიას, ფსიქოანალიზს და სახვით ხელოვნებას. მისი ოპონენტებია „ისტორია“, „მეცნიერება“, „ფილოსოფია“, „ალეგორია“, „ჭეშმარიტება“.¹⁶

მეჩვიდმეტე-მეთვრამეტე საუკუნეებში, განმანათლებლობის ხანაში, ამ ტერმინს ჩვეულებრივ ჰქონდა დამაკნინებელი კონოტაცია: მითი იყო გამონაგონი, „ფიქცია“, რომელსაც არ ჰქონდა არავითარი მეცნიერული თუ ისტორიული საფუძველი. მაგრამ უკვე ვიკოს „Scienza nuova“-ში აქცენტი გადატანილია იმაზე, რაც გერმანელი რომანტიკოსებიდან, აგრეთვე — კოლრიჯიდან, ემერსონიდან და ნიცშედან მოყოლებული, თანდათანობით წამყვან ელემენტად გადაიქცა: ეს იყო „მითოსის“ ცნება, რომელიც, პოეზიის მსგავსად, აღიქმებოდა როგორც ჭეშმარიტების კატეგორია ან მისი ეკვივალენტი, რაც არ უპირისპირდება ისტორიულ და მეცნიერულ ჭეშმარიტებას და მის დანამატს წარმოადგენს.¹⁷

ისტორიულად მითს წინ უსწრებს რიტუალი, რომელსაც ის შეესაბამება; მითი არის „რიტუალის სიტყვიერი ნაწილი, ამბავი, რომელიც გათამაშებულია რიტუალში“. რიტუალი სრულდება ქურუმის მიერ მიერ, რათა თავიდან იშოროს უბედურება ან მოიზიდოს იღბალი; რიტუალი ისეთსავე აუცილებლობას წარმოადგენდა, როგორც მოსავალი და ადამიანის ნაყოფიერება, როგორც ინიციაცია ახალგაზრდისა თავისი საზოგადოების კულტურაში და, სამომავლოდ, მიცვალებულთა სათანადო უზრუნველყოფა. მითი, უფრო ფართო მნიშვნელობით, ნიშნავს ნებისმიერ ანონიმურად შეთხზულ ამბავს, რომელიც მოგვითხრობს წარმოშობასა და ბედზე: საზოგადოება განუმარტავს ახალგაზრდებს, როგორ წარმოიშვა სამყარო და რატომ ვიქცევით ჩვენ ისე, როგორც ვიქცევით. და ამ განმარტებებში აისახება ბუნებისა და ადამიანის ბედის შთამბეჭდავი სახეები.¹⁸

როგორც ჩანს, ლიტერატურის თეორიისათვის მნიშვნელოვან მოტივებს წარმოადგენს სახე (ან სურათი), სოციალური, ზე-ბუნებრივი (არაბუნებრივი, ირაციონალური), ნარატივი (ამბავი),

ლიტერატურის თეორია

არქექტიპული (უნივერსალური), მარადიული იდეალების სიმბოლური ასახვა კონკრეტული დროით განპირობებული მოვლენების მეშვეობით, საპროგრამო (ან ესქატოლოგიური), და, ბოლოს, მისტიკური. თანამედროვე აზროვნება, მითოლოგიზმისადმი სწრაფვისას, შეიძლება დაეფუძნოს ჩამოთვლილთაგან ნებისმიერ მოტივს, შემდეგ კი სხვებსაც. ამასთან დაკავშირებით, სორელი აცხადებს, რომ მთელი მსოფლიოს მუშათა „საერთო გაფიცვა“ არის „მითი“; ასეთი იდეალი არასოდეს იქცევა ისტორიულ ფაქტად, მაგრამ ის წარმოდგენილი უნდა იყოს, როგორც სამომავლო მოვლენა; მხოლოდ ამ გზით ჰპოვებენ მუშები აუცილებელ ძალესა და რწმენას; მითი არის პროგრამა. ქრისტიანულ ესქატოლოგიაზე საუბრისას, ნიბური მას მითურს უწოდებს: მეორედ მოსვლა და განკითხვის დღე მომავლის სახეებში წარმოგვიდგენს იმ ზნეობრივ, სულიერ შეფასებებს, რომლებიც არსებობს ამჟამად (და ყოველთვის).¹⁹ თუ მითს უპირისპირდება მეცნიერება ან ფილოსოფია, ასეთ შემთხვევაში წარმოსახულ, ინტუიციურად შემეცნებულ კონკრეტულობას უპირისპირდება განყენებული რაციონალური ცნება. საერთოდ, ლიტერატურის თეორეტიკოსებისა და აპოლოგეტების წინაშე მითი ავლენს თავის ბუნებას: მითი არის სოციალური, ანონიმური და საზოგადოებრივი მოვლენა. ჩვენ შეიძლება ვიცოდეთ, ვინაა თანამედროვე მითების ავტორი ან ავტორები. მაგრამ ასეთ ქმნილებას მაინც შეიძლება ჰქონდეს მითის თვისებრივი სტატუსი – თუნდაც დაგინყებული იყოს მისი ავტორი, ან ის საერთოდ არ იყოს ცნობილი. მთავარია, რომ მითი აღიარებული იყოს კოლექტივის მიერ, შეესატყვისებოდეს მის მოთხოვნებს.

ამ ტერმინის საზღვრების დადგენა ადვილი არ არის; თანამედროვე წარმოდგენების თანახმად, ის მიისწრაფვის „შემეცნების სფეროსკენ“. ჩვენ გვსმენია მხატვრებზე და პოეტებზე, რომლებიც გატაცებული არიან მითოლოგიის ძიებით; გაგებული გვაქვს „მითები“ პროგრესსა და დემოკრატიაზე. ჩვენ გვეუბნებიან, რომ „მითი დაბრუნდა მსოფლიო მწერლობაში“. ამასთანავე, ისიც გვსმენია, რომ ერთი ვინმე მითს ვერ შექმნის, ვერც გადაწყვეტს, რომ ირწმუნოს ის, და ვერც აქცევს მას რეალობად თავისი ნებით: მითი წიგნმა შეცვალა, ისევე, როგორც კოსმოპოლიტურმა ქალაქმა შეცვალა ქალაქ-სახელმწიფოს ჰომოგენური საზოგადოება.²⁰

სჭირდება თუ არა თანამედროვე ადამიანს მითი, ან საერთოდ, მითოლოგია, ურთიერთდაკავშირებული მითების სისტემა? ნიცემეს თვალსაზრისის თანახმად, სოკრატემ და სოფისტებმა, ანუ „ინტელექტუალებმა“ ძირი გამოუთხარეს ბერძენთა „კულტურას“. შესაბამისად, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ განმანათლებლობამ დაანგრია ქრისტიანული „მითოლოგია“, ანდა შეუდგა მის დანგრევას. მაგრამ სხვა მწერლების აზრით, თანამედროვე ადამიანს აქვს ზერელე, არაადეკვატური და იქნებ, სულაც „ყალბი“ მითები: ასეთია მითი „პროგრესზე“ და „თანასწორობაზე“, ან კიდევ საყოველთაო განათლებაზე, ან იმ ჰიგიენურ და მოდურ კეთილდღეობაზე, რომელსაც ასე გვანონებს რეკლამა. ალბათ, ამ ორი თვალსაზრისის შერიგება შესაძლებელია მხოლოდ იმის აღიარებით, რომ როდესაც „თანამედროვეობა“ თუ „მოდერნიზმი“ არღვევს ძველ, ჩვეულ ცხოვრებისეულ წესებს (რიტუალებს, მათი თანმხლები მითებითურთ), მაშინ ადამიანთა უმრავლესობა (ან საერთოდ, ყველა) სულიერ სიცარიელეს განიცდის — მათ არ აკმაყოფილებს აბსტრაქციები და ამიტომ ცდილობენ შეავსონ სიცარიელე უმნიშვარი, სახელდახელოდ შეთხზული, ფრაგმენტული მითებით (იმ სურათებით, რაც შეიძლება მომხდარიყო, ანდა რაც მათთვის სასურველია). საუბარი მითის საჭიროებაზე, როცა საქმე ეხება ფანტაზიისა და წარმოსახვის მქონე მწერალს, იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ის მიისწრაფვის საზოგადოებისკენ, სურს, დაიმსახუროს საზოგადოებაში აღიარებული სტატუსი ხელოვანისა. ფრანგმა სიმბოლისტებმა მიაღწიეს ნებაყოფლობით იზოლაციას საზოგადოებისგან. ამ „ჰერმეტიკულ“ პოეტებს მიაჩნდათ, რომ მათ წინაშე იყო არჩევანი: ერთი მხრივ, ხელოვნების კომერციული პროსტიტუირება, მეორე მხრივ კი, წმინდა ხელოვნების მსახურება. მაგრამ იეიტსი, მიუხედავად იმისა, რომ აღმერთებდა მალარმეს, მაინც გრძნობდა საჭიროებას, კავშირი ჰქონოდა ირლანდიასთან. ამიტომ ტრადიციული კელტური მითოლოგია მან განაახლა თანამედროვე ირლანდიის საკუთარი მითოლოგიზებული ვერსიით, რომელშიც შესაძლებელია ანგლო-ირლანდიური ნეოკლასიციზმების (ე.წ. ავგუსტინელების — სვიფტის, ბერკლის და ბიორკის) ისეთივე თავისუფალი ინტერპრეტაცია, როგორც ვეიჩელ ლინდზის ამერიკელი გმირებისა.²¹

ლიტერატურის თეორია

ბევრ მწერალს მითი წარმოუდგენია პოეზიისა და რელიგიის საერთო მნიშვნელად. რასაკვირველია, არსებობს თანამედროვე ხედვაც — მეტიუ არნოლდი და ა.ა. რიჩარდსი (ადრეულ ნაშრომებში) აცხადებდნენ, რომ პოეზია სულ უფრო აქტიურად იკავებს რელიგიის ადგილს, რომლისაც აღარ სჯერათ თანამედროვე ინტელექტუალებს. მაგრამ გაცილებით უფრო დამაფიქრებელია ის წარმოდგენა, რომ რელიგიის ადგილს პოეზია ხანგრძლივად ვერ დაისაკუთრებს, ვინაიდან მისი არსებობა დიდად ვერ გადაამეტებს რელიგიისას. რელიგია უნდა ვალდაროთ უფრო მაღალი რანგის მისტირიად, პოეზია კი – ნაკლებისა. რელიგიური მითი წარმოადგენს ფართო უფლებამოსილებით აღჭურვილ პოეტურ მეტაფორას. ასე, მაგალითად, ფილიპ უილრაიტი, რომელიც გამობატავს პროტესტს იმის მიმართ, რომ პოზიტივისტთა „რელიგიური ჭეშმარიტება და პოეტური ჭეშმარიტება უარყოფილია როგორც ფიქცია“, ამავდროს აღიარებს „მითურ-რელიგიური პერსპექტივის“ აუცილებლობას. ამ თვალსაზრისის უფრო ადრინდელი ინგლისელი მომხრე და წარმომადგენელი არის ჯონ დენისი, ხოლო შედარებით გვიანდელი ხანისა – არტურ მეიჩენი.²²

ძველი ლიტერატურული გამოკვლევები ზერელედ, გარეგნული მონაცემების მიხედვით მსჯელობენ სახის, მეტაფორის, სიმბოლოსა და მითის შესახებ; მეტწილად განიხილავდნენ მათ, როგორც სამშვენიესებს, რიტორიკულ ორნამენტებს და ამიტომ შეისწავლიდნენ, როგორც ნაწარმოებების იზოლირებულ ელემენტებს. ჩვენი აზრით, ლიტერატურის მნიშვნელობა და ფუნქცია ძირითადად წარმოჩენილი არის მეტაფორასა და მითში. არსებობს ისეთი პროცესები, რომლებსაც ჰქვია მეტაფორული და მითოლოგიური აზროვნება, აზროვნება მეტაფორების საშუალებით, აზროვნება პოეტური ნარატივის ან ხედვის საშუალებით. ყველა ეს ტერმინი ჩვენს ყურადღებას მიაპყრობს ლიტერატურული ნაწარმოების იმ ასპექტებს, სადაც ძველი ანტიგონისტიკა — „ფორმა“ და „შინაარსი“ — განუყოფელ მთლიანობას წარმოქმნის. ეს ტერმინები ორ ურთიერთსაპირისპირო ტენდენციას ასახავს: ერთი მხრივ, ისინი გამოხატავენ პოეზიის სწრაფვას „სურათისა“ და „სამყაროსკენ“, ხოლო მეორე მხრივ – რელიგიისა და Weltanschauung-ისკენ. თუ თვალს გადავავლებთ მათ შემსწავლელ თანამედროვე მეთოდებს, კიდევ ვიგრძნობთ ამ სწრაფვას. მაშინ,

როდესაც ძველი მეთოდოლოგია განიხილავდა მათ, როგორც მხატვრულ (თუმცა კი, უბრალოდ, დეკორატიული დანიშნულების მქონე) ხერხებს, ამჟამად ჭარბი ყურადღება ეთმობა (რაც ასევე არასასურველია) Weltanschauung-ს. ბუნებრივია, რომ ნეოკლასიკური პერიოდის დასასრულს შოტლანდიელი რიტორის აზრით, საჭიროა სიმბოლოებისა და მეტაფორების ზუსტად გათვლილი შერჩევა; ფროიდის თანამედროვე მიმდევრები, პირიქით, ფიქრობენ, რომ ყველა სახე ქვეცნობიერის გამოვლინებას წარმოადგენს. საჭიროა დავიცვათ ჰარმონიული ნონასწორობა რიტორიკასა და ფსიქოლოგიურ ბიოგრაფიზმს შორის, რომელიც გარდუვალად უკავშირდება „იდეურ შინაარსს“.

უკანასკნელი ოცდახუთი წლის მანძილზე განუხრელად ვითარდებოდა როგორც ლიტერატურის თეორია, ისე პრაქტიკა. ხორციელდებოდა მხატვრული გაფორმების და, კერძოდ, პოეტიკის ტიპოლოგიის განსაზღვრის მცდელობები. არსებობს მონოგრაფიები და ესეები, რომლებიც ეძღვნება სახიერების პრობლემას კონკრეტული პოეტების შემოქმედებაში, კონკრეტულ ნაწარმოებებში (პირველ რიგში, შექსპირთან). „პრაქტიკული კრიტიკის“ განსაკუთრებული სიცხოვლის ფონზე, ჩვენს ხელთაა რამდენიმე შესანიშნავი ნაშრომი, რომლებიც გამოირჩევა მაღალი თეორიული და მეთოდოლოგიური დონით. მათში ძალზე კრიტიკულად განიხილება პრაქტიკოსთა ზერელე ვარაუდებიც.

მრავალჯერ სცადეს, ორ ან სამ კატეგორიად დაეყოთ მრავალრიცხოვანი რიტორიკული ფიგურები, რომელთა საერთო რაოდენობა ორას ორმოცდაათს აღწევს. „სქემები“ და „ტროპები“ თავისთავად მათ რიცხვში შედის, და დაყოფა ხდება „ბგერით“ და „აზრობრივ ფიგურებად“. კიდევ ერთი მცდელობაა „მეტყველების ფიგურების“ ან „ვერბალური ფიგურების“ გამოყოფა „აზრის ფიგურებისაგან“. მიუხედავად ამისა, ორივე დიქოტომიას აქვს თავისი ნაკლი იმის გამო, რომ გვთავაზობს გარეშე სტრუქტურას, რომელსაც არა აქვს ექსპრესიული ფუნქცია. მართლაც, ნებისმიერი ტრადიციული სისტემიდან გამომდინარე, რითმაც და ალიტერაციაც წარმოადგენს ფონეტიკურ „სქემას“ და აკუსტიკურ ორნამენტს. მიუხედავად ამისა, ვიცით, რომ როგორც სანყის რითმას, ასევე ბოლორითმას შეუძლიათ შეასრულონ შემაკავშირებელი აზრობრივი კომპონენტის როლი, როგორც სემანტი-

ლიტერატურის თეორია

კურ წყვილს. მეცხრამეტე საუკუნეში კალამბურს მიიჩნევდნენ „სიტყვათა თამაშად“, „მახვილგონიერების უდაბლეს ფორმად“; მეთვრამეტე საუკუნეში ადისონმა კალამბურს „ყალბი მახვილგონიერება“ უწოდა. მაგრამ ბაროკოს ხანაში, ისევე როგორც თანამედროვე პოეტების შემოქმედებაში, კალამბური ფართოდ გავრცელდა: „ომოფონის“ ან „ომონიმის“ საშუალებით იდეები ერთგვარი „ორაზროვნებით“ აღიჭურვებოდა.²³

აღარ გავაგრძელებთ სიტყვას სქემებზე. სავსებით რელევანტურია შეგვიძლია პოეტური ტროპების დაყოფა მომიჯნავეობის ფიგურებად და მსგავსების ფიგურებად.

მომიჯნავეობის ტრადიციულ ფიგურებად ითვლება მეტონიმია და სინეკდოქე. შესაძლებელია მათში გამოხატული ურთიერთმიმართებების ლოგიკური და რაოდენობრივი გაანალიზება: მიზეზი ენაცვლება შედეგს (ანდა პირიქით); ჭურჭელი ენაცვლება შიგთავსს; მსაზღვრული ენაცვლება თავის საზღვრულს („სოფლის სიმწვანე“, „ზღვის მლაშე სიღრმე“). ითვლება, რომ სინეკდოქეში მიმართება ფიგურებსა და რეფერენტს შორის შინაგანი ხასიათისაა: ესაა რაღაც უფრო დიდის წარმომადგენელი — ნაწილი მთელის ნაცვლად, როგორც გვარის წარმომადგენელი, შინაარსი, რომელიც განსაზღვრავს ფორმასაც და ფუნქციასაც.

შირლის ცნობილ სტრიქონებში, სადაც მეტონიმია ტრადიციული ფორმით გამოიყენება, სოციალურ კლასებს განასახიერებს ჩვეულებრივი პირადი აღჭურვილობა, ინსტრუმენტი ან იარაღი:

Sceptre and crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade.

უფრო შთამბეჭდავია მეტონიმიური „გადანაცვლებული ზედსართავი“ — სტილისტური ნიშანი, რომელიც დამახასიათებელია ისეთი პოეტებისთვის, როგორებიც იყვნენ ვერგილიუსი, სპენსერი, მილტონი და გრეი; „სენფოის უსულო, მკვდარი მზითვეი“: აქ ეპითეტი მფლობელისგან გადადის საგანზე, რომელსაც ფლობენ. გრეის „მთვლემარე წკარუნში“ და მილტონის „ხალისიან ზარებში“, ეპითეტები შესაბამისად მიეკუთვნება მფლობელ-მატარებელს და მნათეს. როდეს-

საც მილტონისეული რუხი მწერი „ჩაბერავს თავის მხურვალე საყვირს“, ეს ეპითეტი გვახსენებს ცხელ ზაფხულის საღამოს, რომელიც ასოციაციით უკავშირდება ამ მწერის ბზუილს. ყველა ეს შემთხვევა, უკონტექსტოდ ციტირებული, შეიძლება წავიკითხოთ განსხვავებული, ანიმისტური გაგებით. მთავარია, გადაწყვიტოთ, ოპერატიული ასოციაციური ლოგიკაა ეს, თუ ნაცვლად ამისა, ის მკვეთრად არის პერსონალიზებული მყარი გაპიროვნება.

რელიგიური პოეზია, იქნება ეს კათოლიკური თუ ევანგელისტური, თითქოს აუცილებლად მეტაფორული უნდა იყოს, და ძირითადად, ეს მართლაც ასეა. მაგრამ დოქტორი უატსი, ნეოკლასიკური ჰიმნების ავტორი, მეტონიმის წყალობით აღწევს შთამბეჭდავ, გულშიჩამწვდომ და ამავე დროს, დიდებულ ეფექტს:

When I survey the wondrous cross
On which the Prince of Glory died,
My richest gain I count but loss
And pour contempt on all my pride.

See, from his head, his hands, his side
Sorrow and lowve frow mingled down;
Did eér such love and sorrow meet
Or thorns compose so rich a crown?

სხვა ეპოქის სტილს ნაჩვევი მკითხველი ამ ჰიმნის მოსმენისას ვერ ჩასწვდება იმას, რომ „სევდა“ და „სიყვარული“ უთანაბრდება „წყალს“ და „სისხლს“. ის სიყვარულს შეენირა: სიყვარული მიზეზია, ხოლო სისხლი – ეფექტი, შედეგი. მეჩვიდმეტე საუკუნის პოეტის, ფრენსის ქვორელზის პოეზიაში „ზიზღის ღვრა“ სახიერი მეტაფორაა, მისი ახსნაც შეიძლება — სიამაყის ცეცხლი, რომელსაც ზიზღით სავსე კასრი გადაესხმება და ჩააქრობს; მაგრამ „სხმა“ თუ „ღვრა“ აქ სემანტიკურად შემქმნდროებულია: რაოდენ ძლიერ მეზიზღება მედიდურობა.

საბოლოო ანგარიშით, ეს მაგალითები წარმოადგენენ სიტყვის ვინრო მნიშვნელობით ხმარებას. ბოლო დროს შემოთავაზებული იყო რამდენიმე გაბედული კონცეფცია მეტონიმის როგორც ლიტერატურული მოდის შესახებ. ისიც კი დაუშვეს,

ლიტერატურის თეორია

რომ მეტონიმია და მეტაფორა შეიძლება იყოს ორი პოეტური ტიპის დამახასიათებელი სტრუქტურები; პირველი მათგანია პოეზია, რომელიც ინვევს ასოციაციებს მომიჯნავეობის მიხედვით, მოძრაობას თხრობის ჩაკეტილ სამყაროში; მეორე ტიპის პოეზია ემყარება ასოციაციას მსგავსების მიხედვით, მოიცავს მრავალი სამყაროს და, ბიულერის მახვილგონიერი გამოთქმით, „სფეროთა კოქტილს“ თქვეფს.²⁴

შესანიშნავ ნაშრომში უიტმენის შესახებ დ.ს. მირსკი აცხადებს: „ცულის სიმღერის“ მრავლობითი სახეები არის მეტონიმური სახეების დაუსრულებელი ნაკადი, მაგალითები და ეგზემპლარები, რომელთაც ემყარება დემოკრატიული კონსტრუქციულობა“.²⁵

უიტმენის ჩვეულებრივი პოეტური მეთოდი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც განსაზღვრული მსხვილი პარალელური კატეგორიების ანალიტიკური, საგნობრივ-სახელდებითი გაშლა. სიმღერებში, რომლებიც აგებულია პარალელიზმის პრინციპით („სიმღერა ჩემზე“), პოეტი გატაცებით ახვავებს დეტალებს და ინდივიდუალობებს, როგორც მთლიანობის ნაწილებს. იმის მიუხედავად, რომ ძალიან უყვარს ჩამონათვალი, უიტმენი არც პლურალისტია და არც პერსონალისტი: ის პათეტიკური მონისტია და მისი „კატალოგების“ შედეგია არა სირთულე, არამედ სიმარტივე. თავიდან ის ჯერ გაშლის თავის კატეგორიებს, ხოლო შემდეგ კი მიმართავს მათ ილუსტრირებას მაგალითებით.

მეტაფორა პოეტიკების ავტორებისა და რიტორების ყურადღებას იპყრობდა არისტოტელეს (რომელსაც მიემართება ეს ორივე განსაზღვრება) დროიდან მოყოლებული. უკანასკნელი წლების მანძილზე მან უკვე ლინგვისტების ყურადღებაც მიიქცია. რიჩარდსი გადაჭრით გამოხატავს მეტაფორის მოწყვეტას ნორმალური ლინგვისტური პრაქტიკიდან, ვინაიდან მეტაფორა წარმოადგენს დახასიათების შეუცვლელ წყაროს. სკამის „ფეხი“, მთის „ძირი“ და ბოთლის „ყელი“ ანალოგიის საფუძველზე აკავშირებს სხეულის ნაწილებს უსულო საგნების ნაწილებთან. მაგრამ ამ ტიპის კავშირები იმდენად არის ასიმილირებული ენაში, რომ მათ მეტაფორულად აღარ აღიქვამენ თვით ყველაზე მგრძობიარე ლიტერატურათმცოდნეები და ლინგვისტები. ესაა „გახუნებულნი“, „გაცვეთილი“ ან „მკვდარი“ მეტაფორები.²⁶

ჩვენ ვალდებულნი ვართ, სპეციფიკური პოეტური მეტაფორისაგან განვასხვავოთ ის მეტაფორა, რომელიც, რიჩარდსის ტერმინი რომ ვიხმართ, „ენის მარად არსებულ პრინციპს“ განასახიერებს. პირველს ჯორჯ კემპბელი „რიტორიკულს“ მიაკუთვნებს, ხოლო მეორეს – „გრამატიკულს“. გრამატიკოსი სიტყვებს განიხილავს მათი ეტიმოლოგიის თვალსაზრისით, ხოლო რიტორი სიტყვებს უდგება იმ კუთხით, ახდენენ თუ არა ისინი „მსმენელზე მეტაფორის ეფექტს“. ვუნდტი, ალბათ, მეტაფორებად არ მიიჩნევდა ისეთ ლინგვისტურ „მოლაღატეებს“, როგორებიცაა მაგიდის „ფეხი“ და მთის „ძირი“, ვინაიდან ჭეშმარიტი მეტაფორიზმის კრიტერიუმად აღიარებდა ემოციური ეფექტის მოხდენის გააზრებულ და შეგნებულ სურვილს. ჰ. კონრადი „ლინგვისტურ“ მეტაფორას უპირისპირებს „ესთეტიკურს“ და მიუთითებს, რომ პირველი (მაგ., მაგიდის „ფეხი“) გამოყოფს საგნის წარმმართველ ნიშანს, მაშინ, როდესაც მეორის მიზანია, შექმნას ახალი წარმოდგენა საგანზე, „ახალ წყალში ამოავლოს ის“.²⁷

იმ შემთხვევებიდან, რომელთა კლასიფიკაციაც ძნელია, ალბათ, ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია რომელიმე ლიტერატურული სკოლის ან თაობისთვის დამახასიათებელი „საზიარო“ პოეტური მეტაფორები. მაგალითებად გამოდგება „bone-house“, „swan-road“, „word-hoard“ და ძველი ინგლისელი პოეტების სხვა სახე-მეტაფორები; ჰომეროსისეული „ფიქსირებული მეტაფორები“, მაგალითად, „ვარდისფერთი თება რიჟრაჟი“ (რაც „ილიადას“ პირველ ნიგნში ოცდაშვიდჯერ არის გამეორებული); ელისაბედის ხანის „მარგალიტის კბილები“, „ლალისფერი ბაგენი“, „სპილოს ძვლის ფერი კისერი“, და „ოქროს სიმის დარი თმა“; ან კიდევ ინგლისური ნეოკლასიციზმის ხანაში გავრცელებული: „წყლის ველი“, „ვერცხლად დაღვრილი ნაკადულები“, „მინანქრის მინდვრები“.²⁸ თანამედროვე მკითხველს შეიძლება მოეჩვენოს, რომ ზოგიერთი მათგანი (განსაკუთრებით ის მაგალითები, რომლებიც ანგლოსაქსონურიდან არის აღებული) გაბედულია და „პოეტური“, მაშინ, როდესაც დანარჩენ მაგალითთა უმრავლესობა „გახუნებულია“ და უცნაური. უნდა გვახსოვდეს, რომ უმეცრებას ძალუძს დაუმსახურებლად მიიჩნიოს ორიგინალურ სახედ გაუგებარი წარმოშობის პირველივე მაგალითი. და მართ-

ლიტერატურის თეორია

ლაც, ეტიმოლოგიური მეტაფორები, რომელთა „რეალიზაცია“ ხდება არა იმ პირთა მიერ, ვისთვისაც ეს ენა მშობლიურია, არამედ უცხოელების მიერ (აქ ვგულისხმობთ მათ „ანალიტიკურ მგრძობელობას), რომლებიც ამ მაგალითებს ინდივიდუალურ პოეტურ მიღწევად მიიჩნევენ.²⁹ მეორე მხრივ, მართლაც კარგად უნდა ვიცნობდეთ ენასაც და ლიტერატურულ პირობითობასაც, რათა სათანადოდ შევაფასოთ კონკრეტული პოეტის მეტაფორისტული განწყობა-სურვილები. ძველი ინგლისური პოეზიის „bone-house“ და „სნან-როად“ ცხადია, ეხმიანება ჰომეროსისეული „ფრთიანი სიტყვების“ ტიპსა და კატეგორიას. ისინი წარმოადგენდენ პოეტთა ოსტატობა-განსწავლულობის ნაწილს და სიამოვნებას ანიჭებენ მსმენლებს თავისი ტრადიციულობით, იმით, რომ განეკუთვნებიან პოეზიის პროფესიულ, რიტუალურ ენას. მეტაფორული ელემენტი მათში არ არის მთლიანად რეალიზებული, მაგრამ არც იმის თქმა შეიძლება, რომ ის მთლიანად „აორთქლებულია“: საეკლესიო სიმბოლიზმის უდიდესი ნაწილის მსგავსად, მათზეც შეიძლება ითქვას, რომ ისინი რიტუალური ტიპისანი არიან.³⁰

ბუნებრივია, რომ ჩვენს ხანაში, როდესაც ყველაფერი გენეტიკის თვალსაზრისით განიხილება, დიდი ყურადღება დაეთმო მეტაფორათა წარმოშობას, და ამაში იგულისხმება სინამდვილის აღქმისა და გააზრების როგორც ლინგვისტური პრინციპი, ისე ლიტერატურული ხერხი. „ონტოგენეზი იმეორებს ფილოგენეზს“, და პირიქით: ჩვენ გვჯერა, რომ თუ ანალიტიკურად დავაკვირდებით პრიმიტიულ საზოგადოებებსა და ბავშვებს, შევძლებთ პრეისტორიული კულტურის ისტორიის რეკონსტრუქციას. ჰაინც ვერნერის თვალსაზრისით, მეტაფორა აქტიურია მხოლოდ ისეთ პრიმიტიულ ხალხებში, რომლებსაც აქვთ ტაბუ, ანუ საგნები, რომელთა ნამდვილი სახელის ხსენება დაუშვებელია.³¹ უმაღვე გვახსენდება ებრაელთა მიდრეკილება მეტაფორიზაციისადმი, რის გამოც მათ უშუალოდ არასოდეს დაუსახელებიათ „იელოვა“, რომელსაც ისინი მეტაფორულად უწოდებდნენ კლდეს, მზეს, ლომს, და ა.შ.; შემდეგ კი გაგვახსენდება ევფემიზმები ჩვენს საკუთარ ყოველდღიურ ცხოვრებაში. მაგრამ ეტყობა, განწყობას მარტო შიშის მომგვრელი აუცილებლობა არ აჩენს. ჩვენ მეტაფორას ვიყენებთ იმის მიმართ, რაც გვიყვარს, რასაც ჩვენი აზრი და ფიქრი სიამოვნებით დას-

ტრიალებს, რათა ყოველი კუთხიდან დავათვალიეროთ ნებისმიერ „შუქსა და ნათელში“, როდესაც ის აირეკლება საგანგებო ფოკუსში ყველანაირი მსგავსი საგნების დახმარებით.

თუკი ენობრივი და რიტუალური მეტაფორიდან გადავერთვებით პოეტური მეტაფორის ტელეოლოგიაზე, მაშინ მოგვიხდება გაცილებით უფრო მსხვილი სიდიდეების ჩართვა, ანუ მოგვინებს სრულად გავითვალისწინოთ მხატვრული ლიტერატურის ფუნქცია. მეტაფორის ჩვენეული კონცეფციის ოთხი საბაზო ელემენტი შეიძლება აღმოჩნდეს ანალოგია, ორმაგი ხედვა, გრძნობადი სახე, რასაც ძალუძს წიაღსვლა შეუცნობელში, და მეოთხე – ანიმისტური პროექცია. ეს ოთხი ელემენტი თანაბრად არასოდეს არ არის წარმოდგენილი, და დამოკიდებულება იცვლება ყოველი ერისა და ესთეტიკური სიტუაციის შესაბამისად. ერთ-ერთი თეორეტიკოსის თვალსაზრისით, ბერძნულ-რომაული მეტაფორა თითქმის ანალოგიის კატეგორიამდეა შეზღუდული (ე.წ. ყალბი პარალელიზმი), მაშინ როდესაც *das Bild* (სახე-სიმბოლო) აშკარად გერმანულ (ტევტონურ) სახეს წარმოადგენს.³² მაგრამ ამგვარი კულტურული კონტრასტი თითქმის არ ითვალისწინებს იტალიურ და ფრანგულ პოეზიას, განსაკუთრებით — იმ მონაკვეთს, რომელიც არსებობს ბოდლერიდან და რემბოდან მოყოლებული, პოლ ვალერიმდე. როგორც ჩანს, უფრო სასარგებლო იქნება იმ პერიოდების, იდეური კომპლექსების შეპირისპირება, რომლებსაც აერთიანებს სიცოცხლის ფილოსოფიის ცნება.

ყოველი პერიოდის სტილი ხასიათდება აქვს მისთვის ნიშანდობლივი ფიგურებით, რომლებიც გამოხატავენ სწორედ მის *Weltanschauung*-ს; იმ შემთხვევებში, როდესაც საქმე ეხება ისეთ საყრდენ ფიგურას, როგორცაა მეტაფორა, ყოველ პერიოდს აქვს მისთვის დამახასიათებელი ტიპის მეტაფორიზმი. მაგალითად, ნეოკლასიკური პოეზიისთვის დამახასიათებელია სიმბოლო, პერიფრაზი, ორნამენტული ეპითეტი, ეპიგრამა, ფორმის ერთიანობა და ანტითეზა. შესაძლებელი ინტელექტუალური პოზიციების რაოდენობა ორი-სამით განისაზღვრება, პლურალიზმი არ შეინიშნება. ხშირად ხდება, რომ მესამე პოზიცია წარმოადგენს ცენტრალურ, მედიატორულ პოზიციას პოლარულად დაპირისპირებულ ერებს შორის:

Some foreign writers, some our own despise,
The ancients only, or the modern prize.

ბაროკოს პერიოდში დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს წარმოადგენს პარადოქსი, ოქსიმორონი და კატაქრეზა. ესენი განასახიერებენ ქრისტიანულ — მისტიკურ და პლურალისტურ ნიშნებს. ჭეშმარიტება რთულია. ცოდნის ფორმა-საშუალება ბევრია, და ყოველ მათგანს აქვს საკუთარი უფლებამოსილება. ჭეშმარიტების ზოგიერთი ტიპი უნდა გაცხადდეს ან მისი უარყოფით, ანდა მისი შეგნებული დამახინჯებით. ღმერთზე შეიძლება ვიმსჯელოთ ანთროპომორფული კატეგორიებით, რადგან ადამიანი მან შექმნა საკუთარი სახის შესაბამისად; მაგრამ, ამავე დროს, ის წარმოადგენს ტრანსცენდენტალურ სხვას. აქედან გამომდინარე, ბაროკოს მანერით წარმოდგენილ რელიგიურ თემებში ჭეშმარიტება ღმერთის შესახებ შეიძლება გამოიხატოს ანალოგიებით (კრავი, ანდა ნეფე), აგრეთვე — ურთიერთსანიშნაღმდეგო წყვილებით, ვოენის მსგავსად: „ბნელი უკუნი, ამავე დროს თვალისმომჭრელი“. ნეოკლასიკოსთა გონებას მოსწონს აშკარა განმასხვავებელი ნიშნები და რაციონალური პროგრესია: მეტონიმიური მოძრაობა გვარიდან სახემდე, ანდა კონკრეტულიდან – სახემდე. ბაროკოს ეპოქაში ადამიანის ცნობიერება წარმოსახავს სამყაროს როგორც სამყაროთა სიმრავლეს და ერთობლიობას, და თანაც ყველა ეს სამყარო ისეა ერთმანეთთან შეკავშირებული, რომ შეუძლებელია წინასწარ განეჭვრიტოთ მათი ურთიერთმიმართებების ლოგიკა.

ნეოკლასიკური პოეტიკის თვალსაზრისით, ბაროკოს დამახასიათებელი ნიშნები, რასაკვირველია, უგემოვნებოდ უნდა შევრაცხოთ, „ყალბ განსჯად“ აღვიქვათ. იგულისხმება, რომ ესაა ბუნებრივისა და რაციონალურის შეგნებული დამახინჯება, ყალბი აკრობატიკა, მაშინ, როდესაც ისტორიულად ისინი წარმოადგენენ პლურალისტური ეპისტემოლოგიის და ზებუნებრივის ონტოლოგიის რიტორიკულ და პოეტურ გამოხატულებას.

კარგ მაგალითად გამოდგება კატაქრეზა. 1599 წელს, ჯონ ჰოსკინსმა დაამკვიდრა ეს ტერმინი ინგლისურ ენაში და განმარტა, როგორც „დაკნინება, ბოროტად გამოყენება“, თან სინანული გამოთქვა, რომ ასეთი რამ „ამჟამად სულ უფრო და უფრო ვრცელდება“. მან განიხილა კატაქრეზა, როგორც დაძაბული გამოთქმა,

„უფრო უიმედო, ვიდრე მეტაფორა“ და გაიხსენა „ხმა საამო მისი ყურისთვის“ სიდნის „არკადიიდან“, როგორც მაგალითი ვიზუალური ტერმინისა, რომელიც შეცდომით „მიუყენეს და მიუსადაგეს“ სმენას. 1728 წელს, თავის „ჩაძირვის ხელოვნებაში“, პოუპმა კატაქრეზის მაგალითად მოიტანა ორი გამოთქმა: „წვერი გათიბა“ და „ბალახი გაპარსა“. 1776 წელს, ჯორჯ კემპბელის მიერ დაწერილ „რიტორიკის ფილოსოფიაში“, კატაქრეზულ წყვილებად არის მოხსენიებული „ლამაზი ხმა“ და „ტკბილი სურათი“; თუმცა, ის აგრეთვე აღიარებს, რომ „ტკბილი, რაც თავიდან გემოს შეგრძნებას უკავშირდებოდა, ახლა შეიძლება ახასიათებდეს სურნელს, მელოდიას და პეიზაჟს“. ემპბელს სჯერა, რომ ქუმარიტი მეტაფორა „შეგრძნებათა სახეებს“ იყენებს „წმინდა ინტელექტის სახეების“ დასახასიათებლად. ამიტომ ის კიცხავს ანალოგიებს თვით შეგრძნებათა სახეებს შორის. მეორე მხრივ, ბაროკო-რომანტიკული ორიენტაციის ერთმა კათოლიკე რიტორმა ბოლო ხანებში განსაზღვრა კატაქრეზა როგორც მეტაფორა, რომლის საფუძველია ორი მატერიალური მოვლენის მსგავსება. ის დაბეჯითებით მოითხოვს ტროპის უპირატესობების შესწავლას და ამ მოთხოვნას ასაბუთებს ვიქტორ ჰიუგოს შემოქმედებიდან მოყვანილი მაგალითებით: „les perles de la rosee“-სა და „il neige des feuilles“-ში.³³

მეორე ტიპის მეტაფორას, რომელსაც ბაროკოს მგრძობელობა მისაღებად მიიჩნევს, ხოლო ნეოკლასიკური – უგემოვნოდ, შეიძლება ვუნოდოთ შემამცირებელი, ანდა გამაშინაურებელი მეტაფორა. ბაროკოს პოეზიას ყველაზე მეტად სჩვევია გარკვეული „სფეროების“ — ბუნების სამყაროსა და ადამიანის სამყაროს (თავისი ხელობა-ოსტატობით და ცოდნა-ხელოვნებით) აღრევა. მაგრამ კლასიციზტები – რაკი კარგად მოეხსენებათ, რომ ხელოვნება წარმოადგენს ბუნების იმიტაციას — თვლიან, რომ ბუნების ასიმილირება ხელოვნებასთან პათოლოგიურია და ავადმყოფური. ასე მაგალითად, 1776 წელს თომას გიბონსი ილაშქრებდა ერთგვარი აფექტირებული და „ფანტასტიკური“ ტროპების წინააღმდეგ: „აი სამყაროს რამდენიმე აღწერა — ტვიფრული მთები, თხელწყალა ზღვების მინანქარი, უკიდევანო ოკეანის მაქმანი და ნაკვეთი კლდეთა ჩუქურთმები“.³⁴

რასაკვირველია, ნეოკლასიკურ პოეზიაშიც გვხვდება

ლიტერატურის თეორია

ზოგიერთი მეტაფორა, რომლებიც მიმართულია ბუნებიდან ხელოვნებისკენ, მაგრამ ისინი დაყვანილია დამატებითი და-ზუსტების ფუნქციამდე. მაგალითებს ვნახავთ პოუპის „პასტორალებში“ და „უინძორის ტყეში“: „მორცხვად შევარდისფერებული ლიონი აფერადებს წყლის სარკეს“; „მინის მინანქარს ნითლად დაეცა ფლორას ალმური“. მაგრამ ზოგადი ტენდენცია მუდამ ნათელი იყო; ამიტომ დრადენს უფლება ჰქონდა, ელიარებინა 1681 წელს, რომ ბალბოხისას მისი ფიქრები ბავშვური იყო: „მახსოვს, თვით შეუდარებელ სპენსერსაც კი მივიჩნევდი უხეირო პოეტად, რომლის ლექსებზე მეტად სილვესტერის მიერ თარგმნილი დიუ ბარტასის ქმნილებები მომწონდა. ექსტაზში მოვყავდი ასეთ სტრიქონებს:

Now when the winter~s keen breath began
To chrystallize the Baltic ocean,
To glaze the lakes, to bridle up the Floods,
And periwig with snow the baldpate woods.³⁵

ახალგაზრდა მილტონმა, დიუ ბარტასის კიდევ ერთმა მკითხველმა, თავისი „დაბადების ოდა“ ასეთივე გაშლილი მეტაფორით დაასრულა. ელიოტი კვლავ უბრუნდება ამ ტრადიციას თავისი „პრუფროკის“ ცნობილ შესავალში:

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table...

ბაროკოს პოეზია, პირველ რიგში, ხასიათდება კლასიციზმის კანონთა უგულვებლყოფის ტენდენციით — ხელოვნების შინაარსობრივი გამდიდრების მიზნით ისინი ცდილობდნენ აღმოეჩინათ სიმდიდრე და მრავალხმიანობა იქ, სადაც კლასიციზმი იცავდა პურისტულ ერთმნიშვნელოვნებასა და ერთხმიანობას. უფრო სპეციფიკური მოტივებია: მიდრეკილება გამაოგნებელი ეფექტებისადმი; ქრისტიანული ინკარნაციონიზმი; უცხო, შორეულის პედაგოგიური გათავისება მახლობელი, „ყოფითი“ ანალოგიების გზით.

ამგვარად, ჩვენ განვიხილეთ ფიგურაციის ბუნება და საგანგებო ყურადღება დაუთმეთ მეტაფორასა და მეტონიმას.

ვივაუდეთ, რომ ასეთ მეტყველებს ფიგურებს შეიძლება ჰქონდეთ გარკვეული დროითი და სტილისტური მახასიათებლები. ახლა კი გადავალთ მეტაფორული სახიერების კვლევაზე, რასაც უფრო მეტი რამ აკავშირებს ლიტერატურულ კრიტიკასთან, ვიდრე ლიტერატურის ისტორიასთან.

საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ მეტაფორული სახიერების ორი ძირითადი გამოკვეთვა: ერთია – ამერიკული, ხოლო მეორე – გერმანული.

1924 წელს ჰენრი უელსმა გამოსცა შრომა „პოეტური სახიერება“, რომელშიც სცადა ჩამოეყალიბებინა ამ მოვლენის ტიპოლოგია, ხოლო შესაბამისი ტიპების ილუსტრირებისთვის გამოიყენა, ძირითადად, ელისაბედის ხანის მწერლობა. მართალია, ამ ნივთში იგრძნობა საკითხის ღრმა წვდომა და შემოთავაზებულია საინტერესო განზოგადებები, მაგრამ, სისტემური კონსტრუქციის თვალსაზრისით, ის ნაკლებად წარმატებულია. უელსის აზრით, მისი საქემა აქრონისტულია და ამიტომ მიესადაგება არა მხოლოდ ელისაბედის ხანას, არამედ — ლიტერატურის განვითარების ყველა პერიოდს. უელსს აგრეთვე მიაჩნია, რომ ეს ნაშრომი აღწერილია, და არა შემფასებლური. მისი კვლევა-ძიების საფუძვლად ითვლება მეტყველების ფიგურათა ჯგუფების კლასიფიკაცია, „როგორც ისინი წარმოგვიდგებიან აღმავალ სკალაზე – დაწყებული ყველაზე დაბალი, ანუ თითქმის „სიტყვასიტყვით“ ტიპით, დასრულებული ყველაზე უფრო წარმოსახვითი, ანუ იმპრესიონისტული ტიპით“. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ეს სკალა, რომელიც თითქოსდა განასახიერებს „წარმოსახვითი აქტიურობის ხასიათსა და ხარისხს“, სინამდვილეში ვერ ასახავს მათთან რაიმე პირდაპირ კავშირს ან მათ შეფასებას. უელსმა დაასახელა სახიერების შვიდი ტიპი, რომლებიც თვითონვე ასე განალაგა: დეკორატიული, სიღრმისეული, დამორგუნველი (ან მაღალფარდოვანი), ფესვური, შემჭიდროებული, განვრცობითი და ცხოველმყოფელი. თავად უელსს მიაჩნია, რომ ეს ტიპები შეიძლება კიდევ უფრო მეტი წარმატებით გადალაგდეს ან გადაენყოს იმ ისტორიული და შეფასებითი მითითებების საფუძველზე, რომელთაც იგი თვითონვე გვთავაზობს.

ესთეტიკური თვალსაზრისით, ყველაზე ტლანქი ფორმებია დამორგუნველი და დეკორატიული, ანუ „მასათა მეტაფორა“

ლიტერატურის თეორია

და ოსტატობის მეტაფორა. დეკორაციული სახე, რომელიც ასე ჭარბადაა წარმოდგენილი სიდნის „არკადია“-ში, განიხილება როგორც „ელისაბედის ხანისათვის ტიპური“. კიდისა და სხვა ელისაბედის ხანის ადრინდელი ავტორების მასალით წარმოდგენილი დამთრგუნველი სახიერება ახასიათებს კულტურის ადრეულ პერიოდს, მაგრამ ვინაიდან მოსახლეობის უმეტესობა რჩება სუბლიტერატურულ დონეზე, ამიტომ ის მიემართება „ნებისმიერ პერიოდს“. სოციოლოგიის თვალსაზრისით, „მაღალფარდოვანი ქმნის მეტაფორის დიდ და საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან კატეგორიას“. ამ ორივე ტიპის შეფასება ააშკარავებს, რომ მათ „აკლია საჭირო სუბიექტური ელემენტი“ და ისინი უფრო ხშირად, ვიდრე ეს გამართლებულია, აკავშირებენ ერთ ფიზიკურ სახეს მეორესთან (როგორც ეს ხდება კატაქრეზაში), იმის ნაცვლად, რომ „ბუნების გარე სამყარო დაუკავშირონ ადამიანის შინაგან სამყაროს“. და კვლავ, როგორც დეკორაციულ, ისე დამთრგუნველ მეტაფორებში, ურთიერთკავშირის პირობები დაშორიშორებული, ცალკე ფიქსირებული რჩება, ეს გამორიცხავს მათ „ექსპანსიას ერთურთის მიმართ“. რაც შეეხება მეტაფორის უმაღლეს ფორმას, უელსს მიაჩნია, რომ ყოველი ელემენტი მოქმედებს მეორეზე, ცვლის მას ისე, რომ ამ ურთიერთობით იქმნება მესამე წევრი და ახალი გააზრება.

ავყვეთ სკალას, სადაც შემდეგია ცხოველმყოფელი და შემჭიდროებული სახეები: პირველი წარმოდგენს დამთრგუნველის სრულყოფილ ვერსიას, ხოლო მეორე – დეკორაციულის სრულყოფილ ვერსიას. ჩვენ გამოვტოვეთ დემონსტრაციის აშკარა ფორმები, ეს ეხება ენერგიას და ოსტატობას. რაც შეეხება ცხოველმყოფელის სახიერებას, ისტორიულად ჩვენ ვხვდებით მარლოსთან, რომელიც პირველია ელისაბედის ხანის ავტორთა შორის, აგრეთვე — ბერნსსა და სმარტს, პრერომანტიკოსებს; უელსის თქმით, „ეს სახე განსაკუთრებით გამოიკვეთება ადრინდელი ხანის პოეზიის უდიდეს ნაწილში“. აქ ერთმანეთთან შეჯერებულია „ორ ფართო და, წარმოსახვის თვალსაზრისით, ღირებული ცნება“, მყარდება უშუალო კონტაქტი გლუვ ზედაპირებს შორის. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ეს კატეგორია მოიცავს თავისუფალ შედარებებს და ურთიერთობებს, რომლებიც ეფუძნება ღირებულების მარტივ კატეგორიებს. ბერნსი წერს:

ვარდს წითელ-წითელს ჰგავს ჩემი სატროფო. . .

ტროფობა ჩემი ჰანგად ჩამესმის
ტკბილ მელოდიად.

საერთო, რაც აკავშირებს მშვენიერ ქალს, ცოცხალ წითელ ვარდს და ტკბილად აჟღერებულ მელოდიას – ეს არის მათი სილამაზე და სასურველობა; ისინი ყველანაირად სწორუპოვარნი არიან. ქალი ვარდს თავისი ვარდისფერი ღანწებით, ან მელოდიას თავისი ტკბილი ხმით როდი ჰგავს (ასეთი ანალოგია დეკორაციულ სახეს შექმნიდა); ქალის მსგავსება ვარდთან ფერით, ფაქტურით ან სტრუქტურით კი არ არის გამოწვეული, არამედ ფასეულობით.³⁶

უელსისეული შემჭიდროებული სახე არის ძალზე ადვილად წამოსადგენი სახე ისეთი ტიპისა, რომელიც ასოცირდება შუა საუკუნეების მოხატულ მანუსკრიპტებთან და საკარნავალო მსვლელობებთან. პოეზიაში ესაა დანტეს სახიერება, ინგლისურ პოეზიაში კი — სპენსერისა. სახე აქ არა მხოლოდ მკვეთრი და ნათელია (შესაძლებელია, ეს ამის შედეგიც კი იყოს) – ის აგრეთვე შემცირებულ მასშტაბში და სქემატურად წარმოგვიდგენს მოვლენას მთლიანად: ესაა დანტეს და არა მილტონის ჯოჯოხეთი. „ასეთი მეტაფორები სხვებზე უფრო ხშირადაა მოხსენიებული როგორც ემბლემა ან სიმბოლო“. შემჭიდროებულ სახეებად უნდა ჩავთვალოთ აგრეთვე სამასკარადო ფიგურები დამახასიათებელი ბენჯიანი მოსასახამით და ისლის „თავსაბურავით“ კამოენსის „ლუსიდასში“, ისევე როგორც წმინდა პეტრე თავისი მიტრით და ორი გასაღებით. ისინი განასახიერებენ „გილდიის“ სახეს: მილტონის დროს ორივეს — „პასტორალსაც“ და „ელეგიასაც“ თან სდევდა მოტივებისა და სახეების მთელი ნუსხა. შეიძლება არსებობდეს მთელი წყება სახეებისა, ისევე როგორც „პოეტური კანონის“ ჩამონათვალი და მარაგი. ამ მომენტის ტრადიციულმა და ინსტიტუციონალურმა თვისებებმა, მათ სიახლოვემ სახვით ხელოვნებასთან, აიძულა უელსი, რომელიც აზროვნებდა კულტურის ისტორიის კატეგორიებით, რომ შემჭიდროებული სახე „მიეკუთვნებინა“ კონსერვატიული რელიგიისთვის, შუასაუკუნოვანი, კათოლიკური, საკულტო კატეგორიისათვის.

ფესვური, სიღრმისეული და განვრცობითი წარმოადგენს

ლიტერატურის თეორია

სამ უმაღლეს კატეგორიას (შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს ჩამონათვალი აღმავალი რიგით არის წარმოდგენილი). მოკლედ რომ დავახსიანათ, სიღრმისეული ეკუთვნის კლასიკური პოეზიის სახეს, ფესვური – მეტაფიზიკოს პოეტებს, ძირითადად, დონს, ხოლო განვრცობითი, უმეტესწილად, მიესადაგება შექსპირს, ისევე, როგორც ბეკონს, ბრაუნს და ბერკს. ამ სამი სახელის საერთო მსაზღვრელს, მათი საერთო მაღალი დონის ნიშნებს წარმოადგენს, ჯერ ერთი, მათი სპეციფიკური ლიტერატურული ხასიათი (სურათოვანი აღქმის უგულვებლყოფა), მათი მიმართულობა შინაგანისკენ (მეტაფორულ აზროვნების უნარი), და, ბოლოს, ცნებათა ურთიერთშელწევადობა (ნაყოფიერი „შეწყვილება“).

„სიღრმისეული“ სახე, რაც უნდა აგვერიოს გახუბულთან ან ბანალურთან, „მუდამ ხილვადობის დონეზე დაბლა“. ის იმგვარად მიგვანიშნებს გრძნობად-კონკრეტულზე, რომ არ ახდენს მის მკვეთრ პროეცირებას და წარმოჩენას. ამ სახისთვის დამახასიათებელი ობერტონების ნაკლებობა ესადაგება ისეთი ტიპის მწერლობას, სადაც წინ არის წამოწეული განსჯა: ელისაბედის ხანის წარმომადგენლად გამოდგება სემიუელ დენიელი, რომლის ლექსებიც მოსწონდათ უორდსვორტს და თოროს:

თუკი ვერ შეძლებს თავის თავს ზემოთ წამოიმართოს,
ფუჭი ყოფილა კაცის სახელი!

ხოლო შექსპირი ამის ოსტატად გვევლინება. „მეფე ლირში“ ედგარი ამბობს:

Men must endure
Their going hence, even as their coming hither;
Ripeness is all.

“Ripeness” („სიმწიფე“) არის „სიღრმისეული“ სახე, რომელიც, აღბათ, ბალებით და ველებით არის ნაკარნახევი. ანალოგია გატარებულია ვეგეტაციის ბუნებრივ ციკლებსა და ადამიანის სიცოცხლის ციკლებს შორის. კლასიციტების თაობას შეეძლო, შექსპირის ზოგიერთი სიღრმისეული სახე ჩაეთვალა „ნარევ“ სახედ:

O, how can summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days.

ეს წინადადება მოითხოვს დახვეწილ ანალიტიკურ განმარტებას, რადგან ის გაჯერებულია სახეებით: „დღეები“ დროის მეტონიმიური ფიგურაა, რაც შემდეგ მეტაფორიზებულია, როგორც ალყაშემორტყმული ქალაქი, რომლის გარშემო აღუმართავთ გალავნის სანგრევი დანადგარები. რას უპირისპირებს ეს „ერთომ ქალაქი“ ან მისი მმართველი ამგვარ შეტევებს? ეს ხომ სინორჩეა, რომელიც მეტაფორიზებულია ზაფხულად, ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ზაფხულის ტკბილ სურნელად: ზაფხულის ყვავილთა სურნელი დედამიწისთვის და სურნელოვანი სუნთქვა ადამიანისთვის წარმოადგენს მთელისა და ნაწილის მიმართებას. თუ ვინმე ეცდება, შეაერთოს დამანგრეველი ალყა და სურნელოვანი სუნთქვა, აუცილებლად ჩიხში აღმოჩნდება. მოძრაობა ფიგურაში ძალზე სწრაფია და აქედან გამომდინარე — ელიფსური.³⁷

ფესვური სახის სახელწოდება, ალბათ, განპირობებულია იმით, რომ მას საქმე აქვს მოვლენათა სათავეებთან, უხილავ ლოგიკურ საფუძველთან. მისი მოქმედება შეიძლება შევადაროთ უფრო მოვლენათა ფარული პირველმიზეზის მოქმედებას, ვიდრე ღია სიბრტყეების შეჯერებას. შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ფესვური სახის მეორე ნევრი „არაპოეტურია“; ეს აიხსნება ან იმით, რომ ეს ცნება ზედმეტად ჩვეულია და ყოფითი, ანდა იმით, რომ ის ზედმეტად ტექნიკურია, მეცნიერული და „ათვისებული“. მაშასადამე, ფესვური სახის მეტაფორულობა ემყარება იმას, რასაც არა აქვს აშკარა ემოციური ასოციაციები, და რაც მიეკუთვნება პროზაულ დისკურსს — ან აბსტრაქტულს, ან პრაქტიკულს. თავის რელიგიურ პოეზიაში დონი მრავლად იყენებს ფიგურებს „აალებული გეომეტრიიდან“. და კვლავ, თავის „პირველ წლისთავში“ ის იყენებს ფსევდოსამედიცინო ფიგურას მისი პირდაპირი მნიშვნელობით, რის შედეგადაც მეტაფორ სრულიად მოულოდნელი, საპირისპირო მნიშვნელობით აღიჭურვება:

but as some serpents' poison hurteth not
Except it be from the live serpent shot,
So doth her virtue need her here , to fit

That unto us; she working ore than it.

როგორც ჩანს, ესაა ფესვური სახის დამახასიათებელი ტიპი: ამაზე უფრო მარტივ, ნაკლებად პერვერსიულ მაგალითად გამოდგება კომპასის სახე ჯონ დონის ლექსში „სევდის ამკრძალავი განშორება“. მეორე მხრივ, უელსის ღრმავაროვანი შენიშვნის მიხედვით, ფესვური სახეების წყაროდ შეიძლება გახდეს ისეთი — რომანტიკული სახეებით მდიდარი — სფეროც, როგორცაა მთები, მდინარეები და ზღვები, — რა თქმა უნდა, „ანალიტიკური მიდგომის“ პირობით.³⁸

დაბოლოს, არსებობს კიდევ განვრცობითი სახე, რომელიც, სახელწოდებაში ასახული კონტრასტის შესაბამისად, უკავშირდება შემჭიდროებულს. თუ შემჭიდროებულის წარმოშობა განაპირობა შუა საუკუნეებმა, კულტმა, განვრცობითი განეკუთვნება წინასწარმეტყველურ და მონინავე აზროვნებას. ის გულისხმობს „ძლიერ ვნებას და ორიგინალურ მედიტაციას“, რომლის უმაღლესი გამოხატულებაა ბერკლის, ბეკონის, ბრაუნის და, რა თქმა უნდა, შექსპირის მრავალგანზომილებიანი ფილოსოფიური და რელიგიური მეტაფორიზმი. განსაზღვრის შესაბამისად განვრცობითი სახე გზას უხსნის წარმოსახვას, და მისი ყოველი ელემენტი მკვეთრად ზემოქმედებს მეორეზე; თანამედროვე პოეტიკის თეორიის თანახმად, „ურთიერთზემოქმედება“ და „ურთიერთგამსჭვალვა“ წარმოადგენს პოეტური მოქმედების ცენტრალურ ფორმებს, რომლებიც ყველაზე უფრო ჭარბად გვხდება განვრცობით მეტაფორაში. აი მაგალითები „რომეო და ჯულიეტადან“

Yet, wert thou as far

As that vast shore washt with the farthest sea,

I should adventure for such merchandise.

და, აგრეთვე, „მაკბეტიდან“:

Light thickens, and the crow

Makes wing to the rooky wood:

Good things of day begin to droop and drowse.

ამ უკანასკნელ სტრიქონებში, შექსპირი გვაძლევს „დანა-

შაულის მეტაფორულ ფონს, ვითარებას“, რომელიც გადაიქცევა განვრცობით მეტაფორად, სადაც პარალელია გავლებული ღამეს, დემონურ ბოროტებას და, მეორე მხრივ, ნათელსა და სიკეთეს შორის; მაგრამ ეს მონოდებულია არა აშკარა ან ალევგორიული ფორმით, არამედ შთამბეჭდავი დეტალურობით და გრძნობიერი კონკრეტულობით: „ნათელი მძიმდება“, საგნები „მოეშვნენ, თვლემენ“. ქვემდებარე და შემასმენელი ურთიერთმოქმედებენ: ვინყებთ რა ზმნით, ვკითხულობთ, რა საგნებია, რომლებიც მოეშვნენ და თვლემენ – ფრინველები, ცხოველები, ადამიანები, ყვავილები? საგნის განყენებული დასახელება გვაფიქრებინებს, რომ ზმნები არის მეტაფორული აღნიშვნა ისეთი მდგომარეობებისა, როგორებიცაა „სიფხიზლის დაკარგვა“ და „შოში ბოროტი ძალის წინაშე“.³⁹

კვინტილიანეს მსგავსი რიტორები ყურადღებას ამახვილებენ სხვაობაზე იმგვარ მეტაფორებს შორის, რომელთაგან ერთი წარმოაჩენს უსულოს როგორც სულიერს, ხოლო მეორე — სულიერს როგორც უსულოს. მაგრამ ორივე შემთხვევაში, სხვაობა ამ მეტაფორებს შორის მიენერებოდა სხვაობას რიტორიკულ ხერხებს შორის. ამ ორი პოლარული მოვლენის მკვეთრი გამიჯვნა განახორციელა ჩვენმა მეორე მკვლევარმა ტიპოლოგიის სფეროში — პონგსმა: ერთი მხრივ, ეს არის მითური წარმოსახვა, რომელიც ახდენს პიროვნების პროეცირებას საგანთა სამყაროზე, — ამ დროს ხორციელდება ბუნების გასულიერება, ანიმიზაცია, და, მეორე მხრივ — წარმოსახვის საპირისპირო ტიპი, რომელიც გარედან შიგნითაა მიმართული და პიროვნული სანყისის დეანიმიზაციას, ობიექტივირებას ახდენს. ეს ორი ელემენტი — სუბიექტური და ობიექტური პოლუსები — ამონურავენ ხატოვანი ექსპრესიის ყველა შესაძლებელ საშუალებას.⁴⁰

ამ პირველ ფორმას რესკინმა უწოდა „ბუნების გასულიერება“. თუ მას ისე გავიაზრებთ, თითქოს შეიძლება შევეუსაბამოთ მაღლა — ღმერთს, დაბლა — ხეს, ანდა ქვას, მაშინ ასეთ წარმოსახვას უნდა დავარქვათ ანთროპომორფული.⁴¹ მისტიკური სიმბოლიზმის შემსწავლელი მეცნიერი შეამჩნევს, რომ არსებობს სამი საერთო ტიპის მიწიერი კავშირი, რომელიც გამოდგება უმაღლესი მისტიკური გამოცდილების სიმბოლური გამოხატვისთვის: 1. კავშირი უსულო საგნებს შორის (ფიზიკური ნარევები და ქი-

ლიტერატურის თეორია

მიური შენაერთები); სული, როგორც ღვთიური ცეცხლის ნაპერ-
წკალი, როგორც ხე, ცვილი და რკინა; ღმერთი, როგორც წყალი
სულის ნიადაგისთვის, ან როგორც ოკეანე, რომელშიც ჩაედინება
სულის მდინარე); 2. იმ საშუალებათა შესაბამისად წარმოდგენილი
კავშირები, რომლებითაც სხეული ითვისებს თავის სიცოცხლის
არსებით ელემენტებს: საღვთო წერილში ღმერთი წარმოჩენილია
ისეთი კონკრეტული საგნების საშუალებით, რომლებიც აუცილე-
ბელია სიცოცხლისთვის. ეს არის შუქი და ჰაერი, ყოველი ჭუჭრუ-
ტანიდან რომ შემოდის, და წყალი, რომელსაც ყოველდღე რაღაც
ფორმით ვიღებთ“.⁴²

ასე რომ, ღმერთი მთელი მსოფლიოს მისტიკოსებისათვის
წარმოადგენს სულის საკვებს და სასმელს, მის პურს, თევზს,
წყალს, რძეს და ღვინოს; 3. ადამიანთა ურთიერთკავშირი – მამა-
შვილისა იქნება ის, თუ ცოლ-ქმრისა.

თავად პონგი ამათგან პირველ ორს მიაკუთვნებს მეტა-
ფორული ინტუიციის მეორე უმაღლეს ტიპს, ანუ *Einführung*-ს,
რაც თავის მხრივ, დაყოფილია „მისტიკურ“ და „მაგიურ“ სახე-
ობებად. მისტიკური მეტაფორის საილუსტრაციოდ მისტიკოსები
უფრო გამოგვადგა, ვიდრე პოეტები. არაორგანული ელემენ-
ტები სიმბოლურად განიხილება არა როგორც უბრალო ცნებები
ან აბსტრაქტული ანალოგიები, არამედ როგორც მოვლენისა და
გამოვლენის განუყოფელი კავშირი.

რაც შეეხება მაგიურ მეტაფორას, ის, ხელოვნების ის-
ტორიკოსის, უორინგერის მეთოდოლოგიის თანახმად არის ბუ-
ნების სამყაროსგან აბსტრაქტიზების შედეგი. უორინგერს შეს-
წავლილი აქვს ეგვიპტის, ბიზანტიის და სპარსეთის ხელოვნება,
რომელიც „ორგანულ ბუნებას, ადამიანის ჩათვლით, ხაზობრივ-
გეომეტრული ფორმით გამოსახავს, და ხშირად საერთოდ უგულუ-
ბელყოფს ორგანულ სიცოცხლეს იმ სამყაროსთვის, რომელიც
წმინდა ხაზების, წმინდა ფორმების და ფერების სამფლობელოა..
ორნამენტი ახლა გამოიყოფა.. როგორც რაღაც, რაც ცხოვრების
ნაკადს კი არ მიჰყვება, არამედ მედგრად უპირისპირდება მას..
პირფერობის ნაცვლად, ამჯერად ის მაგიას მიმართავს... ორნა-
მენტი... არის ის, რაც ამოგლიჯეს დროიდან; ის განვრცობითობის
წმინდა ფორმაა, მყარი და უცვლელი.“⁴³

პრიმიტიულ კულტურებში ანთროპოლოგები ხედავენ როგორც ანიმიზმს, ისე მაგიას. პირველის მიზანია კავშირის დამყარება პერსონალიზებულ სულებთან — მკვდრებთან და ღმერთებთან, მათი დაშოშმინება, მათი კეთილგანწყობის მოპოვება. რაც შეეხება მეორეს — მაგიას, რომელიც წინ უსწრებს მეცნიერებას, ის სწავლობს ფარული ძალების მოქმედების კანონზომიერებებს. მისი ატრიბუტებია — შელოცვები, ამულეტები, ჯოხები და კვერთხები, ხატები, წმინდა ნაწილები. არსებობს თეთრი მაგია, რომელსაც მისდევდნენ ქრისტიანი კაბალისტები, მაგალითად, კორნელიუს აგრიპა და პარაცელსუსი. არსებობს აგრეთვე ბოროტი, ავი ადამიანების შავი მაგია. მაგრამ ამ ორივე მაგიის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია ფარული ძალების რწმენა. მაგიას ხელოვნებასთან ანათესავებს ხატოვანება. დასავლური ტრადიცია მხატვარსა და მოქანდაკეს აკავშირებს ხელოსნის ოსტატობასთან, ჰეფესტოსთან და დედალოსთან, პიგმალიონთან, რომელსაც ძალუძს, სიცოცხლე შთაბეროს სახეს. ფოლკლორის ესთეტიკაში სახეთა შემქმნელი ჯადოქარია ან გრძნეული, მაშინ, როდესაც პოეტი არის შეპყრობილი, შთაგონებული, შლეგი შემოქმედი.⁴⁴ და როგორც პირველყოფილი პოეტი მიმართავდა ჩხიბვას და შელოცვას, ასევე თანამედროვე პოეტი, იეიტსის მსგავსად, მაგიურად იყენებს სახეებს — „ზუსტ“ სახეებს — სახეობრიობის მაგიურ-სიმბოლური სისტემის შესაქმნელად.⁴⁵ მისტიციზმი საინააღმდეგო ხაზს მისდევს: აქ სახე წარმოადგენს სიმბოლოს, რომელსაც წარმოშობს გარკვეული სულიერი მდგომარეობა; ესაა არა კაუზალური, არამედ ექსპრესიული სახე, და მოცემული მდგომარეობისათვის ის ერთადერთი შესაძლებელი როდია: იგივე სულიერი მდგომარეობა შეიძლება გამოიხატოს სხვა სიმბოლოებით.⁴⁶

ორივე — როგორც მისტიკური მეტაფორა, ისე მაგია — ემყარება დენანიზაციას; ისინი უპირისპირდებიან ადამიანის სურვილს, მოახდინოს საკუთარი თავის პროეცირება გარესამყაროზე; ისინი „იძახებენ“ იმ „სხვას“ — იმპერსონალური საგნების სამყაროს, მონუმენტურ ხელოვნებას და ფიზიკურ კანონებს. ბლეიკის „ვეფხვი“ მისტიკური მეტაფორაა; ვეფხვი არის ღმერთი, ან ღმერთის ერთ-ერთი გამოვლინება (ადამიანზე ნაკლები, მაგრამ, ამავე დროს, ადამიანზე მეტიც); თავის მხრივ, ვეფხვიც (ხოლო ამ ვეფხვის საშუალებით მისი შემოქმედიც) დახასიათებულია ლითონის დნობის

ლიტერატურის თეორია

ტერმინებით. ვეფხვი არ არის ცოცხალი ნადირი ზოოპარკიდან, ის ვეფხვი, რომელიც ბლეიკმა დაინახა ლონდონის ტაუერში. არა, ესაა გონებაჭყრეტითი არსება, და იმდენადვე სიმბოლოა, რამდენადაც ცხოველთა სამყაროს წარმომადგენელი.

მაგიურ მეტაფორას აკლია ეს გამჭვირვალობა. ის ნააგავს მედუზას ნიღაბს, რომელიც ქვად აქცევს ცოცხალ არსებებს. ნიმუშად მაგიური მეტაფორიზმისა, რომელსაც სურს, ქვად აქციოს ყველაფერი ცოცხალი, პონგსი მიიჩნევს სტეფან გეორგეს: „ფორმატწარმომქმნელი სპირიტუალიზაციისკენ მიდრეკილების კარნახით, სტეფან გეორგე ითვალისწინებს არა ადამიანის ბუნებრივ მიდრეკილებას, საკუთარი თავის პროეცირება მოახდინოს გარესამყაროზე, არამედ ბიოლოგიური სიცოცხლის განადგურების სურვილს, შეგნებულ „გაუცხოებას“ („ალიენაციას“), როგორც შიდა, მაგიური სამყაროს აგების საფუძველს.⁴⁷

ინგლისურ პოეზიაში დიკინსონი და იეიტსი სხვადასხვანაირად აღწევენ ასეთ დენიმიზაციურ, ანტიმისტიკურ მეტაფორას: როდესაც ემილი დიკინსონს სურს, სიკვდილის შეგრძნებასთან ერთად, გადმოსცეს გაცოცხლების, აღორძინების განცდაც, ის ხშირად იშველიებს კვდომის, გახევების და გაქვავების შეგრძნებას. „ეს არ ყოფილა სიკვდილი“, მაგრამ

As if my life were shaven
And fitted to a frame,
And could not breath without a key...

How many times these low feet staggered,
Only the soldered mouth can tell;
Try! can you stir the awful rivet?
Try! can you lift the haps of steel?⁴⁸

პოეზიის მაგიად წარმოჩენის იდეალს იეიტსი ყველაზე უფრო მიუახლოვდა თავის „ბიზანტიუმში“ (1930). 1927 წელს, პოემაში „ზღვით ბიზანტიუმისკენ“, მან უკვე ჩამოაყალიბა ბიოლოგიური სიცოცხლის სამყაროში არსებული წინააღმდეგობა: „ერთურთის მკლავზე მისვენებული ყრმები.. ზღვა, გავსებული სკუმბრიის გუნდით“, და ბიზანტიური ხელოვნების სამყარო, სადაც ყველაფერი დაფიქსირებულია — გახევებული და არაბუნებ-

რივი, „ოქროს მოზაიკის“ და „ოქროს მინანქრის“ სამყარო. ბიოლოგიური ასპექტით, ადამიანი „მოკვდავი ცხოველია“, და იმედი გადარჩენისა იმას ეფუძნება, რომ „ელის ეზიაროს ნახელავს მარადიულობისას“ არა კვლავ იმ გზით, რომ ისევ „არგუნონ სხეულის ფორმა სხვა რამ ბუნებრივ საგნით ნაბოძები“, არამედ იმით, რომ გადაიქცეს ხელოვნების ნიმუშად, ოქროს ბუჩქზე შემომჯდარ ოქროს ჩიტად. ერთი მხრივ, „ბიზანტიუმი“ წარმოგვიდგება როგორც იეიტსის „სისტემის“ საგულდაგულოდ დაწერილი ილუსტრაცია, თეოლოგიური პოემა, მაგრამ ამავე დროს, თუ სხვა კუთხით, სპეციფიკური ლიტერატურული თვალსაზრისით განვსჯით, ის წარმოგვიდგება როგორც ურთიერთ-მოპასუხე ხელოვნური სახეებისაგან შედგენილი სტრუქტურა, ხოლო მთლიანობაში იქმნება რალაც, რაც წააგავს დანიშნული ლიტურგიის რიტუალს.⁴⁹

პონგის იმ კატეგორიებს, რომლებიც ჩვენ საკმაოდ თავისუფლად ვახსენეთ, ახასიათებს ერთგვარი თავისებურება, რომ პოეტური სტილი დაუკავშირონ ცხოვრების შეფასებას და ხედვას.⁵⁰ მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი პერიოდისათვის დამახასიათებელი სტილი ისეა დანახული, როგორც საკუთარი განსხვავებული ხედვა-ვერსიების მატარებელი, არსებითად, ისინი დროის მიღმა გააზრებული და წარმოჩენილია, როგორც ცხოვრების ხედვის და პასუხის გაცემის ალტერნატიული გზები. ამავე დროს, ეს სამივე კატეგორია განეკუთვნება იმ გენერალურ ხაზს, რომელსაც ხშირად ახასიათებენ, როგორც თანამედროვე აზროვნებას, ე.ი. რაციონალიზმს, ნატურალიზმს, პოზიტივიზმს და მეცნიერებას. მეტაფორათა ასეთი კლასიფიკაცია იმას გვიკარნახებს, რომ პოეზია მეცნიერებამდელი აზროვნების სტილის ერთგული რჩება. პოეტი ინარჩუნებს ბავშვის და პრიმიტიული ადამიანის, ბავშვის არქეტიპის ანიმისტურ ხედვას.⁵¹

უკანასკნელ წლებში ბევრი კვლევა ჩატარდა ცალკეული პოეტების შემოქმედების და გარკვეული პოემებისა თუ პიესების სიმბოლური სახიერების კუთხით და თვალსაზრისით. ასეთ „პრაქტიკულ კრიტიკაში“ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია კრიტიკოსის ვარაუდს. რას ეძებს ის? ვის, ან რას აანალიზებს – თვით პოეტს თუ მხოლოდ პოემას?

ის სფეროები, საიდანაც აღებულია სახეები (მაკნისის სიტყვებით, ეს „უფრო ეხება ნანარმოების შინაარსის შესწავლას“)⁵² უნდა

ლიტერატურის თეორია

განვასხვავოთ იმ კვლევისაგან, რომელიც შეისწავლის, „თუ რა გზებითა და ფორმით შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ეს სახეები“ და რა ხასიათის ურთიერთობა ჩამოყალიბდა „შინაარსსა“ და „ფორმას“ (მეტაფორას) შორის. იმ მონოგრაფიათა უმეტესობა, რომლებიც ეძღვნება ამა თუ იმ პოეტს (მაგ., რუგოფის ნაშრომი „სახიერება ჯონ დონთან“), მიეკუთვნება პირველ კატეგორიას. ასეთ მონოგრაფიებში მოხაზული და აწონ-დანონილია პოეტის ინტერესები. ამისათვის თავმოყრილი და კლასიფიცირებულია მეტაფორები, რომლებიც მოიცავენ ბუნებას, ხელოვნებას, ინდუსტრიას, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს, ჰუმანიტარულ დარგებს, ქალაქს და სოფელს. მაგრამ, ამავე დროს, შესაძლებელია იმ თემების თუ საგნების კლასიფიკაცია, რომლებიც უბიძგებენ პოეტს მეტაფორისკენ, მაგ., ქალები, რელიგია, სიკვდილი, თვითმფრინავები. ამასთან ერთად, კლასიფიკაციაზე უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს ფართო მასშტაბის ეკვივალენტების და ფსიქიკური კორელატების აღმოჩენას. ორი სფერო — პოეზია და ცხოვრება — გამუდმებით ურთიერთმოქმედებს, ამიტომ შესაძლებელია წარმოვაჩინოთ პოეტის ფსიქიკაში მათი ჭეშმარიტი ურთიერთშელწევითობის ხარისხი: ასე, მაგალითად, დონის „სიმღერებსა და სონეტებში“ მიწიერი სიყვარულის განცდა გადმოცემულია იმგვარი მეტაფორიკით, რომელიც გამოიყენება კათოლიკურ ლიტერატურაში წმინდა სიყვარულის დახასიათებისას. ხორციელი სიყვარულის მიმართ პოეტი იყენებს ექსტაზის, კანონიზაციის, მარტილობისა და წმინდა ნაწილების ცნებებს, მაშინ, როდესაც ზოგიერთ „წმინდა სონეტში“ ის ღმერთს მიმართავს ეროტიკული ვნების გამომხატველი მეტაფორული გამოთქმებით:

Yet dearly I love you, and would be loved fain
But am betrothed unto your enemy.
Divorce me, untie, or break that knot again,
Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free,
Nor even chaste, except you ravish me.

ხორციელი სიყვარულისა და რელიგიის სფეროთა ურთიერთშეანაცვლება მოწმობს, რომ სიყვარული იგივე რელიგიაა, ხოლო რელიგია — სიყვარული.

გარკვეული ტიპის გამოკვლევებში აქცენტი გაკეთებულია თვითგამოხატვაზე, როდესაც პოეტის სულიერი მდგომარეობა წარმოჩენილია მისი სახიერების ანალიზის მეშვეობით. ამ თვალსაზრისის თანახმად, პოეტის სახეები შეიძლება მივამსგავსოთ ზმანებისეულ სახეებს, რომლებიც არაა კონტროლირებული სირცხვილის ან ზნეობრიობის განცდებით; ეს სახეები არაა გაცნობიერებული, მაგრამ, როგორც ითვლება, მათში ვლინდება ავტორის ჭეშმარიტი განწყობილებები. თუმცა, მაინც საკითხავია, ყოველთვის ესოდენ არაკრიტიკულია თუ არა პოეტი თავის სახეთა მიმართ.⁵³

მეორე, უკვე აშკარად მცდარი ვარაუდი ის არის, რომ პოეტმა, ცხოვრებაში განიცადა ყველაფერი ის, რაც ასახა თავის ქმნილებებში (ამის საფუძველზე გლედის ი. უეიდმა განახორციელა ტრაჰერნის ცხოვრების ადრინდელი ეტაპის რეკონსტრუქცია).⁵⁴ დოქტორ ჯონსონს მიეკუთვნება მოთხრობა ტომსონის ერთ-ერთი თავყანისმცემელი ქალის შესახებ, რომელსაც ეგონა, რომ ტომსონის ნაწარმოებთა საფუძველზე შეძლებდა ემსჯელა მის გემოვნებაზე: „ნაწერების მიხედვით ქალმა დაადგინა მისი ხასიათის სამი თვისება, კერძოდ, ის, რომ იგი დიდებული მიჯნური, დიდებული მოცურავე და ძალზე თავშეკავებული ადამიანი იყო, მაგრამ, (მისი ახლობლის) სევიჯის სიტყვებით, სიყვარული მას მხოლოდ სექსი ეგონა, ცურვითაც, იქნებ, საერთოდ არ უგემია ცივ წყალში ცურვა, და, ბოლოს, არანაირ ფუფუნებაზე არ იტყოდა უარს, თუ ამის შესაძლებლობა მიეცემოდა“.

გლედის ი. უეიდს მეტად მცდარი წარმოდგენა აქვს პოეტის პირად ჩვევებსა და თვისებებზე. ალბათ, მეტაფორულ სახეთა არარსებობაც არ ნიშნავს, რომ პოეტს არ ჰქონდა შესაბამისი ინტერესები. მაგალითად, უოლტონისეულ წიგნში ჯონ დონის შესახებ იქ მოყვანილ თერთმეტ ფიგურას შორის ვერ ვნახავთ თევზის გამოსახულებას, ხოლო მეთოთხმეტე საუკუნის კომპოზიტორ მამოსთან ვერ შევხვდებით მუსიკიდან აღებულ სახეებს.⁵⁵

თავის მხრივ, ვარაუდს, რომ პოეტის სახიერი სამყარო არის მისი არაცნობიერის გამოხატულება და რომ, შესაბამისად, ესაა „ხმა კაცისა“ და არა ხელოვანის ხმა – მიყვავართ საეჭვო და არათანმიმდევრულ წარმოდგენასთან პოეზიაში „გულწრფელობის“ ამოცნობის შესაძლებლობის შესახებ. გავრცელე-

ლიტერატურის თეორია

ბული თვალსაზრისის თანახმად, შთამბეჭდავი სახის შექმნა მოითხოვს გარკვეულ ჩვევებს, ოსტატობას და ამიტომ ამგვარი სახე გულწრფელი ვერ იქნება: უშუალო განცდის გადმოცემისას ადამიანი მარტივად საუბრობს და არანაირ სახეებს არ იყენებს. ან მიმართავს ძალზე გაცვეთილ მეტაფორებს. ამავე დროს, არსებობს სანაღამოდეგო აზრიც: ბანალურ სახეს, რომელიც ახდენს ჩვეულ შთაბეჭდილებას, არ ძალუძს განცდის გულწრფელად გადმოცემა — ის ვერ აღძრავს ჩვენში გარკვეულ გრძნობას მთელი თავისი სირთულით, არამედ — მხოლოდ მის უხემ ანარეკლს. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ერთმანეთში გვერევა, უბრალოდ, ადამიანი და, მეორე მხრივ, ლიტერატორი — ანუ ადამიანი, რომელიც ჩვეულებრივად მეტყველებს და, მეორე მხრივ, მწერალი, რომელსაც მხატვრული მეტყველების უნარი აქვს. ჩვეულებრივი პიროვნული გულახდილობა და ტრივიალური სახიერება მშვენივრად ესადაგება ერთმანეთს. რაც შეეხება ლექსის „გულწრფელობას“, ეს ტერმინი თითქმის უაზროა. რის გულწრფელ გამოხატვაზეა საუბარი? იმ სავარაუდო ემოციურ მდგომარეობაზე, რამაც ის წარმოშვა? თუ იმ მდგომარეობაზე, რომლის განცდისას დაინერა პოემა? ან იქნებ პოემის გულწრფელი გამოსახვაა ნაგულისხმევი, ანუ ის ენობრივი კონსტრუქცია, რომელიც ავტორის გონებაში ყალიბდება წერის პროცესში? ეჭვი არ არის, რომ სწორედ ეს უკანასკნელი ვარაუდია სწორი, რადგან ლექსი, დიახაც, გულწრფელი გამოხატულებაა თვით ლექსისა.

პოეტის სახიერება საკუთრივ მას, მის „მე“-ს წარმოაჩენს. როგორ შეიძლება განვსაზღვროთ ეს „მისი „მე“? მარიო პრაცის და ლილიან ჰ. ჰორნსტაინის აზრით, საკმაოდ კომიკურია შექსპირის როგორც „XX საუკუნის უნივერსალური ინგლისელი“ ინტერპრეტაცია, რომელიც ქეროლან სპერჯენმა ჩამოაყალიბა. შესაბამისად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დიდი პოეტი ნაზიარები იყო ჩვეულ „ზოგადსაკაცობრიო თვისებებს“.⁵⁶ ამის გასაგებად არ გვჭირდება შექსპირის ქმნილებების ფარული საზრისის ძიება. მაგრამ თუ ნაწარმოების სახეობრივი სტრუქტურის შესწავლის დანიშნულებაა რაღაც განსაკუთრებულის ამოცნობა, მაშინ ასეთი რამ შეგვაძლებინებს ამოვიკითხოთ მწერლის პირადი „ხელწერა“ და ჩავიხედოთ შექსპირის გულში.

იმის ნაცვლად, რომ შექსპირის სახიერებაში აღმოვაჩინოთ ზოგადსაკაცობრიო ნიშნები, ჩვენ შეიძლება დავინახოთ რალაც იეროგლიფებით ჩანერილი ერთგვარი ანგარიში, რომელიც მეტყველებს ავტორის ფსიქიკურ მდგომარეობაზე იმ მომენტში, როდესაც ის ქმნიდა ამა თუ იმ კონკრეტულ პიესას. ასე მაგალითად, „ტროილუსსა და კრესიდასთან“, აგრეთვე, „ჰამლეტთან“ დაკავშირებით, ქეროლან სპერჯენი წერს: „რომ არ გვცოდნოდა სხვა მიზეზები, ისედაც დავრწმუნდებოდით იმ ორი პიესის სიმბოლიზმის მსგავსებიდან და ხანგრძლივობიდან გამომდინარე, რომ ისინი დაწერილია დაახლოებით ერთსა და იმავე პერიოდში და ამ დროს ავტორი განიცდიდა იმდენად მძაფრ განხიზღვას, ზიზლს და შეშფოთებას, რომ მსგავსს ვერაფერს ნახავთ მის სხვა პიესებში“.

ამ პასაჟიდან გამომდინარე, ქეროლან სპერჯენის ვარაუდი იმას კი არ ეხება, რომ დადგინდეს შექსპირის განხიზღვის სპეციფიკური მიზეზი, არამედ იმას, რომ „ჰამლეტი“ განხიზღვას გამოხატავს და რომ ეს გრძნობა საკუთრივ შექსპირმა განიცადა.⁵⁷ ასეთ დიდებულ პიესას შექსპირი ვერ დანერდა, გულწრფელი რომ არ ყოფილიყო; მაშასადამე, ის საკუთარ განწყობას გამოხატავდა. ასეთი დოქტრინა უპირისპირდება იმ თვალსაზრისს შექსპირზე, რომელსაც ე.ე. სტოლი და სხვები იზიარებენ, აკეთებენ რა აქცენტს მის ხელოვნებაზე, დრამატურგიაზე, მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობების სწრაფ განვითარებაზე – თანაც წინა ნაწარმოებთა წარმატებების გააზრებული განვითარების გზით: მაგ., „ჰამლეტი“ მოჰყვა „ესპანურ ტრაგედიას“, ხოლო „ზამთრის ზღაპარი“ და „ქარიშხალი“ ბომონტისა და ფლეტჩერის ნაწარმოებებს მეტოქეობას უწევდნენ.

მიუხედავად ამისა, პოეტური სახიერების ყველა კვლევა როდი წარმოადგენს მცდელობას, მაშინ გახსნას პოეტის სახე, როდესაც ის „მობილიზებული“ არ არის, ან კიდევ დააკვირდეს პოეტის ბიოგრაფიას. ისინი უფრო იმისკენ იხრებიან, რომ ფოკუსირება მოახდინონ პიესის შინაარსობრივად წამყვან ელემენტზე, ანუ იმაზე, რასაც ელიოტი უწოდებს „სიუჟეტისა და ხასიათის დონის ქვეშ არსებულ მონახაზს“.⁵⁸ თავის ესეში „შექსპირის ტრაგედიების წამყვანი მოტივები“, რომელიც ქეროლან სპერჯენმა 1930 წელს გამოაქვეყნა, ის უპირატესად დაინტერესებულია იმ სახის თუ სახეთა ჯგუფის დადგენით, რომელიც დომინირებს

კონკრეტულ პიესაში და განსაზღვრავს მის ტონალობას. მისი ანალიზის მაგალითად უნდა მოვიხსენიოთ სნეულებათა — ნყლულის და კიბოს სახეები „ჰამლეტში“; „ტროილუსსა და კრესიდაში“ — საკვები და საჭმლის მომწოდებელი აპარატი, „ოტელოში“ — „ერთიმეორის მდევნი ნადირნი“. ქეროლან სპერჯენი საკმაოდ ეცადა ეჩვენებინა, როგორ ზემოქმედებს პიესის შინაარსზე ეს ხსენებული სუბსტრუქტურა; ის შენიშნავს, რომ ავადმყოფობის მოტივი „ჰამლეტში“ იმას მიგვანიშნებს, რომ პრინცი უდანაშაულოა, რადგან მთლიანად დანია, სახელმწიფო არის სნეული. სპერჯენის ნაშრომს ის დადებითი მხარე აქვს, რომ იგი ცდილობს მიაგნოს ნაწარმოების შინაარსის უფრო უფრო ფაქიზ გამოვლინებებს, ვიდრე იდეოლოგიური განზოგადება და სიუჟეტის აშკარა სტრუქტურაა.

გამოკვლევები, რომლებსაც ნაწარმოების სახეობრივი სტრუქტურის უფრო ღრმა ანალიზის პრეტენზია აქვთ (მათ რიცხვს მიეკუთვნება უილსონ ნაიტის ნაშრომები), უპირველეს ყოვლისა, ეყრდნობა მიდლტონ მერის მშვენიერ ნაშრომს, რომელიც მან მიუძღვნა შექსპირის სახიერების საკითხს („სტილის პრობლემა“, 1922). ნაიტის ადრეული გამოკვლევები (მაგ., „მითი და საოცრება“. 1929, და „ცეცხლის ბორბალი“, 1930) მხოლოდ შექსპირს ეხება; მაგრამ მოგვიანებით მან თავისი მეთოდი გამოიყენა სხვა პოეტების — მილტონის, პოუპის, ბაირონისა და უორდსვორთის მიმართ.⁵⁹ მისი ადრინდელი ნაშრომი, რომელიც აშკარად ყველაზე უკეთესია, იფარგლება ცალკეული პიესების შესწავლით, ამასთან, თითოეული ნაწარმოები განიხილება მისივე სიმბოლური სახიერების კონტექსტში და განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ისეთ სახეობრივ დაპირისპირებებს, როგორიცაა, მაგალითად, „ქარიშხალი“ და „მუსიკა“; გამოვლენილია ძალზე ფაქიზი სტილისტური სხვაობები პიესებს შორის და თვით პიესების ფარგლებში. უფრო გვიანდელ ნიგნებში შეინიშნება მიდრეკილება უკიდურესობებისადმი. როდესაც ნაიტი განმარტავს პოუპის ესეებს „კრიტიკის შესახებ“ და „ადამიანის შესახებ“, ის უგულბეულყოფს კითხვას, თუ რას ნიშნავდა, ისტორიული თვალსაზრისით, იმ პოემებში გამოთქმული „იდევები“ პოუპისთვის და მისი თანამედროვეებისათვის. გარდა იმისა, რომ ნაიტი ვერ დაიკვხნის ისტორიული პერსპექტივის შეგრძნებით, ის ამასთანავე ზედ-

მეტად იჭრება „ფილოსოფიური მსჯელობის“ სფეროში. მაგრამ „ფილოსოფია“, რომელსაც ის პოულობს შექსპირთან ან სხვა პოეტებთან, არც ორიგინალურია, არც ნათელი და არც რთული; საბოლოო ანგარიშით, ის იფარგლება იმ მიზნით, რომ „შეარეგოს“ ერთმანეთთან ეროსი და აგაპე, ნყობა-ნესრიგი და ენერგია, იძლევა კიდევ სხვა მსგავს შეპირისპირებულ წყვილთა მაგალითებს. ვინაიდან ყველა ჭეშმარიტი პოეტი, არსებითად, ერთსა და იმავეს ქადაგებს, მკითხველს, მას შემდეგ, რაც ის მოახერხებს პოეტის „დეკოდირებას“, უჩნდება ამაო მოლოდინის და განზილების შეგრძნება. პოეზია მართლაც განასახიერებს „აღმოჩენას“, მაგრამ რა არის ის, რასაც პოეზია აღმოაჩენს?

არანაკლებ ღრმაა და ამასთანავე გაცილებით მრავლისმთქმელია ვოლგანგ კლემენტის ნაშრომი *Shakespeares Bilder*⁶⁰, რომელიც ამართლებს მის ქვესათაურს. მასში შესწავლილია სახისმეტყველების განვითარების ძირითადი პრინციპები და მისი ფუნქციები. ლირიკისა თუ ეპიკის სახისმეტყველების შედარებისას, ის ხაზს უსვამს შექსპირის პიესების დრამატულ ბუნებას: თავის ადრეულ ნამუშევარში ის აღნიშნავს რომ შექსპირი როგორც „ადამიანი“ კი არ მიმართავდა „დამყაყუბული საჭმლის“ მეტაფორებს და სახეებს არამედ ტროილუსი. პიესაში თითოეული სახე, მეტაფორა თითოეულ ადამიანს გამოხატავს. კლემენმა ზუსტად იცის როგორ დასვას მეთოდოლოგიური შეკითხვა. ტიტუს ანდრონიკუსის ანალიზისას ის სვამს კითხვას „რა შემთხვევაში მიმართავს შექსპირი სახეებს/მეტაფორებს?“ არსებობს თუ არა კავშირი სახეობრივი სტრუქტურასა და გარემოებას შორის? და რა ფუნქცია ეკისრება მეტაფორებს/სახეებს რაზედაც მას მხოლოდ უარყოფითი პასუხი აქვს. „ტიტუსის“ ანალიზში სახისმეტყველება სპაზმური და ორნამენტულია, მაგრამ შექსპირისეული მეტაფორების განვითარებას ჩვენ შეიძლება წავანყდეთ.... (გერმანული ტექსტი). ის შესანიშნავ კომენტარებს აკეთებს შექსპირის შუა პერიოდზე. (უელს სანკენისა თანახმად, სახისმეტყველების რადიკალური და ექსპანსიური ტიპები). მაგრამ კონკრეტული მწერლის მომოგრაფიაში ის წარმოგვიდგენს საკუთარ ტიპს, მხოლოდ მაშინ როდესაც შექპირის „განვითარებისას“ ეს კონკრეტული ტიპი წარმოჩინდება. მიუხედავად იმისა რომ მისი მონოგრაფია სახისმეტყველების განვითარებას შეისწავლის, და ასევე შეისწავ-

ლიტერატურის თეორია

ლის შექსპირის შემოქმედების პერიოდებს, კლემენს ახსოვს რომ ის ასევე სწავლობს პოეზიის პერიოდიკას, და არა მაინცდამინც ავტორის მიერ განვლილ ჰიპოტეზურ სიცოცხლეს.

როგორც ზომა ლექსთანყობაში, ასევე სახეობრივი სტრუქტურა პოემაში, მისი ერთ-ერთი კომპონენტია. ჩვენი სქემის თანახმად ეს არის სინტაქსის, სტილისტიკისა და სტრატუმისა (დონის) შემადგენელი ნაწილი, რომელიც უნდა შეისწავლონ არა როგორც ცალკე აღებული და გამიჯნული კონკრეტული ჯგუფიდან, არამედ როგორც ლიტერატული ნაწარმოებისა როგორც ერთიანი, მთლიანის შემადგენელი კომპონენტი.

თავი მეთექვსმეტი

ნარატიული ლიტერატურის ბუნება და მოღუშაბი

*

ლიტერატურის თეორია და რომანის კრიტიკა პოეზიის თეორიასა და კრიტიკას რაოდენობრივად და ხარისხობრივადაც ბევრად ჩამორჩება. ამის მიზეზად, ჩვეულებრივ, მიჩნეულია ის, რომ პოეზია უძველეს ხანაში ჩაისახა, ხოლო რომანი შედარებით ახალ დროს განეკუთვნება. მაგრამ ამგვარი განმარტება დამაჯერებელი არაა. რომანი, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი ფორმა არის ის, რასაც გერმანელები უწოდებენ *Dichtung*-ს; ის ეპოსისა და დრამის, ამ ორი დიდებული ფორმის ერთადერთი თანამედროვე მემკვიდრეა. სავარაუდოდ, ეს მიზეზი მდგომარეობს ფართოდ გავრცელებულ შეხედულებაში, რომლის თანახმად რომანს უკავშირებენ უფრო გართობას, თავშექცევას, ვიდრე — სერიოზულ ხელოვნებას, ვერ ასხვავებენ ერთმანეთისგან საუკეთესო რომანებსა და იმ მდარე ნაცოდვილარს, რომელიც ბაზრის ვინჩრო მიზნებს ემსახურება. ამერიკაში კარგა ხნის წინათ დამკვიდრებული შეხედულების თანახმად, რომელსაც პედაგოგები ქადაგებენ, არამხატვრული პროზის კითხვა ჭკუის სასანავლებლად გამოდგება და მოსანონია, ხოლო ბელეტრისტიკა — ზიანის მომტანი, ან უკეთეს შემთხვევაში, არასერიოზული საქმიანობაა. რომანის მიმართ ამგვარი დამოკიდებულების მხარდაჭერა იგრძნობა ისეთ თვალსაჩინო კრიტიკოსებთან, როგორებიც არიან ლოუელი და არნოლდი.

არსებობს საპირისპირო ხასიათის საშიშროებაც. რომანი შეიძლება მცდარად იქნეს გაგებული, როგორც დოკუმენტი ან ნაღდი ისტორია, რადგანაც დამაჯერებლობის ილუზიის შექმნის მიზნით, ზოგჯერ რომანი მოჩვენებითად წარმოგვიდგება, როგორც აღსარება, ნამდვილი ამბავი, გმირის ცხოვრება და მისი დროის ისტორია. ლიტერატურა ყოველთვის უნდა იყოს საინტერესო; მას ყოველთვის უნდა ჰქონდეს სტრუქტურა და ესთეტიკური მიზანი;

ლიტერატურის თეორია

უნდა იყოს ლოგიკურად შეკრული და შთამბეჭდავი. ცხადია, ის აშკარად უნდა უკავშირდებოდეს ცხოვრებას, მაგრამ კავშირებიც დიდად განსხვავებულია: ცხოვრება შეიძლება იყოს გადმოცემული ამაღლებულად, კომიკურად, ანტითეზურად; ყოველგვარ ვითარებაში არჩევანი დამოკიდებულია იმაზე, რა განსაკუთრებული ცხოვრებისეული მოვლენის გადმოცემაა განზრახული. უნდა გვქონდეს არალიტერატურული ცოდნა, რათა დავადგინოთ, რა კავშირი აქვს ამა თუ იმ ნაწარმოებს „ცხოვრებასთან“.

არისტოტელეს განმარტებით, პოეზია (იგულისხმება ეპოსი და დრამა) უფრო უახლოვდება ფილოსოფიას, ვიდრე ისტორიას. ეს შეხედულება, როგორც ჩანს, დღესაც სამართლიანია. არსებობს დროითა და ადგილით შემოსაზღვრული ფაქტობრივი სინამდვილე — ეს არის ისტორიული სინამდვილე ვიწრო გაგებით. არსებობს ფილოსოფიური სინამდვილეც — კონცეპტუალური, თეორიული, განზოგადებული. „ისტორიისა“ და ფილოსოფიის ამგვარი გაგების ფონზე, წარმოსახვითი ლიტერატურა არის „ფიქცია“, სიცრუე. სიტყვაში „ფიქცია“ კვლავ შემორჩენილია ლიტერატურის წინააღმდეგ მიმართული პლატონისეული ძველი გაგება, რაზეც ფილიპ სინდი და დოქტორ ჯონსონი პასუხობდნენ, რომ ლიტერატურა არასოდეს თვალთმაქცობდა, თითქოს ამგვარი გაგებით იყო რეალისტური¹. და მაინც, ჯერ კიდევ არის შემორჩენილი სიცრუის ძველთაძველი გაგება, მისი გადმონაშთები; ეს, ალბათ, ახლაც გააღიზიანებს ნებისმიერ გულწრფელ რომანისტს, რომელსაც კარგად ესმის, რომ ფიქცია გაცილებით უფრო ჩვეულია ჩვენთვის და უფრო აზრიანია, ვიდრე სინამდვილე.

მართებულია უილსონ ფოლიტის შენიშვნა იმის შესახებ, თუ როგორ აღწერს დეფო მისის ვილსა და მისის ბარგრეივს: „თხრობა დამაჯერებელია, მთლიანად მოთხრობას თუ არ ჩავთვლით. ზოგადად, ნაწარმოების საზრისსაც ვერაფერს დაუწუნებ. ამბავს ჰყვება მესამე ქალი, მისის ბარგრეივის განუყრელი მეგობარი, რომელიც ზუსტად ისეთივეა, როგორც დანარჩენი ორი პერსონაჟი...“²

მერიენ მური ამბობს, რომ პოეზია ნიშნავს იმის გადმოცემას, „რაც შესაცნობია. წარმოსახვით ბაღნარებში იქ ნამდვილი გომბეშოებიც არსებობენ.“

ბელეტრისტული ნაწარმოების რეალობა, ე. ი. რეალო-

ბის ილუზია, მკითხველის რწმენა, რომ იგი ეცნობა ჭეშმარიტ ცხოვრებას, როდი ნიშნავს, რომ ნაწარმოებში უსათუოდ გადმოცემული უნდა იყოს, პირველ ყოველისა, რეალური გარემო, ან დეტალები, ანდა ჩვეულებრივი რუტინა. ყველა ამგვარი სტანდარტის მიხედვით, ჰოუელსისა და გოტფრიდ კელერისნაირ მწერლებს უპირატესობა უნდა მივანიჭოთ „ოდიპოს მეფის“, „ჰამლეტის“ ან „მოზი დიკის“ ავტორთა წინაშე. დეტალის დამაჯერებლობა ემსახურება ილუზიის შექმნას, რასაც ხშირად იყენებენ დაუშვებელ და დაუჯერებელ სიტუაციაში მკითხველის შესატყუებლად ისე, როგორც „გულივერის მოგზაურობაში“, სადაც ცხოვრებისეულ გარემოებებთან შედარებით, უფრო ღრმადაა გადმოცემული „რეალობის ჭეშმარიტება“.

რეალიზმი და ნატურალიზმი დრამასა თუ რომანში არის ლიტერატურული ან ლიტერატურულ-ფილოსოფიური მიმდინარეობა, კონვენცია, სტილი, ისევე, როგორც რომანტიზმი და სიურრეალიზმი. განსხვავება არსებობს არა რეალობასა და წარმოსახვას შორის, არამედ რეალობის კონცეფციებსა და ანუ ილუზიის შექმნის მეთოდთა შორის.³

რა კავშირშია ცხოვრებასთან ნარატიული ლიტერატურა? კლასიკოსებისა და კლასიციზტების პასუხი იქნებოდა ის, რომ მხატვრულ პროზაში გადმოცემულია ტიპობრივი, უნივერსალური ხასიათები — ძუნწი (მოლიერთან, ბალზაკთან), მამის მოღალატე ქალიშვილები („მეფე ლირი“, „მამა გორიო“). მაგრამ ამგვარი კლასობრივი კონცეფცია სოციოლოგიას ხომ არ განეკუთვნება? ან იქნებ ხელოვნების მიზანია ცხოვრების გაკეთილმოზილება, მისი ამაღლებულად წარმოჩენა, გაიდება? ცხადია, არსებობს ხელოვნების ამგვარი მიმართულება, მაგრამ ეს მხოლოდ მიმართულებაა და არა ხელოვნების არსი. ეჭვგარეშეა, რომ ყოველგვარი ხელოვნება გამოხატვითა და მეტყველებით ქმნის ესთეტიკურ დისტანციას, აღგვიძრავს ფიქრებს, განგვანყოფს განსჯისთვის; თუმცა, მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული ამბები, რომლებიც სიამოვნებას გვანიჭებს, ალბათ, ტკივილს მოგვაცენებდა, პირადად რომ გამოგვეცადა, ან თუნდაც ცხოვრებაში მისი მოწმენი გავმხდარიყავით. ისევე უნდა ითქვას, რომ პროზაული ნაწარმოები გვთავაზობს „შემთხვევით ამბავს“ ზოგადი მოდელისა თუ სინდრომის ან მაგალითის საილუსტრაციოდ. ამგვარ

ლიტერატურის თეორია

„შემთხვევით ამბავს“ უახლოვდება ზოგი ცალკეული მომენტი კუთერის მოთხრობებში „პოლის საქმე“ ან „მოქანდაკის სიკვდილი“. მაგრამ რომანისტი ნაკლებად აღწერს შემთხვევას, შემთხვევით ხასიათსა და მოვლენას, იგი წარმოგვიდგენს მთელ სამყაროს. ყველა დიდი რომანისტი ქმნის იმგვარ სამყაროს, რომელიც ნაწილობრივ ემთხვევა ემპირიულს, მაგრამ გამოირჩევა თვითკმარობით და განუმეორებლობით. ზოგჯერ შეიძლება გლობუსზე, ამ სამყაროს გეგმაც კი მოვხაზოთ, მაგალითად, თროლოპის საგრაფოები და ქალაქები საკათედრო ტაძრებით, ჰარდის უესექსი; მაგრამ ზოგჯერ, როგორც პოს შემთხვევაში, ეს შეუძლებელია: პოს შიშისმომგვრელი სასახლეები გერმანიასა და ვირჯინიაში კი არ არის აგებული, არამედ ავტორის სულში. დიკენსის სამყარო შეიძლება გავაიგივოთ ლონდონთან, კაფკასი — ძველ პრალასთან: მაგრამ ორივე სამყარო იმდენად თვითმყოფი და ორიგინალურია, რომ ისინი გადადიან ემპირიულ სამყაროში, როგორც „დიკენსის გმირები“ და კაფკას სიტუაციები“. ასე რომ, მათი შეფარდება სინამდვილესთან აზრს კარგავს.

ესმონდ მაკართი ამბობს, რომ მერედითმა, კონრადმა, ჰენრი ჯეიმზმა და ჰარდიმ „დიდი, კარგად გააზრებული ბუშტები გაუშვეს, მათში ის ადამიანური არსებანი მოათავსეს, რომლებსაც ისინი აღწერენ, თუმცა, ცხადია, რეალურ ადამიანებს შესაძლებელია კი ჰგვანან, ოღონდ მხოლოდ იმ სამყაროში შეუძლიათ არსებობა“.

წარმოდგინეთ, ამბობს მაკართი, რომ „გმირი გადაყვანილია ერთი წარმოსახვითი სამყაროდან მეორეში. პეკსნიფი რომ გადაინერგოს „ოქროს თასში“, ის გაქრება... რომანისტის უპატიებელ ნაკლად უნდა ჩაითვალოს ზოგადი ატმოსფეროს შენარჩუნების უუნარობა“⁴.

რომანისტის სამყარო, ანუ კოსმოსი არის მოდელი, ანუ სტრუქტურა, ორგანიზმი, რომელიც შეიცავს სიუჟეტს, ხასიათებს, გარემოცვას, მსოფლმხედველობას, „საერთო ატმოსფეროს“ — ყველაფერი ეს წარმოადგენს იმას, რაც კრიტიკულად და დანვრელებით უნდა შევისწავლოთ, როცა ვცდილობთ რომანი შევადაროთ ცხოვრებას ან რომანისტის ქმნილება შევფასოთ ეთიკური ან სოციალური თვალსაზრისით. ამა თუ იმ დეტალის ფაქტობრივი სიზუსტის მიხედვით ძნელი დასადგენია, ასახავს თუ

არა რომანი ცხოვრებისეულ სიმართლეს, ანუ „რეალობას“, ისევე, როგორც ძნელია, ბოსტონელ ცენზორთა მსგავსად, მორალურობის დადგენა იმის მიხედვით, გვხვდება თუ არა რომანში გინება ან ღვთის გმობა. სალი კრიტიკა მონოდებულისა შეუფარდოს ნაწარმოების წარმოსახვითი სამყარო ჩვენს საკუთარ რეალურ ან წარმოსახულ სამყაროს, რომელიც, ბუნებრივია, ნაკლებად მწყობრი და ერთიანია, ვიდრე რომანისტიც სამყარო. ჩვენ სიამოვნებით ვუნოდებთ რომანისტს დიდს, როცა მის სამყაროში, რომელიც არ არის ისე აგებული როგორც ჩვენი, მაგრამ შეიცავს ყველა ელემენტს, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს უფრო ფართო თვალსაზრისით განვიხილოთ სამყარო; ან, თუ მწერლის თვალსაზრისი შედარებით ვიწროა, წარმოდგენილ სურათი უნდა შეიცავდეს რაღაც მნიშვნელოვანს, პრინციპულს, ხოლო ღირებულებათა სკალა, იერარქია ღრმად უნდა იყოს გააზრებული.

ტერმინი „სამყარო“ სივრცის გამომხატველი ცნებაა. მაგრამ ნარატიულ მხატვრულ პროზაში უმჯობესია ვიხმაროთ „ამბის“ მსგავსი ტერმინი, რადგანაც „ამბავში“ ჩვენს ყურადღებას იქცევს დრო და თანმიმდევრობა დროში. „ამბავი“ მომდინარეობს „ისტორიიდან“: ამის ნიმუშია ენტონი თროლოპის „ბარსეტიშის ქრონიკები“. ლიტერატურა დროითი ხელოვნებაა (მხატვრობისა და ქანდაკებისგან, ანუ სივრცობრივი ხელოვნებისგან განსხვავებით); თუმცა, თანამედროვე პოეზია (არათხრობითი პოეზია) ცდილობს თავი აარიდოს ამას — მიეცეს ჭვრეტას, იქცეს „თვითარეკლის“ მოდელად; და, როგორც დამაჯერებლად გვიჩვენა ჯოზეფ ფრანკმა, თანამედროვე რომანებში („ულისე“, „ტყე ღამით“, „მისის დალოუეი“) შეიმჩნევა პოეტურად ორგანიზების, „თვითარეკლის“ ტენდენცია.⁵ ეს ნიშნავს, რომ ყურადღება უნდა მივაქციოთ მნიშვნელოვან კულტურულ ფენომენს: ძველად თხრობა ან ამბავი (ეპოსსა თუ რომანში) მიმდინარეობდა დროში — ტრადიციულად დროის ხანგრძლივობა ეპოსში ერთ წელს შეადგენდა. ბევრ დიდ რომანში ადამიანები იბადებიან, ბერდებიან და კვდებიან; ხასიათები ვითარდება, იცვლება; ზოგჯერ შეიძლება დავინახოთ, რომ მთელი საზოგადოება იცვლება („ფორსაიტების საგა“, „ომი და მშვიდობა“) ან ოჯახის აღმავლობა და დაკნინებაა წარმოჩენილი („ბუდენბროკები“). რომანი, ტრადიციულად, სერიოზულად ეკიდება დროის პრობლემას.

ლიტერატურის თეორია

პიკარესკულ რომანში ქრონოლოგიური თანამიმდევრობა ყველგან ასეთია: ახლა ეს მოხდება და მერე ის. თავგადასავლებს, ყოველ ინციდენტს, რომელიც შეიძლება დამოუკიდებელი ამბავიც ყოფილიყო, ერთმანეთთან აკავშირებს გმირის ფიგურა. უფრო ფილოსოფიურ რომანში ქრონოლოგიას ემატება მიზეზობრიობის სტრუქტურა. გარკვეულ მიზეზთა ზეგავლენით და დროის გარკვეულ მონაკვეთში გმირის ცხოვრება ან უმჯობესდება, ან უარესდება. გულდასმით მოფიქრებულ სიუჟეტში დრო ცვლილებებს განაპირობებს: რომანის ბოლოს ასახული სიტუაცია მკვეთრად განსხვავდება საწყისი სიტუაციიდან.

თხრობისას საჭიროა გავითვალისწინოთ ამბის განვითარება და არა მხოლოდ მისი დასასრული. ყოველთვის იყო და ახლაც არის მკითხველი, რომელიც ლამობს წინასწარ გაიგოს, რით „დასრულდა“ ამბავი; იმას, ვინც კითხულობს მეცხრამეტე საუკუნის რომანის მხოლოდ „დასკვნით თავს“, არ აინტერესებს სიუჟეტი, მისი განვითარება დროში, ხოლო ის, რომ ყველაფერი რალაციით მთავრდება, ისედაც ვიცით. ალბათ, არსებობენ ემერსონის მსგავსი ფილოსოფოსები და მორალისტები, რომლებიც, ძირითადად, რომანს სერიოზულად ვერ აღიქვამენ, რადგანაც მოქმედება, ანუ მოქმედება დროში, მათ არარეალურად მიაჩნიათ. მათი აზრით, ისტორიას აზრი არა აქვს: ისტორია მეორდება, არაფერი ახალი არ ხდება, ხოლო რომანი იგივე ისტორიაა, ოღონდ - გამოგონილი.

ორიოდე სიტყვა უნდა ითქვას ტერმინზე „ნარატიული ლიტერატურა“, რომელსაც უპირისპირებენ დრამატულ პროზას, ე. ი. დრამას. ამბავი, იგავი შეიძლება გადმოცემული იყოს პანტომიმის მეშვეობით, ან მთხრობლის მიერ, რომელიც ეპიკური მთქმელის ან ახალი დროის მწერლის სახით გვევლინება. ეპიკური პოეტი თხრობისას პირველ პირს იყენებს, მაგრამ ეს შეიძლება იყოს ნილაბიც, ლირიკული გმირის პირველი პირი, მილტონის მსგავსად. მეცხრამეტე საუკუნის რომანისტი პირველ პირში არ წერდა, მაგრამ იყენებდა ეპოსის უპირატესობას — კომენტარებასა და განზოგადებას, რასაც შეიძლება ვუნოდოთ „ესეისტური“ (ლირიკულისგან განსხვავებით) პირველი პირი. ამიტომ ნარატიული ლიტერატურის მთავარი ნიშანია მოცულობითობა: დიალოგებს (რომელთა სცენაზე დადგმაც შეიძლება) ენაცვლება კომენტარები, რომლებშიც შეჯამებულია ასახული მოვლენები⁶.

ნარატიული მხატვრული პროზის ორ მთავარ სახეობას ინგლისში ეწოდა “romance” (რომანტიკული რომანი) და “novel” (ყოფითი, რეალისტური რომანი). 1785 წელს კლარა რივი მათ შემდეგნაირად ასხვავებდა: „რომანი“ წარმოადგენს თანამედროვე ცხოვრებისა და ადამიანების რეალურ სურათს. „რეალისტურ რომანში“ მაღალფარდოვანი და დახვეწილი ენით აღწერილია ის, რაც არ მომხდარა და, სავარაუდოა, არც მოხდება“⁷.

რომანი რეალისტურია, რომანტიკული რომანი — პოეტური ან ეპიკური: დღეს მას, ალბათ, „მითურს“ ვუნოდებდით. ენ რედკლიფი, სერ უოლტერ სკოტი, ჰოთორნი „რომანტიკული რომანების“ ავტორები არიან, ფანი ბერნეი, ჯეინ ოსტინი, ენთონი თროლოპი, ჯორჯ გისინგი — რეალისტური რომანების ავტორები. ეს ორი პოლარული ტიპი წარმოადგენს ნარატიული პროზის განვითარების ორ გზას. რომანი განვითარდა არამხატვრული პროზიდან (წერილი, დღიური, მემუარები ან ბიოგრაფია, მატთანე ან ისტორია), ანუ დოკუმენტებიდან. სტილისტურად მასში ძირითადია ე.წ. დამახასიათებელი დეტალი — „მიმეზისი“, ვინრო გაგებით. და, პირიქით, რომანტიკულმა რომანმა, რომელიც ეპოსისა და შუა საუკუნეების რაინდული საგმირო ეპოსის, განმგრობია, შეიძლება უგულვებლყოფს დეტალის დამაჯერებლობა (მაგალითად, ინდივიდუალიზებული მეტყველების რეპროდუქცია დიალოგში); ის მიისწრაფვის უფრო ამაღლებული რეალობისკენ, უფრო ღრმა ფსიქოლოგიისკენ. „როდესაც მწერალი თავის თხზულებას „რომანტიკულ რომანს“ უწოდებს, — წერს ჰოთორნი, — ის უფლებას იტოვებს, თავისუფლად მოეპყრას ნაწარმოების ფორმასა და მასალას“... თუ ამგვარ ნაწარმოებში მოქმედება წარსულ დროში მიმდინარეობს, რომანტიკული რომანი მიზნად არ ისახავს, ზედმიწევნით ზუსტად წარმოადგინოს ეს წარსული დრო. მან უნდა შექმნას, — როგორც ჰოთორნი სხვა ნაშრომში აცხადებს, — ერთგვარი „პოეტური ტერიტორია, სადაც რეალური სინამდვილის...ასახვა აუცილებელი არაა“...⁸

ანალიზური კვლევისას რომანში, ჩვეულებრივ, გამოყოფენ სამ შემადგენელ ნაწილს: სიუჟეტს, ხასიათების გამოხატვას და გარემოს. ეს უკანასკნელი, ასე აშკარად მრავალმნიშვნელოვანი, ზოგ თანამედროვე თეორიაში გადაიქცა „ატმოსფეროდ“ ან „საერთო ტონად“. ცხადია, თითოეული ელემენტი დანარჩენის

ლიტერატურის თეორია

განმსაზღვრელია. ჰენრი ჯეიმზი თავის ესეში „პროზის ხელოვნება“ სვამს კითხვას, „რა არის ხასიათი, თუ არა მოქმედების განსაზღვრა? რა არის მოქმედება, თუ არა ხასიათის ილუსტრაცია?“ (იხ. „ესეები. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბ. „მერანი“, 1989. გვ. 279. რედაქტორის შენიშვნა).

პიესის, მოთხრობის ან რომანის ნარატიულ, ანუ თხრობით სტრუქტურას ტრადიციულად ეწოდება „სიუჟეტი“ და ალბათ, ეს ტერმინი უნდა შევინარჩუნოთ, მაგრამ ის საკმაოდ ფართოდ უნდა გავიაზროთ, ვინაიდან სიუჟეტურია ჩეხოვის, ფლობერის, ჰენრი ჯეიმზის ქმნილებები, ისევე, როგორც ჰარდის, უილკი კოლინზის და პოს ნანარმოებები: სიუჟეტი არ უნდა დავიყვანოთ ჩახლართულ ინტრიგამდე, გოდვინის „კალბე უილიამსის“ მსგავსად⁹. უნდა განვასხვავოთ სიუჟეტთა ტიპები, შედარებით მარტივი და უფრო რთული, „რომანტიკული“ და „რეალისტური“ სიუჟეტები. ლიტერატურული გარდაქმნების დროს რომანისტი იძულებული ხდება, გაითვალისწინოს სიუჟეტის ორი სახეობა, რომელთაგან ერთ-ერთი უამგადასულ ფორმას მიეკუთვნება. „ძონისფერი ასომთავრულის“ შემდეგ ჰოთორნის რომანებში შემოთავაზებულია ძველებური ყაიდის იდუმალი სიუჟეტები, თუმცა სინამდვილეში მათი სიუჟეტები სხვაგვარია, თავისუფალი, შედარებით „რეალისტური“. თავის გვიანდელი პერიოდის რომანებში დიკენსი დიდ გამომგონებლურ უნარს იჩენს საიდუმლოებით მოცული სიუჟეტების თხზვაში, რომლებიც ხან შეიძლება შეესატყვისება რომანის მნიშვნელობის რეალურ ცენტრს, ხან — არა. „ჰეკლბერი ფინის“ ბოლო მესამედი აშკარად ჩამოუვარდება დანარჩენს; ეს, ალბათ, ნაკარნახევი იყო მოვალეობის მცდარი გაგებით, რომელიც აიძულებდა ავტორს უსათუოდ შეექმნა რაღაც „სიუჟეტი“, თუმცა, ჭეშმარიტი სიუჟეტი უკვე წარმატებით იყო ჩამოყალიბებული — ეს გახლავთ მითური სიუჟეტი: სხვადასხვა მიზეზთა გამო ჩვეულებრივი საზოგადოებიდან განდევნილი ოთხი ადამიანი ერთმანეთს ხვდება და ტივით მიცურავს დიდ მდინარეზე დინების მიმართულებით. ერთ-ერთ უძველეს და ყველაზე უნივერსალურ სიუჟეტად ითვლება მოგზაურობა წყალსა და ხმელეთზე: „ჰეკლბერი ფინი“, „მოზი დიკი“, „პილიგრიმის გზა“, „დონ კიხოტი“, „პიკვიკის კლუბის ჩანანერები“, „მრისხანების მტევნები“. ჩვეულებრივ, ამბობენ, რომ ყველა სიუჟეტი შეიცავს კონფლიქტს (ადამიანები ბუნების წინააღმდეგ,

ადამიანები სხვა ადამიანების წინააღმდეგ ან საკუთარი თავთან მე-ბრძოლი ადამიანი). ასეთ შემთხვევაში „კონფლიქტი“, ისევე, როგორც „სიუჟეტი“, უფრო ფართოდ უნდა გაგიაზროთ. კონფლიქტი „დრამატულია“, გულისხმობს დაახლოებით თანაბარ ძალთა შეტაკებას, ვარაუდობს მოქმედებასა და წინააღმდეგობის განევას. და მანც, არსებობს ხაზოვანი „სიუჟეტები“, დადევნება, გაკიდება: „კალბე უილიამსი“, „ძონისფერი ასომთავრული“, „დანაშაული და სასჯელი“, კაფკას „პროცესი“.

სიუჟეტი (ან თხრობითი სტრუქტურა) თავისთავად შედგება უფრო მცირე თხრობითი სტრუქტურებისგან (ეპიზოდებისაგან, შემთხვევებისაგან). შედარებით ფართო და მოცულობითი ლიტერატურული სტრუქტურები (ტრაგედია, ეპოსი, რომანი) განვითარდა ისტორიულად უფრო ადრეული რუდიმენტული ფორმებისგან, როგორებიცაა სახუმარო ამბავი, ანდაზური თქმა, ანეგდოტი, წერილი. ამგვარად, პიესისა თუ რომანის სიუჟეტი სტრუქტურის სტრუქტურაა. რუსი ფორმალისტები და ფორმალური ანალიზის მომხრეები (მაგალითად, დიბელიუსი — Dibelius), გთავაზობენ ტერმინს „მოტივი“ (ფრანგ., *motif*, გერმ., *motiv*) სიუჟეტის ძირითადი ელემენტების გადმოსაცემად¹⁰. „მოტივი“, რომელსაც ამგვარად იყენებენ ლიტერატურის ისტორიკოსები, ნასესხებია ფინელი ფოლკლორისტებისგან, რომლებიც თავიანთ შრომებში იკვლევენ ზღაპრებსა და ხალხურ თქმულებებს¹¹. დამწერლობითი ლიტერატურაში ამის აშკარა ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს შემთხვევითი გაიგივება („შემეცნებათა კომედია“), ახალგაზრდისა და ხანდაზმულის დაქორწინება („იანვარი და მაისი“), მამის უმადური შვილი („მეფე ლირი“, „მამა გორიო“), ვაჟიშვილის მიერ მამის ძებნა („ულისე“ და „ოდისეა“)¹².

იმას, რასაც ჩვენ ვუნოდებთ რომანის „კომპოზიციას“, გერმანელები და რუსები უწოდებენ რომანის „მოტივირებას“. ეს ტერმინი შეიძლება წარმატებით ისესხოს ინგლისურმაც, რადგანაც შესანიშნავი სიზუსტით გამოხატავს იმ ორი მხარის მნიშვნელობას, რომელთაგან ერთია სტრუქტურა ანუ თხრობის კომპოზიცია, მეორე — ქცევის ფსიქოლოგიური, სოციალური, ფილოსოფიური თეორიის შინაგანი სტრუქტურა — საბოლოო ანგარიშით, კაუზალობის ზოგიერთი თეორია, რომელიც ნათელყოფს, რატომ იქცევინ ადამიანები ისე, როგორც იქცევიან. სერ უოლტერ სკოტი

ლიტერატურის თეორია

წერდა: „ყველაზე მკვეთრი სხვაობა რეალურსა და გამოგონილ მონათხრობს შორის ისაა, რომ რეალურ ცხოვრებაში მოვლენების შორეული მიზეზები ბუნდოვანია... ხოლო მეორე შემთხვევაში... ავტორის მოვალეობაა, ახსნას ყველაფერი“.¹³

კომპოზიცია ანუ მოტივირება (ფართო გაგებით) მოიცავს თხრობის მეთოდს: „მოზომილობას“, „ნაბიჯებს“ ესე იგი, სცენებისა (დრამატული მდგომარეობების) და და ასახვის (უშუალო თხრობის) ურთიერთმიმართებას (რომელიც გარკვეული ხერხებით რეგულირდება) და, შემდგომ, ამ რთული მთლიანობის მიმართებას ნარატიული რეზიუმესადმი, დასკვნისადმი.

მოტივებსა და ხერხებს პერიოდული ხასიათი აქვს. გოტიკურ რომანს — თავისი, რეალისტურ რომანს — თავისი. დიბელიუსი ხშირად იმეორებს, რომ დიკენსის „რეალიზმი“ არაა ნატურალისტური რომანის რეალიზმი — ესაა „ზღაპრული“ რეალიზმი, რომელიც იყენებს მელიოდრამატული მოტივირებების ხერხებს: კაცი მკვდარი რომ ეგონათ, ცოცხალი აღმოჩნდება; დგინდება, ვინ არიან ბავშვის ნამდვილი მშობლები; აღმოჩნდება, რომ იდუმალი ქველმოქმედი კატორღელია¹⁴.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში „მოტივირებამ“ უნდა გაამძაფროს „რეალობის ილუზია“: ეს არის მისი ესთეტიკური ფუნქცია. „რეალისტური“ მოტივირება ხელოვნების ხერხია. ხელოვნებაში მორწმუნებითი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე რეალური.

რუსი ფორმალისტები განასხვავებენ „ფაბულას“ (ესე იგი, დროით-მიზეზობრივ კავშირს, რომელიც არის „ისტორია“ ან რეალური მასალა) „სიუჟეტისაგან“ (ანუ თხრობის სტრუქტურისგან). „ფაბულა“ არის ყველა მოტივის ჯამი, ხოლო „სიუჟეტი“ წარმოადგენს მოტივთა მხატვრულად მონესრიგებულ თანმიმდევრობას (რომელიც შეიძლება ნებისმიერი იყოს). დროის გადანაცვლების მაგალითებია: გაკვანძვა იმ მედიას რეს („ოდი-სეა“, „ბარნები რაჯი“); ამბის უკუსვლასა და წინსვლა (ფოლკ-ნერის „აბესალომ, აბესალომ!“). ფოლკნერის „მომაკვდავი რომ ვესვენე“-ს სიუჟეტი შედგება ამბისგან, რომელსაც რიგრიგობით ყვებიან ოჯახის წევრები, როდესაც დედის ცხედარს მისავენებენ შორს, სასაფლაოზე. „სიუჟეტი“ არის შინაარსი, რომლის „თხრობის ფოკუსთან“ შუამავლობს „თვალსაზრისი“. თუ „ფაბულა“, ასე ვთქვათ, არის შერჩეული ნედლი მასალა (ავტორის გამოც-

დილების, კითხვის შედეგად მოპოვებული და ა. შ.), „სიუჟეტი“ აბსტრაჰირდება ფაბულისგან და უფრო მკვეთრად ავლენს ნარატიულ პოზიციას¹⁵.

ფაბულის დრო არის მთელი პერიოდი, რომელიც მოიცავს ამბავს, მაგრამ „ნარატიული“ („თხრობითი“) დრო შეესაბამება „სიუჟეტს“; ეს არის ნაკითხვის დრო, ანუ „გამოცდილების“ დრო; ცხადია, ის კონტროლირებულია ავტორის მიერ, რომელმაც შეიძლება რამდენიმე წინადადება დაუთმოს წლების განმავლობაში მიმდინარე მოვლენების აღწერას, მაგრამ ცუკვისა თუ ჩაის სმის აღწერას ორი გრძელი თავი მიუძღვნას¹⁶.

დახასიათების ყველაზე მარტივი ფორმაა სახელდება. ყოველგვარი სახელდების საშუალებით ხორციელდება პერსონაჟის გაცოცხლება, ინდივიდუალიზება. ალეგორიული ან კვაზიალეგორიული სახელი გაჩნდა მეთვრამეტე საუკუნის კომედიასი: ფილდინგის ოლუორთი და თვეკუმი, უიტვუდი, მისის მალაპროპი, სერ ბენჯამინ ბეკბაიტი. ისინი გვაგონებენ ჯონსონის, ბენიანის, სპენსერის და „ევრიმენის“ გმირებს. კიდევ უფრო დახვეწილ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს ხმაბაძვითი, ანუ ონომატოპეური სახელები, რომლებსაც თანაბარი ოსტატობით იგონებდნენ ისეთი განსხვავებული რომანისტები, როგორებიც იყვნენ დიკენსი და ჰენრი ჯეიმზი, ბალზაკი და გოგოლი: პეკსნიფი, პამბლჩუკი, როზა დარტლი (dart; startle), მისტერ და მის მერდსტოუნები (murder + stony heart). მელვილის „აქაბი“ და „ისმაილი“ მონმობს, რომ ლიტერატურული (ამ შემთხვევაში, ბიბლიური) ალუზია შეიძლება გამოყენებულ იქნეს დახასიათების ეკონომიური ფორმის ფუნქციით¹⁷.

დახასიათების ბევრნაირი მეთოდი არსებობს, ძველი რომანისტები (მაგალითად, სკოტი) ერთ აბზაცში დეტალურად აღწერდნენ მთავარ გმირების გარეგნობას, მეორეში კი — ხასიათს. მაგრამ სრული დახასიათების ეს ფორმა შეიძლება დაყვანილ ერთგვარ იარლიყამდე, რომელიც წინ უძღვის გმირის გამოჩენას ნაწარმოებში. ამგვარ იარლიყს ხშირად წარმოადგენს რაიმე მიმიკური ან პლასტიკური გამოხატულება — სახის მანჭვა, ჟესტი ან გამოთქმა, რომლებიც — მაგალითად, დიკენსთან — მეორდება გმირის ყოველი გამოჩენისას. ესაა გმირის თანმხლები ემბლემა. მისის გამიჯი განუწყვეტლივ ფიქრობს თავისი „მოხუცი ქმრის“

ლიტერატურის თეორია

შესახებ, იურაია ჰიპს იმეორებს სიტყვას "umble" ("მოკრძალება") და ისრებს ხელებს. ჰოთორნი ზოგჯერ ზუსტი ემბლემის მეშვეობით ახასიათებს ზინოუბიას წითელი ყვავილით, უესტერველტს — კბილის შესანიშნავი პროტეზით. ჯეიმზის შემოქმედების ბოლო პერიოდის ნაწარმოებში „ოქროს თასში“ გმირები ერთმანეთს სიმბოლურად აღიქვამენ.

არსებობს სტატიკური და დინამიკური (ანუ განვითარებადი) დახასიათებები. ეს უკანასკნელი, როგორც ჩანს, განსაკუთრებით დამახასიათებელია ისეთი ვრცელი რომანებისთვის, როგორიცაა, მაგალითად, „ომი და მშვიდობა“, ხოლო დრამაში, რომელშიც მხატვრული დრო შეზღუდულია, განვითარებადი დახასიათებების მეთოდი ნაკლებად გამოიყენება. დრამა (მაგალითად იბსენთან) გვიჩვენებს გმირის თანდათანობითი შეცვლის პროცესს. რომანებში აღწერილია თვით ცვლილების პროცესი. „ბრტყელი“ დახასიათებით, რაც, ჩვეულებრივ, „სტატიკურს“ ემთხვევა, წარმოდგენილია მარტოოდენ ერთი თვისება, როგორც ძირითადი ანუ სოციალურად ყველაზე ნათლად გამოკვეთილი თვისება. შეიძლება ეს იყოს კარიკატურა ან აბსტრაქტული იდეალიზაცია. კლასიცისტური დრამა (მაგალითად, რასინი) მიმართავს ამ ხერხს მთავარი გმირების დასახასიათებლად. „მოცულობითი“ დახასიათება, ისევე, როგორც „დინამიკური“, მოითხოვს სივრცესა და აქცენტს; „მოცულობითი“ დახასიათება ნამდვილად საჭიროა თვალსაზრისისა და მისწრაფების გამომხატველი ძირითადი გმირების ასახვისას. აქედან გამომდინარე, ჩვეულებრივ, ისინი შეთავსებული არიან ფონურ, მეორეხარისხოვან ფიგურებთან — „ქოროსთან“¹⁸.

ამკარად არსებობს ერთგვარი კავშირი დახასიათებასა (ლიტერატურული მეთოდი) და ქარაქტეროლოგიას (ხასიათის თეორია, პერსონალური ტიპები) შორის. არსებობენ ტიპური ხასიათები, რაც ნაწილობრივ მომდინარეობს ლიტერატურული ტრადიციიდან, ნაწილობრივ — ხალხური გამოცდილებიდან, მათ იყენებენ რომანისტები. მეცხრამეტე საუკუნის ინგლისურ და ამერიკულ პროზაში გვხვდებიან შავგვრემანი მამაკაცებიცა და ქალებიც (ჰითკლიფი, მისტერ როჩესტერი, ბეკი შარპი, მეგი ტალივერი, ზინოუბია, მირიემი, ლიგეა) და ქერათმიანები (მაგალითად, ქალები — ამელია სედლი, ლიუსი დინი, ჰილდა, პრისილა, ფიბი ჰოთორნი-

თან, ლედი როუნა — სკოტთან. ქერთმიანი ქალი მეოჯახეა, თავშეკავებული, პატიოსანი და სათნო. შავგვრემანი — ვნებიანი, მძვინვარე, საიდუმლოებით მოცული, მაცდური და დაუნდობელი. ასეთი იყო „ანგლოსაქსური“ თვალსაზრისი აღმოსავლეთის, ებრაელთა, ესპანელთა და იტალიელთა შესახებ¹⁹.

რომანში, ისევე, როგორც დრამაში, მოცემულია რეპერტუარული ანსამბლის მსგავსი რამ: გმირი მამაკაცი, გმირი ქალი, ბოროტმოქმედი, „სახასიათო მსახიობები“ (ანუ „კომიკური პერსონაჟები“, რომლებიც განმუხტავენ სიტუაციას). გვხვდებიან მოზარდები, ინჟინიერები (მიამიტები) და ხანდაზმული ადამიანები (დედა, მამა, გაუთხოვარი მამიდა ან დეიდა, დუნია ანუ კომპანიონი ქალი, ძიძა). ლათინური ტრადიციის (იგულიხმება პლავტე, ტერენციუსი, *commedia dell'arte*, ჯონსონი, მოლიერი) დრამატულ ხელოვნებაში გავრცელებულია განსაკუთრებით ნიშანდობლივი და ტრადიციული ტიპები, მაგალითად, ტრაბახა მეომარი — *miles gloriosus*, ძუნწი მამა, გაიძვერა მოსამსახურე. ისეთი დიდი მწერალიც კი, როგორც იყო დიკენსი, ხშირად იყენებდა მეთვრამეტე საუკუნის დრამატულ და რომანულ ტიპებს და თავისებურად ცვლიდა მათ; დიკენსმა „გამოიგონა“ მხოლოდ ორი ახალი ტიპი — უმწეო მოხუცი და ახალგაზრდა, აგრეთვე — ოცნებით შეპყრობილი ან ფანტაზიორი (მაგალითად, ტომ პინჩი „მარტინ ჩეზლუიტიდან“)²⁰.

რაოდენ ღრმადაც არ უნდა ჰქონდეს ფესვები გამჟღარი სოციოლოგიასა და ანთროპოლოგიაში ლიტერატურულ ტიპებს — მაგალითად, ქერთმიან ან შავგვრემან ქალს — თვით ლიტერატურა „ბადებს“ ემოციურ ტიპებს, რომელთაც შეიძლება მოეძებნოს ისტორიულ-ლიტერატურული წინაპრები; სწორად ამ ასპექტშია განხილული საბედისწერო ქალი (*femme fatale*) და ბნელი სატანური გმირი მაროი პრაცის წიგნში „*The Romantic Agony*“ („რომანტიკული აგონია“).²¹

ერთი შეხედვით, გარემო (აღწერა და არა თხრობა) არის ის, რაც განასხვავებს „მხატვრულ პროზას“ დრამისაგან. სინამდვილეში გარემო ლიტერატურული პერიოდის კატეგორიაა. მისი დეტალური სურათი დრამასა და რომანში არაა „გარემო, ზოგადად“, არამედ — რომანტიკული ან რეალისტური გარემო (მაგ., მეცხრამეტე საუკუნეში). დრამაში გარემო შეიძლება მონიშ-

ლიტერატურის თეორია

ნული იყოს პიესის ტექსტში (როგორც შექსპირთან), ან სპექტაკლის რეჟისორის მითითებებში, რომლებიც დეკორატორისა და ბუტაფორისთვისაა განკუთვნილი. ზოგი „სცენა“ შექსპირთან სულაც არაა მინიშნებული, ლოკალიზებული²². მაგრამ გარემოს აღწერა რომანებშიც მნიშვნელოვანწილად სხვადასხვაგვარია. ჯეინ ოსტინი, ფილდინგივისა და სმოლელივის მსგავსად, იშვიათად აღწერს ინტერიერსა და ექსტერიერს. ჯეიმზის ადრეულ რომანებში, რომლებშიც ბალზაკის გავლენა შეინიშნება, დეტალურადაა აღწერილი სახლიც და ლანდშაფტიც. გვიანდელი პერიოდის რომანებში გარემოს აღწერას ენაცვლება ზოგადი ატმოსფეროს სიმბოლური ასახვა.

რომანტიკული აღწერა მიზნად ისახავს, შექმნას გარკვეული განწყობილება: ასეთ შემთხვევებში ატმოსფერო და ყოველგვარი ეფექტები იქვემდებარებენ სიუჟეტსა და ხასიათებს — ამის მაგალითებია ენ რედკლიფი და პო. ნატურალისტური აღწერა გამოირჩევა დოკუმენტური სიზუსტით და წარმოქმნის ობიექტური თხრობის ილუზიას (დეფო, სვიფტი, ზოლა).

გარემო იგივე გარემოცვაა; და გარემოცვა, განსაკუთრებით, ოჯახის ინტერიერი შეიძლება გაგებულ იქნეს როგორც გმირის ხასიათის მეტონიმიური ან მეტაფორული გამოხატულება. ადამიანის სახლი მისივე ანარეკლია. თუ აღწერთ სახლს, თქვენ აღწერთ თვით ამ ადამიანს. გულმოდგინება, რომლითაც ბალზაკი აღწერს ძუნწი გრანდეს სახლს თუ ვოკეს პანსიონს, შეუსაბამო სრულიადაც არაა²³. ეს სახლები გამოხატავენ მათი მეპატრონეების ხასიათს; ამ სახლების ატმოსფერო ზემოქმედებას ახდენს მათზეც, ვინც იძულებულია არიან მათში იცხოვროს. ამაზრუნენი წვრილბურჟუაზიული პანსიონი იმთავითვე იწვევს რასტინიაკის, ისევე როგორც ვოტრენის გარკვეულ რეაქციას; პანსიონი თვალსაჩინოდ გვიჩვენებს გორიოს დაცემის მიზეზებს და გამუდმებით უპირისპირდება ფუფუნებას, რომელიც ასევე ასახულია ბალზაკის ნაწარმოებში.

გარემო შეიძლება ადამიანის სულიერი მდგომარეობის გამოხატულება იყოს. თუ გარემო — ბუნებაა, მასში აისახება ადამიანის განწყობილება. ლანდშაფტი სულიერი განწყობააო, ამბობდა ამიელი, რომელიც კარგად იცნობდა ადამიანის შინაგან სამყაროს. ადამიანი და ბუნება აშკარად ურთიერთდაკავშირებულია,

ყველაზე მძაფრად ამას გრძნობდნენ რომანტიკოსები (არა მხოლოდ და არა განსაკუთრებით რომანტიკოსები). ბოხოქარი, შმაგი გმირი ისწრაფვის ქარიშხლისკენ. უშფოთველ გმირს მზის შუქი ხიბლავს.

და კიდევ, გარემო შეიძლება დეტერმინანტი იყოს — როდესაც გარემოცვა გაგებულა, როგორც ფიზიკური ან სოციალური მიზეზობრიობა, რასაც ინდივიდი ვერ აკონტროლებს. ასეთებად შეიძლება ჩაითვალოს იგდონ ჰითი ტომას ჰარდისთან ან ზენიტი სინკლერ ლუისთან. რეალურად, ამგვარი გარემო ყველაზე უფრო დამახასიათებელია დიდი ქალაქებისთვის (პარიზი, ლონდონი, ნიუ-იორკი), რომლებიც აღწერილია ბევრ თანამედროვე რომანში.

ამბავი შეიძლება გადმოცემული იყოს წერილების ან დღიურის სახით, ან ემყარებოდეს ანეკდოტს. მოთხრობა-ჩარჩო ისტორიულად წარმოადგენს ხიდს ანეკდოტსა და რომანს შორის. „დეკამერონში“ ნოველები თემატურადაა დაჯგუფებული. „კენტურბერიულ მოთხრობებში“ თემების (მაგალითად, ქორწინება) ამგვარ დაჯგუფებას ემატება დახასიათება თხრობის მეშვეობით, რაც ყოველთვის შეესაბამება მოთხრობლის ხასიათს, აგრეთვე — მოგზაურთა ფსიქოლოგიურ და სოციალურ კონტაქტებს. ისეთ მხატვრულ ფორმას, როგორცაა „მოთხრობა მოთხრობაში“, იყენებდნენ რომანტიკოსებიც: ირვინგის „მოგზაურის ნაამბობი“ და ჰოფმანის „სერაპიონის ძმები“. გოტიკური რომანი „მოხეტიალე მელმითი“ წარმოადგენს უცნაურ, მაგრამ უეჭველად შთამბეჭდავ, დამოუკიდებელი ამბებისაგან შემდგარ კრებულს, რომელშიც თავისუფლად შეკავშირებულ ამბებს მხოლოდ შიშის ატმოსფერო აერთიანებს.

კიდევ ერთი ხერხი, რომელიც ამჟამად იშვიათად გამოიყენება, არის ნოველის ჩართვა რომანში (მაგალითად, „ტომ ჯონსონში“ — „კაცი ზღაპრის გორაკზე“, „ლამაზი სულის აღსარება“ — „ვილჰელმ მაისტერში“). როგორც ჩანს, ეს ხერხი გამოიყენებოდა ნანარმოების ჩარჩოების გაფართოებისა და თხრობისთვის მეტი მრავალფეროვნების მინიჭების მიზნით. მასშტაბურობისა და მრავალფეროვნების გადმოცემა ყველაზე უკეთ ხელენიფებოდათ ვიქტორიანული ეპოქის ტრილოგიებს, რომლებშიც მონაცვლეობით ვითარდებოდა ერთდროულად ორი-სამი სიუჟეტური ხაზი (მბრუნავი სცენის პრინციპით),

საბოლოოდ კი ისინი ერთ ხაზად ერთიანდებოდა; ერთსა და იმავე ნაწარმოებში სხვადასხვა სიუჟეტური ხაზის შერწყმა ადრე უკვე გამოიყენებოდა ელისაბედის დროინდელ მწერლობაში და ხშირად ბრწყინვალედაც ხორციელდებოდა. სიუჟეტური ხაზები ვითარდებოდა პარალელურად (მაგ., „ლირში“) ან ერთი მათგანი ემსახურებოდა მეორის „კომიკურ ხაზგასმას“, ან კიდევ — პაროდირებას.

ამბის თხრობა პირველ პირში (*Ich Erzählung*) ისეთი მეთოდია, რომელიც საგანგებოდ უნდა განვიხილოთ. ცხადია, ამგვარი მთხრობელი არ უნდა აგვერიოს ავტორში. ამგვარ თხრობის მიზანი და ეფექტი სხვადასხვაგვარია. ზოგჯერ ეს კეთდებოდა იმისთვის, რათა მთხრობელი, სხვა პერსონაჟებთან შედარებით, ნაკლებად გამოყოფილი ყოფილიყო („დევიდ კოპერფილდი“). მეორე მხრივ, მოლ ფლენდერსს და ჰეკ ფინს ცენტრალური ადგილი უკავიათ თავიანთ „მონათხრობებში“. „აშერების სახლის დაცემაში“, პირველ პირში თხრობისას, პო მკითხველს შესაძლებლობას აძლევს, გააიგივოს საკუთარი თავი აშერის მეგობართან (რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს აშერის ბედ-იღბალთან) და მასთან ერთად განერიდოს კატასტროფულ ფინალს. „ლიგიას“, „ბერენაისის“, „მამხილებელი გულის“ ნერგული და ფსიქიკურად აშლილი ცენტრალური პერსონაჟები კი თავად მოგვითხრობენ თავიანთ თავგადასავლებს. ჩვენ ვერ გავაიგივებთ საკუთარ თავს იმ მთხრობელთან, რომლის აღსარებასაც ვეცნობით; ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რას ჰყვება და როგორც ჰყვება ის.

საინტერესოა, რა საშუალებებით იცავს ამბავი თავისი „მყოფობის“ უფლებას. ზოგ ნაწარმოებს თავიდანვე ეფექტურად გვაცნობენ („ოტრანტოს ციხე-სიმაგრე“, „ხრახნის მოტრიალება“, „ძონისფერი ასომთავრული“). ავტორი და მკითხველი თითქოს არ მონანილებოვნ ამბავში: უბრალოდ, მავანმა ა-მ მოუთხრო ის ბ-ს, ან ა-მ გადასცა ბ-ს მინდობილი ხელნაწერი, სადაც აღწერილია გ-ს ტრაგიკული ცხოვრება. პოსთან, ზოგჯერ, პირველ პირშია წარმოდგენილი დრამატული მონოლოგი („ამონტილიადო“), ზოგჯერ კი — აღსარება, რომელიც დანერა პიროვნებამ იმ მტანჯველი ფიქრების მოსამორებლად, მძიმე ტვირთად რომ დასწოლია მის აფორიაქებულ სულს („მამხილებელი გული“). ხშირად (მაგალითად, „ლიგიასში“) ავტორის მიზანი გაურკვეველია: იქნებ მთხრობელი თავის თავს ესაუბრება? შესაძლოა, იმის გამო ჰყვება ხელმეორედ თავის ამბავს, რომ ხელახლა განიცადოს შიში?

ნარატიული მეთოდის ცენტრალური პრობლემაა მწერლის დამოკიდებულება საკუთარ ნაწარმოებისადმი. პიესაში ავტორი არ ჩანს, ის პიესის მიღმა მიმალული, მაგრამ ეპოსში პოეტი ჰყვება ამბავს, როგორც პროფესიონალი მთხრობელი. ნაწარმოების ტექსტში გვხვდება მისი ახსნა-განმარტებები და საკუთრივ თხრობით ნაწილში (ე.ი. დიალოგებს გარდა, ყველგან) იცავს თავის ინდივიდუალურ სტილს.

რომანისტს შეუძლია, ასევე, მოგვიყვებს ამბავი; უფლება აქვს განაცხადოს, რასაც გაიმბობთ, იმის არც მოწმე ვყოფილვარ და არც მონაწილეო. მას შეუძლია წეროს მესამე პირში, როგორც „ყოვლისმცოდნე ავტორმა“. ეს, უეჭველად, თხრობის ტრადიციული და „ბუნებრივი“ წესია. ნაწარმოების გვერდით ავტორი არსებობს ისე, როგორც ლექტორი, რომელიც კომენტარს ურთავს დიაპოზიტივების ჩვენებას ან დოკუმენტურ ფილმს.

ეპიკური თხრობის ამგვარი შერეული მეთოდიდან გადახვევა ორი მიმართულებით წარიმართება ხოლმე: პირველ მათგანს შეიძლება ეწოდოს რომანტიკულ-ირონიული; მასში განზრახ არის გაზვიადებული მთხრობლის როლი, საგანგებოდ განიდევნება ყოველგვარი ილუზია იმისა, რომ ჩვენ წინაშეა „ცხოვრება“ და არა „ხელოვნება“; საზგასმულია ნაწარმოების ლიტერატურული ხასიათი. ამ მიმართულების ფუძემდებელია სტერნი, განსაკუთრებით — „ტრისტრამ შენდიში“, მისი მიმდევარია ჟან-პოლ რიხტერი და ტიკი გერმანიაში, ველტმანი და გოგოლი რუსეთში. „ტრისტრამს“ შეიძლება ეწოდოს რომანი რომანის დაწერის შესახებ, ისევე როგორც ჟიდის „ყალბი ფულის მჭრელებსა“ და მის მემკვიდრეს, ჰაქსლის „კონტრაპუნქტს“. თეკერემ მრავალჯერ შეამონმა და შეასწორა „ამაოების ბაზარი“, მუდამ იმეორებდა, ეს ხასიათები ჩემ მიერ შექმნილი თოჯინებიანო. ეს სიტყვები, უეჭველად, ლიტერატურული ირონიის თავისებური გამოხატულებაა: ლიტერატურა გამუდმებით შეახსენებს საკითარ თავს, რომ ის მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურაა.

რომანის მეორე, საპირისპირო მიზანია „ობიექტური“, ანუ „დრამატული“ მეთოდი, რომელიც დასაბუთებული და ხორცშესხმულია ოტო ლუდვიგის მიერ გერმანიაში, ფლობერისა და მოპასანის მიერ საფრანგეთში, ჰენრი ჯეიმზის მიერ ინგლისში²⁴. ამ მეთოდის მიმდევრები — კრიტიკოსები, მწერლები — ამტკიცებდნენ, რომ ესაა

ლიტერატურის თეორია

ერთადერთი მხატვრული მეთოდი (რაც ჭეშმარიტებას არ შეესაბამება). პერსი ლაბოკმა „მხატვრული პროზის ოსტატობაში“ ჩინებულად განიხილა რომანის პოეტიკა ჯეიმზის მხატვრული შემოქმედებისა და თეორიული შრომების საფუძველზე.

უმჯობესია, ამ მიმართულებას ვუნოდოთ „ობიექტური“, რადგანაც „დრამატული“ შეიძლება ნიშნავდეს „დიალოგს“ ან „მოქმედებას, საქციელს“ (აზრებისა და გრძობების შინაგანი სამყაროსგან განსხვავებით), მაგრამ სავსებით ნათელია, რომ სწორედ დრამამ, თეატრმა მისცეს ბიძგი ამ მიმდინარეობის განვითარებას. ოტო ლუდვიგმა თავისი თეორიები, უმეტესად, დიკენსის შემოქმედების საფუძველზე ჩამოაყალიბა. პანტომიმისა და მეტყველებითი დახასიათების ხერხები დიკენსმა ისესხა ძველი, მეთვრამეტე საუკუნის კომედიიდან და მელოდრამიდან. თხრობის ნაცვლად დიკენსის მიისწრაფვის ყოველთვის დიალოგისა და პანტომიმის საშუალებით წარმოადგინოს. ის კი არ გვიამბობს რაიმეს, არამედ გვიჩვენებს. მოგვიანებით რომანმა ბევრი რამ გადმოიღო უფრო დახვეწილი თეატრალური ფორმებისგან (მაგალითად, ჯეიმზმა — იბსენისაგან)²⁵.

ობიექტური მეთოდი არ დაიყვანება დიალოგზე და ქცევის აღწერაზე (ჯეიმზის „გარდატეხის ასაკი“, ჰემინგუეის „მკვლელები“). ეს უთუოდ გამოიწვევდა კონკურენციას პროზასა და თეატრს შორის, და ასეთ შემთხვევაში თეატრი უფრო მომგებიან პოზიციაში აღმოჩნდება. ობიექტური მეთოდის წარმატება აიხსნება სულიერი ცხოვრების ასახვით, რისი შესაძლებლობაც თეატრს არა აქვს. ობიექტური მეთოდის აუცილებელი პირობაა რომანიდან „ყოვლისმცოდნე ავტორის“ გაქრობა, ანუ დაუსწრებლობა და სანაცვლოდ, „თვალსაზრისის“ თანმიმდევრულად გამოყენება. ჯეიმზის და ლაბოკის შეხედულებით, რომანში ურთიერთს ენაცვლება „სურათი“ და „დრამა“: იგულისხმება სულიერი და ფიზიკური ცხოვრების სურათები, რომლებიც განშუალებულია ამა თუ იმ პერსონაჟის ცნობიერებით, მაგრამ ეს არაა „სცენა“, თუმცა თხრობას შეიძლება შეენაცვლოს დიალოგი, ხოლო მნიშვნელოვანი ეპიზოდებისა თუ შეხვედრების აღწერისას შეიძლება მითითებულ იქნეს მხოლოდ ზოგიერთი დეტალი²⁶. „სურათი“ ისეთივე „ობიექტურია“, როგორც „დრამა“, ოღონდ „სურათში“ ობიექტურადაა გადმოცემული სპეციფიკური სუბიექტურობა, ხასიათები (მაღამ ბოვარი ან სტრეთერი), მაშინ,

როდესაც „დრამა“ ობიექტურად გადმოგვცემს საუბარსა და ქცევას. ამ თეორიის თანახმად, დასაშვებია „თვალსაზრისის“ შენაცვლება (მაგალითად, „ოქროს თასის“ მეორე ნაწილში პრინცის თვალსაზრისს ენაცვლება პრინცესას თვალსაზრისი) იმ პირობით, თუ სისტემატურობა იქნება უზრუნველყოფილი. ობიექტური მეთოდისათვის დასაშვებია, აგრეთვე, რომანში ავტორის მიერ ისეთი პერსონაჟის გამოყენება, რომელიც ჰგავს ავტორს — ის მეგობრებს უყვება ამბავს (მარლოუ კონრადის „იუნგაში“) ან ყველაფერი წარმოჩენილია მისი ცნობიერების მეშვეობით (სტრეთერი „ელჩებში“); ორივე შემთხვევაში ხაზგასმულია ის, რომ რომანი იცნობიერებს თავის ობიექტურობას. თუ ავტორი არაა „განზავებული“ ტექსტში, მაშინ ის ან მისი შემცვლელი პერსონაჟი მონაწილეობენ ნაწარმოებში მისი მდგომარეობითა და სტატუსით, როგორც — სხვა პერსონაჟები²⁷.

ობიექტური მეთოდი არსებით მნიშვნელობას ანიჭებს გადმოცემის დროს: მკითხველი და პერსონაჟები ერთიან დროში ცოცხლობენ. „სურათსა“ და „დრამას“ გარკვეულწილად ყოველთვის უნდა ერთვოდეს „რეზიუმე“ (პიესაში ის შეიძლება ამგვარად გამოიყურებოდეს: „პირველ და მეორე მოქმედებას შორის ხუთი დღე გავიდა“), მაგრამ რეზიუმეთა რაოდენობა მინიმალური უნდა იყოს. ვიქტორიანული პერიოდის რომანები, ჩვეულებრივ, მთავრდებოდა თავით, რომელშიც მოკლედ გვამცნობდა მნიშვნელოვან პერსონაჟთა შემდგომი ცხოვრების, ქორწინებებისა თუ სიკვდილის შესახებ; ჯეიმზმა, ჰოუელსმა და მათმა თანამედროვეებმა ბოლო მოუღეს ამ ტრადიციას, რომელსაც, მხატვრული თვალსაზრისით, არასრულფასოვნად თვლიდნენ. ობიექტივისტური თეორიის თანახმად, მწერალმა წინასწარ როდი უნდა გვამცნოს, რა მოხდება მომავალში; მან თანდათანობით უნდა გაშალოს თავისი დახვეული ეტრადი, ისე, რომ მხოლოდ თითო-თითო სტრიქონი ვიხილოთ და ამგვარად ნავიკითხოთ ტექსტი. რამონ ფერნანდეზი განასხვავებს თხრობის ორ სახეობას — ერთია recit, ანუ თხრობა იმის შესახებ, რაც უკვე მოხდა და რის შესახებაც ახლა ჰყვებიან ექსპოზიციისა და აღწერის კანონთა შესაბამისად; მეორეა საკუთრივ რომანი (ნოველ), ანუ თხრობა იმ მოვლენების შესახებ, რომლებიც ჯერ კიდევ ხდება დროში²⁸.

ობიექტური რომანის ტექნიკური ხერხია ის, რასაც გერმანელები უწოდებენ „erlebte Rede“, ფრანგები — „le style indirect libre“ (ტიბოდე) ან „la monologue interieur“ (დიუჟარდენი). მას და-

ლიტერატურის თეორია

ლზე მიახლოებით შეესაბამება ინგლისური ტერმინი „ცნობიერების ნაკადი“, რომელიც უილიამ ჯეიმზიდან მომდინარეობს²⁹. დიუ-ჟარდენის განსაზღვრით, „შინაგანი მონოლოგი“ მიზნად ისახავს, მკითხველს უშუალოდ გააცნოს პერსონაჟის შინაგანი ცხოვრება ავტორის ახსნა-განმარტებებისა და ყოველგვარი კომენტარის გარეშე“. და „არის ყველაზე უფრო ინტიმური ფიქრების გამოვლენა, ფიქრებისა — თითქმის არაცნობიერის დონეზე“... „ელჩებში“, ამბობს ლაბოკი, ჯეიმზი „არ მოგვიტოვებს სტრუქტურის სულიერი განწყობის შესახებ; მწერალი თავად სულიერ განწყობილებას აამბობინებს საკუთარი თავის შესახებ, ამით ჯეიმზი აღწევს მის დრამატიზებას“³⁰. ამ ხერხთა ისტორიისა და მთელს თანამედროვე ლიტერატურაში მათი მნიშვნელობის შესწავლა მხოლოდ ახლახან დაიწყო; ისინი მომდინარეობს შექსპირის მონოლოგებიდან; სტერნისგან, რომელმაც გამოიყენა იდეათა ლოკისეული თავისუფალი ასოციაცია და „სიღრმისეული ანალიზიდან“, ე. ი. ავტორის მიერ გმირის შინაგანი სამყაროს გადმოცემა — მესამე³¹.

ჩვენი მესამე დებულება ეხებოდა მხატვრული პროზის „სამყაროს“ (სიუჟეტი, ხასიათები, გარემო) და უმეტესად ილუსტრირებული იყო რომანების მაგალითზე. მაგრამ აშკარაა, რომ ის გამოდგება აგრეთვე დრამისთვისაც, თუ გავითვალისწინებთ, რომ დრამაც ლიტერატურული ნაწარმოებია. მეოთხე და ბოლო დებულება „მეტაფიზიკური თავისებურებების“ შესახებ განხილული იყო მჭიდრო კავშირში „სამყაროსთან“, როგორც „ცხოვრებასთან მიმართების ან დამოკიდებულების“, ანდა სამყაროს „ატმოსფეროს“ ეკვივალენტი; მაგრამ ამ თვისებებს დავუბრუნდებით და დეტალურად განვიხილავთ იმ თავში, რომელიც შეფასებას ეძღვნება.

თავი მარვიდმეტა

ლიტერატურული ჟანრები

*

რა არის ლიტერატურა? პოემების, პიესების და რომანების ერთობლიობა, რომლებსაც საერთო სახელი აერთიანებს? ასეთი ნომინალისტური პასუხი გასცა ამ კითხვას ჩვენს დროში, კერძოდ, კროჩემ.¹ ეს თვალსაზრისი, ერთი მხრივ, რეაქციაა კლასიკური ავტორიტარიზმის უკიდურესობებზე; მეორე მხრივ, ის ჯეროვნად ვერ აფასებს ლიტერატურის ისტორიის ფაქტებს.

ლიტერატურული ჟანრი არაა, უბრალოდ, ფიქცია, რადგან ესთეტიკური პირობითობა, რომელიც ხორცშეხმულია ნაწარმოებში, აყალიბებს მის ჟანრს. ლიტერატურული ჟანრები შეიძლება „განვიხილოთ როგორც ინსტიტუციონალური იმპერატივი, რომელიც განსაზღვრავს მწერლის მანერას და თვითონაც განისაზღვრება ამ მანერით“.² მილტონი, რომელიც ესოდენ პროგრესული იყო პოლიტიკისა და რწმენის საკითხებში, პოეზიაში ტრადიციონალისტი გახლდათ, და, ვ.პ. კერის მოხდენილი გამოთქმით, „ვერ უღალატა ეპოსის ჟანრს“; მან თავადაც იცოდა, „რომელია ჭეშმარიტად ეპიკური პოემის კანონები, რომელი – დრამატული პოემისა, და რომელი – ლირიკულის“.³ მაგრამ, ამასთანავე, ისიც იცოდა, როგორ უნდა შეირჩეს, განივრცოს, ანდა გადაკეთდეს კლასიკური ფორმა; იცოდა, რა გზით შეიძლებოდა „ენეიდას“ „გაქრისტიანება“ ანდა „მილტონიზება“, ხოლო საკუთარი ცხოვრების შესახებ თხრობისას შეძლო ჩამოეყალიბებინა ებრაული ლეგენდა სამსონის შესახებ ბერძნული ტრაგედიის ფორმით.

ლიტერატურული ჟანრი — ესაა ინსტიტუტი, ისევე, როგორც ინსტიტუტებია ეკლესია, უნივერსიტეტი ანდა სახელმწიფო. ჟანრი არსებობს, მაგრამ არა ისე, როგორც არსებობს ცხოველი, სამლოცველო, ბიბლიოთეკა ან კაპიტოლიუმი, არამედ — როგორც დაწესებულება. ადამიანს შეუძლია იმოქმედოს, საკუთარი თავი გამოხატოს არსებული ინსტიტუტების მეშვეობით, ახლებიც შექმნას, ანდა მაქსიმალურ წარმატებას ისე მიაღწიოს, რომ არ

ლიტერატურის თეორია

გაიზიაროს ინსტიტუტის პოლიტიკა ან რიტუალები; ამას გარდა, პიროვნებას კიდევ შეუძლია ჯერ ჩაებას ასეთი ინსტიტუტების საქმიანობაში, შემდეგ კი გარდაქმნას ისინი.⁴

ჟანრების თეორია არის გარკვეული მონესრიგებულობა. მისი მეშვეობით შესაძლებელია ლიტერატურისა და ლიტერატურის ისტორიის კლასიფიცირება არა დროისა და ადგილის (პერიოდის ან ეროვნული ენის) მიხედვით, არამედ სპეციფიკური ლიტერატურული ტიპების ორგანიზაციისა თუ სტრუქტურის შესაბამისად.⁵ ნებისმიერი კრიტიკული ანდა შეფასებითი კვლევა (ისტორიულიდან განსხვავებით), გარკვეულწილად, ოპერირებს ამგვარი სტრუქტურებით. მაგალითად, ლექსის ანალიზი დამოკიდებულია გამოცდილებაზე, სულ ერთია, იქნება ეს აღწერითი თუ ნორმატიული გამოცდილება (თუმცა, რასაკვირველია, პიროვნების წარმოდგენა პოეზიის შესახებ გამუდმებით იცვლება, და ეს ხდება მისი იმ გამოცდილების საფუძველზე, რომელიც ემყარება მის შეხედულებებს ამა თუ იმ პოეტური ნაწარმოების შესახებ).

ხომ არ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ყოველი ნაწარმოები რომელიმე განსაზღვრულ ჟანრს ეკუთვნის? რამდენადაც ვიცით, ეს პრობლემა არ ნამოჭრილა არც ერთ დისკუსიაში. ჩვენ რომ გვევალეობდეს პასუხის გაცემა ბუნებრივი სამყაროს წეს-კანონთა ანალოგიურად, ცხადია, დადებით პასუხს გავცემდით, რადგან ადგილი ყველას მოეძებნება – გინდ ვეშაპი იყოს და გინდ — ღამურა; ამავე დროს, ჩვენ ვაღიარებთ იმ არსებათა რეალობას, რომლებიც ჩაითვლებიან ერთი სამყაროდან მეორეში გარდამავალ ელემენტებად. ამიტომ საკითხი სხვაგვარად უნდა დავსვათ, ანუ კიდევ უფრო უნდა დავაკონკრეტოთ ჩვენი კითხვა: შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ ყოველი ნაწარმოები საკმაოდ ახლო ლიტერატურულ კავშირშია სხვა ნაწარმოებთან, იმდენად ახლოს, რომ მის შესწავლას ეხმარება სხვა ნაწარმოებთა კვლევა? და თუ ასეა, როგორ განსაზღვრავს „ჩანაფიქრი“ ჟანრს? მიეკუთვნება თუ არა ინიციატივა ნოვატორებს? ან, იქნებ, ის ვეტერანთა მხრივ მომდინარეობს?⁶

განსაზღვრულია თუ არა ჟანრები ერთხელ და სამუდამოდ? ვფიქრობთ, რომ არა. ახალი ნაწარმოებები აფართოებენ ჟანრის საზღვრებს. აბა, დავაკვირდეთ „ტრისტრამ შენდის“ და „ულისეს“ ზემოქმედებას რომანის თეორიაზე. როდესაც მილტონი წერდა „დაკარგულ სამოთხეს“, მისი წარმოდგენით, ეს პოემა ჟანრული

ნიშან-თვისებების მხრივ ემთხვეოდა „ილიადასა“ და „ენეიდას“; მაგრამ ჩვენ უმალ განვასხვავებთ ზეპირსიტყვიერ ეპოსს ლიტერატურული საგან და არა აქვს მნიშვნელობა, მივიჩნივეთ „ილიადას“ ზეპირ ეპოსად თუ არა. უნდა ვიფიქროთ, რომ მიღწეონი არ ეცდებოდა იმის მტკიცებას, რომ „ფერიათა დედოფალი“ ეპოსი იყო, თუმც კი დაწერილი იმ პერიოდში, როდესაც ჯერ კიდევ არ აცალკევებენ ერთმანეთისაგან ეპოსსა და სატრფიალო romance-ს, ხოლო ეპოსის ალეგორიულ პერსონაჟს დომინანტური როლი ეკისრებოდა; ამის მიუხედავად, სპენსერს, ცხადია, მაინც მიაჩნდა, რომ პოემას ჰომეროსის სტილით წერდა.

უეჭველია, რომ ყოველგვარი კრიტიკული მიდგომის შედეგია ახალი გვარეობრივი რგოლის, ახალი ჟანრული მოდელის აღმოჩენა: ასე მაგალითად, ემპსონი პასტორალებად მიიჩნევს შემდეგ ნაწარმოებებს: „როგორ მოგვწონებათ“, „სამაგროშიანი ოპერა“ და „ალისა საოცრებათა ქვეყანაში“, ხოლო „ძმები კარამა-ზოვები“ გატოლებულია დეტექტიურ ნაწარმოებებთან.

არისტოტელემ და ჰორაციუსმა საფუძველი ჩაუყარეს ჟანრის თეორიას. სწორედ მათ დავესესხეთ გვარებად (ტრაგედია და ეპოსი) დაყოფას. მაგრამ, არისტოტელემ განახორციელა ლიტერატურის უფრო ფუნდამენტური დაყოფაც — დრამად, ეპოსად და ლირიკად. თანამედროვე ლიტერატურული თეორიების უმეტესობა უფრო საიმისოდ არის მომართული, რომ გააქარწყლოს პროზა-პოეზიის სხვაობა, ბელეტრისტიკა (Dichtung) წარმოადგინოს პროზის (რომანი, მოთხრობა, ეპოსი), დრამის (პროზად ან ლექსად ნაწარმად) და პოეზიის (აქცენტი კეთდება ისეთ ტიპზე, რომელიც შეესაბამება ანტიკური „ლირიკული პოეზიის“ ცნებას) სახით.

ვიეტორი სამართლიანად გვთავაზობს, ტერმინი „ჟანრი“ არ გამოვიყენოთ ამ სამი მეტ-ნაკლებად ძირითადი კატეგორიისა და ისტორიულად განვითარებული სახეობების (ტრაგედია ან კომედია) მიმართ;⁷ ამ უკანასკნელთა მიმართ, ანუ ისტორიულად განვითარებული სახეობების შემთხვევაში, მისი აზრი მისაღებია. რაც შეეხება ძირითად კატეგორიებს, მათი აღსანიშნავი ტერმინის განსაზღვრა რთულია და, ალბათ, არც არის საჭირო.⁸ პლატონმა და არისტოტელემ უკვე გამოყვეს ეს სამი მთავარი კატეგორია „ბადვის სახეობის“ (ანუ რეპრეზენტაციის მანერის) შესაბამისად: ლირიკული პოეზია — ესაა თვით პოეტის „ხმა“;

ლიტერატურის თეორია

ეპიკურ პოეზიაში (ანდა რომანში) ავტორი ნაწილობრივ მეტყველებს თვითონ, როგორც მთხრობელი, ნაწილობრივ კი უშუალოდ ალაპარაკებს საკუთარ პერსონაჟებს (ესაა შერეული ნარატივი): რაც შეეხება დრამას, აქ პოეტი იმალება მოქმედ პირთა მიღმა.⁹

არაერთხელ უცდიათ, ეჩვენებინათ ამ სამი გვარეობრივი კატეგორიის ფუნდამენტური ბუნება, გამოეყვინათ, როგორ განსხვავდება ერთმანეთისგან პროზა, დრამა და პოეზია დროის თვალსაზრისით, ლინგვისტური მორფოლოგიის თვალსაზრისით. მსგავსი დებულებები ჩამოაყალიბა ჯერ კიდევ ჰობსმა თავის წერილში დავენანტისადმი; მან სამყარო დაყო სამეფო კარად, ქალაქად, სოფლად და, შესაბამისად აღმოაჩინა პოეზიის შესატყვისი სამი ძირითადი ტიპი: საგმირო (ეპოსი და ტრაგედია), სქომატური (სატირა და კომედია), და პასტორალური.¹⁰ ნიჭიერი ინგლისელი კრიტიკოსი, ე.ს. დალასი, რომელიც იცნობდა შლეგელის და კოლერიჯის¹¹ კრიტიკულ ნაშრომებს, ასახელებს პოეზიის სამ ძირითად ტიპს: ესენია „პიესა, ზღაპარი, სიმღერა“ და გვთავაზობს უფრო გერმანული, ვიდრე ინგლისური ტრადიციების თანახმად შემუშავებულ სქემათა სერიებს. დალასის აზრით, დრამა მეორე პირია, ანმყო დრო; ეპოსი მესამე პირია, ნამყო; ხოლო ლირიკული პოეზია მხოლოდითი რიცხვის პირველი პირია, მომავალი. აღსანიშნავია, რომ ჯონ ერსკინმა, რომელმაც 1912 წელს გამოაქვეყნა პოეტური „ტემპერამენტის“ ძირითადი ლიტერატურული ტიპების ინტერპრეტაციისადმი მიძღვნილი ნაშრომი, დაასკვნა, რომ ლირიკა ანმყოს გამოხატავს, მაგრამ ტრაგედიაში წარმოჩნდება ადამიანის (რომლის ბედი მისი ხასიათიდან გამომდინარეობს) მიერ წარსულში ჩადენილი ცოდვების გამოსყიდვა, ხოლო ეპოსი — ესაა ერების თუ რასების ხვედრი. მცდარია ერსკინის დასკვნა იმასთან დაკავშირებით, რომ დრამა გამოხატავს წარსულს, ხოლო ეპოსი — მომავალს.¹²

თავისი ფორმით და შინაარსით, ერსკინის ეტიკურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია რამდენადმე წააგავს რუსი ფორმალისტების ცდებს, რომლებსაც — როგორც ამას აკეთებდა რომან იაკობსონი — სურთ აჩვენონ შესაბამისობა ენის დაფიქსირებულ გრამატიკულ სტრუქტურასა, და ლიტერატურულ სახეობებს შორის. იაკობსონი აცხადებს, რომ ლირიკული პოეზია „არის მხოლოდითი რიცხვის პირველი პირი, ანმყო დრო, მაშინ როდესაც

ეპოსი – ნარსული დროის მესამე პირია“ (ეპიკური მთხრობლის „მე“ მოცემულ შემთხვევაში შეესაბამება მესამე პირს — „dieses objektivierte Ich“)¹³.

ძირითადი ლიტერატურული კატეგორიების ამგვარი კვლევები, რომლებიც, ერთი მხრივ, აკავშირებენ მათ ლინგვისტურ მორფოლოგიასთან, ხოლო მეორე მხრივ – მსოფლმხედველობრივ სფეროებთან, მიუხედავად მათი მიმზიდველობისა, იშვიათად განაპირობებს ობიექტურ შედეგებს. კვლავინდებურად გაურკვეველია, მართლაც ფუნდამენტურია თუ არა ეს სამი კატეგორია, თუნდაც შემადგენელი ნაწილების სხვაგვარი კომბინირების შემთხვევაში.

ერთ-ერთი სირთულე უკავშირდება იმ ფაქტს, რომ ამჟამად დრამა სხვა მდგომარეობაშია, ვიდრე ეპოსი (რომანი) და ლირიკა. არისტოტელესთვის და ბერძენისათვის საზოგადოებრივი, ან თუნდაც ზეპირი შესრულება უკვე ნიშნავდა ეპოსს: ჰომეროსის პოეზიას წარმოსთქვამდა რაფსოდი, მაგალითად, იონი. ელეგიურ და იამბიკურ პოეზიას აკომპანემენტს ფლეიტა უწევდა, ხოლო მელიკურ პოეზიას – ქნარი. დღესდღეობით, უმეტეს შემთხვევაში, მკითხველი თვალით კითხულობს პოეზიას და რომანებს.¹⁴ მაგრამ დრამა ახლაც, ისევე, როგორც ეს იყო ბერძენთა ეპოქაში, წარმოადგენს შერეულ ხელოვნებას, რომლის საფუძველს რასაკვირველია, მაინც ლიტერატურა წარმოადგენს, მაგრამ ამავე დროს, ის მოიცავს, აგრეთვე, „სპექტაკლს“, რადგან იყენებს მსახიობთა ოსტატობას, პიესის რეჟისორის უნარს, კოსტიუმერის და ელექტრიკოსის ხელობას.¹⁵

თუკი ასეთი სირთულის თავიდან ასაცილებლად სამივე ძირითად კატეგორიას დავიყვანთ ჩვეულებრივ ლიტერატურულობამდე, მაშინ როგორ უნდა განვასხვავოთ ერთ-მანეთისგან პიესა და მოთხრობა? ბოლო ხანებში ამერიკული მოთხრობა (მაგ. ჰემინგუეის „მკვლელები“) ცდილობს იყოს ობიექტური და, როგორც პიესა-მოთხრობა — თითქმის მთლიანად დიალოგიზებული. მაგრამ როდესაც საქმე გვაქვს ტრადიციულ რომანთან, მასში, ეპოსის მსგავსად, თხრობის გარდა, შერეულია კიდევ დიალოგი ანდა უშუალო პრეზენტაცია; ჟანრის პრობლემის სხვა მკვლევრებთან ერთად, სკალიგერმა უმაღლეს ჟანრად აღიარა ეპოსი, ნაწილობრივ იმის გამო, რომ ის ყველა დანარ-

ლიტერატურის თეორია

ჩენს მოიცავს. ვინაიდან ეპოსი და რომანი წარმოადგენენ რთულ ფორმებს, ამიტომ პირველადი სახეობების დასადგენად უნდა „გავათავისუფლოთ“ მათი შემადგენელი ნაწილები და დავარქვათ მათ „პირდაპირი თხრობა“ და „დიალოგით მოწოდებული თხრობა“ (ანუ საკითხავად განკუთვნილი დრამა); ამ შემთხვევაში, ჩვენი სამი ძირითადი ელემენტი იქნება თხრობა, დიალოგი და სიმღერა. შესაძლოა, ამგვარად განწმენდილი, გამარტივებული სახით, ისინი უფრო „პირველადია“, ვიდრე, მაგალითად, „აღწერა, ექსპოზიცია და თხრობა“?¹⁶

განვიხილოთ რა „პირველადი“ ფორმები, ანუ პოეზია, რომანი და დრამა, მივუბრუნდეთ მათ ამოსავალ სახეობებს: მეთვრამეტე საუკუნის კრიტიკოსი თომას ჰენკინსი წერს, რომ ინგლისური დრამის ნაირსახეობები იყო „მისტერია, მორალიტე, ტრაგედია და კომედია“. მეთვრამეტე საუკუნეში პროზა წარმოადგენილი იყო რომანით და *romance*-ით (სატრფიალო რომანი). ჩვენი აზრით, მეორე კატეგორიის ჯგუფების სწორედ ასეთ ნაირსახეობებს უნდა ვწოდოთ ჟანრები.

მეჩვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნეები ის ხანაა, როდესაც ჟანრებს სერიოზულად განიხილავდნენ; კრიტიკოსებს ეჭვი არ შეაქვთ ჟანრის ცნებაში, მათთვის ჟანრი — რეალობა.¹⁷ ის, რომ არსებობს სხვადასხვაგვარი ჟანრები და არ შეიძლება მათი აღრევა, კლასიციზტური რწმენის დოგმატი გახლავთ. მაგრამ თუ გადავხედავთ კლასიციზტურ კრიტიკას, რათა გავერკვეთ, როგორ განსაზღვრავენ ჟანრს ამ კატეგორიის კრიტიკოსები, რა მეთოდით ხელმძღვანელობენ, როცა უნდათ განასხვავონ ჟანრები ერთიმეორისაგან, დავრწმუნდებით, რომ ძალზე ცოტა რამ არის მათ მსჯელობაში თანმიმდევრული და საერთოდ, რაციონალური განსაზღვრის საჭიროებაც კი ცუდად აქვთ გააზრებული. მაგალითად, ბუალოს კანონი მოიცავს პასტორალს, ელეგიას, ოდას, ეპიგრამას, სატირას, ტრაგედიას, კომედიას და ეპოსს; მაგრამ ბუალო არ განსაზღვრავს ამ ტიპოლოგიის საფუძველს (იქნებ იმიტომ, რომ, მისი აზრით, ესაა ისტორიული ტიპოლოგია და არა რაციონალისტური კონსტრუქცია). რით განსხვავდებიან ეს ჟანრები — შინაარსით, სტრუქტურით, სალექსო საზომით, სიდიდით, ემოციური ტონით, *Weltanschauung*-ით, თუ აუდიტორიით? ამაზე პასუხის გაცემა შეუძლებელია. თუმცა, ბევრი კლასი-

ცისტისთვის ჟანრების მთელი ცნება, თავისთავად, იმდენად აშკარაა, რომ გამორიცხავს რაიმე პრობლემის არსებობას. ჰიუ ბლერი („რიტორიკა და ბელეტრისტიკა“, 1793) რამდენიმე თავს უძღვნის ძირითად ჟანრებს, მაგრამ მათში არ მოიძებნა ადგილი, ზოგადად, ჟანრთა თეორიის, არაა განსაზღვრული ლიტერატურული კლასიფიკაციის პრინციპები. ჟანრების შერჩევაც არაა დასაბუთებული მეთოდოლოგიური ან სხვა რომელიმე თვალსაზრისით. მათი უმეტესობა კვლავ ბერძნებს უკავშირდება, თუმცა, ეს ყველაზე არ ითქმის: ავტორი მსჯელობს „აღწერითი პოეზიაზე“, რომელშიც „შეიძლება წარმოჩნდეს გენიის უკიდურესი დინამიკურობა“; აქ ის არ გულისხმობს „რაიმე კონკრეტულ კატეგორიას ანდა კომპოზიციის ფორმას“, თუმცა, არსებობდა „დიდაქტიკური პოემის“ ისეთი ნიმუშები, როგორებიცაა *“De rerum natura”* ანდა „ესე ადამიანზე“. „აღწერითი პოეზიიდან“ ბლერი გადადის „ებრაულ პოეზიაზე“, რომელიც, მისი აზრით, წარმოაჩენს „გარდასულ დროთა და პირისაგან მიწისა აღგვილი ხალხის გემოვნებას“; ამასთან, ბლერი თითქოს ვერც ამჩნევს იმას, რომ ესაა აღმოსავლური პოეზიის ნიმუში, იმ პოეზიისა, სრულიად რომ არ ჰგავს გაბატონებულ ბერძნულ-რომაულ-ფრანგულ ტრადიციას. შემდგომ ბლერი იწყებს მსჯელობას იმაზე, რასაც ის სავსებით ორთოდოქსულად უწოდებს „ეპიკური და დრამატული პოეზიის უმაღლეს სახეობებს“; თუმცა, უფრო მართებული იქნებოდა, ამ უკანასკნელისთვის „ტრაგედია“ ეწოდებინა.

კლასიციზტური თეორია არ განმარტავს, არ ავითარებს და არც იცავს ჟანრების დოქტრინას, ასეთივეა მისი დამოკიდებულება ლიტერატურის დიფერენციაციის საფუძვლის მიმართ. მისი ყურადღების ცენტრშია ისეთი საკითხები, როგორებიცაა ჟანრის სინმინდე, მისი არსებობის ხანგრძლივობა და ახალი ჟანრების გამოვლენა.

ვინაიდან ისტორიული თვალსაზრისით, კლასიციზმი იყო ავტორიტარიზმისა და რაციონალიზმის ნარევი, ის კონსერვატიულობას იჩენდა ლიტერატურული კლასიფიკაციის საკითხების განხილვისას. კლასიციზტური შეხედულებები უმეტესწილად ემყარებოდა ანტიკურ ესთეტიკას და, ძირითადად, ეხებოდა პოეტური ჟანრების კლასიფიკაციას. მაგრამ უკვე ბუალო აღიარებს სონეტს და მადრიგალს, ხოლო ჯონსონი ხოტბას ასხამს დენჰემს, რომელმაც თავის ნაწარმოებში - „კუპერის მთა“, შემოიტანა „პოე-

ლიტერატურის თეორია

ზიის ახალი სისტემა“, „პოეზია, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს რეგიონალური“; მას, აგრეთვე, მიაჩნია, რომ ტომსონის „წელიწადის დრონი“ არის „ახალი ტიპის პოეზია“ და რომ აქ „მსჯელობისა და აზრების გამოხატვის მანერა ორიგინალურობით გამოირჩევა“.

კლასიკური ფრანგული ტრაგედიის მომხრეები ქადაგებდნენ ჟანრის სინამდის და უპირისპირებდნენ მას ელისაბედის ხანის ტრაგედიებს, სადაც დაშვებული იყო კომიკური სცენები (მესაფლავენი „ჰამლეტი“, მთვრალი მსახური „მაკბეტი“). ესაა ჰორაციუსისეული თვალსაზრისის „მიმდევარი“ თეორია, თუ ის დოგმატურია, ხოლო როდესაც მასში გაისმის მონოდება გამოცდილებისა და განათლებული ჰედონიზმისაკენ, მაშინ ის არის-ტოტელესეული შეხედულების დამადასტურებელ დოქტრინას წარმოადგენს. არსიტოტელეს სიტყვებით, „ტრაგედიამ უნდა გამოიწვიოს არა შემთხვევითი სიამოვნება, არამედ სიამოვნება, რომელიც შეესაბამება მას.“¹⁸

ჟანრების იერარქია ნაწილობრივ განისაზღვრება ჰედონისტური თვალსაზრისით: მაგრამ კლასიკურ ნიმუშებში ნაწარმოებით გამოწვეული სიამოვნება არ უნდა გავიაროთ რაოდენობრივად, ანუ ემოციის ინტენსივობის მხრივ ან მკითხველთა თუ მსმენელთა რაოდენობის თვალსაზრისით; იერარქიული სტრუქტურის პრინციპი ერთდროულად განისაზღვრება რამდენიმე ფაქტორით. ესენია: სოციალური, მორალური, ესთეტიკური, ჰედონისტური და ტრადიციული ფაქტორები. გასათვალისწინებელია ლიტერატურული ნაწარმოების ზომა: მცირე ჟანრები, მაგალითად, სონეტი ან ოდა, ვერ გაუტოლდება ეპოსს ანდა ტრაგედიას. მილტონის „მცირე ზომის“ ლექსები განეკუთვნება დაბალ ჟანრებს (სონეტი, კანცონა თუ მასკა); მისი „უმთავრესი“ ნაწარმოებებიდან ერთი „ჭეშმარიტი“ ტრაგედიაა, ორი კი — ეპიკური პოემები. რაოდენობრივი თვალსაზრისით, ამ ორი „მაღალი“ ჟანრიდან „უმაღლესია“ ეპოსი. ამასთან, ყოყმანის შემდეგ და საკუთარი შეხედულებების საპირისპიროდ, არისტოტელემ პირველი ადგილი მიაკუთვნა ტრაგედიას. აღორძინების ხანის კრიტიკოსებმა მეტი თანმიმდევრულობა გამოიჩინეს, და უპირატესობა ეპოსს მიანიჭეს. კლასიციზმის ეპოქაში ეს საკითხი კვლავ საკამათოდ რჩებოდა, თუმცა, ჰობსი, დრაიდენი და ბლერი აღიარებდნენ, რომ ეპოსიც და ტრაგედიაც უმაღლეს ჟანრებად უნდა ჩაითვალოს.

ახლა განვიხილოთ სხვა ლიტერატურული ნაწარმოებები, რომლებიც განსხვავდება ერთმანეთისგან მხოლოდ სტროფული ფორმით და სალექსო საზომით. როგორ უნდა მოვახერხოთ სონეტის, რონდოს ან ბალადის კლასიფიკაცია? რას წარმოადგენენ ისინი – ჟანრებს, თუ ქვეჟანრებს? უკანასკნელ ხანებში ფრანგი და გერმანელი მწერლები მათ „ფიქსირებულ ფორმებად“ მოიხსენიებენ და არ მიაკუთვნებენ ჟანრებს. ამის მიუხედავად, ვიეტორი უშვებს გამონაკლისს, ყოველ შემთხვევაში, სონეტისთვის მაინც; ჩვენი აზრით, გამართლებული იქნებოდა მეტი გამონაკლისის დაშვება. მაგრამ აქ უკვე ტერმინოლოგიიდან გადავდივართ კრიტიკიუმის დეფინიციაზე: არსებობს თუ არა, საერთოდ, ისეთი ჟანრი, რომელსაც უწოდებენ „ოქტოსილაბურ ლექსს“, ანდა „დიპოდიურ ლექსს“? ჩვენ მზად ვართ, დადებითად ვუპასუხოთ ამ კითხვას, და აი, რატომ: თუ მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისურ პოეზიაში გვხვდება „ოქტავები“, ხოლო მეოცე საუკუნის დასაწყისში — „დიპოდიები“ და, ამასთან, ეს ორივე საზომი დაახასიათებელი არაა ინგლისური პოეზიისთვის მისი იამბური პენტამეტრით, ეს ნიშნავს, რომ ოქტავებით და დიპოდიებით დაწერილი ლექსების შემთხვევაში, მათი ინტონაციითა და ეთოსით¹⁹ საქმე არა გვაქვს უბრალოდ კლასიფიკაციასთან მეტრის საფუძველზე არამედ გაცილებით უფრო მრავალმნიშვნელოვან ფაქტთან, რომელსაც აქვს როგორც „შინაგანი“, ასევე „გარეგნული“ ფორმა.

ამიტომ ჟანრად უნდა მივიჩნიოთ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ჯგუფი, რომლებშიც თეორიულად ვლინდება როგორც გარეგნული (სპეციფიკური მეტრი ან სტრუქტურა), ასევე - შინაგანი (განწყობილება, ტონი, ჩანაფიქრი – ანუ თემა და აუდიტორია) ფორმა. საკმარის საფუძველად შეიძლება გამოდგეს ერთიც და მეორეც (შინაგანი ფორმისთვის – პასტორალი და სატირა, ხოლო გარეგნული ფორმისთვის – დიპოდიური ლექსი ანდა პინდარული ოდა); მაგრამ ასეთ შემთხვევაში კრიტიკის ამოცანად უნდა მივიჩნიოთ სხვა განზომილების მოძებნა და სქემისთვის მეტი დასრულებულობის მინიჭება.

ზოგჯერ გარეგნული ან შინაგანი ცვლილებები განაპირობებს ახალი ჟანრული კატეგორიების წარმოშობას: ინგლისურ (ისევე როგორც ბერძნულ ან რომაულ) პოეზიაში, „ელეგია“ იწერებოდა

ლიტერატურის თეორია

ელეგიური სტროფით ან დისტიქით; ამის მიუხედავად, ანტიკური ეპოქის მწერლები თავს არ იზღუდავდნენ მიცვალებულთა დატირებით, ასე არ იქცეოდნენ არც გრეის წინამორბედები – ჰამონდი და შეესტოუნი. მაგრამ გრეიმ დანერა თავისი „ელეგია“ საგმირო კატრენით, და არა კუპლეტებით, რის შემდეგაც ინგლისურ მწერლობაში ელეგია აღარ წარმოადგენს ინტიმურ ჟანრს, დანერილს შინაარსობრივად დასრულებული კუპლეტებით.

ჩვეულებრივ, უკანასკნელი ეპოქა, რომელსაც უკავშირებენ ჟანრთა ისტორიას, ესაა მეთვრამეტე საუკუნე, რადგან მომდევნო პერიოდებში ჟანრული კატეგორიები აღარ გამოირჩევა მკაფიო სტრუქტურით, ჟანრული მოდელები უმეტესწილად იშლება. ამგვარი თვალსაზრისი გამოთქმულია ფრანგულ და გერმანულ ენებზე შექმნილ გამოკვლევებში, რომლებიც ეძღვნება ჟანრის პრობლემებს. მათში მითითებულია ისიც, რომ 1840-1940 წლები, ლიტერატურული თვალსაზრისით, ანომალიას წარმოადგენს და რომ მომავალში უეტყველად უნდა დავუბრუნდეთ ისეთ მწერლობას, რომელიც ჟანრული ხასიათისა იქნება.

ამის მიუხედავად, მართებული იქნება განვაცხადოთ, რომ მეცხრამეტე საუკუნეში ჟანრების კონცეფციამ განიცადა ერთგვარი ცვლილებები, თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ეს ცნება საერთოდ ქრება (ყოველ შემთხვევაში, პრაქტიკულად ჟანრები ვერაფრით გაქრებოდა). აუდიტორიის შესამჩნევ ზრდასთან ერთად, მეცხრამეტე საუკუნეში ჟანრების რიცხვმაც იმატა, ხოლო გაიაფებულ ბეჭდვას ის მოჰყვა, რომ ეს ჟანრები ხანმოკლე აღმოჩნდა ან უფრო სწრაფად იცვლებოდა. მეცხრამეტე საუკუნეში და ჩვენს დროშიც „ჟანრის“ მდგომარეობა ისევე გართულდა, როგორც ეს დაემართა „პერიოდის“ ცნებას. ჩვენ მონმენი ვართ, რა სწრაფად იცვლება ლიტერატურული მოდა; ძველი ნახევარსაუკუნოვანი რიტმის ნაცვლად, დღესდღეობით ლიტერატურული თაობები ათ წელიწადში ერთხელ იცვლება, რის მაგალითადაც გამოდგება ამერიკული პოეზია, ვერლიბრის ხანა, ელიოტის ხანა, ოდენის ხანა. ამასთან, შესაძლებელია, რომ მომავალი კრიტიკოსების აზრით, სხვადასხვაგვარი თანამედროვე მიმდინარეობები საერთო მიმართულებისა და თვისებების მქონე აღმოჩნდეს (ისევე, როგორც ახლა ინგლისელ რომანტიკოსებად მივიჩნევთ ყველას ერთად – ბაირონს, უორდს-კორთს და შელის).²⁰

ჟანრის რა მაგალითებს იძლევა მეცხრამეტე საუკუნე? ვან ტიგემი და მასთან ერთად სხვები, მუდამ ახსენებენ ისტორიულ რომანს.²¹ მაშინ რა შეიძლება ითქვას „პოლიტიკურ რომანზე“ (რაც მ.ე. სპირის მონოგრაფიის თემაა)? და თუ არსებობს პოლიტიკური რომანი, მაშინ ხომ უნდა ვაღიაროთ არსებობაც სასულიერო რომანისა, რომელიც მოიცავს კომფტონ მაკენზის „რობერტ ელსზმირს“ და „საკურთხევის საფეხურებს“, „ბარჩესტერის კოშკთან“ და „სეილემის სამლოცველოსთან“ ერთად? მაგრამ პოლიტიკურ და სასულიერო რომანს აერთიანებს მხოლოდ შინაარსი, რაც წმინდა სოციოლოგიურ კლასიფიკაციაზე მეტყველებს. ამ საზს ჩვენ შეგვიძლია გაუთავებლად მივსდეთ: გავიხსენოთ რომანი ოქსფორდის მოძრაობის შესახებ, მასწავლებელთა აღწერა მეცხრამეტე საუკუნის რომანში, მეზღვაურები მეცხრამეტე საუკუნის რომანში და რომანები ზღვის შესახებ. რით გამოირჩევა ისტორიული რომანი? არა მარტო იმით, რომ მისი თემა ნაკლებად არის შეზღუდული (ანუ განხილვის საგანი შეიძლება იყოს მთლიანად წარსული და არა მხოლოდ მისი რაღაც ნაწილი), არამედ იმითაც, რომ ისტორიული რომანი განუყოფლად უკავშირდება რომანტიზმს და ნაციონალიზმს — წარსული მასში აისახება ახლებური დამოკიდებულების საფუძველზე. ჟანრის კიდევ უფრო თვალსაჩინო ნიმუშია გოტიკური რომანი, რომელსაც მეთვრამეტე საუკუნეში საფუძველი დაუდო „ოტრანტოს სასახლემ“ და რომელიც დღემდე ცოცხლობს. ეს არის პროზაული თხრობის ჟანრი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით: ის მოიცავს ნაწარმოებებს, რომლებსაც აერთიანებს არა მარტო განსაზღვრული შინაარსი თუ თემატიკა, არამედ — ფორმალური ხერხების და საშუალებების მთელი წყებაც (აღწერითი აქსესუარული და ნარატიული, მაგ., დანგრეული ციხე-დარბაზები, შუა საუკუნეების კათოლიკური ტრადიციის საშინელებები, იდუმალი პორტრეტები, საიდუმლო ტალანები, სადაც შეიძლება შეაღწიო კარის მოძრავი პანელების გავლით, მოტაცებები, მსხვერპლის ჩაკირვა კედელში, დევნა უდაბურ ტყეში). ამას გარდა, არსებობს კიდევ Kunstwollen, ესთეტიკური მიზანსწრაფვა, რომ მკითხველს გაუჩნდეს სიამოვნების მომგვრელი შიში და (გოტიკური რომანების ავტორები, ალბათ, იტყოდნენ, „თანაგრძნობა და შიში“).²²

საერთოდ, ჩვენი წარმოდგენა ჟანრის შესახებ გაცილებით მეტადაა განსაზღვრული გარეგნული ფორმით, ვიდრე — შინაგანით. ამიტომ ჟანრად ჩაითვლება უფრო ოქტავით დაწერილი „ჰუდობრასი“ და სონეტი, ვიდრე პოლიტიკური რომანი ან რომანი მუშების შესახებ: აქ ვგულისხმობთ „ლიტერატურულ“ ჟანრებს და არა კლასიფიკაციას შინაარსის მიხედვით, რომელიც შეიძლება მიესადაგოს არამხატვრულ პროზასაც. არისტოტელეს „პოეტიკა“, სადაც პოეზიის ძირითად გვარებად ეპოსი, დრამა და ლირიკული (მელიკური) პოეზია მოიხსენიება, ითვალისწინებს, აგრეთვე, გამოხატვის საშუალებათა ოპტიმალურ შესაბამისობას თითოეული მათგანისადმი: დრამა იმიტომ იქმნება იამბური ლექსით, რომ ის ყველაზე უფრო ახლოსაა სასაუბრო მეტყველებასთან, ხოლო ეპოსი მოითხოვს დაქტილურ ჰეგზამეტრს, რომელიც სრულიად არ ნააგავს ამგვარ მეტყველებას: „თუ ვინმე გადაწყვეტს დაწეროს ეპიკური პოემა რაიმე სხვა საზომით, ანდა რამდენიმე საზომით, ეს შეუსაბამო იქნება, რადგან საგმირო მეტრი ყველაზე უფრო დიდებული და მაღალფარდოვანია, ამიტომ ის ყველაზე უფრო ადვილად ითვისებს ნასესხებ სიტყვებს, მეტაფორებს თუ ორნამენტებს.“²³

„ფორმის“ მომდევნო დონე — „მეტრისა“ და „სტროფის“ შემდგომ, „კომპოზიცია“ უნდა იყოს (მაგ., სიუჟეტის ორგანიზაციის განსაკუთრებული ტიპი): სხვადასხვაგვარი კომპოზიციური ხერხების გამოყენებით ტრადიციულად (იგულისხმება ძველი ბერძნული ტრაგედია) განისაზღვრება განსხვავება ეპოსსა და ტრაგედიას შორის (დაწყებული *in medias res*-ით, ტრაგედიის „პერიპეტით“ და ერთობების პრინციპით). მაგრამ „კლასიკურ ხერხთაგან“ ყველა როდია სტრუქტურული: საბრძოლო სცენები და საიქიოში ჩასვლა ახასიათებს ნაწარმოებს მისი შინაარსის ან თემის თვალსაზრისით. მეთვრამეტე საუკუნის შემდგომ მწერლობაში ძნელია ამ დონის ლოკალიზაცია, „კარგად გაკეთებული პიესების“ და დეტექტიური რომანის გარდა (მკვლელობის საიდუმლოთი), სადაც კომპოზიციური ხერხი თვით სიუჟეტის საფუძველს წარმოადგენს. მაგრამ მოთხრობის ჩეხოვისეულ ტრადიციაშიც არსებობს ორგანიზაცია, სტრუქტურა, თუმცა ის უფრო „თავისუფალია“, ვიდრე პოს ან ო.ჰენრის ნაწარმოებებში.²⁴

ჟანრის თეორიით დაინტერესებულმა მეცნიერებმა უნდა გაითვალისწინონ, რომ „კლასიციზტური“ მიდგომა განსხვავდება

თანამედროვე მიდგომისგან. კლასიციზტური თეორია მარეგულირებელი და დირექტიულია, მაგრამ მისი „წესები“ არ უნდა ჩავთვალოთ უაზრო ავტორიტარიზმად, რასაც მას ჯერ კიდევ მიაწერენ. კლასიციზტური თეორია აღიარებს, რომ ჟანრები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან როგორც თავიანთი ბუნებით, ისე ასახვის საგნის მიხედვით; ამასთან, დაუშვებელია ჟანრების აღრევა. ეს არის „ჟანრის სინმინდის“ ანუ „genre tranche“-ის ცნობილი დოქტრინა.²⁵ მიუხედავად იმისა, რომ არ განხორციელებულა ამ დოქტრინის თანამიმდევრული გააზრება, მან მაინც წამოაყენა გარკვეული ესთეტიკური პრინციპი (ისე, რომ არ შემოიფარგლა მხოლოდ კასტური განმასხვავებელი ნიშნების გამოყოფით): ეს იყო მოწოდება, რომ მკაცრად ყოფილიყო დაცული ინტონაცია, სტილის სინმინდე და „სისადავე“, ერთიანი ემოციური წყობა (მაგალითად, საშინელი და სასაცილო), სიუჟეტური და თემატური ერთიანობა. ეს დოქტრინა ითვალისწინებდა აგრეთვე ჟანრული საშუალებების შეუთავსებლობას — ხელოვნების ყოველ სახეობას აქვს თავისი შესაძლებლობანი და საკუთარი საშუალებები: რატომ უნდა ესწრაფვოდეს პოეზია „ფერწერულობას“ ან „მუსიკალობას“, ანდა რატომ უნდა მოვთხოვოთ მუსიკას, რომ აღწერი-თი ან სცენური იყოს? „ესთეტიკური სინმინდის“ პრინციპის გათვალისწინებით, სიმფონია უფრო „წმინდა“ აღმოჩნდება, ვიდრე ოპერა ან ორატორია (რომლებშიც გამოიყენება გუნდიც იყოს და ორკესტრიც), სიმებიანი კვარტეტი კი — კიდევ უფრო წმინდა (ვინაიდან ის იფარგლება მხოლოდ ერთ საორკესტრო ანსამბლით და არ იყენებს ხის ინსტრუმენტებს, სპილენძის სასულე ინსტრუმენტებს და დასარტყამ ინსტრუმენტებს).

კლასიციზმის თეორიას ჰქონდა აგრეთვე თავისი ჟანრების სოციალური დიფერენციაცია. ეპოსი და ტრაგედია ასახავდა მეფისა და თავადაზნაურობის ცხოვრებას, კომედია — საშუალო კლასის (ქალაქელების, ბურჟუაზიის) ყოფას, ხოლო სატირისა და ფარსის პერსონაჟები იყვნენ მდაბიონი. მოქმედ პირებს შორის ასეთი მკვეთრი სხვაობა შეესატყვისება ყოველ ტიპს. აქედან გამომდინარეობს მოქმედ პირთა განაწილება დრამაში მათი რანგის მიხედვით, რაც „დეკორუმის“ დოქტრინით იყო ნაპარნახევი, აგრეთვე — მეტყველებითი დახასიათების სტილისტური სახესხვაობები: სტილი და მეტყველება იყოფა მაღალ, შუალედურ

ლიტერატურის თეორია

და დაბალ დონეებად.²⁶ მას აგრეთვე ჰქონდა საკუთარი კატეგორიების იერარქია, რომლის ელემენტებს წარმოადგენდა არა უბრალოდ მოქმედ პირთა რანგი და ნაწარმოების სტილი, არამედ — ნაწარმოების ზომა ან მოცულობა (ჩანაფიქრის უფრო სრულად განხორციელების უნარი), აგრეთვე — გადასაწყვეტი პრობლემების მნიშვნელობა.

„გენეალოგიის“ (ასე უწოდებს ვან ტიგემი ჩვენს კვლევას)²⁷ თანამედროვე მომხრე ნამდვილად მოინდომებს, რომ შეისწავლოს ჟანრების კლასიციკსტური დოქტრინა, შემდეგ კი იგრძნობს მის გარკვეულ არათანმიმდევრულობას (ესთეტიკის თვალსაზრისით). ამ არათანმიმდევრულობის მიზეზები ჩვენ ნაწილობრივ განვმარტეთ ჟანრების „სინმინდის“ შესახებ საუბრისას. მაგრამ „გენეალოგიის“ პრინციპი არ დაიყვანება ერთ რომელიმე ტრადიციაზე ან დოქტრინაზე. კლასიციზმისთვის მიუღებელი იყო სხვა ესთეტიკური სისტემები, ჟანრები და ფორმები. ნაცვლად იმისა, რომ ელიარებინა გოტიკური კათედრალი როგორც ბერძნულ ტაძართან შედარებით უფრო რთული „ფორმა“, იგი მასში მხოლოდ უფორმოებას ხედავდა. იგივე ვრცელდებაუნდა ითქვას ჟანრების შესახებ. ყოველ „კულტურას“ აქვს თავისი ჟანრები, იქნება ეს ჩინური, არაბული თუ ირლანდიური კულტურები; არსებობს პრიმიტიული ზეპირსიტყვიერი „ჟანრები“. შუა საუკუნეების მწერლობამ წარმოშვა უამრავი ჟანრი.²⁸ ამიტომ ვერ ვიტყვით, რომ მართებულია მხოლოდ ბერძნულ-რომაული კლასიფიკაცია. არც იმის საჭიროებაა, რომ დავიცვათ — თავისი ბერძნულ-რომაული ფორმით — ჟანრის სინმინდის დოქტრინა, რომელიც მიესადაგება ესთეტიკური ხედვის მხოლოდ ერთ ტიპს.

ჟანრის თანამედროვე თეორია ამკარად აღწერილია. ის არ ზღუდავს შესაძლებელი კატეგორიების რაოდენობას, და არც ნებსებს კარნახობს ავტორებს. ეს თეორია აღიარებს, რომ დასაშვებია ტრადიციული ჟანრების „შერევა“ და ახალი ტიპის (ტრაგიკომედიის მსგავსად) შექმნა, აგრეთვე — ჟანრების აგება ისეთ საფუძველზე, რომელიც მოიცავს როგორც „ურთიერთგამდირებას“, ისე „სინმინდეს“ (ჟანრი ინარმოება არა მარტო დანაწევრებით, არამედ — შეერთებითაც). ნაცვლად იმისა, რომ აქცენტი გაკეთდეს ჟანრებს შორის განსხვავებაზე და მათი საერთო მნიშვნელის ძიებით (რომანტიკოსთა იმ განცხადების საპირისპიროდ, რომლის

თანახმად, ყოველი „ორიგინალური გენიოსი“ და შემოქმედების ყოველი პროდუქტი უნიკალურია).

სიამოვნება, რომელსაც ადამიანს ანიჭებს ლიტერატურული ნაწარმოები, განპირობებულია სიახლით და, იმავედროულად, ნაცნობი ელემენტების ამოცნობით. მუსიკაში სონატის ფორმა და ფუგა წარმოადგენენ აშკარად ამოსაცნობ ფორმებს; დეტექტიური ფაბულის მქონე ნაწარმოებში ინტრიგა თანდათანობით იძაბება, სამხილები ერთ წერტილში იკვრება (როგორც ეს ხდება „ოიდიპოსში“). მთლიანად ნაცნობი და განმეორებადი სახე მოსაბეზრებელია; სრულიად ახალი რომანის ფორმა იქნება გაუგებარი და წარმოუდგენელიც კი. შეიძლება ითქვას, რომ ჟანრი წარმოადგენს ესთეტიკურ ხერხთა ჯამს, რომლებიც ხელმისაწვდომია მწერლისთვის და ცნობილია მკითხველისთვის. კარგი მწერალი ითვალისწინებს ჟანრის მოთხოვნებს, თან ნაწილობრივ აფართოებს ჟანრის საზღვრებს. საბოლოო ანგარიშით, დიდი მწერლები (შექსპირი და რასინი, მოლიერი და ჯონსონი, დიკენსი და დოსტოევსკი) არ ქმნიან ახალ ჟანრებს: ისინი იყენებდნენ სხვათა შექმნილ ფორმებს.

ჟანრების შესწავლა ღირებულია თუნდაც იმიტომ, რომ ყურადღებას ამახვილებს ლიტერატურის შინაგან განვითარებაზე, რასაც ჰენრი უელსმა „ლიტერატურული გენეტიკა“ უწოდა („ახალი და ძველი პოეტები“, 1940). რაოდენ მნიშვნელოვანიც უნდა იყოს გარეშე გარემოებათა ზემოქმედება ლიტერატურაზე, წიგნები განიცდიან, პირველ ყოვლისა, სხვა წიგნების გავლენას; წიგნებში ხდება სხვა წიგნების იმიტაცია, პაროდია და ტრანსფორმირება და ეს არაა განპირობებული, უბრალოდ, ქრონოლოგიური სიახლოვით. თანამედროვე ჟანრების განსაზღვრისთვის სჯობს განვიხილოთ ყველაზე გავლენიანი ავტორები და წიგნები: ელიოტი და ოდენი, პრუსტი და კაფკა.

ჟანრის თეორიასთან დაკავშირებით, გვინდა შევეხოთ რამდენიმე მნიშვნელოვან პრობლემას, რომლებიც ჯერ კიდევ არაა გადაჭრილი. ასეთია ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურის პრიმიტიული ჟანრების (ანუ ფოლკლორის) მიმართება მნიგნობრული ლიტერატურის ჟანრებთან. ერთ-ერთი რუსი ფორმალისტი, შკლოვსკი, მიიჩნევს, რომ ხელოვნების ახალი ფორმები სხვა არაფერია, თუ არა „დაბალი (ანუ სუბლიტერატურული) ჟანრების

უბრალო კანონიზაცია“. დოსტოევსკის ნაწარმოებები წარმოადგენ განდიდებულ დეტექტიურ რომანებს, რომანს á sensation, „პუშკინის ლირიკული ლექსები მომდინარეობს სააღბომო ლექსებთან, ბლოკისა – ბოშათა სიმღერებიდან, ხოლო მიაკოვსკისა – საგაზეთო-კარიკატურული პოეზიიდან“.²⁹ ბერტოლდ ბრეჰტი, ასევე ოდენი – შესაბამისად, გერმანულად და ინგლისურად – საგანგებოდ ცდილობდნენ, გადაექციათ პოპულარული პოეზია სერიოზულ ლიტერატურად. გარკვეულ თვალსაზრისად, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ლიტერატურას აუცილებლად სჭირდება მუდმივი თვითგანახლება მისი ერთგვარი „რეზერვარიზაციის“ მეშვეობით.³⁰ ანდრე ჟოლის თვალსაზრისით, რთული ლიტერატურული ფორმები ვითარდება უფრო მარტივი ფორმებიდან. ჟოლეს მიაჩნია, რომ ლეგენდა, საგა, მითი, ანდაზა, შემთხვევა, ზღაპარი, ხუმრობა წარმოადგენენ იმ პრიმიტიულ ელემენტარულ ჟანრებს, რომლებიც ყველა რთული ჟანრის საფუძველი ძვეს.³¹ რომანის ისტორია ამგვარი განვითარების მაგალითია: „ჰამელას“, „ტომ ჯონსის“ და „ტრისტრამ შენდის“ „მომნიფებული“ ფორმები ემყარება „einfache Formen“-ს: წერილებს, დღიურს, მოგზაურობის აღწერას (ანდა „წარმოსახულ მოგზაურობას“), მეშუარებს, მეჩვიდმეტე საუკუნის „დახასიათებებს“, აგრეთვე — სასცენო კომედიას, ეპოსს და სათავგადასავლო რომანს.

მეორე საკითხია ჟანრული განვითარების უწყვეტობა. ცნობილია, რომ ბრუნეტიერმა დათვური სამსახური გაუწია „გენეალოგიას“ თავისი კვაზიბიოლოგიური „ევილუციური“ თეორიით. მან გამოიტანა მეტად მოულოდნელი დასკვნა, რომ მეჩვიდმეტე საუკუნის ორატორულმა ხელოვნებამ უშუალო ზეგავლენა მოახდინა (ქრონოლოგიური სიშორის მიუხედავად) მეცხრამეტე საუკუნის ლირიკულ პოეზიაზე.³² ეს დასკვნა (პარალელად გამოდგება ის კავშირი, რომელიც, ვან ტიგემის შეხედულებით, არსებობს ჰომეროსის ეპოსსა და უოლტერ სკოტის „უევერლის“ შორის, შუა საუკუნეების გალექსილ რომანსა და თანამედროვე ფსიქოლოგიურ რომანს შორის, დროსა და სივრცეში დაშორებულ ნაწარმოებებს შორის) ეფუძნება ანალოგიას ავტორისა და მკითხველის მდგომარეობასთან – რომლებიც ყოველთვის როდი არიან თანამედროვენი („quelques tendances premordiales“). მაგრამ ვან ტიგემი აღნიშნავს ამგვარი ანალოგიების შეუძლებლობის შესახებ, რადგან, მისი აზრით, შედარება

არ ხორციელდება „ლიტერატურული ჟანრების ჩარჩოებში, ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით“ - „les genres littéraires – proprement dits“.³³ ცხადაა, ჟანრული განვითარების თანმიმდევრულობის გამოვლენა შესაძლებელი იქნება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მის ყოველ ეტაპზე დასაბუთებული იქნება ჟანრისადმი „ერთგულება“. წარმოადგენს თუ არა ტრაგედია ერთ ჟანრს? ჩვენ ვაღიარებთ, რომ ტრაგედიას აქვს პერიოდები და ეროვნული ფორმები: ბერძნული ტრაგედია, ელისაბედის ხანის, კლასიკური ფრანგული და მეცხრამეტე საუკუნის გერმანული ტრაგედია. როგორ აღვიქვათ ისინი? როგორც მრავალი ცალკეული ჟანრი თუ, როგორც ერთი ჟანრის ტიპები და ნაირსახეობები? როგორც ჩანს, პასუხი, ნაწილობრივ მაინც, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რას შევარჩევთ ამოსავალ პრინციპად — კლასიკური ელინური ხანის ფორმალურ მემკვიდრეობითობას თუ შინაარსის იდეურ თავისებურებას. მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურის განხილვისას კიდევ უფრო ძნელია პასუხის გაცემა ამ კითხვაზე: რა შეიძლება ვთქვათ ჩეხოვის „აღუბლის ბაღზე“ და „თოლიაზე“, ანდა იბსენის „მოჩვენებებზე“, „როსმერსჰოლმზე“, „მშენებელ სოლნესზე“? უნდა მივიჩნიოთ თუ არა ისინი ტრაგედიებად? გამოხატვის საშუალება შეიცვალა და ლექსიდან პროზაზე გადაინაცვლა; ასევე შეიცვალა „ტრაგიკული გმირის“ ცნება.

ამ კითხვებს მივყავართ იმ საკითხთან, რომელიც ეხება ჟანრის ისტორიის ხასიათს. ერთი მხრივ, დავობენ იმაზე, რომ შეუძლებელია კრიტიკული ისტორიის შექმნა (რადგან შექსპირის ტრაგედიების ნორმად აღიარება იმას ნიშნავს, რომ სათანადოდ ვერ შევაფასებთ ძველბერძნულ და ფრანგულ ტრაგედიებს), ხოლო, მეორე მხრივ, ისტორია, რომელსაც არა აქვს ისტორიის ფილოსოფია, უბრალო ქრონიკად დარჩება.³⁴ ორივე პოზიცია თავისებურად სამართლიანია. პასუხად ის გვევლება, რომ ელისაბედის ხანის ტრაგედიის ისტორია უნდა იწერებოდეს როგორც შექსპირისკენ მიმართული განვითარება და მისგან დაწყებული დაღმასვლა; მაგრამ ტრაგედიის ისტორია ვალდებულია გამოიყენოს ორმაგი მეთოდი: შეიმუშავოს ტრაგედიის ზოგადი განსაზღვრა (საერთო მნიშვნელის ძიების მეთოდი) და, მეორე მხრივ, გამოავლინოს ქრონოლოგიური კავშირები ტრაგედიული ჟანრის ერთ სკოლასა და მოგვიანებით ჩამოყალიბებულ მეორე სკოლას შორის ერთი ქვეყნისა და ერთი ლიტერატურული მიმარ-

ლიტერატურის თეორია

თულების ფარგლებში; ამგვარად წარმოდგენილი ჟანრის ისტორია წარმოადგენს აგრეთვე ლიტერატურული პროცესის პერიოდიზაციის კრიტიკულ გადაზრებას (მაგ., ფრანგული ტრაგედია ჟოდელიდან რასინამდე და რასინიდან ვოლტერამდე).

ამჟამად, რომ ჟანრის თემა წინ სწევს ლიტერატურის ისტორიის, ლიტერატურული კრიტიკისა და მათი ურთიერთკავშირების ცენტრალურ საკითხებს. იგი განსაკუთრებულ ლიტერატურულ კონტექსტში სვამს იმ ფილოსოფიურ საკითხებს, როგორებიცაა ზოგადისა და ინდივიდუალურის, ერთეულისა და მრავლობითის ურთიერთმიმართება, უნივერსალიების არსი.

თავი მეთვრამეტე

შეფასება

*

მიზანშეწონილია, ერთმანეთისგან განვასხვავოთ ტერმინები „დაფასება“ და „შეფასება“. ისტორიის მთელ მანძილზე კაცობრიობამ იცოდა ზეპირსიტყვიერი და მნიგნობრული ლიტერატურის ფასი, დიდად იყო მისით დაინტერესებული და დადებითად მოიხსენიებდა. მაგრამ კრიტიკოსებმა და ფილოსოფოსებმა, რომლებსაც მართებთ, „შეაფასონ“ ლიტერატურა ან კონკრეტული ლიტერატურული ნაწარმოები, შეიძლება უარყოფითი ვერდიქტი გამოიტანონ. ნებისმიერ შემთხვევაში, ინტერესის განცდიდან გადავიდვართ განსჯის აქტზე. ნორმასთან მიმართების დადგენის, კრიტერიუმის გამოყენების და სხვა საგნებთან ან ინტერესებთან ნაწარმოების შედარების გზით ჩვენ განვსაზღვრავთ ამ მხატვრული ობიექტის ან ინტერესის რანგს.

თუ მოვინდომებთ დანვრილებით აღვწეროთ ადამიანის დამოკიდებულება ლიტერატურისადმი, გაგვიჭირდება ამ უკანასკნელის დეფინიცია. ის, რაც ამჟამად მოიხსენიება როგორც ლიტერატურა, ეტაპობრივად აღმოცენდა სინკრეტული ქმედებიდან, რომელიც მოიცავდა სიმღერას, ცეკვას და რელიგიურ რიტუალს. ხოლო თუ ვაპირებთ განვმარტოთ კაცობრიობის სიყვარული ლიტერატურისადმი, მაშინ დეტალურად უნდა გავერკვეთ ამ მოვლენის არსში. რა არის ის, რისთვისაც ხალხი აფასებს ლიტერატურას? რა ღირებულებები აქვს ისეთი, რაც ინვესტს ინტერესს? უნდა ითქვას, რომ ასეთი რამ ბევრია: ჰორაციუსის რეზიუმე „dulce et utile“ შეგვიძლია ვთარგმნოთ, როგორც „გართობა“ და „განსწავლა“, ანდა „თამაში“ და „შრომა“, ან „საბოლოო ღირებულება“ და „ქმედითი ღირებულება“, ანდა „ხელოვნება“ და „პროპაგანდა“, ან ხელოვნება, როგორც თვითმიზანი და ხელოვნება, როგორც საზოგადოების რიტუალური და კულტურული გამაერთიანებელი ძალა.

განვიხილოთ ნორმის საკითხი. როგორ უნდა დავაფასოთ და შევაფასოთ ლიტერატურა? – ლიტერატურა უნდა დავაფასოთ იმიტომ, რომ ის ლიტერატურაა და არა სხვა რამ; ის უნდა შევაფასოთ ლიტერატურული ღირებულების ცნებებისა და სკალის შესაბამისად.¹ ლიტერატურის ბუნება, ფუნქცია და შეფასება ურთიერთკორელაციურია. საგნის გამოყენება – ვგულისხმობთ მის ჩვეულებრივ, ან პროფესიულ ან კიდევ — ერთადერთ შესაძლებელ გამოყენებას – განპირობებულია მისი ბუნებით (ან მისი სტრუქტურით). ის, რაც პოტენციაში არის საგნის ბუნება, საგნის გამოყენებისას წარმოადგენს მის ფუნქციას. საგანი შეიძლება გამოვიყენოთ და უნდა გამოვიყენოთ ისე, როგორც ამას გვკარნახობს მისი ბუნება. საგნის დაფასება შეგვიძლია იმის გამო, რასაც ის წარმოადგენს და რისი შესრულებაც მას ძალუძს, ხოლო მისი შეფასება უნდა მოხდეს სხვა საგნებთან შედარებით, რომლებსაც მსგავსი ხასიათი და ფუნქცია აქვთ.

ლიტერატურა უნდა შევაფასოთ მისივე ბუნებით განსაზღვრული ტერმინებით და კატეგორიებით. რა არის ლიტერატურის ბუნება? რას წარმოადგენს ლიტერატურა, როგორც ასეთი? რა არის „წმინდა ლიტერატურა“? ამგვარად ჩამოყალიბებული კითხვა გულისხმობს გარკვეულ ანალიტიკურ და რედუქციულ პროცესებს; პასუხი მასზე, ალბათ, მიგვიყვანს „წმინდა პოეზიის“ კონცეფციასთან — იმაჟინთან და ექოლალიასთან. მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ ვეცდებით, რომ ამ გზაზე „სინმინდეს“ მივალწიოთ, მაშინ უნდა დავარღვიოთ პლასტიკური სახეობრიობისა და ევფონიის ერთიანობა და დავუტოვოთ ისინი, შესაბამისად, ფერწერას და მუსიკას; მაგრამ ამას მოჰყვება პოეზიის გაქრობა.

„სინმინდის“ ამგვარი გააზრება კრიტიკული ანალიზის მხოლოდ ერთ-ერთი მომენტია. სჯობს, დავიწყოთ ლიტერატურის ორგანიზაციით და ფუნქციით. ეკუთვნის თუ არა ლიტერატურას მოცემული ნაწარმოები, ამას გადაწყვეტს არა ელემენტთა რაობა, არამედ მათი ურთიერთგანლაგება და დანიშნულება.² „წმინდა ლიტერატურის“ ზოგიერთი ძველი დამცველი, რეფორმატორული საქმიანობის პროცესში, მზადაა „დიდაქტიკურ ერესთან“ გააიგივოს ეთიკური ან სოციალური იდეების უბრალო არსებობაც კი რომანში თუ პოემაში. მაგრამ ლიტერატურას ზიანს ვერ მივაყენებთ მხატვრულ სისტემაში გარკვეული იდეების ჩართვით,

რადგან ესაა ერთგვარი ლიტერატურული მასალა, ხასიათების ან გარემოცვის მსგავსად. თანამედროვე წარმოდგენების მიხედვით, ლიტერატურას არ უნდა ჰქონდეს პრაქტიკული დანიშნულება (პროპაგანდა, მითითება უშუალო და დაუყოვნებლივ მოქმედებაზე) და მეცნიერული დანიშნულება (ინფორმაციის მოწოდება, ფაქტები, „დამატებითი ცოდნა“). ჩვენ არ ვგულისხმობთ, რომ რომანში ან ლექსში არ მოიპოვება პრაქტიკული ან მეცნიერული ცოდნის „ელემენტები“, რომლებსაც გარკვეული ღირებულება აქვთ ნაწარმოების კონტექსტისგან დამოუკიდებლად. ვიმეორებთ: სავარაუდოდ, თვით „წმინდა“ რომანში ან ლექსშიც კი ამოვიკითხავთ პრაქტიკული ან მეცნიერული ღირებულების მქონე აზრებს. საზოგადოდ, შესაძლებელია, ნებისმიერი საგანი აღვიქვათ არასწორად, ესე იგი, იმ ფუნქციების საპირისპიროდ, რომლებიც გამომდინარეობს მისი ბუნებიდან:

ზოგ ვინმეს მსგავსად, ვინც ეკლესიას გაემართება
 არა დოქტრინის, არამედ მუსიკის იქ მოსასმენად.

თავის დროზე, ალბათ სწორად არ იყო გაგებული და წაკითხული გოგოლის „შინელი“ და „მკვდარი სულები“; ეს შენიშვნა გონიერ კრიტიკოსებსაც ეხება. შეხედულება ამ ნაწარმოებების თითქოსდა პროპაგანდისტული დანიშნულების შესახებ ეფუძნებოდა ტექსტიდან ამოგლეჯილ ნაწყვეტებს, რომლებიც სულაც არ მოითხოვს ასეთ დახვეწილ ლიტერატურულ ორგანიზაციას ან ირონიის, პაროდის, სიტყვათა თამაშის, მიმიკრიისა და ბურლესკის ესოდენ რთულ მექანიზმს.

შეიძლება თუ არა რაიმეს გადაწყვეტა ლიტერატურის ამგვარი დეფინიციით? გარკვეული გაგებით, ესთეტიკური მოქცეულია „ესთეტიკურ გამოცდილებასა“ (ხელოვნების ავტონომიურ სფეროს) და ხელოვნებას, როგორც მხოლოდ მეცნიერული და საზოგადოებრივი იდეების გამოხატულებას შორის. ეს გამორიცხავს ისეთ *tertium quid*-ს, როგორცაა „ესთეტიკური ღირებულება“, შუალედური რამ „ცოდნასა“ და „მოქმედებას“ შორის, ანუ, ერთი მხრივ, მეცნიერებასა და ფილოსოფიას, ხოლო მეორე მხრივ – ეთიკასა და პოლიტიკას შორის.³ ცხადია, როდესაც ვამბობთ, რომ ხელოვნებას არა აქვს მისგან განუყოფელი, პირვე-

ლადი „ესთეტიკური ღირებულება“, არ შეიძლება უარვყოთ, რომ **მას, საზოგადოდ აქვს გარკვეული ღირებულება**. ხელოვნების ნაწარმოების და, საერთოდ, ხელოვნების ღირებულების შესახებ თითოეული ადამიანი მსჯელობს ფასეულობათა „რეალური“, „საბოლოო“ სისტემების შესახებ საკუთარი წარმოდგენიდან გამომდინარე. ზოგიერთი ფილოსოფოსის მსგავსად, ხელოვნება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ცოდნის პრიმიტიული ან დამოკიდებული ფორმა, ანდა, ზოგიერთი რეფორმატორის შეხედულებისამებრ, შევადგათ იგი მისი სავარაუდო ეფექტურობის კუთხით (თუ რამდენად შესწევს მას უნარი, გამოიწვიოს გარკვეული მოქმედება). ხელოვნების (განსაკუთრებით, მწერლობის) ღირებულებად შეიძლება მივიჩნიოთ მისი შემცველობითობა, ეს კი გამორიცხავს გარკვეულ სპეციალიზაციას რაიმე პრინციპით. მწერლები და კრიტიკოსები ამით გაცილებით უფრო ამაყოფენ, ვიდრე მწერლის ან მისი ინტერპრეტატორის მაღალი პროფესიონალიზმით. „ლიტერატურულ აზროვნებას“ ასეთ შემთხვევაში მიენერება „წინასწარმეტყველების“ უფლებები, განსაკუთრებული „ჭეშმარიტების“ კიდევ უფრო ფართოდ და ღრმად ნვდომის უნარი, ვიდრე ეს ძალუძს მეცნიერებასა და ფილოსოფიას. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ამ გრანდიოზული პრეტენზიების დაცვა ძალზე ძნელია სწორედ მათი გრანდიოზულობის გამო. ისინი მართლზომიერი იქნება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ღირებულების ყოველი სფერო, იქნება ეს რელიგია, ფილოსოფია, ეკონომიკა თუ ხელოვნება, შეძლებს დაასაბუთოს თავისი უზომო პრეტენზიები და შეითავსებს სხვათა ყველა საუკეთესო და ჭეშმარიტ ელემენტს თუ თვისებას.⁴ ზოგიერთის აზრით, ლიტერატურის მიჩნევა ნატიფი ხელოვნების ერთ-ერთ ფორმად, უფრო ღალატს ჰგავს. ლიტერატურა მიისწრაფვის, იყოს ცოდნის აღმატებული ფორმა, და აგრეთვე, ზნეობრივი და საზოგადოებრივი მოქმედების ფორმა: შესაბამისად, ამ პოზიციიდან უკან დახევა ხომ არ ნიშნავს, რომ ის უგულებელყოფს საკუთარ დანიშნულებას და, აქედან გამომდინარე, სტატუსს? განა ყოველ სფეროს (ისევე როგორც ყოველ მზარდ ერსა და პატივმოყვარე, თავდაჯერებულ პიროვნებას) არ მართებს, რომ უფრო მეტისკენ მიისწრაფვოდეს, ვიდრე ის იმსახურებს, მეზობლის ან მოშურნის აზრით?

ამიტომ ლიტერატურის ზოგი აპოლოგეტი მიიჩნევს, რომ, ესთეტიკური თვალსაზრისით, ლიტერატურა არ არის „ნატიფი ხელოვნება“. სხვების მტკიცებით, „ესთეტიკური ფასეულობა“ და „ესთეტიკური გამოცდილება“ არ წარმოადგენს ძირეულ, პირველად ცნებებს. არსებობს თუ არა განსაზღვრული ავტონომიური სფერო „ესთეტიკური გამოცდილებისა“ ან ესთეტიკური ობიექტის თვისებებისა, რომლებსაც თავისი ბუნებით ძალუძთ გამოამჟღავნონ ასეთი განცდა?

კანტის შემდეგ, ფილოსოფოსთა და ხელოვნებათმცოდნეთა უმეტესობა აღიარებს, რომ ნატიფ ხელოვნებას, და, მასთან ერთად, ლიტერატურას, განუმეორებელი თვისებები და ღირებულება აქვთ. ასე მაგალითად, თეოდორ გრინი აცხადებდა, რომ არ შეიძლება „მხატვრულობა დაყვანილ იქნას სხვა უფრო პრიმიტიულ თვისებებამდე“. იგი წერდა: „ხელოვნების ნაწარმოების განუმეორებლობას შეიძლება მხოლოდ ინტუიციით ჩავწვდეთ; ის შეიძლება აღვნიშნოთ და წარმოვადგინოთ, მაგრამ შეუძლებელია მისი განსაზღვრა, და მით უმეტეს – აღწერა.“⁵

ფილოსოფოსები თითქმის ერთხმად აღიარებენ ესთეტიკური განცდის განუმეორებლობას. „წმინდა გონების კრიტიკაში“ კანტი ხაზს უსვამს ხელოვნების „უმიზნო მიზანდასახულებას“ (როდესაც მიზანი არ არის მიმართული მოქმედებისკენ), „წმინდა“ სილამაზის უპირატესობას გამოყენებით სილამაზესთან შედარებით, აგრეთვე — ინტერესის უქონლობას ესთეტიკური აღქმის ობიექტში (არა აქტიური, არამედ პასიური აღქმა). თანამედროვე თეორეტიკოსები შეთანხმდნენ იმაზე, რომ ესთეტიკური გამოცდილება ნიშნავს ისეთ აღქმას, რომელიც შინაგანად სასიამოვნოა და საინტერესო; ის მოიცავს გარკვეულ ფასეულობას, იძლევა ნიმუშს, აღგვიძრავს სხვა ფასეულობათა მოლოდინს. ესთეტიკური გამოცდილება უკავშირდება გრძნობებს (ტკივილის, სიამოვნების, სრულფასოვანი არსებობის შეგრძნებას) და ცნობიერებას; ამასთან, ის ასაგნებს და აყალიბებს გრძნობებს, რომლებიც ხელოვნების ნაწარმოებში პოულობენ „ობიექტურ კორელატს“, გრძნობები, როდესაც ისინი გვევლინებიან მხატვრული გამოწვინის ფორმით, თითქოს კარგავენ სიმძაფრეს. ესთეტიკური ობიექტი არის ისეთი ობიექტი, რომელიც ინვესტს ჩემს ინტერესს თავისთავად, მე კი არ შემიძლია

ლიტერატურის თეორია

მისი გარდაქმნა ან გათავისება. ესთეტიკური გამოცდილება არის ერთგვარი ჭკრეტა, მძაფრი ინტერესი დამახასიათებელი-სადმი. მას არ სჩვევია და ვნებს კიდევ უტილიტარულობა, ხოლო მთავარი მტერია ჩვევა, რომელიც ნარმოადგენს გამყარებული პრაქტიციზმის შედეგს.

ლიტერატურული ნაწარმოები არის ესთეტიკური ობიექტი, რომელსაც ძალუძს, გაააქტიუროს ესთეტიკური გამოცდილება. რამდენად არის შესაძლებელი, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების შეფასებაში მთლიანად ესთეტიკური კრიტერიუმით ვიხელმძღვანელოთ? თ.ს. ელიოტის ვარაუდის შესაბამისად, ხომ არ გვმართებს, რომ მწერლობის ლიტერატურულობა განვსაჯოთ ესთეტიკური კრიტერიუმით, ხოლო ლიტერატურის რანგი და სიდიადე – არაესთეტიკური კრიტერიუმით?⁶ ელიოტის პირველი თვალსაზრისი ორ ნაწილად უნდა გავყოთ. პირველ რიგში, ლიტერატურად (მოთხრობად, ლექსად, პიესად) უნდა მივიჩნიოთ სპეციფიკური ვერბალური კონსტრუქციები, და ამის შემდეგ უკვე ესვამთ კითხვას, ჩაითვლება თუ არა ის „კარგ“, ე.ი. იმ რანგის ლიტერატურად, რომელიც პასუხობს ესთეტიკური გამოცდილების მქონე მკითხველის მოთხოვნებს. რაც შეეხება „დიად“ ლიტერატურას, აქ უკვე საჭიროა სტანდარტები და ნორმები. თანამედროვე კრიტიკოსები იფარგლებიან ისეთი ესთეტიკური კრიტიკით, რომლებსაც, საერთოდ, „ფორმალისტურს“ უწოდებენ (ზოგჯერ თვითონ, ზოგჯერ კი — კრიტიკულად — სხვები). ყოველ შემთხვევაში, სიტყვა „ფორმა“ ორაზროვანია. აქ მასში ვგულისხმობთ ლიტერატურული ნაწარმოების ესთეტიკურ სტრუქტურას, ანუ იმას, რაც მას აქცევს ლიტერატურად.⁷ ფორმისა და შინაარსის შეპირისპირების ნაცვლად, ჩვენ პირველ ადგილას ვაყენებთ ასახვის საგანს და მხოლოდ შემდეგ „ფორმას“, რომელიც თავის მასალას უზრუნველყოფს ესთეტიკური ორგანიზაციით. ხელოვნების ნამდვილ ნაწარმოებში, ხდება მასალის სრული ასიმილირება ფორმაში: ის რაც იყო „სამყარო“, გადაიქცა „ენად“.⁸ ლიტერატურული ხელოვნების ნაწარმოების „მასალა“ ერთ დონეზე სიტყვიერ მასალას წარმოადგენს, მეორე დონეზე – ადამიანური ქცევის გამოცდილებას, ხოლო კიდევ სხვა დონეზე – მსოფლმხედველობას. ყველა ისინი, ენის ჩათვლით, არსებობენ ხელოვნების ნაწარმოების სამყაროს მიღმა, სხვა ფორმით, ხოლო ლექსში ან რომანში, თუ

ესაა ხელოვნების მაღალმხატვრული ნაწარმოებები, ესთეტიკური მიზანი აერთიანებს მათ პოლიფონიური მთლიანობის სახით.

შესაძლებელია თუ არა, რომ ლიტერატურა შევაფასოთ წმინდა ფორმალისტური კრიტერიუმით? შევეცდებით ჩამოვყალიბოთ პასუხი ამ კითხვაზე.

რუსი ფორმალისტების მიერ შექმნილი შეფასებითი კრიტერიუმი, იმავდროულად, ესთეტიკური კრიტერიუმიცაა – ეს არის სიახლე, მოულოდნელობა. ჩვეული ლინგვისტური სიტყვათშეთანხმებებს ან „კლიშეებს“ უშუალოდ ვერ აღვიქვამთ: სიტყვები არ გაიაზრება როგორც სიტყვები, ხოლო სიტყვათშეთანხმებების მნიშვნელობა მიახლოებითია. ჩვენი რეაქცია ბანალურ, გაცვეთილ გამოთქმებზე ასევე ბანალურია; ნაცნობი, მობზერებული მოწყენა ხომ მხოლოდ მოწყენას იწვევს. სიტყვების „რეალიზება“, მათი სიმბოლიკის წვდომა ხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ისინი ახლებურად და მოულოდნელად არიან შეთანხმებულნი. ენის აღსაქმელად აუცილებელია მისი „დეფორმაცია“, ანუ სტილიზებული არქაიზაციის ან ბარბარიზაციის მიმართულებით. ვიქტორ შკლოვსკის აზრით, პოეზიის დანიშნულებაა „განახლება“, „გაუცნაურება“. მაგრამ სიახლის ასეთი კრიტერიუმი უკვე ფართოდ იყო გავრცელებული, ყოველ შემთხვევაში რომანტიკოსთა შემდეგ — უოტს-დალტონი მას „გაოცების აღორძინებას“ უწოდებდა.

უორდსვორთი და კოლრიჯი სხვადასხვანაირად და ურთიერთკორელაციურად იღვწოდნენ, რათა „უცნაურად წარმოედგინათ“ სათქმელი, ოღონდ პირველი მათგანი ცდილობდა ეჩვენებინა ჩვეული მოვლენა როგორ უცნაური, ხოლო მეორე, პირიქით, წარმოგვიდგენდა უცნაურს, როგორც ჩვეულს. უფრო გვიანდელი „მოძრაობები“ პოეზიაში ცდილობდნენ გადაეწყვიტათ ერთი და იგივე ამოცანა: თავი აერიდებინათ მკითხველისეული რეაქციის ავტომატიზმისთვის, რამაც ხელი შეუწყო ენის განახლებას (სიტყვის რევოლუციას) და გაემძაფრებინათ პოეტური ხედვა. რომანტიზმმა თავის პრინციპად აღიარა უშუალო ბავშვური აღქმა. მატისმა დიდი შრომა გასწია, რათა დაენახა სამყარო „ხუთი წლის ბავშვის თვალით“. პეიტერი ირწმუნებოდა, რომ ესთეტიკური დისციპლინა გამორიცხავს ჩვევას, რადგან ეს უკანასკნელი ხელს უშლის აღქმას. კრიტერიუმად სიახლე გამოცხადებული, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ესაა აღქმის სიახლე, რომელიც განურჩეველია შინაარსის მიმართ.⁹

რამდენად შორს წაგვიყვანს ეს კრიტიკრიუმი? იმ ფორმით, როგორც ის რუსებმა გამოიყენეს, ეს კრიტიკრიუმი რელატივისტურად არის აღიარებული. მუჟკარჟოვსკი წერს, რომ ესთეტიკური ნორმა არ არსებობს, რადგან სწორედ ესთეტიკური ნორმის არსია დასამსხვრევი.¹⁰ არანაირი პოეტური სტილი არ არის მუდამ „უცნაური“. ამიტომ, – აცხადებს მუჟკარჟოვსკი, – ნაწარმოებმა შეიძლება დაკარგოს თავისი ესთეტიკური ფუნქცია, ხოლო შემდეგ, მოგვიანებით, კვლავ დაიბრუნოს ის, მას მერე, რაც კარგად ნაცნობი მოვლენა კვლავ უცნობად წარმოგვიდგება. ხდება ისე, რომ კარგად ნაცნობი ლექსს ახლებურად გადავიზრებთ ხოლმე, ზოგჯერ კი ხანგრძლივი დროით გადავდებთ მის კითხვას, რადგან გვგონია, რომ მასში ვერ ვიპოვით ვერაფერს ახალს. ასეთია ლიტერატურის მთელი ისტორია: ზოგიერთი დავიწყებული პოეტი კვლავ ინვევს ჩვენს განცვიფრებას, სხვებს კი ვეჩვევით და ისინი არავითარ გავლენას აღარ ახდენენ ჩვენს წარმოსახვაზე.¹¹

როდესაც ვლაპარაკობთ ნაწარმოებთან პირადი დამოკიდებულების შესახებ, ჩვენ უკვე ვიყენებთ სხვა კრიტიკრიუმს. როდესაც ისევ და ისევ ვუბრუნდებით ნაწარმოებს და მასში „ყოველ ჯერზე მასში ახალ-ახალ თვისებებს ვამჩნევთ“, აქ არ ხდება ჩვენი ცოდნის გაზრდა ანალოგიური ცნობების ხარჯზე — ჩვენ, უბრალოდ, ვწვდებით საზრისის ახალ დონეებს, ახალ ასოციაციურ კავშირებს; რომანსა თუ პოემაში ვხედავთ მრავალშრეობრივ სტრუქტურას. მაგალითად, ჰომეროსისა და შექსპირის ნაწარმოებები კვლავაც ინვევს აღტაცებას, და, მაშასადამე, მათ ახასიათებს ის თვისება, რომელსაც ჟორჟ ბოესის კვალობაზე, „პოლივალენტურობას“ ვუნოდებთ: მათი ესთეტიკური ღირებულება იმდენად დიდია, რომ ყოველი ახალი თაობის აღტაცებას ინვევს ამ ქმნილებათა ახალდმოჩენილი მშვენიერება.¹² ამასთან, ასეთი ნაწარმოებების ამოუწურავი მრავალფეროვნების წვდომა მისი ავტორის სიცოცხლეშიც კი, არ შეუძლია ერთ ადამიანს, ეს ხელენიფება მხოლოდ კოლექტივს, საზოგადოებას. შექსპირის პიესის ყურებისას ყველაზე უბრალო მსმენელი აღიქვამს ფაბულას, უფრო გონიერი – ხასიათებს და კონფლიქტებს, უფრო განათლებული – ცალკეულ სიტყვებს და ფრაზებს, მუსიკისადმი მგრძნობიარე — რიტმს, ხოლო საზრისს თანდათანობით სწვდება მხოლოდ მართლაც მოაზროვნე და მგრძნობიარე ადამიანი.¹³

ჩვენი კრიტიკრიუმი შინაარსობრივი ხასიათისაა: „სახეობრივი ინტეგრაცია“ და მასალის „მოცულობა (და მრავალფეროვნება)“.¹⁴ ფორმალისტები თვლიდნენ, რომ რაც უფრო „რთულია“ ლექსი, რაც უფრო მეტია მისი ღირებულება და ანალიზებდნენ ძალზე რთული სტრუქტურის ნაწარმოებებს, რომლებიც გაშიფვრას საჭიროებდნენ. რთული შეიძლება იყოს ერთი ან რამდენიმე დონე. პოპკინის „სირთულე“ — ესაა მისი პოეტური მანერაც, სინტაქსიც და პროსოდიაც. ნაწარმოების „სირთულე“ შეიძლება გამოვლინდეს სახეობრიობის, თემატიკის, ტონის ანდა სიუჟეტის დონეზე — ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები რთულია სწორედ ამ „მაღალი“ სტრუქტურების დონეზე.

„მასალათა მრავალფეროვნებაში“ იგულისხმება კონკრეტული იდეები, ხასიათები და საზოგადოებრივი და ფსიქოლოგიური გამოცდილების ტიპები. ამ მხრივ რელევანტურია ელიოტის მიერ „მეტაფიზიკოს პოეტთა“ თაობაზე გამოთქმული მოსაზრება. აჩვენებს რა, რომ პოეტის გონება „განუწყვეტილ აერთიანებს განსხვავებულ გამოცდილებას“, ელიოტი, მაგალითის სახით, აგებს ნაწარმოებს, რომელიც მოიცავს პოეტის სიყვარულს, სპინოზას კითხვას, საბექდი მანქანის კაკუნს და შემზადებული საქმლის არრმატს. დოქტორი ჯონსონი ამგვარ ნაზავს *discordia concors*-ს („გრძნობათა დისჰარმონიას“) უწოდებდა, მეტად უნდობლად ეკიდებოდა პოეტური წარმოსახვის ამ თვისებას და აღნიშნავდა, რომ ამ დროს „ყველაზე უფრო შეუსაბამო აზრები ძალით არის შეკავშირებული“. უფრო გვიანდელი ავტორი, ჯორჯ უილიამსონი, რომელიც ასევე ანალიზებდა „მეტაფიზიკოსებს“, დადებითად აფასებს განსხვავებული მასალის შეთანხმებას. ჩვენი თვალსაზრისით, რომ თუკი ნამდვილად ხდება „გაერთიანება“, მაშინ პოემის ღირებულება იზრდება მისი მასალის მრავალფეროვნების პირდაპირპროპორციულად.

„სამ ლექციამი ესთეტიკის საკითხებზე“ ბოსანკე განსხვავებს „მარტივ მშვენიერებას“ „ძნელი მშვენიერებისგან“, მთელი მისი სირთულით, შინაგანი დაძაბულობით და მასშტაბურობით. ჩვენ შეგვიძლია ავხსნათ სხვაობა მათ შორის მასალათა განსხვავებულობით: მარტივი მშვენიერება მიიღწევა მარტივი საშუალებებით (კეთილხმოვანება, სასიამოვნო ვიზუალური ხატები, „პოეტური სიუჟეტი“); „ძნელი მშვენიერება“ თითქმის უნდა

ლიტერატურის თეორია

„გამოიწეროს“ ურჩი მასალიდან და ამგვარი ურჩი მასალაა: მტანჯველი, მახინჯი, დიდაქტიკური, პრაქტიკული. ამ განსხვავებას უკვე მეთვრამეტე საუკუნე მოასწავებდა თავისი კონტრასტით „მშვენიერსა“ და „ამაღლებულს“ („ძნელ მშვენიერებას“) შორის. „ამაღლებულისა“ და „დამახასიათებლის“ მეშვეობით ხორციელდება „არაესთეტიკურის“ ესთეტიზება. მაგალითად, ტრაგედია მხატვრულად გარდასახავს ტკივილს, ტანჯვას; კომედიაც შესაბამისად მოქმედებს „სიმახინჯეზე“. საშუალებები, რომლებითაც მიიღწევა მარტივი მშვენიერება, თვით ნარმოადგენენ მშვენიერების პირველად „ფორმებს“; „ძნელი მშვენიერება“, პირიქით, ყოველთვის ნარმოადგენს ფორმას, მხატვრულ გამოხატულებას.

ძნელი მშვენიერება უფრო მეტად შეესაბამება მაღალმხატვრულობას, ვიდრე ხელოვნების „სრულყოფილი“ ნაწარმოები და „დიადი ქმნილება“. რასაკვირველია, მოცულობა მნიშვნელოვანი ფაქტორია არა თავისთავად, არამედ იმის გამო, რომ იგი შესაძლებელს ხდის ნაწარმოების სირთულის, შინაგანი დაძაბულობისა და დიაპაზონის გაზრდას. „მსხვილი“ ნაწარმოები და „მსხვილი“ ჟანრი მოცულობას უკავშირდება. თუ ამ საკითხში არ ვეთანხმებით კლასიციზმის თეორეტიკოსებს, მისი უგულვებელყოფა მაინც არ შეგვიძლია: შეგვიძლია მხოლოდ მოვითხოვოთ, რომ მოცულობა გამართლებული უნდა იყოს, და რომ დღესდღეობით პოემას სიგრძისთვის გაცილებით მეტი მოეთხოვება ვიდრე ადრე.

ზოგიერთი ესთეტიკოსისთვის „სიდიადე“ არაესთეტიკური კატეგორიაა.¹⁵ ასე, მაგალითად, ლ.ა. რიდის თვალსაზრისით, ხელოვნების სიდიადე მომდინარეობს შინაარსობრივი ასპექტიდან, და ის დიადია იმდენად, რამდენადაც გამოხატავს სიცოცხლის „დიად“ ღირებულებებს. ტ.მ. გრინი კი გვთავაზობს, რომ „სიმართლე“ და „სიდიადე“ განიხილებოდეს, როგორც ხელოვნების სტანდარტი, თუმცა არაესთეტიკური, მაგრამ აუცილებელი. სინამდვილეში გრინი, და განსაკუთრებით, რიდი, ვერც კი სცილდებიან რთული მშვენიერების ბოსანკესეულ კრიტერიუმს. მაგალითად, „დიდი პოეტების დიდი ნაწარმოებები – სოფოკლეს, დანტეს, მილტონის, შექსპირის მემკვიდრეობა – ნარმოადგენს ადამიანის გამოცდილების დიდი სპექტრის ორგანიზებულ ხორცშესხმას“. თეორიასა ან პრაქტიკაში ნებისმიერ სფეროში, „დიადის“ ნიშანთვისებებს, კრიტერიუმს ნარმოადგენს: „რთულის წვდომის უნა-

რი მისი საზრისისა და დანიშნულების მიხედვით“; მაგრამ როდესაც საუბარია დიადი ხელოვნების შესახებ, მაშინ ამ მოთხოვნებს უნდა დამატოს „ფასეულობითი სიტუაციის ხორცშესხმა“, „ისეთი ფასეულობის ხორცშესხმა, რომელიც სიამოვნებას, ნეტარებას გვანიჭებს“. რიდი არ კითხულობს, დიდი პოეტის ნაწარმოებია დიადი პოემა, თუ ეს პოემა დიადია თავისთავად. ამის ნაცვლად ის ცდილობს შეათანხმოს პასუხები, რომლებიც შეიძლება გაიცეს ამ კითხვაზე. რიდი აღიარებს, რომ ნაწარმოებს „სიდიადეს“ ანიჭებს მასშტაბური ფორმა და ღრმაზროვანი მსჯელობა, მაგრამ ამ კრიტერიუმს უფარდებს არა რაღაც ჰიპოთეზურ Erlebnis-ს,¹⁶ არამედ მხოლოდ მხატვრულად სრულყოფილ პოეზიას.

დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ და მილტონის „დაკარგული სამოთხე“ ფორმალისტური კრიტიკის მუდმივი ობიექტებია. მაგალითად, კროჩე წინააღმდეგი იყო განეხილა „კომედია“ როგორც პოემა, — ესაა ლირიკული ნაწყვეტების სერიები, რომელთაც დროდადრო ენაცვლება ფსევდომეცნიერული მსჯელობები. მისთვის „გრძელი პოემა“ და „ფილოსოფიური პოემა“ ლოგიკური შეუსაბამობაა. წინანდელი ესთეტიზმი და მისი წარმომადგენელი ლოგენ პერსელ სმიტი „დაკარგულ სამოთხეს“ მიიჩნევს არქაული თეოლოგიის დებულებათა ჰარმონიულად ჩამოყალიბებულ ერთობლიობად: იგულისხმება „საორღანო ჰარმონია“, — ერთადერთი ნაწარმოები, რომელსაც მილტონს უწონებენ.¹⁷ შინაარსს ყურადღება არ ექცევა, ფორმა კი თავისუფლად არსებობს.

ჩვენი აზრით, ფორმალური ანალიზის ამგვარი დასკვნები დამაჯერებელი არაა. ხელოვნების ნაწარმოების მიმართ მათი მიდგომა ატომისტურია, რადგან, მთელი ნაწარმოების მხატვრულობის ნაცვლად, ისინი განიხილავენ მისი ზოგიერთი ელემენტის შეფარდებით მხატვრულობას, მაშინ, როდესაც სწორედ მთელი ნაწარმოების მხატვრულობის საშუალებით შეიძლება გავიანზროთ ყოველივე, რაც კონტექსტის გარეშე უსაგნო დისკურსად წარმოგვიდგება. როგორც დანტე, ისე მილტონი, პოემებთან ერთად, ტრაქტატებსაც წერდნენ და ერთმანეთში არ შეურევიათ ეს ორი ფორმა. მილტონმა დაწერა ინდეპენდენტური დისერტაცია „De Doctrina Christiana“ დაახლოებით იმ დროს, როდესაც „დაკარგულ სამოთხეზე“ მუშაობდა. როგორც არ უნდა განვსაზღვროთ მისი პოემის ჟანრი (ეპიკური, ქრისტიანულ-ეპიკური თუ

ლიტერატურის თეორია

ფილოსოფიურ-ეპიკური პოემა) და მთლიანად ვენდობით რა ავტორის განზრახვას, „განმარტოს ღვთის ნება-სურვილი“, მაინც ვალიარებთ, რომ პოემისა და ტრაქტატის მიზნები განსხვავდება ერთმანეთისგან: პოემის ბუნება განისაზღვრება ლიტერატურული ტრადიციებით, რომელთაც ის „ექვემდებარება“, და, აგრეთვე, მისი კავშირით თვით მილტონის ადრეულ პოეზიასთან.

მილტონის თეოლოგია „დაკარგულ სამოთხეში“ ორთოდოქსულ-პროტესტანტულია, ყოველ შემთხვევაში, ის ასე გამოიყურება. მაგრამ თუ მკითხველი ვერ გაიზიარებს პოემაში ხორც-შესხმულ თეოლოგიას, ეს არ დააკნინებს ამ ნაწარმოების ღირსებებს. ადრე, ჯერ კიდევ ბლექის პერიოდში, ითვლებოდა, რომ პოემის გმირი სატანა იყო, რომ ასეთი იყო მილტონის გაუცნობიერებული „ჩანაფიქრი“; ასე რომ, ბაირონმა და შელიმ შექმნეს „დაკარგული სამოთხის“ რომანტიკული ვარიანტი, სადაც სატანა პრომეთოსს უტოლდებოდა, ხოლო მილტონისეული ედემის „პრიმიტივიზმი“ კეთილგანწყობით განიხილებოდა, კოლინზის მსჯელობის ანალოგიურად.¹⁸ რასაკვირველია, კიდევ არსებობს მილტონის პოემის „ჰუმანისტური“ ნაკითხვაც, რომელიც სორამ წარმოადგინა. ის, რომ მკითხველი არ იზიარებს პოემის თეოლოგიას ან ისტორიას, ვერ დააკნინებს ნაწარმოების დიდებულ პანორამას, პირქუშ და გრანდიოზულ სცენებს და პეიზაჟებს.

ამავე დროს, ძალზე საეჭვოა, რომ სწორედ „დაკარგული სამოთხის“ სტილი აქცევს ამ ნაწარმოებს დიად პოემად, იმის მიუხედავად, რომ მისი დოქტრინა მიძველებული და უვარგისია. ეს თვალსაზრისი კიდევ ერთხელ ამტკიცებს მხატვრული ნაწარმოების „ფორმად“ და „შინაარსად“ დაყოფის აბსურდულობას. ფორმა აქ სტილად გვევლინება, ხოლო იდეოლოგია – საზრისად. გარდა ამისა, ასეთი დაყოფა არ ითვალისწინებს მთლიანად ნაწარმოებს, ის უგულვებელყოფს ყველაფერს, რაც მეტრიკის, პოეტური მანერის საზღვრებს სცილდება. რაც შეეხება „საზრისს“, ლ.ა. რიდი მას უწოდებს „მეორად შინაარსს“ (ვინაიდან შინაარსი, თვით სინამდვილე, ხელოვნების ნაწარმოების მიღმა მყოფობს). ის არ ითვალისწინებს სიუჟეტს (თხრობას), ხასიათებს (უფრო ზუსტად, „დახასიათებას“), ესე იგი, იმ მხატვრულ სამყაროს, რომელიც წარმოიქმნება სიუჟეტის, ატმოსფეროს და ხასიათების ერთიანობით: სამყარო, რომელიც წარმოადგენს „მეტაფიზიკურ ფენომენს“

(ესაა ხატი იმ სამყაროსი, რომელიც წარმოგვიდგება ნაწარმოებში ავტორის ჩანაფიქრისგან დამოუკიდებლად).

განსაკუთრებით მიუღებელია ის წარმოდგენა, რომ „საორლანო ჰარმონია“ შეიძლება გამოიყოს პოემიდან. ვინრო მნიშვნელობით, ის შეიძლება განვიხილოთ როგორც „ფორმალური სილამაზის“, ანუ ფონეტიკური რეზონანსის მქონე. მაგრამ მწერლობაში, პოეზიის ჩათვლით, ფორმალური სილამაზე თითქმის ყოველთვის ემსახურება გამოხატვას. ამიტომ კითხვა სხვაგვარად უნდა დავსვათ: რამდენად შეესატყვისება „საორლანო ჰარმონია“ სიუჟეტს, ხასიათებსა და თემას. მილტონისეული სტილი სასაცილოდ გამოიყურება, როდესაც მას იყენებენ მეორეხარისხოვანი პოეტები ტრივიალურ თემებზე შექმნილ ნაწარმოებებში.

ფორმალისტური კრიტიკის თვალსაზრისით, აუცილებელი არაა ავტორისა და მკითხველის პრინციპთა თანხვედრა. უფრო მეტიც, ეს საჭირო არაა, რადგან მაშინ უნდა მოგვწონდეს მხოლოდ ის ნაწარმოებები, რომელთა ავტორების წარმოდგენა ცხოვრებაზე ჩვენთვის მისაღებია. განა რაიმე მნიშვნელობა აქვს Weltanschauung-ს ესთეტიკური განსჯისათვის? ელიოტს მიაჩნია, რომ ლექსში ასახული მსოფლმხედველობა უნდა იყოს „თანმიმდევრული, მომნიშვნელოვანი და რეალურ გამოცდილებაზე დამყარებული“.¹⁹ ელიოტის ეს განცხადება ისეა ჩამოყალიბებული, რომ სცილდება ნებისმიერი ფორმალიზმის ფარგლებს: ფაქტია, რომ თანმიმდევრულობა, ლოგიკურ კრიტერიუმთან ერთად, ესთეტიკურ კრიტერიუმსაც განასახიერებს; რაც შეეხება „სიმნიფეს“, ეს უკვე ფსიქოლოგიური კრიტერიუმია, ხოლო „რეალური გამოცდილება“ — ესაა ერთგვარი მონოდება, შევადაროთ ხელოვნება და სინამდვილე. იმას, რასაც ელიოტი ხელოვნების ნაწარმოების სიმნიფეს უწოდებს, ჩვენ ვუნოდებთ ერთობლიობას, რომელიც იცნობიერებს საკუთარ თავს შინაგანი ძალების სირთულედ, დაძაბულობად და ჭიდილად; შესაბამისობას რომანსა და ცხოვრებისეულ სინამდვილეს შორის ვერ გავარკვევთ ელემენტების უბრალო დანყვილებით და გადარჩევით: გამართლებულია მხოლოდ დიკენსის, კაფკას, ბალზაკის ან ტოლსტოის ერთიანი სამყაროს შეჯერება ჩვენს საერთო გამოცდილებასთან, ანუ ჩვენი აზრებისა და გრძნობების „სამყაროსთან“. ჩვენ ვმსჯელობთ ამ

ლიტერატურის თეორია

შესაბამისობის შესახებ ისეთი ესთეტიკური კატეგორიების შემ-
ვობით, როგორებიცაა სიცხოვლე, ინტენსივობა, გააზრებული
კონტრასტულობა, ჩანაფიქრის სიღრმე და დიაპაზონი, სტატი-
კურობა, დინამიკა. „ცხოვრებისეული“ იგივეა, რაც „ხელოვნების
მსგავსი“, და ანალოგია ცხოვრებასა და ლიტერატურას შორის
არსად არაა ისეთი თვალსაჩინო, როგორც სტილიზებულ ხე-
ლოვნებაში: დიკენსს, კაფკას და პრუსტს ნამდვილად შეაქვთ თა-
ვიანთი კორექტივები ჩვენს წარმოდგენებში ცხოვრების შესახებ.²⁰

მეცხრამეტე საუკუნემდე შეფასებითი კრიტერიუმი მეტ-
ნაკლებად იერარქიული იყო — არსებობდა კლასიკოსი ავტო-
რების იერარქია, რომლებიც „ყოველთვის მოსწონდათ და ყო-
ველთვის მოეწონებათ“. ბუნებრივია, რომ მთავარი მაგალითები
იყვნენ ბერძენი და რომაელი ავტორები, რომელთა ავტორიტეტი
განმტკიცდა რენესანსის ეპოქაში. მაგრამ მეცხრამეტე საუკუნეში
ცნობილი გახდა შუა საუკუნეების, კელტური, სკანდინავიური,
ინდური და ჩინური მწერლობა, ამიტომ „კლასიკური“ პრინციპი
უკვე მოძველდა. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ზოგიერთი ნაწარმოები
ქრება თვალთახედვიდან და შემდეგ კვლავ ჩნდებიან თვალ-
სანიერში, სხვა ნაწარმოებები დროებით კარგავენ ესთეტიკური
ზემოქმედების უნარს, მაგრამ შემდეგ კვლავ იბრუნებენ: ასეთე-
ბი იყვნენ დონი, ლენგლენდი, პოუპი, მორის სევი და გრიფიუსი.
რეაქცია ავტორიტარიზმზე და სახელთა კანონიკურ ნუსხაზე ამ-
ჟამად ვლინდება მიდრეკილებაში ჭარბი, ზედმეტი რელატივიზმი-
საკენ და მეტყველებს „გემოვნებათა ორომტრიალის“ შესახებ, აკი
გაუბედავად აცხადებდნენ კიდევ გარდასული ხანის სკეპტიკოსე-
ბი: *De gustibus non est disputandum*.

საქმე გაცილებით უფრო რთულადაა, ვიდრე ეს ჰუმანის-
ტებს ან სკეპტიკოსებს წარმოუდგენიათ.

სურვილი, რომ გარკვეული ფორმით დასაბუთდეს ლიტე-
რატურული ღირებულებების ობიექტურობა, არ ითხოვს რაიმე
სტატისკურ კანონს, რომელსაც არ დაემატება არავითარი ახალი
სახელი და რომლის შიგნით არ ხდება რაიმე გადანაცვლება. ალენ
ტიეტი სამართლიანად უწოდებს „ილუზორულს“ წარმოდგენას,
რომ „ნებისმიერი მწერლის რეპუტაცია ერთხელ და სამუდამო-
დაა დაფიქსირებული“; ის ედავება აგრეთვე „უცნაურ აზრს“ იმის
შესახებ, რომ „კრიტიკის მთავარი ფუნქციაა ავტორთა რანგის,

და არა მათი მნიშვნელობის განსაზღვრა“.²¹ ელიოტის მსგავსად (ტიეტი იხსენებს მის აფორიზმს: „ანმყო ცვლის წარსულს“) ტე-იტიც შემოქმედებითად აზროვნებს და გრძნობს, რომ მართებს ისევე სჯეროდეს ინგლისური პოეზიის ანმყოსი და მომავლის, როგორც მისი წარსულისა. ადგილი „რიგში“ ყოველთვის პირო-ბითია და საკამათო. როდესაც გაიღება კარი „ახლისთვის“, ყო-ველთვის იქნება შესაძლებლობა, გამოჩნდეს „უკეთესი“ და ეს, თუდაც უმნიშვნელოდ, მაგრამ მაინც დაჩრდილავს სხვა ნაწარ-მოებთა დიდებას. უელერმა და დენჰემმა ერთდროულად გაითქვეს სახელი და დავიწყებას მიეცნენ, როდესაც პოუპმა განიმტკიცა თავისი პოზიცია ლიტერატურაში: მათ ერგოთ წინამორბედთა არასახარბიელო როლი — ამ პოეტებმა გზა გაუჟკალეს პოუპს და მანვე გააუქმა ისინი.

ანტიაკადემისტები — უნივერსიტეტებში და უნივერსი-ტეტების გარეთ — პირიქით, ცდილობენ განამტკიცონ მუდ-მივი ცვლილების ტირანია.²² არის შემთხვევები — ეს ითქმის, მა-გალითად, კაულიზე — როდესაც მთელი თაობების გემოვნებას არ აღიარებდნენ შემდგომი თაობები, თუმცა, ასეთი შემთხვევები არც ისე ხშირია. ოცდაათი წლის წინ, კაული შეიძლება გაეთანა-ბრებიანთ სკელტონთან, მაგრამ ამჟამად მას „ბრწყინვალეს“, „გულწრფელს“ და „თანამედროვეს“ უწოდებენ. მაგრამ უდიდე-სი რეპუტაცია ძლევს გემოვნების სტადიალურობას: ჩოსერი, სპენსერი, შექსპირი, მილტონი, თუნდაც დრაიდენი და პოუპი, ვორსდვორტი და ტენისონი — მათ ყველას აქვს მუდმივი, თუმ-ცაღა არა „ურყევი“ მდგომარეობა.

მათი პოეტიკის ესთეტიკური სტრუქტურა ისეთი რთული დამდიდარია, რომ ძალუძს დააკმაყოფილოს მომდევნო საუკუნე-ების გემოვნება: ადისონს (თავის „Spectator“-ის ესეებში) და პო-უპს მოსწონთ კლასიციისტური მილტონი, მაგრამ არსებობს კიდევ რომანტიკოსთა მილტონი, იქნება სულაც „მილტონები“, რომ-ლებიც მოსწონდათ ბაირონს, უორდსვორტს, კიტსს, შელის. იყო აგრეთვე კოლრიჯისეული შექსპირი, ახლა კი ჩვენ გვყავს უილ-სონ ნაიტის შექსპირი. ყოველი თაობა ამჩნევს ხელოვნების დიდ ნაწარმოებში შეუსაბამო ელემენტებს, არასაკმარისად „ლამაზ“ ან სულაც უგვან დონეს ან შრეებს (ასე აღიქვამდნენ კლასი-

ლიტერატურის თეორია

(ცისტები შექსპირის კალამბურებს), მაგრამ მაინც მიიჩნევს მას, მთლიანობაში, ესთეტიკურად დამაკმაყოფილებელ ქმნილებად.

შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ამ ეტაპზე მივადებით ისეთი ტიპის სტადიალურობის ცნებას, რომელიც გამორიცხავს ინდივიდუალური გემოვნების რელატივიზმს. ლიტერატურის ისტორიაში ის ხედავს მეტ-ნაკლებად ურთიერთსაპირისპირო ესთეტიკურ კრიტერიუმთა მონაცვლეობას (ასე უპირისპირებდა ველფლინი რენესანსსა და ბაროკოს); „სტადიალურობა“ არ გულისხმობს არავითარ საერთო პრინციპებს — არც ამ მონაცვლეობის საფუძვლიის, არც მისი შედეგის სახით. ჩვენ მივადებით აგრეთვე, „პოლივალენტურობის“²³ ცნებას. ხელოვნების ნაწარმოებები, რომლებმაც გაუძლეს დროს, სხვადასხვა მიზეზთა გამო მაინც მოსწონს სხვადასხვა თაობას, ანდა, რომ გავაერთიანოთ ეს ორი დასკვნა, მთავარი ნაწარმოებები, ანუ „კლასიკა“ ინარჩუნებს თავის ადგილს, მაგრამ ამ ადგილს ის ინარჩუნებს იმიტომ, რომ ეპასუხება ცვალებად მოთხოვნებს ან „მიზეზებს“. თუმცა, როგორც განუმეორებელი ქმნილებები (მაგ., დონის პოეზია), ასევე მეორეხარისხოვანი ნაწარმოებები (მაგალითად, თავისი დროისთვის დამახასიათებელი, თუმცა არა უმეტეს ამისა, — პრაიორი ან ჩერჩილი) მაღალ შეფასებას იღებენ, როდესაც თანამედროვე მწერლობას გარკვეულწილად ეხმარება მათი მოღვაწეობის ხანას ლიტერატურის ხანის მიმართ, და პირიქით, კარგავენ ამ რეპუტაციას, როდესაც ვითარება ხელს არ უწყობს ასეთ დამოკიდებულებას.²⁴

აშკარაა, რომ ჩიხში შევედით, მაგრამ ამ ჩიხიდან თავის დაღწევა შესაძლებელია. დავიწყოთ იმით, რომ აუცილებელი არაა დავიყვანოთ კლასიკოსთა (ჰომეროსის, ვირგილიუსის, მილტონის და სხვათა) მაღალი შეფასება თანამედროვე კრიტიკოსების შეფასებებზე. შეიძლება დაბეჯითებით ვამტკიცოთ, რომ ადრეული ხანის კრიტიკას არ შესწევდა უნარი, სათანადოდ განესაჯა თანადროული შემოქმედებითი ნაწარმოები, ანდა სულაც საკუთარი ესთეტიკური გამოცდილება.²⁵ შეიძლება ისიც დავადასტუროთ, რომ ჭეშმარიტად ადეკვატურ ლიტერატურის თეორიას შეუძლია თავი აარიდოს „კატეგორიულ“ ან სტადიალურ მიდგომას: ხომ ფაქტია, რომ ჯორჯ უილიამსონს²⁶ მეტაფიზიკოსთა ლექსები უბრალოდ,

კარგ პოეზიად მიაჩნია. საჭირო არ არის, მოვიწონოთ, ან პირიქით, შევერისხოთ მეტაფიზიკოსთა ყველა ლექსი, და ფაქტია, რომ ამ სკოლის საუკეთესო ლექსები არ არის „ყველაზე უფრო მეტაფიზიკური“. მაგალითად, ამჟამად პოეზი – ნაწილობრივ მაინც – აღიარებულია როგორც „მეტაფიზიკოსი პოეტი“, ესე იგი, ნამდვილი, კარგი პოეტი, და არა, უბრალოდ, „პროზის ხანაში მოღვაწე პოეტი“. ²⁷ ცხადია, რომ ისეთი თეორეტიკოსები, როგორებიც არიან რიჩარდსი (თავის „პრაქტიკულ კრიტიკაში“), აგრეთვე — ბრუქსი და უორენი („პოეზიის გაგება“), ეძიებენ პოეზიის ერთიან კრიტერიუმს და მიაჩნიათ, რომ საჭიროა, თავდაპირველად განვსაჯოთ და შევფასოთ ლექსი და მხოლოდ შემდეგ განვსაზღვროთ მისი „ადგილი“ პოეტის შემოქმედებაში, ეპოქის ლიტერატურულ სიტუაციაში; მივაკუთვნოთ ის გარკვეულ „სკოლას“. ამგვარი ანთოლოგიური ტიპის მიდგომა, ალბათ, მოგვეცემს მსგავს კრიტერიუმს (დაახლოებით, ელიოტისეულს) რომელიც მიუღებელი იქნება ბევრი მკითხველისთვის. და მაინც, ამ კრიტერიუმების მეშვეობით შესაძლებელი გახდა პოეზიის მრავალი მოვლენის სათანადოდ შეფასება: რომანტიკოსთა მიმართ ძალზე უარყოფითი დამოკიდებულების მიუხედავად, მათი საშუალებით „გადარჩნენ“ ბლეიკიც და კიტსიც.

ჩვენი აზრით, არც ერთი ლიტერატურული კრიტიკოსი არ მიემხრობა უყოყმანოდ სტადიალურ მიდგომას, რომელიც უარყოფს ესთეტიკური ნორმის არსებობას, და არც მწირ სქოლასტიკურ აბსოლუტიზმს, რომელიც აღიარებს მწერალთა რანჟირების პრინციპს. ზოგჯერ ესა თუ ის კრიტიკოსი იზიარებს სტადიალურ მიდგმას პროტესტის გრძნობის ზეგავლენით, ან იმის გამო, რომ სურს ჩასწვდეს წარსული ხანის ავტორს რომელიმე თანამედროვე ავტორთან ანალოგიით. მისი სურვილია დაამტკიცოს, რომ ესა თუ ის ფასეულობა მართლაც არსებობს (ან პოტენციურად არსებობს) მხატვრულ ობიექტში, რომ ის გარედან არაა შეტანილი ან ასოციაციურად დაკავშირებული მასთან, არამედ აღმოჩენილია მხოლოდ და მხოლოდ აზრის მაძიებლური ძალისხმევის წყალობით.

კრიტიკოსი იკითხავს, სადაა ლოკალიზებული ესთეტიკური ფასეულობაო. ლექსში თუ ლექსის მკითხველში, თუ ამ ორის ურთიერთმიმართებაში? მეორე პასუხი სუბიექტივისტურია: ვილაცამ

ლიტერატურის თეორია

უნდა დააფასოს ღირებული, მაგრამ ამ პასუხში არა ჩანს ურთიერთკავშირი ალქმის ბუნებასა და ალქმის ობიექტს შორისესაა ფსიქოლოგიური მიდგომა, იმ თავალსაზრისით, რომ ყურადღება გადააქვს ალქმისა და ტკობის ობიექტიდან განზოგადებულად განხილული ინდივიდის რეაქციებზე, ემოციურ განცდებზე. პირველი ან მესამე თავალსაზრისის შერჩევა ინტერპრეტაციის საკითხს უკავშირდება. პროფესიონალი ფილოსოფოსების თვლით, პირველი პასუხი აუცილებლად გულისხმობს პლატონიზმს, ანდა აბსოლუტური სიდიდეების ნებისმიერ სხვა სისტემას, რომელიც არსებობს ადამიანის მოთხოვნილებებისგან და ცნობიერებისგან დამოუკიდებლად. თუ ამ დროს მტკიცდება — და ამას ხშირად სჩადიან ლიტერატურის კრიტიკოსები — ლიტერატურული სტრუქტურის ობიექტური ხასიათი, დაწყებული მხატვრული ხერხებით და დამთავრებული „შინაარსით“, მაშინ პასუხის გაცემა პირველ კითხვაზე კიდევ უფრო ძნელდება. ასეთ შემთხვევაში მხატვრული ფასეულობები წარმოგვიდგება, როგორც *ყველასთვის* განკუთვნილი ფასეულობები, ისეთივე საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე თვისებები, როგორებიცაა სინითლე ან სიცივე. სინამდვილეში არც ერთი კრიტიკოსი არ დაეთანხმება ამგვარ არაკვალიფიცირებულ „ობიექტურობას“; ლონგინე და სხვა „კლასიციზტები“ მიმართავდნენ რა ყველა დროისა და ყველა ქვეყნის ადამიანებს, მალულად დაჰყავდათ „ყველა“ — „ყველა კომპეტენტურ განმსჯელზე“.

ფორმალისტები ამტკიცებენ, რომ ლექსი არის არა მარტო მკითხველის „პოეტური გამოცდილების“ მიზეზი ან პოტენციური მიზეზი, არამედ ამ გამოცდილების სპეციფიკური მაღალ-ორგანიზებული კონტროლიც, ანუ ეს გამოცდილება ყველაზე სრულად განისაზღვრება, როგორც „ლექსის გამოცდილება“. ლექსის შეფასება ნიშნავს განიცადო და ხორცი შეასხა იმ ესთეტიკურად ღირებულ თვისებებსა და კავშირებს, რომლებიც ნებისმიერი ნიგნიერი მკითხველისათვის წარმოდგენილია ლექსში, როგორც მისი სტრუქტურა. „ობიექტური რელატივიზმის“ ან „პერსპექტიული რეალიზმის“ კონცეფციის ჩამოყალიბებისას ელიზეო ვივასი ამგვარად განსაზღვრავს მშვენიერების არსს: „...ესაა ზოგიერთი მოვლენის თვისება, ის დამახასიათებელია მათთვის, მაგრამ

მულავნდება მხოლოდ იმ ადამიანებისთვის, ვისაც აქვს შესაბამისი უნარი და ჩვევები“.²⁸

ლიტერატურულ სტრუქტურებს აქვს პოტენციური ფასეულობა, რომლებიც რეალიზდება მკითხველის მიერ გარკვეულ პირობებში. რასაკვირველია, არსებობს ტენდენცია, რომ უარყოფილ იქნას (დემოკრატიის ან მეცნიერების სახელით) ობიექტურობა ან „ფასეულობა“, რომელიც საყოველთაოდ მისაწვდომი არაა. მაგრამ ძნელად წარმოსადგენია ისეთი „ფასეულობების“ არსებობა, რომლებიც უპირობოდ ხელმისაწვდომია ყველასთვის.

ძველი ლიტერატურული სახელმძღვანელოები, ჩვეულებრივ, ერთმანეთს უპირისპირებენ „მიუკერძოებელ კრიტიკას“ და „იმპრესიონისტულ კრიტიკას“, მაგრამ ეს არასწორი დეფინიციებია, მათ მხოლოდ შეცდომაში შევყავართ. მართლაც, „მიუკერძოებელი კრიტიკა“ ემყარებოდა თითქოსდა ობიექტურად არსებულ წესებსა და პრინციპებს; „იმპრესიონისტული კრიტიკა“, პირიქით, აღიარებდა წმინდა სუბიექტივიზმს. სინამდვილეში „იმპრესიონისტული კრიტიკა“ არის იმ სპეციალისტის შენიღბული ავტორიტეტული მსჯელობა, რომლის გემოვნება წარმოადგენს ნორმას ბუნდოვანი საკითხების განხილვისას. მეორე მხრივ, არაერთი კრიტიკოსი მიიზიდა მაცდუნებელმა რჩევამ რემი დე გურმონისა, რომლის აზრით, ნებისმიერი გულწრფელი ადამიანის უდიდესი დამსახურებაა „საკუთარი შთაბეჭდილებების დაკანონება“.²⁹ დღესდღეობით „კრიტიკად“ წოდებული ბევრ ესეში განმარტებულია ნაწარმოებებისა და შემოქმედებითი პიროვნების ცალკეული მხარეები, მაგრამ არაა წარმოდგენილი საერთო შეფასება. ბევრი ეწინააღმდეგება იმას, რომ ამგვარი ესეები აყვანილ იქნას „კრიტიკის“ (რაც ბერძნულად „განსჯას“ ნიშნავდა) რანგში. ზოგჯერ განასხვავებენ კრიტიკის „განმმარტავსა“ და „განმსჯელ“ ალტერნატიულ ტიპებს.³⁰ მაგრამ, როგორც წესი, შეიძლება განვაცალკევოთ შინაარსის განმარტება (Deutung) და ღირსებათა განსჯა (Wertung) ლიტერატურულ კრიტიკაში ერთმანეთისგან არაა გამიჯნული და ეს, ალბათ, შეუძლებელიცაა. ჩვეულებრივ, „მიუკერძოებელი“ კვლევის შედეგია ავტორებისა და პოემების ტლანქი კლასიფიკაცია, რასაც თან ერთვის ავტორიტეტთა ციტირება ანდა ლიტერატურული თეორიის ზოგიერთი დოგმის მოხსენიება. შემდგომი კვლევა საჭიროებს ანალიზს და ანალიტიკურ შედარებას. მეორე

ლიტერატურის თეორია

მხრივ, „განმარტების“ უანრში დანერილი ესე აუცილებლად შეიცავს (თუნდაც მინიმალური დოზით) შემფასებლურ მსჯელობებს: თუ, მაგალითად, განიმარტება ლექსი, ეს უნდა იყოს ესთეტიკური ხასიათის მსჯელობა და არა ისტორიული, ბიოგრაფიული ან ფილოსოფიური საკითხების განხილვა. საერთოდ, პოეტისა ან პოემისთვის დროის და ყურადღების დათმობა, თავისთავად, უკვე ნიშნავს ღირებულების განსჯას. მაგრამ ძალზე იშვიათია შემთხვევები, როდესაც განმარტებითი ესე ავტორი, უკვე საგნის შერჩევის გამო, საჭიროდ მიიჩნევს გამოთქვას ლოგიკურად დასაბუთებული აზრი. „პოეზიის გაგება“ ძალზე ადვილად იქცევა „პოეზიის განსჯად“, რომელიც დეტალურიცაა და თანმიმდევრულიც, მაგრამ მასში ვერ ნახავთ დასკვნას, მსჯელობის შედეგს. თავის დროზე ელიოტის ესეების სიახლეს წარმოადგენდა სწორედ ის, რომ მათში არ იყო მოცემული შემაჯამებელი დასკვნა ან საერთო იდეა. ამ ესეებში გარკვეული თვისების საფუძველზე შედარებული ან შეპირისპირებული იყო ორი განსხვავებული პოეტი, რასაც დროდადრო სდევდა ფრთხილი განზოგადებები.

როგორც ჩანს, უნდა განვასხვავოთ ღია და, მეორე მხრივ, იმპლიციტურად გამოხატული მსჯელობები და არ გავუტოლოთ ისინი ცნობიერსა და არაცნობიერს მსჯელობებს. არსებობს გრძნობებზე დამყარებული განსჯა და, აგრეთვე, დასაბუთებული, ლოგიკური განსჯა. არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ისინი აუცილებლად ურთიერთსაპირისპირო ხასიათისაა: „გრძნობები“ არ იქცევა კრიტიკულ აზრად ისე, რომ არ დაემყაროს საკმარისად ორგანიზებულ თეორიული საფუძველს, ხოლო ლოგიკური განსჯა ლიტერატურის სფეროში შეიძლება ჩამოყალიბებულ იქნას მხოლოდ რაიმე გრძნობის საფუძველზე, რომელიც დამოუკიდებლად წარმოიშობა ან მსჯელობის მთელი მსვლელობითაა გამოწვეული.

თავი მეცხრამეტი

ლიტერატურის ისტორია

*

შეიძლება თუ არა ლიტერატურის ისტორიის დაწერა იმგვარად, რომ ის ერთდროულად იყოს ლიტერატურაც და ისტორიაც? უნდა ვაღიაროთ, რომ ლიტერატურის ისტორიები მეტწილად არის ან საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორია, ან საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორია — მეტ-ნაკლებად ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით დალაგებული განსაკუთრებული ნაწარმოებებისგან მიღებული შთაბეჭდილებები ან მათი შეფასებები. ინგლისური ლიტერატურის ისტორიის ისტორიოგრაფიაზე ერთი თვალის გადავლებითაც კი დასტურდება ეს შეხედულება. ტომას უორტონი, ინგლისური პოეზიის პირველი „ოფიციალური“ ისტორიკოსი, ძველი ლიტერატურის შესწავლას იმით ასაბუთებს, რომ მასში „სწორადაა გადმოცემული დროთა თავისებურებანი, ასახულია ზნე-ჩვეულებათა ყველაზე უფრო ლამაზი, ხატოვანი და შთამბეჭდავი მხარეები“ და „მომავალ თაობებს გადასცემს ცხოვრების ჭეშმარიტ სურათს“¹. ჰენრი მორლის ლიტერატურა ესმის, როგორც „ნაციონალური ბიოგრაფია“, ან „ინგლისური სულისკვეთების ისტორია“². ლესლი სტივენნი ლიტერატურას თვლის „მთელი სოციალური ორგანიზმის განსაკუთრებულ ფუნქციად“, სოციალური ცვალებადობის „ერთგვარ თანაპროდუქტად“³. უ. ჯ. კორტჰოუპი, საკუთრივ ინგლისური პოეზიის ისტორიის ავტორი, ეყრდნობოდა პოეზიის განვითარების ერთიან კონცეფციას. მისი განსაზღვრით, „ინგლისური „პოეზიის შესწავლა, ფაქტობრივად, ნიშნავს, ლიტერატურაში არეკლილი ჩვენი ეროვნული ინსტიტუტების განუწყვეტილი აღმავლობის შესწავლას“. ამიტომ კორტჰოუპი ხედავს თავისი საგნის ერთიანობას „ზუსტად იქ, სადაც პოლიტიკის ისტორიკოსი ცდილობს მოათავსოს თავისი საგანი, სახელდობრ, ერის ცხოვრებაში, მის მთლიანობაში“⁴.

ზემოაღნიშნული (და კიდევ მრავალი სხვა) ისტორიკოსები ლიტერატურას განიხილავენ, როგორც ეროვნული ან სო-

ლიტერატურის თეორია

ციალური ისტორიის საილუსტრაციო უბრალო დოკუმენტს; ამ მიმართულების მოწინააღმდეგეებს მიაჩნიათ, რომ ლიტერატურა, პირველ ყოვლისა, ხელოვნებაა, მაგრამ მათ, როგორც ჩანს, არ ხელენიფებათ ისტორიის დანერა — ისინი გვთავაზობენ ესეების დაუსრულებულ სერიებს ცალკეულ ავტორთა შესახებ, მაგრამ არ აქვთ რეალური ისტორიული ევოლუციის კონცეფცია. „თანამედროვე ინგლისური ლიტერატურის მოკლე ისტორიის“ (1897) შესავალში ედმუნდ გროსემ განაცხადა, რომ გვიჩვენებდა „ძვრებს ინგლისურ ლიტერატურაში“, შეგვიქმნიდა „ინგლისური ლიტერატურის ევოლუციის განცდას“⁵. მაგრამ, სინამდვილეში, ეს იყო მხოლოდ უახლესი ფრანგული მიმდინარეობებისგან ნასესხები ფრაზეოლოგია. პრაქტიკულად, გროსეს წიგნები წარმოადგენს ქრონოლოგიურად დალაგებულ კრიტიკულ შენიშვნებს მწერლებსა და მათს ნაწარმოებებზე. შემდგომში გროსემ დაკარგა ინტერესი ტენისადმი და აღიარა, რომ დიდად იყო დავალებული ბიოგრაფიული პორტრეტის დიდოსტატის, სენტ-ბევის მოძღვრებისგან.⁶ უტატის მუტანდის, რაც სამართლიანია ჯორჯ სენტსბერის მიმართ, რომლის კრიტიკის კონცეფცია ყველაზე მეტად უახლოვდება პეიტერის „ღირსეული შეფასების“ თეორიასა და პრაქტიკას,⁷ აგრეთვე — ოლივერ ელტონის „ინგლისური ლიტერატურის მიმოხილვის“ ექვსტომეულს, რომელიც ყველაზე თვალსაჩინო მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ინგლისში უკანასკნელ დროს გამოქვეყნებულ ლიტერატურის ისტორიებს შორის. ოლივერ ელტონი გულწრფელად აღიარებს, რომ ეს არის „ნამდვილი მიმოხილვა, უშუალოდ კრიტიკა“ და არა ისტორია⁸. ეს სია შეიძლება უსასრულოდ გაიზარდოს. ფრანგული და გერმანული ლიტერატურათა ისტორიები, ზოგიერთის გამოკლებით, მიგვიყვანს თითქმის იდენტურ დასკვნამდე. ასე, მაგალითად, ტენს, პირველ რიგში, აინტერესებდა თავისი თეორია ეროვნული ხასიათის შესახებ და „გარემოსა“ („მილიენ“) და რასის მისეული ფილოსოფია; უიუსერანი იკვლევდა, თუ როგორ აირეკლა ინგლისურ ლიტერატურაში ადათ-წესების ისტორია, ხოლო კაზამიანმა გამოიგონა მთელი თეორია „ინგლისურ ეროვნულ სულში მორალური რიტმის ცვალებადობის შესახებ“⁹. ყველაზე წამყვანი, მნიშვნელოვანი ლიტერატურის ისტორიები არის ან ცივილიზაციის ისტორიები ან კრიტიკული ესეების კრებულები. მათგან პირველნი არ წარმოადგენენ ხელოვნების ისტორიას, მეორენი კი — ხელოვნების ისტორიას.

რატომ არავინ სცადა, შეესწავლა ლიტერატურის, როგორც ხელოვნების დარგის ევოლუცია? ამის ერთი მიზეზი ისაა, რომ ხელოვნების ნაწარმოებთა წინასწარი ანალიზი არ განხორციელებულა თანამიმდევრულად და სისტემატურად. ჩვენ ვკმაყოფილებით ძველი რიტორიკული კრიტერიუმებით, რომლებიც საკმაოდ ზედაპირულია, ან ვცდილობთ მაღალფარდოვანი ფრაზებით აღვწეროთ, თუ რა გავლენას ახდენს მკითხველზე ხელოვნების ნაწარმოები, თანაც ჩვენს მოსაზრებებს გამოვხატავთ იმ ცნებებით, რომლებიც არ შეესაბამება თვით ხელოვნების ნაწარმოებებს.

მეორე სიძნელე წარმოშვა მცდარმა მოსაზრებამ, რომლის თანახმად, ლიტერატურის ისტორიის შექმნა შეუძლებელია, და მისი ახსნა შესაძლებელია მხოლოდ ადამიანის მოღვაწეობის თვალსაზრისით. მესამე სიძნელე უნდა ვეძიოთ სიტყვაკაზმული ხელოვნების განვითარების საერთო კონცეფციაში. მხატვრობისა და მუსიკის შინაგანი, ორგანული ისტორიის შექმნის შესაძლებლობაში ცოტა ვინმეს თუ ეპარება ეჭვი. თუ გავვიღოთ რომელიმე სამხატვრო გალერეაში, რომელშიც ექსპონატები განლაგებულია ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ან „სკოლების“ მიხედვით, დავინახავთ, რომ აქ ფერწერის ხელოვნების ისტორია სრულიად განსხვავდება მხატვრების ისტორიისაგან, ან ცალკეული სურათის შეფასებისა და მასზე მსჯელობისაგან. საკმარისია მოვისმინოთ კონცერტი, რომელზეც ნაწარმოებები ქრონოლოგიულად იქნება დალაგებული, რომ დავრწმუნდეთ: არსებობს მუსიკის ისტორია, რომელსაც საერთო თითქმის არაფერი აქვს კომპოზიტორთა ბიოგრაფიებთან, იმ სოციალურ ვითარებასთან, რომლის დროსაც ეს ნაწარმოებები შეიქმნა და არც ინდივიდუალურ ქმნილებათა შეფასებასთან. ფერწერისა და ქანდაკების ისტორიათა შექმნას შეეცადნენ მას შემდეგ, რაც ჩ. ბერნიმ ყურადღება გადაიტანა მუსიკალური ფორმების ისტორიაზე.

ლიტერატურის ისტორიის წინაშე დგას ანალოგიური პრობლემა, კერძოდ, ლიტერატურის ისტორია უნდა ჩამოყალიბდეს იმგვარად, რომ გამოეყოს სოციალურ ისტორიას, მწერალთა ბიოგრაფიებსა და ცალკეულ ნაწარმოებთა შეფასებას. ცხადია, ლიტერატურის ისტორიის შექმნა (ამგვარი შეზღუდული გაგებით) თავისებურ დაბრკოლებებს წააწყდება. ფერწერასთან შედარებით, რომლის დანახვა თვალის ერთი გადავლებითაც

ლიტერატურის თეორია

შეიძლება, ლიტერატურული ნაწარმოების, როგორც ხელოვნების ქმნილების ათვისება მხოლოდ გარკვეული დროის გავლის შემდეგ ხერხდება და ამიტომაც უფრო ძნელდება მისი შინაგანი წყობის მთლიანობაში შეცნობა, მაგრამ მუსიკალურ ფორმასთან ანალოგია გვიჩვენებს, რომ გარკვეული მოდელი შესაძლებელია, და რომ ლიტერატურული ნაწარმოებია დროითი აღქმა ჩიხში ჯერ კიდევ არ გვაქცევს. არსებობს სხვა სპეციალური პრობლემებიც. ლიტერატურაში არსებობს გარდამავალი ფორმები მარტივი გამონათქვამებიდან ხელოვნების მაღალორგანიზებულ ნაწარმოებებამდე, რადგანაც ლიტერატურის მედიუმი არის ენა, რომელიც, ამავე დროს, ყოველდღიური ურთიერთობის საშუალებაცაა და განსაკუთრებით, მეცნიერების ენაც. ამიტომაც გაცილებით უფრო ძნელია ლიტერატურული ნაწარმოების ესთეტიკური სტრუქტურის გამოყოფა. თუმცა, ილუსტრაცია სამედიცინო სახელმძღვანელოებში და სამხედრო მარში მონაშობს, რომ სხვა ხელოვნებებსაც აქვთ გარდამავალი ფორმები. შესაბამისად, ზღვრის გაკლება ხელოვნებასა და არახელოვნებას შორის სიტყვიერ გამონათქვამში უფრო რთული ამოცანაა, მაგრამ, პრინციპულად, შესაძლებელი.

მიუხედავად ამისა, არსებობენ ისეთი თეორეტიკოსებიც, რომლებიც, უბრალოდ, მარტივად აცხადებენ, ლიტერატურას ისტორია არა აქვსო. უ. პ. კერი, მაგალითად, ირწმუნება, რომ ლიტერატურის ისტორია არ გეჭირდება, რადგანაც მისი ობიექტები ყოველთვის არსებობენ, „მარადიულნი“ არიან და, ამდენად, არავითარი განსაკუთრებული ისტორია არა აქვთ¹⁰. თ. ს. ელიოტი, აგრეთვე, უარყოფდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები წარსულს განეკუთვნება. „ჰომეროსით დაწყებული, მთელი ევროპის ლიტერატურა, — ამბობს ელიოტი, — ერთდროულად არსებობს და ქმნის ერთდროულ მიმდევრობას“¹¹. შეიძლება, დავეთანხმომთ შოპენ-ჰაუერის მოსაზრებას, რომ ხელოვნება ყოველთვის აღწევს თავის მიზანს. არასოდეს შეიძლება მისი გაუმჯობესება, შენაცვლება ან განმეორება. ხელოვნებაში არ უნდა ვეძიოთ, „როგორ იტყვიან“ — „wie es eigentlich gewesen“, თუმცა სწორედ ამას მიიჩნევდა რანკე ისტორიოგრაფიის მიზნად. ამიტომ, ლიტერატურის ისტორია არ არის ისტორია, ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით, რადგანაც ის წარმოადგენს ანმყოს ცოდნას, საერთოდ ანმყოს, მარადიული

ანმყოს ცოდნას. ცხადია, ვერავინ უარყოფს, რომ ნამდვილად არსებობს სხვაობა პოლიტიკის ისტორიასა და ხელოვნების ისტორიას შორის. ისტორიული წარსული განსხვავდება ისტორიისგან, რომელიც ანმყოს ცოცხალ შინაარსს წარმოადგენს.

როგორც ადრე მოგახსენეთ, ხელოვნების ცალკეული ნაწარმოები დროთა განმავლობაში ცვლილებებს განიცდის. რა თქმა უნდა, სტრუქტურა, გარკვეულნილად, უცვლელი რჩება საუკუნეთა განმავლობაში. მაგრამ ეს სტრუქტურა დინამიკურია და იცვლება ისტორიის პროცესთან ერთად, რადგანაც ის განშუალებულია მკითხველის, კრიტიკოსების, ხელოვნების მუშაკთა აღქმით. ინტერპრეტაციის პროცესი, კრიტიკა და შეფასება არასდროს შეწყვეტილა და ჩანს, დაუსრულებლივ გაგრძელდება, ან ყოველ შემთხვევაში მანამდე, სანამ არ შეწყდება თვით კულტურული ტრადიცია. ლიტერატურის ისტორიის დანიშნულებაა, აღწეროს ეს პროცესი, აჩვენოს მცირე ან შედარებით მოზრდილ ჯგუფებში გაერთიანებულ ხელოვნების იმ ნაწარმოებთა განვითარება, რომლებიც შერჩეულ იქნა საერთო წყაროს, ჟანრის, სტილისტური ტიპის, ანდა ლინგვისტური ტრადიციის მიხედვით და, ზოგადად, ლიტერატურის სქემის ფარგლებში.

მაგრამ, როგორც ჩანს, ხელოვნების ქმნილებათა ჯგუფის განვითარების კონცეფცია არაჩვეულებრივად რთულია. ყოველი მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურა, ერთი შეხედვით, თითქოს არ უკავშირდება ხელოვნების მეზობელ ან მომიჯნავე ნაწარმოებებს. შეიძლება, დაინყონ მტკიცება, რომ არ არსებობს განვითარება ერთი ინდივიდუალურობიდან მეორის მიმართულებით. ისეთი შეხედულება ც გვხვდება, რომელიც ლიტერატურის ისტორიასაც კი უარყოფს და თვლის, რომ ის მწერალთა ისტორიაა¹². იმავე არგუმენტის თანახმად, ჩვენ უარი უნდა განვაცხადოთ ენის ისტორიის დაწერაზე, ვინაიდან მხოლოდ ადამიანები წარმოთქვამენ სიტყვებს, ისევე, როგორც შეუძლებელია ფილოსოფიის ისტორიის შექმნა, რადგან მხოლოდ ადამიანები აზროვნებენ. ამგვარი უკიდურესი „პერსონალიზმი“ მიგვიყვანს იმ შეხედულებამდე, რომ ხელოვნების ყოველი ინდივიდუალური ნაწარმოები სავსებით იზოლირებულად არსებობს, რაც პრაქტიკულად ნიშნავს, მისი საზრისის მიუწვდომლობას და გაუგებრობას. ლიტერატურა უფრო უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც ნაწარმოებთა მთლიანი სისტემა, რომელიც მდიდრდება ახალი ნიმუშებით, გამომდ-

ლიტერატურის თეორია

მებით ცვლის ურთიერთობებს მათ შორის, როგორც მზარდი ცვალებადი მთლიანობა.

მაგრამ ლიტერატურული სიტუაციის ცვლილებები ერთი ათწლეულის თუ ერთი საუკუნის განმავლობაში ჯერ კიდევ არ განსაზღვრავს მოქმედი ლიტერატურული ევოლუციის პროცესს — ბუნებრივ მოვლენათა მთელი სამყაროც ხომ იცვლება. ეს შეიძლება იყოს ყოველ ჯერზე ახალი გადაადგილება, რომელიც განძარცულია აზრისა და კავშირებისგან. ასე, ფ. ჯ. ტეგარტის მიერ „ისტორიის თეორიაში“¹³ რეკომენდებული შესწავლა ცვალებადობისა, უბრალოდ, ისტორიულ და ბუნებრივ პროცესებს შორის არსებულ ყველა სხვაობათა გაუქმებას გულისხმობს. ისტორიკოსებს კი ტეგარტი ურჩევს, ისლა დაგრჩენიათ, სახელმძღვანელოდ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები გამოიყენოთ. თუ ამგვარი ცვლილებები აბსოლუტურად რეგულარულად მეორდება, მაშინ გამოყენებული უნდა იქნეს კანონის იმგვარივე კონცეფცია, რომელსაც მიმართავენ ფიზიკოსები. და მაინც, შპენგლერისა და ტოინბის ბრწყინვალე ჰიპოთეზების მიხედვით, ამგვარი პროგნოზირებადი ცვლილებები არასოდეს აღმოუჩენიათ არც ერთ ისტორიულ პროცესში.

განვითარება ნიშნავს რალაცა სხვასა და უფრო მეტსაც, ვიდრე ცვლილებაა, თუნდაც რეგულარული და წინასწარ ნაგულისხმევი ცვლილება. ამკარაა, რომ ტერმინი „განვითარება“ იმ აზრით უნდა იქნეს გამოყენებული, რომელიც ბიოლოგიაშია მიღებული. თუ კარგად დავაკვირდებით, ბიოლოგიაში ევოლუციის ორი სრულიად განსხვავებული კონცეფცია არსებობს: პირველ შემთხვევაში ნიმუშად მოყვანილია კვერცხის განვითარება ფრინველში, ხოლო მეორე შემთხვევაში ევოლუციის ნიმუშად ითვლება ცვალებადობა თევზის ტვინიდან ადამიანის ტვინამდე. აქ არაა განვითარება ტვინიდან ტვინამდე, წარმოდგენილია მხოლოდ კონცეფციური აბსტრაქცია — „ტვინი“, რომელიც განსაზღვრულია მისი ფუნქციის თვალსაზრისით. განვითარების ინდივიდუალური ფაზები გააზრებულია, როგორც თანდათანობითი მიახლოება იდეალთან, რომელშიც „ადამიანის ტვინი“ იგულისხმება.

შეიძლება თუ არა გამოვიყენოთ ერთ-ერთი ზემოხსენებული თვალსაზრისი ლიტერატურის ევოლუციის მიმართ? ფერდინანდ

ბრიუნეტიერი და ჯონ ადინგტონ საიმონდსი ვარაუდობდნენ, რომ შესაძლებელია ორივე მათგანის გამოყენება. ისინი თვლიდნენ, რომ ლიტერატურული ჟანრები ბიოლოგიურ სახეობათა ანალოგიურია¹⁴. როდესაც ლიტერატურული ჟანრები აღწევენ სრულყოფილების გარკვეულ დონეს, ისინი სუსტდებიან, ჭკნებიან და, ბოლოს, ქრებიან, — გვასწავლის ბრიუნეტიერი. უფრო მეტიც, ჟანრები გარდაიქმნება უფრო მაღალ და განსხვავებულ სახეცვლილ ჟანრებად, ზუსტად ისე, როგორც, დარვინის ევოლუციის კონცეფციის თანახმად, ხდება სახეობათა ტრანსფორმირება. პირველ შემთხვევაში ტერმინი „ევოლუცია“, რა თქმა უნდა, მხოლოდ მახვილგონივრული მეტაფორაა. მაგალითად, ბრიუნეტიერის მიხედვით, ფრანგული ტრაგედია წარმოიშვა, გაიზარდა, დაკნინდა და მოკვდა. მაგრამ ტრაგედიის წარმოშობისთვის *teztium comparationis* უბრალოდ გახლავთ ის ფაქტი, რომ ფრანგულ ენაზე ტრაგედიები ჟოდელამდე არ დაწერილა. ტრაგედია მოკვდა იმ აზრით, რომ არავითარი მნიშვნელოვანი ტრაგედია, რომელიც ბრიუნეტიერის იდეალს შეესაბამებოდა, ვოლტერის შემდეგ არ დაწერილა. მაგრამ ყოველთვის არსებობს იმის შესაძლებლობა, რომ მომავალში ბრწყინვალე ტრაგედია დაიწერება სწორედ ფრანგულად. ბრიუნეტიერის თანახმად, რასინის „ფედრა“ ქრონოლოგიურად ტრაგედიის დაცემის დასაწყისს ემთხვევა; ეს, შეიძლება ითქვას, ჟანრის სიბერეა. მაგრამ ეს ტრაგედია გვაოცებს თავისი სინორჩით, რენესანსის ღრმააზროვან ტრაგედიებთან შედარებით, რომლებიც, ამ თეორიის თანახმად, წარმოადგენს ფრანგული ტრაგედიის „ახალგაზრდობას“. კიდევ უფრო საკამათოა ჟანრების სხვა ჟანრებად გარდაქმნის იდეა: მაგალითად, ბრიუნეტიერის მიხედვით, კლასიციტური ეპოქის მჭევრმეტყველება გადაიზარდა ფრანგული რომანტიზმის ლირიკაში. და მაინც, არავითარი რეალური „გარდაქმნა“ არ მომხდარა. უკეთეს შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, რომ ერთი და იგივე ემოციები იყო გადმოცემული თავდაპირველად რიტორიკაში, შემდეგ კი — ლირიკულ პოეზიაში; დასაშვებია ისიც, რომ ორივე მათგანი ემსახურებოდა ერთსა და იმავე, ან მსგავს სოციალურ მიზნებს.

ამგვარად, უნდა უარყოთ ანალოგია ლიტერატურის განვითარებასა და ჩაკეტილ ბიოლოგიურ პროცესს — დაბადებიდან სიკვდილამდე — შორის (ეს იდეა ჯერ კიდევ ცოცხალია და

ლიტერატურის თეორია

ახლახან აღადგინეს შპენგლერმა და ტოინბიმ). ამასთან, განვითარების მეორე კონცეფცია, როგორც ჩანს, უფრო უახლოვდება ჭეშმარიტად ისტორიული განვითარების კონცეფციას. აქ მთავარი პრინციპია არა ცვლილებათა თანმიმდევრულობა, არამედ მისი მიზანი. ამ რიგის ცალკეული შემადგენლები პროცესის დასრულების აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. სპეციალური მიზნისკენ (ჩვენს შემთხვევაში ესაა „ადამიანის ტვინი“) მიმართული ევოლუციის კონცეფციას შეაქვს ცვალებადობათა რიგში ურთიერთკავშირი, დასაწყისი და დასასრული. და მაინც, არსებობს მნიშვნელოვანი სხვაობა ბიოლოგიურ ევოლუციასა (მეორე გაგებით) და „ისტორიულ ევოლუციას“ შორის. იმისთვის, რათა ჩავენდეთ ბიოლოგიურისგან განსხვავებული ისტორიული ევოლუციის არსს, უნდა გავიაზროთ ცალკეული ისტორიული მოვლენები და, ამასთან ერთად, არ დავიყვანოთ ისტორიული პროცესი თანამიმდევრულ, მაგრამ ურთიერთდაუკავშირებულ მოვლენათა კრებულამდე.

საკითხის გადასაწყვეტად საჭიროა განვიხილოთ ისტორიული პროცესი შეფასების ანუ ნორმის თვალსაზრისით. მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი მოვლენათა გარეგნულად უაზრო რიგის დანაწევრება არსებით და არარსებით ელემენტებად. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შევძლებთ, ვილაპარაკოთ ისტორიულ ევოლუციაზე, რომელიც ინარჩუნებს ცალკეული მოვლენის ინდივიდუალობას. ინდივიდუალური რეალობისა და საერთო შეფასების ურთიერთმიმართების დადგენისას ჩვენ არ დაგვყავს ინდივიდუალური ზოგადი კონცეფციის უპიროვნო გამოვლინებამდე, — პირიქით, ინდივიდუალურს ვანიჭებთ მნიშვნელობას, საზრისს. ისტორია, ზოგადად, მთავარ მნიშვნელობებს უბრალოდ ინდივიდუალიზაციას არ ახდენს (ცხადია, ეს არ არის არც წყვეტილი უაზრო ნაკადი): ისტორიული პროცესი მუდამ წარმოშობს შეფასების ახალ, უცნობ ფორმებს, რომელთა წინასწარმეტყველება შეუძლებელია. ხელოვნების ინდივიდუალური ნაწარმოების ამგვარი შეფარდება ფასეულობათა სკალასთან სხვა არაფერია, თუ არა მისი ინდივიდუალობის აუცილებელი კორელატი. განვითარების ეტაპები განისაზღვრება ფასეულობათა, ანუ ნორმათა სქემების მიხედვით, მაგრამ ეს ფასეულობები თავისთავად ვლინდება მხოლოდ ამ პროცესის განხილვის შედეგად. სიმართლე

რომ ვთქვათ, ესაა ლოგიკური წრე: იმისთვის, რათა ვიმსჯელოთ ისტორიული პროცესის შესახებ, უნდა გვქონდეს გარკვეული შეფასებები; ამასთან ერთად, შეფასებათა სკალის შემუშავება შესაძლებელია მხოლოდ ისტორიიდან გამომდინარე¹⁵ როგორც ჩანს, ეს გარდაუვალია. სხვა შემთხვევაში მოგვიხდება იმის აღიარება, რომ ისტორიული პროცესი წარმოადგენს ცვალებადობის უაზრო ნაკადს, ან უნდა გამოვიყენოთ რაიმე არალიტერატურული სტანდარტები — ვალიაროთ გარკვეული აბსოლუტი, რომელიც ლიტერატურული პროცესის მიმართ გარეშე ფენომენია.

ლიტერატურის ევოლუციის პრობლემის ჩვენეული განხილვა განყენებული ხასიათისაა. შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა, რომ ლიტერატურის ევოლუცია განსხვავდება ბიოლოგიურისაგან და რომ მას არაფერი აქვს საერთო ზოგად წარმოდგენასთან ერთიანი ზედროული მოდელისკენ სწრაფვის შესახებ. ისტორია შეიძლება დაინეროს მხოლოდ მაშინ, თუ გათვალისწინებული იქნება ფასეულობათა ცვალებადი სკალები, რომლებიც აბსტრაქტირებულია თვით ისტორიიდან. ამ იდეის საილუსტრაციოდ შეიძლება მივმართოთ ზოგ ისეთ პრობლემას, რომლებიც წამოიჭრება ლიტერატურის ისტორიის წინაშე.

აშკარა კავშირი ხელოვნების ნაწარმოებთა შორის — მათი წყაროები და გავლენები — ყველაზე უფრო ხშირად განიხილება და შეადგენს ტრადიციული კვლევის თემას. მწერალთა შორის ლიტერატურული კავშირების დადგენა ჯერ კიდევ არაა ლიტერატურის ისტორია, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მოსამზადებელი ეტაპია მის დასაწერად. ასე, მაგალითად, თუ გვინდა დავწეროთ მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისური პოეზიის ისტორია, ამისთვის ზუსტად უნდა ვიცოდეთ, რა კავშირი აქვთ მეთვრამეტე საუკუნის პოეტებს სპენსერთან, მილტონთან და დრაიდენტან. ამგვარი წიგნია რეიმონდ ჰივენსის „მილტონის გავლენა ინგლისურ პოეზიაზე“¹⁶, წმინდა ლიტერატურული გამოკვლევა, რომელშიც თავმოყრილია ფრიად შთამბეჭდავი დამადასტურებელი მასალა მილტონის გავლენის შესახებ, გარდა ამისა, შეკრებილია არა მარტო მეთვრამეტე საუკუნის პოეტთა შეხედულებანი მილტონის შესახებ, არამედ შესწავლილია ტექსტები და მოცემულია მსგავსებათა და პარალელთა ანალიზიც. ამ ბოლო დროს პარალელების ძიება დიდი ნდობით აღარ სარგებლობს, ხოლო გამოუცდელი მკვ-

ლევრისთვის ის სახიფათოცაა. პირველ ყოვლისა, პარალელები უნდა იყოს ნამდვილი პარალელები და არა ბუნდოვანი მსგავსებანი, რომლებიც, უბრალოდ, სიმრავლის გამო შეიძლება აღიარებულ იქნან პარალელებად. ორმოცჯერ განმეორებული სისულელე სისულელედ რჩება. შემდგომ, ისინი ნამდვილად უნდა იყოს პარალელები, ესე იგი, სავსებით დარწმუნებულნი ვიყოთ იმაში, რომ საერთო წყაროს არსებობა აქ გამორიცხულია. მკვლევარი მოიძიებს ჭეშმარიტ პარალელს, თუ ის აღჭურვილია ლიტერატურის ფართო ცოდნით და თუ პარალელი საკმარისად რთული ხასიათისაა (ანუ თუ საუბარი არაა ცალკეული მოტივის ან სიტყვის შესახებ). ამ ელემენტარული პირობების დარღვევის შემთხვევები მართლაც ძალზე ხშირია. ზოგჯერ ეს ნაკლი ახასიათებთ გამოჩენილ მეცნიერებსაც, რომლებიც, რა თქმა უნდა, კარგად უნდა იცნობდნენ ეპოქის ენას — კლიშეებს, სტერეოტიპურ მეტაფორებს, ერთი და იმავე თემის მსგავსი ხორცშესხმის მაგალითებს.¹⁷

როგორც უნდა გავკიცხოთ ეს მეთოდი, ის მაინც ლეგიტიმური მეთოდია და მისი *in toto* უარყოფა შეუძლებელია. წყაროების კრიტიკული შესწავლის მეშვეობით შესაძლებელია დადგინდეს ლიტერატურული ურთიერთკავშირები. მათ შორის ნაკლებად საინტერესოა ციტირება, პლაგიატი, მიბაძვები. უკეთეს შემთხვევაში, ისინი ამტკიცებენ ურთიერთობის ჩვეულებრივ ფაქტს, თუმცა, არსებობენ სტერნისა და ბერტონის მსგავსი მწერლები, რომლებიც ციტატებს თავიანთი მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად იყენებდნენ. მაგრამ ლიტერატურულ კავშირთა საკითხების უმრავლესობა ნამდვილად ბევრად უფრო რთულია და მათ გადასაწყვეტად კრიტიკული ანალიზია საჭირო — ამისთვის პარალელების თავმოყრა უბრალოდ არ კმარა. მრავალი ამგვარი გამოკვლევის ნაკლი აიხსნება სწორედ იმით, რომ უგულებელყოფილია მნიშვნელოვანი რამ: ერთი ცალკეული შტრიხის გამოყოფისას ლიტერატურულ ნაწარმოებს აქუცმაცებენ პატარ-პატარა მოზაიკურ ნაწილებად. ლიტერატურის ორი ან მეტი ნაწარმოების ურთიერთმიმართების შესახებ ნაყოფიერი მსჯელობა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც ლიტერატურის განვითარების სისტემაში მათ სათანადო ადგილი უკავიათ. ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ურთიერთკავშირი წარმოადგენს იმ ორი მთლიანობის, ორი კონფიგურაციის შედარების საგანს, რომელთა დანაწევრება ცალკეულ კომპონენტებად დასაშვებია მხოლოდ კვლევის საწყის ეტაპებზე.

როდესაც ყურადღების ცენტრში მოექცევა ორი დასრულებული სისტემა, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლიტერატურის ისტორიის ფუნდამენტურ პრობლემას, ორიგინალურობის პრობლემას ვიკვლევთ. ჩვენს დროში, ჩვეულებრივ, არასწორად ესმით, რას ნიშნავს ორიგინალური. მიაჩნიათ, რომ ორიგინალური ნიშნავს, უბრალოდ, ტრადიციის დარღვევას, ან მას ეძიებენ ხელოვნების ნაწარმოების მასალაში, ან მის გარეგნულ წყობაში (ტრადიციული სიუჟეტი, ტრადიციული კონსტრუქცია). ადრეულ პერიოდებში ლიტერატურული შემოქმედების თავისებურების საღი, ჯანსაღი შეფასება იყო მიღებული. ორიგინალურ შინაარსს ან სიუჟეტს დიდად როდი აფასებდნენ. რენესანსის და კლასიციზმის ეპოქაში, სრულიად მართებულად, უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ თარგმანს, განსაკუთრებით პოეზიის თარგმანს და „მიბაძვას“, იმ აზრით, როგორც ჰოუპი ბაძავდა ჰორაციუსის სატირებს, ან დოქტორ ჯონსონი — იუვენალს¹⁸. ერნესტ რობერტ კურციუსი თავის „ევროპის ლიტერატურასა და ლათინურ შუა საუკუნეებში“ (1948) დამაჯერებლად გვიჩვენებს ლიტერატურის ისტორიაში ბანალურობის (topoi) უზარმაზარ როლს, თემებისა თუ სახეების განმეორებას, იმას, რომ ისინი ანტიკური ხანიდან შთამომავლობით მიიღო ლათინიზებულმა შუა საუკუნეებმა და, შემდეგ, თანამედროვე ლიტერატურამ. არც ერთი მწერალი არ თავილობდა და თავის თავს არ თვლიდა არაორიგინალურ მწერლად „იმის გამო, რომ იყენებდა, ითვისებდა და თავისებურად ცვლიდა თემებსა და სახეებს, რომლებიც ტრადიციულად მემკვიდრეობით გადმოდიოდა და ანტიკური ლიტერატურის ავტორიტეტით იყო სანქციონირებული. ამგვარი ხასიათის ბევრი ნაწარმოების შეფასებას საფუძვლად დაედო მხატვრული პროცესის მცდარი გაგება. ასეთია, მაგალითად, სერ სიდნი ლის ნაშრომები ელისაბედის დროინდელი სონეტების შესახებ, რომლებიც ფორმის თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, ტრადიციულია, მაგრამ (სიდნი ლის თვალსაზრისის საპირისპიროდ) ეს არ ნიშნავს, რომ მათში არაა ასახული გულწრფელი გრძნობები, და რომ ისინი მდარე ნაწარმოებებია¹⁹. გარკვეული ტრადიციისადმი ერთგულება და მისი ნიმუშების მიბაძვა არ გამორიცხავს სულიერი განწყობილების გამოხატვას და ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას. ამგვარი შესწავლის დროს კრიტიკული პრობლემები ნამოიჭრება მაშინ, როდესაც ვინცებთ შედარებას და შეფასებას

ლიტერატურის თეორია

იმის გამოსავლენად, თუ როგორ იყენებს ერთი ხელოვანი მეორე ხელოვანის მიღწევებს, — როდესაც ნარმოგვიდება გარდამქმნელი შემოქმედებითი ძალისხმევა. ლიტერატურის ისტორიის პირველი ამოცანაა, ზუსტად დაადგინოს ყოველი ნანარმოების ადგილი ამა თუ იმ ტრადიციაში.

ხელოვნების ორი ან მეტი ნანარმოების ურთიერთკავშირის შესწავლას მივყავართ ლიტერატურის ისტორიის შემდგომ პრობლემებამდე. ხელოვნების ნანარმოებთა პირველ და ყველაზე უფრო თვალსაჩინო რიგს მიეკუთვნება ის ქმნილებები, რომლებიც დანერვილია ერთი ავტორის მიერ. აქ არც ისე ძნელია ფასეულობათა სკალის დადგენა: ჩვენ შეგვიძლია შევაფასოთ ერთი ან რამდენიმე ნანარმოები, რომლებიც მწერლის საუკეთესო, სრულყოფილი ქმნილებებია და ამ ტიპის ნანარმოებებთან სიახლოვის თვალსაზრისით გავაანალიზოთ მისი დანარჩენი ნანარმოებები. ბევრი მონოგრაფიის ავტორები ისახავდნენ ამგვარ მიზანს, თუმცა მკაფიოდ ვერ იცნობიერებდნენ ნარმოშობილ რთულ პრობლემებს და უფრო უშედეგოდ ცდილობდნენ მწერლის პირადი ცხოვრების პრობლემებში გარკვევას.

ეკოლუციური რიგის მეორე ტიპი შეიძლება შემდეგნაირი იყოს: ხელოვნების ნანარმოებიდან გამოყოფენ გარკვეულ თვისებას და აკვირდებიან იდეალისაკენ მის განვითარებას იდეალისკენ (თუმცა იდეალი აქ პირობითი, დროებითი ცნებაა). ეს შესაძლებელია განხორციელდეს ერთი მწერლის ნანარმოებთა შესწავლისას ისე, როგორც მაგალითად, კლემენმა²⁰ გამოიკვლია ტროპები შექსპირთან; ან შეიძლება ჩატარდეს ერთ პერიოდის, ან სულაც მთელი ეროვნული ლიტერატურის ფარგლებში. მაგალითად, ინგლისური პროსოდისა და პროზის რიტმის²¹ შესახებ ჯორჯ სენტსბერის ნაშრომებში გამოყოფილია სტრუქტურის გარკვეული ელემენტი და მისი ისტორიის გეზი, თუმცა სენტსბერის პრეტენზიული წიგნების ნაკლოვანება ისაა, რომ მათ საფუძვლად უდევთ ლექსის ზომისა და რიტმის შესახებ ბუნდოვანი და დრომოჭმული კონცეფციები, რაც ცხადყოფს, რომ ჭეშმარიტი ისტორიის დაწერა შეუძლებელია ადეკვატური მეცნიერული შრომების გამოყენებისა და მითითების გარეშე. ამავე ხასიათის პრობლემები წამოიჭრება ინგლისური პოეტური ენის ისტორია-სთან დაკავშირებით, რომელსაც მიეძღვნა მხოლოდ ჯოზეფინა

მაილზის სტატისტიკური გამოკვლევა, რაც შეეხება ინგლისური პოეზიის მხატვრულ სახეთა ისტორიას, ჯერ მისი შესწავლა არავის უცდია.

შესაძლებელია ჰამლეტთან, დონ ჟუანთან ან აგასფერთან დაკავშირებული მრავალრიცხოვანი მოტივებისა და თემებისადმი მიძღვნილი მრავალრიცხოვანი ისტორიული მიმოხილვების ამგვარი სისტემატიზება. სინამდვილეში ეს სრულიად განსხვავებული პრობლემებია. სიუჟეტის სხვადასხვაგვარი ვარიანტები არ გულისხმობს ისეთივე ურთიერთკავშირს და უწყვეტობას, როგორც ახასიათებს საზომისა და პოეტური ენის ისტორიას. მარიამ სტიუარტის შესახებ არსებული ყველა ლიტერატურული სიუჟეტის განხილვა, ალბათ, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ისტორიის თვალსაზრისით, საინტერესო იქნება და, ალბათ, გამოავლენს გემოვნების ცვალებადობას სხვადასხვა ეპოქაში, ტრაგედიის სხვადასხვაგვარ კონცეფციებს. მაგრამ აქ არაა შინაგანი კავშირი და დიალექტიკა. არ წამოიჭრება არც ერთი პრობლემა და, მით უმეტეს, ლიტერატურული კრიტიკის პრობლემა²². Stoffgeschichte (აქ: ლეგენდა) ყველაზე ნაკლებადაა ლიტერატურის ისტორია.

ლიტერატურული ჟანრებისა და ტიპების ისტორია პრობლემათა სხვა ჯგუფს გვთავაზობს, მაგრამ ეს პრობლემები არ არის გადაუჭრელი; მიუხედავად იმისა, რომ კროჩე შეეცადა, მთელი კონცეფციის დისკრედიტირება მოეხდინა, არსებობს ბევრი გამოკვლევა, რომლებიც შეიძლება ჩაითვალოს ამგვარი კონცეფციის შექმნის მოსამზადებელ ეტაპად და რომლებიც თავისთავად თეორიულად საკმარისად საფუძვლიანია იმისთვის, რათა ზუსტად მოინიშნოს ისტორიული პერსპექტივა. ჟანრის ისტორიაში არსებობს იგივე დილემა, რაც ლიტერატურის ისტორიაში: იმისთვის, რათა მივაგნოთ მეცნიერულად დამუშავებულ მითითებას (ამ შემთხვევაში ჟანრის შესახებ), საჭიროა ისტორიის შესწავლა, მაგრამ ისტორიას ვერ შევისწავლით, თუ გონებაში არ გვექნება ჩამოყალიბებული შერჩევის სქემა. მიუხედავად ამისა, არსებობს გამოსავალი ამ დახშული წრიდან. ზოგ შემთხვევაში აუცილებელ ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს კლასიფიკაციის გარეგნული მყარი სქემა (მაგალითად, გარკვეული წესის მიხედვით გართობული თოთხმეტი სტრიქონი სონეტში). საპირისპირო შემთხვევა

ლიტერატურის თეორია

ელეგია ან ოდა, როდესაც შეიძლება დავეჭვოდეთ, შეინარჩუნა თუ არა ოდამ, სახელწოდების გარდა, რაიმე ნიშან თვისება, რომელიც თანაბრად ახასიათებს ყველა ოდას. ბენ ჯონსონის „ოდა საკუთარი თავისადმი“, კოლინზის „ოდა საღამოსადმი“ და უორდს-ვორთის „უკვდავების წინათგონობა“ თითქოს ნაკლებად ჰგვანან ერთმანეთს, მაგრამ მახვილი თვალი იმთავითვე დაადგენს ჰორაციუსის და პინდარეს ოდებთან მათ მსგავსებას, შენიშნავს თითქოსდა განსხვავებული ტრადიციებისა და საუკუნეების უწყვეტ ერთობას. ლიტერატურის ისტორიის შესასწავლად ჟანრების ისტორია, უდავოდ, ყველაზე მრავლისაღმქმელი სფეროა.

შეიძლება და სავალდებულოცაა „მორფოლოგიურ“ მიდგომა ფართოდ გამოვიყენოთ ფოლკლორის მიმართ, რადგან ფოლკლორში ჟანრები ხშირად უფრო მკაფიოდაა გაფორმებული, ვიდრე — მოგვიანებით ჩამოყალიბებულ სიტყვაკაზმულ ხელოვნებაში. ფოლკლორისადმი ამგვარი მიდგომა, ბოლოს და ბოლოს, ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც „მოტივებისა“ და სიუჟეტების მიგრაციათა შესწავლა. საფუძველი ჩაეყარა კარგ წამოწყებებს, განსაკუთრებით — რუსეთში²³. თუ არ შეგვიძლია როგორც კლასიკური, ასევე ახალი (შუა საუკუნეებში წარმოშობილი) ჟანრების ცოცხალი აღქმა, ვერ ჩავწვდებით თანამედროვე ლიტერატურას — ყოველ შემთხვევაში, იმ ლიტერატურას, რომელიც წინ უძღოდა რომანტიკულ ამბოხს. მათი ბრძოლა შეადგენს ლიტერატურის ისტორიის მნიშვნელოვან ნაწილს 1500-1800 წლებს შორის. და მართლაც, როგორც უნდა გაეზუნდოვნებინა რომანტიკულ საუკუნეს სხვაობა ჟანრებს შორის და როგორი შერეული ფორმებიც უნდა შემოეტანა, დიდი შეცდომა იქნებოდა, სათანადოდ არ დაგვეფასებინა ჟანრების კონცეფციის ავტორიტეტი და ძალა თუნდაც უახლეს ლიტერატურაში. ჟანრების პირველი ისტორიების (რომლებიც შექმნეს ბრიუნეტიერმა და საიმონმა) ნაკლოვანებად უნდა ჩაითვალოს ბიოლოგიურ პარალელებზე მეტისმეტი დაყრდნობა. მაგრამ ამ ბოლო ათწლეულებში გამოჩნდა ისეთი გამოკვლევები, რომლებიც მეტი გულისყურითაა დამუშავებული. თუმცა, მათ ემუქრება ტიპების აღწერით შემოფარგვლისა და შემთხვევით დისკუსიებში დახარჯვის საშიშროება, როგორც ეს მოუვიდა მრავალ ნაშრომს, რომლებსაც დრამის ან რომანის ისტორიებად მიიჩნევენ. მაგრამ არსებობს წიგნები, რომლებშიც

დასმული და გამოკვლეულია ტიპების განვითარების პრობლემა. შექპსირამდელი ინგლისური დრამის ისტორიის დაწერის დროს დაუშვებელია იმის უგულებელყოფა, რომ მისტერიებისა და მორალიტეების მემკვიდრეობისა და თანადროული აღმავალი დრამის გასაოცრად შერეული ფორმა შეინიშნება, ვთქვათ, ბეილის „მეფე ჯონში“. ჟანრის კარგი ისტორიის ნიმუშია უ. უ. გრეგის ნიგნი „პასტორალური პოეზია და პასტორალური დრამა“, თუმცა ავტორი მასში სხვა მიზანს ისახავდა;²⁴ მოგვიანებით კ. ს. ლუისმა „სიყვარულის ალეგორიაში“²⁵ ჩამოაყალიბა განვითარების მკაფიოდ და კარგად გააზრებული სქემა. გერმანიაში, სხვა რომ არა იყოს რა, ორი კარგი ნიგნი არსებობს: კარლ ვიეტორის „გერმანული ოდის ისტორია“ და გიუნთერ მიულერის „გერმანული სიმღერის ისტორია“²⁶. ორივე ავტორი მწვავედ აყენებს იმ პრობლემებს, რომლებსაც წააწყდნენ²⁷. ვიეტორი გარკვევით აღიარებს დახშული წრის არსებობას, მაგრამ მაინც არ ეპუება მას: ვიეტორის შეხედულებით, ისტორიკოსი ინტუიციით, მაგრამ მაინც უნდა მიხვდეს, რა არის არსებითი იმ ჟანრისათვის, რომელსაც იკვლევს და მერე გამოიყენოს ამ ჟანრის ნიმუშები თავისი ჰიპოთეზების დასასაბუთებლად ან შესასწორებლად. თუმცა ჟანრი ისტორიაში ვლინდება ცალკეულ ნაწარმოებთა სახით, მაგრამ არ შეიძლება მისი აღწერა ამ ნაწარმოებთა ყველა ნიშნის მიხედვით. ჩვენ გავი-აზრებთ ჟანრს, როგორც „მარეგულირებელ“ პრინციპს, როგორც ფუძემდებლურ მოდელს; პირობითობას, რომელიც რეალურია, ე. ი. ქმედითია, რადგანაც განაპირობებს კონკრეტული ნაწარმოებების შექმნას. ისტორიას არ ესაჭიროება მიღწევა სპეციალური მიზნისა, რომელიც ზღვარს უდებს ჟანრის შემდგომ გაგრძელებას ან დიფერენციაციას; მაგრამ თუ მიზნად დავისახავთ, დავწეროთ ჭეშმარიტი ისტორია, მაშინ უნდა ვეყრდნობოდეთ გარკვეულ დროით მიზანს ან ტიპს.

სრულად ანალოგიური პრობლემები წამოიჭრება პერიოდისა და მიმდინარეობის ისტორიასთან დაკავშირებით. განვითარების შესახებ დისკუსიამ ცხადყო, რომ ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ორ უკიდურეს შეხედულებას: ერთია მეტაფიზიკური შეხედულება, რომლის მიხედვითაც, პერიოდი არის გარკვეული არსი და მის ბუნებას ინტუიციით უნდა ჩავწვდეთ; მეორე — უკიდურესად ნომინალისტური — შეხედულებით კი, პერიოდი ყოველ დროში,

ლიტერატურის თეორია

დროის ყოველ მონაკვეთში, უბრალოდ, აღწერის მიზნით გათვალისწინებული ლინგვისტური, სტილისტური თავისებურებაა. უკიდურესი ნომინალიზმის მიხედვით, პერიოდში იგულისხმება თვითნებური ძალდატანება მასალაზე, რომელიც სინამდვილეში, მიმართულების გარეშე, უწყვეტ დინებად იქცევა და ამგვარად, გვრჩება, ერთი მხრივ, კონკრეტულ მოვლენათა ქაოსი და მეორე მხრივ, წმინდა სუბიექტური იარაღები. თუ დავემყარებით ამ შეხედულებას, მაშინ აშკარად არ ექნება მნიშვნელობა, თუ სად გავატარებთ გამყოფ ხაზს არსებითად ერთიან, მაგრამ მრავალფეროვან რეალობაში. ამიტომაც მნიშვნელობა არა აქვს, პერიოდის რომელ სქემას მივიღებთ — ხელოვნურ პირობითსა თუ მექანიკურს. შეიძლება ისტორიოგრაფიული წესით დავწეროთ ლიტერატურის ისტორია საუკუნეების, ათწლეულების ან წლების მიხედვით. შეიძლება მივიღოთ ისეთი კრიტერიუმი, როგორც გამოიყენა ართურ საიმონდსმა თავის წიგნში „რომანტიკული მიმართულება ინგლისურ პოეზიაში“.²⁸ იგი განიხილავს მხოლოდ იმ ავტორებს, რომლებიც 1800 წლამდე დაიბადნენ და 1800 წლის მერე გარდაიცვალენ. გამოდის, რომ პერიოდი, უბრალოდ, ხელსაყრელი სიტყვაა სავალდებულო წიგნის ან შერჩეული თემის დასაყოფად. თუმცა, ხშირად ეს შეხედულება გაუცნობიერებლად შთააგონებს ნაშრომებს, რომლებიც მონივნებით ეკიდებიან საუკუნეთა მიჯნებს ან თავს ახვევენ საგანს ზუსტ დროით (მაგალითად, 1700-50 წლები), რაც ვერაფრით აიხსნება, გარდა იმისა, რომ ერთგვარი შემოსაზღვრა პრაქტიკულმა საჭიროებამ გამოიწვია. კალენდარული თარიღებისადმი ასეთი პატივისცემა, რასაკვირველია, კანონიერია ბიბლიოგრაფიული ნუსხების შედგენისას; აქ ის გვეხმარება ორიენტაციაში, ისევე, როგორც დიუის მიერ ბიბლიოთეკებისათვის შეთავაზებული დეციმალური სისტემა; ამგვარ პერიოდიზაციას საერთო არაფერი აქვს ლიტერატურის ისტორიასთან.

მიუხედავად ამისა, ლიტერატურის ისტორიების უმეტესობა პერიოდებად არის დაყოფილი პოლიტიკურ ცვლილებათა შესაბამისად. ამგვარად, მიჩნეულია, რომ ლიტერატურა მთლიანად დეტერმინირებულია პოლიტიკური თუ სოციალური რევოლუციებით, ხოლო დეტერმინირებული პერიოდების პრობლემას წყვეტენ ისტორიკოსები. ინგლისური ლიტერატურის შედარებით

ძველ ისტორიებს თუ ჩაეხედავთ, ვნახავთ, რომ ისინი დაწერილია ან კალენდარული პრინციპით ან ერთი მარტივი პოლიტიკური კრიტერიუმის მიხედვით, ინგლისის მონარქთა მეფობის დროის შესაბამისად. სულაც არაა საჭირო იმის ჩვენება, თუ რა აღრევის გამოიწვევდა, ბოლო დროის ინგლისური ლიტერატურის ისტორია რომ დაგვეყო მონარქების გარდაცვალების თარიღების შესაბამისად. სერიოზულად არავის მოსვლია აზრად, ადრეული მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურა განესხვავებინა ერთიმეორისგან გეორგ მესამის, გეორგ მეოთხის ან უილიამ მეოთხის მეფობის დროთა მიხედვით; ზოგან ჯერ კიდევ შემორჩენილია ლიტერატურის ასეთი ხელოვნური დაყოფა ელისაბედის, ჯეიმზ პირველისა და ჩარლზ პირველის მეფობათა დროების შესაბამისად.

ინგლისური ლიტერატურის უახლეს ისტორიებში საუკუნეების კალენდრის თუ მეფეთა მმართველობის შესაბამისი დაყოფა თითქმის მთლიანად მოისპო და შეიცვალა ახლებური პერიოდიზაციით, რომლის სახელწოდებები ემყარება სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს მოვლენებს. თუმცა, ჩვენ კვლავ ვხმარობთ ტერმინებს „ელისაბედის დროინდელი“ და „ვიქტორიანული“, მათ მეფობათა დროს შექმნილი ეს განმასხვავებელი ტერმინები კი შემოგვრჩა, მაგრამ მათ ახალი მნიშვნელობა შეიძინეს ინტელექტუალური ისტორიის სისტემის ფარგლებში. ჩვენ ისინი შევინარჩუნეთ, რადგან ვგრძნობთ, რომ ეს ორი დედოფალი, როგორც ჩანს, თავიანთი დროის სიმბოლოები იყვნენ. ჩვენ კატეგორიულად აღარ მოვითხოვთ, რომ დროის მონაკვეთი რომელიმე მონარქის ტახტზე ასვლიდან მის სიკვდილამდე განსაზღვრავდეს ლიტერატურული პერიოდის ქრონოლოგიური მიჯნებს. როდესაც ვიყენებთ ტერმინს „ელისაბედის დროინდელი“, ვგულისხმობთ მწერლებს, რომლებიც მოღვაწეობდნენ თეატრების დახურვამდე (1642), იმ დროისთვის კი თითქმის ორმოცმა წელმა განვლო დედოფლის გარდაცვალებიდან. მაგრამ, მეორე მხრივ, ჩვენ იშვიათად ვუნოდებთ ოსკარ უაილდს „ვიქტორიანელს“, თუმცა მისი სიცოცხლის წლები ზუსტად ემთხვევა ვიქტორიას მეფობის ქრონოლოგიურ საზღვრებს. პოლიტიკური წარმომავლობის ტერმინებმა ინტელექტისა და ლიტერატურის ისტორიაშიც კი მიიღეს განსაზღვრული მნიშვნელობა. მიუხედავად ამისა, ჩვენი ახ-

ლიტერატურის თეორია

ლანდელი დასახელებები მათი შექმნის სიჭრელის გამო, ცოტა არ იყოს დამაბნეველია. „რეფორმაცია“ მომდინარეობს საეკლესიო ისტორიიდან, „ჰუმანიზმი“, უმთავრესად, — ინტელექტუალური მოძრაობის ისტორიიდან, „რენესანსი“ — ხელოვნების ისტორიიდან, „რესპუბლიკის ლიტერატურა და „რესტავრაციის ლიტერატურა“ — გარკვეული პოლიტიკური მოვლენებიდან. ტერმინი „მეთვრამეტე საუკუნე“ ძველი ქრონოლოგიური ტერმინია, რომელიც დაზუსტებულ იქნა ლიტერატურული მოვლენების თვალსაზრისით: „ავგუსტინელების ლიტერატურა“ და „კლასიციზმის ლიტერატურა“, „პრერომანტიზმი“ და „რომანტიზმი“ იმთავითვე ლიტერატურული ტერმინებია, მაშინ, როდესაც „ვიქტორიანული“, „ედვარდიანული“ და „გეორგიანული“ მომდინარეობს მონარქთა მეფობიდან. იგივე განსაცვიფრებელი სურათი ხშირად გვხვდება სხვა ქვეყნების ლიტერატურაში: მაგალითად, „კოლონიური პერიოდი“ ამერიკულ ლიტერატურაში პოლიტიკური ტერმინია, ხოლო „რომანტიზმი“ და „რეალიზმი“ ლიტერატურული ტერმინებია.

ტერმინთა ამგვარი აღრევის გასამართლებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამის მიზეზი თავად ისტორია გახლავთ. როგორც ლიტერატურის ისტორიკოსებმა, ჩვენ, პირველ ყოვლისა, უნდა გავითვალისწინოთ თვით მწერლების მოსაზრებები და კონცეფციები, პროგრამები და პერსონალიები, ესე იგი, უნდა გავიზიაროთ საკუთრივ მათი შეხედულება პერიოდიზაციის შესახებ. რა თქმა უნდა, ლიტერატურის ისტორიაში არ შეიძლება გონივრულად ჩამოყალიბებული პროგრამების, მანიფესტების, შემოქმედებითი თვითანალიზის მნიშვნელობის უგულებელყოფა. და საფიქრებელია, რომ მოღვაწეობას, რომელიც ესოდენ კარგად იცნობიერებს საკუთარ საზრისსა და დანიშნულებას, ყველაზე უკეთ შეესაბამება ტერმინი „მიმდინარეობა“ („movement“); მისი დახასიათება ანალოგიური იქნება ამა თუ იმ მოვლენისა და დეკრეტების დახასიათებისა. რაც შეეხება ლიტერატურულ პერიოდს, მის მიმართ ეს პროგრამები — მხოლოდ მასალაა, ისევე, როგორც კრიტიკის ისტორია არის მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიის თანმხლები კომენტარი. ეპოქის ლიტერატურულ დოკუმენტებს ჩვენთვის დამხმარე მნიშვნელობა აქვთ, მათ ვერ ვაღიარებთ ლიტერატურის პერიოდიზაციის პრინციპებად. ეს იმიტომ კი არ

ხდება, რომ ჩვენთვის დამახასიათებელია უფრო ღრმა შეხედულება მოვლენების თაობაზე: უბრალოდ, ჩვენ უპირატესობა გვაქვს — წარსულს ანმყოს პოზიციიდან განვიხილავთ.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს სხვადასხვა წარმომავლობის ტერმინები თავის დროზე არ გამოიყენებოდა. ტერმინი „ჰუმანიზმი“ პირველად გამოჩნდა 1832 წელს, „რენესანსი“ — 1840 წელს, „ელისაბედის ეპოქა“ — 1817 წელს, „ავგუსტუსის ხანა“ — 1819 წელს, ხოლო „რომანტიზმი“ — 1844 წელს. ეს მონაცემები მოყვანილია „ოქსფორდის ლექსიკონში“ და, ალბათ, სანდო არაა, რადგანაც ტერმინი „ავგუსტუსის ხანა“ სპორადულად ჩნდება უკვე 1690 წელს, კარლაილი კი ტერმინ „რომანტიზმს“ იყენებს 1831 წელს²⁹. ყოველივე ეს მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ ლიტერატურული პერიოდი და მისი სახელწოდება სინქრონულად როდი წარმოიშობა. ცნობილია, რომ რომანტიკოსები თავიანთ თავს არ უწოდებდნენ რომანტიკოსებს, ყოველ შემთხვევაში, ინგლისში. როგორც ჩანს, მხოლოდ დაახლოებით 1849 წელს დაუკავშირეს კოლრიჯი და უორდსვორთი რომანტიკულ მიმდინარეობებსა და შელის, კითხისა და ბაირონის ჯგუფს³⁰. მისის ოლიფანტი თავის „მეთვრამეტე საუკუნის დასასრულისა და მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისის ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში“ (1882 წ.) არსად ხმარობს ამ ტერმინს და ერთსა და იმავე მიმდინარეობას არ მიაკუთვნებს „ტბის“ პოეტებს, „კოკნის“ სკოლასა და „სატანურ“ ბაირონს. ამგვარად, ინგლისური ლიტერატურის ამჟამად არსებული პერიოდიზაცია არაა ისტორიულად დასაბუთებული. ამჟამად, რომ ის სხვა არაფერია, თუ არა პოლიტიკური, ლიტერატურული და მხატვრული იარლიყების თვითნებურად შერჩეული ერთობლიობა.

კიდევ რომ გვქონდეს ადამიანთა კულტურის ისტორიის — პოლიტიკის, ფილოსოფიის, სხვა ხელოვნებათა სრულყოფილი პერიოდიზაცია, ლიტერატურის ისტორია მაინც ვერ შეძლებდა ისეთი სქემის გამოყენებას, რომელიც შემუშავებულია, რომელიც სხვა მასალაზე მუშაობის მეშვეობით, სპეციფიკური ამოცანების გადაწყვეტის პროცესში. ლიტერატურა არ შეიძლება გაგებულ იქნეს, როგორც კაცობრიობის პოლიტიკური, სოციალური ან თუნდაც ინტელექტუალური განვითარების პასიური ანარეკლი ან ასლი. ამდენად, ლიტერატურული პერიოდი უნდა დადგინდეს წმინდა ლიტერატურული კრიტერიუმის დახმარებით.

ლიტერატურის თეორია

თუ ჩვენი შედეგები დაემთხვევა პოლიტიკის, საზოგადოების, ხელოვნებისა და აზროვნების ისტორიებს, ამის სანაღმდეგო არაფერი გვექნება. მაგრამ ჩვენი ამოსავალი წერტილი იქნება ლიტერატურა, როგორც ლიტერატურის განვითარება. მაშასადამე, პერიოდი არის საყოველთაო ევოლუციის ქვედანაყოფი. მისი ისტორია შეიძლება დაინეროს მხოლოდ ფასეულობათა ცვალებად სკალის გათვალისწინებით, ხოლო ეს სკალა შემუშავებულ უნდა იქნეს თავად ისტორიული პროცესის გააზრების საფუძველზე. ამგვარად, პერიოდი არის დროის მონაკვეთი, რომელშიც დომინირებს ლიტერატურული ნორმები, სტანდარტები და პირობითობები, რომელთა შემოტანა, გავრცელება, დანაწევრება, ინტეგრაცია და გაქრობა შეიძლება დავინახოთ, თვალი მივადევნოთ.

ცხადია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ აუცილებლად უნდა მივიღოთ ესა თუ ის ნორმატიული სისტემა. ისტორიიდან ის უნდა გამოვიყვანოთ ისტორიიდან, აღმოვაჩინოთ ისტორიაში, როგორც რეალობა. მაგალითად, „რომანტიზმი“ არ არის ერთიანი თვისება, რომელიც ვრცელდება გადამდები სენივით ან ჭირივით, და ის არც უბრალო სიტყვიერი იარაღია. ეს ისტორიული კატეგორია, ან, კანტის ტერმინოლოგიით, „მარეგულირებელი იდეა“ (უფრო ზუსტად კი, იდეათა მთელი სისტემა) გვეხმარება მოვახდინოთ ისტორიული პროცესის ინტერპრეტაცია. მაგრამ იდეების კომპლექსი ჩვენ თვით პროცესში აღმოვაჩინეთ. ტერმინ „პერიოდის“ ამგვარი კონცეფცია განსხვავდება მისი საყოველთაოდ აღიარებული გაგებისგან, რომელშიც ცნება გადატანილია ფსიქოლოგიურ პლანში და განძარცულია ისტორიული კონტექსტისგან. როდესაც ამგვარი ფსიქოლოგიური ან მხატვრული ტიპების სახელწოდებათა შემოღება ხდება ისტორიულად დამკვიდრებული ტერმინოლოგიის ზეგავლენით, ეს არაა საბაზი მათი უპირობო დაგმობისთვის; ამასთან, კარგად უნდა გავიცნობიეროთ, რომ ლიტერატურის ასეთი ტიპოლოგია ძალზე შორსაა ჩვენი განხილვის საგნისგან — ის არ მიეკუთვნება ლიტერატურის ისტორიას, ვინრო გაგებით.

ამგვარად, პერიოდი არის არა ტიპი ან კლასი, არამედ — დროის მონაკვეთი განსაზღვრული ნორმათა სისტემით, რომლებიც განუყოფელია ისტორიული პროცესისგან. რომანტიზმის

განმარტების უშედეგო მცდელობები მოწმობს, რომ „პერიოდის“ ცნება არ არ ნააგავს ლოგიკაში მიღებულ „კლასის“ ცნებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში მოხდებოდა ნაწარმოების ინდივიდუალობის წაშლა, მისი შთანთქმა კატეგორიის მიერ. მაგრამ ეს ამკარად შეუძლებელია. ხელოვნების ინდივიდუალური ქმნილება კლასის წარმომადგენელი როდია; ესაა ნაწილია, რომელიც ყველა სხვა ნაწარმოებთან ერთად წარმოქმნის პერიოდის ცნებას. ამგვარად, ის თავისთავად განსაზღვრავს მთლიანის კონცეფციას. „რომანტიზმის“³¹ უამრავი სხვადასხვაგვარი განმარტება თეორიული თვალსაზრისით, როგორც ჩანს, მცდარია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მათში მაინც ვლინდება იმ სქემის სირთულე, რომელსაც შეესაბამება თითოეული ამგვარი დეფინიცია. კარგად უნდა გავიცნობიეროთ, რომ პერიოდი არ არის იდეალური ტიპი, აბსტრაქტული მოდელი ან ცნებითი კლასიფიკაცია; ესაა დროის მონაკვეთია ნორმების ერთიანი სისტემით, რომლებიც ხელოვნების არც ერთ ნაწარმოებში არ არის მთლიანად რეალიზებული. პერიოდის ისტორია მდგომარეობს იმაში, რომ დააფიქსიროს ნორმათა ერთი სისტემას შეცვლა მეორით. ამგვარად, პერიოდი არის დროის მონაკვეთი, რომელიც ხასიათდება გარკვეული ერთიანობით; ამკარაა, რომ ეს ერთიანობა მხოლოდ შეფარდებითი ხასიათისაა. ეს ნიშნავს, უბრალოდ, იმას, რომ დროის გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ნორმების ესა თუ ის სქემა მთელი სისრულით იქნა რეალიზებული. ერთი რომელიმე პერიოდის ერთიანობა აბსოლუტური რომ იყოს, მაშინ პერიოდები ქვის ბლოკებივით ერთიმეორის გვერდით დალაგდება ყოველგვარი მემკვიდრეობის გარეშე. ამიტომ ყოველ პერიოდში აუცილებლად მონაწილეობენ ნორმათა წინამორბედი სისტემას გადმონაშთები და მომავალი სქემის ჩანასახები³².

პერიოდის ისტორიის დაწერის პრობლემა, პირველ ყოვლისა, არის აღწერის პრობლემა: საჭიროა ამოვიცნოთ პირობითობათა ერთი სისტემისდაცემა და მეორის ჩასახვა. რატომ ხდება მიმდინარეობათა ასეთი შეცვლა გარკვეულ მომენტში? — ეს არის ისტორიული პრობლემა, რომელიც, ზოგადად, გადაუჭრელია. გამოითქვა ვარაუდი, რომ ლიტერატურის განვითარება გამოფიტვის საფეხურს აღწევს და მოითხოვს ახალი კანონების შემოღებას. რუსი ფორმალისტები ამ პროცესს აღწერენ როგორც „ავტომატიზაციის“ პროცესს, ე. ი. პოეტური ოსტატობის ბევრი

ლიტერატურის თეორია

ხერხი, თავის დროზე ეფექტური იყო, ისეთი ჩვეულებრივი და გაცვეთილი ხდება, რომ ახალი მკითხველი მათ ველარ აღიქვამს. მას სჭირდება რალაც განსხვავებული, რალაც სრულიად საპირისპირო. ასეთ შემთხვევაში განვითარების სქემა ნააგას ქანქარას რხევას: ერთი უკიდურესობიდან მეორისკენ მოძრაობა ადრე თუ გვიან განაპირობებს ახლებური პოეტური მეტყველების, თემებისა და ყოველგვარი სხვა მხატვრული ხერხების „აქტუალიზაციას“. მაგრამ თეორია ვერ განმარტავს, თუ რატომ მიემართება განვითარება კონკრეტული მიმართულებით — პროცესის მთელი სირთულე ნამვილად არ დაიყვანება რხევათა მარტივ სქემამდე. არსებობს თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, ლიტერატურის განვითარების მიმართულება განისაზღვრება გარეშე პირობებით და საზოგადოებრივი გარემოს მოთხოვნებით. მაშინ ყოველი ცვლილება ლიტერატურულ სიტუაციაში გამოწვეული იქნება ახალი კლასის ან, ყოველ შემთხვევაში, საზოგადოებრივი დაჯგუფების წარმოშობით: მაგალითად, რუსეთში 1917 წლამდე ყველაზე მკვეთრად იყო გამოხატული კლასობრივი სტრუქტურა, ამიტომ ცვლილებები საზოგადოებრივ ცხოვრებაში იქ ხშირად შეესაბამებოდა ლიტერატურულ ევოლუციას. მაგრამ დასავლეთში ამ ურთიერთმიმართების გამოვლენა ძნელდება, და სრულიად შეუძლებელიც ხდება იმ ეპოქების განხილვისას, რომლებიც არ ხასიათდება მკაფიოდ გამოკვეთილი სოციალური დაპირისპირებებით და ისტორიული კატასტროფებით.

ლიტერატურული სიტუაციის ცვლილებებს განმარტავდნენ აგრეთვე ახალი თაობის შეჭრით ლიტერატურაში. კურნოს ნიგნის — „მოსაზრებანი იდეათა განვითარების შესახებ“ (1872) — გავლენით ამ თეორიას ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა. ის გულმოდგინედ იქნა დამუშავებული, განსაკუთრებით გერმანიაში, პეტერსენისა და ვექსლერის მიერ³³. მაგრამ ვერ დავეთანხმებით იმას, რომ თაობის, როგორც ბიოლოგიური ერთეულის ცნება პრობლემას გადაჭრის საშუალებას გვაძლევს. თუ მივიჩნევთ, რომ ერთი საუკუნის განმავლობაში ერთმანეთს ენაცვლება სამი თაობა, მაგალითად, 1800-33, 1834-69, 1870-1900, მაშინ დასაშვებია ისეთი სერიების არსებობაც, როგორებიცაა 1801-1834, 1835-70, 1871-1901 და ა. შ. ბიოლოგიური თვალსაზრისით, ეს სერიები სავსებით თანაბარუფლებიანია და თუ ადამიანთა ჯგუფებმა, რომლებიც 1800-იანი წლების პერიოდში დაიბადნენ,

უფრო ღრმა გავლენა მოახდინეს ლიტერატურის განვითარებაზე, ვიდრე 1815-იანი წლების პერიოდში დაბადებულ ადამიანთა ჯგუფებმა, ეს უნდა მივანეროთ არა წმინდა ბიოლოგიურ, არამედ სხვა მიზეზს. რა თქმა აგალითად, უნდა, ზოგჯერ ლიტერატურის ისტორიაში ცვლილება ერთი და იმავე თაობის ახალგაზრდათა ჯგუფს შეაქვს, რისი ამკარა მაგალითიცაა გერმანული „ქარიშხალი და შეტევა“ და, საერთოდ, რომანტიზმის ეპოქა. თაობათა ერთიანობას, როგორც ჩანს, აყალიბებს ისეთი ისტორიული და სოციალური ფაქტები (მაგალითად, საფრანგეთის რევოლუცია ან ორივე მსოფლიო ომი), რომელთა სრულად აღქმა ყოველი ასაკის ადამიანებს როდი ძალუძთ და ამას ყველაზე უკეთ გაართვებს თავი მგრძნობიარე ახალგაზრდებმა. მაგრამ ეს სწორედ იმის მაგალითია, რომ ლიტერატურისთვის ზოგჯერ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოებრივი ცხოვრების ზეგავლენას. შეიძლება დავასახელოთ საპირისპირო ხასიათის უამრავი მოვლენა — როდესაც ლიტერატურის ცვლილებაზე ღრმა და ძლიერი გავლენა მოახდინა ხანდაზმული მწერლების შემოქმედებამ. საერთოდ კი, თაობებისა და სოციალური კლასების ცვლა საკმარისი არ არის ლიტერატურულ ცვლილებათა ასახსნელად. ეს არის კომპლექსური პროცესი, რომელიც ყოველთვის ერთნაირად როდი მიმდინარეობს; ნაწილობრივ, ეს გამოფიტვითა და განახლების სურვილით გამოწვეული შინაგანი პროცესია, მაგრამ, ნაწილობრივ, გარეგნულიც, რომელიც განპირობებულია ცვლილებებით სოციალურ და კულტურულ ცხოვრებაში, კულტურაში.

თანამედროვე ლიტერატურის ისტორიის მთავარი პერიოდები დაუსრულებელი პოლემიკის საგანს წარმოადგენს. ტერმინები — „რენესანსი“, „კლასიციზმი“, „რომანტიზმი“, „სიმბოლიზმი“, ბოლო ხანებში კი „ბაროკო“ — განმარტეს, შემდეგ დააზუსტეს, შემდეგ გადაიზარეს.³⁴ როგორც ჩანს, ვერავითარი შეთანხმება ვერ მიიღწევა მანამდე, სანამ თავიდან არ ავიცილებთ ბუნდოვანებას ზემოგანხილულ თეორიულ საკითხებში, სანამ ოპონენტები დაჟინებით ცდილობენ თავს მოახვიონ დეფინიციებს ცნებითი გვარეობრივი შინაარსი (ლოგიკის ანალოგიით), ერთმანეთში ურევენ „პერიოდისა“ და „ტიპის“ ტერმინებს, ტერმინთა სემანტიკურ ისტორიას და სტილის რეალურ ისტორიას. სავსებით გასაგებია, რომ ა. ო. ლავჯოი და სხვები გვთავაზობენ,

ლიტერატურის თეორია

უარვეყოთ ისეთი ტერმინი, როგორცაა „რომანტიზმი“. მაგრამ კამათი პერიოდის შესახებ, სხვა რომ არა იყოს რა, ნამოჭრის ლიტერატურის ისტორიის ყველა ისეთ საკითხს, რომლებიც ეხება ტერმინის ისტორიას, კრიტიკულ პროგრამებს, ისევე, როგორც რეალურ სტილისტურ ცვლილებებს, ლიტერატურული პერიოდის ურთიერთკავშირებს ადამიანის მოღვაწეობის სხვა სფეროებთან; საერთაშორისო ლიტერატურულ კავშირებს განსახილველი პერიოდის ფარგლებში. „რომანტიზმი“, როგორც ტერმინი, გვიან შემოვიდა ინგლისში, მაგრამ უკვე უორდსვორთისა და კოლრიჯის თეორიებში არსებობდა ახალი პროგრამა, რომელიც უნდა განვიხილოთ უორდსვორთისა და კოლრიჯის, აგრეთვე მათი თანამედროვე სხვა პოეტების შემოქმედებასთან მიმართებაში. მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისში უკვე შეინიშნებოდა ახალი სტილის ჩანასახები. ჩვენ შეგვიძლია შევადაროთ ინგლისური რომანტიზმი რომანტიკულ მოძრაობას საფრანგეთსა და გერმანიაში, შევისწავლოთ პარალელები რომანტიკული მიმდინარეობის გამოვლინებებთან სახვით ხელოვნებაში. ყოველ დროში და ყოველ ადგილას სხვადასხვა პრობლემა იჩენს თავს, ამიტომ შეუძლებელია ზოგადი წესების ჩამოყალიბება. სწორი არაა კაზამიანის მოსაზრება, რომ პერიოდები მზარდი სიჩქარით ენაცვლებოდა ერთმანეთს ვიდრე დღემდე, როდესაც მათი რხევების სტაბილიზაცია მოხდა. ასევე მცდარია იმის დასაბუთების მცდელობები, თუ ხელოვნების რომელმა დარგმა (ან რომელმა ერმა) აითვისა პირველად ახალი სტილი. რა თქმა უნდა, დიდი იმედები არ უნდა დავამყაროთ ტერმინოლოგიურ გარკვეულობაზე პერიოდების დახასიათებისას, — შეუძლებელია ერთი სიტყვა მრავალი კონოტაციის მატარებელი იყოს. მაგრამ ასევე გაუმართლებელია სკეპტიკური დამოკიდებულება და პრობლემის უგულუბელყოფა, რადგანაც პერიოდის ცნება ისტორიული შემეცნების ერთ-ერთი მთავარი იარაღია.

კიდევ უფრო რთულია ისეთი ფართო პრობლემის განხილვა, როგორც არის ეროვნული ლიტერატურის ისტორია. ძნელია თვალი მივადევნოთ ეროვნულ ლიტერატურის ისტორიას, თუკი გამოკვლევის სტრუქტურა მოითხოვს, არსებითად, არალიტერატურული ორიენტირების გამოყენებას, მსჯელობას ეროვნული ზნეობისა და ეროვნული ხასიათის შესახებ, რასაც ცოტა რამ აქვთ საერთო სიტყვაკაზმულ ხელოვნებასთან. მრავალი

პრობლემა წარმოიქმნება, მაგალითად, ამერიკულ ლიტერატურასთან დაკავშირებით: ვინაიდან ის იქმნება იმავე ენაზე, რომელზედაც — სხვა ეროვნული ლიტერატურა, ამიტომ ლიტერატურის განვითარება ამერიკაში აბსოლუტურად დამოუკიდებლად როდი მიმდინარეობს, ის, ნაწილობრივ, იმართება უფრო ძველი და ძლიერი ტრადიციებით. ნებისმიერი ეროვნული ლიტერატურის განვითარება აშკარად წარმოადგენს პრობლემას, რომელსაც ისტორიკოსი ვერ უგულებელყოფს, თუმცა ის თითქმის არც არასდროს არ გამოუკვლევიათ სისტემატური წესით. ზედმეტია იმის აღნიშვნა, რომ ლიტერატურის ჯგუფების ისტორია, შესწავლის თვალსაზრისით, კიდევ უფრო შორსაა იდეალისაგან. არსებული ნიმუშები, როგორიცაა იან მახალის „სლავური ლიტერატურები“ ან ლეონარდო ოლშკის ცდა, დაენერა შუა საუკუნეების ყველა რომანული ლიტერატურის ისტორია, წარმატებული არ აღმოჩნდა³⁵. მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიათა უმეტესობა წარმოადგენს მცდელობას, გამოვლენილ იქნას მთავარი ტრადიცია ევროპის ლიტერატურისა, რომელსაც აერთიანებს საერთო წარმომავლობა ძველი ბერძნული და რომაული ლიტერატურებიდან, მაგრამ ვერც ერთი ვერ გასცდა იდეოლოგიური განზოგადებებისა და ზერელე კომპილაციების დონეს, გარდა ძმები შლეგელების ბრწყინვალე ნარკვევებისა, რომლებიც თანამედროვე პრობლემების გადაწყვეტისას, ალბათ, არ გამოგვადგება. ბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურის ზოგადი ისტორია ჯერ კიდევ მეტად შორეული იდეალია. არსებული მცდელობები, მაგალითად ჯონ ბრაუნის „პოეზიის ჩასახვისა და განვითარების ისტორია“, რომელიც 1763 წლით იწყება, მეტისმეტად გონებაჭვრეტითი და სქემატურია, ხოლო ჩადუქთა სამტომეული, „ლიტერატურის განვითარება“ თითქმის მთლიანად ეძღვნება ფოლკლორში ასახული სტატიკური ტიპების განხილვას.³⁶

ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ჩვენ მხოლოდ ახლა ვინყებთ იმის შესწავლას, თუ როგორ უნდა გავაანალიზოთ ხელოვნების ნაწარმოები მთლიანად. საამისოდ კი ჩვენი მეთოდები მეტისმეტად მოუქნელია და არც მათი თეორიული საფუძველია მყარი. ამგვარად, ბევრი სამუშაო მოგველის. არ უნდა შეგვაშინოს იმან, რომ ლიტერატურის ისტორიას, წარსულის გარდა, აქვს მომავალი, რომელიც ვერ შეძლებს და არც უნდა ეცადოს, რომ უბრალოდ ამოავსოს ხარვეზები, რომლებიც ძველი მეთოდების

ლიტერატურის თეორია

„დამსახურება“. ჩვენ უნდა ვეძიოთ ლიტერატურის ისტორიის ახალი იდეალი და მეთოდები, რომლებიც ამ იდეალის რეალიზაციის შესაძლებლობას მოგვცემს. შეიძლება აქ შემოთავაზებული იდეალი ზედმეტად „პურისტულად“ მოგეჩვენოთ (რადგან ლიტერატურის ისტორიაზე როგორც ხელოვნებაზეა აქცენტი გადატანილი), მაგრამ, ჩვენი აზრით, მართლზომიერია ნებისმიერი სხვა მეთოდის გამოყენება. ერთადერთი რამ, რამიც დარწმუნებული ვართ, ისაა, რომ ლიტერატურის ისტორიისათვის, რომელმაც უკანასკნელ დეკადებში ექსპანსიონიზმის შემოტევა განიცადა, სჭირდება კონცენტრაცია. სხვადასხვა მეთოდის ურთიერთმიმართებათა გააზრება ეხმარება მკვლევარს, თავიდან აიცილოს ცნებათა აღრევის საფრთხე, — იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც მისი მეთოდოლოგია მოიცავს განსხვავებულ მეთოდებს.

ᄃᄃᄃᄃᄃᄃᄃ

შენიშვნა

*

თავი პირველი

ლიტერატურა და ლიტერატურული სწავლა

1. Advocated in Stephen Potter's *The Muse in Chains*, London 1937.
2. იხ. ბიბლიოგრაფია. 19, section IV.
3. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924, pp. 120, 251.
4. Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Berlin 1883.
5. Wilhelm Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft*, Strassburg 1894. Reprinted in *Präludien*, fourth ed., Tübingen 1907, Vol. II, pp. 136-60.
6. Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1913; also *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen 1921.
7. A. D. Xénopol, *Les Principes fondamentaux de l'histoire*, Paris 1894; second ed., under title *La Thiorie de l'histoire*, Paris 1908; Benedetto Croce, *History, its Theory and Practice*, New York 1921, and *History as the Story of Liberty*, New York 1940 (new ed., 1955).
8. Fuller discussions of these problems in Maurice Mandelbaum, *The Problem of Historical Knowledge*, New York 1938; Raymond Aron, *La Philosophie critique de l'histoire*, Paris 1938.
9. Louis Cazamian, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 1920, and the second half of É. Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924 (English translation by H. D. Irvine and W. D. MacInnes, two vols., London 1926-7).
10. See W. K. Wimsatt, Jun., 'The Structure of the "Concrete Universal"' in *Literature*, *PMLA*, 1x11(1947), pp. 262-80 (reprinted in *The Verbal Iton*, Lexington Ky 1954, pp. 69-83); Scott Elledge, 'The

Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity', *ibid.*, pp. 147-82.

11. R. G. Collingwood, 'Are History and Science Different Kinds of Knowledge?', *Mind*, xxxi (1922), pp. 449-50, and Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, Cincinnati 1937, Vol. 1, pp. 168-74, etc.

თავი მეორე

ლიტერატურის ბუნება

1. Edwin Greenlaw, *The Province of Literary History*, Baltimore 1931, p. 174.

2. Mark van Doren, *Liberal Education*, New York 1943.

3. Thomas C. Pollock, *The Nature of Literature*, Princeton 1942.

4. Most of the work of E. E. Stoll is relevant here. See also L. L. Schücking *Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig 1919 (English tr., London 1922 and L. C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth ?*, Cambridge 1933 (reprinted in *Explorations*, London 1946, pp. 15-54). Recent treatments conventionalism *v.* naturalism in the drama are S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, Durham, N. C. 1944, and Eric Bend *The Playwright as Thinker*, New York 1946.

5. შენიშვნებისთვის იხ. Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, London 1928. სხვა ჟანრების დამუშავებისთვის, იხ. T. Zielinski, 'Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos' *Philologus, Supplementband*, vii (1899-1901), pp. 405-99; Leo Spitzer 'Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik', *Die neueren Sprachen*, xxxi (1923), pp. 241-66 (reprinted, *Stilstudien*, ii, Munich 1928 pp. 50-83); Oskar Walzel, 'Zeitform im lyrischen Gedicht', *Das Wort-kunstwerk*, Leipzig 1926, pp. 277-96. თანამედროვე წლებში (partly owing to the influence of Existentialist philosophy) დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა დროის პრობლემას ლიტერატურაზე. იხ. Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, English tr. Baltimore 1956, and *La Distance intérieure*, Paris 1952, English tr. Baltimore 1959; A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, London 1952; Hans

Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, Cal. 1955! აგრეთვე იხ. Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1939, second ed. 1953; Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn 1946.

6. Wordsworth's 'We Are Seven' is an instance of a non-figurative poem. Robert Bridges's 'I love all beauteous things, I seek and adore them' is an example of an imageless poem. The term 'poetry of statement' was used first by Mark van Doren in defence of Dryden's poetry. (See *John Dryden, A Study of his Poetry*, New York 1946, p. 67; originally published in 1920.) One can, however, argue that metaphor in a broad sense is the principle of all poetry. See e.g. William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, New York 1957, pp. 749-50.

7. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, third ed., Strassburg 1901 (English tr. New York 1907). See also Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers*, Munich 1909; Alois Riehl, 'Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst', *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, xxi (1897), pp. 283-306, xxii (1898), pp. 96-114 (an application of the concept of pure visibility to literature); Benedetto Croce, 'La teoria dell'arte come pura visibilità', *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1920, pp. 239-54.

8. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901.

9. იხ. ამ თავის ბიბლიოგრაფია ჩამოთვლილ ნიგნებში, რომლებზეც დამყარებულია ეს დისკუსია.

თავი მესამე

ლიტერატურის ფუნქცია

1. Horace (*Ars poetica*, lines 353-44): Horace ფაქტიურად, პოეზიის სამ ალტერნატიულ ვარიანტს გვანდის:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,

Lectorem delectando pariterque monendo ...

The 'polar heresies' - ერთ-ერთი ალტერნატიული ვარიანტი

შენიშვნა

ტის აღება თავისთავად — უარყოფილია R. G. Collingwood-ის *Principles of Art-Si*, Oxford 1938 (თავები 'Art as Magic' და 'Art as Amusement').

2. Mortimer Adler, *Art and Prudence*, New York 1937, p. 35 and *passim*; K. Burke, *Counterstatement*, New York 1931, p.151

3. G. Boas, *Primer for Critics*, Baltimore 1937; T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Mass. 1933, pp. 113, 155.

4. W. T. Stace, *The Meaning of Beauty*, London 1929, p. 161.

5. 'Flat' and 'round' are terms from Forster's *Aspects of the Novel*, London 1927, pp. 103 ff.

6. Karen Horney, *Self-Analysis*, New York 1942, pp. 38-9; Forster, *op. cit.*, p. 74.

7. Max Eastman, *The Literary Mind: Its Plate in an Age of Stiente*, New York 1935, esp. p. 155 ff.

8. *ib.* Bernard C. Heyl, *New bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943, pp. 51-87.

9. *ib.* Dorothy Walsh, 'The Cognitive Content of Art', *Philosophical Re-view*, LII (1943), pp. 433-51.

10. Eliot, *Selected Essays*, New York 1932, pp. 115-17: პოეტი, რომელიც „ფიქრობს“, 'წერს ელიოტი, 'არის უბრალოდ პოეტი, ვისაც შეუძლია გამოხატოს ფიქრის ემოციონალური ეკვივალენტი,, დიადი პოეზია გვაძლევს ილუზიას სიცოცხლის შეხედულებაზე. როდესაც შევდივართ ჰომეროსის, სოფოკლეს, ან ვირგილიუსის, ან დანტეს, ან შექსპირის სამყაროში, ვიჯერებთ, რომ ჩვენ ვიმეცნებთ რაღაცას, რაც შეიძლება გამოხატული იყოს ინტელექტუალურად; ყოველი ზუსტი,ნამდვილი ემოცია ინტელექტუალური ფორმულაციისაკენ იხრება.

11. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942, 'Discursive Forms and Presentational Forms', p. 79 ff.

12. *op. cit.*, p. 288.

13. ფაქტი, რომ ბიბლიოთეკარები იკეტებიან და რომ კრიტიკოსები კრძალავენ ზოგიერთი წიგნის გაყიდვას, არ ამტკიცებს იმას რომ ის წიგნები თავისთავად პროპაგანდისტულია, პოპულარულობის მხრივაც კი. ეს უფრო იმას ამტკიცებს, რომ აკრძალული წიგნები პროპაგანდისტულია იმ მიზეზების გამო, რომლებიც არ მოიწონა წამყვანმა საზოგადოებამ.

14. Eliot, 'Poetry and Propaganda', in *Literary Opinion in America* (ed. Zabel) New York 1937, p. 25 ff.

15. Stace, op. cit., p. 164 ff".

16. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Bk xiii. Collingwood (op. cit., pp.121-4) ანსხვავებს „ემოციის გამოხატვას“ (ხელოვნება) „ემოციის გამოცემისაგან“ ნონ-არტის ერთი ფორმა.

17. Plato, *Republic*, x, § 606 D; Augustine, *Confessions*, 1, p. 21; A. Warren 'Literature and Society', *Twentieth-Century English* (ed. W. S. Knickerbocker), New York 1946, pp. 304-14.

18. Spingarn's *History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, rev ed., 1924) იკვლევს ჩვენს თემას პოეზიის „ფუნქციონირების“ და „საფუძვლის“ ტერმინების სახელწოდებით.

19. A. C. Bradley, 'Poetry for Poetry's Sake', *Oxford Lectures on Poetry* Oxford 1909, pp. 3-34.

თავი მეოთხე

ლიტერატურული თეორია, კრიტიკა და ისტორია

1. Philip August Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig 1877 (second ed., 1886).

2. F. W. Bateson, 'Correspondence', *Scrutiny*, iv (1935), pp. 181-5.

3. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922; *Der Historismus und seine Überwindung*, Berlin 1924.

4. Hardin Craig, *Literary Study and the Scholarly Profession*, Seattle, Wash. 1944, p 70.იხ. აგრეთვე გვ. 126-7: „ბოლო თაობამ საკმაოდ მოულოდნელად გადაწყვიტა, რომ თავად აღმოაჩენდა ძველი ავტორების მნიშვნელობას და ღირებულებებს და ეს რწმენა დაუკავშირეს იდეას, მაგალითად, რომ შექსპირის საკუთარი მნიშვნელობა არის უდიდესი შექსპირული მნიშვნელობებიდან.“

5. e.g. in *Poets and Playwrights*, Minneapolis 1930, p.217; and *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, p. ix

6. e.g. in Lily Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, Cambridge 1930; also Oscar J. Campbell, 'What is the Matter with Hamlet?' *Yale Review*, xxxii (1942), pp. 309-22. Stoll-ი ისტო-

შენიშვნა

რიციზმის სხვა განსხვავებულობას უჭერს მხარს, რომელიც დაუნებობთ მოითხოვს სცენური შეკრების რეკონსტრუქციას, მაგრამ თავს ესხმის ფსიქოლოგიური თეორიების რეკონსტრუქციას. იხ. 'Jaques and the Antiquaries', *From Shakespeare to Joyce*, pp. 138-45.

7. 'Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poetics', *Journal of the History of Ideas*, III (1942), pp. 363-400.

8. F. A. Pottle, *The Idiom of Poetry*, Ithaca, N. Y. 1941 (second ed., 1946)

9. The example comes from Harold Cherniss, 'The Biographical Fashion in Literary Criticism', *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1943). pp. 279-93.

10. R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford 1938, p. 4. როგორც Allen Tate აღნიშნავს „მოსწავლე, რომელიც ამბობს, რომ იგებს Dryden-ს, მაგრამ Hopkins-ისგან და ეატს-ისგან ვერაფერს იღებს, იმაზე მეტყველებს, რომ მას არ ესმის ფრიდენი“ in 'Miss Emily and the Bibliographer' (*Reason in Madness*, New York 1941 p. 115).

11. Norman Foerster, *The American Scholar*, Chapel Hill 1929, p. 36.

თავი მეხუთე

ძირითადი, შედარებითი და ნაცნობალური ლიტერატურა

1. იხ. Fernand Baldensperger, 'Littérature comparée Le mot et la chose', *Revue de littérature comparée*, 1 (1921), pp. 1-29.

2. F. C. Green, *Minuet*, London 1935.

3. Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena 1921.

4. საკმაოდ შეუსაბამო შექსპირის სწავლაში არის მსოფლიო მაშტაბის პარალელები ჰამლეტის ისტორიაზე, თავმოყრილი Schick-ის *Corpus Hamleticum*-ში, five vols., Berlin 1912-38.

5. ეს არის სიმართლე Alexander Veselovsky-ის შრომის შესახებ, დათარიღებული 1870-იანი წლებით; მოგვიანებით შესრულებული J. Polivka-ს შრომა რუსულ ზღაპრებზე; და Gerhard Gese-
mann-ის ნაწარმოებები იუგოსლავიის ეპოსზე. იხ. ინსტრუქციული

მოხსენება e.g. *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926). იხილეთ ინსტრუქციული მოხსენება Margaret Schlauch-ის, 'Folklore in the Soviet Union', *Science and Society*, vii (1944) pp. 203-22; Stith Thompson, *The Folktale*, New York 1946; Vladimir I. Propp, *Morphology of the Folk-Tale*, tr. Laurence Scott, Bloomington Indiana 1958; Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960.

6. იხ. P. Bogatyrev and Roman Jakobson, 'Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens', *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen, Utrecht 1929, pp. 900-13. ეს ნარკვევი ქმნის განსხვავებას ფოლკლორულ ლიტერატურას და უმაღლეს ლიტერატურას შორის.

7. იხ. ბიბლიოგრაფია.

8. See Benedetto Croce's 'La letteratura comparata' in *Problemi di Estetica* Bari 1910, pp. 73-9, თავდაპირველად გამოწვეული იყო George Woodberry-ის პირველი მოკლევადიანი ჟურნალით *Journal of Comparative Literature*, New York 1903 See R. Wellek, 'The Crisis of Comparative Literature' in *Compara Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Compara Literature Association*, ed. W. P. Friederich, Chapel Hill 1959, Vol. I, 149-59.

9. Goethe's *Gespräche mit Eckermann*, 31 January 1827; *Kunst und Altertum* (1827); *Werke, Jubiläumsausgabe*, Vol. xxxviii, p. 97 (a review of Duval's *Le Tasse*).

10. Paul Van Tieghem, 'La Synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale', *Revue de synthèse historique*, xxxi (1921) pp. 1-27; Robert Petsch, 'Allgemeine Literaturwissenschaft', *Zeitschrift für Astbelik*, xxviii (1934), pp. 254-60.

11. August Wilhelm Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, three vols., Heidelberg 1809-11; Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Vienna 1815; Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des drei'zehnten Jahrhunderts*, thirteen vols., Göttingen 1801-19; Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe* four vols., Paris 1813; Henry Hallam, მეთხოუმეტე, მეთექვსმეტე და მეჩვიდმეტე საუკუნეების ლიტერატურის შესავალი, four vols., London 1836-9.

12. გერმანიაში H. Steinthal, დამაარსებელი *Zeitschrift für Völkerpsychologie*-ის (1860 წლიდან) როგორც ჩანს იყო პირველი, რომელმაც გამოიყენა ლიტერატურის სისტემატური სწავლის

შენიშვნა

ევოლუციური პრინციპები. A. Veselovsky, რომელმაც რუსეთში უზარმაზარი მეცნიერული ცდა ჩაატარა „ევოლუციურ პოეტიკა“-ზე იყო Steintal-ის მოსწავლე. საფრანგეთში, ევოლუციური კონცეფციები ცნობილია. e.g. in Edelman du Meril, *Histoire de la comedie*, two vols., 1864. Brunetière-მ გამოიყენა ისინი თანამედროვე ლიტერატურებზე, როგორც ეს გააკეთა John Addington Symonds-მა ინგლისში (see bibliography, chap. 19, section iv).

13. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948 (English tr., New York 1953); *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (English tr., Princeton 1953). See review by René Wellek, in *Kenyon Review*, xvi (1954), pp. 279-307, and E. Auerbach, 'Epilegomena zu Mimesis' in *Romanische Forschungen* txv (1953), pp. 1-18.

14. Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam 1928 (a volume of O. Walzel's *Handbuch der Literaturwissenschaft*).

15. Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, Wildpark-Potsdam 1923 (also in Walzel's *Handbuch*), is an excellent sketch.

16. Jan Máchal, *Slovanské literatury*, three vols., Prague 1922-9 (unfinished), არის ყველა სლავური ლიტერატურის ისტორიის დაწერის ყველაზე ახალი მცდელობა. შესაძლებლობა, სლავური შედარებითი ლიტერატურის ისტორიის განხილულია *Slavische Rundschau*-ში, Vol. iv. სლავური ლიტერატურების საერთო მემკვიდრეობის დამაჯერებელი მტკიცებულება წარმოდგენილი იყო Roman Jakobson-ის მიერ, "The Kernel of Comparative Slavic Literature", in *Harvard Slavic Studies* (ed. H. Lunt) Vol. 1, pp. 1-71, Cambridge, Mass. 1953 and by Dmitry Cizevsky, *Outline of Comparative Slavic Literatures*, Boston, Mass. 1952.

17. e.g. A. O. Lovejoy, 'On the Discrimination of Romanticisms' in *PMLA*, xxxix (1924), pp. 229-33. (Reprinted in *Essays in the History of Ideal*, Baltimore 1945, pp. 228-53.) Henri Peyre (*Le Classicisme français*, New York 1942) მტკიცედ ასაბუთებს ფრანგული კლასიციზმის მკვეთრ განსხვავებას ყველა სხვა ნეო-კლასიციზმისგან. Erwin Panofsky - 'Renaissance and Renascences', *Kenyon Review*, vi (1944), pp. 201-36 - favours the traditional view of the Renaissance.

18. Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stamme und*

Landschaften Regensburg, three vols., 1912-18 (second ed., four vols., 1923-8; a fourth, and Nazi, edition under the title, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes* fourth vols., Berlin 1938-40). See *Berliner Romantik*, Berlin 1921, and the theoretical discussion, 'Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte' in *Euphorion*, xxi (1914), pp. 1-63. იხ. ასევე H. Gumbel, 'Dichtung und (Dichtung)', in *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), 1930, pp. 43-9 - a foggy interpretation.

თავი მეექვსე

სამხილის მოწესრიგება და აღდგენა

1. Henry Medwall, *Fulgens and Lucrece* (ed. Seymour de Ricci), Ney 1920 (Critical ed. by F. S. Boas and A. W. Reed, Oxford 1926); *The book of Margery Kempe*, 1436 (modern version by W. Buder-Bowden, I 1936. ორიგინალი ტექსტის რედაქტირება გააკეთა Sanford B. Meech-მა. Vol. I გამოიცა ძველი ინგლისური ტექსტის საზოგადოების მიერ, London 1940); Chris Smart, *Rejoice in the Lamb* (ed. W. F. Stead), London 1939.

2. Leslie Hotson, *The Death of Christopher Marlowe*, London 1925, *Shakespeare versus Shallow*, Boston 1931; *The Private Papers of James Boswell Malahide Castle* (ed. Geoffrey Scott and F. A. Pottle), eighteen Oxford 1928-34; *The Yale Edition of the Private Papers of James Boswell* (F. A. Pottle et al.) New York 1950 ff.

3. იხილეთ მახვილგონიერი რჩევა J. M. Osborn-ის, 'The Search for English Literary Documents', *English Institute Annual*, 19)9, New York 1940, pp. 31-55.

4. ყველაზე სასარგებლო ინგლისურის სტუდენტებისთვის არის J. W. Spargo, *A Bibliog Manual for Students*, Chicago 1939 (second ed., 1941); Arthur G. Kennedy, *A Concise Bibliography for Students of English*, third ed., Stanford Un Press 1954.

5. e.g. W. W. Greg, *A Bibliography of the English Printed Dram to the Restoration*, Vol. 1, London 1939; F. R. Johnson, *A Critical Bibliography of the Works of Edmund Spenser Printed before 1770*, Baltimore 1933 Macdonald, *John Dryden: A Bibliography of Early Editions and Drydeniana* Oxford 1939; see James M. Osborn, 'Macdonald's Bib-

შენიშვნა

liography of Dryden', *Modern Philology*, xxxix (1942), pp. 312-19; R. H. Griffith, *A Pope: A Bibliography*, two parts, Austin, Texas 1922-7.

6. R. B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford 1927.

7. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი 1.

8. ინგლისური ლიტერატურული დოკუმენტების პალეოგრაფიაში, იხ. Wolfgang *Angelsächsische Paleographie*, two vols., Berlin 1906 (*Palaestrat*, 43a On Elizabethan handwriting, see Muriel St Clare Byrne, 'Elizabethan Handwriting for Beginners', *Review of English Studies*, 1(1925), pp. 1 Hilary Jenkinson, 'Elizabethan Handwritings', *Library*, fourth Se (•922), pp. 1-34; McKerrow, loc. cit. (for Appendix on Elizabethan handwriting); Samuel A. Tannenbaum, *The Handwriting of the Renaissance*, New York 1930. ხელნაწერების გამოკვლევის ტექნიკური მოწყობილობები (microscopes, ultra-violet rays, etc.) აღწერილია R. B. Haselden-ში, *Scientific Aids for the Study of Manuscripts*, Oxford 1935.

9. საბოლოოდ შემუშავებულ გენეალოგიას ვხვდებით ისეთ ნიგნებში, როგორებიცაა R. K. Root's *The Textual Tradition of Chaucer's Troilus*, Chaucer Society, London 1916

10. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი 1.

11. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი 1.

12. W. S. MacCormick and J. Haseltine, *The MSS. of the Canterbury tales* Oxford 1933; J. M. Manley, *The Text of the Canterbury Tales*, eight Chicago 1940; R. W. Chambers and J. H. Grattan, 'The Text of *Piers Plowman*: Critical Methods', *Modern Language Review*, xi (1916), pp.257-75 and 'The Text of *Piers Plowman*', *ibid.*, xxvi (1926), pp. 1-51.

13. უფრო დეტალურად განხილული განსხვავებებისთვის იხილეთ Kantorowicz-ი, მოცემული ბიბლიოგრაფიაში, ნაწილი 1.

14. იხ. Sculley Bradley, 'The Problem of a Variorum Edition of Whitman's *Leaves of Grass*', *English Institute Annual*, 1941, New York 1942, pp.129-58; A. Pope, *The Dunciad* (ed. James Sutherland), London 1943.

15. Sigurd B. Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men*, Cambridge, Mass. 1930

16. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი II.

17. *Shakespeare's Hand in The Play of Sir Thomas More*, Cambridge

1923 (contributions by A. W. Pollard, W. W. Greg, Sir E. M. Thompson, J. D. Wilson, and R. W. Chambers); S. A. Tannenbaum, *The Booke of Sir Thomas More*, New York 1927.

18. *The Tempest* (ed. Sir A. Quiller-Couch and J. D. Wilson), Cambridge 1921, p. xxx.

19. E. K. Chambers, 'The Integrity of *The Tempest*', *Review of English Studies*, 1 (1923), pp. 129-50; S. A. Tannenbaum, 'How Not to Edit Shakespeare: A Review', *Philological Quarterly*, x (1931), pp. 97-137; H. T. Price, 'Towards a Scientific Method of Textual Criticism in the Elizabethan Drama', *Journal of English and Germanic Philology*, xxxvi (1937), pp. 151-67 (ნამდვილად გატაცებული Dover Wilson-ით, Robertson, etc.).

20. Michael Bernays, *Zur Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes*, Munich 1866, იყო დასაწყისი 'Goethe-philologie'-ის. იხილეთ ასევე R. W. Chapman, 'The Textual Criticism of English Classics', *The Portrait of a Scholar*, Oxford 1922, pp. 65-79.

21. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი III.

22. Michael Bernays, 'Zur Lehre von den Zitaten und Noten', *Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte*, Berlin 1899, Vol. iv, pp. 253-347; Arthur Friedman, 'Principles of Historical Annotation in Critical Editions of Modern Texts', *English Institute Annual*, 1941, New York 1942, pp. 115-28.

23. Edmond Malone, 'An Essay on the Chronological Order of Shakespeare's Plays', George Steevens-ის შექსპირის პიესების გამოცემა (მეორე გამოც., 1788, Vol. I, pp. 269-346) იყო პირველი წარმატებული მცდელობა. საზომი ტაბულები დაფუძნებული შრომაზე Fleay, Furnivall, and König in T. M. Parrott's *Shakespeare. Twenty-three Plays and the Sonnets*, New York 1938, p. 94, and in E. K. Chambers, *William Shakespeare*, Oxford 1930, Vol. 11, pp. 397-408.

24. James Hurdis, *Cursory Remarks upon the Arrangement of the Plays of Shakespeare*, London 1792.

25. Wincenty Lutoslawski, *The Origin and Growth of Plato's Logic with an Account of Plato's Style and the Chronology of His Writings*, London 1897; for comment see John Burnet, *Platonism*, Berkeley 1928, pp. 9-12.

26. Giles Dawson, 'Authenticity and Attribution of Written Mat-

ter', *English Institute Annual*, 1942, New York 1943, pp. 77-100; G. E. Bentley, 'Authenticity and Attribution of the Jacobean and Caroline Drama', *ibid.*, pp.101-18; see E. H. C. Oliphant, 'Problems of Authorship in Elizabethan Dramatic Literature', *Modern Philology*, vii (1911), pp. 411-59.

27. August Wilhelm Schlegel, 'Anhang, über die angeblich Shakespeare'n unterschobenen Stücke', *Über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg 1811, Zweiter Theil, Zweite Abtheilung, pp. 229-42.

28. J. M. Robertson, *The Shakespeare Canon*, four parts, London 1922-32; *An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon*, London 1924; E. K. Chambers, 'The Disintegration of Shakespeare', *Proceedings of the British Academy*, xi (1925), pp. 89-108 (reprinted in *Shakespearean Gleanings*, Oxford 1944, pp. 1-21).

29. E. N. S. Thompson, 'Elizabethan Dramatic Collaboration', *Englische Studien*, xl (1908), pp. 30-46; W. J. Lawrence, 'Early Dramatic Collaboration', *Pre-Restoration Stage Studies*, Cambridge, Mass. 1927; E. H. C. Oliphant, 'Collaboration in Elizabethan Drama: Mr W. J. Lawrence's Theory', *Philological Quarterly*, vii (1929), pp. 1-10. განხილვის კარგი მაგალითებისთვის Diderot -ზე და Pascal-ზე იხილეთ André Morize, *Problems and Methods of Literary History*, Boston 1922, pp. 157-93.

30. E. H. C. Oliphant, *The Plays of Beaumont and Fletcher. An Attempt to Determine Their Respective Shares and the Shares of Others*, New Haven 1927; 'The Authorship of *The Revenger's Tragedy*', *Studies in Philology*, xxiii (1926), pp. 157-68.

31. John Robert Moore, in *Daniel Defoe: Citizen of the Modern World*, Chicago 1958, claims 541 titles for Defoe.

32. *New Essays by Oliver Goldsmith* (ed. R. S. Crane), Chicago 1927.

33. G. Udny Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge 1944.

34. J. S. Smart, *James Macpherson*, London 1905; G. M. Fraser, 'The Truth about Macpherson's Ossian', *Quarterly Review*, CCXLV (1925),

pp. 331-45; Derick S. Thomson, *The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian*, Edinburgh 1952; W. W. Skeat (ed.), *The Poetical Works of Thomas Chatterton with an Essay on the Rowley Poems*, two vols., London 1871; Thomas Tyrwhitt, Appendix to *Poems supposed to have been written...by Thomas Rowley*, second ed., London 1778, and *A Vindication of the Appendix to the Poems called Rowley's*, London 1782; Edmond Malone, *Cursory Observations on the Poems attributed to Thomas Rowley*, London 1782; Thomas Warton, *An Enquiry into the Authenticity of the Poems attributed to Thomas Rowley*, London 1782; J. Mair, *The Fourth Forger*, London 1938; George Chalmers, *An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers*, London 1797.

35. Zoltán Haraszti, 'The Works of Hroswitha', *More Books*, xx (1945) 87-119, pp. 139-73; Edwin H. Zeydel, 'The Authenticity of Hroswitha's Works', *Modern Language Notes*, LXI (1946), pp. 50-55; André Mazon, *Le Slovo d'Igor*, Paris 1940; Henri Grégoire, Roman Jakobson, et al. (ed.), *La Geste du Prince Igor*, New York 1948.

36. საუკეთესო ცნობები ინგლისურად არის Paul Selver-ის *Masaryk-ში: A Biography* London 1940.

37. John Carter and Graham Pollard, *An Enquiry into the Nature of Certain Nineteenth-Century Pamphlets*, London 1934; Wilfred Partington, *Forging Ahead: The True Story of...T.J. Wise*, New York 1939; *Letters of Thomas J. Wise to J. H. Wrenn* (ed. Fannie E. Ratchford), New York 1944 (the introduction implicates H. Buxton Forman and, unconvincingly, Edmund Gosse).

38. ამ წიგნების ჩამონათვალი არის ბიბლიოგრაფიაში, თავი.19 ნაწილი 1.

თავი მეშვიდე

ლიტერატურა და ბიბლიოგრაფია

1. S. T. Coleridge, in a letter to Thomas Poole, Feb. 1797, *Letters* (ed. E. H. Coleridge), London 1895, Vol. 1, p. 4.

2. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი 1.

3. Georg Brandes, *William Shakespeare*, two vols., Copenhagen 1896 (English tr., two vols., London 1898); Frank Harris, *The Man*

შენიშვნა

Shakespeare, New York 1909.

4. C. J. Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, 1934; E. E. Stoll, 'The Tempest', *Shakespeare and other Masters*, Cambridge, Mass. 1940, pp. 281-316.

5. John Keats, Letter to Richard Woodhouse, 27 October 1818, *Letters* (ed. M. B. Forman), fourth ed., Oxford 1952, pp. 226-7. See W. J. Bate, *Negative Capability: The Intuitive Approach in Keats*, Cambridge, Mass. 1939; T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', *The Sacred Wood*, London 1920, pp. 42-53.

6. Brandes, op. cit., p. 425; H. Kingsmill, *Matthew Arnold*, London 1928, pp. 147-9.

7. Ramon Fernandez, 'L'Autobiographie et le roman: l'exemple de Stendhal', *Messages*, Paris 1926, pp. 78-109 (English tr., London 1927, pp. 91-136); George W. Meyer, *Wordsworth's Formative Years*, Ann Arbor, Mich. 1943.

8. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1907; Friedrich Gundolf, *Goethe*, Berlin 1916 (a distinction is made between *Urerlebnis* and *Bildugserlebnis*).

9. V. Moore, *The Life and Eager Death of Emily Brontë*, London 1936; Edith E. Kinsley, *Pattern for Genius*, New York 1939 (ბიოგრაფია აერთიანებს ციტირებებს Brontës-ს ნოველებიდან ნამდვილი სახელებით, რომლებიც ანაცვლებს გამოგონილ სახელებს); Romer Wilson, *The Life and Private History of Emily Jane Brontë*, New York 1928 (*Wuthering Heights* განხილულია, როგორც ნამდვილი ავტობიოგრაფია).

10. The example is taken from C. B. Tinker, *The Good Estate of Poetry*, Boston 1929. p.30.

თავი მერვე

ლიტერატურა და ფსიქოლოგია

1. იხ. Alfred Adler, *Study of Organ Inferiority and Its Physical Compensation*, 1907 (English tr. 1917); Wayland F. Vaughan, 'The Psychology of Compensation', *Psych. Review*, xxxiii (1926), pp. 467-79; Edmund Wilson, *The Wound and the Bow*, New York 1941; ასევე L. MacNiece, *Modern Poetry*, London 1938, p. 76; L. Trilling, 'Art and

Neurosis', *Partisan Review*, xi (1945), pp. 41-9 (ხელახლა დაბეჭდილი *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 160-80).

2. იხ. ბიბლიოგრაფია.

3. W. H. Auden, *Letters from Iceland*, London 1937, p. 193; see L. MacNiece, *Modern Poetry*, London 1938, pp. 25-6; Karen Horney, *The Neurotic Personality of our Time*, New York 1937; Eric Fromm, *Escape from Freedom*, New York 1941, and *Man for Himself*, New York 1947.

4. იხ. W. Silz, 'Otto Ludwig and the Process of Poetic Creation', *PMLA*, LX (1945), pp. 860-78, რომელიც გამოსცემს თემების უმრავლესობას მწერლის სიქოლოგიაში, შესწავლილი თანამედროვე გერმანულ კვლევაში; Erich Jaensch, *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation*, London 1930; also 'Psychological and Psychophysical Investigations of Types . . .' in *Feelings and Emotions*, Worcester, Mass. 1928, p. 355 ff.

5. On synaesthesia, see Ottokar Fischer, 'Über Verbindung von Farbe und Klang: Eine literar-psychologische Untersuchung', *Zeitschrift für Ästhetik*, 11 (1907), pp. 501-34; Albert Wellek, 'Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte', *Zeitschrift für Ästhetik*, XXIII (1929), pp. 14-42; 'Renaissance-und Barock-synaesthesia', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft*, ix (1931), pp. 534-84; E. v. Erhardt-Siebold, 'Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism', *PMLA*, XLVII (1932), pp. 577-92; W. Silz, 'Heine's Synaesthesia', *PMLA*, L v 11 (1942), pp. 469-8 8; S. de Ullman, 'Romanticism and Synaesthesia', *PMLA*, LX (1945), pp. 811-27; A. G. Engstrom, 'In Defense of Synaesthesia in Literature', *Philological Quarterly*, xxv (1946), pp.1-19.

6. იხ. Richard Chase, 'The Sense of the Present', *Kenyan Review*, vi (1945), p. 218 ff. ციტირებები T. S. Eliot-ის *The Use of Poetry* არის on pp. 118-19, 155, and 148 and n. ნარკვევი, რომელსაც Eliot-ი ეხება, 'Le Symbolisme et Fame primitive', გამოჩნდა *Revue de littérature comparées*-ში, xii (1932), pp. 356-86. იხ. ასევე Émile Caillet's *Symbolisme et amtes primitives*, Paris 1936, the 'conclusion' of which reports a conversation with Eliot.

7. Carl G. Jung, 'On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art' *Contributions to Analytical Psychology*, London 1928, and *Psychological Types* (tr. H. G. Baynes), London 1926; and see J. Jacobi, *The*

Psychology of Jung (tr. Bash), New Haven 1943. British philosophers, psychologists, and aestheticians publicly indebted to Jung include John M. Thorburn, *Art and the Unconscious*, 1925; Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry Psychological Studies of Imagination*, 1934; Herbert Read, 'Myth, Dream, and Poem', *Collected Essays in Literary Criticism*, London 1938, pp. iot-jg. H. G. Baynes, *Mythology of the Soul*, London 1940; M. Esther Harding *Women's Mysteries*, London 1935.

8. ხასიათის ტიპოლოგიებზე, იხილეთ, ისტორიული ცნობებისთვის, A. A. Roback, *The Psychology of Character with a Survey of Temperament*, New York 1928-Eduard Spranger, *Types of Men: the Psychology . . . of Personality* (tr. Pigors)] Halle 1928; Ernst Kretschmer, *Physique and Character ...* (tr. Sprott), London 1925; *The Psychology of Men of Genius* (tr. Cattell), London 1931. On the 'maker' and the 'possessed', see W. H. Auden, 'Psychology and Art', *The Arts Today* (ed. G. Grigson), London 1935, pp. 1-21.

9. F. W. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872; Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris 1900 (tr. Baron, London 1906); Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique*, Paris 1935. The 'daemonic' მოდის Goethe-დან (first used in *Urworte*, 1817) და არის ცნობილი კონცეფცია თანამედროვე გერმანულ თეორიაში; იხ. M. Schutze, *Academic Illusions in the Field of Letters*, Chicago 1933, p. 91 ff.

10. C. S. Lewis, *The Personal Heresy...*, London 1939, pp. 22-3; W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung ...*, Leipzig 1906; see Schutze, op. cit., p. 96 ff.

11. Norah Chadwick, *Poetry and Prophecy*, Cambridge 1942 (on shamanism); Ribot, *Creative Imagination* (tr., London 1906), p. 51.

12. Elisabeth Schneider, 'The "Dream" of Kubla Khan', *PMLA*, LX (1945), pp. 784-801, დეტალურად დამუშავებული Coleridge, *Opium, and Kubla Khan*, Chicago 1953. See also Jeanette Marks, *Genius and Disaster: Studies in Drugs and Genius*, New York 1925.

13. Aelfrida Tillyard, *Spiritual Exercises and Their Results ..*, London 1927; R. van Gelder, *Writers and Writing*, New York 1946; Samuel Johnson, *Lives of the Poets*, 'Milton'.

14. On Hemingway and the typewriter: R. G. Berkelman, 'How to Put Words on Paper', *Saturday Review of Literature*, 29 Dec. 1945. On dictation and style: Theodora Bosanquet, *Henry James at Work*

(Hogarth Essays), London 1924.

15. გერმანელი ესთეტიკოსები უმეტესად Goethe და Otto Ludwig-ის ციტირებას აკეთებენ; the French, Flaubert (the correspondence) and Valery; American critics. Henry James (the prefaces to the New York edition) and Eliot. An excellent. ფრანგული შეხედულების ნიმუში არის Valéry on Poe (P. Valéry, 'Situation de Baudelaire', *Variété* II, Paris 1937, pp. 155-60 - English tr., *Variety*, second series, New York 1938, pp. 79-98).

16. ნიშნებზე და სიმბოლოებზე, იხ. S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942, pp. 53-78, and Helmut Hatzfeld, 'The Language of the Poet', *Studies in Philology*, XLIII (1946), pp. 93-120.

17. J. L. Lowes, *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston 1927.

18. W. Dibelius, *Charles Dickens*, Leipzig 1926, pp. 347-73.

19. Albert R. Chandler, *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics*, New York 1934, p. 328; A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris 1935, pp. 93-102; Frederick H. Prescott, 'The Formation of Imaginary Characters', *The Poetic Mind*, New York 1922, p. 187 ff.; A. H. Nethercot, 'Oscar Wilde on His Subdividing Himself', *PMLA*, LX (1945), pp. 616-17.

20. *The Utters of John Keats* (ed. M. B. Forman), fourth ed., New York 1935, p. 227. მომდევნო ტექსტუალური შესწორება რეკომენდირებულია Forman'-ის შენიშვნაში.

21. A. Feuillerat, *Comment Proust a tomposi son roman*, New Haven 1934; იხ. ასევე ნაშრომები Karl Shapiro-სა და Rudolf Arnheim-ის in *Poets at Work* (ed. C. D. Abbott), New York 1948.

22. იხ. James H. Smith, *The Reading of Poetry*, Boston 1939 (სარედაქციო ვარიანტები იკავებს ავტორის მიერ უარყოფილი ვარიანტების ადგილს).

23. Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, Cambridge 1930; Oscar J. Campbell, 'What is the Matter with Hamlet?', *Yale Review*, xxxii (1942), pp. 309-22; Henri Delacroix, *La Psychologie de Stendhal*, Paris 1918; F. J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge 1945, pp. 256-88.

24. იხ. L. C. T. Forest, 'A Caveat for Critics against Invoking

შენიშვნა

Elizabethan Psychology', *PMLA*, LXI (1946), pp. 651-72.

25. იხ. the writings of E. E. Stoll, *passim*, especially *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, p. 70 ff.

თავი მეცხრე

ლიტერატურა და საზოგადოება

1. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი 1.

2. იხ. Morris R. Cohen's excellent discussion, 'American Literary Criticism and Economic Forces', *Journal of the History of Ideas*, 1 (1940), pp. 369-74.

3. On De Bonald, see Horatio Smith, 'Relativism in Bonald's Literary Doctrine', *Modern Philology*, xxxn (1934). pp. 193-210; B. Croce, 'La letteratura come "espressione della società"', *Problemi di estetica*, Bari 1910, pp. 56-60.

4. Introduction to *Histoire de la littérature anglaise* (1863): 'Si elles fournissent des documents, e'est qu'elles sont des monuments', p. xlvii, Vol. 1 of second ed., Paris 1866.

5. იხ. e.g. Havelock Ellis, *A Study of British Genius*, London 1904 (rev. ed Boston 1926); Edwin L. Clarke, *American Men of Letters: Their Nature and Nurture*, New York 1916 ('Columbia Studies in History, Economics, and Public Law', Vol. 72); A. Odin, *Genèse des grands hommes*, two vols., Paris 1895.

6. Sakulin, N. P., *Die russische Literatur*, Wildpark-Potsdam 1927 (in Oskar Walzel's *Handbuch der Literaturwissenschaft*).

7. e.g. D. Blagoy, *Sotsiologiya tvorchestva Pushkina* (The Sociology of Pushkin's Creation), Moscow 1931.

8. Herbert Schoeffler, *Protestantismus und Literatur*, Leipzig 1922.

სოციალური წარმოშობის საკითხები შესამჩნევად ახლოსაა ადრეულ შთაბეჭდილებებთან, მწერლის ადრეულ ფიზიკურ და სოციალურ გარემოსთან. როგორც Schoeffler-ი გვიჩვენებს, ქვეყნის/სოფლის სასულიერო პირების შვილებმა ბევრი იშრომეს, რომ შეექმნათ მეთვრამეტე საუკუნის ბრიტანული პრე-რომანტიული ლიტერატურა და გემოვნება. სოფელში თითქმის ეკლესიის ეზოში ცხოვრებამ, განაწყო ისინი პეიზაჟის და საფლავის პოეზიისაკენ,

სიკვდილზე და უკვდავობაზე ფიქრისთვის.

9. L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson*, London 1937 and Penguin Books 1962.

10. Lily Campbell, *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*, San Marino 1947; Sir Charles Firth, 'The Political Significance of Swift's *Gulliver's Travels*', *Essays: Historical and Literary*, Oxford 1938, pp. 210-41.

11. Prosper de Barante, *De la littérature française pendant le dix-huitième siècle*, Paris, third ed., 1822, p. v. წინასიტყვაობა არ არის პირველ გამოცემაში, 1809 წლის. Barante-ის თეორია ბრწყინვალედაა შემუშავებული Harry Levin –ის მიერ in 'Literature as an Institution', *Accent*, vi (1946), pp. 159-68. Reprinted in *Criticism* (ed. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp. 546-53.

12. Ashley H. Thorndike, *Literature in a Changing Age*, New York 1921, p. 36.

13. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London 1932.

14. რამოდენიმე ნამუშევარი ამ საკითხებზე: Alfred A. Harbage, *Shakespeare's Audience*, New York 1941; R. J. Allen, *The Clubs of Augustan London*, Cambridge, Mass. 1933; Chauncey B. Tinker, *The Salon and English Letters*, New York 1915; Albert Parry, *Garrets and Pretenders: a History of Bobemianism in America*, New York 1933.

15. იხ. Grace Overmeyer, *Government and the Arts*, New York 1939. On Russia, see the writings of Freeman, Max Eastman, W. Frank, etc.

16. Georgi V. Plekhanov, *Art and Society*, New York 1936, pp. 43, 63. უმთავრესი იდეოლოგიური მსჯელობები არის: A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France*, Paris 1906, reprinted 1959; Rose R. Egan, *The Genesis of the Theory of Art for Art's Sake in Germany and England*, two parts, Northampton 1921-4; Louise Rosenblatt, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise*, Paris 1931.

17. L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Munich 1923 (second ed., Leipzig 1931. English tr., *The Sociology of Literary Taste*, London 1941); იხ. Schücking, *Die Familie im Puritanismus*, Leipzig 1929.

18. იხ. T. A. Jackson, *Charles Dickens, The Progress of a Radical*, London 1937.

19. Mrs Leavis, quoted in note 13; K. C. Link and H. Hopf, *People*

and Books, New York 1946; F. Baldensperger, *La Littérature: création, succès, durée*, Paris 1913; P. Stapfer, *Des réputations littéraires*, Paris, 1893; Gaston Rageot, *Le Succès: auteurs et public - essai de critique sociologique*, Paris 1906; Émile Hennequin, *La Critique scientifique*, Paris 1882. სოციალური შედეგები სხვა ხელოვნების, მოძრავი ნახატები, გონივრულადაა შესწავლილი Adler-ის მიერ in *Art and Prudence*, New York 1937. ბრწყინვალე დიალექტიკური პროექტი 'aesthetic function, norm and value as social facts' გვხვდება Jan Mukarovský-ის, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakt*-ში, Prague 1936.

20. Thomas Warton, *History of English Poetry*, London 1774, Vol. 1, p. 1.

21. E. Kohn-Bramstedt, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany*, London 1937, p.4.

22. იხ. André Monglond, *Le Héros préromantique, Le Prémantisme français*, Vol. 1, Grenoble 1930; R. P. Utter and G. B. Needham, *Pamela's Daughters*, New York 1937. ასევე E. E. Stoll-ის ნაწერმოებები, e.g. 'Heroes and Villains: Shakespeare, Middle ton, Byron, Dickens', in *From Shakespeare to Joyce*, Garden City 1944, pp. 307-27.

23. Charles Lamb, 'On the Artificial Comedy', *Essays of Elia*, 1821; T. B. Macaulay, 'The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh, and Farquhar', *Edinburgh Review*, LXII (1841); J. Palmer, *The Comedy of Manners*, London 1913; K. M. Lynch, *The Social Mode of Restoration Comedy*, New York 1926.

24. E. E. Stoll, 'Literature and Life', *Shakespeare Studies*, New York 1927, and several papers in *From Shakespeare to Joyce*, Garden City 1944.

25. John Maynard Keynes, *A Treatise on Money*, New York 1930, Vol. 11, p.154.

26. A. V. Lunacharsky, quoted by L. C. Knights, loc. cit., p. 10, from the *Listener*, 27 December 1934.

27. *Einführung zur Kritik der politischen Ökonomie* (1857, ხელნაწერი, რომელიც Marx-მა მიატოვა და რომელიც გამოიცა უცნობ რეცენზიაში/პერიოდულ ჟურნალში 1903 წელს. ხელახლა დაიბეჭდა Karl Marx-Friedrich Engels-ში, *Über Kunst und Literatur*, ed. M. Lipschitz, Berlin 1948, pp. 21-2. ეს პასაჟი სრულად ამბობს უარს მარქსისტულ პოზოციაზე. რეცენზიაში არის სხვა ფრთხილი

ცნობები, , e.g. Engels'-ის მიერ მიწერილი წერილი Starkenburg-ისადმი, 1894 წლის 25 იანვარი. 'პოლიტიკური, ლეგალური, ფილოსოფიური, რელიგიური, ლიტერატურული, არტისტული და ა.შ. განვითარება ეფუძნება ეკონომიკურ განვითარებას. მაგრამ ყველა მათგანი გავლენას ახდენს, ერთობლივად და ცალ-ცალკე, ერთი მეორეზე, და ეკონომიკურ პრინციპებზე' (Marx-Engels, *Selected Works*, Vol. 1, p. 391) . წერილში Joseph Bloch-ის მიმართ, 1890 წლის 21 სექტემბერს, Engels ეთანხმება, რომ მან და Marx-მა ზედმეტი ყურადღება მიაქციეს ეკონომიკის ფაქტორს და შეამცირეს საპირისპირო ქმედების როლი; და წერილში Mehring-ისადმი, 1893 წლის 14 ივლისს, ის ამბობს რომ მათ 'იგნორირება გაუკეთეს' ფორმალურ მხარეს, გზა, რომელშიც იდეები ვითარდება (See Marx-Engels, *Selected Works*, Vol pp. 383, 390.) საგულდაგულო სწავლისათვის იხილეთ Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter*, Stuttgart 1959.

28. From *Die Deutsche Ideologie* (1845-6), in Karl Marx and F. Engels, *Historisch-kritische Gesamtausgabe* (ed. V. Adoratskij), Berlin 1932, Vol. v, pp. 21, 373.

29. A. A. Smirnov, *Shakespeare: A Marxist Interpretation*, New York 1936 p. 93.

30. Max Scheler, 'Probleme einer Soziologie des Wissens', *Versuch zu einer Soziologie des Wissens* (ed. Max Scheler), Munich and Leipzig 1924, Vol. 1 pp. 1-146, and 'Probleme einer Soziologie des Wissens', *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Leipzig 1926, pp. 1-226; Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (tr. L. Wirth and Z. Shils), London 1936 (ხელახლა დაბეჭდილი New York 1955). არის ზოგიერთი განხილვა: H. Otto Dahlke, "The Sociology of Knowledge", in H. E. Barnes, Howard Becker, and F. B. Becker, *Contemporary Social Theory*, New York 1940, pp. 64-99; Robert K. Merton, "The Sociology of Knowledge", *Twentieth-Century Sociology* (ed. Georges Gurvitch and Wilbert E. Moore), New York 1945, pp. 366-405; Gerard L. De Gre, *Society and Ideology: an Inquiry into the Sociology of Knowledge*, New York 1943; Ernst Gruenwald, *Das Problem der Soziologie des Wissens*, Vienna 1934; Thelma Z. Lavine, 'Naturalism and the Sociological Analysis of Knowledge', *Naturalism and the Human Spirit* (ed. Yervant H. Krikorian), New York 1944, pp. 183-209; Alexander

C. Kern, 'The Sociology of Knowledge in the Study of Literature', *Sewanee Review*, 1 (1942), pp. 505-14.

31. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religions soziologie*, three vols., Tübingen 1920-21 (partially translated as *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, London 1930); R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, London 1926 and Penguin Books 1938 (new ed. with Preface, 1937)» Joachim Wach, *The Sociology of Religion*, Chicago 1944.

32. იხ. კრიტიკა Pitirim A. Sorokin-ის, *Contemporary Sociological Theories*, New York 1928, p. 710.

33. P. A. Sorokin, *Fluctuations of Forms of Art, Social and Cultural Dynamic*, Vol. 1, New York 1937, especially chapter 1.

34. Edwin Berry Burgum, 'Literary Form: Social Forces and Innovations', *The Novel and the World's Dilemma*, New York 1947, pp. 3-18.

35. Fritz Bruggemann, 'Der Kampf um die bürgerliche Welt und Lebensauf-fassung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 111 (1925), pp. 94-127.

36. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1896; J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, New York 1913; *Themis*, Cambridge 1912; George Thomson, *Aeschylus and Athens, A Study in the Social Origins of the Drama*, London 1941, and *Marxism and Poetry*, London 1945 (a small pamphlet of great interest, with application to Irish materials); Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, London 1937; Kenneth Burke, *Attitudes toward History*, New York 1937; Robert R. Marett (ed.), *Anthropology and the Classics*, Oxford 1908.

თავი მეთათე

ლიტერატურა და იდეები

1. Hermann Ulrici, *Über Shakespeares dramatische Kunst*, 1839.
2. George Boas, *Philosophy and Poetry*, Wheaton College, Mass. 1932, p. 9.

3. T. S. Eliot, *Selected Essays*, New York 1932, pp. 115-16.

4. e.g. „ღმერთი“ სამოთხეშია; სამყაროში ყველაფერი კარგადაა' არის მტკიცებულება, რომ ღმერთმა შექმნა ყველაზე უკეთესი სამყარო ყველა შესაძლებელი სამყაროებიდან.' დედამიწაზე დამსხვრეული რკალი; სამოთხეში, სრულყოფილი წრე არის არგუმენტი ლიმიტირებულიდან უსასრულობამდე, არასრულყოფილების ცოდნიდან სრულყოფილების შესაძლებლობამდე, და ა.შ.

5. იხ. ბიბლიოგრაფია.

6. იხ. ბიბლიოგრაფია.

7. Leo Spitzer, 'Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics', *Philosophy and Phenomenological Research*, 111 (1942), pp. 1-42, pp. 169-218 (reprinted in *Essays in Historical Semantics*, New York 1948, pp. 179-316); 'Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung" / Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion', 11 (1944), pp. 409-64, and in (1945), pp. 307-64. Expanded version, Baltimore 1963.

8. Etienne Henri Gilson, *Les Idées et les lettres*, Paris 1932.

9. Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, three vols., Paris 1934; *La Pensée européenne au X VIII^e siècle de Montesquieu à Lessing*, three vols., Paris 1946 (English translations: *The European Mind: The Critical Years, 1680-1715*, New Haven 1953; *European Thought in the Eighteenth Century*, New Haven 1954).

10. M. O. Gershenzon, *Mudrost Pushkina* (Pushkin's Wisdom), Moscow 1919.

11. For 'metaphysical' studies of Dostoyevsky, see V. Rozanov, *Legenda o Velikom inkvizitore*, St Petersburg 1894; D. Merezhkovsky, *Tolstoy i Dostoyevsky*, two vols., St Petersburg 1912 (incomplete English tr. as *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoyevsky*, New York 1902); Leo Shestov, *Dostoyevsky i Nietzsche*, St Petersburg 1905 (German tr. Berlin 1931); Nikolay Berdyaev, *Mirosozertsanie Dostoievskovo* (*Dostoyevsky's World-view*), Prague 1923 (English tr. from French, New York 1934), Vyacheslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoyevsky*, New York 1952.

12. Hermann Glockner, 'Philosophie und Dichtung: Typen ihrer

Wechsel-wirkung von den Griechen bis auf Hegel', *Zeitschrift für Ästhetik*, xv (1920-21), pp. 187-204.

13. იხ. René Wellek, 'Literary Criticism and Philosophy: A Note on Revaluation'. *Scrutiny*, v (1937), pp.375-83 and F. R. Leavis, 'Literary Criticism and Philosophy: A Reply', *ibid.*, vi (1937), pp. 59-70 (ხელახლა დაბეჭდილი *The Importance of Scrutiny*, ed. E. Bentley, New York 1948, pp. 23-40).

14. Rudolf Unger, *Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft*, Munich 1908; *Weltanschauung und Dichtung*, Zurich 1917; *Literaturgeschichte' als Problemgeschichte*, Berlin 1924; 'Literaturgeschichte und Geistesgeschichte', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, iv (1925), pp. 177-92. ყველა წინა დოკუმენტები შეგროვებულია *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*-ში, two vols., Berlin 1929.

15. Rudolf Unger, *Herder, Novalis, Kleist: Studien über die Entwicklung des Todesproblem*, Frankfurt 1922; Walther Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung*, Halle 1928; Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts und in der Romantik*, Halle 1922

16. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 1930 (English tr. by Angus Davidson, *The Romantic Agony*, London 1933)

17. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1936; Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, Mass. 1936.

18. Hoxie Neale Fairchild, *Religious Trends in English Poetry*, four vols. New York 1939-57.

19. André Monglond, *Le Prémoultisme français*, two vols., Grenoble 1930; Pierre Trahard, *Les Maltres de la sensibilité française au XVIII' siècle*, four vols., Paris 1931-3.

20. იხ. კვლევის ბრწყინვალე გეგმა 'The Use of Color in Literature' by Sigmund Skard, in *Proceedings of the American Philosophical Society* xc (No. 3, July 1946), pp. 163-249. 1183 თემების ბიბლიოგრაფია ასევე ვრცელი ლიტერატურის ჩამონათვალს აკეთებს პეიზაჟის გრძნობაზე.

21. Balzac, *Cousine Bette*, ch. ix.

22. Gellert, Letter to Count Hans Moritz von Brühl, 3 April 1755 (in Yale University Library).

23. Dr Johnson, *Prayers and Meditations, Letters to Miss Boothby, etc.*

24. იხ. Dilthey'-ის პირველი ვერსია მისი თეორიის 'Die drei Grundformen der Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts', *Archiv für Geschichte der Philosophie*, xi (iSg8), p. 557-86 (reprinte din *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1925, Vol. iv, pp. 528-54). მოგვიანებითი ვერსიები 'Das Wesen der Philosophie' in Paul Hinneberg's *Die Kultur der Gegenwart* (Teil 1, Abteilung vi, 'Systematische Philosophie', Berlin 1907, pp. 1-72, reprinted in *Gesammelte Schriften*, loc. cit., Vol. v, Part 1, pp. 339-416), and 'Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den philosophischen Systemen', *Weltanschauung, Philosophie, Religion* (ed. Max Frischeisen-Kohler) Berlin 1911, pp. 3-54 (reprinted loc. cit., Vol. viii, pp. 75-120).

25. Herman Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, Jena 1908; *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*, Jena 1915.

26. Unger in 'Weltanschauung und Dichtung', *Aufsätze...*, op. cit., p. 77 ff.

27. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin-Babelsberg 1923, p. 77 ff.

28. H. W. Eppelsheimer, 'Das Renaissanceproblem', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 11 (1933), p. 497.

29. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, four vols., Leipzig 1923-53; Herbert Cysarz, *Erfahrung und Idee*, Vienna 1921; *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig 1924; *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle 1926; *Von Schiller bis Nietzsche*, Halle 1928; *Schiller*, Halle 1934; Max Deutschbein, *Das Wesen des Romantischen*, Coethen 1921; George Stefansky, *Das Wesen der deutschen Romantik*, Stuttgart 1923; Paul Meissner, *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*, Berlin 1934.

30. Ernst Cassirer, *Freiheit und Form*, Berlin 1922; *Idee und Gestalt*, Berlin 1921. იხ. Cysarz, op. cit.

31. B. Croce, *Lapoesia di Dante*, Bari 1920.

31 B. Croce, *Goethe*, Bari 1919 (English tr. London 1923, pp. 185-6).

თავი მეთერთმეტე

ლიტერატურა და სხვა ხელოვნება

1. Émile Legouis, *Edmund Spenser*, Paris 1923; Elizabeth W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth-Century England*, New York 1925; Sir Sidney Colvin, *John Keats*, London 1917.
2. Stephen A. Larrabee, *English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period*, New York 1943.
3. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris 1926.
4. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი 1.
5. იხ. Bruce Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London 1948; Germaine Bontoux, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth*, Paris 1938; Miles M. Kastendieck, *England's Musical Poet: Thomas Campion*, New York 1938; John Hollander, *The Untuning of the Sky*, Princeton 1961.
6. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939, ხელახლა დაიბეჭდა 1962 წელს, and *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y. 1955. იხილეთ ასევე the Warburg Institute-ის გამოცემა, of Fritz Saxl-ის, Edgar Wind-ის, და სხვების ნაწარმოებები. უფრო მეტი სამუშაოა წარმოდგენილი ილუსტრირებულ გამოსახულებებზე (ვაზებზე) Homer-ის და the Greek tragedies, e.g. Carl Robert, *Bild und Lied*, Berlin 1881; Louis Sechan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
7. Larrabee, loc. cit., p. 87. A fuller discussion by R. Wellek in a review, *Philological Quarterly*, xxni (1944), pp. 382-3.
8. W. G. Howard, 'Ut Pictura Poesis', *PMLA*, xxiv (1909), pp. 40-123, Cicely Davies, 'Ut Pictura Poesis', *Modern Language Review*, xxx (1935), pp. 159-69; Rensselaer W. Lee, 'Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting', *Art Bulletin*, xxu (1940), pp. 197-269; Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dry den to Gray*, Chicago 1958.
9. მის Una Ellis-Former გვაძლევს ისეთ დეტალურად დამუშავებულ 'musical analysis' of Jonson's *Volpone* in her *Jacobean Dra-*

ma, London 1936; and George R. Kernodle tried to find 'The Symphonic Form of King Lear' in *Elizabethan Studies and Other Essays in Honor of George C. Reynolds*, Boulder, Colorado, 1945 pp. 185-91.

10. იხ. Erwin Panofsky, *The Neoplatonic Movement and Michelangelo's Studies in Iconology*, New York 1939, p. 171 ff.

11. Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, two vols., Bruxelles 1935; see also *Die Zeichnungen Peter Breugels*, Munich 1925; Carl Neumann's criticism in *Deutsche Vierteljahrschrift*, iv (1926), p. 308 ff.

12. იხ. წინამდებარე თავი, 'Literature and Ideas'.

13. Benedetto Croce, *Aesthetic* (tr. D. Ainslie), London 1929, pp. 62,110, 188, *et passim*.

14. John Dewey, *Art As Experience*, New York 1934, p. 212.

15. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940, p. 213 ff., especially pp. 221-6; John Dewey, *op. cit.*, pp. 175 ff., 218 ff. არგუმენტები პლასტიკურ ხელოვნებაში რიტმის გამოყენების წინააღმდეგ გვხვდება in Ernst Neumann, *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus*, Leipzig 1894; and in Fritz Medicus, 'Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste', in *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, p. 195 ff.

16. George David Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass. 1933.

17. e.g. in John Hughes's Preface to his edition of the *Faerie Queene* (1715) and in Richard Hurd's *Letters on Chivalry and Romance* (1762).

18. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Munich 1923, Vol. 1, pp. 151,297,299,322,339.

19. იხ. R. Wellek-ის სტატია მოცემული ბიბლიოგრაფიაში, სექცია რ, და მისი 'The Concept of Baroque in Literary Scholarship', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v (1946), pp. 77-108. There are many concrete examples and further references.

20. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich 1915 (English tr. by M. D. Hottinger, New York 1932).

21. იხ. Hanna Lévy, *Henri Wölfflin, Sa théorie. See prédécesseurs*, Rottweil 1936 (a Paris *thèse*).

22. H. Wölfflin, 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Eine Revi-

შენიშვნა

sion', *Logos*, xxii (1933), pp. 210-24 (reprinted in *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941), pp. 18-24.

23. O. Walzel, 'Shakespeares dramatische Baukunst', *Jahrbuch der Shakes-pearegesellschaft*, LII(1916), pp. 3-35 (reprinted in *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung*, Leipzig 1926, pp. 302-25).

24. *ibid.* (Berlin 1917), esp. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Wildpark-Potsdam 1923, pp. 265 ff. and 282 ff.

25. Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, Munich 1922. *ib.* also the criticism in Martin Schitze, *Academic Illusions*, Chicago 1933, reprinted Hamden, Conn. 1962, pp. 13,16.

26. *ib.* Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, London 1927, p.5.

27. Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (ed. W. W. Kaegi) Bern 1943, p. 370.

28. ამ თეორიების კარგი განხილვა მოცემულია in Pitirim Sorokin's *Social and Cultural Dynamics*, Vol. 1, Cincinnati 1937. *ib.* ასევე W. Passarge, *Die philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin 1930.

29. É. Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924, p. 279.

IV თავის შესავალი

1. Sir Sidney Lee, *The Place of English Literature in the Modern University*, London 1913 (reprinted in *Elizabethan and Other Essays*, London 1929, p. 7)

2. *ib.* ბიბლიოგრაფია, ნაწილი III.

3. e.g. Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917; *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam 1923; *Das Wortkunstwerk* Leipzig 1926.

4. რუსული მოძრაობისათვის იხილეთ Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague 1955.

5. *ib.* esp. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930 and Penguin Books 1962; F. R. Leavis, *New Bearings in English*

Poetry, London 1932; Geoffrey Tillotson, *On the Poetry of Pope*, 1938.

6. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი IV.

7. L. C. Knights, *How many Children had Lady Macbeth?*, London 1933, pp 15-54 (ხელახლა დაბეჭდილი *Explorations*-ში, London 1946, pp. 15-54) აყენებს ფაქტს დრამის და ცხოვრების უნეს-რიგობის წინააღმდეგ. E. E. Stoll, L. L. Schücking-ის და სხვების ნაშრომებმა ნაწილობრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭეს ტრადიციების როლს და დისტანციას, რომელიც არსებობს სიცოცხლესა და დრამას შორის.

8. ნაწარმოებები Joseph Warren Beach-ის and Percy Lubbock's *The Craft of Fiction*, London 1921, ცნობილია. In Russia, Viktor Shklovsky's *O Teoriiyi prozy (The Theory of Prose)*, 1925, და ბევრი ნაწარმოები V. V. Vinogradov და B. M. Eikhenbaum იყენებენ სფორმალისტურ მიდგომას.

9. Jan Mukarovsky, წინასიტყვაობა *Máchuv Máj (Mácha's May)*-ის, Pragu 1928, pp. iv-vi.

10. იხ. „რომანის ფაქტიური სიუჟეტი თავს არიდებს the epitomist-ს ისევე სრულად, როგორც ხასიათს მხოლოდ როგორც მესხიერების გრაფიკები არის შინაარსი ან რეალური ხასიათი; მხოლოდ გადანყვეტილებაში აქვთ მათ ემოციური ვალენტურობა“ *valency*' (C. H. Rid word, 'A Note on Fiction', *Toward Standards of Criticism*, ed. F. R. Leavis, London 1935, p. 33).

თავი მეთორმეტე

ხელოვნების ლიტერატურული ნამუშევრის არსებობის ფორმა

1. იხილეთ ბიბლიოგრაფიის ნაწილი I.

2. Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character at a Medium for Poetry*, New York 1936; Margaret Church, 'The First English Pattern Poems', *PMLA*, LXI (1946), pp. 636-50; A. L. Korn, 'Puttenham and the Oriental Pattern Poem', *Comparative Literature*, iv (1954), PP- 289-303.

3. იხ. Alfred Einstein, 'Augenmusik im Madrigal', *Zeitschrift der*

შენიშვნა

internationales Musikgesellschaft, xiv (1912), pp. 8-21.

4. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924, pp. 125, 248. იხილეთ *Practical Criticism*, London 1929, p. 349.

5. Richards, *Principles*, pp. 225-7.

6. იხ. ბიბლიოგრაფიის ნაწილი V.

7. მაგალითები Walzel's სტატიიდან ჩამოთვლილია ბიბლიოგრაფიის V ნაწილში.

8. სპინგარნის სიტყვებით, „პოეტის მიზანზე შეიძლება ვიმსჯელოთ თავად შემოქმედების მომენტიდან გამომდინარე, ანუ თვით პოემის მხატვრულობის ასპექტის გათვალისწინებით“ („ახალი კრიტიკა“, *Criticism and America*, New York, 1924, gv. 24-5.

9. E. M. Tillyard and C. S. Lewis, *The Personal Heresy: A Controversy*, London 1934; Tillyard's *Milton*, London 1930, p. 237.

10. პარიზში, 1925 წელს გამოცემულ, თავის *Biographie de l'auteur littéraire*-ში, პიერ უდიატი ამტკიცებდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები „განასახიერებს მწერლის ცხოვრების მონაკვეთს“, და შესაბამისად, ჩართული აღმოჩნდება სახეებით შეუძლებელ და სახეებით ზედმეტ, არასაჭირო დილემებში.

11. Jan Mukarovsky, 'L'art comme fait sémiologique', *Actes de huitième congrès international de philosophie à Prague*, Prague 1936, pp. 1065-72.

12. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931.

13. Esp. in De Saussure's *Cours de linguistique générale*, Paris 1916.

14. იხ. E. Husserl's *Méditations cartésiennes*, Paris 1931, pp. 38-9

15. იხ. შენიშვნა 7 IV ნაწილის შესავალში.

16. იხ. ბიბლიოგრაფიის II ნაწილი.

17. იხ. Louis Teeter, 'Scholarship and the Art of Criticism', *ELH*, v (1938), pp. 173-93.

18. იხ. Ernst Troeltsch's 'Historiography', in Hastings's *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Edinburgh 1913, Vol. vr, p. 722.

19. Ortega y Gasseti აგრეთვე იყენებს ამ ტერმინს, თუმცა კი განსხვავებულად.

თავი მეცამეტე

ჰანგაზი, რითმი და ზომა

1. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass., 1933.
2. რუსული *instrumentovka* ითარგმნება *instrumentation*-დან რენე გილის მიერ მის *Traité du verbe* (Paris 1886)-ში, სადაც იგი უპირატესობას ანიჭებს მის პოეზიის განაცხადს (იხ. გვ. 18). გილი მოგვიანებით შეუთანხმდა ვალერი ბრიუსოვს, რუს სიმბოლისტ პოეტს (იხ. *Lettres de René Ghil*, Paris 1935, pp. 13-16, 18-20.)
3. იხ. Carl Stumpf, *Die Sprachlaute*-ის ექსპერიმენტული ნამუშევრები Berlin 1926, esp. p. 38 ff.
4. W. J. Bate, *The Stylistic Development of John Keats*, New York 1945.
5. Osip Brik, 'Zvukovie povtory' (Sound-figures), in *Poetika*, St Petersburg 1919.
6. Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime*, Palo Alto 1931.
7. W. K. Wimsatt, 'One Relation of Rhyme to Reason', *Modern Language Quarterly*, v (1944)» PP- 323—38 (reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky. 1954, pp-153-66).
8. H. C. Wyld, *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, London 1923. იხილეთ ასევე *Frederick Ness, The Use of Rhyme in Shakespeare's Plays*, New Haven 1941.
9. V. Zhirmunsky, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Rhyme, Its History and Theory), Petrograd 1923; Valery Bryusov, 'O rifme' (On Rhyme), *Pachat i revolutsiya* 1924 (I, pp. 144-23) reviews Zhirmunsky's book and suggests many further problems for the investigation of rhyme. Charles F. Richardson, *A study of English Rhyme*, Honover, N. H., 1909, is a modest beginning in the right direction.
10. Wolfgang Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*, Leipzig 1932 (Palaestra, vol. 179); I. A. Richards, *Practical Criticism*, London 1929, pp. 232-3.
11. ჯ. კ. რენსომი, *The World's Body*, New York, 1938, გვ. 95-7. აქ შეიძლება იმაზე ვიდავოთ, რომ Mr რენსომის შემოტანილი ცვლილება, მხოლოდ ჩანს, რომ ოდნავი და მცირეა. 'd'-თი 'm'-ის შენაცვლება მურმურინგ-ში, არღვევს ბგერათა 'm-m' სახეს, რის

შენიშვნა

გამოც სიტყვა *innumerable* ამოვარდნილი აღმოჩნდება იმ ბგერათა სახიდან, რომელშიც ის იყო შეტანილი. ცხადია, რომ ცალკე, გამოყოფილად აღებული ეს სიტყვა – *innumerable*, ონომატოპოეტიკის თვალსაზრისით, არააფექტური წარმოგვიდგება.

12. M. Grammont, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1913.

13. René Etiemble, 'Le Sonnet des Voyelles', *Revue de littérature comparée*, xix (1939), pp. 235-61, discusses the many anticipations in A. W. Schlegel and others.

14. Albert Wellek, 'Der Sprachgeist als Doppelempfänger', *Zeitschrift für Ästhetik*, xxv (1931), pp. 226-62.

15. იხ. შტუმფვი და ვოლფგანგ კიოლერის 'Akustische Untersuchungen, *Zeitschrift für Psychologie*, IV (1910), პპ. 241-89, VIII (1911), პპ. 59-140, XIV (1913), პპ. 92-105, XXII (1915), პპ. 1-192. ამ შედეგებს მხარს უჭერს რომან იაკობსონი იმ მაგალითებით და დასაბუთებით, რაც მან ამოიღო ბავშვთა ენიდან და აფაზიის შემთხვევიდან და გამოაქვეყნა თავის *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Upsala, 1941.

16. იხ. e.g. E. M. Hornbostel, 'Laut und Sinn', in *Festschrift Meinhof*, Hamburg 1927, pp. 329-48; Heinz Werner, *Grundfragen der Sprachphysiognomik*, Leipzig 1932. Katherine M. Wilson, *Sound and Meaning in English Poetry*, London 1930, is rather a general book on metrics and sound-patterns.

17. შესაბამისი წინა მიმოხილვა არის A. W. de Groot, 'Der Rhythmus', *Neophilologus*, xvii (1932), pp. 81-100, 177-97, 241-65; and Dietrich Seckel, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig 1937 (Palaestra 207), ნიგნი, რომელიც მოიცავს რითმისა და სრული ბიბლიოგრაფიის ზოგად დისკუსიას.

18. e.g. in W. K. Wimsatt's *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941, pp. 5-8.

19. Joshua Steele, *Prosodia Rationalis, or an Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech*, London 1775.

20. Eduard Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912; Ottmar Rutz, *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911, *Sprache, Gesang und Körperhaltung*, Munich 1911, *Menschlichkeitstypen und Kunst*, Jena 1921; Gunther Ipsen and Fritz Karg,

Schallanalytische Versuche, Heidelberg 1938, lists the literature on this question.

21. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Potsdam 1923, pp. 96-105, 391-94. Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnis-quelle*, Augsburg 1923, is an admired, but fantastic attempt to use Sievers's theories.

22. W. M. Patterson, *The Rhythm of Prose*, New York 1916.

23. G. Saintsbury, *A History of English Prose Rhythm*, London 1913.

24. Oliver Elton, 'English Prose Numbers', *A Sheaf of Papers*, London 1922; Morris W. Croll, 'The Cadence of English Oratorical Prose', *Studies in Philology*, xvi (1919), pp. 1-55.

25. B. Tomashevsky, 'Ritm prozy (po Pikovey Dame)' (Prose Rhythm, according to *The Queen of Spades*), *O Stikhe. Statyi.* (Essays on Verse), Leningrad 1929.

26. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1898, სტანდარტული ორტომეული. ასევე იხილეთ Albert de Groot, *A Handbook of Antique Prose Rhythm*, Groningen 1919.

27. იხ. William K. Wimsatt's *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941.

28. G. Saintsbury, *History of English Prosody*, three vols., London 1906-10.

29. Bliss Perry, *A Study of Poetry*, London 1920, p. 145.

30. T. S. Omond, *English Metrists*, Oxford 1921; Pallister Barkas, *A Critique of Modern English Prosody*, Halle 1934 (*Studien zur englischen Philologie*, cd. Morsbach and Hecht, LXXXII).

31. იხ. esp. M. W. Croll, 'Music and Metrics', *Studies in Philology*, xx (1923), pp. 388-94; G. R. Stewart, Jun., *The Technique of English Verse*, New York 1930.

32. მოხსენიებული ნოტაცია მომდინარეობს მორის ვ. კროლის სტატიიდან „ინგლისური ლექსის რიტმი“ (მიმეოგრაფიული წერილი, პრინსტონი, 1929) გვ. 8, რომელიც იმდენად ხელოვნურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ ვერ შეცვლის დანარჩენ პუბლიკაციებს პირველადი აქცენტის საკითხზე.

33. The most elaborate theoretical book, with hundrets of exam-

შენიშვნა

ples, is William Thomson's *The Rhythm of Speech*, Glasgow 1923. A recent subtle exponent is John C. Pope, *The Rhythm of Beowulf*, New Haven 1942.

34. e.g. Donald Stauffer, *The Nature of "Poetry"*, New York 1946, pp. 203-4.

35. George R. Stewart, Jun., *Modern Metrical Technique as Illustrated by ballad Meter (1700-1920)*, New York 1922.

36. იხ. ბიბლიოგრაფის ნაწილი III, 2.

37. W. L. Schramm, University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46, Iowa City, Ia. 1935.

38. იხილეთ The title-page of Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime*, Stanford Press 1931.

39. Vittorio Benussi, *Psychologie der Zeitauffassung*, Heidelberg 1913, pp. 215 ff.

40. G. R. Stewart, *The Technique of English Verse*, New York 1930, p. 3.

41. Saran, *Deutsche Verslehre*, loc. cit., p. 1; Verrier, *Essai. ...*, Vol. 1, p. ix.

42. სტიქარტმა შემოიღო ტერმინი „ფრაზა“, რაც მნიშვნელობის გაგებას ნიშნავს.

43. იხ. ბიბლიოგრაფია და Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague 1955.

44. Jan Mukarovský, 'Intonation comme facteur de rythme poétique', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII-IX (1933), pp. 153-65.

45. Eduard Fraenkel, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers*, Berlin 1928.

46. ზოგიერთი საწყისი ნაწილი Albert H. Licklider, *Chapters on the Metric of the Chaucerian Tradition*, Baltimore 1910.

47. A. Meillet, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris 1923.

48. Roman Jakobson, 'Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII-IX (1933), pp. 135-53.

49. Thomas MacDonagh (*Thomas Campion and the Art of English Poetry*, Dublin 1913) distinguishes between song, speech, and chant verse.

50. Boris E. Eikhenbaum, *Melodika lyricheskovo stikha (The Melody of Lyrical Verse)*, St Petersburg 1922.

51. იხ. the criticism of Eikhenbaum in Viktor Zhirmunsky's *Voprosy teorii literatury (Questions of the Theory of Literature)*, Leningrad 1928.

თავი მეოთხე

სტილი და სტილისტიკა

1. F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language*, Oxford 1934, p. vi.

2. K. Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich 1923, p. 37.

3. Vossler, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, Heidelberg 1913 (new ed., 1929, as *Frankreichs Kultur und Sprache*); Viktor Vinogradov, *Yazyk Pushkina (Pushkin's Language)*, Moscow 1935.

4. აქ არის შედეგები P. Verrier-ის მიერ მოცემული ექსპერიმენტების *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, Paris 1909-10, Vol. i, p. 113.

5. ა.პ. კინგი, The Language of Satirized Characters in Poetaster: a Socio-Stylistic Analysis, 1597-1602, *Lund Studies in English*, Vol. X, Lund, 1941; ვილიამ ფრანცი, „შექსპირის გრამატიკა“, Halle, 1898-1900 (ახალი გამოცემა – ჰაიდელბერგი, 1924), ლაზარ სენეანი, „რაბლეს ენა“, ორ ტომად, პარიზი, 1922-3. უფრო სრული ბიბლიოგრაფია მოტანილია გერლენ დე გერის „მწერლის ენაში“: *Qu'en sont les études de Français?*, პარიზი 1935, გვ. 227-337.

6. იხ. ბიბლიოგრაფიის ნაწილი I.

7. From Tennyson's 'Edwin Morris', drawn from H. C. Wyld, *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford 1933. There is a highly historical discussion of the problem in the Preface to Geoffrey Tillotson's *Essays in Criticism and Research*, Cambridge 1942.

8. Marvell's 'To His Coy Mistress'.
9. Louis Teeter, 'Scholarship and the Art of Criticism', *ELH*, v (1938), p. 183.
10. 1909 წ. შარლ ბალის მიერ ჰაიდელბერგში გამოცემულ გამოკვლევაში, „მომდინარეობები ფრანგულ სტილისტიკაში“, აგრეთვე, ლეო სპიტცერის მიერ დანერგილი ადრეული პერიოდის კვლევებში, სტილისტიკა სინტაქსონ არის გაიგივებული: იხ. 'Über syntaktische Methoden auf romanischen Gebiet', *Die neueren Sprachen*, XXV (1919) p. 338.
11. On 'Grand Style', see Matthew Arnold's *On Translating Homer* and G. Saintsbury's 'Shakespeare and the Grand Style', 'Milton and the Grand Style', and 'Dante and the Grand Style', *Collected Essays and Papers*, London 1923, Vol. iii.
12. Friedrich Kainz, 'Höhere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks im Deutschen', *Zeitschrift für Ästhetik*, xxviii (1934), pp. 305-57.
13. Wimsatt, op. cit., p. 12.
14. Wilhelm Schneider, *Ausdruckswerte der deutschen Sprache: Eine Stilkunde*, Leipzig 1931, p. 21.
15. იხ. ბიბლიოგრაფიის V ნაწილი.
16. იხ. Morris W. Croll's Introduction to Harry Clemons's edition of Lyly's *Euphues*, London 1916.
17. იხ. Henry C. Wyld, *Spenser's Diction and Style*, London 1930; B. R. McElderry, Jun., 'Archaism and Innovation in Spenser's Poetic Diction', *PMLA*, xlvii (1932), pp. 144-70; Herbert W. Sugden, *The Grammar of Spenser's Fairie Queene*, Philadelphia 1936.
18. Austin Warren, 'Instress of Inscape', *Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics*, Norfolk, Conn., 1945, pp. 72-88, and in *Rage for Order*, Chicago 1948, pp. 52-65.
19. J. M. Robertson, *The Shakespeare Canon*, four vols., London 1922-32.
20. იხ. ბიბლიოგრაფიის II ნაწილი.
21. Josephine Miles, 'The Sweet and Lovely Language', *Gerard Manley Hop-kins, By the Kenyon Critics*, Norfolk, Conn. 1945, pp. 55-71.
22. Geoffrey Tillotson, *Essays in Criticism and Research*, Cam-

bridge 1942, p. 84.

23. Friedrich Gundolf, *Goethe*, Berlin 1915.

24. Herman Nohl, *Die Kunst stile in Dichtung und Musik*, Jena 1915, and *Stil und Weltanschauung*, Jena 1920.

25. *Motiv und Wort, Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie*, Hans Sperber, *Motiv und Wort bei Gustav Meyrink*, Leo Spitzer, *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns*, Leipzig 1918; Josef Köpfer, *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*, Munich, 1921. ობ. აბეეეე Josef Korner, 'Erlebnis-Motiv-Stoff', *Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzel*, Wildpark-Potsdam 1924, pp. 80-9; Leo Spitzer, *Sfudien zu Henri Barbusse*, Bonn 1920.

26. Leo Spitzer, 'Zu Charles Péguy's Stil', *Vom Geiste neuer Liferaturforsthung: Festschrift für Oskar Walzel*, Wildpark-Potsdam 1924, pp. 162-83 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., Vol. 11, pp. 301-64); 'Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache', *Archivum Romanicum*, VIII 1924), pp. 59-123 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., 11, pp. 208-300). On Morgenstern, sec note 25.

27. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel (bei Rabelais)*, Halle 1910; 'Pseudo-objektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe', *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XLVI (1923), pp. 659-85 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., Vol. n, pp. 166-207).

28. Spitzer, 'Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunst-
werekem', *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, vi (1930), pp. 632-51 (reprinted in *Romanische Stil und Literaturstudien*, Marburg 1931, Vol. 1); ობ. აბეეეე 'Wortkunst und Sprachwissen-
schaft', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, xiii (1925), pp. 169-86 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., Vol. n, pp. 498-536); 'Linguistics and Literary History', *Linguistics and Literary History*, Princeton 1948, pp. 1-40.

29. From *Comparative Literature X* (1958), 371. See my article 'Leo Spitzer (1887-1960)' in *Comparative Literature*, xn (i960), 310-34. With full bibliography of Spitzer's numerous writings.

30. e.g. Fritz Strich, 'Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts', *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte*, Franz Muncker ... *dargebracht*, Munich 1916, pp. 21-53, esp.p. 37.

31. ობ. Morris W. Croll's excellent essay, 'The Baroque Style in

შენიშვნა

Prose', *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber*, Minneapolis 1929, pp. 427-56; also George Williamson, *The Senecan Amble*, Chicago 1951.

32. იხ. ბიბლიოგრაფიის IV ნაწილი.

33. იხ. ბიბლიოგრაფიის IV ნაწილი.

თავი მეთხუთმეტე

გამოსახულება, მეტაფორა, სიმბოლო, მიითი

1. მაქს ისტმანი, „ლიტერატურული შეგნება მეცნიერების ხა-
ნაში“, ნიუ იორკი 1931, გვ. 165.

2. „დისკურსის ტიპებთან“ დაკავშირებული თემატიკა იხ. ჩარლზ მორისის წიგნში, „ნიშნები, ენები და ქცევა“, ნიუ იორკი 1946, გვ. 123. მორისი ასახელებს „დისკურსის“ თორმეტ ტიპს, რომელთაგან ამ თავს და ჩვენ მიერ დასახელებულ ოთხ პირობას ეპასუხება შემდეგი: „მხატვრული“, ანუ „რომანის სამყარო“, „მი-
თოლოგიური“ და „პოეტური“.

3. 1940 წელს დაბეჭდილ სტატიაში, „პოეზიის სემანტიკა“, ფილიპ უილრაიტი ხმარობს ტერმინებს: „მონო-ნიშანი“ და „პლუ-
რა-ნიშანი“, *Kenyon Review*, II, გვ. 263-83. პლურა-ნიშანი „სემან-
ტიკურად რეფლექსურია, რამეთუ იგი არის ნაწილი იმისა, რასაც
ის თავად აღნიშნავს. შეიძლება ითქვას, რომ პლურა-ნიშანი, პო-
ეტური სიმბოლო, გარდა იმისა, რომ გამოიყენება, კიდევ სია-
მოვნების მომგვრელად უნდა ვიგულოთ; ხოლო მისი ღირებულება
განისაზღვრება არა მისი ქმედითობით, არამედ მისი ესთეტიკური,
ორგანული ასპექტით“.

4. იხ. G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experi-
mental Psychology*, New York 1942; June Downey, *Creative Imagination:
Studies in the Psychology of Literature*, New York 1929; Jean-Paul
Sartre, *L'Imagination*, Paris 1936.

5. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924,
Chapter xvi, 'The Analysis of a Poem'.

6. Ezra Pound, *Pavannes and Divisions*, New York 1918; T. S. Eliot,
'Dante', *Selected Essays*, New York 1932, p. 204; Eliot, 'A Note on the
Verse of John Milton', *Essays and Studies by Members of the English As-*

sociation, xxi, Oxford 1936, p. 34.

7. თანამედროვე ფსიქოლოგიამ გვასწავლა, რომ „სახის“, როგორც ტერმინის, ეს ორი მნიშვნელობა ერთი-მეორეზე გადადის; შეიძლება ითქვას, რომ სპონტანურად გაჩენილი ყოველი აზრობრივი სახე გარკვეულწილად სიმბოლურია. შარლ ბოდუინი, „ფსიქოანალიზი და ესთეტიკა“, ნიუ იორკი, 1924, გვ. 28.

8. J. M. Murry, 'Metaphor', *Countries of the Mind*, second series, London 1931, pp. 1-16; L. MacNiece, *Modern Poetry*, New York 1938, p. 113.

9. An admirable study of one literary movement and its influence upon another is René Taupin's *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine ...*, Paris 1929.

10. ტერმინოლოგია მოცემულია, იხილეთ Craig la Drière, *The American Bookman*, 1 (1944), pp. 103-4.

11. ს. ტ. კოლრიჯი, „სახელმწიფო მოღვაწის სახელმძღვანელო: თხზულებათა კრებული“ (რედ. შედი), ნიუ იორკი 1853, ტ. 1, გვ. 427-8. ეს სხვაობა სიმბოლოსა და ალეგორიას შორის პირველად გოეთემ წარმოაჩინა. იხ. კურტ რიხარდ მიულერის 'Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstsanschauung', Leipzig 1937.

12. ჯ. ჰ. ვიკსტიდი, ბლეიკის „უმანკობა და გამოცდილება“, ლონდონი 1928, გვ. 23; ვ. ბ. იეიტსი, *Essays*, ლონდონი 1924, გვ. 95, შელის „წარმმართველ სიმბოლოებზე“. როდის იქცევიან მეტაფორები სიმბოლოებად? (ა) როდესაც მეტაფორის „მატარებელი“ არის კონკრეტულ-გრძნობიერი, როგორც მაგალითად, კრავი. ჯვარი მეტაფორა კი არ არის, არამედ მეტონიმური სიმბოლო (რაც განასახიერებს მას, ვინც ჯვარცმასზე გარდაიცვალა, როგორც წმინდა ლორენსის გრიდრონი და წმინდა კატარინას ბორბალი (ორივე სანამებელი იარაღია), ან ტანჯვის გამომხატველია და ამ შემთხვევაში თვით იარაღი აღნიშნავს იმას, რასაც აკეთებს, ანუ თავის მოქმედების შედეგს. (ბ) თუ მეტაფორა მეორდება და ცენტრალურია, როგორც ამას ვხვდებით კრეშოუსთან, იეიტსთან და ელიოტთან, ჩვეულებრივი სქემა გულისხმობს სახეთა გადაქცევას მეტაფორებად, ხოლო მეტაფორებისა – სიმბოლოებად, როგორც ამას ვხვდებით ჰენრი ჯეიმსთან.

13. მ.ო. პერსივალის სიტყვებით, რასაც ვხვდებით მის

შენიშვნა

„ბლეიკისეულ ბედისწერის წრეში“ (ნიუ იორკი 1938, გვ. 1), „ბლეიკის ჰეტეროდოქსია ისევე ტრადიციული იყო, როგორც დანტეს ოთოდოქსია“. ხოლო ნიუ იორკში 1946 წელს გამოცემულ წიგნში, „ვილიამ ბლეიკი“, მარკ შორერი წერს: „იეიტსის მსგავსად, ბლეიკიც პოულობს იმ მეტაფორულ საყრდენს, რომელსაც ემყარება მისი დიალექტიკური თვალთახედვა. ეს არის სვედენბორგისა და ბოემეს შესაბამისობის სისტემა, კაბალისტების შესატყვისი ძიებანი და პარაცელსუსის და აგრიპას ალქიმია“.

14. იხ. კომენტარები Frost of Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939, p. 110 ff.

15. იხ. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1872.

16. განსაზღვრების მოცემული ჯგუფისთვის იხილეთ Lord Raglan's *The Hero ...*, London 1937.

17. იხ. Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, ორტომეული, Berlin 1910.

18. S. H. Hooke, *Myth and Ritual*, Oxford 1933; J. A. Stewart, *The Myths of Plato*, London 1905 ; Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Vol. ii, 'Das mythische Denken', Berlin 1925, p. 271 ff. (English tr. NewHaven 1955).

19. Georges Sorel, *Reflexions on Violence* (tr. T. E. Hulme), New York 1914; Reinhold Niebuhr, 'The Truth Value of Myths', *The Nature of Religious Experience . . .*, New York 1937.

20. განსაკუთრებით იხ. R. M. Guastalla, *Le My the et le livre: essai sur l'origine de la litterature*, Paris 1940.

21. იხ. Donald Davidson, 'Yeats and the Centaur', *Southern Review*, vii (1941), pp. 510-16.

22. არტურ მეიჩენის „იეროგლიფიკა“, ლონდონი 1923, ქმედითად იცავს (შეიძლება არატექნიკურად, მაგრამ ძალზე რომანტიულად) იმ თვალსაზრისს, რომ რელიგია (ე.ი. მითი და რიტუალი) შიგნით ქმნის უფრო დიდ კლიმატს, რომლის გულში მხოლოდ პოეზიას (ე.ი. სიმბოლიზმს, ესთეტიკურ მჭვრეტელობას) ძალუძს ისუნთქოს და განვითარდეს.

23. კვინტილიანეს „ორატორობის ინსტიტუტებში“ წარმოდგენილია ძველი სტანდარტული კლასიფიკაცია სქემებისა და ტროპების. ყველაზე უფრო დახვეწილ, დედოფალ ელისაბედის ხანის მიდგომის გასაცნობად, იხილეთ პუტენჰემისეული „ინგ-

ლისური პოეზიის ხელოვნება” (რედ. უილკოკი და უოკერი), კემბრიჯი 1936.

24. Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Jena 1934, p. 343; Stephen J. Brown, *The World of Imagery*, p. 149 ff.; Roman Jakobson, ‘Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak’, *Slavische Rundschau*, vii (1935), pp. 357-73.

25. D. S. Mitsky, ‘Walt Whitman: Poet of American Democracy’, *Critics Group Dialectics*, No. 1, 1937, pp. 11-29.

26. G. Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, London 1776, pp. 321, 326.

27. ი. ა. რიჩარდსის „რიტორიკის ფილოსოფიაში“ (ლონდონი 1936, გვ. 117), კემპბელის პირველი ტიპი მოიხსენიება როგორც „ვერბალური მეტაფორა“, ვინაიდან ავტორს მიაჩნია, რომ ლიტერატურული მეტაფორა ვერბალურ კავშირს კი არ წარმოადგენს, არამედ ის არის ერთგვარი შეთანხმება კონტექსტებს შორის, ობიექტებს შორის გავლელზელი ანალოგია.

28. იხ. მილმენ პარის „ტრადიციული მეტაფორა ჰომეროსთან“ კლასიკური ფილოლოგია, XXVIII, 1933, გვ 30-43. პარი მიუთითებს ჰომეროსის მეტაფორიზმის არისტოტელესეულ არისტორიულ იდენტიფიკაციაზე უფრო გვიანდელი პოემების კონტექსტში, და ადარებს ჰომეროსის „დაფიქსირებულ მეტაფორებს“ იმას, რასაც გვიჩვენებს შედარება ძველი ინგლისის პოეტებთან და (უფრო შეზღუდულად) – XVIII საუკუნის აუგუსტინელებთან.

29. იხ. კ. ბალის „მიმდინარეობები ფრანგულ სტილისტიკაში“ /ჰაიდელბერგი 1909, ტ. 1, გვ. 184/, „ფიგურატიული ენა“ /გვ. 194-5/: ბალი მსჯელობს არა როგორც ლიტერატურის თეორეტიკოსი, არამედ როგორც ლინგვისტი, და ასე ახდენს მეტაფორების კლასიფიკაციას: „კონკრეტული სახეები, რასაც წარმოსახვა „იტაცებს“, და აფექტით განპირობებული სახეები, რასაც წინ უძღვის ერთგვარი ინტელექტუალური ოპერაცია“. მის სამ კატეგორიას მე ვუნოდებდი: (1) პოეტურ მეტაფორას, (2) რიტუალის (ანუ ფიქსირებულ მეტაფორას) და (3) ლინგვისტურ (ანუ ეტიმოლოგიურ, ანდა დამარბულ) მეტაფორას.

30. For a defence of ritual metaphor and guild images in the style of Milton, see C. S. Lewis, *Preface to Paradise Lost*, London 1942, pp. 39 ff.

31. იხ. Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig 1919.

32. Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung. 1: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg 1927. 11: *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg 1939.

33. L. B. Osborn (ed.), *The . . . Writings of John Hoskyns*, New Haven 1937, p. 125 ; George Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, pp. 335-7; A. Pope, *The Art of Sinking*; A. Dion, *L'Art d'écrire*, Quebec 1911, pp. 111-12.

34. Thomas Gibbons, *Rhetoric . . .*, London 1767, pp. 15-16.

35. John Dryden, *Essays* (ed. W. P. Ker), Oxford 1900, Vol. 1, p. 247 ('Dedication of *The Spanish Friar*').

36. იხ. ი. ა. რიჩარდსის „რიტორიკის ფილოსოფია“/ლონდონი 1936. გვ. 117-18/: „ის მეტაფორებსა, რომელთა მოქმედება ეყრდნობა რაღაც უშუალო მსგავსებას ორ საგანს შორის, ტენორსა და მატარებელს შორის ძალიან ფართოდ განსხვავდება იმ მეტაფორებისგან, რომელთა ზემოქმედება ემყარება რაღაც საერთო დამოკიდებულებას, რაც შეიძლება გაგვიჩნდეს ორივეს მიმართ“.

37. გვიანდელი პერიოდის შექსპირის ნაწარმოებებში ჭარბადაა სწრაფად მოძრავი ფიგურები, რასაც უფროსი თაობის მასწავლებლები მოიხსენიებდნენ, როგორც „ნარევე მეტაფორას“. ვოლფგანგ კლემენის აზრით, შეიძლება ითქვას, რომ შექსპირი უფრო სწრაფად ფიქრობს, ვიდრე მეტყველებს /„შექსპირის სახეების განვითარება“, კემბრიჯი, მასაჩუსეტისი, 1951/.

38. ჰ. ჯ. უელსი, „პოეტური სახოვანება“, ნიუ იორკი 1924, გვ. 127: პასაჟი ციტირებულია დონის თხზულებიდან: „პირველი წლისთავი: ქვეყნის ანატომია“, 409-12.

რადიკალური სახოვანების ტიპურ გამოყენებლებად, უელსი ასახელებს (სავარაუდო ციტატები – გვ. 136-7) დონს, ვებსტერს, მერსტონს, ტურნერს და შექსპირს, ხოლო XIX ს-ის გვიანდელი პერიოდიდან – ჯორჯ მერედიტს (რომლის „თანამედროვე სიყვარულს“ ის უწოდებს „სიმბოლური აზროვნების არაჩვეულებრივად შეკუმშულ და საინტერესო მაგალითს“) და ფრენსის ტომპსონს.

39. The imagery of *Macbeth* is brilliantly considered by Cleanth Brooks in 'The Naked Babe and the Cloak of Manliness', *The Well Wrought Urn*, New York 1947, pp. 21-46.

40. ჯერ კიდევ კვინტილიანეს („ინსტიტუტების“, წიგნ. VIII, თავი 6.) ხანიდან, იგრძნობოდა, რომ სხვაობა მეტაფორების ტიპებს შორის უთანაბრდება სხვაობას ორგანულსა და არაორგანულს შორის. კვინტილიანისეული ოთხი კატეგორია მოიცავს: ერთი ტიპის ცოცხალი არსების მიჩნევა მეორე ტიპად, ერთი ტიპის უსულო საგნის მეორე უსულო საგანთან გაიგივება, უსულო საგნის გამოყენება სულიერის ნაცვლად, ხოლო ცოცხალი საგნის გამოყენება უსულოს ნაცვლად.

პირველ ამ ტიპს პონგი *Beseeltypus*-ს უწოდებს, ხოლო მეორეს – *Erfühltypus*-ს; პირველის ფუნქცია გულისხმობს „სულის ჩადგმას“ ან ანთროპომორფიას, ხოლო მეორისა – *empathizes*.

41. რასკინის თვალსაზრისში გასარკვევად „პათეტიკურ შეცდომაზე“, იხ. „თანამედროვე მხატვრები“, ლონდონი 1856, თ. III, 4, მოყვანილი მაგალითები ხსნიან ერთგვარ „ბრალდებას“ სიმბოლურ საგანს, ვინაიდან იგი გამოჰყოფს ბუნებრივ ფაქტებს გრძნობიერი, ემოცილური ვარაუდისაგან.

ანთროპომორფიზმის და სიმბოლიზმის საპირისპირო ერესის საკითხთან დაკავშირებით, იხ. მ. ტ. ლ. პენიდოს შესანიშნავი წიგნი: „ანალოგიის როლი დოგმატურ თეოლოგიაში“, პარიზი 1931, გვ. 197.

42. M. A. Ewer, *Survey of Mystical Symbolism*, London 1933, p. 164-6.

43. Vossler, Spengler, T. E. Hulme (*Speculations*, London 1924), and Yeats, as well as Pongs, have been stimulated by Wilhelm Worringer's *Abstraktion und Einfühlung*, Berlin 1908 (English tr., *Abstraction and Empathy*, New York 1953).

Our first quotation comes from Joseph Frank's admirable study of 'Spatial Form in Modern Literature', *Sewanee Review*, LIII (1945), p. 645; our second from Spengler, who quotes Worringer in his discussion of the Magian culture, *Decline of the West*, New York 1926, Vol. 1, pp. 183 ff., 192.

44. იხ. Ernest Kris, 'Approaches to Art', in *Psychoanalysis Today* (ed. S. Lorand), New York 1944, pp. 360-2.

45. W. B. Yeats, *Autobiography*, New York 1938, pp. 161, 219-25.

46. კ. ვოსლერის „ენის სული ცივილიზაციაში“ (ლონდონი 1932), გვ. 4. კარლ ვოსლერი აღნიშნავს, რომ მაგები და მისტიკოსები წარმოადგენენ მარადიულ საპირისპირო ტიპებს. „მაგიურსა და მისტიციზმს შორის მუდმივი ბრძოლა მიმდინარეობს: მაგიური იარაღად იყენებს ენას და ამიტომ ცდილობს, რომ თავის კონტროლის ქვეშ რაც შეიძლება მეტი მოიქციოს, ღმერთიც კი, ხოლო მისტიციზმი არღვევს და ტეხს ფორმას, ართმევს მას ღირებულებას და საერთოდ უარყოფს“.

47. H. Pongs, *Das Bild*, Vol. 1, p. 296.

48. Emily Dickinson, *Collected Poems*, Boston 1937, pp. 192, 161; see also p. 58 ('I laughed a wooden laugh') and p. 215 ('A clock stopped - not the man-tel's')

49. For the significance of Byzantium, see Yeats' *A Vision*, London 1938, pp. 279-81.

50. Herman Nohl, *Stil und Weltanschauung*, Jena 1920.

51. იხ. ემილ კაიეს „სიმბოლიზმი და პრიმიტიული სული“, პარიზი 1936; წიგნი საოცრად გაბედულად ატარებს პარალელს და აღიარებს იგვევობას – ერთი მხრივ, პრიმიტიული ხალხების „ლოგიკამდე“ აზროვნებასა და მეორე მხრივ, სიმბოლისტი პოეტების მიზნებს შორის.

52. MacNiece, op. cit., p. III.

53. იხ. Harold Rosenberg, 'Myth and Poem', *Symposium*, 11(1931), pp. 179 ff.

54. Gladys Wade, *Thomas Traherne*, Princeton 1944, pp. 26-37. See the critical review of the book by E. N. S. Thompson, *Philological Quarterly*, xxii (1944), pp. 383-4.

55. Dr Johnson, *Lives of the Poets*, 'Thomson'.

On the argument from imagistic silence, including the examples we cite, იხ. L. H. Hornstein's penetrating 'Analysis of Imagery', *PMLA*, LVII (1942), pp. 638-53.

56. Mario Praz, *English Studies*, xviii (1936), pp. 177-81, wittily reviews Caroline Spurgcon's *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Cambridge 1935), განსაკუთრებით პირველი ნაწილი, 'The Revelation of the Man', with its 'fallacy of trying to read . . . into Shakespeare's images his senses, tastes, and interests', and rightly

praises Clemen (whose book appeared in 1936) for thinking that 'Shakespeare's use and choice of images is not so much conditioned by his own personal tastes as by what are in each case his artistic intentions....'.

57. Caroline Spurgeon's essay is reprinted in Anne Bradby's *Shakespeare Criticism*, 1919-35, London 1936, pp. 18-61.

On autobiography and *Hamlet*, see C. J. Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, London 1936.

58. T. S. Eliot, 'Hamlet', *Selected Essays*, London 1932, pp. 141-6.

59. G. Wilson Knight: *Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare*, London 1929; *The Wheel of Fire*, London 1930; *The Imperial Theme*, London 1931; *The Christian Renaissance*, Toronto 1933; *The Burning Oracle*, London 1939; *The Starlit Dome*, London 1941.

60. Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder*, Bonn 1936 (English tr. Cambridge, Mass. 1951).

თავი მეთექვსმეტე

ნატურალური მხატვრული

პროზის თავისებურება და ნაირსახეობანი

1. სიდნეი: „რაც შეეხება პოეტს, ის არაფერს ასაბუთებს და ამდენად არასოდეს ტყუის“.

2. Wilson Follett, *The Modern Novel*, New York 1918, p. 29.

3. მკითხველის რწმენა, რომ რომანისტს „ცხოვრება გაეგება“, ხშირად არის შეგონება, რათა მეცხრამეტე საუკუნის მხატვრული პროზის ზოგიერთი პირობითობა იყოს შემონახული“.

4. D. McCarthy, *Portraits*, London 1931, pp. 75, 156.

5. J. Frank, 'Spatial Form in Modern Literature', *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221-40, 433-56. Reprinted in *Criticism* (Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp. 379-92.

6. „სიამაყე და ცრურწმენის“ პირველი ორი თავი თითქმის მთლიანად განსაკუთრებულ დიალოგს წარმოადგენს, იმ დროს, როდესაც მესამე თავი იწყება შეჯამებული თხრობით, მერე

შენიშვნა

უბრუნდება „სცენურ“ მეთოდს.

7. Clara Reeve, *Progress of Romance*, London 1785.

8. ჰოუთორნის „შიდფრონტონიანი სახლისა“ და „მარმარილოს ფავნის“ წინასიტყვეობები.

9. პოს „კომპოზიციის ფილოსოფია“ იწყება ციტატით დიკენსიდან: „იცით თუ არა თქვენ, რომ გოდვინმა „კალებ უილიამსი“ დანერა უკუღმა?“ უფრო ადრე „ბარნები რეჯის“ მიმოხილვაში, პომ მაგალითად მოიყვანა გოდვინის რომანი, როგორც მჭიდროდ შეკრული ოსტატური შინაარსის ნაწარმოები.

10. ჭკვიანურად ასაბუთებს, რომ ჩვენ ინგლისურად ვხმარობთ „მოტივს“ ნაცვლად ფრანგული ფორმისა, რომელმაც თავის მხრივ მნიშვნელობა შეიძინა გერმანული „მოტივის“ გავლენით. „მოტივი“, ჩვეულებრივ, იხმარება ინგლისურ კრიტიკულ ლიტერატურაში.

11. იხ. Aarne-Thompson, *Types of the Folk-Tale*, Helsinki 1928.

12. იხ. G. Polti, *Thirty-six Dramatic Situations*, New York 1916; P. Van Tieghem, *La Littérature comparée*, Paris 1931, p. 87 ff.

13. მოჰყავს სერ უოლტერ სკოტის სიტყვები და „მოტივაციას“ უწოდებს ტექნიკურ ტერმინს, რომელიც გულიხმობს შინაარსის მოძრაობის მიზეზობრიობას, განსაკუთრებით აღნიშნავს, რომ იგი შეგნებულად და ოსტატურად არის დალაგებული.

„სიამაყე და ცრურწმენის“ პირველი წინადადება „მოტივაციის“ ექსპლიციტური გამოხატვის კარგი მაგალითია: „ეს საერთოდ აღიარებული ჭეშმარიტებაა, რომ კარგა დიდი ქონების პატრონი მარტოხელა კაცს უსათუოდ ესაჭიროება ცოლი“.

14. Dibelius, *Dickens*, second ed., Leipzig 1926, p. 383.

15. ჩვენ აქ განსაკუთრებით მივმართავთ

16. იხ. დისკუსია ‘tempo’ in Carl Grabo’s *Technique of the Novel*, New York 1928, pp. 214-36, and ‘Zeit’ in Petsch’s *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle 1934, p. 92 ff.

17. იხ. ე. ბერენდი, ‘Die Namengebung bei Jean Paul’, *PMLA*, LVII (1942), pp. 820-50; E.H. Gordon, ‘The Naming of Characters in the Works of Dickens’, *University of Nebraska Studies in Language*, etc., 1917; also John Forster’s *Life of Dickens*, Bk ix, Ch. 7, მოცემულია სახელების სია მწერლის /დიკენსის/ მემორანდუმიდან.

ჰენრი ჯეიმზი თავისი დაუმთავრებელი რომანების „სპილოს

ძვლის კოშკისა“ და „წარსულის განცდის“ დასასრულში, რომელიც დაბეჭდილია მემორანდუმში, ყველა, თუ როგორ არქმევდა სახელებს თავის გმირებს. იხ. ბალზაკის ხასიათთა სახელების შესახებ იხ. გოგოლის ხასიათთა შესახებ იხ. ნაბოკოვის შესახებ.

18. ბრტყელი და მრგვალი დახასიათებანი: იხ. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1927, pp. 103-4.

19. ინგლისელი გმირი ქალების ტიპურობის შესახებ იხ. R.P. Utter and G. B. Needham, *Pamela's Daughters*, New York 1936. ქერა და შავგვრემანი გმირთა ქალების შესახებ იხ. F. Carpenter, 'Puritans Preferred Blondes', *New England Quarterly*, ix (1936), pp. 253-72; Philip Rahv, 'The Dark Lady of Salem', *Partisan Review*, viii (1941), pp. 362-81.

20. Dibelius, *Dickens*, Leipzig 1916.

21. Mario Praz, *The Romantic Agony*, London 1933.

22. იხ. Arthur Sewall, 'Place and Time in Shakespeare's Plays', *Studies in Philology*, xlii (1945), pp. 205-24.

23. იხ. P. Lubbock, *Craft of Fiction*, London 1921, pp. 205-35.

24. Otto Ludwig, 'Romanstudien', *Gesammelte Schriften*, vi (1891), p. 59 ff.; Maupassant, Introduction to *Pierre et Jean* (1887); H. James, Prefaces to the New York Edition (collected as *The Art of the Novel*, New York 1934). ასევე იხ. Oskar Walzel's 'Objektive Erzählung', in *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926, p. 182 ff., and J. W. Beach, *The Twentieth-Century Novel*, New York 1932.

25. იქვე, ლუდვიგი გვ. 66-67: დიკენსის რომანების სტრუქტურა პიესების ანალოგიურია. ჯეიმზისა და იბსენის იხ. Francis Fergusson, 'James' Idea of Dramatic Form', *Kenyon Review*, v(1943), pp. 495-507.

26. ჯეიმზის „სურათისა“ და „სცენის“ შესახებ იხილეთ ჯეიმზის „რომანის ოსტატობა“ იხ.

27. იქვე, ჯეიმზი უარყოფს თხრობას პირველ პირში, ისევე როგორც „უბრალოდ აბდა-უბდობის უპასუხისმგებლო თავხედობას“ /ყოვლისმცოდნე მთხრობელსა/

28. R. Fernandez, 'La Méthode de Balzac: le récit et l'esthétique du roman', *Messages*, Paris 1926, p. 59 ff. (English tr. London 1927, pp. 59-88).

29. Oskar Walzel, 'Von "erlebter Rede"', *Das Wortkunstwerk*,

შენიშვნა

Leipzig 1926, p. 207 ff.; Albert Thibaudet, *Flaubert*, Paris 1935, pp. 229-32; E. Dujardin, *Le Monologue intérieur ...*, Paris 1931; Albrecht Neubert, *Die Stilformen der 'erlebten Rede' in neueren englischen Roman*, Halle 1957 (with bibliography); William James, *Principles of Psychology*, New York 1890, Vol. 1, p. 243: chap. **ix**, in which the phrase appears, is called 'The Stream of Thought' უილიამ ჯეიმზის „ფსიქოლოგიის პრინციპებში“ IX თავში ჩნდება ფრაზა „ფიქრის ნაკადი“

30. ლაბოკი ამბობს, იხ. როცა სტრუქტურის გონება დაძაბულია, არაფერი არაა ნაჩვენები, მხოლოდ სახეთა დინება, რასაც ყველა შენიშნავს, როცა დაინახავს, რომ გონება თანდათანობით შესამჩნევი ხდება.

31. იხილეთ L. E. Bowling, 'What Is the Stream of Consciousness Technique?' *PMLA*, **LXV** (1950), pp. 337-45, Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Calif., 1954, and Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven 1955.

თავი მეჩვიდმეტე

ლიტერატურის ჟანრები

1. Croce, *Aesthetic* (tr. Ainslie), London 1922. See Chs. ix and xv.
2. N. H. Pearson, 'Literary Forms and Types ...', *English Institute Annual*, 1940 (1941), p. 59 ff., especially p. 70.
3. W. P. Ker, *Form and Style in Poetry*, London 1928, p. 141.
4. Harry Levin, 'Literature as an Institution', *Accent*, vi (1946), pp. 159-68 (reprinted in *Criticism*, New York 1948, pp. 546-53).
5. A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris 1930, p. 184 ff.
6. But see C. E. Whitmore, 'The Validity of Literary Definitions', *PMLA*, xxxix (1924), pp. 722-36, especially pp. 734-5.
7. Karl Viötor, 'Probleme der literarischen Gattungsgeschichte', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft ...*, ix (1931), pp. 42J-47 (reprinted in *Geist und Form*, Bern 1952, pp. 292-309): an admirable discussion which avoids positivism on the one hand and

‘metaphysicalism’ on the other.

8. ოდას, ბალადას და მსგავს ფორმებს, გოეთე Dichtarten-ს უწოდებს, ხოლო ეპოსს, ლირიკას და დრამას - Naturformen der Dichtung: ინგლისურ ტერმინოლოგიას გაუგებრობა შემოაქვს: ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია „ტიპი“ ვუწოდოთ მთავარ კატეგორიებს (როგორც ამას აკეთებს ნ. ჰ. პარსონი), ხოლო კატეგორიის „ჟანრს“ – ტრაგედია, კომედია, ოდა და ა.შ.

სიტყვა „ჟანრი“ გვიან დამკვიდრდა ინგლისურში. მისი ლიტერატურული ასპექტი არ არის შეტანილი „ახალ ინგლისურ ლექსიკონში“ (ისევე როგორც კინდ); „ლიტერატურული ტიპის“, როგორც ტერმინის გამოსახატავად, XVIII ს-ის მწერლები ძირითადად ხმარობდნენ „ჯიმს“-ა და „კატეგორიას“. 1910 წ. ირვინგ ბე-ბიტმა მოიხსენია „ჟანრი“ („ახალი ლაოკონის“ წინასიტყვაობა) როგორც ინგლისურ კრიტიკულ ენაში დამკვიდრებული ტერმინი.

9. „პლატონს მშვენივრად ესმის, თუ რა ეთიკურ ხიფათს შეიცავს განსახიერება, რადგან კაცი საკუთარ მოწოდებას ავნებს, თუკი მას დართეს სხვათა მოწოდების იმიტირების ნება“. ჯეიმს ჯ. დონაჰიუ, „ლიტერატურული ტიპების თეორია“, დიუბუკი, აიოვა, 1943, გვ. 88; არისტოტელეს აზრი – იქვე, გვ. 99.

10. Hobbes, in *Critical Essays of the Seventeenth Century* (ed. J. E. Spingarn), Oxford 1908, pp. 54-5.

11. E. S. Dallas, *Poetics: An Essay on Poetry*, London 1852, pp. 81, 91, 105.

12. John Erskine, *The Kinds of Poetry*, New York 1920, p. 12.

13. Roman Jakobson, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak', *Slavische Rundschau*, vii (1935), pp. 357–73.

14. პოეზიის ზეპირ წაკითხვასთან დაკავშირებით, ჯონ ერსკინი მიუთითებს („ელისაბედის ხანის ლირიკა“, ნიუ იორკი, 1903, გვ. 3), რომ ამ ტრადიციამ ლამის ვორდსვორტამდე გაძლო, რომელმაც თავისი ლექსების წინასიტყვაობაში აღნიშნა: „ზოგი ეს ლექსი არსებითად ლირიკულია და ამის გამო მათ ვერ ექნებათ კუთვნილი ძალა, თუკი მოკლებულნი იქნებიან სავარაუდო მუსიკალურ აკომპანემენტს; მაგრამ უმთავრესად, მე მაინც არაფერს სხვას არ ვითხოვ, გარდა ცოცხალი ანდა აუღელვებელი დეკლამაციისა, რაც საგანგებოდ იქნება გათვლილი ასეთი თემისათვის,

შენიშვნა

როგორც კლასიკური ქნარის ან ლირიკული არფის ერთგვარი შესანაცვლებელი.

15. მაშინ როდესაც შოუმ და ბარიმ, ფაქტობრივად, გაზარდეს მაყურებელთა აუდიტორია თავიანთი წინასიტყვაობებით და ისეთი სასცენო რემარკებით, რომელთა დეტალურობა უფრო რომანის ჟანრს შეესაბამება და ამავე დროს აჩვენებს მდიდარ წარმოსახვას, დღესდღეობით, მთელი დრამატურგიული დოქტრინა ეწინააღმდეგება პიესის ნებისმიერ შეფასებას, რაც განხილული იქნება სათეატრო და სასცენო ხელოვნებისთან ერთად, და არა განცალკევებულად: ფრანგული ტრადიცია – კოკლენი და სარსი; ხოლო რუსები ამას ეთანხმებიან (სტანისლავსკი და მოსკოვის სამხატვრო თეატრი).

16. Veit Valentin (*Poetische Gattungen*, *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, Vol. **v**, 1892, p. 34 ff.) also, on different grounds, questions the canonical three. One should, he says, distinguish 'die epische, die lyrische, und die reflektierende Gattung . . . die Dramatik ist keine poetische Gattung, sondern eine poetische Form.'

17. Thibaudet, op. cit., p. 186.

18. Aristotle, *Poetics*, Chap. 14: 'One should not seek every pleasure from tragedy but only that proper to it.'

19. უფრო დავაზუსტოთ: XVIII ს-ს ჰქონდა ორი რვამარცვლოვანი თანამიმდევრობა: - კომიკური (მისი ფესვები "hudibrass" სწვდება, ხოლო შემდეგ – სვიფტსა და გრეის და მედიტაციურ-აღწერიითი (იგულისხმება "Allegro" da "Il Penseroso").

20. Not till 1849, apparently, were the 'Lake Poets' first definitely grouped with Shelley, Keats, and Byron as English Romantics. See Wellek, 'The Concept of Romanticism in Literary History', *Comparative Literature*, Vol. 1 (1949), csp. p. 16.

21. Paul Van Tieghem, 'La Question des genres littéraires', *Helicon*, 1 (1938), p. 95 ff.

22. There are already many monographs on the Gothic genre - e.g. Edith Birkhead, *The Tale of Terror . . .*, London 1921; A. Killen, *Le Roman terrifiant on roman noir . . .*, Paris 1923; Eino Railo, *The Haunted Castle*, London 1927; Montague Summers, *The Gothic Quest. . .*, London 1938.

23. *Poetics*, Chap. 24.

24. იბ. Arthur Mizener's reply to Ransom: 'The Structure of Figurative Language in Shakespeare's Sonnets', *Southern Review*, v (1940), pp. 730-47.

25. იბ. Irving Babbitt, *The New Laokoön*, 1910. André Chénier (1762-94) held the distinction between genres to be a phenomenon of nature. In 'L'ivention', he writes:

La nature dicta vingt genres opposés
D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés;
Nul genre, s'échappant de ses bornes prescrites,
N'aurait osé d'un autre envahir les limites.

26. The social implications of the Renaissance genre hierarchy, long familiar, are specifically studied in Vernon Hall's *Renaissance Literary Criticism*, New York 1945.

27. Van Tieghem, op. cit., p. 99.

28. იბ. e.g. Warner F. Patterson's *Three Centuries of French Poetic Theory ...*, Ann Arbor 1935, Part 111, for a list of medieval verse genres and sub-genres.

29. იბ. ბიბლიოგრაფია.

30. For the 'rebarbarization' of literature, see the brilliant article, 'Literature' by Max Lerner and Edwin Mims, Jun., *Encyclopaedia of the Social Sciences*, ix(1933). pp. 523-43.

31. André Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930. Jolles's list corresponds roughly to the list of folk-types, or 'forms of popular literature', studied by Alexander H. Krappe in his *Science of Folk-Lore*, London 1930: the Fairy Tale, the Merry Tale (or Fabliau), the Animal Tale, the Local Legend, the Migratory Legend, the Prose Saga, the Proverb, the Folk-Song, the Popular Ballad, Charms, Rhymes, and Riddles.

32. Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature . . .*, Paris 1890.

33. Van Tieghem, *Helicon*, 1 (1938), p. 99.

34. Viëtor has held both positions in turn: see his *Geschichte der deutschen Ode* (Munich 1923) and essay cited in note 7; see also

შეფასება

1. ს. კ. პეპერი, „კრიტიკის საფუძვლები“, კემბრიჯი, მასაჩუსეტსი, 1945, გვ. 33: „განსაზღვრება, როგორც ესთეტიკური განსჯის ხარისხობრივი კრიტერიუმი, რომელიც წყვეტს, რა არის, და რა არ არის ესთეტიკური ღირებულება, და დადებითია თუ უარყოფითი მისი ღირებულება. არსებითი სტანდარტები, როგორც რაოდენობრივი კრიტერიუმი, რომელიც განსაზღვრავს ესთეტიკური ღირებულების ოდენობას... შესაბამისად, სტანდარტები განსაზღვრებიდან, დეფინიციიდან იწარმოება და რაოდენობრივი კრიტერიუმი – ხარისხობრივიდან მომდინარეობს.“

2. ჩვენ ახლა „ლიტერატურაზე“ ვლაპარაკობთ და ამ სიტყვას ვიყენებთ „ხარისხობრივ კრიტერიუმად“ (თუ რამდენად არის ის ლიტერატურული თავისი ბუნებით – ლიტერატურა, და არა მეცნიერება ან სოციალური მეცნიერება ან ფილოსოფია); ამ სიტყვას ჩვენ არ ვიყენებთ „დიდი ლიტერატურის“ ჰონორიფიული, შედარებითი მნიშვნელობით.

3. პეპერს ასე შემოაქვს პარალელური საკითხი (ციტ. გვ. 87) „საინანაღმდეგოდ განწყობილ ავტორს შეუძლია წამოაყენოს დილემა: ან უნდა იყოს კარგად ჩამოყალიბებული პრაქტიკული მიზანი, რასაც თან სდევს კონცეპტუალური მიზანი, ანდა პასიური უმიზნო სიამოვნება. კანტის ანტინომია და ბერტრან მორის პარადოქსი ესთეტიკურ მიზანზე, რომელიც არ წარმოადგენს დასმულ მიზანს, „ტეხავს“ ამ დილემას და წარმოაჩენს მენტალური მეობის მესამე ტიპის შთამბეჭდავ სურათს, რომელიც არ არის არც კონცეცია (ანუ ნებელობითი მოძრაობის უნარი) და შეგრძნება, არამედ არის სპეციფიკური ესთეტიკური მოქმედება.“

4. თუ ვაღიარებთ ბევრის მომცველ წარმოდგენას, ამით კი არ უარვყოფთ ლიტერატურაში ესთეტიკურ ღირებულებას, არამედ ვამტკიცებთ სხვა ღირებულებებს, რომლებიც მასთან თანაარსებობენ; ლიტერატურაზე ასეთი განსჯა იმას იწვევს, რომ ან ერთმანეთში ვურევთ ეთიკურ-პოლიტიკურსა და ესთეტიკურს, ანდა ორმაგი დასკვნის მოწმენი ვხდებით. იხ. ნ. ფორსტერი, „ესთეტიკი-

კური და ეთიკური განსჯა“, „კრიტიკოსის სურვილი“, პრინსტონი, 1941, გვ. 85.

5. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940, p. 389.

6. ლიტერატურის „სიდიადეს“ ვერ დავადგენთ მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურული სტანდარტებით, თუმცა კი უნდა გვახსოვდეს, რომ მხოლოდ ლიტერატურული სტანდარტებით ვხელმძღვანელობთ, როდესაც ვადგენთ, არის თუ არა ის ლიტერატურა, „ძველი და ახალი ესსეები“, ნიუ იორკი, 1936, გვ. 93.

7. ცნობისთვის იხილეთ W. P. Ker, *Form and Style in Poetry*, London 1928, განსაკუთრებით pp. 95-104 and pp. 137-45; C. La Drière, 'Form', *Dictionary of World Literature*, p. 250 ff.; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931; 'Das Form-Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk', *Helicon*, 1 (1938), pp. 51-67.

8. Emil Lucka's brilliant essay, 'Das Grundproblem der Dichtkunst', *Zeitschrift für Ästhetik*, xxn (1928), pp. 129-46, studies 'wie sich Welt in Sprache verwandelt...'. In an unsuccessful poem or novel, says Lucka, 'fehlt die Identität von Welt und Sprache'.

9. იხ. Dorothy Walsh, 'The Poetic Use of Language', *Journal of Philosophy*, xxxv (1938), pp. 73-81.

10. J. Mukarovský, *Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts*, Prague 1936, in Czech.

11. აქ უპრიანი იქნება გავიხსენოთ ჰეპერის კონტექსტუალისტური კრიტიკა, სადაც სიცხოველე პირველად ცდად არის ნახსენები, ხოლო მისი აქცენტი თანამედროვე ხელოვნებაზე აუცილებლად შეესაბამება ასეთი გამოცდის პირობებს: „თუ ადრინდელი ხანის ხელოვნება მისაღებია გვიანდელ ხანაში, ეს ხშირად იმ მიზეზებით როდი ხდება, რის გამოც ეს ხელოვნება წარმატებული იყო თავის დროზე, ამიტომ კრიტიკოსებს მოეთხოვებათ, რომ აღნიშნონ საკუთარი ხანის ესთეტიკური თვალსაზრისი. (ციტ. გვ. 68).

12. George Boas, *A Primer for Critics*, Baltimore 1937, p. 136 and *passim*.

13. T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Mass. 1933, p. 153.

14. This is Pepper's 'organistic criticism' (op. cit., esp. p. 79), earlier represented by Bosanquet's *Three Lectures on Aesthetic*, London 1915.

15. იხ. Lascelles Abercrombie's *Theory of Poetry* (1924) and his *Idea of Great Poetry* (1925).

16. L. A. Reid, *A Study in Aesthetics*, London 1931, p. 225 ff., 'Subject-matter, Greatness, and the Problem of Standards'.

17. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940, pp. 374 ff., 461 ff.

18. იხ. განსაკუთრებით E. E. Stoll's 'Milton a Romantic', *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, and Mario Praz's *The Romantic Agony*, London 1933.

19. Eliot, op. cit., p. 96.

20. იხ. Jacques Barzun, 'Our Non-Fiction Novelists', *Atlantic Monthly*, CLXXVIII (1946), pp. 129-32, and J. E. Baker, 'The Science of Man', *College English*, vi (1945), pp. 395-401.

21. Tate, *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 114-16.

22. E. E. Kellett, *The Whirligig of Taste*, London 1929, and *Fashion in Literature*, London 1931; F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, Cambridge, Mass. 1928, and *The History of Taste*, New York 1932; Henri Peyre, *Writers and Their Critics: a Study of Misunderstanding*, Ithaca 1944.

23. 'Multivalence': იხ. George Boas, *A Primer for Critics*, Baltimore 1937.

24. F. Pottle, *The Idiom of Poetry*, Ithaca 1941; new ed., 1947.

25. მათვრამეტე საუკუნის კრიტიკოსები უძღურები იყვნენ აეხსნათ ადრეული პერიოდის პოეზიის ვირტუოზებისა და საკუთარი პერიოდის არსიც.

26. დოქტორ ჯონსონმა სცადა აღენერა დონის პოეზია მისი ნაკლიდან გამომდინარე: „ყველაზე კარგი და სამართლიანი მსჯელობა მათ (მეტაფიზიკოს პოეტების) ნაკლოვანებებზე მაშინ იქნება, თუ ჩვენ ვიმსჯელებთ კარგი პოეზიის ნორმატიული სტანდარტებით, და არ ვეცდებით ვაპატიოთ მათ რაღაც უცნაურობა ან ინტელექტუალური ზედაპირულობა. დე, ჯონსონი იყოს ასეთი სტანდარტი და აღმოჩნდება, რომ დონის ტრადიცია შეიცავს ლექსის საგულისხმო შრეს, რომელიც მთლიანად პასუხობს ინგლისური ლექსის ჩვეულებრივ მოთხოვნებს, ხოლო ზოგჯერ კი შეგვხვდება საუკეთესო ნიმუშები.“ (ჯორჯ ვილიამსონი, „დონის ტრადიცია“, კემბრიჯი, მას. 1930, გვ. 21, 211.)

27. F. R. Leavis, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, London 1936, p. 68 ff.

28. ე. ვივასი, „ესთეტიკური მსჯელობა“, „ფილოსოფიის ყურნალი“ XXXIII (1936), გვ. 57-69. „ახალი პოზა ესთეტიკასა და ხელოვნების კრიტიკაში“, ნიუ ჰეივენი 1943, გვ. 91, განსაკუთრებით – 123: ჰეილი გამორიცხავს „ობიექტივიზმის“ და (გაცილებით უფრო ადვილად) „სუბიექტივიზმის“ უკიდურესობებს, რათა ჩამოაყალიბოს რელატივიზმი, რაც გააზრებულია როგორც გონივრული ვია მედია.

29. 'Ériger en lois ses impressions personnelles, c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère.' Eliot quotes this, from de Gourmont's *Lettres à L'amazon*, as epigraph to his essay, 'The Perfect Critic', *The Sacred Wood*, 1920.

30. As does Mr Heyl (*New Bearings*, p. 91).

თავი მეცხრამეტე

ლიტერატურული ისტორია

1. Thomas Warton, *History of English Poetry*, 1 (1774), p. ii. A fuller discussion may be found in René Wellek's *Rise of English Literary History*, Chapel Hill 1941, pp. 166-201.

2. Henry Morley, Preface to *English Writers*, 1, London 1864.

3. Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, London 1904, pp. 14, 22.

4. W. J. Courthope, *A History of English Poetry*, London 1895, Vol. 1, p. xv.

5. Edmund Gosse, *A Short History of Modern English Literature* (London 1897), Preface.

6. იხ. ნერილი F. C. Roe, 19 March 1924, quoted by Evan Charteris, *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse*, London 1931, p. 477.

7. იხ. ციტატა Oliver Elton's lecture on Saintsbury, *Proceedings of the British Academy*, xix (1933), and Dorothy Richardson, 'Saintsbury and Art for Art's Sake', *PMLA*, LIX (1944), pp. 243-60.

8. Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1780-1830*, London

1912, Vol. 1, p. vii.

9. L. Cazamian, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 3^e 1920, and the second half of É. Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924.

10. W. P. Ker, 'Thomas Warton' (1910), *Essays*, London 1922, Vol. i, p. 100.

11. T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', *The Sacred Wood*, London 1920, p. 42.

12. R. S. Crane, 'History Versus Criticism in the University Study of Literature', *The English Journal*, College Edition, xxiv (1935), pp. 645-67.

13. F. J. Teggart, *Theory of History*, New Haven 1925.

14. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი IV.

15. იხ. ბიბლიოგრაფია, ნაწილი IV.

16. R. D. Havens, *Milton's Influence on English Poetry*, Cambridge, Mass. 1922.

17. იხ. ეს დისკუსიები: R. N. E. Dodge, 'A Sermon on Source-hunting', *Modern Philology*, ix (1911-12), pp. 211-23; Louis Cazamian, 'Goethe en Angleterre. Quelques réflexions sur les problèmes d'influence', *Revue Germanique*, xn (1921), 371-8; Hardin Craig, 'Shakespeare and Wilson's *Arte of Rhetorique*: An Inquiry into the Criteria for Determining Sources', *Studies in Philology*, xxviii (1931), pp. 86-98; George C. Taylor, 'Montaigne-Shakespeare and the Deadly Parallel', *Philological Quarterly*, xxn (1943), pp. 330-37 (giving a curious list of the seventy-five types of evidence actually used in such studies); David Lee Clark, 'What was Shelley's Indebtedness to Keats?' *PMLA*, lvi (1941), pp. 479-97 (an interesting refutation of parallels drawn by J. L. Lowes); Ihab H. Hassan, 'The Problem of Influence in Literary History', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xiv (1955), 66-76; Haskell M. Block, 'The Concept of Influence in Comparative Literature', *Yearbook of Comparative and General Literature*, vii (1958), 30-36; Claudio Guillén, 'The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature' in *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. W. P. Friderich, Chapel Hill, N. C., 1959, Vol. 1, pp. 175-92.

18. იხ. H. O. White, *Plagiarism and Imitation during the English*

Renaissance, Cambridge, Mass. 1935; Elizabeth M. Mann, 'The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750-1800', *Philological Quarterly*, xviii (1939), pp. 97-118; Harold S. Wilson, 'Imitation', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1943, pp. 315-17.

19. Sidney Lee, *Elizabethan Sonnets*, two vols., London 1904.

20. Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn 1936 (English tr. Cambridge, Mass. 1951).

21. George Saintsbury, *A History of English Prosody*, three vols., 1906-10; *A History of English Prose Rhythm*, Edinburgh 1912.

22. Benedetto Croce, 'Storia di temi e storia letteraria', *Problemi di Estetica*, Bari 1910, pp. 80-93.

23. e.g. André Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930; A. N. Veselovsky, *Istoricheskaya Poetika* (ed. V. M. Zhirmunsky), Leningrad 1940 (a selection from writings dating back, in part, to the 1870s); J. Jarcho, 'Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (caStuska)', *Germano-Slavica*, iii (1937), pp. 31-64 (an elaborate attempt to state the correlation between style and theme by statistical methods, drawing the evidence from a popular genre).

24. W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, London 1906.

25. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1936.

26. Karl Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, Munich 1923; Günther Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, Munich 1925.

27. იხ. ბიბლიოგრაფია. თავი 17.

28. Arthur Symonds, *The Romantic Movement in English Poetry*, London 1909.

29. იხ. J. Isaacs in *The Times Literary Supplement*, 9 May 1935, p. 301.

30. როგორც ჩანს, პირველი იყო Thomas Shaw in *Outlines of English Literature*, London 1849.

31. იხ. ბიბლიოგრაფია ნაწილი III. 4.

32. იხ. ბიბლიოგრაფია ნაწილი I.

33. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*, Berlin 1926; Julius Petersen, 'Die literarischen Generationen', *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ermatinger), Berlin 1930, pp. 130-87; Edu-

შენიშვნა

ard Wechsler, *Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform*, Leipzig 1930; Detlev W. Schumann, 'The Problem of Cultural Age-Groups in German Thought: a Critical Review', *PMLA*, 1 (1936), pp. 1180-1207, and 'The Problem of Age-Groups: A Statistical Approach', *PMLA*, 11 (1937), pp. 596-608; H. Peyre, *Les Générations littéraires*, Paris 1948.

34. იხ. ბიბლიოგრაფია ნაწილი II.

35. Jan Máchal, *Slovanské literatury*, three vols., Prague 1922-9, and Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam 1928 (in *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. Oskar Walzel).

36. H. M. and N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, three vols., London 1932, 1936.1940.

ბიბლიოგრაფია

ბიბლიოგრაფია

პირველი თავი

ლიტერატურა და ლიტერატურათმცოდნეობა

I. ზოგადი მსჯელობა ლიტერატურის თეორიისა და ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდების შესახებ

BALDENSPERGER, FERNAND, *La Littérature: création, succès, durée*, Paris 1913; new ed., Paris 1919

BILLESKOV, J AN SEN, F. J., *Esthétique de l'aurore d'art littéraire*, Copenhagen 1948

CROCE, BENEDETTO, *La critica litteraria: questioni teoriche*, Rome 1894; reprinted in *Primi saggi* (2nd ed., Bari 1927, pp. 77-199)

DAICHES, DAVID, *A Study of Literature*, Ithaca 1948

DRAGOMIRESCOU, MICHEL, *La Science de la littérature*, four vols., Paris 1928-9

ECKHOFF, LORENTZ, *Den Nye Litteraturforskning. Syntetisk Metode*, Oslo 1930

ELSTER, ERNST, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, two vols., Halle 1897 and 1911

ERMATINGER, EMIL (ed.), *Die Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin 1930

FOERSTER, NORMAN; MCGALLIARD, JOHN C.; WELLEK, RENÉ ; WARREN, AUSTIN; SCHRAMM, WILBUR LANG, *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, Chapel Hill 1941

GUÉRARD, ALBERT L., *A Preface to World Literature*, New York 1940

HYTIER, JEAN, *Les Arts de littérature*, Paris 1945

KAYSER, WOLFGANG, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1948 (Portuguese and Spanish translations)

KRIDL, MANFRED, *Wstęp do badan nad dzielem literackiem*, Wilno

1936

'The Integral Method of Literary Scholarship', *Comparative Literature* 111 (1951), pp. 18-31

MARCKWARDT, A.; PECKHAM, M.; WELLEK, R.; THORPE, J., 'The Aims, Methods, and Materials of Research in the Modern Languages and Literatures', *PMLA* LXVII (1952), No. 6, pp. 1-37

MICHAUD, GUY, *Introduction à une science de la littérature*, Istanbul 1930

MOMIGLIANO, ATTILIO (ed.), *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana and Tecnica e teoria letteraria*, Milano 1948

MOULTON, R. G., *The Modern Study of Literature*, Chicago 1915

OPPEL, HORST, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart: Methodologie und Wissenschaftslehre*, Stuttgart 1939

'Methodenlehre der Literaturwissenschaft', *Deutsche Philologie im Aufriss* (ed. Wolfgang Stammeler), Berlin 1951, Vol. 1, pp. 39-78

PETERSEN, JULIUS, *Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft - i, Werk und Dichter*, Berlin 1939

REYES, ALFONSO, *El Deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria*, Mexico City 1944

SHIPLEY, JOSEPH T. (ed.), *Dictionary of World Literature: Criticism - Forms - Technique*, New York 1943; 2nd ed., 1954

TOMASHEVSKY, BORIS, *Teoriya literatury: Poetika*, Leningrad 1925; 2nd ed., 1931

TORRE, GUILLERMO DE, *Problemática de la literatura*, Buenos Aires 1951

WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin 1923

WOSNESSENSKY, A. N., 'Der Aufbau der Literaturwissenschaft', *Idealistische Philologie*, 111 (1928), pp. 337-68

II. ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიის საკითხები

GAYLEY, CHARLES MILLS, 'The Development of Literary Studies During the Nineteenth Century', *Congress of Arts and Science: Universal Exposition: St Louis, 1904*, Vol. III, Boston 1906, pp. 323-53

GETTO, GIOVANNI, *Storia delle storie letterarie* [in Italy only], Mi-

lano 1942

KLEMPERER, VIKTOR, 'Die Entwicklung der Neuphilologie', *Romanische Sonderart*, Munich 1926, pp. 388-99

LEMPICKI, SIGMUND VON, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, Gottingen 1920

MANN, MAURICY, 'Rozwój syntezy literackiej od jej początków do Gervinusa', *Rozprawy Akademii Umiejetnosci*, Serja 111, Tom 111, Cracow 1911, pp. 230-360 (a history of literary historiography from antiquity to Gervinus)

O'LEARY, GERARD, *English Literary History and Bibliography*, London 1928

ROTHACKER, ERICH, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Tübingen 1920 (2nd ed., 1930, contains sketch of the history of German literary history in the nineteenth century)

UNGER, RUDOLF, 'Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft', *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin 1929, Vol. 1, pp. 33-48

WELLEK, RENÉ, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill 1941; a history of English literary historiography up to Warton (1774)

A History of Modern Criticism 1750-1950, four vols., Vol. 1, *The Later Eighteenth Century*; Vol. II, *The Romantic Age*, New Haven 1955 (contains much on growth of literary history)

III. ლიტერატურის შესწავლის თანამედროვე მდგომარეობა

1. ზოგადი

LUNDING, ERIK, *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft*, Aarhus, Denmark, 1952

RICHTER, WERNER, 'Strömungen und Stimmungen in den Literaturwissenschaften von heute', *Germanic Review*, xxi (1946), pp. 81-113

VAN TIEGHEM, PHILLIPE, *Tendances nouvelles en histoire littéraire* (Études françaises, No. 22), Paris 1930

WEHRLI, MAX, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951

WELLEK, RENÉ, 'The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship', *Twentieth-Century English* (ed. William

S. Knickerbocker), New York 1946, pp. 67-89

2. რამდენიმე ინგლისური შეხედულება

HOLLOWAY, JOHN, *The Charted Mirror. Literary and Critical Essays*, London 1960

KNIGHTS, L. C., 'The University Teaching of English and History: A Plea for Correlation', *Explorations*, London 1946, pp. 186-99

LEAVIS, F. R., *Education and the University*, London 1944

'The Literary Discipline and Liberal Education', *Sewanee Review*, LV (1947), PP. 586-609

LEE, SIR SIDNEY, 'The Place of English Literature in the Modern University', *Elizabethan and Other Essays*, Oxford 1929 (this particular essay dates from 1911), pp. 1-19

MCKERROW, RONALD B., *A Note on the Teaching of English Language and Literature* (English Association Pamphlet No. 49), London 1921

POTTER, STEPHEN, *The Muse in Chains: A Study in Education*, London 1937

SUTHERLAND, JAMES, *English in the Universities*, Cambridge 1945

TILLYARD, E. M. W., *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge*, London 1958

3. გერმანულ მეცნიერთა შეხედულება

BENDA, OSKAR, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft*, Vienna 1928

BRUFORD, W. H., *Literary Interpretation in Germany*, Cambridge 1952

MAHRHOLZ, WERNER, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, Berlin 1923 (2nd ed., 1932)

MERKER, PAUL, *Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte*, Leipzig 1921

OPPEL, HORST, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart*, Stuttgart 1939

ROSSNER, H., *Georgekreis und Literaturwissenschaft*, Frankfurt 1938

SCHÜTZE, MARTIN, *Academic Illusions in the Field of Letters and the Arts*, Chicago 1933 (new ed. Hamden, Conn., 1962)

SCHULTZ, FRANZ, *DAS SCHICKSAL DER DEUTSCHEN LITERATURGESCHICHTE*, FRANKFURT A. M. 1929

VIËTOR, KARL, 'Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte: ein Rückblick', *PMLA*, LX (1945), pp. 899-916

4. ინფორმაცია რუსული ფორმალიზმის შესახებ

ERLICH, VICTOR, *Russian Formalism: History - Doctrine* (with preface by René Wellek), The Hague 1955

GOURFINKEL, NINA, 'Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie', *Le Monde Slave*, vi (1929), pp. 234-63

KRIDL, MANFRED, 'Russian Formalism', *The American Bookman*, I (1944), pp. 19-30

NEUMANN, F. W., 'Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xxix (1955), pp. 99-121

SETSCHKAREFF, VSEVOLOD, 'Zwei Tendenzen in der neuen russischen Literaturtheorie', *Jahrbuch für Ästhetik*, III (1955-7), PP- 94-107

TOMASHEVSKY, BORIS, 'La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie', *Revue des études slaves*, viii (1928), pp. 226-40

VANTIEGHEM, PHILLIPE, and GOURFINKEL, NINA, 'Quelques produits du formalisme russe', *Revue de littérature comparée*, xii (1932), pp. 425-34

VOSNESENSKY, A., 'Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910-25', *Zeitschrift für slavische Philologie*, iv (1927), pp. 145-62, and v (1928), pp. 175-99

'Problems of Method in the Study of Literature in Russia', *Slavonic Review*, vi (1927), PP- 168-77

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, 'Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft', *Zeitschrift für slavische Philologie*, 1 (1925), pp. 117-52

IV. ამერიკული შეხედულება ლიტერატურათმცოდნეობისა და კრიტიკის შესახებ

BABBITT, IRVING, *Literature and the American College*, Boston 1908

CRANE, RONALD S., *The Languages of Criticism and the Structure of*

ბიბლიოგრაფია

Poetry, Toronto 1953

FOERSTER, NORMAN, *The American Scholar: A Study in Litterae In-humaniores*, Chapel Hill 1929

'The Study of Letters', *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, Chapel Hill 1941, pp. 3-32

FOSTER, RICHARD, *The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism*, Bloomington, Indiana 1962

GAUSS, CHRISTIAN, 'More Humane Letters', *PMLA*, LX (1945), pp. 1306-12

HYMAN, STANLEY EDGAR, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York 1948 (new ed. 1955)

JONES, HOWARD MUMFORD, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', *English Journal* (College edition), XXXIII (1934), pp. 740-66

KRIEGER, MURRAY, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis 1957

LA DRIÈRE, JAMES CRAIG, *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship*, Milwaukee, Wis. 1953

LEARY, LEWIS (ed.), *Contemporary Literary Scholarship: A Critical Review*, New York 1958

LEVIN, HARRY, 'Criticism in Crisis', *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 251-66

MILLET T, FRED B., *The Rebirth of Liberal Education*, New York 1946

O'CONNOR, WILLIAM VAN, *An Age of Criticism, 1900-1910*, Chicago 1952

PEYRE, HENRI, *Writers and Their Critics*, Ithaca 1944

SCHÜTZE, MARTIN, 'Towards a Modern Humanism', *PMLA*, LI (1936), pp. 284-99

SHERMAN, STUART P., 'Professor Kittredge and the Teaching of English', *Nation*, xcvi (1913), pp. 227-30 (reprinted in *Shaping Men and Women*, Garden City, N.Y. 1928, pp. 65-86)

SHOREY, PAUL, 'American Scholarship', *Nation*, xcii (1911), pp. 466-9 (reprinted in *Fifty Years of American Idealism*, Boston 1915, pp. 401-13)

SPITZER, LEO, 'A New Program for the Teaching of Literary History', *American Journal of Philology*, LXIII (1942), pp. 308-19

Deutsche Literaturforschung in Amerika', Monatshefte für deutschen Unterricht, xxxviii (1946), pp. 475-80

STALLMAN, ROBERT W., 'The New Critics', in *Critiques and Essays in Criticism 1920-1948*, New York 1949, pp. 488-506

TATE, ALLEN, 'Miss Emily and the Bibliographer', *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 100-16

WELLEK, RENÉ, 'Literary Scholarships', in *American Scholarship in the Twentieth Century* (ed. M. Curti), Cambridge, Mass. 1953, pp. m-45

'The Main Trends of Twentieth-Century Criticism', *Yale Review*, LI (1961), pp.102-18

WIMSATT, W. K., 'Chariots of Wrath: Recent Critical Lessons', *Essays in Criticism*, xn (1962), pp. 1-17

WIMSATT, WILLIAM K., Jun. and BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism: A Short History*, New York 1957

ZABEL, MORTON D., 'Introduction: Criticism in America', in *Literary Opinion in America* (revised ed.), New York 1951, pp. 1-43 'Summary in Criticism', in *Literary History of the United States* (ed. R. Spiller, et al.), New York 1948, Vol. 11, pp. 1358-73

მეორე თავი

ლიტერატურის ბუნება

ზოგიერთი შეხედულება ლიტერატურის ბუნებისა და პოეზიის შესახებ

BEARDSLEY, MONROE C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958

BLANCHOT, MAURICE, *L'Espace littéraire*, Paris 1955

BROOKS, CLEANTH, Jun., *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939

The Well Wrought Urn, New York 1947

BÜHLER, KARL, *Sprachtheorie*, Jena 1934

CHRISTIANSEN, BRODER, *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909

CROCE, BENEDETTO, *Estetica come scienza dell'espressione e linguis-*

tica generale, Bari 1902 (English tr. by Douglas Ainslie, London 1929)

La Poesia, Bari 1936

'La teoria dell'arte come pura visibilità', *Nuovi Saggi de Estetica*, Bari 1920, pp.239-54

DESSOIR, MAX, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906

EASTMAN, MAX, *The Literary Mind*, New York 1931

ELIOT, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Mass. 1933

FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957

GREENE, THEODORE MEYER, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940

HAMBURGER, KÄTHE, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957

INGARDEN, ROMAN, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931

JAMES, D. G., *Scepticism and Poetry*, London 1937

LÜTZELER, HEINRICH, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn 1934

MEYER, THEODOR A., *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901

MUKAROVSKY, JAN, 'La dénomination esthétique et la fonction esthétique de la langue', *Actes du quatrième congrès international des linguistes*, Copenhagen 1938, pp.98-104

MORRIS, CHARLES, 'Aesthetics and the Theory of Signs', *Journal of Unified Science*, VIII (1940), pp. 131-50

'Foundations for the Theory of Signs', *International Encyclopedia of Unified Science*, Vol. 1, No. 2 *Signs, Language and Behaviour*, New York 1946

OGDEN, C. K., and RICHARDS, I. A., *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London 1923; seventh ed., New York 1945

OSBORNE, HAROLD, *Aesthetics and Criticism*, London 1955

POLLOCK, THOMAS C., *The Nature of Literature*, Princeton 1942

POTTLE, FREDERICK A., *The Idiom of Poetry*, Ithaca 1941; new enlarged ed. 1946

PRESS, JOHN, *The Fire and the Fountain. An Essay on Poetry*, London 1955

- RANSOM, JOHN CROWE, *The New Criticism*, Norfolk, Conn. 1941
The World's Body, New York 1938
- RICHARDS, IVOR ARMSTRONG, *Principles of Literary Criticism*, London 1924
- SARTRE, J.-P., 'Qu'est-ce que la littérature?' in *Situations* 11, Paris 1948 (English tr. by B. Frechtman, New York 1949)
- SEWELL, ELIZABETH, *The Structure of Poetry*, New York 1952
- SKELTON, ROBIN, *The Poetic Pattern*, London 1956
- SMITH, CHARD POWERS, *Pattern and Variation in Poetry*, New York 1932
- STAUFFER, DONALD, *The Nature of Poetry*, New York 1946
- TATE, ALLEN (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton 1942 (essays by PHILIP WHEELWRIGHT, I. A. RICHARDS, CLEANTH BROOKS and WALLACE STEVENS)
- Reason in Madness: Critical Essays*, New York 1941
- WARREN, ROBERT PENN, 'Pure and Impure Poetry' in *Critiques and Essays in Criticism* (ed. R. W. Stallman), New York 1949, pp. 85-104
- WIMSATT, WILLIAM K., Jun., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, Ky 1954

მესამე თავი

ლიტერატურის ფუნქცია

ზოგიერთი შეხედულება ლიტერატურის როგორც ცოდნის შესახებ

AIKEN, HENRY DAVID, 'Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIII (1955), pp. 378- 94 (reprinted in *Aesthetics Today*, ed. Morris Philipson, Cleveland 1961, pp. 254-74)

EASTMAN, MAX, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, New York 1935

HARAP, LOUIS, 'What Is Poetic Truth?' *Journal of Philosophy*, xxx (1933), pp. 477-88

HOSPERS, JOHN, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill 1946

MEYER, THEODOR A., 'Erkenntnis und Poesie', *Zeitschrift für Äs-*

ბიბლიოგრაფია

thetik, xiv (1920), pp. 113-29

MORRIS, CHARLES W., 'Science, Art, and Technology', *Kenyon Review*, I (1939), pp. 409-23

RANSOM, JOHN CROWE, 'The Pragmatics of Art', *Kenyon Review*, II (1940), pp.76-87

ROELLINGER, F. X., Jun., 'Two Theories of Poetry as Knowledge', *Southern Review*, II (1942), pp. 690-705

TATE, ALLEN, 'Literature as Knowledge', Reason in Madness, New York 1941, pp. 20-61

VIVAS, ELISEO, 'Literature and Knowledge', *Creation and Discovery: Essays in Criticism and Aesthetics*, New York 1955, pp. 101-28

WALSH, DOROTHY, 'The Cognitive Content of Art', *Philosophical Review*, LII (1943), pp. 433-51

WHEELWRIGHT, PHILIP, 'On the Semantics of Poetry', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263-83

მეოთხე თავი

ლიტერატურის თეორია, კრიტიკა და ისტორია

მსჯელობა ლიტერატურათმცოდნეობისა და კრიტიკის ურთიერთობის შესახებ

BROOKS, CLEANTH, 'Literary Criticism', *English Institute Essays* 1946, New York 1947, pp. 127-58

'The New Criticism and Scholarship', *Twentieth-Century English* (ed. William S. Knickerbocker), New York (1946), pp. 371-83

CRANE, RONALD S., 'History versus Criticism in the University Study of Literature', *English Journal* (College Edition), xxiv (1935), pp. 645-67

FEUILLERAT, ALBERT, 'Scholarship and Literary Criticism', *Yale Review*, xiv (1924), pp. 309-24

FOERSTER, NORMAN, 'Literary Scholarship and Criticism', *English Journal* (College edition), xxv (1936), pp. 224-32

GARDNER, HELEN, *On the Limits of Literary Criticism*, Oxford 1957

JONES, HOWARD MUMFORD, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', *English Journal* (College edition), xxiii (1934),

pp. 740-66

PEYRE, HENRI, *Writers and their Critics*, Ithaca 1944

SPIEGELBERG, HERBERT, *Antirelativismus*, Zurich 1935

TEETER, LOUIS, 'Scholarship and the Art of Criticism', *ELH*, v (1958), pp.173-94

WARREN, AUSTIN, 'The Scholar and the Critic: An Essay in Mediation', *University of Toronto Quarterly*, vi (1937), pp. 267-77

WELLEK, RENÉ, 'Literary Theory, Criticism, and History', *Sewanee Review*, LXVIII (1960), pp. 1-19 (also in *English Studies Today: Second Series*, ed. G. A. Bonnard, Bern 1961, pp. 53-65)

WIMSATT, WILLIAM K., Jun., 'History and Criticism: A Problematic Relationship', *The Verbal Icon*, Lexington, Ky 1954, pp. 253-66

მეხუთე თავი

ზოგადი, შედარებითი და ეროვნული ლიტერატურა

BALDENSPERGER, FERNAND, 'Littérature comparée: le mot et la chose', *Revue de littérature comparée*, 1 (1921), pp. 1-29

BEIL, E., *Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur*, Leipzig 1915 (in *Probefahrten*, xxviii)

BETZ, L.-P., 'Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte', *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, xviii (1896), pp. 141-56

La littérature comparée: Essai bibliographique, second ed., Strasbourg 1904

BRUNETIÈRE, FERDINAND, 'La littérature européenne', *Revue des deux mondes*, clxi (1900), pp. 326-55 (reprinted in *Variétés littéraires*, Paris 1904, pp. 1-51)

CAMPBELL, OSCAR J., 'What Is Comparative Literature?' *Essays in Memory of Barrett Wendell*, Cambridge, Mass., 1926, pp. 21-40

CROCE, BENEDETTO, 'La letteratura comparata', *Problemi di estetica*, Bari 1910, pp.73-9

ÉTIEMBLE, RENÉ, 'Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison', *Hygiène des lettres*, Paris 1958, Vol. III, pp. 154-73

FARINELLI, ARTURO, *Il sogno di una letteratura mondiale*, Rome 1923

FRIEDERICH, WERNER P., 'The Case of Comparative Literature', *American Association of University Professors Bulletin*, xxxi (1945), pp. 208-19

GUYARD, M.-F., *La Littérature comparée*, Paris 1951

HANKISS, JEAN, 'Littérature universelle?' *Helicon*, 1 (1938), pp. 156-71

HÖLLERER, WALTER, 'Methoden und Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, II (1952), pp. 116-31

HOLMES, T. URBAN, JUN., 'Comparative Literature: Past and Future', *Studies in Language and Literature* (ed. G. C. Coffman), Chapel Hill 1945, pp. 62-73

JONES, HOWARD MUMFORD, *The Theory of American Literature*, Cambridge, Mass., 1949

MERIAN-GENAST, E. W., 'Voltaires Essai sur la poésie épique und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur', *Romanische Forschungen*, XL, Leipzig 1926

PARTRIDGE, ERIC, 'The Comparative Study of Literature', *A Critical Medley*, Paris 1926, pp. 159-226

PEYRE, HENRI, *Shelley et la France*, La Caire 1935, Introduction and pp. 7-19

POSNETT, HUTCHISON MACAULAY, *Comparative Literature*, London 1886 'The Science of Comparative Literature', *Contemporary Review*, LXXIX (1901), pp. 855-72

REMAK, HENRY H. H., 'Comparative Literature at the Crossroads', *Yearbook of Comparative and General Literature*, ix (1960), pp. 1-28

'Comparative Literature: Its Definition and Function', *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, 1961, pp. 3-37

TEXTE, JOSEPH, 'L'histoire comparée des littératures', *Études de littérature et tropéenne*, Paris 1898, pp. 1-23

VAN TIEGHEM, PAUL, *La littérature comparée*, Paris 1931

'La synthèse en histoire littéraire: Littérature comparée et littérature générale', *Revue de synthèse historique*, xxxi (1921), pp. 1-21

WAIS, KURT (ed.), *Forschungsprobleme der vergleichenden Literatur-*

geschichte, Tübingen 1951

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Comparative Literature', *Yearbook of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Vol. II, Chapel Hill 1953, pp. 1-5

'The Crisis of Comparative Literature', *Comparative Literature: Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Chapel Hill, N.C., 1959, Vol. I, pp. 149-59

WILL, J. S., 'Comparative Literature: Its Meaning and Scope', *University of Toronto Quarterly*, VIII (1939), pp. 165-79

მეექვსე თავი

ფაქტების ორგანიზება და დასაბუთება

I. ტექსტის კრიტიკა

BÉDIER, JOSEPH, 'La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes', *Romania*, LIV (1928), pp. 161-96, 3x1 — 56

BIRT, THEODOR, 'Kritik und Hermeneutik', Iwan von Müller's *Handbuch der Altertumswissenschaft*, Vol. 1, Part 3, Munich 1913

BOWERS, FREDSON, *Textual and Literary Criticism*, New York 1959

CHAPMAN, R. W., 'The Textual Criticism of English Classics', *Portrait of a Scholar*, Oxford 1922, pp. 65-79

COLLOMP, PAUL, *La Critique des textes*, Paris 1931

DEARING, VINTON A., *A Manual of Textual Analysis*, Los Angeles 1959

GREG, WALTER WILSON, *The Calculus of Variants*, Oxford 1927

'Principles of Emendation in Shakespeare', *Shakespeare Criticism*, 1919-35 (ed. Anne Bradby), Oxford 1930, pp. 78-108

'Recent Theories of Textual Criticism', *Modern Philology*, XXVIII (1931), pp.401-4

HAVET, LOUIS, *Manuel de critique verbale: appliqué aux textes latins*, Paris 1911

KANTOROWICZ, HERMANN, *Einführung in die Textkritik: Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Leipzig 1921

MAAS, PAUL, 'Textkritik', in Gercke-Norden, *Einleitung in die Al-*

ბიბლიოგრაფია

tertunwissenschaft, Vol. I, part 2, Leipzig 1927

PASQUALLI, GIORGIO, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence 1934 (new ed. 1952)

QUENTIN, DOM HENRI, *Essais de critique textuelle* (Ecdotique), Paris 1926

SEVERS, J. BURKE, 'Quentin's Theory of Textual Criticism', *English Institute Annual*, 1941, New York 1942, pp. 65-93

SHEPARD, WILLIAM, 'Recent Theories of Textual Criticism', *Modern Philology*, xxviii (1930), pp. 129-41

WITKOWSKI, GEORG, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig 1924

II. ბიბლიოგრაფია

GREG, WALTER WILSON, 'Bibliography - an Apologia', *The Library*, xiii (1933), PP- 113-43

'The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Text of *King Lear*', *Neophilologus*, xviii (1933), pp. 241-62

'The Present Position of Bibliography', *The Library*, xi (1930), pp. 241-62

'What Is Bibliography?' *Transactions of the Bibliographical Society*, xii (1912), PP- 39-53

HINMAN, CHARLES, *The Printing and Proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford 1962

MCKERROW, RONALD B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford 1927

SIMPSON, PERCY, 'The Bibliographical Study of Shakespeare', *Oxford Bibliographical Society Proceedings*, 1 (1927), pp. 19-53

WILSON, F. P., 'Shakespeare and the "New Bibliography"', *The Bibliographical Society, 1892-1942; Studies in Retrospect*, London 1945, pp. 76- 45

WILSON, JOHN DOVER, 'Thirteen Volumes of Shakespeare: a Retrospect', *Modern Language Review*, xxv (1930), pp. 397-414

III. რედაქტირება

GREG, W. W., *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the*

Foundations of the Text, Oxford 1942 (revised 1952)

LEACH, MACEDWARD, 'Some Problems in Editing Middle-English Manuscripts', *English Institute Annual*, 1939, New York 1940, pp. 130-51

McKERROW, RONALD B., *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*, Oxford 1939

STÄHLIN, OTTO, *Editionstechnik*, Leipzig-Berlin 1914

STRICH, FRITZ, 'Über die Herausgabe gesammelter Werke', *Festschrift Edouard Tièche*, Bern 1947, pp. 103-24. Reprinted in *Kunst und Leben*, Bern 1960, pp. 24-41

WITKOWSKI, GEORG, loc. cit. under 'Textual Criticism'

მეშვიდე თავი

ლიტერატურა და ბიოგრაფია

I. რამდენიმე თეორიული შეხედულება

BUSH, DOUGLAS, 'John Milton', *English Institute Essays*, 1946, New York 1947 (a part of the symposium 'The Critical Significance of Biographical Evidence', pp. 5-11)

CHERNISS, HAROLD, 'The Biographical Fashion in Literary Criticism', *University of California Publications in Classical Philology*, xii (1933-44), pp. 279-92

DILTHEY, WILHELM, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1907

FERNANDEZ, RAMON, 'L'Autobiographie et le roman: l'exemple de Stendhal', *Messages*, Paris 1926, pp. 78-109 (English tr. London 1927, pp.91-136)

FIEDLER, LESLIE A., 'Archetype and Signature: A Study of the Relationship between Biography and Poetry', *Sewanee Review*, xl (1952), pp. 253- 73

GUNDOLF, FRIEDRICH, *Goethe*, Berlin 1916, Introduction

LEE, SIR SIDNEY, *Principles of Biography*, Cambridge 1911

LEWIS, C. S., and TILLYARD, E. N. W., *The Personal Heresy in Criticism*, Oxford 1934

MAUROIS, ANDRÉ, *Aspects de la biographie*, Paris 1928 (English translation, *Aspects of Biography*, Cambridge 1929)

'The Ethics of Biography', *English Institute Annual*, 1942, New

ბიბლიოგრაფია

York 1943, pp. 6-28

OPPEL, HORST, 'Grundfragen der literaturhistorischen Biographie', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xviii (1940), pp. 139-72

ROMEIN, JAN, *Die Biographie*, Bern 1948

SENGLE, FRIEDRICH, 'Zum Problem der modernen Dichterbiographie', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xxvi (1952), pp. 100-111

SISSON, C. J., *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, 1934, London 1934

STANFIELD, JAMES FIELD, *An Essay on the Study and Composition of Biography*, London 1813

WHITE, NEWMAN I., 'The Development, Use, and Abuse of Interpretation in Biography', *English Institute Annual*, 1942, New York 1943, pp. 29-58

შერვე თავი

ლიტერატურა და ფსიქოლოგია

I. ზოგადი, წარმოსახვითი, შემოქმედებითი პროცესი

ARNHEIM, RUDOLF, *et al.*, *Poets at Work*, New York 1948

AUDEN, W. H., 'Psychology and Art', *The Arts Today* (ed. Geoffrey Grigson), London 1935, pp. 1-21

BÉGUIN, ALBERT, *L'Ame romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, two vols., Marseille 1937; new ed., one vol., Paris 1946

BERKELMAN, ROBERT G., 'How to Put Words on Paper', *Saturday Review of Literature*, xxviii (29 Dec. 1945), pp. 18-19 (on writers' methods of work)

BÜHLER, CHARLOTTE, 'Erfindung und Entdeckung: Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie', *Zeitschrift für Ästhetik*, xv (1921), pp. 43-87

BULLOUGH, EDWARD, *Aesthetics. Lectures and Essays* (ed. Elizabeth M. Wilkinson), London 1957

BUSEMANN, A., 'Über lyrische Produktivität und Lebensablauf', *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, xxvi (1926), pp. 177-201

- CHANDLER, ALBERT R., *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics*, New York 1934
- DELACROIX, HENRI, *Psychologie de l'art*, Paris 1927
- DE VRIES, LOUIS PETER, *The Nature of Poetic Literature*, Seattle 1930
- DILTHEY, W., 'Die Einbildungskraft des Dichters', *Gesammelte Schriften*, Vol. vi, Leipzig 1924, pp. 103-241
- DOWNNEY, JUNE, *Creative Imagination*, London 1929
- FREY, DAGOBERT, 'Das Kunstwerk als Willensproblem', *Zeitschrift für Ästhetik*, xxv (Beilage) (1931), pp. 231-44
- GHEISELIN, BREWSTER (ed.), *The Creative Process: A Symposium*, Berkeley, Calif. 1952; new ed. New York 1955
- HARGREAVES, H. L., 'The "Faculty" of Imagination', *British Journal of Psychology*, Monograph Supplement, in, 1927
- HILL, J. C., 'Poetry and the Unconscious', *British Journal of Medical Psychology*, iv (1924), pp. 125-33
- KOFFKA, K., 'Problems in the Psychology of Art', *Art, A Symposium*, Bryn Mawr Notes and Monographs, ix (1940), pp. 180-273
- KRETSCHMER, E., *Physique and Character* (tr. Sprott), New York 1925
- KROH, E., 'Eidetiker unter deutschen Dichtern', *Zeitschrift für Psychologie*, LXXV (1920), pp. 118-62
- LEE, VERNON, 'Studies in Literary Psychology', *Contemporary Review*, LXXXIV (1903), pp. 713-23 and 856-64; LXXXV (1904), pp. 386-92
- LOWES, J. L., *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston 1927
- LUCAS, F. L., *Literature and Psychology*, London 1951
- MALRAUX, ANDRÉ, *Psychologie de l'art*, three vols., Geneva 1947-50 (new version, *Les Voix du silence*, Paris 1951; English tr. by Stuart Gilbert, Garden City, N. Y. 1953)
- MARITAIN, JACQUES, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York 1953; new ed., 1955
- MARRETT, R. R., *Psychology and Folk-lore*, London 1920
- MOOG, WILLY, 'Probleme einer Psychologie der Literatur', *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, cxxiv (1932), pp. 129-46
- MORGAN, DOUGLAS N., 'Psychology and Art Today: A Summary

ბიბლიოგრაფია

and Critique', *Journal of Aesthetics*, x (1950), 81-96 (reprinted in *The Problems of Aesthetics*, eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, pp. 30-47)

MÜLLER-FREIENFELS, R., *Psychologie der Kunst*, two vols., second ed., Leipzig 1923

'Die Aufgaben einer Literaturpsychologie', *Das literarische Echo*, xvi (1913-14), pp. 805-11

MUNRO, THOMAS, 'Methods in the Psychology of Art', *Journal of Aesthetics*, vi (1948), pp. 225-35

NIXON, H. K., *Psychology for the Writer*, New York 1928

PERKY, C. W., 'An Experimental Study of Imagination', *American Journal of Psychology*, xxi (1910), pp. 422-52

PLAUT, PAUL, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart 1929

PONGS, HERMANN, 'L'image poétique et l'inconscient', *Journal de Psychologie*, xxx (1933), pp. 120-63

REICKE, ILSE, 'Das Dichten in psychologischer Betrachtung', *Zeitschrift für Ästhetik*, x (1915), pp. 290-345

RIBOT, TH., *L'Imagination créatrice*, Paris 1900

RUSU, LIVIU, *Essai sur la création artistique*, Paris 1935

SARTRE, JEAN-P., *L'Imagination*, Paris 1936

STERZINGER, OTHMAR H., *Grundlinien der Kunstpsychologie*, Vols. 1 and 11, Graz 1938

TSANOFF, RADOSLAV A., 'On the Psychology of Poetic Construction', *American Journal of Psychology*, xxv (1914), pp. 528-37

II. კვლევები ფსიქიატრიასა და ფსიქონალიზში

BASLER, ROY P., *Sex, Symbolism, and Psychology in Literature*, New Brunswick, N. J., 1948

BAUDOIN, CHARLES, *Psychoanalysis and Aesthetics* (tr. of *Le Symbole chez Verbaeren*), New York 1924

BERGLER, EDMUND, *The Writer and Psychoanalysis*, New York 1950

BOESCHENSTEIN, HERMANN, 'Psychoanalysis in Modern Literature', *Columbia Dictionary of Modern Literature* (ed. H. Smith), New York 1947, pp. 651-7

- BONAPARTE, MARIE, *Edgar Poe: étude psychoanalytique...*, Paris 1933
- BURCHELL, S. C., 'Dostoyevsky and the Sense of Guilt', *Psychoan. Rev.*, xvii (1930), pp. 195-207
- 'Proust', *Psychoan. Rev.*, xv (1928), pp. 300-3
- BURKE, KENNETH, 'Freud and the Analysis of Poetry', *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge 1941, pp. 258-92
- COLEMAN, STANLEY, 'Strindberg: the Autobiographies', *Psychoan. Rev.*, xxiii (1936), pp. 248-73
- DAVIS, ROBERT GORHAM, 'Art and Anxiety', *Partisan Review*, xiv (1945), pp. 310-21
- FREUD, SIGMUND, 'Dostoyevsky and Parricide', *Standard Edition of the Collected Psychoanalytical Works*, ed. James Strachey, London 1961, VoL xxi, pp. 172-94
- 'The Relation of the Poet to Day-Dreaming', *Collected Papers* (tr. London 1945), iv, pp. 173-83
- HOFFMAN, FREDERICK J., *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge 1945
- HOOPS, REINOLD, *Der Einfluss der Psychoanalyse auf die englische Literatur*, Heidelberg 1934
- HYMAN, STANLEY E., 'The Psychoanalytical Criticism of Literature', *Western Review*, xii (1947-8), pp. 106-15
- JASPERS, KARL, 'Strindberg and Van Gogh', *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, Leipzig, v (1922)
- JONES, DR ERNEST, 'A Psycho-analytic Study of Hamlet', *Essays in Applied Psycho-analysis*, London 1923
- Hamlet and Oedipus*, Garden City, N. Y., 1954
- JUNG, C. G., 'On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art', *Contributions to Analytical Psychology*, London (1928)
- 'Psychology and Literature', *Modern Man in Search of his Soul* (tr. Dell and Baynes), New York 1934, pp. 175-99
- KRIS, ERNST, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952
- LEWIS, C. S., 'Psychoanalysis and Literary Criticism', *Essays and Studies of the English Association*, xxvii (1941), pp. 7-21
- MUSCHG, WALTER, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlin 1930
- OBERNDORF, CLARENCE, 'Psychoanalytic Insight of Hawthorne',

ბიბლიოგრაფია

Psychoan. Rev., xxix (1942), pp. 373-85

The Psychiatric Novels of O. W. Holmes, New York 1943

PONGS, H., 'Psychoanalyse und Dichtung', *Euphorion*, xxxiv (1933), pp. 38-72

PRINZHORN, H., 'Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung', *Zeitschrift für Ästhetik*, xix (1925), pp. 154-81

PRUETTE, LORINE, 'A Psycho-analytic Study of E. A. Poe', *American Journal of Psychology*, xxxi (1920), pp. 370-402

RANK, OTTO, *Art and Artists: Creative Urge and Personality Development* (tr. C. F. Atkinson), New York 1932

ROSENZWEIG, SAUL, 'The Ghost of Henry James', *Partisan Review*, xi (1944), pp. 436-55

SACHS, HANNES, *Creative Unconscious*, Cambridge, Mass., 1942, second ed., 1951

SQUIRES, P. C., 'Dostoyevsky: A Psychopathological Sketch', *Psychoan. Rev.*, xxiv (1937), pp. 365-88

STEKEL, WILHELM, 'Poetry and Neurosis', *Psychoan. Rev.*, x (1923), pp. 73-96, 190-208, 316-28, 457-66

TRILLING, LIONEL, 'A Note on Art and Neurosis', *Partisan Review*, xii (1945), pp. 41-9 (reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 34-57, 160-80)

'The Legacy of Freud: Literary and Aesthetic', *Kenyon Review*, 11 (1940), pp. 152-73 (reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 34-57, 160-80)

მეცხრე თავი

ლიტერატურა და საზოგადოება

I. ზოგადი მსჯელობა ლიტერატურისა და საზოგადოების შესახებ და ზოგიერთი ნიგნი ინდივიდუალურ პრობლემებზე

BRUFORD, W. H., *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London 1950

DUNCAN, HUGH DALZIEL, *Language and Literature in Society, with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature*, Chicago 1953

DAICHES, DAVID, *Literature and Society*, London 1938

- The Novel and the Modern World*, Chicago 1939
Poetry and the Modern World, Chicago 1940
 ESCARPIT, ROBERT, *Sociologie de la littérature (Que sais-je?)*, Paris 1958
- GUÉRARD, ALBERT LÉON, *Literature and Society*, New York 1935
 GUYAU, J., *L'Art au point de vue sociologique*, Paris 1889
 HENNEQUIN, ÉMILE, *La Critique scientifique*, Paris 1888
 KALLEN, HORACE M., *Art and Freedom*, two vols., New York 1942
 KERN, ALEXANDER C., 'The Sociology of Knowledge in the Study of Literature', *Sewanee Review*, L (1942), pp. 505-14
 KNIGHTS, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, London 1937 and Penguin Books 1962
- KOHN-BRAMSTEDT, ERNST, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany: Social Types in German Literature, 1830-1900*, London 1937 (contains introduction: 'The Sociological Approach to Literature').
- LALO, CHARLES, *L'Art et la vie sociale*, Paris 1921
 LANSON, GUSTAVE, 'L'Histoire littéraire et la sociologie', *Revue de Métaphysique et morale*, xii (1904), pp. 621-42
 LEAVIS, Q. D., *Fiction and the Reading Public*, London 1932
 LERNER, MAX, and MIMS, EDWIN, 'Literature', *Encyclopedia of Social Sciences*, ix (1933), pp. 523-43
 LEVIN, HARRY, 'Literature as an Institution', *Accent*, vi (1946), pp. 159-68. Reprinted in *Criticism* (eds. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp.546-53
- LOWENTHAL, LEO, *Literature and the Image of Man, Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900*, Boston 1957
 NIEMANN, LUDWIG, *Sociologie des naturalistischen Romans*, Berlin 1934 (Germanische Studien 148)
- READ, HERBERT, *Art and Society*, London 1937
 SCHÜCKING, LEVIN, *Die Sociologie der literarischen Geschmacksbildung*, Munich 1923. (Second, enlarged ed., Leipzig 1931; English tr. *The Sociology of Literary Taste*, London 1941)
- SEWTER, A. C., 'The Possibilities of a Sociology of Art', *Sociological Review* (London), xxvii (1935), pp. 441-53
 SOROKIN, PITIRIM, *Fluctuations of Forms of Art*, Cincinnati 1937 (Vol. 1 of *Social and Cultural Dynamics*)

ბიბლიოგრაფია

TOMARS, ADOLPH SIEGFRIED, *Introduction to the Sociology of Art*, Mexico City 1940

WITTE, W., 'The Sociological Approach to Literature', *Modern Language Review*, xxxvi (1941), pp. 86-94

ZIEGENFUSS, WERNER, 'Kunst', *Handwörterbuch der Soziologie* (ed. Alfred Vierkandt), Stuttgart 1931, pp. 301-38

II. რამდენიმე შეხედულება ლიტერატურის ეკონომიკური ისტორიის შესახებ

BELJAME, ALEXANDRE, *Le Public et les hommes des lettres en Angleterre au XVIII^e Siècle: Dryden, Addison et Pope*, Paris 1883 (English tr. *Men of Letters and the English Public*, London 1948)

COLLINS, A. S., *Authorship in the Days of Johnson*, New York 1927
The Profession of Letters (1780-1832), New York 1928

HOLZKNECHT, KARL J., *Literary Patronage in the Middle Ages*, Philadelphia 1923

LÉVY, ROBERT, *Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel*, Paris 1924

MARTIN, ALFRED VON, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart 1932 (English tr. *Sociology of the Renaissance*, London 1944)

OVERMYER, GRACE, *Government and the Arts*, New York 1939

SHEAVYN, PHOEBE, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, Manchester 1909

III. ლიტერატურის ზოგიერთი მარქსისტული კვლევა და მარქსისტული მიდგომის შესახებ მსჯელობა

BUKHARIN, NIKOLAY, 'Poetry, Poetics, and Problems of Poetry in the U.S.S.R.', *Problems of Soviet Literature*, New York, n.d., pp. 187-210 (reprinted in *The Problems of Aesthetics*, eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, pp. 498-514)

BURGUM, EDWIN BERRY, *The Novel and the World's Dilemma*, New York 1947

BURKE, KENNETH, *Attitudes towards History*, two vols., New York 1937

CAUDWELL, CHRISTOPHER, *Illusion and Reality*, London 1937

COHEN, MORRIS R., 'American Literary Criticism and Economic Forces', *Journal of the History of Ideas*, 1 (1940), pp. 369-74

DEMETZ, PETER, *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus*, Stuttgart 1959

FARRELL, JAMES T., *A Note on Literary Criticism*, New York 1936

FINKELSTEIN, SIDNEY, *Art and Society*, New York 1947

FRÉVILLE, JEAN (ed.), *Sur la littérature et l'art*, two vols., Paris 1936 (contains relevant texts on Marx, Engels, Lenin, and Stalin)

GRIB, V., *Balzac* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1937

HENDERSON, P., *Literature and a Changing Civilization*, London 1935
The Novel of Today: Studies in Contemporary Attitudes, Oxford 1936

ISKOWICZ, MARC, *La Littérature à la lumière du matérialisme historique*, Paris 1926

JACKSON, T. A., *Charles Dickens. The Progress of a Radical*, New York 1938

KLINGENDER, F. D., *Marxism and Modern Art*, London 1943

LIFSCHITZ, MIKHAIL, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1938

LUKÁCS, GEORG, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1951

Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1954

Der historische Roman, Berlin 1955 (English tr. London 1962)

Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin 1949

Essays über Realismus, Berlin 1948

Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Bern 1951

Goethe und seine Zeit, Bern 1947

Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin 1948

Schriften zur Literatursoziologie (ed. Peter Ludz), Neuwied 1961 (with bibliography)

Thomas Mann, Berlin 1949

MARX, K., and ENGELS, F., *Über Kunst und Literatur* (ed. M. Lifschitz), Berlin 1948

NOVITSKY, PAVEL J., *Cervantes and Don Quixote* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936

PLEKHANOV, GEORGI, *Art and Society* (tr. from Russian; Critics'

ბიბლიოგრაფია

- Group Series), New York 1936; new enlarged ed. London 1953
SAKULIN, N. P., *Die russische Literatur*, Potsdam 1930 (in series *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel) (tr. from Russian)
SMIRNOV, A. A., *Shakespeare* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936
SMITH, BERNARD, *Forces in American Criticism*, New York 1939
THOMSON, GEORGE, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origin of the Drama*, London 1941 *Marxism and Poetry*, London 1945
TROTSKY, LEON, *Literature and Revolution*, New York 1925

მეათე თავი

ლიტერატურა და იდეები

თეორიული მსჯელობა

- BOAS, GEORGE, 'Some Problems of Intellectual History', *Studies in Intellectual History*, Baltimore 1953, pp. 3-21
CRANE, RONALD S., 'Literature, Philosophy, and Ideas', *Modern Philology*, LII (1954), 78-83
GILSON, ÉTIENNE, *Les Idées et Us lettres*, Paris 1932
GLOCKNER, HERMANN, 'Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel', *Zeitschrift für Ästhetik*, xv (1920-21), pp. 187-204
JOCKERS, ERNST, 'Philosophic und Literaturwissenschaft', *Germanic Review*, x (1935), pp. 73-97» 166-86
LAIRD, JOHN, *Philosophical Incursions into English Literature*, Cambridge 1946
LOVEJOY, ARTHUR O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948
The Great Chain of Being, Cambridge, Mass. 1936
'The Historiography of Ideas', *Proceedings of the American Philosophical Society*, LXXVII (1937-8), pp. 529-43
'Present Standpoint and Past History', *Journal of Philosophy*, xxxvi (1939), pp. 471-89
'Reflections on the History of Ideas', *Journal of the History of Ideas*, 1 (1940), pp. 1-23
'Reply to Professor Spitzer', *Ibid.*, v (1944), pp. 204-19
LÜTZELER, HEINRICH, 'Gedichtsaufbau und Welthaltung des

Dichters', *Euphorion*, NF, xxxv (1934), pp. 247-62

NICOLSON, MARJORIE, 'The History of Literature and the History of Thought', *English Institute Annual*, 1939, New York 1940, pp. 56-89

NOHL, HERMAN, *Stil und Weltanschauung*, Jena 1923

SANTAYANA, GEORGE, 'Tragic Philosophy', *Works* (Triton ed.), New York 1936, pp. 275-88 (reprinted in *Literary Opinion in America*, M. D. Zabel, ed. New York 1937, pp. 129-41)

SPITZER, LEO, 'Geistesgeschichte vs. History of Ideas as applied to Hitlerism', *Journal of the History of Ideas*, y (1944), pp. 191-203

STACE, W. T., *The Meaning of Beauty. A Theory of Aesthetics*, London 1929, especially pp. 164 ff.

TAYLOR, HAROLD A., 'Further Reflections on the History of Ideas', *Journal of Philosophy*, xl (1943), pp. 281-99

TRILLING, LIONEL, 'The Meaning of a Literary Idea', *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 281-303

UNGER, RUDOLF, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, two vols., Berlin 1929. (Vol. 1 contains 'Literaturgeschichte', 'Philosophische Probleme der neuere Literaturwissenschaft', 'Weltanschauung und Dichtung')

WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin-Potsdam 1923

WECHSSLER, EDUARD, 'Über die Beziehung von Weltanschauung und Kunstschaffen', *Marburger Beiträge zur romanischen Philologie*, ix (1911), 46 pp.

მეთერთმეტე თავი

ლიტერატურა და ხელოვნების სხვა დარგები

I. ზოგადი მსჯელობა

BINYON, LAURENCE, 'English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts', *Proceedings of the British Academy*, VIII (1918), pp. 381-402

ბიბლიოგრაფია

BROWN, CALVIN S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Atlanta 1948

COMBARIEU, JULES, *Les Rapports de la musique et de la poésie*, Paris 1894

GREENE, THEODORE MEYER, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940

HATZFELD, HELMUT A., 'Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature', *Journal of Aesthetics*, vi (1947), pp. 1-21

HOURTICQ, LOUIS, *L'Art et littérature*, Paris 1946

MAURY, PAUL, *Arts et littérature comparés: état présent de la question*, Paris 1933

MEDICUS, FRITZ, 'Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste', *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ermatinger), Berlin 1930, pp. 188-239

READ, HERBERT, 'Parallels in English Painting and Poetry', *In Defence of Shelley and other Essays*, London 1936, pp. 233-48

SACHS, CURT, *The Commonwealth of Art: Style in the Arts, Music and the Dance*, New York 1946

SOURIAU, ÉTIENNE, *La Correspondence des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris 1947

VOSSLER, KARL, 'Über wechselseitige Erhellung der Künste', *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresden 1935, pp. 160-7

WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Potsdam 1923, csp. pp. 265 ff. and 282 ff.

Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917

WAIS, KURT, *Symbiose der Künste*, Stuttgart 1936

'Vom Gleichlauf der Künste', *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, ix (1937), pp. 295-304

II. რამდენიმე ნაშრომი ლიტერატურასა და ხელოვნებას შორის ისტორიული ურთიერთობების შესახებ

BALDENSPERGER, F., *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris 1925

BONTOUX, GERMAINE, *La Chanson en Angleterre an temps d'Elizabeth*, Paris 1938

FAIRCHILD, ARTHUR H. R., *Shakespeare and the Arts of Design (Architecture, Sculpture, and Painting)*, Columbia, Miss. 1937

FEHR, BERNHARD, 'The Antagonism of Forms in the Eighteenth

Century', *English Studies*, xviii (1936), pp. 115-21, 193-205; xix (1937), pp. 1-13, 49-57 (reprinted in *Von Englands geistigen Beständen*, Frauenfeld 1944, pp. 59-118)

HATZFELD, HELMUT A., *Literature Through Art: A New Approach to French Literature*, New York 1952

HAUTECOEUR, LOUIS, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris 1942

HAUTMANN, MAX, 'Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters', *Festschrift Heinrich Wölfflin*, Munich 1924, pp. 63-81

HOLLANDER, JOHN, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*, Princeton 1961

LARRABEE, STEPHEN A., *English Hards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry*, New York 1943

MANWARING, ELIZABETH W., *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York 1925

MEYER, HERMAN, 'Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xxxi (1957), pp. 465-505

PATTISON, BRUCE, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London 1948

SEZNEC, JEAN, 'Flaubert and the Graphic Arts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, viii (1945), pp. 175-90

SMITH, WARREN H., *Architecture in English Fiction*, New Haven 1934

TINKER, CHAUNCEY BREWSTER, *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting*, Cambridge, Mass. 1938

WEBSTER, THOMAS B. L., *Greek Art and Literature 530-400 B.C.*, Oxford 1939

WIND, EDGAR, 'Humanitätsidee und heroisches Porträt in der englischen Kultur des achtzehnten Jahrhunderts', *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1930-31*, Leipzig 1932, pp. 156-229

ბიბლიოგრაფია

ლიტერატურული ხელოვნების ნიმუში და მისი არსებობის
ნესი

I. მსჯელობა ლიტერატურის არსებობის ნესსა და
ონტოლოგიაზე

BILSKY, MANUEL, 'The Significance of Locating the Art Object',
Philosophy and Phenomenological Research, XIII (1935), pp. 531-36

BONATI, FÉLIX MARTINEZ, *La estructura de la obra literaria*, Santiago
de Chile 1960

CONRAD, WALDEMAR, 'Der ästhetische Gegenstand', *Zeitschrift
für Ästhetik*, III (1908), pp. 71-118, and IV (1909), pp. 400-55

DUFRENNE, MIKEL, *Phénoménologie de l'objet esthétique*, Paris 1950

HARTMANN, NIKOLAI, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin 1933

HIRSCH, E. D., JUN., 'Objective Interpretation', *PMLA*, LXXV
(1960), pp. 463-79

HUSSERL, EDMUND, *Méditations cartésiennes*, Paris 1931

INGARDEN, ROMAN, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931

JOAD, C. E. M., *Guide to Philosophy* (New York 1935), pp. 267-70

KAHN, SHOLOM J., 'What Does a Critic Analyze?' *Philosophy and
Phenomenological Research*, XIII (1952), pp. 237-45

LALO, CHARLES, 'The Aesthetic Analysis of a Work of Art: An
Essay on the Structure and Superstructure of Poetry', *Journal of Aes-
thetics*, VII (1949), PP- 278-93

MÜLLER, GÜNTHER, 'Über die Seinsweise von Dichtung', *Deutsche
Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xvii
(1939), pp. 137-53

MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'L'Art comme fait sémiologique', *Actes de hu-
itième congrés international de philosophie à Prague*, Prague 1936, pp.
1065-72

SOURIAU, ÉTIENNE, 'Analyse existentielle de l'oeuvre d'art', a sec-
tion of *La Correspondance des arts*, Paris 1947

VIVAS, ELISEO, 'What Is a Poem?' *Creation and Discovery*, New
York 1955, pp. 73-92

ZIFF, PAUL, 'Art and the "Object of Art"', *Mind*, LX (1951),
pp. 466-80

II. მსჯელობა 'EXPLICATION DE TEXTES'-ის შესახებ და მისი

გამოყენება

BRUNOT, F., 'Explications françaises', *Revue universitaire*, iv (1895), pp. 113- 28, 263-87

HATZFELD, HELMUT, *Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte*, Munich 1922

LANSON, GUSTAVE, 'Quelques mots sur l'explication de textes', *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris 1925, pp. 38-57

ROUSTAN, M., *Précis d'explication française*, Paris 1911

RUDLER, GUSTAVE, *L'Explication française*, Paris 1902

VIGNERON, ROBERT, *Explication de Textes and Its Adaptation to the Teaching of Modern Languages*, Chicago 1928

III. მსჯელობა 'CLOSE READING'-ის შესახებ და მისი მეთოდების ნიმუშები

BLACKMUR, RICHARD P., *Language as Gesture, Essays in Poetry*, New York 1952

The Lion and the Honeycomb, New York 1955

BLOOM, HAROLD, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, New York 1961

BROOKS, CLEANTH, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939 and WARREN, ROBERT PENN, *Understanding Poetry*, New York 1938

The Well Wrought Urn, New York 1947

BROWER, REUBEN A., *The Fields of Light. An Experiment in Critical Reading*, New York 1951

BURGER, HEINZ OTTO (ed.), *Gedicht und Gedanke*, Halle 1942

BURNSHAW, STANLEY (ed.), *The Poem Itself*, New York 1960

COHEN, GUSTAVE, *Essai d'explication du 'Cimetière marin'*, Paris 1933

CRANE, RONALD S., 'Interpretation of Texts and the History of Ideas', *College English*, II (1941), pp. 755-65

EMPSON, WILLIAM, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930 (new ed., New York 1948; Penguin Books 1962)

Some Versions of Pastoral, London 1935 (American title: *English Pastoral Poetry*, New York 1938)

- The Structure of Complex Words*, Norfolk, Conn., s.d. (1951)
- ÉTIENNE, S., *Expériences d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire*, Paris 1935
- HARTMAN, GEOFFREY H., *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valiry*, New Haven 1954
- GOODMAN, PAUL, *The Structure of Literature*, Chicago 1954
- KOMMERELL, MAX, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt 1943
- Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt 1940
- LEAVIS, F. R., *New Bearings in English Poetry*, London 1932
- Revaluation. Tradition and Development in English Poetry*, London 1936 (reprinted New York 1947)
- OLSON, ELDER, 'Rhetoric and the Appreciation of Pope', *Modern Philology*, xxxvii (1939), pp. 13-35
- 'Sailing to Byzantium. Prolegomena to a Poetics of the Lyric', *University Review* (Kansas City), viii (1942), pp. 209-19
- MARTINI, FRITZ, *Das Wagnis der Sprache: Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart 1954 (second ed. 1956)
- RANSOM, JOHN CROWE, *The World's Body*, New York 1938
- RICHARDS, I. A., *Practical Criticism*, London 1929, New York 1955
- SPITZER, LEO. See list of works under chapter 14, section 1, below
- STAIGER, EMIL, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955
- Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*, Zürich 1943
- TATE, ALLEN, *On the Limits of Poetry. Selected Essays: 1928-1948*, New York 1948
- UNGER, LEONARD, 'Notes on Ash Wednesday', *Southern Review*, iv (1939), pp. 745-70
- WAIN, JOHN (ed.), *Interpretations: Essays on Twelve English Poems*, London 1955
- WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin 1923 (part of series: *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel)
- Das Wortkunstwerk: Mittel seiner Erforschung*, Leipzig 1926
- WASSERMAN, EARL R., *The Finer Tone*, Baltimore 1953 (on Keats)
- The Subtler Language*, Baltimore 1959
- WIESE, BENNO VON (ed.), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*,

Interpretationen, two vols., Dusseldorf 1957

IV. ლიტერატურულ ნაშრომში 'INTENTION'-ის შესახებ მსჯელობა

COOMARASWAMY, AMANDA K., 'Intention', *American Bookman*, 1 (1944), pp.41-8

WALCUTT, CHARLES CHILD, 'Critic's Taste and Artist's Intention', *The University of Kansas City Review*, XII (1946), pp. 278-83

WALZEL, OSKAR, 'Künstlerische Absicht', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, VIII (1920), pp. 321-31

WIMSATT, W. K., JUN., and BEARDSLEY, MONROE C., 'Intention', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1944, pp. 326-9

'The Intentional Fallacy', *Sewanee Review*, LIV (1946), pp. 468-88, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1954), pp. 3-18

მეტამეტე თავი

ეფფონია, რიტმი და მეტრი

I. ეფფონია, ბგერის პატერნები, რიტმი და სხვ.

BATE, WALTER JACKSON, *The Stylistic Development of Keats*, New York 1954

BRIK, OSIP, 'Zvukovie povtory' (Sound-patterns), *Poetika*, Petersburg 1919

CHAPIN, ELSA, and RUSSELL, THOMAS, *A New Approach to Poetry*, Chicago 1929

EHRENFELD, A., *Studien zur Theorie des Reims*, two vols., Zürich 1897, 1904

FRYE, NORTHROP (cd.), *Sound and Poetry. English Institute Essays 1956*, New York 1957

GABRIELSON, ARNID, *Rime as a Criterion of the Pronunciation of Spenser, Pope, Byron, and Swinburne*, Uppsala 1909

KNAUER, KARL, 'Die klangaesthetische Kritik des Wortkunst-

ბიბლიოგრაფია

werks am Beispiele französischer Dichtung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xv (1937), pp. 69-91

LANZ, HENRY, *The Physical Basis of Rime*, Stanford University Press, 1931

ORAS, ANTS, 'Lyrical Instrumentation in Marlowe', *Studies in Shakespeare* (ed. A. D. Matthews and C. M. Emery), Coral Gables, Fla, 1953

'Surrey's Technique of Phonetic Echoes', *Journal of English and Germanic Philology*, L (1951), pp. 289-308

RICHARDSON, CHARLES F., *A Study of English Rhyme*, Hanover, N. H. 1909

SERVIEN, PIUS, *Lyrisme et structures sonores*, Paris 1930

SNYDER, EDWARD D., *Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and its Literary Significance*, Philadelphia 1930

VOSSLER, KARL, 'Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi', *Miscellanea di studi critici ... in onore di Arluro Graf*, Bergamo 1903, pp. 453-81

WILSON, KATHERINE M., *Sound and Meaning in English Poetry*, London 1930

WIMSATT, W. K., Jun., 'One Relation of Rhyme to Reason', *Modern Language Quarterly*, v (1944), pp. 323-38, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1954), pp. 153-66

WYLD, HENRY C, *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, London 1923

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Rhyme, its History and Theory), Petrograd 1923

ZSCHECH, FRITZ, *Die Kritik des Reims in England*, Berlin 1917 ('Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie', Vol. 50)

II. რიტმი და პროზის რიტმი

BAUM, PAULL F., *The Other Harmony of Prose*, Durham, N. C. 1952

BLASS, FR., *Die Rhythmen der antiken Kunstprosa*, Leipzig 1901

CHÉREL, A., *La Prose poétique française*, Paris 1940

CLARK, A. C., *The Cursus in Medieval and Vulgar Latin*, Oxford 1910

Prose Rhythm in English, Oxford 1913

CLASSE, ANDRÉ, *The Rhythm of English Prose*, Oxford 1939

CROLL, MORRIS W., 'The Cadence of English Oratorical Prose', *Studies in Philology*, xvi (1919), pp. 1-55

ELTON, OLIVER, 'English Prose Numbers', *A Sheaf of Papers*, London 1922, pp. 130-63

FIJN VAN DRAAT, P., 'Rhythm in English Prose', *Anglia*, xxxvi (1912), pp. 1-58

'Voluptas Aurium', *Englische Studien*, XLVIII (1914-15), pp. 394-428

GROOT, A. W. DE, *A Handbook of Antique Prose-Rhythm*, Groningen 1919, Vol. 1

'Der Rhythmus', *Neophilologus*, xvii (1931), pp. 81-100, 177-97, 241-65

MARTIN, EUGÈNE-LOUIS, *Les Symmétries du français littéraire*, Paris 1924

NORDEN, EDUARD, *Die antike Kunstprosa*, two vols., Leipzig 1898

PATTERSON, W. M., *The Rhythm of Prose* (Columbia University Studies in English, No. 27), New York 1916

SCOTT, JOHN HUBERT, *Rhythmic Prose* (University of Iowa Studies. Humanistic Studies, in, No. 1), Iowa City 1925

SEKEL, DIETRICH, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig 1937

SERVIER, PIUS, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris 1930

VINOGRADOV, VIKTOR, 'Ritm prozy (po Pikovei dame)' (Prose Rhythm, according to the *Queen of Spades*), *O Stikhe, Statyi (On Verse, Essays)*, Leningrad 1929

WILLIAMSON, GEORGE, *The Senecan Amble. A Study of Prose Form from Bacon to Collier*, Chicago 1951

III. მეტრი

1. ნაშრომები ინგლისურ ენაზე

BARKAS, PALLISTER, *A Critique of Modern English Prosody, 1880-1930*

ბიბლიოგრაფია

(Studien zur englischen Philologie, ed. Morsbach and Hecht, No. 82), Halle 1934

BAUM, P. F., *The Principles of English Versification*, Cambridge 1922

ROLL, MORRIS W., 'Music and Metrics', *Studies in Philology*, xx (1923), pp. 388-94

DABNET, I. P., *The Musical Basis of Verse*, New York 1901

HAMM, VICTOR M., 'Meter and Meaning', *PMLA*, LXIX (1954), pp. 695- 710

JACOB, CARY T., *The Foundation and Nature of Verse*, New York 1918

LANIER, SIDNEY, *Science of English Verse*, New York 1880 (new ed. with introduction by P. F. Baum in *Centennial Edition*, ed. Charles Anderson, Baltimore 1945, Vol. 11, pp. vii-xlvi)

OMOND, T. S., *English Metrists*, Oxford 1921

POPE, JOHN C., *The Rhythm of Beowulf*, New Haven 1942

SCHRAMM, WILBUR LANG, *Approaches to a Science of Verse* (University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46) Iowa City 1935

STEWART, GEORGE R., Jun., *Modern Metrical Techniques as Illustrated by Ballad Meter, 1700-1920*, New York 1922

The Technique of English Verse, New York 1930

THOMPSON, JOHN, *The Founding of English Metre*, London 1961

WIMSATT, W. K. and BEARDSLEY, M. C., 'The Concept of meter: an exercise in abstraction', *PMLA*, LXXIV (1959), pp. 585-98

2. ნაშრომები ფრანგულ, გერმანულ, რუსულ და ჩეხურ ენებზე

BENOIST-HANAPPIER, LOUIS, *Die freien Rhythm en in der deutschen Lyrik*, Halle 1905

EIKHENBAUM, BORIS, *Melodika lyricheskovo stikha* (The Melody of Lyrical Verse), St Petersburg 1922

FRAENKEL, EDUARD, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers*, Berlin 1928

GRAMMONT, MAURICE, *Le Vers francais. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1913 (fourth ed., 1937)

HEUSLER, ANDREAS, *Deutsche Versgeschichte*, three vols., Berlin 1925-9 *Deutscher und antiker Vers*, Strassburg 1917 (Quellen und Forschungen, No. 123)

JAKOBSON, ROMAN, *O cheshkom stikhe* (On Czech Verse), Berlin 1923 'Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII-IX (1933), pp. 135-53

LOTE, G., *L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale*, Paris 1913

MEILLET, ANTOINE, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris 1923

MORIER, HENRI, *Le Rythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren. Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*, three vols., Geneve 1943-44

MUKAŘOVSKÝ, JAN, 'Dějiny českého verše' ('The History of Czech Verse'), *Československá vlastivěda*, Prague 1934, Vol. 111

'Intonation comme facteur de rythme poétique', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII-IX (1933), pp. 153-65

SARAN, FRANZ, *Deutsche Verslehre*, Munich 1907

Der Rhythmus des französischen Verses, Halle 1904

SCRIPTURE, E. W., *Grundzüge der englischen Verswissenschaft*, Marburg 1929

STEVERS, WILHELM, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912

Altgermanische Metrik, Leipzig 1893

SPOERRI, THEOPHIL, *Französische Metrik*, Munich 1929

TOMASHEVSKY, BORIS, *Russkoe stikhoslozheniye: Metrika* (Russian Versification: Metrics), St Petersburg 1923

O Stikhe: Statyi (On Verse: Essays) Leningrad 1929

TYNYANOV, YURYI N., *Problemy stikhotoornovo yazka* (Problems of Poetic Language), St Petersburg 1924

VERRIER, PAUL, *Essai sur les principes de la metrique anglaise*, three vols., Paris 1909

Le Vers français, three vols., Paris 1931-2

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, *Kompozitsiya lyricheskikh stikhotvorenii* (The Composition of Lyrical Poems), Petrograd 1921

Vvedenie v metriku: Teoriya stikha (Introduction to Metrics. The

მეთოთხმეტე თავი

სტილი და სტილისტიკა

I. თეორიული მსჯელობა და ზოგადი შრომები

ALONSO, AMADO, 'The Stylistic Interpretation of Literary Texts', *Modern Language Notes*, LVII (1942), pp. 489-96

BALLY, CHARLES, *Le Langage et la vie*, Paris 1926 (also Zürich 1945)
Linguistique generale et linguistique francaise, second ed. Paris 1944

BATESON, F. W., *English Poetry and the English Language*, Oxford 1934

BERTONI, GIULIO, *Lingua e poesia*, Florence 1937

BRUNOT, FERDINAND, *La Pensée et la langue* (third cd.), Paris 1936

CASTLE, EDUARD, 'Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, vi (1914), pp. 153-60

COOPER, LANE, *Theories of Style*, New York 1907

CRESSOT, M., *Le Style et ses techniques*, Paris 1947

ELSTER, ERNST, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, Vol. 11, Halle 1911 (includes treatment of stylistics)

GERBER, GUSTAV, *Sprache als Kunst*, two vols., Bromberg 1871 (second ed. 1885)

GOURMONT, REMY DE, *Le Problème du style*, Paris 1902

HATZFELD, HELMUT, *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures, 1900-1952*, Chapel Hill 1953

'Stylistic Criticism as Art-minded Philology', *Yale French Studies*, 11 (1949), pp.62-70

JOULLAND, ALPHONSE G., Review of Charles Bruneau, 'L'Époque réaliste', *Language*, xxx (1954), pp. 313-38 (contains survey of recent scholarship)

KAINZ, FRIEDRICH, 'Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils', *Zeitschrift für Ästhetik*, xx (1926), pp. 21-63

LEO, ULRICH, 'Historie und Stilmonographie: Grundsätzliches zur Stilfeorschung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, ix (1931), pp. 472-503

- LUNDING, ERIK, *Wege zur Kunstinterpretation*, Aarhus, Denmark, 1953
- MAPES, E. K., 'Implications of Some Recent Studies on Style', *Revue de littérature comparée*, XVIII (1938), pp. 514-33
- MAROUZEAU, J., 'Comment aborder l'étude du style', *Le Français moderne*, xi (1943), pp.1-6
- 'Lcs Tâches de la stylistique', *Mélanges J. Rozwadowski*, Cracow, 1 (1927), pp. 47-51
- MURRY, JOHN MIDDLETON, *The Problem of Style*, Oxford 1922
- OHMANN, RICHARD M., 'Prolegomena to the Analysis of Prose Style', *Style in Prose Fiction: English Institute Essays* 1958 (ed. Harold Martin), New York 1959, pp. 1-24
- PONGS, HERMANN, 'Zur Methode der Stilforschung', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, xvii (1929), pp. 264-77
- RALEIGH, SIR WALTER, *Style*, London 1897
- SCHIAFFINI, ALFREDO, 'La stilistica letteraria', *Momenti di storia della lingua italiana*, Rome 1953, pp. 166-86
- SEBEOK, THOMAS S. (cd.), *Style in Language*, Cambridge, Mass. 1960
- SPITZER, LEO, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton 1948
- A Method of Interpreting Literature*, Northampton, Mass. 1949
- Romanische Literaturstudien* 1936-1946, Tübingen 1959
- Romanische Stil- und Literaturstudien*, two vols., Marburg 1931
- Stilstudien*, two vols., Munich 1928, new edition Darmstadt 1961
- VOSSLER, KARL, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich 1923
- Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires 1932 (new cd. 1942)
- Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, Heidelberg 1904
- WALLACH, W., *Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil*, Munich 1919
- WELLEK, RENÉ, 'Leo Spitzer (1887-1960)', *Comparative Literature*, XII, (1960), pp. 310-334

ბიბლიოგრაფია

WINKLER, EMIL, 'Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik',
Die neueren Sprachen, xxxiii (1923), pp. 407-22
Grundlegung der Stilistik, Bielefeld 1929

II. სანიმუშო სტილისტური კვლევები

ALONSO, AMADO, *Poesia y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires
1940 (second ed. 1951)

ALONSO, DÁMASO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1955

La poesía de San Juan de la Cruz, Madrid 1942

Poesia española. Ensayo de métodos y límites estilicos, Madrid 1950

AUERBACH, ERICH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abend-
ländischen Literatur*, Bern 1946 (English tr. by Willard Trask, Princ-
eton 1953)

ROLL, MORRIS W., Introduction to Harry Clemons's edition of
Lily's *Euphues*, London 1916

DYBOSKI, ROMAN, *Tennysons Sprache und Stil*, Vienna 1907

HATZFELD, HELMUT, *Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen
Stilmittel und ihr Sinn*, Leipzig 1927 (Spanish tr. Madrid 1949)

LEO, ULRICH, *Fogazzaros Stil und der symbolische Lebensroman*,
Heidelberg 1928

JIRÁT, VOJTECH, *Platens Stil*, Prague 1933

MUKAŘOVSKÝ, JAN, *Máchiu Maj: Estetická studie (Mácha's May: An
Aesthetic Study)*, Prague 1928 (with French résumé)

SAYCE, R. A., *Style in French Prose*, Oxford 1953

ULLMANN, STEPHEN, *Style in the French Novel*, Cambridge 1917

VINOGRADOV, VIKTOR, *Stil Pushkina*, Moscow 1941

WIMSATT, WILLIAM K., *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Ha-
ven 1941

II. კვლევები პოეტური ენისა და სტილის შესახებ

BARFIELD, OWEN, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, London 1925

BERRY, FRANCIS, *Poet's Grammar: Person, Time, and Mood in Poetry*,
London 1958

DAVIE, DONALD, *Purity of Diction in English Verse*, New York 1953

GROOM, BERNARD, *The Diction of Poetry from Spenser to Bridges*,

Toronto 1956

HATZFELD, HELMUT, 'The Language of the Poet', *Studies in Philology*, XL III (1946), pp. 93-120

HUNGERLAND, ISABEL C., *Poetic Discourse*, Berkeley, Calif. 1958

MILES, JOSEPHINE, *The Vocabulary of Poetry*, Berkeley, Calif. 1946

The Continuity of Poetic Language, Berkeley, Calif. 1951

NOWOTNY, WINIFRED, *The Language Poets Use*, New York 1962

QUAYLE, THOMAS, *Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse*, London 1924

RAYMOND, MARCEL, 'Le Poète et la langue', *Trivium. Schweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilistik*, II (1944), pp. 2-25

RUBE L, VERÉ L., *Poetic Diction in the English Renaissance from Skelton through Spenser*, New York 1941

RYLANDS, GEORGE, *Words and Poetry*, London 1928

TATE, ALLEN (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton 1942

TILLOITSON, GEOFFREY, 'Eighteenth-Century Poetic Diction', *Essays in Criticism and Research*, Cambridge 1942, pp. 53-85

WHEELWRIGHT, PHILIP, 'On the Semantics of Poetry', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263-83

WYLD, H. C., *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford 1933

IV. რამდენიმე შრომა სტილისტიკის შესახებ

BALLY, CHARLES; RICHTER, ELISE; ALONSO, AMADO; LIDA, RAYMONDO, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires 1936

BARAT, EMMANUEL, *Le Style poétique et la révolution romantique*, Paris 1904

GAUTIER, RENÉ, *Deux aspects du style classique. Bossuet, Voltaire*, La Rochelle 1936

HATZFELD, HELMUT, 'Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich', *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, iv (1929), pp. 30-60

'Die französische Klassik in neuer Sicht', *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, xxvii (1935), pp. 213-82

ბიბლიოგრაფია

'Rokoko als literarischer Epochenstil', *Studies in Philology*, xxxiii (1938), pp.532-65

ROLL, MORRIS W., 'The Baroque Style in Prose', *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber* (eds. K. Malone and M. B. Ruud), Minneapolis 1929, pp. 427-56

HEINZEL, RICHARD, *Über den Stilder altgermanischen Poesie*, Strassburg 1875

PETRICH, HERMANN, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, Leipzig 1878

RAYMOND, MARCEL, 'Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard', *Concinnitas: Festschrift für Heinrich Wölfflin*, Basel 1944, pp. 137-73

STRICH, FRITZ, 'Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts', *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker*, Munich 1916, pp.21-53

THON, LUISE, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, Munich 1928

მეტაფორული თავი

სახე, მეტაფორა, სიმბოლო, მიითი

I. სახე, მეტაფორა

AISH, DEBORAH, *La Métaphore dans l'auvre de Mallarmé*, Paris 1938

BRANDENBURG, ALICE S., 'The Dynamic Image in Metaphysical Poetry', *PMLA*, lvi 1 (1942), pp. 1039-45

BROOKE-ROSE, CHRISTINE, *A Grammar of Metaphor*, London 1958

BROOKS, CLEANTH, 'Shakespeare as a Symbolist Poet', *Yale Review*, xxxiv (1945), pp. 642-65 (reprinted as 'The Naked Babe and the Cloak of Manliness', *The Well Wrought Urn*, New York 1947, pp. 21-46)

BROWN, STEPHEN J., *The World of Imagery: Metaphor and Kindred Imagery*, London 1927

BURKE, KENNETH, 'Four Master Tropes' (metaphor, metonymy, synecdoche, and irony), *A Grammar of Motives*, New York 1946, pp. 503-17

CLEMEN, WOLFGANG, *Shakespeares Bilder: Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk...*, Bonn 1936 (English tr. *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass., 1951)

FOGLE, RICHARD H., *The Imagery of Keats and Shelley*, Chapel Hill 1949

FOSTER, GENEVIEVE W., 'The Archetypal Imagery of T. S. Eliot', *PMLA*, LX(1945), pp. 567-85

GOHEEN, ROBERT F., *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton 1951

HEILMAN, ROBERT, *Magic in the Web. Action and Language in Othello*, Lexington, Ky 1956

This Great Stage, Baton Rouge 1948 (on *King Lear*)

HORNSTEIN, LILLIAN EL, 'Analysis of Imagery: A Critique of Literary Method', *PMLA*, LVII (1942), pp. 638-53

JAKOBSON, ROMAN, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters-Pasternak', *Slavische Rundschau* (ed. F. Spina), vn (1935), pp. 357-74

KONRAD, HEDWIG, *Étude sur la métaphore*, Paris 1939

LEWIS, CECIL DAY, *The Poetic Image*, London 1947

MARSH, FLORENCE, *Wordsworth's Imagery: A Study in Poetic Vision*, New Haven 1952

MURRY, J. MIDDLETON, 'Metaphor', *Countries of the Mind*, second series, London 1931, pp. 1-16

PARRY, MILMAN, 'The Traditional Metaphor in Homer', *Classical Philology*, xxviii (1933), pp. 30-43

PONGS, HERMANN, *Das Bild in der Dichtung*, 1: *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg 1927, 11: *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg 1939

PAZ, MARIO, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* ('Studies of the Warburg Institute', 111), London 1939

RUGOFF, MILTON, *Donne's Imagery: A Study in Creative Sources*, New York 1939

SPURGEON, CAROLINE, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge 1935

STANFORD, WILLIAM B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford 1936

TUVE, ROSEMOND, *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renais-*

ბიბლიოგრაფია

sance *Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago 1947

A Reading of George Herbert, London 1952

WELLS, HENRY W., *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature*, New York 1924

WERNER, HEINZ, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig 1919

WHEELWRIGHT, PHILIP, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana 1962

II. სიმბოლო, მითი

ALLEN, DON CAMERON, 'Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance', *Philological Quarterly*, xv (1936), pp. 81-92 (with a bibliography for heraldry and liturgy)

BACHELARD, GASTON, *L'Eau et les rêves...*, Paris 1942

La Psychoanalyse de feu (fourth ed.), Paris 1938

BLOCK, HASKELL M., 'Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism', *Journal of Aesthetics*, xi (1952), pp. 46-54

BODKIN, MAUD, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford 1934

BUSH, DOUGLAS, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, Minneapolis 1932

Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry, Cambridge, Mass. 1937

CAILLIET, EMILE, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris 1936

CAILLOIS, ROGER, *Le Mythe et l'Homme* (Collection 'Les Essais'), Paris 1938

CASSIRER, ERNST, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, 11: *Das mythische Denken*, Berlin 1924 (English tr. New Haven 1955)

Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1956

CHASE, RICHARD, *Quest for Myth*, Baton Rouge 1949

DANIELOU, JEAN, 'The Problem of Symbolism', *Thought*, xxv (1950), pp. 423-40

DUNBAR, HELEN FLANDERS, *Symbolism in Mediaeval Thought and its Consummation in the Divine Comedy*, New Haven 1929

EMRICH, WILHELM, *Die Symbolik von Faust II*, Berlin 1943

'Symbolinterpretation und Mythenforschung', *Euphorion*, XLVII (1953), pp. 38-67

FEIDELSON, CHARLES, JUN., *Symbolism and American Literature*, Chi-

cago 1953

FRIEDMAN, NORMAN, 'Imagery: From Sensation to Symbol', *Journal of Aesthetics*, XII (1953), pp. 24-37

FOSS, MARTIN, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, Princeton 1949

FRYE, NORTHROP, 'Three Meanings of Symbolism', *Yale French Studies*, No. 9 (1952), pp. 11-19

Fearful Symmetry: A Study of William Blake, Princeton 1947

GUASTALLA, RENÉ M., *Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littérature*, Paris 1940

HUNGERFORD, EDWARD, *Shores of Darkness*, New York 1941

HUNT, HERBERT J., *The Epic in Nineteenth-Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siècles morts*, Oxford 1941

KERÉNYI, KARL, and MANN, THOMAS, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel*, Zurich 1945

KNIGHT, G. WILSON, *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies*, with an introduction by T. S. Eliot, London 1930

LANGER, SUSANNE K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass. 1942

Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key, New York 1953

NIEBUHR, REINHOLD, 'The Truth Value of Myths', *The Nature of Religious Experience: Essays in Honor of Douglas C. Macintosh*, New York 1937

O'DONNELL, G. M., 'Faulkner's Mythology', *Kenyan Review*, I (1939), pp. 285-99

PRESCOTT, FREDERICK C., *Poetry and Myth*, New York 1927

RAGLAN, LORD, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London 1937, New York 1956

SCHORER, MARK, *William Blake*, New York 1946

STEWART, JOHN A., *The Myths of Plato*, London 1905

STRICH, FRITZ, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, two vols. Berlin 1910

TROY, WILLIAM, 'Thomas Mann: Myth and Reason', *Partisan Re-*

ბიბლიოგრაფია

view, V (1938), pp. 24-32, 51-64

WHEELWRIGHT, PHILIP, 'Poetry, Myth, and Reality', *The Language of Poetry* (ed. Tate), Princeton 1942, pp. 3-33

The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism, Bloomington, Ind. 1954

WIMSATT, W. K., Jun., 'Two Meanings of Symbolism: A Grammatical Exercise', *Catholic Renaissance*, VIII (1955), pp. 12-25

მეთექვსმეტე თავი

ნარატიული ლიტერატურის ბუნება და მოდულები

I. ეპოსი, ნოველა და არაკი

AARNE, A., and THOMPSON, S., *Types of the Folk-Tale*, Helsinki 1928

ALDRIDGE, J. W. (ed.), *Critiques and Essays in Modern Fiction*, 1920-1911, New York 1952

AMES, VAN METER, *Aesthetics of the Novel*, Chicago 1928

BEACH, JOSEPH WARREN, *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, New York 1932

BONNET, H., *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres*, Paris 1951

BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961

BROOKS, CLEANTH, and WARREN, R. P., *Understanding Fiction*, New York 1943

CAILLOIS, ROGER, *Sociologia de la novela*, Buenos Aires 1942

DIBELIUS, WILHELM, *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, Vols. I and II (Palaestra, Nos. 92 and 98), Berlin and Leipzig 1922

Charles Dickens, Leipzig 1916 (second ed. 1926), Chap. 12, 'Erzählungskunst und Lebensbild'; Chap. II, 'Dickens als Menschendarsteller'

FOLLETT, WILSON, *The Modern Novel: A Study of the Purpose and Meaning of Fiction*, New York 1918

FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, London 1927

FRANK, JOSEPH, 'Spatial Form in Modern Literature (esp. the novel)' *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221-40, 433-56 (reprinted in *Criti-*

cism, eds. Schorer, Miles, and McKenzie, New York 1948, pp. 379-92)

FRIEDEMANN, KÄTE, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1911

HAMILTON, CLAYTON, *Materials and Methods of Fiction*, Norwood, Mass. and London 1909

HATCHER, ANNA G., 'Voir as a Modern Novelistic Device', *Philological Quarterly*, xxiii (1944), pp. 354-74

IRWIN, WILLIAM R., *The Making of Jonathan Wild: A Study in the Literary Method of Henry Fielding*, New York 1941

JAMES, HENRY, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York 1934

KEITER, HEINRICH, and KELLER, TONY, *Der Roman: Geschichte, Theorie, und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst*, third ed., EssenRuhr 1908

KOSKIMIES, R., 'Theorie des Romans', *Annals of the Finnish Academy*, Series B, xxxv (1935), Helsinki

LÄMMERT, EBERHARD, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955

LEAVIS, F. R., *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London 1948 (new ed. New York 1955; Penguin Books 1962)

LEVIN, HARRY, 'The Novel', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1943, pp. 405-7

LUBBOCK, PERCY, *The Craft of Fiction*, London 1921

LUDWIG, OTTO, *Studien (incl. 'Romanstudien')*, *Gesammelte Schriften*, vi, Leipzig 1891

LUKÁCS, GEORG, *Die Theorie des Romans: Eingeschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin 1920

MAURIAC, FRANÇOIS, *Le Romancier et ses personnages*, Paris 1933

MEYER, HERMAN, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart 1961

MUIR, EDWIN, *The Structure of the Novel*, London 1929

MYERS, WALTER L., *The Later Realism: A Study of Characterisation in the British Novel*, Chicago 1927

O'CONNOR, WILLIAM V. (ed.), *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis 1948

Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, Madrid 1925 (Eng. tr. *Notes on the Novel*, Princeton 1948)

PETSCH, ROBERT, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle 1934

Praz, Mario, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Florence

ბიბლიოგრაფია

- 1952, English tr. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Oxford 1956
PREVOST, JEAN (ed.), *Problèmes du roman*, s.d. Paris
RICKWORD, C. H., 'A Note on Fiction', *The Calendar, A Quarterly Review*, in (1926-7), pp. 226-33 (reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 294-305)
RIEMANN, ROBERT, *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1902
SPIELHAGEN, FRIEDRICH, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883
STANZEL, FRANZ, *Die Typischen Erzählsituational im Roman*, Vienna 1955
TATE, ALLEN, 'Techniques of Fiction', *Sewanee Review*, LII (1944), pp. 210-25 (reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 30-45)
THIBAUDET, ALBERT, *Le Liseur de romans*, Paris 1925
Réflexions sur le roman, Paris 1938
TILLOTSON, KATHLEEN, *The Tale and the Teller*, London 1959
WENGER, J., 'Speed as a Technique in the Novels of Balzac', *PMLA*, LV (1940), pp. 241-52
WHARTON, EDITH, *The Writing of Fiction*, New York 1924
WHITCOMB, SELDEN L., *The Study of a Novel*, Boston 1905
WHITEFORD, R. N., *Motives in English Fiction*, New York 1918

მეჩვიდმეტე თავი

ლიტერატურული ჟანრები

- BEHRENS, IRENE, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst: Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, xcii, Halle 1940
BEISSNER, FRIEDRICH, *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin 1941
BÖHM, FRANZ J., 'Begriff und Wesen des Genre', *Zeitschrift für Ästhetik*, xxii (1928), pp. 186-91
BOND, RICHMOND P., *English burlesque Poetry*, Cambridge, Mass. 1932
BRIE, FRIEDRICH, *Englische Rokoko-Epik (1710-30)*, Munich 1927
BRUNETIERE, FERDINAND, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature...*, Paris 1890
BURKE, KENNETH, 'Poetic Categories', *Attitudes toward History*, New York 1937, Vol. 1, pp. 41-119

CRANE, RONALD S. (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago 1952 (contains Elder Olson, 'An Outline of Poetic Theory')

DONOHUE, JAMES J., *The Theory of Literary Kinds. I: Ancient Classifications of Literature; II: The Ancient Classes of Poetry*, Dubuque, Iowa 1943, 1949

EHRENPREIS, IRWIN, *The 'Types' Approach to Literature*, New York 1945

FUBINI, MARIO, 'Genesi e storia dei generi letterari', *Tecnica e teoria letteraria* (a volume of A. Momigliano, ed., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milano 1948). Also in *Critica e poesia*, Bari 1956

GRABOWSKI, T., 'La Question des genres littéraires dans l'étude contemporaine polonaise de la littérature', *Helicon*, II (1939), pp. 211-16

HANKISS, JEAN, 'Les Genres littéraires et leur base psychologique', *Helicon*. II (1939), pp. 117-29

HARTL, ROBERT, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Vienna 1923

JOLLES, ANDRÉ, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle 1930

KAYSER, WOLFGANG, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936

KOHLER, PIERRE, 'Contribution à une philosophie des genres', *Helicon*, I (1938), pp. 233-44; II (1940), pp. 135-47

KRIDL, MANFRED, 'Observations sur les genres de la poésie lyrique', *Helicon*, II (1939), pp. 147-56

MAUTNER, FRANZ H., 'Der Aphorismus als literarische Gattung', *Zeitschrift für Ästhetik*, xxxii (1938), pp. 132-75

MULLER, GUNTHER, 'Bemerkungen zur Gattungspoetik', *Philosophischer Anzeiger*, 111 (1929), pp. 129-47
Geschichte des deutschen Liedes..., Munich 1925

PEARSON, N. H., 'Literary Forms and Types', ..., *English Institute Annual*, 1940, New York (1941), pp. 61-72

PETERSEN, JULIUS, 'Zur Lehre von den Dichtungsgattungen', *Festschrift für August Sauer*, Stuttgart (1925), pp. 72-116

STAIGER, EMIL, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946

VALENTIN, VEIT, 'Poetische Gattungen', *Zeitschrift für ver-*

ბიბლიოგრაფია

gleichende Litteraturgeschichte, v (1892), pp. 35-51

VAN TIEGHEM, P., 'La Question des genres littéraires', *Helicon*, I (1938), pp. 95-101

VIËTOR, KARL, *Geschichte der deutschen Ode*, Munich 1923

'Probleme der literarischen Gattungsgeschichte', *Deutsche Vierteljahrschrift für Uteraturwissenschaft und Geistesgeschichte*, ix (1931), pp. 425-47 (reprinted in *Geist und Form*, Bern 1952, pp. 292-309

WHITMORE, CHARLES E., 'The Validity of Literary Definitions', *PMLA*, xxxix (1924), pp. 722-36

მეთვრამეტე თავი

შეფასება

ALEXANDER, SAMUEL, *Beauty and Other Forms of Value*, London 1933

BERIGER, LEONHARD, *Die literarische Wertung*, Halle 1938

BOAS, GEORGE, *A Primer for Critics*, Baltimore 1937 (revised ed. *Wingless Pegasus*, Baltimore 1950)

DINGLE, HERBERT, *Science and Literary Criticism*, London 1949

GARNETT, A. C., *Reality and Value*, New Haven 1937

HEYDE, JOHANNES, *Wert: eine philosophische Grundlegung*, Erfurt 1926

HEYL, BERNARD C., *New Bearings in Esthetics and Art Criticism: A Study in Semantics and Evaluation*, New Haven 1943

LAIRD, JOHN, *The Idea of Value*, Cambridge 1929

OSBORNE, HAROLD, *Aesthetics and Criticism*, London 1955

PELL, ORLIE A., *Value-Theory and Criticism*, New York 1930

PEPPER, STEPHEN C., *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Mass., 1945

PERRY, RALPH B., *General Theory of Value*, New York 1926

PRALL, DAVID W., *A Study in the Theory of Value* (University of California Publications in Philosophy, Vol. in, No. 2), 1921

REID, JOHN R., *A Theory of Value*, New York 1938

RICE, PHILIP BLAIR, 'Quality and Value', *Journal of Philosophy*, xl (1943), pp.337-48

'Towards a Syntax of Valuation', *Journal of Philosophy*, xli (1944), pp. 331-63

SHUMAKER, WAYNE, *Elements of Critical Theory*, Berkeley, Calif. 1952

STEVENSON, CHARLES L., *Ethics and Language*, New Haven 1944

VIVAS, ELISEO, 'A Note on Value', *Journal of Philosophy*, xxxiii (1936), pp. 568-75

'The Esthetic Judgment', *Journal of Philosophy*, xxxiii (1936), pp. 57-69

URBAN, WILBUR, *Valuation: Its Nature and Laws*, New York 1909

WALSH, DOROTHY, 'Literature and the Literary Judgment', *University of Toronto Quarterly*, xxiv (.1955), pp. 341-50

WIMSATT, WILLIAM K., 'Explication as Criticism', *The Verbal Icon*, Lexington, Ky, 1954, pp. 235-52

WUTZ, HERBERT, *Zur Theorie der literarischen Wertung*, Tübingen 1957

მეცხრამეტე თავი

ლიტერატურის ისტორია

I. ზოგადი მსჯელობა ლიტერატურის ისტორიის შესახებ

CURTIS, ERNST ROBERT, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (English tr. *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953).

CYSARZ, HERBERT, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle 1926

Greenlaw, Edwin, *The Province of Literary History*, Baltimore 1931

LACOMBE, PAUL, *Introduction a l'histoire littéraire*, Paris 1898

LANSON, GUSTAVE, 'Histoire littéraire', *De la méthode dans les sciences*, Paris (second series, 1911), pp. 221-64

Méthodes de l'histoire littéraire, Paris 1925

MORIZE, ANDRE, *Problems and Methods of Literary History*, Boston 1922

Renard, Georges, *La Methode scientifique d'histoire littéraire*, Paris 1900

RUDLER, GUSTAVE, *Les Techniques de la critique et d'histoire littéraire en littérature française moderne*, Oxford 1923

SANDERS, CHAUNCEY, *An Introduction to Research in English Literary History*, New York 1952

WELLEK, RENÉ, 'The Theory of Literary History', *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, iv (1936), pp. 173-91

II. თეორიული მსჯელობა პერიოდიზაციის შესახებ

CAZAMIAN, LOUIS, 'La Notion de retours périodiques dans l'histoire littéraire', *Essais en deux langues*, Paris 1938, pp. 3-10

'Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne', *Ibid.*, pp. 11-22

CYSARZ, HERBERT, 'Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft', *Philosophie der Uteraturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 92-129

FRIEDRICH, H., 'Der Epochebegriff im Lichte der französischen Prérromantismeforschung', *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, X (1934), pp. 124-40

METER, RICHARD MORITZ, 'Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung', *Euphorion*, viii (1901), pp. 1-42

MILES, JOSEPHINE, 'Eras in English Poetry', *PMLA*, LXX (1955), pp. 853-75

'Le Second Congrès international d'histoire littéraire, Amsterdam 1935: Les Périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance', *bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, ix (1937), pp. 255-398

TEESING, H. P. H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen 1949

WELLEK, RENÉ, 'Periods and Movements in Literary History', *English Institute Annual, 1940*, New York 1941, pp. 73-93

WIESE, BENNO VON, 'Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen

Perioden-begriffes', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, xi (1933), pp. 130-44

III. რამდენიმე შეხედულება ძირითადი პერიოდების შესახებ

1. რენესანსი

BORINSKI, KARL, *Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten. 1: Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe 'Renaissance' und 'Mittelalter'*, Munich 1919

BURDACH, KONRAD, 'Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation', *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin 1926, pp. 1-84

EPPELSHEIMER, H. W., 'Das Renaissanceproblem', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1933), pp. 477-500

FERGUSON, WALLACE K., *The Renaissance in Historical Thought*, Boston 1948

FIFE, R. H., 'The Renaissance in a Changing World', *Germanic Review*, ix (1934), PP-73-95

HUIZINGA, J., 'Das Problem der Renaissance', *Wege der Kulturgeschichte* (tr. Werner Kaegi), Munich 1930, pp. 89-139

PANOFKY, ERWIN, 'Renaissance and Renascences', *Kenyon Review*, vi (1944), PP- 201-36

PHILIPPI, A., *Der Begriff der Renaissance: Daten zu seiner Geschichte*, Leipzig 1912

2. კლასიციზმი

:

LEVIN, HARRY, 'Contexts of the Classical', *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 38-54

LUCK, GEORG, 'Scriptor classicus', *Comparative Literature*, x (1958), pp, 150-58

MOREAU, PIERRE, 'Qu'est-ce qu'un classique? Qu'est-ce qu'un romantique?' *Le Classicisme des Romantiques*, Paris 1932, pp. 1-22

ბიბლიოგრაფია

PEYRE, HENRI, *Le Classicisme français*, New York 1942 (contains chapter 'Le Mot classicisme' and annotated bibliography)

VAN TIEGHEM, PAUL, 'Classique', *Revue de synthèse historique*, LXI (1931), pp.238-41

3. ბაროკო:

CALCATERRA, C., 'Il problema del barocco', *Questioni e correnti di storia letteraria* (a volume of *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, ed. A. Momigliano), Milano 1948, pp. 405-501

COUTINHO, AFRÂNIO, *Aspectos de literatura barroca*, Rio de Janeiro 1950

GETTO, GIOVANNI, 'La polemica sul Barocco', *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, pp. 131-218

HATZFELD, HELMUT, 'A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures', *Comparative Literature I* (1949), pp. 113-39

Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung, Munich 1961

'The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xiv (1955), pp. 156-64

KURZ, OTTO, 'Barocco: storia di una parola', *Lettere italiane*, xN (1960), pp 414-44

MACRI, ORESTE, *La historiografía del barroco literario español*, Bogota, 1961

MIGLIORINI, BRUNO, 'Etimologia e storia del termine Barocco', in *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini. Convegno Internazionale*, Accade mia dei Lincei, Rome 1962, pp. 39-49

MOURGUES, ODETTE DE, *Metaphysical, Baroque, and Précieux Poetry*, Oxford 1953

NELSON, LOWRY, Jun., 'Baroque: Word and Concept', *Baroque Lyric Poetry*, New Haven 1961, pp. 1-17

SAYCE, R. A., 'The Use of the Term "Baroque" in French Literary History', *Comparative Literature*, x (1958), pp. 246-53

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Baroque in Literary Scholarship', *Journal of Aesthetics*, v (1946), pp. 77--109 (with full bibliography)

4. რომანტიზმი:

AYNARD, JOSEPH, 'Comment définir le romantisme?', *Revue de littérature comparée*, v (1925), pp. 641-58

BALDENSPERGER, FERNAND, 'Romantique - ses analogues et équivalents', *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, xiv (1937), pp. 13-105

BARRÈRE, JEAN-BERTRAND, 'Sur quelques définitions du Romantisme', *Revue des sciences humaines*, LXII-LXIII (1951), pp. 93-110

Peckham, Morse, 'Toward a Theory of Romanticism', *PMLA*, LXVI (1951), pp. 5-23; 'Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations', *Studies in Romanticism*, I (1961), 1-6

PETERSEN, JULIUS, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig 1926

REMAK, HENRY H. H., 'West European Romanticism: Definition and Scope', *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, III. 1961, pp. 223-59

SCHULTZ, FRANZ, 'Romantik und Romantisch als literaturgeschichtliche Terminologie und Begriffsbildungen', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1924), pp. 349-66

SMITH, LOGAN P., *Four Words: Romantic, Originality, Creative, Genius* (Society for Pure English, Tract No. 17), Oxford 1924 (reprinted in *Words and Idioms*, Boston 1925)

ULLMANN, RICHARD, and GOTTHARD, HELENE, *Geschichte des Begriffs 'Romantisch' in Deutschland*, Berlin 1927

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Romanticism in Literary Scholarship', *Comparative Literature* I (1949), pp. 1-23, 147-72

5. რეალიზმი

BORGERHOFF, E. B. O., 'Réalisme and Kindred Words: Their Use as a Term of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century', *Publications of the Modern Language Association*, LIII (1938), pp. 837-43

BRINKMANN, RICHARD, *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus*, Tübingen 1957

LEVIN, HARRY (ed.), 'A Symposium on Realism', *Comparative Lit-*

ბიბლიოგრაფია

erature iii (1951), pp. 193-285

WATT, IAN, 'Realism and the Novel Form', *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London 1960, pp. 9-34

WEINBERG, BERNARD, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-70*, Chicago 1937

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Realism in Literary Scholarship', *Neophilologus*, XL (1960), pp. 1-20

6. სიმბოლიზმი

BARRE, ANDRÉ, *Le Symbolisme*, Paris 1911

LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Oxford 1950

MARTINO, PIERRE, *Parnasse et symbolisme: 1850-1900*, Paris 1925, pp. 150-55

IV. მსჯელობა განვითარების შესახებ ლიტერატურასა და ისტორიაში

ABERCROMBIE, LASCELLES, *Progress in Literature*, London 1929

BRUNETIÈRE, FERDINAND, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1890

CAZAMIAN, LOUIS, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 1920

CROCE, BENEDETTO, 'Categorismo e psicologismo nella storia della poesia', *Ultimi saggi*, Bari 1935, pp. 373-79

'La riforma della storia artistica e letteraria', *Nuovi saggi di estetica*, second ed., Bari 1927, pp. 157-80

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Ferdinand Brunetière*, Strassburg 1914

DRIESCH, HANS, *Logische Studien über Entwicklung* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse, 1918, No. 3)

KANTOROWICZ, HERMANN, 'Grundbegriffe der Literaturgeschichte', *Logos*, xviii (1929), pp. 102-21

KAUTZSCH, RUDOLF, *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgesch-*

bichte (Frankfurter Universitätsreden, No. 7), Frankfurt 1917

MANLY, JOHN MATTHEWS, 'Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species', *Modern Philology*, iv (1907), pp. 577-95

MANNHEIM, KARL, 'Historismus', *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, lii (1925), pp. 1-60 (English tr. in *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York 1952, pp. 84-133)

MEINECKE, FRIEDRICH, 'Kausalitäten und Werte in der Geschichte', *Historische Zeitschrift*, cxxxvii (1918), pp. 1-27 (reprinted in *Staat und Persönlichkeit*, Berlin 1933, pp. 28-53)

RICKERT, HEINRICH, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1902 (fifth ed., 1929)

Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, Tübingen 1921

RIEZLER, KURT, 'Über den Begriff der historischen Entwicklung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, iv (1926), pp. 193-225

SYMONDS, JOHN ADDINGTON, 'On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature', *Essays Speculative and Suggestive*, London 1890, Vol. 1, pp. 42-84

TROELTSCH, ERNST, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922, new ed 1961

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Evolution in Literary History' Fo. Roman Jakobson, The Hague 1956, pp. 653-61

ინფექსი

ინდექსი

- აარნე, ანტი, 441
 აბერკრომბი, დაშეღესი, 448
 აბოტი, ჩარლზი დ., 412
 აგრიპა, კორნელიუსი, 299, 435
 ადისონი, ჯოზეფი, 143, 145, 282
 ადლერი, ალფრედი, 409
 ადლერი, მორტიმერი, 39, 398, 414
 ადორაცკი, ვ., 415
 აგუსტინე, ნმიდა, 49, 399
 ავთენტურობა, 77-8, 88, 93
 ავტორობა, 78
 აზარი, პოლი, 162, 418
 აიკენი, კონრადი, 128
 აიხენდორფი, უოსეფ ვონ, 175
 აინლი, დუგლასი, 429, 451
 აინშტაინი, ალბერტი, 424
 ალენი, რ. ჯ., 413
 ალონსო, ამადო, 264
 ალონსო, დამასო, 264
 ამერიკული ლიტერატურა, 134
 ამიელი, ჰენრი ფრედერიკი, 322
 ამპერე, ჯ.-ჯ., 63
 აპელესი, 186
 აპოლინერი, გილიომი, 207
 არიოსტო, ლუდოვიკო, 182
 არისტოტელე, 20, 41, 48, 53, 193, 276, 284, 310, 331, 333, 336, 340, 436, 444
 არნჰაიმი, რუდოლფი, 412
 არნოლდი, მეთიუ, 40, 63, 88, 107, 259, 280, 309, 408, 431
 არონი, რეიმონდი, 395
 ასოციაცია, 123-4
 აუერბახი, ერიხი, 69, 402
 ბაირონი, ჯორჯ გორდონი, ლორდი, 105, 109, 112, 139, 232, 306, 338, 358, 385, 414, 445
 ბალდენსპერგერი, ფერნანი, 65, 400, 414
 ბალზაკი, ონორე დე, 31, 32, 43, 118, 120, 136, 145-6, 168, 169, 311, 319, 322, 356, 419, 441, 442
 ბანზუნი, ჟაკი, 457
 ბარა, ემილი, 269
 ბარანტი, პროსპერ დე, 139, 413
 ბარბიუსი, ანრი, 266, 432
 ბარი, ჯეიმსი, 452
 ბარკასი, პალისტერი, 240, 428
 ბარნეტი, ჯონი, 414
 ბარნსი, ჰ. ე., 424
 ბაროკო, 173-4, 191-4, 207, 214, 260, 268, 288-90
 ბარტასი, დიუ, 290
 ბასანო, ჯაკოპო, 195
 ბატლერი, სამუელი, 162
 ბატლერი, ჯოსეფი, 24
 ბატლერ-ბოუდენი, ვ., 403
 ბებიტი, ირვინგი, 181, 444, 446
 ბედე, ჟან-ალბერტი, 116
 ბედიე, ჯოზეფი, 81
 ბეთელი, ს. ლ., 396
 ბეთჰოვენი, ლუდვიგ ვან, 169
 ბეიკერი, ჯ. ე., 449
 ბეიტი, უოლტერ ჯექსონი, 235,

ინდექსი

416, 434

ბეიტსონი, ფ. ვ., 54, 252-4, 399, 430

ბეილი, ჯონი, 381

ბეინსი, ჰ. გ., 418

ბეკერი, ფ. ბ., 416

ბეკერი, ჰოვარდი, 416

ბეკინგი, გუსტავი, 427

ბეკონი, ფრენსისი, 294, 296

ბელი, ანდრეი, 239

ბელი, შარლი, 264, 438, 444

ბელჯონი, მონტგომერი, 47

ბენეტი, არნოლდი, 145

ბენიანი, ჯონი, 325

ბენტლი, ერიკი, 406

ბენტლი, ჯერალდი ე., 418

ბენუსი, ვიტორიო, 429

ბერგსონი, ჰენრი, 25, 41, 266

ბერდიაევი, ნიკოლაი, 163, 426

ბერენდი, ე., 441

ბერკელმანი, რ. გ., 411

ბერკლი, ჯორჯი, 24, 162, 279, 296

ბერლიოზი, ჰექტორი, 169

ბერნაი, მაიკლი, 405

ბერნეი, ფანი, 321

ბერნინი, ჯიოვანი, 215

ბერნსი, რობერტი, 136, 299

ბერტონი, რობერტი, 376

ბეზი, ფილიპ აუგუსტი, 51-2, 399

ბირკჰედი, ედითი, 445

ბირკჰოფი, გ. დ., 190, 229, 422, 425

ბირნი, მურიელ სტ. კლერი, 404

ბიულერი, კარლი, 284, 435

ბიუჰერი, კარლი, 155, 424

ბიჩი, ჯოზეფ უორენი, 423, 442

ბლაგოი, დ., 413

ბლექი, უილიამი, 33, 171, 186,

253, 275-6, 299, 300, 358, 363, 434

ბლერი, ჰიუ, 335, 336

ბლექმური, რ. პ., 53

ბლოკი, ალექსანდრე, 344

ბლოხი, ჯოზეფი, 415

ბოგატირევი, პეტრე, 401

ბოდლერი, ჩარლზი, 66, 86, 116, 287, 411

ბოდკინი, მაუდი, 410

ბოდუინი, შარლი, 433

ბოემე, იაკობი, 171, 435

ბოესი, ფ. ს., 403

ბოესი, ჯორჯი, 40, 157-8, 354, 398, 417, 448-9

ბომონტი, 55, 92, 305, 406

ბონალდი, ლუი გ. ა., 132, 412

ბონტო, ჯერმეინი, 421

ბორინგი, ე. გ., 433

ბოსანკე, ბერნარდი, 355, 356, 448

ბოსანკე, თეოდორა, 411

ბოსიუე, ჟაკ-ბენი, 32, 239

ბოსუელი, ჯეიმსი, 78, 403

ბოულინგი, ლორენსი, 443

ბოუტერვეი, ფრიდრიხი, 69, 401

ბრაიტი, ტიმოთი, 42

ბრანდესი, ჯორჯი, 104, 408

ბრაუნი, სტივენ ჯ., 435

ბრაუნი, სერ ტომასი, 237, 239, 294, 296

ბრაუნი, ჯონი, 391

ბრაუნინგი, რობერტი, 158, 162, 213, 230, 232, 243

ბრედბი, ენი, 439

ბრედლი, ა. ს., 50, 399

ბრედლი, სკალი, 404

ბრეიგელი, პიტერი, უფროსი,

- 188, 429
 ბრემონი, აბატი ჰენრი, 167
 ბრეჰტი, ბერთოლდი, 344
 ბრიკი, ოსიპი, 230, 426
 ბრიული, გრაფი ჰანს მორიტცი, 419
 ბრიუსოვი, ვალერი, 425
 ბრიჯესი, რობერტი, 177
 ბრონტე, ემილი, 108, 273, 408
 ბრონტე, პატრიკი, 108
 ბრონტე, შარლოტა, 108, 150
 ბრუეკე, პიერი. იხ. ბრეიგელი
 ბრუემანი, ფრიტცი, 416
 ბრუნეტიერი, ფერდინანდი, 344, 402, 446
 ბრუნო, ჯორდანო, 162, 164
 ბრუქსი, კლინთ, ჯუნი, 33, 363, 397, 435, 437
 ბუალო, ნიკოლასი, 334-5
 ბუთბი, ჰილი, 419
 ბურგუმი, ედვინი ბ., 154-5, 416
 ბურკი, ედმუნდი, 24
 ბურკი, კენეტი, 39, 398, 417
 ბურკჰარდტი, იაკობი, 195, 423
 ბუშე, ფრანსუა, 180
- გალტონი, ფრენსისი, 271
 გარიკი, დევიდი, 87
 გასკელი, ელიზაბედ კლეგჰორნი, 150
 გელდერი, რ. ვან, 411
 გელერტი, იოჰან ფიურსტეგოტი, 168, 419
 გეორგე, სტეფანი, 300
 გერი, გერლენ დე, 430
 გერმენზონი, მ. ო., 418
 გესემანი, გერჰარდი, 401
 გიბონი, ედვარდი, 24, 239
 გიბონსი, თომასი, 289, 437
 გილბი, თომასი, 41
 გისინგი, ჯორჯი, 315
 გლოკენერი, ჰერმანი, 164, 418
 გოგოლი, ნიკოლაი, 135-6, 215, 239, 319, 325, 349, 441
 გოდვინი, უილიამი, 162, 165, 316, 441
 გოეთე, იოჰან ვოლფგანგ ვონ, 48, 65, 67, 85, 105, 106, 113, 118, 121, 125, 139, 143, 163, 164, 169, 170, 171, 178, 184, 188, 194, 264, 266, 399, 401, 405, 408, 410, 420, 431, 434, 443, 451
 გოლდსმიტი, ოლივერი, 73, 92, 407
 გოლზუორთი, ჯონი, 145
 გონგორა, ლუის დე, 264
 გონჩაროვი, ალექსანდრე, 135
 გორდონი, ე. ჰ., 441
 გოსე, ედმუნდი, 407, 450
 გოტიე, თეოფილე, 180-1
 გურმონი, რემი დე, 365, 450
 გრაბო, კარლი, 441
 გრამონი, მორისი, 234, 426
 გრატანი, ჯ. ჰ., 404
 გრეგი, უ. უ., 79, 81, 84, 85, 381, 404, 452
 გრეგუარი, ანრი, 415
 გრეი, თომასი, 161, 282, 338, 445
 გრიბი, ვ., 152
 გრიგსონი, ჯეფრი, 410
 გრინი, თეოდორ მეიერი, 189, 351, 356, 422, 448, 449
 გრინი, რობერტი, 91, 263
 გრინი, ფ. ს., 63, 400
 გრინლოუ, ედვინი, 22, 51, 396
 გრიფიტი, რ. ჰ., 79, 404
 გრიფიუსი, ანდრეასი, 360

ინდექსი

- გრუენვალდი, ერნსტი, 416
გრუტი, ალბერტი დე, 427-8
გუასტალა, რ. მ., 435
გუმბელი, ჰერმანი, 403
გუნდოლფი, ფრიდრიხი, 266, 408, 431
- დავენანტი, სერ უილიამი, 332
დალასი, ე. ს., 332, 444
დალკე, ჰ. ოტო, 416
დანს სკოტუსი, 162
დანტე, 32, 45, 48, 58, 67, 118, 157, 162, 164, 186, 259, 267, 273, 293, 357, 398, 420, 431, 433, 434
დარვინი, ჩარლზი რ., 25, 373
დაუნი, ჯუნი, 433
დე გრე, ჯერარდ ლ., 416
დე ქუინსი, თომასი, 119, 242
დევიდსონი, ანგუსი, 419
დევიდსონი, დონალდი, 435
დევისი, სისელი, 421
დეკერი, თომასი, 18
დელაკრუა, ანრი, 412
დელონი, თომასი, 145
დემოკრიტი, 169
დენიელი, სემიუელი, 294
დენისი, ჯონი, 280
დენჰემი, ჯონი, 335, 361
დესტიუ, ანტუანი, დე ტრასი, 128
დეფო, დენიელი, 92, 310, 322, 353, 406-7
დიბელიუსი, ვილჰელმი, 317, 411, 441, 442
დიდრო, დენისი, 113, 414
დინსი, ჩარლზი, 114, 118, 124, 143, 145, 237, 312, 316, 318, 319, 321, 326, 343, 359, 360, 411, 414, 441, 442
დიკინსონი, ემილი, 300, 439
დილთაი, ვილჰელმი, 16, 17, 118, 165, 169, 266, 395, 408, 410, 419
დიონი, ა., 437
დიუვალი, ალექსანდრე, 409
დიუი, ჯონი, 189, 382, 421, 422
დიუმა, ალექსანდრე, 143
დიუჟარდენი, ედუარდი, 327-8
დოიჩბაინი, მაქსი, 172, 261, 420
დონაპიუ, ჯეიმსი ჯ., 444
დონი, ჯონი, 56, 161, 296, 302, 303, 360, 362, 437, 449
დოსტოევსკი, თედორე, 33, 43, 112, 117, 118, 125, 135, 163, 177, 178, 343, 418
დოუსონი, ჯაილსი, 406
დოჯი, ნ. ი., 451
დრაიდენი, ჯონი, 54, 66, 79, 161, 290, 336, 361, 375, 397, 400, 404, 437
დრაიზერი, ტეოდორე, 123, 228
- ეგანი, როუზი ფ., 414
ევრიპიდე, 58, 137
ეიხენბაუმი, ბორისი, 251, 424, 429
ელეჯი, სკოტი, 396
ელიოტი, თომას სტირნსი, 40, 45, 47, 48, 106, 115, 116, 117, 118, 121, 157, 162, 273, 290, 305, 338, 343, 352, 355, 359, 361, 363, 366, 370, 398-9, 408, 410-11, 417, 425, 433-4, 440, 448-9, 450, 451
ელიოტი, ჯორჯი, 164, 177
ელისაბედი, დედოფალი, 13, 18,

- 20, 42, 55-6, 79, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 93, 103, 127-8, 160
 ელისი, ჰაველოკი, 412
 ელის-ფორმერი, უნა, 421
 ელტონი, ოლივერი, 368, 427, 450
 ემერსონი, რაფი უ., 32, 49, 51, 160, 239, 277, 314
 ემპედოკლე, 164
 ემპსონი, უილიამი, 331, 423
 ენგელსი, ფრიდრიხი, 415
 ენგსტრომი, ა. გ., 409
 ეპელმაიმერი, ჰ. უ., 420
 ერლიხი, ვიქტორი, 423, 429
 ერმატინგერი, ემილი, 403, 422, 453
 ერსკინე, ჯონი, 332, 444
 ერჰარდტ-სიბოლდი, ერიკა ვონ, 409
 ესქილე, 36, 137, 155, 277, 417
 ეტიმბლი, რენე, 426
- ვაგერი, რიჩარდი, 187, 443
 ვალენტინი, ვიტი, 445
 ვალერი, პოლი, 121, 287, 411
 ვალცელი, ოსკარი, 170, 191, 193, 202, 396, 402, 413, 420, 422, 423, 424, 427, 432, 442, 453
 ვან დეიკი, ანტუანი, 191
 ვან დორენი, მარკი, 396, 397
 ვან ტიგემი, პოლი, 68, 339, 342, 344, 401, 441, 445, 446
 ვანბრუხი, სერ ჯონი, 415
 ვატო, ანტუანი, 185
 ვახი, იოაკიმე, 416
 ვებერი, მაქსი, 147, 153, 416
 ვებლენი, თორსტაინი, 141
- ვებსტერი, ჯონი, 92, 437
 ველასკესი, დიეგო, 169
 ველტმანი, ა., 325
 ვერდი, ჯუზეპე, 184
 ვერიე, პოლი, 243, 251, 437, 438
 ვერლენი, პოლი, 183-4
 ვერნერი, ჰაინცი, 286, 427, 436
 ვერონეზე, პაოლო, 196
 ვესელოვსკი, ალექსანდრე ნ., 400, 402, 452
 ვექსლერი, ედუარდი, 261, 388
 ვიეტორი, კარლი, 331, 337, 381, 454
 ვივასი, ელიზო, 364, 450
 ვიკო, ჯიამბატისტა, 162, 277
 ვილიამსონი, ჯორჯი, 355, 432, 449
 ვინდელბანდი, ვილჰელმი, 17, 159, 395
 ვირგილიუსი, 46, 108, 138, 234, 362, 398
 ვიტრუვიუსი, 215
 ვოენი, ვეილენდ ფ., 417
 ვოენი, ჰენრი, 288
 ვოლტერი, 139, 346, 373
 ვულფი, ტომასი, 112
 ვოლფლინი, ჰაინრიხი, 170, 191, 422
 ვრენი, ჯ. ჰ., 407
 ვუდბერი, ჯორჯი, 401
 ვუდჰაუსი, რიჩარდი, 408
 ვუნდტი, ვილჰელმი, 285
- ზაბელი, მორტონ დ., 399
 ზეიდელ, ედვინ ჰ., 407
 ზილინსკი, ტ., 396
 ზოლა, ემილი, 215, 322

- თაუნი, რ. ჰ., 416
თეკერეი, უილიამ მეიქფისი, 33, 145, 186, 331
თეობალდი, ლუისი, 84
თომა აქეინელი, 162
თომა კემპიელი, 92
თორბერნი, ჯონ მ., 410
თორნდაიკი, ეშლი, 413
თორო, ჰენრი, 294
- იაენში, ერიჰი, 114, 409
იბსენი, ჰენრიკი, 32, 43, 320, 326, 345, 442
იეიტსი, 33, 162, 275, 276, 279, 299, 300, 301, 400, 434, 435, 438, 439
ივანოვი, ვიაჩესლავი, 163, 418
ივერი, მ. ა., 438
ინგარდენი, რომანი, 218-9, 226, 425, 448
იპსენი, გიუნთერი, 427
ირასეკი, ალოისი, 144
ირვინგი, ვაშინგტონი, 323
ირვინი, ჰ. დ., 395
ისტმენი, მაქსი, 43-4, 398, 413
იული, ადნი, 92, 407
იუმე, დევიდი, 24
იუნგი, კარლი ჯ., 112, 116, 162, 410
- კაზამიანი, ლუისი, 18, 368, 390, 395, 403, 423, 451
კაიე, ემილი, 116, 439
კაინზი, ფრიდრიხი, 431
კაისერი, ვოლფგანგი, 426
კანტი, იმანუელი, 25, 38, 161-3, 169, 175, 223, 351, 386, 447
კანტოროვიჩი, ჰერმანი, 404
კარგი, ფრიტცი, 427
კარდინერი, აბრამი, 114
კარლაილი, თომასი, 66, 134, 135, 263, 385
კარპენტერი, ფ. ი., 442
კარტერი, ჯონი, 94, 407
კასანი, ა., 414
კასირერი, ერნსტი, 174, 420, 435
კასტენდიეკი, მაილსი მ., 421
კაული, აბრაჰამი, 361
კაფკა, ფრანცი, 112, 312, 317, 343, 359, 360
კეინსი, ჯონ მეინარდი, 150, 415
კელერი, გოტფრიდი, 311
კელერი, ვოლფგანგი, 235
კელეტი, ე. ე., 449
კემპბელი, ლილი, 127, 399, 412, 413
კემპბელი, ლუისი, 90
კემპბელი, ოსკარი, 127, 400, 412
კემპბელი, ჯორჯი, 285, 289, 436, 437
კემპი, მარჯერის ნიგნი, 78, 403
კემპიონი, თომასი, 421, 429
კენედი, არტური გ., 403
კერი, ვ. პ., 329, 370, 437, 443, 448, 451
კერნი, ალექსანდრე კ., 416
კერნოდლი, ჯორჯი რ., 421
კეროლი, ლუისი, 266

- კეთერი, ვილა, 312
 კვინტილიანე, 297, 435, 437
 კიდი, თომასი, 91, 263, 292
 კილენი, ა., 445
 კილმერი, ჯოისი, 19
 კინგი, ა. ჰ., 256, 430
 კინგსლი, ჩარლზი, 150
 კინგსმილი, ჰიუ, 107, 408
 კინსლი, ედიტი ე., 408
 კიოლერი, ვოლფგანგი, 427
 კიონიგი, გოსვინი, 413
 კიორნერი, იოსებო, 266, 431
 კიტსი, ჯონი, 32, 86, 106, 108, 112, 125, 127, 158, 180, 230, 361, 363, 385, 408, 411, 420, 426, 445, 451
 კიუვიე, ჯორჯი, ბარონი, 63
 კლაისტი, ჰაინრიხ ვონ, 163, 175, 418
 კლარკი, დევიდ ლი, 451
 კლარკი, ედვინ ლ., 412
 კლემბერი, ფ., 440
 კლემენი, ვოლფგანგი, 307-8, 378, 437, 439, 440, 452
 კლემონს, ჰარი, 431
 კლოდელი, პოლი, 238
 კლოპსტოკი, ფრიდრიხ გოტ-ლიბი, 435
 კლუკჰონი, პაული, 166, 418
 კნიკერბოკერი, ვ. ს., 399
 კოენი, მორის რ., 412
 კოლდუელი, კრისტოფერი, 155, 417
 კოლვინი, სერ სიდნეი, 420
 კოლინგუუდი, რ. გ., 60, 396, 398, 399, 400
 კოლინზი, უილიამი, 182, 358, 380
 კოლინზი, უილკი, 316
 კოლრიჯი, ერნესტ ჰარტლი, 408
 კოლრიჯი, სამუელ ტეილორი, 103, 116, 119, 124, 143, 161-2, 270, 274, 332, 353, 385, 390, 334, 408, 411
 კონგრევი უილიამი, 414
 კონერთი, ჰერმანი, 397
 კონრადი, ჯოზეფი, 312, 397
 კონრადი, ჰედვიგი, 285
 კონ-ბრამსტეტი, ერნსტი, 146, 414
 კორნელი, პიერი, 193
 კორნი, ა. ლ., 424
 კორტჰოუპი, უილიამი, ფ., 367, 450
 კორფი, ჰერმან ავგუსტი, 172, 173, 420
 კრაპე, ალექსანდრე ჰ., 446
 კრეიგი, ჰარდინი, 55, 399, 451
 კრეინი, რონალდი ს., 407, 451
 კრეშო, რიჩარდი, 431
 კრეჩმერი, ერნსტი, 116, 410
 კრიკორიანი, იერვანტ ჰ., 416
 კრისი, ერნსტი, 438
 კროლი, მორისი უ., 427, 431, 432
 კროჩე, ბენედეტო, 17, 118, 178, 179, 189, 268, 329, 357, 379, 395, 397, 412, 420, 421, 443, 452
 კუზანელი, ნიკოლაუსი, 188
 კუპერი, ჯეიმსი ფ., 123
 კურნო, ა. ა., 388
 კურციუსი, ერნსტ რობერტი, 69, 377

ინდექსი

- ლა დრიერი, კრეიგი ჯ., 434, 448
ლაბოკი, პერსი, 219, 326, 328, 423, 442-3,
ლავჯოი, არტური ო., 158-9, 160, 174, 389, 402
ლაიბნიცი, გოტფრიდი, 27, 169
ლანგერ, სიუზან კ., 46, 398, 411
ლანდორი, უოლტერ სევეჯი, 181
ლანცი, ჰენრი, 231, 426, 429
ლარაბი, სტივენ ა., 180, 420, 421
ლე ბოსიუ, რენე, 38, 239
ლეგუა, ემილი, 196, 395, 420, 423, 451
ლევი, ჰანა, 430
ლევინი, თელმა ზ., 416
ლევინი, ჰარი, 144, 413, 443
ლემი, ჩარლზი, 148, 414
ლენგლენდი, უილიამი, 145, 360
ლენიერი, სიდნი, 241
ლერნერი, მაქსი, 446
ლესინგი, გოტჰოლდ ეფრაიმი, 181, 182, 418
ლი, რენსელერ ვ., 421
ლი, სერ სიდნი, 201, 377, 423, 452
ლიდგეიტი, ჯონი, 250
ლივისი, ფრენკ რეიმონდი, 418, 423, 424, 449
ლივისი, ქ. დ., 139, 413
ლიკლიდერი, ალბერტი ჰ., 429
ლილი, ჯონი, 262, 431
ლინდზი, ვეიჩელი, 279
ლინკი, კ. ს., 414
ლინჩი, კ. მ., 415
ლოკი, ჯონი, 128, 161, 328
ლონგინუსი, 259
ლორენი, კლოდი, 180
ლორენცო, მაგნიფიკო, 195
ლოუელი, ჯემისი რ., 309
ლოუისი, ჯონ ლივინგსტონი, 124, 419, 459
ლოურენსი, ვ. ჯ., 406
ლუდვიგი, ოტო, 325-6, 409, 411, 442
ლუისი, კ. ს., 118, 166, 216, 381, 410, 419, 425, 436, 452
ლუისი, სინკლერი, 145, 323
ლუკა, ემილი, 448
ლუკრეციუსი, 48, 169
ლუნაჩარსკი, ანატოლი ვ., 415
ლუტოსლავსკი, ვინსენტი, 90, 406
მაზერუელი, უილიამი, 83
მაზონი, ანდრე, 407
მაიაკოვსკი, ვლადიმირი, 344
მაილსი, ჯოზეფინა, 264, 378, 413, 431, 440
მაისნერი, პოლი, 172-3, 420
მაკართი, დესმონდი, 312, 440
მაკდონალდი, ჰიუ, 79, 404
მაკდონახი, თომასი, 429
მაკელდერი, ბ. რ., ჯუნ., 431
მაკენზი, გორდონი, 413, 440
მაკენზი, კომფტონი, 339
მაკინესი, ვ. დ., 395
მაკლეიში, არჩიბალდი, 46
მაკნისი, ლუისი, 301, 409, 434, 439
მაკოლეი, თომას ბეპინგტონი, 148, 206, 414
მაკორმიკი, ვ. ს., 404

- მაკფერსონი, ჯეიმსი, 93, 407
 მაკქეროუ, რონალდ ბ., 85, 404
 მახალი, იანი, 391, 402, 453
 მალარმე, სტეფანი, 180, 207, 279, 420
 მალოუნი, ედმუნდი, 90, 93, 405, 407
 მანდელბაუმი, მორისი, 395
 მანვერინგი, ელისაბედ ვ., 420
 მანი, თომასი, 33, 178
 მანჰაიმი, კარლი, 153, 416
 მარეტი, რობერტი რ., 417
 მარველი, ენდრიუ, 257-8, 430
 მარკსი, ჯანეტი, 411
 მარლო, კრისტოფერი, 78, 91, 161, 263, 292, 403
 მარსტონი, ჯონი, 92
 მარქსი, კარლი, 59, 114, 132, 135, 149, 150-4, 415, 417
 მასარიკი, ტომამ გარიგა. 94, 407
 მატისი, ანრი, 353
 მაუტნერი, ფრიტცი, 266
 მაშო, გილიომი, 303
 მედიკუსი, ფრიტცი, 422
 მედუოლი, ჰენრი, 78, 403
 მეიე, ანტუანი, 250, 429
 მეიერი, გ. ვ., 107, 408
 მეიერი, თეოდორ ა., 397
 მეიერი, კონრად ფერდინანდი, 86, 172
 მეიერჰოფი, ჰანსი, 32, 397
 მეირი, ჯ., 407
 მეირინკი, გუსტავი, 431
 მეიჩენი, არტური, 280, 435
 მელვილი, ჰერმანი, 177, 239, 319
 მენდილოუ, ა. ა., 32, 397
 მერედიტი, ჯორჯი, 88, 243, 263, 312, 437
 მერეუკოვსკი, დიმიტრი, 163, 418
 მერი, ჯონ მიდლტონი, 273, 306
 მერილი, ედელსტანდ დუ, 402
 მერინგი, ფრანცი, 415
 მერტონი, რობერტ კ., 416
 მიდლტონი, თომასი, 92
 მიზენერი, არტური, 445
 მილტონი, ჯონი, 60, 105, 108, 116, 117, 118, 120, 121, 139, 161, 167, 216, 255, 259, 262, 264, 265, 273, 282-3, 290, 293, 306, 314, 329, 330-1, 336, 356-9, 361, 362, 375, 411, 425, 431, 433, 436, 449, 451
 მიმსი, ედვინი, 446
 მიტსკი, დიმიტრი ს., 284, 436
 მიულერი, გიუნთერი, 381, 397, 446, 452
 მიულერი, ვილჰელმი, 184
 მიულერი, კურტ რიხარდი, 434
 მიუნკერი, ფრანცი, 432
 მიქელანჯელო, ბუონარატი, 169, 186, 421
 მიჩი, სენფორდი ბ., 403
 მოლიერი, 42, 147, 311, 321, 343
 მონგლონი, ანდრე, 167, 414, 419
 მონტენი, მიშელ დე, 32, 161, 166, 267, 451
 მონტესკი, 418
 მოჰასანი, გი დე, 325, 442
 მორგენშტერნი, კრისტიანი, 266, 431-2
 მორი, პოლ ელმერი, 109
 მორიზი, ანდრე, 94, 406
 მორიკე, ედუარდი, 170
 მორისი, ბერტრანი, 447
 მორისი, ჩარლზი, 433

ინდექსი

- მორლი, ჰენრი, 367, 450
მორსბახი. ლორენცი, 428
მოცარტი, ვოლფგანგ ამადეუსი, 185
მუირი, ედვინი, 31, 396
მუკაროვსკი, იანი, 414, 424, 425, 429, 448
მური, ვირჯინია, 108, 408
მური, თომასი, 110
მური, მერიანი, 310
მური, უილბერტ ე., 416
- ნაბოკოვი, ვლადიმერი, 441
ნადლერი, იოსეფი, 72, 403
ნაითსი, ლ. ს., 136, 396, 413, 415, 423
ნაიტი, გ. უილსონი, 306, 361, 440
ნაუმანი, ჰანსი, 64, 400
ნეზერკოტი, ა. ჰ., 411
ნერუდა, პაბლო, 264
ნესი, ფრედერიკი, 426
ნეში, თომასი, 256
ნიბური, რეინჰოლდი, 278, 435
ნიდჰემი, გ. ბ., 414, 442
ნიცშე, ფრიდრიხი, 117, 153, 160, 162, 239, 277, 279, 410, 418, 420, 435
ნოვალისი (ფრიდრიხ ვონ ჰარდენბერგი), 174-5, 418
ნოიმანი, ერნსტი, 422
ნოიმანი, კარლი, 421
ნოლი, ჰერმანი, 169, 266, 419, 431, 436, 439
ნორდენი, ედუარდი, 428
- ოდენი, ვ. ჰ., 114, 338, 343-4, 409, 410
ოდინი, ს., 412
ოვერმეიერი, გრეისი, 413
ოვიდიუსი, 138
ოლიფანტი, ე. ჰ. კ., 406
ოლიფანტი, მარგრეტი, 385
ოლშკი, ლეონარდო, 70, 391, 402, 453
ომონდი, ტ. ს., 240, 428
ორტეგა ი გასეტი, ხოსე, 425
ოსბორნი, ლ. ბ., 436
ოსბორნი, ჯეიმს მარშალი, 403, 404
ოსიანი, 66, 68, 93, 238, 407
ოსტინი, ჯეინი, 85, 116, 145-6, 315, 322
- პალმერი, ჯ., 415
პანოფსკი, ერვინი, 181, 403, 421
პარაცელსუსი ვნ ჰოჰენჰაიმი, 188, 299, 435
პარეტო, ვილფრედო, 153
პაროტი, თომას მარკი, 405
პარტინგტონი, ვილფრედი, 407
პასარუი, ვ., 423
პასკალი, ბლეზი, 85, 160, 162, 406
პასტერნაკი, ბორისი, 435, 444
პატერსონი, ვ. მ., 237, 427

- პატერსონი, უორნერ ფ., 446
 პატისონი, ბრიუსი, 420
 პაუნდი, ებრა, 272, 433
 პეგუი, ჩარლზი, 432
 პეირი, ჰენრი, 402, 449, 453
 პეიტერი, უოლტერი, 14, 263, 353, 368
 პენილო, მ. ტ. ლ., 438
 პეპერი, ს. კ., 447, 448
 პეპველმანი, დანიელ ადამი, 215
 პერი, ალბერტი, 413
 პერი, ზლისი, 428
 პერსი, თომასი, 83
 პერსივალი, მ. ო., 434
 პეტერსენი, იულიუსი, 388, 452
 პეტრარკა, ფრანჩესკო, 138
 პეტში, რობერტი, 401, 441
 პილი, ჯორჯი, 91, 263
 პინდარე, 137, 263, 380
 პინდერი, ვილჰელმი, 452
 პირსონი, ნორმან ჰ., 443
 პლავტე, 321
 პლატონი, 32, 36, 44, 49, 90, 159, 161, 162, 165, 169, 187, 221, 310, 331, 364, 399, 406, 421, 435, 444
 პლუხანოვი, გიორგი, 142, 414
 პლოტინი, 163, 203
 პო, ედგარ ალანი, 37, 66, 116, 117, 118, 122, 190, 193, 232, 273, 306, 322, 324, 330, 328, 449
 პოლარდი, ა. ვ., 84, 85, 94, 405
 პოლარდი, გრეჰემი, 94, 407
 პოლივკა, ჯირი, 401
 პოლოკი, თომას კლარკი, 26, 396
 პოლტი, ჯორჯი, 441
 პონგსი, ჰერმანი, 297, 300, 301, 436, 438, 439
 პოტერი, სტივენნი, 395
 პოტლი, ფრედერიკ ა., 56, 400, 403, 449
 პოუპი, ალექსანდრე, 13, 54, 57, 60, 66, 79, 83, 105, 112, 139, 161, 165, 232, 233, 242, 265, 289, 290, 306, 360, 361, 363, 404-5, 423, 426, 437
 პოუპი, ჯონ ს., 428
 პრაიორი, მეთიუ, 362
 პრაისი, ჰერევარდ ტ., 405
 პრაცი, მარო, 166, 304, 321, 419, 439, 442, 449
 პრესკოტი, ფრედერიკ ჰ., 411
 პრუსტი, მარსელი, 112, 120, 126, 128, 146, 182, 266, 343, 360
 პულე, ჯორჯი, 396
 პული, თომასი, 408
 პუტენჰამი, ჯორჯი, 424
 პუშკინი, ალექსანდრე, 135, 163, 238, 253, 264, 413, 418, 430
 უიდი, ანდრე, 325
 უილსონი, ეტიენი, 162, 417
 უირმუნსკი, ვიქტორი, 233, 426, 429, 452
 უიუსერანი, ჟან ჟაკი, 368
 უოდელი, ეტიენი, 346, 373
 უოლი, ანდრე, 344, 446, 452
 რაბლე, ფრანსუა, 162, 256, 266-7, 430, 432
 რაგლანი, ფიტსროი რიჩარდ სომერსეტი, ლორდი, 435
 რავი, ფილიპი, 442

ინდექსი

- რაილო, ეინო, 445
რანკე, ლეოპოლდი, 370
რანკი, ოტო, 112
რაჟო, გასტონი, 414
რასინი, ჯინი, 116, 193, 320, 343, 346, 373
რედკლიფი, ენი, 315, 322
რეინოლდსი, ჯორჯი ჯ., 421
რემბო, არტური, 235, 287
რემბრანტი, ვან რინი, 196
რემი, ვალტერი, 166, 418
რენსომი, ჯონ კროუ, 41, 234, 426, 445
რესკინი, ჯონი, 167, 237, 239, 297
რეჩფორდი, ფენი, 407
რიბო, თეოდულ არმანი, 117-8, 410, 411
რიდი, ა. ვ., 403
რიდი, ლ. ა., 356-8, 449
რიდი, სერ ჰერბერტი, 424
რივი, კლარა, 315, 440
რიკერტი, ჰაინრიხი, 17, 395
რიკვორდი, კ. ჰ., 432
რილი, ალოისი, 33, 397
რიჩარდსი, ივორ არმსტრონგი, 16, 202, 212, 213, 234, 272, 280, 284-5, 363, 395, 424, 433, 436, 437
რიჩარდსონი, დოროთი, 450
რიჩარდსონი, სამუელი, 168
რიჩარდსონი, ჩარლზი ფ., 426
რიჩი, სემორი, 403
რიხტერი, ჟან-პოლი, 175, 325
რო, ფ. ს., 450
რობაკი, ა. ა., 410
რობერტი, კარლი, 421
რობერტსონი, ჯეიმს მაკკინონი, 91, 263, 405, 406, 431
რობინსონი, ფ. ნ., 80
როზანოვი, ვასილი, 163, 418
როზენბლატი, ლუი, 414
რომენი, ჟიული, 266, 432
როსა, სალვატორე, 180
როსენბერგი, ჰაროლდი, 439
როსეტი, დანტე გაბრიელი, 186
რუბენსი, პიტერ პაული, 169, 196
რუგოფი, მილტონი, 302
რუდლერი, გუსტავი, 94
რუსუ, ლივიუ, 118, 410
რუტი, რობერტ კილბერნი, 404
რუცი, ოტმარი, 236, 427
საზერლენდი, ჯეიმსი, 405
საიმონდსი, ჯონ ადინგტონი, 14, 373, 382, 402
საიმონსი, არტური, 14, 382
საკულინი, პ. ნ., 135, 413
სამერსი, მონტეგი, 445
სანდერსი, ჩონსი, 94
სანდი, ჟორჟი, 177
სარანი, ფრანცი, 243, 246, 429
სარსი, ფრანცისკი, 445
სარტრე, ჟან-პოლი, 433
საუთი, რობერტი, 233
საქსლი, ფრიცი, 181, 421
სევი, მორისი, 360
სევიჯი, რიჩარდი, 303
სეკელი, დიტრიხი, 427
სელვერი, პოლი, 407
სელინკური, ერნესტ დე, 87
სენეანი, ლაზარე, 256, 430
სენკევიჩი, ჰენრიკი, 144
სენტ-ბევი, ავგუსტი, 53, 368

- სენტსბერი, ჯორჯი, 237, 240, 259, 368, 378, 427, 428, 431, 450, 452
 სერ თომას მორი, 84, 405
 სერვანტესი, მიგელ დე საავედრა, 67
 სეშანი, ლუი, 421
 სვედენბორგი, ემანუელი, 434
 სვინბორნი, ალჟერნონი, 88, 162
 სვიფტი, ჯონათანი, 138, 279, 322, 413, 445
 სიდნი, სერ ფილიპი, 167, 250, 289, 292
 სივერსი, ედუარდი, 236, 243, 427
 სილვესტერი, ჯოშუა, 290
 სილცი, უოლტერი, 409
 სისმონდი, ჟან-ჩარლზ-ლეონარდ სიმონ დე, 69, 401
 სისონი, კ. ჯ., 408, 440 სორა, დენისი, 358
 სიუელი, არტური, 442
 სკალიგერი, იულიუს კეისარი, 333
 სკარდი, სიგმუნდი, 419
 სკელტონი, ჯონი, 250, 256, 361
 სკიტი, უ. უ., 93, 407
 სკოტი, სერ უოლტერი, 68, 83, 121, 123, 139, 144, 315, 317, 319, 321, 344, 441
 სკოტი, ჯეფრი, 403
 სკრიპჩერი, ე. ვ., 244
 სმარტი, კრისტოფერი, 78, 253, 292, 403
 სმარტი, ჯ. ს., 407
 სმირნოვი, ა. ა., 152, 415
 სმიტი, ადამი, 24
 სმიტი, ლოგენ პერსელი, 357
 სმიტი, ჯეიმსი ჰ., 412
 სმიტი, ჰორაციო, 412
 სმოლეტი, ტობიასი, 145, 322
 სოკრატე, 164, 277, 279
 სორელი, ჯორჯი, 128, 278, 435
 სოროკინი, პიტირიმი, 154, 396, 416, 423
 სოსიური, ფერდინანდ დე, 220
 სოფოკლე, 46, 356, 398
 სპარგო, ჯონ ვებსტერი, 403
 სპენსერი, ედმუნდი, 161, 180, 190, 196, 250, 262, 282, 290, 293, 319, 331, 361, 375, 404, 420
 სპენსერი, თეოდორე, 166, 431
 სპენსერი, ჰერბერტი, 79
 სპერბერი, ჰანსი, 431
 სპერჯენი, ქეროლაინი, 104, 304, 305, 306, 439
 სპინგარნი, ჯ. ე., 50, 399, 424, 444
 სპინოზა, ბარუხი, 162, 163, 169, 188, 355
 სპირი, მ. ე., 339
 სპრანგერი, ედუარდი, 410
 სტაინი, ჰერტრუდა, 60, 239
 სტანისლავსკი, კონსტანტინ ს., 445
 სტედი, უ. ფ., 403
 სტეინბეკი, ჯონი, 146
 სტეისი, უ. ტ., 41, 398, 399
 სტენდალი, 107, 128, 169, 408, 412
 სტერნი, ლორენსი, 73, 128, 161, 207, 325, 328, 376
 სტივენნი, ლესლი, 367, 450
 სტივენსი, ჯორჯი, 405
 სტივენსონი, რ. ლ., 88
 სტილი, ჯოშუა, 236, 427
 სტიუარტი, ჯ. ა., 435
 სტიუარტი, ჯორჯ რიპლი, 246,

ინდექსი

428, 429

სტოლი, ედგარ ელმერი, 55, 148, 305, 396, 400, 408, 412, 414, 415, 423, 449

სტოუ, ჰარიეტ ბიჩერი, 143, 145

სუგდენი, ჰერბერტ ნ., 431

სურეი, ჰენრი ჰოვარდი, 426

ტანენბაუმი, სამუელ ა., 404, 405

ტეგარტი, ფ. ჯ., 372, 451

ტეილორი, ჯერემი, 239

ტეილორი, ჯორჯ ს., 451

ტეიტი, ალენი, 360-1, 400, 449

ტენი, იპოლიტე, 133, 148, 149, 368

ტენისონი, ალფრედი, ლორდი, 162, 234, 257, 361, 430

ტერენციუსი, 321

ტერი, ელენი, 108

ტვენი, მარკი, 120

ტიბოდე, ალბერი, 180, 327, 411, 420, 442, 443, 445

ტიკი, ლუდვიგი, 118, 180, 183, 325

ტილიარდი, აელფრიდა, 411

ტილიარდი, ე. მ., 216, 425

ტილოტსონი, ჯეფრი, 265, 423, 430, 431

ტინკერი, ჩონსი ბრიუსტერი, 408, 413

ტირვიტი, თომასი, 90, 93, 407

ტიტერი, ლუი, 257, 258, 425, 430

ტიციანი (ტიციანო ვენელი), 191, 196

ტოინზი, არნოლდი, 372, 374

ტოლნეი, ჩარლზ დე, 188, 421

ტოლსტოი, ლევი, 33, 118, 135, 146, 163, 264, 359, 418

ტომარსი, ადოლფ სიგფრიდი, 131

ტომაშევსკი, ბორისი, 238, 428

ტომპსონი, ე. ნ. ს., 405, 406, 439

ტომპსონი, სერ ე. მ., 413

ტომპსონი, ფრენსისი, 437

ტომსონი, უილიამი, 271, 428

ტომსონი, ჯეიმსი, 161, 167, 265, 303, 336

ტომსონი, ჯორჯი, 155, 425, 439

ტონი, ლუისი, 269

ტოსკანინი, არტურო, 210

ტრარი, პიერი, 167, 419

ტრაჰერნი, თომასი, 108, 303, 439

ტრილინგი, ლიონელი, 409

ტროლოპი, ერტონი, 85, 116, 145, 312, 313, 315

ტროლტში, ერნსტი, 55, 399, 425

ტუვი, როზმონდი, 56

ტუპინი, რენე, 434

ტურგენევი, ივანი, 135, 145, 146, 239

ტურნერი, სირილი, 92, 437

უაიზი, ტ. ჯ., 94, 407

უაითი, ჰ. ო., 451

უაილდი, ოსკარი, 44, 391, 411

უატსი, ისაკი, 289

უდიატი, პიერი, 425

უეიდი, გლედის ი., 303, 439

უელეკი, ალბერტი, 409, 426

უელეკი, რენე, 401, 402, 418, 421, 422, 445, 450

- უელერი, ედმუნდი, 361
 უელსი, ჰ. ჯ., 145, 437
 უელსი, ჰენრი, ვ., 291-3, 296, 307, 343
 უიკსტიდი, ჯ. ჰ., 275, 434
 უილდი, ჰენრი სესილი, 426, 430, 431
 უილკოკი, გლედის დოიჯი, 435
 უილრაიტი, ფილიპი, 280, 466
 უილსონი, ედმუნდი, 409
 უილსონი, რომერი, 408
 უილსონი, ქეთრინ მ., 427
 უილსონი, ჯ. დოვერი, 84, 85, 405
 უილსონი, ჰაროლდ ს., 452
 უიმსატი, უილიამ კურცი, 395, 397, 426, 427, 428, 431
 უინდი, ედგარი, 421
 უირთი, ლ., 418
 უისტლერი, ჯეიმს აბოტ მაკნილი, 44, 183
 უიტმენი, უოლტი, 82, 284, 405, 436
 უიტმორი, კ. ე., 443
 უიჩერლი, უილიამი, 414
 ულმანი, ს. დე, 409
 ულრიცი, ჰერმანი, 157, 417
 უნგერი, რუდოლფი, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 418, 419
 უოკერი, ელისი, 435
 უოლტონი, ისააკი, 303
 უოლში, დოროთი, 398, 448
 უორდსუორთი, უილიამი, 58, 86, 87, 106, 107, 120, 162, 171, 264, 397, 408, 444
 უორენი, ოსტინი, 399, 431
 უორენი, რობერტ, პენი, 363
 უორინგერი, ვილჰელმი, 298, 438
 უორტონი, ტომასი, 93, 145, 367, 407, 414, 450, 451
 უოტს-დანტონი, თეოდორი, 353
 უტერი, რ. პ., 411, 414, 442
 ფარელი, ჯეიმსი ტ., 145
 ფარქუჰარი, ჯორჯი, 415
 ფეარჩაილდი, ჰოქსი ნ., 186, 419
 ფენოლოზა, ერნესტი, 207, 424
 ფერგიუსონი, ფრენცისი, 442
 ფერნანდესი, რამონი, 107, 327, 408, 442
 ფიდლერი, კონრადი, 33, 192, 397
 ფილდინგი, ჰენრი, 145, 319, 322
 ფილიპი, შარლ-ლუი, 266, 432
 ფირთი, სერ ჩარლზი, 413
 ფორსტერი, ჯონი, 441
 ფიშერი, ოტოკარი, 409
 ფიშერი, ფრიდრიხ თეოდორი, 33
 ფიჩინო, მარსილიო, 164
 ფიხტე, იოჰან გოტლიბი, 163, 168, 174-5
 ფლეტჩერი, ჯონი, 55, 92, 305, 406
 ფლი, ფრედერიკ გარტი, 405
 ფლობერი, გუსტავი, 121, 125, 316, 325, 411, 442
 ფოიერა, ალბერტი, 126
 ფოიერბახი, ლუდვიგი, 162
 ფოლეტი, უილსონი, 440
 ფოლკნერი, უილიამი, 129, 144, 318
 ფორესტი, ლ. კ. ტ., 412
 ფორმანი, ბაქსტონი ჰ., 407,

ინდექსი

408, 411

ფორსტერი, ედვარდ მორგანი, 43, 398

ფორსტერი, ნორმანი, 398, 447

ფოსლერი, კარლი, 253, 261, 430, 438

ფრანკი, ვალდო, 413

ფრანკი, ჯოზეფი, 31, 313, 438, 440

ფრანცი, ვილჰელმი, 430

ფრეიზერი, გ. მ., 407

ფრენკელი, ედუარდი, 429

ფრიდმენი, არტური, 405

ფრიდმენი, მელვინი, 443

ფრიმენი, ჯოსეფი, 413

ფრიშაისენ-კიოლერი, მაქსი, 419

ფროიდი, ზიგმუნდი, 112-4, 128, 153, 162, 281, 412

ფრომი, ერიხი, 114, 409

ფროსტი, რობერტი, 276, 435

ფურნივალი, ფრედერიკი ჯ., 405

ქვორელზი, ფრენსისი, 283

ქსენოპოლი, 17, 395

ქუენტინი, დომ პენრი, 81

ქუილერ-კაუჩი, სერ არტური, 405

შაპირო, კარლი, 412

შატობრიანი, ფრანსუა-რენე, 167, 182, 239

შაფცბერი, ენტონი ეშლი კუ-პერი, ლორდი, 161

შეკსტოუნი, უილიამი, 338

შელერი, მაქსი, 153, 416

შელი, პერსი ბიში, 45, 87, 116, 135, 162, 165, 171, 275, 338, 358, 361, 385, 434, 445, 451

შელინგი, ფ. ვ., 159, 161, 163, 169, 171, 174, 194

შენიე, ანდრე, 446

შეპარდი, უილიამ პ., 81

შერიდანი, რიჩარდ ბ., 73

შესტოვი, ლეო, 163, 418

შექსპირი, 18, 31, 32, 41, 43, 45,

58, 60, 66, 67, 84, 85, 87, 89-90,

91, 93, 104, 105, 107, 108, 113,

117, 118, 125, 136, 140, 145, 147,

150, 151, 152, 157, 161, 163, 164,

184, 193, 214, 256, 259, 273, 281,

294, 296, 304, 305, 306, 307, 308,

322, 328, 343, 345, 354, 356, 361,

362, 378, 381, 396, 398, 399, 400,

403, 405, 406, 407, 408, 412, 413,

414, 415, 417, 420, 422, 426, 430,

431, 439, 440, 442, 445, 449, 451,

452

შიკი, იოსები, 400

შილერი, ფრიდრიხი, 66, 120,

121, 163, 169, 194, 420

შილსი, ზ., 416

შიპლი, ჯ. ტ., 452

შირლი, ჯემსი, 282

შკლოვსკი, ვიქტორი, 343, 353,

424

შლაუხი, მარგარეტი, 401

შლეგელი, ავგუსტ ვილჰელმი,

69, 91, 172, 174, 194, 332, 391,

401, 406, 426

შლეგელი, ფრიდრიხი, 69, 172,

- 175, 194, 391, 401
 შნაიდერი, ელიზაბეთი, 119, 411
 შნაიდერი, ვილჰელმი, 260, 431
 შნიცლერი, არტური, 266, 431
 შო, თომასი, 452
 შო, ჯორჯ ბერნარდი, 162
 შოეფლერი, ჰერბერტი, 413
 შოლოხოვი, მიხეილი, 146
 შოპენჰაუერი, არტური, 370
 შორერი, მარკი, 413, 434, 440
 შპიტცერი, ლეო, 160, 266-7, 396, 417, 430, 431, 432
 შრამი, უილბურ ლ., 244, 428
 შტაიგერი, ემილი, 397
 შტაინთალი, ჰ., 402
 შტარკენბურგი, ჰანსი, 415
 შტაუფერი, დონალდი, 428
 შტაფვერი, პ., 414
 შტეფანსკი, გეორგი, 172, 420
 შტრაუსი, დავიდ ფრიდრიხი, 162
 შტრიხი, ფრიტცი, 193-4, 422, 432, 435
 შტუმპფი, კარლი, 235, 425
 შუბერტი, ფრანცი, 169, 184
 შუკინგი, ლევი ლ., 143, 396, 414, 423
 შუმანი, დეტლევი ვ., 453
 შუმანი, რობერტი, 184
 შუტსე, მარტინი, 410
 ჩეიზი, რიჩარდი, 410
 ჩემბერსი, ედმუნდ კ., 405
 ჩემბერსი, რ. ვ., 404, 405
 ჩემბერსი, ფ. პ., 449
 ჩენდლერი, ალბერტ რ., 411
 ჩემპანი, რ. ვ., 405
 ჩერნი, ჰაროლდი, 400
 ჩერჩი, მარგარეტი, 424
 ჩერჩილი, ჩარლზი, 362
 ჩესტერფილდი, ლორდი (ფილიპ დორმერ სტენჰოუფი), 139
 ჩეტერტონი, თომასი, 93, 94, 407
 ჩეხოვი, ანტონი, 135, 146, 316, 340, 345
 ჩოსერი, ჯეფრი, 58, 62, 80, 90, 145, 250, 263, 361, 404, 429
 ცელტესი, კონრადი, 93
 ციმერმანი, რობერტი, 192
 ცისარუი, ჰერბერტი, 172, 174, 420
 ციცერონი, 32, 259
 ჯაკობი, ჯ., 410
 ჯაკობსონი, რომანი, 401, 402, 407, 429, 435, 444
 ჯეიმს I, შოტლანდიის მეფე, 138
 ჯეიმსი, უილიამი, 442
 ჯეიმსი, ჰენრი, 33, 121, 124, 219,
- ჩაილდი, ფრენსისი, 83
 ჩალმერსი, ჯორჯი, 93, 407
 ჩარტერი, ევანი, 450
 ჩედვიკი, ნორა კ., 411, 453
 ჩედვიკი, პ. მ., 453

ინდექსი

- 263, 275, 411, 434, 442
ჯენკინსონი, ჰილარი, 404
ჯექსონი, ტ. ა., 414
ჯონსონი, ფ. რ., 404
ჯოისი, ჯეიმსი, 69, 73, 129, 162, 239, 399, 400, 412, 414, 415, 449
ჯონსონი, ბენი, 125, 136, 145, 256, 259, 262, 380, 421, 429
ჯონსონი, სამუელი, 20, 41, 42, 79, 84, 120, 138, 168, 239, 303, 310, 319, 321, 335, 343, 355, 377, 411, 419, 427, 428, 439
- ჰავენსი, რეიმონდ დ., 451
ჰაინე, ჰაინრიხი, 184, 409
ჰალამი, ჰენრი, 69, 401
ჰალსი, ფრანსი, 169
ჰამონდი, ჯეიმსი, 338
ჰარაჟტი, ზოლტანი, 407
ჰარბაგე, ალფრედი ა., 140, 413
ჰარდი, რიჩარდი, 422
ჰარდი, ტომასი, 162, 312, 316, 323
ჰარდინგი, მ. ესთერი., 410
ჰარდისი, ჯეიმსი, 89, 406
ჰარვი, გებრიელი, 250
ჰარისი, ფრენკი, 104, 408
ჰარისონი, ჯ. ე., 416-7
ჰარსდიორფერი, გეორგ ფილიპი, 426
ჰარტი, დევიდი, 162
ჰარტმანი, ედუარდ ფონ, 33
ჰასელდენი, რ. ბ., 404
ჰასელტინი, ჯ., 404
ჰასტინგსი, ჯეიმსი, 425
ჰატსფელდი, ჰელმუტი, 411
ჰაუსმენი, ა. ე., 212
- ჰაქსლი, ალდო, 325
ჰაქსლი, თომას ჰენრი, 25
ჰებელი, ფრიდრიხი, 163
ჰეგელი, გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხი, 33, 38, 101, 104, 133, 149, 151, 159, 163, 169, 170, 171, 172, 418
ჰეზლიტი, უილიამი, 104
ჰეიფუდი, თომასი, 18
ჰეილი, ბერნარდ კ., 398, 450
ჰემინგუეი, ერნესტი, 121, 144, 326, 333, 411
ჰენდელი, ფრედერიკი, 208
ჰენეკინი, ემილი, 414
ჰენკინსი, თომასი, 334
ჰენრი, ო., 340
ჰერაკლიტე, 169
ჰერბერტი, ჯორჯი, 207
ჰერდერი, იოჰან გოტფრიდი, 418
ჰერედა, ხოსე-მარია დე, 181
ჰესიოდე, 36
ჰეხტი, ჰანსი, 428
ჰილდებრანდი, ადოლფი ვონ, 33, 192, 397
ჰინეზერგი, პოლი, 419
ჰიუგო, ვიქტორი, 180, 289
ჰიუსი, ჯონი, 422
ჰობსი, თომასი, 169, 252, 332, 336
ჰოვარდი, ვ. გ., 421
ჰოთორნი, ნათანიელი, 315, 316, 320
ჰოლდერლინი, ფრიდრიხი, 163, 427
ჰოლი, ვერნონი, 446
ჰოლცი, არნო, 207
ჰომეროსი, 32, 38, 67, 69, 139, 225, 239, 265, 285, 286, 331, 333,

344, 354, 362, 370, 398, 421, 431,
436

ჰოპკინსი, ჯერარდ მენლი, 162,
230, 255, 262, 265, 355, 400, 431

ჰოპფი, ჰ., 414

ჰორაციუსი, 37, 38, 42, 138, 182,
331, 336, 347, 377, 380, 397

ჰორნბოსტელი, ე. მ., 427

ჰორნი, კარენი, 43, 114, 398, 409

ჰორნსტაინი, ლილიანი ჰ., 304,
439

ჰოსკინსი, ჯონი, 288, 436

ჰოტსონი, ლესლი, 78, 79, 403

ჰოტინგერი, მ. დ., 422

ჰოუელსი, უილიამ დინი, 145,
146, 311, 327

ჰოუსი, სტივენი, 250

ჰოფმანი, ე. თ. ა., 118, 175, 323

ჰოფმანი, ფრედერიკი ჯ., 12

ჰროსვიტა განდერმაიმიდან, 93,
407

ჰუკი, ს. ჰ., 435

ჰულმე, ტ. ე., 435, 438

ჰუსერლი, ედმუნდი, 219, 425

ჰუსლერი, ანდრეასი, 402

ჰუსტვეტი, ზიგურდი ბ., 405