

ივ.ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი  
გერმანული ფილოლოგიის დეპარტამენტი

ლევან ცაგარელი

არნო შმიტის გვიანდელი პროზა  
– როგორც მეტაფიქცია

დისერტაცია ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის ფილოსოფიის დოქტორის  
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფ. დოქტ. დალი ფანჯიკიძე



თბილისი

2008 წ.

ქვეყნის ირაქის

## წინათქმა

მოცემული ნაშრომი გახლავთ მრავალწლიანი კვლევა-ძიების შედეგი. ყველაფერი დაიწყო 2001 წ. ქ. ჰამბურგის უნივერსიტეტში სასწავლო მივლინების დროს. სწორედ იქ შევიტყვე პირველად რამდენიმე ისეთი მწერლის არსებობის შესახებ, რომელთა სახელებიც ქართული დასავლეთმცოდნეობისთვის დღემდე უცნობი რჩება. მათ შორის იყო არხო შმიტიც, მწერალი, რომელმაც თავისი სრულიად არაორდინარული მხატვრული ენითა და პოეტიკით იმთავითვე მიიპყრო ჩემი ყურადღება. ჰამბურგშივე გავიცანი თხრობის თეორიის ძირითად პრინციპებს, რამაც შემდგომ თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურის თეორიაში ჩამოყალიბებული მრავალი მეთოდის საფუძვლიანი შესწავლისკენ მიბიძგა. ყოველივე ამან წარუშლელი კვალი დატოვა ჩემი – როგორც გერმანისტისა და ლიტერატურათმცოდნის სამუშაო სტილისა და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე, რაშიც არაერთ პიროვნებასა თუ ორგანიზაციას მიუძღვის წვლილი.

პირველ ყოვლისა მადლობა მინდა გადავუხადო ჩემს ხელმძღვანელს – ქ-ნ პროფ. დოქტ. დალი ფანჯიკიძეს, რომელიც წლების განმავლობაში მოთმინებით ეკიდებოდა ყველა ჩემს ინოვაციურ სამეცნიერო პროექტს. სწორედ ქალბატონ დალისთან დავეუფლე მეცნიერული წერის ტექნიკას, სამეცნიერო ნაშრომის აგების წესებსა და კიდევ სხვა მრავალ აუცილებელ დეტალს, რომელთა გარეშეც სრულიად წარმოუდგენელია მეცნიერების რომელიმე დარგში მოღვაწეობა. ამავე დროს, ფასდაუდებელია ქალბატონი დალის დამსახურება ნარატოლოგიური ტერმინების თარგმნის საქმეში. ამ მიმე ამოცანას მისი დახმარების გარეშე თავს ვერაფრით ვერ გავართმევდი.

მადლიერება მინდა გამოვთქვა ჩემი გერმანელი ხელმძღვანელის – ბ-ნ პროფ. დოქტ. ჰანს-ჰარალდ მიულერის (ჰამბურგის უნივერსიტეტი) მიმართაც, რომელმაც მაზიარა თანამედროვე ლიტერატურის თეორიას და ამდენად, გარკვეული გავლენა მოახდინა მოცემული ნაშრომის მეთოდოლოგიის შერჩევაზე. ცხადია, ჩემი და ბატონი მიულერის ნაცნობობა ვერ შედგებოდა, რომ არა გერმანული აკადემიური გაცვლის სამსახურის (DAAD) ფინანსური მხარდაჭერა, რისთვისაც ამ ორგანიზაციის უზომოდ მადლიერი ვარ.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო მოცემული ნაშრომის, კერძოდ კი მისი თეორიული ნაწილის შექმნისთვის ჩემი სამეცნიერო მივლინება შვედეთში. სწორედ სტოკჰოლმის უნივერსიტეტში, ბ-ნ პროფ. დოქტ. იორან როსჰოლმის სემინარზე გავეცანი ფიქციურობის თეორიას, რისთვისაც მადლიერებით მინდა მოვიხსენიო თავად ბატონი როსჰოლმი და შვედური ინსტიტუტი (SI).

დასასრულ მინდა მადლობა გადაუხადო ყველა იმ პიროვნებას, რომლებსაც გარკვეული დამსახურება მიუძღვით მოცემული სადისერტაციო პროექტის განხორციელებაში, მათ შორის ქ-ნ პროფ. დოქტ. ბეტინა კლაუზენს (ჰამბურგის უნივერსიტეტი), რომლის სემინარებმაც მკაფიო წარმოდგენა შემიქმნა არნო შმიტის ადრეული შემოქმედების პოეტოლოგიური სპეციფიკის შესახებ; ბ-ნ პროფ. დოქტ. სვენ ჰაკონ-როსელს (ვენის უნივერსიტეტი) გაწეული რეკომენდაციისთვის.

## **Danksagung**

Die vorliegende Arbeit ist Ergebnis einer langjährigen Forschungstätigkeit. Alles hat 2001 während eines Studienaufenthalts in Hamburg angefangen. Eben dort habe ich zum ersten Mal von den Schriftstellern erfahren, deren Namen nicht einmal für die heutige georgische Germanistik geläufig geworden sind. Unter diesen war auch Arno Schmidt, der Schriftsteller, der mich von vornherein mit einem außerordentlichen Sprachstil und einer eigenartigen Poetologie fasziniert hat. Ferner habe ich in Hamburg die grundlegenden Prinzipien der Erzähltheorie kennen gelernt, was mich zu einem eingehenderen Studium der modernen Literaturtheorie gefordert hat. All dies hat einen enormen Einfluss auf die Entwicklung meiner wissenschaftlichen Arbeits- und Denkweise ausgeübt.

An der Stelle möchte ich mich bei all den Personen sowie Förderungsorganisationen bedanken, die in dieser Entwicklung eine Rolle gespielt haben. Als erstes möchte ich einen herzlichen Dank meiner Doktormutter – Frau Prof. Dr. Dali Pandshikidse aussprechen, die jahrelang meine wissenschaftlichen Projekte betreut und meinen Drang nach der Innovation geduldig akzeptiert hat.

Einen Dank schulde ich meinem deutschen Betreuer – Herrn Prof. Dr. Hans-Harald Müller (Universität Hamburg), der mich mit der modernen Literaturtheorie vertraut gemacht und insofern die Wahl der methodischen Herangehensweise für diese Dissertation maßgeblich bestimmt hat. Ganz besonders bedanke ich mich beim DAAD, der mir bereits zweimal ermöglicht hat, an der Hamburger Universität meine Studien durchzuführen.

Schließlich seien diejenigen Personen erwähnt, denen ich in ein oder anderer Weise das Zustandekommen dieses Forschungsprojekts verdanke: Frau Dr. Bettina Clausen (Universität Hamburg) für die Erkenntnisse, die ich in ihrem Seminar zum Frühwerk Arno Schmidts (SS 2006) gewonnen habe; und Frau Barbara Wattendorf (DAAD) für die kritischen Anmerkungen bei der Vorbereitung des Exposees.

## **Förord**

Den föreliggande avhandlingar är en följd av ett mångårigt forskningsarbete, som har börjat 2001 vid Hamburgs universitet. Där har jag för första gången hört Arno Schmidts namn samt lärt känna narratologin, vilken som har enormt påverkat hela mitt forsknings- och tillvägagångssätt. Inte mindre viktigt för projektets fullbordan har varit mitt uppehåll i Sverige 2005. I detta sammanhang skulle jag vilja tacka Svenska Institutet, som har möjliggjort för mig att bedriva mina studier vid Stockholms universitet. Min tacksamhet är särskilt stor till Dr. Göran Rossholm (Stockholms universitet) för hans beredskap att handleda mig. Min avhandlings teoretiska del hade inte kunnat skrivas utan kännedom om fikcionalitetsteorin, som jag fick i hans kurs. Ett tack är jag skyldig Dr. Sven Hakon Rossel (Universität Wien) för en vänlig rekommendation. Jag tackar också mina lärare i Svenska: Dr. Christina Svensson (Universität Hamburg), Mag. Imbi Sooman (Universität Wien) och Tamar Maisuradze (Universitet för språk och kultur, Tbilisi).

## შინაარსი

შესავალი	1
<i>საკითხის ისტორიისათვის (3)</i>	
<i>მეთოდოლოგია (7)</i>	
ნაწილი პირველი. ფიქციურობა და მეტაფიქციურობა	11
1.1. ფიქციურობა – როგორც სათხრობი აქტის დევიაცია	11
1.2. ლიტერატურული ნიშანი და მისი სემიოტიკური მახასიათებლები	22
1.3. ფიქციურობის სიგნალები	33
1.3.1. ფიქციურობის გარეტექსტობრივი სიგნალები	34
1.3.2. ფიქციურობის შიდატექსტობრივი სიგნალები	43
1.3.2.1. ფიქციურობის ნარატიულ-ლოგიკური სიგნალები	44
<i>არასანდო თხრობა როგორც ფიქციურობის სიგნალი (45)</i>	
<i>ავტორეფლექსიური თხრობა როგორც ფიქციურობის სიგნალი (51)</i>	
1.3.2.2. ფიქციურობის კონვენციური სიგნალები	53
1.3.2.3. ფიქციურობის დიეგეტური სიგნალები	56
<i>ფანტასტიკური ელემენტი როგორც ფიქციურობის სიგნალი (56)</i>	
<i>ფინალური მოტივაცია როგორც ფიქციურობის სიგნალი (71)</i>	
1.3.3. ფიქციურობის ინტერტექსტობრივი სიგნალები	74
1.4. მეტაფიქციურობა – როგორც სემიოტიკური ფენომენი	87
1.4.1. მეტაფიქცია და პოსტმოდერნიზმი	87
1.4.2. მეტაფიქციურობის ზოგადი მახასიათებლები	91
1.4.3. მეტაფიქციის სემიოტიკური სტრუქტურა	93
ნაწილი მეორე. არნო შმიტი – ცხოვრება და შემოქმედება	98
2.1. არნო შმიტი – ბიოგრაფიული ნარკვევი	98
2.2. არნო შმიტის შემოქმედებითი გზა	111
2.2.1 პირველი ლიტერატურული ცდები (1937-1943 წწ.)	111
<i>“კუნძული” (111), “მწერალთა საუბრები ელიზიუმში” (112), “ახალგაზრდა ბატონი ზიბოლდი” (113), “სახლი პოლექსკავასეზე” (114), “ბატონი ფონ</i>	

როზენროთის სახლი” (114), “უცხოები” (115), “ფაროსი ანუ მგოსანთა ძლევა მოსილეების შესახებ” (116)	
<b>2.2.2 ადრეული შემოქმედება (1949-1958 წწ.)</b>	<b>118</b>
“ლევიათანი, ანუ საუკეთესო სამყაროთავანი” (119), “ენთიმეზისი, ანუ რ.მ.თ.ყ.” (120), “გადირი, ანუ შეიცან თავი შენი” (122), “ალექსანდრე, ანუ რა არის ჭეშმარიტება” (123), “კოზმასი, ანუ ჩრდილოეთის მთის შესახებ” (124), “ჯადოსნური ფუთა” (125), “მასენბახი” (125), “ბრანდის მდელი” (127), “შავი სარკეები” (129), “გადასახლებულნი” (130), “ფაენის ცხოვრებიდან” (132), “ტბიანი ლანდშაფტი პოკაჰონტასთან ერთად” (133), “ქვის გული, ისტორიული რომანი 1954 წლიდან” (134), “თინა, ანუ უკვდავების შესახებ” (136), “გოეთე და ერთ-ერთი მისი თავყანისმცემელი” (138), “სწავლულთა რესპუბლიკა” (139), “ღია-ნა-ზორე: საუბრები ბიბლიოთეკაში” (142), “ბელფეგორი: ცნობები წიგნებისა და ადამიანების შესახებ” (142), “სულის რაინდები” (142), “ფუკე და მისი ზოგიერთი თანამედროვე” (143)	
<b>2.2.3 გვიანდელი შემოქმედება (1958-1979 წწ.)</b>	<b>143</b>
“მეგრეული სოფელი, ანუ კრიზისების ზღვა” (143), “სიტარა, ანუ გზა იქითკენ” (147) “პროხები ნახევრად ძაძებში” (148), “კალიბანი სეტებოსის შესახებ” (149), “მედოლე რუსის მეფესთან” (150), “ტრიტონი მზის ქოლგით” (151), “ფსკერას სიზმარი” (151), “იულია, ანუ ნახატები. სცენები მეცხრე საუკუნიდან” (155)	
<b>2.3. არნო შმიტის პოეტოლოგია</b>	<b>157</b>
ახალი პროზაული ფორმები (157), ეტიმთა თეორია (162)	
<b>2.4. არნო შმიტის ლიტერატურული მემკვიდრეობა და მისი რეცეფცია</b>	<b>163</b>
<b>2.5. მეტაფიქციური ელემენტები არნო შმიტის ადრეულ შემოქმედებაში</b>	<b>171</b>
<b>ნაწილი მესამე. მეტაფიქციური თხრობა არნო შმიტის გვიანდელ შემოქმედებაში</b>	<b>178</b>
<b>3.1. მეტაფიქციური თხრობა ათეისტების სკოლაში</b>	<b>178</b>
3.1.1. ზოგადი ცნობები რომანის შესახებ	178
3.1.2. პარატექსტის ინფორმაციული ღირებულება ათეისტების სკოლაში	184
3.1.3. უილიამ კოლდერუპი როგორც არასანდო მთხრობელი	187
3.1.4. ათეისტების სკოლის პოსტაპოკალიფსური სამყარო	195
3.1.5. ფიქცია და სიმულაცია როგორც რომანის მთავარი ანტინომია	203
3.1.6. ათეისტების სკოლა პოსტმოდერნიზმის კონტექსტში	211

3.2. არნო შმიტის <i>საღამო ოქროს შარავანდედით</i> – როგორც მეტაფიქციური რომანი	216
3.2.1. ზოგადი ცნობები რომანის შესახებ	216
3.2.2. პარატექსტის ზოგიერთი თავისებურება რომანში – <i>საღამო ოქროს შარავანდედით</i>	219
3.2.3. რომანის ნარატიული სტრუქტურა	223
3.2.4. მხატვრული სინამდვილის ძირითადი თავისებურებები რომანში – <i>საღამო ოქროს შარავანდედით</i>	226
3.2.5. ავტორეფლექსიის ფორმები რომანში – <i>საღამო ოქროს შარავანდედით</i>	240
3.2.6. <i>საღამო ოქროს შარავანდედით</i> – როგორც პოსტმოდერნისტული ტექსტი	251
დასკვნები	254
ბიბლიოგრაფია	260
1. მხატვრული ლიტერატურა	260
2. დამხმარე ლიტერატურა	260
2.1. დამხმარე ლიტერატურა ლიტერატურის თეორიაში	260
2.2. დამხმარე ლიტერატურა არნო შმიტის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ	266
2.3. დამხმარე ლიტერატურა ქართულად	270
2.4. სხვა დამხმარე ლიტერატურა	270
დანართი	271



## შესავალი

გერმანისტიკაში არნო შმიტის შემოქმედების კვლევას იმთავითვე გამოკვეთილი პოზიტივისტურ-ბიოგრაფიული ხასიათი ჰქონდა. ავტორი და მისი ნაწარმოებების მთხრობლები ერთმანეთთან იყო გაიგივებული, მის პროზაში ბიოგრაფიული დეტალების აღმოჩენა-გამოვლენა კი მეცნიერული შესწავლის ერთადერთ მიზნად მიიხნეოდა. ამას გარკვეულწილად თვით ავტორმაც შეუწყო ხელი იმით, რომ თავისი ნაწარმოებების შინაარსობრივი ქარგის შემუშავებისას ხშირად საკუთარ ცხოვრებას იყენებდა, მოქმედ პირებს ერთი და იმავე თვისებებით ამკობდა, საკუთარ ბიოგრაფიას კი ყოველთვის იმდენად შიშვლად წარმოგვიდგენდა, რომ აშკარავდებოდა მისი მისწრაფება თვითინსცენირებისკენ. მანვე დაგვიტოვა რამდენიმე პოეტოლოგიური ესე, რომლებიც შეუმოწმებლად, კრიტიკული ანალიზის გარეშე გამოიყენებოდა მისი ნაწარმოებების ინტერპრეტაციისას. ცხადია, ამ ესეების მეცნიერული სტატუსი საეჭვოა, ხოლო მათში წარმოდგენილი პოეტოლოგიური შეხედულებები სრულად თვით არნო შმიტის ნაწარმოებებშიც კი არ ხორციელდება.

90-იანი წლების დასაწყისში გამოითქვა სამართლიანი შენიშვნები: “შმიტის ირგვლივ არსებული ფილოლოგია მხოლოდ მაშინ დააღწევს თავს ჰერმენევტიკულ დილექტანტიზმს, როდესაც ის შმიტის ინტერპრეტაციული მაქსიმებისა და მეთოდებისგან გათავისუფლდება და ამ უკანასკნელთ კრიტიკული ანალიზის ობიექტად აქცევს” (პრუტინგი 1991:287)<sup>1</sup>. “ჩვენს დასკვნებს მის ჩანაფიქრს არ უნდა ვუთანხმებდეთ” (ვენინგერი 1992:45). ვოლფგანგ ალბრეჰტი აღნიშნავს: “ამგვარი შენიშვნები [...] ჩვეულებრივ შიდა-სისტემურ დონეზე ყალიბდება და შმიტის ირგვლივ არსებული ფილოლოგიის ფარგლებს არ სცილდება, თითქოს არ არსებობდეს საფუძვლიანი გამოკვლევები ავტორის, მთხრობლისა და მოქმედი პირების ურთიერთმიმართების ანდა ავტორეფლექსიური და ავტოექსპლიკაციური თხრობის ფორმების შესახებ. საჭიროა ამ გამოკვლევების შედეგები სათანადოდ გავითვალისწინოთ და არსებული მეთოდური მრავალფეროვნება მომავალში გაძლიერებულად [...] (აუცილებლობის შემთხვევაში კი ობიექტის შესაბამისად მოდიფიცირებული სახით) გამოიყენოთ” (ალბრეჰტი 1998:130).

---

<sup>1</sup> აქ და შემდგომ თარგმანი ჩვენია. (ლ.ც.)

ამ მოთხოვნების შესაბამისად მოცემულ ნაშრომში არ იქნება გათვალისწინებული არც ავტორის თეორიული წერილები და არც მისი ბიოგრაფიის თავისებურებები. ჩვენი მთავარი ამოცანა იქნება არნო შმიტის გვიანდელი შემოქმედების შესწავლა, ნარატოლოგიური ანალიზის მეშვეობით ამ ნაწარმოებების ფიქციური სტატუსის დამტკიცება და იმის ჩვენება, რომ ეს უკანასკნელნი მხატვრული ნაწარმოებებია და მათი მიხნევა მრავალტომიანი სტილიზებული ბიოგრაფიის შემადგენელ ნაწილებად სრულიად დაუშვებელია. კვლევა-ძიების პროცესში აღმოჩნდა, რომ არნო შმიტის ნაწარმოებები (განსაკუთრებით მისი ორი უკანასკნელი რომანი – *ათეისტების სკოლა* და *სადამო ოქროს შარავანდედით*) არამცთუ ფიქციურია, არამედ მათში თვით ფიქციურობის ფენომენი იქცევა თავისებური მხატვრული გააზრების ობიექტად. ამ დაკვირვების შედეგად დაიბადა ვარაუდი იმის შესახებ, რომ არნო შმიტის გვიანდელი შემოქმედება მეტაფიქციურია. ამ მოსაზრების დასამტკიცებლად მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ ნაშრომი დაგვეყო სამ ნაწილად:

პირველ ნაწილში შევეცდებით ფიქციურობის თეორიების ერთ მწყობრ მოდელში გაერთიანებასა და ფიქციურობის სიგნალების კლასიფიცირებას, რაც დაგვეხმარება მეტაფიქციის, როგორც განსაკუთრებული ლიტერატურული სტრუქტურის, სპეციფიკური ნიშან-თვისებების დადგენაში. აღნიშნული კონცეფციები შექმნის იმ თეორიულ საფუძველს, რომელზეც ავაგებთ შემდგომ მსჯელობას.

მეორე ნაწილში მოკლედ მიმოვიხილავთ არნო შმიტის ბიოგრაფიას, მის შემოქმედებასა და ამ უკანასკნელის რეცეფციის ისტორიას, რათა შევავსოთ ქართულ გერმანიისტიკაში მის სახელთან დაკავშირებული ვაკუუმი. აქვე ვიმსჯელებთ მისი პოეტოლოგიური შეხედულებების მეცნიერულ ღირებულებაზე და ვაჩვენებთ, რომ ცალკეული მეტაფიქციური ელემენტები მის ადრეულ შემოქმედებაშიც იჩენს თავს.

ნაშრომის მესამე ნაწილი კი დაეთმობა არნო შმიტის ორი უკანასკნელი დასრულებული რომანის ნარატიული და დიეგეტური სტრუქტურის ანალიზს. კონკრეტულ ტექსტობრივ მასალაზე დაყრდნობით ნაჩვენები იქნება ამ ნაწარმოებების მეტაფიქციური ხასიათი.

### *საკითხის ისტორიისათვის*

არნო შმიტის მკვლევრები ერთსულოვნად იზიარებენ შეხედულებას, რომ 1960 წ. მწერლის შემოქმედებაში “პოეტოლოგიური პარადიგმის ცვლა” (გრადმანი 1986:107) განხორციელდა. თუმცა მეტაფიქციურობის ასპექტში არნო შმიტის არც ადრეული და არც გვიანდელი შემოქმედება ჯერ-ჯერობით არ გამოკვლეულა. არსებული ნაშრომები ეთმობა არნო შმიტის პროზის ავანგარდული, მოდერნისტული ან პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის მიკუთვნების საკითხს. სწორედ ამ ნარკვევებში გვხვდება მინიშნებები, რომლებიც წინამდებარე ნაშრომის თემას ეხმიანება.

არნო შმიტის შემოქმედების რომელიმე ლიტერატურულ-ისტორიული ეპოქისადმი მიკუთვნების საკითხის ცალსახად გადაჭრას ართულებს ის, რომ თვით ავტორი მთელი ცხოვრების განმავლობაში იღვწოდა ერთდროულად რამდენიმე ეპოქის (XVIII-XX სს.) ლიტერატურული ტრადიციის აღორძინებისთვის (ალბრეჰტი 1998:113), მაშინ, როცა მისი პროზაული ექსპერიმენტები აშკარად ავანგარდისტული ხასიათისაა. ამის გამო, მწერლის ერთი-ერთი მკვლევარი მსჯელობს “არნო შმიტის ხერხების ავანგარდულობის” (კლაუზენი 1992:66) შესახებ. არნო შმიტის შემოქმედებაში განმანათლებლობის, რომანტიზმისა და მოდერნიზმის ცალკეული ელემენტების უჩვეულო ურთიერთდაკავშირებასა და დამუშავებაში ზოგიერთი მკვლევარი გარკვეულ ეკლექტიკურობას ამჩნევს და ფიქრობს, რომ არნო შმიტი ერთდროულად ტრადიციონალისტიცაა და მოდერნისტიც (ალბრეჰტი 1998:113). უცნაურია, მაგრამ ყველა ამ მეცნიერს მხედველობიდან გამორჩა ის გარემოება, რომ ამგვარი ეკლექტიკურობა ყველაზე მეტად პოსტმოდერნისტული მწერლობისთვისაა დამახასიათებელი.

იორგ დრიუსი პირველი მკვლევარია, რომელმაც არნო შმიტის გვიანდელ შემოქმედებაში პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურულ ხერხებს მიაქცია ყურადღება. მკვლევარი არნო შმიტის მთელ შემოქმედებას განიხილავს როგორც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ხანის გერმანული ლიტერატურის ცდას, ‘დაეწიოს’ მოდერნიზმს. ამიტომაც, იორგ დრიუსი მწერლის პროზას მიაკუთვნებს ავანგარდიზმსა და ორმოცდაათიანი და სამოციანი წლების ექსპერიმენტულ ლიტერატურას (დრიუსი 1992:8). მაგრამ “იმ ტრიუმფის შემდეგ, რომელსაც შმიტმა, მისი აზრით, ფროიდსა და ჯოისთან მიმართებაში მიაღწია, მას შეეძლო დამშვიდებულიყო” (დრიუსი 1992:8-9). ამის შემდეგ, განმარტავს იორგ დრიუსი,

მწერლის შემოქმედებაში შეიმჩნევა სუბიექტურობის კლება და იწყება ერთგვარი “შთამომავალთა და წინაპართა სამსახური” (“Enkel- und Ahnendienst”) – ზრუნვა არსებული კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისთვის. ამ დაკვირვებისა და არნო შმიტის გვიანდელი ნაწარმოებების პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თავისებურებებთან შედარების საფუძველზე მკვლევარს შემდეგი დასკვნა გამოაქვს: “პარადოქსი აშკარაა: არნო შმიტმა, თანადროული თეორიული და სახელოვნებო დებატებისადმი მისი დისტანციის მიუხედავად, რომანით – *საღამო ოქროს შარავანდედით* (და შეიძლება უკვე *ათვისტების სკოლითაც* – ამ საკითხს შესწავლა სჭირდება) შექმნა რაღაც, რაც საოცრად შეესაბამება პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიმუშებს” (დრიუსი 1992:16). არნო შმიტის შემოქმედების კიდევ ერთი მკვლევარი – რობერტ ვენიგერი, რომელმაც თავისი წვლილი შეიტანა საკითხის შესწავლაში, უფრო ორაზროვან პოზიციაზე დგას: “სტაბილური მოდელების არსებობაში მისი რწმენისა და განმანათლებლური მსოფლმხედველობის საფუძველზე არნო შმიტი ტრადიციონალისტად უნდა მივიჩნიოთ. მისი სწრაფვით ფსიქოლოგიური პროცესების ზუსტი ასახვისაკენ, ყოველდღიური მეტყველების ტრანსკრიბირებისაკენ, ტიპოგრაფიული ფიზიოგნომიზმის, ენის მიღმა (ე.წ. ეტიმებში) დაფარული არაცნობიერი ორაზროვნების შეცნობისაკენ, აგრეთვე, აუთსაიდერის პროვოკაციული ქცევითა და ხელოვანის არისტოკრატულობის აღიარებით იგი აშკარად მოდერნიზმის ხაზის გამგრძელებელია და მას არაფერი აკავშირებს პოსტმოდერნიზმთან. თუმცა ნაწარმოებში განხორციელებული თამაში პიროვნული თვითშეგნებითა და ფსიქიკური ინსტანციებით, სუბიექტის დანაწევრება (რაც ყველაზე თანმიმდევრული სახით გვიანდელ შემოქმედებაში გვხვდება), საზღვრის წაშლა სინამდვილესა და ფანტაზიას შორის (რაც მან რომანტიკოსებისგან ისესხა), დროისა და სივრცის დონეების ტრანსცენდირება მთელ მის შემოქმედებაში, ტექსტისთვის მულტიმედიალური თვისებების მინიჭება, მისი ნაწარმოებების ავტორეფლექსიურობა და მათში მრავალფეროვანი ციტატების სიუხვე არნო შმიტს ყველაზე მეტად აახლოებს იმასთან, რასაც ჩვენ დღესდღეობით პოსტმოდერნიზმის ცნებაში მოვიაზრებთ” (ვენინგერი 1994:49-50). მოდერნისა (ჰენრი ბერგსონის მეხსიერების ფილოსოფია, ალბერტ აინშტაინის ფარდობითობის თეორია და ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზი) და პოსტმოდერნის (ჟან-ფრანსუა ლიოტარდის ფილოსოფია) ეპოქების ფილოსოფიური დისკურსების საფუძველზე არნო შმიტის შემოქმედების

განხილვის შედეგად რობერტ ვენინგერი ვარაუდობს, რომ ამ მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობა უფრო მეტად მაინც მოდერნიზმს განეკუთვნება. მთავარ არგუმენტად მკვლევარს მოჰყავს ის, “რომ ეს [...] ავტოდიდაქტი ცდილობდა არავის გაესწრო მისთვის, თუმცა თავად კი ყველა დანარჩენზე, ჯოისისა და ფროიდის ჩათვლით, წინ უნდა ყოფილიყო”, მაშინ, როცა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა “ადარ ცდილობს წინამორბედ მწერლებზე უპირატესობის მოპოვებას” (ვენინგერი 1994:53). ამგვარი დასკვნა განპირობებულია იმით, რომ მკვლევარმა არნო შმიტის მხოლოდ თეორიული ნაშრომები (*სიტარა, გამოანგარიშებანი*) გაითვალისწინა. ამასთან, რობერტ ვენინგერი შემოიფარგლება მწერლის შემოქმედების შინაარსობრივი ასპექტის (ავტორის მსოფლმხედველობა, ფილოსოფიური და პოლიტიკური შეხედულებები) ანალიზით (ვენინგერი 1994:49). ამრიგად, მისი დასკვნები ვერ იქცევა საიმედო დასაყრდენად ლიტერატურათმცოდნეობითი მსჯელობისთვის.

ერთ-ერთ ახალ გამოკვლევაში არნო შმიტის *ფსკერას სიზმარის* შესახებ აღნიშნული ნაწარმოები გამოკვლეულია “პოსტმოდერნიზმის მნიშვნელოვანი თემების” ჭრილში და აღნიშნულია, “რომ რომანს ვერ მივაკუთვნებთ პოსტმოდერნიზმს, მასში მხოლოდ მარგინალური პოსტმოდერნისტული ნიშნები გვხვდება” (მანკო 2001:191). მოცემული შეხედულება შეიძლება მართებულიც იყოს. აქ მხოლოდ წინადადების მეორე ნახევარზე გავამახვილებთ ყურადღებას, იგი მოგვიანებით დაგვეხმარება შევქმნათ არნო შმიტის ლიტერატურული განვითარების მოდელი.

განხილული და ზოგიერთი სხვა ნაშრომის საფუძველზე შეგვიძლია აღვნიშნოთ ის ტექსტობრივი თავისებურებები, რომლებიც პოსტმოდერნისტულ ხერხებთან არნო შმიტის ნაწარმოებების კავშირს მოწმობს:

1. “უანრობრივი საზღვრების დარღვევა” (ვენინგერი 1994:47), ე.ი. თამაში უანრობრივი კონვენციებით;
2. “ნაწარმოების გახსნა მის ფარგლებს მიღმა არსებული ლიტერატურული სამყაროსთვის” (ვენინგერი 1994:47), ე.ი. “ლიტერატურის შექმნის ცდა მხოლოდ ლიტერატურის საფუძველზე, როგორც ეს *ფსკერას სიზმარში* დაიწყო და *ათვისტების სკოლაში* საბოლოოდ გამოიკვეთა”, ხოლო *სადამოში ოქროს შარავანდედით* “უკიდურესი სახე” მიიღო (არენტი 1995:362);

3. “ნიმუშების კანიბალური ციტირების, ტრავესტირების, პაროდირების ტექნიკები” (ვენინგერი 1994:47; შდრ. ბროისი 1985(2):32-33: “არნო შმიტის რომანებში, რომლებიც სხვა ტექსტებზე მითითებებისგან შემდგარ მოზაიკებს წარმოადგენს და ამ მხრივ ტიპიურ პოსტმოდერნისტულ რომანად შეიძლება ჩაითვალოს, ინტერტექსტობრივი შედარებები ხშირად არ არის მარკირებული”...);
4. “არსებული ტექსტობრივი მოდელების [პალიმფსესტური] გადაწერა” (ვენინგერი 1994:47);
5. ეტიმთა თეორიის საფუძველზე არაცნობიერისა და ენობრიობის ურთიერთდაკავშირება, რაც აშკარა მსგავსებას ამჟღავნებს ჟაკ ლაკანის ფსიქოსტრუქტურალისტურ კონცეფციასთან (დრიუსი 1992:16). აღსანიშნავია, რომ აღნიშნული კონცეფცია და არნო შმიტის ეტიმთა თეორია დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს უნდა შექმნილიყო.
6. სხვა მწერლების ნაწარმოებების დეტალების ეტიმისტური ინტერპრეტაციის ნებისმიერობა, რაც ერთგვარ თამაშს წააგავს (არენტი 1995:364).

აღნუსხული თავისებურებები აშკარად მეტაფიქციური ხასიათისაა. ტექსტი, რომელშიც ყველა ეს ელემენტი გვხვდება, ცალსახად მეტაფიქციურია, რადგან ამ ელემენტების დახმარებით მასში ხორციელდება მსჯელობა ლიტერატურაზე. მეტაფიქციურობის ჭრილში არნო შმიტის შემოქმედება არასდროს გამოკვლეულა. მეცნიერულ გამოკვლევებში დროდადრო გვხვდება რომანიდან *მიერუებული სოფელი* ნასესხები სიტყვა – *მეტალიტერატურული*, რომელიც ყოველგვარი განმარტების გარეშეა გამოყენებული (ჰინრიჰსი 1990:121-143; სიმონი 2004:23-33). ზოგიერთ ნაშრომში განხილულია მეტაფიქციურობის ცალკეული ასპექტი (როგორცაა, მაგალითად, ავტორეფლექსიურობა) (ვენინგერი 2001; კლაუზენი 2001; შეფელი 1997:70-71,79), თუმცა ამომწურავი გამოკვლევა, რომელიც ამ საკითხს დაეთმობოდა, დღემდე არ მოიპოვება. წინამდებარე ნაშრომის მესამე ნაწილში შევეცდებით კონკრეტული ტექსტობრივი მასალის საფუძველზე დავასაბუთოთ, რომ არნო შმიტის გვიანდელი პროზა მეტაფიქციურია, რაც დაგვეხმარება მისი შემოქმედების ლიტერატურულ-ისტორიული სტატუსის დადგენაში. ყურადღების ცენტრში მოექცევა მწერლის ორი უკანასკნელი დასრულებული ტიპოსკრიპტული რომანი – *ათვისტების სკოლა* და *სადამო ოქროს შარავანდედი*.

## მეთოდოლოგია

ნაშრომში გამოყენებულია ნარატოლოგიის (იგივე – თხრობის თეორიის) მეთოდოლოგია. განვითარების ერთობ ხანგრძლივი ისტორიის მიუხედავად ნარატოლოგია – დღეისთვის ჩამოყალიბებული სახით – როგორც გერმანიაში, ისე საქართველოში შედარებით ახალ ლიტერატურათმცოდნეობით დარგად რჩება. ამდენად, საჭიროდ მიგვაჩნია მცირე ექსკურსის სახით განვმარტოთ მისი ძირითადი ცნებები და პრინციპები.

60-იანი წლების დასაწყისში სტრუქტურალისტური კვლევის მოდელი გადმოტანილ იქნა პოეტური ტექსტებიდან პროზაულ ნაწარმოებებზე, რასაც შედეგად მოჰყვა ახალი ლიტერატურული დისციპლინის – ნარატოლოგიის ჩამოყალიბება. ნარატოლოგიის ფუძემდებლებად ითვლებიან ალგირდას ი.გრეიმასი, ცვეტან ტოდოროვი, ჟერარ ჟენეტი, კლოდ ბრემონი და როლან ბარტი. ჩვენს ნაშრომში მეტწილად ნარატოლოგიური კატეგორიების მატიას მარტინესისა და მიხაელ შეფელისეულ კლასიფიკაციას ვეყრდნობით, რომელიც, ჩვენი აზრით, ყველაზე სრულყოფილია, რადგან მასში თხრობის თეორეტიკოსთა არაერთი მოდელია თავმოყრილი და შეჯამებული.

მატიას მარტინესი და მიხაელ შეფელი თავიანთ წიგნში *თხრობის თეორიის შესავალი* მოთხრობას ორ ასპექტში განიხილავენ იმის მიხედვით, თუ რა არის მოთხრობილი (“Was?”) და როგორ არის მოთხრობილი (“Wie?”). პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მონათხრობთან (das Erzählte, ფაბულა), მეორეში კი – პრეზენტაციასთან (Darstellung). ამ უკანასკნელში მოიაზრება მოთხრობა (Erzählung, სიუჟეტი, ანუ მოთხრობილი მოვლენები ტექსტში მოცემული თანმიმდევრობით) და თხრობა (Erzählen, ამბის პრეზენტაცია).

ყოველი ამბავი შეიძლება მრავალგვარად იქნას მოთხრობილი, წარმოდგენილი. ამ მრავალფეროვანი შესაძლებლობების აღწერის მიზნით ნარატოლოგიაში სამ ძირითად კატეგორიას განარჩევენ:

1. დროის კატეგორია (Zeit) ემყარება სათხრობ და მოთხრობილ დროს შორის ურთიერთდამოკიდებულებას. ამ კატეგორიის ფარგლებში პასუხი უნდა გაეცეს კითხვებს: რა თანმიმდევრობით (Ordnung) გადმოიცემა ხდომილება (Geschehen) მოთხრობაში? რამდენი დრო სჭირდება მომხდარის პრეზენტაციას (Dauer, ხანგრძლივობა)? რა სიხშირით (Frequenz) ხორციელდება მომხდარის წარმოდგენა? შესაბამისად, მივმართავთ ისეთ ცნებებს, როგორიცაა: პროლეფსისი (Prolepse, მომავალში მოსახდენი მოვლენის (Ereignis) წინასწარი

ჩართვა მოქმედების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე), ანალებსისი (Analepse, წარსულში მომხდარი მოვლენის ჩართვა მოქმედების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე); სცენა (Szene, შედარებით მჭიდრო კორელაცია სათხრობ და მოთხრობილ დროებს შორის), სუმარული თხრობა (Zeitraffung, მომხდარის ვრცელი მონაკვეთის ძლიერ შეკუმშული გადმოცემა), ელიფსისი (Ellipse, იგივე ნახტომი, მომხდარის ისეთი მონაკვეთი, რომელიც თხრობისას გამოტოვებულია) და სხვ.

2. გვარის კატეგორიაში (Modus) ირკვევა ერთი მხრივ, მომხდარის პრეზენტაციის უშუალოდ ხარისხი (Distanz), მეორე მხრივ კი – თხრობის პერსპექტივა (Fokalisierung). შესაბამისად, ერთმანეთისგან განასხვავებენ ნარატიულ (შუალობით) და დრამატულ (უშუალო) გვარს, აგრეთვე ნულოვანი (auktorial, აუქტორული: მოთხრობელმა უფრო მეტი იცის, ვიდრე მოქმედმა პირმა), შიდა (intern, aktorial, აქტორული: მოთხრობელმა იმდენივე იცის, რამდენიც მოქმედმა პირმა) და გარე (extern, neutral, ნეიტრალური: მოთხრობელმა უფრო ნაკლები იცის, ვიდრე მოქმედმა პირმა) ფოკალიზაციის ტიპებს.

3. ხმის კატეგორიაში (Stimme) განიხილება მოთხრობელი სუბიექტის დამოკიდებულება მონათხრობთან და მკითხველთან. აქ დგას საკითხი იმის შესახებ, როდის ხორციელდება სათხრობი აქტი (ადრინდელი, გვიანდელი თუ თანადროული დროითი პერსპექტივიდან), რომელ დონეზე – ექსტრადიეგეტურ (Rahmenerzählung, ჩარჩო), ინტრადიეგეტურ (Binnenerzählung, ჩართული მოთხრობა) თუ მეტადიეგეტურ (მეორე ხარისხის ჩართული მოთხრობა) დონეზე მიმდინარეობს თხრობა, ე.ი. არის თუ არა მოთხრობელი მოთხრობილი სამყაროს “მკვიდრი” და არის თუ არა ის, ამავე დროს, მოქმედი პირი (ანუ მოთხრობელი ჰომოდიეგეტურია თუ ჰეტეროდიეგეტური).

მონათხრობი მოიცავს მოქმედებასა (Handlung) და მოთხრობილ სამყაროს (erzählte Welt), იგივე დიეგეზისს (Diegese). მოქმედება მონათხრობის შემდეგ ფიქტიურ ელემენტებს აერთიანებს:

1. მოტივი (Motiv), იგივე მოვლენა (Ereignis) მოქმედების უმცირესი ერთეულია, იგი შეიძლება იყოს დინამიკური (მოქმედი პირების ქმედებები და მათგან დამოუკიდებელი მოვლენები) ან სტატიკური (მდგომარეობები და თვისებები), აგრეთვე დაკავშირებული ან თავისუფალი (ე.ი. მოქმედების განვითარებისთვის აუცილებელი ან არააუცილებელი).



2. მოტივებით იქმნება ხდომილება (Geschehen), თუ ისინი ქრონოლოგიურად მისდევენ ერთმანეთს და საერთო სუბიექტი აერთიანებთ.

3. ხდომილება იქცევა ამბად (Geschichte), თუკი მისი შემადგენელი მოტივები მიზეზშედეგობრივად უკავშირდებიან ერთმანეთს. ხდომილებას ამბად მოტივაცია (Motivierung) აქცევს. როგორც წესი, მოტივაცია ტექსტში გამოუთქმელი რჩება. იგი მხოლოდ მოვლენების მოულოდნელი განვითარების შემთხვევაში ახსნა-განმარტების მიზნით წამოიწვეს ხოლმე წინა პლანზე. მოტივაცია შეიძლება იყოს მიზეზობრივი (kausal, კაუზალური: თუ მოვლენები ემპირიულად შეიძლება აიხსნას), მიზნობრივი (final, ფინალური: თუ მოქმედებას რაიმე უცნობი ძალა წარმართავს) და ესთეტიკურ-კომპოზიციური (ästhetisch-kompositorisch). ეს უკანასკნელი მოიცავს მოვლენებისა და დეტალების ფუნქციებს მოქმედების სქემით განსაზღვრული საერთო კომპოზიციის ფარგლებში, იგი განისაზღვრება ხელოვნებისეული (ლიტერატურული) კრიტერიუმებით და არა – ემპირიულით. კომპოზიციურად მოტივირებულია თავისუფალი მოტივიც კი: ასეთი მოტივი შეიძლება მეტაფორულად უკავშირდებოდეს მთლიან მოქმედებას ანდა მეტონიმიურად აღძრავდეს გაურკვეველ მოლოდინს, რომლის აღსრულების შემდეგ ის თვითონაც დაკავშირებულ მოტივად იქცევა. თუმცა თხრობის დროს ვხვდებით ისეთ დეტალებსაც, რომლებიც ერთი შეხედვით უფუნქციოა მოქმედების განვითარებისთვის, სინამდვილეში კი ე.წ. რეალური ეფექტის (effet de réel) შექმნას ემსახურება და საგნობრივი სამყაროს წინააღმდეგობრიობას გამოხატავს.

4. მოქმედების უკანასკნელი ელემენტია მოქმედების სქემა (Handlungsschema) – ამბებიდან განზოგადებული გლობალური სქემა, რომელიც ტექსტების მთელი ჯგუფებისთვის შეიძლება იყოს დამახასიათებელი. კითხვის დროს სქემები მკითხველს უქმნის გარკვეულ მოლოდინს მოქმედების შემდგომი განვითარების შესახებ.

მთხრობლისა და მოქმედი პირების ექსპლიციტური გამონათქვამების საფუძველზე მკითხველი აგებს ერთ მთლიან ფიქტიურ სამყაროს (იგულისხმება მთხრობის დროით-სივრცითი კოსმოსი). კითხვის პროცესში მკითხველი ავსებს ამ ექსპლიციტურ ინფორმაციას არათემატური ჰორიზონტით. სწორედ არათემატური ჰორიზონტი გვატყობინებს, თუ რა არის შესაძლებელი და რა – გამორიცხვადი ამა თუ იმ მთხრობილ სამყაროში. ლიტერატურული ჟანრის

შესაბამისად მკითხველი სხვადასხვაგვარად “ავსებს” მოთხრობილი სამყაროს არათემატურ კორიზონტს, ამიტომაც ლიტერატურაში სხვადასხვა სტილის (Stil) სამყაროებს ვხვდებით. ასეთებია:

1. ჰომოგენური და ჰეტეროგენული სამყაროები. ჰომოგენურ ფიქტიურ სამყაროში მოქმედებს შესაძლებლობათა ერთიანი სისტემა, ჰეტეროგენული სამყარო კი საკუთარ თავში შესაძლებლობათა ორ ურთიერთგამომრიცხავ სისტემას აერთიანებს.

2. უნირეგიონული და პლურირეგიონული სამყაროები. უნირეგიონულ სამყაროში მოქმედება ერთ გარკვეულ ადგილზე ვითარდება, პლურირეგიონულ სამყაროში კი მოქმედება იცვლის ადგილს.

3. სტაბილური და არასტაბილური სამყაროები. სტაბილურ სამყაროში ბოლომდე შენარჩუნებულია ერთხელ არჩეული სტილი; არასტაბილური სამყაროს შემთხვევაში კი შესაძლებლობათა სპექტრი მუდმივად იცვლება.

4. ფიზიკურად შესაძლებელი, ლოგიკურად შესაძლებელი და ლოგიკურად შეუძლებელი სამყაროები. ფიზიკურად შესაძლებელ სამყაროში მხატვრული ილუზიის შექმნის შედეგად (!) იგივე ფიზიკური კანონები მოქმედებს, რაც ჩვენს რეალურ სამყაროში. ლოგიკურად შესაძლებელ სამყაროში ჩვენი სამყაროსგან განსხვავებული ფიზიკური კანონები მოქმედებს. XX ს-ის ლიტერატურაში კი ჩნდება ლოგიკურად შეუძლებელი სამყაროები, რომელთა იმანენტური წინააღმდეგობრიობა არ თავსდება სტილისტური არაკონსისტენტურობის ფარგლებში.

ნარატოლოგიამ მრავალი სხვა ტიპოლოგიითა (მაგალითად, ფრანც შტანცელის სათხრობ სიტუაციათა ტიპოლოგია) თუ თეორიით გაამდიდრა ლიტერატურათმცოდნეობა. მათგან ჩვენი ნაშრომისთვის საგულისხმოა “არასარწმუნო თხრობის” (“unzuverlässiges Erzählen”) ფენომენი და “ორმაგი სამყაროების” (“Doppelte Welten”) სტრუქტურა, რომელთაც ნაშრომის პირველ ნაწილში განვიხილავთ.

ნაწილი პირველი  
ფიქციურობა და მეტაფიქციურობა

1.1. ფიქციურობა – როგორც სათხრობი აქტის დევიაცია

*პოეტურობა მეტყველების რიტორიკული  
სამკაულოთ მორთვას კი არ გულისხმობს,  
არამედ მეტყველებისა და ყველა მისი  
შემადგენელი ნაწილის სრულ გადაფასებას.*  
რომან იაკობსონი

ფიქციურობა, ესთეტიურობასა და პოეტურობასთან ერთად, მიიჩნევა მხატვრული ნაწარმოების ძირითად მახასიათებელ ნიშნად. ესთეტიურობისა და პოეტურობისგან განსხვავებით, რომლებიც ფილოსოფიური კატეგორიებია და შეფასებითი ხასიათისაა, ფიქციურობა გვევლინება მხატვრული ლიტერატურის უმთავრეს თავისებურებად. ეს სწორედ ის თავისებურებაა, რომელსაც ლიტერატურათმცოდნეობის, როგორც დამოუკიდებელი სამეცნიერო დარგის, არსებობის გამართლება ძალუძს. ამასთან, ფიქციურობის კატეგორია გვაძლევს საშუალებას, მკაფიოდ განვსაზღვროთ ლიტერატურათმცოდნეობის შესწავლის ობიექტი და გაგვიჯნოთ ეს დარგი ისეთი მონათესავე ფილოლოგიური დისციპლინისგან, როგორცაა ენათმეცნიერება. თუ ლინგვისტიკა მეტწილად ფაქტუალური კომუნიკაციის ფორმებს შეისწავლის, ლიტერატურათმცოდნეობა ფიქციური კომუნიკაციის კვლევა-ძიებით შემოიფარგლება. ამრიგად, იმ წესებისა და კონვენციების დადგენა, რომლებიც ფიქციურ კომუნიკაციას უღვეს საფუძვლად, ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთ უპირველეს ამოცანას უნდა წარმოადგენდეს. შემდგომი მსჯელობაც სწორედ ფიქციურ კომუნიკაციასა და მისი თავისებურებების განხილვას დაეთმობა.

ცნება *ფიქციურობა* ნაწარმოებია სიტყვიდან *ფიქცია*, რომელიც ლათინური ზმნიდან  *fingere*  წარმოდგება, რაც  *აგებას, ფორმის მინიჭებას, განსახიერებას, მხატვრულად წარმოდგენას, გონებაში წარმოდგენას, გამოგონებასა და შეთხზვას*  ნიშნავს (შმიდი 2005:32). ამდენად, ფიქციურობა სხვა არაფერია, თუ არა წარმოდგენილის, შეთხზულის ძირითადი თვისება.

გერმანულ ფილოლოგიაში ფიქციურობის ირგვლივ წამოჭრილმა დისკუსიამ 70-იან და 80-იან წლებში მიაღწია მწვერვალს. მრავალრიცხოვან სტატიებსა და კრებულებს შორის, რომლებიც მოცემულ საკითხს ეთმობა, აღნიშვნის ღირსია გოთფრიდ გაბრიელის *ფიქცია და სინამდვილე. ლიტერატურის სემანტიკური თეორია* (1975 წ.), იურგენ ლანდგერის *ტექსტი და ფიქცია. ლიტერატურათმცოდნეობისა და კომუნიკაციის თეორიის ზოგიერთი ძირითადი ცნების შესახებ* (1975 წ.), კასპარ კასინის *ლიტერატურა და ფიქცია. ლიტერატურული კომუნიკაციის თეორიისა და ისტორიის შესახებ* (1990 წ.), იოჰანეს ანდერეგის *ფიქცია და კომუნიკაცია. ნარკვევი პროზის თეორიაში* (1973 წ.) და დიტერ ჰენრიხისა და ვოლფგანგ იზერის მიერ გამოცემული კრებული *ფიქტიურის ფუნქციები* (1983 წ.). 90-იან წლებში დასახელებული პრობლემისადმი ინტერესმა საგრძნობლად იკლო. ვოლფგანგ იზერის ნაშრომის – *ფიქტიური და წარმოსახვითის* გარდა, რომელშიც ადრე გამოქვეყნებული ნარკვევის აზრია გატარებული, შეიძლება ვახსენოთ იურგენ ნენძას სემიოლოგიური ნაშრომი *სიტყვა და ფიქცია* და იურგენ პეტერსენის სპეკულაციური ცდა *ფიქციურობისა და ესთეტიკის შესახებ* (1996 წ.).

ფრანგულ ფილოლოგიაში სწორედ უკანასკნელ წლებში გაიზარდა ინტერესი ფიქციურობის მიმართ, რასაც მოწმობს ჟერარ ჟენეტის ნაშრომი *ფიქცია და დიქცია*. ანგლო-ამერიკულ სივრცეში ფიქციის ფენომენს უკვე დიდი ხანია სათანადო ყურადღებას უთმობენ. ადრეული გამოკვლევებისგან განსხვავებით, რომლებშიც მხატვრული ტექსტები მხოლოდ ფილოსოფიისა და სამეტყველო აქტების თეორიის გარკვეული დებულებების შესამოწმებლად გამოიყენებოდა, 90-იან წლებში *ფიქციის* ცნება ანგლო-ამერიკული ლიტერატურის თეორიის შესწავლის ობიექტად იქცა, რაშიც მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის კენდელ უოლტონის მიერ შემოტანილ ტერმინს *make-believe* (*ვითომ დაჯერება*).

წინამდებარე ნაშრომში ფიქციურს ვუწოდებთ კომუნიკაციის იმ ტიპს, რომელიც შეთხზული ტექსტის საფუძველზე ხორციელდება და მთელი რიგი ნიშან-თვისებებით განირჩევა ფაქტუალური კომუნიკაციისგან. ყველა სხვა სახის კომუნიკაციის მსგავსად, ფიქციური კომუნიკაციისთვისაც აუცილებელ პირობას წარმოადგენს გამგზავნის, მიმღებისა და შეტყობინების არსებობა. თუმცა ლიტერატურათმცოდნეობაში დღემდე აზრთა სხვადასხვაობა სუფევს იმ საკითხთან დაკავშირებით, თუ რომელი ინსტანცია განსაზღვრავს

კომუნიკაციისა და მასში მონაწილე ტექსტის ფიქციურობას. შეიძლება გამოვყოთ ოთხი ძირითადი შეხედულება.

სამეტყველო აქტების თეორეტიკოსები ფიქციურობას ტექსტის შექმნას უკავშირებდნენ. ჯონ სერლმა შეიმუშავა ე.წ. *მოჩვენებითობის თეორია (pretense theory)*, რომლის მიხედვითაც მხატვრულ ტექსტს<sup>1</sup> არ მოეპოვება რაიმე ისეთი სინტაქტიკური ან სემანტიკური თვისება, რომელიც მოგვცემდა მისი არამხატვრული ტექსტებისგან გამოყოფის საშუალებას (სერლი 1996:65). ჯ.სერლის აზრით, ტექსტის ფიქციურობას ავტორის ინტენცია განსაზღვრავს: ავტორი ნაწარმოების წერისას ისე იქცევა, თითქოს ილოკუციურ ქმედებებს ახორციელებდეს (ვარნიინგი 1983:198). ამ თეორიის ხარვეზებზე ფრანკ ციპფელმა გაამახვილა ყურადღება თავის ნაშრომში. სახელდობრ, სრულიად გაუმართლებელი ჩანს, რომ ჯ.სერლი თავის თეორიას ცალკეული წინადადებების პრაგმატულ ხასიათზე დაყრდნობით ავითარებს, რის გამოც სრულიად უგულებელყოფილი რჩება ტექსტი როგორც მთლიანობა. *მოჩვენებითობის თეორია* ნაკლოვანია აგრეთვე იმის გამოც, რომ სერლი არ ითვალისწინებს ავტორსა და მთხრობელს შორის არსებულ განსხვავებებს (ციპფელი 2001:227, ქერი 1990:51).

გრეგორი ქერი შეეცადა ამ შეცდომის გამოსწორებას. ის ფიქრობს, რომ მხატვრული ნაწარმოების ავტორის ქმედებებში არაფერია მოჩვენებითი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებულ ილოკუციურ აქტს ახორციელებს, რომელსაც ქერი *ფიქციის შექმნის აქტს (fiction-making)* უწოდებს. ამგვარი აქტის განხორციელებისას ავტორი მიზნად ისახავს, მკითხველმა ვითომ დაიჯეროს (*make-believe*) მხატვრულ ტექსტში მოთხრობილი ამბავი (ქერი 1990:24). ასეთ შემთხვევაში გაუგებარია, ვინ განსაზღვრავს ნაწარმოების ფიქციურობას – ავტორი თუ მკითხველი. მსგავს მცდელობას ვხვდებით ჟერარ ჟენეტის ნაშრომშიც, სადაც ე.წ. *ფიქციის აქტზე* საუბარი (ჟენეტი 1992:61). მართალია, გ.ქერი და ჟ.ჟენეტი საკვებით დამაჯერებლად აღწერენ მხატვრული ფიქციის შექმნის ზოგად მექანიზმს, მათ მიერ ავტორისეული ინტენციის გაიგივება *ფიქციის შექმნის* აქტთან მაინც ერთობ გადაჭარბებულად გვეჩვენება. საქმე ის არის, რომ ნებისმიერი სახის კომუნიკაცია ყოველთვის დაკავშირებულია გარკვეულ განზრახვასთან, მაგრამ ეს უკანასკნელი ადრესანტის სურვილის

<sup>1</sup> წინამდებარე ნაშრომში ტერმინები “მხატვრული ტექსტი”, “ფიქციური ტექსტი”, “ლიტერატურული ტექსტი”, “ლიტერატურული ნაწარმოები” ერთსა და იმავე ცნებას აღნიშნავს.

შესაბამისად ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში განსხვავებულია. საინტერესოა, რომ ეს ფაქტი არ გამორჩენია არც გ.ქერის და არც ჯ.სერლს. ჯ.სერლი წერს: “ფიქციური ტექსტები შეიძლება სერიოზულ (ე.ი. არაფიქციურ) სამეტყველო აქტებსაც გადმოგვცემდნენ, მიუხედავად იმისა, რომ გადმოცემული სამეტყველო აქტი თვით ტექსტში არასდროს არის წარმოდგენილი. თითქმის ყოველი მნიშვნელოვანი ფიქციური ნაწარმოები შეიცავს ერთ ან რამდენიმე “შეტყობინებას”, რომლებსაც, მართალია, ტექსტი გადმოგვცემს, მაგრამ თვითონ ტექსტში ისინი არ მოიპოვება” (სერლი 1996:74). ანალოგიურად მსჯელობს გ.ქერიც: “ზოგჯერ ფიქციური ნაწარმოებები რაღაცას გამოხატავს ან გეთავაზობს და ისინი [ე.ი. მხატვრული ტექსტები] შეიძლება შევაფასოთ იმ ჭეშმარიტებათა მიხედვით, რომლებსაც ისინი გამოხატავენ ან გეთავაზობენ” (ქერი 1990:78)<sup>1</sup>. სამწუხაროდ, არც ერთი მათგანი არ უთმობს სათანადო ყურადღებას ამ საკითხს და არც იმის გარკვევას ცდილობს, სად ან რა სახით მუდგანდება ნახსენები “სერიოზული შეტყობინებები”<sup>2</sup>. ნებისმიერ შემთხვევაში, ავტორი ვერ ჩაითვლება ფიქციური კომუნიკაციის იმ ინსტანციად, რომელზე დაყრდნობითაც შეიძლება ნაწარმოების ფიქციურობა განისაზღვროს, რადგან ჩვენთვის მისი განზრახვა ხელმიუწვდომელი და უცნობია. ამდენად, ფიქციური ტექსტების სპეციფიკის მხოლოდ ავტორისეული ინტენციის საფუძველზე დადგენის ცდები აშკარად ნაკლოვანი და არაადამაკმაყოფილებელი გამოდგა.

კიდევ ერთი ინსტანცია, რომელსაც მიეწერება უნარი, განსაზღვროს ტექსტის ფიქციურობა, გახლავთ მკითხველი. ჯერ კიდევ 70-იან წლებში მიიჩნია ვოლფგანგ იზერმა მკითხველი ინსტანციად, რომელსაც საკუთარი წარმოსახვის მეშვეობით ძალუძს, აზრი მიანიჭოს მხატვრულ ნაწარმოებს. ნაწარმოების აზრი მოცემულია არა ტექსტში, არამედ იგი პირველად ტექსტსა და მკითხველს შორის ურთიერთქმედების შედეგად წარმოიქმნება. ასეთ შემთხვევაში ტექსტი მხოლოდ ერთგვარი ბიძგის როლს ასრულებს, რომელმაც კითხვის პროცესი და მკითხველის წარმოსახვითი საქმიანობა უნდა წარმართოს (იზერი 1994).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ანალოგიური მოსაზრება აქვს გამოთქმული კენდელ უოლტონსაც: “მხატვრული ფიქციის წერა უფრო მეტად სხვა ილოკუციური ქმედებების – როგორცაა მაგალითად რჩევის მიცემა, თხოვნა, ჩივილი, შეხსენება, მოწოდება – განხორციელების საშუალებად შეიძლება იქცეს, ვიდრე [ხვეულებრივი] მტკიცებითი წინადადებების გამოთქმის საშუალებად.” (უოლტონი 1990:78)

<sup>2</sup> ასეთი შეტყობინებები, ცხადია, ფაქტუალურ ტექსტებშიც მოიპოვება “დომინანტური ილოკუციის” (ცოპფელი 2001:33) სახით, განსხვავებულია მხოლოდ მათი ტექსტობრივი მანიფესტაციის ფორმები.

<sup>3</sup> მოგვიანებით ვ.იზერმა ნაწილობრივ დათმო ეს მკაცრი, რეცეფციის თეორიაზე ორიენტირებული პოზიცია. 1983 წ. დაწერილ ნარკვევში ის მსჯელობს ე.წ. *თხზვის აქტებზე (Akte*

ანალოგიური ხასიათისაა კენდელ უოლტონის თეორიაც. თავის წიგნში *მიმეზისი როგორც ვითომ დაჯერება* ისიც ნაწარმოებსა და რეციპიენტს შორის ურთიერთდამოკიდებულებას იკვლევს. ის განიხილავს ნაწარმოებს როგორც ერთგვარ რეკვიზიტს, რომლის ფუნქციაც ფიქციურ ჭეშმარიტებათა გენერირებაა. ეს უკანასკნელი კი მკითხველმა უნდა წარმოიდგინოს ე.წ. *ვითომ დაჯერების* (*make-believe*) თამაშში (უოლტონი 1990:69). ამ თეორიის თანამხმად, ფიქცია არის რაღაც ისეთი, რაც მკითხველის წარმოსახვაში იქმნება, ნაწარმოებს კი მხოლოდ ამ პროცესის სტიმულირება ძალუძს. სერლისა და ქერის მსგავსად უოლტონიც უარყოფს რაიმე ენობრივი ან სტრუქტურული ნიშან-თვისების არსებობას, რომელიც მხატვრულ ტექსტს სხვა სახის ტექსტებისგან განასხვავებს. ერთადერთ განსხვავებას, მისი აზრით, მოცემული ტექსტის დანიშნულება წარმოადგენს. სახელდობრ, არაფიქციური ტექსტის დანიშნულება არ არის, იყოს რეკვიზიტი. ეს დანიშნულება კულტურული ტრადიციითაა განპირობებული, ე.ი. ნაწარმოები ფიქციურია, თუ ადამიანები მას რეკვიზიტად იყენებენ. ამგვარი გამოყენების საზღვრების შესახებ უოლტონი არაფერს ამბობს, თუმცა მის თეორიაში ყველაზე წინააღმდეგობრივია „ნაწარმოების სამყაროსა“ და „თამაშის სამყაროს“ ურთიერთგამიჯვნა, რაც გულისხმობს, რომ ყოველი რეციპიენტი თავის თამაშს თამაშობს ნაწარმოებთან. შესაბამისად, ამგვარ თამაშში ერთდროულად ორი რეკვიზიტი უნდა იღებდეს მონაწილეობას – ნაწარმოები და თვით მკითხველი. თუ ასეა, ფიქციას არაფერი აქვს საერთო კომუნიკაციასთან. ის მხოლოდ ერთგვარი თამაშია საკუთარ თავთან რეკვიზიტების დახმარებით.

ფრანკ ციპფელი ცდილობს *ვითომ დაჯერების* თამაშის პრაგმატულ-ნარატოლოგიურ ჩარჩოებში მოქცევას: “ფიქციური ნაწარმოების აღქმა *ვითომ დაჯერების* თამაშის სახით ხასიათდება ორმაგი სტრუქტურით. ის ერთი მხრივ თამაშში სრული ჩართვით, მეორე მხრივ კი – თამაშის ფაქტის გაცნობიერებით განირჩევა. შიდა ფიქტიურ საკომუნიკაციო სიტუაციაში მკითხველი იკავებს ადრესატის ადგილს, მაგრამ, იმავდროულად, ის რჩება ემპირიულ მკითხველად, რომელიც თავს გარე საკომუნიკაციო სიტუაციის წევრად მიიჩნევს და საგნებით აცნობიერებს თავისი პოზოციის გაორებულ ხასიათს” (ციპფელი 2001:278). ფიქციური კომუნიკაციის ამგვარ სქემაში გარკვეულწილად შესუსტებულია

---

*des Fingierens*), რომლებსაც ის საზღვრის გადაკვეთას ამსგავსებს და ფიქციური კომუნიკაციის სამივე ინსტანციას – ავტორს, მკითხველსა და ტექსტს – უკავშირებს. (იზერი 1983:121-151); რეცეფციის თეორიის ძირითადი დებულებები შესანიშნავად აქვს წარმოდგენილი რევაზ ყარალაშვილს (ყარალაშვილი 1977).

რეციპიენტის, როგორც გადამწვევტი ფაქტორის, როლი და ყურადღება მახვილდება უოლტონის თეორიის შემეცნებით ღირებულებაზე. უოლტონის ნაშრომი მართლაც შეიცავს არაერთ საყურადღებო დაკვირვებას მხატვრული ნაწარმოების აღქმის მექანიზმის შესახებ, თუმცა მკითხველის როლის გაზვიადების გამო მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ის მაინც გამოუსადეგარია. უოლტონი უარყოფს ფიქციის გენერირების რაიმე წესების არსებობას, რაც იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული ფიქციის აღწერა ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდებით შეუძლებელია და თუ ვინმე შეეცდება ამის გაკეთებას, მაშინ გამოკვლეულ უნდა იქნას თითოეული “თამაშის სამყარო” ყოველ რეციპიენტთან. ამგვარი ანალიზი, ცხადია, მთლიანად სუბიექტური შეხედულებებისგან აღმოჩნდებოდა შემდგარი, რაც ყოველგვარ მეცნიერულ ღირებულებას მოკლებული იქნებოდა. ამავე დროს, სრულიად გამორიცხულია, ხელოვანი თავის ნაწარმოებს სათამაშოდ ქმნიდეს. სათამაშოსგან განსხვავებით ტექსტის სტრუქტურა მნიშვნელოვნად უფრო რთულია, ის გახლავთ მატარებელი იმ შეტყობინებებისა, რომლებიც რეციპიენტს უნდა გადაეცეს (და არა – რეციპიენტის მიერ იქნას ნაწარმოები). როცა ვკითხულობთ ან ვუყურებთ ხელოვნების ნაწარმოებს, ჩვენ არა მარტო ვტკბებით, არამედ გარკვეულ გავლენასაც განვიცდით. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც რეცეფციის პროცესში ხდება, არის ის, რომ ჩვენ ვიძენთ გამოცდილებას ან ვხვდებით რაღაც ახალს. ეს კი მხოლოდ კომუნიკაციის ფარგლებშია შესაძლებელი. ერთობ საეჭვოა, ამგვარი გამოცდილება საკუთარ თავთან თამაშის შედეგად მივიღოთ. მხატვრული ნაწარმოები კომუნიკაციის ინტერაქციული პროცესის ნაწილი უნდა იყოს, რათა მსგავსი თვისებები ჰქონდეს. ის, რომ ავტორის ინტენცია ჩვენთვის მიუწვდომელია, არ გვაძლევს უფლებას, ეს ინტენცია და ტექსტის საკომუნიკაციო ხასიათი უგულებელვყოთ.

სხვა თეორეტიკოსები მხატვრულ ფიქციას სინამდვილესთან მიმართებაში განიხილავენ, კერძოდ, იმის მიხედვით, რამდენად ემთხვევა ან ეწინააღმდეგება მხატვრული სამყარო ემპირიულ სინამდვილეს. მათ რიცხვს განეკუთვნება ფრანკ ციპფელიც. ნელსონ გუდმანის მსგავსად ისიც აღიარებს სამყაროს ერთიანი მოდელის არარსებობას, მაგრამ ის მაინც “ჩვენს ყოველდღიურ სინამდვილეს” მიიჩნევს “სინამდვილის ერთადერთ კონცეფციად, რომელიც ლიტერატურული ტექსტების ფიქციურობის აღსაწერად გამოდგება”, რადგან ეს უკანასკნელი “სხვადასხვა ვერსიას მოიცავს” (ციპფელი 2001:74-75). შესაძლებელისა და



შეუძლებლის კატეგორიების მეშვეობით ციპფელი განარჩევს “ფიქტიურობის ორ ძირითად ფორმას”: რეალისტიკასა და ფანტასტიკას. პირველი მათგანი აღნიშნავს ამბავს, რომელიც „სინამდვილის ამა თუ იმ მიღებულ კონცეფციასთან მიმართებაში შესაძლებელია”, ხოლო “ფანტასტიკაში იგულისხმება ყველა ამბავი, რომლის შემადგენელი ელემენტებიც სინამდვილის მიღებული კონცეფციის ფარგლებში შეუძლებელია” (ციპფელი 2001:109). ამასთან, ციპფელის აზრით, მთხრობელიც შეიძლება იყოს “ფანტასტიკური”, თუ საკომუნიკაციო სიტუაცია (იგივე თხრობის სიტუაცია) სინამდვილეში შეუძლებელია. ფანტასტიკური ამბებისგან განსხვავებით ფანტასტიკური თხრობა ერთგვარ *licencia poetica*-ს ემყარება, რომელიც ერთნაირი სისწიერით გეხდება როგორც რეალისტურ, ისე ფანტასტიკურ მთხრობებში. ასეთი მთხრობლის რეპერტუარს განეკუთვნება უკიდურესად დეტალური თხრობა, შიდა ფოკალიზაცია, ისეთ ხდომილებათა გადმოცემა, რომელთა შესახებაც მთხრობელს ვერაფერი ეცოდინებოდა, თხრობის გაურკვეველი სიტუაცია, სხვა პერსონაჟთა გონებაში ჩახედვის უნარი, შინაგანი მონოლოგი, აწმყო დროში თხრობა და მეორე პირში თხრობა.

მოცემული თეორია მეტად შთამბეჭდავია, მაგრამ მცდარ შეხედულებებს ემყარება. მოსაზრება, რომ მხატვრული სინამდვილე ფიქციურობის განსაზღვრის ერთადერთი კრიტერიუმია, ადვილად შეიძლება გავაბათილოთ, თუ გავითვალისწინებთ ევროპასა და ამერიკაში ჩატარებული გამოკითხვის შედეგებს. ამ გამოკითხვის თანახმად მოსახლეობის არც თუ ისე მცირე ნაწილს მეოცე საუკუნეშიც კი სწამს ზებუნებრივი მოვლენები (დურსტი 2001:66-67). ამ კატეგორიის მკითხველისთვის ე.წ. ფანტასტიკურ რომანებში აღწერილი მოვლენები სავსებით დამაჯერებლად გამოიყურება და სრულიად არ ეწინააღმდეგება მათ წარმოდგენას ყოველდღიური სინამდვილის შესახებ. ვინაიდან ემპირიულ შესაძლებლობათა ერთიანი სპექტრი კაცობრიობის ცნობიერებაში არ არსებობს და ყოველი პიროვნება სამყაროს განსხვავებულად აღიქვამს, ემპირიული სინამდვილის კონცეფცია არ გამოდგება ფანტასტიკისა და რეალისტიკის (და, შესაბამისად, ფიქციის) განსაზღვრისთვის. ამასთან, საინტერესოა, რა კრიტერიუმების საფუძველზე შეეცდებოდა ციპფელი მეთვრამეტე საუკუნემდე დაწერილი ლიტერატურის ფიქციურობის დადგენას იმის გათვალისწინებით, რომ რეალობის სისტემათა ნარატიული სპექტრი და ფანტასტიკა-რეალისტიკის ანტინომიური წყვილი მხოლოდ მეთვრამეტე

საუკუნეში გამოიკვეთა. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ დაუშვებთ, რომ ფიქცია სინამდვილის ერთგვარ დამახინჯებულ ვარიანტს წარმოადგენს, იბადება კითხვა, როგორ შეიძლება ამგვარი დამახინჯების დადგენა. საქმე ის არის, რომ არც ერთ (ცივილიზებულ) მკითხველს აზრად არ მოუვა წაკითხული ამბის ნამდვილობის გადამოწმება, თუ, რა თქმა უნდა, ლიტერატურული კონვენციები მისთვის უცხო არ არის<sup>1</sup>.

ყოველივე ზემოთქმული არ უნდა იქნას გაგებული ისე, თითქოს ლიტერატურულ ფიქციას არაფერი ჰქონდეს საერთო ემპირიულ სინამდვილესთან. ფ.ციპფელი სამართლიანად აღნიშნავს: “ფიქტიური სამყაროები რაიმე სახით ყოველთვის უკავშირდება ნამდვილ სამყაროს. ამბებს, რომლებიც არავითარ კავშირში არაა სინამდვილის ჩვენს კონცეფციასთან, ვერც მოვყვებოდით და ვერც გავიგებდით, მათ ვერც კი წარმოვიდგენდით” (ციპფელი 2001:82). “ყველაზე დაუჯერებელი ფანტაზიაც კი ინარჩუნებს კავშირს რეალურ სამყაროსთან” (ციპფელი 2001:83). სხვაგვარად რომ ითქვას, მხატვრულ ფიქციაში მხოლოდ იმის წარმოდგენა, კომბინირება და სიმულირებაა შესაძლებელი, რისი აღქმაც და ენობრივი არტიკულირებაც ჩვენ თვითონ ძალგვიძს<sup>2</sup>. თუმცა ფიქციურობის განმსაზღვრელ კრიტერიუმად ემპირიული სინამდვილე – მისი სუბიექტური ვარიაციების სიმრავლის გამო – მაინც არ გამოდგება.

ფიქციური კომუნიკაციის ცენტრალური და უმნიშვნელოვანესი ინსტანცია გახლავთ ტექსტი. ავტორის, მკითხველისა და სინამდვილისგან განსხვავებით ტექსტი სტაბილურ და მეცნიერული ანალიზისთვის ხელმისაწვდომ ერთეულს წარმოადგენს. ადეკვატური რეცეფციის უზრუნველსაყოფად ავტორმა ისე უნდა ააგოს თავისი ნაწარმოები, რომ ამ უკანასკნელის ფიქციური ხასიათი მკითხველისთვის საგრძნობი გახადოს.

ფიქციური ტექსტი ენობრივი წარმონაქმნია და იგივე თვისებები გააჩნია, რაც ნებისმიერ არამხატვრულ (ფაქტუალურ) ტექსტს. ამ თვისებათა რიცხვს განეკუთვნება კომუნიკაციის ცალმხრივობა და მისი გაწედილობა დროსა და

<sup>1</sup> სწორედ ამ კონვენციებს უკავშირდება ერთი ანეკდოტური შემთხვევა: ერთხელ ავსტრიელ მწერალ ლეო პერუსს მისი რომანით აღტაცებულმა მკითხველმა მისწერა წერილი, რომელშიც გაკვირვებას გამოთქვამდა იმის გამო, რომ ვერაფრით შეძლო რაიმე ისტორიული დოკუმენტის მოძიება პერუსის მიერ გამოცემული მემუარების “ავტორის” – მარკოზ დე ბოლიბარის შესახებ. პერუსის პასუხმა, რომელშიც ის განმარტავდა, რომ ამ სახელის მატარებელი ადამიანი არასდროს არსებულა ამქვეყნად და რომ ყველაფერი მხოლოდ მხატვრული გამონაგონი იყო, სასტიკად გაანაწყენა ლიტერატურული კონვენციების არმცოდნე, გულუბრყვილო მკითხველი.

<sup>2</sup> შდრ. შტირლე 1983:176: “ენის გამოყენება თავისთავად გულისხმობს, რომ მისი მეშვეობით აღნიშნული სამყარო ვერ გასცილდება იმ სფეროს ფარგლებს, რომელიც სამყაროსთან ენის პრინციპულ კავშირს ემყარება. ყოველი წარმოსახული სამყარო ჩვენს სამყაროზე დაიყვანება.”

სივრცეში, მტკიცებითი ხასიათი და მოთხოვნა, რომ “ტექსტის ილოკუციური მიზანმიმართულება და შესაბამისად, ის პრაგმატული კონტექსტი, რომლის ფარგლებშიც უნდა შედგეს მისი რეცეფცია, თვით ტექსტში იყოს ნაჩვენები” (ციპფელი 2001:123). ეს კი გვაფიქრებინებს, რომ ილოკუციურ მიზანმიმართულებასთან ერთად ფიქციურობაც თვით ტექსტიდან უნდა ამოიკითხებოდეს, ე.ი. უნდა არსებობდეს მთელი რიგი თავისებურებებისა, რომლებიც ფიქციურ ტექსტს გამოარჩევს ფაქტუალურისაგან. აქ სწორედ ერთ-ერთ უმთავრეს ლიტერატურულ თავისებურებაზე შევაჩერებთ ყურადღებას.

ზოგი თეორეტიკოსი მიიჩნევს, რომ ფიქციურობა ერთნაირად ვლინდება როგორც თხრობის, ისე მონათხრობის დონეზე. ფრანკ ციპფელის აზრით, თხრობის ფიქციურობა ისაა, რომ მაგ. სხვათა აზრების კითხვის უნარი, რაც მხატვრულ ნაწარმოებებში ერთობ გავრცელებულ ფენომენს წარმოადგენს, ჩვენს ყოველდღიურ სინამდვილეში შეუძლებელია. ზუსტად ასევე არღვევს ფიქციური ამბავი, მასში აღწერილი მოვლენების ზებუნებრიობის გამო, სინამდვილის შესაძლებლობათა საზღვრებს. ვინაიდან ემპირიული სინამდვილე გამოუსადეგარი აღმოჩნდა მოვლენებისთვის შესაძლებლისა თუ შეუძლებლის ფარგლებში მოსაქცევად, საჭირო ხდება რაიმე სხვა კრიტერიუმის პოვნა, რომელიც ფიქციურობასა და ფაქტობრიობას შორის განსხვავების დადგენაში დაგვეხმარებოდა. ჩვენი აზრით, ეს მხოლოდ ტექსტების შედარების გზით არის შესაძლებელი.

თუ მხატვრულ ნაწარმოებს ფაქტუალურ ტექსტს შევადარებთ, მონათხრობის მხრივ საგრძნობ განსხვავებებს ვერ აღმოვაჩინთ. არსებობს უზარმაზარი ეზოთერული, ოკულტური ხასიათის ლიტერატურა, რომელშიც სხვადასხვა ზებუნებრივი (ე.ი. ჩვენი სინამდვილის კონცეფციიდან გამომდინარე შეუძლებელი) მოვლენაა (მაგ. ტელეპათია, ნათელმხილველობა, საოცარი მეტამორფოზები და სხვ.) მოთხრობილი. ხელშესახები განსხვავებების დაფიქსირება შესაძლებელია მხოლოდ სათხრობი აქტების შედარებისას. ჩვენ ვერც ერთ ეზოთერულ ან ისტორიოგრაფიულ ტექსტში ვერ შევხვდებით ფიქციური კომუნიკაციის ისეთ კონვენციურ ელემენტებს, როგორცაა მაგ. ყოვლისმცოდნე მთხრობელი, განცდილი მეტყველება, შინაგანი მონოლოგი, მეტადიეგეზისი, კომპოზიტორული მოტივაცია და ა.შ. აქედან გამომდინარე, სწორედ ამბის პრეზენტაციის ფორმაა ის, რაც ტექსტს ფიქციურობას ანიჭებს. ამგვარი პრეზენტაცია ნებისმიერ ამბავს (მიუხედავად იმისა, სუბიექტურად

რამდენად რეალისტური ან არარეალისტური გვეჩვენება მოთხრობილ ამბავში აღწერილი მოქმედი პირები, ადგილები და დროები) ფიქტიურ ამბად აქცევს. ამრიგად, ფრანკ ციპფელს მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება დავეთანხმოთ, როცა ის თხრობის ფიქციურობასა და მონათხრობის ფიქტიურობას შორის ლოგიკური კავშირის არსებობაზე მიუთითებს (ციპფელი 2001:165), რადგან გადამწყვეტ როლს მოთხრობის ფიქციურობის დადგენისას სათხრობი აქტი ასრულებს და არა მონათხრობის შინაარსი. ამის გამო გარკვეული ცვლილებებია შესატანი ციპფელის მიერ შემოთავაზებულ ტერმინოლოგიაშიც. ამის პრევენციის ზემოთ აღწერილ ფორმას უნდა ეწოდებოდეს არა ფიქციური, არამედ ფიქტიური თხრობა, რადგან მოთხრობელსა და მონათხრობ ამბავთან ერთად თვით სათხრობი აქტიც ტექსტში წარმოდგენილი ფიქტიური სამყაროს შემადგენელი ნაწილია (მარტინესი 2000:17-18, შმიდი 2005:46). ამ მოსაზრების მართებულობას ააშკარავენ ისიც, რომ მონათხრობი ყოველთვის არ ემთხვევა მხატვრულ სინამდვილეში მომხდარ ამბავს (მაგ. არასარწმუნო თხრობის შემთხვევაში).

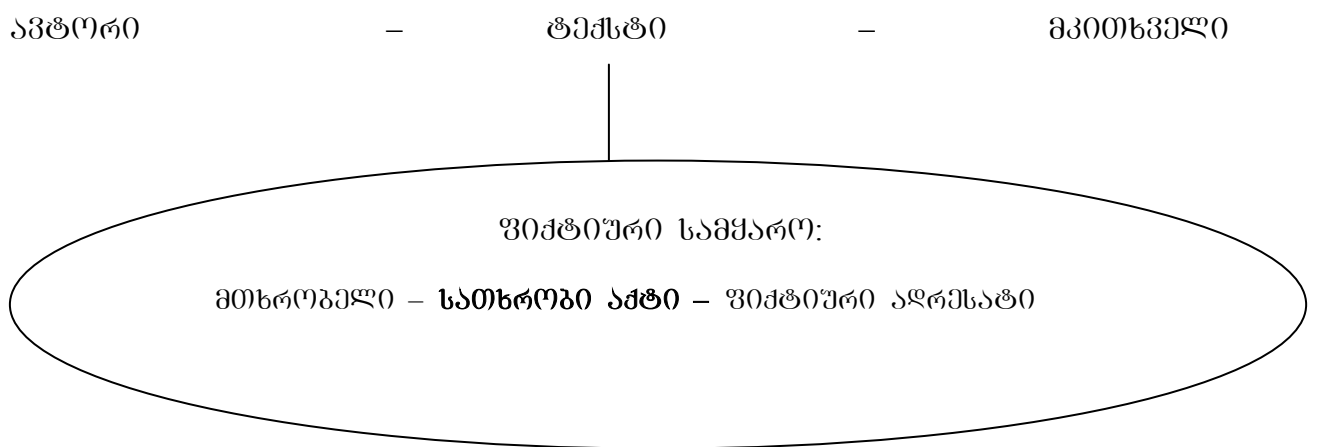
ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ლიტერატურული ნაწარმოები არ გახლავთ არც მკითხველის სათამაშო, არც ჩვეულებრივი ენობრივი წარმონაქმნი, რომელსაც მხოლოდ ავტორის ჩანაფიქრი ანიჭებს განსაკუთრებულ სტატუსს და არც შეუძლებელი ამბების ამსახველი ტექსტი. ჩვენი ღრმა რწმენით, მხატვრული ტექსტი ავტორსა და მკითხველს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა, როგორც ეს ჯერ კიდევ რომან იაკობსონმა აჩვენა თავის ცნობილ მოდელში (იაკობსონი 1979:88). მატიას მარტინესისა და მიხაელ შეფელის თეორიაზე დაყრდნობით შესაძლებელია, შევიმუშავოთ ფიქციური კომუნიკაციის მოდელი<sup>1</sup>. კომუნიკაციის აღნიშნული აქტი ხორციელდება რეალურ ავტორსა და რეალურ მკითხველს შორის. კომუნიკაციის საშუალებას წარმოადგენს ფიქციური ტექსტი. ასეთ ტექსტში წარმოდგენილია სამყარო, რომელშიც იმპლიციტურად ან ექსპლიციტურად არსებული ინსტანცია სხვა (მეტწილად იმპლიციტურ, მხატვრულ სამყაროში არმყოფ) ინსტანციას მოუთხრობს გარკვეულ ამბავს. ყოველივე ის, რაც მხატვრული სამყაროს ფარგლებშია მოქცეული (მოთხრობელი,

---

<sup>1</sup> იხ. მარტინესი 2001:17-18.: “რეალური ავტორის რეალური წერის გზით იქმნება ისეთი ტექსტი, რომლის წარმოსახვითი აუთენტური წინადადებები წარმოსახვით სინამდვილეს ქმნის; ეს უკანასკნელი მოიცავს ფიქტიურ საკომუნიკაციო სიტუაციას, ფიქტიურ თხრობასა და ფიქტიურ მოთხრობილ ამბავს. ფიქციური მოთხრობა, ერთსა და იმავე დროს, რეალური საკომუნიკაციო სიტუაციის ნაწილიცაა და წარმოსახვითი საკომუნიკაციო სიტუაციისაც.”

სათხრობი აქტი, ფიქტიური ადრესატი), აღინიშნება მსაზღვრელით “ფიქტიური”; ფიქციურს კი ვუწოდებთ ისეთ ტექსტს, რომელიც ფიქტიურ სამყაროს ასახავს. ფიქციური კომუნიკაციის პარადოქსულობა ისაა, რომ მთხრობელი იმავე ფიქტიური სამყაროს “ბინადარია”, რომელიც მისივე სათხრობი აქტის მეშვეობით “იქმნება”. ამრიგად, მთხრობელს, სათხრობ აქტსა და ფიქტიურ სამყაროს (რომელსაც ეს აქტი ასახავს) შორის კავშირი იმდენად მჭიდროა, რომ მათი ცალ-ცალკე არსებობა გამორიცხულია.

ფიქციური კომუნიკაციის მოდელს შეიძლება ასეთი სქემატური სახე ჰქონდეს:



*გამოსახულება 1: ფიქციური კომუნიკაციის მოდელი*

ამ მოდელის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ფიქცია არის ”ავტონომიური, შიდალიტერატურული სინამდვილის გამოხატვა” (შმიდი 2005:33), ფიქციურობა კი გახლავთ თვისება გარკვეული ტიპის ტექსტებისა, რომლებშიც ფიქტიური სათხრობი აქტია წარმოდგენილი. ეს უკანასკნელი არღვევს ფაქტუალური მთხრობის ლოგიკას, რითაც გვაძლევს საშუალებას, განვასხვავოთ ფიქციური ტექსტი ფაქტუალურისაგან. ამდენად, ფიქციური კომუნიკაციის საფუძველი სხვა არაფერია, თუ არა სათხრობი აქტის დევიაცია, დარღვევა ფაქტუალური სათხრობი აქტის ლოგიკური სტრუქტურისა.

## 12. ლიტერატურული ნიშანი და მისი სემიოტიკური მახასიათებლები

*ლიტერატურული ენა კონვენციური ენაა, რომელშიც სიმართლის პოვნა შეუძლებელია: სიმართლე მიმართება სიტყვებსა და იმ სავნებს შორის, რომლებსაც სიტყვები აღნიშნავენ, ლიტერატურაში კი ეს სავნები არ არსებობს.*

მხატვრული ტექსტის კონვენციური ნიშან-თვისებები მისი თავისებური სემიოტიკური სტრუქტურით აიხსნება. ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც ენობრივი წარმონაქმნი და ფიქციური კომუნიკაციის საშუალება, იმავე კანონზომიერებებს უნდა ექვემდებარებოდეს, რომლებიც სემიოტიკაში ნებისმიერი ნიშნის არსებობისა და ფუნქციონირების აუცილებელ პირობას წარმოადგენს: ყოველ ტექსტს – როგორც „სუპერნიშანს“ (ფურცელაძე 1998(1):XXIII) – უნდა გააჩნდეს სინტაქტიკური, სემანტიკური და პრაგმატიკული მიმართებები. მაგრამ მხატვრული ტექსტი არ გახლავთ ჩვეულებრივი „სუპერნიშანი“, რომელსაც სხვა, მარტივი ენობრივი ნიშნების კოჰერენტული ურთიერთკავშირი უდევს საფუძვლად. მხატვრული ტექსტი რთული „სუპერნიშანია“, მასში ენობრივი ნიშნების ურთიერთქმედება სრულიად განსხვავებული სტრუქტურის შექმნას ემსახურება. ეს განსაკუთრებულობა თავს იჩენს სამივე სახის სემიოტიკურ მიმართებაში, როგორცაა პრაგმატიკა, სემანტიკა და სინტაქტიკა.

პრაგმატიკის თვალსაზრისით (ანუ ნიშანსა და მის მომხმარებელს შორის არსებული მიმართების მხრივ) ფიქციური ტექსტი განირჩევა საკომუნიკაციო სიტუაციის ორმაგი ხასიათით. ჯერ კიდევ რომან იაკობსონმა გაამახვილა ყურადღება ფიქციურ კომუნიკაციაში ორმაგი გამგზავნის, ორმაგი მიმღებისა და ორმაგი რეფერენსის მონაწილეობაზე (იაკობსონი 1979:111), როგორც “პოეტური ფუნქციის მქონე შეტყობინებათა” უმნიშვნელოვანეს თავისებურებაზე. ფრანკ ციპფელიც აღიარებს ფიქციური თხრობის დროს კომუნიკანტთა გაორმაგებას. კომუნიკაციის გაორმაგება იმას გულისხმობს, რომ ის ერთდროულად ორ – რეალურ და წარმოსახვით – დონეზე მიმდინარეობს: ერთი მხრივ, ავტორსა და მკითხველს (როგორც რეალურ, ისტორიულად ვერიფიცირებულ პირებს) შორის, მეორე მხრივ კი – მოხრობელსა და ადრესატს (როგორც ფიქტიურ წარმონაქმნებს) შორის. ამდენად, შესაძლებელია ერთმანეთისგან განვასხვავოთ გარე და შიდა პრაგმატიკა:

ბარე საკომუნიკაციო სიტუაცია:	ავტორი – ტექსტი – მკითხველი
შიდა საკომუნიკაციო სიტუაცია:	მოხრობელი – მოთხრობა – ადრესატი

*გამოსახულება 2. ორმაგი საკომუნიკაციო სიტუაცია*

საკომუნიკაციო სიტუაციის ორმაგი ხასიათი ფიქციური კომუნიკაციის უმნიშვნელოვანესი ნიშან-თვისებაა, რომელიც მას ფაქტუალური წერილობითი კომუნიკაციისგან განასხვავებს. სწორედ ამ გაორმაგების გამო ახერხებს ავტორი წარმოსახვითი სათხრობი აქტის გამოსახვას ისე, რომ არ იტყუებოდეს, მკითხველი კი „შიდატექსტობრივი ადრესატის ადგილის დაკავებას და იმავდროულად, იმის გაცნობიერებას, რომ ეს მხოლოდ ვითომ დაჯერების თამაშის ნაწილია“ (ციპფელი 2001:296). ფიქციური ტექსტის პრაგმატულ ასპექტს განეკუთვნება აგრეთვე ე.წ. „ფიქციის პაქტი“ (ციპფელი 2001:297) ან „კონტრაქტი ავტორსა და მკითხველს შორის“ (ვარნინგი 1983:194). ეს ‘ხელშეკრულება’ გახლავთ სოციალურად და კულტურულად დამკვიდრებული პრაქტიკა, რომელიც საყოველთაოდ მიღებულ, დაუწერელ შეთანხმებას ემყარება. ამ ხელშეკრულების თანახმად, გარკვეული კულტურული კოლექტივის თითოეული წევრი უნდა ფლობდეს ცოდნას იმის შესახებ, როგორ მოექცეს ლიტერატურულ ფიქციას. სხვაგვარად რომ ითქვას: მხატვრული ლიტერატურის არსებობა (ნიშანთა სხვა სისტემების მსგავსად) მეტწილად სოციალურ და კულტურულ კონვენციებზეა დამოკიდებული.

მხატვრული ტექსტის კონვენციური ხასიათი მუდავნდება არა მხოლოდ პრაგმატიკულ ასპექტში, არამედ სემანტიკურ და სინტაქტიკურ ასპექტებშიც. შესაბამისად, სავსებით მართებული იქნება, თუ ამ უკანასკნელი სახის სემიოტიკურ მიმართებებშიც ფიქციური კომუნიკაციის ორმაგი ხასიათიდან გამომდინარე შიდა და გარე სემანტიკასა თუ სინტაქტიკას ცალ-ცალკე განვიხილავთ.

გარესაკომუნიკაციო დონეზე ფიქციური ტექსტების უმთავრეს სემანტიკურ თავისებურებას წარმოადგენს დენოტაციის (რეფერენცის) არარსებობა<sup>1</sup>, ე.ი. ფიქციური ტექსტი, ფაქტუალური ტექსტებისგან განსხვავებით, არაფერს აღნიშნავს იქიდან, რაც სინამდვილეში ხდება<sup>2</sup>. ცხადია, აგრეთვე შესაძლებელია, ფაქტუალურ ტექსტსაც არ გააჩნდეს დენოტატი, მაგალითად, როცა საგაზეთო

<sup>1</sup> შდრ. შმიდი 1975:527: „ეს სემანტიკურ-რეფერენციალური განსაკუთრებულობა ისაა, ა) რომ ესთეტიკური ტექსტების შემადგენელი გამონათქვამები არ ექვემდებარება სხვა საკომუნიკაციო სისტემებისთვის ჩვეულ ვერიფიკაციის პირობებს და მათგან არც არავინ მოითხოვს ამ პირობების შესრულებას; ბ) რომ ესთეტიკური ტექსტების შემადგენელი გამონათქვამები არ უბიძგებს კომუნიკანტებს ამ უკანასკნელთა გარეტექსტობრივ კორელატებთან დაკავშირებისკენ.“  
იხ. აგრეთვე ქონი 1995(1):12, ტოდოროვი 1992:75.

<sup>2</sup> “სინამდვილე” აქ ზოგადი, საყოველთაოდ გავრცელებული მნიშვნელობით გამოიყენება. ენის ფილოსოფოსოფიის პერსპექტივიდან ძალზე საინტერესო იქნებოდა იმის გარკვევა, რამდენად შეიძლება ჰქონდეს ჩვეულებრივ ენობრივ ნიშანს რაიმეს დენოტირების უნარი, პოსტმოდერნისტი ფილოსოფოსების მიერ პოსტულირებული „რეალობის აგონიის“ პირობებში. იხ. ბოდრიარი 1978

სტატია მცდარ ცნობას გვაწვდის. მაგრამ ასეთი რამ ფაქტუალური კომუნიკაციის წესების აშკარა დარღვევად აღიქმება, მაშინ, როცა ფიქციური დისკურსისთვის მსგავსი „უზუსტობა“ ნორმატიულ მოვლენას წარმოადგენს. თუ იმ მოსაზრებიდან ამოვალთ, რომ ემპირიულ სინამდვილესთან კავშირი არ გამოდგება საიმედო კრიტერიუმად, რომ განვასხვავოთ ფიქციურობა და ფაქტობრიობა ერთმანეთისაგან, იბადება კითხვა, რაში გამოიხატება დენოტაციის არარსებობა. ობიექტური, დენოტირებადი სინამდვილის როგორც სტაბილური ათვლის წერტილის გაუქმების გამო მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, მხატვრული ტექსტების შემთხვევაში დენოტაციური ფუნქცია ისეთ ტექსტებზე გადავიტანოთ, რომლებიც ემპირიული სინამდვილის მანიფესტაციად მიიჩნევა<sup>1</sup>. თუ ფიქციურ და ფაქტუალურ ტექსტებს შევადარებთ ერთმანეთს, აღმოჩნდება, რომ ფიქციური ტექსტები არასდროს მიმართავენ იმის დენოტირებას, რაც სხვა დისკურსების ფაქტუალურ ტექსტებშია გადმოცემული. სამაგიეროდ მხატვრულ ფიქციაში ხშირია სხვა (მაგ. გეოგრაფიული, ისტორიული, საბუნებისმეტყველო, ფილოსოფიური და ა.შ.) დისკურსების ცალკეული ელემენტების სიმულირება. თუმცა ამ უცხო ელემენტების გადმოტანისას სიზუსტის დაცვა არ წარმოადგენს თვითმიზანს, რის გამოც მხატვრულ ტექსტებში არც თუ ისე იშვიათად გვხვდება სხვადასხვა, მეცნიერული თვალსაზრისით გაუმართლებელი, „შეცდომები“. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დენოტაციის არარსებობა შეიძლება განვმარტოთ როგორც მხატვრული ტექსტების ნაკლოვანი მიმართება/კავშირი არამხატვრულ ტექსტებთან.

ფიქციური ტექსტების ეს სემანტიკური თავისებურება ამომწურავად აქვს განხილული ამერიკელ ლიტერატურათმცოდნეს – დორით ქონს. მას შემუშავებული აქვს სამდონიანი მოდელი, რომელიც მოიცავს რეფერენცს, ამბავსა და მოთხრობას. თავის გამოკვლევაში დორით ქონი ამტკიცებს, რომ ფიქციურ ტექსტებს აკლიათ რეფერენცის დონე, ხოლო ისტორიოგრაფიულ ტექსტებს სრულად მოეპოვება სამივე დონე იმის გამო, რომ მათში აღწერილ ამბებს ყოველთვის ახლავს მითითება შესაბამის ისტორიულ დოკუმენტებზე, რაც მათი გადამოწმებისა და ვერიფიცირების საშუალებას იძლევა (ქონი 1995(4)).

---

<sup>1</sup> უმბერტო ეკოს მიერ დანერგილი “ენციკლოპედიის” ცნება წინამდებარე მსჯელობისთვის ნაყოფიერი გამოდგებოდა, ის რომ აღნიშნავდეს არა ცოდნას (ე.ი. სუბიექტურ, მხოლოდ ადამიანის გონებაში არსებულ კატეგორიას), არამედ მსოფლმხედველობას, რომელიც ფაქტუალური ტექსტების საფუძველზე ყალიბდება.



ლიტერატურული ტექსტების არარეფერენციალურ ხასიათს პრინციპულად უარყოფდნენ სამეტყველო აქტების თეორეტიკოსები. რადგან ფიქციურ ტექსტებში ე.წ. რეალური რეფერენცები (*real references*) გვხვდება (როგორცაა ისტორიული პირების სახელები, გეოგრაფიულ ადგილთა დასახელებანი და სხვ.), სამეტყველო აქტების თეორეტიკოსებს გამოჰქონდათ დასკვნა, რომ ფიქციურ ნაწარმოებთა უმეტესობა არაფიქციურ ელემენტებს შეიცავს (სერლი 1996:72). ასევე ფიქრობს გრეგორი ქერიც; მისი აზრით, ფიქციურ ტექსტებსაც შეიძლება გააჩნდეს რეფერენცი, ლიტერატურულ ნაწარმოებებს სრულიადაც არ აკლიათ სემანტიკური კავშირი სამყაროსთან (ქერი 1990:8-9). ე.წ. „რეალური ერთეულების“ პრობლემას ფრანკ ციპფელიც ეხება თავის ნაშრომში. იგი ჯ.სერლისა და გ.ქერისგან განსხვავებულ აზრს იზიარებს: „რეალური ობიექტები, იმ სახით, როგორცაა ისინი ფიქტიურ ამბებში გვხვდება, გარკვეული თვალსაზრისით პრინციპულად განსხვავდება სინამდვილეში ფაქტობრივად არსებული ობიექტებისგან. მათ აღენიშნებათ თვისებები, რომლებიც არ გააჩნიათ და არც შეიძლება გააჩნდეთ მათ რეალურ შესატყვისობებს“ (ციპფელი 2001:102). ფ.ციპფელი ამოდის იმ დებულებიდან, რომ ამბები ფიქტიურია ყოველთვის, როცა სამი ფაქტორიდან (მოქმედი პირი, მოქმედების ადგილი და მოქმედების დრო) ერთ-ერთი მაინცაა ფიქტიური. თუმცა ყველაზე დამაჯრებელი ჩანს ვოლფ შმიდის მოსაზრება, რომლის თანახმადაც „ეპიკური ნაწარმოების ფიქტიურ სამყაროს ჰომოგენური ონტოლოგია აქვს“ და „მასში გამოსახული საგნობრიობა პრინციპულად ფიქტიურია, მიუხედავად იმისა, რამდენად მჭორდოა ამ უკანასკნელის ასოციაციური კავშირი რეალურად არსებულ ობიექტებთან“ (შმიდი 2005:44-45). ამასთან, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ეპიკური ტექსტის უმცირესი შემადგენელი ელემენტი არის არა მოქმედების ადგილი ან მოქმედი პირი, არამედ ხდომილება. შესაბამისად, უნდა გვეძებნა არა ცალკეული ერთეულების დენოტატები, არამედ მთელი სიუჟეტის შესატყვისი რეალური ფაქტები, რაც, ბუნებრივია, სრულიად უშედეგო აღმოჩნდებოდა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურული ფიქცია სრულად მიმართავს ენობრივი მედიუმის რესურსებს, ე.ი. ყველაფერი ის, რაც ენაში არსებობს, დაუბრკოლებლად და ყოველგვარი მოცულობით (სიტყვიდან ვიდრე საგაზეთო სტატიამდე) შეიძლება შევიდეს ფიქციის შემადგენლობაში (შმიდი 2005:42). ფიქციის წიაღში მოხვედრის შემდეგ ასეთი ელემენტები კარგავენ თავიანთ კონტექსტურ მნიშვნელობას და უცხო გარემოცვაში ახალი შინაარსით

იტვირთებიან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნაწარმოების საერთო ტელეოლოგიის ფარგლებში მათ ახალი ფუნქცია ენიჭება<sup>1</sup>. რეალური ერთეულების (ფაქტუალური დისკურსიდან ნასესხები სიტყვების) გამოყენების სიხშირე დამოკიდებულია კონკრეტული ნაწარმოების საერთო მიზანმიმართულებაზე. თუ შეტყობინების გადმოსაცემად ფაქტუალური სინამდვილის სიმულირებაა საჭირო, ტექსტში ჭარბად ათავსებენ რეალურ ერთეულებს. როდესაც მსგავსი სიმულაცია საჭირო არ არის, წარმოიქმნება ფიქტიური ამბები, რომლებშიც აღნიშნული ერთეულები საერთოდ არ მოიპოვება (მაგალითად, როგორც ფრანც კაფკას ნაწარმოებებში). აგრეთვე გასათვალისწინებელი ისიც, რომ ფიქტიური ამბის გადმოცემა არ არის მხატვრული ნაწარმოების თვითმიზანი. ფიქტიური ამბავი ყოველთვის ემსახურება გარკვეულ მიზანს. ეს მიზანი გახლავთ შეტყობინების გადმოცემა. მხატვრულ ნაწარმოებში ყველაფერი ამ ერთადერთ მიზანს ემსახურება. ვოლფგანგ იზერის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, „ტექსტში გამოსახული სამყარო არ წარმოადგენს თავის თავს, ის სხვა რამეზე მიანიშნებს.“ (იზერი 1983:141) ცხადია, მკითხველი მხატვრულ ნაწარმოებში აღწერილ ამბავს კითხვის მომენტში შეიძლება სინამდვილეში მომხდარ ფაქტად აღიქვამდეს, ამგვარი „რეფერენციალური შეცდომა“ ადეკვატური რეცეფციის სრულიად კანონზომიერ პირობას წარმოადგენს (რიფატერი 1993:160), თუმცა მისი ძირითადი დანიშნულება, შესაბამისი შეტყობინების დანაწევრებაა. მაგალითად, მხატვრულ ტექსტში ნახსენები დასახელება „ლონდონი“ მკითხველს ამ ქალაქთან დაკავშირებულ ასოციაციებს აღუძრავს, რითაც მოქმედების განვითარებისთვის აუცილებელი სივრცე და რეალობის გარკვეული სისტემა იქმნება. მაგრამ ამით ამოიწურება მოცემული სიტყვის დანიშნულება. „ლონდონი“ აქ სხვა არაფერია, თუ არა შესაბამისი ასოციაციების აღმძვრელი იმპულსი. ამ შემთხვევაში სრულიად უმნიშვნელოა, რამდენად რეალისტურად ძალუძს მკითხველს დასახელებული ქალაქის წარმოდგენა.

თუ დენოტაციას მთლიანად გამოვრიცხავთ ფიქციური ტექსტის სემანტიკიდან, იბადება კითხვა: რა პრინციპით ვახერხებთ მხატვრული ტექსტისა და მისი შემადგენელი ნაწილების მნიშვნელობის გაგებას, ან უფრო მარტივად

---

<sup>1</sup> შდრ. იზერი 1983:127: სელექციის აქტის დროს „უქმდება არსებული კავშირები, არჩეული ელემენტი ახალ კავშირებს ამყარებს. ამგვარად, არჩეული ელემენტები ძველი კონტექსტისგან განსხვავებულ დატვირთვას იძენს.“ შდრ. აგრეთვე იაკობსონი 1979:119: „კაზმულსიტყვაობაში ყოველი ენობრივი ელემენტი პოეტური მეტყველების ფიგურად გარდაიქმნება.“ შდრ. აგრეთვე უოლტონი 1990:78-79: “ის, რასაც მწერლები თავიანთი ნაწარმოებების ცალკეული წინადადებებით ამბობენ, ჩვეულებრივ არ შეესაბამება ამ წინადადებების ექსპლიციტურ შინაარსს”.

რომ ითქვას: როგორ ვიგებთ ასეთი ტექსტის შემადგენელ სიტყვებსა და წინადადებებს, თუ ამ უკანასკნელთ დენოტატი არ გააჩნიათ. ამ „საოცარ“ მექანიზმს სინამდვილეში საფუძვლად უდევს ჯერ კიდევ ფერდინანდ დე სოსიურის ლინგვისტურ თეორიაში შემუშავებული ნიშნის სტრუქტურა. სემიოლოგიაში მნიშვნელობა განისაზღვრება როგორც მიმართება აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის (ბარტი 1981:75). ასეთი მიმართება ყოველ ენობრივ ნიშანს გააჩნია. მნიშვნელობის გასაგებად საკმარისია, რეციპიენტი იცნობდეს ამა თუ იმ ნიშანს. იმავე პრინციპით ხორციელდება სემანტიკური პროცესები ფიქციურ ტექსტშიც. ენობრივი ერთეულების პირველადი მნიშვნელობის გათავისება მხოლოდ და მხოლოდ აღნიშნული მიმართების საფუძველზე ხორციელდება. მიემართოთ ჩვენს მიერ ერთხელ უკვე გამოყენებულ მაგალითს: სიტყვა „ლონდონის“ სემანტიკა დამოკიდებულია არა მის დენოტატზე (ქალაქი ლონდონი), არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მის აღსანიშნზე, ანუ იდეათა იმ კომპლექსზე, რომელიც შესაბამისი აღმნიშვნელის („ლ-ონ-დ-ონ-ი“) სხენებისას ჩნდება მკითხველის ცნობიერებაში. ამგვარად იგებს მკითხველი ტექსტის პირდაპირ მნიშვნელობას; ტექსტის შეტყობინება კი მკითხველამდე სრულიად სხვა სემანტიკური სტრუქტურის, სახელდობრ – კონოტაციის დახმარებით აღწევს.

კონოტაციური სტრუქტურა მხატვრულ ტექსტში ახდენს დენოტაციის არარსებობის კომპენსირებას. სხვაგვარად რომ ითქვას, ლიტერატურულ ფიქციაში კონოტაცია დენოტაციის ადგილს იკავებს და უმნიშვნელოვანეს სემანტიკურ პრინციპად იქცევა. ფრანგი სემიოლოგი – როლან ბარტი კონოტაციურს უწოდებს სისტემას, *„რომლის გამოხატვის დონესაც მნიშვნელობის მაწარმოებელი სისტემა უდევს საფუძვლად; კონოტაციის გავრცელებული ფორმებია რთული სისტემები, რომლებშიც დანაწევრებული მეტყველება პირველად სისტემას ქმნის (ასეთი რამ ხდება, მაგალითად, ლიტერატურის შემთხვევაში).“* (ბარტი 1981:75) ე.ი. სემიოტიკური სისტემა ლიტერატურული ფიქცია იყენებს სისტემას *ენა* (უფრო ზუსტად კი ამ უკანასკნელის ნიშანთა სისტემას) თავისი შინაარსების გამოსახატავად. ყოველივე ამას შეიძლება ასეთი ვიზუალური სახე მიეცეს:

ლიტერატურა:  _____
ენა:

ბამონათვის ღონე		შინაარსის ღონე
ბამონათვის ღონე	შინაარსის ღონე	

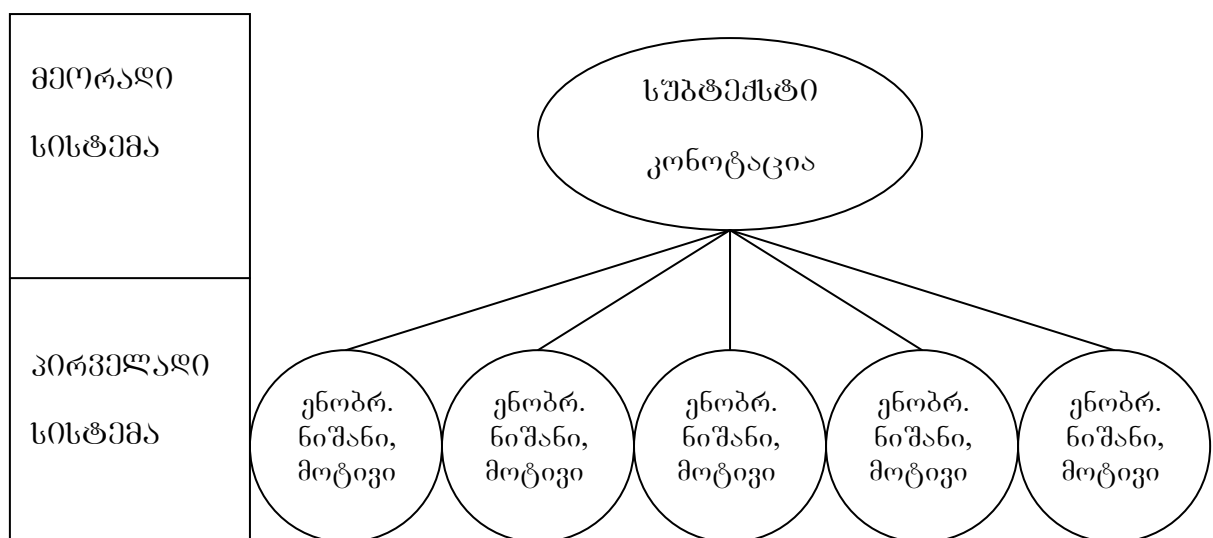
*გამოსახულება 3. ლიტერატურული ფიქციის კონოტაციური სტრუქტურა*

როდესაც ბარტი ასე აღწერს კონოტაციური სისტემის მოქმედებას: “კონოტაციური აღმნიშვნელები, რომლებსაც კონოტატორებს ვუწოდებთ, შედგება დენოტაციური სისტემის ნიშნებისაგან (გაერთიანებული აღმნიშვნელისა და აღსანიშნისაგან); ბუნებრივია, შეიძლება მრავალმა დენოტაციურმა ნიშანმა მოიყაროს თავი ერთადერთი კონოტატორის ფარგლებში – თუ ამ უკანასკნელს ერთადერთი კონოტაციური აღსანიშნი მოეპოვება; სხვაგვარად რომ ითქვას, კონოტაციური სისტემის ერთეულები სრულიადაც არ უნდა იყვნენ იმავე ზომის, როგორისაც დენოტაციური სისტემის ერთეულები; დენოტაციური დისკურსის მოცულობითი ნაწილები შეიძლება კონოტაციური სისტემის ერთადერთ ერთეულად გარდაიქმნას” (ბარტი 1981:76). ანალოგიურ მოსაზრებას ვხვდებით გერმანელ სტრუქტურალისტთან – მიხაელ ტიცმანთან: “აღმნიშვნელს მოეპოვება ჩვეულებრივი ენობრივი აღსანიშნი, რომელიც, თავის მხრივ, მეორად სისტემაში აღმნიშვნელად იქცევა და სხვა სახის აღსანიშნს უკავშირდება. შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ჩვეულებრივი ენის ლექსემებისგან შემდგარმა მთელმა (გრამატიკული გაგებით) სინტაქსურმა ჯაჭვმა ტექსტის მეორადი სისტემის დონეზე ერთადერთი, განუყოფელი ნიშნის როლი შეასრულოს” (ტიცმანი 1989:81,83). ვინაიდან ფიქციური დისკურსი პირველადი სისტემის ფუნქციით ენას იყენებს, მას სტრუქტურალისტები იური ლოტმანის კვალობაზე მეორად, მამოღებელირებელ სემიოტიკურ სისტემას უწოდებენ. ეს განსაზღვრება არაჩვეულებრივად ზუსტად ასახავს მხატვრული ლიტერატურის სემიოტიკურ ხასიათს. მხატვრული ლიტერატურა სისტემაა, რადგან თითოეულ მხატვრულ ტექსტს საერთო კონვენციური კანონზომიერებები უდევს საფუძვლად. ცალკეული ლიტერატურული ტექსტი კი სხვა არაფერია, თუ არა განსაკუთრებული, რთული ნიშანი, რომელიც თავისი სემიოტიკური მახასიათებლებით საგრძნობლად განსხვავდება სხვა ნიშნებისგან. ამრიგად, ლიტერატურული ნაწარმოების სემიოტიკურ ჭრილში განხილვისას დასაშვებია მის აღსანიშნად ცნება – ლიტერატურული ნიშანიც გამოვიყენოთ.

შიდა სემანტიკის დონეზე ფიქციური ტექსტი არ ამუღავნებს დენოტაციის ნაკლებობას. აღმნიშვნელები, რომლებიც მოხრობლის მეტყველების შედეგად წარმოიქმნება, აღნიშნავს “შესაბამისი გამოსახული სამყაროს შიდატექსტობრივ დენოტატებს” (შმიდი 2005:42), ე.ი. სიტყვები, რომლებიც მხატვრულ ტექსტში გვხვდება, ახორციელებენ ფიქტიურ სამყაროში მომხდარი მოვლენების დენოტირებას. ამრიგად, ლიტერატურული ნიშნის სემანტიკა უკიდურესად ინტროსპექტური ხასიათისაა. ემპირიულ სინამდვილეში არსებულ საგანზე მითითების მაგივრად იგი ფიქტიურ სამყაროს ასახავს, რაც სრულიად სხვა, გამოუთქმელი მნიშვნელობის კონოტირებას ისახავს მიზნად. ინტროსპექციულობის მეშვეობით ყურადღება მახვილდება ტექსტის სიღრმისეულ სტრუქტურაზე. ზედაპირული, ვერბალური მასალის სემანტიკური ტრანსფორმაციის შედეგად მოხრობა თავისი სიღრმისეული სტრუქტურის დენოტირებას ახორციელებს, ანდა როგორც მაიკლ რიფატერი აღნიშნავს: “მოხრობასა და ქვეტექსტს შორის ისეთივე მიმართებაა, როგორიც საგანსა და მის ნიშანს შორის.” (რიფატერი 1990:28)

ლიტერატურული ნიშნის სინტაქტიკური მხარე აგრეთვე შეიძლება გავყოთ გარე და შიდა სინტაქტიკად. ლიტერატურული ტექსტის შიდა სინტაქტიკა ხასიათდება ზედტერმინირებულობით, ე.ი. ფიქციური დისკურსის ყოველ ელემენტს – მოქმედ პირებს, მოტივებსა და სხვ. შორის არსებობს ფუნქციური კავშირი. შემადგენელი ნაწილების ასეთი ფუნქციური ურთიერთკავშირი (რომელსაც ანალოგი მეტაფიზიკური პანდეტერმინიზმის სახით თუ მოეპოვება) მხოლოდ კაზმულსიტყვაობაში გვხვდება და ენობრივი ნიშნების რესემანტიზებასთან, მათი ახალი მნიშვნელობებით დატვირთვასთან არის დაკავშირებული. საქმე ის გახლავთ, რომ სისტემაში “ლიტერატურა” ყოველი ენობრივი ნიშნის გადაფასება ხორციელდება. ამ გადაფასების პროცესის შესახებ საყურადღებო ცნობას გვაწოდის ვოლფგანგ იზერი: “ფიქციები ენის ხარჯზე არსებობს, მათი ფიქტიური ხასიათი თავს იჩენს სიტყვათა პირდაპირი, ანუ ლექსიკური მნიშვნელობების დაძლევის სახით. მათ აღარ აქვთ რაიმეს აღნიშვნის უნარი, ისინი მხოლოდ გარკვეულ იდეათა ენაში გადმოტანის შეუძლებლობაზე მიანიშნებენ” (იზერი 1983:134). ამ სახით იქცევიან ენობრივი ნიშნები ნაწარმოების მოქმედების უმცირეს ერთეულებად – მოტივებად (მარტინესი 2000:108). მოტივი შეიძლება მოიცავდეს ერთადერთ წინადადებას ანდა ტექსტის შედარებით ვრცელ მონაკვეთსაც. თითოეულ მოტივს თავისი

დანიშნულება ენიჭება მოლიანი ტექსტის კონტექსტში. სხვაგვარად რომ ითქვას, ყოველი მოტივი გარკვეული ფუნქციის მატარებელია, მაშინაც კი, თუ ხდომილება, ერთი შეხედვით, სრულიად არამოტივირებული გვეჩვენება<sup>1</sup>. ამდენად, ფიქციურ ტექსტში არაფერია შემთხვევითი, ყოველი ელემენტი ზედტერმინირებულია და შეტყობინების გადმოცემის უმთავრეს მიზანს ემსახურება<sup>2</sup>. მოტივების ურთიერთქმედების შედეგად წარმოიქმნება კოჰერენტული სტრუქტურა (რიფატერის ტერმინოლოგიით – *სუბტექსტი* (რიფატერი 1990:13)) და სწორედ ეს სიღრმისეული სტრუქტურა გახლავთ შეტყობინების (*მატრიცის*) მატარებელი.



გამოსახულება 4. ენობრივი ნიშნების ზედტერმინირებულობა მეორად სემიოტიკურ სისტემაში „ლიტერატურა“

ტექსტის სტრუქტურაში ხორციელდება შეტყობინების აქტუალიზება (რიფატერი 1993:147). შესაბამისად ტექსტი – როგორც ასეთი – მხოლოდ იმ ელემენტებისგან შეიძლება შედგებოდეს, რომლებიც მასში ნამდვილად მოცემულია. შეიძლება ითქვას, რომ მოხრობელი და მხატვრული სამყარო ტექსტთან ერთად იბადება და ამბის დასრულებისთანავე წყვეტს არსებობას. ტექსტის შემადგენელი ნაწილები ენობრივი წარმონაქმნებია და წიგნის ფარგლებს არ სცილდება. შესაბამისად, ფიქციურ ტექსტში არც რაიმეს შეცვლა შეიძლება (რიფატერი

<sup>1</sup> მარტინესი და შეფელი მსჯელობენ ე.წ. კომპოზიტორულ მოტივაციაზე: „ასეთ შემთხვევებში წარმოიქმნება სემანტიკური მიმართება ცალკეულ მოტივსა და მოლიან მოქმედებას (ან უკიდურეს შემთხვევაში მის ნაწილებს) შორის. (მარტინესი 2000:114)

<sup>2</sup> შდრ. ტიცმანი 1989:81: “პირველადი სისტემის იდეალიზებული ტექსტებისგან განსხვავებით, მეორადი სისტემის „ტექსტები“ ახორციელებენ ფორმალური (და აგრეთვე შინაარსობრივი) ელემენტებისა თუ ნიშან-თვისებების *სემანტიზებას*.” შდრ. აგრეთვე ლოტმანი 1972:37.

1993:146), არც რაიმეს მოკლება ან უგულებელყოფა და არც რაიმეს დამატება, რადგან ფიქციური ტექსტის თითოეული ელემენტი შეტყობინების მნიშვნელოვანი ნაწილია და არა შემთხვევითი სამკაული.

აქ ჩვენ უშუალოდ ვეხებით ე.წ. იმპლიკაციების საკითხს. იმპლიკაციები, ესაა “ტექსტში აღუწერელი, მაგრამ მასში იმპლიციტურად მოცემული ფაქტები“ (ციპფელი 2001:85). ფრანკ ციპფელი იზიარებს დევიდ ლიუისის მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც იმპლიკაციები ფიქტიური სამყაროს კუთვნილებს. დ.ლიუისის აზრით, მხატვრული სამყარო ერთობლივი შედეგია იმისა, რაც ტექსტში ექსპლიციტურად არის გამოთქმული და ამა თუ იმ ავტორის თანადროულ საზოგადოებაში გაბატონებული ზოგადი შეხედულებებისა (*mutual believe*) (ლიუისი 1983:273). ზოგადი შეხედულებების პრინციპი მრავალი მიზეზითაა სადაო: 1. თუ არ არსებობს სინამდვილის ერთიანი კონცეფცია, მაშინ არც ზოგადი შეხედულებები შეიძლება არსებობდეს; 2. ტექსტში აღწერილი ამბების შევსება-განგრცობა შესაძლებელია მხოლოდ მკითხველის წარმოსახვაში; ამრიგად, იმპლიკაციები რეცეფციული პროცესების თანმდევი ფენომენია და ფიქციური კომუნიკაციის პრაგმატიკის სფეროს განეკუთვნება, ტექსტის ანალიზისთვის კი მათ არავითარი მნიშვნელობა არ ენიჭებათ; 3. ინტერპრეტაციული თვალსაზრისით ღირებული შეიძლება იყოს მხოლოდ ისეთი ტექსტობრივი ფაქტები, რომლებიც ტექსტში ექსპლიციტურად არის მოცემული და ობიექტურად დაფიქსირებული. ამათგან განსხვავებით, იმპლიკაციები აშკარად სუბიექტური ხასიათისაა და სამეცნიერო მსჯელობისთვის არ გამოდგება.

მხატვრული ტექსტის (გარე-)სინტაქტიკური მიმართება სხვა (ფიქციურ და ფაქტუალურ) ტექსტებთან ლიტერატურათმცოდნეობაში აღინიშნება ტერმინით *ინტერტექსტუალობა*. უნდა ითქვას, რომ ტექსტებს შორის კავშირი ფაქტუალურ დისკურსშიც ერთობ გავრცელებულ ფენომენს წარმოადგენს. განსხვავებულია მხოლოდ ინტერტექსტობრივი მინიშნების ფუნქცია. ფაქტუალურ ტექსტებში ციტატები წამოყენებული ჰიპოთეზების დასამტკიცებლად გამოიყენება, ხოლო ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ინტერტექსტობრივი ელემენტების ამოცანაა მიანიშნონ, რომელ ლიტერატურულ ტრადიციას განეკუთვნება იგი. საზოგადოდ, ლიტერატურული ფიქციის ზემოთ დასახელებული პრაგმატიკული და სემანტიკური თავისებურებები სწორედ სინტაქტიკურ ასპექტში (სხვა ტიპის ტექსტებთან შედარებისას) მჟღავნდება. კონვენციური ხასიათის გამო მკითხველი

ამ თავისებურებებს ვეღარ აღიქვამს და ამდენად, ისინი აშკარად ვერ მოექცევა პრაგმატიკის ფარგლებში. ასევე იმპლიციტურ ფენომენს წარმოადგენს მხატვრული ტექსტის სემანტიკური სტრუქტურაც, რომელიც მხოლოდ სახელდახელო ანალიზის შედეგად შეიძლება გამოვავლინოთ. მართალია, ყველა აღნიშნული თავისებურება ლიტერატურული ნიშნებისთვის (და არც ერთი სხვა სემიოტიკური წარმონაქმნისთვის) არის დამახასიათებელი, მაგრამ ამ თავისებურებათა დევიაციული, განმასხვავებელი პოტენციალი მხოლოდ სხვა ტექსტებთან მიმართებაში იჩენს თავს. ამრიგად, ფიქციური ტექსტის გამოცნობის უნარს უნდა ვუმადლოდეთ სემიოტიკურ დარღვევებს, რომელთა დაფიქსირებაც ტექსტებს შორის არსებული სინტაქტიკური მიმართების საფუძველზე ხდება შესაძლებელი. შესაბამისად, დაუშვებელია ე.წ. ფიქციურობის სიგნალების განხილვა ტექსტის რეცეფციის (ანუ პრაგმატიკის) ასპექტში, როგორც ამას მაგ. ფრანკ ციპფელი აკეთებს (ციპფელი 2001:232). ფიქციურობის მარკირების საშუალებები უშუალოდ დაკავშირებულია მხატვრული ტექსტის სინტაქტიკასთან და მხოლოდ სინტაქტიკურ ჭრილში შეიძლება იქნას შესწავლილი.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მეორადი სემიოტიკური სისტემა „ლიტერატურა“ განსაკუთრებულია როგორც პრაგმატიკული და სემანტიკური, ისე სინტაქტიკური თვალსაზრისით. პრაგმატიკულ ასპექტში იგი განიხილება სათხრობი სიტუაციის გაორმაგებითა და ტრადიციულად მიღებული მოხმარების პრაქტიკით. ლიტერატურული ნაწარმოების სემანტიკური სტრუქტურისთვის დამახასიათებელია დენოტაციის ნაკლებობა და კონოტაციის პრევალირება, რის შედეგადაც მხატვრული ტექსტის ყველა ელემენტი ზედტერმინირებული და ფუნქციური ხდება. ყველა ეს თავისებურება სინტაქტიკური გადახვევის, დევიაციის სახეს იძენს და ლიტერატურული ნაწარმოებების ფაქტუალური ტექსტებისგან გარჩევაში გვეხმარება.

### 1.3. ფიქციურობის სიგნალები

ფიქციურობის სიგნალები გახლავთ ლიტერატურული ნაწარმოების კონვენციური ნიშან-თვისებები, რომლებიც მოცემული ნაწარმოების ფიქციურ ხასიათზე მიანიშნებს და მას მხატვრულ ლიტერატურას მიაკუთვნებს.



ფიქციურობის სიგნალების გარკვეული ნაწილი მხატვრული ტექსტის ლოგიკური სტრუქტურის იდენტურია და მეორადი სემიოტიკური სისტემა „ლიტერატურის“ ზოგად თავისებურებებს ემყარება. ამ უკანასკნელთ ჩვენ ფიქციურობის შიდატექსტობრივ სიგნალებს ვუწოდებთ. აგრეთვე მოიპოვება სიგნალები, რომლებიც ტექსტსა და გარესამყაროს შორისაა მოთავსებული. მათ ჩვენ ფიქციურობის გარეტექსტობრივ სიგნალებს ვუწოდებთ. დასასრულ, შეიძლება გამოვყოთ ფიქციურობის სიგნალების განსაკუთრებული ჯგუფი, რომლებიც სინტაქტიკური ბუნებისაა და შესაბამისად, ფიქციურობის ინტერტექსტობრივ სიგნალებად შეიძლება იწოდოს.

აგტორები ფიქციურობის სიგნალებს შეიძლება შეგნებულად ან გაუცნობიერებლად იყენებდნენ. ამასთან, ფიქციურობის სიგნალები – როგორც ფიქციის პაქტის განუყოფელი ნაწილები – კულტურულსა და ეპოქალურ ცვლილებებს ექვემდებარება და ცვალებად ერთეულებს წარმოადგენს<sup>1</sup>.

ვარაუდი, რომ უნდა არსებობდეს გარკვეული სიგნალები, რომლებიც ტექსტის ფიქციურობას გამოავლენდა, პირველად ორმოცდაათიან წლებში გერმანელი ლიტერატურათმცოდნის, კეტე ჰამბურგერის მიერ იქნა გამოთქმული (ჰამბურგერი 1977). „ფიქციურსა და მიმეტურ ჟანრს“ იგი მიაკუთვნებდა მესამე პირში დაწერილ მოთხრობას, დრამასა და კინემატოგრაფიას. ხოლო ლირიკასა და პირველ პირში დაწერილ პროზაულ ნაწარმოებს კეტე ჰამბურგერი გამორიცხავდა ამ „ჟანრიდან“. სხვა ჟანრებისგან ფიქციური ჟანრის განმასახვავებელ ობიექტურ „სიმპტომებად“ იგი შემდეგ თავისებურებებს ასახელებს:

1. ე.წ. ეპიკური წარსულის ტემპორალური მნიშვნელობის დაკარგვა, რის გამოც შესაძლებელი ხდება ზმნის წარსული დროის ფორმებისა და მომავლის გამომხატველი ზმნიზედების ერთდროული გამოყენება (მაგ. „ხვალ შობა იყო“);
2. მონათხრობის სიახლოვე არა რეალურ მოთხრობელ სუბიექტთან, არამედ ერთ ან რამდენიმე მოქმედ პირთან (ე.წ. განმცდელ მე-სთან);
3. შინაგანი პროცესების გამომხატველი ზმნების გამოყენება მესამე პირში საინფორმაციო წყაროს მითითების გარეშე (მაგ. “ნაპოლეონი ფიქრობდა, რომ” ... “ის გრძნობდა, რომ ...”).

<sup>1</sup> შდრ. ციფფელი 2001:244-245: “რეცეფციის სიგნალების ინტერპრეტაცია მეტწილად დამოკიდებულია გაბატონებულ ლიტერატურულსა და ზოგადენობრივ (ეპიკურ ტექსტებთან დაკავშირებულ) კონვენციებზე.” შდრ. აგრეთვე ტიცმანი 1989:74.

კეტე ჰამბურგერის თეორიამ სამეტყველო აქტების თეორეტიკოსთა მწვავე კრიტიკა დაიმსახურა. ისინი, როგორც ითქვა, ფიქციონალბაზე მიმანიშნებელი რაიმე ტექსტობრივი ელემენტის არსებობას კატეგორიულად უარყოფდნენ. ამის მიუხედავად, ნარატოლოგებმა (დორით ქონმა, ჟერარ ჟენეტმა, მატეას მარტინესმა და მიჰაელ შეფელმა, ვოლფ შმიდმა) ნაყოფიერად განაგრძეს საკითხზე მუშაობა. ფრანკ ციპფელის უახლეს გამოკვლევაში “ფიქციურობის სიგნალებს” სათანადო ყურადღება ეთმობა, თუმცა მკვლევარი მათ მხოლოდ ვიწრო პრაგმატიკულ კონტექსტში განიხილავს. ამასთან, ფიქციურობის ზოგიერთ სიგნალს ციპფელი მხოლოდ გაკვრით იხსენიებს და არ განმარტავს, თუ რის საფუძველზე ააშკარავენ ესა თუ ის სიგნალი მთელი ნაწარმოების მხატვრულობას. მომდევნო ქვეთავებში ჩვენ შევეცდებით შევაგვსოთ ეს დანაკლისი და ციპფელის კლასიფიკაცია გამოტოვებული სიგნალებით შევაგვსოთ.

### 1.3.1. ფიქციურობის გარეტექსტობრივი სიგნალები

ფიქციურობის გარეტექსტობრივ სიგნალებში იგულისხმება ისეთი პარატექსტები, რომლებიც ფიქციური ტექსტისთვისაა ტიპური. *პარატექსტის* ცნება 1987 წელს ჟერარ ჟენეტმა შემოიტანა ლიტერატურათმცოდნეობაში. მისი განსაზღვრების მიხედვით, პარატექსტი არის “დამხმარე წარმონაქმნი, რომლის მეშვეობითაც ტექსტი წიგნად ითვლება და სწორედ ამ სახით ევლინება მკითხველსა და საერთოდ, საზოგადოებას.” (ჟენეტი 1989:10) ფიქციურობის სხვა სიგნალების მსგავსად პარატექსტის “ფორმები და ხერხები [...] მუდმივად იცვლება ეპოქების, კულტურების, ავტორების, ნაწარმოებებისა და ერთი და იმავე ნაწარმოების გამოცემების შესაბამისად” (ჟენეტი 1989:11). თავის ნაშრომში ჟ.ჟენეტი ახორციელებს პარატექსტების კლასიფიცირებას შემდეგი კატეგორიების მიხედვით: ადგილმდებარეობა, ვერბალური და არავერბალური არსებობის წესი, კომუნიკანტის (ადრესანტისა და ადრესატის) თვისებები და ფუნქციები. ჟ.ჟენეტი ერთმანეთისგან განასხვავებს პარატექსტებს, რომლებიც ტექსტის გარემოცვაში, ერთი და იმავე წიგნის ფარგლებშია მოქცეული (მაგ. სათაური, წინათქმა, თავების სათაურები, შენიშვნები) და პარატექსტებს, რომლებიც ტექსტის გარეთ გვხვდება. პირველ მათგანს იგი *პერიტექსტს* უწოდებს, მეორეს კი – *ეპიტექსტს*.

პარატექსტსა და ტექსტს შორის არსებული დროითი დაშორების მიხედვით მკვლევარი გამოყოფს ადრეულ (მაგ. წინასწარ საგაზეთო გამოცემას), ორიგინალურ (ტექსტთან ერთად გამოცემულ), მოგვიანებით დართულ და გვიანდელ (გარდაცვალებამდე ან გარდაცვალების შემდეგ დართულ) პარატექსტებს. ჟჟენეტი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ პარატექსტობრივი შეტყობინების ადრესანტი, მართალია, ხშირ შემთხვევაში თვით ავტორია (*აუქტორული* პარატექსტი), მაგრამ ის შეიძლება სრულიადაც გამომცემლის კალამს ეკუთნოდეს (*გამომცემლის* პარატექსტი), ან უცხო პიროს მიერ, ავტორის თანხმობით იყოს დაწერილი (*ალოგრაფული* პარატექსტი). პარატექსტის ადრესატი შეიძლება იყოს მკითხველი საზოგადოება (*საჯარო* პარატექსტი), ნაცნობი ან უცნობი კერძო პირი (*კერძო* პარატექსტი) და თვით ავტორიც (*ინტიმური* პარატექსტი, გვხვდება მაგ. დღიურში).

პარატექსტს გარკვეული ილოკუციური დატვირთვაც გააჩნია: “პარატექსტობრივმა ელემენტმა შეიძლება უბრალოდ *ინფორმაცია* მოგვაწოდოს, როგორცაა მაგალითად ავტორის სახელი ან გამოცემის თარიღი. მან შეიძლება ავტორის *ჩანაფიქრი* ანდა გამომცემლის *ინტერპრეტაცია*ც გვაცნობოს.” (ჟენეტი 1989:17) ეს შეიძლება იყოს ერთგვარი განსაზღვრება (უმეტესად წინათქმების შემთხვევაში და ჟანრის მითითებისას, მაგ. “წინამდებარე წიგნი რომანია”), გადაწყვეტილება (მაგ. “ფსევდონიმად ვირჩევ *სტენდალს*”), ვალდებულება (ავტობიოგრაფიების შემთხვევაში, მაგ. “ვალდებული ვარ, სიმართლე ვთქვა”), რჩევა ან მითითება (მაგ. “წინამდებარე წიგნი ასე უნდა იქნას წაკითხული”). ამასთან, ზოგიერთ პარატექსტობრივ ელემენტს პერფორმატიული ძალაც გააჩნია, მაგ. მიძღვნების შემთხვევაში, სათაურისა და ფსევდონიმის არჩევისას უბრალო თქმაც კი ქმედების ტოლფასია.

პარატექსტების ფუნქციების შესახებ ჟენეტი წერს, რომ ნებისმიერი პარატექსტი უკიდურესად ჰეტერონომიული დისკურსია, რომელიც ტექსტის სამსახურში დგას. ტექსტი მისი არსებობის საწინდარია. მკვლევარი აღნიშნავს: “როგორი ესთეტიკური ან იდეოლოგიური შინაარსი (ლამაზი სათაური, წინათქმა-მანიფესტი), როგორი მიმზიდველობა და პარადოქსულობაც არ უნდა მიაჩნდეს ავტორმა პარატექსტობრივ ელემენტს, ეს უკანასკნელი მაინც მთლიანად დაქვემდებარებული იქნება „თავის“ ტექსტს, ამგვარი ფუნქციურობა მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს პარატექსტის ფორმასა და არსებობას” (ჟენეტი 1989:18). პარატექსტის სხვა ფუნქციები, ჟენეტის აზრით, „ინდუქციის

გზით, უანრისა და სახეობის შესაბამისად, შეიძლება დადგინდეს“ (უენეტი 1989:19).

აქ მხოლოდ იმ პარატექსტობრივ ელემენტებს განვიხილავთ, რომლებსაც ტექსტის ფიქციურობის წარმოჩენა ძალუძს. ასეთებად მიგვაჩნია ავტორის სახელი, სათაური და წინათქმა<sup>1</sup>.

უენეტი გამოყოფს სათაურს, ქვესათაურსა და უანრობრივ მითითებას. ზოგჯერ ეს ელემენტები ისე ერწყმის ერთმანეთს, რომ მათი ერთმანეთისგან გამიჯვნა შეუძლებელია (მაგ. *ვარდის რომანი*). სათაურის უმნიშვნელოვანესი და საგაღდეგულო ფუნქცია ნაწარმოების იდენტიფიცირებაა. მას გააჩნია აგრეთვე *დესკრიფციული* ფუნქცია: სათაური შეიძლება იყოს თემატური, რემატური და მრავალმნიშვნელოვანი. თემატური სათაურები ტექსტის „შინაარსს“ აღნიშნავს, რისთვისაც ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს ნებისმიერი ელემენტი – ადგილი, ნივთი, ლაიტმოტივი ან (მთავარი) მოქმედი პირი – შეიძლება იქნას გამოყენებული, რომელიც ნაწარმოების თემასთან ემპირიულ ან სიმბოლურ კავშირშია. აგრეთვე არსებობს ე.წ. სიტყვასიტყვითი სათაურები, რომლებიც ნაწარმოების ძირითად თემას უშუალოდ აღნიშნავს (მაგ. *ომი და მშვიდობა*), პროლეგსური სათაურები, რომლებიც მოქმედების დასასრულს წინასწარ გვამცნობს (მაგ. *გათავისუფლებული იერუსალიმი*), სინეკდოქური ან მეტონიმური სათაურები, რომლებიც მეორეხარისხოვან დეტალსა თუ პერსონაჟს უკავშირდება (მაგ. *მამა გორიო*), მეტაფორული სათაურები, რომლებიც ნაწარმოების მთავარ თემას მეტაფორულად წარმოაჩენს (*ხოდომი და გომორა, წითელი და თეთრი*) და ანტიფრასტული ან ირონიული სათაურები, რომლებიც ნაწარმოების თემას უპირისპირდება (მაგ. *სიცოცხლის ხალისი*), ან თემატური თვალსაზრისით შინაარსს მოკლებულია (ასეთია სიურეალისტური სათაურების უმეტესობა, მაგალითად, *მელოტი მომღერალი ქალი*). ანტიფრაზისს შეიძლება ფორმალურად უარყოფის სახეც ჰქონდეს (მაგ. *ეს არ არის ჩიბუხი*), უშინაარსობა კი შეიძლება მოჩვენებითი და მეტაფორულად დატვირთული აღმოჩნდეს (მაგ. *ულისე*). ტექსტსა და სათაურს შორის კავშირი შეიძლება მრავალმნიშვნელოვანიც იყოს, როცა სათაურში მეტაფორა და მეტონიმია

---

<sup>1</sup> ბუნებრივია, ტექსტის ფიქციური სტატუსი შეიძლება ეპიტექსტების (ინტერვიუები, წერილები და სხვ.) მეშვეობითაც დადგინდეს. წიგნის გარკვეული სერიის ფარგლებში ან გარკვეული გამომცემლობის მიერ გამოქვეყნება აგრეთვე შეიძლება მიანიშნებდეს მის მხატვრულობაზე. მაგრამ თვით ტექსტისგან სივრცითი და დროითი დაშორების გამო ეპიტექსტები არ იქნება გათვალისწინებული იმანენტურობის პრინციპზე დამყარებულ ჩვენს გამოკვლევაში.

ურთიერთს გადაკვეთს (*დაკარგული ილუზიები*), სათაური ორაზროვან სიტყვებს მოიცავს, ან ჩართულ მოთხრობას აღნიშნავს (მაგ. *ყალბი ფულის მჭრელნი*). „ორმაგი თემატური სათაურის შემთხვევაში თითოეულმა ელემენტმა შეიძლება განსხვავებული ფუნქცია შეასრულოს.“ (ქენეტი 1989:85) კლასიკური სათაურები ერთ მკაფიო პრინციპს ექვემდებარებოდა: სათაური შეიცავდა პროტაგონისტის სახელს, ქვესათაური კი – თემას (*კანდიდი, ანუ საუკეთესო სამყარო*). თანამედროვე ქვესათაურები ემსახურება სათაურში სიმბოლურად ან დაშიფრულად მინიშნებული თემის სიტყვასიტყვით გადმოცემას (მაგ. *დოქტორ ფაუსტუსი. გერმანელი მუსიკოსის ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოთხრობილი მისი მეგობრის მიერ*).

რემატული სათაურები უშუალოდ ტექსტს აღნიშნავს. ასეთი სათაურები კლასიკური ხანის ლიტერატურაში ფართოდ იყო გავრცელებული. რემატულობა ხორციელდება ჟანრის მითითებით (როგორც წესი, მრავლობით რიცხვში: *ოდები, ლექსები, ნოველები, აღსარებანი*, ან მხოლოდით რიცხვში – *დღიური, ავტობიოგრაფია* და სხვ., აგრეთვე მოიპოვება ჟანრობრივი მითითებისმაგვარი სათაურები, რომლებიც ჟანრის განახლების დროს წარმოიქმნება, მაგ. *მედიტაციები, არათანადროული დაკვირვებანი*), ფორმალური, შემთხვევითი ნიშან-თვისების მითითებით (*დეკამერონი*), ან თვით ტექსტზე მითითებით (*წერილები*). აღსანიშნავია, რომ სათაურების მიბაძვითა და განმეორებით თემატური სათაურები რემატულებად გარდაიქმნება. ხოლო სათაურები, რომლებიც იწყება სიტყვები *ახალი...* და *აღსახრული...* ხშირად მრავალმნიშვნელოვანია. ორაზროვნებას არც ის სათაურებია მოკლებული, რომლებიც დისკურსის თემას ან თვით დისკურსს აღნიშნავს (მაგ. *...-ის ამბავი, ...-ის ცხოვრება*). და ბოლოს, არსებობს შერეული სათაურებიც, რომლებიც როგორც რემატულ, ისე თემატურ ელემენტებს შეიცავს (მაგ. *ნარკვევი ადამიანის ბუნების შესახებ*). ასეთი ფორმულირება ძირითადად თეორიული ნაშრომების შემთხვევაში გამოიყენებოდა. დროთა განმავლობაში ამგვარმა სათაურებმა დაკარგეს რემატული ელემენტი და დაგვრჩა შემდეგი ტიპის სათაურები: *...-ის შესახებ, ...-ზე*.

სათაურის მესამე ფუნქციას ჟ.ქენეტი კონოტატურს უწოდებს. სხვადასხვა ენობრივი ხერხის მეშვეობით (როგორცაა მაგ. ჰომოფონია) სათაურმა შეიძლება ირონიის ან არქაულობის კონოტირება მოახდინოს. ამავე დროს, „ზოგიერთ ავტორს დამახასიათებელი ფორმები ჩვევია“ (ქენეტი 1989:90), რაც იმას ნიშნავს,

რომ რომელიმე ავტორისთვის ტიპიური სათაური ერთგვარი მითითების ფუნქციას ასრულებს და გვეხმარება მოვაქციოთ მოცემული ტექსტი გარკვეული მწერლის შემოქმედების კონტექსტში. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ისტორიული კონოტაციის მქონე სათაურები. ყოველი ეპოქისთვის თავისებური სათაურებია დამახასიათებელი; კლასიკურ მწერლობაში ჟანრობრივ სათაურებს ენიჭებოდა უპირატესობა, XVIII საუკუნეში გრძელი სათაურები იყო გავრცელებული (დენიელ დეფოს სტილში), რომანტიზმის ეპოქის ლიტერატურაში ჟანრობრივი მითითების მსგავსი სათაურები სარგებლობდა მოწონებით, XIX საუკუნეში ნაწარმოების სათაურად მთავარი მოქმედი პირის სრულ სახელს იყენებდნენ (*ჯეინ ეირი, ტერეზა რაკენი*), სიურეალისტურ ნაწარმოებებს კი სრულიად სტერეოტიპული სათაურები ახასიათებდა. სათაური ზოგჯერ ჟანრის კონოტირებასაც ახდენს: მთავარი მოქმედი პირის სახელი ტრაგედიის სათაურად იქცევა ხოლმე (*ფედრა*), კომედიას მეტყველ და მახასიათებელ სათაურებს არქმევდნენ (*მიზანთროპი*), ბოლოსართები -*ადა* და -*იდა* კი კლასიკური ეპოსის სათაურებში გვხვდება (*ილიადა*). განსაკუთრებული კონოტაციური ღირებულება აქვთ ციტატურ სათაურებს (*ხმაური და მძვინვარება*), პასტიშურ ან პაროდიულ სათაურებს (*ადამიანური კომედია*). ძველი ტექსტი ასეთი სათაურის მეშვეობით ახალი ტექსტის ხარისხის გარანტიად იქცევა და მატებს მას „კულტურული წარმომავლობის პრესტიჟს“ (უენეტი 1989:91).

სათაურის მეოთხე ფუნქციას უენეტი *მაცდუნებელ ფუნქციას* უწოდებს. მაცდუნებელი სათაური ნაწარმოებს მიმზიდველობას ანიჭებს.

ჟანრობრივი მითითება, როგორც სათაურის არასავალდებულო და ავტონომიური ნაწილი, პრინციპულად რემატული ხასიათისაა, რადგან ის ნაწარმოების ჟანრობრივ სტატუსს გამოხატავს. მისი დანიშნულებაა, მიაწოდოს საზოგადოებას ინფორმაცია გარკვეული ჩანაფიქრის („ამ ნაწარმოებს რომანად მივიჩნევ“) ან გადაწყვეტილების შესახებ („გადავწყვიტე, ნაწარმოებს რომანის სტატუსი მივანიჭო“).

უენეტი არსად მიუთითებს პარატექსტის ერთ დამატებით ფუნქციაზე. ესაა ფიქციურობის გამოხთვის ფუნქცია. ჩვენ სწორედ ამ ხარვეზის კომპენსირებას შევეცდებით.

პირველ ყოვლისა უნდა ითქვას, რომ ონომასტიკური სხვაობა ავტორის სახელსა და აქტორული (პირველ პირში) მთხრობლის სახელს შორის

ცალსახად მიანიშნებს ნაწარმოების ფიქციურობაზე. ამ საკითხზე ნარატოლოგიაში სრული ერთსულოვნებაა (ქენეტი 1992:88; ქონი 1995(4)). ზოგჯერ მთხრობელს ავტორის სახელი ჰქვია (მაგ. როგორც ავგუსტ სტრინდბერგის *ინფერნოში*). ამ შემთხვევაში უქენეტი საუბრობს ე.წ. ავტოფიქციაზე. ავტოფიქცია გახლავთ ნაწარმოები პარადოქსული სათხრობი სიტუაციით, რომელიც განიხივებს ავტორისა და მთხრობლის ონომასტიკური იდენტურობით, მთხრობლისა და მოქმედი პირის ენობრივი (გრამატიკული) იდენტურობითა და ავტორისა და მოქმედი პირის ლოგიკური არაიდენტურობით. სხვაგვარად რომ ითქვას, ავტორი მთხრობელს თავის სახელს არქმევს, ნაწარმოებში კი ფიქციურობის სიგნალებს ათავსებს, რის გამოც თვით (ავტორის სახელის მქონე) მოქმედი პირი ფიქტიური ხდება (ქენეტი 1992:89). ამრიგად, ავტორისა და მთხრობლის ლოგიკური არაიდენტურობა ფიქციურობის ერთმნიშვნელოვანი სიგნალია.

სათაურს შეიძლება საფუძვლად ედოს იგივე სემანტიკური კანონზომიერებები, რომლებიც ზოგადად ლიტერატურული ფიქციისთვის არის დამახასიათებელი. ასეთია ყველა პროლეფსისური (მაგ. *ივან ილიჩის სიკვდილი*), სინეკდოქური ან მეტონიმიური (*მამა გორიო*), მეტაფორული (*წითელი და თეთრი*), ანტიფრასტული და ირონიული (*სიციცხლის ხალისი*) სათაური. წარმოუდგენელია, ფაქტუალური ტექსტის სათაურს მსგავსი სემანტიკური კავშირი ჰქონდეს მთლიან ტექსტთან. ფაქტუალურ ტექსტებში სათაურის ყველაზე გავრცელებულ ტიპს უეჭველად თემატური სიტყვასიტყვითი სათაური წარმოადგენს. ციტატური სათაურიც შეიძლება მივაკუთვნოთ ფიქციურობის სიგნალებს, თუ მასში ციტატი უცვლელად და ყოველგვარი დანამატის გარეშე არის გადმოცემული. პაროდიული სათაურები კი შეიძლება შეგვხვდეს როგორც ფაქტუალურ, ისე ფიქციურ ტექსტებში.

სათაურის კონვენციური ხასიათი და მისი უნარი, მიუთითოს ნაწარმოების ფიქციურობაზე, უმეტესწილად რემატულობისა და კონოტაციის სახით მუდავნდება. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა რემატული სათაურები, რომლებიც დამკვიდრებულ ლიტერატურულ ჟანრს აღნიშნავს (*ნოველები, ლექსები*) და ისტორიული კონოტაციების მქონე სათაურები. ამრიგად XVIII ს-ისთვის დამახასიათებელი გრძელი სათაურები, კლასიციზმის ხანის ჟანრობრივი სათაურები, რომანტიზმის ხანის ჟანრობრივის მსგავსი სათაურები, მთავარი მოქმედი პირის სრული სახელისგან შემდგარი სათაურები და ექსპრესიონიზმის

ხანის სტერეოტიპული სათაურები კონოტაციურად საცნაურყოფენ არა მხოლოდ არქაულობას, არამედ უწინარეს ყოვლისა მიგვანიშნებენ, რომ ამგვარი სათაურების მქონე ტექსტები მიეკუთვნება ამა თუ იმ ეპოქის მხატვრული ლიტერატურას. შესაბამისად, დასახელებული ტიპის სათაურები ფიქციურობის უტყუარ სიგნალს წარმოადგენს. ტექსტის ფიქციურობაზე შეიძლება მიუთითებდეს აგრეთვე ისეთი სათაურები, რომლებიც გარკვეული ჟანრისთვის განსაკუთრებულად დამახასიათებელი და ტიპიურია (მაგ. *ფედრა*, *მიზანთროპი*, *ილიადა*).

დასასრულ, ყურადღება უნდა გავამახვილოთ სათაურების ერთ დამატებით სახეობაზე, რომელიც ჟჟენეტმა თითქმის სრულად უგულვებელყო, სახელდობრ, სათაურები, რომლებიც თავიანთი დაწერის ფორმით, შრიფტით განირჩევა. ესაა სათაურები, რომლებიც ტიპოგრაფიულად (გრაფემულ-გრაფიკულად) პუნტირებულია (შდრ. ფურცელაძე 1998(2):104-175). ამგვარი პუნტირება შეიძლება განხორციელდეს როგორც გრაფიკულად (მაგ. დიდი ასოების გამოყენებით), ისე მართლწერის წესების დარღვევის გზით. ამასთან, რაც უფრო დიდია საყოველთაო ტიპოგრაფიული წესების დარღვევა, მით უფრო დაუფარავად მიანიშნებს სათაური ტექსტის ფიქციურობაზე.

ერთ-ერთი პარატექსტი, რომელსაც ფიქციურობის სიგნალის დანიშნულება შეიძლება ჰქონდეს, არის წინათქმა, უფრო ზუსტად კი, წინათქმის ერთ-ერთი სახეობა, რომელსაც ჟჟენეტი *ფიქციურ წინათქმას* უწოდებს. ამგვარ წინათქმაში, როგორც წესი, ვხვდებით ე.წ. *ხელშეკრულებას ფიქტიურობის შესახებ*. იგი გულისხმობს ექსპლიციტურ მითითებას ტექსტის შეთხზულ ხასიათზე. არსებობს აგრეთვე წინათქმათა სახეობა, რომელიც სრულიად საპირისპირო მიზანს ემსახურება და მკითხველს არწმუნებს, მონათხრობი სრული სიმართლეაო. ცხადია, ამგვარ მითითებას ვერცერთ არამხატვრულ წინათქმაში ვერ წავაწყდებით, მისი დანიშნულებაა მოახდინოს აუთენტური წინათქმის სიმულირება, რაც ხშირად ჟანრობრივ თავისებურებებს უკავშირდება (მტკიცებას, თითქოს ტექსტში ნამდვილი ამბავი ყოფილიყოს მოთხრობილი, ხშირად ვხვდებით რეალისტურ და ნატურალისტურ ტექსტებში). ნამდვილობის სიმულაცია ადვილი გამოსაცნობია და ამდენად, ისეთივე ფიქციურობის სიგნალი გახლავთ, როგორც ფიქტიურობის ხელშეკრულების შემცველი წინათქმა.

ჟჟენეტი გამოყოფს უარყოფით აუქტორულ, ფიქტიურ აუქტორულ, ფიქტიურ ალოგრაფულ და ფიქტიურ აქტორულ წინათქმებს. ყველა ამ



სახეობისთვის საერთოა ის, რომ მათი შექმნა ფიქტიურ ადრესანტს მიეწერება. უარყოფითი აუქტორული და ფიქტიური ალოგრაფული წინათქმები (მათ შორის განსხვავება მხოლოდ ადრესანტის ფიქტიურ ინსტანციას ემყარება) ესაა წინათქმები, სადაც ფსევდო-გამომცემელი გვაცნობს, რა გარემოებებში ჩაიგდო მან ხელში ტექსტის ხელნაწერი. რაც უფრო დიდია ამბის პირველწყაროსგან (ავტორისგან, მთხრობლისგან და სხვ.) დაშორების ხარისხი, მით უფრო მკაფიოდ იკვეთება ფსევდო-გამომცემლის განზრახვა, მონათხრობის სისწორესთან დაკავშირებული პასუხისგებლობა არ აიღოს თავის თავზე ანდა გადაუღოცოს იგი უცნობ პირს, რომლის პოვნაც შეუძლებელია. ამგვარი მანევრი ცხადყოფს, რომ მონათხრობის სისწორის გადამოწმება შეუძლებელია, რითაც მათი აუთენტურობა თავიდანვე საეჭვო ხდება. ამრიგად, ფსევდო-გამომცემლის წინათქმები, პირველწყაროსგან მათი მკაფიო დისტანცირების გამო, ფიქციურ დისკურსს განეკუთვნება.

ფიქტიური აუქტორული წინათქმები ესაა პარატექსტები, რომელთაც ხელს აწერს უცხო ავტორი, ანუ ავტორი, რომელიც არ არის ტექსტის ნამდვილი ავტორის იდენტური. ასეთი წინათქმა მჭირდო კავშირშია ფსევდონიმიის ფენომენტთან. უენეტი წერს: “ნიღბებისა და სარკეებისადმი ტრფობა, დაფარული ეგზიბიციონიზმი, კონტროლირებული კომედიანტობა, ყოველივე ეს ფსევდონიმიის მეშვეობით უკავშირდება თხზვით გამოწვეულ სიხარულს, ნასესხობას, ენობრივ მეტამორფოზასა და ონომასტიკურ ფეტიშიზმს. ფსევდონიმი სრულიად ცალსახად წარმოადგენს ლიტერატული მოღვაწეობის ნაირსახაობასა და ერთგვარ მხატვრულ ნაწარმოებსაც კი. თუ საკუთარი სახელი შეცვლა ძალგდით, მაშ მხატვრული ნაწარმოებების წერაც შეგძლებიათ” (უენეტი 1989:53).

მართლაც მოიპოვება ფსევდონიმები, რომელთაც ფიქციურობის კონოტირება შეუძლიათ უკვე დამკვიდრებული, კანონიკური ლიტერატურიდან ცნობილი სახელების სესხების გზით (ასეთებია მაგ. სახელები – ტრისტანი, კლინგზორი და სხვ.). ფსევდონიმია ხშირ შემთხვევაში იმასაც გულისხმობს, რომ ამ უკანასკნელის უკან მდგომი ავტორის ნაწარმოებების გახმაურებასთან ერთად მის საიდუმლოს ფარდა აეხდება და ნამდვილი ავტორის ვინაობა გამჟღავნდება. როგორც კი ავტორის ნამდვილი სახელი გახდება ცნობილი, აუქტორული წინათქმა ფიქტიურ წინათქმად გარდაიქმნება, რომლის ნარატიულ-ლოგიკური ნიშანი – ავტორისა და მთხრობლის არაიგივეობრივობაა, ეს კი, თავის მხრივ,

როგორც წინათქმის, ისე მთლიანი ტექსტის წინათქმის ფიქციურ სტატუსზე მიუთითებს.

ფიქტიური აქტორული წინათქმა ახორციელებს ავტობიოგრაფიული წინათქმის სიმულირებას. აქ მოქმედებს იგივე ლოგიკა, რომელიც ფიქტიური აუქტორული წინათქმების შემთხვევაში მოქმედებდა: როგორც კი დამტკიცდება, რომ ნამდვილი ავტორი და ფიქციური ავტობიოგრაფიის მთხრობელი არ არის ერთი და იგივე ინსტანცია, წინათქმა ტექსტითურთ ლიტერატურულ ფიქციას უნდა მივაკუთვნოთ.

გამოკვეთილად ფიქციური სტატუსი გააჩნია, აგრეთვე, ე.წ. აღწერილობით (თხრობით) შუალედურ სათაურებს, რომლებიც თავდაპირველად სახალხო და “კომიკურ” მწერლობაში გაჩნდა, თუმცა დროთა განმავლობაში დამკვიდრდა და XVIII-XIX საუკუნეებში საკმაოდ გავრცელებულ ლიტერატურულ ნორმად იქცა (ასეთი შუალედური სათაურები იწყება ან სრულდება სიტყვებით *როგორ ... რომელშიც ვნახავთ ... რომელშიც მოთხრობილია ...* -ის შესახებ).

ჟანრების გამოკვლევაში ერთობ ზედაპირულად არის ნახსენები ზოგიერთი ისეთი პარატექსტობრივი ელემენტი, რომელსაც ფიქციურობის სიგნალების განხილვისას საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. თუ გავითვალისწინებთ, რომ მსატრულ ტექსტში არაფერია შემთხვევითი, საგულისხმო ხდება ერთი შეხედვით ისეთი უმნიშვნელო პარატექსტობრივი ელემენტებიც, როგორცაა მოქმედ პირთა ნუსხა, ნაწარმოებების ბიბლიოგრაფია, ტექსტში ჩართული შენობის გეგმა, რუკა თუ ილუსტრაცია. პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში ხშირია ფიქციური ტექსტები, რომლებიც უბადლოდ ახორციელებს ფაქტუალური დისკურსის (მაგალითად, ჰეტეროდოქსური ბიოგრაფიის) იმიტირებას და მხოლოდ მოქმედ პირთა ნუსხა შეიცავს მინიშნებას მის ფიქციურ სტატუსზე (სწორედ ასეთი შემთხვევა გახლავთ ვოლფგანგ ჰილდესჰაიმერის ფიქტიური ბიოგრაფია *მარბო*, რომლის მთავარი მოქმედი პირებიც გამოტოვებულია წიგნის ბოლოს დართულ მოქმედ პირთა ნუსხაში).

ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ სხვა ტექსტობრივ მონაცემებთან ურთიერთქმედებისას ნებისმიერ პარატექსტობრივ ელემენტს შეიძლება გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდეს ნაწარმოების ფიქციური სტატუსის დასადგენად.

### 1.3.2. ფიქციურობის შიდატექსტობრივი სიგნალები

ფიქციურობის შიდატექსტობრივი სიგნალები გულისხმობს ისეთ ტექსტობრივ მახასიათებლებს, რომლებიც მხოლოდ ტექსტის ფარგლებში გვხვდება და ამ უკანასკნელის ფიქციურობას ააშკარავენ. შეიძლება გამოვყოთ ფიქციურობის შიდატექსტობრივი სიგნალების სამი ჯგუფი: ნარატიულ-ლოგიკური, კონვენციური და დიეგეტური. საგანგებო ქვეთავი დაეთმობა ისეთ ტექსტობრივ ფენომენებს, როგორცაა არასანდო თხრობა, ფინალური და ორმაგი მოტივაცია, ფანტასტიკური ელემენტები და ავტორეფლექსიური თხრობა. ზოგადად „ყველაფერი შეიძლება იყოს ლიტერატურულობის სიგნალი, რაც ტექსტის „ამომწურავ“ და „კოჰერენტულ“ წაკითხვას აბრკოლებს“ (ტიცმანი 1989:73). “შკითხველმა უნდა დაადგინოს ნიშანთა რომელი სისტემა (რომელი კოდი) უდევს საფუძვლად მოცემულ ტექსტს, რისთვისაც იგი იყენებს ენობრივი წესების, მისთვის ნაცნობი ლიტერატურული კოდებისა და სხვა კულტურული თუ ზედნაშენი სისტემების (რიტმა, რიტმი და სხვ.) ნებისმიერ დარღვევას, რომელიც ტექსტში გვხვდება, როგორც მინიშნებებს” (ტიცმანი 1989:75). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფიქციურობის შიდატექსტობრივ სიგნალებს გარკვეული სახის გადახრა, გადახვევა, დარღვევა უდევს საფუძვლად, რომელიც ამა თუ იმ კულტურული დაჯგუფებისთვის ადვილი შესამჩნევია, რადგან ეს სიგნალები წერილობითი კომუნიკაციის საყოველთაო წესებს არღვევს და ტექსტის კოჰერენტულ რეცეფციას აბრკოლებს. მართალია, ფიქციურობის სიგნალები ეპოქათა ცვლას მისდევს, კონვენციის განახლება მაინც გარკვეული დევიაციის, გადახვევის საფუძველზე ხორციელდება. სწორედ ეს დევიაცია გახლავთ ლიტერატურული ნაწარმოების ის თვისება, რომელიც მას ყოველთვის გამოყოფს ფაქტუალური დისკურსიდან.

#### 1.3.2.1. ფიქციურობის ნარატიულ-ლოგიკური სიგნალები

როგორც ზემოთ ითქვა, უმთავრესი ნარატიულ-ლოგიკური გადახვევა, რომელიც ფიქციურობის შიდატექსტობრივ სიგნალებს უდევს საფუძვლად, არის ავტორისა და მთხრობლის სხვაობა (ავტორი  $\neq$  მთხრობელი), ამასთან არსებითად უმნიშვნელოა, ჰომოდიეგეტურ მთხრობელთან გვაქვს საქმე თუ ჰეტეროდიეგეტურთან. სწორედ ამ სხვაობას ემყარება მთხრობლის ყოვლისმცოდნეობა და უნარი, შეადწიოს სხვათა შინაგან სამყაროში და

გადმოსცეს მათი გრძობები და აზრები (ე.წ. განცდილი მეტყველება) (ციპფელი 2001:236, ჟენეტი 1992:88, ქონი 1995(4)). წარმოუდგენელია, ეს უნარები ჰქონოდა არაფიქციური კომუნიკაციის ადრესანტს. ფიქციისთვის ტიპურ გვარებს მიაკუთვნებს ჟენეტი აგრეთვე გარე ფოკალიზაციის ისეთ უკიდურეს ფორმებს, რომლებიც მეტწილად რეალისტურ ლიტერატურაში გამოიყენება ამბის ობიექტური გადმოცემის იმიტირების მიზნით (ჟენეტი 1992:77). ფიქციურობის მომდევნო სიგნალი, რომელზეც დორით ქონმა მიუთითა, გულისხმობს ჰომოდირექტური მთხრობლის გახლეჩას მთხრობელ და განმცდელ ინსტანციებად (ქონი 1978, ციპფელი 2001:138). რეტროსპექტული თხრობის შემთხვევაში ფოკუსის გადატანა განმცდელ მე-ზე უთუოდ ტექსტის ფიქციურობაზე მიანიშნებს. ნარატიულ ლოგიკას ეწინააღმდეგება აგრეთვე მთხრობლის ე.წ. „მისწრაფება დეტალებისადმი“, ანუ მისი უნარი, გვიანდელი დროითი პერსპექტივიდან გაიხსენოს მრავალი დეტალი და სიტყვასიტყვით გადმოსცეს უწინ შემდგარი საუბარი. ფიქციურობის სიგნალებად განიხილება, აგრეთვე, შინაგანი მონოლოგითა და აწმყო დროით შესრულებული პასაჟები<sup>1</sup>, რადგან ეს უკანასკნელნი ქმნის განცდისა და თხრობის ერთდროულობის ილუზიას, რაც ნარატიული ლოგიკის მხრივ სრულიად გამორიცხულია. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მეტადირექტური ჩართული მთხრობის არსებობა ტექსტში, აგრეთვე, ნაწარმოების ფიქციურობას მოწმობს (ჟენეტი 1992:79).

ფრანკ ციპფელი ფიქციურობის დამატებით რამდენიმე სიგნალზე ამახვილებს ყურადღებას, როგორცაა მეორე პირში თხრობა და ყველა ის შემთხვევა, როდესაც ნარატიული სიტუაცია (ე.ი. ვითარება, რომელშიც თხრობის აქტი შედგა) ბუნდოვანი და გაურკვეველი რჩება. ნარატიულ ლოგიკას ეწინააღმდეგება არასანდო თხრობის ფენომენიც, რომელიც დეტალურ განხილვას მოითხოვს.

#### *არასანდო თხრობა როგორც ფიქციურობის სიგნალი*

სანდო და არასანდო თხრობას შორის განსხვავება ლიტერატურის თეორიაში ამერიკელმა ლიტერატურათმცოდნემ უეინ ს.ბუთმა (Wayne C.Booth) დაამკვიდრა 1961 წ. მისი ნაშრომი *ფიქციის რიტორიკა (The Rhetoric of Fiction)* უშუალოდ უკავშირდება კრიტიციზმის ჩიკაგოს სკოლის (Chicago School of

<sup>1</sup> სიმულტანური თხრობა როგორც ფიქციურობის სიგნალი განხილული აქვს დორით ქონს. იხ. ქონი 1995(2):96-108

Criticism) თეორიულ ტრადიციებს. ჩიკაგოს კრიტიკოსები (რ.ს.კრეინი, რ.მაკ კეონი და სხვ.) ლიტერატურულ ნაწარმოებს აღიქვამდნენ ესთეტიკურ წარმონაქმნად, რომელშიც მთავარია არა ისტორიული კონტექსტი, არამედ რიტორიკული სტრუქტურა. თუმცა მორმონთა უბანში გაზრდილი უეინ ს. ბუთისთვის ლიტერატურა პირველ რიგში ღირებულებათა სისტემებს შორის კომუნიკაციის ფორმას წარმოადგენდა. მისთვის ნარატიულ სტრუქტურებსა და ლიტერატურულ ეფექტებს მხოლოდ მაშინ ენიჭებოდა მნიშვნელობა, თუ მათ ეთიკური ღირებულება გააჩნდათ. შესაბამისად, ბუთისთვის არასანდო იყო მთხრობელი, რომლის ქმედება და მეტყველება ეწინააღმდეგებოდა ნაწარმოებში მოქმედ ეთიკურ ნორმებს, რომლებიც, თავის მხრივ, იმპლიციტური ავტორის (impliziter Autor) ნორმებად განიხილებოდა. ცხადია, ასეთი კონცეფცია ვერ გაცდებოდა ჩიკაგოს სკოლის პროგრამის ჩარჩოებს და მოუხერხებელი აღმოჩნდებოდა ყველა სხვა ინტერპრეტაციული სკოლისთვის, რომელიც იმპლიციტური ავტორის ცნებას არ აღიარებდა<sup>1</sup>.

ამის მიუხედავად, ტერმინი “არასანდო მთხრობელი” (unzuverlässlicher Erzähler) ჩნდება ფრანც შტანცელის ცნობილ მონოგრაფიაში, თუმცა ამჯერად იმდენად ფართო გაგებით არის ნახმარი, რომ ნაწილობრივ ან პოტენციურად ყველა ჰომოდიეგეტურ (პირველ პირში) მთხრობელს შეიძლება დაუკავშიროთ (შტანცელი 1995:200). ამასთან, ფრანც შტანცელმა სრულიად უგულებელყო ის გარემოება, რომ რეფლექტორიც (ე.ი. აღმქმელი ინსტანცია) შეიძლება იყოს არასანდო, რაც საქმის რეალურ ვითარებას არ შეესაბამება.

მოგვიანებით სცადეს ტერმინის გადარჩენა, რისთვისაც ყურადღება ავტორისა და ტექსტიდან მკითხველზე გადაიტანეს. ანსგარ ნიუნინგი სწორედ მკითხველს მიაწერს უნარს, თავისი წინარეცოდნის გამოყენებით იცნოს არასანდო მთხრობელი. მკვლევრის აზრით, არასანდო თხრობა როგორც ფენომენი უკავშირდება დრამატულ ირონიას. არსანდოობის ეფექტი წარმოიქმნება იმ სხვაობის საფუძველზე, რომელიც არსებობს “მთხრობლის ღირებულებებსა და განზრახვებს და რეალური (არა იმპლიციტური) მკითხველის ნორმებსა და ცოდნას შორის” (ნიუნინგი 1998:17). გარკვეული ტექსტობრივი სიგნალებისა და კონტექსტური ჩარჩოს დახმარებით მკითხველისთვის ნათელი ხდება წაკითხულის დამატებითი მნიშვნელობა. დამატებითი მნიშვნელობები გულისხმობს “საზოგადოებაში დომინანტურ სინამდვილის მოდელს”,

<sup>1</sup> იმპლიციტური ავტორის კონცეფციას აკრიტიკებენ ჟენეტი 1998:283-288; და კინტი 1999

“რეციპიენტის ინდივიდუალურ ღირებულებათა სისტემასა” და ზოგად ლიტერატურულ კონვენციებს. ვფიქრობთ, ჩამოთვლილი კრიტერიუმები გამოუსადეგარია რამდენიმე მიზეზით: თანამედროვე მკითხველის მსოფლხედვა ხშირ შემთხვევაში ძლიერ განსხვავდება იმ ეპოქის “სინამდვილის მოდელისაგან”, რომელშიც ესა თუ ის ნაწარმოები შეიქმნა (მიუღერი 2005:41-70); ამასთან, ამა თუ იმ კულტურული დაჯგუფების ფარგლებშიც სინამდვილის რაიმე ერთიანი მოდელი არ არსებობს ისტორიული განვითარების არც ერთ საფეხურზე, ეს მოდელი ყოველთვის განსხვავებულია დაჯგუფების კონკრეტული წევრის გამოცდილების, ინტელექტის დონისა და სხვა ფაქტორების შესაბამისად. სამაგიეროდ საესეებით დამაჯერებელი ჩანს ანსგარ ნიუნინგის მიერ შექმნილი ნუსხა არასანდოობის ტექსტობრივი სიგნალებისა. მათ შორის აღსანიშნავია: ექსპლიციტურად ურთიერთგამომრიცხავი ცნობები მთხრობლის ნაამბობში, განსხვავება მთხრობლის გამონათქვამებსა და ქმედებებს შორის, სხვაობა მთხრობლის მიერ საკუთარი თავის დახასიათებასა და სხვა მოქმედი პირების მიერ ამავე პერსონაჟის დახასიათებას შორის, შეუსაბამობა მთხრობლის მიერ გადმოცემულ მოვლენებისა და ამ მოვლენების მისეულ ახსნა-შეფასებას შორის და საერთოდ, მონათხრობსა და თხრობას შორის ნებისმიერი შეუსაბამობა.

არასანდო თხრობის სიგნალების ყველაზე სრულყოფილი კლასიფიკაცია შემუშავა ტომ კინტმა. კინტის გამოკვლევას საფუძვლად უდევს მოსაზრება, რომ რაციონალური მოლაპარაკის (Rationaler Sprecher) მსგავსად ლიტერატურული ტექსტების ავტორებიც კომუნიკაციური კოოპერაციის (Kommunikative Kooperation) პრინციპით ხელმძღვანელობენ.<sup>1</sup> არასარწმუნო თხრობის დროს მთხრობელი არღვევს რაციონალური საუბრის დებულებებს (Maximen der rationalen Konversation) და უგულებელყოფს კომუნიკაციური კოოპერაციის პრინციპს, ავტორი კი კვლავაც განაგრძობს ამ წესების მიხედვით “ურთიერთობას”. კინტის შეხედულებით, კოოპერაციულია მთხრობელი მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ის ეპიკური სიტუაციის პირობების, ინდივიდუალური მდგომარეობისა და ნარატიული აქტის მოცემული ეტაპის შესაბამისად მოქმედებს. კინტმა გრაისისეული რაციონალური საუბრის დებულებები ლიტერატურულ ტექსტებს მორგო და არასარწმუნო თხრობის სიგნალების შემდეგი კლასიფიკაცია მოგვცა:

<sup>1</sup> რაციონალური მოლაპარაკის ცნება და კოოპერაციული კომუნიკაციის მაქსიმები ეკუთვნის ინგლისელ ენის ფილოსოფოსს პოლ გრაისს. იხ. კინტი 2003:57-61

“ა) მთხრობელი არღვევს რაოდენობრიობის დებულებას (Maxime der Quantität), თუ ის ისეთ ცნობებს გვაწვდის, ისეთ შენიშვნებს იმეორებს და ისეთ მოვლენებზე მოგვითხრობს, რომელთა შესახებაც მას არ შეეძლო რაიმე სცოდნოდა;

ბ) მთხრობელი არღვევს ხარისხობრიობის დებულებას (Maxime der Qualität), თუ ის საკუთარ თავს ეწინააღმდეგება, ანუ ვარაუდებსა და საეჭვო მოსაზრებებს გამოთქვამს;

გ) მიმართების დებულება (Maxime der Relation) ირღვევა, როცა მთხრობელი მეორეხარისხოვან საკითხებზე ამახვილებს ყურადღებას, გარკვეულ საკითხებთან დაკავშირებით ცდილობს რეციპიენტის ყურადღების გაფანტვას ანდა ამგვარ თემებზე მხოლოდ მოსაჩვენებლად მსჯელობს;

დ) მთხრობელი არღვევს მოდალობის დებულებას (Maxime der Modalität), თუ მისი მონათხრობი ბუნდოვანი ან ქაოტური, ზედმეტად დეტალური ან მრავალმნიშვნელოვანია” (კინტი 2003:60).

კინტს ცვლილებები შეაქვს უეინ ს. ბუთის განსაზღვრებაში და ფენომენს უფრო დახვეწილად განმარტავს. იგი გამოყოფს არასანდო თხრობის ორ სახეობას – ნორმატიულად და ნარატიულად არასანდო თხრობას:

“განმარტება პირველი – *აქსიოლოგიურად (არა)სანდო*: ლიტერატურული ტექსტის მონაკვეთის მთხრობელი *აქსიოლოგიურად სანდოა*, თუ ის იზიარებს ნაწარმოების ძირითად ღირებულებებს და მათ შესაბამისად მოქმედებს; ის *აქსიოლოგიურად არასანდოა*, თუ ეს ასე არ არის. (დასაშვებია მონაკვეთი უტოლდებოდეს ტექსტს.)

განმარტება მეორე – *მიმეტურად (არა)სანდო*: ლიტერატურული ტექსტის მონაკვეთის მთხრობელი *მიმეტურად სანდოა*, თუ თხრობის სტრატეგიიდან გამომდინარე არ არსებობს საბაზი ამბის (ან სამყაროს) პრეზენტაციის ადეკვატურობაში დასაეჭვებლად; მთხრობელი *მიმეტურად არასანდოა*, თუ ეს ასე არ არის. (დასაშვებია მონაკვეთი უტოლდებოდეს ტექსტს.)” (კინტი 2004:57-58).

როგორც ვხედავთ, პირველი განმარტება თითქმის უცვლელად იმეორებს უეინ ს. ბუთის დეფინიციას (ამოღებულია მხოლოდ ის ნაწილი, რომელიც იმპლიციტური ავტორის კონცეფციას უკავშირდება), მეორე განმარტება კი გვაცნობს რამდენიმე ფაქტორს, რომელთაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებათ

ნარატიულად (ანუ მიმეტურად) სარწმუნო და არასარწმუნო თხრობის დადგენისას. განვიხილოთ თითოეული მათგანი:

1. ნარატიული ანომალიები გარკვეულ სტრატეგიაზე უნდა დაიყვანებოდეს. ის ტექსტობრივი ნიშნები, რომლებიც მონათხრობის არაადეკვატურობის, შეუსაბამობის ეჭვს აღძრავს, ავტორის სტრატეგიით უნდა იყოს განპირობებული და არ უნდა ატარებდეს შემთხვევით ხასიათს, ე.ი. მთხრობელი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება ჩაითვალოს არასანდოდ, თუ მის მონათხრობში არსებული ანომალიები გარკვეულ ნარატიულ სტრატეგიაზე დაიყვანება (ეს სტრატეგია კი, თავის მხრივ, რომანის კონცეფციით აიხსნება).

2. ნარატიული ანომალიები მკითხველს უნდა აძლევდეს საბაბს, ეჭვი შეიტანოს მონათხრობის მართებულობაში. კინტი აღიარებს, რომ რეციპიენტს (მკითხველს) არ მიუწვდება ხელი მოთხრობილ სამყაროზე, მას არ შეუძლია მონათხრობის მართებულობის, სისწორის გადამოწმება, ამიტომ ლიტერატურული ნაწარმოების ფიქტიური სამყაროს სრული “აღდგენა” შეუძლებელია. ამის მიუხედავად, ნარატიულად *არასარწმუნო თხრობის* გამოვლენა, კინტის აზრით, მაინც შესაძლებელია: არასანდო მთხრობლის ნაამბობი ყოველთვის შეიცავს გამონათქვამებს, რომელთა სიყალბის აღმოჩენა შიდა ფიქტიურ დონეზე ხერხდება. მთხრობლის არასანდოობის დასადგენად არ არის აუცილებელი იმის ცოდნა, რამდენად ამახინჯებს (არ ემთხვევა) მისი გამონათქვამები მხატვრული სამყაროს სინამდვილეს, მთავარია, მთხრობლის გამონათქვამები ამბის პრეზენტაციის ადეკვატურობაში დაეჭვების საბაბს იძლეოდეს.

თუ მთხრობლის შეფასება მორალური თვალსაზრისით მხოლოდ ინტერპრეტაციის შედეგად შეიძლება, ნარატიულად არასანდო მთხრობლის გამოვლენა ფორმალური ნიშნების საფუძველზე ხორციელდება. მაგალითად, როდესაც მთხრობელი ორ ურთიერთგამომრიცხავ მოსაზრებას გამოთქვამს, მისი გამონათქვამები თავისთავად საეჭვო ხდება. მონათხრობის სიყალბის მაუწყებელ მინიშნებათა საძიებლად მკითხველს შეიძლება ერთმა შენიშვნამაც უბიძგოს (როგორცაა, მაგალითად, სიტყვა *სიზმრის* ხშირი და მრავალფეროვანი იზოტოპია). ნარატიული ანომალიები იმაზე მიანიშნებს, რომ მონათხრობის უკან ერთობ განსხვავებული იმპლიციტური ამბავი იმალება. ამ ანომალიების ურთიერთშედარებისა და ანალიზის გზით შესაძლებელია ზოგჯერ იმის გარკვევაც, რა მოხდა მხატვრულ სინამდვილეში. თუმცა ამაზე უფრო



მნიშვნელოვანი იმის დადგენაა, რამ აიძულა მთხრობელი მომხდარი დეფორმირებულად გადმოეცა.

ტომ კინტისგან განსხვავებით, რომელიც უმეტესად ნარატიული (მიმეტური) არასანდოობის ფენომენს იკვლევს, დორით ქონის გამოკვლევა თეორიულად არასანდო, ანუ – როგორც თვით უწოდებს – წინააღმდეგობრივ თხრობას (Discordant narration) ეთმობა. ამ ტიპის მთხრობელს ნორმატიული თვალსაზრისით არ შესწევს უნარი, გადმოსცეს ამბავი, რომლის გადმოცემასაც ცდილობს. ნორმატიული არასანდოობა გულისხმობს, რომ მთხრობლის შეხედულებები ამა თუ იმ სახით ეწინააღმდეგება, არ შეესატყვისება მონათხრობ ამბავს. ავტორის მიზანია, მკითხველმა მთხრობლისგან განსხვავებულად გაიგოს მონათხრობი<sup>1</sup> (ქონი 2000:307). დორით ქონის აზრით, ნორმატიული არასანდოობა მხატვრულ ტექსტში ორი სახით ხორციელდება: 1. გნომურად (ზოგადი მსჯელობის სახით, რომლებიც მთლიანი ტექსტიდან გამოიყოფა აწმყოს დროის გამოყენებით); 2. ადიექტიურად (მოქმედი პირებისა და მხატვრული სამყაროს შეფასების სახით). დორით ქონი იზიარებს ანსგარ ნიუნინგის მოსაზრებას, რომ ჰეტეროდოქსური მთხრობელიც შეიძლება იყოს არასანდო, თუმცა დასძენს, რომ ეს მხოლოდ ნორმატიული (და არა – ნარატიული) არასანდოობის შემთხვევაშია დასაშვები. რაც უფრო იშვიათად გამოთქვამს მთხრობელი თავის შეხედულებებს, მით უფრო ნაკლებად სავარაუდოა, იგი ნორმატიულად არასანდო იყოს. დორით ქონის თეორიაში ერთადერთი მოსაზრება ჩანს მიუღებელი, სახელდობრ ის, რომ ნორმატიულ არასანდოობას იგი მკითხველის გადაწყვეტილებაზე დამოკიდებულ ფენომენად მიიჩნევს. მის ნარკვევში ხშირია ისეთი შესიტყვებები, როგორიცაა *წინააღმდეგობრივი კითხვა*, *წინააღმდეგობრივი გამოცდილება* და ა.შ., რითაც აღნიშნული ნარატიულ-ლოგიკური მოვლენა მთლიანად ინტერპრეტაციაზე ხდება დამოკიდებული. ეს კი, ჩვენი აზრით, სრულიად გაუმართლებელია, რადგან არასანდოობის როგორც ნორმატიული ისე ნარატიული ტიპი ტექსტობრივ დონეზე თავს იჩენს ნარატიულ-ლოგიკური წინააღმდეგობებისა და ანომალიების სახით.

არასანდო თხრობის ორივე ტიპი გვხვდება მატიას მარტინესისა და მიხაელ შეფელის ნაშრომშიც, თუმცა არსებულ ტიპოლოგიას მათ კიდევ ერთი სახესხვაობა დაამატეს. ზოგადად, ისინი არასანდო მთხრობლად მიიჩნევენ

---

<sup>1</sup> თეორიულ არასანდოობაზე როგორც ფიქციურობის სიგნალზე დორით ქონი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას თავის გამოკვლევაში თომას მანის მოთხრობის შესახებ – „სიკვდილი ვენეციაში“. იხ. ქონი 1995(3):132-145

“მთხრობელს, რომლის გამონათქვამებიც, ნაწილობრივ მაინც მცდარია იმასთან მიმართებაში, რაც მხატვრულ სამყაროში მოხდა.” (მარტინესი 2000:100) მარტინესისა და შეფელის მიერ შემუშავებული ტიპოლოგია არასანდო თხრობის შემდეგ ფორმებს მოიცავს: 1. თეორიულად არასანდო თხრობა, რომელიც მხოლოდ ჰომოდოიეგეტურმა მთხრობელმა შეიძლება განახორციელოს მონათხრობის არაადეკვატური შეფასებისა და კომენტირების გზით; 2. მიმეტურად ნაწილობრივ არასანდო თხრობა; ვლინდება მოქმედების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, სახელდობრ, როდესაც ირკვევა, რომ მონათხრობი ამბავი არასდროს მომხდარა მხატვრულ სამყაროში; 3. მიმეტურად არასანდო თხრობა, რაც ყველაზე ხშირად მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ნაწარმოებებში გვხვდება; მიმეტურად არასანდო თხრობის შემთხვევაში სრულიად გაურკვეველია, რა მოხდა მხატვრულ სინამდვილეში. საყურადღებოა, რომ მარტინესი და შეფელი არასანდო თხრობის ფენომენს ირონიულ შეტყობინებებს ამსგავსებენ და ფიქციური კომუნიკაციის გაორმაგებით ხსნიან: “ასეთ შემთხვევაში არასანდო მთხრობელი ექსპლიციტურ შეტყობინებას გამოთქვამს, ავტორი კი მკითხველს იმპლიციტურად, თითქოს მკითხველის მიღმა, გადასცემს განსხვავებულ, მთხრობლის გამონათქვამების საწინააღმდეგო შეტყობინებას. მთხრობლის ექსპლიციტური შეტყობინება არ გახლავთ ის, რაც სინამდვილეშია ნაგულისხმევი, ავტორის იმპლიციტური შეტყობინება კი სწორედ იმას გამოხატავს, რაც ნაგულისხმევია” (მარტინესი 2000:101). მართალია, მოყვანილი მოსაზრება მკვლევრებმა თეორიულად არასანდო თხრობას დაუკავშირეს, ვფიქრობთ, იგი საკვებით მართებულად ასახავს მიმეტურად და ნარატიულად არასანდო თხრობის მექანიზმსაც.

სემიოტიკური თვალსაზრისით, არასანდო თხრობა აშიშვლებს ფიქციური კომუნიკაციის ორმაგ ხასიათს. ამგვარი გაშიშვლება “ჭეშმარიტად ლიტერატურული და უნატიფესი ნიუანსირების გამო განსაკუთრებით ამაღელვებელი ამოცანაა ავტორებისთვის” (მარტინესი 2000:101) და უფრო მეტიც – ესაა ხერხი, რომელიც მხოლოდ ლიტერატურულ ფიქციაში შეიძლება იქნას გამოყენებული და ამრიგად, თამამად შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც ფიქციურობის ერთ-ერთი სიგნალი<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ყოველდღიურ მეტყველებაში სიტყვა “არასანდო” ცხადია შეიძლება ისტორიული, ჟურნალისტური და სხვა სახის ფაქტუალური ტექსტების მიმართ იქნას გამოყენებული. თუმცა ამგვარ ტექსტებში ყოველთვის თავად ავტორია არასანდო, ხოლო მხატვრულ ტექსტებში მთხრობელი ამჟღავნებს ამ თვისებას. შდრ. ქონი 2000:307

*ავტორეფლექსიური თხრობა როგორც ფიქციურობის სიგნალი*

მიხედვით შეფელების მიერ შემუშავებულ ავტორეფლექსიური თხრობის ტიპოლოგიაში ავტორი გამოყოფს ავტორეფლექსიის ორ ძირითად სახეობას: “საკუთარ-თავზე-დაკვირვება” (Sich-Selbst-Betrachten) და “საკუთარი-თავის-არეკვლა” (Sich-Selbst-Spiegeln). “საკუთარ-თავზე-დაკვირვება” ხორციელდება, “როდესაც მთხრობელი მონათხრობის უგულებელყოფის ხარჯზე თხრობის პროცესს აცნობიერებს და მსჯელობს თხრობის აქტზე, მონათხრობ ამბავსა და თვით მოთხრობაზე. როგორც წესი, ამგვარ მსჯელობას ახლავს ნამყო თხრობითიდან აწმყო დროში გადასვლა.” (შეფელი 1997:56-57) ამგვარი ავტორეფლექსიის ნიმუშია თომას ბერნჰარდის რომანის – *კორექტურა* – პირველი მონაკვეთი, სადაც მთხრობელი ერთგვარ კომენტარს აკეთებს ნაწარმოების დაწერის პირობების შესახებ. დაკვირვების ობიექტად შეიძლება იქცეს არა მხოლოდ თხრობის აქტი, მთხრობლის ინსტანცია, მისი ნაამბობი თუ მოთხრობის ფორმა, არამედ აგრეთვე მისი მოთხრობის შექმნისა და რეცეფციის თავისებურებები; ამ მიზნით მთხრობელი სხვადასხვა სახის დიალოგს მართავს მსმენელსა თუ მკითხველთან. მოცემული ხერხის რადიკალურ განხორციელებას გვხვებით იტალიო კალვინოს ცნობილ რომანში “როგორც ყარბი ზამთრის ერთ ღამეს”, რომელშიც თვით მკითხველი ხდება მთავარი მოქმედი პირი.

მთხრობელს ძალუძს იმსჯელოს ნაწარმოების ამა თუ იმ უანრისადმი მიკუთვნებისა და ნაწარმოებში გატარებული პოეტოლოგიური პრინციპის შესახებ. მონათხრობის დონეზე “საკუთარ-თავზე-დაკვირვება” ხორციელდება, როდესაც მოქმედი პირები განიხილავენ და ზოგჯერ კომენტარსაც ურთავენ მონათხრობსა და თვით მოთხრობას (ასეთი რამ თავს იჩენს, მაგალითად, მიგელ დე სერვანტესის *დონ კიხოტის* მეორე წიგნის დასაწყისში, სადაც მოქმედი პირები *დონ კიხოტის* პირველი წიგნის შესახებ საუბრობენ). მოქმედ პირთა საუბარი შეიძლება შეეხოს პოეტოლოგიურ პრინციპსაც, რასაც უმეტესად ლიტერატურის ან ხელოვნების სხვა დარგების შესახებ მსჯელობის, ციტირებული დღიურის ან ნაპოვნის ხელნაწერის (ერთ ამბავში ჩართული მეორე ამბის) სახე აქვს.

ავტორეფლექსიური თხრობა მაშინ წარმოადგენს ფიქციურობის სიგნალს, როდესაც მასში გარკვეული არაკონსისტენტურობა, ერთგვარი ანომალია იჩენს თავს. არაკონსისტენტური ავტორეფლექსია არღვევს ფაქტუალური მოთხრობის

ილუზიას და ამდენად, ფიქციურობის უტყუარ სიგნალს წარმოადგენს. თხრობის დონეზე ამგვარი არაკონსისტენტურობა გვხვდება მაშინ, როდესაც მოთხრობელი სათხრობი აქტისა და მონათხრობის ყოვლისშემძლე ბატონად გვევლინება, მოქმედების განვითარებაში ერევა და გარკვეული ფრაზების გამოყენებით (როგორცაა, მაგ. “წარმომიდგენია...”) ტექსტს წარმოგვიდგენს როგორც მონათხრობს არარეალური მოვლენების შესახებ. მონათხრობის დონეზე არაკონსისტენტურობა ძირითადად ნარატიული მეტაღვთისის სახით გვხვდება. ნარატიული მეტაღვთისის, თავისთავად, წმინდა ფიქციური ფენომენი გახლავთ. იგი განისაზღვრება როგორც ექსტრა- და ინტრადიეგეზისის შორის საზღვრის დარღვევა. ასეთი დარღვევა იჩენს ხოლმე თავს, როდესაც ამა თუ იმ რომანის მოქმედი პირები ნაწარმოების ავტორის შესახებ საუბრობენ, მკითხველი ნაწარმოების მოქმედ პირებს განეკუთვნება და ა.შ.

“საკუთარ-თავზე-დაკვირვებისგან” განსხვავებით ავტორეფლექსია როგორც “საკუთარი-თავის-არეკვლა” მხოლოდ მონათხრობის დონეზეა შესაძლებელი. “ეპიკურ ტექსტში არეკვლა იჩენს თავს, როდესაც თხრობის დონეთა აღრევის შედეგად მოთხრობის გარკვეული მონაკვეთი მის სხვა ნაწილებს ან მთლიან მოთხრობას იმეორებს.” (შეფელი 1997:71) ამასთან, არსებობს უსასრულო განმეორების შესაძლებლობაც, სწორედ ამგვარი უსასრულო განმეორება ხორციელდება ნარატიული მეტაღვთისის მეშვეობით ე.წ. *nouveau nouveau roman*-ის ჟანრის მრავალ ნაწარმოებში. განმეორების უკიდურესი ფორმაა ე.წ. მიზანაბიმი (*mise en abyme*) – “სიტყვასიტყვითი, ე.ი. მოთხრობა-ჩარჩოს უშუალო და უსასრულო განმეორება შიდა მოთხრობაში, რის დროსაც ფაქტუალური მოთხრობის ფიქცია ერთმნიშვნელოვნად ირღვევა, რადგან ჩართული მოთხრობა და მოთხრობა-ჩარჩო ერთმანეთს შეიცავს, რითაც არა მხოლოდ ინტრადიეგეზისი იქცევა ექსტრადიეგეზისად, არამედ ექსტრადიეგეზისიც ინტრადიეგეზისს უტოლდება.” (შეფელი 1997:75-76) განხილული ტიპის ავტორეფლექსიის ერთ-ერთი ვარიანტის სახით მიხაელ შეფელი განიხილავს ყველა იმ შემთხვევას, “როდესაც ჩართული მოთხრობა მოთხრობა-ჩარჩოში მოთხრობილ ამბავს სიტყვასიტყვით არ იმეორებს, არამედ მხოლოდ მის შინაარსს გადმოსცემს; აქვეა ის შემთხვევებიც, როდესაც [მხატვრულ სამყაროში ნაპოვნ] წიგნი, ხელნაწერი, მოთხრობა და სხვ. მოთხრობა-ჩარჩოში მონათხრობ ამბავს იმეორებს.” (შეფელი 1997:76) მიზანაბიმის ცნობილი ნიმუშია *ჰაინრიხ ფონ*

ოფტერდინგენის მეხუთე თავი, სადაც ჰაინრიხი ყარობთან აღმოაჩენს წიგნს, რომელშიც მის საკუთარ თავგადასავალს ამოიკითხავს.

დასასრულ უნდა ითქვას, რომ ავტორეფლექსიური თხრობის ყველა არაკონსისტენტურ სახესხვაობას ფიქციურობის სიგნალის დანიშნულება აქვს, რადგან წარმოდგენელია ისეთი არაფიქციური ტექსტის არსებობა, რომელშიც ავტორი თავს მონათხრობი ამბის შემოქმედად გამოაცხადებდა, ან ფაქტუალური ტექსტი, რომელში ჩართული მოთხრობაც (რაც, თავისთავად, უჩვეულო ფაქტი იქნებოდა) მოთხრობა-ჩარჩოში მონათხრობ ამბავს იმეორებს. ამრიგად, ნარატიული მეტაღეგსისი და მიზანბიმი ცალსახად შეიძლება მივიჩნიოთ ფიქციურობის სიგნალებად.

### 1.3.2.2 ფიქციურობის კონვენციური სიგნალები

მეორადი სემიოტიკური სისტემა “ფიქციური ლიტერატურა” – ყველა სხვა სემიოტიკური სისტემის მსგავსად – კონვენციური წარმონაქმნია. შესაბამისად, მოცემული სისტემის ყველა შემადგენელი ელემენტიც კონვენციური ხასიათისაა: მათ ამა თუ იმ კულტურული დაჯგუფების წევრები ნორმად აღიქვამენ და ამკვიდრებენ. ამგვარი ნორმების არსებობა არა მხოლოდ მხატვრული ტექსტის იდენტიფიცირებასა და მის ადეკვატურ რეცეფციას უზრუნველყოფს, არამედ წარმოადგენს აღნიშნული მეორადი სემიოტიკური სისტემის საფუძველს. დროთა განმავლობაში ლიტერატურული კონვენციები იმდენად გავრცელებული და ჩვეული მოვლენა ხდება, რომ მათ – როგორც პირობით ერთეულებს – შესაბამისი კულტურული დაჯგუფების წევრებიც კი ვეღარ აღიქვამენ.

შეიძლება ითქვას, რომ კონვენციური ხასიათისაა ფიქციურობის ყველა სიგნალი, თუმცა მათ შორის განირჩევა გარკვეული ჯგუფი სიგნალებისა, რომლებიც თავის არსებობას სწორედ ლიტერატურულ ტრადიციად ქცეულ კონვენციებს უმაღლის. ამ ჯგუფის სიგნალებს საფუძვლად უდევს არც რაიმე ნარატიულ-ლოგიკური გადახვევა და არც მხატვრული სამყაროს თავისებური წყობა, ისინი უპირატესად ლიტერატურულ ტრადიციას ემყარება. ნარატიულ-ლოგიკური და დიეგეტური სიგნალებისგან განსხვავებით ფიქციურობის კონვენციური სიგნალები ფაქტუალურ ტექსტებშიც გვხვდება (მაგ. გარკვეული სტილისტური ეფექტის მოხდენის მიზნით). თუმცა მაინც ვერ დავეთანხმებით შერარ ჟენეტს, რომელიც ამის გამო სრულიად უგულებელყოფს ამ ტექსტობრივი ელემენტების სასიგნალო პოტენციალს (ჟენეტი 1992:74); ვფიქრობთ, კონვენციური

სიგნალები ისტორიულად მაინც ლიტერატურულ ფიქციას უკავშირდება და სტატისტიკური თვალსაზრისითაც, ისინი ფიქციურ ტექსტებში უფრო ხშირად გვხვდება, ვიდრე ფაქტუალურ დისკურსში.

ფიქციურობის ყველაზე გავრცელებული კონვენციური სიგნალია ტრადიციული შესავალი და დასასრული (“იყო და არა იყო რა...”, “ჭირი იქა, ლხინი აქა...”, სიტყვა “დასასრული” ტექსტის ბოლოს). საერთოდ, ლიტერატურული ნაწარმოების პირველ წინადადებას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან სწორედ ამ წინადადებაში მოცემულმა ინფორმაციამ უნდა გაუკვალოს მკითხველს გზა მხატვრულ სამყაროში. ამიტომაცაა, რომ შესავალი მჭიდრო კავშირშია ლიტერატურულ ჟანრებთან. ამასთან, შესავალმა ფრაზამ გარკვეული განახლებაც შეიძლება განიცადოს. ამგვარი განახლების შედეგია, მაგალითად, მაქს ფრიშის ცნობილი რომანის უარყოფითი შესავალი (“მე არ ვარ შტილერი”) (ვაინრიპი 1975:525-526). ცხადია, ამგვარი შესავალი ფაქტუალური დისკურსისთვის სრულიად უცხოა. მეტად არატრადიციული და შესაბამისად, ფიქციური ტექსტებისთვის დამახასიათებელი თავისებურებებია, აგრეთვე, როდესაც ნაწარმოებში ამბავი მოთხრობილია არა თავიდან, არამედ შუიდან (*in medias res*).

ფიქციურობის კონვენციურ სიგნალებს განეკუთვნება ანაქრონიაც, განსაკუთრებით – მისი უკიდურესი ფორმები, რომლებიც დეტექტიურ რომანებში გვხვდება<sup>1</sup>. ფრანკ ციპფელი ფიქციურობის სიგნალად მიიჩნევს მოქმედ პირთა სახასიათო სახელებსა და ადგილთა მეტყველ დასახელებებს (ციპფელი 2001:235). ტიპიური ლიტერატურული ხერხებია აგრეთვე ზედმეტად დეტალური აღწერილობები და დიალოგის სიტყვასიტყვითი გადმოცემა, რადგან ამგვარი ტექსტობრივი ელემენტები ფაქტუალურ ტექსტებში საერთოდ არ გვხვდება.

აღსანიშნავია, რომ ფიქციურობის არც ერთმა თეორეტიკოსმა არ გაამახვილა ყურადღება იმ გარემოებაზე, რომ ტიპოგრაფიული (გრაფემულ-გრაფიკული) გადახვევა ან დარღვევა ტექსტის გამოსახულებაში – თუ იგი კანონზომიერ ხასიათს ატარებს და გარკვეული სტრატეგიით აისხნება – ფიქციურობის ისეთივე სიგნალს წარმოადგენს, როგორც ყველა დანარჩენი. ტექსტის გამოსახულების პუანტირება ხშირია ბაროკოს ეპოქის ტექსტებში, შტეფან გეორგეს ლექსებში, კონკრეტული პოეზიის ნიმუშებსა და თანამედროვე

<sup>1</sup> ჟერარ ჟენეტი არ ცნობს ანაქრონიას ფიქციურობის სიგნალად, მისი აზრით, ანაქრონიები ფაქტუალურ ტექსტებშიც შეიძლება შეგვხვდეს. ჩვენ უკუნიშნავთ ვერ დავეთანხმებით, რადგან მისი ვარაუდი არ ითვალისწინებს სტატისტიკურ ალბათობას.

პროზაშიც (მაგ; ელფრიდე იელინგთან). რაც უფრო მეტად არღვევს ტექსტი მართლწერის წესებს ან რაიმე სხვა ხერხით ცდილობს თავის ფორმაზე ყურადღების გამახვილებას, მით უფრო მკაფიოდ იკვეთება ტექსტის ფიქციური სტატუსი.

ფრანკ ციბფელი ფიქციურობის ირიბ სიგნალად განიხილავს აგრეთვე ტექსტში მოქმედებისთვის უმნიშვნელო დეტალების დახვევებას (ციბფელი 2001:239). ამ შეხედულების საწინააღმდეგოდ უნდა ითქვას, რომ მხატვრულ ტექსტებში არ მოიპოვება უმნიშვნელო დეტალები, რადგან ყოველი ტექსტობრივი ელემენტი გარკვეული სემანტიკური ფუნქციის მატარებელია. და თუ რომელიმე დეტალი მაინც ვერ თავსდება ტექსტის მოტივაციურ სისტემაში, იგი გარკვეული ეფექტისთვის იქნება გამოყენებული, რომელსაც როლან ბარტი *რეალობის ეფექტს* უწოდებს და რომლის დანიშნულებაც ყოველდღიური სინამდვილის იმიტაციაა.

### 1.3.2.3. ფიქციურობის დიეგეტური სიგნალები

ფიქციურობის დიეგეტურ სიგნალებს ვუწოდებთ ისეთ ტექსტობრივ ელემენტებს, რომლებიც მოთხრობილი სამყაროს დონეზე, უფრო ზუსტად კი – მოტივაციის სტრუქტურისა და რეალობის სისტემის სახით იჩენს თავს. ჩვენი ვარაუდის თანახმად, მოტივაციის გარკვეული სახეები, ისევე, როგორც ფანტასტიკური ელემენტები მხოლოდ ფიქციურ ტექსტებში გვხვდება. ამ მოსარზების დასაბუთებისთვის მიზანშეწონილია მოკლედ განვიხილოთ შესაბამისი თეორიები.

#### *ფანტასტიკური ელემენტი როგორც ფიქციურობის სიგნალი*

*ფანტასტიკა* (ბერძნ. phantastikos) წარმოსახვასთან დაკავშირებულს ნიშნავს. ფანტასტიკის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის, განსაზღვრა ერთობ რთული აღმოჩნდა. ლიტერატურათმცოდნეობაში დღემდე ვერ შეთანხმდნენ იმის შესახებ, რა არის ლიტერატურული ფანტასტიკა. საქმეს ართულებს ისიც, რომ XX ს-ში ამ ცნებამ ერთგვარი გაფართოება განიცადა და ის ავტომატურად დაუკავშირეს უტოპიას, ფენტეზისა (Fantasy) და ე.წ. *მეცნიერულ ფანტასტიკას* (Science Fiction),

როგორც მონათესავე ჟანრებს. ამასთან, სიტყვა *ფანტასტიკა* დასავლეთ ევროპაში სხვაგვარად ესმით, აღმოსავლეთ ევროპაში კი ამ ცნებაში მხოლოდ მეცნიერული ფანტასტიკა მოიაზრება. XX ს-ის 70-იან წლებამდე ფანტასტიკურ ლიტერატურას მხოლოდ საფრანგეთში ექცეოდა სათანადო ყურადღება, გერმანიასა და ინგლისში კი ფანტასტიკა, როგორც ჩანს, ლიტერატურის მარგინალურ მოვლენად ითვლებოდა და შესწავლის ობიექტად ქცევას არ იმსახურებდა. ცნობილი ბულგარელი ლიტერატურათმცოდნის, ცვეტან ტოდოროვის თეორიის გავრცელების შემდეგ ვითარება შეიცვალა: იმართება საერთაშორისო კონგრესები, იქმნება ბიბლიოგრაფიები და მეცნიერული კრებულები, არსებობს სპეციალური ბიბლიოთეკები და ეს ყველაფერი თითქოს ფანტასტიკური ლიტერატურის კვლევის არსებობაზე მეტყველებს, თუმცა სინამდვილეში ამ დარგში არსებული ტერმინოლოგიური ანარქია გამორიცხავს ყოველგვარ მეცნიერულ სიზუსტეს. არსებობს მეცნიერთა ისეთი ჯგუფიც, რომელიც საერთოდ უარყოფს ფანტასტიკის არსებობას; მაგალითად, პ. პოლენდერი მას ისეთივე ესთეტიკურ კატეგორიად მიიჩნევს, როგორცაა მშვენიერი, მახინჯი, ამაღლებული. შესაბამისად, მკვლევარს დასაშვებად მიაჩნია ამ ცნების გამოყენება ეპიკური ლიტერატურის ფარგლებს გარეთაც (ლირიკაში, დრამაში, მუსიკაში, სახვით ხელოვნებაში). ზოგიერთ მკვლევრის აზრით, ფანტასტიკის ცნების განსაზღვრა საერთოდ შეუძლებელია, ანდა სულაც არ არის საჭირო, რადგან ის საყოველთაოდ გასაგებია. შეიმჩნევა, აგრეთვე, აბსურდული ტენდენცია, ფანტასტიკურ ნაწარმოებად იქნას მიჩნეული ყველა ის ტექსტი, რომლის ქვესათაურშიც შესაბამისი მითითება მოიპოვება ან რომელსაც თვით ავტორი აცხადებს ასეთად. ამ ქაოსის მიუხედავად, ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორიის განვითარების მოცემულ ეტაპზე შეიძლება გამოვყოთ დეფინიციათა ორი ჯგუფი – მაქსიმალისტური და მინიმალისტური.<sup>1</sup>

მაქსიმალისტი თეორეტიკოსების შეხედულებით, ფანტასტიკური ლიტერატურა მოიცავს ყველა იმ ტექსტს, რომლის მხატვრულ სამყაროშიც ირღვევა ბუნებრივი (ფიზიკური) კანონები. ასეთ შემთხვევაში ფანტასტიკის ჟანრში ექცევა მხატვრული ლიტერატურის ძალიან დიდი ნაწილი – ბიბლიიდან და ანტიკური მითებიდან ვიდრე მეცნიერულ ფანტასტიკამდე და ზღაპრებამდე. ფანტასტიკური ნაწარმოებების საერთო ნიშანი მაქსიმალისტურ თეორიებში ისაა, რომ აქ აღწერილი მოვლენები ბიოლოგიის, ფიზიკისა და ქიმიის

<sup>1</sup> მოცემული ექსკურსი ძირითადად მისდევს უვე დურსტის მონოგრაფიის სახს. იხ. დურსტი 2001



კანონებთან დაპირისპირების გამო სრულიად გამორიცხულია ჩვენს ნაცნობ სამყაროში. ანალოგიურად მსჯელობს თეოდორ ფადორნოც: “ფანტასტიკური ხელოვნება, რომლის ნიშნებიც რომანტიზმში, მანიერიზმსა და ბაროკოში გვაქვს, არარსებულს არსებულად წარმოადგენს” (ადორნო 1995:36).

მაქსიმალისტები ხშირად გარელიტერატურულ, ექსტრაფიქციურ კრიტერიუმებს მიმართავენ მონათესავე უანრებისგან ფანტასტიკის გასამიჯნად (ლემი, დიორინგი, ფიშერი, სუენი, ვილპერტი). მაგალითად, ჰაუარდ ფილიპს ლოკრაფტი და პეტერ პენცოლტი შიშს, რომელიც ფანტასტიკური ტექსტის კითხვის დროს აღეპერის მკითხველს, უანრის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად მიიჩნევენ. ცვეტან ტოდოროვი მართებულად დასცინის ასეთ ვარაუდს, მისი აზრით, ასეთ შემთხვევაში ლიტერატურული ნაწარმოების უანრი მკითხველის ნერვების გამძლეობაზე იქნებოდა დამოკიდებული. მაქსიმალისტებისთვის კიდევ ერთი დამხმარე კრიტერიუმია ავტორი; ლუი ვას (Vax) შეხედულებით, ფანტასტიკურია ყველა ნაწარმოები, რომელთა ავტორებსაც თავიანთი მონათხრობისა არ სჯერათ. ცხადია, ავტორის ფაქტორი არ გამოდგება უანრის განსაზღვრისთვის, რადგან ის არ წარმოადგენს ტექსტის სტრუქტურულ ელემენტს.

ზოგი მკვლევარი მაქსიმალისტური დეფინიციების ფარგლებში დამატებით კლასიფიკაციას მიმართავს და ერთმანეთისგან გამოყოფს განსაზღვრებებს, რომლებიც გარელიტერატურულ ფაქტორებზე იღებს ორიენტაციას, და მეორე მხრივ, განსაზღვრებებს, რომლებიც შიდალიტერატურული კრიტერიუმებით ცდილობს უანრის დადგენას. თუ გარელიტერატურულ თეორიებში ფანტასტიკას შიშის ფაქტორს უკავშირებენ და ბნელი იმპულსების გამოხატულებად განიხილავენ (რ.ა.ცონდერგელდი), საზოგადოებრივი შეხედულებების მიმართ ოპოზიციური დამოკიდებულებით ახასიათებენ (ვ.ფროინდი), ან კიდევ – ესთეტიკურ კატეგორიად, სტილად (ჰჰოლენდერი) და ანტირაციონალურ ადამიანურ დისკურსად (ჰაასი) მიიჩნევენ, შიდალიტერატურულ დეფინიციებში ხშირ შემთხვევაში საუბარია დუალისტურ სტრუქტურაზე, რომელსაც სხვადასხვა ავტორთან განსხვავებული სახელით ვხვდებით: რ.კელუას (Caillois) აზრით, ფანტასტიკა ყოველდღიურ სამყაროში გაჩენილი *ნაპრალია* (Riß), ლ.ვა მას – რეალურსა და შესაძლებელს შორის *კონფლიქტად* (Konflikt) მიიჩნევს, ე.ჟაკემენის (Jacquemin) შეხედულებით, ფანტასტიკა სხვა არაფერია, თუ არა უწყესრიგობის *შეჭრა* (Einbruch) ყოველდღიური სამყაროს მოხვევებით წესრიგში,

ვ.ფროინდი მას ირეალურთან ყოველდღიური სინამდვილის *შეჯახებას* (Konfrontation) უწოდებს, ჟ.ფინი – ზებუნებრივთან *თამაშს* (Spiel mit dem Übernatürlichen), ა.ზგოუელსკი კი – ფიქტიური სამყაროს შიდა კანონების *რღვევას* (Bruch der inneren Gesetze).

მაქსიმალისტური თეორიებისგან საგრძნობლად განირჩევა სწორედ ზგოუელსკის განსაზღვრება. მისი აზრით, ფანტასტიკური ელემენტის გამოჩენა მთლიანად დამოკიდებულია ამა თუ იმ ლიტერატურული ჟანრის კონვენციურ თავისებურებებზე. ფანტასტიკის ფუნქცია ამ კონვენციებთან დაპირისპირებაა. ის ჩნდება მაშინ, “როცა ირღვევა ფიქტიური სამყაროს შინაგანი კანონები. [...] ფანტასტიკა აღქმულ უნდა იქნას, როგორც შიდა ლიტერატურული კანონების რღვევის შედეგი და არა – როგორც ობიექტური რეალობის კანონების რღვევისა” (ზგოუელსკი 1975:61). ზგოუელსკის თეორიის ღირსება ისაა, რომ მასში მკაფიოდაა გამოიჯნული ფიქცია და სინამდვილე, რის გამოც ექსტრალიტერატურული კრიტერიუმების მოშველიება ფანტასტიკური ლიტერატურის განსაზღვრისთვის უსარგებლო ხდება.

მაქსიმალისტური დეფინიციებისგან განსხვავებით, მინიმალისტურ დეფინიციებში განსაზღვრული როლი ეკისრება დაეჭვებას ზებუნებრივი მოვლენების შიდაფიქტიურ არსებობაში. მინიმალისტური თეორია ეფუძნება გარკვეულ ტრადიციას, რომელიც სათავეს გი დე მოპასანთან, ვლადიმირ სოლოვიოვთან, ბორის ტომაშევსკისა და მ.რ.ჯეიმსთან იღებს. ამ ავტორებთან უკვე იკვეთება აზრი, რომ ფანტასტიკურ ლიტერატურაში შესაძლებელია მომხდარის ორგვარი ახსნა, სახელდობრ – საბუნებისმეტყველო კანონების მიხედვით ან მათი გამორიცხვით. ამდენად, ფანტასტიკური ლიტერატურა ემყარება გადაულახავ დაპირისპირებას ორ შეუთავსებელ ახსნას შორის. ცვეტან ტოდოროვის *ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორიის შესავალი* (1970 წ.) პირველი მეცნიერული გამოკვლევაა, რომელსაც მოცემული შეხედულება უდევს საფუძვლად.

ც.ტოდოროვი განსაზღვრავს ფანტასტიკას როგორც ორი ურთიერთგამომრიცხავი სინამდვილის თანაარსებობას, რომელთაგან ერთი ბუნებრივი, მეორე კი – ზებუნებრივი ხასიათისაა. როგორც კი ტექსტში კეთდება არჩევანი რომელიმე სინამდვილის სასარგებლოდ, ის ტოვებს ფანტასტიკის ჟანრს და მონათესავე ჟანრში გადადის. დაეჭვება მხატვრული სამყაროს კანონებში ფანტასტიკის საფუძველია, ე.ი. ფანტასტიკა ერთგვარი მერყეობაა

(ფრ. hesitation, გერმ. Unschlüssigkeit). ც.ტოდოროვი გვთავაზობს შემდეგ დიაგრამას:

წმინდა საშინელი	ფანტასტიკური საშინელი	ფანტასტიკური საოცარი	წმინდა საოცარი
-----------------	-----------------------	----------------------	----------------

გამოსახულება 5. ფანტასტიკის მონათესავე ჟანრები.

წმინდა საოცარის (ფრ. le merveilleux pur; გერმ. unvermischt Wunderbares) ჟანრში სამყაროს ბუნებრივი წყობა დარღვეულია (როგორც, მაგალითად, ზღაპარში). წმინდა საშინელში (ფრ. l'étrange pur; გერმ. unvermischt Unheimliches) ეს წყობა შენარჩუნებულია, მოვლენები რაციონალურ ახსნას ექვემდებარება, თუმცა გარკვეული ნიშნით მაინც დაუჯერებელი, უცნაური, შემაშფოთებელი, გაუგონარი ან აღმაშფოთებელია. *ფანტასტიკურ საშინელში* (ფრანგ. le fantastique-étrange; გერმ. Phantastisch-Unheimliches) ერთი შეხედვით ზებუნებრივ მოვლენას ბოლოს ბუნებრივი ახსნა მოეძებნება, ის ან მოტყუების შედეგია, ან თრობისა თუ სიგიჟის, ანდა შემთხვევითობაა და უბრალო ზმანება. *ფანტასტიკურ საოცარშიც* (ფრანგ. le fantastique-merveilleux; გერმ. Phantastisch-Wunderbares) თავიდან გაურკვეველია, ძალაშია ფიზიკის კანონები თუ არა, ფინალში კი ზებუნებრივის არსებობა უდავოა. ამ ორ უკანასკნელ ჟანრს შორის ც.ტოდოროვი ათავსებს წმინდა ფანტასტიკის ჟანრს (ფრანგ. le fantastique pur; გერმ. unvermischt Phantastisches): “ფანტასტიკა არის გაურკვეველობა, რომელსაც ფიზიკის კანონების მცოდნე ადამიანი განიცდის ისეთ მოვლენასთან შეხვედრისას, რომელიც ზებუნებრივად გამოიყურება.” (ტოდოროვი 1992:25-26) ფანტასტიკას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გაქრობა ემუქრება, რის შემდეგაც მონათხრობი ან საოცარი გახდება, ან – საშინელი. ამდენად, წმინდა ფანტასტიკა არის ჟანრი, რომელშიც მერყეობა, გაურკვეველობა ტექსტში ბოლომდე შენარჩუნდება.

ც.ტოდოროვის დეფინიცია პარადიგმატული გამოდგა ფანტასტიკის თეორიაში, თუმცა ზოგიერთი თეორეტიკოსის სასტიკი გულისწერომაც დაიმსახურა. განსაკუთრებით ცნობილია სტანისლავ ლემის პოლემიკა. იგი ც.ტოდოროვს უზურპატორსა და დოგმატიკოსს უწოდებს და უამრავი ნაწარმოების “უსამშობლოდ” დატოვებას სდებს ბრალად. ანტიმინიმალისტური კონცეფციაა გატარებული აგრეთვე ჟურნალებში, რომლებიც 70-იანი წლებიდან იბეჭდება გერმანიაში და ვას, კელუასა და პენცოლტის კლასიკად ქცეული

ნაშრომების თარგმანებს აცნობს გერმანელ მკითხველს. ეს გახლავთ რ.ცონდერგელდის ალმანახი *ფაიკონი* (1974-1982 წწ.) და ფრანც როტენშტაინერის რედაქციით გამოცემული სტატიების ორი კრებული (*Quarber Merkur* და *Die dunkle Seite der Wirklichkeit*). იგივე ითქმის ქ.თომსენისა და ი.მ.ფიშერის მიერ გამოცემულ მეცნიერულ ანთოლოგიაზეც (*Phantastik in Literatur und Kunst*), სადაც თავმოყრილი კონცეფციები იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისგან, რომ რაიმე ერთიან პოზიციაზე ლაპარაკი ზედმეტია. აღნიშნული ტენდენცია უკიდურესობას აღწევს ვ.ფროინდის წიგნში; აქ შემუშავებულია ფანტასტიკური ლიტერატურის განვითარების ახალი მოდელი, რომელიც გოეთესთან იღებს სათავეს და თომას ბერნჰარდთან მთავრდება.

შტეფან ბერგი (1991 წ.) ტოდოროვის დაცინვით *სტრუქტურულ რაინდს* უწოდებს და ფანტასტიკურ ლიტერატურას ახალი ეპოქის კრიზისული აზროვნების გამოხატულებად მიიჩნევს. ჰანს რიჰარდ ბრიტნახერი (1994 წ.) de facto იზიარებს ც.ტოდოროვის მოდელს, თუმცა ფანტასტიკის ესთეტიკურ ღირებულებად მაინც შემზარავი ეფექტის მოხდენის უნარს (Horror) აცხადებს, რითაც საკითხისადმი მაქსიმალისტურ მიდგომას ამჟღავნებს. პეტერ ცერზოვსკი ტოდოროვისეულ მერყეობის ცნებას *უნივერსალურ გაურკვევლობამდე* აფართოებს. ანალოგიურად, რაინჰარდ ლუთიც ფანტასტიკის უნარს მიაკუთვნებს ყველა იმ ნაწარმოებს, რომელშიც თავს იჩენს ამბივალენტობა, ორაზროვნება. ამასთან, მნიშვნელობა არ აქვს, ამ ამბივალენტობას ბუნებრივისა და ზებუნებრივის დაპირისპირება იწვევს, თუ არა. ჟაკ ფინი (1980 წ.) მერყეობას ფანტასტიკური მოქმედების განვითარების მხოლოდ ერთ ფაზად მიიჩნევს, რომლის შემდგომც ტექსტი აუცილებლად გადაიქცევა ან ზებუნებრივი ან ბუნებრივი ამბის ამსახველ ტექსტად. ულრიჰ დიორინგისა და შტეფან მიჰაელ შრიოდერის აზრით, ფანტასტიკური ლიტერატურა ერთდროულად მოიცავს (ც.ტოდოროვის ტერმინოლოგიით) *ფანტასტიკური* და *საოცარი* უნარის ნაწარმოებებს. საპირისპირო მიმართულებით აფართოებს ც.ტოდოროვის დეფინიციას მარიანე ვიუნში; იგი ფანტასტიკის უნარს მიაკუთვნებს იმ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც რაციონალური ახსნის საშუალებას იძლევა (ე.წ. *წმინდა საშინელი*). ქრისტინა ბრუკ-როუზი ფანტასტიკას მხოლოდ ელემენტად მიიჩნევს და მას შუასაუკუნეობრივი ალეგორიის განვითარების მომდევნო ეტაპად განიხილავს. თომას ვიორთხეს თვალსაზრისით, ფანტასტიკა

გულისხმობს ყოველგვარ მერყეობას ნაწარმოებში მონათხრობი ამბის მიმართ იმის განურჩევლად, ხდება იქ ზებუნებრივი მოვლენა, თუ არა.

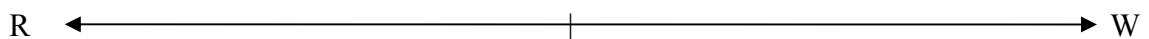
მინიმალისტური თეორიების ასეთი განსხვავებულობის გამო ცტოდოროვის კონცეფციის დამკვიდრებაზე მსჯელობა ერთობ გადაჭარბებული იქნება. თუმცა მაქსიმალისტურ თეორიებში არსებული სრული ქაოსისგან განსხვავებით, მინიმალისტების შეხედულებებს აშკარა უპირატესობა უნდა მიენიჭოს, რადგან ისინი (მაქსიმალისტურ თეორიებში არსებული სრული ქაოსისგან განსხვავებით) მხოლოდ იმ ტექსტებს მიაკუთვნებენ ფანტასტიკის ჟანრს, რომლებშიც საოცრების არსებობა ეჭვქვეშაა. მონათესავე ჟანრის ტექსტებისგან ფანტასტიკური ტექსტების გამიჯვნა მხოლოდ ამ გზითაა შესაძლებელი.

სწორედ ცტოდოროვის მინიმალისტური თეორიის ხაზს განაგრძობს უვე დურსტი, რომლის გამოკვლევაც, ჩვენი აზრით, ფანტასტიკური ლიტერატურის განსაზღვრისა და სათანადო ტერმინოლოგიის ჩამოყალიბების პირველი წარმატებული ცდაა. თავის ვრცელ მონოგრაფიაში უ.დურსტი ეყრდნობა რუსული ფორმალიზმის (იაკობსონი, შკლოვსკი, ტინიანოვი, ტომაშევსკი), აგრეთვე ფრანგული სტრუქტურალიზმის (რ.ბარტი) თეორიულ მონაპოვარს და ლიტერატურის – როგორც სისტემის – თვითმყოფადობის დებულებაზე აგებს თავის კონცეფციას. ნაშრომის დასაწყისში უ.დურსტს მოყავს ევროპასა და ამერიკაში ჩატარებული გამოკითხვების შედეგები, საიდანაც ირკვევა, რომ კაცობრიობის საკმაოდ დიდ ნაწილს სწამს სხვადასხვა ზებუნებრივი მოვლენებისა და ფანტასტიკურ ლიტერატურაში აღწერილ მოვლენებს ზებუნებრივთა რიგს სრულიად არ მიაკუთვნებს. ამრიგად, უ.დურსტის აზრით, აბსურდულია ჟანრის განმსაზღვრელ კრიტერიუმად ემპირიული სინამდვილის მიჩნევა, მით უფრო, რომ ამგვარ სინამდვილეს სრულიად სხვადასხვაგვარად აღიქვამს სხვადასხვა ადამიანი, ემპირიულ შესაძლებლობათა ერთიანი სპექტრი კაცობრიობის ცნობიერებაში არ მოიპოვება.

უ.დურსტი მკაცრად მიჯნავს ერთმანეთისგან მხატვრულ რეალობასა და ემპირიულ სინამდვილეს, რადგან ემპირიის პერსპექტივიდან ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოდგენილი სამყარო საოცარია. ფიქციაში მოქმედებს კანონები, რომლებიც ეწინააღმდეგება ფიზიკის კანონებს. ისეთი ნარატიული ელემენტები, როგორიცაა ლიტერატურული დრო (თავისი აქრონიული მოვლენებით: პროლეფსისი, ანალეფსისი, პაუზა, სუმარული თხრობა

და სხვ.), ყოვლისმცოდნე მთხრობელი (რომლის უნარიც, ჩასწვდეს სხვა ადამიანების ფიქრებს, ემპირიულ სინამდვილეში ტელეპათიად ჩაითვლებოდა), ცალკეული მხატვრული ელემენტების ფუნქციური ურთიერთკავშირი (მხატვრულ სამყაროში თითოეულ ფერს, საგანსა თუ ბუნების მოვლენას გარკვეული ფუნქცია ეკისრება და პირდაპირ ან ირიბად უკავშირდება პროტაგონისტის პიროვნებას, მის განწყობას, ანდა მთელი ნაწარმოების ესთეტიკურ შეტყობინებას; ემპირიულ სამყაროში ასეთი ყოვლისმომცველი დეტერმინიზმი შეუძლებელი იქნებოდა) ლიტერატურაში ფართო გავრცელების გამო კონვენციურ ელემენტებად იქცა და აღარ ტოვებს ზებუნებრივის შთაბეჭდილებას. მკითხველმა იცის, რომ ამგვარი ‘ტელეპათია’, ‘მოგზაურობა დროში’ და ‘ყოველივე არსებულის მაგიური ურთიერთკავშირი’ ლიტერატურული ფიქციის იმანენტური ატრიბუტებია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მხატვრული ლიტერატურა საოცარი და ზებუნებრივი ხასიათისაა, ჟანრის მიხედვით განსხვავებულია მხოლოდ ამ ზებუნებრიობის *გაშიშვლების* ხარისხი.<sup>1</sup>

უ.დურსტს შემოაქვს რეალობის სისტემის (Realitätssystem) ცნება, ესაა “იმ კანონების ორგანიზაცია, რომლებიც ფიქტიურ სამყაროში მოქმედებს” (დურსტი 2001:81). ერთნაირი რეალობის სისტემის მქონე ტექსტები ქმნის ლიტერატურულ ტრადიციას. ეს ტრადიცია დროდადრო ევოლუციურ ცვლილებებს განიცდის, თუმცა ლიტერატურული ნორმის სტატუსს ნებისმიერ შემთხვევაში ინარჩუნებს. ამავე დროს, ყოველთვის არსებობს ტექსტები, რომლებშიც ირღვევა დამკვიდრებული ლიტერატურული ნორმის კონვენციები. ზღაპრები და ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებები ლიტერატურული ნორმიდან გადახვევის სწორედ ასეთ შემთხვევებს წარმოადგენს. ამ ანტინომიის საფუძველზე აგებს უ.დურსტი რეალობის სისტემათა ნარატიული სპექტრის მოდელს, რომლის ერთ პოლუსზე ნორმატიული რეალობა (ე.წ. რეგულარული სისტემა R) თავსდება, მეორეზე – დევიაციური რეალობა (საოცარი სისტემა W), სპექტრის შუაში კი დგას ფანტასტიკა (ე.წ. არასისტემა N):



<sup>1</sup> ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ექსტრალიტერატურულ (ემპირიულ) სამყაროს არაფერი აქვს საერთო მხატვრულ სამყაროსთან. ლიტერატურა ენობრივ მასალას იყენებს, რითაც თავისთავად ემპირიას უკავშირდება, მაგრამ ამავე დროს, ის ცალკე მდგომი, თვითმყოფადი სისტემაა, რომლის კანონებიც საგანგებო შესწავლას საჭიროებს. მხატვრული ლიტერატურის კორელაცია ექსტრაფიქციურ-ისტორიულ სისტემებთან მხოლოდ ინტერდისციპლინარული კვლევის საგნად შეძლება იქცეს და ვერ მოთავსდება ლიტერატურათმცოდნეობის ვიწრო ფარგლებში.

გამოსახულება 6. ნარატიული სპექტრი.

უდურსტის აზრით, რეალისტურია ყველა ის ტექსტი, რომლებშიც დაფარულია, მიჩქმალულია მხატვრული ხერხების იმანენტური ზებუნებრიობა. საოცრების ჟანრში კი ხორციელდება ამ მხატვრული ხერხების პაროდული გაშიშვლება (Bloßlegung). სპექტრის პოლუსების ნორმირება ხდება მათი ერთმანეთისგან განსხვავების (დევიაციის) საფუძველზე: საოცრება იმდენადვეა რეალიზმიდან გადახვევა, რამდენადაც რეალიზმი – საოცრებიდან. ამდენად, საოცრების ჟანრი არსებობს მხოლოდ რეგულარული სისტემის ფონზე, რომელიც ლიტერატურის საერთო კონვენციურობის გამო არასაოცრად გვეჩვენება, სინამდვილეში კი ისიც სავსებით საოცარია.

ნარატიული სპექტრი, უდურსტის შეხედულებით, XVIII ს-ში რეალიზმის ნორმირების შემდეგ ჩამოყალიბდა. რეალისტური სისტემის წარმოქმნამ, რომლიდანაც საოცრება განდევნილ იქნა, განაპირობა საოცრებისა და ფანტასტიკის ჟანრების განვითარება. ამ განვითარების პირველი შედეგია გოთური რომანი, პირველ ფანტასტიკურ ნაწარმოებად კი მიჩნეულია ჟაკ კაზოტის (Jacques Cazotte) *Le diable amoureux* (1776 წ.).

რეალიზმისა და საოცრების ჟანრებისგან, რომლებიც სისტემური ხასიათისაა (ანუ გარკვეული შინაგანი კოჰერენტულობით, ბმულობით, ურთიერთშეკავშირებულობით ხასიათდება), ფანტასტიკა თავისი არაკოჰერენტულობით განირჩევა, რის გამოც არასისტემადაც (Nichtsystm) შეიძლება იწოდებოდეს. ფანტასტიკურ ნაწარმოებში ორი (რეგულარული და საოცარი) რეალობის სისტემის კანონები ებრძვის და გამორიცხავს ერთმანეთს, რის შედეგადაც ორივე მათგანი კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება და ამგვარად, გაურკვეველობის, ამბივალენტობის მიზეზად იქცევა. საოცრების ჟანრისგან განსხვავებით, ფანტასტიკა არ ფლობს არავითარ (ერთიან) რეალობის სისტემას, შესაბამისად, ამ ორი ჟანრის ურთიერთაღრევა მაქსიმალისტური თეორიების უხეშ შეცდომად უნდა ჩაითვალოს.

უდურსტი იზიარებს ც.ტოდროვის მიერ დასახელებულ ფაქტორებს, რომლებიც ნაწარმოების ფანტასტიკურობას ცხადყოფს:

1. იმპლიციტური მკითხველის გაურკვეველობა, დაბნეულობა მოთხრობილი სამყაროს კანონებთან მიმართებაში;

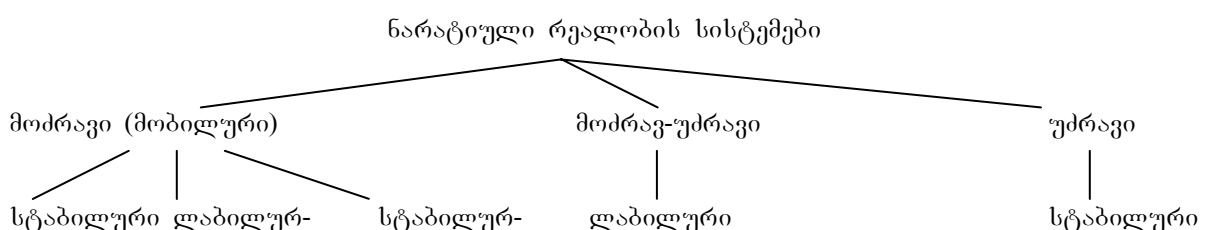
2. ამ გაურკვევლობის განცდა და წარმოდგენა რომელიმე მოქმედი პირის მიერ;

3. ალგორითმი და პოეტური ინტერპრეტაციის უგულბელოება.

ფანტასტიკური ჟანრის ტექსტში უნდა არსებობდეს ე.წ. “რეალობასთან შეუთავსებლობის კლასიფიკატორი” (Klassifikator der Realitätsinkompatibilität). ეს კლასიფიკატორი გახლავთ ერთგვარი მარკირება, რომლითაც ესა თუ ის მოვლენა რეალობის სისტემური წესრიგის დარღვევად საცნაურდება. ამგვარი მარკირება შეიძლება განხორციელდეს ექსპლიციტურად – მთხრობლის ან რომელიმე მოქმედი პირის გამონათქვამში, ან იმპლიციტურად – რეალობის სისტემის აქტუალიზებული ტრადიციის საფუძვლიანი დარღვევის შემთხვევაში.

თომას ვიორთხემ სამართლიანად შენიშნა, რომ ცვეტან ტოდოროვის თეორიაში უგულბელოვნილია მთხრობლის ინსტანცია და თავად შეეცადა ამ ხარვეზის შევსებას. მისი აზრით, მთხრობლის დესტაბილიზაცია ფანტასტიკური ლიტერატურის საფუძველს წარმოადგენს, რადგან სწორედ მთხრობლის ავტორიტეტი უზრუნველყოფს რეალობის სისტემურ კოჰერენტულობას. ამდენად, მთხრობლის ინსტანციის დესტაბილიზაცია ფანტასტიკის აუცილებელი პირობაა. ამგვარი დესტაბილიზაცია შეიძლება ხდებოდეს მიკროსტრუქტურულ დონეზე მოდალიზებისა (თხრობაში ისეთი გამოთქმების ჭარბი გამოყენებით, როგორიცაა *თითქოს*, *ვითომ* და ა.შ.) და გრამატიკულად დარღვეული სტილის მეშვეობით (ქაოტური, ურთიერთდაუკავშირებელი ფრაზების, ანაკოლუთის ჭარბი გამოყენებით), მაკროსტრუქტურულ დონეზე კი ურთიერთგამომრიცხავი პერსპექტივების სიმრავლითა და ავტორიტეტული მთხრობლის ინსტანციის არარსებობით. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ურთიერთსაპირისპირო პერსპექტივების გადაკვეთა (რომელთაგან ერთი ზებუნებრივ მოვლენას უარყოფს, მეორე კი ადასტურებს) შეუძლებელს ხდის სისტემურ სიტუაციაში გარკვევას.

უდურსტმა შეიმუშავა ნარატიული რეალობის სისტემების კლასიფიკაცია მობილურობისა და სტაბილურობის კატეგორიების მიხედვით:





	-სტაბილური	-ლაბილური		
R=W+R	R=N+R	N=W+N	N=N	R=R
W=R+W	W=N+W	N=R+N		W=W

*გამოსახულება 7. ნარატიული რეალობის სისტემები.*

მოძრავია ნარატიული რეალობის ყველა ის სისტემა, რომლებშიც თხრობის დროს რეალობის სისტემის ცვლა ხორციელდება (ე.წ. *ნახტომი*), შესაბამისად, უძრავია სისტემა, რომელშიც ნახტომი საერთოდ არ გვხვდება. სტაბილურია ის სისტემა, რომელშიც კანონების ერთიანი სისტემა მოქმედებს, ან ერთ სისტემას ბუნებრივად ენაცვლება მეორე მათგანი (მაგალითად, *ალისა საოცრებათა ქვეყანაში*: R=W+R; *დორიან გრეის პორტრეტი*: W=R+W). ლაბილური კი ყველა ის სისტემაა, რომელიც მოქმედების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ორივე სისტემას უპირისპირებს ერთმანეთს, რის გამოც გაურკვეველია, შესაძლებლობათა რომელი სისტემა მოქმედებს მოცემულ სამყაროში (სწორედ ასეთია, მაგალითად, დეტექტიური რომანის ტიპური სტრუქტურა: R=N+R), ამ გაურკვეველობის ბოლომდე შენარჩუნების შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფანტასტიკურ ნაწარმოებთან (N=W+N; N=R+N; N=N). ამდენად, ფანტასტიკური ნაწარმოები ორი ძირითადი თვისებით ხასიათდება – ლაბილურობითა და მობილურობით.

თავის მონოგრაფიაში უვე დურსტი ეთანხმება ცვეტან ტოდოროვის მოსაზრებას, რომ ფანტასტიკისა და საოცრების ჟანრების თემატური მასალა ერთმანეთისგან არ განსხვავდება. ამ უკანასკნელისგან ფანტასტიკურ ნაწარმოებს განასხვავებს, ერთი მხრივ, აღქმის თემატიზება მთხრობელი ინსტანციის დესტაბილიზაციის შედეგად, მეორე მხრივ კი ლიტერატურული კანონების გაშიშვლების ხარისხი. უვე დურსტი ავითარებს საოცრების თემატური მასალის “გრამატიკას”; ის ცდილობს როლან ბარტის ნარატოლოგიურ თეორიაზე დაყრდნობით ახსნას ფანტასტიკური ელემენტის ბუნება.

როლან ბარტი თავის *მოთხრობების სტრუქტურული ანალიზის შესავალში* (1966 წ.) განარჩევს თხრობის სამ დონეს, შრეს: თხრობა (გერმ. Narration), მოქმედება (გერმ. Handlung) და ფუნქციები (გერმ. Funktionen). უკანასკნელნი თხრობის უმცირესი ერთეულებია, მათში როლან ბარტი გამოყოფს ინდექსებს (Indizien) და ფუნქციებს ვიწრო გაგებით. ფუნქციები ვიწრო გაგებით დამატებით იყოფა კარდინალურ ფუნქციებად (ანუ ბირთვებად) და კატალიზებად.

კარდინალური ფუნქცია თხრობის ის მომენტი, რომლიდანაც მოქმედება შეიძლება რამდენიმე ალტერნატიული მიმართულებით განვითარდეს. ორ კარდინალურ ფუნქციას შორის კატალიზები თავსდება; კატალიზები მხოლოდ ქრონოლოგიური ერთეულებია, კარდინალური ფუნქციები კი ერთსა და იმავე დროს ქრონოლოგიურიცაა და ლოგიკურიც. ბირთვების ლოგიკურ თანმიმდევრობას, რომელიც სოლიდარობის პრინციპს ემყარება, როლან ბარტი *მწკრივს* (გერმ. Sequenz) უწოდებს. მაგალითად, სიგარეტის შეთავაზება, გამორთმევა, ანთება, მოწევა არის ერთი მწკრივის შემადგენელი კარდინალური ფუნქციები, რომელთაგან თითოეული – მოვლენების ალტერნატიულ განვითარებას გვთავაზობს. ყოველი მწკრივი დაკავშირებულია ლიტერატურულ ტრადიციასთან. ყოველი მწკრივი, რომელიც ტექსტში შეიძლება შეგვხვდეს, ინტერტექსტობრივად უკავშირდება მწკრივებს, რომლებიც ლიტერატურულ კოსმოსში (სხვა მოთხრობებში) მოიპოვება და ააქტიურებს შესაბამისი მწკრივის ტრადიციას. მაგალითად, ფუნქცია *მოტაცება* ჩვენს ცნობიერებაში ააქტიურებს მოტაცების მთელ იმ პროცესს, რომელსაც სხვა მოთხრობებიდან ვიცნობთ. (ბარტი 1988:119)

უვე დურსტი ეთანხმება ჰანს ლიტერ ციმერმანის დაკვირვებას: “როცა ფუნქციათა მწკრივში ერთი წევრია გამოტოვებული, მაშინ საოცრება იჩენს თავს, რადგან თხრობაში რეალისტურია მხოლოდ სრული რივი.” (ციმერმანი 1982:108) მაგალითად, მეტამორფოზა სხვა არაფერია, თუ არა *გაცვლის* დაზიანებული, ნაკლოვანი მწკრივი: ამ მწკრივის შემადგენელი ფუნქციები (*ობიექტი ა-ს მოშორება* და *ობიექტი ბ-ს მოტანა ა-ს მაგივრად*) მოკლებულია პირველ წევრს. ანალოგიურად: *გაქრობა* ადგილის შეცვლის ნაკლოვანი მწკრივია, ვამპირი კი შეზღუდული სასიცოცხლო ციკლის მწკრივის პერსონიფიკაციაა და ა.შ. ფანტასტიკური ელემენტი შეიძლება წარმოიქმნას აგრეთვე ორი ისეთი მწკრივის კომბინირების გზით, რომლებიც კაუზალურად ერთმანეთს არ უკავშირდება. მაგალითად, სანთლების ანთება ოთახში ჯადოქრის შესვლისთანავე წარმოადგენს ფუნქციათა ორი (კაუზალურად ერთმანეთთან სრულიად დაუკავშირებელი) მწკრივის – *ადგილის შეცვლისა* და *ცეცხლის ანთების* შერწყმას.

საოცრების ჟანრში ნაკლებ ფუნქციურ მწკრივს ნორმატიული სტატუსი ენიჭება, რეალიზმში კი მხოლოდ სრული მწკრივი ითვლება ნორმატიულად. სინამდვილეში, რეალისტურ თხრობაშიც უამრავ მწკრივისმიერ ხვრელს

(ელიფსისი, ე.წ. მინუს-ხერხი) ვაწყდებით. სხვანაირად თხრობა შეუძლებელიც იქნებოდა, რადგან ყველაფრის მოყოლა არასდროს ხერხდება, მაგრამ რეალისტური კონვენცია ცდილობს ამ ნაკლულობათა მიჩქმალვას, ფანტასტიკური და საოცარი ჟანრის ლიტერატურას კი წინა პლანზე გამოაქვს ისინი. ფანტასტიკური (საოცარი) მოვლენა, ამდენად, გაშიშვლებული, თემად ქცეული მწკრივისმიერი ხარვეზი (გერმ. Sequenzlücke) ყოფილა.

ფანტასტიკური ლიტერატურის წინამორბედად მკვლევრები ზღაპარსა და ბიურგერულ რომანს მიიჩნევენ, თუმცა უფრო მართებული ჩანს უვე დურსტისა და შტეფან შრიოდერის მოსაზრება, რომლის მიხედვით, საოცრების სტრუქტურული გარდაქმნა ფანტასტიკად თქმულების (Sage) ჟანრში მომზადდა, რადგან პირველად სწორედ ამ ჟანრში ხორციელდება გაუგონარი, საოცარი მოვლენის ჩართვა ისტორიულ სინამდვილეში. მონათესავე ჟანრებთან (მეცნიერული ფანტასტიკა, უტოპია, ფენტეზი, ზღაპარი (W=W)) ფანტასტიკას მხოლოდ თემატური მასალა აკავშირებს, სტრუქტურულად კი არაფერი აქვს მათთან საერთო ( $N=R+N$ ;  $N=W+N$ ;  $N=N$ ), თუმცა უვე დურსტს მოყავს რამდენიმე მაგალითი, სადაც ამ ჟანრების შერწყმა ხდება (მაგალითად, ლუდვიგ ტიკის *ქერა ეკბერტი*).

ცვეტან ტოდოროვის აზრით, ფანტასტიკამ როგორც ჟანრმა XX ს-ში არსებობა შეწყვიტა, რადგან ადამიანის არაცნობიერის გამოვლენის მისია ახლა ფსიქონალიზმა იკისრა. უვე დურსტი ამ აზრს არ იზიარებს და მსჯელობს ჟანრის გაფართოების შესახებ: XIX ს-ის რეალიზმის ნაცვლად XX ს-ში ჩნდება თანამედროვე რეალიზმის ახალი ფორმები, რომლებმაც ცნეს მიმეზისის შეუძლებლობა და სინამდვილის რეპროდუცირებას აღარ ცდილობენ. სიმპტომატურია ამ მხრივ ნარატიული ხერხების გართულება, ყოვლისმცოდნე მთხრობლის გაუქმება და სხვ. მაგრამ რეალიზმის განვითარება განაპირობებს ფანტასტიკის ევოლუციას და არა მის “სიკვდილს”. ცვეტან ტოდოროვი ფანტასტიკის სიკვდილს უკავშირებდა ისეთი ტექსტების არსებობას, როგორიცაა ფრანც კაფკას *მეტამორფოზა*. უვე დურსტი დეტალურ რეფერატს უთმობს ამ საკითხს და ასკვნის, რომ ფრანც კაფკას ნაწარმოები ახალი ჟანრის ჩამოყალიბებაზე მეტყველებს, თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ფანტასტიკის ჟანრი წყვეტს არსებობას. *მეტამორფოზასთან* მიმართებაში უვე დურსტი მსჯელობს გაუფორმებელი, უძრავი სისტემის შესახებ (W=W). სიტყვა *გაუფორმებელი* (unausformuliert) გულისხმობს, რომ საოცარი ელემენტები აქ

მოკლებულია ერთმნიშვნელოვან მოტივაციასა და ლოგიკურ კავშირს. ასეთ მხატვრულ სამყაროში შეუძლებელია მოქმედი კანონების ერთიანი სისტემის დადგენა, რადგან ეს კანონები ტექსტში ან მხოლოდ მინიშნების სახით, ან სულაც თავისთავად გასაგებ მოვლენად არის წარმოდგენილი.

ჟანრები, რომლებიც ფანტასტიკის არსებობას გამორიცხავს, გახლავთ პოეზია და იგავი. პოეზია მიზნად არ ისახავს წარმოსახული სამყაროს (დეიგეზისის) გადმოცემა-ასახვას და ამდენად, საერთოდ მოკლებულია რეალობის სისტემას. პოეზიაში ფანტასტიკის განხორციელება მისი სტრუქტურული თავისებურებების გამო პრაქტიკულად გამორიცხულია, რადგან ეს უკანასკნელი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ნარატიულობასთან (თხრობითობასთან): ფანტასტიკა შეიძლება მხოლოდ ზებუნებრივი პერსონაჟის გამოჩენითა თუ მოვლენით გამომჟღავნდეს; მოვლენამ – ანუ ტექსტში გაცხადებული “წესრიგის” დარღვევამ (ლოტმანი) – მხოლოდ ნარატიულ სტრუქტურაში შეიძლება იჩინოს თავი.

ალეგორიულ დისკურსში კი ყველაფერს გადატანითი მნიშვნელობა ენიჭება. ეს დაუშვებელია ფანტასტიკის ჟანრისთვის, სადაც ყველაფერი სიტყვასიტყვით უნდა იქნას გაგებული. ცვეტან ტოდოროვის კვალობაზე, უვე დურსტი ამ გარემოებას იმით ხსნის, რომ ფანტასტიკა ტროპების მოქმედებად გარდასახვის გზით წარმოიქმნება, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფანტასტიკურ და საოცარ ლიტერატურაში ენა გარდაიქმნება მოვლენებად, რომლებმაც დაკარგა გამომსახველობითი პოტენციალი; გადატანითი მნიშვნელობის მქონე ნათქვამის ნამდვილი არსი ფანტასტიკაში რეალობად იქცევა (მაგ. სკამის ფეხი ფანტასტიკაში სკამის ნამდვილ ფეხად იქცევა). მაგრამ “თუ საოცრების სისტემაში მხოლოდ ტროპი შედის ძალაში, არასისტემა პირდაპირ მიუთითებს საზღვარზე ტროპის ნამდვილობასა (W) და არანამდვილობას (R) შორის, რითაც მისი გამოყენების ავტომატურობას ცხადყოფს. მეტაფორულად რომ ითქვას, აქ [ფანტასტიკაში – ლ.ც.] პოეტური ენა ცოცხლდება, პრაქტიკული ენა კი კვდება.” (დურსტი 2001:325)

ფანტასტიკა შეუთავსებელია კომიზმთანაც, რადგან კომიკური დისკურსი ემყარება ერთაზროვნებას, რომელიც მთელ ფანტასტიკურ ეფექტს აუქმებს: დაუშვებელი (მხატვრული სამყაროს სისტემასთან მიმართებაში) მოვლენა კომიზმის გავლენით მისაღები ხდება. ამიტომ კომიკური ტექსტები, რომლებშიც

ფანტასტიკური ელემენტები გვხვდება, ზღაპრის უძრავი რეალობის სისტემას ემსგავსება, სადაც საოცრება მოთხრობილი სამყაროს შემადგენელი ნაწილია.

თუ რეალისტურ სისტემაში ლიტერატურული სტრუქტურის ელემენტების იმანენტური ზებუნებრიობა კონვენციურ ნორმად ქცევის გამო გახდა შეუმჩნეველი, საოცარ სისტემაში კი ამ ნორმების დარღვევა იქცა ნორმატიულ მოვლენად, ფანტასტიკა ზოგადად კოჰერენტული სამყაროს უარყოფის გზით ამ ორივე სისტემურ ტრადიციას უპირისპირდება და ყურადღება გადააქვს მოთხრობილი სამყაროს წყობაზე. ამდენად, ფანტასტიკა უკიდურესად ავტორეფლექსიური და ინტროსპექტული მოვლენაა, ის ლიტერატურის ხელოვნურობას ცხადყოფს. ამიტომ უნდა დავეთანხმეთ უვე დურსტის ფუნდამენტური ნაშრომის დასასრულს გამოტანილ დასკვნას, რომ ფანტასტიკური ლიტერატურის მთავარი თემა თვით ლიტერატურაა.

ჯერ კიდევ ტოდოროვი მიუთითებს თავის ნაშრომში ისეთი ჟანრის არსებობაზე, რომელიც საოცრების მოჩვენებით შთაბეჭდილებას აღძრავს. ამ ჟანრს იგი *ფანტასტიკურ-საშინელს* (ფრანგ. fantastique-étrange, გერმ. Phantastisch-Unheimliches) უწოდებს. ამ ჟანრის ნაწარმოებებში ერთი შეხედვით ზებუნებრივ მოვლენას ბოლოს ბუნებრივი ახსნა ეძებნება: მოჩვენებითი საოცრება მხატვრულ სინამდვილეში შეცდომის, ტყუილის, სიგიჟის, თრობის, სიზმრისა თუ შემთხვევითობის ნაყოფი აღმოჩნდება.

მოცემულ ფენომენს სათანადო ყურადღებას უთმობს როჟერ კელუაც. იგი ტექსტში ფანტასტიკის გაუქმების შესაძლებლობებს ასახელებს: თუ მოჩვენებითი არარეალური მოვლენა ამბის ბოლოს ადამიანის ნამოქმედარი აღმოჩნდება; თუ ნაწარმოების უკანასკნელი სტრიქონები ცხადყოფს, რომ მოთხრობილი ამბავი სინამდვილეში ზმანება, ჰალუცინაცია ან წარმოსახვის ნაყოფია; ანდა თუ ნაწარმოებში აღწერილი საშინელი მოვლენები რომელიმე “ჯადოსნურ მეცნიერებას” – პარაფსიქოლოგიას, ტელეპათიასა და სპირიტიზმს ემყარება. ყველა ამ შემთხვევას როჟერ კელუა *ფსევდოფანტასტიკას* უკავშირებს. (კელუა 1974:44-83)

თითქმის ასეთსავე კლასიფიკაციას ვხვდებით ჟაკ ფინთანაც, რომელიც ღია (N) და პოტენციურული ფანტასტიკისგან (W) განარჩევს ე.წ. “რედუცირებულ” ფანტასტიკას, სადაც წარმოდგენილი ფანტასტიკური ფენომენი კულტურულად სანქცირებულ, ნორმალურ, “რეალურ” სინამდვილეზე დაიყვანება. (ფინი 1980:175)

ანალოგიურად მსჯელობს ფლორიან მარცინი. მას ფანტასტიკა ორი წრის – რაციონალურ-ლოგიკური სინამდვილისა და ირაციონალურ-ალოგიკური სინამდვილის წრეების ურთიერთქმედების შედეგად მიაჩნია. ხოლო სიზმარი, ხილვა, შიზოფრენია და სხვ. მხოლოდ ერთი შეხედვით განეკუთვნება ამ მეორე წრეს, სინამდვილეში კი პირველ წრეში შედის. ასეთი ტიპის ტექსტებს მარცინი ფსევდოფანტასტიკას მიაკუთვნებს. (მარცინი 1982:140,142-149,163-167)

ცხადია, ჩამოთვლილ დეფინიციებს აშკარა მაქსიმალისტური ხასიათი აქვს. თუმცა თუ “ბუნებრივი”, “ნორმალური”, “სანქცირებული”, “რაციონალურ-ლოგიკური” სინამდვილის ცნებას შიდატექსტობრივ დონეზე გადავიტანთ და მხატვრულ სისტემასთან ან რეალობის სისტემასთან გაავივივებთ, სიტყვა “ფსევდოფანტასტიკა” ბევრად უფრო გამოსადეგი აღმოჩნდება. ამ ფენომენს, უვე დურსტის ფორმულირებით, შემდეგი სახე მიეცემა:  $R=W+R$ , ან  $R=N+R$ . უვე დურსტი ასახელებს რამდენიმე ფაქტორს, რომელმაც მოხრობლის სტაბილიზაცია შეიძლება გამოიწვიოს:

1. ყოველსმცოდნე მოხრობლის ჩარევა;
2. რომელიმე რეალობის სისტემის უნარი, აითვისოს (ახსნას) მოვლენის ყველა დეტალი მაშინ, როცა საპირისპირო სისტემა ამ უნარს მოკლებულია;
3. საწინააღმდეგო სისტემის გაქრობა ახალ მტკიცებულებათა საფუძველზე ან მისი რეალობის სისტემური ორიენტაციის შეცვლა, რაც ინსტანციების გათანაბრებას იწვევს.

სწორედ ამ ფაქტორების მოქმედების შედეგად წარმოიქმნება ფსევდოფანტასტიკა. ვფიქრობთ, ფსევდოფანტასტიკას – ჩვეულებრივი ფანტასტიკისგან განსხვავებით – ძალუძს წარმოაჩინოს ლიტერატურული ილუზია და ამრიგად, ტექსტის ფიქციურობა.

თანამედროვე ჰისპანისტიკაში დამკვიდრდა ტერმინი “ნეოფანტასტიკა”, რომლითაც აღინიშნება ხ.დ.ბორხესის, ხ.კორტასარისა და ფ.კაფკას მოთხრობებში წარმოდგენილი მხატვრული სინამდვილე. ეს მხატვრული სინამდვილე, მართალია, ჰეტეროგენულია (ანუ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ლიტერატურული ტრადიციის სისტემების ნაერთს წარმოედგენს), მაგრამ სტაბილურია, უძრავია (ანუ სისტემური ნორმა შენარჩუნებულია ნაწარმოების ბოლომდე), თუმცა ის ფაქტი, რომ ფ.კაფკას ცნობილ მოთხრობაში პროტაგონისტის გადაქცევა ხოჭოდ მხოლოდ აღშფოთებას იწვევს, ისე კი – საეგზეთით შესაძლებელ მოვლენად აღიქმება გრეგორ ზამზას ახლობლების მიერ,

გვაფიქრებინებს, რომ ფ.კაფკა ქმნის ხარისხობრივად ახალი ტიპის რეალობის სისტემას. *მეტამორფოზაში* დახატული სამყარო ორი შეუთავსებელი ლიტერატურული კონვენციის ნაერთია, მაგრამ ამასთან ამგვარი სინთეზი სისტემურ ნორმად არის ქცეული ( $R=W$ ).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ფანტასტიკა წარმოადგენს არა ეპიურიული სინამდვილის კანონების დარღვევას, არამედ გარკვეული ლიტერატურული კონვენციების დარღვევას. კოჰერენტული მხატვრული სამყაროს უარყოფის გზით ფანტასტიკა უპირისპიდება რეალობის სისტემის ორივე ტრადიციას და ააშკარავებს მხატვრული ფიქციის კონვენციურ ხასიათს. ამდენად, ლიტერატურული ფანტასტიკა ძალზე ავტორეფლექსიურ ფენომენად წარმოგვიდგება და სწორედ ამ ავტორეფლექსიური პოტენციალის დახმარებით თითოეული ფანტასტიკური ელემენტი მიანიშნებს ტექსტის ფიქციურობაზე.

#### *ფინალური მოტივაცია როგორც ფიქციურობის სიგნალი*

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მოტივაცია ერთგვარი ბმა ან შეკავშირებაა, რომლის მეშვეობითაც ცალკეულ მოტივს (ანუ მოქმედების უმცირეს ერთეულს) შორის ლოგიკური კავშირი მყარდება და ქრონოლოგიურობის პრინციპზე დამყარებული ხდომილება გარდაიქმნება კოჰერენტულ, შიდა ლოგიკის მქონე ერთეულად – ამბად.

კაუზალური მოტივაციისგან განსხვავებით, რომელიც სამყაროს მეცნიერული მოდელის იმიტირებას ცდილობს, მოტივაციის დანარჩენი ფორმები – ფინალური და კომპოზიციური – ცალსახად ფიქციურ დისკურსს განეკუთვნება. კომპოზიციური მოტივაცია პანდეტერმინიზმის მსგავსი ლიტერატურული მოვლენაა, იგი წინამდებარე ნაშრომის მეორე თავში განვიხილეთ “ზედეტერმინირების” სახელით. აქ მხოლოდ დავამატებთ, რომ სემანტიკური მიმართება თავისუფალ მოტივებსა და მთლიან მოქმედებას შორის (რომელიც ან მეტაფორული, ან მეტონიმიური ხასიათის შეიძლება იყოს), ისევე, როგორც თავისუფალი მოტივების არსებობა ტექსტში, აგრეთვე, უფუნქციო დეტალების დახვავება რეალობის ეფექტის მოხდენის მიზნით, მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრულ ლიტერატურაში გვხვდება და ამრიგად, ფიქციურობის სიგნალის ფუნქციას ასრულებს.

ფიქციურობის განსაკუთრებით მკაფიო სიგნალს წარმოადგენს ფინალური მოტივაცია. მოტივაციის აღნიშნული სახესხვაობის შემთხვევაში მთელი

მოქმედება ერთი გარკვეული მიზნისკენ არის მიმართული და მას ფარული ძალა წარმართავს. როგორც წესი, ფინალური მოტივაცია მხოლოდ მოქმედების დასასრულს აშკარავდება. ბოლოს ირკვევა, რომ ყველა შემთხვევითობა ფარული გეგმით ყოფილა გათვალისწინებული. ამიტომაცაა, რომ მატეას მარტინესი ფინალურ მოტივაციას კლემენს ლუგოვსკის კვანძობაზე მითოსურ აზროვნებას ადარებს (მარტინესი 1996(1):29-32, 1996(2):7-24).<sup>1</sup> თუმცა ფინალური მოტივაცია უფრო მეტია ვიდრე მითოსური აზროვნების უბრალო იმიტაცია. იგი, იმავდროულად, ასახავს ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის აქტსაც: “ღვთაებრივი ინსტანცია, რომელიც ხდომილებას ფინალურ მიზანმიმართულობას ანიჭებს, განასახიერებს შემოქმედებით ძალასა და მხატვრულ სამყაროში ავტორის რეტროსპექტული ჰერეტიკისა და განკარგვის უნარს. [...] კომპოზიციური მოტივაციის მსგავსად ფინალურ მოტივაციასაც ნარატიული წინადადებების ლოგიკური სტრუქტურა აქვს: მას საფუძვლად უდევს ეპისტემური პოზიცია, რომელიც ხდომილებას მომავლიდან უყურებს” (მარტინესი 1996(1):28-29). ამრიგად, ფინალური მოტივაცია შიდა-ფიქციურ დონეზე ახორციელებს ავტორის მოღვაწეობის იმიტირებას, რადგან სინამდვილეში სწორედ ავტორი წარმართავს მხატვრული ნაწარმოების მოქმედებას ერთი გარკვეული მიზნისაკენ.

ფინალური მოტივაციისგან განსხვავებით, რომელიც უპირატესად ძველი ტექსტებისთვის იყო დამახასიათებელი, უკანასკნელი ასწლეულების ლიტერატურაში თავს იჩენს ფენომენი, რომელსაც მატეას მარტინესი *ორმაგ სამყაროებს* უწოდებს და ასე განსაზღვრავს: “თუ ტექსტი რომანის მკითხველს ერთდროულად მომხდარის ორ ურთიერთგამომრიცხავ მოტივაციას სთავაზობს, მაშინ ორი ტიპის მხატვრული სამყაროს პარადოქსულად ერწყმის ერთმანეთს, რითაც რომანის სამყარო ორმაგდება და საფუძველშივე ორაზროვანი ხდება” (მარტინესი 1996(1):35).

სხვაგვარად რომ ითქვას, *ორმაგი სამყაროების* სტრუქტურაში ხდომილება ერთი მხრივ კაუზალურად არის მოტივირებული, მეორე მხრივ კი – ფინალურად. ამგვარი ტექსტების ორმაგ ხასიათს დამატებით ამბავრებს ისიც, რომ მკითხველის მოლოდინის მიუხედავად პარადოქსული სტრუქტურა ნაწარმოების დასასრულსაც არ იშლება რომელიმე მოტივაციის სასარგებლოდ.

---

<sup>1</sup> ცხადია, ფინალური მოტივაცია რელიგიური ხასიათის ტექსტებშიც მოიპოვება (როგორცაა მაგ. ბიბლია), თუმცა შეუძლებელია ვამტკიცოთ, რომ ამგვარი ტექსტები არაფიქციურია, რადგან მათი წყობა და კონვენციური მახასიათებლები საპირისპიროზე მიუთითებს.



მატიას მარტინესის აზრით, *ორმაგი სამყაროები* XVIII ს-ში ახალი დროის ლიტერატურის გარიჟრაჟზე ჩამოყალიბებული ნარატიული ფენომენია. მასში ხორციელდება იმ ურთიერთსაწინააღმდეგო მსოფლმხედველობათა კომბინირება, რომელთა კონკურენციაც მანამდე იერარქიულ ხასიათს ატარებდა. ადრინდელ ლიტერატურაში, როგორც წესი, კაუზალური დეტერმინიზმი მოჩვენებითი აღმოჩნდებოდა ხოლმე, ნაწარმოების ბოლოს კი ირკვეოდა, რომ მოვლენებს თავიდანვე ზებუნებრივი ძალა (ღმერთი, განგება) წარმართავდა. ახალი დროის ლიტერატურაში (XVIII ს-დან) სურათი მთლიანად შეიცვალა; თანამედროვე სამყაროში, რომელიც ყოველგვარ ტელეოლოგიურ აზრს არის მოკლებული, ჩნდება ქრისტიანული ხედვისა და მასთან ერთად ფატალიზმის იდეის აღდგენის მოთხოვნილება. სწორედ ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილება გახლდათ *ორმაგი სამყაროების* პრაგმატული არსი: ფინალური სამყაროს ორაზროვნება მკითხველს საშუალებას აძლევს ისიამოვნოს ქვეყნიერების მიზანმიმართულობით და ამავე დროს, შეინარჩუნოს ყოველდღიური სამყაროს კაუზალობის შეგრძნება. ამრიგად, *ორმაგი სამყაროები* ერთგვარი რეაქციაა საოცრებისგან დაცლილ თანამედროვე სამყაროზე.

ფანტასტიკისა და ორმაგი სამყაროების მსგავსება სრულიად აშკარაა, თუმცა ეს ორი ფენომენი მაინც არ გახლავთ იდენტური. ფანტასტიკისთვის აუცილებელი პირობაა ფიქტიურ სამყაროში ფანტასტიკური ელემენტის არსებობა, ორმაგ სამყაროებს კი ამგვარი პირობა არ მოეპოვება.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ფინალური მოტივაცია (როგორც მისი არქაული, ისე თანამედროვე სახით) ავტორეფლექსიურად მიუთითებს ტექსტის თვისებაზე, იყოს გარკვეული მიზნით შექმნილი, და ამგვარად, ცხადყოფს მის ფიქციურობას.

### 1.3.3. ფიქციურობის ინტერტექსტობრივი სიგნალები

ფრანკ ციპფელი ჩვენთვის ცნობილი ერთადერთი მკვლევარია, რომელიც ფიქციურობის სიგნალებს შორის ინტერტექსტუალობასაც ახსენებს. თუმცა ამას ერთობ ზედაპირულად აკეთებს და მხოლოდ სტრუქტურული ინტერტექსტუალობის ფენომენით შემოიფარგლება (ციპფელი 2001:237). სინამდვილეში ინტერტექსტობრივ მიმართებათა სხვა ფორმებიც შეიძლება

მიუთითებდეს ტექსტის ფიქციურობაზე. ჩვენი მოსაზრების დასასაბუთებლად მართებული იქნება მოკლედ განვიხილოთ ინტერტექსტუალობის თეორია და საგანგებოდ შევისწავლოთ ტექსტებს შორის მიმართების ის ფორმები, რომლებსაც ფიქციურობის დადგენისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

ტერმინი “ინტერტექსტუალობა” XX ს-ის 60-იანი წლების ლიტერატურის თეორიაში დაამკვიდრა ფრანგმა მკვლევარმა იულია კრისტევამ. ი.კრისტევამ საკუთარი თეორიის შემუშავებისას მიმართა ჯერ კიდევ რუსი ფორმალისტის – მიხაილ ბახტინის მიერ შემოღებულ ცნებას – “დიალოგურობა” (ბახტინი 1975). მ.ბახტინის აზრით, ყველა გამონათქვამი, რომელიც ლიტერატურულ ტექსტში გვხვდება, უშუალო კავშირშია დიალოგსა და ციტატთან, მასში ისმის ერთგვარი ექო სხვა გამონათქვამებისა. რადგანაც ენა სოციალური ფენომენია, ჩვენს მიერ ხმარებული სიტყვები გაჯერებულია სხვა მოუბართა ინტენციებითა და აქცენტებით. გამონათქვამის მნიშვნელობა წარმოიქმნება უცხო სიტყვებისა და ღირებულებების, სხვადასხვა სოციალური და პროფესიული ენების ურთიერთქმედების შედეგად.

ტერმინის აღორძინება და გადააზრება იულია კრისტევას მიერ განხორციელდა პოსტსტრუქტურალიზმის, როგორც ფილოსოფიური და ლიტერატურათმცოდნეობითი მიმართულების, ჩამოყალიბების პროცესში. პოსტსტრუქტურალიზმს საფუძვლად უდევს დებულება, რომლის მიხედვითაც, ტექსტი როგორც დასრულებული ერთეული არ არსებობს, თითოეული ტექსტი სხვა ტექსტებს უკავშირდება და წარმოადგენს “ტექსტების კოსმოსის” – “გლობალური ტექსტის” (*texte général*) ნაწილს. ეს უკანასკნელი მოიცავს არა მხოლოდ ფიქციურ, არამედ ყველა შესაძლო ტექსტს, რადგან თვით სინამდვილაც (უაკ დერიდას მოსაზრებით) მხოლოდ ტექსტის სახით არსებობს. სწორედ ამ თეორიულმა გარემოცვამ განაპირობა ინტერტექსტუალობის ცნების აბსტრაქტულობა. იულია კრისტევას თეორიის მიხედვით (კრისტევა 1972), ტექსტი წარმოადგენს ციტატების მოზაიკას, თითოეული ტექსტი სხვა ტექსტების შთანთქმისა და ტრანსფორმაციის საფუძველზე იქმნება. ი.კრისტევას კონცეფციაში სრულიად უგულებელყოფილია ავტორის ინტენცია, კომუნიკანტებს შორის დიალოგს ენაცვლება დიალოგი ტექსტებს შორის და ინტერტექსტუალობა გვევლინება ყველა ტექსტისთვის დამახასიათებელ თავისებურებად.

ფაქტობრივად, ი.კრისტევას ხაზს აგრძელებს ჰაროლდ ბლუმიც (ბლუმი 1995), თუმცა ინტერტექსტუალობის ფენომენს ცალკეულ პიროვნებებს უკავშირებს, რის გამოც მისი კონცეფცია უფრო პერსონალურ ხასიათს ატარებს. ჰ.ბლუმის შეხედულებით, არ არსებობს ტექსტები, არსებობს მხოლოდ ტექსტებს შორის მიმართება. ცალკეული ტექსტი კი სხვა არაფერია, თუ არა ერთგვარი ბრძოლის ველი, რომელზეც ავტორი ოდიპოსის მსგავსად ებრძვის წინარეტექსტებსა და “მამების” გავლენას.

ინტერტექსტუალობის ამ ერთობ ფართო ცნებისგან საგრძნობლად განსხვავდება მისი მეორე მოდელი. ინტერტექსტუალობა ვიწრო გაგებით გულისხმობს შეგნებულ, წინასწარ განზრახულ და მარკირებულ მიმართებათა ერთობლიობას ერთ ტექსტსა და წინარეტექსტებს ან ტექსტთა ჯგუფებს შორის. წინამდებარე ნაშრომში ინტერტექსტუალობა სწორედ ამ ვიწრო გაგებით იქნება გამოყენებული, ე.ი. როგორც გარკვეული ტექსტების (ან ტექსტთა ჯგუფების) განსაკუთრებული თვისება.

ამჟამად მოგვეპოვება ტექსტებს შორის არსებული მიმართებების არაერთი კლასიფიკაცია. გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე, რენატე ლახმანი განარჩევს დიალოგურობის რამდენიმე ფორმას: დიალოგურობა როგორც “ტექსტების საერთო განზომილება”, დიალოგურობა “როგორც ტექსტებში აზრის გადმოცემის განსაკუთრებული ფორმა”, როგორც “დიალოგი სხვა ტექსტებთან (ინტერტექსტუალობა), დიალოგი მოცემულ კულტურულ კონტექსტში დაპირისპირებულ, სხვადასხვა ‘სოციალურ დიალექტთან’ (მეტყველების მრავალფეროვნება) და დიალოგი უცხო მოსაზრებასთან, რაც ‘ორხმოვანი სიტყვის’ სახით მუდავნდება და ორი მეტყველი ინსტანციის დაპირისპირებას გულისხმობს (დიალოგურობა პირველადი გაგებით).” (ლახმანი 1982:8)

ინტერტექსტუალობის ფორმების ყველაზე სისტემატური ტიპოლოგია ჟერარ ჟენეტმა შეიმუშავა. თავის ცნობილ წიგნში, *პალიმფსესტები*, მან თავი მოუყარა ტექსტობრივ მიმართებათა ყველა შესაძლო ფორმას ერთი ტერმინის – *ტრანსტექსტუალობის* ფარგლებში (ჟენეტი 1993). ამ უკანასკნელს იგი ხუთ კატეგორიად ყოფს: 1. *ინტერტექსტუალობა*, ანუ ორი ან მეტი ტექსტის თანაარსებობა, რომლის დროსაც ერთი ტექსტის ელემენტები თვალსაჩინოდაა მოცემული მეორეში (ციტატი, მინიშნება, პლაგიატი და სხვ.); 2. *პარატექსტუალობა*, ანუ მიმართება ტექსტსა და სათაურს, წინათქმას, ბოლოსიტყვასა და სხვ. შორის; 3. *მეტატექსტუალობა*, რომლის შემთხვევაშიც

ერთი ტექსტი შეიცავს წინარეტექსტის კომენტარსა და კრიტიკას; 4. *ჰიპერტექსტუალობა*, ანუ წინარეტექსტის ტრანსფორმაცია, რომლის დროსაც ერთი მთლიანი ტექსტი უდევს საფუძვლად მეორეს (იმიტაცია, გაგრძელება, პაროდია და ა.შ.); 5. *არქიტექსტუალობა*, რომელიც გულისხმობს ტექსტის უანრობრივ კავშირს ტექსტების გარკვეულ ჯგუფთან. ჟჟენეტის ტიპოლოგია, მართალია, ამომწურავი ჩანს, მაგრამ მას გარკვეული ხარვეზებიც აღმოაჩნდა: (1) ლიტერატურულ პრაქტიკაში ინტერტექსტუალობას, მეტატექსტუალობასა და ჰიპერტექსტუალობას შორის საზღვარი იშლება; (2) პარატექსტუალობა კი სრულიად სხვა რიგის ფენომენია, იგი არ სცილდება ერთი ტექსტის ფარგლებს; (3) ჟჟენეტის ტიპოლოგიას არ მოეპოვება კლასიფიკაციის ერთიანი კრიტერიუმები: თუ ინტერტექსტუალობის ცნებას მარკირების კრიტერიუმი უდევს საფუძვლად, მეტატექსტუალობა დიალოგურობის (ე.ი. ნორმატიული თანხვედრის) კრიტერიუმს ეფუძნება, ჰიპერტექსტუალობა და არქიტექსტუალობა კი სრულიად სხვა სახის მიმართებებს მოიცავს, კერძოდ, მიმართებებს ტექსტსა და სხვა ტექსტების სტრუქტურას ან სისტემებს (როგორცაა უანრობრივი, მედიალური და სხვ. სისტემა) შორის. ჟჟენეტის კლასიფიკაციაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რამდენად აუცილებელია ინტერტექსტუალობის სისტემატიზაციისთვის გარკვეული კრიტერიუმების შემუშავება, როგორც ამას ულრიჰ ბროიჰი და მანფრედ პფისტერი ცდილობენ თავიანთ კრებულში.

ინტერტექსტობრივი ელემენტი შეიძლება განისაზღვროს როგორც ინტექსტი, რომელიც უცხო წინარეტექსტში (იგივე პროტოტექსტში) წარმოიქმნა და შემდეგ შევიდა ახალი (ფენო)ტექსტის შემადგენლობაში. იმის მიხედვით, რამდენად გამოკვეთილი და მკაფიოა ინტერტექსტობრივი მითითება, შესაძლებელია მოხდეს მთლიანი წინარეკონტექსტის აქტუალიზება ფენოტექსტის რეცეფციის დროს.

იმისთვის, რომ რაიმე ელემენტი ინტერტექსტობრივ ერთეულად მივიჩნიოთ, საჭიროა იგი აკმაყოფილებდეს გარკვეულ პირობებს, სახელდობრ, ინტერტექსტობრივია წინარეტექსტიდან გადმოღებული მხოლოდ ისეთი ელემენტები, რომლებიც ავტორმა შეგნებულად, გამიზნულად და გამოკვეთილად ჩართო თავის ტექსტში და რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ უკანასკნელის შეტყობინების გადმოცემაში. ხოლო შემთხვევითი ინტერტექსტუალობის ისეთი სახესხვაობები, როგორცაა პლაგიატი, გავლენა და ეპიგონობა, მოკლებულია კომუნიკაციურ ღირებულებას.

მანფრედ პფისტერი გამოყოფს ინტერტექსტუალობის შემდეგ კრიტერიუმებს: რეფერენტულობა, კომუნიკაციურობა (იგივე გამიზნულობა), ავტორეფლექსიურობა (რომელიც, ვფიქრობ, მარკირბულობის ერთგვარი სახეა), სტრუქტურულობა, სელექციურობა და დიალოგურობა.

რეფერენტულობის კრიტერიუმი გულისხმობს უცხო ტექსტის თემატიზებას: ყოველთვის, როდესაც ფენოტექსტი რაიმე წინარეტექსტს უკავშირდება, ხორციელდება ამ უკანასკნელის კომენტირება, შეფასება და ინტერპრეტაცია. ესაა ჟენეტიკური მეტატექსტუალობის ერთგვარი ნაირსახეობა. რეფერენტულობა ყოველთვის განსხვავებული სახით ვლინდება, რაც ხშირად წინარეტექსტის თავისებურებებზე, ფენოტექსტში ინტერტექსტობრივი ელემენტების რაოდენობასა და გავრცელების არეზეა დამოკიდებული. დუბრავეკა ორაინ ტოლიჩი თავის კლასიფიკაციაში წინარეტექსტის რაგვარობის მიხედვით გამოყოფს ინტერტექსტუალობის შემდეგ ტიპებს (ორაინ ტოლიჩი 1995:40-41):

1. შიდალიტერატურული ინტერტექსტუალობა. ამ შემთხვევაში უცხო ელემენტი ლიტერატურული წარმოშობისაა;
2. ინტერმედიალური ინტერტექსტუალობა. ამ შემთხვევაში უცხო ელემენტი სხვა ფიქციური სისტემებიდან (მედიებიდან, როგორცაა სახვითი ხელოვნება, მუსიკა, კინემატოგრაფია) არის ნასესხები;
3. ტრანსსემიოტიკური ინტერტექსტუალობა. ამ შემთხვევაში ინტერტექსტობრივი ელემენტი ფაქტუალური (არაფიქციური) ტექსტიდან არის აღებული.

შიდალიტერატურული ინტერტექსტუალობა მოიცავს ტექსტობრივ და სისტემურ რეფერენტულობას. პირველ შემთხვევაში ტექსტი უკავშირდება ერთ ან რამდენიმე წინარეტექსტს (მაგ. ციტატი, ეპიგრაფი, ცენტო, თარგმანი, გადამუშავება, იმიტაცია, პარაფრაზი, რეზიუმე, კონტრაფაქტურა); სისტემური რეფერენტულობა კი გულისხმობს “კავშირს ენობრივ კოდებსა და ტექსტუალობის ნორმატიულ სისტემებთან, რაც მხოლოდ ამ კოდის დარღვევისა და ნორმიდან გადახვევის შემთხვევაში აშკარავდება” (ბროიხი 1985:52). როგორც ტექსტობრივი, ისე სისტემური რეფერენტულობა შეიძლება იყოს კონტამინატორული ან ანაგრამული იმის მიხედვით, ინტერტექსტობრივი ელემენტები რამდენიმე სხვადასხვა წინარეტექსტიდან თუ ჟანრობრივი სისტემიდან არის აღებული თუ ერთი წინარეტექსტიდან ან ჟანრობრივი სისტემიდან. ამასთან, წინარეტექსტების ურთიერთმიმართება შეიძლება იყოს

ჰომოგენური ან ჰეტეროგენული. პირველ შემთხვევაში თავს იჩენს პერსპექტიული თანხვედრა, მეორე შემთხვევაში კი პერსპექტიული წყვეტა (ლინდნერი 1985).

სტრუქტურულობის კრიტერიუმის მეშვეობით შესაძლებელია გამოვყოთ ელემენტარული და სტრუქტურული (მიმართებით) ინტერტექსტუალობა<sup>1</sup>. ელემენტარული ინტერტექსტუალობის შემთხვევაში წინარეტექსტის ცალკეული ელემენტებია (მოქმედი პირები, მოტივები, თემები) გადმოღებული, ხოლო სტრუქტურული ინტერტექსტუალობის დროს ცალკეულ ელემენტებს შორის მიმართებები მეორდება. თეორიულად დასაშვებია ამ ორთავე ხერხის კომბინირებაც.

სელექციურობის კრიტერიუმში განსაზღვრავს, რამდენად მკაფიოდაა გამოკვეთილი ინტერტექსტობრივი ელემენტი. მოგვეპოვება ინტერტექსტუალობის ექსპლიციტური და იმპლიციტური სიგნალები. ექსპლიციტური სიგნალებია, მაგალითად, მარკირებული პაუზა, *inquit*-ფორმულა, ციტირებისას განსხვავებული შრიფტის გამოყენება, გამოტოვებული ხაზი, გარკვეული საკუთარი სახელები, ზუსტი მითითებები წინარეტექსტზე. მარკირების უკიდურესი შემთხვევები გვხვდება სქოლიოში, სათაურსა და ქვესათაურში (არქიტექსტუალობა), წინათქმასა და ბოლოსიტყვაში. იმპლიციტურ სიგნალებს განეკუთვნება წინარეტექსტის სათაურისა და წინარეტექსტის ავტორის სახელის მითითება, წინარეტექსტის პერსონაჟების, მოტივებისა და სტილისტური ხერხების გამეორება ფენოტექსტში, წინარეტექსტის არსებობა შიდა ფიქციურ დონეზე რაიმე ნივთის (მაგ. წიგნის) სახით, ფენოტექსტის მხატვრულ სამყაროში გამართული საუბარი უცხო ტექსტის შესახებ ან მისი წაკითხვა რომელიმე მოქმედი პირის მიერ, ალუზიები, ენობრივი კოდის ცვლა და შესაბამისი ინტერფერენციები (ამასთან, რაც უფრო უცხოა წინარეტექსტის ენობრივი კოდი ფენოტექსტისთვის, მით უფრო მკაფიოდაა მარკირებული ჩართული სემენტის ინტერტექსტობრივი ხასიათი) (პლეტი 1985). ყველაზე მკაფიოდ ინტერტექსტუალობის მარკირება ხორციელდება ციტატის შემთხვევაში: ფენოტექსტის გარკვეული მონაკვეთი გარდაიქმნება და ჩანაცვლდება სემენტით უცხო ტექსტიდან. იმპლიციტური (აგრეთვე შიფრირებული) ინტერტექსტუალობის დროს კი – პირიქით: გარდაქმნას განიცდის წინარეტექსტი, რომლის ელემენტებიც სხვადასხვა რიტორიკული ოპერაციის (დამატება, ჩანაცვლება,

<sup>1</sup> შდრ. კარერი 1985. ლახმანი ინტერტექსტუალობის იმავე ფორმებს მოიხსენიებს როგორც თანხვედრისა (Kontiguitätsrelation) და მსგავსების მიმართებებს (Similaritätsrelation). შდრ. ლახმანი 1984:136; მიმართებითი ინტერტექსტუალობის შესახებ იხ. აგრეთვე შვანიცი 1983

შეკვეცა, გარდაქმნა, გამეორება) გავლის შემდეგ სახეს იცვლის და სწორედ ასეთი სახეცვლილი ფორმით შედის ფენოტექსტის შემადგენლობაში. პირველ შემთხვევაში სრულ ციტატებთან გვაქვს საქმე, მეორეში კი – ნაწილობრივთან. გარდა ამისა, მოიპოვება ე.წ. ვაკანტური, ანუ ცარიელი ციტატები. დუბრაკა ორაინ ტოლინი გამოყოფს ვაკანტური ციტატის ორ სახეობას: ფსევდოციტატი და პარაციტატი. ფსევდოციტატი ქმნის ილუზიას, რომ ფენოტექსტსა და პრეტექსტს შორის არსებობს კავშირი, სინამდვილეში კი ამგვარი კავშირი არ არსებობს. პარაციტატის შემთხვევაში კი წინარეტექსტი საერთოდ არ არსებობს. ორივე ფენომენი განეკუთვნება ფსევდო-ინტერტექსტუალობის სფეროს, რომელშიც ტექსტებს შორის კავშირი უბრალო სიმულაციაა.

დიალოგურობის კრიტერიუმში კი გულისხმობს პირველად და ახალ კონტექსტს შორის არსებული სემანტიკური და იდეოლოგიური დაძაბულობის სიძლიერეს. ინტერტექსტობრივი ელემენტის შემთხვევაში ტექსტებს შორის ყოველთვის იმართება ერთგვარი დიალოგი, რომლის დროსაც ერთ-ერთი მათგანი (წინარე ან ფენო-ტექსტი) დამატებით აზრს იძენს. მოცემულ კრიტერიუმს განსაკუთრებით მჭიდროდ უკავშირდება ინტერტექსტობრივი მიმართებების დანიშნულების საკითხი. სემანტიკური დანიშნულების მიხედვით, რომელსაც ინტერტექსტობრივი ელემენტები ტექსტის ფარგლებში ასრულებს, ისინი შეიძლება იყოს რეფერენციალური ან ავტორეფერენციალური. (1) რეფერენციალური ინტექსტები ორიენტირებულია წინარეტექსტზე: ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა იცვლება ან დასტურდება. ამრიგად, წინარეტექსტი გვევლინება ფენოტექსტის ერთგვარ აზრობრივ საყრდენად. ავტორეფერენციალური ინტექსტები მიმართულია ფენოტექსტის საზრისზე, მათი მეშვეობით ინფორმაცია ლაკონურად გადმოიცემა და ხდება ტექსტის საზრისის ჩამოყალიბება. შეიძლება განვასხვავოთ ტექსტებს შორის ნორმატიული მიმართების დადებითი, უარყოფითი და შედარებითი ფორმები: დადებითი მიმართება (2) გულისხმობს წინარეტექსტის ნორმებთან თანხმობას, მათ დამტკიცებასა და გადაჭარბებას. წინარეტექსტის ელემენტების ინტეგრაცია აქ აზრობრივი ჰორიზონტის გაფართოებას ემსახურება. უარყოფითი მიმართების (3) დროს ფენოტექსტი უარყოფს, ასუსტებს და აუკუღმართებს წინარეტექსტის ნორმებს, რითაც პრეტექსტის მიმართ აზრობრივ კონტრასტს წარმოქმნის. შედარებითი მიმართება (4) კი გამორიცხავს რაიმე კოჰერენტული ფოკუსისა თუ ნორმატიული ათვლის წერტილის არსებობას (მაგ. ციტატების კოლაჟში).

მკვლევრები გამოყოფენ დამატებით ორ ფუნქციას: (5) დამატებითი კოდირება შეიძლება განიცადოს ერთდროულად წინარეტექსტმაც და ფენოტექსტმაც, რის შედეგადაც ორივე მათგანის საზრისი შეიცვლება. ამგვარი მიმართება მიზნად ისახავს მოდელის შეპირისპირებით ერთგვარი ნორმატიული სინთეზის, მესამე ალტერნატიული მოდელის შექმნას, ან სულაც ყოველგვარი აზრობრივი მოდელის უარყოფას. (6) ტექსტს აგრეთვე შეიძლება მიენიჭოს დამატებითი კოდი მეტა-დონეზე, თუ თავად ინტერტექსტობრივი მითითების ხერხები და დანიშნულება მოექცევა ყურადღების ცენტრში (შულტე-მიდელიჰი 1985).

შესაძლებელია ტექსტებს შორის ნორმატიული მიმართებების დიფერენცირება ენობრივი და არაენობრივი ასპექტების მიხედვით: 1. ტექსტის თითოეული შემადგენელი ელემენტის ნორმა შენარჩუნებულია, ასევე შენარჩუნებულია ენობრივი ნორმაც (განმეორებითი გამოცემა, პლაგიატი, ფირზე აღბეჭდვა, ეპიგონობა); 2. ენობრივი ნორმა შენარჩუნებულია, ხოლო ტექსტის დანარჩენი შემადგენელი ნაწილების ნორმა საგრძნობლად შეცვლილია (მაგ. პაროდია, ცენტო); 3. ენობრივი ნორმა შეცვლილია, დანარჩენი ტექსტობრივი მაჩვენებლები კი შენარჩუნებულია (თარგმანი, ტრავესტია); 4. თანაბრად იცვლება ტექსტის როგორც ენობრივი, ისე არაენობრივი ნორმები (პლეტი 1985:94).

ზოგადად ინტექსტების დანიშნულების შესახებ შეიძლება ითქვას შემდეგი: რეფერენციალური ინტექსტები უმეტესწილად სამეცნიერო დისკურსში გვხვდება, ხოლო ავტორეფლექსიური ინტექსტები ხელოვნების პრეროგატივაა. ტექსტებს შორის დადებითი მიმართების შემთხვევაში საქმე გვაქვს იმიტაციასთან, უარყოფითი მიმართების შემთხვევაში – პოლემიკასთან, ხოლო ორთავე ტექსტისთვის დამატებითი კოდირების მინიჭების დროს მკაფიოდ იკვეთება ინტერტექსტობრივი დიალოგის ნიშნები<sup>1</sup>.

საფუძვლიანად განვიხილოთ ინტერტექსტუალობის ის სახესხვაობები, რომლებიც საგულისხმოა ფიქციურობის მარკირების თვალსაზრისით.

იმისთვის, რომ ინტერტექსტობრივმა ელემენტმა ტექსტის ფიქციურობაზე მიანიშნოს, საჭიროა მისი წყარო (წინარეტექსტი) თავად იყოს ფიქციური. მაგრამ ფიქციური წარმოშობის ინტექსტები გვხვდება ფაქტუალურ (მაგ. ლიტერატურათმცოდნეობით) ტექსტებშიც და ამრიგად, ზემოთ მოყვანილი წინაპირობა დაზუსტებას საჭიროებს: ფიქციურობის სიგნალად შეიძლება

<sup>1</sup> ცნებები *იმიტაცია*, *პოლემიკა* და *დიალოგი* განმარტებული აქვს ორაინ ტოლინს 1995:68.



მივიჩნით ინტერტექსტუალობისა და ინტერმედიალობის მხოლოდ ის ფორმები, რომლებიც სტრუქტურებისა და ელემენტების გადმოღება-გამეორებას ეფუძნება. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ტექსტის ფიქციურობა, როცა მასში შიფრირებული ინტექსტები მოიპოვება: მაგ. თუ წინარე ნაწარმოების მოქმედი პირი ფენოტექსტის მხატვრულ სამყაროში გამოჩნდება, ეს ფიქციურობის უტყუარი სიგნალია. მხატვრული ტექსტის ფიქციურ ხასიათს აგრეთვე აძლიერებს ლიტერატურული ციტატები. განსაკუთრებით ისეთი ინტექსტები, როგორცაა ციტირებული ციტატი ან ციტატი ციტატში, აორკეცებენ პოეტური წარმონაქმნის ავტორეფლექსიურობას; “ლიტერატურაში სინამდვილის ძიებისას მკითხველი კვლავ და კვლავ მხოლოდ ლიტერატურას აწყდება.” (პლეტი, 1985:90)

ტექსტის ფიქციურობაზე მიუთითებს აგრეთვე სისტემური რეფერენტულობა. როდესაც ერთი ტექსტი (მეტწილად ამა თუ იმ თვალსაზრისით პომოგენური) წინარეტექსტების კონვენციებს უკავშირდება, მათ აქტუალიზებას ახდენს ან არღვევს მათ, ამით იგი თავისივე კონვენციებს ააშკარავებს. სისტემურად რეფერენტულია არსებითად ყოველი ფიქციური ტექსტი. თუმცა ეს მუდამდებია მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი თავის განსხვავებულობას ექსპლიციტურად გამოკვეთს და დამკვიდრებულ ლიტერატურულ კონვენციებს არღვევს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამგვარი კონვენციები ლიტერატურული დისკურსის შემადგენელი ნაწილია, მათი აქტუალიზება ან დარღვევა ისევ და ისევ ფენოტექსტის ფიქციურ ხასიათს ცხადყოფს.

ფიქციურობის განსაკუთრებით მკაფიო სიგნალს წარმოადგენს ავტორეფლექსიური ინტერტექსტუალობა. მანფრედ პფისტერის აზრით, ინტერტექსტობრივი ელემენტი ავტორეფლექსიურია, თუ ტექსტის ინტერტექსტობრივი დატვირთვა მასშივეა განსჯის საგნად ქცეული, ე.ი. ინტერტექსტუალობა არა მხოლოდ მარკირებულია, არამედ თემატიზებულიც და პრობლემატიზებულიც (პფისტერი 1985:27-28). ავტორეფლექსია შეიძლება განხორციელდეს როგორც მეტა-დონეზე, როგორც ეს ბერნდ შულტე-მიდელიხმა აჩვენა თავის ინტერტექსტუალობის ფუნქციათა ტიპოლოგიაში, ისე რაიმე სხვა სახითაც, მაგ. ავტოციტატების სახით, რომლებიც გამოირჩევა სისშირითა და გამნეორებადობით (მაგ. ლაიტმოტივი) და მხოლოდ ფიქციურ ტექსტში გვხვდება. რაც უფრო მოცულობითია ინტერტექსტობრივი სეგმენტი, მით უფრო

უახლოვდება იგი ავტორეფლექსიური თხრობის ფენომენს როგორც ფორმალურად, ისე შინაარსობრივად

ფსევდონტერტექსტუალობის ნებისმიერი სახესხვაობა (როგორც ფსევდონტერტექსტუალობის პარაცრიტი), ჩვენი აზრით, აგრეთვე ავტორეფლექსიური პოტენციალის მქონეა და ინტერტექსტუალობაზე ყურადღების გამახვილებით ტექსტის ფიქციურობაზე მიუთითებს. ფსევდონტერტექსტუალობის დროს წინარეტექსტი არ არსებობს, მხოლოდ ფიქციაა, ანდა ინტერტექსტობრივი კავშირი თავად წარმოგვიდგება ფიქციად. ორთავე შემთხვევაში რეალურად ხელშესახები რჩება მხოლოდ ინტერტექსტუალობის ფენომენი, რომლის უკანაც არავითარი პროტოტექსტი არ დგას.

ინტერტექსტუალობის უკანასკნელ სახესხვაობებს აერთიანებთ თავად ინტერტექსტუალობის ფენომენის თემატიკების უნარი. ამგვარი ავტორეფლექსიის “შედეგია, რომ ტექსტს ყურადღება გადააქვს ცხოვრებისეული სინამდვილის შესაძლებელი მოდელიდან თავის თავზე როგორც სხვა ტექსტებით განპირობებულ კონსტრუქციაზე.” (ლინდნერი 1985:130).

დასასრულ უნდა აღინიშნოს, რომ ინტერმედიალობამ აგრეთვე შეიძლება შეასრულოს ფიქციურობის სიგნალის ფუნქცია, რადგან რაიმე სხვა ფიქციურ სისტემაზე (მედიაზე) მითითების ან ამ უკანასკნელის ტექსტში ინტერგრატიის იკვრება ისეთივე ავტორეფლექსიური წრედი, როგორც ინტერტექსტუალობის შემთხვევაში განხილულ სახესხვაობებთან. ამგვარ ინტერმედიალურ მიმართებას საფუძვლად უდევს კოდის ცვლა: სხვა მედიაში (სახვითი ხელოვნება, მუსიკა, კინემატოგრაფია) წარმომდგარი ელემენტი კარგავს თავის მატერიალურ თვისებებს (ფორმას, ფერს, უღერადობას) და განიცდის ვერბალიზებას, გარდაიქმნება სიტყვებისგან შემდგარ პერსონაჟად, მხატვრულ მოტივად ან რაიმე სხვა ვერბალურ სტრუქტურად და მხოლოდ ამის შემდეგ ხორციელდება მისი ინტერგრატი ლიტერატურულ ფიქციაში. თუ ამგვარი ელემენტი ექსპლიციტურად მიანიშნებს თავის წინარეტექსტზე, ამით იგი თავს ფიქციური დისკურსის შემადგენელ ნაწილად წარმოაჩენს და ამასთან, ააშკარავებს მიმდები, ლიტერატურული მედიუმის ფიქციურ ხასიათს.

\* \* \*

მოცემული თავის დასასრულ აუცილებელია განვიხილოთ შემთხვევები, რომლებიც ლიტერატურულ ფიქციასა და ფაქტუალურ დისკურსს შორის თავსდება. საქმე ეხება ტექსტებს, რომლებიც ე.წ. *ახალი ჟურნალიზმისა* (New

Journalism) და არა ფიქციური რომანის (Non-Fiction-Novel) ფარგლებში იქმნება. ამგვარი ტექსტების შინაარსს ქმნის ფაქტუალური ცნობა, მაგრამ მათი ფორმა ფიქციური ტექსტის თვისებებს ამჟღავნებს. ამ მომიჯნავე შემთხვევების არსებობა ჟურნალურ ჟანრს აძლევს საბაზს, დაასკვნას, რომ სხვადასხვა ნარატიულ ჟანრს შორის გაცვლითი ურთიერთკავშირია შესაძლებელი (ქენეტი 1992:89-94). ქ.ქენეტის მოსაზრების საპირისპიროდ უფრო მართებული იქნება, თუ ყველა ტექსტს, რომელიც თხრობის ლოგიკის თვალსაზრისით შეუძლებელ სათხრობ აქტს ასახავს, ფიქციურ ლიტერატურას მივაკუთვნებთ. მაგალითად, როდესაც რაიმე “ნამდვილი” ამბავი ყოველმცოდნე მთხრობლის ნულოვანი ფოკუსის მქონე პერსპექტივიდანაა მოთხრობილი, არსებითად უმნიშვნელოა, იგი ნამდვილ ამბავს მოგვითხრობს, თუ გამოგონილს, რადგან ამბის პრეზენტაციის ამგვარი ფორმა მოითხოვს გარკვეულ რეცეფციულ დამოკიდებულებას, რომლის გამოყენებაც მხოლოდ ფიქციური ტექსტების მიმართაა დასაშვები. ამასთან, აღნიშნული ტიპის ტექსტები – შეიძლება ავტორის ყოველგვარი განზრახვის გარეშე – ეწვიან ერთგვარ თამაშს ლიტერატურული კონვენციებით და ამრიგად, უკიდურესად ავტორეფლექსიურები არიან. “ამგვარი მომიჯნავე შემთხვევები ფიქციურობის თეორიისთვის საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც ისინი ფაქტობრიობასა და ფიქციურობას შორის უჩვეულო კავშირის დამყარებით ყურადღებას ამახვილებენ ორივე მათგანზე და მათ პრობლემატურ აღრევაზე ერთი ტექსტის ფარგლებში” (ციპფელი 2001:170). მათი ავტორეფლექსიურობისა და სპეციფიკური ფიქციური პრეზენტაციის გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, ამგვარი ტექსტები – მხატვრულ ნაწარმოებებად თუ არა – უკიდურეს შემთხვევაში ისეთ ტექსტებად მაინც უნდა მივიჩნიოთ, რომლებიც ლიტერატურული ფიქციის იმიტირებას ახორციელებენ და ფიქციურობის ეფექტის მოხდენას ისახავენ მიზნად. ამის გამო მათი ვერიფიკაცია ძალზე რთულდება და ალბათ ხშირად შეუძლებელიც არის.

მომიჯნავე შემთხვევებს განეკუთვნება აგრეთვე ე.წ. ფიქტიური ბიოგრაფიები, რომლებიც, ფრანკ ციპფელის აზრით, ფაქტუალური ტექსტის სრულყოფილ ილუზიას ქმნიან და ამ უკანასკნელისგან მხოლოდ იმით განსხვავდებიან, რომ მათში გამოგონილი, არანამდვილი ამბავია გადმოცემული. ამგვარი ფიქტიურ-ფაქტუალური ბიოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშად მოყავთ ხოლმე ვოლფგანგ ჰილდესჰაიმერის *მარბო*. მაგრამ მკვლევრები უგულებელყოფენ იმ გარემოებას, რომ მოცემული ტექსტი შეიცავს

ფიქციურობის არაერთ სიგნალს. ამგვარი მინიშნებაა მაგალითად მთავარი მოქმედი პირის – მარბოს გამოტოვება ნაწარმოებისთვის დართულ პირთა საძიებელში, ან კიდევ უფრო თვალსაჩინო სიგნალია ის, რომ მთელი ამბავი გადმოცემულია ნორმატიულად არასანდო მთხრობლის მიერ (ქონი 1995(1):86-92). საგარაუდებელია ისეთი ტექსტების არსებობაც, რომლებშიც გამოგონილი ამბავი სრულიად ფაქტუალურად არის მოთხრობილი. თუმცა აშკარაა, რომ თვით ლიტერატურული ტექსტის ავტორია დაინტერესებული იმაში, რომ თავისი ნაწარმოების ფიქციურობა გამოკვეთოს, რათა ამგვარად ადეკვატური რეცეფცია უზრუნველყოს. ხოლო თუ ტექსტის სტატუსი გაურკვეველია, ყოველთვის არსებობს საფრთხე, რომ მისი შეტყობინება ვერ მიაღწევს რეციპიენტამდე. ამრიგად, ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები უნდა შეიცავდეს ფიქციურობის – თუნდაც სრულიად დაფარულ – სიგნალებს. მართალია, ლიტერატურულ ტექსტებს ძალუძთ ფაქტუალური ტექსტების სიმულირება, ისინი შეიძლება შეიცავდნენ ტრანსსემიოტიკურ ციტატებს და ა.შ., მაგრამ რამდენადაც ყოველივე ეს ემსახურება სინამდვილესა და ფანტაზიას, ფაქტუალობასა და ფიქციურობას შორის სხვაობის თემატიზებას, ეს და სხვა თავისებურებები გარკვეულ სემანტიკურ დატვირთვას იძენს და ინტერპრეტაციული ღირებულების მონაცემად გვევლინება. მნიშვნელოვანია მხოლოდ, ტექსტის ფიქციურობა არ გახდეს სრულიად შეუმჩნეველი. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, წარმოუდგენელია, ჟანრობრივი განახლების პროცესში ფიქციამ სრულად დაკარგოს თავისი მახასიათებლები. დასაშვებია მხოლოდ, რომ ისტორიული განვითარების კვალობაზე ფიქციურობის ახალი სიგნალები ჩამოყალიბდეს, რადგან სწორედ ამგვარი სიგნალების არსებობა აუცილებელი პირობაა ფიქციური კომუნიკაციის განსახორციელებლად.

დასასრულ, ორიოდ სიტყვით უნდა შევეხეთ ფიქციისა და ლიტერატურის, ფიქციურობისა და ლიტერატურულობის ურთიერთმიმართების საკითხს. ფრანკ ციპფელი იზიარებს ლამარკისა და ოლსენის შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც, ფიქცია აღწერილობითი, დესკრიფციული ცნებაა, ხოლო ლიტერატურა – შეფასებითი, ევალუაციური, რის საფუძველზეც ასკენის, რომ ეს ორი ცნება ზუსტად არ შეესაბამება ერთმანეთს: “ლიტერატურული ტექსტები შეიძლება იყოს ფიქციური, მაგრამ ფიქციური ტექსტები შეიძლება არ აკმაყოფილებდეს ესთეტიკურ მოთხოვნებს. ამრიგად, ფიქციურობა არავითარ შემთხვევაში არ არის ლიტერატურის განმსაზღვრელი თავისებურება” (ციპფელი

2001:321-322). საკითხი იმის შესახებ, რამდენად უნდა აკმაყოფილებდეს ტექსტი გარკვეულ ესთეტიკურ მოთხოვნებს იმისთვის, რათა იგი ლიტერატურულ ნაწარმოებად აღვიქვათ, აშკარად ფილოსოფიის პრეროგატივაა. ლიტერატურათცოდნეობისთვის კი უფრო მნიშვნელოვანია იმის გარკვევა, რას გულისხმობენ ფრანკ ციპფელი და სხვა მკვლევრები სიტყვაში *ლიტერატურა*. როგორც ჩანს, ლიტერატურას ისინი მოიაზრებენ როგორც ესთეტიკური ღირებულების მქონე ტექსტების ერთობლიობას. ლიტერატურის ესოდენ ვიწრო გაგება არ შეესაბამება საქმის ვითარებას. ზოგადად, სიტყვა *ლიტერატურა* – მისი ეტიმოლოგიური წარსულის გათვალისწინებით – გულისხმობს ყველაფერს, რაც წერილობით არის ფიქსირებული. მის ფარგლებში გამოიყოფა ტექსტების (ანუ წერილობითი ნიმუშების) ორი ჯგუფი – საგნობრივი და ლიტერატურული ტექსტები. საკითხავია, რამდენად მიზანშეწონილია ამ უკანასკნელის ფარგლებში ესთეტიკურობის ნიშნით დამატებითი ქვეჯგუფის გამოყოფა, მით უფრო, რომ ე.წ. ბელეტრისტიკისა და დანარჩენი ფიქციური ლიტერატურის ურთიერთგამიჯვნა მოკლებულია მეცნიერულ საფუძველს და სუბიექტურ შეფასებას ემყარება (ესთეტიკა ხომ ფილოსოფიის ის დარგია, რომელიც მთლიანად ინდივიდის სუბიექტურ ღირებულებებზეა დამოკიდებული). ამრიგად, ფრანკ ციპფელის მოსაზრების საწინააღმდეგოდ, უნდა ითქვას, რომ ლიტერატურული ტექსტების უმთავრესი თავისებურება სწორედ ფიქციურობაა მიუხედავად იმისა, რამდენად აკმაყოფილებენ ისინი ამა თუ იმ ესთეტიკურ მოთხოვნას. უფრო მეტიც, ფიქციურობა არის არა მხოლოდ ნარატიული (ეპიკური) ტექსტების ძირითადი თვისება (როგორც ამას ფრანკ ციპფელი მიიჩნევს), არამედ სხვა ლიტერატურული გვარებისა (დრამა, ლირიკა) და სემიოტიკური სისტემების (სახვითი ხელოვნება, მუსიკა, კინემატოგრაფია) უმთავრესი მახასიათებელიც. სავსებით მიზანშეწონილია, ლიტერატურულ ფიქციასთან ერთად ვიმსჯელოთ სახვით, მუსიკალურ, კინემატოგრაფიულ და სხვა ფიქციაზე. საკითხი იმის შესახებ, რა სახით მუდავნდება ფიქციურობა სხვა ლიტერატურულ გვარებსა და მედიებში, დამატებით გამოკვლევას საჭიროებს. რადგანაც ყველა მედიას საერთო სემიოტიკური კანონზომიერებები უდევს საფუძველად, იმედს ვიტოვებთ, რომ წინამდებარე ნაშრომის შედეგები გამოადგებათ იმ მკვლევრებსაც, რომლებიც ფიქციურობის – როგორც ინტერმედიალური მანქანების შესწავლას ისახავენ მიზნად.

#### 14. მეტაფიქციურობა – როგორც სემიოტიკური ფენომენი

მეტაფიქციურობას განმარტავენ როგორც გარკვეული ტიპის მხატვრული ტექსტების თვისებას, იმსჯელონ ლიტერატურაზე<sup>1</sup>. მეტაფიქციური ლიტერატურის ძირითად მახასიათებლებად მიიჩნევა “საკუთარი ხელოვნურობის გაშიშვლება, ლიტერატურული კონვენციებით თამაში და ონტოლოგიური საზღვრების დარღვევა” (შპრენგერი 1999:125), ავტორეფლექსიური მთხრობლის (იგივე self-conscious narrator, რომელსაც გააზრებული აქვს თხრობის აქტი) არსებობა, ექსპლიციტური მკითხველის როგორც მოქმედი პირის გამოჩენა ტექსტში და ე.წ. *ჩინური კოლოფის* (chinese box) სტრუქტურა ერთმანეთში მოქცეული ამბებისა, რომლებიც ერთმანეთს ირეკლავენ (შპრენგერი 1999:151,154-155,162).

მოცემული თავის მიზანია, როლან ბარტის შეხედულებებზე დაყრდნობით შევიმუშავოთ მეტაფიქციის სემიოტიკური მოდელი. იგი მოგვცემს საშუალებას, ერთიან სისტემაში მოვაქციოთ ტექსტობრივი თავისებურებები, რომლებსაც ლიტერატურათმცოდნეები ტრადიციულად უკავშირებენ მეტაფიქციის ფენომენს

---

<sup>1</sup> შდრ. ვერნერ ვოლფის განმარტება: “მეტაფიქციურია ავტორეფლექსიური გამონათქვამები და მთხრობის ელემენტები, რომლებიც მიზნად ისახავს არა წარმოსახული სინამდვილის გადმოცემას, არამედ უბიძგებს რეციპიენტს, გააცნობიეროს ტექსტუალობა და ‘ფიქციურობა’ – ‘ხელოვნურობის, გაკეთებულობის’ ან ‘გამონაგონის’ მნიშვნელობით – და მათთან დაკავშირებული ფენომენები.” (ვოლფი 2004:172)

და განვმარტოთ, რომელი სტრუქტურული მექანიზმის საფუძველზე წარმოიქმნება თითოეული მათგანი.

#### 1.4.1. მეტაფიქცია და პოსტმოდერნიზმი

მეტაფიქციურობამ, როგორც ლიტერატურულმა ტენდენციამ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა პოსტმოდერნიზმის კონტექსტში. თუმცა მეტაფიქციური ელემენტები (როგორცაა, მაგალითად, ავტორეფლექსიურობა) გვხვდება უფრო ადრეც – ლორენს სტერნის რომანში, *ტრისტრამ შენდი*, მიგელ დე სერვანტესის რომანში, *დონ კიხოტი* და თვით არისტოს პოემაში, *შმაგი ორლანდო* (მარტინესი 2000:16-17; შეფელი 1997:62-62; შპრენგერი 1999:126,294). თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში მეტაფიქციას უკავშირებენ პოსტ-ისტორიისა (posthistoire) და პოსტსტრუქტურალიზმის კონცეფციებს; სამივე მათგანი წარმოიქმნა მასობრივი საზოგადოების საბოლოოდ ჩამოყალიბებისა და გლობალიზაციის პირობებში (ორთაილი 1990:372; კალინესკუ 2000:127).

პოსტ-ისტორიის კონცეფციას საფუძველად უდევს ისტორიულობის ცნების გაქრობა. იგი გამსჭვალულია სექსისით ტოტალური აზროვნების მიმართ და ისტორიული ამოწურულობის გრძნობით. ამ კონცეფციის თანახმად, აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტება; “არსებობს მხოლოდ ჩვენი წარმოდგენების, სურათ-ხატების, მოთხრობებისა და წარსულთან დაკავშირებული სტერეოტიპების ისტორია, რომლებიც სრულიად თანასწორია და რომელთა ურთიერთგამიჯვნაც მხოლოდ ქრონოლოგიურადაა შესაძლებელი” (ბარნერი 1994:817). ამრიგად, ისტორია იქცევა ფიქციად. სინამდვილე კი სხვა არაფერია, თუ არა კონსტრუქციებისა და ფიქციებისგან შემდგარი წარმონაქმნი. შესაბამისად, ფაქტები და ფიქციები ერთნაირ მიდგომას მოითხოვს, მიდგომას, რომელიც “ღირებულებების, წიადსვლების, ქმედებების, გამონათქვამების ურთიერთჩანაცვლებადობასა და განუსხვავებულობას” (ციმა 2001:267; კალინესკუ 2000:272-273) ემყარება.

პოსტსტრუქტურალიზმის ფარგლებში სინამდვილესა და ფიქციას შორის საზღვარი კიდევ უფრო ბუნდოვანი გახდა. პოსტსტრუქტურალისტების აზრით, ყველაფერი – როგორც ხელოვნება, ისე ისტორია და სინამდვილე – მხოლოდ ტექსტია (კოპ-მარქსი 2005:113). ყოველივე ამან გამოიწვია ერთი მხრივ, შემოქმედი

სუბიექტის სრული უგულვებლყოფა (ე.წ. “ავტორის სიკვდილი”), ხოლო მეორე მხრივ, მკითხველის წინა პლანზე წამოწევა. მკითხველი მიიჩნის გადამწყვეტ ინსტანციად ნაწარმოებისთვის აზრის მინიჭების პროცესში, კითხვა კი სრულიად გაუტოლეს წერას, რადგან კითხვის დროს მკითხველი ტექსტს ახალ-ახალ მნიშვნელობებს ანიჭებს და შესაბამისად, ტექსტის ყოველი განმეორებითი წაკითხვისას წარმოიქმნება ახალი ტექსტი. ხოლო მნიშვნელობა, როგორც სტაბილური, მყარი კავშირი აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის, პოსტსტრუქტურალიზმის კონცეფციის მიხედვით, საერთოდ არ მოიპოვება. აღნიშნული მიმართება ხასიათდება ნებისმიერობით და შესაბამისად, ნებისმიერი სიგნიფიკანტი შეიძლება დაუკავშიროთ ნებისმიერ სიგნიფიკატს. ამრიგად, კომუნიკაცია გვევლინება ერთგვარ თავისუფალ თამაშად, თამაშად სიგნიფიკანტებით.

ზემოსხენებულმა თეორიებმა დიდი გავლენა მოახდინა პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. შემოქმედი სუბიექტის უგულვებლყოფით წარსულს ჩაბარდა ინდივიდუალობის, ორიგინალურობისა და აუთენტურობის მოთხოვნაც. პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ ვკითხულობთ ერთ-ერთ გერმანელ მკვლევართან: “მას შემდეგ, რაც დავრწმუნდით, რომ მუდმივ ექსპერიმენტებში გატარებული საუკუნის შემდეგ იმ დიდი შესაძლებლობების მიუხედავად, რომლებსაც მედიები გვთავაზობს, ფაქტობრივად აღარ დაგვრჩა შანსი, შევქმნათ რაღაც ახალი, როგორც ძველისგან რადიკალურად განსხვავებული, ჩვენ გავთავისუფლდით “გავლენის შიშისგან” [anxiety of influence], შიშისგან უკვე არსებული ხელოვნების გავლენის ქვეშ მოქცევისა, რომელიც ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის გენიის ესთეტიკიდან მოყოლებული არსებითად განსაზღვრავდა დასავლურ ხელოვნებასა და ლიტერატურას. ახლა სრულიად დაუფარავად დავიწყეთ ხელოვნების შექმნა ხელოვნებისგან, ლიტერატურისა კი – ლიტერატურისგან, ექნება ამას პასტიშის სახე თუ რომელიმე ძველი მიმდინარეობების განახლებული სახესხვაობისა, რომელიც აღინიშნება თავსართით “ნეო”. ასე წარმოიქმნა ვარიაციის ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელშიც სიახლე უკვე ნაცნობის ცვლილებას გულისხმობს და განსხვავებულობა რაფინირებულ ხასიათს იძენს” (გრაბესი 2004:104). პოსტმოდერნისტული ხელოვნება და ლიტერატურა ეფუძნება უკვე ნაცნობის გარდაქმნას. ამგვარი გარდაქმნა ხორციელდება სხვადასხვა, ტრადიციულად შეუთავსებელი სტილისა თუ ჟანრის აღრევა-კომბინაციის სახით,



ან ყოველდღიურის, ბანალურისა და ტრივიალურის ხელოვნებაში შემოტანის მეშვეობით. ამ მიზნით პოსტმოდერნისტი მწერლები ხშირად მიმართავენ ე.წ. ტრივიალური ლიტერატურის სქემებს და ახალი შინაარსით ავსებენ მათ. რადგან ნიშანი დაიშალა და ხელში მხოლოდ სიგნიფიკანტი შეგვრჩა, ყურადღებას იმსახურებს არა შინაარსი, მნიშვნელობა, არამედ სტილი და ტექსტის ზედაპირი. ავანგარდისტული მიმდინარეობების თანმიმდევრული მონაცვლეობა პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში შეიცვალა განსხვავებული მიმდინარეობების თანაარსებობით: “დღევანდელი ვითარება ხასიათდება *პლურალიზმით*, რომელიც ზოგჯერ ნებისმიერობის საზღვარს აღწევს” (ჰონეფი 1992:7). ნებისმიერობა გამოიხატებოდა არა მხოლოდ შინაარსობრივად და თემატურად – როგორც კულტურულ ღირებულებათა და ესთეტიკურ კონვენციათა ნებისმიერობა, არამედ ფორმალურადაც – ნაწარმოებიდან მისი შექმნის პროცესზე ყურადღების გადატანით. ლიტერატურული ტექსტის პროცესუალური ხასიათის გამოსაკვეთად პოსტმოდერნისტი მწერლები არღვევენ თხრობის სტანდარტულ თანმიმდევრობას და მკითხველს მიანდობენ ცალკეული მონაკვეთების ურთიერთშეკავშირებას. ნებისმიერობის უკიდურესი გამოხატულება გახლავთ, მაგალითად, ე.წ. “ჰიპერტექსტი”, აგრეთვე ნაწარმოებები, რომლებშიც შემთხვევითობასა და გამიზნულობას შორის სხვაობის დადგენა შეუძლებელია.

თვისება, რომელიც მკაფიოდ განასხვავებს პოსტმოდერნისტულ მწერლობას მოდერნისტულისაგან, გახლავთ არა ლტოლვა რადიკალური განახლებისა და ტრადიციების მსხვერვისკენ, არამედ სწრაფვა, ძველისა და გარდასულის აღდგენა-განახლებისკენ. მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეინიშნება ინტერტექსტუალობის მხრივაც. ხორვატი ლიტერატურათმცოდნე დუბრაკა ორაინ ტოლიჩი გამოყოფს ციტატის ორ ძირითად სახეობას: ილუსტრაციულსა და ილუმინაციურს. პირველი მათგანისთვის დამახასიათებელია იმიტაცია, საკუთარი ტექსტის დაქვემდებარება უცხოთვის, მკითხველის გამოცდილების გათვალისწინება და უცხო ტექსტისა თუ კულტურის რეპრეზენტაციის პრინციპი. ილუმინაციურ ციტატს კი – პირიქით, პოლემიკის ან დიალოგის ხასიათი აქვს, მასში მოქმედებს კოორდინაციის პრინციპი, რომლის მიხედვითაც ტექსტებს თანასწორი უფლებები ენიჭებათ. ილუმინაციური ციტატი სრულიად არ უწევს ანგარიშს რეცეფციის არსებულ ნორმებს და უპირისპირებს ტექსტს, რომელშიც გვხვდება, ყველა წინარენაწარმოებს. ილუსტრაციული ციტატის შემთხვევაში

კულტურული ტრადიცია გაიაზრება საგანძურად, ილუმინაციური ციტატის შემთხვევაში კი – *tabula rasa*-დ. მკვლევრის აზრით, მოდერნისტული ხელოვნება და ლიტერატურა ილუმინაციური იყო, “ხოლო საკუთარი ტრადიციებისკენ დაბრუნებისა და თვითშენარჩუნების სურვილთან ერთად პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში ციტატი ილუმინაციურ ხასიათს იძენს” (ტოლიჩი 1995:86). ამრიგად, ციტატი პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ერთგვარი კატალოგის, მუხეუმისა თუ არქივის ფუნქციას ასრულებს და მიზნად ისახავს კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებას.

წარსულისადმი ინტერესის ზრდასთან ერთად იგრძნობა რეალისტური ტენდენციების დაბრუნებაც, თუმცა ეს ახალი რეალიზმი განსხვავდება ძველისაგან და ძალზე მრავალფეროვანია: “ახალი’ რეალიზმი, რომელიც ნაწილობრივ “ექსპერიმენტული რეალიზმის” სახელით ცდილობს თვითდამკვიდრებას, წარმოადგენს ვარიაციის ხელოვნებას, რადგან მასში, მართალია, რეალისტური თხრობის ნორმები თითქმის შენარჩუნებულია, სამაგიეროდ – სინამდვილის ადეკვატურად გადმოცემის უნარი ეჭვს იწვევს” (გრაბესი 2004:110). პოსტმოდერნისტული რეალიზმი უარყოფს რეალისტურ ტრადიციას, რადგან იგი აღარ (ან ვეღარ) მოგვითხრობს სიმართლეს სამყაროს შესახებ, არამედ მოგვითხრობს სიმართლეს თვით ლიტერატურის შესახებ, მის იმანენტურ კანონზომიერებებსა და ფიქციურობაზე. სწორედ ამით არის განპირობებული პოსტმოდერნისტული ტექსტების კიდევ ერთი თვისება, რომელიც სრულიად უცხო იყო კლასიკური მოდერნიზმისთვის, ესაა – კითხვით მოგვრილი სიამოვნება, ანუ *plaisir du texte* – როგორც მას როლან ბარტი უწოდებს.

რადგანაც პოსტმოდერნისტულმა მწერლობამ განსჯის საგნად აქცია უკვე არსებული ტექსტების ნორმები, მოტივები და სტრუქტურა, სავსებით გასაგებია, რომ მეტაფიქციურობა, როგორც ლიტერატურული ტენდენცია, სწორედ ამ ეპოქის მხატვრულ ხერხებს შორის იკავებს დომინანტურ ადგილს. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მეტაფიქცია არაერთგვაროვანი ფენომენია. მაგალითად, მოიპოვება მეტაფიქციური რომანები, რომლებშიც ფიქციურობა მხოლოდ თემატურ დონეზე განიხილება; გვხვდება აგრეთვე ნაწარმოებები, რომლებშიც მეტაფიქციურობა ფორმალური და ონტოლოგიური გაურკვევლობის სახით ვლინდება, მაგრამ მათი სტრუქტურის დადგენა მაინც შესაძლებელია; და ბოლოს, გვაქვს ტექსტები, რომლებშიც რეალიზმი სრულიად უარყოფილია, მხატვრული სამყარო კი წარმოგვიდგება როგორც დაპირისპირებული

სემიოტიკური სისტემების ბრძოლის ველი, სადაც “რეალური” მნიშვნელობის დადგენა შეუძლებელია.

#### 1.4.2. მეტაფიქციურობის ზოგადი მახასიათებლები

გერმანელი მკვლევარი ვერნერ ვოლფი გამოყოფს მეტაფიქციურობის შემდეგ სახესხვაობებს (ვოლფი 1993):

1. გადმოცემის ფორმის მიხედვით: ექსპლიციტური და იმპლიციტური მეტაფიქცია. ექსპლიციტურად მეტაფიქციური ტექსტი თუ ტექსტის მონაკვეთი თავისი შინაარსით არის მეტატექსტობრივი, ხოლო იმპლიციტური მეტაფიქცია მოიცავს ტიპოგრაფიულ ექსპერიმენტებსა და ურთიერთგამომრიცხავ, წინააღმდეგობრივ ელემენტებს, რომლებიც ტექსტის ფიქციურობაზე ამახვილებენ რეციპიენტის ყურადღებას.
2. მოცულობის მიხედვით: ნაწილობრივი და ექსტენსიური მეტაფიქცია. ამ უკანასკნელის შემთხვევაში მეტაფიქციურია მთელი ტექსტი, მასში წაშლილია ზღვარი კრიტიკასა და ფიქციას შორის (ინგლ. *critifiction*).
3. შინაარსის მიხედვით:
  - ა) ე.წ. *fictum*-მეტაფიქცია და *fictio*-მეტაფიქცია. პირველი მათგანი ეჭვის ქვეშ აყენებს ტექსტის შესაბამისობას სიმართლესთან, მის რეფერენციულ ფუნქციას; უკანასკნელი კი – გამოკვეთს ხელოვნურობას, ტექსტობრიობას, მედიალობას, მაგრამ არ ეხება მონათხრობის ვერიფიკაციის პრობლემას (მაგ. ცალკეული თავების სათაურების აუქტორული თემატიზება).
  - ბ) პირდაპირი, ანუ ავტო-მეტაფიქცია, ირიბი და ზოგადი მეტაფიქცია. ავტო-მეტაფიქციაში ყურადღების ცენტრში ექცევა თვით ის ტექსტი, რომელშიც მეტაფიქციური გამონათქვამი გვხვდება; ირიბი მეტაფიქცია გულისხმობს ინტერტექსტობრივ კავშირს სხვა ტექსტებთან (ჩვეულებრივი ინტერტექსტისგან განსხვავებით მეტაფიქციური ინტერტექსტი გვაცნობიერებინებს წინარეტექსტის ფიქციურ სტატუსს); ზოგად მეტაფიქციაში კი მოიაზრება მეტა-ესთეტიკური მსჯელობა ზოგადად ლიტერატურაზე და არა – ერთ რომელიმე მხატვრულ ტექსტზე, თუმცა ამგვარი მსჯელობის დროს გამოთქმული

შეხედულებები, ცხადია, მოცემულ ტექსტსაც ეხება, რადგან ეს უკანააქსნელიც ფიქციური ლიტერატურის ნაწილია. ზოგადი და ირიბი მეტაფიქციის ფარგლებში შეიძლება მოვაქციოთ აგრეთვე ინტერმედიალობის შემთხვევები, როდესაც განსჯის საგნად ქცეულია სხვა ჟანრები თუ მედიები (სახვითი ხელოვნება, კინო-ხელოვნება და ა.შ.), ან ხელოვნება ზოგადად.

გ) კრიტიკული და აფირმაციული მეტაფიქცია. კრიტიკულ მეტაფიქციაში ფიქციურობის გამოაშკარავებისას იგრძნობა ერთგვარი დისტანცია, კრიტიკული დამოკიდებულება (მაგ. პაროდია). აფირმაციული მეტაფიქცია კი ამგვარ კრიტიკულ დამოკიდებულებას მოკლებულია.

ვერნერ ვოლფი აღნიშნავს, რომ მეტაფიქციის მხატვრული დანიშნულება არ შემოიფარგლება მონათხრობის სანდოობის ეჭვის ქვეშ დაყენებითა და ესთეტიკური ილუზიის რღვევით. მეტაფიქცია, ამავე დროს, ქმნის პოეტოლოგიური განსჯისთვის საჭირო სივრცეს, არის კომენტირების არაჩვეულებრივი საშუალება და ხშირად გვეხმარება ტექსტის გაგებისას (განსაკუთრებით, თუ ტექსტი ინოვაციურია).

ამრიგად, მეტაფიქციურობა ძალზე ფართო სპექტრის მოვლენაა. იგი მოიცავს ტიპოგრაფიულ ექსპერიმენტებს, პოეტოლოგიურ ესეისტიკას, ინტერტექსტობრივ მიმართებათა მრავალფეროვნებასა და ისეთ ნარატიულ ხერხებს, როგორცაა არასანდო და ავტორეფლექსიური თხრობა.

### 14.3. მეტაფიქციის სემიოტიკური სტრუქტურა

ზემოხსენებულ ტექსტობრივ მახასიათებლებს ერთი შეხედვით არაფერი აქვს ერთმანეთთან საერთო. ისმის კითხვა: რატომ მოიყარა თავი ყველა ამ ლიტერატურულმა ხერხმა ერთი ფენომენის – მეტაფიქციის ფარგლებში? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად გამოგვადგება ფრანგი ლიტერატურათმცოდნის, როლან ბარტის მიერ თავის ერთ-ერთ ადრეულ ნაშრომში შემუშავებული მოდელი. აქ მკვლევარი ცდილობს სემიოლოგიურ პრინციპებზე დაყრდნობით დაადგინოს, რა არის კონოტაცია და მეტა-ენა.

კონოტაციურ სისტემას იგი განსაზღვრავს როგორც “სისტემას, რომლის გამოხატულების დონესაც მნიშვნელობის მატარებელი სისტემა ქმნის” (ბარტი

1981:76). ამგვარი სისტემა მეორად, ზედნაშენ ხასიათს ატარებს, მას საფუძვლად უდევს სხვა სისტემა, რომელიც მხოლოდ გამოხატულების დონეზე, აღმნიშვნელის ფუნქციით გამოიყენება. ამგვარი კონტრაციური სისტემაა, მაგალითად, მხატვრული ლიტერატურა, მითოსი, ხელოვნების სხვადასხვა დარგები და სხვ. ამრიგად, მხატვრული ლიტერატურა არის მეორადი სისტემა, რომელიც ენობრივ სისტემას თავისი შინაარსის გადმოსაცემად იყენებს.

აღმნიშვნელი		აღსანიშნო
აღმნიშვნელი	აღსანიშნო	

*გამოსახულება 4. კონტრაციური სისტემის სემიოლოგიური სქემა.*

ხოლო მეტა-ენას როლან ბარტი ასე განსაზღვრავს: “მეტა-ენა, ესაა სისტემა, რომლის შინაარსის დონესაც მნიშვნელობის მატარებელი სისტემა ქმნის.” (ბარტი 1981:76) მეტა-ენის შემთხვევაში პირველადი სისტემა იქცევა მეორადი სისტემის არა აღმნიშვნელად, არამედ აღსანიშნად.

აღმნიშვნელი	აღსანიშნო	
	აღმნიშვნელი	აღსანიშნო

*გამოსახულება 5. მეტა-ენის სემიოლოგიური სქემა.*

მოყვანილი სქემების შერწყმის შედეგად იქმნება შემდეგი მოდელი:

ლიტერატურული მეტაფიქცია:	აღმნიშვნელი	აღსანიშნო	
		აღმნიშვნელი	აღსანიშნო
		აღმნი.	აღსანი.

*გამოსახულება 6. მეტაფიქციის სემიოტიკური მოდელი*

ჩვენი აზრით, სემიოტიკურ სისტემას “ლიტერატურული მეტაფიქცია” სწორედ ამგვარი, სამი შრისაგან შემდგარი სტრუქტურა გააჩნია. სისტემის საფუძველს წარმოადგენს ენა. მეორადი სისტემის – “ლიტერატურული ფიქცია” – ფარგლებში იგი ასრულებს აღმნიშვნელის დანიშნულებას და ესთეტიკური შეტყობინების გადმოსაცემად გამოიყენება. აქ ენობრივი ნიშნის კონვენციური

მნიშვნელობა (ე.ი. მიმართება აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის) სრულიად სხვა მნიშვნელობის გამოხატვას ისახავს მიზნად. ამრიგად, ფიქციური ლიტერატურის სემიოტიკურ მექანიზმს საფუძვლად უდევს სწორედ კონოტაციის პრინციპი. მეტაფიქციის დონეზე კი მნიშვნელობის წარმოების პროცესი საპირისპირო მიმართულებით ვითარდება. აქ თვით ფიქციის კონოტაციური სისტემა იქცევა მეტაფიქციური გამონათქვამის შინაარსობრივ მხარედ.

ტექსტის სემანტიკური მოცულობის ამგვარი გაფართოება, ცხადია, მნიშვნელოვან ცვლილებებს იწვევს ნაწარმოების სემიოტიკურ მახასიათებლებში არა მხოლოდ სემანტიკის, არამედ პრაგმატიკისა და სინტაქტიკის დონეებზეც.

პრაგმატიკის მხრივ მეტაფიქციური ტექსტი ხასიათდება გარე და შიდა საკომუნიკაციო სიტუაციის თემატიზებით. ამგვარი თემატიზება ხორციელდება, როდესაც მხატვრულ სამყაროში ტექსტის ადრესატი (მკითხველი) და ადრესანტი (ავტორი) მოქმედი პირების სახით გვხვდება, ან როდესაც ყურადღება მახვილდება თვით წერის აქტზე. პრაგმატიკული მიმართების უკიდურეს გაუცხოებას ემსახურება ავტორეფლექსიური თხრობის ფორმებიც, რომელთა დროსაც მთხრობელი დაუფარავად წარმოაჩენს თავს მთელი ამბის შემოქმედად, მოქმედი პირები საუბრობენ ავტორის შესახებ და ა.შ. ფიქციური კომუნიკაციის გაორმაგებული ხასიათი აგრეთვე შეიძლება იქცეს განსჯის საგნად, თუ ამბავი არასანდო მთხრობლის მიერ არის მოთხრობილი. ასეთ შემთხვევაში (ისევე როგორც ირონიის ყველა სხვა სახესხვაობის შემთხვევაში) განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს განსხვავება ავტორს, როგორც შეტყობინების ნამდვილ ადრესანტსა და მთხრობელს, როგორც ფიქტიურ კონსტრუქციას შორის<sup>1</sup>. ამდენად, არასანდო თხრობა შეგვიძლია მივიჩნიოთ ფიქციური კომუნიკაციის პრაგმატიკული ასპექტის თემატიზებად.

არასანდო თხრობის ხერხი აღსანიშნავია მეტაფიქციური სისტემის სემანტიკის მხრივაც. ვინაიდან არასანდო მთხრობლის ნაამბობი არ შეესაბამება მხატვრულ სამყაროში “ნამდვილად” მომხდარ ამბავს და გარკვეულწილად აყალბებს კიდევ მას, ყურადღება მახვილდება დენოტაციის ნაკლებობაზე, რაც საერთოდ ლიტერატურული ფიქციისთვისაა დამახასიათებელი. არასანდო

---

<sup>1</sup> შდრ. მარტინესი 2000:101: „ასეთ შემთხვევაში ექსპლიციტური მთხრობელი გადმოგვცემს ექსპლიციტურ შეტყობინებას, ხოლო მთხრობლის მიღმა ავტორი მკითხველს სრულიად სხვა, მთხრობლის გამონათქვამების საპირისპირო შეტყობინებას სთავაზობს. მთხრობლის ექსპლიციტური შეტყობინება არ შეესაბამება ნაგულისხმევ აზრს, ხოლო ავტორის იმპლიციტური შეტყობინება სწორედ ნაგულისხმევ აზრს ასავახს.“

მოხრობლის ნაამბობი ხომ მხოლოდ შეზღუდულად ასახავს ფიქტიურ მოვლენებს, რითაც მხატვრულ ლიტერატურაში რეფერენციული ფუნქციის ნაკლებობასა თუ არარსებობას ააშკარავებს. გამოკვეთილი მეტაფიქციური პოტენციული გააჩნია ე.წ. მიმეტურად განურჩეველ თხრობასაც; ამ უკანასკნელის შემთხვევაში თავს იჩენს გარემოება, რომელიც ჩვეულებრივ დაფარული და ავტომატიზებულია, სახელდობრ, ის, რომ მხატვრული სამყაროები სხვა არაფერია, თუ არა სიტყვებით აგებული კონსტრუქციები. შესაბამისად, მიმეტურად განურჩეველი თხრობა ლიტერატურულ ფიქციას წარმოგვიდგენს როგორც ხელოვნურად შექმნილ კონსტრუქციას.

კონოტაციის დომინანტურობა, როგორც ფიქციური დისკურსის კიდევ ერთი სემანტიკური ნიშან-თვისება, წარმოიხინდება ავტორეფლექსიური თხრობის გარკვეული სახესხვაობის, კერძოდ – მიზანაბიმის (*mise en abyme*) მეშვეობით. მიზანაბიმი გულისხმობს მოთხრობა-ჩარჩოს გამეორებას ჩართულ მოთხრობაში ან ისეთი წიგნის ხსენებას, რომელიც მთელ ექსტრადიეგეტურ მოქმედებას ასახავს. მიზანაბიმის ხერხის გამოყენებით აშკარა ხდება, რომ მთელი მოქმედება სხვა არაფერია, თუ არა ერთადერთი სუბტექსტის გავრცობილი ვერსია, რომლის ფარგლებშიც თითოეული ელემენტი მთლიან ტექსტს უკავშირდება<sup>1</sup>.

ლიტერატურული სისტემის სემანტიკური თავისებურებები ვლინდება ინტერტექსტობრივი მინიშნებების სახითაც<sup>2</sup>. ასეთ შემთხვევაში საგრძნობლად იცვლება ავტორეფლექსიის მოცულობა, იგი ამჯერად მოიცავს მთლიან ფიქციურ ლიტერატურას, როგორც მედიუმს. თუ მხატვრულ ნაწარმოებში გვხვდება მოქმედი პირი რაიმე სხვა ტექსტიდან, ან ფსევდო-ინტერტექსტობრივი მინიშნება მოგვეპოვება არარსებულ ტექსტზე, მაშინ (პრინციპით – *pars pro toto*) აქტუალიზდება შესაბამისი წინარეტექსტის მთლიანი ფიქციური კონტექსტი და შესაბამისად, შიშვლდება პრეტექსტის ფიქციური ხასიათიც. ორივე შემთხვევაში ფიქციურობის ფენომენი წინა პლანზე იწევს, აშკარა ხდება, რომ ტექსტობრივი ელემენტების უკან არა რეალობა, არამედ სხვა ტექსტების ფიქტიური

<sup>1</sup> სუბტექსტის შესახებ იხ. რიფატერი 1990:28: “მოთხრობა სუბტექსტისთვის იგივეა, რაც საგანი ნიშნისთვის.”

<sup>2</sup> შდრ. შეფელი 1997:48: “ავტორეფლექსია გახლავთ ფენომენი, რომელიც მარკირებულ მინიშნებებსაც შეიძლება მოიცავდეს, რომელთა ადგილიც ცალკეული მოთხრობის ინტერტექსტობრივი კონტექსტია.”

სინამდვილე დგას და ამრიგად, ტექსტის სემანტიკა ფიქტიურ რეფერენტს ემყარება.

ინტერტექსტობრივი მიმართებების მეშვეობით ხორციელდება ტექსტის სინტაქტიკური თვითთემატიზაცია. მაგალითად, ე.წ. სისტემური რეფერენტულობის ინტერტექსტობრივი ფენომენი საფუძვლად უდევს ფანტასტიკურ ლიტერატურას. ფანტასტიკა, როგორც დიეგეტურად მანიფესტირებული დარღვევა ტრადიციული ლიტერატურული კონვენციებისა შეიძლება განვიხილოთ როგორც წმინდა მეტაფიქციური მოვლენა. ფანტასტიკური ელემენტები ააშკარავენ ავტომატიზებული ლიტერატურული ხერხების დევიაციურ ხასიათს და ყურადღებას ამახვილებენ მხატვრული სამყაროს კონვენციურ წყობაზე. ფანტასტიკური ელემენტის სახით დიეგეზისის დონეზე ვლინდება ლიტერატურული ტექსტის სპეციფიკური, დევიაციაზე (ენობრივი ნორმების დარღვევაზე) დამყარებული სინტაქტიკა. ფანტასტიკური ლიტერატურის მეტაფიქციური პოტენციალი ისაა, რომ მისი თემა იმპლიციტურად თავად ლიტერატურაა.

მხატვრული ტექსტის შიდა სინტაქტიკა გამოიხატება მარკირებული მოტივაციური სტრუქტურის სახით. ორმაგი მოტივაცია შესანიშნავად გამოდგება შინაგანი ურთიერთკავშირის გამოსახატავად, რომელიც ყოველ ლიტერატურულ ტექსტშია მოცემული. როდესაც მოთხრობილი ხდომილება კოჰერენტულ ახსნას არ ექვემდებარება, მკითხველი იწყებს მხატვრული ტექსტის შიდა სტრუქტურის აღქმას. ამ დროს ტექსტი იქცევა მეტატექსტად, ე.ი. ტექსტად ლიტერატურის იმანენტური კანონზომიერებების შესახებ.

მეტაფიქციურობა შეიძლება იმაშიც გამომჟღავნდეს, რომ ლიტერატურული მედიუმის მასალა (ანუ – ენა) თავად იქცევა მედიუმად (ანუ შეტყობინების მატარებლად). ნაბეჭდ გვერდზე სიტყვების განლაგება და შრიფტის ფორმა შეიძლება ტექსტის მნიშვნელობის მატარებელი იყოს (შპრენგერი 1999:136). გარკვეული ტიპოგრაფიულ-ვიზუალური ხერხების გამოყენებით სიტყვას ძალუძს თავის თავზე მიუთითოს, გახდეს ავტორეფლექსიური და ტექსტს დამატებითი კოდი შეჰმატოს. ამგვარად, თვით დაწერილი სიტყვა იქცევა კონოტატორად. მაგრამ ამასთან იგი აბრკოლებს ტექსტის რეცეფციას, რის გამოც მკითხველი (მეტაკომუნიკაციურ დონეზე) შრიფტის კონოტაციურ მუხტს აცნობიერებს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფიქციური ტექსტები ერთგვარი სახეობაა ფიქციური ტექსტებისა, რომლებიც მკითხველს



ლიტერატურული ფიქციის პრაგმატიკულ, სემანტიკურ ან სინტაქტიკურ გამორჩეულობასა და განსაკუთრებულობას აცნობიერებინებენ და სწორედ ამით ააშკარავენ თავიანთ ხელოვნურობას.

ნაწილი მეორე

## არნო შმიტი – ცხოვრება და შემოქმედება

### 2.1. არნო შმიტი – ბიოგრაფიული ნარკვევი<sup>1</sup>

არნო ოტო შმიტი დაიბადა ჰამბურგ-ჰამში პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე ცოტა ხნით ადრე, 1914 წლის 18 იანვარს. მისი მშობლები ღარიბი წვრილ-ბიურგერული წრიდან იყვნენ. მამა, ფრიდრიჰ ოტო შმიტი (ჰალბაუ, სილეზია, 30.01.1883-08.09.1928, ჰამბურგი) ოცდაერთი წლის ასაკში, მას შემდეგ რაც მინამბერის ხელობას დაეუფლა, ჩამდგარა სამხედრო სამსახურში, რომლის დატოვებაც რვა წლის შემდეგ მოუხდა, რათა ჰამბურგში პოლიციელის თანამდებობა დაეკავებინა. ჯერ კიდევ სილეზიაში გაუცვნია კლარა გერტრუდ ერენტრაუტი (ლაუბანი, 30.07.1894-17.10.1973, ქვედლინბურგი), დაბადის ქალიშვილი, რომელიც თექვსმეტი წლისაც არ ყოფილა, როდესაც დაორსულებულია და 1911 წლის 18 მარტს არნო შმიტის უფროსი და – ლუციე ჰილდეგარდი გაუჩენია. სავარაუდოდ, სწორედ ამან განაპირობა მამის მიერ პროფესიის შეცვლა და მთელი ოჯახის გადასახლება ჰამბურგში, სადაც ქალიშვილის დაბადებიდან ერთი წლის თავზე შედგა არანებაყოფლობითი ქორწინება. არნო შმიტის დედა, რომელიც თავის ქმარზე თერთმეტი წლით უმცროსი იყო, ძალზე იტანჯებოდა ამ უკანასკნელის დესპოტური ბუნების, მისი ალკოჰოლიკური მიდრეკილებებისა და მექალთანეობის გამო.

<sup>1</sup> მოცემული თავი მეტწილად მისდევს მიჰაელ შარტის ნარკვევის ხაზს. იხ. შარტი 1990:15-61.

სიღარიბეზე, რომელშიც არნო შმიტი იზრდებოდა, ცნობებს გვაწვდის მისივე “მოგონებები ჰამბურგ-ჰამიდან”: მათი რუმპფსვეგის ოცდაშვიდ ნომერში მდებარე, პატარა ბინა შედგებოდა ორი ოთახისა და სამზარეულოსგან. ერთ-ერთ ოთახს “კარგ ოთახს” უწოდებდნენ, იქ მხოლოდ საშობაოდ და საახალწლოდ შეიძლებოდა შესვლა. მეორე პატარა ოთახი საძინებელი იყო, სადაც ოჯახის ოთხივე წევრს ეძინა. ხოლო სამზარეულო გახლდათ ის სათავსო, სადაც შმიტები მთელი წლის განმავლობაში “ბუდობდნენ” ნახარშისა და სარეცხის ორთქლით გაჯერებულ სივიწროვეში (კრაველი 1982:146).

1920 წელს, საადღეომოდ, არნო შმიტი სკოლაში მიიყვანეს. შემდგომი ოთხი წლის განმავლობაში იგი სახალხო სკოლაში დადიოდა, შემდეგ კი რეალურ სასწავლებელში გადავიდა. პატარა არნო იმთავითვე აუთსაიდერობისთვის იყო განწირული. ამას ორი მიზეზი ჰქონდა: ერთი მხრივ, იგი ბავშვობიდან ახლომხედველი იყო, რასაც მისი მშობლები ვერ ამჩნევდნენ და ხშირად უყურადღებობის გამო ტუქსავდნენ კიდევ, მეორე მხრივ კი თანაკლასელებისგან განსხვავებით იგი არ ლაპარაკობდა ჰამბურგულ დიალექტზე. თუ მის მგრძობიარე ბუნებას გავითვალისწინებთ, გასაგები გახდება, რომ ბავშვი იტანჯებოდა პროზაულ გარემოცვაში და თანდათან საკუთარ თავში, ოცნებებისა და ფანტაზიის საკუთარ სამყაროში, იკეტებოდა.

თანაკლასელების მოგონებებით თუ ვიმსჯელებთ, იგი არაფრით გამოირჩეოდა. თანაკლასელების მოგონებები არნო შმიტის შესახებ საკმაოდ უფერულია, რაც მისი ერთი თვისებით აიხსნება: არნო შმიტი არ ინარჩუნებდა ხოლმე კონტაქტს სხვა ადამიანებთან. მათემატიკა და ლოგიკა უკვე იმ წლებში ქცეულა მის საყვარელ საგნებად. ინტელექტის ზრდასთან ერთად იზრდებოდა უფსკრული, რომელიც მოაზროვნე ყმაწვილს გაუნათლებელი მშობლებისგან აშორებდა.

როდესაც არნო შმიტის მამა ავად გახდა და 45 წლის ასაკში გარდაიცვალა, დედა იძულებული იყო შვილებთან ერთად დაეტოვებინა ჰამბურგი და თავის სილეზიურ სამშობლოში, ლაუბანში დასახლებულიყო. არნო შმიტი ხშირად სტუმრობდა იქაურ ქალაქის ბიბლიოთეკას. სწორედ იმ დროს აღმოაჩინა მან თეოდორ დოიბლერი, რომლის ექსპრესიონისტული ლირიკაც (განსაკუთრებით – ”ჩრდილოეთის ნათება”) ხშირად იჩენს თავს არნო შმიტის მთელ შემოქმედებაში.

1928 წლის დეკემბრიდან არნო შმიტი გიორგიცის რეალურ სასწავლებელში აგრძელებს სწავლას. ძველ მსოფლიო ისტორიასა და მითოლოგიაში განსწავლულობამ მალევე მოუტანა კლასელების აღიარება. ზოგჯერ ბუდაზე, ლაოძიზე, მუჰამედსა და ისლამზე უკითხავდა მათ 'ლექციებს', რის გამოც მეტსახელად 'ალაჰ'-ს უწოდებდნენ. სწორედ ამ სკოლაში გაიცნო მან ჰაინც იეროფსკი. ის ერთადერთი მოსწავლე იყო კლასში, რომელიც არნო შმიტის მსგავსად აცდენდა ხოლმე რელიგიის გაკვეთილს. გაცდენილი გაკვეთილის დროს ახალგაზრდებს ჰქონდათ აზრთა გაცვლა-გამოცვლის საშუალება. ჰაინც იეროფსკიმ მაშინვე შენიშნა არნო შმიტის უჩვეულოდ ფართო განსწავლულობა ლიტერატურასა და ფილოსოფიაში. სასაუბრო დრო რჩებოდათ მეგობრებს გაკვეთილების დასრულების შემდეგაც, როდესაც მატარებელს ელოდებოდნენ და ლიცეუმიდან გამოსული გოგონების ცქერით ტკებოდნენ (რეემცმა 1986:36). მოსწავლე გოგონათაგან ერთ-ერთი გახლდათ იოჰანა ვოლფი, რომელიც ლაუბანიდან იყო და ხშირად იმავე მატარებლით მგზავრობდა, რომლითაც არნო შმიტი. იეროფსკი იხსენებს, რომ არნო შმიტი ამ გოგონას აღმერთებდა, თუმცა შორიდან. დიდი ხნის განმავლობაში, ომის შემდეგაც კი, იოჰანა ვოლფი რჩებოდა მწერლის იდეალიზებულ სატრფოდ და მის სხვადასხვა ნაწარმოებებში ჩნდებოდა სხვადასხვა პერსონაჟის სახით (იხ. *ლევიათანი, გადირი, ბრანდის მდელი, ფაენის ცხოვრებიდან, კალიბანი სეტებოსის შესახებ, ფსკერას სიზმარი, იულია, ანუ ნახატები*). საერთოდ, არნო შმიტის დამოკიდებულება ქალების მიმართ ძალზე არაერთაზროვანი იყო: თავის წიგნებში იგი მათ ან აიდეალებდა, ან უხეში და ვნებიანი ფერებით ხატავდა. თუმცა თუ მისი დის ინტერვიუს დავუჯერებთ, არნო შმიტს თავისი მეუღლის გარდა სხვა სატრფო არასდროს ჰყოლია.

დაახლოებით იმავე პერიოდში, 1931/1932 წლებში, არნო შმიტმა ლექსების წერა დაიწყო, რომლებშიც აშკარაა პერმან ჰესეს ლირიკის გავლენა. ამ ლექსებს იგი შესაფასებლად ჰაინც იეროფსკის უგზავნიდა. სწორედ ეს ლექსებია არნო შმიტის ყველაზე ადრეული ტექსტები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია. 1935 წლის დასაწყისში მას რამდენიმე ლექსი პერმან ჰესესთვის გაუგზავნია, რომელსაც მადლობის ნიშნად მხოლოდ თავისი ერთი ლექსი გამოუგზავნია ახალგაზრდა ავტორისთვის, ქებისა და რაიმე კონკრეტული შემოთავაზების გარეშე. თუმცა ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ეს ადრეული ლირიკული ცდები ძალზე უსუსური იყო

და სტილისტურ-ფორმალური თვალსაზრისით არაფერი ჰქონდა საერთო ავტორის გვიანდელ შემოქმედებასთან.

გიორგიციხის რეალური სასწავლებელი არნო შმიტმა დაამთავრა კარგი შეფასებით, მაგრამ არა ფრიადით, რადგან გერმანულის მასწავლებელმა იგი დასაჯა ექსპრესიონიზმით გატაცების გამო და ფრიადი არ გამოაყოლა. მის ატესტატში აღნიშნული იყო, რომ შმიტი ბანკის მოხელე უნდა გამხდარიყო. 1933 წ. არნო შმიტმა გაიარა ბუღალტერიისა და სტენოგრაფიის კურსი გიორგიციხის უმაღლეს სავაჭრო სკოლაში, რის შემდეგაც იგი რამდენიმე თვის განმავლობაში უმუშევარი იყო. მოიპოვება ცნობა, რომლის თანახმადაც, მას ბრესლაუს უნივერსიტეტში მათემატიკა და ასტრონომია უსწავლია, მაგრამ ეს ცნობა ძალზე საეჭვოა: სავარაუდოდ, არნო შმიტს 1948 წ. თავისი ბიოგრაფიის გაყალბება დასჭირდა, რათა ასაკის გამო მძიმე სამუშაოსგან დაეხსნა თავი. სწორედ მაშინ გადააკეთა მან თავისი დაბადების თარიღი (1910 წლად), რის გამოც იძულებული გახდა უქმად დარჩენილი ოთხი წელიწადი გამოგონილი უმაღლესი განათლებით შეევესო. ის, რომ არნო შმიტი მოგვიანებითაც ამ გამონაგონის ერთგული რჩებოდა, აიხსნება მისი ხასიათის თავისებურებით: მას ხომ უყვარდა გამონაგონით თამაში, ამასთან მთელი ცხოვრების განმავლობაში განიცდიდა თავის 'პროლეტარულ' წარმომავლობასა და იმას, რომ აკადემიური განათლება არ ჰქონდა მიღებული. ამიტომაც დაუფარავი სიამაყით მოიხსენიებდა ხოლმე თავს ავტოდიდაქტად.

1934 წლის იანვარში მან მიიღო სტაჟორის ადგილი გრაიფვერკის მსხვილ სატექსტილო ფირმაში. აქ იგი 1937 წლამდე ვაჭრის შეგირდად მუშაობდა. მისი მოვალეობა იყო საწარმოო მონაცემების გადატანა გრაფიკულ სურათში. ამ მექანიკურ საქმიანობას ამსუბუქებდა შუადღის შესვენებები, რომელთა დროსაც იგი სადილობის ნაცვლად სასადილოში ჭადრაკს თამაშობდა. ჭადრაკი მისი ცხოვრების ერთ-ერთი უდიდესი გატაცება ყოფილა. მეორე დიდი გატაცება გახლდათ 'რიცხვების მაგია', განსაკუთრებით კი – ლოგარითმები. იგი შვიდ- და ათნიშნა ლოგარითმული ცხრილის შედგენით იყო დაკავებული. არნო შმიტს აგრეთვე უნდა ჰქონოდა დაწერილი გამოკვლევა *დეკადური სისტემის გაყოფადობის კანონზომიერებების შესახებ*, რომელიც 1943-1944 წლებში ქ.კილში ვინმე პროფესორი შმიტისთვის გაუგზავნია სარეცენზიოდ. ნაშრომი, როგორც ჩანს, ომის დროს დაიკარგა.

სამსახურებრივი მოვალეობების შესრულებას იგი მომქანცველ დამატებით საქმიანობად მიიხნევდა. ბევრად უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა თავის გატაცებას ლიტერატურით. ჰეროდოტეთი შთაგონებულ არნო შმიტს დაუწერია ეპოსი – *სატასპე*, რომლის სალექსო საზომსაც სიმროკის *ამელუნგების* კვალი ეტყობა. 1933 წლის ოქტომბრისთვის მას ჩანაფიქრისამებრ ოთხმოცათგვერდიანი ტექსტის ორმოცი გვერდი მზად უნდა ჰქონოდა. ხელნაწერი სავარაუდოდ დაკარგულია, თუმცა ავტორი ხშირად მოიხსენიებს ამ პირველ სერიოზულ ქმნილებას თავის წიგნებში.

საწარმოში არნო შმიტმა გაიცნო მომავალი მეუღლე ალისა მურავსკი. მათი ქორწილის დღეს (21.08.1937) ქალი ოცდაერთი წლის იყო და გრაიფვერკის ქარხანაში სავაჭრო მოხელედ მუშაობდა. მიუხედავად იმისა, რომ ალისა მურავსკის არ ჰქონდა უმაღლესი განათლება, მას სამსახურში მაინც აფასებდნენ და თავადაც ალბათ სიამოვნებით დარჩებოდა ქარხანაში, ეს მისთვის არნო შმიტს რომ არ აეკრძალა. მართალია, არნო შმიტი 1937 წლის თებერვლიდან იმავე ფირმაში მოეწყო საწყობის გრაფიკულ ბუღალტრად, მაგრამ თუ ახალგაზრდა ოჯახის ეკონომიკურ სიდუხჭირეს გაეხსენებთ, ასეთი აკრძალვა სრულიად გაუმართლებელი ჩანს.

ალისა მურავსკი იზიარებდა არნო შმიტის ინტერესებს, მასთან ერთად დაექებდა ბუკინისტებთან ძველ წიგნებს, დადიოდა ბიბლიოთეკებში, ეთამაშებოდა მეუღლეს ჭადრაკს და მონაწილეობას იღებდა მის პაექრობებში ლიტერატურულ, ასტრონომიულ და მათემატიკურ საკითხებზე. თვით არნო შმიტი კი სრულიად არ იყო მზად, აყოლოდა ცოლის შემოთავაზებებს: ველოსიპედით სეირნობა და ბანაობა აუზში – ის არც ალისას უყვარდა – სრულიად ამოღებულ იქნა დღის წესრიგიდან. ალისას შესახებ მწერალი თავად აღნიშნავდა ირონიულად: "სრულიად იდეალური ვერტიკალური სიყვარული (ამის ოსტატი ვარ! სამწუხაროდ!)" (რემეცმა 1986:71).

ახლადდაქორწინებულთა ცხოვრება არც ისე მსუბუქი იყო. გრაიფენბერგში, შიუცენშტრასეს ოთხში, პატარა ოროთახიანი ბინა დაიქირავეს, სადაც მტრულად განწყობილი მეზობლების გამო თითქმის ასკეტურად უწევდათ ცხოვრება პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე. მათი ერთადერთი "ფუფუნება" იყო მცირე ბიბლიოთეკა, რომელიც თანდათან შეაკოწიწეს.

1940 წლის აპრილში არნო შმიტი გაიწვიეს ჰირშბერგის ბატალიონში. ჯარში იგი თავდაპირველად სამხედრო ბიუროში მუშაობდა, შემდეგ კი

თარჯიმნობა შესთავაზეს. ჯერ კიდევ ჰირშბერგში ყოფნისას (1940 წ.) არნო შმიტს შეუთხოვას 11 დიალოგი ნაწარმოებისთვის *მწერალთა საუბრები ელიზიუმში* და საშობაო საჩუქრად გაუგზავნია თავისი მეუღლისთვის. მომდევნო შვიდ მოთხრობასა თუ პროზაულ ფრაგმენტში, რომლებიც 1943 წლამდე შეიქმნა, მწერალი აღწერდა რომანტიკულ სამყაროს, რომელშიც მხოლოდ იშვიათად თუ იჭრებოდა ანაქრონიზმი. ეს ნამუშევრები მხოლოდ ერთი მკითხველისთვის, მისი მეუღლისთვის იყო განკუთვნილი და მასვე ეძღვნებოდა. როგორც ჩანს, ალისასთვის და თავისთვის არნო შმიტი ცდილობდა შეექმნა თავისი სურვილებითა და ოცნებებით გაჯერებული კოსმოსი. დღევანდელი გადასახედიდან ეს ადრეული ქმნილებები ძალზე უსუსური და ეპიგონური გვეჩვენება.

1942 წლის მარტში არნო შმიტის ბატალიონი გერმანიის მიერ ოკუპირებულ ნორვეგიაში გადაისროლეს. მწერალი ნორვეგიაშიც სამხედრო ბიუროში აგრძელებდა სამსახურს, რომელსაც – მისი ამხანაგის, მაქს არნეს, მოგონებების თანახმად – ძალზე “კორექტულად და შეუმჩნეველად” ასრულებდა (რეემცმა 1986:215). მათემატიკის კარგი ცოდნის გამო მისთვის თურმე “ყუმბარების სროლის განრიგის” გამოანგარიშება დაუვალებიათ. 1943 წ. იგი იღებს ცნობას თავისი ცოლის ძმის, ვერნერ მურავსკის, გარდაცვალების შესახებ. ეს უკანასკნელი თვრამეტი წლის ასაკში სმოლენსკში დაღუპულა. ათი წლით უმცროს ვერნერ მურავსკისთან არნო შმიტს მამობრივი მეგობრობა აკავშირებდა. რომანი *შავი სარკეები* (1951) მწერალმა სწორედ მას მიუძღვნა.

1945 წლის აპრილში არნო შმიტი ტყვედ ჩაბარდა ინგლისელებს, რის შემდეგაც ბრიუსელის სიახლოვეს მდებარე ბანაკში აღმოჩნდა. იქიდან მიუნსტერში გაამწესეს, სადაც თარჯიმნობა დააგადას. ნოემბერში ალისამ ჩააკითხა, დეკემბის ბოლოს კი შმიტები კორდინგენში გაუშვეს, სადაც მათი ცხოვრების შემდგომი მონაკვეთი დაიწყო.

კორდინგენში არნო და ალისა შმიტები თითქმის ერთი წლის განმავლობაში ეწეოდნენ სათარჯიმნო საქმიანობას ბენეფიკტის გერმანულ საპოლიციო სკოლაში. ამ ქალაქში ცოლ-ქმარმა კიდევ ოთხი წელი გაატარა. 1946 წ. სკოლა დახურეს, რამაც საბაბი მისცა არნო შმიტს, დამოუკიდებელი მწერალი გამხდარიყო. კორდინგენში ცხოვრების დროს არნო შმიტმა შეთხზა მოთხრობები *ენთიმეზისი* (1946), *ლევიათანი* (1946), *გადირი* (1948), *ალექსანდრე* (1949) და *ბრანდის მდელი* (1950), აგრეთვე დრამა – *მასენბახი* (1949). არნო

შმიტს, როგორც თავისუფალ მწერალს, იმ წლებში თავი გააქონდა ჯერ კიდევ თარჯიმნობის დროს გაკეთებული მიზერული დანაზოგისა და ოჯახის წევრების დახმარების ხარჯზე. დედა დროდადრო უგზავნიდა ამანათებს ქვედლინბურგიდან, ა.შ.შ.-დან კი სისტემატურად ჩამოსდიოდათ სურსათ-სანოვაგე დისგან, რომელიც ებრაელ ვაჭარზე გათხოვდა და 30-იან წლებში ამერიკაში გაიხიზნა. სწორედ დას მიუძღვნა არნო შმიტმა თავისი პირველი წიგნი, სამი მოთხრობისგან შემდგარი კრებული *ლევიათანი*, რომელიც 1949 წ. როვოლტის გამომცემლობამ დაბეჭდა. მიუხედავად იმისა, რომ ფრაგმენტები ამ წიგნიდან 1949 წლის მარტში გამოქვეყნდა ჟურნალში *ცაიტი*, ჰერმან ჰესემ კი სარეკომენდაციო წერილი დაუწერა, არნო შმიტის სადებიუტო კრებულმა საზოგადოების მოწონება ვერ დაიმსახურა. ამის გამო როვოლტის გამომცემლობამ უარი თქვა მწერლის მომდევნო წიგნის გამოცემაზე. არნო შმიტი ეტყობა შეიპყრო, ხომ არ ჯობდა თავი დაენებებინა სამწერლო საქმიანობისთვის. ამ გამოუვალ ვითარებაში ალბათ აღისაც ვერაფერს გახდებოდა თავისი გამამხნეველები შეგონებებით, რომ არა ცნობა იმის შესახებ, რომ მაინცის მეცნიერებათა და ლიტერატურის აკადემიამ 1950 წ. გადაწყვეტილებით ათი ათასი მარკის ღირებულების ლიტერატურული ჯილდო მიაკუთვნა ვერნერ ჰელვიგს, ჰანს ჰენიკეს, ოდა შეფერს, ჰაინრიხ შირმბეკსა და არნო შმიტს. ჯილდო მწერლებს 1951 წ. 14 იანვარს გადაეცათ, სიტყვით გამოვიდა ალფრედ დიობლინი, რომელიც ჰანს ჰენი იანსა და ერნსტ კროიდერთან ერთად ჟიურის წევრი იყო. აღსანიშნავია, რომ არნო შმიტს ძალიან დიდ მწერლად მიაჩნდა ალფრედ დიობლინი. სავარაუდოდ, იგი დაჯილდოებამდეც იცნობდა უფროს კოლეგას. 1953 წ. კი პარიზში მცხოვრები დიდი მწერლისთვის გაუგზავნია თავისი ახალი ნაწარმოებები (*გადასახლებულნი*, *ფაენი*), ალფრედ დიობლინს კი საპასუხოდ, 1956 წ. გამოუგზავნია თავისი უკანასკნელი რომანი *ჰამლეტი*, *ანუ გრძელი ღამე თავდება* შემდეგი მიძღვნით: “არნო შმიტს, საუკეთესოსა და ყველაზე საიმედოს დღევანდელ ახალგაზრდულ მწერლობაში, ძლიერი საბრძოლო ტრადიციის ყველაზე გულად მემკვიდრეს”.

ამ ლიტერატურულმა ჯილდომ გადააწყვეტინა როვოლტის გამომცემლობას, (რომელმაც უარი თქვა არნო შმიტის ფიქტიური წერილების კრებულის – *ჯადოსნური ფუთის* გამოქვეყნებაზე) გამოეცა მწერლის მომდევნო ორი წიგნი – *ბრანდის მდელი* (1951 წ.) და *ფაენის ცხოვრებიდან* (1953 წ.). ამის

მიუხედავად, როგორც ვერ კიდევ თავს იკავებს იქცეს არნო შმიტის ნაწარმოებების მუდმივ გამომცემლობად. თვით მწერალს კი ამ ჯილდომ მისცა საშუალება, გაეგრძელებინა სამწერლო საქმიანობა.

შმიტების ეკონომიკური მდგომარეობა არც იმის შემდეგ შეცვლილა, რაც ისინი 1950 წ. ნოემბერში ჯერ გაუ-ბიკელჰაიმში (ჰესენის მხარეში) გადავიდნენ საცხოვრებლად, შემდეგ, 1951 წ. კი – ზაარბურგის მახლობლად, კასტელში, რაინლანდ-პფალცში მდებარე პატარა სოფელში დაიდეს ბინა. 50-იანი წლების დასაწყისში არნო შმიტი იძულებული იყო მცირე ჰონორარების გულისთვის ინგლისურენოვანი წიგნები ეთარგმნა. მის თარგმანებს 1952 წლიდან სისტემატურად და დიდი ტირაჟით გამოსცემდა როგორც. ბედნიერ დამთხვევად შეიძლება ჩაითვალოს არნო შმიტის მიერ ალფრედ ანდერშის გაცნობა. ალფრედ ანდერში დაუღალავად იღვწოდა არნო შმიტის ნაწარმოებების გამოსაცემად: ამყარებდა კავშირს გამომცემლებთან, ბეჭდავდა მის ნაწარმოებებს სხვადასხვა ქურნალში და აქებდა მათ რადიოსა და პრესაში. განსაკუთრებით გახარებული იყო არნო შმიტი იმით, რომ ანდერშის დახმარებით შემოსავლის ახალი წყარო გაუჩნდა: ალფრედ ანდერში 1955 წლის ივნისიდან სამხრეთგერმანულ გაზეთთან არსებული 'რადიო ესეის' რედაქციის დირექტორი გახლდათ და არნო შმიტს თანამშრომლობა შესთავაზა. რადგანაც რადიო საკმაოდ კარგ შემოსავალს უქადდა, ეს უკანასკნელი შემოთავაზებას სიამოვნებით დათანხმდა. ამასთან, რადიო-ესეების სახით მას ეძლეოდა შესაძლებლობა, საზოგადოების ყურადღება გაემახვილებინა მივიწყებულ ან აუღიარებელ მწერლებზე, რომელთა აღმოჩენა და გაცოცხლებაც მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი იყო. ასე იქცა რადიო-ესეების თხზვა არნო შმიტის შემოსავლის უმთავრეს წყაროდ. რადიოსთვის შესრულებულ ნაშრომებსა და თარგმანებთან ერთად მწერალი ცდილობდა კიდევ ერთი ფინანსური საყრდენი ჰქონოდა საგაზეთო პუბლიკაციების სახით. იგი წერდა რეცენზიებს, ფელეტონებს და პატარა მოთხრობებს, რომლებსაც ზოგჯერ რამდენჯერმე აქვეყნებდა ხოლმე. ასე შეიქმნა 1954-1956 წლებში *ისტორიები შტიურენბურგის შესახებ*, ხოლო 1955-1959 წლებში *წიგნი ინზელშტრასედან*.

ასეთი ძალისხმევის მიუხედავად შმიტები კვლავაც სიდუხჭირეში ცხოვრობდნენ. 1953 წლის ივლისიდან ოქტომბრამდე არნო შმიტი მუშაობდა მომცრო რომანზე *ტბიანი ლანდშაფტი პოკაჰონტასთან ერთად*. მასში აღწერილია სასიყვარულო იდილია შვებულებაში მყოფ ოთხ პერსონაჟს შორის,



რომელიც სულ რამდენიმე დღე გრძელდება. ნაწარმოები გამოქვეყნდა ახლადდარსებული გაზეთის *თექსთე უნდ ცაიჭენის* პირველ ნომერში (1955 წ.), რის შემდეგაც რედაქტორისა და გამომცემლობის წინააღმდეგ ორმა კიოლნელმა პროკურორმა აღძრა სისხლის სამართლის საქმე ღვთის გმობისა და პორნოგრაფიის გამო. ამ სასამართლო პროცესით არნო შმიტი იქცა ომისშემდგომი ხანის პირველ გერმანელ მწერლად, რომელმაც სამართლებრივი დევნა განიცადა. ტრირის კონსერვატული და ეკლესიური ოლქიდან თავის დასაღწევად არნო შმიტი საცხოვრებლად გადადის დარმშტატში. გადასვლაში ეხმარებოდნენ მწერალი ერნსტ კროიდერი და მხატვარი ებერჰარტ შლოტერი. ამ უკანასკნელთან არნო შმიტს სიცოცხლის ბოლომდე ახლო მეგობრობა აკავშირებდა, რომელიც ნაყოფიერი შემოქმედებითი გაცვლა-გამოცვლით საზრდოობდა. სასამართლო პროცესი მხოლოდ მას შემდეგ შეწყდა, რაც 1956 წ. ენისა და მწერლობის გერმანული აკადემიის პრეზიდენტმა ჰერმან კაზაკმა სასამართლოს გადასცა თავისი რეცენზია *ტბიანი ლანდშაფტის* შესახებ.

რომანი *ქვის გული* არნო შმიტის პირველ წარმატებად იქცა. სამოც რეცენზიაზე მეტი გვაუწყებს, რომ ამ ახალმა ნაწარმოებმა ლიტერატურის კრიტიკოსთა დიდი ინტერესი დაიმსახურა. უპირველესად არნო შმიტის კოლეგებმა შენიშნეს რომანის განსაკუთრებული მნიშვნელობა. ალფრედ ანდერშთან ერთად ამ დროისთვის 42 წლის მწერლით აღტაცება გამოთქვეს ჰერმან ჰესემ, ალფრედ დიობლინმა, ერნსტ კროიდერმა, გიუნთერ გრასმა, ჰელმუტ ჰაისენბიუტელმა, მარტინ ვალზერმა, ჰაინრიჰ ბიოლმა და ჰანს ჰენი იანმა.

თავისი ცხოვრების განმავლობაში არნო შმიტს არასდროს ჰქონია ესოდენ ინტენსიური ურთიერთობა გარშემომყოფებთან, როგორც დარმშტატში. 1953-1957 წლებში იგი ე.წ. დარმშტატის სეცესიონის წევრიც ყოფილა, რომელსაც ებერჰარტ შლოტერი ხელმძღვანელობდა. საერთოდ, არნო შმიტი ყოველგვარ გაერთიანებაში გაწევრიანების საშინელი წინააღმდეგი იყო. თვით ალფრედ ანდერშის მცდელობა, დაეთანხმებინა არნო შმიტი მონაწილეობა მიეღო ჯგუფ 47-ის ერთ-ერთ ყრილობაში ამაო აღმოჩნდა.

მწერლის ჯანმრთელობა ჯერ კიდევ 50-იანი წლების დასასრულს გაუარესებულა. ეს არცაა გასაკვირი, თუ არნო შმიტის ცხოვრების წესს გავითვალისწინებთ. უზარმაზარი სამუშაოს შესასრულებლად, რომელიც თავად

დააკისრა საკუთარ თავს, იგი დიდი რაოდენობით მასტიმულირებელ და დამამშვიდებელ საშუალებებს მიმართავდა.

დარმშტატში გატარებული წლები შემოქმედებითი თვალსაზრისით არნო შმიტისთვის ძალზე ნაყოფიერი გამოდგა. *სწავლულთა რესპუბლიკის* (1957 წ.) გამოქვეყნების შემდეგ ერთდროულად გამოვიდა ორი წიგნი: რადიო-ესეების კრებული *ღია-ნა-ზორე* და ფუკეს სქელტანიანი ბიოგრაფია, რომელზეც მწერალი 25 წლის განმავლობაში მუშაობდა. მზადდებოდა კიდევ ერთი კრებული – *ვარდები & ხახვი*<sup>1</sup> (1959 წ.), რომელშიც შევიდა რამდენიმე მოთხრობა და თეორიული ნაშრომი. არნო შმიტმა სახელი გაითქვა როგორც მთარგმნელმაც და უკვე შეეძლო აერჩია სათარგმნი ნაწარმოები, ანდა თავად შეეთავაზებინა გამომცემლისათვის რომელიმე ნაწარმოების თარგმნა. სწორედ საკუთარი ინიციატივით თარგმნა მან სტანისლაუს ჯოისის ორი წიგნი, რომლებსაც ამ უკანასკნელის სახელგანთქმული ძმის – ჯეიმს ჯოისის შემოქმედების კვლევისას წააწყდა. ჯეიმს ჯოისის შემოქმედების აღმოჩენამ (რასაც თან ახლდა უკვე არსებული გერმანულენოვანი თარგმანების საჯარო კრიტიკა *ფრანკფურტერ ალემანინე ცაიტუნგში*) და ფროიდის ფსიქოანალიზის შესწავლამ, რაც სავარაუდოდ 1956 წლის შემდეგ უნდა მომხდარიყო, დიდი გავლენა მოახდინა არნო შმიტის შემოქმედებაზე მისი ცხოვრების უკანასკნელი 20 წლის განმავლობაში.

დარმშტატში გატარებული თხუთმეტი წლის შემდეგ, რომლებიც მწერლისთვის საკმაოდ ხმაურიანი და მოვლენებით აღსავსე იყო, იგი კიდევ ერთხელ იცვლის საცხოვრებელ ადგილს და ამჯერად ბარგფელდში სახლდება. ბარგფელდი მას ჰპირდებოდა სწორედ იმ იზოლაციასა და სიმშვიდეს, რომელიც ესოდენ სჭირდებოდა შემოქმედებითი საქმიანობისთვის. 1959 წლის ნოემბერში არნო შმიტმა დაიწყო სქელტანიანი რომანის – *მიერუებული სოფელი, ანუ კრიზისების ზღვა*<sup>2</sup> – წერა, რომელიც რამდენიმე თვეში დაასრულა და 1960 წ. გამოსცა კიდევ. ამ ნაწარმოებით დაიწყო ავტორის ახალი შემოქმედებითი ეტაპი, რომლის თვალშისაცემ გარეგნულ მახასიათებლებადაც ორსვეტიანობა და სიტყვებით თამაშის პრინციპი იქცა. აგრეთვე საგულისხმოა მოცემულ რომანში ავტორის მცდელობა, ენობრივი აღუზიების მთელი ქსოვილის მეშვეობით წარმოეჩინა ადამიანის სულის სიღრმისეული ფენები, ზუსტად ისე,

<sup>1</sup> არნო შმიტი კავშირი “და”-ს ნაცვლად ხმარობს ნიშანს &.

<sup>2</sup> ამ და კიდევ რამდენიმე სათაურის თარგმანი ეკუთვნის ნოდარ კაკაბაძეს. იხ. კაკაბაძე 1988:58-124

როგორც ეს ფროიდის თეორიულ ნაშრომებში აღმოაჩინა. შეიძლება ითქვას, რომ არნო შმიტის შემოქმედების ეს უკანასკნელი პერიოდი მთლიანად ეფუძნება მის მიერ გადააზრებულ ფსიქოანალიზს, ფროიდის მოძღვრების სრულიად თვითნებურ ლიტერატურულ ინტერპრეტაციას.

ათ მოთხრობაში კრებულიდან *ძროხები ნახევრად ძაძვებში* (რომლებიც 1960-1963 წლებში შეიქმნა) ფსიქოანალიტიკურ შრეს დაემატა მითოლოგიური რემინისცენციების შრე, როგორც მნიშვნელოვანი ეპიკური კომპოზიციური პრინციპი. განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ეს მოთხრობაში *კალიბანი სეტებოსის შესახებ*, სადაც თავისებურად არის გააზრებული ორფევსის მითი და აშკარაა ვეძებოდა ჯეიმს ჯოისის კვალიც.

სტანისლავს ჯოისის ორთავე წიგნის გადათარგმნის შემდეგ არნო შმიტს დაებადა იდეა, დაეწერა *ფინეგანის ქელების* ახალი ინტერპრეტაცია, რომელიც მან 1960 წლის დეკემბერში მართლაც გამოაქვეყნა ჟურნალ *ცაიტში*. ჯეიმს ჯოისის ეს გვიანდელი რთული ნაწარმოები არნო შმიტმა განიხილა როგორც ერთი ნიჭიერი ძმის შენიღბული ბრძოლა მეორე, ნაკლებად ნიჭიერი ძმის წინააღმდეგ. ამ პირველმა ინტერპრეტაციამ უბიძგა არნო შმიტს დაეწყო *ფინეგანის ქელებიდან* მომცრო ნაწილების თარგმნა და კომენტირება. თუმცა მის გეგმას, დაეწერა ნაწარმოების ამომწურავი კომენტარი ან პირველს ეთარგმნა იგი გერმანულად, განხორციელება არ ეწერა. არნო შმიტმა მრავალ გამომცემლობას შესთავაზა, ხუთი წლის ვადაში მიზერული თანხის სანაცვლოდ (36000 მარკა) გადაეთარგმნა მსოფლიო ლიტერატურის ეს შედეგრი, თუმცა ამის მსურველი არავინ გამოჩნდა.

სამაგიეროდ, 1963 წ. არნო შმიტს მიეცა შესაძლებლობა, გერმანულად ეთარგმნა ედგარ ალან პოს ნაწარმოებები (1963-1965 წწ., გამოიცა 1973 წ.). იმავედროულად მწერალი იწყებს მასალის შეგროვებას თავისი რომანისთვის *ფსკერას სიზმარი*, რომელშიც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ედგარ ალან პოს ნაწარმოებების თარგმნისა და ინტერპრეტაციის პრობლემებს.

1963 წ. გამოვიდა არნო შმიტის სკანდალური ნაშრომი სათაურით – *გამოკვლევა კარლ მეის პიროვნების, მისი შემოქმედებისა და რეცეფციის შესახებ: სიტარა, ანუ გზა იქითკენ*. საყოველთაო აღშფოთება გამოიწვია ნაშრომში გატარებულმა აზრმა, რომ *ვინეტუს* ავტორს ჰომოსექსუალური მიდრეკილებები ჰქონია. 1965 წ. როვოლტის გამომცემლობამ გამოაქვეყნა კარლ

მეის შედარებით უფრო მიუკერძოებელი ბიოგრაფია, რომელიც ჰანს ვოლშეგერის კალამს ეკუთვნოდა.

1963 წლიდან არნო შმიტის მთელი ძალისხმევა მიმართულია ედგარ პოს ნაწარმოებების თარგმნისა და *ფსკერას სიზმრისაკენ*. შესაბამისად, საგრძნობლად მცირდება საგაზეთო პუბლიკაციებისა და რადიო-ესეების რიცხვიც. მის ყველაზე წარმატებულ თარგმანად მიიჩნევა უილკი კოლინსის *ქალი თეთრ კაბაში* (1965 წ.).

1964 წ. არნო შმიტს ბერლინში გადასცეს ფონტანეს სახელობის ჯილდო (ათი ათასი მარკის ოდენობით). მისალოცი სიტყვა წარმოთქვა გიუნთერ გრასმა. 1965 წ. არნო შმიტმა დამატებით მიიღო ლიტერატურული ჯილდო ფულდაში.

იმავე წელს არნო შმიტი შეუდგა *ფსკერას სიზმრის* წერას. ამისთვის მას წინასწარ მომზადებული ჰქონდა ათასობით მცირე ფორმატის ფურცელი, რომლებზეც თავმოყრილი იყო ციტატები, მინიშნებები, სახელები, მონაცემები და ფაქტები ხელოვნებისა და მეცნიერების სხვადასხვა დარგიდან. ამის გამო მას მეტსახელად “ქვეყნიერების არქივარიუსსაც” უწოდებდნენ. წარმოუდგენელი ძალისხმევის შედეგად არნო შმიტმა 1968 წლის დეკემბერში დაასრულა ამ ორიგინალური და გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში განუმეორებელი ნაწარმოების წერა. რომანი მოიცავს 1330 დიდფორმატიან გვერდს (რაც 5000 ჩვეულებრივ გვერდს შეესაბამება). იგი 1970 წლის აპრილში გამოიცა ცხრაკოლოგრაფიანი ტიპოსკრიპტის სახით, რამაც მკითხველ საზოგადოებას სერიოზული პრობლემები შეუქმნა როგორც შინაარსობრივი, ისე ფორმალური თვალსაზრისით.

ამ გიგანტურ ქმნილებას წინ უსწრებდა კრებული *ტრიტონი ქოლგით* (1969 წ.), რომელიც შეიცავდა რადიო-ესეებს ჯოისის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციით. ამ ესეებში გამოთქმულ პოეტოლოგიურ შეხედულებებს გარკვეულწილად უნდა შეემზადებინა მკითხველი არნო შმიტის ახალი რომანისთვის. მწერალმა კარგად იცოდა, რამდენად საჭირო იყო წინასწარ ერთგვარი “შესავლის” გაკეთება *ფსკერას სიზმრისთვის*. ამიტომაც დათანხმდა, სანამ რომანი გამოვიდოდა, ჩრდილოგერმანულ რადიოში გამოსულიყო (1969 წლის 20 მარტს) და ზოგიერთი განმარტება წარმოედგინა თავისი მომავალი წიგნის გარშემო (მოგვიანებით ამ საუბრის ჩანაწერი ფირფიტის სახით გამოვიდა სათაურით *ზოგიერთი რამ ფსკერას სიზმრის შესახებ*). ამ პირველი და ყველაზე დიდტანიანი

ტიპოსკრიპტული რომანის გამოცემით დაიწყო არნო შმიტის შემოქმედების გვიანდელი ეტაპი.

ჯერ კიდევ მანამდე, სანამ *ფსკერას სიზმარი* გამოქვეყნდებოდა, არნო შმიტმა მოინახულა ტელინგშტეტი და მდინარე აიდერისპირა მხარე, რათა შეეგროვებინა მასალა თავისი მომდევნო ტიპოსკრიპტული წიგნისთვის – *ათვისტების სკოლა*. რომანი 1971 წ. დაიწერა და ერთი წლის შემდეგ გამოქვეყნდა.

1973 წ. არნო შმიტმა მიიღო ქ. ფრანკფურტის მიერ დაწესებული 50000 მარკის ღირებულების გოეთეს სახელობის პრემია. დაჯილდოებას თვით ავტორი არ დასწრებია. საპატიო ჯილდო მის ნაცვლად გადაეცა ალისა შმიტს, რომელმაც მეუღლის მოთხოვნა შეასრულა და წაიკითხა *სამადლობელი სიტყვა*. ამ უკანასკნელის შინაარსმა არნახული დებატები გამოიწვია – კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა არნო შმიტის პოლიტიკური პოზიცია. პროგრესული ინტელექტუალები 50-იანი წლებიდან მოყოლებული არნო შმიტს “კეთილ მემარცხენედ” მიიჩნევდნენ. ამგვარი შეფასება განპირობებული იყო იმით, რომ თავის ადრეულ ნაწარმოებებში იგი აკრიტიკებდა ადენაუერის რესტავრაციულ პოლიტიკას, მილიტარიზმს, შეიარაღებასა და ატომურ საფრთხეს. “სამადლობელმა სიტყვამ” კი ‘თანამოაზრეებს’ იმედი გაუცრუა. იგი შეიცავდა პასაუებს, რომლებშიც იგი მკაცრად ჰკიცხავდა ახალგაზრდებისა და მუშების სიზარმაცეს და უპირისპირებდა მას თავის სიბეჯითეს – ‘ასსაათიან სამუშაო კვირას’.

სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში არნო შმიტის ჯანმრთელობა გაუარესდა. 1972 წ. მწერალმა მძიმე გულის შეტევა გადაიტანა. ამის მიუხედავად, იგი წერს მომდევნო ტიპოსკრიპტულ რომანს – *სადამო ოქროს შარავანდედით*, რომელიც 1975 წ. გამოიცა და მისი უკანასკნელი დასრულებული ნაწარმოები გამოდგა. ამ რომანის დასრულების შემდეგ არნო შმიტმა ოთხი წლით შეწყვიტა ლიტერატურული საქმიანობა. ამ ოთხი წლის განმავლობაში იგი თარგმნიდა ჯეიმს ფენიმორ კუპერის ტრილოგიას – *Littlepage*. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში არნო შმიტი დარწმუნდა იმაში, რომ თავის დიდი ხნის პროექტს – *ლილიენტალს* უკვე ვეღარ განახორციელებდა: გულით ავადმყოფი, მედიკამენტების მომხმარებელი და უძილობით დატანჯული მწერალი ათი წელი მოუხდებოდა ოთხსვეტიანი ნაწარმოების შექმნას.

1977 წ. არნო შმიტის ცხოვრებაში მოხდა ის, რაც ათი ან ოცი წლით ადრე რომ მომხდარიყო, მისი ცხოვრება სრულიად სხვაგვარად წარიმართებოდა. მას გაუჩნდა მეცენატი, ახალგაზრდა, ოცდაოთხი წლის მილიონერი თაყვანისმცემელი, იან ფილიპ რემცმა, რომელიც მაშინ გერმანისტიკას სწავლობდა და მოხუცი მწერლის დიდი თაყვანისმცემელი გახლდათ.

1979 წ. არნო შმიტი შეუდგა მომდევნო ტიპოსკრიპტის – *იულია, ანუ ნახატები* – წერას, მაგრამ მხოლოდ მისი მესამედის დაწერა მოასწრო. 1979 წლის 31 მაისს არნო შმიტს ტვინში სისხლი ჩაექცა. საავადმყოფოში გადაყვანიდან სამ დღეში, 1979 წლის 3 ივნისს, იგი გარდაიცვალა. მისი ფერფლი დაიკრძალა ბარგფელდში მდებარე სახლის ბაღში. აღისა შმიტმა მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ კიდევ ოთხი წელი იცოცხლა. იგი 1983 წლის 1 აგვისტოს გარდაიცვალა.

## 2.2. არნო შმიტის შემოქმედებითი გზა

*გადარჩება ის, ვისაც ყოველი კატასტროფიდან  
თითო ამბის შეთხზვა ძალუძს.*

არნო შმიტი

### 2.2.1. პირველი ლიტერატურული ცდები (1937-1943 წწ.)

არნო შმიტის პირველი ლიტერატურული ცდები (როგორც თავად უწოდებდა – *Juvenilia*) ეპიგონური ხასიათის იყო. 1937-43 წლებში შექმნილ მოთხრობებსა თუ ჩანახატებში იგრძნობოდა მისი საყვარელი რომანტიკოსი მწერლების – ჰოფმანისა და ტიკის გავლენა. *Juvenilia*-ში ის ცდილობდა თავისი დროების ანტიმოდელის შექმნას, რისთვისაც ფანტასტიკური ელემენტების გამოყენებასაც არ ერიდებოდა. ეს ხელოვნური სამყარო მისთვის ერთგვარი თავშესაფარი, სულიერი გადარჩენის საშუალება უნდა გამხდარიყო. ამ მცირე ზომის ნაწარმოებებში თავმოყრილია ყველა ის მოტივი, რომელიც არნო შმიტს მთელი ცხოვრების განმავლობაში ადაფრთოვანებდა: მიწისქვეშეთი, უზარმაზარი

ბიბლიოთეკები, კუნძულები, ხელოვანთათვის განკუთვნილი უკიდვანო სივრცეები.

### *კუნძული*

1937 წ. შეიქმნა პირველი, სამწუხაროდ დაუსრულებელი, მოთხრობა, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია: *კუნძული (Die Insel)*. მოთხრობის მთავარ გმირებში ადვილი ამოსაცნობია თვით ავტორი და მისი მეუღლე – ალისა მურავსკი, მიუდევრად იმისა, რომ მათი სიყვარული და ერთობლივი გაქცევა ცივილიზებული სამყაროდან ისტორიული რეალებით არის შენიღბული. ამბავი ნაპოვნი ხელნაწერის სახითაა გადმოცემული. ამგვარი მისტიფიკაცია რომანტიკოსთა ერთ-ერთ საყვარელ ხერხს წარმოადგენდა. რომანტიზმის კვალი ეტყობა ტექსტში ჩართულ ლექსებსაც, ასე რომ მთელი ნაწარმოები სხვა არაფერია, თუ არა რომანტიკული ნოველა ე.თ.ა.ჰოფმანისა და ფ.ფუკეს სტილში. მოთხრობის მოკლე შინაარსი ასეთია:

იდეალისტ ყმაწვილს – განათლებულს, დოქტორის ხარისხის მქონეს, განსწავლულს ლიტერატურაში, ასტრონომიაში, მათემატიკასა და ენებში (აგრეთვე – ჭადრაკშიც!) – დაავალდებენ შორეული ბოჰემიის კოშკში უზარმაზარი და ქაოსური ბიბლიოთეკის დალაგებას და კატალოგიზებას. იქ იგი გაიცნობს ლედი ალისას (!) და შეუყვარდება იგი როგორც სულიერად მონათესავე ადამიანი. ყმაწვილის მსგავსად ალისაც აფასებს მარტოობას, სიმშვიდესა და წიგნებს. ერთად ისინი მივიწყებულ, ძვირფას, ძველისძველ წიგნში აღმოაჩენენ იდუმალებით მოცულ რუკებსა და ნაწერებს, რომლებშიც ყმაწვილი ნორვეგიაში მდებარე, უცხო მიწისქვეშა სამყაროს აღწერილობას ამოიკითხავს. შეყვარებულები იპარებიან თავიანთი ლტოლვის საუფლოს საძებნელად, რათა იქ, ადამინებისგან შორს, გაატარონ თავიანთი ცხოვრება. ისინი ნორვეგიაში ჩადიან და მიწისქვეშეთში ჩასასვლელად ემზადებიან. სწორედ აქ წყდება მოთხრობა, რომლის ძირითადი მოტივიც (მიწისქვეშეთი) აშკარად ჟიულ ვერნისგან არის ნასესხები.

### *მწერალთა საუბრები ელიზიუმში*

მოცემული ნაწარმოები (*Dichtergespräche im Elysium*) არნო შმიტმა დაწერა ყაზარმაში მსახურობის დროს, 1940 წ.. იგი ეძღვნებოდა მის მეუღლეს და მისთვისვე იყო განკუთვნილი როგორც საშობაო საჩუქარი. მწერლისთვის ამ ნაწარმოების წერა წარმოადგენდა ერთადერთ საშუალებას, გადაერჩინა თავისი შეგნება და სიცოცხლე გარემომცველ ძალადობრივ სინამდვილეში.

ავტორი ნაწარმოების მთავარ მოქმედ პირად გვევლინება. იგი სამოთხეში ხეტიანობს დიდებულ პიროვნებებთან ერთად. მისი საყვარელი მწერლები და ფილოსოფოსები – პო, შოპენჰაუერი, პოფმანი, ვილანდი, ტიკი, ფუკე, სერვანტესი და სხვები აქ წიგნებისა და ადამიანების, სიცოცხლისა და სიკვდილის შესახებ მსჯელობენ.

არნო შმიტის შთაგონების წყარო ამ ნაწარმოების წერისას უნდა ყოფილიყო ვილანდის *საუბრები ელიზიუმში* და ლუკიანოსის *ღმერთების საუბრები*. წინამორბედთა მსგავსად, გარდასულ დროთა გენიოსებს იგი თავადაც ისეთ თემებზე აღაპარაკებს, როგორცაა “ფორმა”, “უამთა გრძნეულება”, “ზომა” და “ადამიანის გამოსახულება”. ამასთან, თვით ავტორი კარგი მკითხველისა თუ მსმენლის როლს სჯერდება, მაგრამ იმავდროულად, ლიტერატურული კერპების სიყვარულითა და სიმპათიით სარგებლობს: მაგალითად, ვილანდი მადლიერებისგან გულაჩუყებული ყვება, როგორი მოწიწებით მოინახულა მისი საფლავი ოსმანშტატში ახალგაზრდა წყვილმა. უკანასკნელ საუბარში კი ნაჩვენებია თვით არნო შმიტი, რომელიც ელიზიუმში თავის მეუღლეს მოეღის.

*საუბრები* შეიცავს ბევრ ისეთ მოტივსა თუ თემას, რომლებიც არნო შმიტმა თავის შემოქმედებაში განავრცო და განავითარა, რის გამოც ეს ადრეული ტექსტი მრავალმხრივ საყურადღებოა მწერლის შემოქმედებით დაინტერესებული მკვლევრებისა თუ მკითხველებისთვის. ამასთან, მიცვალებულთა საუბრის ჟანრს ავტორი თავისი პოეტოლოგიური შეხედულებების გადმოსაცემად იყენებს. ის პირველ ყოვლისა ტრადიციული, აკადემიური, კანონიზებული ლიტერატურული მემკვიდრეობის გადაფასებას მოითხოვდა, რაც ნაწარმოებში ნახსენებ მწერალთა მისეულ არჩევანშიც ჩანს. ამასთან არნო შმიტი გვიხატავს პოეზიის თავისებურ იდეალს, რომლის ერთგულიც ის ცხოვრების ბოლომდე დარჩა. მისი აზრით, პოეზია და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები, ფანტაზია და დეტალებისადმი ერთგულება უნდა მოქცეულიყო ერთ მთლიანობად “სამყაროს გონისმიერი გარდაქმნის” მიზნით. ავტორისა და მკითხველის დამაკავშირებელ იდეალურ ეპიკურ ფორმებად არნო შმიტი წერილს, დიალოგსა და დღიურს მიიჩნევს, რადგან მათში ყველაზე მკაფიოდ ჩანს ინდივიდის სუბიექტური და ინტიმური თავისებურებები.

*ახალგაზრდა ბატონი ზიბოლდი (1941 წ.)*



რომანტიკული ქრონიკის სტილში შესრულებული ეს მოთხრობა (*Der junge Herr Siebold*) ცხადყოფს არა მხოლოდ ფუკესა და ჰოფმანის, არამედ კონრად ფერდინანდ მაიერის გავლენასაც (*გუბსტავ ადოლფის პაეი*). ამასთან, მარადიულ ახალგაზრდობაზე უარის თქმის მოტივი ავტორს შეიძლება ესესხა ფილმიდან *მიუნჰაუზენი*, რომელიც 1940 წ. გადიოდა გერმანიის კინოეკრანებზე. ფილმში მარად ახალგაზრდა მატყუარა ბარონი ისურვებს თავისი გაჭაღარავებული ცოლის ასაკს. მოთხრობის ატმოსფერო, რომელიც საფრთხით არის გაჯერებული, უდაოდ ავტორის მაშინდელ მდგომარეობას ასახავს. მოთხრობის, რომლის მოქმედებაც შუა საუკუნეებში ვითარდება, შინაარსი ასეთია:

ახალგაზრდა ბატონი ზიბოლდი, ავტორის იდეალიზებული alter ego – ნასწავლი, ძლიერი და გულადი მებრძოლი – იძულებულია დაიცვას ქალაქი მოთარეშე ქრისტიანთა ურდოებისგან, ე.წ. “ხლისტებისგან”. ეს უკანასკნელი აღწერილია, როგორც მოძალადე, სისხლსმოწყურებული და შეშლილი უღირსი ადამიანები. ბრძოლაში ბატონი ზიბოლდი გაიმარჯვებს, რაშიც მას იდუმალებით მოცული უცნობი დაეხმარება. ეს უკანასკნელი ზღვის გრძნეულ სულს მოგვაგონებს, ზუსტად ისეთს, ფუკეს მხატვრულ სამყაროში რომ გვხვდება ხოლმე. დასასრულ, ახალგაზრდა სწავლულს უცნობი სასმელს ჩუქნის, რომელსაც მარადიული ახალგაზრდობის მინიჭება ძალუძს. ზიბოლდს თავისი საყვარელი ცოლი ახსენდება და საჩუქარზე უარს ამბობს. ამასთან, დარწმუნებულია, თავისი ფანტაზიის დახმარებით ყოველთვის შეძლებს დაუბრუნდეს ახალგაზრდობას. ფანტაზიის ძლევამოსილების საჩვენებლად ტექსტში ჩართულია არნო შმიტის ბავშვობის მოგონებები ჰამბურგ-ჰამის ბაღებში საზაფხულო სეირნობების შესახებ.

#### *სახლი ჰოლფეკაგასეზე (1941 წ.)*

ზემოთ განხილული ტექსტების მსგავსად არნო შმიტი მოცემულ ნაწარმოებშიც (*Das Haus in der Holetschkagasse*) ხატავს ზღაპრულ და არქაულ სამყაროს, რისთვისაც არ ერიდება ეპიგონური სტილის გამოყენებასაც. მოთხრობას ამგვარი შინაარსი აქვს:

სახლი ჰოლფეკაგასეზე, მოლდავეთის ერთ ძველ ქალაქში, ეკუთვნის იდუმალებით მოცულ პროფესორ რაბენშტაინერს, რომელსაც სხვადასხვა ელემენტალთან, სტიქიის სულთან აქვს ურთიერთობა: ელვის სულთან სახელად – სიცისო, წვიმის სულთან – გაცა, მთვარის სულებთან – ცეიდენგლანც, ლეილემუნ და ზილვერშტრომ. პროფესორთან მუშაობას იწყებს სტუდენტი

პეტერ ოფლინი, რომელსაც ევალება მოემსახუროს ამ სულებს. სტუდენტს შეუყვარდება პროფესორის ასული ეცილა (აღისას ანაგრამა!). მართალია ამის გამო განრისხებული პროფესორი სტუდენტს სახლიდან გააგდებს, მაგრამ ეცილას სიყვარული ყმაწვილს თვითმკვლელობისგან იხსნის, მოხუცი კი დარწმუნდება, რომ ოფლინი ღირსეული არსებია და სულებთან ურთიერთობას იმსახურებს. ამრიგად, მოთხრობას კეთილი დასასრული აქვს.

*ბატონი ფონ როზენროთის ბაღი (1942 წ.)*

ამ მოთხრობაშიც (*Der Garten des Herrn von Rosenroth*) მთავარი მოქმედი პირი სტუდენტია, რომელიც მისი ხასიათისა და მეოცნებე ბუნების გამო აღმოჩნდება იმის ღირსი, რომ ელემენტარულ სულებთან დაამყაროს კავშირი. ბატონი ფონ როზენროთის ოჯახს ახლო ურთიერთობა აქვს მცენარეულ სამყაროსთან, უფრო მეტიც, ოჯახის წევრები თავადაც მცენარეული არსებების ერთგვარ ინკარნაციებს წარმოადგენენ. ოჯახის მეგობარი, ბატონი ფონ ზაიდენშვარცი სტუდენტს გაიტაცებს ღრუბლების ციხესიმაგრის მოსანახულებლად, სადაც საქმიანი ღრუბლები ყინულოვან კრისტალებს თლიან, სეტყვას ფქვავენ და ნისლს ქსოვენ. მხოლოდ ამ მოგზაურობის შემდეგ დართავენ ყმაწვილს ნებას, გულში ჩაიკრას ბატონი ფონ როზენროთის ქალიშვილი – ელვი. საშობაოდ ვაჟი ქალს თავის წიგნს აჩუქებს, რომლის სათაურიცაა *მწერალთა საუბრები ელიზიუმში*.

*უცხოები (1942 წ.)*

აღნიშნული მოთხრობა, აგრეთვე, საგულისხმოა არნო შმიტის გვიანდელი პროზის გასაგებად, რის გამოც საჭიროა მოკლედ გადმოვცეთ მისი შინაარსიც:

ოთხი უცნაური და ზებუნებრივი ძალის მქონე ბატონი, რომლებიც საოცარი კუნძულის მკვიდრნი არიან, ღამეული სტუმრობის დროს მოიტაცებენ სწორხაზოვნად მოაზროვნე რეალისტს – იულიუს კაუფს და თავიანთ კუნძულზე წაიყვანენ. ამ უკანასკნელს ყოველივე სიზმარი ჰგონია, როდესაც თავის ღამეულ თავგადასავალს უამბობს მეგობრებს – ნაკითხ მეტყვევ ნიბელშიუცსა და ბრმა ყმაწვილ ჰანს ფლიკს. თუმცა მეგობრებმა კარგად უწყიან, რომ ეს არ ყოფილა სიზმარი. ისინი იცნობენ 'სხვა სამყაროებს', რომლებიც მათ თვალწინ საყვარელი წიგნების კითხვისას იშლება ხოლმე. "თითოეული ღირებული წიგნი [ხომ] ოქროს კარიბჭეა, რომელსაც მის საკუთარ კოსმოსში შევყავართ!" (შმიტი 1988(4):536). ერთ-ერთი უცხოთაგანი, მხატვარი და მკურნალი სახელად – ლეონარდი, ბრმა ბიჭუნას თვალის სინათლეს დაუბრუნებს. ყმაწვილი საყვარელ

ევა ვოლფთან (!) ერთად იპოვნის თავის ბედნიერებას. უცხოები ამჟღავნებენ მსგავსებას ისეთ ცნობილ პიროვნებებთან, როგორებიც იყვნენ იოჰან იაკობ ბრუკერი (1696-1770), უილიამ შექსპირი (აქ მას ვილჰელმი ჰქვია), მიგელ დე სერვანტეს საავედრა ("ჯავშნად" წოდებული) და ლეონარდო და ვინჩი (აქ: ლეონარდი). ხოლო მათი კუნძული სხვა არაფერია, თუ არა იოჰან გოთფრიდ შნაბელის ცნობილი "კუნძული ფელზენბურგი".

\* \* \*

40-იანი წლების დასაწყისში არნო შმიტმა კიდევ რამდენიმე მოთხრობა დაწერა ("Mein Onkel Nikolaus", 1943, "Der Rebell", 1941, "Das Kreulemännchen", 1941). ამჟამად ამ მოთხრობების თერაპიული მნიშვნელობა: მათი დახმარებით არნო შმიტი ივიწყებდა ყაზარმის უხეშსა და დამორგუნველ ყოველდღიურობას და უკეთეს სინამდვილეს აფარებდა თავს. თითოეული მათგანის ცენტრში მოქცეულია ალისა და მისდამი სიყვარულის განცდა, შეყვარებულთა მყუდრო სამყარო, რომელიც რომანტიკული ოცნებითა და პირადი რემინისცენციებით არის გამსჭვალული. ამას ერთვის მათი ერთობლივი სიყვარული ლიტერატურის მიმართ. ყოველი მოთხრობა ეპიგონური ხასიათისაა, მათი მოქმედება სქემატურია, განწყობა – სენტიმენტალური, ენა კი – არქაული. თვით ავტორმა მათ მოგვიანებით უწოდა "ზღაპრების სერია ჰოფმანისა & ტიკის სტილში" და არაა გასაკვირი, რომ მათი არსებობის შესახებ წლების მანძილზე არაფერი იყო ცნობილი. პირველად ისინი მხოლოდ არნო შმიტის გარდაცვალების შემდეგ, 1986 წ. გამოიცა.

*ფაროსი, ანუ მკოსანთა ძღვეამოსილების შესახებ (1943-1946)*

ეპიგონური, რომანტიკულ-სენტიმენტალური მოთხრობების გარდა არნო შმიტის ადრეულ ლიტერატურულ ცდებს განეკუთვნება ისეთი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებიც, როგორიცაა *ფაროსი, ანუ მკოსანთა ძღვეამოსილების შესახებ (Pharos oder von der Macht der Dichter)*. ის ერთგვარი გარდამავალი საფეხურია მწერლის ეპიგონურ ადრეულ თხზულებებსა და მის მიერ ომის შემდგომ დაწერილ თვითმყოფად ნაწარმოებებს შორის. იგი ავტორმა მოგვიანებით საგულისხმო ცვლილებების გარეშე ჩართო თავის უკანასკნელ გამოქვეყნებულ რომანში *სადამო ოქროს შარავანდედით*, რაც მიუთითებს ამ მოთხრობის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე არნო შმიტის შემოქმედებაში. მკვლევრებმა პირველად სწორედ აღნიშნული რომანის გამოქვეყნების შემდეგ შეიტყვეს არნო შმიტის პირველი ლიტერატურული ცდების არსებობა. ამ ტექსტს თვით ავტორი

1932 (ზოგან – 1941) წლით ათარიღებდა, რაც, საგარაუდოდ, უნდა მივაწეროთ მის სწრაფვას, დაეფარა თავისი დაგვიანებული ჩამოყალიბება მწერლად და მოეხდინა თავის სტილიზება ახალგაზრდა გენიოსად. თუმცა *ფაროსი* იმდენად განსხვავდება 40-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი ნაწარმოებებისგან, რომ იგი მხოლოდ ყველა ადრეული ტექსტის შემდეგ – 1943 წლიდან 1946 წლამდე (ამ წელს დაიწერა მოთხრობა *ენთიმეზისი*) – შეიძლება დაწერილიყო. არც ისაა გამორიცხადებული, მწერალს ადრევე ჰქონოდა მოთხრობის სიუჟეტი ჩაფიქრებული.

*ფაროსს* დღიურის ფორმა აქვს, რომელსაც პატარა კუნძულზე დატყვევებული ახალგაზრდა კაცი – ლიტერატურის ახალგაზრდა პროფესორი – წერს. ამ კუნძულზე, რომელზეც უშველებელი შუქურა დგას, იგი გემის ჩაძირვის შემდეგ აღმოჩნდა. ჩამქრალი შუქურის დარაჯი დაკუნთული, ზორბა კაცია, ქერა წვერ-ულვაშით. იგი უხეშობასა და ქედმაღლობას იჩენს ყმაწვილი კაცის მიმართ და მას როგორც მონას ეპყრობა. თანდათან იკვეთება ამ ორი ადამიანის მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირებაც. ახალგაზრდა პროფესორი მხოლოდ კანონიკურ, აკადემიურ ლიტერატურას იცნობს, ხოლო მიზანთროპი სრულიად საპირისპირო ლიტერატურული მემკვიდრეობით საზრდოობს. იგი ცდილობს თავისი ფანტაზიით გაჯერებული სამყარო გადაუშალოს ახალგაზრდა კაცს. ერთხელ ზღვა ნაპირზე გამორიყავს წიგნებით სავსე ყუთს. ‘ბატონი’ რამდენიმე წიგნს შეარჩევს, დანარჩენი კი ახალგაზრდას დარჩება. ქარიშხლიან ღამეებში ზემოდან, მოძალადე ბუმბერაზის ოთახებიდან მოისმის ხმები, დეკლამაცია და ხარხარი. იმ ოთახში გაოგნებული ყმაწვილი ჰოფმანის, ფუკეს, ვილანდის, ჰოლბერგისა და ტიკის წიგნებს აღმოაჩენს. ჩანს, სწორედ ეს წიგნები ცოცხლდებოდა იქ ყოველ ღამით. ერთხელაც, მოქცევის დროს დარაჯი იძულებულია, ვაჟი თავისთან აიყვანოს. ისინი საუბარსაც გააბამენ. საუბრობენ შოპენჰაუერის, პლატონის, სერვანტესის შესახებ. თუმცა მშვიდობიანი თანაარსებობა ხანმოკლეა. დღიურის ავტორს მალევე დასცინებენ და შეურაცხყოფენ. ამის მიუხედავად, მოთხრობელი თანდათან ამ იდეალისტური მსოფლხედვის მოზიარე ხდება. “მგოსანთა ძღვევამოსილების” ზეგავლენით ის ერთგვარ მოჯადოებას განიცდის. ბოლოს, მწვალებელი შხამიანი თევზის ეკალს ემსხვერპლება. ახალგაზრდა არაფერს აკეთებს თავისი შეურაცხყოფელის გადასარჩენად, პირიქით: იგი სიხარულით შეჰყურებს ამ უკანასკნელის ტანჯვა-წამებასა და სიკვდილს.

ნაწარმოების მთავარი გმირი მოკლებულია იმ გონებრივ უპირატესობას, რომელიც არნო შმიტის მომდევნო ტექსტების მთხრობლებს ახასიათებთ. მისი განწირულობა ასახავს ავტორის მდგომარეობას სამხედრო სამსახურის შესრულების დროს. ყოველივეს ჩრდილავს მამისა და მისი ჯარისკაცული ბუნების მიმართ სიძულვილი, რომელსაც ღრმად გაუდგამს ფესვი მწერლის აზროვნებასა და მსოფლმხედველობაში, თუმცა დაბეჯითებით ძნელია იმის ახსნა, რამ გამოიწვია ამგვარი გარდატეხა არნო შმიტის სამწერლო სტილში: ზღაპრული გულუბრყვილობით გაჯერებული ტექსტების შემდეგ იგი უეცრად ქმნის ნაწარმოებს, რომელიც გზარავს თავისი ექსპრესიონისტული სიმწვავეთ. მკვლევარობის სცენა ნაწარმოების სხვა პასაჟებთან ერთად გვაფიქრებინებს, რომ ომის დროს არნო შმიტს საშინელი ტრავმა უნდა გადაეცანა, რამაც ძირეულად შეცვალა მისი სამწერლო სტილი და მსოფლხედვა. აგრეთვე საგულისხმოა, რომ რომანში *საღამო ოქროს შარავანდედით* მოთხრობის პირველადი ვერსიის უკანასკნელი სიტყვები – “იცოცხლეთ! იცოცხლეთ!” ჩანაცვლებულია ფრაზით: “იკითხეთ! იკითხეთ!” ამგვარი ცვლილება გვაფიქრებინებს, რომ ცხოვრება და კითხვა მსგავსი სემანტიკური დატვირთვის მქონე ცნებები უნდა ყოფილიყო არნო შმიტის პოეტურ დისკურსში.

*ფაროსი, ანუ მეოსანთა ძღვევამოსილების შესახებ* რამდენიმე შინაარსობრივ შრეს მოიცავს. მომაკვდავის აგონიას მოთხრობელი *ნიბელუნგების სიმღერის* უკანასკნელ აქტთან აიგივებს, საკუთარ თავს კი გამარჯვებულ ზღვის ურჩხულს ადარებს. სწორედ *ნიბელუნგების სიმღერასთან* დაკავშირებულ რემინისცენციებს მიყვავართ ნაწარმოების მესამე, მითოლოგიურ შრემდე. ზღვის ურჩხულის მოტივი ისევე, როგორც მისი მსხვერპლის მსოფლმხედველობის ძირითადი პრინციპები, გნოსტიკოსთა მოძღვრებას ემყარება. ათეისტი არნო შმიტი სწორედ გნოსტიკოსებს დაესესხა თავისი პოეტოლოგიის ჩამოყალიბებისას. მეორე მსოფლიო ომითა და ფაშიზმით გარემოცული ავტორისთვის გნოსტიკური მსოფლმხედველობის დუალიზმი აქტუალური აღმოჩნდა. ამ მსოფლმხედველობას არნო შმიტმა მოაკლო იესო ქრისტეს მიერ კაცობრიობის ხსნის ოპტიმისტური იდეა და ბოროტება კაცობრიობის ისტორიის განუყოფელ პრინციპად გამოაცხადა. გნოსტიციზმში დამკვიდრებული დაპირისპირება სატანისეული მახასიათებლების მქონე ვიტალურსა (ცხოვრებისეულსა) და ღვთაებრივს (სულიერს) შორის არნო შმიტის მხატვრულ სამყაროში უცვლელად გადმოდის. *ფაროსში* ამ დაპირისპირების დაძლევა

შეუძლებელია. მხოლოდ ფანტაზიას (“მგოსანთა ძღვეამოსილებას”), როგორც სულიერების უმაღლეს გამოვლინებას, მიეწერება უნარი ისეთი მხატვრული სამყაროების შექმნისა, რომლებიც ადამიანებს ანუგეშებს და გადაარჩენს. სწორედ ამიტომ გადაწყვეტს მთხრობელი, ფანტაზიას მოკლებულ ადამიანებს დაუბრუნდეს და ამცნოს მათ “მგოსანთა ძღვეამოსილების” შესახებ. ნაწარმოების მრავალ ინტერპრეტაციას შორის ყველაზე დამაჯერებელი ჩანს ვარაუდი, რომლის მიხედვითაც მოთხრობა “ლიტერატურული აღზრდის” აქტს ასახავს.

## 2.2.2. ადრეული შემოქმედება (1949-1958 წწ.)

დიდი ხნის განმავლობაში გერმანისტები იცნობდნენ არნო შმიტის მხოლოდ იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც 1949 წლის შემდეგ გამოიცა. *ლევიათანის* გამოქვეყნებიდან მწერლის მიერ ფროიდისა და ჯოისის რეცეფციასა და ბარგუელდის სახელში გადასვლამდე შექმნილ ტექსტებს მიაკუთვნებდნენ ადრეულ შემოქმედებას. ჩვენც არ ვვალაგობთ ამ ტრადიციას, მით უფრო, რომ არნო შმიტის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ამგვარი პერიოდიზაცია სავსებით ლოგიკური ჩანს, თუ მისი პირველი ლიტერატურული ცდების ეპიგონურ ხასიათს გავითვალისწინებთ. არნო შმიტის – როგორც თვითმყოფადი მწერლის – ხელწერა ყველაზე უფრო მკაფიოდ სწორედ 1946 წლის შემდეგ შექმნილ ტექსტებში მუდავნდება.

*ლევიათანი, ანუ საუკეთესო სამყაროთაგანი* (1946 წ.)

*ლევიათანი* (*Leviathan oder die beste der Welten*) არნო შმიტის პირველი გამოქვეყნებული ნაწარმოებია. იგი 1949 წ. გამოიცა ორ მომდევნო მოთხრობასთან – *ენთიმეზისი* და *გადირი* – ერთად კრებულში, რომელიც იმავე სათაურს (*ლევიათანი*) ატარებდა. მოცემული ტექსტი გენიალურად გამოსატავს ამბოხს ომის საშინელების მიმართ.

აქტორული მთხრობელი, საღად მოაზროვნე და ილუზიებისგან დაცლილი კაცი, თავის დღიურში ლაკონიური წინადადებებით მოგვითხრობს თავის თავგადასავალს II მსოფლიო ომის მიწურულს. მისი პირველი ჩანაწერი დათარიღებულია 1945 წლის 14 თებერვლით და გაკეთებულია ქალაქ ლაუბანში, რომელსაც ცეცხლსასროლი იარაღით უტევს მტერი. ქალაქის მოსახლეობა ევაკუირებულია, თუმცა მაინც დარჩნენ ადამიანები, რომლებიც თავის დაღწევას

ცდილობენ. ისინი შეაკეთებენ ლოკომოტივს, რომლითაც ქალაქიდან გაღწევას შეძლებენ. წარმოგვიდგება მგზავრთა სრულიად ჭრელი ჯგუფი: ორი ჯარისკაცი ერთ გოგონასთან ერთად, ფოსტალიონის ფორმაში ჩაცმული სამოცდაათი წლის კაცი, მღვდელი თავისი მეუღლითა და შვიდი შვილით, ახალგაზრდა ქალი სახელად – ჰანე ვულფი (!) – დედასთან ერთად, ორი სკოლის მოსწავლე გოგონა, ორი ნაცისტი ახალგაზრდა, ორი ბერიკაცი და ერთი მოხუცი ქალი. ნაწარმოების მთელი მოქმედება დაიყვანება ხანგრძლივ და მძიმე მგზავრობამდე. დიდი ადგილი ეთმობა დეტალურ აღწერასა და დისკუსიებს. სწორედ ამ დისკუსიებში იკვეთება მოთხრობის ცენტრალური იდეური დაპირისპირება: რთულ ვითარებაში მღვდელი ღმერთს განადიდებს და ყოველგვარ უბედურებას მის ნებას მიაწერს, მოთხრობელი კი აშკარად განსხვავებული აზრისაა. იგი ავითარებს თეორიას, რომლის მიხედვითაც ლევიათანურია არა მხოლოდ ნაცისტების ტოტალიტარული რეჟიმი, არამედ ლევიათანს მთელი სამყარო მოუცავს და მისი არსებობის უნივერსალურ პრინციპად ქცეულა. ჯარისკაცის ათეისტურ შეხედულებებს ადასტურებს მის გარსშემო არსებული შემზარავი სინამდვილე. მღვდელი კი გამოყვანილია საძულველ, საზიზღარ ადამიანად, რომელიც ღმერთს მაშინაც კი განადიდებს, როდესაც ერთ-ერთი შვილი უკვდება. ომის საშინელებათა შუაგულში მათემატიკა, ფიზიკა, ასტრონომია და საერთოდ, ზუსტი მეცნიერებები გვევლინება ქაოსიდან ხსნად. ჩანაწერები წყდება 16 თებერვალს, როდესაც მატარებელი აფეთქებულ ხიდზე აღმოჩნდება. მგზავრებს ყოველგვარი გზა გადაეჭრათ. გადარჩებიან მხოლოდ ჯარისკაცი და ჰანე, რომლებსაც ისღა დარჩენიათ, სასიკვდილო ნახტომით უფსკრულში გადაეშვან. ჩანაწერებიან რვეულს მოგვიანებით რუსები ჩაიგდებენ ხელში და სიგარეტების სანაცვლოდ ერთ ბრიტანელ გენერალს გადასცემენ. ეს უკანასკნელი რვეულს სხვა საჩუქრებთან ერთად თავის სატრფოს უგზავნის სამშობლოში. სწორედ ამ ფიქტიური პარატექსტით (ვინმე ჯონის ინგლისურენოვანი წერილი “ძვირფასი” ბეტისადმი) იწყება მოთხრობა.

პარატექსტი აქ ერთდროულად რამდენიმე ფუნქციას ასრულებს: 1. მის გარეშე ჩანაწერების ონტოლოგიური სტატუსი ერთობ საეჭვო გახდებოდა; 2. თავისი არსებობით იგი ადასტურებს მოთხრობის ძირითად იდეურ შეტყობინებას: ჩვენი სამყარო ბოროტების საუფლოა, მასში ომი არასდროს წყდება, ხანმოკლე შესვენებები ლევიათანს ძალების მოსაკრებად სჭირდება, რის შემდეგაც ყველაფერი განმეორდება და ასე გრძელდება უსასრულოდ.

ლევიათანი არნო შმიტის ამ პირველი კრებულის ერთადერთი მოთხრობაა, რომლის მოქმედებაც XX ს-ში ვითარდება. დანარჩენი ორი მოთხრობის სიუჟეტი ისევე, როგორც მწერლის მომდევნო ორი ნაწარმოები – *ალექსანდრე* და *კოზმასი* – ანტიკურობიდან არის აღებული.

*ენთიმეზისი, ანუ რ.მ.თ.ყ. (1946 წ.)*

*ენთიმეზისი (Enthymesis oder W.I.E.H.)* მარტოსულობისა და მიზანთროპიის მორიგი გამოძახილია. შემოკლებანი ქვესათაურში ასე იშიფრება: “როგორ მძულხართ თქვენ ყველანი” (“Wie Ich Euch Hasse”). ქვესათაურის შინაარსი მხოლოდ ერთ-ერთი რადიო-ესეს (*Belphegor oder: Wie ich euch hasse*, გადაიცა – 1959 წ., გამოიცა – 1961 წ.) ეთერში გასვლის შემდეგ გაირკვა.

ნაწარმოებში მოთხრობილია ახალგაზრდა მეცნიერის – ფილოსტრატეს შესახებ. იგი ერატოსთენე კირენელის მოწაფეა. (ერატოსთენე კი ძვ.წ. 275-195 წლებში ისტორიულად არსებული პიროვნებაა, რომელიც ფიზიკური გეოგრაფიის ფუძემდებლად მიიჩნევა. მასვე მიეწერება დედამიწის მოცულობისა და მისგან მზის დაშორების გამოანგარიშება.) ფილოსტრატე წამოიწივებს ექსპედიციას აფრიკულ უდაბნოში. მისი რაციონალისტი თანამგზავრები ვერ გაუძლებენ უკაცრიელი უდაბნოს მცხუნვარებას, ისინი არც ფილოსტრატეს შეხედულებებს იზიარებენ და მალევე უკან ბრუნდებიან. ფილოსტრატე კი გზას აგრძელებს და ქვეყნიერების დასასრულის ძიებაში იღუპება. მას სწამს, რომ დედამიწა ბრტყელია.

მოთხრობაში დაპირისპირებულია ზუსტი მეცნიერებები და ქაოსი, წიგნებისადმი სიყვარული და ზიზღი ადამიანების მიმართ. სიკვდილის წინ მოთხრობელი მიაგნებს იმ მითოსურ გამოქვაბულებს, რომლებისკენაც ესოდენ ხშირად მიისწრაფიან არნო შმიტის ნაწარმოებთა პროტაგონისტები. როდესაც ფილოსტრატე, ღონემიხდილი და ციებცხელებით გათანგული, სამხრეთში მდებარე სანუკვარი მთიანეთის პირას დაეცემა, სწორედ იქ, სადაც ზღაპრული ვერცხლის ქალაქი – “ქვეყნიერების უკაცური კიდის” შესასვლელი – ეგულებოდა, სინამდვილე საბოლოოდ იქცევა მითოსად: ღონემიხდილს იღუმალებით მოცული ფრთოსანი შიკრიკი აიტაცებს და საოცნებო გამოქვაბულებისკენ გააქროლებს.

ტექსტს დართული აქვს ბოლოთქმა, რომელშიც ერატოსთენე იუწყება ფილოსტრატეს დღიურის პოვნის შესახებ. თვით ფილოსტრატესა და მისი წიგნების კვალი კი არსად ჩანს. ამგვარი კომენტარი პროტაგონისტის



ჩანაწერების უკანასკნელ პასაჟებს არადამაჯერებელს ხდის, მაგრამ რადგან ერატოსთენეს კვალი უდაბნოში იკარგება, არც ისაა გამორიცხული, რომ მისი უკანასკნელი ცნობა სიმართლეს შეესაბამებოდეს. ამრიგად, ტექსტი მოვლენათა ახსნის ორ ვარიანტს გვთავაზობს: რეალისტურს და რომანტიკულს. ორივე მათგანი ოპოზიციურ ურთიერთმიმართებაშია და ვფიქრობთ, ამგვარი ურთიერთმიმართება (რომელიც არასანდო თხრობის ხერხს ემყარება) ემსახურება არა იმდენად შინაარსის ამბივალენტობის ან პოლისემანტიკურობის ჩვენებას, არამედ ძალზე მკაფიო შეტყობინების ფორმულირებას; თვით შეტყობინება კი მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: რომანტიკული და რეალისტური მსოფლმხედველობები სრულიად შეუთავსებელია; ის, რასაც ხედავს რომანტიკოსი, უხილავია რეალისტისთვის; მხოლოდ ფანტაზიას ძალუძს გვისხნას დამთრგუნველი სინამდვილისგან.

მოცემულ მოთხრობაში მკვლევრები ვილანდის *არისტოპეს* კვალს ამჩნევენ. ამ მხრივ საგულისხმოა მოთხრობლის მიერ პლატონისა და მისი იდეალური სახელმწიფოს მოდელის გაკრიტიკება. პლატონის *სახელმწიფო* საცნაურდება როგორც ჰიტლერის რეჟიმის ნიმუში. ენობრივ-სტილისტური თვალსაზრისით კი 1949 წლის კრებულში შესულ სამ მოთხრობას შორის *ენთიმეზისი* ყველაზე დახვეწული და ლამაზია. მისი ენა რომანტიკულ-ლირიკულია და ზოგჯერ ექსპრესიონისტულ ლექსსაც გვაგონებს.

*გადირი, ანუ შეიცან თავი შენი (1948 წ.)*

გადირი (დღევანდელი კადისი ესპანეთში) გახლავთ ქალაქი, რომლის ახლოსაც კართაგენელებმა გამოამწყვდიეს ბერძენი მეცნიერი და მოგზაური – პითევს მესილიელი. იქ, ქებარის ციხესიმაგრეში, მან 52 წელიწადი დაჰყო. ნაწარმოები ("Gadir oder Erkenne dich selbst") გახლავთ პითევს მესილიელის დღიური, რომელშიც მოთხრობილია მოხუცის ამო ცდების შესახებ, აეტანა საშინელი პირობები და შეენარჩუნებინა თავისი ცოდნა. ასაკისა და სისუსტის მიუხედავად იგი შეიმუშავებს გაქცევის დეტალურ გეგმას, რომელსაც დაუბრკოლებლად განახორციელებს კიდევ. თუმცა ბოლოს აღმოჩნდება, რომ მისი გაქცევა სხვა არაფერია, თუ არა მომაკედავის უკანასკნელი ხილვა.

*გადირი* არნო შმიტის პირველი ნაწარმოებია, რომელიც ე.წ. აზრთა თამაშის (Gedankenspiel) ხერხით არის შესრულებული. პითევს მესილიელით ავტორი ჯერ კიდევ 1929 წ. დაინტერესებულა, როდესაც გუსტავ ფრენსენის რომანი *ოტო ბაბენდიკი* წაუკითხავს. ისტორიულ პითევსს ძვ.წ. 325 წ.

მესილიდან (მარსელიდან) ჩრდილო ატლანტიკის მიმართულებით უმოგზაურია. იგი პირველი ბერძენია, რომელმაც წამოაყენა სწორი თეორია მოქცევისა და უკუქცევის და მათი მთვარესთან კავშირის შესახებ.

არნო შმიტის ადრეული ნაწარმოებები გვიანდელების მსგავსად ციტატთა კოლაჟებს წარმოადგენს. მართალია, ადრეულ შემოქმედებაში ავტორი ციტატებს უფრო იშვიათად იყენებს, ვიდრე 60-იანი წლების პროზაში, მაგრამ ეს მოთხრობები უკვე იქცევა ყურადღებას ინტერტექსტობრივი თვალსაზრისით. ხოლო ანაქრონიზმები, რომლებიც ხშირად გვხვდება განხილულ მოთხრობაში და არღვევს მხატვრული სამყაროს ანტიკურ ხასიათს, ისევე და ისევე ავტორის ცხოვრებისეულ სინამდვილეზე მიუთითებს.

*გადირში* გრძელდება ჯერ კიდევ *ფაროსში* დასმული თემა პიროვნების სრული თვითიზოლაციისა. ორმოცდაათწლიანი ტყვეობა, რომელიც მხოლოდ წარმოსახვით, ციებ-ცხელებით განპირობებულ მოჩვენებით სამყაროში გაქცევის საშუალებას იძლევა, არ უნდა იყოს ავტორის მიერ ტყვეობაში განცდილ-გადატანილის უბრალო ანარეკლი. ტყვეობის მოტივი არაჩვეულებრივად ასახავს ინტელექტუალის, მოაზროვნის შინაგან გაუცხოებას პრაგმატულ და ტექნოკრატიულ სამყაროში, სადაც მეცნიერება მხოლოდ ძალაუფლების მოსაპოვებლად გამოიყენება. ანტიკური სამყაროსთვის აქტუალური საკითხი დედამიწის ფორმის შესახებ (მრგვალია იგი თუ ბრტყელი, სასრული თუ უსასრულო) ეკვივალენტურია დღევანდელ ატომურ ინდუსტრიასთან დაკავშირებული პრობლემებისა.

მწერლის ამ პირველ კრებულში შესული სამივე მოთხრობა ერთსა და იმავე ეგზისტენციალურ თემას ეთმობა: ნაწარმოებების ცენტრში დგას ინდივიდი, რომელიც (ლევიათანთან გაიგივებული) სამყაროს არასრულყოფილების, მასში გამეფებული ძალადობისა და უაზრობის გამო იტანჯება; იგი უპირისპირდება მთელ კაცობრიობას და საკუთარ თავსაც, მისწრაფის უდაბნოში განსამარტოებლად ან სიკვდილისაკენ, რაც მას ამ შინაარსს მოკლებული არსებობიდან ხსნის ერთადერთ საშუალებად წარმოუდგება. ეს მჩქეფარე მრისხანება და სიძულვილი შედარებით დაცხრება არნო შმიტის მომდევნო ნაწარმოებებში, თუმცა ეს პირქუში განწყობა სრულად არასდროს გაქრება მისი ტექსტებიდან.

*ალექსანდრე, ანუ რა არის ჭეშმარიტება*  
(დაიწერა 1948/49 წლებში, გამოქვეყნდა 1953 წ.)

მოცემული ტექსტიც (*Alexander oder Was ist Wahrheit*) აქტორული პერსპექტივიდანაა მოთხრობილი. პროტაგონისტი გვიამბობს თავისი მოგზაურობის შესახებ ძვ. წ. 323 წ.. მას გადაუკვეთია ევფრატი, რათა ბაბილონში ჩასულიყო და ალექსანდრე დიდი ეხილა, რომელიც ამ დროისთვის ციებ-ცხელებით იღუპება. მოთხრობლის სახელია ლამპოონი, იგი იდეალისტი ახალგაზრდა და ალექსანდრე დიდის თაყვანისმცემელია. თუმცა მოგზაურობის განმავლობაში იგი სულ უფრო-და-უფრო სკეპტიკურად განეწყობა თავისი კერპის მიმართ, რომელშიც ბოლოს ძალაუფლებას მოწყურებულ, თვითგანდიდების სენით შეპყრობილ დამპყრობელს აღმოაჩენს.

მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, რომ ნაწარმოებში შენიღბულად ჰიტლერი და მესამე რაიხია წარმოდგენილი და გაკრიტიკებული. ამასთან, შეუძლებელია იმის უარყოფაც, რომ მოთხრობა, გარკვეული თვალსაზრისით, პლაგიატია. არნო შმიტმა პითევსის მოგზაურობებისა და ძველი ბერძნების შესახებ ცნობები მოიძია კონრად მანერტის წიგნში – *ბერძნებისა და რომაელების გეოგრაფია* (ნიურნბერგი, 1792 წ.). აღნიშნული წყაროდან მეტწილად ნასესხებია მხოლოდ ისტორიული ფაქტები და შეხედულებები, რომლებიც სავსებით ბუნებრივად ერწყმის მთლიან ტექსტს და მისი შეტყობინების გადმოცემას ემსახურება. ამრიგად, არნო შმიტმა უბრალოდ გამოიყენა ციტატები უცხო (არამხატვრული) ტექსტიდან ახალი, სრულიად თვითმყოფადი, მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად. ამასთან, მოთხრობა ე.წ. 'წყვეტილი' სტრუქტურის მქონე ტექსტის პირველი ნიმუშია. ამ სტრუქტურას მოგვიანებით ავტორი 'მოზაიკური ყოფიერების' (*musivisches Dasein*) გადმოსაცემად გამოიყენებს. იგი შედგება მონაკვეთებისაგან, რომლებსაც წინ უძღვით კურსივით გამოყოფილი, სათაურის მსგავსი წინადადებები ან ფრაზები. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს სიტყვათა ერთგვარ კონცენტრატს, რომელიც კონკრეტულ განცდასა თუ ხდომილებას მოიცავს, ხოლო მონაკვეთი, რომელიც მას მოსდევს, შედგება ამ განცლით გამოწვეული ასოციაციებისგან. მონაკვეთებს შორის მეტ-ნაკლებად ხანგრძლივი დროითი ინტერვალი მოიაზრება, ე.ი. ამგვარი ტექსტი მოკლებულია მოვლენათა ეპიკურ დინებას. ესაა მრავალი მცირე, ძალზე ხატოვანი და ექსპრესიული კადრის პარატაქსული ერთობლიობა.

*კოზმასი, ანუ ჩრდილოეთის მთის შესახებ*

(დაიწერა 1954 წ., გამოიცა 1955 წ.)

ანტიკურ მოტივებზე შექმნილ ამ თავის უკანასკნელ ნაწარმოებში (*Kosmas oder Vom Berge des Nordens*) არნო შმიტმა პირველად განახორციელა ის სქემა, რომელიც მოგვიანებით მის *ქვის გულსა და მიერუებულ სოფელს* დაედება საფუძვლად. მოცემულ მოთხრობაში ანტიკურობა აღარ ემსახურება თანადროული სინამდვილის შენიღბვას, მაგრამ იგი არც ვინკელმანისეულ იდეალისტურ სურათს იმეორებს.

მოთხრობა ეფუძნება კოზმას ინდიკოპლევსტუსის *ქრისტიანულ ტოპოგრაფიას*. კოზმასი გახლდათ ალექსანდრიელი ვაჭარი, იგი ცხოვრობდა VI საუკუნეში და ვაჭრობას ეწეოდა ეთიოპიასა და სპარსეთთან, მას უმოგზაურია აგრეთვე დასავლეთ ინდოეთსა და ცვილონზე. დაახლ. 535 წ. მან დაწერა აღნიშნული ნაშრომი. ნაშრომში იგი აკრიტიკებს შეხედულებას, რომლის თანახმადაც დედამიწა მრგვალია. მისი აზრით, სამყარო მართკუთხა კარავს ჰგავს, რომელშიც ხმელეთი ოკეანედან ამოიწვევება, ოკეანე კი სამოთხეთია გარსშემორტყმული. ხმელეთზე აღმართულია ჩრდილოეთის მთა, რომლის ირგვლივაც მზე და მთვარე ბრუნავს. სამყაროს ამგვარი მოდელი საუკუნეების მანძილზე ქრისტიანულ დოგმად მიიჩნეოდა და აბრკოლებდა გეოგრაფიის განვითარებას.

კოზმასის მიერ ამ ქრისტიანული დოგმის დაცვის მოტივი არნო შმიტმა აქცია მოთხრობად, რომელშიც ორთოდოქსი ქრისტიანების მიერ დევნილი ეგტოკიოს ასკალონელი – ისტორიული პიროვნება (მათემატიკოსი და არქიმედეს კომენტატორი) – იძულებულია თავს გაქცევით უშველოს. მისი თავგადასავალი სიუჟეტურად უკავშირდება მისი მოწაფის, ახალგაზრდა აქტორული მოთხრობლის – ლიკოფრონოსის სიყვარულის ამბავს ანატოლიოს ბეირუთელის (იუსტინიანეს ფინანსთა მინისტრი, ისტორიული პიროვნება) ქალიშვილის – აგრაუელეს მიმართ.

ენობრივი თვალსაზრისით *კოზმასი* არ არის ისეთი დახვეწილი, როგორც არნო შმიტის მომდევნო ნაწარმოებები (*გაადასახლებულნი, ფაენი, ქვის გული*). ამ მოთხრობის შემდეგ ავტორი იშვიათად მიმართავს ანტიკურ მასალას. ანტიკური მოტივები მხოლოდ ციტატებისა და მინიშნებების სახით გვხვდება. თუმცა ანტიკურ მითებს მის გვიანდელ რომანებშიც (*ფსკერას სიზმარი, ათეისტების სკოლა და საღამო ოქროს შარავანდედით*) არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა.

*ჯადოსნური ფუთა*

ჟადოსნური ფუთა (*Die Wundertüte*) პირველად არნო შმიტის სახელობის ფონდმა გამოსცა 1989 წ. ესაა კრებული, რომელიც მოიცავს ფიქტიურ წერილებს, ერთ მოთხრობას (*უცხოები*) და ერთ თარგმნილ ტექსტს (ედგარ ალან პოს *აშერების სახლი*). რადგანაც გამომცემლობა როვოლტმა უარი განაცხადა ამ კრებულის გამოცემაზე, არნო შმიტი ამ მასალას სხვადასხვა წიგნისთვის იყენებდა. ამიტომაც, ყველა ეს ტექსტი შესულია სხვა გამოცემებშიც.

#### *მასენბახი (1949 წ.)*

1950 წლისთვის არნო შმიტი მუშაობდა ორ ბიოგრაფიაზე. ეს გახლდათ მონუმენტური ნაშრომი მისი ახალგაზრდობის დროინდელ საყვარელი მწერლის – ფუკეს შესახებ, რისთვისაც იგი წლების განმავლობაში აგროვებდა მასალას, და ნაწარმოები პრუსიის გენერალური შტაბის უფროსის – ქრისტიან ფონ მასენბახის შესახებ, რომლის პირველი სათაურიც გახლდათ: *მასენბახი იბრძვის ევროპისთვის (Massenbach kämpft um Europa)*.

თავის ამ ერთადერთ დრამას ავტორი ისტორიულ მიმოხილვას უწოდებს. სამუშაო სახელწოდება “საკითხავი პიესა” (*‘Lese Spiel’*) გვაფიქრებინებს, რომ ტექსტი არ იყო დადგმისთვის განკუთვნილი. რამდენიმე თეატრალური სცენის გამოკლებით ნაწარმოებში არ არის მოქმედება, სამაგიეროდ – ხშირად გვხვდება დისკუსიები პოლიტიკურ თემებზე, რომლებიც მკითხველისგან ძალზე ფართო ისტორიულ წინარეცოდნას მოითხოვს. ერთობ ვრცელი სასცენო მითითებები ნაწარმოებს ზოგჯერ ნარატიულ ხასიათს ანიჭებს. ამგვარ პასაჟებში ხშირად ისეთი მასალა გვხვდება, რომელიც დრამატული ქანრის ტექსტებში ჩვეულებრივ დიალოგების დახმარებით საცნაურდება ხოლმე.

პრელუდიაში, რომლის მოქმედებაც 1948 წ. ვითარდება, მოთხრობელი სახელად – არნო და მისი მეგობარი – ჰაინცი მიდიან ომის შედეგად განადგურებულ ქუჩებში და მსჯელობენ ევროპის გაერთიანების პერსპექტივაზე. მაშინ, ე.წ. ნულოვანი საათის პირობებში აღდგენისა და გამოსწორების სურვილი ადამიანთა ცნობიერებაში ბადებდა ერთიანი ევროპის სანუკვარ სურათს. თუმცა მოქმედი პირი – არნო მიიჩნევს, რომ ამ იდეის განხორციელება 150 წლით დაგვიანებულია. სცენა იცვლება, იგი ერთდროულად რეალისტურსა და სიმბოლურ-ამაღლებულ ელფერს იძენს და წარმოგვიდგენს სურათებს ნაპოლეონის წინააღმდეგ მიმართული განმათავისუფლებელი ომის ეპოქიდან.

ისტორიული მასენბახი დაიბადა 1758 წლის 16 აპრილს შმალკალდენში, სწავლობდა იმავე სკოლაში, რომელშიც ფრიდრიჰ შილერი, მოგვიანებით იქვე ასწავლიდა მათემატიკას, შემდეგ შილერის მსგავსად ისიც გამოეპარება ვიურტემბერგის ჰერცოგს და თავშესაფარს ფრიდრიჰ დიდთან პოულბს. მასენბახი იქცა პრუსიისა და ევროპის იდეის მარცხის თვითმხილველად. ბოლოს იგი რწმუნდება, რომ მომავალი რუსეთისაა; ევროპის ცალკეული ერები დაემსობიან, მათ ადგილს ტლანქი ცივილიზაცია დაიკავებს. ამრიგად, შპენგლერის ცნობილი თეორია ევროპის აღსასრულის შესახებ ჯერ კიდევ მასენბახს უწინასწარმეტყველებია.

აშკარაა, რომ მოცემული დრამა ერთგვარი თანმდევი, მეორადი ნაწარმოებია, რომელიც არნო შმიტის მიერ ფუკეს დიდ ბიოგრაფიაზე მუშაობის პროცესში წარმოიქმნა. დრამაში თვით ფუკეც გვევლინება. ბიოგრაფიაზე მუშაობისას ავტორი საფუძვლიანად გაეცნო XVIII-XIX საუკუნეების პრუსიის ისტორიას და იგი კვლავაც თანადროული პრობლემების გადმოსაცემად გამოიყენა. ისტორიული დეტალების სიუხვის მიუხედავად სრულიად აქტუალურია ევროპის თანადროული მდგომარეობით გამოწვეული მწუხარება და შიში მეტოქის – რუსეთისა და მზარდი აზიის წინაშე. მწერლის ამგვარი განწყობა არც არის საკვირველი, თუ გაავითვალისწინებთ, რომ სწორედ იმ წლებში დაიწყო ცივი ომი კომუნისტურ აღმოსავლეთსა და კაპიტალისტურ დასავლეთს შორის.

ნაწარმოებში გვხვდება კიდევ ერთი პერსონაჟი – ასტრონომი ოლბერსი. იგი უკავშირდება არნო შმიტის შეუძღვარ პროექტს: მწერალი დიდი ხნის განმავლობაში გეგმავდა რომანს *ლილიენტალი (Lilienthal)*, რომლისთვის მასალასაც კი აგროვებდა, თუმცა ჩანაფიქრი განუხორციელებელი დარჩა.

*მასენბახი* მხოლოდ 1961 წ. გამოქვეყნდა კრებულში – *ბელფეგორი*. მისი დადგმა თეატრალურ სცენაზე გასაგები მიზეზებით არასდროს განხორციელებულა. თუმცა 1986 წლის 14 და 17 ივნისს პიესა ეთერში გავიდა აუდიო-დრამის სახით. აუდიო-ვერსიაში ამოიღეს პრელუდია და გადააკეთეს რამდენიმე სცენა. სამწუხაროდ, გამომცემლობა *როვოლტი* არც *მასენბახის* გამოქვეყნებაზე დათანხმდა.

*ბრანდის მდელი (1950 წ.)*

*ბრანდის მდელი*ში (*Brand's Haide*) რეალისტურადაა აღწერილი ყოველდღიურობა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. ნაწარმოებს დღიურის ფორმა

აქვს, რომელსაც 1946 წლის 21 მარტიდან ბრიტანულ ტუალეტის ქაღალდზე წერს აქტორული მთხრობელი სახელად – შმიტი (*ლევიათანი* არნო შმიტს მართლაც დეკემბისთვის განკუთვნილი ქაღალდის გადანაჭერზე დაუწერია). მას დახეული სამხედრო ტანსაცმელი აცვია, როდესაც ერთი პატარა ყუთით ხელში ტყვეობიდან ბრუნდება და ვიღაც მასწავლებლის დახმარებით ბლაკენჰოფში, ერთ ოთახში დაიდებს ბინას, რომელიც ადრე სათავსოდ გამოიყენებოდა. საბედნიეროდ, იქვე ახლოს ცხოვრობს ორი ოცდაათიოდე წლის სილუხიელი ქალი – გრეტე და ლორა, რომლებიც მას სანოვაგით ამარაგებენ. გაჭირვება მათ აახლოებს ერთმანეთთან, შმიტს სათუთი გრძნობები აღეძვრება მიუკარებელი ლორას მიმართ, მაგრამ ქალი ვერ აიტანს დუხჭირ ცხოვრებას და ბოლოს მდიდარ მექსიკელს გაჰყვება ცოლად. ნაწარმოებში უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა დის მიერ ამერიკიდან გამოგზავნილი ამანათის ჩამოსვლა. ყოველდღიური დაკვირვებებით შემდგარ მოზაიკაში შმიტი რთავს უცხო მასალასაც. ესაა სიზმრები (კუნძული ფელზენბურგის შესახებ), XVII-XVIII საუკუნეების დოკუმენტები, შვიდგვერდიანი მონაკვეთი ფუკეს ნაწარმოებიდან *ალეთე ლინდენშტაინელი* და მითოსური გადმოცემები. ამგვარი პასაჟები “სრულიად შეგნებულად არის ჩართული, რათა ომის შემდგომი ნაცრისფერი სინამდვილის აღწერის მიღმა გამოჩნდეს დამატებითი სემანტიკური შრეები, როგორც ლიტერატურული, ისე მითოსური; ეს პრინციპი გვიანდელ შემოქმედებაში საგრძნობლად განვითარდება. ადრეულ ნაწარმოებებს შორის კი იგი ყველაზე მკაფიოდ სწორედ აქ იჩენს თავს” (არენტი 1995:121).

მთხრობელი ბლაკენჰოფში თავს მწერლად წარადგენს და იქ დასახლების შემდეგაც მეტწილად ფუკეს შესახებ მასალის მოძიებით არის დაკავებული. შეიძლება ითქვას, რომ მთელ მთხრობას ლაიტმოტივად გასდევს ფუკეს თემა. თვით სათაურიც ამ რომანტიკოსი მწერლის ბიოგრაფიაზე მიანიშნებს: ნამდვილ ლუნებურგის დაბლობზე ვერსად იპოვით ბრანდის მდელს, მისი პოვნა მხოლოდ ფუკესთან შეიძლება. მართალია, მთხრობელი ძალზე წააგავს ავტორს (იგი თავის ნაწარმოებებს შორის ახსენებს *ლევიათანს*, *კოზმასს*, *ალექსანდრესა* და *მასენბახს*, არც საყვარელ მწერლებზე – ფენიმორ კუპერისა და ედგარ ალან პოს შესახებ საუბარს ერიდება), იგი მაინც მხატვრული სახეა, რომელიც ნაწილობრივ თვით ფუკესთან არის გაიგივებული. იგივეობრივი მიმართება ხორციელდება მინიშნებებისა და ციტატების მთელი ბადის მეშვეობით, რომლებიც რომანტიკოსი მწერლის შემოქმედებასა და ცხოვრებას უკავშირდება.

პროტაგონისტი ამჟღავნებს მსგავსებას არა მხოლოდ ფუკეს მიმართ, არამედ ამ უკანასკნელის ნაწარმოებების პერსონაჟების – ალეთესა და ჰულდბრანდის მიმართაც (ფუკეს *უნდინადან*). ანალოგიური მსგავსება შეინიშნება ლორასა და ფუკეს მეორე ცოლს შორის, აგრეთვე, ლორას, იოლანდასა (ფუკეს *ალეთედან*) და ბერთალდას (*უნდინადან*) შორისაც. ხოლო გრეტა წააგავს ფუკეს პირველ ცოლს, ემილიასა (*ალეთედან*) და უნდინას. იდუმალებით მოცული ბერიკაცის მხატვრული სახეც ფუკესგან არის ნასესხები (შდრ. ფუკეს მასწავლებლის წინაპარს – აუენს, აგრეთვე გრაფ თურნსა (*ალეთედან*) და ქიულეზორნს (*უნდინადან*)).

არნო შმიტის პირველი ლიტერატურული ცდებისგან განსხვავებით მოცემულ ნაწარმოებში ჰოფმანისეული და ფუკესეული რომანტიკული მხატვრული სამყარო და თვით დიდი ხელოვანებიც წარმოგვიდგება სინამდვილის სრულუფლებიან შემადგენელ ნაწილად, რომელიც თანაარსებობს პერსონაჟის ნაცრისფერ ყოველდღიურობასთან.

პროტაგონისტის ურთიერთობაში მკაცრსა და მომთხონ ლორასთან, რომელიც ყოველდღიურობას განასახიერებს და გამუდმებით აკრიტიკებს შმიტის განზრახვას, გახდეს მწერალი, გამოიხატება დაპირისპირება ხელოვნებასა და ყოველდღიურობას შორის. ავტორისეული დამოკიდებულება საკითხისადმი ადვილი ამოსაცნობია ნაწარმოების დასასრულის გათვალისწინებით: ლორასგან მიტოვებული შმიტი შინაგან სიცარიელესა და იმედგაცრუებასთან ერთად დიდ თავისუფლებას გრძნობს. თავისუფლება კი შემოქმედებითი თვითგამოხატვის საწინდარია.

#### *შავი სარკეები (1951 წ.)*

*შავ სარკეებში (Schwarze Spiegel)* დახატულია სრულიად განადგურებული დედამიწის ანტიუტოპიური სურათი. მოქმედება ვითარდება 1960 წ. ლუნებურგის მდელოზე. 1955 წ. მომხდარი ატომური ომის შემდეგ დედამიწაზე სიცოცხლე თითქმის აღარ არსებობს. უსახელო, კვლავაც ავტორის მსგავსი პროტაგონისტი დახეტიალობს განადგურებული გერმანიის ტერიტორიაზე, დაბლობზე ქოხს აიშენებს და იმარაგებს საკვებს ქილებსა და მინის დახურულ ჭურჭელში, რათა დაიცვას ის დასხივებისგან. მოკლე დროით მასთან ერთად ცხოვრობს ერთი უსახლკარო, სულიერ სიმშვიდეს მოკლებული ქალიც, რომელიც მას მალევე მიატოვებს. ისინი ცხოვრობდნენ როგორც აპოკალიფსური ადამი და ევა – უკანასკნელი წყვილი, ბიბლიური მითოსის განპიროვნებული პაროდია. ამასთან,



სამეცნიერო ფანტასტიკაში ესოდენ გავრცელებული მოტივი პოსტ-ატომარული ადამიანისა, რომელიც, ჩვეულებრივ, გამაფრთხილებელი ანტიუტოპიის ხასიათს ატარებს, არნო შმიტის ამ ნაწარმოებში განსხვავებულ სემანტიკურ დატვირთვას იძენს: პროტაგონისტი თითქოს ტკეპა თავისი მარტოობით. მას ერთადერთი რამ სჭირდება – საყვარელი მწერლების წიგნები, რომელთა მოსაპოვებლადც ხშირად სტუმრობს დაცარიელებულ ბიბლიოთეკებსა და ანტიკვარიატის მაღაზიებს. მის სასიხარულოდ აღმოჩნდება, რომ ჰამბურგის საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკა დაბომბვას გადაურჩა. აგრეთვე, გადარჩენილა ტყეები, მდინარეები და ფრინველები, რაც ყოველგვარ ლოგიკას მოკლებული ჩანს, თუ გავიხსენებთ განადგურებული და დასხივებული ევროპის სურათს, რომელიც ნაწარმოების დასაწყისში წარმოგვიდგება. ამგვარი „შეცდომა“ გვაფიქრებინებს, რომ მწერლისთვის მნიშვნელოვანი იყო არა იმდენად პოსტ-ატომარული ანტიუტოპიური სამყაროს შემზარავი სურათის დახატვა, რამდენადაც ადამიანებისგან დაცლილ დედამიწაზე ინტელექტუალის თავისუფალი და შეუზღუდავი არსებობის ჩვენება.

ამრიგად, ნაწარმოები არა ანტიუტოპიური, არამედ უტოპიური ხასიათისაა, რომელიც ააშკარავებს ავტორის სწრაფვას თვითიზოლაციისკენ. მკვლევრები *შავ სარკეებს* ჯეიმს ჯოისის ნაწარმოებებს ადარებდნენ, თუმცა თავად ავტორი ირწმუნებოდა, რომ იმ დროისთვის მოდერნისტი მწერლის არც ერთი ნაწარმოები არ ჰქონია წაკითხული. სავარაუდოდ, მკვლევრები შეცდომაში შეიყვანა ახალმა პროზაულმა ფორმამ, რომლითაც მოცემული ნაწარმოები იყო შესრულებული და რომლის თეორიულ დასაბუთებასაც არნო შმიტი 1941 წ. შეუდგა.

*ბრანდის მდელი* და *შავი სარკეები* 1951 წ. ერთ წიგნად გამოიცა. ამ ორ მოთხრობას ბავრი რამ აქვს საერთო. მათში ნაჩვენებია სამყარო რწმენის, იმედის, სიყვარულისა და ღმერთის გარეშე, რომელშიც მარტო დარჩენილი პიროვნება ცდილობს თავის გადარჩენას.

#### *გადასახლებულნი (1952 წ.)*

აღნიშნული მოთხრობით (*Die Umsiedler*) არნო შმიტი ემშვიდობება კორდინგენში გატარებულ წლებს. აქტორული მოთხრობელი აქაც უსახელოა, თუმცა არაერთი ფაქტი მიაჩნებოდა მის მსგავსებაზე ავტორთან. მინიმალური სიუჟეტის შექმნის მიზნით შეცვლილია მხოლოდ ქორწინების დეტალები: აღისა მურავსკის მაგივრად პროტაგონისტს ჰყავს ახალგაზრდა საყვარელი, რომელიც

არნო შმიტის მიერ შექმნილი სხვა ქალთა სახეების მსგავსად მიუკარებელი, გარეგნულად უსიმპათიო, მაგრამ ძალიან საყვარელი გოგონაა. მას კატრინი ჰქვია, სილუზიელია, ცალი კიდური მოკვეთილი აქვს, მაგრამ ამის მიუხედავად, მედგრად უჭირავს თავი. ნაწარმოები იწყება იმით, რომ მოქმედი პირები თავიანთ მცირე ბარგს ყუთებში აწყობენ და სატვირთო მანქანით სადგურისკენ მიემართებიან. შემდეგ აღწერილია ერთდღიანი მგზავრობა მატარებლით. ახალგაზრდა წყვილი არაფერს მოელის თავიანთი მომავალი სახლისგან. მოთხრობაში გაუ-ბოკენჰაიმად მოხსენიებული ადგილი მართლაც არაფრით ჯობია მათ ძველ საცხოვრებელს. მაცხოვრებელთა კათოლიკური თვითშეგნება აგრეთვე კარგს არაფერს უქადის ათეისტურად მოაზროვნე პროტაგონისტს. ეკლესიიდან მოისმის გალობა, რაც წარმოქმნის კონტრასტს ლტოლვილთა ღარიბულ თავშესაფართან. მთავარ გმირს დროებით სასტუმროში მოათავსებენ, სადაც ქალებსა და კაცებს ცალ-ცალკე აქვთ ადგილი მიჩენილი, შემდეგ კი სხვენზე უკრავენ თავს. წყვილი ცდილობს მოეწყოს ამ ახალ „ბინაში“. ხის ყუთი კვლავაც წიგნების კარადის დანიშნულებას ასრულებს. რაც მთავარია, ლიტერატურული კერპები იქვე არიან, რის გამოც ცხოვრება ასატანი ხდება.

განხილული ნაწარმოები პირველად 1953 წ. გამოქვეყნდა *ალექსანდრესთან* ერთად აღფრედ ანდერშის რედაქტორობით გამოცემულ სერიაში – „სტუდიო ფრანკფურტი“, მოგვიანებით კი შევიდა კრებულში *ვარდები და ხახვი*. *გადასახლებულნი* პირველი ნიმუშია პროზაული ფორმისა – „ფოტო-ალბომი“, რომელსაც დაწვრილებით განვიხილავთ არნო შმიტის პოეტოლოგიისადმი მიძღვნილ თავში. მოთხრობის პირველ ნაწილში ქვემო საქსონიიდან გაუ-ბიკელჰაიმისკენ მგზავრობა გადმოცემულია შთამბეჭდავი, ემოციურად დატვირთული და ექსპრესიული სურათების მეშვეობით. მათი მონაცვლეობა მკითხველს მიუსაფრობისა და დაუსრულებლობის პირქუშ განცდას აღუძრავს. სწორედ განწყობის შექმნა და ამისთვის შესაბამისი ენობრივი ხერხების მოძიება იყო ავტორის პირველადი ამოცანა, მოქმედებას კი იგი ნაკლებად ანიჭებდა მნიშვნელობას. ამიტომაცაა, რომ არნო შმიტის ნაწარმოებები სიუჟეტური თვალსაზრისით შაბლონური და ბანალურია. ნაწარმოების მეორე ნაწილში კი ნაჩვენებია წყვილის მცდელობა შეეგუნონ უცხო და მტრულად განწყობილ კათოლიკურ გარემოცვას. უკანასკნელი თავები გაჯერებულია სოციალური კრიტიკითა და ანტიქრისტიანული პათოსით.

მოთხრობა გამოხატავს პროტესტს ცნებისადმი – „ქრისტიანულ-დასავლური კულტურა“. პროტესტის საფუძველია შეხედულება, რომლის თანახმადაც ანტიკურობასა და რენესანსზე აღმოცენებული დასავლური კულტურა სინამდვილეში სწორედ დამაბრკოლებელი ქრისტიანული ძალების წინააღმდეგ ბრძოლაში ჩამოყალიბდა. ესეში სათაურით – *ათეისტი?: რა თქმა უნდა! (Atheist?: Allerdings!)* არნო შმიტი ქრისტიანობისადმი თავის უარყოფით დამოკიდებულებას სამი მიზეზით ხსნის: ბიბლიის არასანდოობა, იესო ნაზარეტელის არასრულყოფილი პიროვნება და ქრისტიანობის შედეგები უკანასკნელი ორო ათასწლეულის განმავლობაში. მწერალი ითხოვდა ათეისტებისთვის სრული სამოქალაქო უფლებების მინიჭებას, ოფიციალური ათეისტური სკოლების გახსნას, ათეისტური პრესისა და რადიოს შექმნას, ცნება „სახელმწიფო რელიგიის“ გაუქმებას. იგი აკრიტიკებს ზოგადად რელიგიას როგორც ცნობიერების ისტორიული განვითარების საფეხურს, რომელიც დღემდე აგძელებს არსებობას. იგი მოითხოვს, საეკლესიო ძალაუფლება გადაეცეს მეცნიერებასა და ხელოვნებას. თუმცა ისმის კითხვა: არნო შმიტის პოლემიკა ქრისტიანობისა და ეკლესიის წინააღმდეგ არის კი სინამდვილეში ათეიზმი? განა წამოიწყო იგი ამ პოლემიკას, ათეიზმში ბოლომდე დარწმუნებული რომ ყოფილიყო? ხომ არ არის ეს უბრალოდ მცდელობა წყვილადში გზის გაკვლევისა? ანდა ხომ არ არის ეს ბუნებრივი რეაქცია ადენაუერის ხანის გერმანიის მკაფიოდ გამოხატულ კლერიკალურ ორიენტაციაზე? არნო შმიტი ალბათ უფრო ანტი-თეისტია, ვიდრე ათეისტი, რადგან მის მიერ უარყოფილი ღმერთი, როგორც უარყოფითი მხატვრული სახე, ყოველთვის არსებობს მწერლის ნაწარმოებებში. იქ ამ ღმერთის ქმნილებანი შემოქმედის წინააღმდეგ იმაღლებენ ხმას და მას ყოვლისმომცველ ბოროტ ძალად – ლევიათანად მიიხნევენ. (გუნთერმანი 1989:303)

*ფაუნის ცხოვრებიდან (1953 წ.)*

მოთხრობა *ფაუნის ცხოვრებიდან (Aus dem Leben eines Fauns)* ეძღვნება ალფრედ ანდერშს. ნაწარმოები შეიცავს მწვავე კრიტიკას მესამე რაიხის მიმართ. პროტაგონისტი, ორმოცდაათი წლის მოხელე – დიურინგი ცხოვრობს ჰიუნცინგენის კოლონიაში (კორდინგენის მახლობლად) და მესამე რაიხის ხანაში მუშაობს ფალინგბოსტელის სამხარეო საბჭოში. როდესაც დიურინგს მშობლიური ოლქის ისტორიის ამსახველი არქივის შექმნას დაავალდებენ, მას მიეცემა საშუალება დაჰყვეს თავის მიდრეკილებებს და შეუდგეს ძველი

მოწმობების, რუკებისა და აქტების შესწავლას. ეს საქმიანობა ერთგვარი ხსნაა როგორც წარუმატებელი ქორწინებიდან, ისე ნაციონალ-სოციალისტური მთავრობის ცენზურისგანაც, რომელიც მთელი გულით სძულს. ანტიკვარული დოკუმენტების შესწავლისას იგი აღმოაჩენს, რომ ნაპოლეონთან ომის დროს ერთ ფრანგ ჯარისკაცს თავი აურიდებია სამხედრო სამსახურისთვის და დაბლობზე დაუდია ბინა. დიურინგი იმ მხარის დათვალიერებისას ფრანგი ჯარისკაცის ძველ ქოსს წააწყდება და იქ მეცხრეკლასელ კეთესთან ერთად დასახლდება, რომელიც მატარებლით მგზავრობისას გაიცნო. მოთხრობაში გამოტოვებულია ომის წლები (მეორე ნაწილი თავდება 1939 წლის სამხედრო მობილიზაციით, მესამე ნაწილი კი იწყება 1944 წელს, ომის დამთავრებამდე ცოტა ხნით ადრე). დიურინგი გადარჩება ომში გაწვევას, სამაგიეროდ ომში დაიდუპება მისი ვაჟი. როდესაც ხმა გავრცელდება ქოსში ახალი 'ფაენის' დასახლების შესახებ, დიურინგი და კეთე მიატოვებენ თავიანთ ბინას და ცეცხლს წაუკიდებენ მას.

მოთხრობაში გამოტოვებულია დიურინგის ცხოვრების ის მონაკვეთი, როდესაც იგი ფაენის მსგავსად ცხოვრობდა. თუმცა ფაენური იყო მისი ცხოვრება მაშინაც, როცა იგი არქივების სარდაფებში ატარებდა დროის დიდ ნაწილს. მისი ცხოვრება ქოსში მხოლოდ სიმბოლოა იმ ფაენური გაუცხოებისა, პროტესტისა, მარტოობისა, რომელშიც იგი ყოველთვის იმყოფებოდა.

ენობრივ-სტილისტური თვალსაზრისით მოცემული ნაწარმოები შესრულებულია „მოზაიკური ყოფიერების“ ტექნიკით, რომელიც ვალტერ კემპოვსკის წიგნების წყალობით საკმაოდ ცნობილი იყო. მოთხრობა საინტერესოა იმითაც, რომ მასში ავტორი თავს რეალიზმის მიმდევრად აცხადებს. რეალისტურად აღწერს არნო შმიტი არა მხოლოდ რომანტიკულ ლანდშაფტებს, არამედ „აქამდე ასე გაყალბებულ=უგულეებელყოფილ ფეკალურ და უროგენიტალურ სფეროს“<sup>1</sup>, ადამიანი ხომ, მისი აზრით, „ნეხვისა და მთვარის შუქის ნარევი“ („Gemisch aus Scheiße und Mondschein“). გამოცდილი მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, რომ ამგვარი რეალიზმი სტილისტურად ახლოს დგას ექსპრესიონიზმთან.

ნაწარმოების შექმნიდან ათი წლის შემდეგ (1963 წ.) იგი გამომცემლობა როვოლტმა გამოაქვეყნა *ბრანდის მდელისა და შავ სარკვებთან* ერთად როგორც ერთიანი ტრილოგია. ამ ტრილოგიას არნო შმიტმა *ნობოდელის შვილები*

<sup>1</sup> ტოლობის ნიშნის თავისებური გამოყენება არნო შმიტის სტილის შემადგენელი ნაწილია.

(*Nobodaddy's Kinder*) უწოდა, რაც ითარგმნება როგორც *უბამო შვილები* („Keines Vaters Kinder“). თვით გამოთქმა „ნობოდედი“ უილიამ ბლეიქს ეკუთვნის და ჯეიმს ჯოისის *ულისეშიც* გვხვდება. *ვაენზე* მუშაობის დასრულების შემდეგ არნო შმიტს შეუმჩნევია, რომ სამივე ნაწარმოები ერთ ტრილოგიას განეკუთვნება, რადგან თითოეული მათგანი დროის რომელიმე მონაკვეთს – წარსულს, ომის შემდგომ აწმყოს ან უტოპიურ მომავალს მოიცავს.

*ტბიანი ლანდშაფტი პოკაჰონტასთან ერთად* (1953 წ.)

ეს მოთხრობა (*Seelandschaft mit Pocahontas*) იძლევა XX ს-ის 50-იანი წლების გერმანიის პოლიტიკური და საზოგადოებრივი სინამდვილის სურათს, თუმცა უანრობრივი თვალსაზრისით ტექსტი სხვა არაფერია, თუ არა იდილია.

აქტორული მოთხრობელი საარიდან დიუმერის ტბაზე მიემგზავრება შვებულების გასატარებლად (იგივე მარშრუტით უმოგზაურია 1953 წლის 22-დან 26 ივნისამდე თვით ავტორსაც). გზად პროტაგონისტს ხვდება მეგობარი – ერიჰი, რომელიც პროფესიით მღებავია. ტბაზე ისინი შესანიშნავად ატარებენ დროს ორ გოგონასთან – მსუქან ანემარიასთან, რომელიც მღებავს ხვდება წილად და გამხდარ, სათვალეებიან სელმასთან, რომელთანაც მთავარი გმირი ატარებს დროს. რადიოთი გადმოცემული ახალი ამბებისა და მოქმედი პირების ბასრი კომენტარების საფუძველზე წარმოიქმნება გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის იმდროინდელი ვითარების სურათი, რომელიც ავტორის პოლიტიკური შეხედულებების გამოხატვას ისახავს მიზნად. მაღალ სელმას მისი იროკეზული პროფილის გამო მოფერებით პოკაჰონტასს შეარქმევენ. ტექსტში ვიგებთ, რომ პოკაჰონტასი ინდიელი პრინცესა ყოფილა, რომელიც ინგლისში ცხოვრობდა. მას – ინდიელი ბელადის ქალიშვილს – 1607 წ. თორმეტი წლის ასაკში სიკვდილისგან გადაურჩენია ინგლისელი მოგზაური – ჯონ სმითი. 1614 წ. კი მასზე ჯონ როლფი დაქორწინებულა და ცოლი ინგლისში წაუყვანია, სადაც ქალს ინგლისური ქცევა და ტრადიციები უსწავლია. ოცდაერთი წლის ასაკში პოკაჰონტასი ჩუტყვავილით დაავადებულა და გარდაცვლილა. მოცემული ტრანსსემიოტიკური ინტექსტი შემთხვევითი არ უნდა იყოს და ტექსტის ინტერპრეტაციისას გასათვალისწინებელ მონაცემთა რიცხვს განეკუთვნება.

*ქვის გული, ისტორიული რომანი 1954 წლიდან* (1955 წ.)

„ქვის გული“ („Das steinerne Herz. Ein historischer Roman aus dem Jahre 1954“) იმ დროისთვის არნო შმიტის ყველაზე დიდტანიანი ნაწარმოებია.

რომანის მთავარი მოქმედი პირი, ვალტერ ეგერსი ჰანოვერის მხარის ისტორიის სპეციალისტი, ნუმიზმატი და ყოველგვარ რუკებსა და სტატისტიკებზე ფანატიკურად შეყვარებული ადამიანია. იგი ძველ წიგნებს აგროვებს, რისთვისაც ოთახს იქირავებს პატარა ქალაქ ალდენში, ერთი მძღოლის – თუმანის სახლში. ძველმანების მოყვარულმა ეგერსმა იცის, რომ მძღოლის მეუღლე – ფრიდა ვინმე იანსენის – ჰანოვერის სახელმწიფო დოკუმენტების გამომცემლის შვილიშვილია. თავისი კოლექციის შესავსებად ეგერსს სწორედ ამ დოკუმენტების რამდენიმე ტომი აკლია. ცოლ-ქმარს იგი თავს მიწის ნაკვეთების მაკლერად წარუდგენს. მსუქან ფრიდასთან იგი ფლირტს გააბამს, მით უფრო, რომ ცოლ-ქმრის ურთიერთობა აღარ არის მყარი: თუმანს აღმოსავლეთ ბერლინში ჰყავს საყვარელი – ვინმე ლინა. გამოცდილი კოლექციონერის, იანსენის სახლში მართლაც აღმოაჩენს სასურველ წიგნებს და რამდენიმე ასლსაც, რომლებსაც მომგებიანად გაყიდის და თუმანებს დამატებით შემოსავალსაც მოუტანს. ერთხელ თუმანს ბერლინში გაჰყვება, სადაც ცოტა ხნით ლინას ნაკვეთში ცხოვრობს. აღმოსავლეთ ბერლინის სახელმწიფო ბიბლიოთეკაში გააყაღბებს ერთი სტატისტიკური ნაშრომის ყდასა და სათაურს, რათა იგი ფარულად გაცვალოს სანუკვარ ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობაზე. ალდენში დაბრუნების შემდეგ ეგერსს ფრიდასთან სასიყვარულო ურთიერთობის გაწყვეტა სურს, თუმცა მოულოდნელად ოქროს მონეტებს აღმოაჩენს ერთ-ერთი ოთახის ორმაგ ჭერში, რის გამოც იძულებულია კიდევ შეყოვნდეს იმ სახლში. თავისი ნუმიზმატიური ცოდნის დახმარებით მას შეუძლია განძის ნაწილი ძალიან სარფიანად გაყიდოს, ნაწილის ფასი კი ყოველწლიურად მოიმატებს, რაც უზრუნველ ცხოვრებას უქადის. ეს განძი ეგერსს მისცემს საშუალებას, აისრულოს ოცნება და შეუდგეს ჰანოვერის სამეფოს კარტოთეკის შედგენას. თუმანი ეგერსის დახმარებით ლინას საბუთებს გააყაღბებს და მას გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში წამოიყვანს, რის შემდეგაც ოთხივენი შეხმატკბილებულ ცხოვრებას იწყებენ.

*ქვის გული* ავტორის ერთ-ერთი ყველაზე სიუჟეტური ნაწარმოებია. ნაწარმოებს დეტექტიურ-სათავგადასავლო სტრუქტურა აქვს; იგი მოგვითხრობს ტყუილის, ქურდობის, გაყაღბებებსა და განძის პოვნის შესახებ. ამასთან, რომანში აღწერილია ოპორტუნისტი, ავანტურისტი და ქვემძრომი „პატარა ადამიანების“ ცხოვრება მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. პროტაგონისტიც გულცივი და ანგარებიანი პიროვნებაა, რომლის ურთიერთობა ადამიანებთან

ზედაპირულ ამხანაგობასა და სექსუალურ თავგადასავლებს არ სცილდება. იგი წვრილი ბიურგერობის წარმომადგენელია, გონებაშეზღუდული ადამიანების წრეში თავს საკმაოდ კარგად გრძნობს, რადგან ეს მისი წრეა, თუმცა დარწმუნებულია თავის ინტელექტუალურ უპირატესობაში, რასაც ხშირად არც მაღავეს. ნაწარმოების სათავგადასავლო სიუჟეტის შექმნაზე გარკვეული გავლენა უნდა მოეხდინა ჟიულ ვერნისა და ფენიმორ კუპერის ნაწარმოებებს.

აღნიშნული სიუჟეტური თავისებურებების მიუხედავად რომანის მთავარი თემა 50-იანი წლების დასავლეთგერმანული სინამდვილეა. ცნობილია, რომ 1954 წ. არნო შმიტი მეუღლესთან ერთად ალდენში გამგზავრებულა, შემდეგ კი აღმოსავლეთ ბერლინშიც ჩასულა ალისას დედისა და დის მოსანახულებლად. ბერლინში ყოფნისას მწერალს სახელმწიფო ბიბლიოთეკაც დაუთვალიერებია. იგი ზუსტად იწერდა ყველაფერს, რასაც ირგვლივ ხედავდა. ამრიგად, იმისთვის, ვისაც აღენაურის ეპოქის დასაწყისის, იმ წლებში არსებული განწყობის, გფრსა და გდრ-ს შორის ურთიერთობის შესახებ სურს რაიმეს შეტყობა, არნო შმიტის *ქვის გული* უნდა წაიკითხოს. თუმცა მკითხველმა უნდა გაითვალისწინოს ისიც, რომ ყველაფერი, ნებისმიერი რეალია არნო შმიტის მხატვრულ სამყაროში ფასდება ერთადერთი კრიტერიუმით: საზოგადოების დამოკიდებულება ხელოვანის მიმართ. აგრეთვე საგულისხმოა ისიც, რომ ვალტერ ეგერსი საგრძნობლად განსხვავდება მწერლის სხვა ნაწარმოებების პერსონაჟებისგან: იგი აღარ ცდილობს საძულველი სინამდვილიდან გაქცევას, არამედ ახერხებს მეუღროდ მოეწყოს ბიურგერულ იდილიაში.

რომანში გამოიყოფა დამატებით ერთი შინაარსობრივი შრე: ცალკეული რემინისცენციები მიანიშნებენ XVII ს.-ში ჰანოვერელი პრინცესა ფონ ალდენის სასიყვარულო ურთიერთობაზე გრაფ კიონიგსმარკთან. ეს ისტორიული ამბავი ქმნის სიუჟეტურ ქარგას, რომელსაც რომანის მოქმედება ეფუძნება. უფრო მეტიც, მოქმედება ხშირად ზუსტად იმეორებს ისტორიულ ამბებს და მოქმედების დროც კი (1954 წ.) ავტორს შეგნებულად შეუჩრჩევია, რათა თარიღების ზუსტი თანხვედრა უზრუნველყო.

ენობრივ-სტილისტური თვალსაზრისით ტექსტი საკმაოდ მშრალი და საქმიანია. ხშირად გვხვდება ყოველდღიური მეტყველება და დიალექტიზმები, რომლებიც სპეციალური ფონეტიკური შრიფტით არის მარკირებული. ავტორი მიმართავს მეტაფორებს, როდესაც იმ დროისთვის ერთობ თამამ და შოკის მომგვრელ ეროტიკულ სცენებს აგვიწერს, რაც ზოგჯერ კომიკურ ეფექტსაც

წარმოქმნის. მარსელ რაიპ-რანიცი ამ ფენომენს უწოდებდა ყოველდღიურობის აუტანელ პოეტიზაციას. კონტრასტი პოეტურ ენასა და ბანალურ სიუჟეტს შორის ნაწარმოების ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო თავისებურებაა.

*თინა, ანუ უკვდავების შესახებ (1955 წ.)*

მოთხრობა (*Tina oder über die Unsterblichkeit*) გამოიცა ბენზეს ჟურნალის – *აუგენბლიკის* უკანასკნელ ნომერში (№4, 1956 წ.). მასში გამოყენებულია არნო შმიტის ერთ-ერთი საყვარელი მოტივი მიწისქვეშა სამყაროებისა, რომელიც მან მრავალი სხვა მწერლისგან ისესხა (ჟიულ ვერნის *მოგზაურობა დედამიწის შუაგულისკენ*, ლუდვიგ ჰოლბერგის *ნიღს კლიმი*, ლუდვიგ ტიკის *ძველი წიგნი და მოგზაურობა სილურჯეში*, თეოდორ შტორმის *რეგენშტრუდე*, პაულ კელერის *უკანასკნელი ზღაპარი*, ფრანც ვერფელის *არდაბადებულთა ვარსკვლავი*). თუმცა კონკრეტულად ამ ნაწარმოების შექმნის იდეა ავტორს პეტრარკას ერთ-ერთი დიალოგის (*de Fama Scriptorum*) გაცნობის შემდეგ გაუჩნდა. ამასთან, ჯერ კიდევ თავის ადრეულ ტექსტში – *მწერალთა საუბრები ელიზიუმში* გვიხატავს იგი წარსულის დიდებულ მწერალთა გუნდს, რომელთა ბრძნული საუბრის მოსმენისა და ჩაწერის პატივიც თავად აქვს. *თინაში* ნეტარ მწერალთა სამყარო კაპრიჩიოს ხასიათს იძენს. ნაწარმოებში მოთხრობილია, როგორ ჩადის პროტაგონისტი (სახელად არნო შმიტი) მიწისქვეშა ელიზიუმში, რომლის შესასვლელიც – რამდენად კურიოზულიც არ უნდა იყოს – ქდარმშტატის ერთ-ერთ ქუჩაზე მდგომ სარეკლამო სვეტში იმალება. მისი მეგზურია ქრისტიან ავგუსტ ფიშერი, 1829 წ. გარდაცვლილი ავტორი და გამომცემელი, რომელიც 1821 წ. კუპერის ნაწარმოებების პირველი გერმანულენოვანი გამოცემის რედაქტორი იყო. პროტაგონისტი მის სულს მაშინ წააწყდა, როდესაც ეს უკანასკნელი მიწის ზემოთ იმყოფებოდა სურსათის შესაძენად. მიწისქვეშეთში ჩასვლის შემდეგ მოხრობელს ეხმარება თინა ჰალაინი, 1801-1877 წლებში მცხოვრები მწერალი ქალი, რომელსაც ამჯერად სარეკლამო სვეტში საგაზეთო ჯიხური აქვს გახსნილი. მასთან პროტაგონისტი მალევე დაამყარებს ეროტიკულ კავშირს.

აღმოჩნდება, რომ ელიზიუმს არაფერი აქვს საერთო სამოთხესთან, მისი მკვიდრნი კი უსასრულოდ გაწევილ დროს სხვადასხვა საქმიანობას უთმობენ, მაგალითად, ე.თ.ა.ჰოფმანი მეღვინეობას ეწევა, თეოდორ ფონტანეს აფთიაქი გაუხსნია და ა.შ. ყველა ამ მწერალს ერთი საერთო სურვილი აქვს: იქცნენ არარად და დავიწყებას მიეცნენ. ეს კი შეუძლებელი იქნება, სანამ მათი სახელი



სადმე მაინც წერია. სიცოცხლის განმავლობაში ესოდენ ნანატრი პატივი და დიდება ელიზიუმში მოხვედრის შემდეგ სატანჯველად იქცევა. გარდაცვლილებს შორის არიან ისეთები, რომლებსაც ხსნის არავითარი პერსპექტივა არ გააჩნიათ, ასეთია, მაგალითად, იოჰან ვოლფგანგ გოეთე. ზოგიერთები კი შენატრიან იმ ბედნიერ დღეს, როდესაც მათი უკანასკნელი ნაწარმოების ყდა დაიწვება და განადგურდება. ასეთ შემთხვევებს მიწისქვეშა ადმინისტრაცია საგანგებოდ აღნუსხავს და საჯაროდ აქვეყნებს. როდესაც რომელიმე მწერალი არარაობაში დაინთქმება, მიწისქვეშეთის მკვიდრნი დიდ ზეიმს მართავენ.

ასეთ პირობებში, ბუნებრივია, ყველა მწერალს სძულს თავისი ბიოგრაფები ან გამომცემლები და როდესაც უკანასკნელი ელიზიუმში ხვდებიან, მუდმივი დევნისა და მუქარის მსხვერპლად იქცევიან. ამის გამო ჩვენი დარმშტატელი ავტორი იძულებულია უარი თქვას საყვარელ ფუკესთან შეხვედრაზე.

მოთხრობის სათაური ეხმიანება ჟან პაულ რიჰტერის ნაწარმოებს *სელინა, ანუ სულის უკვდავების შესახებ (Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele)*. არნო შმიტის მიერ სიტყვა „სულის“ გამოტოვება სავსებით ლოგიკური ჩანს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იგი ათეისტი იყო. ამასთან, მოცემული ნაწარმოების თემა წინარეტექსტისგან განსხვავებით ლიტერატურული უკვდავებაა და არა – სულის უკვდავება.

ჟურნალში დაბეჭდილ ამ მოთხრობას წინ უძღოდა შემდეგი ეპიგრაფი: „დაე შლოტერებმა იცოდნენ, სად შევხვდებით ბოლოს ერთმანეთს“. შლოტერმა (რომლის ნამუშევარიც თინას ოთახში ეკიდა) არნო შმიტის 50 წლის იუბილესთან დაკავშირებით შექმნა ილუსტრაციები *თინასთვის*. დარმშტატის სტამბამ კი (*ბლეშკე*) 200 ეგზემპლარად გამოსცა შლოტერის მიერ ილუსტრირებული ტექსტი.

*გოეთე და ერთ-ერთი მისი თაყვანისმცემელი (1956 წ.)*

არნო შმიტის მორიგი კაპრიზი (*Goethe und Einer seiner Bewunderer*) გამოიცა ალფრედ ანდერშის ჟურნალში *თექსთე უნდ ცაიჰენ (Texte und Zeichen, №3, 1957 წ.)*. ნაწარმოების სათაური კვლავაც ინტერტექსტობრივია. იგი ნასესხებია ფუკესგან. *თინასგან* განსხვავებით ამ ნაწარმოებში რომელიმე პერსონაჟი კი არ ჩადის მიცვალებულთა სამყაროში, არამედ მიცვალებული ამოდის მიწის ზედაპირზე. ეს გახლავთ გოეთე, რომელიც ერთი დღით მწერალ შმიტს სტუმრობს. მასპინძელი

ვალდებულია 66 მარკის სანაცვლოდ საპატიო სტუმარს დარმშტატი დაათვალიერებინოს.

ხანდაზმულ გოეთეს იგი დიდი ქალაქის საოცრებებს აჩვენებს: მიიყვანს სავაჭრო ცენტრში, გააცნობს თანამედროვე საპირფარეშოს უპირატესობებს და ბოლოს თავის ბინაში მიიწვევს, სადაც საკუთარ ნაწარმოებებს აჩვენებს და ღვინით უმასპინძლდება. ისინი საუბრობენ ლიტერატურისა და ტექნიკის განვითარების შესახებ, მსჯელობენ ისტორიულ ცვლილებებზე გოეთეს გარდაცვალების შემდეგ და ერთსულოვნად პესიმისტურად აფასებენ ქვეყნიერების დღევანდელ მდგომარეობას. საღამოს ისინი სადგურს ესტუმრებიან, რომლის ხმაური და ირგვლივ მოთარეშე მათხოვრების სანახაობა გოეთეზე საკმაოდ უარყოფით შთაბეჭდილებას მოახდენს, რის შემდეგაც იგი კვლავ ნირვანაში გაუჩინარდება. ამ თავგადასავლის შესახებ შმიტი აკადემიას ანგარიშს აბარებს, რის შემდეგაც პრესკონფერენცია დაინიშნება. იქ გამართული პაექრობა ტექსტში სიტყვასიტყვით არის გადმოცემული და მკვეთრად გამოხატული ანტისაზოგადოებრივი და ანტიპოლიტიკური ხასიათისაა.

ნაწარმოებში მოიპოვება ადგილი, სადაც შმიტი გოეთეს ლექციას უკითხავს *ვილჰელმ მაისტერის* ტექნიკური ნაკლოვანებების შესახებ. ეს და სხვა მრავალი თავდასხმა დიდ მწერალზე მოგვიანებით, 1973 წ., არნო შმიტისთვის გოეთეს სახელობის ჯილდოს გადაცემის დროს დიდ მითქმა-მოთქმასა და მღელვარებას გამოიწვევს.

*სწავლულთა რესპუბლიკა. რომანი (1957 წ.)*

ამ ნაწარმოებისთვის (*Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten*) არნო შმიტმა შექმნა პირველი ცნობილი კარტოთეკა. ამერიიდან კარტოთეკა მისი შემოქმედებითი საქმიანობის განუყოფელ დამხმარე საშუალებად იქცა. მცირე ფორმატის ბარათებზე იგი თავს უყრიდა ხოლმე აუარებელ მასალას, სანამ არ გამოიკვეთებოდა სრულყოფილი სქემა. ეს უკანასკნელი წერის პროცესში ავტორის მთავარ საყრდენს წარმოადგენდა. ბარათების შედგენის ამგვარი მეთოდი (Zettelkasten-Methode) მას ჯერ კიდევ *პოკაჰონტასზე* მუშაობისას გამოუყენებია: თავდაპირველად ბარათებზე სრულ წინადადებებს წერდა, შემდეგ კი მხოლოდ საკვანძო სიტყვებს აფიქსირებდა. *ქვის გულის* შექმნისას კი ბარათები უშუალოდ ხელნაწერ ტექსტში ჩაუწებებია. ცნობილია ისიც, რომ ბარათების შედგენის მეთოდს არნო შმიტის გარდა მრავალი სხვა მწერალიც იყენებდა (ჟან პოლ რიპტერი, ვალტერ კემპოვსკი და სხვ.).

რომანის მოქმედება ვითარდება 2008 წ. მასში აღწერილია ამერიკელი ჟურნალისტის – ჰენრი უაინერის სტუმრობა ხელოვნურ, მოძრავ კუნძულზე, სადაც ხელოვანთა და მეცნიერთა ელიტარული საზოგადოება ცხოვრობს. ისინი იქ მთელ დროს თავიანთ საქმიანობას უთმობენ და თავს მოსალოდნელი ატომური ომისგან დაცულად გრძნობენ. ერთი ატომური ომი კი ამ დროისთვის უკვე მომხდარია. ამ ომში ვერცერთმა მეტოქემ – ვერც რუსეთმა და ვერც ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა – ვერ მოიპოვა გამარჯვება. ხელოვანთა და მეცნიერთა კუნძული მათ თავიანთი კულტურული მემკვიდრეობის გადასარჩენად შექმნეს და შუაზე გაყვეს. ომის შედეგად ჩრდილოეთ ამერიკის კონტინენტზე წარმოიქმნა ე.წ. ჰომინიდების ზონა. სწორედ ეს ზონა უნდა გადალახოს უაინერმა კუნძულზე მოსახვედრად. ატომური დასხივების შედეგად ამ ზონაში მცხოვრებმა არსებებმა მუტაცია განიცადეს, რამაც ახალი ცოცხალი არსებების განვითარებას შეუწყო ხელი. ეს არსებებია კენტავრები, ადამიანის სახიანი პეპლები და საშინელი გიგანტური ობობები. ამ არსებებს უვლიან სპეციალური საკონტროლო სადგურები, რომლებიც დროდადრო მათ რაოდენობას კვებენ. კენტავრებს ჰყავთ ბოროტი ღვთაება, რომელსაც მათ შექმნაში მიუძღვის ბრალი. მისი სახელია ფორმინდალსი, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა შემოკლებული ვარიანტი ა.შ.შ.-ის მაშინდელი საგარეო საქმეთა მინისტრის – დალესის სრული ინგლისურენოვანი წოდებისა („For(eign) Min(ister) Dulles”).

უაინერს იშვიათი გამონაკლისის სახით დართეს ნებართვა, ორმოცდაათი საათის განმავლობაში დაეთვალიერებინა გარესამყაროსგან სრულიად იზოლირებული და რიგითი მოქალაქეებისთვის შეუვალი კუნძული. თუმცა მთავრობამ წინასწარ იზრუნა იმაზე, რომ უაინერს ვერ მიეღწია დანიშნულების ადგილამდე: მას ჩანთაში სასმელი წყლის ნაცვლად შხამით სავსე ბოთლი ჩაუდეს და ურჩიეს გრილ ბუჩქნარში გაეკაფა გზა (სადაც თურმე სასიკვდილო საფრთხე ემუქრებოდა). მაგრამ უაინერმა ყველა დაბრკოლება გადალახა და საღ-სალამათმა ჩააღწია კუნძულამდე, გზად კი კენტავრ გოგონა თალჯასთან (Thalja) სასიყვარულო თავგადასავალიც კი ჰქონდა.

ამ თავგადასავლების შემდეგ, წიგნის მეორე ნაწილი ეთმობა ე.წ. წავლულთა რესპუბლიკის – IRAS-ის აღწერას (IRAS – „Internationale Republik für Artisten Scientisten”). აღმოჩნდება, რომ მეცნიერთა და ხელოვანთა ეს საერთაშორისო რესპუბლიკა არამცთუ იდეალური სახელმწიფო, არამედ ერთგვარი საღხინებელია. კუნძულის მაცხოვრებლებს შორის კვლავაც ცივი

ომია გაჩაღებული. კუნძულის აღმოსავლეთ ნაწილში ხელოვანები დიქტატურის მსხვერპლნი არიან, დასავლურ ბანაკში კი – ისინი მარტოობისგან იტანჯებიან და ზარმაცობენ. ზოგჯერ შემადრწუნებელი შემთხვევებიც ხდება: რუსები მოხუცი გენიოსების ტვინებს ახალგაზრდა სხეულებში ათავსებენ, ახალგაზრდების ტვინებს კი ძაღლებს უნერგავენ. ამერიკელები კი თავიანთ კორიფებს რამდენიმე ათწლეულით ყინავენ. ბოლოს, ამ ორ ბანაკს შორის დაპირისპირება აშკარა ხდება, ამერიკელები ძრავას ერთი მიმართულებით ამუშავებენ, რუსები კი – საპირისპირო მიმართულებით და კუნძული უმართავად იწყებს ბრუნვას. უმიზნოდ და უმართავად მბრუნავი კუნძული გვეკვლინება ცივი ომის მარადიული განმეორების მეტაფორად. უაინერის დაბრუნება სამშობლოში კი უფრო მეტად კუნძულიდან გაქცევაა და არა იძულებითი დეპორტაცია.

მართალია, ნაწარმოების სათაური ფრიდრიჰ გოტლიბ კლოპშტოკისგან არის აღებული, მისი ნამდვილი წინარეტექსტი ჟიულ ვერნის რომანებს შორის არის საგულვებელი. *სწავლულთა რესპუბლიკის* პირველი ნაწილი კარლ მეის მოტივებზეა აგებული. 'მფრინავი ნიღბები' ვილანდის *არისტოკეში* გვხვდება, კენტავრები კი – მითოლოგიური სამყაროს მკვიდრნი არიან. ანტიკური მოტივებისა და პერსონაჟების ურთიერთაღრევა სხვა მწერლებთანაც იჩენს თავს (ლუკიანოსის *მართალი ისტორიები*, ლუდვიგ ჰოლბერგის *ნილს კლიმი*). რომანი ინტერტექსტობრივად უკავშირდება იოჰან გოთფრიდ შნაბელის *კუნძულ ფელზენბურგსაც*.

საინტერესოა თვით მოხრობლის პიროვნებაც. იგი რეალური გერმანელი მწერლის – არნო შმიტის ფიქტიური ნათესავია. მისი გვარის ისტორია ზუსტად ასახავს სინამდვილეს: არნო შმიტის და – ლუსი ხომ მართლაც ამერიკაში ცხოვრობდა, სადაც 1932 წ. შვილი ეყოლა, 1955 წ. კი ბებია გახდა. ფიქციაა მხოლოდ პროტაგონისტის – ჩარლზ ჰენრი უაინერის დაბადების ამბავი.

ჟურნალისტ უაინერის მოხსენება მისი მოგზაურობის შესახებ სწავლულთა რესპუბლიკაში მოქცეულია დიეგეტურ ჩარჩოში. ექსტრადიეგეტური მოხრობელი თავს გვაცნობს, როგორც ამ მოხსენების მთარგმნელს. იმ დროისთვის, როცა იგი უაინერის ტექსტს გერმანულად თარგმნის, გერმანია ატომური ომის შედეგად დასხივებული და განადგურებულია. დედამიწაზე სულ რამდენიმე გერმანელია შემორჩენილი. უაინერის მოხსენება კი – მთელ რიგ დაუშვებელ და შემადრწუნებელ ცნობებს შეიცავს, რის გამოც მისი თარგმნა მხოლოდ მკვდარ ენაზე – გერმანულად არის ნებადართული. ამ საქმეს ვინმე

ქრ.მ.შტადიონი – ასაკოვანი და ბუზღუნა სწავლული – იკისრებს. ეს მისტიფიკაცია (მთარგმნელის სახელი ხომ სხვა არაფერია, თუ არა არნო შმიტის ანაგრამა) ტექსტს დამატებით სემანტიკურ დატვირთვას ანიჭებს. წინათქმა და სქოლიოში გატანილი შენიშვნები ირონიითა და მახვილგონივრული ხუმრობებით არის გაჯერებული (ეს კვლავაც ვილანდის გავლენას უნდა მივაწეროთ). მთარგმნელის შენიშვნები მოიცავს ფსევდომეცნიერულ განმარტებებსა და მწვავე კომენტარებს უაინერის ზნეობისა და ხასიათის შესახებ.

ცალკეული შემაშფოთებელი დეტალის მიუხედავად ნაწარმოები მთლიანობაში სახუმარო და გასართობი უტოპიაა. მასში ტექნიკურ ოპტიმიზმს სოციალური პესიმიზმი ენაცვლება, ხელოვანთა და მეცნიერთა სამოთხე კი ილუზია აღმოჩნდება, რაც თვით ავტორის მზარდ იმედგაცრუებას ცხადყოფს.

\* \* \*

1955 წლიდან არნო შმიტმა დაიწყო ესეების, საგაზეთო სტატიებისა და რადიო-გადაცემების წერა. ამ პუბლიცისტური ნაწარმოებების მთავარი თემა კვლავაც ლიტერატურაა. რადიოსთვის დაწერილი დიალოგები მივიწყებულ ან უგულებელყოფილ მწერლებსა და მათ ნაწარმოებებს ეთმობა, ხოლო კანონიზებული ლიტერატურა და ცნობილი ავტორები შეგნებულადაა დაკნინებული. არნო შმიტის ამ საქმიანობამ ხელი შეუწყო რამდენიმე ასეთი მწერლის ნაწარმოების ხელახლა გამოცემას. მისი ესეების თემატიკა მოიცავს აგრეთვე ისტორიულ, იშვიათად – პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ-კრიტიკულ საკითხებსაც, თუმცა ნებისმიერ საკითხზე მსჯელობისას არნო შმიტისთვის ამოსავალი თემაა მწერალი და პოლიტიკა ან მწერალი და საზოგადოება, მიზანი კი – თავისი ასოციალური პოზიციის დასაბუთება. ყოველივე ეს გარკვეულწილად ესმასურებოდა პოლემიკას, მიმართულს საზოგადოების მიერ მისი საკუთარი შემოქმედების არდაფასებისა და არაღიარების წინააღმდეგ.

*დია-ნა-ზორე: საუბრები ბიბლიოთეკაში (1958 წ.)*

აღნიშნული კრებული (*Dya Na Sore: Gespräche in einer Bibliothek*) მოიცავს ნარკვევებს იოჰან გოთფრიდ შნაბელის (1692-1750), გოეთეს, კარლ მეის (მისი გვიანდელი შემოქმედების რეაბილიტაცია), ადალბერტ შტიფტერის (მისი *გვიანი ზაფხულის* გამანადგურებელი კრიტიკა), ქრისტოფ მარტინ ვილანდის (*არისტოპე* – როგორც სრულყოფილი ნიმუში ეპისტოლარული რომანისა), ფენიმორ კუპერის (მისი ცხოვრება რადიო-ესეს სახით), ფრიდრიჰ გოტლიბ კლოპშტოკისა (მისი

სწავლულთა რესპუბლიკა) და კარლ ფილიპ მორიცის (1756-1793) შესახებ. კრებულში შევიდა აგრეთვე მოთხრობა *თინა* და ესე ავსტრიელი ჯარისკაცის – ვილჰელმ ფრიდრიჰ ფონ მაიერნის შესახებ – *დია-ნა-ზორე*.

*ბელფეგორი: ცნობები წიგნებისა და ადამიანების შესახებ* (1961 წ.)

მოცემულ კრებულში (*Belphegor: Nachrichten von Büchern und Menschen*) შევიდა არნო შმიტის დრამა *მასენბახი*, იოჰან კარლ ვეცელის დრამა *ბელფეგორი* და ესეები განმანათლებლობის ეპოქის სრულიად უცნობი (ჰერდერის გამოკლებით) მწერლებისა და მოღვაწეების შესახებ (იოჰანეს ფონ მიულერი, 1752-1809; ლეოპოლდ შეფერი, 1784-1862; ჰაინრიჰ ალბერტ ოპერმანი, 1812-1870).

*სულის რაინდები* (1965 წ.)

წიგნში (*Die Ritter vom Geist*) განხილულია ისეთი მწერლების შემოქმედება, როგორებიც იყვნენ კარლ გუცკო, ბართოლდ ჰინრიჰ ბროკესი (1680-1747), სემიუელ ქრისტიან პეიპი (1774-1817), გუსტავ ფრენსენი (1863-1945), ლუდვიგ ტიკი და ადალბერტ შტიფტერი. წიგნში შესულ თითოეულ ტექსტს დიალოგის ფორმა აქვს, რომელშიც ერთი ასაკოვანი და გამოცდილი მომხსენებელი, მისი ასალგაზრდა შეუპოვარი მოწინააღმდეგე და განათლებული, მაგრამ გულუბრყვილო ბანოვანი მონაწილეობენ. დიალოგი მოხერხებული ფორმაა არა მხოლოდ დრამატული თვალსაზრისით, იგი უმარტივეს მკითხველს მასალის აღქმას. ამასთან, ეპატაუი არნო შმიტის ამ დიდაქტიკური მეთოდის ერთ-ერთი განუყოფელი შემადგენელი ნაწილია.

ჟან პოლ რიჰტერი, დღევანდელი მკითხველისთვის თითქმის უცნობი მწერალი, არნო შმიტის ერთადერთი ლიტერატურული კერპია, რომლის შესახებაც მას არაფერი დაუწერია. ამის მიზეზი ამ ორ მწერალს შორის მსგავსება უნდა ყოფილიყო.

*ფუკე და მისი ზოგიერთი თანამედროვე*

(დაიწერა 1952 წ., გამოქვეყნდა 1959 წ.)

ბიოგრაფიის სათაური (*Fouqué und einige seiner Zeitgenossen*) ინტერტექსტობრივია და მიანიშნებს ვილანდის ნაწარმოებზე – *არისტიაე და მისი ზოგიერთი თანამედროვე*. ნაშრომი ეთმობა არა მხოლოდ ბარონ ფრიდრიჰ ჰაინრიჰ კარლ დე ლა მოტ ფუკეს (1777-1843) ცხოვრების აღწერას, არამედ მოგვითხრობს აგრეთვე ყველა იმ პიროვნების შესახებ, რომლებთანაც ამ უკანასკნელს რაიმე კავშირი ჰქონდა. მოცემული ბიოგრაფია პირველი ნაშრომი იყო მანამდე უგულვებლყოფილი წინარომანტიკოსი მწერლის შესახებ.

### 2.2.3. გვიანდელი შემოქმედება (1958-1979 წწ.)

არნო შმიტის ნაწარმოებები მათი ექსპერიმენტული ხასიათის მიუხედავად დიდი ხნის განმავლობაში მიიჩნეოდა რეალისტურ პროზად. ამით შეშფოთებული მწერალი 1960 წლისთვის თავისი პოეტოლოგიის გადააზრებას იწყებს. ის ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზით ინტერესდება, ჯოისსა და კეროლთან ეძიებს მხატვრულ ხერხებს, რომლებითაც მოქმედ პირთა შინაგან სამყაროში მიმდინარე ფსიქიკური პროცესების გადმოცემას შეძლებდა.

არნო შმიტის გვიანდელი შემოქმედება მოიცავს ნაწარმოებებს, რომლებიც მწერალმა ბარგფელდში გადასვლის შემდეგ დაწერა. პირობითად იგი შეიძლება გავეყოთ ორ პერიოდად: 1. 1958-1970 წლებში დაწერილ ნაწარმოებებში არნო შმიტი თანმიმდევრულად ახორციელებს თავის პოეტოლოგიურ პროგრამას; 2. 1970-1979 წლებში კი იქმნება მისი ცნობილი ტიპოსკრიპტული რომანები.

#### *მიყრუებული სოფელი, ანუ კრიზისების ზღვა (1959-1960 წწ.)*

არნო შმიტის ეს პირველი ექსპერიმენტული ტექსტი (*Kaff auch Mare Crisium*) მოიცავს ორ სიუჟეტურ დონეს: მოქმედება ვითარდება, ერთი მხრივ, 1959 წ. ლუნებურგის დაბლობზე მდებარე მიყრუებულ სოფელ გიფენდორფში, მეორე მხრივ კი – 1980 წ. მთვარეზე. მოკლედ განვიხილოთ თითოეული მათგანი:

დედამიწაზე საწყობის ბუღალტერი, 46 წლის, გულით ავადმყოფი კარლ რიჰტერი თავის მორიდებულ, მიუკარებელ, სილესიელ მეგობარ ქალთან – ჰერთა თონერტთან ერთად, რომელიც იმავე ფირმაში მუშაობს ქსოვილის დიზაინერად, ორი დღით სოფელში სტუმრობს თავის ჯანიან და ტლანქ დეიდა ჰეეტეს. დეიდა ჰეეტე მათ სთავაზობს, მასთან ერთად დარჩნენ სოფელში საცხოვრებლად. კარლი ახალგაზრდობაში შეყვარებული ყოფილა ამ გლეხის ქალზე, იგი არც ახლაა მისი მიმზიდველი გრანდიოზული ფორმებისადმი გულგრილი. კაცს გამუდმებით უხამსი აზრები მოსდის თავში. საწყალი ჰერთა, რომელსაც გადასახლება და გაჭირვება აქვს გადატანილი და ახლა ყველაზე მეტად ადამიანური სითბო და მზრუნველობა სჭირდება, განწირულია ითმინოს თავისი ენაწყლიანი მეგობრის შეუფერხებელი ვერბალური და ფიზიკური შეტევები. მართალია, სოფელში უზრუნველი ცხოვრება კარლს აძლევს საშუალებას, თავის ლიტერატურულ გატაცებებს მიჰყოს ხელი, მაგრამ ახალგაზრდებისა და მოხუცებული დეიდის თანაცხოვრება საკმაოდ პრობლემატური აღმოჩნდება, რის გამოც წყვილის დარჩენა გიფენდორფში

შეუძლებელი ხდება. ამასთან, სოფელში დასარჩენად საჭირო იქნებოდა კარლი და ჰერთა დაქორწინებულიყვნენ, რაც ორივე მათგანს აშფოთებს. ყოველივე ამის გამო მათ უჭირთ საბოლოო გადაწყვეტილების მიღება.

სოფელში ყოფნისას ისინი სეირნობენ, მსჯელობენ, ეწვევიან სასკოლო თეატრს. მთელი ამ დროის განმავლობაში ჰერთას გასართობად და გასამხნეველად, ზოგჯერ კი – მასზე შთაბეჭდილების მოსახდენად, კარლი ყვება მის მიერ შეთხზულ მთვარეულ ამბავს. სწორედ ეს ამბავი – დედამიწაზე მცხოვრები პერსონაჟის ‘აზრთა ხანგრძლივი თამაში’ – ქმნის ნაწარმოების მეორე სიუჟეტურ დონეს:

იმ დროისთვის, როდესაც ეს მეორე მოქმედება ვითარდება, დედამიწა ატომური ომის შედეგად განადგურებული და საცხოვრებლად გამოუსადეგარია. გადარჩენილი ამერიკელები და რუსები მთვარეზე გადასახლდნენ. მათი ისტორიული დაპირისპირება ახლა მთვარეზე გრძელდება. ამასთან, ამერიკელებს ძალზე გაუჭირდათ ახალი პლანეტის ათვისება, რუსები კი უფრო ადვილად შეეგუენ ახალ პირობებს, რადგან ისინი განმანათლებლობის პრინციპებით ცხოვრობენ. ამის მიუხედავად, შექმნილი ვითარება საკმაოდ კრიტიკულია: მთვარის ახალ მაცხოვრებლებს ემუქრებათ არა მხოლოდ მატერიალური სიდუხჭირე, არამედ სულიერ-ენობრივი გადატაცებაც. ამერიკული კოლონიის აღწერაში ადვილად შეიძლება ვიცნოთ 50-იანი წლების დასავლეთ გერმანული რეალიების პაროდია: იქაც გამეფებულია მილიტარიზმი, მოჩვენებითი ღვთისნიერება და უსაფუძვლო ოპტიმიზმი. პაროდირებულია მაშინდელი სამხედრო (ო.სტრიჩი – შტრაუსის მაგივრად) და კულტურის მინისტრების (Hoyce – Heuß-ის მაგივრად) სახელებიც. დადებითი სურათი წარმოგვიდგება მთვარის მეორე მხარეს, იქ მდებარე რუსულ კოლონიებში იდეალური საზოგადოება ცხოვრობს.

ამ მეორე სიუჟეტის პროტაგონისტი – ჩარლზ ჰემპდენი კოსმოსური ხომალდით კრიზისების ზღვას მიაშურებს, სადაც რუს კურიერს კულტურული ნაწარმი უნდა გაუცვალოს. ორ არტეფაქტს განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა: ერთ-ერთი მათგანია საგმირო ეპოსი 1940-1945 წლების “დიდი ძველი ომის” შესახებ, მას რადიოში კითხულობს ამერიკელი პოეტი ფრედერიკ ტ. ლორენსი. მეორე არტეფაქტი კი გახლავთ ეპოსი ერთი რუსი გმირის შესახებ. ეს უკანასკნელი ჰერდერის *სიდიის* პაროდიას წარმოადგენს, ამერიკული თხზულება კი სხვა არაფერია, თუ არა – *ნიბელუნგების სიმღერის* მოდერნიზებული



ვარიანტი. მასში მოთხრობილია, როგორ კლავს ვინმე ჰ.გ.ტრუნინი (ჰაგენ ფონ ტრინიე) ზიგფრიდს სახელად – ალაბამა=დილერტი (სახელი ნასესხებია ჯონსის ნაწარმოებიდან – *ზოგი მორბოდა*), როდესაც ეს უკანასკნელი ოდენვალდში კოკა-კოლას სვამს. ამის შემდეგ ალაბამა=დილერტის საყვარელი სახელად – Creamhilled (კრიმჰილდი) ჩარლზ-ჰორსტში (კარლსჰორსტი) გარბის რუსებთან თავის შესაფარებლად.

*ნიბელუნგების სიმღერას* მთელ ნაწარმოებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ის გახლავთ ინტერტექსტობრივი ქარგა, რომელზეც აგებულია არა მხოლოდ მეორე, არამედ პირველი სიუჟეტური დონეც. ადვილი შესამჩნევია, მაგალითად, პირველი დონის პერსონაჟების მსგავსება სხვადასხვა მითოლოგიურ სახესთან: დეიდა ჰეცე – ბრიუნჰილდეს ჰგავს, ჰერთა – კრიმჰილდს, კარლი – ზიგფრიდს. ამასთან, *ნიბელუნგების სიმღერა* ერთმანეთთან აკავშირებს ორთავე სიუჟეტურ დონეს. მოვლენები, სიტყვები და აზრები კარლს მორიგი მთვარეული ფანტაზიის შექმნისაკენ უბიძგებს. შესაბამისად, მოვლენები ორივე დონეზე პარალელურად ვითარდება, ისინი ირონიულად ასახავს, ზოგჯერ ავსებს კიდევ ერთმანეთს. ხშირად მიწიერი სურვილები მთვარეულ სინამდვილედ გარდაიქმნება ხოლმე, ყოველდღიური წვრილმანები კი – უკიდურეს ხასიათს იძენს. ამრიგად, არცაა გასაკვირი, რომ კარლის პესიმისტური მსოფლხედვა თანდათან პირქუში მომავლის დისტოპიურ სურათს წარმოქმნის.

*მიერუებული სოფელი, ანუ კრიზისების ზღვა* არნო შმიტის პირველი ნაწარმოებია, რომელიც ‘აზრთა ხანგრძლივი თამაშის’ ხერხით არის შესრულებული. მასში გვხვდება განცდის ორივე დონე, რაც ვიზუალურად, ნაბეჭდ გვერდზე ორი სვეტის გამოყოფით ვლინდება. მარცხენა სვეტი გადმოსცემს ‘ობიექტურ სინამდვილეს’, მარჯვენა კი – ‘სუბიექტურს’, ანუ აზრთა თამაშს, ზმანებას, ხილვას, რომელიც, შმიტის აზრით, ახლავს თითოეული ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებას. რაც უფრო ინტელექტუალური და რთული პიროვნებაა მეოცნებე, მით უფრო დეტალური და მნიშვნელოვანია მისი აზრთა თამაში. სწორედ ასეთია კარლ რიჰტერის ფანტაზიის ნაყოფიც.

რეკოლუციური თხრობის ტექნიკა, რომელსაც ნაწარმოებში ვხვდებით, ფსიქონალიზის კონსტრუქციული გამოყენების შედეგია. ამგვარი ტექნიკა იძლევა პროტაგონისტის ამომწურავი დახასიათების საშუალებას. კარლ რიჰტერის ფსიქიკურ კონფლიქტებს ყველაზე კარგად სწორედ მისი მთვარეული

მოთხრობა აშუქებს. როდესაც იგი თავის მეგობარ ქალს ამ ამბავს უყვება, მას მხოლოდ ის აქვს გაცნობიერებული, რომ ამას ქალის გასართობად აკეთებს, თუმცა გაუცნობიერებლად მისი მონათხრობი დიდ ინფორმაციას გვაწვდის მოქმედი პირის შინაგანი სამყაროს შესახებ. მთვარეული ეპოპეის გმირის – ჩარლზისა და ლეგენდარული ზიგფრიდის მხატვრული სახეების დახმარებით ავტორი გვიხატავს იმედგაცრუებული და წარუმატებელი პერსონაჟის – კარლის ზუსტ ფსიქოლოგიურ პორტრეტს. წარუმატებელია მისი ცხოვრება არა მხოლოდ პროფესიული თვალსაზრისით, წარუმატებელია იგი ნაციისტური და სამხედრო წარსულისა და დეიდა ჰეგტეს მიმართ ამოუსიყვარულის გამოც.

კარლის შემოქმედებითი აქტი ხორციელდება განსაკუთრებული ფონეტიკური ორთოგრაფიის გამოყენებით. ტექსტში გვხვდება:

- ფონეტიკური მართლწერის შემთხვევები (Klohn Kardl)
- ორაზროვანი მართლწერის შემთხვევები (Roh-Mann-Tick)
- სიტყვათა თამაში (pro=Babel)
- ‘კონკრეტული’ მართლწერა, რომელიც ვიზუალურად აზუსტებს სიტყვის მნიშვნელობას (Thrän`n უფრო სვედიანად გამოიყურება, ვიდრე Tränen)
- სასვენი ნიშნები ქვსტების მნიშვნელობით (? : ! – )
- კარლის სუბიექტური თხრობის სტილი
- დიალექტიზმები (ქვემო-გერმანული და სილეზიური)

მართლწერის წესების ამგვარი დარღვევა მიზნად ისახავს, „ფონეტიკური შრიფტის მეშვეობით გაამარტივოს, დააჩქაროს მკითხველში სასურველი ასოციაციების აღძვრა“ (არენტი 1995:248).

*სიტარა და გზა იქითკენ (1963 წ.)*

*სიტარა (Sitara und der Weg dorthin)* მწერლის უმთავრესი ესეისტური თხზულებაა. არნო შმიტი ტრივიალური ლიტერატურის შესწავლას არ მიიჩნევდა უღირს საქმიანობად. ჯერ კიდევ თავის რადიო-გადაცემებსა და საგაზეთო სტატიებში ჩიოდა იგი კარლ მეის ლიტერატურული მემკვიდრეობის სავალალო მდგომარეობის გამო, მიუთითებდა სანდო ბიოგრაფიისა და ფილოლოგიური თვალსაზრისით საიმედო გამოცემების არარსებობაზე. არნო შმიტმა საფუძვლიანად გამოიკვლია კარლ მეის გვიანდელი შემოქმედება. მართალია,

კარლ მეის ადრეულ ნაწარმოებებს იგი განხილვის ღირსად არ მიიჩნევს, მაგრამ მისი უკანასკნელი რომანები – *ვერცხლის ლომები* და *არდისტანი და ჯინისტანი* – არნო შმიტს მსოფლიო ლიტერატურის შედევრებად მიაჩნია. ზემოხსენებული ესეისტური თხზულების სათაურიც უკავშირდება ამ უკანასკნელ რომანს, რომელშიც მოქმედება ვარსკვლავ სიტარაზე ვითარდება.

არნო შმიტმა საყვარელი მწერლის შემოქმედება ფროიდის მოძღვრებაზე დაყრდნობით გაანალიზა და აღმოაჩინა, რომ კარლ მეის ნაწარმოებები (ჰომო)ეროტიკული სურვილების მასშტაბური დათრგუნვის შედეგია. არნო შმიტის აზრით, თითოეული ამ ტექსტთაგანის სათაგადასავლო ზედაპირის ქვეშ მოქცეულია დაფარული შრე ჰომოეროტიკული სიმბოლოებისა.

წიგნმა კარლ მეის თაყვანისმცემელთა სამართლიანი წყრომა გამოიწვია, უფრო მეტიც: მათ მოახერხეს, ეჩვენებინათ, რამდენად არალოგიკური იყო არნო შმიტის მსჯელობა, რომელიც სხვა არაფერი იყო თუ არა მისი სუბიექტური ინტერპრეტაცია. სამწუხაროდ, მაშინ ვერავინ მიხვდა, რომ მოცემული ნაშრომი მხოლოდ ერთგვარი პრელუდია იყო ბარგფელდში განმარტოებული მწერლის შემდგომი ექსპერიმენტული ძიებებისა.

*ძროხები ნახევრად ძაძებში*

(დაიწერა 1960-1963 წლებში, გამოიცა 1964 წ.)

წიგნის სათაური (*Kühe in Halbtrauer*) მიანიშნებს საქონლის შავ-თეთრ შეფერილობაზე. ბარგფელდის გამოცემაში კრებული შესულია განსხვავებული სათაურით: *სოფლური მოთხრობები (Ländliche Erzählungen)*. აქ თავმოყრილია 10 მოთხრობა: *ძროხები ნახევრად ძაძებში, პირით მზისკენ (Der Sonn' entgegen), კუდები (Schwänze), კუნდური ჭურჭელი (Kundisches Geschirr), დიდი კაინი (Großer Kain), ქარის წისქვილები (Windmühlen), პიპორაკემეს! (Piporakemes!), ახალი წლის ღამის თავგადასავლები (Die Abenteuer der Sylvesternacht), არხი (Die Wasserstraße), კალიბანი სეტებოსის შესახებ (Caliban über Setebos)*. აღნიშნული ნაწარმოებები აღწერს სოფლურ ცხოვრებას, ესაა ერთგვარი ჰომინი არნო შმიტის ახალი ჩრდილო-გერმანული სამშობლოს მიმართ. ავტორი მოწიწებით აღწერს მინდვრებსა და ტყეებს, გადმოსცემს თითოეულ დეტალს, ხატავს ლანდშაფტებს დღის სხვადასხვა მონაკვეთსა და სხვადასხვა ამინდში და ამას აკეთებს გულთბილი და სევდანარევი იუმორით.

მოქმედება ამ მოთხრობებში ძალზე მწირია. იგი მოიცავს გასეირნებას, ჭორაობას, შეშის ჩეხვას, გაზონის კრეჭას, რადიო-ანძის დათვალიერებას, სტუმრების გამასპინძლებას, თუმცა მთავარი ეს არ არის. მთავარია ენა, რომლითაც ყოველივე ეს გადმოიცემა. ამ ტექსტებში ტრადიციული მართლწერა ადგილს უთმობს ფონეტიკურ შრიფტს. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, მოთხრობებში კრებულიდან *ძროხები ნახევრად ძაძვებში* ავტორმა განახორციელა თავისი მეოთხე პროზაული ფორმა – „სიზმარი“ (შტაინვერდერი 1981). შტაინვერდერი თითოეულ მოთხრობაში გამოყოფს სამ შინაარსობრივ შრეს:

1. მათში გადმოცემულია 60-იანი წლების დასაწყისის გერმანული სინამდვილე და ინტელექტუალის მდგომარეობა იმ წლებში;
2. მათში ახლებურადაა გააზრებული სხვადასხვა მითოსური სქემა;
3. მათში სიმბოლურადაა გადმოცემული რომელიმე ღრმა, ფსიქოლოგიური მოვლენა ან ფაქტი.

შინაარსობრივი შრეების ასეთი ურთიერთგამიჯვნა სავსებით გამართლებული ჩანს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ თითოეულ მოთხრობას ერთი და იგივე სქემა უდევს საფუძვლად: ასაკოვანი მამაკაცი (შმიტის მორიგი alter ego) მოგზაურობის ან შვებულების დროს გაიცნობს ახლგაზრდა (სილეზიელ) ქალს, რომელთანაც ხანმოკლე სასიყვარულო ურთიერთობას დაამყარებს, ბოლოს კი პროტაგონისტი კვლავ მარტო რჩება. ამგვარი სიუჟეტური ჩონჩხი ივსება ხოლმე ინტერტექსტობრივი მოტივებით, ყოველდღიური დაკვირვებების მოზაიკით და არნო შმიტისთვის ჩვეული ხუმრობებით.

მოთხრობებს საერთო თემატური დერძი აერთიანებს: ასაკოვანი ადამიანი ეროსსა და თანატოსს, ლიბიდოსა და სიკვდილისკენ სწრაფვას შორის. საყურადღებოა, რომ არნო შმიტი – სხვა მწერლებისგან (მეი, შტიფტერი, პო) განსხვავებით – შეგნებულად, გაცნობიერებულად აქსოვდა ტექსტში ფსიქოლოგიური დატვირთვის მქონე ელემენტებს.

#### *კალიბანი სეტებოსის შესახებ*

ზემოთ განხილულ მოთხრობებს შორის განსაკუთრებული ადგილს იკავებს *კალიბანი სეტებოსის შესახებ*. ესაა ენობრივი შედევი, რომელიც *ფინგანის ქელების* მსგავსად მრავალპლანიანია და შესაბამისად, მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა:

1. ზედაპირულ დონეზე მასში გადმოცემულია ერთი სოფლური ამბავი;

2. სიღრმისეულ დონეზე ტექსტი ორფევესის მითის მოდერნისტულ ვერსიას წარმოადგენს;
3. ინტერტექსტობრივ დონეზე ნაწარმოები უკავშირდება შექსპირის 'კალიბან'-ს;
4. მოთხრობა შეიძლება განვიხილოთ, აგრეთვე, როგორც სიზმარი, რომელიც ფსიქოლოგიურ ანალიზს მოითხოვს.

მოთხრობის სიუჟეტი ასეთია: ერთი კაცი, სახელად – გეორგ დიუსტერჰანი, რომლის საქმიანობაც გამოყენებითი ხასიათის ლექსების თხზვას მოიცავს, ჩადის სოფელ შადევალდეში, რათა მოძებნოს იქ თავისი ახალგაზრდობის დროინდელი, ნახევრად მივიწყებული სატრფო. იგი სასტუმროში სახლდება, თუმცა თავის ვინაობას არავის უმხელს და მალევე ტოვებს იქაურობას, რადგან რამდენიმე ლესბოსელი მონადირის სასიყვარულო სცენის მოწმე აღმოჩნდება, რასაც უკანასკნელნი შეამჩნევენ და დაუპატიუბელი მაყურებლის დევნას იწყებენ.

მითოსური რემინისცენციები ტექსტში ძალზე მოხერხებულადაა შენიღბული: შადევალდე სხვა არაფერია, თუ არა ჩრდილთა საუფლო (გერმ. Schadewalde – Schattenreich), ვ. (გახერხება – გერმ. H) – ჰადესი, ო.ტულპი – პლუტონი, გეორგი / ორიე – ორფევესი, რიკე – ვერიდიკე, კირბი – ცერბერი, მადამ ტულიპი / ოლშე – შეოლი / პროზერპინა. ამავე ტიპის რემინისცენციებს განეკუთვნება ცალკეული თავების სათაურები, რომლებიც მუხების სახელებს შეესაბამება და თემატურად ასახავს თითოეული თავის შინარსს. ტექსტში ჩართულია ციტატები რილკეს ლირიკული ციკლიდან *სონეტები ორფევესისადმი*. აგრეთვე, გვხვდება მუსიკალური რემინისცენციები ორფევესის თემაზე, რომლებიც გლუკის ოპერასა და ოფენბახის ოპერეტაზე მიანიშნებს. ზოგიერთ მუსიკალურ ასოციაციას კი მოცარტსა და ვაგნერამდე მივყავართ.

მოთხრობის სათაური ინტერტექსტობრივად უკავშირდება შექსპირის *ქარიშხალს*. იქ კალიბანი ერთ ველურ და უგვანო მონად გვევლინება, რომელიც პროსპეროსსა და თავის დედის ღმერთს – სეტებოსს ემსახურება. ამ ინტერტექსტობრივი მოტივის გამოყენებით არნო შმიტი აგრძელებს *ლევიათანში* დასმულ თემას შემოქმედისადმი ამბოხებისა. თუმცა სათაური სრულიად სხვა წყაროდან არის ნასესხები, სახელდობრ, რობერტ ბრაუნინგის ლექსიდან – *კალიბანი სეტებოსის შესახებ, ანუ ბუნებრივი თეოლოგია ისლანდიაში (Caliban upon Setebos or Natural Theologie in The Island)*. ამ ლექსში კალიბანი ზაფხულის ერთ

ცხელ დღეს ფიქრობს თავის ღმერთზე – სეტებოსზე, რომელმაც შექმნა კუნძული და ყველა მისი მკვიდრი (თვით კალიბანის ჩათვლით).

არნო შმიტის *კალიბანის* ერთ-ერთი მთავარი თემაა ხელოვნება, რომელმაც უნდა იარსებოს ქვეცნობიერის იერიშებისა და ზემეს შეზღუდვების პირობებში.

#### *მედოლე რუსის მეფესთან (1966 წ.)*

აღნიშნული კრებული (*Trommler beim Zaren*) მოიცავს მოთხრობებს, დიალოგებს, ფარსებს, ესეებს, რამდენიმე დისტიქსა და ერთ თარგმნილ ლექსს. აქ თავმოყრილი მცირე პროზა შედარებით ადრეა შექმნილი (*ინზელშტრასედან* – 1958 წ., *ისტორიები შტიურენბურგის შესახებ* – 1955-56 წწ.): მკითხველის ინტერესის შესანარჩუნებლად საჭირო იყო არნო შმიტის საკმაოდ ხანგრძლივი ‘დუმილი’ ძველი ნაწარმოებების გამოქვეყნებით კომპენსირებულიყო. კრებულში შესული დიალოგების თემატიკა ძალზე მრავალფეროვანია: ენოქი და კოზმასი, მორმონთა წიგნი, იულიანური კალენდარი და ასტრონომიულ-ქრონოლოგიური ცხრილები, *ტრიტონამ შენდის* გერმანულენოვანი თარგმანის ნაკლოვანებები და სხვ. ზოგიერთი ესე (*Der Platz, an dem ich schreibe, Dichter & ihre Gesellen: Jules Verne, Begegnung mit Fouqué*) გვიქმნის წარმოდგენას ავტორის შემოქმედებითი განვითარებისა და საქმიანობის შესახებ. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საგულისხმოა ნაშრომი *სილვია და ბრუნო (Sylvie & Bruno: Dem Vater der modernen Literatur ein Gruß!)*, რომელიც გვეხმარება არნო შმიტის ტექსტების გაგება-ინტერპრეტაციაში.

#### *ტრიტონი მზის ქოლვით (1969 წ.)*

მოცემულ კრებულში (*Der Triton mit dem Sonnenschirm. Großbritanische Gemütsgeretzungen*) შესულია ნაშრომები არა მხოლოდ ინგლისური, არამედ ამერიკული ლიტერატურის შესახებაც: ფენიმორ კუპერის *კონანხეტის* გერმანულენოვანი თარგმანის კომენტარი, კრიტიკული წერილი მისივე *ყვავების ბუდის* შემოკლებული გერმანულენოვანი თარგმანის გამო, ნარკვევი ედგარ ალან პოს *აშერების სახლის* შესახებ, რომელიც არნო შმიტმა თარგმნა. თუმცა განსაკუთრებული ადგილი აღნიშნულ წიგნში უკავია ოთხ ნაშრომს ჯეიმს ჯოისისა და მისი *ფინეგანის ქელების* შესახებ. დანარჩენი ნარკვევები ეთმობა დებ ბრონტეებს, ბალუერის რომანს *ამას რას უზამს?*, ჩარლზ დიკენსს, უილკი კოლინსის ნაწარმოებს – *ქალი თეთრ კაბაში*, რომლის თარგმანიც აგრეთვე არნო შმიტს ეკუთვნის. თითოეული მათგანი 1960-1969 წლებში გადაიცა

რადიოთი. *ტრიტონის* პოპულარობა განპირობებული იყო გამომცემლის მიერ წიგნის ყდაზე განთავსებული განცხადებით, რომლის თანახმადაც, ზემოხსენებული წერილები დიდ სამსახურს გაუწევდა მკითხველს არნო შმიტის მთავარ ნაწარმოებში – გამოსაცემად მომზადებულ *ფსკერას სიზმარში* გარკვევისას.

*ფსკერას სიზმარი (1970 წ.)*

1969 წ. მოხდა სენსაცია: არნო შმიტმა, ავტორმა, რომელიც ყოველთვის ერიდებოდა საჯარო გამოსვლებს, მისცა ინტერვიუ ჩრდილოგერმანულ რადიოს, სადაც დეტალურად იმსჯელა თავის ახალ ნაწარმოებზე – *ფსკერას სიზმარი (Zettels Traum)*. გიგანტური წიგნი გამოვიდა 1970 წ. იგი მოიცავდა 1334 გვერდს (ფორმატი – DIN A3, რაც დაახლოებით 5000 ჩვეულებრივ ნაბეჭდ გვერდს უტოლდება), იწონდა ცხრა კილოგრამს და ღირდა 295 (მოგვიანებით კი – 345) გერმანული მარკა. ამასთან, წიგნი დაბეჭდილი იყო საბეჭდ მანქაბაზე აკრეფილი ფაქსიმილეს სახით, რომელსაც დართული ჰქონდა ხელით მიწერილი შესწორებები, ჩამატებები, ჩანახატები, გაზეთიდან ამოჭრილი მონაკვეთები და ა.შ. წიგნის თითოეული გვერდი მოიცავს სამ სვეტს: შუა სვეტში მოთხრობილია ძირითადი ამბავი. სვეტი იხრება მარცხნივ, როდესაც განიხილება ედგარ ალან პოსთან დაკავშირებულ რაიმე საკითხი და – მარჯვნივ, როდესაც კეთდება ექსკურსი რაიმე განზოგადებულ თემაზე. *ფსკერას სიზმრის* იდეალური მკითხველი უნდა ფლობდეს ინგლისურ ენას, იცნობდეს არნო შმიტის ადრეულ ნაწარმოებებსა და თეორიულ წერილებს (განსაკუთრებით იმ წერილებს, რომლებიც ჯეიმს ჯოისის შემოქმედებას ეთმობა), წაკითხული ჰქონდეს ედგარ ალან პოს ყველა ნაწარმოები (ორიგინალში!) და წარმოდგენა ჰქონდეს ფენიმორ კუპერის, პლინიუსის, ჩარლზ დიკენსის, კარლ მეის, ფრიდრიჰ ფუკესა და სხვების შემოქმედებისა და ცხოვრების შესახებ.

არნო შმიტის თაყვანისმცემლებისთვის ნათელი იყო, რომ დამოუკიდებლად ვერაფერს გაართმევდა თავს ამ ნაწარმოებს, მხოლოდ ერთობლივი ძალისხმევით თუ შეძლებდნენ ისინი ციტატებში, რემინისცენციებში, შიფრებსა და მინიშნებებში გარკვევას. ამიტომაც, იმავე წელს ბარგფელდში თავი მოიყარა არნო შმიტით აღფრთოვანებულმა ხუთმა რედაქტორმა, რომლებმაც დაარსეს ე.წ. 'გამშიფრველთა სინდიკატი' (*Dechiffrier-Syndikat*). მათვე დააარსეს ჟურნალი – *ბარგფელდერ ბოთე (Bargfelder Bote)*, რომელიც 1972 წლიდან გამოიცემოდა იორგ დრიუსის რედაქტორობით. ჯოისისადმი მიძღვნილ *უიქ ნიუსლეტერის (Wake*

Newsletter) მსგავსად ბარგველდერ ბოთეშიც თავდაპირველად ფსკერას სიზმრიდან ცალკეული ადგილების ინტერპრეტაციები ქვეყნდებოდა, თუმცა მალე მასში იბეჭდებოდა ნაშრომები არნო შმიტის მთელი შემოქმედების შესახებ.

ფსკერას სიზმარი ეთმობა ედგარ ალან პოს პიროვნებისა და მისი ნაწარმოებების ანალიზს. მეტატექსტობრივი მსჯელობა ჩართულია ძალზე მწირ მოქმედებაში, რომელიც სავარაუდოდ 1968 წლის 11 ივლისს ვითარდება და მოიცავს 24 საათს – დილის 3.30 სთ.-დან მეორე დილის 3.30 სთ.-მდე. ამ დროის განმავლობაში ვიღმა და პაულ იაკობები, ასაკოვანი მთარგმნელები ლიუნენიდან და მათი თექვსმეტი წლის ქალიშვილი – ფრანცისკა სტუმრად ჩადიან სოფელ ოდინგენში, თავიანთი ახალგაზრდობის დროინდელი მეგობრის – დანიელ პაგენშტეკერის მოსანახულებლად. ასაკოვანი წყვილი ედგარ ალან პოს შემოქმედების თარგმნით არის დაკავებული. დანიელ პაგენშტეკერი, ორმოცდაათი წლის უნივერსალურად განათლებული და არაჩვეულებრივად ნაკითხი ბერბიჭა, რომელიც განმარტოებით ცხოვრობს თავის წიგნებით სავსე სახლში, მზად არის დაეხმაროს ახალგაზრდობის დროინდელ მეგობრებს. სეირნობისას იგი აცნობს ცოლ-ქმარს თავის წარმოდგენას ედგარ ალან პოს ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. ამერიკელ მწერალს იგი მიიხნევს პროტოტიპად დიდი ფანტაზიის მქონე მწერალთა ჯგუფისა, რომელსაც თავად „მწერალ ქურუმებს“ (Dichter Priester), შემოკლებით კი – DP-ს უწოდებს. აღსანიშნავია, რომ შემოკლება „DP“ შეიძლება გავშიფროთ, აგრეთვე, როგორც „Displaced Persons“, რაც დაახლოებით „შეშლილ პიროვნებებს“ ნიშნავს. თავის სტუმრებს პაგენშტეკერი მონდომებით უხსნის ეტიმისტიკას. ეს თეორია სავსებით მისაღები და დამაჯერებელი აღმოჩნდება კეთილი, ვნებიანი და მსუნაგი პაულისთვის, სამაგიეროდ – მას არ გაიზიარებს ბუზღუნა ვიღმა. ვიღმას სურს შეინარჩუნოს წარმოდგენა ედგარ ალან პოსზე – როგორც ღვთაებრივ მწერალზე. ქალს აღიზიანებს დენის თეორიაში სექსუალურობის წამოწევა წინა პლანზე, მით უფრო, რომ თავისი ასაკის მიუხედავად იგი კვლავ ფეხმძიმეა. ფრანცისკა (მოფერებით – ფრენცელი) გარდამავალ ასაკში მყოფი ჭირვეული მოზარდია, იგი ხშირად წინააღმდეგობას უწევს მშობლებს, რომლებიც სიდუხჭირის გამო ბავშვს სკოლიდან გამოყვანას უპირებენ. ამასთან, გოგონა საკმაოდ ჭკვიანი, მცოდნე და მეცადინეა და არც შარმი აკლია. მას პაგენშტეკერი შეუყვარდება. ასაკოვანი ინტელექტუალიც არაა გულგრილი ფრანცისკას მიმართ, მაგრამ ხანგრძლივი შინაგანი ბრძოლის შემდეგ იგი უარს ამბობს ნორჩ საყვარელზე. ამ



გადაწყვეტილების მიზეზი, ერთი მხრივ, თვალშისაცემი ასაკობრივი განსხვავებაა, მეორე მხრივ, კი პაგენშტეპერის იმპოტენცია.

ნაწარმოები მოთხრობილია დანიელ პაგენშტეპერის აქტორული პერსპექტივიდან. ამ პერსონაჟის სახელი სიმბოლურია: იგი უკავშირდება დანიელს ძველი აღთქმიდან, რომელსაც ნაბუქოდონოსორის სიზმრებისა და ბალთასარის სასახლის კედლის საიდუმლო წარწერის განმარტება ძალუძს. ბიბლიური დანიელის მსგავსად პაგენშტეპერიც ინტერპრეტაციით, განმარტებითაა დაკავებული. ამასთან, სიტყვა Pagenstecher შეიძლება გავიგოთ არა მხოლოდ როგორც „გვერდების (ინგლ. page) მხვრეტი (გერმ. Stecher)“, არამედ ასევე როგორც „პაუების (Page) მხვრეტიც“ (ანუ მექალთანე, თუ პაუის როლში ფრენცელს (კაცის სახელია!) ვიგულისხმებთ) და ბოლოს, როგორც თვალის ექიმის სახელი, რომელიც 1930 წ. ჯემს ჯოსის მკურნალობდა. ამრიგად, *ფსკერას სიზმარი* გვევლინება ნაწარმოებად, რომლითაც არნო შმიტი შეეცადა გამხდარიყო *ულისესა* და *ფინეგანის ქელების* სახელოვანი ავტორის კონკურენტი და მეტოქე.

ნაწარმოების დანარჩენი სამი მოქმედი პირი დენ პაგენშტეპერის აულოტორიას წარმოადგენს. თითოეული მათგანი განასახიერებს გარკვეულ დამოკიდებულებას ყოველივე იმის მიმართ, რასაც ასაკოვანი ინტელექტუალი ქადაგებს: პაული განასახიერებს ურწმუნოს, რომელიც მალევე მოექცევა ჭეშმარიტ სარწმუნოებაზე (სიმბოლურია მისი სახელიც: სავლე – პავლე), ვილმა – ემოციურ ადამიანს, რომელიც რაციონალურ მსჯელობას არაფრად აგდებს, ფრანცისკა კი – თაყვანისმცემლის უპირობო აღტაცებას. ამასთან, პერსონაჟები შეესაბამებიან ზიგმუნდ ფროიდისეულ ფსიქიკურ ინსტანციებს: პაული ეგოს შეესაბამება, ფრანცისკა – ქვეცნობიერს, ვილმა – სუპერეგოს, დენი კი – მეოთხე ინსტანციას, რომელიც არნო შმიტმა დაუმატა ცნობილ ტიპოლოგიას.

რომანის სათაური ინტერტექსტობრივად უკავშირდება უილიამ შექსპირის *ზაფხულის ღამის სიზმარს*. ამ დრამაში ფეიქარი ფსკერა (გერმ. Zettel, ინგლ. bottom) იძულებულია ვირის თავით ირბინოს. როდესაც მას ჯადოს ახსნიან, ჰგონია, რომ გაუგონარი სიზმარი ნახა და აპირებს შეთხზას ბალადა, რომელსაც *ფსკერას სიზმარი* უნდა დაარქვას. თვით სახელი „ფსკერა“ ინგლისურ ორიგინალში მოხსენიებულია როგორც „bottom“; ამ სიტყვის ერთ-ერთი მნიშვნელობაა უკანალი, ანუ გერმანულად – „Po“, რომლის ფონეტიკური მსგავსებაც ე.ა.პოს (Poe) სახელთან აშკარაა. (მართალია შექსპირის

ნაწარმოებში 'bottom' ნახმარია როგორც საფეიქრო ტერმინი, მოცემულ კონტექსტში ამ სიტყვის ორიგინალური მნიშვნელობა სრულიად უგულებელყოფილია.) შექსპირისეული რემინისცენციები და ციტატები მთელ ნაწარმოებშია გაფანტული. ფრანცისკასა და დენის ურთიერთობაში ადვილია ამოვიცნოთ ტიტანიას სიყვარული ფსკერასადმი. მათი ერთობლივი 'აზრთა ხანგრძლივი თამაში', ფანტაზიები მომავალი თანაცხოვრების შესახებ, ფსკერასა და ტიტანიას დიალოგებიდან ციტატების ხშირი გამოყენებით თანდათან გარდაიქმნება ფსკერას სიზმრად. ინტერტექსტობრივი თვალსაზრისით არანაკლებ მნიშვნელოვანია მერლინისა და ნინიანას სიყვარულის მოტივი, რომელიც უკვე ოფენბახის მუსიკალურ რემინისცენციებთან ერთად რომანის ერთ-ერთ საყურადღებო სემანტიკურ შრეს ქმნის.

*ფსკერას სიზმარი* რომანისა და ესეს ერთგვარი სინთეზია, მასში ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს ლიტერატურულ-კრიტიკული დიალოგი და მხატვრული ნაწარმოები. ესაა, ერთი მხრივ, ეტიმთა თეორია და მის საილუსტრაციოდ გამოყენებული ანალიზი ე.ა.პოს ნაწარმოებებისა, და მეორე მხრივ, ოცდაოთხსაათიანი მოქმედება, რომელიც 1334 გვერდზეა გაშლილი და ეტიმისტური წერის დემონსტრირებას ემსახურება. როგორც ცნობილია, არნო შმიტი მოქმედებას ყოველთვის იყენებდა ერთგვარ საყრდენად, ჩონჩხად თავისი იდეებისა და შეტყობინებების გადმოსაცემად. თუ ადრეულ შემოქმედებაში მოქმედების სქემას უმეტესად ემპირიული სინამდვილე ედო საფუძვლად, გვიანდელ შემოქმედებაში ემპირიულ სინამდვილეს სხვა ნაწარმოებების მხატვრული სინამდვილე ენაცვლება. ასეა *ფსკერას სიზმარშიც*: მართალია მოქმედების ადგილი და ცალკეული რეაქციები ბარგფელდის ყოველდღიურ სინამდვილეს შეესაბამება, მაგრამ ეს უკანასკნელი სრულიად მიჩქმალულია ყოვლისმომცველი ლიტერატურული რემინისცენციებისა და ინტერტექსტობრივი მინიშნებების გამო. აღნიშნული ტენდენცია მომდევნო ტიპოსკრიპტულ რომანებში მთავარ პოეტოლოგიურ ხერხად იქცა.

\* \* \*

ზემოხსენებულ რომანში განვითარებულ ეტიმისტის თეორიას დაეთმობა შესაბამისი თავი არნო შმიტის ნაწარმოებების პოეტოლოგიის შესახებ. უკანასკნელ ორ ტიპოსკრიპტულ რომანს (*ათვისტების სკოლა* და *სადამო ოქროს შარავანდედით*) კი საგანგებოდ განვიხილავთ წინამდებარე ნაშრომის მომდევნო ნაწილში. აქ მოკლედ მიმოვიხილავთ მხოლოდ ფრაგმენტს არნო შმიტის

უკანასკნელი დაუსრულებელი ტიპოსკრიპტული რომანიდან *იულია, ანუ ნახატები*, რომლის ანალიზიც მასში მეტაფიქციური ელემენტების გამოსავლენად არაა მიზანშეწონილი შემონახული ტექსტის ფრაგმენტულობის გამო.

*იულია, ანუ ნახატები. სცენები მეცხრე საუკუნიდან*

არნო შმიტმა ამ ტიპოსკრიპტული რომანის (*Julia, oder die Gemälde. Szenen aus dem Novecento*) მხოლოდ ასი გვერდის დაწერა მოასწრო. ფრაგმენტი 1983 წ., ავტორის გარდაცვალების შემდეგ გამოიცა.

ნაწარმოების მოქმედება ვითარდება 1979 წლის ზაფხულში. ზღვისპირა სასტუმროში ექვსი დამსვენებელი ცხოვრობს: განათლებული ფაბრიკანტი ქიუნე და მისი მსუქანი და ვნებიანი მეუღლე ჰედვიგი; მათი ვაჟი ნინო, რომელსაც გრძელი თმები, მაგრამ ვიწრო ჭკუა აქვს; შეილა, რომელიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს თანასწორობას; “აბსოლუტური სკეპტიკოსი” – პროფესორი რაუხი და ვინმე ლეონჰარდ იერიინგი. პერსონაჟების დახასიათება ხორციელდება იმის მიხედვით, რა სახის ლიტერატურას კითხულობენ ისინი. განსაკუთრებული ლიტერატურული კერპის სტატუსით არნო შმიტის ამ რომანში სარგებლობს ჰაუარდ ფილიპს ლოკერაფტი, რომელიც უკანასკნელ წლებში ავტორის საყვარელ მწერლად იქცა. ერთხელ მთელი შეკრებილი საზოგადოება გაემართება ახლოს მდებარე სასახლის დასათვალიერებლად, ისინი დაათვალიერებენ დარბაზს, რომელშიც ნახატებია გამოფენილი და ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობათა კაბინეტს, ისინი მოინახულებენ კლდეებს შორის მდებარე ზღვას და გაიცნობენ ‘ათასერთს’. ესაა თხუტმეტი წლის, საოცრად ჭკვიანი გოგონა, რომელიც სკოლის მოსწავლე გოგონების მთელ გუნდს წინამძღოლობს. თითოეული მათგანი ზედმიწევნით ნაკითხია, განსაკუთრებით კარგად იცნობენ ისინი *ათასერთ ღამეს*. აქ მთავრდება შემორჩენილი ხელნაწერი.

ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით, მომდევნო თავებში იერიინგი უნდა გამგზავრებულიყო ვილჰელმის კუნძულზე, სადაც, ‘ყვავილოვან კრატერში’ უნდა შეხვედროდა არნო შმიტის სხვა წიგნების პერსონაჟებს. შემორჩენილი ბარათებიდან ვიგებთ, რომ მეთექვსმეტე სურათში ფრანცისკა და მარტინა ერთმანეთთან იხსუბებდნენ, თაღჯა კი ბუჩქებიდან უთვალთვალებდა *შავი სარკეების* პერსონაჟების, ოთხმოცი წლის წყვილის, სასიყვარულო სცენას. კოლდერუპი (*ათეისტების სკოლის* პროტაგონისტი) დიურინგთან (*ფაენი*) ერთად წავიდოდა სასეირნოდ, აგრეთვე, ისეირნებდნენ პაგენშტეჰერი და ა&ო, ეგი და

პროფესორი ბუტი. კოსმო კი მარვენს შეეჯიბრებოდა მუშტი-კრივში. ამის შემდეგ, იერიინგი უკვალოდ გაუჩინარდებოდა და მხოლოდ ათი წლის შემდეგ ერთ-ერთ ნახატზე აღმოაჩინდნენ მას დამთვალეიერებლები სასახლეში სტუმრობისას. ეს უნდა ყოფილიყო ხელოვნების აპოთეოზი, რომელშიც ავტორი საბოლოოდ ერწყმის ხელოვნებას.

ისმის კითხვა, ვინ არის იულია. ესაა ათიოდე წლის ნიმფა, რომლის პორტრეტიც სასახლეში კიდია. იგი ჩამოდის ნახატიდან, რათა იერიინგს გაეპრანჭოს. იულიას ვიზუალური პროტოტიპის ნახვა შეიძლება იან მითენსის (1614-70 წწ.) ფერწერულ ტილოზე – *ოთხი ორანიელი* და რომელთაგან ერთ-ერთი სწორედ იულიაა. იულია, როგორც ხელოვნების სამყაროს ფეერიული არსება, ეშვება ყოველდღიურ სამყაროში, რათა პლატონური სიყვარულის თავისებურ აქტში გაერთიანდეს მეოცნებე იერიინგთან.

მანუსკრიპტი წყდება მეასე გვერდზე სიტყვებით, რომლებშიც არნო შმიტი უნებლიედ თავისი – როგორც მწერლის – ცხოვრებისა და მოღვაწეობის საკითხს შეეხო: “ნეტავ, სიბეჯითე ადამიანებისა & ცხოველებისთვის ჩვეულებრივი (სასიცოცხლო) აუცილებლობაა?” (შმიტი 1983:100). ამ კითხვაზე პასუხი მწერალმა მთელი თავისი ცხოვრებით გასცა.

### 2.3. არნო შმიტის პოეტოლოგია

#### *ახალი პროზაული ფორმები*

არნო შმიტს ეკუთვნის მრავალი თეორიული ნაშრომი. ამ ნაშრომებით იგი ცდილობდა მკითხველისთვის უფრო გასაგები გაეხადა თავისი ნაწარმოებები. მართლაც, ბევრმა მათგანმა დიდი სამსახური გაუწია ლიტერატურათმცოდნეებს. თუმცა ხშირად ხდებოდა ისეც, რომ ავტორის წერილებში ამოკითხულ შეხედულებებს ყოველგვარი კრიტიკული ანალიზის გარეშე იყენებდნენ მისი ნაწარმოებების ანალიზისას. მკვლევრებს ავიწყდებოდათ, რომ არნო შმიტი მწერალია და კრიტიკოსი და შესაბამისად, მისი მსჯელობა, დასკვნები და შეხედულებები ძალზე სუბიექტურია. ამის მიუხედავად, არნო შმიტის – ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა მწერლის – პოეტოლოგიური შეხედულებები უდავოდ საინტერესოა. ამიტომაც საჭიროდ მივიჩნიეთ, წინამდებარე თავში მოკლედ გადმოგვეცა ამ ავტორის პოეტოლოგიური მრწამსი. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა არნო შმიტის რამდენიმე ლიტერატურული ესე –

გამოანგარიშებანი I, გამოანგარიშებანი II და სიღვია & ბრუნო, აგრეთვე მისი რომანი ფსკერას სიზმარი.

გამოანგარიშებანი. მოხსენება სახელოსნოს შესახებ (*Berechnungen. Ein Werkstattbericht*) თავდაპირველად დაიბეჭდა ჟურნალში *თექსთე უნდ ცაიჰენ* (გამოანგარიშებანი I – 1955 წლის №1-ში, გამოანგარიშებანი II – 1956 წლის №2-ში), მოგვიანებით კი შევიდა კრებულში – *ვარდები და ხახვი* (1959 წ.).

არნო შმიტი თავს 'ჭეშმარიტ' – და არა 'გამოყენებით' – ავტორად მიიჩნევდა. ყველა ჭეშმარიტი ავტორი, მისი აზრით, დაინტერესებულია ტექნიკური, სახელობო, ფუნდამენტური საკითხებით, მაშინ, როცა 'გამოყენებით' ავტორები ამ ცოდნას ტრივიალური რომანების საწერად იყენებენ. არნო შმიტი შეეცადა შეექმნა ახალი პროზაული ფორმების ტიპოლოგია. XVIII ს. ჩამოყალიბებული ლიტერატურული ჟანრების (რომანი, ნოველა, ეპისტოლარული რომანი, დღიური, დიალოგი) საფუძველზე იგი ავითარებს ისეთ პროზაულ ფორმებს, რომელთაც ძალუთ ზუსტად გადმოსცენ, ასახონ ცნობიერებაში მიმდინარე გარკვეული პროცესები და განცდები. თავდაპირველად მან შეარჩია ოთხი ფსიქიკური ფაქტი, შეისწავლა ისინი და თეორიულად დაასაბუთა მათი ლიტერატურული განხორციელების შესაძლებლობა. ესენია მოგონება (*Erinnerung*), ახლო წარსული (*Jüngste Vergangenheit*), აზრთა ხანგრძლივი თამაში (*Längeres Gedankenspiel*) და სიზმარი (*Traum*). პირველ ორ ლიტერატურულ ხერხს ეთმობა *გამოანგარიშებანი I*, ხოლო მომდევნო ორს – *გამოანგარიშებანი II*. განვიხილოთ თითოეული მათგანი:

1. მოგონება. მოცემული პროზაული ფორმა მიზნად ისახავს 'შკვეთრი სიტყვების თავმოყრითა' ('schärfste Wortkonzentrate') და თხრობის აქტორული პერსპექტივის მეშვეობით შექმნას ნამდვილი მოგონებების ილუზია. თითოეულ მოგონებას საფუძველად უდევს ერთგვარი სურათი (არნო შმიტის ტერმინოლოგიით – 'ფოტო'), რომელიც წუთიერად ცოცხლდება ადამიანის ცნობიერებაში. მის ირგვლივ ჯგუფდება დამატებითი დეტალები ('ტექსტები'). ამგვარი ლიტერატურული ფორმის მქონე ტექსტს არნო შმიტი უწოდებს 'ფოტოალბომს'. 'ფოტოალბომში' 'ფოტოები' ნამდვილი სურათების მსგავსად ჩარჩოშია ჩასმული და 'ტექსტის' წინ თავსდება (იხ. დანართი 1). ტექსტებისა და ფოტოების რიცხვსა და სიგრძეს განსაზღვრავს მოქმედების ტემპი. მოქმედების ტემპისა და მოგონებების ურთიერთქმედების აღსაწერად არნო შმიტმა სპეციალური ცხრილიც კი შეიმუშავა. ცხრილში იგი ერთმანეთს უკავშირებს

ცალკეულ თემასა და გარკვეულ მათემატიკურ მრუდს. დაგეგმილი რვა თემიდან მწერალმა მხოლოდ ორი განახორციელა თავის ნაწარმოებებში – *გადასახლებულნი* და *ტბიანი ლანდშაფტი პოკაპონტასთან ერთად*.

2. ახლო წარსული – წყვეტილი აწმყო. აღნიშნულ პროზაულ ფორმას საფუძვლად უდევს მოსახრება, რომ მოვლენათა ეპიკური, უწყვეტი დინება არ არსებობს: “შუალამიდან შუალამემდე ‘1 დღე’ კი არ არის, არამედ ‘1440 წუთი’ (რომელთაგან ორმოცდაათიოდე თუა მნიშვნელოვანი!)” (შმიტი 1995:167). საჭირო იყო წყვეტილობის შესაბამისი ლიტერატურული ხერხის შემუშავება, რომელიც ასახავდა არა ეპიკურ თანმიმდევრობას, არამედ ‘დღის მოზაიკას’, ‘წყვეტილ, მოზაიკურ ყოფიერებას’. თხრობის ეს ხერხი შემოიფარგლება ‘მნიშვნელოვანი’ წუთების გადმოცემით. ამ ხერხით შესრულებული ტექსტის ფორმალური ნიშანია კურსივით გამოყოფილი, წინწამოწეული აბზაცები (იხ. დანართი 2). შემუშავებული თხუთმეტი თემატური ვარიანტიდან არნო შმიტმა მხოლოდ რვა განახორციელა. ახლო წარსულის ამსახველი პროზაული სტრუქტურა გვხვდება შემდეგ ტექსტებში: *ენთიმეზისი*, *ლევიათანი* (აქ გამონაკლისის სახით პირველი სტრიქონი მხოლოდ კურსივითაა მარკირებული), *ალექსანდრე*, *ბრანდის მდელო*, *შავი სარკეები*, *ფაენი*, *კოზმასი*, *ქვის გული*, *სწავლულთა რესპუბლიკა*, *თინა* და *გოეთე და მისი ერთ-ერთი თაყვანისმცემელი*.

3. აზრთა ხანგრძლივი თამაში და 4. სიზმარი. ამ ორი პროზაული ფორმის საერთო მახასიათებელია ორმაგი მოქმედება, რომელიც განცდის ორ სხვადასხვა დონეს მოიცავს – განცდის დონე I (Erlebnisebene I, E I) და განცდის დონე II (Erlebnisebene II, E II). პირველი მათგანი ობიექტურ სინამდვილეს შეესაბამება, ხოლო მეორე – სუბიექტურ სინამდვილეს. ორივე შემთხვევაში განცდილი დონე I-ის ხვედრითი წილი ერთნაირია. სიზმარში პერსონაჟი პასიური მაცურებლის როლში გამოდის, იგი მხოლოდ აღიქვამს, განიცდის სუბიექტურ სინამდვილეს, ხოლო აზრთა ხანგრძლივი თამაშის დროს მოქმედი პირი აქტიურია, იგი თავად ქმნის თავის სუბიექტურ სინამდვილეს.

აზრთა ხანგრძლივი თამაში (LG) ყოველდღიური მოვლენაა, იგი ყველასთვის ნაცნობია ოცნების, სურვილის, საკუთარ თავთან საუბრის სახით. მწერლობაში, რომელმაც განცდის ორივე დონე უნდა ასახოს, აზრთა ხანგრძლივი თამაში განაპირობებს ვრცელი წარმოსახვითი სამყაროების წარმოქმნას. განცდის დონე II-ის ნიმუშებად არნო შმიტი მიიჩნევს ედგარ ალან პოს *გორდონ პიმს*, ჟიულ ვერნის *მოგზაურობას დედამიწის შუაგულისკენ*,

ფრიდრიჰ გოტლიბ კლოპშტოკის *სწავლულთა რესპუბლიკას*. თუმცა ფორმალურად სრულყოფილი ნაწარმოებისა და ადამიანის ზუსტი პორტრეტის შესაქმნელად, არნო შმიტის აზრით, განცდის ორივე დონე უნდა იყოს მოცემული. მართალია, ისეთი ნაწარმოებებს, როგორცაა ე.თ.ა.ჰოფმანის *პრინცესა ბრამბილა* და მიორიკეს *ორპლიდი*, განცდის ამ ორი დონის დაპირისპირება უდევს საფუძვლად, თანამედროვე მწერლის ამოცანაა იპოვოს ლიტერატურული ხერხი, რომლითაც სუბიექტურ და ობიექტურ სინამდვილეს ერთდროულად გადმოსცემს. გარეგნულად ამგვარი პროზაული ფორმა ხორციელდება ნაბეჭდი გვერდის ორ ნაწილად გაყოფით, რომელთაგან მარცხენა სვეტი განცდის დონე I-ს ეთმობა, მარჯვენა კი – განცდის დონე II-ს (იხ. დანართი 3). მწერალმა შეიმუშავა, აგრეთვე, ცხრილი, რომელიც მოიცავს აზრთა ხანგრძლივი თამაშის გადმოსაცემად გამოსადეგ რვა თემას. მათგან არნო შმიტს *გამოანგარიშებათა* გამოქვეყნების დროისთვის განხორციელებული ჰქონდა მხოლოდ ერთი ნაწარმოებში – *გადირი*. თუმცა აღნიშნული ნაწარმოები ვიზუალურად არ განსხვავდება ჩვეულებრივი ტექსტისგან. ამის მიზეზად ავტორი ქაღალდის ნაკლებობასა და განცდის დონეების ერთდროული გადმოცემის ტექნიკის განუვითარებლობას ასახელებს. უფრო დამაჯერებელი ჩანს პეტერ არენტის მოსაზრება. მკვლევრის აზრით, მოყვანილი მიზეზი სხვა არფერია თუ არა არნო შმიტის მიერ post factum გაკეთებული ინტერპრეტაცია, რადგან *გადირში* გვერდების ორ სვეტად გაყოფის შემთხვევაში დაიკარგებოდა მთელი ხიბლი ამ მოთხრობისა; ამ ადრეული ნაწარმოების მთავარი ეფექტი ხომ ისაა, რომ პატიმრის გაპარვა მხოლოდ ბოლოს აღმოჩნდება ამ უკანასკნელის წარმოსახვის ნაყოფად (არენტი 1995:129). აზრთა ხანგრძლივი თამაშით შესრულებული პირველი ნაწარმოები საგრძნობლად უფრო გვიან შეიქმნა და ეს გახლდათ *მიერუებული სოფელი, ანუ კრიზისების ზღვა*.

რაც შეეხება პროზაულ ფორმას – ‘სიზმარი’, იგი უნდა განხილულიყო არნო შმიტის მომდევნო, რიგით მესამე, *გამოანგარიშებანში*.

მწერალი გვარწმუნებს, რომ პირველი პროზაული ფორმა მან ჯერ კიდევ ომის დროს შეიმუშავა, მაგრამ წერილობით თავისი პოეტოლოგიური შეხედულებები მხოლოდ 1953-55 წლებში დააფიქსირა, თუმცა უფრო მართებელია ვივარაუდოთ, რომ 50-იან წლებში შექმნილი თეორიით არნო შმიტი შეეცადა ერთიან სისტემაში მოექცია მთელი თავისი მანამდელი და შემდგომი შემოქმედება. ზოგიერთმა მკვლევარმა იმასაც მიაქცია ყურადღება, რომ ავტორის

მიერ თეორიულ წერილებში ესოდენ დეტალურად შემუშავებული საპროგრამო მოდელები (თემატური მრუდები) მის ტექსტებში თითქმის არ ხორციელდება და საერთოდ შეუმჩნეველი იქნებოდა, რომ არა *გამოანგარიშებანი* (ბენში 1985:32). აღნიშნავენ იმასაც, რომ არნო შმიტის მიერ ეპიკურობის უარყოფის მიუხედავად მის პროზას მოვლენათა სავსებით ტრადიციული, უწყვეტი დინება ახასიათებს, თავბრუდამხვევი ასოციაციების ქსელის ქვეშ კი ყოველთვის მწყობრი ფაბულა დგას (ვიტი 1981:342). ჰარტვიგ ზურბირი 'ფოტოალბომის' პროზაულ ფორმას ხუმრობად მიიჩნევს, რადგან 'ფოტოების' გარეშე და 'ფოტოებთან' ერთად წაკითხული ტექსტი ერთნაირ შთაბეჭდილებას აღძრავს (ზურბირი 1980:10-11). სადავოა ახრთა ხანგრძლივი თამაშის თეორიაც. ჯერ კიდევ არტურ შოპენჰაუერი წერდა, რომ ობიექტური, სუბიექტისგან დამოუკიდებელი სინამდვილე არ არსებობს. ეს არნო შმიტისთვის – როგორც შოპენჰაუერის თაყვანისმცემლისთვის – კარგად უნდა ყოფილიყო ცნობილი. ისმის კითხვა: რას უნდა ნიშნავდეს ასეთ შემთხვევაში განცდის დონე I? შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ ამ დონეზე მწერალს ძალუძს არა სინამდვილის ასახვა, არამედ მისი ცალკეული დეტალებისა და ფრაგმენტების აღდგენა-კონსტრუირება (არენტი 1995:132).

მწვავე კრიტიკის მიუხედავად აშკარაა, რომ არნო შმიტის პროზა მნიშვნელოვნად განსხვავდება ტრადიციული ეპიკური ტექსტებისგან (ვიტი 1981:342). შეუპოვარი კრიტიკოსებიც კი აღიარებენ, რომ იგი წუთიერი შთაბეჭდილებებისა და განცდების პოეტური გადმოცემის ნამდვილი ოსტატია. მისი მოთხრობები მკაფიო და მკვეთრი სურათების თანმიმდევრობას ემყარება.

არნო შმიტს 1956 წ. დაუწერია *გამოანგარიშებანი III*, თუმცა არ დაუსრულებია იგი, რის გამოც ნაშრომი პირველად ავტორის გარდაცვალების შემდეგ გამოიცა. *გამოანგარიშებანი III* ეთმობა მწერლის განსაკუთრებული მართლწერისა და პუნქტუაციის საკითხებს. იგი ცდილობს გაარკვიოს, როგორი სემანტიკური დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს მართლწერასა და ორთოგრაფიას და რამდენად შეიძლება ისინი იქცეს პოეტური მნიშვნელობის მატარებელ ერთეულებად, რომელთაც მკითხველის ფანტაზიისთვის ბიძგის მიცემა და მისი წარმართვა ძალუძს.

პუნქტუაციის დახმარებით შესაძლებელია სტენოგრაფირება, ე.ი. რაიმე ინფორმაციის შეკვეცილად, მაგრამ მკაფიოდ გადმოცემა, რაც სხვა შემთხვევაში მრავალი სიტყვის გამოყენებას მოითხოვს. მაგალითად, ფრაზაში – “ქალმა



მიმოიხედა: ?” კითხვის ნიშანი გამოხატავს სახის ცნობისმოყვარე გამომეტყველებასაც, მიმოხვრასაც და შეკითხვასაც. პუნქტუაცია გამოიყენება, აგრეთვე, მოქმედების სიჩქარის განსასაზღვრად. მაგალითად, ორწერტილი უფრო ხანგრძლივ პაუზას გამოხატავს, ვიდრე მძიმე. ხოლო ნიშანს ‘&’ არნო შმიტი მიმართავს ურთიერთდაკავშირებული ცნებების გადმოსაცემად, მაგალითად, “ტახტი & საკურთხეველი”.

მართლწერამ ზუსტად უნდა ასახოს გამოთქმა. მაგალითად სიტყვაში *sprechen* პირველი ასო უნდა ჩანაცვლდეს სპეციალური ასონიშნით, რომელიც ბგერა “შ”-ს გამოსახავს. უცხო სიტყვებში ხშირად ხმარებული ასოთწყობა Ph და Th უნდა ჩანაცვლდეს ასოებით – F და T. არნო შმიტი სიამოვნებით გააუქმებდა ბგერა ‘pf’-საც, რადგან სინამდვილეში არავინ ამბობს ‘Pferd’, არამედ ყველა გამოთქვამს ამ სიტყვას როგორც – ‘Ferd’. მწერალი სავსებით ეთანხმება ამერიკელებს, რომლებიც გამარტივების მიზნით ინგლისური სიტყვა ‘tonight’-ის მაგივრად წერენ – ‘tonite’. ამრიგად, არნო შმიტი გვევლინება გამარტივებული მართლწერის მომხრედ.

ყოველივე ზემოთქმულთან ერთად არნო შმიტი მოითხოვდა მწერლისთვის სრული თავისუფლების მინიჭებას. მისი აზრით, თავისუფლება საჭიროა იმისთვის, რათა მწერლის ენამ უკეთ და დამაჯერებლად გამოსახოს სინამდვილე. როგორც ჩანს, არნო შმიტს – მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის მოღვაწე ავტორს, ძველი პოზიტივისტების მსგავსად ჯერაც სწამდა, რომ ენას ძალუძს სამყაროს ასახვა.

#### *ეტიმთა თეორია*

არნო შმიტის პოეტოლოგიის ერთ-ერთი განუყოფელი ნაწილია ე.წ. ეტიმისტიკა, ანუ ეტიმთა თეორია. აღნიშნული თეორია მწერალმა შედარებით გვიან, *ფსკერას სიზმარში* შეიმუშავა. შეიძლება ითქვას, რომ მის გვიანდელ შემოქმედებაში ეტიმისტურმა წერამ დაიკავა ‘ფოტოალბომებისა’ და ‘მოზაიკური სინამდვილის’ ადგილი.

ეტიმთა თეორია თითოეული სიტყვის მიღმა მის ფარულ და ნამდვილ მნიშვნელობას მოიაზრებს. ეტიმისტიკა ერთგვარი კოდია, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელია გაიშიფროს თითოეულ ტექსტში ჩადებული (ყოველთვის სექსუალური) არსი.

ეტიმთა თეორიას მჭიდროდ უკავშირდება მეოთხე ფსიქიკური ინსტანციის ცნება. რამდენადაც ცნობილია, ზიგმუნდ ფროიდის მოძღვრების თანახმად,

არსებობს სამი ფსიქიკური ინსტანცია: 1. არაცნობიერი, სექსუალური სურვილებისა და ფარული ვნებების ერთობლიობა; 2. მე, რომელიც წარმოიქმნება გარესამყაროსთან ინდივიდის ურთიერთობის შედეგად; და 3. ზემო, მორალური აკრძალვების ერთობლიობა, რომელიც მშობლებისა და საზოგადოების გავლენით უვითარდება ინდივიდს. არნო შმიტმა გარკვეული ცვლილებები შეიტანა ზიგმუნდ ფროიდის მოძღვრებაში: არსებულ სამ ინსტანციას მან მეოთხე ფსიქიკური ინსტანცია დაუმატა. ეს უკანასკნელი, მწერლის აზრით, ინტელექტუალურ ინდივიდს უვითარდება ორმოცდაათი წლის ასაკში, იმპოტენციის დაწყებასთან ერთად. ესაა იუმორისტული ინსტანცია, რომელიც არაცნობიერ ლექსიკას ფლობს და იყენებს მას ხუმრობისა და შემოქმედებითი საქმიანობის დროს. ისმის კითხვა: რატომ ვერ აღმოაჩინა მოცემული ინსტანცია თვით ზიგმუნდ ფროიდმა? არნო შმიტის განმარტებით, ფსიქოანალიზის მამამთავარს არასდროს ჰყოლია ორმოცდაათ წელს გადაცილებული ინტელექტუალი პაციენტები. სწორედ ამ მეოთხე ინსტანციას ძალუძს აღმოაჩინოს ენის ორაზროვნება და წეროს ეტიმისტურად.

არნო შმიტი შეეცადა ეტიმისტურ ჭრილში გაეაზრებინა თავისი საყვარელი ავტორების – კარლ მეის, ჯეიმს ჯოისისა და ედგარ ალან პოს შემოქმედება. თუმცა პეტერ არენტის აზრით, ამ ავტორებისადმი მიძღვნილი ნაშრომები ერთგვარი პროექციაა თვით არნო შმიტის არაცნობიერისა, ასაკოვანი მწერლის მიერ საკუთარი თავის გაანალიზების ცდა (არენტი 1995:314). ეტიმთა თეორია კი სხვა არფერია თუ არა ფსევდომეცნიერული, სრულიად სპეკულაციური თვალსაზრისი, რომლითაც ორმოცდაათ წელს გადაცილებული მწერალი თავისი ლიტერატურული სტილისა და ექსპერიმენტული ენის დასაბუთებას ცდილობს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სრულიად გაუმართლებელია, არნო შმიტის პოეტოლოგიური შეხედულებები მისივე ტექსტების გასაანალიზებლად გამოვიყენოთ, რასაც სამწუხაროდ არაერთი მკვლევარი აკეთებს.

#### 2.4. არნო შმიტის ლიტერატურული მემკვიდრეობა და მისი რეცეფცია

არნო შმიტი, ერთი მხრივ, მაღავედა თავისი ცხოვრებისა და შემოქმედების მნიშვნელოვან დეტალებს, მეორე მხრივ, კი – ცდილობდა თავი მოეყარა თავისი ბიოგრაფიის ფაქტებისთვის (შარტი 1990:15).

არსებობენ ავტორები, რომლებიც მთელი არსებით ერწყმიან თავიანთ შემოქმედებას, წინდაუხედავად შიშვლდებიან, რომელთა ცხოვრებაც სხვა არაფერია, თუ არა შემოქმედებისთვის საჭირო ნედლეული და რომლებიც იღვწიან თავიანთი განცდებისა და წარმოსახვის ლიტერატურული დამუშავებისთვის. ასეთ ავტორებს განეკუთვნებიან თომას ვოლფე და ჰერმან ჰესე. სწორედ ასეთი ავტორია არნო შმიტიც. თომას მანისგან განსხვავებით არნო შმიტმა ხელოვნების სასარგებლოდ გააკეთა არჩევანი: არა ცხოვრება, არამედ ლიტერატურა იყო მისი ცხოვრების აზრი. იგი ცხოვრობდა ლიტერატურისთვის და ლიტერატურაში, მას არ წარმოედგინა ცხოვრება ლიტერატურის გარეშე. მისი ცხოვრება და შემოქმედება იმდენად მჭიდროდაა ერთმანეთთან შერწყმული, რომ მისი ნაწარმოებების ერთობლიობა ერთგვარ ავტობიოგრაფიას ქმნის. თუმცა მის ნაწარმოებებში გამოთქმული შეხედულებები არ უნდა გავაიგივოთ ფაქტობრივ ინფორმაციასთან, რადგან არნო შმიტს უყვარდა თვითსტილიზაცია და ფიქციებით თამაში, შესაბამისად, მისი ბიოგრაფიის დეტალებიც მხოლოდ მხატვრული გააზრებისა და გადამუშავების შემდეგ იქნა ჩართული მის შემოქმედებაში. ამრიგად, მოსაზრება, რომ არნო შმიტის ნაწარმოებების მოქმედი პირები თვით ავტორის შესახებ გვიქმნიან წარმოდგენას, სრულიად უსაფუძვლოა. მოქმედი პირი ყოველთვის გამოგონილი, შეთხზული პერსონაჟია, მართალია, იგი ავტორის გონებაში იბადება და მას ხშირად რეალური პროტოტიპიც მოეპოვება, მაგრამ მთელი ეს გარეტექსტობრივი მონაცემები გარდაიქმნება ლიტერატურული ხერხებით, განიცდის გაუცხოებას და ექვემდებარება მწერლის ინტერპრეტაციას (შარტი 1990:17).

როდესაც 1970 წ. გამოჩნდა გაუგონარი ზომისა და წონის, უშველებელი წიგნი სათაურით *ფსკერას სიზმარი* და ნამდვილი ფურორი გამოიწვია, საზოგადოებამ პირველად მიაქცია ყურადღება ავტორს, რომლის სახელიც მას მანამდე არც გაეგონა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს უკანასკნელი ორმოცდაათიანი წლებიდან გამოსცემდა წიგნებს, ეწეოდა პუბლიცისტურ საქმიანობას, წერდა რადიო-ესეებს და იყო რამდენიმე ლიტერატურული ჯილდოს ლაურეატი. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საჭიროა განვასხვავოთ ერთმანეთისგან არნო

შმიტის შემოქმედების რეცეფცია *ფსკერას სიმშრის* გამოსვლამდე და ამის შემდეგ.

ეჭვგარეშეა, არნო შმიტის შემოქმედების დაგვიანებული რეცეფცია ნაწილობრივ იმითაც იყო გამოწვეული, რომ მან გვიან დაიწყო წერა. თვით მწერალი ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ მესამე რაიჰის პირობებმა შეუშალა ხელი მწერლის სახელი დაემკვიდრებინა, თუმცა უნდა ვივარაუდოთ, ორმოცდაათიან წლებამდე მას უბრალოდ სურვილი ჰქონდა, მწერალი გამხდარიყო, სინამდვილეში კი თვითმყოფად ავტორად ის ჯერ არ იყო ჩამოყალიბებული. ის წლები არნო შმიტისთვის მხოლოდ ლიტერატურული განვითარების საფეხურად შეიძლება მივიჩნიოთ.

1970 წლამდე მას საერთოდ არ ჰყავდა მკითხველი, რადგან იგი არაფერს აკეთებდა პოპულარობის მოსახვეჭად: არც ლიტერატურულ საღამოებში იღებდა მონაწილეობას, მას ვერც წიგნის ბაზრობაზე ან სატელევიზიო დებატებში ნახავდა ვინმე. არნო შმიტის ნაწარმოებების ფილმად გადაღება შეუძლებელი იყო, მათი ხიბლი მხოლოდ ვერბალურ დონეზე აღიქმებოდა. ყოველივე ეს არ ყოფილა შემთხვევითი. არნო შმიტი შეგნებულად 'ემალეობდა' საძულველ მასას. ერთ-ერთ ნაწარმოებში იგი ამაყად აღნიშნავს: “ხელოვნება ხალხისთვის?! : ეს ლოზუნგი ნაცისტებისა და კომუნისტებისთვის დამითმია: ყველაფერი პირიქითაა: ხალხი (თითოეული ადამიანი!) უნდა შეეცადოს ჩასწვდეს ხელოვნებას!” (შმიტი 1987(1):137)

ამის მიუხედავად, დღეისთვის შემონახულია 1949-1959 წლებში გამოქვეყნებული დაახლოებით 450 გერმანულენოვანი რეცენზია არნო შმიტის სხვადასხვა ნაწარმოებზე (ეს საკმაოდ შთამბეჭდავი რიცხვია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ, მაგალითად, ჰაინრიჰ ბიოლის ნაწარმოებებს იმავე წლებში დაახლოებით 500 რეცენზია დაეთმო). რეცენზენტთა შორის იყვნენ სხვადასხვა ჟურნალისა თუ გაზეთის რედაქტორები და მწერლები. რეცენზიების უმეტესობა დადებით შეფასებას აძლევდა არნო შმიტის პროზას. ამ წერილების ანალიზის საფუძველზე აღმოჩნდა, რომ 1953 წლისთვის არნო შმიტი უკვე საკმაოდ ცნობილი და აღიარებული მწერალი ყოფილა, რომელსაც კოლეგები ავანგარდისტს, აუთსაიდერსა და ნამდვილ ტალანტს უწოდებდნენ (ალბრეხტი 1998:118).

არნო შმიტის პოპულარობის ნაკლებობა განპირობებული იყო მისი ნაწარმოებების რადიკალური სუბიექტურობით. იგულისხმება არა იმდენად ამ

ტექსტების აგრესიული შინაარსი, რამდენადაც მათი ენობრივი სტილი. არნო შმიტის ენა ექსპრესიონიზმის კვალს ატარებდა, ექსპრესიონიზმი კი რიგითი მკითხველისთვის სრულიად უცხო ლიტერატურულ მიმართულებად რჩებოდა. საზოგადოება არ იყო მზად არნო შმიტის (პოსტ-)ექსპრესიონისტული ენის აღსაქმელად და დასაფასებლად.

*ფსკერას სიზმრის* გამოსვლის შემდეგ პრესა თვალყურს ადევნებდა მწერლის ყოველ მომდევნო წიგნს, მის შესახებ დაიწყო სტატიებისა და წიგნების წერა, გამოვიდა ბიბლიოგრაფიები, შეიქმნა სპეციალური ჟურნალიც, რომელიც მისი ნაწარმოებების შესწავლას ისახავდა მიზნად, ხელშეორედ გამოიცა მისი ადრეული მოთხრობები და რომანები, ზოგიერთი მათგანი კი უცხო ენებზეც ითარგმნა. ასე მოექცა პირქუში აუთსაიდერი არნო შმიტი ლიტერატურული კრიტიკის ყურადღების ცენტრში, რომელმაც ის მალე ლიტერატურის მეფედაც გამოაცხადა.

აღსანიშნავია, რომ 70-იან წლებში ავტორი თავად დათანხმდა მონაწილეობა მიეღო პროექტში, რომელიც ძველმა მკითხველმა – ერნსტ კრაველმა წამოიწყო. ეს გახლდათ წიგნი – *ერთი კლასის პორტრეტი (Portrait einer Klasse)*, რომელშიც თავმოყრილი იყო არნო შმიტის ყოფილი თანაკლასელების მოგონებები სკოლის წლების შესახებ. ფოტოსურათებსა და სხვა დოკუმენტებთან ერთად წიგნი მოიცავდა მწერლის დედის მოგონებებს, რომლებიც ამ უკანასკნელის გარდაცვალების შემდეგ, 1973 წ. იქნა ნაპოვნი და ჯონ ვუდის (არნო შმიტის ნაწარმოებების მთარგმნელის) ვრცელი ინტერვიუ მწერლის დასთან – ამერიკაში მცხოვრებ ლუსისთან, მის გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე, 1977 წ. ასე შეიქმნა ერთი ეპოქის, ქალაქის ერთი უბნისა და ერთი ადამიანის ცხოვრების ამსახველი დოკუმენტაცია. წიგნს დაურთეს აგრეთვე მწერლის (ნახევრად ფიქციური) მოგონებები რომანიდან – *სადამო ოქროს შარავანდედით*. მასალას თვით არნო შმიტმა გაუწია რედაქტორობა და თავისი არაჩვეულებრივი მესხიერების დახმარებით მრავალი ცნობა შეავსო და შეასწორა.

1986 წ. არნო შმიტის სახელობის ფონდმა და გამომცემლობა *ჰაფმანსმა* გამოსცა პირველი ტომი არნო შმიტის ნაწარმოებებისა (ე.წ. ბარგფელდის გამოცემა, Bargfelder Ausgabe). იმავე წელს გამოიცა კრებული *ვუ ჰი? (Wu Hi?)*. იგი მოიცავდა მასალას არნო შმიტის მიერ გიორლიცში, ლაუბანსა და

გრიფენბერგში გატარებული ახალგაზრდობის წლების შესახებ. მწერლის ბიოგრაფიის ეს მონაკვეთი მანამდე იდუმალებით იყო მოცული.

არნო შმიტის თაყვანისმცემელთა რიცხვი სწრაფად იზრდებოდა. 1986 წ. ფრანკფურტში დაარსდა გაერთიანება სახელწოდებით – „არნო შმიტის მკითხველთა საზოგადოება“ („Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser“, GASL). საზოგადოება ყოველწლიურად იკრიბება სხვადასხვა ქალაქში, რომელიც რაიმე სახით უკავშირდება ავტორს. ამ შეხვედრებზე წაკითხული მოხსენებები ქვეყნდება სპეციალურ ჟურნალში – *ცეთელქასტენ (Zettelkasten)*. აღნიშნული საზოგადოება გამოსცემს, აგრეთვე, საინფორმაციო ბუკლეტს – *შაუერფელდი*. ასე, რომ დღეს, მისი გარდაცვალებიდან 28 წლის შემდეგ, არნო შმიტი გერმანული ლიტერატურის კლასიკოსად მიიჩნევა.

ლიტერატურულმა კრიტიკამ “არნო შმიტის წიგნები სრულიად სხვადასხვაგვარად შეაფასა. ვისაც ყველა კრიტიკული სტატია წაუკითხავს, ვერ გარკვეულა, არნო შმიტი გენიოსია თუ “შარლატანი” (ვალზერი 1974:16). კრიტიკოსები სრულიად განსხვავებული აზრისა იყვნენ როგორც არნო შმიტის ენის, ისე მისი წიგნების შინაარსის შესახებ. უარყოფითად განწყობილ კრიტიკოსთა წერილებში გაკიცხულია ორივე მათგანი. ასეთ შეფასებას არნო შმიტი იმ კრიტიკოსებისგან იმსახურებდა, ვინც ყოველგვარი ენობრივი ექსპერიმენტის წინააღმდეგი იყო და ტრადიციული, ლიტერატურული გერმანული ენის ნორმების შენარჩუნებას მოითხოვდა. ხოლო შინაარსს ამ ნაწარმოებებს უწუნებდნენ ისინი, ვისაც არაჩვეულებრივად ახასიათებს არნო შმიტის ერთ-ერთი მკვლევარი, იორგ დრიუსი: “არნო შმიტში იყო რაღაც „არარაფინირებული“, პროლეტარული, თავხედური და ნუვორიშული; [...] კრიტიკოსებს, აგრეთვე, აღიზიანებდათ „სინამდვილის“ ერთობ ფართო გაგება შმიტის ნაწარმოებებში. პარადიგმატული მნიშვნელობა ჰქონდა ამ მხრივ არნო შმიტის შეხედულებას, რომ ადამიანი სხვა არაფერია, თუ არა „ნეხვისა და მთვარის შუქის ნარევი“. [...] ასე წერს რომანტიკოსი, რომელსაც მეორე მსოფლიო ომის გადატანა მოუწია“ (დრიუსი 1974:169). სხვა მკვლევრები კი არნო შმიტს მიიჩნევდნენ გენიოს მწერლად, ჩვენი დროის უმნიშვნელოვანეს გერმანულ პროზაიკოსად. მას აღარებდნენ რაბლეს, ფიშარტს, კლოპშტოკს, ვილანდს, ჟან პოლ რიჰტერს, ძმებ შლეგელებს, ე.თ.ა.ჰოფმანს, ჰაინეს, რააბეს, არნო ჰოლცს, კერს, კარლ კრაუსს, შტრამს, დიობლინს, ჯოისს, კაფკას, ბენს და სხვებს. შედარებათა მრავალფეროვნება ააშკარავებს არნო შმიტის ლიტერატურული მემკვიდრეობის

განსაკუთრებულობას, მისი შემოქმედების საგანგებო ადგილს გერმანულენოვანი ლიტერატურის ისტორიაში, რაც იმთავითვე გამორიცხავს ყოველგვარ რეალურ მსგავსებას სხვა მწერლებთან.

განსაკუთრებული წვლილი არნო შმიტის ნაწარმოებების გავრცელებასა და შესწავლაში მიუძღვის არნო შმიტის სახელობის ფონდს. ის 1981 წლის 26 ნოემბერს დააარსეს ალისა შმიტმა და იან ფილიპ რემცმამ. ფონდი იცავს მწერლის ლიტერატურულ მემკვიდრეობასა და ბარგფელდში მდებარე კარმიდამოს. ფონდის მიზანია შეინახოს ხსოვნა არნო შმიტის შესახებ, იზრუნოს მის ნაწარმოებებზე, შეისწავლოს და გაავრცელოს ისინი, აგრეთვე, ხელი შეუწყოს ლიტერატურის განვითარებას. სწორედ ამ მიზნით დაწესდა არნო შმიტის სახელობის ლიტერატურული ჯილდო. ეს ჯილდო გადაეცათ ჰანს ვოლშლეგერს (1982 წ.), ვოლფგანგ კოეპენს (1984 წ.), პეტერ რიუმკორფს (1986 წ.), კარლჰაინც დეშნერს (1988 წ.). 90-იანი წლებიდან კი გაიცემოდა არნო შმიტის სახელობის სტიპენდია, რომელიც წილად ხვდათ ჰანს ვოლფს, ულრიჰ ჰოლბაინს (1992/1993), ანდრეას ეშბახს (1994/1995), ვერნერ კოფლერს, ლიბუშე მონიკოვას, კურტ დრავერტს (2000/2001), ფრიდერიკე კრეცენსა (2002/2003) და რაინჰარდ ირგლს (2005/2006).

არნო შმიტმა დიდი სამსახური გაუწია გერმანულ ლიტერატურას. თავისი დაინტერესებით XVIII-XIX საუკუნეების მივიწყებული მწერლების მიმართ მან უბიძგა მრავალი ღირსშესანიშნავი წიგნისა თუ ანთოლოგიის გამოცემას (მათ შორის უიულ ვერნის *რობინზონების სკოლა* და იოჰან გოთფრიდ შნაბელის *კუნძული ფელზენბურგი*). განსაკუთრებულია მისი დამსახურება განმანათლებლობის ეპოქის სამი დიდი მწერლის – ქრისტოფ მარტინ ვილანდის, იოჰან კარლ ვეცელისა და კარლ ფილიპ მორიცის აღმოჩენის საქმეში. არნო შმიტმა აგრეთვე ხელი შეუწყო ინგლისური ლიტერატურის შედევრების თარგმნას გერმანულ ენაზე (სწორედ მისი მითითებით თარგმნა ჰანს ვოლშლეგერმა ჯეიმს ჯოისის *ულისე* (1975 წ.), მოგვიანებით ითარგმნა *ფინგანის ქელები* (მთარგმნელი: დიტერ შტიუნდელი, 1993 წ.), დები ბრონტეების *ანგრია & გონდალი* (მთარგმნელი: ჰანს შიუცი, 1987 წ.), ლორენს სტერნის *ტრისტრამ შენდი* (მთარგმნელი: მიჰაელ ვალტერი, 1994 წ.), ლიუის კეროლის შემოქმედება სრულად (მთარგმნელი: დიტერ შტიუნდელი, 1996 წ.).

დღემდე დავის საგანია, ჰყავდა თუ არა არნო შმიტს ლიტერატურული მემკვიდრეები. მის ერთადერთ საყოველთაოდ აღიარებულ მემკვიდრედ ითვლება

ჰანს ვოლშლეგერი რომანით *გულიანი არსებები, ანუ ადამის დაცემა* (*Herzgewächse oder Der Fall Adams*). ლიტერატურულ მემკვიდრეებად ვერ ჩაითვლება ყველა ის თანამედროვე გერმანელი მწერალი, რომლის შემოქმედებაზეც არნო შმიტის პროზაულმა ფორმებმა გააღებინა მოახდინა. ასეთთა შორის არიან ვალტერ კემპოვსკი (*Tadellöser & Wolff*, 1971 წ.; *Hundstage*, 1988 წ.), როლფ დიტერ ბრინკმანი (*Rom, Blicke*, 1979 წ.), ჰელგა მ. ნოვაკი (*Die Eisheiligen*, 1979 წ.), ლიბუშე მონიკოვა (*Pavane für eine verstorbene Infantin*, 1983 წ.; *Die Fassade*, 1987 წ.). არნო შმიტის ნაწარმოებების ლიტერატურულ რეცეფციას მოწმობს აგრეთვე ტექსტები, რომლებშიც მისი მოთხრობებისა თუ რომანებისთვის დამახასიათებელი მოტივები გვხვდება. *ლევიათანთან* მსგავსებას ამჩნევენ, მაგალითად, ჰერბერტ როზენდორფერის რომანში *Großes Solo für Anton* (1979 წ.); ალადერ გრეის *Janine*-ს (1982 წ.) *ფსკერას სიზმარს* ადარებენ; პარალელურს ხედავენ *ათეისტების სკოლასა* და ფრიც რუდოლფ ფრისის რომანს – *Verlegung eines mittleren Reiches* (1984 წ.) შორის; *გადირის* მოტივები კი რაულ შროტის ნაწარმოებში – *Finis terrae. Ein Nachlaß*. გვხვდება. ფრიც რუდოლფ ფრისი ფრანც ფიუმანთან, გიუნთერ კუნერტსა და ვულფ კირსტენთან ერთად გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მწერალთა იმ მცირერიცხოვან ჯგუფს განეკუთვნებიან, რომლებმაც დიდი ინტერესი გამოიჩინეს არნო შმიტისა და მისი შემოქმედების მიმართ.

არნო შმიტის ლიტერატურული მემკვიდრეობის მეცნიერული შესწავლა დაიწყო 1968 წ., როდესაც ჰაინც ლუდვიგ არნოლდის მიერ დაარსებული ჟურნალის – *თექსტი+კრიტიკა* (*Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*) მე-20 ნომერი მთლიანად მის შემოქმედებას დაეთმო. 1970 წ. კი გამოიცა პირველი დისერტაცია – რაიმერ ბულის *თხრობის ფორმები არნო შმიტის შემოქმედებაში. ნარკვევი თხრობის პოეტიკაში*. დღეს არნო შმიტი შესულია თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ისტორიაში როგორც მისი ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი გიუნთერ გრასთან, ზიგფრიდ ლენცსა და ჰაინრიჰ ბიოლთან ერთად. არნო შმიტის შემოქმედებით ინტერესდებიან უკვე არა ჟურნალისტები, არამედ ლიტერატურათმცოდნეები. ტარდება თვით მწერლისა და მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობისადმი მიძღვნილი კონფერენციები და გამოფენები, იქმნება მეცნიერული ლიტერატურა. ამის მიუხედავად, ვერ ვიტყვით, რომ არნო შმიტი პოპულარული მწერალია. ამას მოწმობს თუნდაც მისი წიგნების დაბალი ტირაჟი.



XX საუკუნის 70-80-იან წლებში გერმანიისტიკაში დომინირებდა სრულიად არაკრიტიკული მიდგომა არნო შმიტის შემოქმედების მიმართ. მისი ტექსტების ინტერპრეტაციისას მკვლევრები იყენებდნენ მისსავე შეხედულებებსა და პოეტოლოგიურ დებულებებს. ამ პოზიტივისტურ ნაშრომებში გვხვდება ავტორის გამონათქვამების პერიფრაზი ან უბრალო ვარაუდები, რომლებიც მეცნიერულ დასაბუთებას არ ექვემდებარება. ამასთან, არნო შმიტის თაყვანისმცემლები ცდილობდნენ სტილისტურად ან შინაარსობრივად მიებაძათ თავიანთი კერპისთვის, რაც ჰერმენევტიკული დილემანტიზმის მიზეზად იქცა.

არნო შმიტის შეხედულებების კრიტიკული შეფასებები პირველად გაისმა მისი გარდაცვალების შემდეგ და შეეხებოდა მის პოლიტიკურ პოზიციას. მწერლის გვიანდელმა შემოქმედებამ მრავალ მკითხველს იმედგაცრუება მოუტანა. ისინი ოდესღაც სათაყვანაბელ მწერალს პოლიტიკურ გულგრილობასა და კონსერვატულობაში ადანაშაულებდნენ. ყოველივე ამან გამოიწვია სრულიად უშედეგო პოლემიკა, რომელსაც არავითარი მეცნიერული ღირებულება არ ჰქონდა.

80-იანი წლებიდან ჩნდება ტექსტიმანენტური და ლიტერატურულ-ფსიქოლოგიური ხასიათის ნაშრომები. ამ გამოკვლევებში გამოიყოფა ოთხი ძირითადი მიმართულება შემდეგი თემების მიხედვით: ავტორის შეხედულებათა რადიკალურობის საკითხი, ლიტერატურულ-ფსიქოლოგიური ასპექტები, რეალიზმის საკითხი და ლიტერატურული ტრადიციების გადაფასების საკითხი. თუმცა მკვლევრები ხშირად თავიანთ შთაბეჭდილებებს ავტორის ინტენციებთან აიგივებდნენ და ვერიფიცირებადი დასკვნების ნაცვლად სუბიექტური ვარაუდებით შემოიფარგლებოდნენ. ზოგიერთი მათგანი შიშობდა, რომ ლიტერატურათმცოდნეობის კვლევითი მეთოდები არ გამოდგებოდა ესოდენ თავისებური ტექსტების გასაანალიზებლად. ეს შეხედულება სრულიად უსაფუძვლია, რადგან თანამედროვე მეთოდები ჯერ-ჯერობით ძალიან იშვიათად თუ გამოუყენებია ვინმეს არნო შმიტის ნაწარმოებების გამოსაკვლევად. ამასთან, რადიკალური ინდივიდუალიზმი და ასოციაციურობა XX საუკუნის ლიტერატურის ზოგადი თავისებურებაა, რითაც არნო შმიტის შემოქმედება არ განსხვავდება სხვა მწერლების რთული და მრავალპლანიანი ნაწარმოებებისგან. და თუ ლიტერატურათმცოდნეობის უახლესი მეთოდები XX საუკუნის მეორე ნახევრის სხვა ნაწარმოებების გამოსაკვლევად გამოდგება, მაშინ იმავე მეთოდების დახმარებით არნო შმიტის ლიტერატურული მემკვიდრეობის

შესწავლაც შეიძლება. წინამდებარე ნაშრომის მომდევნო ნაწილში სწორედ ამ უკანასკნელი მოსაზრების დამტკიცებას შევეცდებით.

## 2.5. მეტაფიქციური ელემენტები არნო შმიტის ადრეულ შემოქმედებაში (ზოგადი მიმოხილვა)

მეტაფიქციური ელემენტები თავს იჩენს არნო შმიტის ადრეულ შემოქმედებაშიც. 1949-1958 წლებში შექმნილი ნაწარმოებები პირობითად შემდეგ თემატურ ჯგუფებად შეიძლება დავყოთ:

1. ანტიკურ მოტივებზე შექმნილი მოთხრობები (*ენთიმეზისი, გადირი, ალექსანდრე, კოზმასი*);
2. II მსოფლიო ომისა და მისი შემდგომი ხანის ამსახველი მოთხრობები (*ლევიათანი, ბრანდის მდელი, გადასახლებულნი, ფავნის ცხოვრებიდან*);
3. 50-იანი წლების სინამდვილის ამსახველი (იდილიური) მოთხრობები (*ტბიანი ლანდშაფტი პოკაჰონტასთან ერთად, ქვის გული*);

4. ანტიუტოპიური ნაწარმოებები (*შავი სარკეები, სწავლულთა რესპუბლიკა*);
5. ნეოფანტასტიკური მოთხრობები (*თინა, ვოეთე*).

ამ ნაწარმოებებს ბევრი საერთო აქვთ. მათი უმეტესობა (*გადირის, გადასახლებულთა და ტბიანი ლანდშაფტის* გამოკლებით) ე.წ. მოზაიკური ყოფიერების ტექნიკითაა შესრულებული. ყოველი მათგანის მოთხრობელი აქტორულია: იგი პირველ პირში გვიყვება თავის ამბავს, რაც მას განსჯისა და თავისი განცდების გადმოცემის საშუალებას აძლევს. საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისგან ამ მოთხრობების მხატვრული სამყარო (დეიგეზისი): ანტიკურ მოტივებზე შექმნილ, II მსოფლიო ომის, მისი შემდგომი ხანისა და 50-იანი წლების სინამდვილის ამსახველ მოთხრობებში რეალობის სისტემა რეგულარულია. გამონაკლისია მოთხრობა *ენთიმეზისი*, რომელიც ფანტასტიკური ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ამბივალენტობით განირჩევა. ხოლო ანტიუტოპიურსა და ნეოფანტასტიკურ ნაწარმოებებში წარმოდგენილია ჰომოგენური მხატვრული სამყარო, რომელიც ნარატიული სპექტრის დევიაციურ პოლუსზე დგას. ეს გახლავთ სამყარო, სადაც კენტავრები, გიგანტური ობობები და ადამიანის სახის მქონე პეპლები არსებობენ, სადაც რადიაციის მიუხედავად ბუნება ხარობს, სადაც გარდაცვლილი მწერლები ცოცხლდებიან და მიწისქვეშეთში შეიძლება ჩასვლა და ყოველივე ეს ისეა გადმოცემული, თითქოს განსაკუთრებული არაფერი ხდებოდეს.

რამდენიმე ნაწარმოები საინტერესოა პარატექსტობრივი თვალსაზრისითაც. *ლევიათანს* ფიქტიური წერილი აქვს დართული. ეს წერილი წარმოქმნის დისტანციას დღიურის ჩანაწერების მიმართ, მაგრამ ამასთან პესიმისტურ განწყობასაც აძლიერებს: დღიურის ავტორმა ხომ თავს უშველა ხიდიდან გადახტომით, იგი აღარ დაიტანჯება ამ ლევიათანურ სამყაროში, სამაგიეროდ, ჩვენ – წერილის ავტორის მსგავსად – კვლავაც ამ საშინელ, უსამართლო და პირქუშ სამყაროში ვაგრძელებთ არსებობას. განსხვავებული დანიშნულება აქვს ბოლოთქმას მოთხრობაში *ენთიმეზისი*. ექსტრადიეგეტური მოთხრობელი ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ ჩანაწერების ავტორი, სავარაუდოდ, უდაბნოში დაიღუპა, ხოლო მისი მონათხრობი ფრთოსანი არსების შესახებ მომაკვდავის ფანტაზიის ნაყოფია. თუმცა ესოდენ სკეპტიკურად განწყობილი კომენტატორი თავად გვატყობინებს, რომ ფილოსტრატეს ცხედარი ვერსად იპოვეს. ყოველივე ეს ბადებს ეჭვს, რომ ფილოსტრატემ სიკვდილის წინ მართლაც მიაღწია დასახულ მიზანს: ის ფრთოსანმა არსებამ აღიტაცა და ვერცხლის ქალაქში

წაიყვანა. ტექსტი არ გვაძლევს საბოლოო მინიშნებას ამ გამოცანის ამოსახსნელად, იგი ბოლომდე ინარჩუნებს ამბივალენტობას. ეს სწორედ ის ამბივალენტობაა, რომელიც ფანტასტიკის – როგორც ლიტერატურული ჟანრის უმთავრეს მახასიათებლად ითვლება (იხ. წინამდებარე ნაშრომის თავი 1.3.2.3). სემანტიკურ დონეზე კი ფანტასტიკური მერყეობა წარმოქმნის ორ კარდინალურად განსხვავებულ მსოფლმხედველობას შორის დაპირისპირებას: ექსტრადიეგეტური მთხრობელი რაციონალისტია, იგი გონების ძალით ცდილობს მომხდარის ახსნას; ჩანაწერების ავტორი კი რომანტიკოსია, რომელსაც ვერცხლის ქალაქის არსებობის სწამს. ნაწარმოების შეტყობინება სწორედ ამ ორ ხედვას შორის დაუძლეველი დაპირისპირების ჩვენებაა. (შდრ. შტაინვერდერი 1986)

ბოლოთქმა გვხვდება მოთხრობაშიც *გადირი*. ამგვარი ჩარჩოს მეშვეობით ხორციელდება მთელი მონათხრობის რეკოდირება. ყველაფერი მომაკვდავის ცნობიერებაში მომხდარა და არა ნაწარმოების მხატვრულ სინამდვილეში. პითევს მესილიელი კი არასანდო მთხრობლად გვევლინება. მოცემული მოთხრობა იმავე მსოფლმხედველობრივი პრინციპების ურთიერთდაპირისპირებას ემსახურება, რომლებიც *ენთიმეზისში* ფანტასტიკური ამბივალენტობის სახით გამომჟღავნდა. “*გადირში* არსებობის ორივე ფორმაა ნაჩვენები: ბარბაროსული, გარე სინამდვილის ძლევამოსილება და მე-ს გათავისუფლება ფანტაზიის დახმარებით” (ფოლმერი 1986:39).

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება პარატექსტს რომანში *სწავლულთა რესპუბლიკა*. აქ გვხვდება როგორც წინათქმა, ისე სქოლიოში დართული შენიშვნები. ორივე მათგანი ეკუთვნის ექსტრადიეგეტურ მთხრობელს – ქრ.მ.შტადიონს, რომელმაც ერთი ჟურნალისტის მოხსენების თარგმნა ითავა. ასაკოვანი მთარგმნელის წინათქმა მკითხველს წარმოდგენას უქმნის იმ დისტოპიური სინამდვილის შესახებ, რომელშიც ნაწარმოების მოქმედება ვითარდება. ამავე დროს ქრ.მ.შტადიონი ჟურნალისტის ჩანაწერების კომენტატორადაც გვევლინება. იგი ხშირად არ იზიარებს ინტრადიეგეტური მთხრობლის აზრს და სქოლიოში ჩატანილი შენიშვნების მეშვეობით პოლემიკასაც მართავს მასთან. ამ პარატექსტობრივი ელემენტების გამოყენებით ნაწარმოებში წარმოიქმნება ნორმატიული დიქოტომია: ტექსტი და პარატექსტი ორ განსხვავებულ ნორმატიულ სისტემას ეფუძნება. ამრიგად, *სწავლულთა*

*რესპუბლიკა* თეორიულად არასანდო თხრობის არაჩვეულებრივ ნიმუშს წარმოადგენს.

არნო შმიტის თითქმის ყველა ნაწარმოებში ამა თუ იმ სახით გვხვდება ინტერტექსტობრივი ელემენტები. პირველივე, ჩვენამდე მოღწეული, ტექსტი (*კუნძული*) აგებულია ჟიულ ვერნის მოტივებზე. *მწერალთა საუბრებს ელიზიუმში* ლუკიანოსისა და ვილანდის კვალი ეტყობა (სისტემური რეფერენტულობა). მოთხრობაში *ახალგაზრდა ბატონი ზიბოლდი* ფუკეს პერსონაჟები ცოცხლდებიან. ხოლო ოთხი უცხო ბატონი – ამავე სათაურის მოთხრობიდან – რეალური ისტორიული პირების მხატვრული გადააზრების შედეგია (ტრანსსემიოტიკური ინტერტექსტუალობა).

არნო შმიტის ადრეულ ნაწარმოებებში უმეტესად ტრანსსემიოტიკური ინტექსტები იჩენს თავს. ესაა ელემენტები, რომლებიც სხვა დისკურსებიდანაა (ისტორიული, მითოლოგიური და სხვ.) აღებული. მაგალითად, ანტიკური ციკლის მოთხრობების მოტივები ნასესხებია კონრად მანერტის წიგნიდან – *ბერძნებისა და რომაელების გეოგრაფია*. აგრეთვე, ტრანსსემიოტიკურია ისტორიული ცნობები პოკაჰონტასისა და XVII ს.-ში ჰანოვერელი პრინცესა ფონ ალდენის სიყვარულის შესახებ, რომლებითაც ერთგვარი ფარული სიუჟეტური ქარგა იქმნება მოთხრობებში *ტბიანი ლანდშაფტი* და *ქვის გული*. და ბოლოს, ტრანსსემიოტიკურ ელემენტად შეიძლება მივიჩნიოთ გარდაცვლილი მწერლები, რომლებიც მხატვრული პერსონაჟების სახით გვხვდება მოთხრობებში *თინა* და *გოეთე*.

შედარებით იშვიათია არნო შმიტის ადრეულ პროზაში შიფრირებული ინტერტექსტუალობის შემთხვევები. ამ მხრივ საყურადღებოა ნაწარმოებები *ბრანდის მდელო* და *სწავლულთა რესპუბლიკა*. პირველ მათგანში ცალკეული პერსონაჟები ფრიდრიჰ ფუკეს ნაწარმოებების მხატვრული სამყაროების მკვიდრნი არიან. ამავე ტექსტში ჩართულია სიზმრები კუნძული ფელზენბურგის შესახებ, შვიდგვერდიანი მონაკვეთი ფუკეს ნაწარმოებიდან *ალეთე ლინდენშტაინელი* და მითოსური გადმოცემები. XVII-XVIII საუკუნეების დოკუმენტები კი, რომლებიც, აგრეთვე, მოიპოვება მოთხრობაში, ტრანსსემიოტიკული კავშირის შედეგია.

*სწავლულთა რესპუბლიკა* მრავალმხრივ ინტერტექსტობრივი ნაწარმოებია. ინტერტექსტობრივია არა მხოლოდ მისი სათაური (რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ფრიდრიჰ გოტლიბ კლოპშტოკის *სწავლულთა რესპუბლიკას*),

არამედ მრავალი მოტივი (რომლებიც კარლ მეის ნაწარმოებებსა და იოჰან გოთფრიდ შნაბელის *კუნძულ ფელზენბურგს* უკავშირდება) და პერსონაჟიც (მითოლოგიური კენტავრები, ‘მფრინავი ნიღბები’ ვილანდის *არისტოკედან*). ამასთან, ნაწარმოებში აქტუალიზებულია უტოპიური ჟანრის ნაწარმოების სქემა, ბოლოს კი აშკარადდება, რომ რომანი დისტოპიურია. ამრიგად, *სწავლულთა რესპუბლიკა* წარმოადგენს უტოპიის – როგორც ჟანრის – პაროდიას (სისტემური რეფერენტულობა). იგივე ჟანრის კონვენციები ირღვევა მოთხრობაში – *შავი სარკეები*, სადაც დისტოპიურ სინამდვილეს პროტაგონისტი დადებითად აფასებს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, არნო შმიტის ადრეულ შემოქმედებაში, მართალია, გვხვდება მეტაფიქციურობის ზოგიერთი ელემენტი (როგორიცაა არასანდო თხრობა, ფანტასტიკური ელემენტი და სხვ.), მაგრამ მათი ავტორეფლექსიური პოტენციალი ძალზე უმნიშვნელოა. ამ მხრივ, გამონაკლისია *მწერალთა საუბრები ელიზიუმში, ბრანდის მდელი, თინა და გოეთე. მწერალთა საუბრები ელიზიუმში* ეთმობა ისეთი პოეტოლოგიური საკითხების განხილვას, როგორიცაა “ფორმა”, “უამთა გრძნეულება”, “ზომა” და “ადამიანის გამოსახულება” (რეფლექსია პოეტური პრინციპის შესახებ). *ბრანდის მდელში* მოთხრობელი ფლობს ინფორმაციას ავტორის შესახებ (რომელთანაც საკუთარ თავს აიგივებს კიდევ): იგი ახსენებს *ლევიათანს, კოზმასს, ალექსანდრესა და მასენბახს*, არც საყვარელი მწერლების – ფენიმორ კუპერისა და ედგარ ალან პოს შესახებ ერიდება საუბარს.

არნო შმიტის ადრეული ნაწარმოებების ნარატიული, დიეგეტური, ინტერტექსტობრივი მახასიათებლები შემდეგი სქემის სახით შეიძლება წარმოვაჩინოთ:

	პროზაული ფორმა	თხრობის პერსპექტივა	ფანტასტიკური ელემენტი	ნარატიული ჩარჩო	არასანდო თხრობა	ინტერტექსტუალობა	ავტორეფლექსიურობა
“ლევიათანი”	მოზაიკური ეპოფიერება	აქტორული	(რეგულ. სისტემა)	✓	X	X	X
“ენთიმეზისი”	მოზაიკური ეპოფიერება	აქტორული	ფანტასტიკა	✓	✓	ტრანსსემიოტიკ.	X
“გადირი”	X	აქტორული	(რეგულ. სისტემა)	✓	✓	ტრანსსემიოტიკ.	X
“ალექსანდრე”	მოზაიკური	აქტორული	(რეგულ.	X	X	ტრანსსემიოტიკ.	X

	ყოფიერება		სისტემა				
“კოზმასი”	მოზაიკური ყოფიერება	აქტორული	(რეგულ. სისტემა)	X	X	ტრანსსემიოტიკ.	X
“ბრანდის მდელი”	მოზაიკური ყოფიერება	აქტორული	(რეგულ. სისტემა)	X	X	შიფრირებული და ავტონტერტექსტ.	(ავტო- ინტერტექსტ.)
“შავი სარკეები”	მოზაიკური ყოფიერება	აქტორული	(უტოპიური სისტემა)	X	X	სისტემური რეფერენტულობა	X
“გადასახლებულნი”	მოგონება	აქტორული	(რეგულ. სისტემა)	X	X	X	X
“ფავნის ცხოვრებიდან”	მოზაიკური ყოფიერება	აქტორული	(რეგულ. სისტემა)	X	X	X	X
“ტბინი ლანდშაფტი პოკაპონტასთან ერთად”	მოგონება	აქტორული	(რეგულ. სისტემა)	X	X	ტრანსსემიოტიკ.	X
“ქვის გული”	მოზაიკური ყოფიერება	აქტორული	(რეგულ. სისტემა)	X	X	ტრანსსემიოტიკ.	X
“თინა”	მოზაიკური ყოფიერება	აქტორული	ნეო- ფანტასტიკა	X	X	ტრანსსემიოტიკ.	ლიტერატ.
“გოეთე”	მოზაიკური ყოფიერება	აქტორული	ნეო- ფანტასტიკა	X	X	ტრანსსემიოტიკ. და შიდალიტ.	ლიტერატ.
“სწავლულთა რესპუბლიკა”	მოზაიკური ყოფიერება	აქტორული	(უტოპიური სისტემა)	✓	✓	შიფრირებული; სისტემური რეფერენტულობა	X

აღნიშნული მახასიათებლები შესამჩნევად იცვლება არნო შმიტის გვიანდელ შემოქმედებაში:

	პროზაული ფორმა	თხრობის პერსპექტივა	ფანტასტიკური ელემენტი	ნარატიული ჩარხო	არასანდო თხრობა	ინტერტექსტუალობა	ავტორფელქსიურობა
“მიყრუებული სოფელი”	აზრთა ხანგრძლივი თამაში	აქტორული ?	(რეგულ. და უტოპიური სისტემები)	X	X	პოლემიკური (პაროდია)	ტიპოგრაფ. და მიმეტური
“კალიბანი სეტებოსის შესახებ”	სიზმარი ?	აქტორული ?	(რეგულ. სისტემა)	X	X	პოლემიკური (პაროდია)	ტიპოგრაფ.
“ფსკერას სიზმარი”	აზრთა ხანგრძლივი თამაში	აქტორული ?	(რეგულ. სისტემა)	X	X	შიდალიტ. და ტრანსსემიოტ.	ტიპოგრაფ., მიმეტური და პოეტოლოგ.

მიერუებული სოფელი და ფსკერას სიზმარი შესრულებულია აზრთა ხანგრძლივი თამაშის ტექნიკით, რომელიც მიმეტურ ავტორეფლექსიას ითვალისწინებს: ნაბეჭდი გვერდის თითოეული სვეტი ირეკლავს და გარკვეული აზრით, იმეორებს ერთმანეთს. ამასთან, გვიანდელ შემოქმედებაში მწერალი სულ უფრო თამამად მიმართავს ტიპოგრაფიულ ექსპერიმენტებს. მართლწერის წესების დარღვევით სიტყვა ორაზროვანი ხდება (ეტიმი) და ყურადღებას იქცევს. *ფსკერას სიზმარი* ცალსახად მეტაფიქციურ რომანად შეგვიძლია მივაჩნიოთ. აქ განსჯის საგნადაა ქცეული ედგარ ალან პოს შემოქმედება, ზოგადად ლიტერატურა და ეტიმთა თეორია (ანუ სწორედ ის პოეტოლოგია, რომელიც თვით ნაწარმოებს უდევს საფუძვლად).

გვიანდელ შემოქმედებაში შეიცვალა ინტერტექსტობრივ მინიშნებათა ხასიათიც. თუ ადრეულ ნაწარმოებებში სჭარბობდა ტრანსსემიოტიკური ინტერტექსტუალობის შემთხვევები, 1960 წლის შემდეგ დაწერილ მოთხრობებსა და რომანებში ინტერტექსტობრივი კავშირი წინარეტექსტებთან აშკარად ნორმატიულად უარყოფითი ხდება (პაროდია). ამასთან, ინტერტექსტობრივ მინიშნებათა რაოდენობა მკვეთრად მატულობს. ამის შედეგად ტექსტები იქცევა წინარეტექსტების მოტივების, ციტატების, სტრუქტურებისგან შემდგარ კონსტრუქციად, რომელიც მკითხველს თავის 'გაკეთებულობაზე' ამახვილებინებს ყურადღებას.

და ბოლოს, გვიანდელი პროზა ადრეულისაგან განსხვავდება თხრობის პერსპექტივითაც. აქ მოთხრობელი თითქოს ქრება უშუალოდ გადმოცემული განცდებისა და რეალიების მიღმა, მაგრამ სინამდვილეში ყველაფერი მისი პერსპექტივიდანაა დანახული, ნაგრძნობი და ნაფიქრი. ამით იგი, ალბათ, ყველაზე უფრო ახლოს დგას პერსონალური მოთხრობლის ტიპთან. თუმცა ტიპოსკრიპტულ რომანებში კიდევ ერთხელ იცვლება როგორც თხრობის პერსპექტივა (რომელიც, ადრეული ტექსტების მსგავსად, აუქტორული ხდება), ისე რეალობის სისტემა (რომელიც შიფრირებული ინტერტექსტებისა და რეგულარული სისტემის შერწყმის შედეგად ნეოფანტასტიკური ხდება) და ავტორეფლექსიის ხარისხი.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავეთანხმოთ მიხაელ მანკოს ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებას (გვ. 5). *ფსკერას სიზმარში* მართლაც მარგინალურად იჩენს თავს ის ელემენტები, რომლებსაც მომდევნო რომანებში გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭება. არნო შმიტის ადრეულ პროზაში კი



ამგვარი მახასიათებლები კიდევ უფრო მწირად მოიპოვება. ამრიგად, საგნებით მართებულია, გვიანდელ შემოქმედებაში გამოვეყნოთ პირველი (*მიერუებული სოფელი, ძროხები ნახევრად ძაძებში, ფსკერას სიზმარი*) და მეორე ეტაპები (*ათეისტების სკოლა, საღამო ოქროს შარავანდედით*). მეტაფიქციური ელემენტები გამოკვეთილად სწორედ ამ უკანასკნელი პერიოდის ნაწარმოებებში გვხვდება, რის გამოც წინამდებარე ნაშრომის მომდევნო თავებში სწორედ ამ ორი ტიპოსკრიპტული რომანის ანალიზით შემოვიფარგლებით.

ნაწილი მესამე  
მეტაფიქციური თხრობა  
არნო შმიტის გვიანდელ შემოქმედებაში

3.1. მეტაფიქციური თხრობა არნო შმიტის რომანში *ათეისტების სკოლა*

3.3.1. ზოგადი ცნობები რომანის შესახებ

1971 წლის გაზაფხულზე არნო შმიტი შეუდგა ახალი რომანის – *ათეისტების სკოლის (Die Schule der Atheisten)* წერას. წიგნი გამოვიდა 1972 მარტში ტიპოსკრიპტის ფაქსიმილეს სახით. მას დართული ჰქონდა სურათები და გლოსები. რომანის პირველი მონახაზი ავტორს ჯერ კიდევ 1962 წ. გაუკეთებია,

როდესაც *სოფლურ მოთხრობებზე* მუშაობდა. ჩანაფიქრის არსებობაზე მეტყველებს დენ პაგენშტეკერის ერთი შენიშვნაც წიგნიდან *ფსკერას სიზმარი* (“‘Telling-Städt’: ds war auch noch so 1 LG mit Fr=hier”).

ნაწარმოების მოქმედება ვითარდება 2014 წ. ტელინგშტეტში, დითმარშენის პატარა ქალაქში (იგი ავტორს 1969 წ. ადგილმდებარეობის შესწავლის მიზნით მოუნახულებია). ატომური ომის შემდეგ დედამიწაზე მხოლოდ ორი იმპერიული სახელმწიფო დარჩენილა: ა.შ.შ. და ჩინეთი. მდინარე აიდერის პირას შემორჩენილია გერმანული ნაკრძალი, რომელიც ამერიკელების მფარველობის ქვეშაა და ტურისტული დანიშნულებით გამოიყენება. ტელინგშტეტს მართავს 75 წლის, დაქვრივებული სენატორი და მოსამართლე – უილიამ კოლდერუპი. იგი თავის 17 წლის შვილიშვილთან სუზესთან ერთად ცხოვრობს სახლში, რომელიც წიგნებითა და სხვა კულტურული ღირებულების ნივთებითაა სავსე. ნაკრძალში შენარჩუნებული XVIII-XIX საუკუნეების სოციო-ეკონომიკური წყობა (აგრარული მცირე წარმოება, ფულის ერთეული – ტალერი და ა.შ.), რაც კოლდერუპის დამსახურება უნდა იყოს. ბრძენი სენატორი (რომანში გამოიყენება სიტყვა ‘Sinnator’, რომელიც სიტყვათა თამაშს ემყარება და მოიცავს ცნებებს – ‘ფიქრი, აზროვნება’ (გერმ. *sinnen*) და ‘სენატორი’) ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც ხელმძღვანელობს არა პირადი ინტერესებით, არამედ განმანათლებლური იდეალებით და საყოველთაო კეთილდღეობისთვის იღვწის.

2014 წლის უტოპიურ სამყაროში ბევრი ისეთი რამ არის განხორციელებული, რაზეც ავტორი ოცნებობდა. მაგალითად, აღარ არსებობს ეკლესიები, არჩევნებში მონაწილეობის მისაღებად კი მოქალაქეს გარკვეული ინტელექტუალური მონაცემები მოეთხოვება. სამაგიეროდ, ა.შ.შ.-ში მატრიარქალური საზოგადოება ჩამოყალიბებულა (რომლის სათავეშიც პრეზიდენტი ქალი – ჯოან კანიდი დგას), თუმცა ამის შედეგად არც ადამიანებს შორის ურთიერთობა გაუმჯობესებულა და არც ზოგადადამიანური ქცევის ნორმები. შეიცვალა მხოლოდ ქალისა და მამაკაცის საზოგადოებრივი როლი, ტრადიციული გენდერული პრობლემები კი არ გადაჭრილა.

მოულოდნელად ტელინგშტეტში ჩამოდის ცნობა, რომ ამერიკის საგარეო მინისტრი იზიდა აპირებს ეწვიოს ნაკრძალს, რათა ამ ნეიტრალურ ტერიტორიაზე დადოს ხელშეკრულება ჩინეთის საგარეო საქმეთა მინისტრთან – იუან ში კაისთან. ჩინეთთან, როგორც პატრიარქალურ სახელმწიფოსთან, დაპირისპირების მიუხედავად ა.შ.შ. იძულებულია დათმობაზე წავიდეს, რადგან

დედამიწას კოსმოსიდან უცხოპლანეტური საფრთხე ელის. იმისთვის, რათა მფარველი ქვეყანა ნაკრძალის შენარჩუნების აუცილებლობაში დაარწმუნოს, კოლდერუპი ტელინგშტეტის მოწესრიგებას ცდილობს. უსიამოვნო სანახაობის შესანიღბად იგი ხშირად სიმულაციას მიმართავს.

სტუმრების გასართობად სენატორი მათ დასხივებულ კუნძულ ფანიოზე დაპატიჟებს, სადაც წარსულიდან შემორჩენილი განძი ინახება. გემით მგზავრობისას კოლდერუპი სარგებლობს შემთხვევით და იქ მყოფთ მოუთხრობს თავგადასავალს, რომელიც მას 1969 წ. გადახდა. მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კოლდერუპი ორ თანამგზავრთან – დღრ-ელ ფილოსოფიის პროფესორ ბუტსა და გოთფედ შვაიგჰოიზერთან ერთად გემით მიემგზავრებოდა წყნარ ოკეანეში ათეიზმის საქადაგებლად. (გემს “დედოფალი კანდასი” ერქვა.) მათ ახლდათ მისიონერი ქალი მერჯორი ქენანი და ‘დაკუნთული ქრისტიანი’ – ჩედბენდი. მას შემდეგ, რაც გემი იღუმალ ვითარებაში ჩაიძირა, დაპირისპირებული ჯგუფები მიტოვებულ კუნძულზე აღმოჩნდებიან. ამ რობინზონულ ყოფაში ათეისტების სულიერი სიმტკიცე უნდა შემოწმდეს; მათ უნდა გაუძლონ დაღლილობას, შიშს, იმედგაცრუებას, მოჩვენებებსა და ხაფანგებს. კოლდერუპის მონათხრობში ერთმანეთთანაა დაპირისპირებული ათეიზმი, როგორც აზროვნების, მეცნიერების, განმანათლებლობის შესაბამისი მსოფლმხედველობა და ქრისტიანობა (რელიგიურობა), როგორც უმეცრებისა და გონებაშეზღუდულობის სინონიმი. განსაცდელის მიუხედავად კოლდერუპი სიმტკიცეს შეინარჩუნებს, პროფესორი ბუტი კი პოზიციებს დათმობს. ერთი სადილისთვის იგი მზადაა ქრისტიანი გახდეს. მესამე ათეისტი, შვაიგჰოიზერი, საზღვაო კატასტროფის შემდეგ უჩინარდება და მხოლოდ მაშინ გამოჩნდება, როდესაც ყველაფერი დასრულებულია. ბოლოს, უბედური საზღვაო შემთხვევის მსხვერპლთ სასწაულებრივად გადაარჩენენ.

ბედნიერად თავდება ექსტრადიუგეტური მოქმედებაც: ნაკრძალო გადარჩება, სუზე საყვარელ ფრიცთან იქორწინებს, ობოლი ნიპერჰენი კი – Oზიდას კარის პოეტ კოსმო შვაიგჰოიზერთან, რომელსაც გუშაგად დანიშნავენ და ტელინგშტეტში დატოვებენ; Oზიდას გადაღლილი თანამეცხედრე ტიმ ჰაკენზაკი საძულველ სამუშაოს თავს დაადევს (მას ტელინგშტეტელი ყმაწვილი ჩაენაცვლება); გემის კაპიტნის – ადამ ედენ ტუკერისა და როსკიპი მარია ბუტის ბურღესკული სასამართლო პროცესი კი ტუკერისა და დები ბუტების პოლიგამიური ქორწინებით სრულდება.

ამ ქვემოგერმანული ბუკოლიკის მიღმა რომანს ლაიტმოტივად გასდევს კულტურული ტრადიციის შენარჩუნების პრობლემა. კულტურას მწერალი უპირისპირებს როგორც ამერიკულ პრაგმატულობას, ისე წინაპართა კულტს ჩინეთში. კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების პრობლემას ნაწარმოებში ლაიტმოტივურად უკავშირდება სხვა თემებიც: წარსული და აწმყო, ადამიანური ურთიერთობების რღვევა, რელიგია და ათეიზმი, სიკვდილი და სიცოცხლე, გადარჩენა (ლორენცი 1986:148-150).

ნაწარმოები აღსანიშნავია იმითაც, რომ მასში არნო შმიტმა დაიწყო თავისი წარმომავლობისა და ბიოგრაფიის გააზრება. რომანში წარსულს სამ ათეისტს შორის ყველაზე საექვო და უარყოფითი პერსონაჟი – პროფესორი ბუტი იხსენებს, რის გამოც ბიოგრაფიულ გამოკვლევებში ამ უკანასკნელის მიერ მოთხრობილ ამბებს ნაკლებად ეთმობა ყურადღება. პროფესორი ბუტი ეხება მშობლების, ბავშვობისა და პირველი სიყვარულის თემებს. ამავე თემებს ავითარებს არნო შმიტი თავის მომდევნო ტიპოსკრიპტულ რომანებში.

ნაწარმოების არქიტექტონიკა მოიცავს ექვს მოქმედებას, რომელთაგან თითოეული ოქტომბრის რომელიმე დღის ამბებს ასახავს. თითოეული მოქმედება შედგება სცენებისგან (პირველ მოქმედებაში ოთხი სცენაა, მეორეში – ცხრა, მესამესა და მეოთხეში – შვიდ-შვიდი, მეხუთესა და მეექვსეში – ათ-ათი). ექსტრადიეგეტური მოთხრობის შინაარსი მოკლედ ასე შეიძლება გადმოვცეთ:

I მოქმედება: ღამით კოლდერუპების სახლში. კოლდერუპს ურეკავს მეგზური და ატყობინებს პატივცემული პირების მოსალოდნელი სტუმრობის შესახებ. კოლდერუპი ტელინგშტეტის ქუჩებში: საუბარი ტუკერთან, მღვდელთან, მეგზურსა და აფთიაქართან. დღის მეორე ნახევარში კოლდერუპის სახლში: კოლდერუპისა და სუზეს საუბარი. *ფაუსტი* ღამის ეთერში.

II მოქმედება: დილა კოლდერუპების სახლში. საუზმეზე კოლდერუპი სუზეს აწოდებს გასაკეთებელი საქმეების ნუსხას. კოლდერუპის სატელეფონო საუბარი სკოლის დირექტორთან. კოლდერუპის ფიქრები წიგნების თაროსთან, სადაც “ძველი გერმანული ლიტერატურა” დევს. დავა კოლდერუპსა და სუზეს შორის: სუზე თხოვს ბაბუას, მისი მეგობარი გოგო – ნიპერჰენი შეიფაროს. კოლდერუპი მალგონია დაპერთან. კოლდერუპი ნიპერჰენის ბებიასთან: ნიპერჰენს გადაარჩენს გაუპატიურებისგან, რომელსაც მამინაცვალი – მეწადე უპირებდა. სუზეს გოგონა კოლდერუპის სახლში მიჰყავს. კოლდერუპი ავალებს სუზეს, შეიძინოს ტანსაცმელი ნიპერჰენისთვის. შემდეგ იმართება ‘მოდების ჩვენება’.

სუზე ნიპერჰენს სახლს უჩვენებს. ვახშიში. სუზე, ნიპერჰენი და კოლდერუპი გოგონების ოთახში. სადამოს ეთერში კვლავ *ფაუსტი* გადის. კოლდერუპი შემთხვევით გახდება საიდუმლო პაემანის მოწმე: ბაღში ერთმანეთს სუზე და აფთიაქარი ფრიც დიუმპფელი ხვდებიან.

III მოქმედება: დილა კოლდერუპების სახლში. კოლდერუპის ფიქრები პენიდების შესახებ. იზიდ და მისი ამაღლა მეგზურის წინამძღოლობით ქალაქს ათვალიერებს. შუადღისას კოლდერუპების სახლში: სუზე და კოლდერუპი დავობენ, რადგან ამ უკანასკნელმა აფთიაქარს ცილი დასწამა. სადილის დროს: სუზე ყვება მის სკოლაში იზიდს სტუმრობის შესახებ. სუზე და ნიპერჰენი ამზადებენ ოთახს კოსმოსთვის. ისინი გამოეწევიან სეირნობისთვის. კოსმო მოდის კოლდერუპის სახლში. სეირნობა აიდერის პირას: სუზე და აფთიაქარი, ნიპერჰენი და კოსმო. კოლდერუპის სახლში: კოლდერუპი ყვება შვაიგჰოიზერის შესახებ. კოლდერუპის სატელეფონო საუბარი მეგზურსა და სკოლის დირექტორთან. ზედა სართულის დერეფანში: გოგონები უთვალთვალებენ კოსმოს. კოლდერუპი კედელზე კიდებს სპენსერის კუნძულის რუკას. ძილის წინ გოგონები საუბრობენ კოსმოს შესახებ. კოლდერუპი გოგონების ოთახში: ასმენინებს მათ ბიზეს მუსიკას.

IV მოქმედება: დილა კოლდერუპების სახლში. მზადება სტუმრების მსაღებად. გოგონები ფარულად კითხულობენ კოსმოს ჩანაწერებს. დუქანი “ახალი დავიწყების” (“Zur neuen Vergeßlichkeit”) წინ: საუბრები კოსმოს, პროზერპინას, ტიმს შორის, მოგვიანებით – მსახურთან საპირფარეშოში. კოსმო და ტიმი აფთიაქში. ნიპერჰენი და კოსმო ბაღში: დაახლოების პირველი ცდები. ვითარების განხილვა გოგონების ოთახში. სასამართლო დიდ ოთახში, კოლდერუპი მოსამართლის როლში. მზადება სადილისთვის. სუფრასთან. ნიპერჰენი და კოსმო სასეირნოდ მიდიან. სუზე მარტო რჩება სააბაზანოში. ნიპერჰენი და კოსმო ბრუნდებიან. საუბარი სუზესა და ნიპერჰენს შორის. ბოლო სამზადისი. დიდ ოთახში: პატივცემული სტუმრები მოდიან. გადაწყვეტილება ფანიოზე გამგზავრების შესახებ.

V მოქმედება: მზის ამოსვლის წინ, “ჰანზა II”-ის გემბანზე. კოლდერუპი იწყებს მოყოლას სპენსერის კუნძულზე თავისი მოგზაურობის შესახებ. ფანიოზე: სახლს აწესრიგებენ. კოლდერუპი უჩვენებს სუზეს ოთახს “ოჯახური საიდუმლოებით”. დაიდება ე.წ. “სიოდერჰოს ხელშეკრულება”. ნიპერჰენი და კოსმო სეირნობენ ზღვის სანაპიროზე. სიოდერჰოს სახლში. კოსმოს

კლისტირება. სუზე და ნიპერჰენი გადაწყვეტენ კოლდერუპის აკრძალვის მიუხედავად თავიანთ შეყვარებულებთან დაიძინონ. სუზესა და აფთიაქარის სასიყვარულო სცენა. სტუმრები ტოვებენ სიონდერჰოს. გემბანზე კოლდერუპი აგრძელებს თხრობას თავისი თავგადასავლის შესახებ.

VI მოქმედება: დაბრუნება ტელინგშტეტში. სადღესასწაულო მიღება ნავსადგურში. მედლების გადაცემა. კოლდერუპს ანიჭებენ ეგზარქოსის წოდებას. კოლდერუპი და სუზე ბრუნდებიან სახლში. სუზე და ნიპერჰენი ყურს უგდებენ კოსმოსა და ტიმის საუბარს სამზარეულოში. კოლდერუპი გადასცემს სტუმრებს საჩუქრებს. მოდის მეგზური: გადაწყვეტენ საპატიო სტუმრობისა და ურთიერთმომგებიანი ხელშეკრულების დადების აღსანიშნავად ქუჩებს სახელი გადაარქვან. OBO და სთხოვს კოლდერუპს, გააგრძელოს თხრობა სპენსერის კუნძულზე ათეისტების თავგადასავლის შესახებ. ნიპერჰენისა და კოსმოს გაპარვის გეგმა გახმაურდება. კოლდერუპი ნიპერჰენს მბეჭდავად დანიშნავს, კოსმოს კი – გუშაგად, რასაც მეგზურთან ათანხმებს. გზად კოლდერუპი ხვდება ტუკერს, რომელიც ბუტის ორივე ქალიშვილზე დაქორწინების ნებართვას ითხოვს. კოლდერუპი OBO-სთან: მინისტრი ყველა თხოვნას შეუსრულებს. კოლდერუპი აგრძელებს სპენსერის კუნძულის შესახებ ამბის მოყოლას. კოლდერუპის სახლში: სუზე და ნიპერჰენი ქორწილისთვის ემზადებიან. სუზეს და აფთიაქარის სასიყვარულო სცენა. სამმაგი ჯვრისწერა: ტუკერი და ბუტები, ნიპერჰენი და კოსმო, სუზე და აფთიაქარი. საუბარი სამზარეულოში. ზეიმი კოლდერუპის სახლში. კოლდერუპი ასრულებს თავისი თავგადასავლის შესახებ თხრობას. დელეგაციები ტოვებენ ტელინგშტეტს. მასკარადი ქალაქის ქუჩებში. კოსმო სილას გააწნავს აფთიაქარს. კოსმო და ნიპერჰენი კოლდერუპის სახლში სახლდებიან. სუზე და ფრიცი კი სხვაგან გადადიან საცხოვრებლად.

ინტრადიეგეტური ამბავი თარიღდება 1969 წლის ზაფხულით. მოქმედების ადგილია გემბანი, შემდეგ კი სპენსერის კუნძული. ჩართული მოთხრობა იწყება V მოქმედებაში, სადაც მოიცავს II, IV, IX და X სცენებს და თავდება VI მოქმედებაში, სადაც მოიცავს IV, V, VI, VIII, IX სცენებს. ჩართული მოთხრობის შინაარსი ასეთია:

V აქტი: “დედოფალი კანდასი“-ს გემბანზე. ფილოსოფიური საუბრები. საზღვაო კატასტროფა ვარჯიშის მიზნით. გემი ნამდვილად იძირება. წყალში. შვაიგჰოიზერი უჩინარდება. კლდეებზე. სპენსერის კუნძულის ნაპირზე.

VI აქტი: ბუტს გამოეცხადება ცეცხლოვანი მოჩვენება. უამინდობა. ბუტი ყვება თავისი ცხოვრების შესახებ. ბუტს გამოეცხადება მეორე ბუტი. გამოჩნდება გემი. თუმცა გემიდან მოჩვენებები გადმოვლენ ნაპირზე. უხილავი ხელი ჩედბენდს წყალში აგდებს. ბუტი ყვება თავისი ‘პირველი სიყვარულის’ შესახებ. ჩედბენდისა და მერჯორის სასიყვარულო სცენა. ბუტი ყვება თავისი ქორწინების შესახებ. ბუტი ლოცულობს, რის შემდეგაც სინათლე გამოჩნდება. კოლდერუპის საუბარი ხესთან. ბუტი ყვება სამოთხეში თავისი მოგზაურობის შესახებ. აღმოჩნდება, რომ ყველაფერი დადგმული იყო. ბუტი მისიონერებს შეუერთდება.

რომანის ორივე ნარატიული დონე მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. მათ აერთიანებს არა მხოლოდ კოლდერუპი – როგორც პროტაგონისტი, არამედ სხვა პერსონაჟებიც: კოსმო ათეისტ გოთშედ შვაიგჰოიზერის ვაჟიშვილია; იზიდა მისიონერი ქალის – მერჯორის ქალიშვილია; როსკიპი ენგელ მარია ბუტი და მისი ტყუპი და პროფესორ ბუტის ქალიშვილები არიან; ჩინელი თარჯიმანი სენგ ვუ “კანდასი“-ს მზარეულის შვილია. თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ ყველა ამ ნათესაური კავშირის არსებობის შესახებ კოლდერუპი გვარწმუნებს, თუ რამდენად არსებობს ეს კავშირები სინამდვილეში, მკითხველისთვის უცნობი რჩება.

ერთ-ერთი მკვლევრის, ვოლფგანგ ალბრეჰტის აზრით, *ათეისტების სკოლა* ყველაზე ნაკლებადაა გამოკვლეული. არსებული გამოკვლევები შემოიფარგლება ინტერტექსტობრივი კავშირების გამოვლენით. გამონაკლისია ის ნარკვევები, რომლების ფოტო-მასალისა და კატალოგებისა თუ ჟურნალებიდან ამოჭრილი ილუსტრაციების ანალიზს ეთმობა (ალბრეჰტი 1998:90). ამრიგად, რომანი არასდროს გამოკვლეულა ნარატოლოგიური მეთოდების გამოყენებით. აგრეთვე, არავის გამოუვლენია ნაწარმოებში მეტაფიქციური ელემენტები. მხოლოდ დროდადრო თუ იჩენს თავს მეცნიერულ ნაშრომებში ტერმინები “პოსტმოდერნისტული” (ფოიგტი 1996:215) და “ავტორეფლექსიური” (დოიერლინგი 2000:52). თუმცა აღნიშნული ტერმინები ყოველგვარი განმარტების გარეშე გამოიყენება, თითქოს ეს საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი იყოს, ხოლო ნაშრომი, რომელიც ამ საკითხს გამოიკვლევდა, დღემდე არ მოიპოვება. მომდევნო თავებში შევეცდებით გამოვასწოროთ ეს ხარვეზი და გავაანალიზოთ რომანის ნარატიული თავისებურებები.

### 3.3.2. პარატექსტების ინფორმაციული ღირებულება *ათეისტების სკოლაში*

არნო შმიტის ორივე გვიანდელ რომანში პარატექსტი მნიშვნელოვანი ელემენტია, რომელიც მთლიანი ტექსტის შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას. *ათეისტების სკოლაში* შემდეგი პარატექსტები გვხვდება: სათაური, ჟანრობრივი მითითება, ეპიგრაფი და მოქმედ პირთა ნუსხა. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

სათაური *ათეისტების სკოლა* ინტერტექსტობრივად მიანიშნებს ჟიულ ვერნის რომანზე *რობინზონების სკოლა* (არენტი 1995:345). სუბსტიტუციის პრინციპის საფუძველზე სახეცვლილი, მაგრამ მაინც ექსპლიციტური, რეფერენტული სათაური ასახელებს წინარეტექსტს და ააშკარავებს ეპიტექსტის მოქმედების ინტერტექსტობრივ წარმომავლობას. ამასთან, სათაური ერთდროულად მეტაფორულსა და მეტონიმიურ მიმართებაშია მთლიან ტექსტთან. *ათეისტების სკოლა* მეტონიმიურად მიანიშნებს ჩართული მოთხრობის შინაარსზე. ხოლო მეტაფორულია კავშირი სათაურსა და მოთხრობა-ჩარჩოს შორის, რადგან ეს უკანასკნელი შეიძლება გავიგოთ როგორც მოთხრობა მსოფლიო ცივილიზაციის განადგურებისა და ნაკრძალში შემორჩენილი კულტურული ღირებულებების დახმარებით ქვეყნიერების გადარჩენის შესახებ. (ერთ-ერთი მკვლევარი, შტეფან ფოიგტი, განსაზღვრავს “ნაკრძალს როგორც ‘პოეტურ კუნძულს’ უკულტურობის ზღვაში” (ფოიგტი 1999:219).)

ჟანრობრივი მითითება ძალზე თავისებურია: “ექვსმოქმედებიანი კომედია ნოველებად” (“Novellen=Comödie in 6 Aufzügen”). მას ორგვარი დანიშნულება აქვს: ერთი მხრივ, იგი მიანიშნებს ნაწარმოების ჟანრობრივ განსაკუთრებულობაზე (ის ხომ ერთდროულად მოიცავს როგორც ეპიკურ და დრამატულ ელემენტებს), მეორე მხრივ, კი – ტექსტის კომიკურ ასპექტზე ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას.

საინტერესოა ნაწარმოების ეპიგრაფიც. იგი შედგება ჯუზეპე ვერდის *ფალსტაფის* ერთ-ერთი ბოლო ციტატისგან:

‘Alles ist Spaß auf Erden,  
der Mensch ein geborener Tor;  
(und dünkt er sich weise zu werden,  
ist er dümmer noch, als zuvor).’

[ცველაფერი ხუმრობაა ამ ქვეყანაზე,  
კაცი კი სულელადაა გაჩენილი;  
(და თუ დაბრძენების იმედი აქვს,  
კიდევ უფრო სულელი ყოფილა).]



ამ სიტყვებში იკვეთება სრულიად არასერიოზული დამოკიდებულება ცხოვრების მიმართ. უფრო მეტიც: ცხოვრება ხუმრობასთანაა გაიგივებული, რაც წინასწარ მიანიშნებს რომანის კონსტრუქტივისტულ ტენდენციაზე (კონსტრუქტივიზმი აქ გულისხმობს ცხოვრების გაიგივებას ფიქციასა და სიმულაციასთან).

განსაკუთრებული ინფორმაციული ღირებულება აქვს მოქმედ პირთა ნუსხას. მას „საკომედო ბარათი“ („Comödienzettel“) ეწოდება. იგი გვაწვდის ცნობებს რომანის ნარატიული სტრუქტურის შესახებ, რომელიც მოიცავს მოთხრობა-ჩარჩოსა და ჩართულ მოთხრობას (ანუ როგორც მას აქ ეწოდება: „შუალედურ სპექტაკლს“ – გერმ. DazwischenSpiel). აგრეთვე, მითითებულია ორივე მათგანის მოქმედების ადგილი და დრო. მოთხრობა-ჩარჩოს მოქმედება ვითარდება 2014 წელს ტელინგშტეტსა და ნაწილობრივ, სიონდერჰოში (V მოქმედებაში), რომელიც კუნძულ ფანიოზე მდებარეობს. შიდა მოთხრობის მოქმედება თარიღდება 1969 წლის ზაფხულით, ინტრადიეგეტური მოქმედების ადგილი თავდაპირველად გემბანია, შემდეგ კი – სპენსერის კუნძული. „საკომედო ბარათში“ აღნუსხულია, აგრეთვე, ყველა მოქმედი პირი, მათი ასაკის, სპეციალობის, ნათესაური კავშირისა და წარმომავლობის მითითებით. მოქმედ პირთა ნუსხა განსაკუთრებულია ორი მიზეზით: 1. პერსონაჟთა სახელები ხაზგასმულად ინტერტექსტობრივია; 2. ექსპლიციტურადაა მითითებული „საოცარი მოვლენები“, რომლებიც შიდა მოთხრობაში გვხვდება. ინტერტექსტობრივია შემდეგ პირთა სახელები: ა.შ.შ.-ის საგარეო საქმეთა მინისტრი, ნიკოლ ქენანი, მეტსახელად *იზილა*; მისი პირადი დაცვის წევრები – პროზერპინა კარმიქაელი და ვლასტა ვრედენბურგი; მისივე კარის პოეტი – კოსმო შვაიგჰოიზერი; ამ უკანასკნელის მამა – გოთფედ შვაიგჰოიზერი; ჰოსეას ჩედბენდი – „დაკუნთული ქრისტიანი“; სუზე კოლდერუპი და მისი მეგობარი, ნიპერჰენი; კაპიტანი ოლივე და (მოქმედ პირთა ნუსხაში გამოტოვებული) სენგ ვუ – მზარეული და კომიკოსი.

საგარეო საქმეთა მინისტრი *იზილა* და მისი პირქუში მცველი – პროზერპინა განეკუთვნებიან ნაწარმოების მითოსურ განზომილებას. ამასთან, *იზილა* ნოვალისთან დაკავშირებული რემინისცენციების მნიშვნელოვანი ელემენტია. ვლასტა ვრედენბურგი ედგარ ალან პოს *ართურ გორდონ პიმის* პერსონაჟია. სახელი „კოსმო“ ძალზე ორაზროვანია, მასში ისმის სიტყვა – კოსმოსიც და სახელი „კოსიმოც“; ეს უკანასკნელი იტალიელების ფალიკური წმინდანია. კოსიმოსთან კოსმო შვაიგჰოიზერის ტრანსსემიოტიკურ კავშირს

მოწმობს კლისტირების სცენა (შვაიკერტი 2005). კოსმოს მამას – იოჰანეს გოთფედ შვაიგჰოიზერს მრავალი პროტოტიპი მოეპოვება: კლასიკური ფილოლოგიის სპეციალისტი შტრასბურგიდან, ჰეროდოტეს თხზულებების გამომცემელი – იოჰანეს შვაიგჰოიზერი (1742-1830 წწ.), მისი ვაჟი – იოჰან გოთფრიდი (1776-1844 წწ.), აგრეთვე, იოჰან გოთფრიდ შტაინჰოიზერი (1768-1825 წწ.), რომელმაც ბავშვობაში ყინულის ლოდოდან უზარმაზარი გლუვი სარკის გაკეთება სცადა. ჰოსეას ჩედენდი დიკენსის ნაწარმოებებიდან ორი პერსონაჟის კომბინაციის შედეგია: მამა ჩედენდი *ცივი სახლიდან* და *ედვინ დრუდის საიდუმლოს* შესავალში „დაკუნთულ ქრისტიანად“ მოხსენიებული მამა ქრისპარკლი. სუზე და ნიპერჰენი, აგრეთვე, დიკენსის ნაწარმოებებს უმაღლიან თავიანთ არსებობას. ისინი ერთადერთი პერსონაჟის – სუზან ნიპერის (*დომბი და შვილის* მოქმედი პირი) ონომასტიკური დანაწევრების შედეგად შეიქმნა. კაპიტანი ოლივე უიულ ვერნის ნაწარმოებში (*როტერდამიდან კოპენჰაგენამდე* „სენ მიშელის“ გემბანზე) გვხვდება. გემის მზარეული და კომიკოსი სენგ ვუც უვერნის ნაწარმოებში გვხვდება.

რომანში მხოლოდ ერთხელ ჩნდება შუალედური სათაური. პირველი მოქმედების მესამე სცენას შემდეგი თემატური სათაური აქვს: „რომელშიც სენატორი კოლდერუპი ოთხნახევარ დიალოგს მართავს“. ესოდენ აღწერილობითი და ნარატიული სათაური ახორციელებს კომიკური მოთხრობების ლიტერატურული ტრადიციის აქტუალიზებას, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს მოცემული რომანის კომიკურ ასპექტს. თავების სათაურების არათანმიმდევრული გამოყენება კი იმაზე მიანიშნებს, რომ რომანზე მუშაობისას ავტორს არ ჰქონდა ზუსტი წარმოდგენა ნაწარმოების არქიტექტონიკისა და მისი პარატექსტობრივი მარკირების შესახებ.

ამრიგად, პარატექსტი მიგვანიშნებს მოცემული ნაწარმოების ნარატიულ, დიეგეტურ და სხვა თავისებურებებზე, რომელთა განხილვასაც მომდევნო თავები დაეთმობა.

### 3.3.3. უილიამ კოლდერუპი როგორც არასანდო მოთხრობელი

*ათეისტების სკოლა* არნო შმიტის პირველი რომანია, რომელშიც მან ახალი ნარატიული ფორმა განახორციელა. ადრეული შემოქმედებისთვის ჩვეული

აქტორული მოხრობლის ნაცვლად მოცემულ ნაწარმოებში თხრობის აუქტორული პერსპექტივაა გამოყენებული. ნარატიული ტექსტის ტრადიციული ფორმა კი ჩანაცვლებული ერთგვარი, დრამატული ტექსტის მსგავსი ფორმით. აღნიშნული ცვლილება ავტორს უკვე რომანზე მუშაობის პროცესში განუხორციელებია, რასაც გვერდების თავდაპირველი ნუმერაცია მოწმობს. ფორმალური ცვლილება ვლინდება ნარატიული სტრუქტურის ყველა დონეზე. სანამ მათ განხილვას შევუდგებოდეთ, საჭიროა გავითვალისწინოთ, რომ რომანი ექსტრა- და ინტრადიეგეტურ დონეებს მოიცავს და თითოეული მათგანი თვისობრივად განსხვავდება ერთმანეთისგან.

დროის ნარატოლოგიური კატეგორიის მიხედვით ნაწარმოებში გამოიყოფა ექვსი მსხვილი გარე ანალეფსისი, რომლებსაც საერთო აქტანტები, მოქმედების ადგილი და დრო აერთიანებს. ანალეფსურია V მოქმედების II, IV, IX და X სცენები და VI მოქმედების IV, V, VI და ნაწილობრივ – VIII და IX სცენები. მოცემული სცენები ერთიანდება ერთ კოჰერენტულ ამბად, რომელიც ექსტრადიეგეტურ ამბავზე მრავალი წლით ადრე მოხდა. ჩართული მოთხრობის ფარგლებში გამოიყოფა დამატებითი ანალეფსური (ბიოგრაფიული) ამბავი. ეს უკანასკნელიც სცილდება ინტრადიეგეზისის დროით საზღვრებს და მოიცავს მონათხრობს პროფესორი ბუტის პირველი სიყვარულის შესახებ (V მოქმედების IV, VI და VIII სცენები). ჩართული მოთხრობისგან განსხვავებით პროფესორი ბუტის ცხოვრების ამსახველი მეტადიეგეტური პასაჟები დალაგებულია არა ქრონოლოგიურად, არამედ ასოციაციურ-თემატური პრინციპის მიხედვით. ისინი ეთმობა თემებს, როგორცაა „ცხოვრება მშობლების სახლში“, „პირველი სიყვარული“ და „ქორწინება“. ჩართულ მოთხრობაში მოიპოვება ერთადერთი შიდა ანალეფსისი (V მოქმედების IX სცენა), ესაა პროფესორ ბუტის მიერ მოთხრობილი ამბავი მისი სამოთხეში მოგზაურობის შესახებ.

ამრიგად, ნაწარმოები საკმაოდ მდიდარია ანაქრონიის შემთხვევებით. მასში გამოიყოფა სამი განსხვავებული დროითი ფენა, რომელთა შორის დროითი ინტერვალი საკმაოდ დიდია.

მეტადიეგეზისი – 1920-1940  
წწ. ბუტის ბავშვობა და  
ახალგაზრდობა

ინტრადიეგეზისი – 1969 წ.  
ათეისტები და მისიონერები  
სპენსერის კუნძულზე

ექსტრადიეგეზისი – 2014 წ.  
ტელინგშტეტი და კ-ფანიო

სათხრობ და მოთხრობილ დროებს შორის მიმართება მოცემულ რომანში სრული თანხვედრით ხასიათდება. პრეზენტაციის დომინანტური ფორმაა სცენა. სცენებს შორის კი უმნიშვნელო დროითი ნახტომები შეიმჩნევა. სწორედ ამ ელიფსური ვაკუუმის შესავსებად ტექსტში მოიპოვება სასცენო მითითებები, რომლებშიც აქტუალური ვითარებაა აღწერილი.

მოდუსის კატეგორიის ფარგლებში *ათეისტების სკოლა* აღსანიშნავია პოლიმოდალობით, ე.ი. თხრობის პერსპექტივის სამივე ტიპის გამოყენებით. ნაწარმოებში გვხვდება როგორც ნარატიული პასაჟები, ისე დრამატული რეპლიკები. ამასთან, მცირე შრიფტის მეშვეობით ვიზუალურად მარკირებული, ნარატიული პასაჟების რაოდენობა და მოცულობა საგრძნობლად უფრო დიდია, ვიდრე არნო შმიტის მომდევნო ტიპოსკრიპტულ რომანებში. ამის შესახებ წერს ერთ-ერთი მკვლევარი, მარიუს ფრენცელი: “ე.წ. ‘სასცენო მითითებები’, როგორც წესი, კლასიკური, ეპიკური პასაჟებია, რომლებშიც მოქმედი პირები შემოდიან, აღწერილია მოქმედების ადგილი, გარემო, წარმოჩნდება ამინდი და ატმოსფერო და ა.შ. მოცემულ პასაჟებსა და თვით დიალოგებშიც კი მოიპოვება მთხრობელი, რომელსაც კოლდერუპთან ვერ გავაიგივებთ” (ფრენცელი 1995:237). საგულისხმოა, რომ ნარატიულ პასაჟებში ხშირად პერსონაჟების მეტყველება და აზრებია გადმოცემული. აზრობრივი ციტატები მეტწილად კოლდერუპით შემოიფარგლება, რაც დამატებით უსვამს ხაზს მოცემული რომანის კონცეფციის შუალედურ ადგილს არნო შმიტის ადრეულ და გვიანდელ შემოქმედებას შორის.

რომანში იკვეთება ნულოვანი ფოკალიზაცია. აუქტორული მთხრობლის ხმა გვესმის სასცენო მითითებებში. ის გვაწვდის ცნობებს, რომლებიც მის ყოვლისმცოდნეობასა და ინტროსპექციის უნარზე მეტყველებს. თუმცა ამგვარ

აუქტორულ პასაჟებშიც შეიმჩნევა თხრობის ფოკუსის ცვლის ტენდენცია. ფოკუსი ზოგჯერ ინაცვლებს კოლდერუპის შინაგან სამყაროში. შიდა ფოკალიზაციის არაჩვეულებრივი ნიმუშია რომანის პირველივე გვერდი. ტექსტის პირველი წინადადებები სრულიად აუქტორულია: “ტელინგშტეტი. კოლდერუპების სახლი. / დამე, დაახლოებით 2 საათი; (2014 წლის 7 ოქტომბერი დგება). / უილიამ ტ. კოლდერუპი, სრულიად კორექტულად, ნაცრისფერში გამოწყობილი, ჯოხით ხელში ბოლთას სცემს ნახევრად გადამწვარი ნათურებით სუსტად განათებულ დერეფნებში“ ... (შმიტი 1994:11). აუქტორული ხმა თანდათან გადაიზრდება პროტაგონისტის განცდილ მეტყველებად: “გარეთ – : ჯობია კიდევ ერთხელ გადახედოს აქტებს, პარასკევისა და შაბათისთვის; (კვლავ მოსამართლესავით უნდა მოქცეულიყო... პირველი საქმე უცნაურად გაურკვეველი ჩანდა; (საერთოდ, თუ შეიძლებოდა მასში რამის გარკვევა)). / აქ; შემოსასვლელის გარდერობში, ნაწილები უნდა აიღოს: სარეცხის ორი გაფუჭებული სამაგრიდან ერთი ახალი გააკეთოს; (ხელმომჭირნეობა! (და უთავმოყვარეო განდევნელობა).)” (შმიტი 1994:12). მრავლად მოიპოვება გარე ფოკალიზაციის ნიმუშებიც: “ისინიც მიდიან; დერეფანს გაივლიან, კიბეებს ჩაუყვებიან; სანამ მათი საუბარი გაურკვეველი გახდება” (შმიტი 1994:108); “თავდაპირველად მხოლოდ ხმები მოისმის” (შმიტი 1994:218); “მისი შინაგანი მონოლოგი შორს იკარგება” (შმიტი 1994:226). ასეთი პასაჟები მკითხველის ან მაყურებლის პერსპექტივიდანაა მოთხრობილი. ეს ხორციელდება ადგილმდებარეობის მითითებათა (“აქ” – სცენაზე და ”იქ” – ფარდის უკან) ექსპლიციტობით, რაც დრამატული ჟანრისთვისაა დამახასიათებელი.

თავისებურებებს ამჟღავნებს რომანი ხმის ნარატოლოგიური კატეგორიის ფარგლებშიც. სახელდობრ, მასში ერთნაირად დომინირებს სიმულტანური და ექსტრადიეგეტურ-ჰეტეროდიეგეტური თხრობა. ეს საოცარია, რადგან მოცემული ნარატიული პოზიცია შენარჩუნებულია ინტრადიეგეტულ მონაკვეთებშიც. ესაა დრამატული სცენები, რომლებიც ანაღეფსურია მოთხრობა-ჩარჩოს მოქმედების დროსთან მიმართებაში. ამგვარ სცენებს ექსპლიციტურად ნახსენები თხრობის აქტი უძღვის წინ. ასეთია, მაგალითად, შემდეგი ფრაზები: კოლდერუპი: [...] „ახლა უკვე... თხუტმეტი წელი გავიდა, რაც ... “ (შმიტი 1994:162); “იგი იწყებს მოყოლას; თვალები ბუხრისკენ მიმართა, – [...] ოთახი სულ უფრო ბუნდოვნად ჩანს...” (შმიტი 1994:188); იზილა: [...] „თუ შეიძლება, გააგრძელებო მოყოლა, ბატონო ეგზარქოსო! [...] ისე მაინტერესებს, რომ ენით ვერ აღვწერ. – : ?“ (შმიტი

1994:217); “იზილა: [...] „გააგრძელე რა მოყოლა. – “ (შმიტი 1994:248); “იზილა: [...] „ – მაგრამ ახლა გააგრძელე... (?)” (შმიტი 1994:277); “იზილა: „მოხუცო ბატონო, გააგრძელე ამბის მოყოლა დედაჩემისა & კუნძულის შესახებ” (შმიტი 1994:290).

სცენებს, რომლებიც ამგვარ ფრაზებს მოსდევს, მოლოდინის საპირისპიროდ, მოგვითხრობს არა კოლდერუპი, არამედ ექსტრადიეგეტურ-ჰეტეროდიეგეტური მთხრობელი. პრეზენტაციის ფორმა კვლავაც შერეულია – დრამატულ-ნარატიული: კოლდერუპის გამონათქვამები პირდაპირი მეტყველებითაა გადმოცემული, სასცენო მითითებებში კი იგი მესამე პირში მოიხსენიება. ინტრადიეგეტურ-ჰომოდიეგეტური ინსტანციის არარსებობა განაპირობებს მოთხრობა-ჩარჩოსა და ჩართულ მოთხრობას შორის საზღვრის წაშლას. ეს კი ზოგიერთ მკვლევარს აღუძრავს ეჭვს, რომ “ყველა არა კოლდერუპი, არამედ მოთხრობა-ჩარჩოს მთხრობელი” (ფოივტი 1999:194). ვფიქრობთ, ნარატიულ შრეებს შორის საზღვრის დარღვევა არ არის შემთხვევითი. მას ინტერპრეტაციული ღირებულება აქვს.

ნარატიულ შრეებს შორის საზღვრის გადაკვეთას კიდევ უფრო აძლიერებს ნარატიული მეტალეფსისები. სწორედ ნარატიული მეტალეფსისის ფუნქცია ენიჭება ტექსტში ექსტრა- და ინტრადიეგეზისის პერსონაჟებს შორის ნათესაურ კავშირებს. მოცემული კავშირები უბიძგებს კოლდერუპს, მოყვეს ამბავი სპენსერის კუნძულის შესახებ. არსებობდა თუ არა ამგვარი კავშირები ნაწარმოების მხატვრულ სინამდვილეში, ზუსტად არავინ იცის, რადგან მოთხრობა-ჩარჩოს არც ერთი პერსონაჟი არ იცნობდა თავის მშობლებს და არც მათი თავგადასავლის შესახებ გაუგია რამე.

ტექსტში მოიპოვება არაერთი მინიშნება კოლდერუპის – როგორც მთხრობლის არასანდოობაზე. მისი გამონათქვამები და სხვა პერსონაჟების აზრი მის შესახებ პროტაგონისტს ახასიათებს როგორც პიროვნებას, რომელსაც თხზვისკენ აქვს მიდრეკილება. მაგალითად, კოლდერუპი აღნიშნავს: “მართალია ასაკში ვარ, მაგრამ იმათ მაინც გავასულელებდი მითებით!...” (შმიტი 1994:13) მოგვიანებით კი ასეთ ბრძანებას გასცემს: “რაც არ იცით, ის გამოიგონეთ” (შმიტი 1994:25). იმისთვის, რათა საპატიო სტუმრებს ღირსეულად დახვდეს, კოლდერუპი საჭიროდ მიიჩნევს “მათ შეუმჩნეველი, გასართობი მასკარადი დაახვედროს: ‘პირადული ძველმანები’, როგორც სატყუარა პატარა ჰიპოციკლოიდური მოგზაურობისთვის ძველმოდურ-ადამიანურისაკენ” (შმიტი 1994:133). ამასთან, კოლდერუპი არის ადამიანი, რომელსაც უყვარს სიტყვების

ეტიმოლოგიის გაყალბება (მაგალითად, სიტყვა 'ტელეფონს' იგი ბერძნულ 'TELEPHOS'-ს უკავშირებს, რაც ტკიპას ნიშნავს (შმიტი 1994:28)), რომელიც თავისი ასაკის გამო ჩივის ("მე მოხუცი ვარ – თუ კაცს ოთხი კვირის განმავლობაში არ ვნახავ, აღარ ვიცი, რა ჰქვია." (შმიტი 1994:135)), მაგრამ დეტალურად შეუძლია ისეთი ამბის მოყოლა, რომელიც 45 წლის წინ მოხდა. საინტერესოა, რომ ზოგჯერ იგი თავადაც აღიარებს, რომ მისი მონათხრობი ერთობ საეჭვოა: "ჩემს ამბავს ვერაფერი დაუდგება მოწმედ, თუ არა მისი არარეალურობა." (შმიტი 1994:290)

კოლდერუპის მოთხრობის პირველივე სიტყვები ააშკარავებს, რომ მან ყველაფერი გამოიგონა. ეს სიტყვები – "On board a ship at sea" ექსკლიციტური ციტატა უილიამ შექსპირის *ქარიშხლიდან*. სიტყვების ინტერტექსტობრიობა მარკირებულია ენობრივი ცვლის მეშვეობით (ე.წ. ენათშორისი ინტერტექსტუალობა). ისმის კითხვა: ხომ არ არის მთელი ეს თავგადასავალი კოლდერუპის ფანტაზიის ნაყოფი (შდრ. დერმანი 2000). მოთხრობა-ჩარჩოს ერთადერთი პერსონაჟი, რომელსაც, კოლდერუპის მტკიცებით, სპენსერის კუნძულზე უნდა ემოგზაურა ათეისტებსა და მისიონერებთან ერთად, არის კაპიტანი ტუკერი. მაგრამ ეს უკანასკნელი ალკოჰოლიკია და ამრიგად, საიმედო ინსტანციად ვერ მივიჩნევთ, მით უფრო, რომ მისი გამონათქვამები ისეთივე წინააღმდეგობრივია, როგორც კოლდერუპის გამონათქვამები. ერთი მხრივ, ტუკერს ეჭვი შეაქვს იმაში, რომ სენატორს მრავალი წლის უკან უკვე იცნობდა (" – ჩვენ რომ მაშინ, 45 წლის წინ, უკვე ვიცნობდით ერთმანეთს, ბატონო სენატორო?" – ([...] არა მგონია!!): "თუმცა ეს, რა თქმა უნდა, შეიძლება სიმართლეც იყოს." (შმიტი 1994:216)), მეორე მხრივ, კი იგი ატყობინებს ერთ "მადევარ აფროდიტჰერმias": "ბატონ ეგზარქოსს ვიცნობ – ასე?; 40 & მეტი წელია." რის შემდეგაც ისმის კოლდერუპის რეპლიკა: "დუმილი ოქრია, ტუკერ!" (შმიტი 1994:237) ასაკოვანი მოსამართლისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი იყო, არ დამსხვრეულიყო მის მიერ სათუთად შეთხზული ფიქცია სპენსერის კუნძულზე ერთობლივი მოგზაურობის შესახებ.

ამის მიუხედავად, მოთხრობა-ჩარჩოში მოიპოვება მრავალი დეტალი, რომლებიც მიანიშნებს იმაზე, რომ სპენსერის კუნძულზე მოგზაურობა ნაწილობრივ მაინც სიმართლეს უნდა შეესაბამებოდეს. მაგალითად, კოსმო შვაიგჰოიზერის დანახვისას, რომლის მამაც ისეთივე ზორბა კაცი უნდა ყოფილიყო, კოლდერუპს წამოცდება: "შვაიგჰოიზერ! – (შმიტი 1994:83)

ახალგაზრდა კაცის ძლიერი ხმა ტუკერსაც ნაცნობი ეჩვენება: “ლამაზი ხმაა! ჩემს სიცოცხლეში ერთხელ, ჯერ კიდევ როცა იუნგა ვიყავი, გამიგია მსგავსი ხმა.” (შმიტი 1994:85) მოგვიანებით ტუკერი აღიარებს, რომ კოლდერუპის მონათხრობიდან სხვა პირებიც ეცნობა: “ეს მაშინდელი მისიონერის ქალიშვილია? (ასე მგონია, ძალიან შორიდან მახსენდება?...);” (თვალეხს მოჭუტავს, დაფიქრდება. ბუტბუტებს): “როცა ეგერ=იმის ხმა მესმის...” (კეფით მიანიშნებს იქით): “ – ასე მგონია, მამამისს ვხედავდე... ნავში მდგომს...” (შმიტი 1994:178). კოლდერუპის ბიბლიოთეკაში აღმოჩნდება წიგნი, რომელზეც გოთფედ შვაიგჰოიზერს მოუწერია ხელი (შმიტი 1994:93). სიონდერჰოს სახლში კი ბევრი ისეთი რამ მოიპოვება, რაც “შვაიგჰოიზერს სიხარულით დაუთვალაიერებია” (შმიტი 1994:182).

ამრიგად, ტუკერის გამონათქვამები ძლიერ მოდალიზებულია, მათ უფრო მეტად ვარაუდის ან კოლდერუპის მიერ იძულებით თავს მოხვეული მოგონების სახე აქვს. ტუკერის გამონათქვამების მოდალიზებული ხასიათი განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს შემდეგ ციტატაში: “არა; მაშინ სამნი იყვნენ. (და კიდევ ორნი): მერე ყველანი დაიღუპნენ – (თუ არა? – ერთ-ერთი მათგანი პროფესორი იყო –): ხო, არ ვიცი, ასე ერქვა? – ”; (უნებლიედ თავის ბოთლს სტაცებს ხელს. ხენეშის): ”ახლა ხომ მაინც ყველაფერი უკვე დამთავრებულია...” (შმიტი 1994:103).

ამ მოკლე მონაკვეთში კარგად ჩანს ტუკერის მოგონებების წინააღმდეგობრიობა. ამრიგად, ”მაშინდელი” ამბების ერთადერთი მოწმე – მოხუცი კაპიტანი ტუკერი სრულიად არასანდო პერსონაჟია. ეს აძლევს კოლდერუპს საშუალებას, შეუზღუდავად გამოიყენოს თავისი ფანტაზია. ამასთან, იგი სრულიად არ უარყოფს მისი მონათხრობის შეთხზულობას. მაგალითად, იგი არ ეწინააღმდეგება იზიდავს, როდესაც ეს უკანასკნელი მის მონათხრობს ’იმ ჯადოსნური კუნძულის ამბავს’ უწოდებს (შმიტი 1994:277). ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სავსებით სამართლიანი ჩანს ფრიც დიუმპფელის, სუზეს მეგობრის, კრიტიკული შენიშვნა: ”ეს კაცი ხომ არქი=ილუზიონისტია! – : ფარსები, ფანტაზიები, პრეისტორიული ზღაპრები!” (შმიტი 1994:282).

ვარაუდს, რომ ჩართული მოთხრობა გამოგონილია, აძლიერებს მოთხრობა-ჩარჩოსთან დაკავშირებული პარალელიზმები (იხ. იენრიჰი 2000). ამგვარი პარალელიზმები ერთდროულად რამდენიმე დონეზე იჩენს თავს: 1. მოქმედ პირთა



კონსტელაცია; 2. მოქმედების ადგილი, 3. ვერბალური პარალელიზმები; 4. სხვა დეტალები.

მოქმედ პირთა კონსტელაციის მხრივ არ შეიძლება იყოს შემთხვევითი, რომ კოლდერუპის მონათხრობიდან თითქმის ყველა პერსონაჟი წინაპარია იმ პირებისა, რომლებიც მოგზაურობიდან 45 წლის შემდეგ მის სახლში შეიკრიბნენ. გოთფედ შვაიგჰოიზერი ვითომ კოსმოს მამაა, მასავით მაღალი უნდა ყოფილიყო თავის დროზე; მისიონერი მერჯორი ქენანი და ჰოსეას ჩედბენდი საგარეო საქმეთა მინისტრის - იზიდას მშობლები უნდა იყვნენ; კარლ ფრიდრიჰ ბუტს კი სპენსერის კუნძულზე მოგზაურობისას მიუღია ცნობა ტყუპი ქალიშვილების გაჩენის შესახებ, რომლებიც 45 წლის შემდეგ კოლდერუპის სასამართლოს წინაშე წარსდგებიან სწორედ მაშინ, როდესაც საპატიო სტუმრები იყვნენ ტელინგშტეტში; მაშინდელი მზარეულის – სენგ ვუს უსქესო მემკვიდრე კი ახლა ჩინელთა დელეგაციის თარჯიმნად გვევლინება. კოლდერუპი და ტუკერი ორად ორი პერსონაჟია, ვისაც პირადად მიუღია მონაწილეობა როგორც ექსტრა- ისე ინტრადიეგეტურ მოქმედებაში. მაგრამ მათი გამონათქვამები – როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ – არასაკმარისად სანდოა ჩართული მოთხრობის რეალურობის დასამტკიცებლად.

მოქმედების ადგილთან დაკავშირებული პარალელიზმი მეტაფორული ხასიათისაა. ტელინგშტეტი და ნაკრძალი იმავე ფუნქციას ასრულებს მოთხრობა-ჩარჩოში, რასაც სპენსერის კუნძული – ჩართულ მოთხრობაში. საფრთხე, რომელიც 2014 წელს მსოფლიო ცივილიზაციას ემუქრება კოსმოსიდან, კოლდერუპის მონათხრობში გემის ჩაძირვის ეკვივალენტურია. ამ კატასტროფის თავიდან ასაცილებლად საჭიროა იმპერიალისტური ქვეყნების კონსოლიდაცია. ჩართულ მოთხრობაში ამგვარ კონსოლიდაციას შეესაბამება პროფესორი ბუტის გაქრისტიანება, მოთხრობა-ჩარჩოში კი – სიონდერჰოს ხელშეკრულება. სპენსერის კუნძულზე მომხდარი ამბავი სრულდება დაპირისპირებული ჯგუფების (ათეისტებისა და მისიონერების) გადარჩენითა და შვაიგჰოიზერის მონოლოგით კაცობრიობისთვის ხელოვნებისა და ლიტერატურის განსაკუთრებული მნიშვნელობის შესახებ. აღმოჩნდება, რომ გემის სიმულირებული ჩაძირვის შედეგად ყველა პერსონაჟმა თავისი ნამდვილი სახე წარმოაჩინა, რაც ფიქციის (ხელოვნების) საგანგებო მისიაზე მიანიშნებს. მოთხრობა-ჩარჩოში თანამშრომლობის შესახებ ხელშეკრულება სწორედ კულტურული ნაკრძალის ტერიტორიაზე იდება, რაც კულტურის – როგორც

მსოფლიო მშვიდობის ქვაკუთხედის, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ცხადყოფს. ამრიგად, გემის ჩაძირვასა და კოსმოსურ საფრთხეს შორის, აგრეთვე, სპენსერის კუნძულსა და კულტურულ ნაკრძალს შორის სემანტიკური ეკვივალენტობა აშკარაა.

ვერბალურ პარალელიზმებში იგულისხმება ცალკეული ფრაზები, რეპლიკები, გამონათქვამები, რომლებიც თითქმის უცვლელად მეორდება ინტრადიეგეტულ მოთხრობაში. ამგვარი პარალელიზმები უმეტესად ხორციელდება ფონეტიკური მართლწერის მეშვეობით. მაგალითად, 290-ე გვერდზე იზიდა ამბობს: "ჩვენ დავიღუპებით!" (გერმ. "WIR WERDEN SCHEITAN!") მომდევნო გვერდზე კი ვკითხულობთ პროფესორი ბუტის გამონათქვამს: „ო, ეშმაკსაც წაუღია!" (გერმ. "O, Scheitan/sse!"<sup>1</sup>) შიდა მოთხრობაში გვხვდება სახელი 'იზიდაც' (გერმ. ISIS) მნიშვნელობით 'ეს არის?' (გერმ. 'Ist es', 'Is' s'). სახელისა და სინტაგმის ასოციაციურ ეკვივალენტურობას მოწმობს სიტყვების მთავრული დაწერილობა (იხ. შმიტი 1994:167). ჩართული მოთხრობის ბოლო სცენაში ვკითხულობთ, რომ მერჯორის ისეთივე ღია ყავისფერი სახე ჰქონდა, როგორც „თავადის ქალს!" (შმიტი 1994:299), სინამდვილეში კი ყველაფერი პირიქით უნდა ყოფილიყო: იზიდა, როგორც მერჯორის ქალიშვილი, უნდა ჰგავდეს დედას და არა მერჯორი – იზიდას. აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს ფრაზა თუ სიტყვა თავდაპირველად მოთხრობა-ჩარჩოში გვხვდება და მხოლოდ ამის შემდეგ – ჩართულ მოთხრობაში. ამ დაკვირვების საფუძველზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ კოლდერუპი თავგადასავლის მოყოლისას იმავე სიტყვებსა და ფრაზებს იყენებდა, რომლებიც უშუალოდ თხრობის აქტის წინ გაიგონა. თუ ასეა, მაშინ აშკარაა, რომ კოლდერუპის მონათხრობი სხვა არაფერია, თუ არა იმპროვიზაციის შედეგი, თავისუფალი თხზულება, რომელიც მოთხრობლის ახალ-ახალი შთაბეჭდილებებით საფუძველზე იქმნება.

უკანასკნელი მოსაზრების სისწორეს არაერთი დეტალი ამტკიცებს. მაგალითად, ათეისტებისა და მისიონერების გემს („Königin Kandace“) იგივე სახელი ჰქვია, რაც ამერიკული დელეგაციის საფრენ რაკეტას (Queen „Candace“). კიდევ ერთი დეტალი: ფანიოს ნაპირზე სეირნობისას კოსმო და ნიპერჰენი შეამჩნევენ პატარა, დამსხვრეულ ხომალდს, რომელიც ზღვას გამოურიყავს

<sup>1</sup> განსხვავებული შრიფტით გამოყოფილი მარცვლები ორიგინალში ერთმანეთის პარალელურად წერია: ზემოთ – tan, ქვემოთ კი – sse. აქ და ქვემოთ ორიგინალური წარწერის გადმოტანა ტექნიკური მიზეზებით ხშირად ვერ ხერხდება.

(შმიტი 1994:203). ისმის კითხვა: რას ემსახურება ეს ცნობა? აღმოჩნდა, რომ კოლდერუპი აქაც დროითი თანმიმდევრობის პრინციპს იცავს: თავდაპირველად ესა თუ ის ელემენტი თავს იჩენს მოთხრობა-ჩარჩოში (როგორც აქ – დამსხვრეული ხომალდი „დედოფალი ლანდაუ“), ხოლო შემდეგ ხორციელდება მისი ინტეგრაცია კოლდერუპის მონათხრობში („დედოფალი კანდასის“ ჩაძირვა).

ტექსტში კიდევ მრავალი პარალელიზმისა თუ გამეორების პოვნა შეიძლება. თითოეული მათგანი აღგვიძრავს ეჭვს, რომ კოლდერუპი არასანდო მთხრობელია. გემის ჩაძირვის ამბავი მან თავად გამოიგონა, გარსშემომყოფი ადამიანები მოთხრობის პერსონაჟებად აქცია, მათ შორის საუბრები კი თავისი აზრებისა და იდეების გამოსახატავად შეთხზა. ყოველივე ამას ასაკოვანი სენატორი აკეთებს ერთადერთი მიზნის მისაღწევად – ნაკრძალის გადასარჩენად. ყველაფერი, რასაც იგი საპატიო სტუმრების მიღებისას მოიმოქმედებს (კულტურული ცხოვრების წარმოჩენა-სიმულირება; ამბის შეთხზვა, რომელმაც დაპირისპირებული ქვეყნები უნდა შეარიგოს) ამ მიზნისკენაა მიმართული. და ის მართლაც მიაღწევს ამ მიზანს: ნაკრძალი გადაარჩება. კოლდერუპი “ამტკიცებს, რომ ლიტერატურას – ფიქციური – სამყაროს შეცვლა ძალუძს” (ფოიგტი 1999:235; შდრ. შმიტი 1994:271: “თავისდა გასაკვირად შეიტყო: რომ სპენსერის კუნძულის შესახებ მისმა ამბავმა დანარჩენებს უბიძგა, ხავსსა და მინდვრის ბაღასში, შრიალა ფიჭვების ქვეშ, ბუნების სურნელოვან წიაღში განმარტოებულიყვნენ”).

### 3.3.4. *ათვისტების სკოლის* პოსტაპოკალიფსური სამყარო

*ათვისტების სკოლაში* დახატული ფიქტიური სამყარო ძალზე თავისებურია. მასში თავს იჩენს ტენდენციები, რომლებიც სრულყოფილი სახით გამოვლინდა არნო შმიტის მომდევნო რომანში – *სადამო ოქროს შარავანდედით*. ესაა დიეგუზისის ერთდროული ჰეტეროგენულობისა და სტაბილურობის საკითხი, რომელსაც დაწვრილებით მომდევნო თავში განვიხილავთ. აქ მხოლოდ შევნიშნავთ, რომ ამ ტიპის მხატვრულ სამყაროში მრავალი პერსონაჟი, ადგილი და ხდომილება თავისებური ორაზროვანი ენობრივი გაფორმების შედეგად კარგავს რეალისტურ ელფერს და მითოსური შინაარსის მატარებლად იქცევა. მომდევნო ტიპოსკრიპტული რომანისგან განსხვავებით *ათვისტების სკოლაში*

აღნიშნული ორაზროვანი, ჰეტეროგენული ელემენტები უტოპიურ კონტექსტშია მოქცეული, რაც შესაბამის ცვლილებებს იწვევს რომანის დიეგეტურ სტრუქტურაში. სანამ ამ უკანასკნელს განვიხილავთ, საჭიროა ორიოდ სიტყვით შევეხოთ საკითხს, არის თუ არა *ათეისტების სკოლა* უტოპიური რომანი.

უტოპიური რომანი განირჩევა ორ რადიკალურად განსხვავებულ სამყაროს შორის ექსპლიციტური დაპირისპირებით. ამგვარი დაპირისპირება აშკარავდება, როდესაც “ნორმალური” სამყაროს მკვიდრი სუბიექტი თავისთვის უჩვეულო გარემოში აღმოჩნდება, სადაც სრულიად განსხვავებული, სუბიექტისთვის უცხო ნორმები მოქმედებს. სამყაროთა შორის საზღვრის გადაკვეთას ახლავს გაკვირვების, აღფრთოვანების ეფექტი ან (დისტოპიის შემთხვევაში) კრიტიკული დისტანციის წარმოქმნა. ლიტერატურული ფანტასტიკისგან განსხვავებით უტოპიური სამყაროები კოჰერენტული, ჰომოგენური და სტაბილურია, ხოლო მათი პრეზენტაცია რეალისტური მწერლობის კონვენციებს ექვემდებარება. ამრიგად, უტოპიური ფიქტიური სამყაროების უმთავრესი მახასიათებელი ნიშანია სიუცხოვე. თუმცა უცხო სამყარო, რომელმაც სიუცხოვის ეფექტი უნდა წარმოქმნას, მოქცეულია ჩვეული, ნორმალური სამყაროს ფარგლებში, რის გამოც მხატვრული სამყაროს რეალობის სისტემა მწყობრი, კონსისტენტური რჩება (პვისტერი 1982).

*ათეისტების სკოლაში* არ იჩენს თავს არც სიუცხოვის ეფექტი და არც ორი სამყაროს დაპირისპირება. ის, რომ 70-იან წლებში დაწერილი რომანის მოქმედება 2014 წ. ვითარდება, არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ ის უტოპიურ ნაწარმოებად მივიჩნიოთ. *ათეისტების სკოლის* მხატვრული სამყარო უფრო მეტად სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრისთვის დამახასიათებელ თვისებებს ამჟღავნებს. აღნიშნული ჟანრის ნაწარმოებების მსგავსად არნო შმიტის მოცემულ რომანშიც დახატულია მომავლის სამყარო, სადაც კაცი “მზად უნდა იყოს იმისთვის, რომ ოქტომბრის ერთ მშვენიერ დილას შორეული სისტემებიდან ჩამოფრენილი კოსმოსური ხომალდი დახვდება ბაღში” (შმიტი 1994:11), ამ სამყაროში ქალებს “შიში სრულიად გაუქრათ; თუნდაც იუპიტერიდან მარსიდან სატურნიდან ჩამოსულ ურჩხულებთან ურთიერთობის შედეგად” (შმიტი 1994:162), ხოლო “მარსიდან ჩამოთრეულ გრაგრასთან შედარებით ჩვენი კიბოები & სიფილისები, სისხლის მიმოქცევის დარღვევები და წყლულები – ბავშვური თამაშებია!” (შმიტი 1994:296). ეს სამყარო, სადაც უცხოპლანეტელებთან ურთიერთობა ჩვეულებრივ მოვლენად ქცეულა, ქმნის დიეგეტურ ფონს

ნაწარმოების მოქმედების განვითარებისთვის. ამგვარი მხატვრულ სამყაროს დანიშნულება ერთგვარი არათემატური ფონის შექმნით შემოიფარგლება, რასაც შესაბამისი მიმეტური წინადადებების იშვიათობა ადასტურებს. მეცნიერული ფანტასტიკის ჟანრის ნაწარმოებებისგან განსხვავებით *ათეისტების სკოლაში* მხატვრული სამყაროს აღწერას არ ეთმობა განსაკუთრებული ყურადღება. აქ სრულიად გამოტოვებულია ტექნიკური დეტალები, თითქოს ისინი საყოველთაოდაა ცნობილი. ამრიგად, მოცემული რომანის მხატვრულ სამყაროს, მართალია, ტიპოლოგიურად მეცნიერული ფანტასტიკის ჟანრის დიეგეტური მახასიათებლები მოეპოვება, მაგრამ ნაწარმოების თემა უკავშირდება არა მომავლის ცივილიზაციის ტექნიკური მიღწევების ჩვენება-განდიდებას, არამედ შუასაუკუნეობრივი ცხოვრების წესის მქონე პატარა ქალაქ ტელინგშტეტში მომხდარ ამბავს. ამ თემატური სხვაობის გარდა რომანის მხატვრული სამყარო მეცნიერული ფანტასტიკის ტიპური სამყაროსგან განსხვავდება თავისი ჰეტეროგენულობითაც. სწორედ ამ უკანასკნელი თვისების გამო ვერ თავსდება მოცემული ნაწარმოები ვერც უტოპიის და ვერც მეცნიერული ფანტასტიკის კონვენციურ ფარგლებში.

მხატვრული სამყაროს ჰეტეროგენულობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება *ათეისტების სკოლის* დიეგეზისის ჩამოყალიბებაში. ჰეტეროგენულობა თავს იჩენს მოქმედი პირებისა და მოქმედების ადგილის აღწერაში. პერსონაჟთა ჰეტეროგენულობის შესამჩნევად საკმარისია მათი სახელების სიმბოლიკას დავეუკვირდეთ. ამ მხრივ, ძალზე საინტერესოა საგარეო საქმეთა მინისტრი, ნიკოლ ქენანი, მეტსახელად *იზილა* და მისი დაცვის ერთ-ერთი წევრი – პროზერპინა კარმიქაელი. ერთი შეხედვით, მსუქან მინისტრს ძალაუფლების გარდა არაფერი აკავშირებს ძველევგვიპტურ ქალღმერთთან. თუმცა მისი აღწერა-დახასიათებისას ტექსტში გამოიყენება მეტაფორები და შედარებები, რომლებიც ამ კავშირს ააშკარავენ. ძღვეამოსილი ქალბატონი თურმე ყოველთვის საბურველ-ჩამოფარებული დადიოდა. იგი ზოგჯერ მოიხსენიება როგორც “ნახევრად ღომი და ნახევრად სფინქსი” (შმიტი 1994:72,146). იმ შემთხვევაშიც, როცა სიტყვა *ISIS* სხვა მნიშვნელობით გამოიყენება (“ეს არის?”), კონტექსტი ‘ტადრის წმინდა ქალწულს’ უკავშირდება (შმიტი 1994:167). ზოგჯერ სახელი *იზილა* ასოციაციურად გაიგივებულია ბერძნულ ფილოსოფიასა და ძველ სიბრძნესთან. ამის შესახებ ამბობს პროფესორი ბუტი: “მერწმუნეთ: *იზილას* საბურველის ახდა ისე ხშირად მიწევდა – [...] რომ მალე ხელები გამიშეშდა!”

(შმიტი 1994:173) იზიდას მხატვრული სახე ნაწარმოებში დაკონკრეტებულია წინარეტექსტის – ნოვალისის *სუმბული და ვარდკოკორას* – მეშვეობით. ინტერტექსტობრივი მნიშვნელობა აქტუალურდება პროფესორ ბუტის პირველი ეროტიკული თავგადასავლის აღსანიშნავად; ამჯერად სახელი ‘იზიდა’ ქალურ საწყისს განასახიერებს: “იზიდას პირველად შეგხედე საბურველის ქვეშ! [...] აქ არაფერია სამარცხვინო; იმ საისელ ყმაწვილსაც გული წაუვიდა, როდესაც აღნიშნული საბურველის ქვეშ შეიჭვრიტა” (შმიტი 1994:264). ამრიგად, იზიდა ჩართულ მოთხრობაში გვევლინება პოლივალენტურ სიმბოლოდ, ხოლო მოთხრობა-ჩარჩოში – ჰეტეროგენულ, ნახევრად მითოსურ პერსონაჟად.

მისი დაცვის წევრის სახელი – პროზერპინა კარმიქაელი იმთავითვე მიწისქვეშეთის მითოლოგიურ ქალღმერთთან დაკავშირებულ ასოციაციებს აღძრავს, თუმცა ამით არ ამოიწურება ამ პერსონაჟის ასოციაციური ღირებულება. ტექსტში ქალი ასეა აღწერილი: “პროზერპინა კარმიქაელი, ხმელი, მაგრამ ძვალმსხვილი, მამიდა სიკვდილს ჰგავს; მისი სახე, ვეებერთელა თვალებითა & პირით და მაღალი ყვრიმალეებით, ძალზე უცნაურია, (მასთან კაცს მაშინვე სიკვდილი მოუნდება!)” (შმიტი 1994:72). ამასთან, იგი თავისი კოლეგის – ვლასტა ვრედენბურგის მსგავსად, “7 ფუტის სიმაღლისაა” და “შავი უნიფორმა აცვია” (შმიტი 1994:72). როცა პროზერპინა რამეს ყვება, ხმა “პირქუში” უხდება, სახე კი “მკაცრი=ჰადესებრი”, “მისი დიდი თვალები ცეცხლს ისვრის” და საერთოდ, ის არის “სიკვდილის დედოფალი, რომელიც კაცს (სასიკვდილოდ) შეგიყვარდება” (შმიტი 1994:204). განხილული მახასიათებლების ერთობლიობა პროზერპინა კარმიქაელს მისი ქალბატონის მსგავსად მითოსურ სახედ აქცევს.

მითოსური მახასიათებლები მოეპოვება კოსმო შვაიგპოიზერსაც. ამ პერსონაჟის სისტემური სტატუსი გაურკვეველია: მას – “მოწოდებით პოეტს” “მოგრძო ფერმკრთალი სახე” აქვს (შმიტი 1994:72), იგი “ჭამს & სვამს მარცხენა ხელით, როგორც ეშმაკი” (შმიტი 1994:91) და ტექსტში იგი ექსპლიციტურადაა შედარებული ქარონთან. ყოველივე ეს ამ მოქმედ პირს მიწისქვეშეთთან და ორფევსთან აკავშირებს, თუმცა მისი ძლიერი ხმა და უჩვეულო სიმაღლე, აგრეთვე მისი სახელის უცნაური ფორმა ნათესაობით ბრუნვაში (Cosmo - Cosmi) კოსმოსთან დაკავშირებულ ასოციაციებსაც აღძრავს (შმდ. შმიტი 1994:209).

ამდენად, მინისტრის მთელი ამაღლა მითოსური პერსონაჟებისგან შედგება. ამას დამატებით აძლიერებს კოლდერუპის სიტყვები, რომლებითაც იგი

შვილიშვილს აფრთხილებს: ”მათ შეიძლება შენი აზრების წაკითხვაც ძალუძოთ” (შმიტი 1994:124).

უჩვეულო პერსონაჟი გვხვდება ჩინური დელეგაციის წარმომადგენელთა შორისაც. ესაა თარჯიმანი სენგ ვუ. მისი სახელი ნიშნავს “ის, ვინც არ ცხოვრობს” (“(s)he, who lives not”). ამ მოქმედი პირის განსაკუთრებულობა ისაა, რომ ის ერთდროულად მამრობითი და მდედრობითი სქესის ნიშან-თვისებებს ამჟღავნებს, სინამდვილეში კი უსქესოა.

ამრიგად, ზემოხსენებული პერსონაჟების დახასიათებისას საცნაურდება კონოტაციები, რომლებიც მოქმედ პირებს ორმაგ კოდირებას ანიჭებს და თითოეულ მათგანს მიაკუთვნებს ერთდროულად როგორც კონვენციურ რეალისტურ სისტემას, ისე ინტერტექსტობრივ მითოსურ სინამდვილეს.

ორაზროვანია არა მხოლოდ რომანის პერსონაჟების სემანტიკა, არამედ მოქმედების ადგილიც. ორმაგი კოდირების შედეგად ნაწარმოების მოქმედების ადგილი მისტიკურ დატვირთვას იძენს. ესაა “საოცრებათა რეგიონი” (შმიტი 1994:111), რომელიც “ჰადესის უფერულ საუფლოს” (შმიტი 1994:107) მოგვაგონებს. ამ სამყაროში დაძრწის კატა სახელად – ბაფომეტი და ყველამ იცის, რომ აპოკალიფსისი უკვე მოხდა (შმიტი 1994:90,93). მოქმედების ცენტრია ქალაქი სრულიად არაშემთხვევითი სახელით – ტელინგშტეტი. ეს სახელი სიტყვათა თამაშის შედეგია: ‘ტელინგშტეტი’ (Tellingstedt) ესაა ადგილი (გერმ. Stätte), სადაც რაღაცას ყვებიან (ინგლ. tell – მოყოლა). ამრიგად, მხატვრული სამყაროს ცენტრში მდგარი ეს ქალაქი სხვა არაფერია, თუ არა სივრცე, რომელშიც ნარატიული ფიქცია უნდა შეიქმნას.

ექსტრადიეგეზისის ორაზროვან სისტემურ სტატუსს შეესაბამება ფანტასტიკური ელემენტებით კიდევ უფრო მდიდარი ინტრადიეგეტური სამყარო. ინტრადიეგეზისი ხასიათდება მოთხრობა-ჩარჩოს ფიქტიური სამყაროს მსგავსი სემანტიკური ნიშან-თვისებებით. სპენსერის კუნძული აქ ნახსენებია როგორც “ჯოჯოხეთი” (შმიტი 1994:170) და “პატარა ჰადესი” (შმიტი 1994:220). *გამოცხადება იოანე ღვთისმეტყველისა* მხატვრული სინამდვილის ინტერტექსტობრივ საფუძველს ქმნის. აქ ხდება საოცრებები: ზღვაში ჯვრები დაცურავს (შმიტი 1994:221), ბუტი გაორებას განიცდის, ადამიანებს ცეცხლოვანი არსებები ეცხადებიან, უხილავმა ხელმა შეიძლება წყალში გადაგაგდოს, უბრალო ხე კი გაგესაუბროს და ა.შ. (მდრ. VI მოქმედების IV, V და IX სცენები). მაგრამ ჩართული მოთხრობის ბოლოს ყველა აღნიშნული ფანტასტიკური ელემენტი

უქმდება როგორც დადგენილი სექტაკლის შემადგენელი ნაწილები. ყველაფერი, რაც სპენსერის კუნძულზე მოხდა, სიმულაცია აღმოჩნდება. თურმე “ჩედენდი ჩედენდის როლს თამაშობდა” (შმიტი 1994:299), მოცურავე ჯვრები კი “თითქოს დაძახებაზე” გამოჩნდა. აღსანიშნავია, რომ ავტორი ჩართული მოთხრობის სიმულირებულ ხასიათს იმითაც უსვამს ხაზს, რომ კუნძულის სახელს უცვლის: ქიულ ვერნისეული Spencer Island-ის ნაცვლად, იგი თავის კუნძულს Spenser Island-ს არქმევს, რითაც მას ინგლისელ პოეტს – ედმუნდ სპენსერსა (1552-1599 წწ.) და მის *ზღაპრულ დედოფალს* უკავშირებს.

სიმულაციის შემთხვევები გვხვდება მოთხრობა-ჩარჩოშიც, თუმცა აქ სიმულაციის შედეგი მხოლოდ ნაკრძალის კულტურული ცხოვრებაა. ყველა სხვა ელემენტი ინარჩუნებს თავის სისტემურ არაკონსისტენტურობას. ექსტრადიეგეზისში დახატულია პოსტაპოკალიფსური სამყარო. ტექსტში ჩართული სატელევიზიო ცნობები (შმიტი 1994:194-198) და გამანადგურებელი შედეგების მქონე ატომური ომი ცხადყოფს, რომ ამ სამყაროში უკვე მოხდა აპოკალიფსისი. მოთხრობა-ჩარჩოში ჩვენ ვხედავთ კულტურისგან დაცლილ გადმონაშთებს “მომაკვდავი ქვეყნიერებისა” (შმიტი 1994:71). ამ სამყაროს უგულო და პირქუში “ქალღმერთები” განაგებენ, რომელთათვის სიყვარული ფიქციაა (გერმ. სიტყვათა სკაბრეზული თამაში: ‘Ficktion’. შმიტი 1994:210). ამ სამყაროში კულტურა აღსასრულის პირასაა და იძულებულია, “ნაკრძალებს შეაფაროს თავი” (შმიტი 1994:150), კულტურული ღირებულებების მატარებელი პროტაგონისტი კი თავისი ბიოგრაფიისთვის ვერ პოულობს უფრო შესაფერ სათაურს, ვიდრე “*წყეული დროება!*” (შმიტი 1994:141).

მოთხრობა-ჩარჩოს რეალობის სისტემის არაკონსისტენტურობა მეტწილად განპირობებულია ინტერტექსტობრივი მინიშნებებით. ნაწარმოებში გვხვდება არა მხოლოდ ცალკეული ელემენტები, არამედ მთელი მიმართებები მრავალ წინარეტექსტთან. მიმართებითი (სტრუქტურული) ინტერტექსტუალობის მხრივ, აშკარაა კავშირი ქიულ ვერნის *რობინზონების სკოლასა* და ლუდვიგ ტიკის *საფრთხობელასთან*.

ანაღეფსისების საფუძველზე აგებული ჩართული მოთხრობა სხვა არაფერია, თუ არა ვარიაცია რობინზონადის თემაზე. ქიულ ვერნის ჩანაფიქრის მიხედვით, საზღვაო მოგზაურობის დროს ერთი მილიონერი ხელოვნურად ჩაძირავს გემს, გადარჩენილებს კი, რომლებიც გემის ჩაძირვის შემდეგ კუნძულზე აღმოჩნდებიან, (ხელოვნურ) მხეცებსა და კანიბალებთან მოუწევთ



გამკლავება. მილიონერის მიზანია, რობინზონული მისწრაფებებისგან გაათავისუფლოს თავისი მომავალი სიძე. არნო შმიტმა ისესხა გემის სიმულირებული ჩაძირვის მოტივი და კუნძული მისი ინვენტარიტურთ (იხ. ქუნი 1974), მაგრამ რობინზონადის კლასიკურ სტრუქტურაში საგრძნობი ცვლილებები შეიტანა: კეთილგანწყობილი ნათესავის მიერ მოწყობილი გამოცდები, რომლებიც პიროვნების განმტკიცებას ისახავს მიზნად, *ათეისტების სკოლაში* ჩანაცვლებულია ძალაუფლებას მოწყურებული საიდუმლო რელიგიური ორგანიზაციის მიერ ათეისტების – ბუტისა და კოლდერუპის გამოცდის მიზნით დადგმული ფარსით. აქ მოწმდება არა რწმენის, არამედ ათეისტური შეხედულებების სიმტკიცე.

*საფრთხობელასთან* დაკავშირებულია შემდეგი მოტივები: პატარა ქალაქი, რომელსაც სენატორი მართავს; საპატიო სტუმრების მოულოდნელი ჩამოსვლა. ამ სტუმარზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული. სენატორს ლუდვიგ ტიკის ნაწარმოებში ჰქვია დიუმპფელი, იგი აფთიაქარია. არნო შმიტმა იგი ჟიულ ვერნისგან აღებული სახელით – ‘კოლდერუპი’ ჩაანაცვლა; დიუმპფელი კი სახელად სუხეს შეეყვარებულ აფთიაქარს დაარქვა. ორივე ნაწარმოებში მოეწეობა გამოფენა და ნადირობა (რომლის დროსაც ფრინველს ისე მოამზადებენ, რომ სტუმრებმა მათი დაჭერა შეძლონ), შედგება სასამართლო სხდომა საპატიო სტუმრის თანდასწრებით. აღნიშნული შინაარსობრივი პარალელების გარდა შესამჩნევია ამ ორ ნაწარმოებს შორის ფორმალური მსგავსებაც: ლ.ტიკმა თავის ნაწარმოებს დაურთო შემდეგი ქვესათაური: “ზღაპრული ნოველა ხუთ მოქმედებად”. მოქმედებებად და სცენებად დაყოფის მიუხედავად ეს გახლდათ არა დრამატული ტექსტი, არამედ ნოველა. არნო შმიტმა კი თავის “ექვსმოქმედებიან კომედიას ნოველებად” დრამის ფორმა მიანიჭა, მაგრამ ძალზე ვრცელი სასცენო მითითებები დაურთო. ორივე შემთხვევაში აშკარაა პარატექსტისა და ჟანრობრივი კონვენციების შეუსაბამობა, რაც ამ უკანასკნელთა რღვევითაა განპირობებული.

*ათეისტების სკოლის* განხილვისას გასათვალისწინებელია ორი დამატებითი წინარეტექსტი, სახელდობრ მოლიერის კომედიები *ქალების სკოლა* და *ტარტიუფი*. სწორედ ამ კომედიებმა მოახდინა გავლენა მოცემული რომანის მოქმედ პირთა კონსტელაციაზე (იხ. ლოვსკი 1988): უცნაური მოხუცისა და თავნება ახალგაზრდა თაობის მოლიერისეულ დაპირისპირებას რომანში შეესაბამება კოლდერუპისა და სუხეს (მისი შეეყვარებული აფთიაქარითურთ)

ურთიერთმიმართება. მოსაზრება, რომ არნო შმიტიც “ახალგაზრდების გამარჯვების” ჩვენებას ისახავს მიზნად (ლოვსკი 1988:44), უმართებულო ჩანს. მართალია, სუზე და მისი მეუღლე კოლდერუჰსა და მისი სახით კულტურული ტრადიციის შენარჩუნებას ეწინააღმდეგებიან, მაგრამ ეს არ იწვევს მოხუცის მარცხს: მის სახლში სხვა წყვილი (კოსმო და ნიპერჰენი) დაიდებს ბინას, რომელიც სავარაუდოდ მოხუცის ტრადიციებს გააგრძელებს.

ნაწარმოებში მოიპოვება მრავალი რემინისცენცია და ციტატი. ხშირად გვხვდება ციტატები თეოდორ დობლერის *ჩრდილოეთის ნათებიდან*, რემინისცენციები, რომლებიც შექსპირის *ქარიშხალზე* მიანიშნებენ; კოლდერუჰის (და ზოგჯერ სხვა პერსონაჟების) მეტყველებაში ხშირია ექსპლიციტური ციტატები ჟან პოლის, ჰერდერის, ვილანდის, გუცკოს, თეკერეის, შოუს, ფუკეს, რააბეს, პენცოლტის, ბრეჰტის, ჰაკლენდერის, ჰოფმანსვალდაუს ტექსტებიდან, ბიბლიიდან და ა.შ. მრავალი ციტატი ჩართულია ძირითადი ტექსტის გვერდით და ავტორეფლექსიის ხერხად იქცევა (მათ მომდევნო ქვეთავში განვიხილავთ ავტორეფლექსიის სხვა ფორმებთან ერთად). აღნიშნული ინტერტექსტობრივი ელემენტები არ ემსახურება მხატვრული სინამდვილის ჩამოყალიბებას, როგორც ეს არნო შმიტის მომდევნო რომანშია. მიმეტურ პოტენციალს ისინი მხოლოდ ჩართულ მოთხრობაში იძენენ (იხ. ქვემოთ). *ათვისტების სკოლაში*, აგრეთვე, გვხვდება ინტერმედიალური (მუსიკალური) მინიშნებები (ბიზე; გავრცელებული გერმანული სიმღერები, როგორცაა “Wann wird man je verstehn?”; საეკლესიო სიმღერა “Alles schläft...”), მათი მეშვეობით გადმოიცემა გარკვეული განწყობა, სიტუაცია, ან ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი.

ცალკეული ელემენტისა თუ მიმართების ინტერტექსტობრივი წარმომავლობა ტექსტში იმდენად მკაფიოა, რომ რომანი სხვადასხვა ლიტერატურული ნაწარმოების კომბინაციის შედეგად შეიძლება მივიჩნიოთ, ხოლო მასში ნაჩვენები მხატვრული სამყარო იმთავითვე მოკლებული ჩანს ონტოლოგიურ სტატუსს და ფიქტიურ სამყაროდ აღიქმება. ესაა სამყარო, რომლის რეალობის სისტემაც ჰეტეროგენულია. მართალია, ის დისტოპიური სინამდვილის მოდელს ეფუძნება, მაგრამ მოიცავს ისეთ ელემენტებსაც, რომლებიც აღნიშნულ მოდელს დამატებით, მითოსურ დატვირთვას ანიჭებს. ამ ორ განსხვავებულ სისტემას შორის არ წარმოიქმნება ონტოლოგიური დაპირისპირება (როგორც ამას ფანტასტიკის ჟანრობრივი კონვენციები მოითხოვს). ორივე მათგანი ხარისხობრივად ახალი სახის სინამდვილის

მოდელში ერთიანდება, რომელშიც ყველაფერი დასაშვებია და არაფერია გამორიცხული. ამ მოდელს ძალუძს შესაძლებლობათა ნებისმიერი სხვა სისტემის ინტეგრირება, ისე, რომ თვით სისტემა სტაბილური დარჩეს. სწორედ ამგვარი ყოვლისმომცველი ინტეგრაციის უნარი აქცევს *ათეისტების სკოლის* პოსტაპოკალიფსური სამყაროს სიმულაციად, რადგან აქ არაფერია მართალი და ყალბი (შდრ. ბოდრიარი 1978:10), ყველაფერი ლიტერატურული კონვენციების, ჟანრების, ტექსტების კომბინირების შედეგადაა შექმნილი იმისთვის, რათა გამოიკვეთოს ნაწარმოების მთავარი სემანტიკური ოპოზიცია – დაპირისპირება ფიქციასა და სიმულაციას შორის.

### 3.3.5. ფიქცია და სიმულაცია როგორც რომანის მთავარი ანტინომია

ჟან ბოდრიარის ნაშრომების გამოცემის შემდეგ სიმულაცია პოსტსტრუქტურალისტური ფილოსოფიის ერთ-ერთ ძირითად ცნებად იქცა. ჟ.ბოდრიარის შეხედულებებისთვის ამოსავალია დებულება, რომ მეტყველება გაქრა. აღარ არსებობს ნიშნის გარდა სხვა რამ, რაზეც შეიძლება ნიშანი მიუთითებდეს (მიუნკერი 2000:104). ჟ.ბოდრიარის აზრით, “სიმულაცია კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს “ჰეგმარტსა” და “ყალბს”, “რეალურსა” და “წარმოსახვითს” შორის განსხვავებას” (ბოდრიარი 1978:10). ამის შედეგად შეუძლებელია ერთმანეთისგან განვასხვავოთ რეალობა და სიმულაცია. აღარ არსებობს “სიმართლე, რეფერენცი და ობიექტური მიზეზი” (ბოდრიარი 1978:11). დარჩა მხოლოდ ფაქტებისგან დაცლილი მოდელები და მათი წრებრუნვა. შესაბამისად, “ყველა ინტერპრეტაცია მართებულია” (ბოდრიარი 1978:31). რეალობის დაკარგვის შემდეგ დაიწყო სიმულაციის ეპოქა. სიმულაცია ესაა “სინამდვილის ჩანაცვლება მისივე ნიშნით” (ბოდრიარი 1978:9), ან სხვაგვარად რომ ვთქვათ: “სიმულირება ნიშნავს მოიქცე ისე, თითქოს გაქვს რაღაც, რაც სინამდვილეში არ გაგაჩნია” (ბოდრიარი 1978:10).

სიტყვა ‘სიმულირება’ (აქ ვთარგმნეთ როგორც ‘გათამაშება’) გვხვდება რომანის პირველივე გვერდებზე, სადაც სტუმრების პატივსაცემად სენატორი კოლდერუპი შემდეგ ღონისძიებებს გეგმავს: “არ შეიძლება სახალხო=სახეიმო ნადირობა გავითამაშოთ?; სადაც 0ზ0ღა მეფურად გაისვრის?... (?): კარგი ერთი: ფრინველი ისე უნდა გავაფრინოთ, რომ მხოლოდ მის გასროლაზე ჩამოვარდეს ”

მერე 'თუშ!!!'. ქალბატონს ვთხოვთ ხელი მოაწეროს ქალაქის Libro d'oro-ში... (?): ნეტავი შენ; სულ ახალი უნდა გავაკეთოთ. ის იქნება პირველი, ვინც იქ თავის სახელს უკვდავყოფს” (შმიტი 1994:13).

ამ და სხვა სიმულაციების დახმარებით კოლდერუპი ცდილობს ნაკრძალი სტუმრებს კულტურის უკანასკნელ ნავსაყუდელად წარუდგინოს, რადგან ამ უკანასკნელის შენარჩუნება სწორედ სტუმრების გადაწყვეტილებაზე დამოკიდებულია. ტელინშტეტში უნდა გაითამაშონ ისეთი კულტურული ცხოვრება, რომელიც ამ ქალაქში არ არსებობს. თუმცა სიმულირებისკენ სწრაფვა მხოლოდ მოხუც სენატორს არ ახასიათებს, ეს თვისება სხვა პერსონაჟებსა და მოვლენებთანაც გვხვდება. მაგალითად, იზიდას ცუდ გამოსახულებას სკოლის დირექტორი საბურველით დააფარინებს, რადგან ასეთ შემთხვევაში “სრული პორტრეტული მსგავსება არ არის საჭირო” (შმიტი 1994:246). პერსონაჟები გულგრილნი არიან იმის მიმართ, ესა თუ ის ნივთი ნამდვილად არის თუ არა კარგი, გამოსადეგი, ღამაზი, მათთვის მთავარია ნივთები ასეთებად გამოიყურებოდეს. სიმულაციისკენ სწრაფვა სცდება პატარა ქალაქ ტელინგშტეტის საზღვარს, მან მთელი ცივილიზაცია მოიცვა. თურმე ისეთი რამის სიმულირებაც შეიძლება, როგორცაა სილამაზე. ამის შესახებ ამბობს ტიმ ჰაკენზაკი – იზიდას თანამეცხედრე: “(რა არის ‘სხეულის სილამაზე’? დაუჯერე იმას, ვინც ეს გამოსცადა): “ქალები? კიდურებს იწებებენ და იძრობენ, როგორც მოესურვებათ: მათ ქათქათა მკერდში რომ უკბინო, პირი რეზინის ქაფით გაგვესება; კბილები ტექსასიდან აქვთ, ცხვირი ერთი ფეხგაფშეკილი მექსიკელი ქალისგან; თმები, სულ ერთია სხეულის რომელ ნაწილში, ანგორაზე ნაზარდი მუშაქალებისგანაა – ზუსტად ასევე შეგიძლია იფიქრო, რომ ყველაფერი, რაც გაზეთებში წერია, სიმართლეა. – “ (შმიტი 1994:241).

სიმულაციას ემსხვერპლა არა მხოლოდ სილამაზე და ხელოვნება, არამედ ზოგჯერ მთელი სამყარო სიმულაციად გვევლინება. მაგალითად, 83-ე გვერდზე ვკითხულობთ: “ტორფის მომპოვებელთა ჯგუფი, განაწესისამებრ, სიცოცხლეს ჰმატებს სურათს”. ამ აღწერაში უჩვეულოა სიტყვა “განაწესისამებრ”. იგი გვეუბნება, რომ მთელი სცენა წინასწარ იყო დაგეგმილი და დადგმული. ეს კი ნიშნავს, რომ მთელი ლანდშაფტი სიმულირებული ყოფილა.





ნაწარმოებში ყველაზე მსხვილი სიმულირებული მონაკვეთია ამბავი სპენსერის კუნძულის შესახებ. ჩართული მოთხრობის მოქმედების

სიმულირებულობა ინტრადიეგეტურ დონეზეა ხაზგასმული. ჩართულ მოთხრობაში მრავალი გამონათქვამი გვხვდება, რომლებიც მთელი ინტრადიეგეტური მოქმედების ინსცენირებულ, დადგმულ ხასიათზე მიანიშნებს. მაგალითად, დაკუნთული ქრისტიანი ჩედენდი აღნიშნავს: “ჩვენ მზად ვართ; – ამ ყოფიერების ‘მისტერიაში’ ნებისმიერი გამოსვლისთვის.” ბოლოს კი გემის ჩაძირვისა და მგზავრების გადარჩენის ამბავი მართლაც დადგმა აღმოჩნდება, რომლის მიზანიც პროფესორი ბუტის გაქრისტიანება ყოფილა: “ერთი საათის შემდეგ: მაღალი ხის გარსშემო დიდი კამერებია დაყენებული – (? ეს კინოფილმია? ეს ტელევიზიაა?) – სტუდიის პროექტორების შუქი ყველაზე შორეულ კუთხეებს სწვდება: ‘ზზზზზზზზ’; (შტეკერები ლიანების კვირტებში შეარტყვს & მაშინვე ყველაფერი აზუზუნდა) რეჟისორთა უჩვეულოდ მოკლე ბრძანებები; ჟურნალისტების სწრაფი და უსაფუძვლო ლაყბობა. / მერჯორის კვლავ და კვლავ უწევს ხეებზე ცხოვრების ამსახველი სცენების განმეორებით გათამაშება: დილის ლოცვისას (შიშვლად) ... ((?: ‘თავი ცოტა უფრო ცისკენ... აი ასე, გაჩერდი!’) – ან მორიდებულად (მარჯვენა ხელი როგორც წინსაფარი; მარცხენა კი ძუძუებს შორის) უნდა გამოიაროს ხეებს შორის (‘.....!’: მალობააა.) – დაასეშემდეგ. / (კოლდერუპი არსად ჩანს.) / მთავარი მოქმედი პირი კი, რა თქმა უნდა, ბუტი[ა...]]” (შმიტი 1994:298).

მოთხრობა-ჩარჩოშიც მოიპოვება არა ერთი მინიშნება მოქმედების სიმულირებულობაზე. პერსონაჟებს ძალზე სკეპტიკური დამოკიდებულება აქვთ თავიანთი სინამდვილის მიმართ. მათ ეჭვი შეაქვთ სინამდვილეში ან მეორადი მოხმარების წარმონაქმნად აღიქვამენ მას: “ნამდვილი სამყარო? სინამდვილეში მხოლოდ ჩვენი დიდი რომანების კარიკატურაა!” (შმიტი 1994:181) პერსონაჟები სამყაროსთან კავშირს მედიების მეშვეობით ამყარებენ: “ადამიანი სამყაროს მეტწილად გამოსახულებებიდან (და რომანებიდან) იცნობს” (შმიტი 1994:30). ზოგჯერ კი ფიქრობენ, რომ თავადაც ერთ-ერთ ასეთ რომანში ცხოვრობენ: “ჩვენ ყველანი თითქოს ერთ უზარმაზარ რომანში ვცხოვრობთ” (შმიტი 1994:161). შიდატექსტობრივი სამყაროს ამგვარი აღქმა ეფუძნება ინტერტექსტობრივი და ავტორეფლექსიული ელემენტების მთელ ქსელს.

მოქმედი პირები აცნობიერებენ მათი სინამდვილის მსგავსებას წინარეტექსტებში აღწერილ ვითარებასთან. მაგალითად, გემის ჩაძირვის შემდეგ კუნძულზე მყოფი პროფესორი ბუტი წამოიძახებს: “ო, ახლა ზუსტად ისევე

იქნება ყველაფერი, როგორც ჟიულ ვერნთან იყო!” (შმიტი 1994:219)  
 მოგვიანებითაც გვატყობინებს მთხრობელი: “ეს ხომ ისევეა, როგორც ‘კუნძულ  
 ფენზენბურგზე’; სადაც გადარჩენილები თავიანთი ცხოვრების შესახებ  
 მოუთხრობენ ერთმანეთს.” (შმიტი 1994:255)

მოთხრობა-ჩარჩოში აგრეთვე ხშირია ინტერტექსტობრივი ელემენტები.  
 მთავარი წინარეტექსტის – ლუდვიგ ტიკის *საფრთხობელის* გარდა ნაწარმოებში  
 მოიპოვება მრავალი მცირე ინტექსტი, რომელიც – ექსპლიციტური ციტატის  
 სახით ძირითადი ტექსტის ფარგლებში ან მის გვერდით, სპეციალურ ჩარჩოშია  
 ჩასმული. ამ ხერხით დართული ციტატები ილუსტრაციულ ფუნქციას ასრულებს:  
 ისინი ადასტურებს ან აბათილებს ძირითად ტექსტში მოყვანილ ცნობას. იმავე  
 მიზანს ემსახურება სურათები და მცირე გრაფიკული გამოსახულებები.  
 ვიზუალური მედიებიდან გამოყენებულია ფოტოსურათები, ხელით  
 შესრულებული ნახაზები, ეტიკეტები, ნახატების რეპროდუქციები, გაზეთებიდან,  
 წიგნებიდან და ბუკლეტებიდან ამოჭრილი სურათები, გრაფიკები და თავისებური  
 ნიშნები, რომლებიც ვიზუალურად წარმოაჩენს უესტებს, მიმიკას, ნივთებსა და  
 მოძრაობებს. მაგალითად, გამოსახულება  აღნიშნავს ხელში დაჭერილ  
 ვერცხლის ფირფიტას, ეს  \*  კი – აწვეულ წარბებს გამოხატავს,  
 კიბეებზე ჩამოსვლა ასეა ნაჩვენები:  . ტექსტში გვხვდება აკუსტიკური და  
 ონომატოპოეტური ჩანართებიც. ისინი გადმოსცემს ხმებს, რომლებიც მხატვრულ  
 სამყაროში მოისმის. მაგალითად, ‘Bim==Bam==Bom’ კაკუნს გამოხატავს, ხოლო  
 ‘a’-ასოსგან შედგარი, დიაგონალურად განლაგებული მწკრივის დანახვისას  
 უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ ვიღაცა ამოქნარებს.

ინტერტექსტუალობისა და ინტერმედიალობის ყველა აღნიშნული  
 სახესხვაობა ავტორეფლექსიის საშუალებაა. ამგვარი დანართი და ძირითადი  
 ტექსტი ერთმანეთს ასახავს. ურთიერთასახვის არაჩვეულებრივი ნიმუშია  
 ტექსტის ის მონაკვეთი (გვ. 104-108), სადაც სუზე ფარულად კითხულობს კოსმოს  
 დღიურს და ამავე დროს, მას კომენტარს უკეთებს და განიხილავს კოლდერუჰსა  
 და ნიპერჰენტან ერთად. ორი მოქმედების ერთდროულობა ვიზუალურად  
 გვერდის ორ სვეტად დაყოფით გამოიხატება: მარცხენა სვეტში ვკითხულობთ  
 პერსონაჟების კომენტარებს, მარჯვენაში კი – კოსმოს ჩანაწერებს. ამ და სხვა  
 ტიპოგრაფიული ხერხების მეშვეობით ნაწარმოების მოქმედება ვიზუალურად

ასახება თვით ტექსტის ფარგლებში, ესაა ერთგვარი ინტერმედიალური ავტორეფლექსია.

*ათეისტების სკოლაში* გამოიყოფა ავტორეფლექსიის შემდეგი ფორმები: 1. ვერბალური ავტორეფლექსია თხრობის დონეზე; 2. ავტორეფლექსია მონათხრობის დონეზე; 3. მსჯელობა პოეტოლოგიური პრინციპის შესახებ; 4. ავტო-ინტერტექსტობრივი ავტორეფლექსია; 5. მსჯელობა ავტორის შესახებ, პერიქორეზისი; 6. ინტრა- და ექსტრადიეგეზისის ურთიერთარეკვლა.

ვერბალურ ავტორეფლექსიაში იგულისხმება უშუალო რეფლექსია, მსჯელობა თვით თხრობის პროცესის შესახებ, რომლის დროსაც ტექსტი ხშირად პირდაპირ მიმართავს მკითხველს. მაგალითად: “ქონათი (=ქოთანი; რატომაც არა?)” (შმიტი 1994:48); “‘წიგნის ამწყობი’ – (აქ ‘...’ ნამდვილად ზედმეტი იყო)” (შმიტი 1994:48); “სასადილო = (მთლად ‘დარბაზს’ ამას ვერ ვუწოდებთ) – ე = ოთახში” (შმიტი 1994:189); “რამდენიმე ნაბიჯი ჩრდილოეთისკენ: / ლანდშაფტი მხოლოდ ოდნავ შეიცვალა – (არ ღირს ამაზე საუბარი)” (შმიტი 1994:260); “წამოდგენენ... / არა, შეჩერდი: დარჩენილები უფრო ცოტანი არიან” (შმიტი 1994:156). მოყვანილ ციტატებში მთხრობელი დაუფარავად ერევა თხრობის პროცესში: იგი წყვეტს თხრობას და რთავს თავის კომენტარსა თუ შენიშვნას.

ტექსტში მოიპოვება, აგრეთვე, დაუსრულებელი გამონათქვამები ექსპლიციტური მინიშნებით, რომ საჭიროა მათი დასრულება. მაგალითად, სიტყვა “დაამატე” (გვ. 53, 57, 166), ან “შეავსე” (გვ. 69). ამ შემთხვევაში ექსპლიციტრებულია არა მხოლოდ მთხრობელი, არამედ მკითხველიც, რაც ლიტერატურული ფიქციის რღვევას იწვევს.

ავტორეფლექსია მონათხრობის დონეზე ხორციელდება პასაჟებში, სადაც რომელიმე პერსონაჟი ან მთხრობელი მსჯელობს მომხდარის შესახებ. ამგვარ პასაჟებში მთხრობელი აშკარად აცნობიერებს, რომ იგი წიგნში იმყოფება. მაგალითად, ხმლის შესახებ, რომელიც კოლდერუპმა პროზერპინას აჩუქა, ნათქვამია: ხმალი, “რომელიც სწორედ ამ წიგნში შეგვხვდა” (შმიტი 1994:243). ამგვარი წინადადებით მთხრობელი უშუალოდ მკითხველს მიმართავს და მის ყურადღებას ტექსტობრივ გამეორებებზე ამახვილებს. საყურადღებოა ერთი პასაჟი, სადაც კოლდერუპი თავს ყოველისშემძლე მთხრობლად აცხადებს: “მე ხომ არ შემიძლია, გამოვტოვო ‘თოლიები & ტაღლები’, როდესაც ჩემი პერსონაჟები გემზე ამყავს, მხოლოდ იმის გამო, რომ ამგვარი რამ ‘კუპერთანაც’

გვხვდება – : ჩვენი მარად თანმდევი ადამიანური გამოცდილება მოითხოვს ამას!” (შმიტი 1994:245). მოყვანილი ციტატი მრავალმხრივ საინტერესოა. ერთი მხრივ, მასში კოლდერუპი ყოვლისშემძლე მთხრობლად გვევლინება. სიტყვები ‘ჩემი პერსონაჟები’ და ‘ამყავს’ დამატებით ააშკარავენ ჩართული მთხრობის გამოგონილ ხასიათს. მეორე მხრივ კი, მასში გადმოცემულია პოეტოლოგიური პრინციპი, რომელიც მთელ რომანს უდევს საფუძვლად. *ათეისტების სკოლას* საფუძვლად უდევს პოეტოლოგია, რომელიც არნო შმიტმა *ფსკერას სიზმარში* შემუშავა, კერძოდ – ეტიმთა თეორია. პერსონაჟები (განსაკუთრებით – კოლდერუპი) მოცემულ ნაწარმოებში ექსპლიციტურად მოიხსენიებენ და იყენებენ ეტიმებს. უფრო მეტიც: ტექსტში გვხვდება ისეთი სპეციფიკური ტერმინიც, როგორცაა LG (აზრთა ხანგრძლივი თამაში). მოქმედი პირები არც ფსიქიკურ ინსტანციებზე საუბარს ერიდებიან (შმიტი 1994:169). ამრიგად, პერსონაჟებს გააჩნიათ პოეტოლოგიური ცოდნა, რომელიც შიდა ტექსტობრივ დონეზე არ ყოფილა გამოკვეთილი (როგორც ეს *ფსკერას სიზმარში* მოხდა), რითაც ირღვევა მხატვრული ფიქციის კონვენციური საზღვრები.

ამგვარი დარღვევა უფრო საგრძნობი ხდება, თუ ავტო-ინტერტექსტობრივი მინიშნებების რაოდენობას გავითვალისწინებთ. *ათეისტების სკოლაში* ექსპლიციტურადაა ნახსენები და განხილული ავტორის სხვა ნაწარმოებები – *ქვის გული*, *დია-ნა-ზორე* და *ფსკერას სიზმარი*. ეს უკანასკნელი სხვადასხვა ეპითეტით გვხვდება – “გიგანტური წიგნი”, “დიდი წიგნი”, “ზე-წიგნი”, “სქელი წიგნი”, “დასავლური სამყაროს ირეალენციკლოპური წიგნი”, “მძიმე libro maestro“, ”ძველი წიგნი“. აგრეთვე, ნახსენებია გიგანტური შხამიანი ობობები – Never-Never *სწავლულთა რესპუბლიკიდან*. ყოველივე ეს აქცევს *ათეისტების სკოლას* ავტორის მთელი შემოქმედების ერთგვარ კომენტარად, ანუ მეტაფიქციად.

რომანში გვხვდება თვით ავტორიც – როგორც კოლდერუპის ძველი ნაცნობის და გიგანტური წიგნის ავტორი, აგრეთვე, ანაგრამული ფსევდონიმით – ტიმონ დ’არში. ამრიგად, ავტორი არღვევს ლიტერატურული ფიქციის საზღვრებს: იგი ერთდროულად მისი შემოქმედია და შიდა ტექსტობრივ დონეზე არსებული პერსონაჟიც. ამ ფენომენს ერთ-ერთი მკვლევარი – ბეტინა კლაუზენი (ჟ.უენეტის ტერმინოლოგიაზე დაყრდნობით) პერიქორეზისს უწოდებს და განმარტავს როგორც “ღვთაებრივი შემოქმედის, შეთხზული პირისა და მთხრობლის ხმის ურთიერთდამოკიდებულებას” (კლაუზენი 2001:49). ვერ გავიზიარებთ მკვლევრის მოსაზრებას, რომ პერიქორეზისი არნო შმიტის



ნაწარმოებებში “გარე- და შიდატექსტობრივი სამყაროების დამთხვევა-შეერთებას” (კლაუზენი 2001:50) იწვევს. ჩვენი აზრით, აღნიშნული ფენომენი უპირატესად ავტორეფლექსიას ემსახურება და ნაწარმოების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მეტაფიქციური ელემენტია.

არნო შმიტის შემოქმედების მკვლევართა შორის გავრცელებულია კიდევ ერთი მოსაზრება, რომელსაც ჩვენ ვერ გავიზიარებთ. სახელდობრ, მიიჩნევა, რომ პერიქორეზისისა და კონსტრუქტივიზმის როგორც ფილოსოფიური საფუძველის გამოყენების შედეგად მწერლის გვიანდელ შემოქმედებაში წაიშალა საზღვარი სინამდვილესა და ფიქციას შორის (კლაუზენი 2001:50; ფოიგტი 1999:263). ამ მოსაზრების საწინააღმდეგოდ, ვფიქრობთ, ტიპოსკრიპტულ რომანებში რეალობასა და ფიქციას შორის ოპოზიციური სემანტიკური მიმართება წარმოიქმნება. ამ ნაწარმოებების დიეგეტური თავისებურება, რომელმაც მკვლევრები შეცდომაში შეიყვანა, გახლავთ სიმულაცია. როგორც ზემოთ ითქვა, რომანში სიმულირებულია ყველაფერი – სილამაზე, კულტურა, წარსული, თვითშეგნება. მხოლოდ ერთი რამ უპირისპირდება სიმულაციის პრინციპს, ესაა ხელოვნება, ანუ ფიქცია. აღნიშნული სემანტიკური ოპოზიცია აშკარად ეხმარება ავტორეფლექსიის ერთი დამატებითი ფორმის – ინტრა- და ექსტრადიეგეზისის ურთიერთარეკვლის ანალიზის შედეგად. ჩართული მოთხრობა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მეტაფორულად იმეორებს მოთხრობა-ჩარჩოს: გემის ჩაძირვას შეესაბამება კოსმოსური საფრთხე და ა.შ. ექსტრა- და ინტრადიეგეზისი აშკარად ასახავს ერთმანეთს, ეს კი სხვა არფერია თუ არა მიზანბიძი.

ორივე ნარატიული დონის ურთიერთშეფარდების შედეგად ირკვევა ხელოვნების (ფიქციის) მხატვრული დანიშნულება. მოთხრობა-ჩარჩოში იკვეთება სემანტიკური ოპოზიცია კოლდერუპის სახლსა (როგორც კულტურის უკანასკნელ ნავსაყუდელს) და მთელ პოსტაპოკალიფსურ სამყაროს (როგორც სიმულაციის საუფლოს) შორის. ამ ოპოზიციის ეკვივალენტურია ჩართულ მოთხრობაში დაპირისპირება გემის (სიმულირებულ!) ჩაძირვასა და ხელოვნებას (როგორც ხსნის საშუალებას) შორის. სიმულირებული სინამდვილისა და ფიქციის (კულტურის, ხელოვნების, ლიტერატურის) სემანტიკური დაპირისპირება ნაწარმოებში ექსპლიციტურადაა თემატიზებული: “ხელოვნება უფრო მეტია, ვიდრე სამყაროს (არა)ორგანული კლოუნადა” (შმიტი 1994:287); “ის, რაც სინამდვილეში რჩება, – ხელოვნება!” (შმიტი 1994:165); “სამყაროს არსებობის ხანგრძლივობა დამოკიდებულია მწერლის სიბეჯითეზე” (შმიტი 1994:230); “არც

ერთი მწერალი არ დაიკარგება ისე, რომ ამით სამყაროს ზიანი არ მიაყენოს!” (შმიტი 1994:299). სიმულირებული სინამდვილისგან განსხვავებით ხელოვნება საცნაურდება რაღაც ისეთად, რაც სტაბილური და მდგრადია. ამიტომაც, სწორედ ხელოვნებას ძალუძს შეინარჩუნოს და გადაარჩინოს მსოფლიო ცივილიზაცია. მწერალს კი მესიანისტური მისია ეკისრება: მან კვლავ და კვლავ უნდა შექმნას ფიქციები, რომლებითაც წინ აღუდგება სიმულირებულ სინამდვილეს, რადგან სიმულაციად ქცეულ სინამდვილეში მხოლოდ ფიქცია შეიძლება იყოს ნამდვილი.

ხელოვნების სიმბოლოა ნაწარმოებში კოლდერუპების სახელი. ამიტომაც, ეუბნება სუზე საპატიო სტუმარს: “NO FAKE I’TH’HOUSE OF KOLDERUP!” (“არავითარი გაყალბება კოლდერუპების სახლში!”) მართლაც, სენატორის სახლში არაფერია გაყალბებული, სიმულირებული, იქ ყველაფერი ნამდვილი, გაუყალბებელი ხელოვნების ნიმუშია. სწორედ ამ სახლში იწყებს მოხუცი კოლდერუპი თავისი წარსულის შეთხზვას. იმას, რომ კოლდერუპმა მეტწილად თავად შეთხზა ეს ამბავი, ამტკიცებს შემდეგი აუქტორული პასაჟი: “კოლდერუპი, ხელჯოხიანი, ზის და ფართოდ გახელილი თვალებით წინ იყურება –(დროთა დინება ისევ უჩვეულოდ ეხეთქება ნაპირებს შორის) – დიას; ასეთებს შორის საუკეთესო ჩრდილთა თამაშია; (და ყველაზე ცუდიც არ არის ურიგო, თუ წარმოსახვა დაგეხმარება)” (შმიტი 1994:162).

ჩართული მოთხრობის გამოგონილ, შეთხზულ ხასიათზე სხვა მინიშნებებიც მოიპოვება. მაგალითად, “ჩემს ამბავს ვერაფერი დაუდგება მოწმედ, თუ არა მისი არარეალურობა” (შმიტი 1994:290) ან კიდევ – “ეს მთელი ერთი მოკლე რომანია.” (შმიტი 1994:148)

თავისი ფიქციის დახმარებით იგი ცდილობს სტუმრებს კულტურული ღირებულებები შეახსენოს. მისი დიდაქტიკური თხზულება ალეგორიულად ასახავს პოსტაპოკალიფსურ სინამდვილეს. ტელინგშტეტი ისეთივე კუნძულია სიმულაციის ოკეანეში, როგორც ნამდვილი ზღვით გარემოცული სპენსერის კუნძული. იქ გემის სიმულირებული ჩაძირვის შემდეგ შეკრებილი ადამიანები უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე საუბრობენ, რათა ბოლოს დაასკვნან: “რელიგია არაფერია: დეკორაცია და თვალთმაქცობა. - : მეცნიერები? არაფერია: ისინი უხასიათონი არიან, ადვილია მათი მოტყუება და ფანატუროსებად ქცევა. - ნამდვილი რამ, რასაც ძალუძს=უნდა მოიცვას მთელი სამყარო? : ესაა ხელოვნება! – თუმცა

- ა) მუსიკა? : ღამაზია, მაგრამ ბუნდოვანი.
- ბ) მხატვრობა? : - : მას ყველაზე მეტად უმართლებს! ისეთი მკაფიო შეიძლება იყოს, რომ ჰიტლერმა ჯ(ო)რჯ ბროსი აკრძალოს; (& ამასთან, არც თარგმანი სჭირდება!) –
- ბ) ლიტერატურა ყველაზე მაღლა იქნებოდა! – რომ არ ყოფილიყო ენობრივ საზღვრებზე მიჯაჭვული...” (შმიტი 1994:300)

ეს სხვა არაფერია, თუ არა ხელოვნების დღესასწაული, ხელოვნება კი ისეთი რამაა, რაშიც მთელი კულტურა, მთელი წარსული და ღირებულებათა სისტემა ინახება. ასეა რომანშიც: ხელოვნება ამყარებს მშვიდობას და ინარჩუნებს კულტურულ ნაკრძალს.

### 3.3.6. ათეისტების სკოლა პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში

ათეისტების სკოლაში გვხვდება არა ერთი ისეთი ნიშან-თვისება, რომელთა გამოც იგი პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში ექცევა. ამ ნიშან-თვისებებში პირობითად შეიძლება გამოვყოთ დიეგეტური, აქსიოლოგიური და ვერბალური ჯგუფები.

დიეგეტურ დონეზე პოსტმოდერნისტული ხედვა თავს იჩენს (გვიან) მოდერნული წარსულის მიმართ რეტროსპექტული, გაუცხოებული დამოკიდებულების სახით (შმიტი 1994:71,194-198). ამგვარი დისტანცია განსაკუთრებით მკაფიოა სატელევიზიო გადაცემების განხილვისას. მოდერნის ეპოქის მომაკვდავი ქვეყნიერებისგან განსხვავებით რომანის პოსტატომურ სინამდვილეში ადამიანური არსებობის უმთავრესი პრინციპები სრულიად დარღვეული ან დეფორმირებულია. აქ გვხვდება, მაგალითად, “უსქესო დედა უსქესო შვილით” (შმიტი 1994:183) – თარჯიმანი სენგ ვუ თოჯინასთან ერთად – როგორც ღვთისმშობლის ტრავესტირების შედეგი და კაცობრიობის ფსიქოლოგიურ-ფიზიოლოგიური დეგრადაციის სიმბოლო.

დეგრადაცია აშკარაა აქსიოლოგიურ დონეზეც. ადამიანებს დაავიწყდათ ყველაფერი, რაც ოდესღაც კულტურას უკავშირდებოდა. ამიტომაც ჰქვია დუქანს “ახალი დავიწყება”. ესაა ადგილი, სადაც გავიწყდება, რომ ადამიანი ხარ. რომანის პოსტაპოკალიფსურ სამყაროში აღარ არის ადგილი ისეთი ზოგადადამიანური ღირებულებებისთვის, როგორცაა სიყვარული, სიბრძნე,

არსი, ტრადიცია და სხვა. სიყვარული აქ უბრალო ფიქციად იქცა, ჭეშმარიტებისა და არსის ცნებებს კი თვით ისეთი პიროვნების თვალში დაუკარგავთ ღირებულება, როგორცაა სენატორი კოლდერუპი: როდესაც მას რჩევას ეკითხებიან, იგი კითხვას სვამს: “პროფესიული სიბრძნე სჭირდება, თუ ინდივიდუალური სისულელე?” (შმიტი 1994:270) ჩანს, მოხუცს აღარ სწამს ობიექტური სიმართლე. “ცხოვრების არსის ძიება’ ხომ ადრეული საფეხურია – მე საკმაოდ ჭკვიანი ვარ იმისთვის, რომ რაიმე ‘არსის’ მჯეროდეს.” (შმიტი 1994:148) – ამბობს კოლდერუპი. მოხუც კაცს ხელი აუღია ცხოვრების არსის ძიებაზე. მისთვის აღარც სიმართლე არსებობს ამქვეყნად და აღარც არსი. ეს ცნებები სურვილამებრ შეიძლება ჩანაცვლდეს სხვა ცნებებით, რადგან მათი პირველადი მნიშვნელობა დაკარგულია.

კოლდერუპის ანომიურ ცნობიერებაში მთელი კულტურული მემკვიდრეობა სხვა არაფერია, თუ არა პენიდების ისტორია (შმიტი 1994:16,40,69,268). ესაა ისტორია, რომელსაც ვნებები მართავს. ამის მიუხედავად, წიგნში კულტურა და ლიტერატურა კაცობრიობის დეგრადაციის მთავარი ინდიკატორია. პერსონაჟები დახასიათებულია სწორედ იმის მიხედვით, თუ როგორია მათი დამოკიდებულება კულტურული ღირებულებების მიმართ. მაგალითად, სუზეს პრაგმატულ სულისკვეთებაზე მეტყველებს მისი ერთი გამონათქვამი, სადაც იგი დანტე ალიგიერის ახასიათებს როგორც იმას, “ვინც ჯოჯოხეთში უკანგამოსაბრუნებელი ბილეთით იყო” (შმიტი 1994:92).

ამ გადაგვარებულ სამყაროში ლიტერატურული შედეგები მხოლოდ პაროდის ან ტრავესტიის სახით მოიპოვება. აღსანიშნავია ნოვალისის *ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენისა* და გოეთეს *ფაუსტის* ტრავესტირებული ვერსიები. მაგალითად, კოლდერუპს ერთხელ ცისფერი ყვავილი ესიზმრება (შმიტი 1994:239). თუმცა ამ სიზმარში ეტიმთა თეორიის გავლენით თითოეული ნივთი თუ მოვლენა ეროტიკულ მნიშვნელობას იძენს. სიტყვები, როგორცაა “mistische Lecktüre”, “Schweife”, “Hüg’l”, “Fell’sen’tal”, “möösj”, “cul”, “so=lang”, “tief=&=tiefer” და ა.შ. მთელ ლანდშაფტს ეროტიკულ ელფერს ანიჭებს. სიზმარი სრულიად მოკლებულია თავის იდეალისტურ-რომანტიკულ შინაარსს: ბუნების წიაღი ეროტიკულ ჰიპერ-სხეულადაა ქცეული, რომანტიკული ლტოლვა კი – სექსუალურ ვნებად.

განსხვავებული ინტერპრეტაცია განიცადა ნაწარმოებში გოეთეს *ფაუსტმა*. მასში “ყველაფერი=შეტრიალებულია!” (შმიტი 1994:63) *ფაუსტის* ეკრანიზაცია,

რომელსაც კოდდერუბი ტელევიზორში უყურებს, ფემინისტური ავტორიტარიზმის მწვავე სატირას შეიცავს. *ფაუსტი* ფემინისტურადაა გადამუშავებული. ყველა მოქმედი პირი ფემინიზებულია: მამა ღმერთის ნაცვლად აქ “დიდი დედიკო” მართავს ქვეყნიერებას, მეფისტოფელის ნაცვლად კი მღედრობითი სქესის მეფისტა ცდილობს პროტაგონისტის შეცდენას. ანალოგიურად ჩანაცვლებულია მიწის სული – მიწის სულათი (Ergeistin), ფამულუსი – ფამულათი და ვალენტინი – ვალენტინათი. ესაა ცნობილი შედევრის ტრავესტირებული ვარიანტი, სადაც გრეტასა და ‘ფაუსტუკას’ (“Faustchen”) როლები გაუცვლიათ. მთავარი მოქმედი პირია გრეტა, რომელიც ფაუსტუკას შეაცდენს. ტრავესტიაში ირონიულადაა გააზრებული ბრძენი ღვთისმშობლის (Magna mater) არქეტიპული მითოსი, იგი ფემინისტური დესპოტიზმისა და ქალური ვნებების გამოსატყულებად გვევლინება. ამას ესმინება იზიდას მითოსის ინვერსია ა.შ.შ.-ის საგარეო მინისტრის – იზიდასა (ISIS) და მისი ამაღის სახით. თანამედროვე იზიდა განასახიერებს არა მმართველი ქალის ძლევამოსილებას, არამედ მის აღვირახსნილობას.

კლასიკური სიუჟეტის ამგვარი ტრავესტირება მიზნად ისახავს ამხილოს ფემინიზმი და მისი სწრაფვა მთელი კულტურის გადააზრებისკენ როგორც “სიგიჟე” (“das Gebild des Wahns”, შმიტი 1994:63), რადგან ღირებულებებისა და შეხედულებების დეკონსტრუქციის შედეგად აზრს კარგავს მთელი კულტურული მემკვიდრეობა და წარმოიქმნება ახალი სივრცე, სადაც კულტურა როგორც ასეთი აღარ არსებობს.

ტრადიციული სქემებისა და მოდელების დეკონსტრუქციის მხრივ არნო შმიტი კიდევ უფრო შორს მიდის. ფემინისტურ ცივილიზაციაში აღარ არის ადგილი ქრისტესთვის, პეტრესა და პავლესთვის. მათ მაგივრად მოიპოვება ქრისტა და ქალი მოციქულების მთელი გუნდი (შმიტი 1994:228-229). ამგვარი ჩანაცვლების დროს ყურადღების ცენტრში ექცევა ფორმა, მატერია, თეოლოგიური არსი კი უკვალოდ იკარგება.

პოსტმოდერნულ-დეკონსტრუქციული აზროვნება ვერბალურ დონეზეც, ლაიტმოტივების სახით იჩენს თავს. საყურადღებოა ორი მათგანი: 1. “ეს არც ისე ახალია” (შმიტი 1994:198,252); 2. “და მაინც რაღაც სხვა” (შმიტი 1994:15,33,47,60). პირველი ლაიტმოტივი და მისი ვარიაციები მიაჩნებენ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისა და ხელოვნების ერთ-ერთ მთავარ დებულებაზე. ამ დებულების მიხედვით, ლიტერატურამ ამოწურა თავისი შესაძლებლობები, პოსტმოდერნისტ

ავტორს კი ისღა დარჩენია, ახლებურად გადაამუშავოს და შეაერთოს უკვე არსებული ტექსტები. მეორე ლაიტმოტივი ექსპლიციტურად ახორციელებს დეკონსტრუქცივიზმის უმთავრეს პრინციპს, რომ ყოველი აღმნიშვნელი ყოველთვის სხვა აღმნიშვნელზე მიანიშნებს და არა – აღსანიშნზე. მოცემულ რომანში მრავალი სიტყვა თავისი ტრადიციული მნიშვნელობის გარდა აღნიშნავს იმასაც, რაც სემიოზისის უსასრულო პროცესში უჩინარდება.

ამრიგად, პოსტმოდერნისტული აზროვნების თემატიკება რომანში ხორციელდება როგორც დიეგეტურად, ისე აქსიოლოგიურად და ვერბალურად. თუმცა ამგვარ თემატიკებას ახლავს გარკვეული კრიტიკული დისტანციაც. მთლიანი კანონიკური ლიტერატურის მსგავსად არნო შმიტი განსჯის საგნად აქცევს პოსტმოდერნის ეპოქის უმთავრეს თავისებურებებს, პრინციპებსა და შეხედულებებს. მსჯელობა წარმოებს ორი მსოფლმხედველობის დაპირისპირების საფუძველზე. თითოეული მათგანი უკავშირდება ერთ რომელიმე პერსონაჟს – უილიამ კოლდერუპსა და ფრიც დიუმპფელის. ფრიც დიუმპფელი განასახიერებს ციტატური პოლემიკის მოდერნისტულ პრინციპს. მას კოლდერუპი ასე ახასიათებს: დიუმპფელი “მხოლოდ ძველი ავტორების ციტატების გამოყენებაშია მოხერხებული: რიოში მარგალიტები მოპარულ ოქროს ძეწკვზე” (შმიტი 1994:282). ციტატური პოლემიკა გულისხმობს კომბინირებული ინტერტექსტობრივი ელემენტების კონტექსტური მნიშვნელობების უგულბებლყოფას. სწორედ ამის მომხრეა ‘მოდერნისტი’ აფთიაქარი: ““მეხსიერება ტრადიცია წარსული’ ხელოვნებაში – : განა ეს ყველაფერი ძალიან მარტივად არ შეიძლება იქცეს შემაფერხებელ სნეულებად?” (უკვე ‘ტრადიციაც’ ჩემზე ლანძღვა-გინებასავით მოქმედებს.)” (შმიტი 1994:245) ხელოვნების ამგვარი აღქმა მოგვაგონებს ექსპრესიონისტულ პათოსს, რომლითაც XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვანები ყოველგვარი კულტურული მემკვიდრეობის უარყოფით ცდილობდნენ ახლის შექმნას. ამ მსოფლმხედველობას უპირისპირდება კოლდერუპი, რომელიც ბევრს ფიქრობს იმაზე, “ვინ იქნება ამ კულტურის მატარებელი და ვინ გადასცემს მას სხვებს!?” (შმიტი 1994:28) ამ გამონათქვამში გამოკვეთილია პოსტმოდერნისტული აზროვნება, რომელიც კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისა და კონსერვირებისკენაა მიმართული. ეპოქაში, რომელშიც “კულტურამ ნაკრძალებს შეაფარა თავი” (შმიტი 1994:150) კოლდერუპი თავის ცხოვრებისეულ

დანიშნულებად “წინაპართა= & შთამომავალთა= სამსახურს” (შმიტი 1994:177) მიიჩნევს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, *ათეისტების სკოლა* პოლემიკური ტექსტია, რომელშიც იკვეთება ანტითეზა ‘მოდერნიზმი – პოსტმოდერნიზმი’ და უპირატესობა ამ უკანასკნელს ენიჭება, რადგან ცივილიზაციის გადარჩენა დაღუპვისგან მხოლოდ კულტურის შენარჩუნებითაა შესაძლებელი.

### **3.4. არნო შმიტის *სადამო ოქროს შარავანდედით* როგორც მეტაფიქციური რომანი**

#### **3.4.1. ზოგადი ცნობები რომანის შესახებ**

*სადამო ოქროს შარავანდედით* ტიპოსკრიპტის სახით გამოიცა 1975 წ. იგი არქიტექტონიკურად მოიცავს სამ დღეს, რომელთაგან პირველში ოთხი სცენაა, მეორესა და მესამეში – რვა-რვა. სცენები იყოფა უფრო მცირე ერთეულებად – სურათებად. სულ ნაწარმოებში გამოიყოფა 55 სურათი. მოქმედება ვითარდება სოფელ კლაპენდორფ ელ.-ში. მოქმედების დრო მოიცავს 1974 წლის ოქტომბრის სამ თბილ დღეს (1-დან 4 ოქტომბრამდე). მოქმედი პირები შეიძლება გავეყოთ ორ ძირითად ჯგუფად: სახლის მობინადრენი და ჰიპების ჯგუფი. მოქმედების დერძს ქმნის ჰიპების ჩასვლა კლაპენდორფში, მათი ცხოვრება იქ სამი დღის

განმავლობაში და მათი გამგზავრება იქიდან მესამე დღეს. ამ დროის განმავლობაში საგრძნობლად იცვლება სახლის მობინადრეთა შემადგენლობა. თავდაპირველად სახლში ცხოვრობდა სამი ასაკოვანი მამაკაცი – მაიორი ოიგენ ფორბახი – ყოფილი არტილერისტი, წვივმოკვეთილი, 56 წლის; ეგონ ოლმერსი – 70 წლის პენსიონერი, ყოფილი ბიბლიოთეკარი; მწერალი ალექსანდრე ოტოკარ გლეზერი, მეტსახელად – ა&ო – გულით ავადმყოფი, 60 წლის; და სამი ქალი – გრეტე ფორბახი (დაბ. ოლმერსი) – მაიორის მეუღლე და ოლმერსის და 45 წლის; მარტინა – მაიორისა და მისი მეუღლის შვილობილი, 15 წლის; და ასტარაიჰელტი – დიასახლისი, 58 წლის. მამაკაცებს აკავშირებთ მათი გატაცება XVIII-XIX საუკუნეების ლიტერატურით. მაიორი ფორბახი აღმერთებს მივიწყებულ მწერალ ჰაკლენდერს და ყოველ ცხოვრებისეულ ფაქტსა თუ მოვლენას სწორედ მას უკავშირებს. ოლმერსი აგროვებს (მეტწილად ეროტიკული ხასიათის) იშვიათობებს. ხოლო ა&ო როგორც კულტურული ტრადიციის დიდი ქომაგი სევდანარევი სკეპტიკურობით ადევნებს თვალყურს კულტურის განადგურებას. გრეტასა და ასტას კი – მხოლოდ უხეში მატერიალური (სექსუალური) ინტერესები ამოძრავებთ, რის გამოც ისინი გამუდმებით დასცინიან მოხუცებს.

სახლის მობინადრეებს უპირისპირდება ახალგაზრდა ადამიანების ჯგუფი. ისინი ტასმანიისკენ მიემართებიან, სადაც ამქვეყნიური სამოთხის მოწყობას აპირებენ. გზად კი კლაპენდორფში, სამი მოხუცის სახლის გვერდით, თივის ზვინზე შეჩერდებიან. ჯგუფი შედგება შიშველი ჰიპებისა და მაწანწალებისგან, რომელთაგან წიგნში ოთხი პერსონაჟი გამოიყოფა. ესაა ჯგუფის ბელადი – ან'ევ'ი (Ann'Ev'), 20 წლის გოგონა, ყოფილი სტუდენტი ლუქსემბურგიდან, რომელიც ტერასაზე, კასრში დაიდებს ბინას, რადგან სახლებში ცხოვრება არ უყვარს; 'ნაბიჭვარი მარვენი' ('Bastard Marwenne', BM), 26 წლის ზორბა და ღონიერი ახალგაზრდა; მისი თანამგზავრი – ხუმარა ლიტერატორი ეგი, 28 წლის; და ბაბილონია – 11 წლის, "მრავალგზის 'ქვრივი'". ან'ევ'ი გულით ავადმყოფია ა&ოს მსგავსად და ამ უკანასკნელთან სხვა თვისებებიც აკავშირებს. მათი სიყვარულის ამბავი რომანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოტივია.

ნაწარმოების მოქმედება მოკლედ ასე შეიძლება გადმოიცეს:



I დღე: მარტინასა და ან'ევ'ის გასეირნება ტბასთან. ყველა ერთად ტელევიზორთან. საუბარი ჰაკლენდერის შესახებ. მარტინასა და ან'ევ'ის ბანაობა ტბაში დამით.

II დღე: საუზმე. მარტინა მიდის სკოლაში. საუბარი სამ მოხუცს შორის. ან'ევ'ის გასეირნება ბოსხის ნახატში. მარტინას დაბრუნება სკოლიდან. ერთობლივი ბანაობა ტბაში. ჰიპების ჯგუფი ჩამოდის. საუბრები მოხუცებს შორის. საუბრები ან'ევ'სა და მარტინას შორის. ოლმერსი ყვება თავისი ახალგაზრდობის შესახებ. ან'ევ'ის გაორება. ორგიასტური სცენა გრეტას, ნაბიჭვარი მარვენის, ასტასა და ეგის მონაწილეობით.

III დღე: მარტინა და ან'ევ'ი კენკრის მოკრეფისას. სტუმრად მოდიან მარტინას მეგობრები – აბელჰენი და ფრიდოლინა. ისინი ერთად “იხედებიან სარკეში”. მარტინი მოდის ველოსიპედით. ა&() ყვება თავისი ბავშვობის შესახებ. მარტინა და ან'ევ'ი შხაპში. მარტინს მოაქვს თავისი ნაწერები (*ფაროსი*). მოხუცები კითხულობენ *ფაროსს*. ქორწილი და ჩხუბი. ოქროს აღმოჩენა ეზოში. ა&()სა და ან'ევ'ის მოგზაურობა ღრუბლების კუნძულზე. ქარიანი ღამე და გუნდის გამგზავრება კლაპენდორფიდან.

განთიადი. ქარი და წვიმა. ოიგენი და ა&() მარტონი ტერასაზე.

მეორე დღეს ტბაში ბანაობის დროს იკვეთება მოქმედ პირთა ახალი კონსტელაცია. ვიზუალურად ეს ორ სვეტად გაყოფილი გვერდის სახით ხორციელდება: მარცხენა სვეტში ყურადღება მიმართულია მარტინას, ან'ევ'ისა და სამი მოხუცისკენ, ხოლო მარჯვენა სვეტი გრეტას, ასტას, მარვენისა და ეგის მოქმედებებსა და გამონათქვამებს გადმოსცემს. მოქმედ პირთა ამგვარი კონსტელაცია ააშკარავებს ნაწარმოებში ორი საპირისპირო (იდეოლოგიური) პოლუსის არსებობას. ერთი მხრივ, ესაა დასავლური კულტურის მცველთა ჯგუფი, რომელსაც წარმოადგენენ სამო მოხუცი, მითოსური ან'ევ'ი და მარტინა როგორც მომავალი მწერლის – მარტინის შეყვარებული, მეორე მხრივ კი – ნახევრად ბარბაროსული ხროვის წევრები, რომლებსაც კულტურის არაფერი გაეგებათ. ამ ორ ჯგუფს შორის კონტრასტს აძლიერებს პლატონური სიყვარული ან'ევ'სა და ა&()ს შორის, რომელსაც მაწანწალების ორგიასტული ქცევა უპირისპირდება. სახლის მაცხოვრებლებს შორის განხეთქილება საბოლოოდ აშკარავდება, როდესაც გრეტა, ასტა და ოლმერსი ჰიპების ჯგუფთან ერთად დატოვებენ კლაპენდორფს აღთქმული ქვეყნის საძიებლად და თავიანთი დათრგუნული მოთხოვნები დასაკმაყოფილებლად. მათ ნაცვლად

მოხუცებთან დასახლდება მარტინი დედასთან ერთად, რათა მოხუცმა ა&ომ იგი მწერლად აღზარდოს.

ასეთი სასიკეთო დასასრულის მიუხედავად რომანი პესიმისტურია. ამას განაპირობებს ესქატოლოგიური განწყობა, რომელიც ლაიტმოტივების მეშვეობით ვრცელდება მთელ ტექსტში (ლორენცი 1986). რომანში გვხვდება თანადროული კულტურისა და საზოგადოების მწვავე კრიტიკაც (იგი განსაკუთრებით მკაფიოა მოხუცების მიერ ახალი ამბებისა და ახალგაზრდების ქცევის განხილვისას). ამიტომაც მიიჩნევენ არნო შმიტის ამ უკანასკნელ დასრულებულ ნაწარმოებს ეპოქალურ რომანად.

ამასთან, ესაა რომანი, რომლის ერთ-ერთი ძირითადი თემაა დრო. მოქმედ პირთა სახელთა სიმბოლიკა მიანიშნებს გარკვეულ დიალექტიკაზე დროითსა და დროსმიდმიერ სამყაროებს შორის (რემცმა 1995:211). გლეზერის მეტსახელში – ა&ომ ამოიკითხება დასაწყისი და დასასრული (აღფა და ომეგა), ანუ დროითი, ხილული სამყარო, ხოლო სახელში – ან'ევ' უღერს მარადისობა, დროსმიდმიერი, უხილავი სამყარო. მოქმედ პირთა სახელების ინტერპრეტაციისას მკვლევრები დაუშვებელი ბიოგრაფიზმში იჭრებიან: ეგონ ოლმერსსა და ოიგენ ფორბახში alter ego-ს აკუსტიკურ ვარიაციებს ამჩნევენ, ან'ევ'ში კი ავტორის სატრფოს – ჰანე ვულფის სახელის ამოკითხვას ცდილობენ (რემცმა 1995:223-224). ამგვარი ბიოგრაფიზმი სავარუდოდ გამოიწვია იმან, რომ ა&ომს მოგონებები ჰამბურგში გატარებული ბავშვობის შესახებ, ოლმერსის მონათხრობი ლაუბანსა და გიორლიცში გატარებული ახალგაზრდობის წლების შესახებ და ფორბახის ჯარისკაცული ცხოვრების ამსახველი ამბები ზუსტად ასახავს არნო შმიტის ბიოგრაფიულ ფაქტებს, რომლებიც მოგვიანებით უცვლელად შევიდა არა-ფიქციურ წიგნში *ერთი კლასის პორტრეტი*. ამის მიუხედავად, არ გვაქვს არავითარი საფუძველი იმისთვის, რომ რომანი ავტორის ავტობიოგრაფიად მივიჩნიოთ, რადგან: 1. ბიოგრაფიული დეტალები ფიქციურ კონტექსტშია ჩართული და ტექსტის შეტყობინების შესაბამის სემანტიკულ ფუნქციას ასრულებს; და 2. არნო შმიტის ავტობიოგრაფიული “მოგონებების” ფაქტობრივი ღირებულება ერთობ საეჭვოა, თუ გავითვალისწინებთ მის სწრაფვას თვითინსცენირებისკენ. ამრიგად, წინამდებარე ნაშრომში სრულიად უგულებელყოფილი იქნება ცალკეული პასაჟებისა და ავტორის ბიოგრაფიული დეტალების შესაბამისობის საკითხი; ჩვენი ყურადღების ცენტრში მოექცევა ამ

პასაჟების მხატვრული დანიშნულება და მათი მიმართება ტექსტის იმანენტურ ელემენტებთან.

მოცემული ქვეთავის დასასრულ ორიოდ სიტყვით უნდა შევეხოთ რომანის ფორმალურ თავისებურებებს. *საღამო ოქროს შარავანდედით* დიალოგური რომანია. იგი წააგავს დრამას გრძელი სასცენო მითითებებით. მაგრამ თუ დავაკვირდებით, აღმოჩნდება, რომ აღნიშნულ მითითებებში მკაფიოდ 'ისმის' აუქტორული მთხრობლის ხმა და გამოიყენება ფოკალიზაციის სხვადასხვა შესაძლებლობანი. სწორედ ეს აუქტორული ხმა აქცევს ნაწარმოებს რომანად (ფრენცელი 1995).

### 3.4.2. პარატექსტის თავისებურებები რომანში *საღამო ოქროს შარავანდედით*

პარატექსტში იკვეთება რომანის სტრუქტურული და ნარატიული თავისებურებები. მოიპოვება შემდეგი სახის პარატექსტები: სათაური (*Abend mit Goldrand*), ჟანრობრივი მითითება ("eine MärchenPosse" – "ზღაპრული ფარსი"), ქვესათაური ("55 Bilder aus der Lä/Endlichkeit für Gönner der Verschreibk/Kunst" – "55 სურათი სოფლური/სასრული ცხოვრებიდან ეტიმიისტიკის კეთილისმყოფელთათვის"), ეპიგრაფი (სატიტულო გვერდზე, თითოეული დღის წინ და XVIII სცენის წინ), მოქმედ პირთა ნუსხა, შუალედური სათაურები და სარჩევი. აღნიშნული პარატექსტობრივი ელემენტები ასრულებს არა მხოლოდ ერთგვარი "ზღურბლის" (ჟენეტი 1989:10) ფუნქციას, რომელმაც მკითხველი მხატვრულ სამყაროში უნდა გადაიყვანოს და მისი მოლოდინის ჰორიზონტი ააგოს, არამედ ისინი აწვდის რეციპიენტს ინფორმაციას ტექსტის სტრუქტურის შესახებ. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

სათაური აღსანიშნავია იმით, რომ მასში გარკვეული წინარეტექსტი ამოიკითხება. ცნება *საღამო ოქროს შარავანდედით* გვხვდება ჟან პოლ რიჰტერის ნაწარმოებში *ბიოგრაფიული ხალისობანი* (*Biographische Belustigungen*; არენტი 1995:336) და ედგარ ალან პოს ლექსში *მძინარე ქალი*, რომელიც არნო შმიტმა თარგმნა (ინგლ. "Exhales from out their golden rim" – გერმ. "dünstet das Goldrandwesen her") (რემცმა 1995:197). თუმცა აღნიშნული სიტყვების კომბინაცია არნო შმიტის ადრეულ შემოქმედებაშიც მოიპოვება; მაგალითად, მოთხრობაში

ტბიანი ლანდშაფტი პოკაპონტასთან ერთად გვხვდება ამგვარი აღწერა: “ცის ჭრელ, ქარისგან გალურჯებულ სუფრაზე, უხილავი თევში ოქროს შარავანდედით” (შმიტი 1987(1):393); *სწავლულთა რესპუბლიკაში* კი ნახსენებია “ცისფერი საღამო ოქროს შარავანდედით” (შმიტი 1986:264). ამრიგად, “საღამო ოქროს შარავანდედით” – როგორც ტოპოსი – რომანის დაწერამდე დიდი ხნით ადრე არსებობდა არნო შმიტის ტექსტობრივ კოსმოსში. მისი გამოყენება სათაურად ახორციელებს ინტერტექსტობრივი კონტექსტის აქტუალიზებას. ესაა ტიპიური ციტატური სათაური (ჟენეტი 1989:91), რომელსაც თემატური, უფრო ზუსტად კი – მეტაფორული ფუნქცია აქვს: იგი მეტაფორულად მიანიშნებს ნაწარმოების ცენტრალურ თემაზე – სიბერე, ცხოვრების მწუხრი, კულტურის დაისი.

ჯანრობრივი მითითება – “ზღაპრული ფარსი” ფიქციურობის მკაფიო სიგნალია. იგი მთელ ნაწარმოებს ფიქციურ დისკურსს მიაკუთვნებს და გამორიცხავს მის წაკითხვას ბიოგრაფიულ ჭრილში. ამასთან, აღნიშნული ჯანრობრივი მითითება გარკვეულ ცნობებს გვაწვდის რომანის ჯანრობრივი და დიეგეტური თავისებურებების შესახებ. ფარსი, როგორც ცნობილია, დრამატული ქვეყანარია, რომელსაც მოქმედ პირთა ადრევა-ჩანაცვლება ახასიათებს. იგი მიანიშნებს მოცემული ნაწარმოების დრამატულ წყობაზე (სცენებად და სურათებად დაყოფილი არქიტექტონიკა), მის ფორმაზე (დიალოგები აუქტორული პასაჟებით), კომიკურობასა და ცალკეული მოქმედი პირების (გრეტა და ასტა) თვალთმაქცობაზე. მისტიფიკაციის დამატებითი ელემენტია პერსონაჟების დანაწევრება სხვადასხვა (ფიქტიურ, მითოსურ, მედიალურ და სხვ.) იდენტობებად, რაც ვერბალურად და ლაიტმოტივების მეშვეობით ხორციელდება. ჯანრობრივი მითითების პირველი შემადგენელი ნაწილი წარმოდგენას გვიქმნის რომანის რეალობის სისტემაზე. სიტყვა “ზღაპრული” აღნიშნავს ჰომოგენურ მხატვრულ სამყაროს, რომელიც შესაბამისი ლიტერატურული ტრადიციის კანონზომიერებებს ექვემდებარება, ე.ი. ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს სინამდვილის მოდელი, რომელიც მწკრივისმიერი ხარვეზების თემატიზებას ემყარება.

ქვესათაურში საცნაურდება რომანის ერთი დამატებითი თავისებურება, სახელდობრ – ავტორეფლექსიურობა. სხვა ქვესათაურების მსგავსად “55 სურათი სოფლური/სასრული ცხოვრებიდან ეტიმისტოპის კეთილისმყოფელთათვის” რემატულია, ანუ იგი უშუალოდ ტექსტს უკავშირდება (და არა მის თემას ან

შინარსს), განსაზღვრავს მის არქიტექტონიკას (“55 სურათი”), გამოყოფს სასურველ რეციპიენტს (“ეტიმისტიკის კეთილისმყოფელთათვის”) და ასორციელებს პოეტოლოგიური პრინციპის თემატიზებას (“ეტიმისტიკის”). ნაწარმოების თავდაპირველი ქვესათაური ყოფილა “საშემოდგომო საჩუქარი ეტიმისტიკის კეთილისმყოფელთათვის” (“Ein Herbstgeschenk für Gönner der Etymistik”), სადაც პოეტოლოგიური პრინციპი კიდევ უფრო ექსპლიციტურადაა წარმოჩენილი (ან არენტი 1995:366). ამ პირველი ვერსიისგან განსხვავებით საბოლოო ქვესათაური ავტორეფლექსიურია: იგი არა მარტო ასახელებს, არამედ თავისი ფორმით ასორციელებს აღნიშნულ პოეტოლოგიურ პრინციპს. სიტყვათა ეტიმისტიკური თამაში “სოფლური/სასრული ცხოვრებიდან”, ერთი მხრივ, გამოხატავს რომანის ესქატოლოგიურ ატმოსფეროს, მეორე მხრივ კი – ასახელებს მოქმედების ადგილს (სოფელი).

საინტერესოა მოქმედ პირთა ნუსხაც. იგი მოიცავს ცნობებს მოქმედ პირთა ორივე ჯგუფის (სახლის მობინადრენი და მაწანწალები), მოქმედების ადგილისა და დროის შესახებ. მოცემულ პარატექსტში წარმოდგენილია არა მხოლოდ პერსონაჟების სახელები, არამედ მათი მეტსახელებიც, რომლებიც სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია. ამ მხრივ, ძალზე მნიშვნელოვანია ალექსანდერ ოტოკარ გლეზერის მეტსახელი – ა&ო. ასოთა ამგვარი კომბინაცია კონკრეტულ ასოციაციებს აღძრავს – ალფა და ომეგა, დასაწყისი და დასასრული. ა&ოს მიიჩნევენ ლიტერატურული ტრადიციის უკანასკნელ წარმომადგენლად, რომელმაც თავის ნაწარმოებებში გააცოცხლა და შეინარჩუნა მთელი ლიტერატურა – მისი დასაბამიდან ვიდრე აღსასრულამდე (ალბრეჰტი 1998:93). სხვები მოხუც მწერალს განიხილავენ როგორც დროითი, სასრული სამყაროს განსახიერებას (რეემცმა 1995:211). ჩვენ ყურადღებას მხოლოდ იმაზე გავამახვილებთ, რომ ა&ო ერთადერთი მეტსახელია, რომელიც ბრჭყალებშია მოქცეული, რაც მის ინტერტექსტობრივ ხასიათს უსვამს ხაზს. როგორც ბიბლიური ელემენტი ა&ო სხვა არაფერია, თუ არა შემოქმედი, ქვეყნიერების დასაბამი და დასასრული. იმავე ბიბლიურ წყაროს (*გამოცხადება იოანე ღმრთისმეტყველისა*) უკავშირდება კიდევ ერთი პერსონაჟი – ბაბილონია. მოქმედ პირთა ნუსხაში იგი დახასიათებულია როგორც “მრავალგზის ‘ქვრივი’”, რის გამოც იგი სემანტიკურად ეკვივალენტურია აპოკალიფსურ მეძავთან. ორივე განხილული ინტერტექსტობრივი სახელი ერთსა და იმავე ბიბლიურ წყაროს

ეკუთვნის და შესაბამისად, კონოტაციურად გადმოსცემს ერთსა და იმავე – ესქატოლოგიურ განწყობას.

ბრჭყალები მიანიშნებს კიდევ ორი პერსონაჟის ინტერტექსტობრივ და ინტერმედიალურ ‘წარმომავლობაზე’. ესაა ნაბიჭვარი მარვენი და ეგი. ორივე მათგანი უკავშირდება ნიდერლანდელი მხატვრის – ჰიერონიმუს ბოსხის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. ნაბიჭვარი მარვენი ტრანსსემიოტიკურად უკავშირდება ბოსხის მეუღლის – ალეიდა ფონ მარვენის სახელს (იაუსლინი 1980:14). ეგი კი აშკარად ინტერმედიალური პერსონაჟია, რომლის სახელიც ბოშის ცნობილ ტრიპტიქზე გამოსახული კვერცხიდან წარმოსდგა (ინგლ. egg – კვერცხი). ამ და სხვა პერსონაჟთა ინტერტექსტობრივი და ინტერმედიალური ხასიათი მოქმედ პირთა ნუსხაში ექსპლიციტურადაა მითითებული შემდეგი შენიშვნის სახით: “პირები წიგნებისა და სურათებიდან”. ამრიგად, განხილული ინტერტექსტობრივი ელემენტები რომანის ინტერპრეტაციისთვის საგულისხმო მონაცემს წარმოადგენს.

ბოლო საკითხი, რომელსაც მოქმედ პირთა ნუსხასთან დაკავშირებით უნდა შევეხოთ, არის მოქმედების ადგილი. გიორლიცთან, ლაუბანსა და ჰამბურგთან ერთად მითითებულია შუქურა და ღრუბელი. პირველი სამი ადგილი გეოგრაფიულ დისკურსში ვერიფიცირებადი ერთეულებია, ხოლო შუქურა და ღრუბელი აშკარად მოვლენათა სხვა რიგს განეკუთვნება. შესაბამისად, კონკრეტულობის ნიშნით გამოიყოფა მოქმედების ადგილთა ორი ჯგუფი – გეოგრაფიული (კონკრეტული) ადგილები და აბსტრაქტული ადგილები. მხატვრული სამყარო უბრალოდ პლურიფიკონული იქნებოდა, რომ არა მოქმედების ერთ-ერთ ადგილად მითითებული ღრუბელი. ამ უკანასკნელის სახით ნაწარმოებში შემოდის ზღაპრული, საოცარი რეალობის სისტემა. ამასთან, სახელწოდება ‘კლაპენდორფ’-ს დართული შემოკლება ‘ელ.’ (გერმ. i.El.) შეიძლება განიმარტოს როგორც ‘ელიზიუმში’ (გერმ. in Elysium) (ბანდელი 2001:169-170), რაც დამატებით ზღუდავს ნაწარმოების რეალისტურობას. ამის მიუხედავად, რომანის მხატვრული სამყარო არის ჰეტეროგენული, მაგრამ მდგრადი, მასში არც დესტაბილიზებული მოხრობელი გვხვდება. ამრიგად, მას ვერ მივიჩნევთ ფანტასტიკურ ნაწარმოებად. მის მხატვრულ სამყაროს ძალუძს ურთიერთსაპირისპირო ლიტერატურული კონვენციების ინტეგრირება, ისე, რომ არ წარმოიქმნება შიდატექსტობრივი კონფლიქტი. ესაა ფიქტიური სამყარო, რომელსაც ლიტერატურის თეორიაში ახასიათებენ როგორც ნეოფანტასტიკურს.

სარჩევი რომანის არქიტექტონიკასთან ერთად მოიცავს მინიშნებებს ნაწარმოების რეცეფციის შესახებ. ამგვარი მინიშნებებია, მაგალითად, “გაყოფილი გვერდი”, “სამსვეტიანი გვერდი”. თავისებურია მინიშნება იმის შესახებ, როგორ უნდა წავიკითხოთ 159-ე და 161-ე გვერდები: “წასაკითხია ქვემოდან ზემოთ”. ჩანს, ავტორი შეეცადა მკითხველისთვის შეემსუბუქებინა რომანის აღქმა. ამდენად, ნაწარმოების ინტერპრეტაციისთვის პერიტექსტი საკმაოდ მნიშვნელოვანი ელემენტია.

ეპიგრაფები და შუალედური სათაურები მოცემულ რომანში არ გამოირჩევა რაიმე მნიშვნელოვანი თავისებურებით. “დღეები”, სცენები და სურათები დანომრილია. ვრცელი შუალედური სათაური სულ ორჯერ გვხვდება: 139-ე გვერდზე – “გადაქცევა” და 189-ე გვერდზე – “მოგზაურობა უსასრულობისკენ”. პირველი მათგანის კავშირი მომდევნო სცენასთან (ოლმერსისა და ბაბილონიას შორის სასიყვარულო სცენა) არამოტივირებულია, ხოლო მეორე აღნიშნავს მონაკვეთს, რომელიც საკვანძო მნიშვნელობისაა მთელი რომანისთვის. ესაა ა&ლს სიზმარი უსასრულობისკენ მოგზაურობის შესახებ. ამ პასაჟის მეტონიმიურ კავშირს მთლიან ტექსტთან დაწვრილებით მომდევნო ქვეთავებში განვიხილავთ.

### 3.4.3. რომანის ნარატიული სტრუქტურა

*სადამო ოქროს შარავანდედით* ამჟღავნებს თავისებურებებს, რომლებიც საგრძნობლად განასხვავებს მას არნო შმიტის ადრეული ნაწარმოებებისგან. მკვლევრები საუბრობენ გარკვეულ ტენდენციაზე, რომელიც არნო შმიტის შემოქმედებაში *ფსკერას სიზმრის* შემდეგ შეიმჩნევა. ეს ტენდენცია გულისხმობს მოქმედების გადმოცემის უნარს მოხრობლისა თუ მოქმედი პირის მონაწილეობის გარეშე (ფრენცელი 1995:234) ანდა “მკითხველი და მწერალი მე-ს დაშლას” (ზონენშაინი 1991:164-180). რომანის ნარატიული თავისებურებების ზუსტი აღწერისთვის განვიხილოთ იგი დროის, გვარისა და ხმის ნარატოლოგიური კატეგორიების მიხედვით.

ტექსტის დროითი სტრუქტურა მოიცავს უმნიშვნელო ანაქრონიებსა და ელიფსისებს. დომინანტური დროითი ფორმაა სცენა, ე.ი. მოთხრობილი და სათხრობი დრო ემთხვევა ერთმანეთს. გამოიყოფა შემდეგი ანაქრონიები: ორი

ვრცელი გარე ანალეფსისი (ოლმერსისა და ა&ოს მოგონებები ბავშვობისა და ახალგაზრდობის შესახებ), რამდენიმე მცირე ანალეფსისი (მაგალითად, ცნობა ქარიშხლის შესახებ, მე-18 გვერდზე) და მრავალი პროლეფსისი, რომლებიც მთელ ტექსტშია გაფანტული და ესქატოლოგიური განწყობის შექმნას ემსახურება. იმის მიხედვით, რომელ პერსონაჟს ეკუთვნის პროლეფსური გამონათქვამი – მარტინას თუ ან'ევ'ს, პროლეფსისი ან ვარაუდის ხასიათს ატარებს (მარტინას შემთხვევაში) ან – წინასწარმეტყველების (ან'ევ'ის შემთხვევაში). ორივე შემთხვევაში პროლეფსისები არ სცილდება ტექსტის დროით საზღვრებს. ერთადერთი პროლეფსისი, რომელიც გარეტექსტობრივი ხასიათისაა და მოქმედების დროით საზღვრებს არღვევს, ესაა ან'ევ'ის დაპირება, ასი წლის შემდეგ კვლავ შეხვდეს ა&ოს (შმიტი 1993:289).

რომანის დროითი სტრუქტურის ერთი დამატებითი თავისებურებაა სიმულტანური (ერთდროული) თხრობა. იგი მეტწილად გვხვდება ორსვეტიან გვერდებზე (სურათები 13, 21, 24,27,33,48). აქ მოთხრობილია მოვლენების შესახებ, რომლებიც ერთდროულად ორ ან სამ სხვადასხვა ადგილზე ხდება.

გვარის კატეგორიის მხრივ, *საღამო ოქროს შარავანდედით* ხასიათდება დრამატული (უშუალო) თხრობის დომინანტურობით, რაც დიალოგის ფორმას განაპირობებს. თუმცა რეპლიკებზე დაკვირვების შედეგად აღმოჩნდა, რომ ისინი მოიცავს უფრო მეტს, ვიდრე პირდაპირ მეტყველებას (რომელიც ბრჭყალებითაა მარკირებული). რეპლიკებში გვხვდება მინიშნებები იმის შესახებ, როგორ მეტყველებენ მოქმედი პირები (ჩაფიქრებულად, ნელა, ჯიუტად...), რას აკეთებენ (“სეირნობისას”, “გარეთ გამოსვლისას”) და რას ფიქრობენ ისინი ლაპარაკის დროს, ან რას გამოხატავს მათი ქესტები და მათ მიერ გამოყენებული უცხო სიტყვები. ამ უკანასკნელთა შემთხვევაში გაურკვეველია, განმარტებები რეპლიკის ნაწილია თუ მკითხველისთვის განკუთვნილი შეტყობინებისა. რეპლიკებისა და მოუბარი პერსონაჟების სახელების წინ ხშირად გვხვდება დამაკავშირებელი სიტყვები, რომლებიც გამონათქვამს წინარეკონტექსტს უკავშირებს. მაგალითად, “მაგრამ ასტა:” ნიშნავს “მაგრამ ასტა პასუხობს”, “რადგან გრეტა:” – “რადგან გრეტა სიტყვას აწვევტინებს”, “(მაგრამ) კაია!” – “მაგრამ ის ამბობს: კაია!” და ა.შ. ფრჩხილებში ზოგჯერ მითითებულია, ვის მიმართავს მოქმედი პირი. აგრეთვე, ფრჩხილებშია ჩასმული პერსონაჟების გრძნობები და ფიქრები. მაგალითად, “(მოგონებებში თავისი ცხოვრებისათვის მატარებელი მიაქროლებდა: მიყოლებით ათი წლის განმავლობაში,



ყოველ დღე, უიმედოდ განათებულ სადგურებში, მოძველებულ კუპეებში (15-ვატიანი ნათურებით))” (შმიტი 1993:154-155).

ფრჩხილები პერსონაჟების მეტყველების ამსახველ პასაჟებშიც გვხვდება. მათში მოქცეულია კითხვის ნიშნები ან სრული წინადადებები, რომლებიც აზუსტებს გამონათქვამებს ან გადმოსცემს გამოუთქმელ აზრებს. ფრჩხილებში ჩასმული კითხვის ნიშანი გამოსატავს რაიმე უესტს ან მოკლე საპასუხო შეკითხვას, რომელსაც მაშინვე პასუხი მოსდევს. მაგალითად, მარტინა უყვება ან’ევ’ს თავისი შეყვარებულის – მარტინის შესახებ: “შენა! ის ლექსებს წერს: შესანიშნავ რაღაცეებს! – (?): არა, წაკითხვით ჯერ არც ერთი არ წამიკითხავს” (შმიტი 1993:26). კითხვის ნიშანი აქ აღნიშნავს ან’ევ’ის შეკითხვას, რომელიც ალბათ დაახლოებით ამგვარი იყო: “წაკითხავს მისი ლექსები?” კითხვის ნიშანი გამოსატავს, აგრეთვე, პერსონაჟის დაბნეულობას, იმას, რომ იგი რაღაცაში არ არის დარწმუნებული. მაგალითად, ოიგენს ზუსტად არ ახსოვს, მის მიერ მოყვანილი ციტატი ნამდვილად ჰაკლენდერს ეკუთვნის თუ არა, რაც გრაფიკულად ასე გამოიხატება: “ ‘უკეთესი ადგილები’ ?” (შმიტი 1993:288)

ტექსტში გამოიყოფა განსხვავებული, მცირე ზომის შრიფტით შესრულებული პასაჟები, რომლებსაც სასცენო მითითებებს ამსგავსებენ. სინამდვილეში, ისინი პროზაული ტექსტის აუქტორულ მონაკვეთებს უფრო ჰგავს. მათში იკვეთება ყოველმოდუნე მთხრობლის ინსტანცია, რომელიც არ შემოიფარგლება გარეგნული დეტალების აღწერით, როგორც ეს ჩვეულებრივ სასცენო მითითებებშია და რომელსაც თხრობის ფოკუსის ცვლა ძალუძს. ზოგჯერ ამბავი გადმოცემულია ერთი რომელიმე პერსონაჟის პერსპექტივიდან (მაგალითად IX სურათში, გვ. 56), სხვა დროს კი იკვეთება გარე ფოკალიზაცია (მაგალითად, 215-ე გვერდზე ა&ოს წიგნების აღწერისას ერთ-ერთის შესახებ წერია: “იგი პირქვე დევს; გარჩევა შეუძლებელია”). მოიპოვება სურათები (მაგალითად, 54-ე, მაწანწალათა გამგზავრების სცენა და მე-7, სატელევიზიო ცნობები), სადაც არავითარი პერსპექტივა არ ჩანს, ხდომილება ნულოვანი ფოკალიზაციითა გადმოცემული. ამრიგად, ამბის პრეზენტაცია რომანში ნარატიული პოლიმოდლობით ხასიათდება.

აღნიშნული აუქტორული პასაჟები მოიცავს არა მხოლოდ მიმეტურ წინადადებებს, არამედ პირდაპირ, ირიბსა და განცდილ მეტყველებას, შეკუმშულად გადმოცემულ დიალოგებსა და შინაგან მონოლოგებს. ტექსტის მოდალური თავისებურებების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ მის ფორმას

განაპირობებს დრამატული მოდუსის დომინანტურობა და არნო შმიტის ეკონომიკური, ექსპრესიონისტული მსგავსი, თხრობის სტილი. ამბავს გადმოსცემს ექსტრადიეგეტურ-პომოდულიეგეტური მთხრობელი, რომელიც ერთდროული (სიმულტანური) სათხრობი პერსპექტივიდან მოგვითხრობს (აუქტორულ პასაჟებში აწმყო დროის ფორმები ჭარბობს) და ზოგჯერ დაუფარავად გვამცნობს თავის შეხედულებებსაც (მაგალითად: “პატარა მარტინა, ლიგენსა და ა&ოს შორის თურქულ ყაიდაზე მჯდომი – მის ფეხებს შორის მოშიშვლებული კუთხის გამო (არც ისე უსამართლოდ) ეჩხუბება დედიკო”. – ხაზი ჩემია – ლ.ც.).

დასასრულ უნდა ითქვას, რომ *საღამო ოქროს შარავანდედით* ძალზე თავისებური ნარატიული სტრუქტურის მქონე ტექსტია. მასში გვხვდება მთხრობელი, რომელსაც ძალუძს პოლიმოდალურად, მულტიპერსპექტიულად და ყოველგვარი დისტანციის გარეშე მოგვითხროს ამბავი. სწორედ ამ მთხრობლის არსებობა გვაძლევს უფლებას *საღამო ოქროს შარავანდედით* მივიჩნიოთ ნარატიულ და არა – დრამატულ ტექსტად (რადგან დრამატული ტექსტების ერთ-ერთი მთავარი ჟანრობირივი თავისებურება მთხრობელი ინსტანციის არარსებობაა. შდრ. პფისტერი 2001:20-22).

#### 3.4.4. მხატვრული სინამდვილის თავისებურებანი რომანში *საღამო ოქროს შარავანდედით*

რომანის მხატვრულ სამყაროს მეკლევრები იმთავითვე განსხვავებულად აფასებდნენ. შეხედულებას, რომ “შმიტის გვიანდელი პროზა მოწყვეტილია სინამდვილეს” (ალბრეკტი 1998:101), თითქოს ადასტურებდა ტერმინი *ფანტასტიკური რეალიზმი*, რომელიც თვით ნაწარმოების ტექსტშია ნახსენები. აშკარაა, რომ ინტერპრეტაციის მოდულები, რომლებიც გამოსადეგი ჩანდა მწერლის ადრეული ნაწარმოებებისთვის (სადაც ყველა საოცარი ელემენტი აქტორული მთხრობლის აზრთა ხანგრძლივ თამაშზე დაიყვანებოდა, შდრ. პოტი 1990:222, შმანტი 1996:43), ვეღარ ახსნის გვიანდელ პროზაში შეცვლილ თხრობის ფოკუსს. წინამდებარე ქვეთავში შევეცდებით ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორიის საფუძველზე დეტალურად აღვწეროთ არნო შმიტის ამ უკანასკნელი ტიპოსკრიპტული რომანის დიეგეტური თავისებურებები.

ნაწარმოების მხატვრული სამყარო მრავალმხრივ საინტერესო და თავისებურია. იგი, ერთი შეხედვით, რეალისტურია: რომანში გვხვდება მრავალი რეალია, რომლებიც სხვადასხვა ფაქტუალურ დისკურსს ეკუთვნის. ამგვარი რეალური ერთეულებია, მაგალითად, გეოგრაფიული სახელები – კლაპენდორფი, ჰამბურგი, გიორლიცი, ლაუბანი და ლუქსემბურგი. სამი მოხუცი კაცის, სხვადასხვა ასაკის ქალებისა და მაწანწალათა ჯგუფის ყოველდღიური ცხოვრების აღწერა მიაწვდის ნაწარმოებში რეალობის რეგულარულ სისტემურ სტატუსზე. თუმცა მეორე სურათიდან მოყოლებული მკითხველს ხვდება გამონათქვამები, რომლებიც სინამდვილის რეგულარულ სისტემაში ვერ თავსდება. მაგალითად, ან'ეგ'ის ნათქვამი – “თავადაც ერთი ქაღალმერთი ვარ” (შმიტი 1993:18), შეიძლება ახალგაზრდა ქალის ტრაბახად მიგვეჩნია, რომ არა მსგავსი გამონათქვამი სხვა პერსონაჟის – ნაბიჭვარი მარვენის შესახებ: “ისიც, სხვათა შორის, ღვთაებაა, (არც შიშს განიცდის და არც სიხარულს)” რამდენჯერაც დაამთქნარებს, ეს იმის ნიშანია, რომ სხვა ღმერთებს გაესაუბრა” (შმიტი 1993:21). წინადადებაში იგრძნობა მსუბუქი ირონია, იგი შეგვეძლო ხუმრობად ან გაზვიადებად მიგვედო, მაგრამ რამდენიმე გვერდის შემდეგ ვკითხულობთ ან'ეგ'ის ჩივილს, რომელიც არც ხუმრობას ჰგავს და არც გაზვიადებას: “ვაჰ მე, მალე ხომ ქაღალმერთი გავხდები!” (შმიტი 1993:26). სავარაუდოდ, სწორედ აღნიშნულ მონაკვეთებში იწყება ე.წ. *სისტემების ბრძოლა*, რომელიც ორი ლიტერატურული ტრადიციის – რეალისტურისა და საოცარის – ურთიერთდაპირისპირებას გულისხმობს. მოგვიანებით მკითხველი შეიტყობს, რომ ან'ეგ'ს წინასწარმეტყველების უნარი აქვს (შმიტი 1993:17), მის წინაპრებს არასდროს უცხოვრიათ (შმიტი 1993:33), მისი და მშუენია კუშტაა (შმიტი 1993:60; მიდიური მითოლოგიის თანახმად, ‘მშუენია კუშტა’ იდეალურ ორეულს ნიშნავს), რომ ნაბიჭვარი მარვენი არც ისე ადვილად უღლდება მოკვდავ ქალებთან (შმიტი 1993:119), ხოლო მაწანწალათა გუნდი იქიდანაა, “საიდანაც შუქი მოდის; სადაც “სამყარომ ცხოვრება დაიწყო”, თვით მაწანწალანი კი “ყველა თანავარსკვლავედს იქით მოგზაურობენ” (შმიტი 1993:210). თუ ამ და მსგავს გამონათქვამებს სიტყვასიტყვით გავიგებთ, ნაწარმოების მხატვრული სამყარო საოცარი სისტემის ფარგლებში მოექცევა. ხოლო თუ მათ სიტყვათა “მეტაფორულ” თამაშად მივიჩნევთ, მაშინ რომანის მხატვრული სამყარო რეალისტურ სტატუსს შეინარჩუნებს.

რომანის მთავარი დიეგეტური თავისებურება ისაა, რომ მოვლენათა ამ ორ ურთიერთგამომრიცხავ ახსნას შორის დაპირისპირება არ გარდაიქმნება სისტემურ კონფლიქტად (შდრ. რემცმა 1995:213), რადგან ნაწარმოებში არ მოიპოვება *სინამდვილესთან შეუთავსებლობის კლასიფიკატორი*, ანუ რეაქციები და მინიშნებები, რომლებიც საოცარ მოვლენებს მოცემული მხატვრული სამყაროსთვის დაუშვებელ, შეუძლებელ მოვლენებად წარმოადგენდა. მაგალითად, ან'ევ'ი თავს ქაღალდმერთად აცხადებს, რაც მარტინასთვის სრულიად მისაღები ფაქტია, თითქოს ღმერთების გამოცხადება მის სამყაროში ჩვეულებრივი მოვლენა ყოფილიყოს. თვით მოხუცებიც ამ ცნობას “კმაყოფილი კიკინით” შესვდებიან. ამრიგად, მოცემული რომანის ფიქტიური სამყაროს ფარგლებში ხორციელდება დაპირისპირებული ლიტერატურული კონვენციების შერწყმა ერთიან სისტემურ ნორმად, რომელიც ერთდროულად ხასიათდება ჰეტეროგენულობითა და სტაბილურობით. ამის შესახებ წერენ გერმანელი მკვლევრები: “ტელეპათია, წინასწარმეტყველური სიზმრები, ორეულები, [...] ნახატებში შესვლა, გასეირნება ღრუბელზე – ყველაფერი ეს ჩვეულებრივად ხდება, არც გააკვირვებს იწვევს, როგორც მოჩვენების შემოჭრა ყოველდღიურ სამყაროში, არც დიდაქტიკურ რომანს ჰგავს, რომელიც ეხოთერიკაში გათვიცნობიერებულთათვისაა განკუთვნილი” [...] (რემცმა 1995:213); “ამის შედეგად იქმნება პოეტური ხერხი, რომელიც [...] წარმოჩნდება როგორც “ახალი პერსპექტივა”, ახალი ტიპის რეალიზმი” (ბანდელი 2001:179).

ესაა მხატვრული სინამდვილის კონცეფცია, რომელსაც ესპანისტიკაში ნეოფანტასტიკურს უწოდებენ. ნეოფანტასტიკა გულისხმობს რეალისტური და საოცარი სისტემების თანაარსებობას ტექსტში, ისე, რომ არ წარმოიქმნება დიეგეტური კონფლიქტი. სინამდვილის ესოდენ ჰეტეროგენული სისტემა მოქმედებს მთელ რომანში და ბოლომდეა შენარჩუნებული. მე-16 სურათში ან'ევ'ი შედის ა&ოს ოთახში ჩამოკიდებულ სურათში. ესაა ჰიერონიმუს ბოსხის *ტკობის ბაღი*. მას იქიდან სახსოვრად მოაქვს უზარმაზარი თესლი. 30-ე სურათში ან'ევ'ი ორმაგდება: ერთი ან'ევ'ი გარეთ დგას მარტინას გვერდით, მისი ორეული კი ა&ოს ოთახში შედის. 34-ე სურათში ან'ევ'ი იხსენებს ბურთს, რომელიც ბაბუამ აჩუქა ბავშვობაში, იმავე წუთს ნამდვილი ბურთი გამოგორდება და მალევე გაუჩინარდება მარტინას ხელებში. ანალოგიურად, 43-ე სურათშიც ა&ოს მოგონებები ნისლისებური პროექციის სახით ყველასთვის ხილული ხდება. 39-ე სურათში გოგონები მომავალს დაგუბებულ კოკა-კოლაში

ამოიკითხავენ. 50-ე სურათშიც ან'ევი "მიწიდან ამოიზრდება, როგორც სჩვევია". ამ ფანტასტიკურ მოვლენებს აგვირგვინებს ან'ევისა და ა&ოს ერთობლივი მოგზაურობა ღრუბლების კუნძულისკენ (სურათი 52).

მოყვანილი პასაჟების საფუძველზე რომანის დიეგეტური თავისებურებების შესახებ შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი:

1. რომანის მხატვრულ სამყაროს აქვს უნარი, ვიზუალური ხატების სახით გადმოსცეს მოქმედი პირების მოგონებები;
2. რომანის მხატვრულ სამყაროში ხორციელდება პროტაგონისტების იდეები, სურვილები და ოცნებები (მაგალითად, ღრუბლების კუნძული ა&ოს ფანტაზიის ნაყოფია; მარტინთან შეხვედრა კი დიდი ხნის განმავლობაში მარტინას სანუკვარი ოცნება იყო<sup>1</sup>).

ამ ორი მახასიათებლით არ შემოიფარგლება რომანის რთული ფიქტიური სამყარო. მას ახასიათებს სისტემური განურჩევლობა. ამის შესახებ აღნიშნავს იან ფილიპ რემცმა: "საღამო ოქროს შარავანდედით უარს ამბობს მასალის გაფორმების უმნიშვნელოვანეს საშუალებაზე. გაურკვეველი რჩება არა მხოლოდ პერსონაჟებისა და მოვლენების (ასე ვთქვათ) ონტიური სტატუსი (უფრო ზუსტად: ამ საკითხს არ ენიჭება რაიმე მნიშვნელობა), არამედ შეუძლებელი ხდება ირონიაც, რადგან 'პირდაპირი' და 'გადატანითი' მეტყველების ურთიერთგარჩევა ვეღარ ხორციელდება, თუ არც ერთ ლექსიკას აღარ ენიჭება უპირატესობა" (რემცმა 1995:215). ამრიგად, რომანის მხატვრული სამყარო ე.წ. გაუფორმებელი სისტემაა, რომლის ფარგლებშიც ტროპები სინამდვილედ იქცევა, სინამდვილე კი – ტროპებად, სიტყვების პირდაპირ და გადატანით მნიშვნელობებს შორის საზღვრის გავლება კი შეუძლებელია. რომანი შექმნილია ვერბალური მასალით, რომლის სემანტიკური ტევადობაც განუსაზღვრელია. მასალის სახით გამოიყენება არა მხოლოდ ტროპები, არამედ ინტერტექსტობრივი ელემენტებიც.

---

<sup>1</sup> შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ რომანის მოტივაციური სტრუქტურა ფინალურ მოდელზე დაიყვანება. ისეთი მოტივები, როგორცაა ომი (გვ. 130,247), "წარღვნა" (გვ. 131), სამყაროს აღსასრული (გვ. 146,203), შეოლი (გვ. 175), "განკითხვის დღე" (გვ. 178,184), "უკანასკნელი დროება" (გვ. 201), მკაფიოდ გამოხატავს ესქატოლოგიურ განწყობას, რაც არაერთგზის აღინიშნა არსებულ გამოკვლევებში. თუმცა ისინი შეიძლება ამბის აპოკალიფსურ დასასრულზეც მიანიშნებდეს. ასეთ შემთხვევაში, "საღამო ოქროს შარავანდედით" უნდა მივაკუთვნოთ იმ ტექსტებს, რომელთა მოქმედებაც მხოლოდ ნაწარმოების ბოლოს გაცხადებული მიზნისკენაა მიმართული. მოქმედების წარმართველ ზებუნებრივ ძალად გვევლინება ლევიათანი, ავი სული, რომელიც ჯოჯოხეთს (ანუ იმ საშინელ სამყაროს, სადაც ა&ო და ეგონი რჩებიან) განაგებს. ხოლო უჩვეულოდ თბილი და ღამაზი დღეები, რომელთაც მოქმედება მოიცავს, უნდა მივიჩნიოთ ფინალური, ლევიათანური წყობის დროებით რღვევად.

ლიტერატურათმცოდნეობაში აღიარებული ფაქტია, რომ არნო შმიტის შემოქმედებაში “ბრანდის მდგლოდან მოყოლებული ფსკერას სიზმრამდე ციტატებისა და რემინისცენციების მატება შეინიშნება” (ჰინკი 1989:194). როგორ გავლენას ახდენს რომანის დიეგეტურ სტრუქტურაზე ინტერტექსტობრივი ელემენტების სიმრავლე? ამის ჩვენებას რამდენიმე მაგალითის საფუძველზე შევეცდებით.

რომანში ინტერტექსტუალობის მრავალი სახესხვაობა გვხვდება. ამ მხრივ, საინტერესოა მოქმედი პირების მეტყველება. აქ ინტერტექსტობრივი ელემენტების მოცულობა მერყეობს რომელიმე ავტორის, უცხო ტექსტის ან უცხო ნაწარმოების პერსონაჟის ხსენებიდან სრულად გადმოცემულ ციტატამდე. ამგვარი ელემენტები ნაწარმოებში ძირითადად შედარების სახით შემოდის. მაგალითად, ‘ბიძია ოლმერსის’ შესახებ რომანის პირველივე გვერდებზე ვკითხულობთ, რომ იგი “მეთუშაღესხავით მოხუცია” (შმიტი 1993:13); ნაბიჭვარ მარვენს “ტამერლანის გარეგნობა” აქვს და მის მსგავსად “მაქსიმე თრაქსსაც ცხრა ფუტის სიმაღლე უნდა ჰქონოდა” (შმიტი 1993:28). ა&ოს საყვედურობს მისი მეუღლე: “და ეს ყველაფერი იმ როსკიპის, შენი დიოტიმას გამო!” (შმიტი 1993:29). გრეტას “ბრძნულ” გამონათქვამზე მარტინა ირონიულად შენიშნავს: “ასე იტყოდა ცარათუსტრა” (შმიტი 1993:30). ლაჟვარდოვანი ცის დანახვისას ეგს ჰერდერისეული ციტატი წამოსცდება: “ჰოი, თქვენ, ცეცხლოვანო სამყაროებო, რანი ხართ? ეგებ მხოლოდ ატომები, / რომლებიც უზარმაზარი მსოფლიო ცხოველის მჩქეფარე სისხლში დაძრწიხართ, / ცხოველი კი ვრცელ მინდვრებში თავისი ჯიშის ათასობით წარმომადგენელთან ერთად დანავარდობს?” (შმიტი 1993:35). ა&ოს მოგონებები მის მიერ ჰამში გატარებული ბავშვობის შესახებ გვატყობინებს, რომ იქ მოშიშვლებულ სამშენებლო ადგილებზე “ფოთოლთა კოლონიების” ნახვა შეიძლებოდა à la FALLADA, ბავშვების სათამაშო მოედანი კი “სრულიად ცილეს სტილში” ყოფილა მოწყობილი (შმიტი 1993:228). მარტინას მეგობარი, აბელჰენი მის მამას ასე ახასიათებს: “იგი spontaneous combustion-ის კანდიდატია - ; (როგორც დიკენსთან გავიარეთ ამას წინათ, გახსოვს, ილო?)” (შმიტი 1993:271). ოიგენი ოლმერსს საყვედურობს, რომ ამ უკანასკნელს ისეთი ადამიანის ნერვები აქვს, რომელსაც სამხედრო სამსახური არ გაუვლია, “ზუსტად ისე, როგორც იმ იანს” (შმიტი 1993:287). ოლმერსი კი თავს იცავს რააბეს ციტატით: “დედამიწაზე ჩემი მოვლინება არაფერს მავალდებულებს. ვერაფერს მომთხოვს, რომ ეგრეთწოდებული კარგი ადამიანი გავხდე.’ ამბობს

თვით ღმობიერი რააბე.” (შმიტი 1993:287). ჰაკლენდერზე ფანატიკურად შეყვარებული ოიგენი არასდროს ერიდება თავისი საყვარელი ავტორის ციტატების გამოყენებას ნებისმიერ სიტუაციაში. ვნებიანი ოლმერსი კი წიგნებში თავისი სექსუალური ფანტაზიების განხორციელებას პოულობს. მის მეტყველებაში ხშირად გვხვდება ამგვარი გამონათქვამები: “და ‘წყალმცენარე არხვეს კუდს’, ეს ჯერ კიდევ ფიშარტმაც იცოდა” (შმიტი 1993:289).

ექსპლიციტური და იმპლიციტური ციტატების რაოდენობა წიგნში განუსაზღვრელია. მათ შორისაა ინტერტექსტუალობის ენათშორისი (ინგლისურ-, ლათინურ-, ფრანგულენოვანი და სხვ. ციტატური სეგმენტები) და დიაქრონული (ძველგერმანული სეგმენტები) ფორმები, აგრეთვე, ვრცელი მონაკვეთები, სადაც მოქმედი პირები მწერლების შესახებ საუბრობენ (მაგალითად, მე-8 სურათში დეტალურადაა წარმოდგენილი ჰაკლენდერის ცხოვრება და შემოქმედება). ამასთან, თითქმის ყველა პერსონაჟი თავის აზრებსა და გრძნობებს ინტერტექსტობრივი მინიშნებების სახით გამოხატავს. არსებითად უმნიშვნელოა, გამოყენებული ციტატები და რეჰინისცენციები ნამდვილია თუ ვაკანტური, მთავარია, რომ ისინი ტექსტში ბრჭყალებით, ენობრივად ან ავტორის ხსენების შედეგად გამოიყოფა. შესაბამისად, ვერ დავეთანხმებით ვოლფგანგ ჰინკს, რომელიც წერს, რომ “შმიტთან ციტატი მოითხოვს ორიგინალური კონტექსტის ცოდნას” (ჰინკი 1989:202). ჩვენი აზრით, არნო შმიტის გვიანდელი ნაწარმოებების გასაგებად მნიშვნელოვანია არა დართული ციტატების პირველადი კონტექსტის ცოდნა, არამედ თვით ინტერტექსტუალობის ფენომენზე ყურადღების გამახვილება.

ინტერტექსტობრივი ელემენტები გვხვდება არა მხოლოდ მოქმედ პირთა მეტყველებაში, არამედ აუქტორულ პასაჟებშიც. მაგალითად, ქარიშხლის შედეგად განადგურებული ხეები ავეჯის დასამზადებლად არ გამოდგება, რადგან ამგვარი ავეჯი ისე ჭრიალებს, “თითქოს ‘თავის ჩვენება’ უნდაო, როგორც გოეთესა და კ.გ.იუნგთან” (შმიტი 1993:18). გრეტას წამოძახილს – “ო, ღმერთოო!” აუქტორული კომენტარი აქვს დართული: “(3 ‘ო’-თი; როგორც ტიკთან, ‘ცერბინო’-ში, ტომი X, გვერდი 320)” (შმიტი 1993:30). სასმელზე, რომელსაც ასტა თივის ზვინზე დაბანაკებულ მაწანწალებს მიართმევს, ნათქვამია, რომ ის “ხარ აპისსაც დაანარცხებდაო!” (შმიტი 1993:33). ნაბიჭვარი მარვენი “ცოროასტრულად იცინის” (შმიტი 1993:34), ეგი კი ისე ზის, “როგორც ერთ-ერთი სასაცილო ბერი შეფელის ‘ეკეჰარდ’-იდან” (შმიტი 1993:38).

ინიციაციის რიტუალს დართული აქვს ვრცელი მონაკვეთი ჰაკლენდერის ამბებიდან აფიქვის შესახებ, რაც მჭექარე ტაშის ილუსტრირებას ემსახურება.

პერსონაჟების მეტყველებასა და სასცენო მითითებებში ჩართული უცხო ელემენტების წყარო ზოგჯერ არის არა წინარეტექსტი, არამედ სხვა მედიები (სახვითი ხელოვნება და მუსიკა). მაგალითად, ან'ევ'ს “ზუსტად ისეთივე ‘წაშლილი’ სახე ჰქონია როგორც გოგონას ბოსხის ნახატზე” (შმიტი 1993:32). მოქმედი პირები ხშირად საოპერო მოტივებს დიდებენ ან სტვენენ, რომელთა წყაროც ტექსტში ექსპლიციტურადაც სახელდება (მაგალითად, ობერის *თეთრი ქულები*, გვ. 22, ან საქორწინო მარში *ლოენგრინიდან*, გვ. 25 და სხვ.). გვხვდება ციტატები შლაგერებიდანაც. მათი დანიშნულება 70-იანი წლების ატმოსფეროს გადმოცემაა. ამგვარი ციტატი პირველივე წინადადებაში მოიპოვება: “შენ ჩემთვის ყველაფერი ხარ, რადგან მხოლოდ შენ მიყვარხარ: მიკაე=ლა=ა=ა” (შმიტი 1993:13). ყოველგვარი შესავლის გარეშე დართულმა ამ ინტერმედიალურმა ერთეულმა უნდა გადმოსცეს კლაპენდორფის ტბის გარემოცვის აკუსტიკა (შდრ. რემცმა 1995:205). შლაგერებს პერსონაჟებიც იყენებენ, როგორც ამა თუ იმ საკითხის მიმართ თავიანთი დამოკიდებულების გამოხატვის საშუალებას. მაგალითად, მეგობრის მონათხრობით გამოწვეული გააკვირვების გადმოსაცემად მარტინა ციტატს მიმართავს: “რა არ მოხდება კარნაბი სტრიტზე?” (შმიტი 1993:272). ტექსტში მოყვანილია ციტატი არტურ ჰონეგერის *პასიფიკა 231-დან* – “song of a locomotive, if ever I heard one” (შმიტი 1993:207), რაც, აგრეთვე, მხატვრული სინამდვილის პრეზენტაციას ემსახურება. ნაწარმოებში გვხვდება მინიშნებებიც, რომლებიც უკავშირდება არა მედიებს, არამედ მთელ ისტორიულსა და კულტურულ ეპოქებს. მაგალითად, გრეტა ან'ევ'ს ახასიათებს როგორც “თაქარიან მასხარას დადას ეპოქიდან” (შმიტი 1993:28).

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ინტერტექსტობრივ ელემენტებს რომანის რეალობის სისტემის შექმნაში. ამ მოსაზრების დასამტკიცებლად მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითს. პირველი სურათის ბოლოს ან'ევ'ი ამბობს: “მწვანე ველზე მოდის ის, ვისაც არც ნეტარება უნდა და არც წყევლა”. მოცემული გამონათქვამი ეხება ტბის გარსშემო არსებულ ლანდშაფტს, სადაც გოგონები სეირნობენ. თუმცა წინადადება აშკარად ამოვარდნილია საუბრის კონტექსტიდან და მოქმედების განვითარების მოცემულ საფეხურზე სრულიად გაუგებარია. თანდათან ტექსტში მატულობს რემინისცენციები, რომლებიც ბოსხის *ტკბობის პაღზე* მიანიშნებს. ნახატი გვევლინება მთელი რომანის



ერთგვარ ინტერმედიალურ სქემად. ინიციაციის რიტუალისა (სურათი 46) და საქორწინო მსვლელობის (სურათი 48) ინტერტექსტობრივი წარმომავლობა ჯერ კიდევ კურტ იაუსლინმა დაამტკიცა (იაუსლინი 1980). ან'ევ'ი ბოსხის ცნობილ ტრიპტიქზე გამოსახულ გოგონას ჰგავს. წიგნში გამოიყოფა, აგრეთვე, არაერთი სიტუაცია, რომელიც ექსპლიციტურად უკავშირდება ბოსხს. მაგალითად, მობანავე გოგონების დანახვისას ა&() გაიფიქრებს: “სიშიშველე მომრგვალებულ ნაპირთან; როგორც ბოსხის ნახატში” (შმიტი 1993:61). 87-ე გვერდზე მთელი ნახატის ინტერპრეტაციაა მოცემული. ყურადღება გამახვილებულია მის მხატვრულ თავისებურებებზე, როგორცაა “სრულიად დაუწრდილავი ლანდშაფტი” (როგორც “ნიშანი ზეციურობისა”) და ის, რომ ნახატზე არც ერთი ბავშვი არ ჩანს. 27-ე სურათში ნახატს პროექტორში ათავსებენ და მაწანწალებს აჩვენებენ. 40-ე სურათში კი მარტინა ასე განუმარტავს თავის მეგობრებს ყოველივე იმას, რასაც ისინი თივის ზვინზე ხედავენ: “ღიას; წარმოუდგენელია: season of camping, love & delight.” (>The Garden of Varietes< ან >El Mundo de las Delicias<”) (შმიტი 1993:207). ტბისა და თივის ზვინის ირგვლივ შექმნილი სანახაობა სემანტიკურად ეკვივალენტურ მიმართებაშია *ტკობის ბაღსა* და ბოსხის კიდევ ერთ ცნობილ ნახატთან – *თივის გადატანა* (იხ. დანართები 4, 5 და 6). ეკვივალენტური კავშირი ნაწარმოებსა და ნახატს შორის განსაკუთრებით მკაფიოა 44-ე სურათში, სადაც მარტინა ტრიპტიქზე გამოსახულ ფიგურებში ან'ევ'სა და ა&()ს იცნობს და მეგობარს ეუბნება: “განა თავად არ ნახე? : როგორ დგახართ გვერდიგვერდ უკვე საუკუნეებია იმ ძველ სურათზე?” (შმიტი 1993:247).

ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ნაწარმოების მოქმედება უშუალო კავშირშია ბოსხის ნახატებთან. მსგავსების შესამჩნევად საჭიროა გავითვალისწინოთ ინტერმედიალური ტრანსფორმაციის სპეციფიკა, რასაც კურტ იაუსლინი “გაშემშებული მოქმედების მოყოლას” უწოდებს (იაუსლინი 1980:5). ამგვარი ტრანსფორმაციის დროს იკონური ნიშნები ვერბალურ სტრუქტურებად გარდაიქმნება, რის შედეგადაც სურათის სივრცობრივი კოდი ნარატიული მედიუმის დროით კოდად უნდა იქცეს.

ბოსხის ნახატები არ გახლავთ ნაწარმოების ერთადერთი ინტერმედიალური წყარო. ტექსტში სხვა ინტერტექსტობრივი ელემენტებიც მოიპოვება. ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ ინტერტექსტუალობის სამ ასპექტზე: ინტერტექსტობრივ ადგილებზე, ინტერტექსტობრივ პერსონაჟებსა და ინტერტექსტობრივ მოვლენებზე.

ადგილი, რომელიც ინტერტექსტუალობის მხრივ განსაკუთრებით გამოკვეთილია, ნაწარმოების მე-2 სურათშივე გვხვდება. “ჩვენი გზა ბოლოს ქვერლექციისამდე მიგვიყვანს” (შმიტი 1993:16), – ეუბნება მარტინა ან’ეეს, შემდეგ კი აღწერს ამ უცნაურ ადგილს: “იქ მცხოვრები ქალები თავიანთი პატიოსნებით გაკვირვებენ, ისინი სხეულის ხელოვნურ ნაწილებსა და ხელოვნურ ორგანოებზე უარს ამბობენ... [...] იქ მიცვალებულებს ხშირად გაუხრწნელად, მწვანე სამოსში და გრძელი თეთრი წვერით პოულობენ”. მკითხველმა შეიძლება იფიქროს, რომ ეს უბრალო ჭორებია, მაგრამ რამდენიმე გვერდის შემდეგ ამ ადგილის არსებობას აუქტორული პასაჟი დაადასტურებს: “>მრთველის ღუქანი< : ხის ქოხი; იქ, სადაც ქალთენ=ჰაგენისკენ მიმავალი გზა მარჯვენისკენ იყოფა და ქვერლექციისკენ მიდის” (შმიტი 1993:19). სახელი ‘ქვერლექციის’ მოგვიანებითაც (გვ. 213) გვხვდება, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ეს საოცარი სოფელი მართლაც არსებობს შიდატექსტობრივ დონეზე. ქვერლექციის არის ტოპოსი, რომელიც ფრიდრიჰ გოტლიბ კლოპშტოკის *სწავლულთა რესპუბლიკაში* გვხვდება. ამდენად, რომანის მხატვრულ სამყაროში ხორციელდება არა მხოლოდ რეალისტური სამყაროს სიმულირება (მაგალითად, თანადროული შლაგერების ციტირების საფუძველზე), არამედ იგი მოიცავს ისეთ ადგილებსაც, რომლებიც მხოლოდ ლიტერატურული ფიქციის ფარგლებში არსებობს. ქვერლექციის გარდა რომანში მოიპოვება არაერთი (ავტო)ინტერტექსტობრივი ხასიათის ტოპოსი. ისინი არნო შმიტის სხვა ტექსტებზე მიაწინებებს. ასეთია, მაგალითად ღრუბლების კუნძული, რომელიც მწერლის ერთ-ერთი პირველი ლიტერატურული ცდიდან – *ბატონი ფონ როზენროთის ბაღიდანაა*. თივის ზვინი, რომელზეც მაწანწაალათა ჯგუფმა მოიყარა თავი, ინტერმედიალური ტოპოსია, ესაა ბოსხის ტრიპტიქის – *თივის გადატანის* შუა ნახატის ლიტერატურული ვერსია.

ტექსტში შეინიშნება მოტივები, რომლებიც დიეგეზისის დახასიათებას ართულებს და შეუძლებელს ხდის. 33-ე გვერდზე, მაგალითად, ვკითხულობთ სახლის ასაკოვანი მობინადრეების შესახებ: “უთვალავი ნახევრად მკვდარი; რომლებიც უბედური სულების მსგავსად დაეხეტებიან, თითქოს ქარონს დარჩენოდა ისინი ნაპირზე.” ისმის კითხვა: ნათქვამი პირდაპირი მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ, თუ მეტაფორულით? იმავე გვერდზე ეგსა და ნაბიჭვარ მარვენს მიათმევენ ყველს, რომელსაც “ტარტარი” ჰქვია. ესეც შემთხვევითობაა? მოგვიანებით ამბობს ოიგენი: “დიდ დიზაინერს საჩვენოდ ყველაზე მომხიბვლელი სიკვდილის სახეობები ექნება მზად” (შმიტი 1993:43). ვინ იგულისხმება დიდ

დიზაინერში – ღმერთი თუ ეშმაკი? ან ეგებ ჰადესი? მსგავს შეხედულებას ა&ლ)ც გამოთქვამს: “არა მგონია, ღმერთს ადამიანის იმედი ჰქონდეს, უფრო მეტად მეტყვება, ადამიანი მის მოწონებას იმსახურებდეს. უფრო სწორი იქნება ვიფიქროთ, რომ ბავშვის მსგავსად, რომელიც კარადაში მაღავს მის მიერ გაფუჭებულ სათამაშოს, ღმერთმაც ქვეყნიერება ირმის ნახტომის ყველაზე შორეულ, ვარსკვლავებით დამტვერიანებულ კუნჭულში გადამალა” (შმიტი 1993:165). ახალგაზრდა მარტინასაც საკმაოდ უარყოფითი წარმოდგენა აქვს სამყაროზე: “ადამიანების ქცევა იმდენად ამაზრზენი გახდა, რომ როდესაც ღმერთს უხმობ, მეტწილად ეშმაკი გაასუხობს...” (შმიტი 1993:18) ამგვარ გამონათქვამებში იგრძნობა, რამდენად მკაფიოდ აცნობიერებენ პერსონაჟები მათი სამყაროს დაშორებულობას, მოწყვეტილობას სიკეთისგან. მხატვრულ სამყაროს თითოეული მათგანი ბოროტების საუფლოდ აღიქვამს. ისმის კითხვა: რა სამყაროა, რომელშიც “სიკეთის წარმოშობა” უფრო საეჭვო ჩანს, ვიდრე ბოროტებისა (შდრ. შმიტი 1993:130)? პასუხი ამ კითხვაზე იმალება ან’ევი’ის ერთ-ერთ გამონათქვამში: “ადამიანი შინაგანად ღრუა; ბოროტება კი მუდმივად მატულობს სამყაროში – ყველა შემოქმედ/მაცხოვრის სამარცხვინოდ” (შმიტი 1993:130). მოცემული შეხედულება მრავალმხრივია საყურადღებო. იგი უშუალოდ უკავშირდება ბოსხის ტრიპტიქს. მხატვრული სახე ადამიანისა, რომელიც შინაგანად ღრუა, ინტერმედიალურია, იგი ტრიპტიქის მარჯვენა დაფაზე გამოსახულ ადამიან-ხეზე მიანიშნებს (შდრ. იაუსლინი 1980). ხოლო შემოქმედისა და მაცხოვრის გაიგივება მიანიშნებს ტრიპტიქის მარცხენა დაფაზე, სადაც გამოსახულია ადამი და ევა ქრისტესთან (და არა მამა ღმერთთან!) ერთად. საუბარი, რომლის დროსაც ან’ევი’ი თავის ამ მოსაზრებას გამოთქვამს, ჩართულია საინტერესო ტიპოგრაფიულ კონტექსტში: მაწანწალათა ჯგუფის ჩამოსვლის მულტიპერსპექტიულად გადმოცემის მიზნით არნო შმიტმა 24-ე სურათის ტექსტი სამ სვეტად დაყო, რომელთაგან მარცხენა მოიცავს მარტინასა და ან’ევი’ის საუბარს სახლის სახურავზე, შუა სვეტი აღწერს მაწანწალათა ჩამოსვლის სცენას, მარჯვენა სვეტი კი ეთმობა გრეტას, ასტასა და სამი მოხუცის რეაქციებს (იხ. დანართი 7). კურტ იაუსლინის აზრით, აღნიშნული სურათის სამსვეტიანი ფორმა ტრიპტიქის ზუსტი ტიპოგრაფიული გამეორებაა (იაუსლინი 1980:23). ამ შემთხვევაში მარცხენა სვეტი ტრიპტიქის მარცხენა დაფას უნდა შეესაბამებოდეს და იდეალურ სამყაროს (მშუნი კუშტას – “დედამიწის იდეალური ორეულის”; შდრ. დრაუერი 1962:XIV) ასახავდეს; შუა სვეტი –

ტკობის ბაღს, ანუ ‘მწვანე ველს’ (როგორც მას რომანში უწოდებენ), სადაც ხვდებიან ისინი, ვისაც “არც ნეტარება სურს და არც წყევლა” (შმიტი 1993:16); მარჯვენა სვეტი კი – მარჯვენა დაფის, ანუ ჯოჯოხეთის გამოსახულების ანალოგი უნდა იყოს. რამდენად მართებულია ამგვარი ინტერპრეტაცია, რთული სათქმელია. სამაგიეროდ, არავითარ ეჭვს არ იწვევს შეხედულება, რომ წიგნში ერთდროულად ორი (ან სამი) განსხვავებული სამყაროს მოდელი მოიპოვება. იმისთვის, რათა თავი აგარიდოთ ამ ტექსტობრივი მონაცემის სუბიექტურ ინტერპრეტაციას, პირველ მოდელს დადებითს ვუწოდებთ, მეორეს – უარყოფითს, მესამეს კი – საშუალოს. დადებითი მოდელის წარმომადგენელია ან’ევ’ი. შეიძლება ითქვას, რომ იგი ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირია, რადგან მოქმედება სწორედ მისი ჩამოსვლით იწყება და მისივე გამგზავრებით მთავრდება. მაწანწალათა ხროვა, რომელიც საშუალო მოდელის მთავარი აქტანტია, მხოლოდ მეორე დღეს ჩადის კლაპენდორფში. ხოლო მესამე დღე მთავრდება ნამდვილი ესქატოლოგიური სცენით, სადაც უარყოფითი მოდელის დომინანტურობა ერთი მოკლე ფრაზითაა მინიშნებული: “ტერასა, growing hell” (hell – გერმ. ნათელი; ინგლ. ჯოჯოხეთი). სამივე მოდელის ელემენტები ისეა ტექსტში გაფანტული, რომ მათ შორის საზღვრის გავლება შეუძლებელია. ამის შედეგად იქმნება გაუფორმებელი სისტემა, რომლის შიდა კანონზომიერებებიც არც ერთი კოჰერენტული დიეგეტური მოდელის ფარგლებში არ თავსდება.

მოქმედი პირების დახასიათებისას ინტერტექსტობრივი ელემენტები სამყაროს მითოსურ მოდელს ააშკარავებს. განსაკუთრებით ხშირია მითოსური მოტივები ან’ევ’ის დახასიათებისას. როგორც “ქალღმერთი” (გვ. 18,21,27) იგი ავტო-ინტერტექსტობრივად უნდა უკავშირდებოდეს “გონების ქალღმერთს” არნო შმიტის განუხორციელებელი პროექტიდან – *ლილიენტალი* (ბანდელი 2001:159). მოცემულ რომანში ან’ევ’ს ადარებენ ჰესპერიდას (გვ. 65), ნორნას (გვ. 163), და საერთოდ, მას იმდენი სახელი აქვს, რომელთა დასათვლელადაც ა&ოს თითები არ ყოფნის (გვ. 163). სრულიად ორაზროვანია იმ ადგილის სახელი, საიდანაც ან’ევ’ია ჩამოსული. ესაა გარნიჰი ლუქსემბურგში და თუ გავყვებით ასოციაციებს, რომლებმაც ან’ევ’ი ამ ადგილის ხსენებამდე მიიყვანა, სიტყვათა თამაში “Gar nich” (გერმ. ‘სრულიად არა(ფერი)’; გვ. 18) სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. ლუქსემბურგი კი შუქთან (ლათ. Lux) დაკავშირებულ ასოციაციებს აღძრავს (მდრ. რეემცმა 1995:237), რაც სავსებით შეესაბამება ან’ევ’ის ნათქვამს, რომ ისინი (ე.ი. მაწანწალათა გუნდი) იქიდან არიან, საიდანაც შუქი მოდის.

პერსონაჟის მითოსური მახასიათებლები არ უპირისპირდება ან'ეგ'ის რეალისტურ მახასიათებლებს: მის მამასა და ბაბუს სამსახური ჰქონიათ, თავადაც მკაფიო ბავშვური მოგონებები აქვს და ერთხელ დაბადებულა კიდევ, როგორც “ნორმალურ” არსებებს შეშვენის (შმიტი 1993:2,18,184). ამის მიუხედავად, ან'ეგ'ი მაინც მითოსური პერსონაჟია, ამაზე მიანიშნებს თუნდაც მისი მსგავსება ბუსთან. გოგონას “ბუს თვალები” ჰქონია, “ღამდამობით სიხარულით ყივის ბუსავით” (გვ. 17,282) და ა.შ. ამასთან, “ბუ, ესაა ჩიტი, რომელიც კვლავ და კვლავ ჩნდება ჰიერონიმუს ბოსხის ნახატებში” (რეემცმა 1995:238), მისი ნახვა შეიძლება ტრიპტიქის როგორც მარჯვენა, ისე მარცხენა დაფებზე. კურტი იაუსლინი კი ბუს, მისი პირდაპირ მიმართული მხერის გამო, აიგივებს მაყურებელ ან შემოქმედ ინსტანციასთან (იაუსლინი 1980:21).

ან'ეგ'ის მსგავსად სხვა პერსონაჟების დახასიათებაც საკმაოდ ორაზროვანია. ნაბიჭვარი მარვენიც მითოსური თვისებებით განირჩევა. მისი დანახვისას მარტინას ჰგონია, რომ ეს ბუმბერაზი უკვე შეხვედრია “გრიმების ზღაპრებში” (გვ. 20). ტექსტში იგი დახასიათებულია როგორც “ერთ-ერთი ღვთაება” ან “ტყის სული”, მაგრამ ამასთან მას “კოჭებზე ბალანი აქვს ბელზებუბივით” (გვ. 21, 198). იგი ხარხარებს და ღრიალებს “პოლიფემებრ” და ოიგენიც მას ადარებს “კაცს, რომელიც თითქოს მედუზამ პოლიფემისგან შვა” (გვ. 36, 39). მასში ამჩნევენ, აგრეთვე, იაჰვეს ან იუპიტერის ყაიდის ჭეკაქუხილის ღმერთის ნიშან-თვისებებს (რეემცმა 1995:238). ამრიგად, პერსონაჟის იდენტობის ერთმნიშვნელოვანი დადგენა შეუძლებელია. ანალოგიურად, ეგიც შედეგია ორი ელემენტის – ეგოსა და ინგლისური სიტყვა “egg”-ის (კვერცხი) კომბინირებისა. ეს უკანასკნელი მიანიშნებს სიმბოლურ კვერცხზე ბოსხის ნახატიდან.

მითოსური ნიშან-თვისებები ახასიათებს არა მხოლოდ მაწანწალათა გუნდს, არამედ სახლის ბინადართაც. მაგალითად, მარტინა შიშობს, რომ “დედამიწისთვის იგი უკვე თითქმის ზედმეტად სრულყოფილი გამხდარა” (შმიტი 1993:36) და ამბობს: “‘ყოველისმცოდნეობა’ ჩემი სუსტი წერტილია”. იგი ბავშვობიდან გრძნობს “პოეტის მეუღლის შინაგან, მაგიურ მოწოდებას”, რომანის ბოლოს კი იგი მართლაც გათხოვდება მწერალზე. დიასახლისი ასტა შედარებულია “‘მომენტილასთან’, საათების ქაღალდმერთთან” (გვ. 56), მის სრულ სახელში (ასტა რაიჰელტ) კი ამოიკითხება წარმართული ქაღალდმერთის – ასტარტას სახელი (რეემცმა 1995:238). ან'ეგ'ი ეკითხება თავის საყვარელ ა&ოს, “ისიც მიწისქვეშა საუფლოდან ხომ არ არის” (შმიტი 1993:72).

რომანში გვხვდება ადგილები, რომელთა სისტემური სტატუსიც სრულიად გაურკვეველია: “სამმა გრაციამ ამასობაში, იქვე ახლოს, მდებარე, მოიყარა თავი” (გვ. 65); “იგი გაჭაღარავებულ ქაღალდებზე ანიჭებს უპირატესობას” (გვ. 88); “სხვადასხვა ერინის მიერ გამოწვეული” (გვ. 143); “პავიანები გორილებთან ერთად დააბიჯებენ აქეთ & იქით” (გვ. 135); “სტრიბოგის ყველა შვილიშვილმა აიწყვიტა!” (გვ. 290); “შურისძიება სინათლის სამყაროზე!” (გვ. 291).

სემანტიკურ მნიშვნელობას არც აკუსტიკური ასოციაციებია მოკლებული. მაგალითად, ტბაში ბანაობის სცენას ასეთი ხატოვანი აღწერა ახლავს: “ტირიფები ეჭვებს უბერავს, (და ლამაზ ფარდებად კიდია, >ლამაზად=გამჭვირვალედ<, უნდო...)” (გერმ. “Weid’n wehen Zweifel, (mach’n aber schöne Vorhänge, >schön=undichte<, UNDI...)”). მთავრული ასოებით ნაწარმოებში მეტწილად საკუთარი სახელები იწერება, აქაც “უნდო” უნდინას უნდა აღნიშნავდეს, ინტერტექსტობრივ პერსონაჟს, რომელსაც არნო შმიტის პოეტიკაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.

მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ხატოვან, ენობრივ, ინტერტექსტობრივ და ინტერმედიალურ ასოციაციებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რომანის მხატვრული სამყაროს ჩამოყალიბებაში. პერსონაჟები გვევლინებიან სიტყვებისა და ციტატებისგან შემდგარ კონსტრუქციებად, რომლებიც სხვა ტექსტებში, მედიებსა და დისკურსებში შეიქმნა. ამ პერსონაჟების სახით ტექსტში იქმნება ასოციაციების მჭიდრო ქსელი, რომელიც ასრულებს არა სამკაულის ფუნქციას, არამედ მონაწილეობს ფიქტიური სამყაროს აგებაში. ყოველივე ამის შედეგად დიეგეზისის ონტიური სტატუსი გაურკვეველი ხდება, იგი იძენს მოდელის სახეს, რომელსაც ყველა შესაძლო კონვენციის ინტეგრირება და დამუშავება ძალუძს.

პერსონაჟებს შორის გვხვდება ისეთებიც, რომელთა ინტერმედიალური ‘წარმოშობაც’ ექსპლიციტურადაა მინიშნებული (ასეთია, მაგალითად, ან’ევი ტკობის ბაღიდან და მაწანწალათა გუნდი თივის გადატანიდან). ამის შესახებ მართებულად აღნიშნავს რობერტ ვენინგერი: “შმიტი ერთობ უჩვეულო სტილისტურ ხერხს მიმართავს, მას გადმოჰყავს პერსონაჟები სხვა ფიქტიური მედიუმიდან, ეს თვით რომანის მხატვრული სამყაროს მედიალურ ხასიათს აშიშვლებს, რის შედეგადაც ეს უკანასკნელი, შმიტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „კიდებიდან დაშლას“ იწყებს” (ვენინგერი 2001:154). იგივე ტენდენცია შეიმჩნევა ფრაგმენტში – იულია, ანუ ნახატები (იხ. წინამდებარე ნაშრომის გვ. 159).

ამრიგად, *საღამო ოქროს შარავანდედით და იულია, ანუ ნახატები* ძალზე ინტერტექსტობრივი და ინტერმედიალური ქმნილებებია. ტექსტში სხვა მედიებისა და ტექსტებიდან აღებული ელემენტების ექსპლიციტური ჩართვის შედეგად აშკრავდება არა მხოლოდ რომანის ფიქციურობა, არამედ ფიქცია იქცევა არნო შმიტის გვიანდელი შემოქმედების ძირითად თემად, თვით გვიანდელი შემოქმედება კი – მეტაფიქციად.

მოვლენათა ინტერტექსტუალობის მხრივ, აგრეთვე, ორი ძირითადი ტენდენცია გამოიყოფა: ზოგიერთი მოვლენა ინტერმედიალური ხასიათისაა და ბოსხის ორივე ტრიპტიქზე მიანიშნებს, სხვა მოვლენები კი თვით არნო შმიტის ადრეულ ტექსტებს უკავშირდება. პირველ ჯგუფში ექცევა თივის ზვინთან დაკავშირებული სცენები, საქორწინო მსვლელობა, გუნდის ინიციაციის რიტუალი და ბანაობის სცენები. თივის ზვინთან დაკავშირებული მოვლენები ასახავს ბოსხის *თივის გადატანის* ატმოსფეროს. საქორწინო მსვლელობა და ინიციაციის რიტუალი იმეორებს *ტკობის ბაღის* შუა პლანს, სადაც ტბის ირგვლივ მოსეირნე პროცესია ჩანს. ბანაობის სცენებიც იმავე დაფის უკანა პლანზე გვხვდება. ხოლო ავტო-ინტერტექსტობრივი მოტივია მოგზაურობა ღრუბლების კუნძულზე, რომელიც უმნიშვნელო ცვლილებებითაა გადმოღებული არნო შმიტის ერთ-ერთი ადრეული მოთხრობიდან (ცვლილებები მეტწილად მოქმედ პირებს შეეხო: ქრისტიანისა და ზაიდენშვარცის ნაცვლად ღრუბლების კუნძულს რომანში ა&() და ან'ევ'ი სტუმრობენ).

ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ინტერტექსტობრივი ელემენტები მოცემულ რომანში ფიქტიური სამყაროსა და მისი შემადგენელი ნაწილების – პერსონაჟების, მოქმედების ადგილისა და მოვლენების – აგების საშუალებად არის გამოყენებული. ნაწარმოების მხატვრული სამყარო წარმოგვიდგება როგორც ინტერტექსტობრივი ელემენტების ექსპლიციტური კომბინაცია, რომელიც მუდმივად უცხო ტექსტებსა და მედიებზე მიანიშნებს და თავისებური, ჰეტეროგენული, მაგრამ სტაბილური სამყაროს მოდელს ქმნის. აღნიშნული მოდელი კი აშკარად მეტაფიქციური ხასიათისაა.

### 3.4.5. ავტორეფლექსიის ფორმები რომანში *საღამო ოქროს შარავანდედით*

არნო შმიტის შემოქმედების მკვლევრები იმთავითვე ერიდებოდნენ ლიტერატურული ავტორეფლექსიის ფენომენისა და მწერლის პოეტური ხერხების ურთიერთდაკავშირებას, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი გამოკვლევა ამგვარი კავშირის არსებობაზე მიანიშნებს. მაგალითად, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბეტინა კლაუზენს შემოაქვს ე.წ. პეროქორეზისის ცნება, რომლითაც “ღვთაებრივი შემოქმედის, შეთხზული პირისა და მოხრობლის ხმის ურთიერთდამოკიდებულებას” და “გარე- და შიდატექსტობრივი სამყაროების დამთხვევა-შეერთებას” (კლაუზენი 2001:49,50) აღნიშნავს, მაგრამ ავტორის იმანენტური ინსტანციის აღსაწერად “ცნებები ‘ავტორეფლექსიურობა’ და ‘ავტოექსპლიკაცია’ ერთობ შეუფერებელი” ეჩვენება (კლაუზენი 2001:38). იან-ფრედრიკ ბანდელი ასე ახასიათებს რომანში გამოყენებულ თხრობის ხერხს: “ენის მსჯელობა თავისი თავის შესახებ, ლიტერატურის მსჯელობა ლიტერატურის შესახებ” (ბანდელი 2001:195), მაგრამ არ განმარტავს თავის მოსაზრებას. ავტორეფლექსიური თხრობის თეორია საკმაოდ გამოსადეგი ჩანს არნო შმიტის მხატვრული ნაწარმოებების გასაგებად. მოცემულ ქვეთავში შევეცდებით აღნიშნული თეორია გამოვიყენოთ მწერლის უკანასკნელი რომანის გასაანალიზებლად.

*საღამოში ოქროს შარავანდედით* გამოიყოფა ავტორეფლექსიური თხრობის შემდეგი ფორმები: რეფლექსია პოეტოლოგიური პრინციპის შესახებ, ტიპოგრაფიულ-ენობრივი ავტორეფლექსია, ავტორეფლექსია დისკურსის დონეზე, რეფლექსია მონათხრობის დონეზე, ინტერმედიალური და ინტერტექსტობრივი ავტორეფლექსია. კონკრეტული ტექსტობრივი მასალის საფუძველზე შევეცდებით ვაჩვენოთ, თუ რა სახით გვხვდება ნარატიული ავტორეფლექსიის აღნიშნული სახესხვაობები მოცემულ რომანში.

პოეტოლოგიური პრინციპი, რომელიც *ფსკერას სიზმრის* შემდეგ დაწერილ ტექსტებს უდევს საფუძვლად, ე.წ. ეტიმისტიკა, ანუ ეტიმთა თეორიაა. *ათვისტების სკოლის მსგავსად* მოცემული რომანის მხატვრულ სამყაროშიც ეტიმთა თეორია საყოველთაოდ ცნობილ კონცეფციად აღიქმება, იგი ხშირად ექსპლიციტურადაცაა მოხსენიებული. თითქმის ყველა პერსონაჟი იცნობს მოძღვრებას ოთხი ფსიქოლოგიური ინსტანციის შესახებ და აქვს უნარი, ჩაატაროს ეტიმისტიკური ანალიზი (იხ. შმიტი 1993:21,43,50,52,83,95,242). თუმცა “მიუხედავად იმისა, რომ ეტიმთა თეორია ამ ზღაპრულ სამყაროში საყოველთაოდაა ცნობილი და მას ერთნაირად ფლობენ სკოლის მოსწავლე



გოგონებიცა და მოგზაური ჰიპებიც, ისინი – მოხუცი და მრუში ოლმერსის გამოკლებით – იშვიათად იყენებენ მას” (ბანდელი 2001:187). პეტერ არენტიც აღნიშნავს, რომ “ეს ‘ანალიზები’ თამაშის ხასიათს ატარებს” (არენტი 1995:364). რომანში წარმოიქმნება ირონიული დისტანცია აღნიშნული ფსიქოანალიტიკურ-ლინგვისტური თეორიის მიმართ, რაც ყველაზე მკაფიოდ იჩენს თავს *ფაროსის* წაკითხვის შემდეგ ოიგენის მიერ ოლმერსისთვის ნათქვამ წინადადებაში: “რაც შეეხება *შენი* ყაიდის რეალიზმს, ძვირფასო ოლმერს? : მე მივესალმები, რომ ყველგან ‘უკანალის’ სინონიმები არ ისმის” (შმიტი 1993:265). ირონიზების შედეგად ეტიმთა თეორიის ყოველსმომცველობა, მართალია, იზღუდება, მაგრამ მისი როგორც პოეტოლოგიური პრინციპის სტატუსი შენარჩუნებულია, რადგან ეტიმისტური ლექსიკა (მაგალითად, “BukePhallus”, “Eroplan”, “Phallke”, “Nachlässichcoit”, “W/FickingerGestalt”, “Ärscheinung”, “Vaginabundin”, “Santa Lutschia”, “Lecktion”, “Posaunen”, “Penix”, “Nacktigall”, “fuck=lore” და ა.შ.) გაფანტულია მთელ ტექსტში – როგორც აუქტორულ პასაჟებში, ისე პერსონაჟების მეტყველებაში. მოქმედი პირების საუბარი ეტიმისტიკის შესახებ უნდა მივიჩნიოთ მსჯელობად იმ პოეტური პრინციპის შესახებ, რომელიც მთელ რომანს უდევს საფუძვლად. რადგანაც ეს შიდატექსტობრივ დონეზე ხორციელდება, მსგავსი მსჯელობა სხვა არაფერია, თუ არა ავტორეფლექსიის საშუალება.

წიგნში რეფლექსიის საგანია არა მხოლოდ ეტიმთა თეორია, არამედ არნო შმიტის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი სხვა ლიტერატურული პრონციპებიც. მაგალითად, მე-8 სურათში, სადაც ოიგენ ფორბახი ჰაკლენდერის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ ყვება, ამ უკანასკნელის ერთ-ერთი ნაწარმოები – *დღე და ღამე* დახასიათებულია როგორც ცდა, “24-საათიანი რომანის შექმნისა – (?): მ=მ; რა თქმა უნდა, ჯოისზე დიდი ხნით ადრე” (შმიტი 1993:45). თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ რომანის – *სადამო ოქროს შარავანდელით* მოქმედება, აგრეთვე მხოლოდ სამ დღეს მოიცავს და გადმოცემულია თითოეული საათი, მაშინ მოცემული გამონათქვამი მთელ რომანს უკავშირდება. უფრო მეტიც: *სადამო ოქროს შარავანდელით* ექცევა გარკვეული ლიტერატურული ტრადიციის ფარგლებშიც, რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენლებიც ჰაკლენდერი და ჯოისი არიან. ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის პროცესის შესახებ მსჯელობა გვხვდება შემდეგ მონაკვეთში ა&ოს შინაგანი მონოლოგიდან: “რომანები სხვა არაფერია, თუ არა სურვილის აღსრულება’: [...] (‘თუ ზუსტად შევეცდებით იმის მოყოლას,

ბავშვობის რომელი მოგონებების კითხვისას ან სხვისი მონათხრობის მიხედვით წარმოდგენილი რომელი სურათების საფუძველზე იქმნება ე.წ. თხზულებები, ისევ უცნაური, ზღაპრული ამბავი შეგვრჩება ხელში.)” (შმიტი 1993:87). ამ ციტატის საფუძველზე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ *სადამოში ოქროს შარავანდედით* მოთხრობილი ან მინიშნებულია მომავალი მწერლის – მარტინ შმიტის იდეალიზებული ამბავი. ტექსტში გვხვდება მსჯელობა კიდევ უფრო ზოგადი ლიტერატურული კონვენციის – ყოველი ფიქციური ტექსტის იმანენტური ტელეოლოგიის შესახებაც: “ერთხელ ყოველი ავტორი იქმნის უტოპიას – (რომლის შემოქმედი/მეუფე სავარაუდოდ თავად არის)” (შმიტი 1993:91) – ამბობს ა&ლ.

რომანში თემატიზებულია ურთიერთდამოკიდებულება ტექსტსა და მასში ჩართულ ილუსტრაციებს შორის. ამის შესახებ აღნიშნავს ა&ლ: “ბევრი რამის თქმა შეიძლება სიტყვებით; თუმცა ყველაზე მონდომებული სიტყვიერი აღწერაც კი ვერ ჩაენაცვლება ყველაზე ჩვეულებრივ ჩანახატს!” (შმიტი 1993:230) ამრიგად, ჩანახატების დანიშნულებაა, ეკონომიურად გადმოსცენ ინფორმაცია. რომანში ჩართულია ელემენტები სხვა მედიებიდან (როგორცაა ჟურნალები, ქალაქის რუკები, ენციკლოპედიები და სხვ.), რაც, აგრეთვე, ექსპლიციტური განსჯის საგნადაა ქცეული. მაგალითად, ან’ეგ’ის პოხის ან მარტინასა და ან’ეგ’ის მიერ შხაპის მიღების სცენის გადმოსაცემად ტექსტში ჩამონტაჟებულია შესაბამისი გამოსახულებები ჟურნალებიდან (გვ. 94,245). გამოსახულებები კარგავს თავიანთ კონტექსტუალურ, პირველად მნიშვნელობას და იძენს ტექსტის მიერ ნაკარნახევ დანიშნულებას. ინტერმედიალური ტრანსფორმაციის ამგვარი პროცესი შესანიშნავადაა აღწერილი შიდატექსტობრივ დონეზე, სახელდობრ, ოლმერსის ერთ-ერთ გამონათქვამში: “დიდი სავაჭრო სახლების სქელ კატალოგებს გირჩევ: იქ აუცილებლად იპოვი გოგონას, რომლის სახეც მოგეწონება; იგი ყველანაირ კოსტიუმში იქნება გამოწყობილი: ზამთრის პალტოთი დაწყებული, ბიკინით (ან კიდევ უფრო ნაკლებით) დამთავრებული. შეგიძლია ისეთი სახელი დაარქვა, რომელიც მოგწონს; შეთხზა ლეგენდები მისი წარმომავლობისა და ქალაქში ჩამოსვლის შესახებ – ფრიად დავალებული ვარ ამ უცნაური შეყვარებულებისგან; (ზოგიერთ მათგანთან ძალიან ბედნიერიც ვყოფილვარ: ‘სამყარო ადამიანის თავში’ contra ‘სამყარო’)” (შმიტი 1993:85). ციტატი გამოსატავს რომანის ერთ-ერთ მთავარ თემას – დაპირისპირებას გამონაგონსა (ფიქციასა) და სინამდვილეს შორის. მოცემული თემა სემანტიკური იზოტოპიის

სახით მთელ ტექსტში გვხვდება. აქ კვითხულობთ, რომ “მხოლოდ ფანტაზიას მოკლებულნი მიიღტვიან სინამდვილისკენ” (გვ. 188) და “ადამიანს არ ძალუძს ყოველგვარი ტყუილისგან დაცლილი სინამდვილის ატანა!” (გვ. 54). ხოლო თუ ოლმერსს დაეუჯერებთ, მაშინ ა&()-ს “თავისი აზრთა ხანგრძლივი თამაშები სინამდვილეებად, სამყარო კი – რეალობის კაბინეტებად ეჩვენება” (გვ. 233). სემანტიკურ ოპოზიციაში ‘სინამდვილე – ფიქცია’ დომინანტურ ადგილს იკავებს ფანტაზია (“სამყარო ადამიანის თავში”), რაც შემდეგ გამონათქვამში გამოიკვეთება: “კაცს გადაარჩენს არა უბრალო რეალიზმი; არამედ ‘ფანტასტიკური რეალიზმი’” (გვ. 130). უკანასკნელ ფრაზას მკვლევრები სხვადასხვაგვარად განმარტავენ<sup>1</sup>, თუმცა წინამდებარე ნაშრომისთვის იგი მნიშვნელოვანია როგორც გამონათქვამი, რომელიც შესანიშნავად ახასიათებს რომანის სინამდვილის სისტემურ მოდელს.

ავტორეფლექსიურია რომანის ენაც. ნაწილობრივ ეტიმისტური და ნაწილობრივ სიტყვათა ჩვეულებრივი თამაშის შედეგად შექმნილი სიტყვები მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს არა თავიანთ პოლისემიურობაზე, არამედ თავიანთ ფორმაზე. სიტყვები, როგორცაა „Zwielisation“ (Zivilisation + Zwielight), „rAffiniert“ (raffiniert + Affe), „SchHerzgestalt“ (Scherz + Herz + Gestalt), „FREUD=Ich“ (Freud + Ich + freudig), „Cannibalisierung“ (Kannibalismus + Baal), „DisKuß'ionen“ (Diskussionen + Kuss), „brülljant“ (brilliant + brüllen), „schwermythich“ (schwermütig + mythisch), „Ladyglich“ (Lady + lediglich), „Gammelien-Dame“ (Gammer + Kameliendame), „Genussinnen“ (Genossin + Genuss) და სხვ. დამატებით მნიშვნელობებს იძენს თავისი გრაფიკული ფორმის საფუძველზე. აქ ვლინდება არა მთხრობელი სუბიექტის არაცნობიერი, არამედ “თამაშის მომენტი, რომელიც [...] შმიტთან სულ უფრო დომინანტური გახდა, გამოკვლევებში კი არასდროს გაუმახვილებიათ მასზე ყურადღება” (ალბრეკტი 1998:107). ესაა თამაში ენობრივი მნიშვნელობებით, თამაში, რომელიც გამორიცხავს ყოველგვარ ერთმნიშვნელოვნებას და მხოლოდ იმისთვის გამოდგება, რათა განსჯის ობიექტად თვით ენა აქციოს.

<sup>1</sup> შდრ. შტრიკი 1993:25: “ფანტასტიკური რეალიზმი, ესაა რეალიზმი, რომელიც გამოსატავს არარეალურსაც – ფანტასტიკურს, სიზმრისეულს, უტოპიურს, მითოსურს, მას საფუძველად უდევს მოსაზრება, რომ ფანტაზიას მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს სინამდვილის აღქმაში.” იან-ფრედრიკ ბანდელი ცნებას “ფანტასტიკური რეალიზმი” იყენებს ყოველდღიური მნიშვნელობით: “რეალისტურია იგი, რადგან ქაოსს უსწორებს თვალს, ფანტასტიკური, რადგან მტანჯველი უაზრობით გარემოცული საკუთარ თავში პოულობს მხნეობას “უაზრობის საოცრებათა” შესაქმნელად.” (ბანდელი 2001:179)

რომანში თემატიზებულია ტექსტის ენობრივი თავისებურებებიც. მაგალითად, ერთ-ერთ აუქტორულ პასაჟში ვკითხულობთ: “გაუთლელი ქალწული – (სხვათაშორის პლენაზმია) – იქაგებს მარჯვენა ყურს”... (შმიტი 1993:31, ხაზი ჩემია – ლ.ც.). აღსანიშნავია შემდეგი წინადადებაც: “გაზის ჯერი & მაქციის ფსელი, რომ ფეთქავს & იჯაგრება და მეტი ორთქლ-მაგალი გემი & კაკუნის ხმები (დამარცვლის ნიმუში” (გერმ. “Gask(an)onadn & WerWolfs Pisse, das berstet & borstet, und mehr Damf Schiffe & Klo=pflaute (Beispiel für SylbmTrennung“. გვ. 209, ხაზი ჩემია – ლ.ც.). ენობრივი ავტორეფლექსიის შემთხვევები პერსონაჟების მეტყველებაშიც გვხვდება. მაგალითად, აბელჰენი თავის გამონათქვამს გრამატიკულ კომენტარს უკეთებს: „მოთენილ ნაბიჯზე, ჩამქრალ თვალებზე, ბინძურ მუხლებზე (ან უკანაღზე), შარვლის დალაქავებულ უბეზე ადვილად შეატყობ, დაკარგა თუ არა მან ყვაილი,“ (პატიოსანი კავშირებითი კილო რომ არ დაიმტკვროს. – დიახ, განა ეგ შეუძლებელი იქნებოდა?)“ (გვ. 273, ხაზი ჩემია – ლ.ც.). ყველა მოყვანილ ციტატაში ნარატიული დისკურსი მთლიანად ეთმობა ენის ფენომენს და ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ მხატვრული „სინამდვილე [...] მხოლოდ სიტყვიერ სამყაროებში“ წარმოიქმნება (იაუსლინი 1980:26).

ენობრივ-ტიპოგრაფიული ავტორეფლექსიის საუკეთესო ნიმუშია 29-ე სურათი, სადაც ორი გვერდი (159-ე და 161-ე) “ქვემოდან ზემოთ იკითხება” (შმიტი 1993:293; იხ. დანართები 8 და 9). ამგვარი ტიპოგრაფიული ფორმის მიზანია გადმოსცეს მარტინასა და ან’ევ’ის სეირნობა „აქეთ-იქით“, ე.ი. ტიპოგრაფიული ხერხებით ხორციელდება ფიქტიურ სამყაროში მომხდარის იმიტირება. ამრიგად, მოცემული რომანის გრაფემულ შრეს ძალუძს უშუალოდ ასახოს მხატვრული სინამდვილე.

ტექსტში გვხვდება ადგილები, სადაც მთხრობელი თავისივე თხრობის აქტს უკეთებს კომენტარს. ამგვარი კომენტარები საგრძნობლად ცვლის მხატვრული სამყაროს დისკურსიულ მახასიათებლებს. მაგალითად, როდესაც ოიგენი ყვება ჰაკლენდერის შესახებ, „ყველა – ,უსმენს’ რომ გვეთქვა, ერთობ გაზვიადებული იქნებოდა“ (გვ. 44). ლანდაშაფტის აღწერილობა მზის ჩასვლის დროს შესწორებას მოითხოვს: „ფოთლები ნელ-ნელა მოვარეს დაფარავს. მეთევზის სახლში ერთი ნათურა მოჩანს – ? – არა; 2“ (გვ. 142). მარტინასა და ან’ევ’ის დამშვიდობების სცენასაც თავისი სახელი უნდა დაერქვას: „სიყვარულით – (ისინი ხომ პრაქტიკულად ერთმანეთს ემშვიდობებიან!)“ (გვ. 281).

ღრუბლების კუნძულზე მოგზაურობისას ან'ევ'ი და ა&ო „მზიანი თოვლის პატარა გროვას“ დაინახავენ, რომელსაც მოხრობელი ამგვარ კომენტარს ურთავს: „ასეთი რამეც არსებობს; ისევე, როგორც >მზიანი=წვიმა<!“ (გვ. 284) ამ ნიმუშების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ მოხრობელი ხშირად მსჯელობს მონათხრობის შესახებ, რის შედეგადაც თვით თხრობის აქტი ექცევა ყურადღების ცენტრში.

მონათხრობის დონეზე ავტორეფლექსიის მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სამი ეპიზოდი. ესაა მაწანწალების სიმღერა (ე.წ. „ოკარინა=ტრიო“ 23-ე სურათში), ა&ოს სიზმარი „უსასრულობისკენ მოგზაურობის“ შესახებ (სურათი 35) და ე.წ. „სარკეში' ჩახედვის“ ეპიზოდი (39-ე სურათი).

მაწანწალათა სიმღერას გააჩნია რეფრენი, რომელიც მეტონიმიურად უკავშირდება მთელ რომანს და ხაზს უსვამს მის ფიქციურ სტატუსს. რეფრენი ასე ელერს: „Do what You will, this Life's a Fiction!“ (გვ. 125, „გააკეთე, რაც გინდა, ეს ცხოვრება ფიქციაა!“) ეს სიტყვებიც მიანიშნებს რომანის ძირითად სემანტიკურ ოპოზიციაზე – დაპირისპირებაზე გამონაგონსა (ფანტაზიას, ხელოვნებას) და სინამდვილეს შორის და მისი დაძლევის გზებზე. სახელდობრ, სემანტიკური ოპოზიცია უქმდება, თუ აღმოჩნდება, რომ მის წევრებს შორის განსხვავება არ არის<sup>1</sup>. სწორედ ამაზე მიანიშნებს მოცეკვავე ან'ევ'ის შეძახილი: „თუ ნაწილი მთელ შეიცნობს, მაშინ მოიცავს იგი ამ უკანასკნელს და მასში საოცრებების მოხდენა ძალუძს.“ (გვ. 125) თუ ამ გამონათქვამს მთელ რომანს დაუუკავშირებთ, შევნიშნავთ, რომ მთლიანობის ნაწილად საკუთარი თავის შეცნობის მოტივი მასში რამდენჯერმე მეორდება. მაგალითად, ან'ევ'ი და ა&ო ბოსხის ნახატის ნაწილებია, ასევე ფიქტიური სამყაროების ნაწილებია სხვა პერსონაჟებიც. მათ სჭირდებათ მხოლოდ შეიცნონ მთლიანობა. სწორედ ეს მოძრაობა, მოძრაობა მთლიანობისკენ (ზოგადად ფიქციისკენ) სრულდება მთელი მოქმედების განმავლობაში. იგი იწყება პირველი სურათების ყოველდღიური ფაქტობრიობით და ხდება ექსპლიციტურად ფიქციური მე-16 სურათში. აღნიშნულ სურათში აღწერილია ან'ევ'ის სეირნობა ბოსხის *ტკობის ბაღში*. მოძრაობის ბოლო წერტილია მოგზაურობა ღრუბლების კუნძულზე, რომლის შემდეგაც აშკარაა ფიქციურობის კლების ტენდენცია. ნაწარმოების ბოლოს ფიქციურობა საერთოდ

<sup>1</sup> შდრ. ფოიგტი 1999:262: “სინამდვილე და ფიქცია არ არის ურთიერთგამიჯნული სფეროები, ისინი (ყოველ შემთხვევაში, შმიტის ტექსტებში) ერთმანეთს ემთხვევა.”

უქმდება და ძალაში შედის ჯოჯოხეთური სინამდვილის კანონები. ყოველივე ამის საფუძველზე მართებული ჩანს შემდეგი ინტერპრეტაცია: *საღამო ოქროს შარავანდედით*, ესაა რომანი ცხოვრების ფიქციონალიზების, მისი ხელოვნებასთან დაახლოებისა და შერწყმის, მისი ხელოვნებად ქცევის შესახებ; მაგრამ ხელოვნება ვერ გაიმარჯვებს სინამდვილეზე, იგი დამარცხდება; რჩება მხოლოდ იმედი, რომ ან'ევ'ი და მასთან ერთად ხელოვნებისა და ფანტაზიის საუფლო როდისმე დაბრუნდება. „ასი წლის შემდეგ: ჩვენ კვლავ აქ გავივლით“ (გვ. 283), ეუბნება ან'ევ'ი ა&ოს.

მოძრაობას ფიქციის მიმართულებით სიმბოლურად შეესაბამება ა&ოს მოგზაურობა უსასრულობაში. უსასრულობა აქ “დაწოლილი რვიანის” სახეს იძენს, რაც სემანტიკურად ან'ევ'ს უკავშირდება, რადგან მისი თვალების ფორმას იმეორებს (შდრ. გვ. 190, შდრ. რემცმა 1995:211). ამასთან, ან'ევ'ის სახელიც მარადისობასთან, უსასრულობასთან, ზედროულობასთან დაკავშირებულ ასოციაციებს აღძრავს (გერმ. An'Ev' – Ewigkeit, მარადისობა). აღნიშნულ სემანტიკურ ეკვივალენტობას ადასტურებს ა&ოს სიზმარიც. ის, რასთან დაახლოებასაც იგი სიზმარში ცდილობს, ფელზენბურგის (!) უკან მდებარეობს, „ბოსხის ნახატის ფონის“ მსგავსია (ე.ი. მხატვრული სამყარო) და მის შესახებ ამბობენ, რომ უსასრულობა მისგან ახლოსაა. ა&ომ ვერ მიაღწია მარადისობამდე, რაც წიგნში წრიული გამოსახულებითაა გადმოცემული. მართალია, ა&ო ახლოს მივიდა მარადისობასთან, მაგრამ მალე მოუწია დაბრუნებულიყო იქ, საიდანაც მისი მოგზაურობა დაიწყო. ა&ოს მოგზაურობა იმავე წრიული სქემით ხორციელდება, რომელიც ნაწარმოების მოქმედებას უდევს საფუძვლად. სიზმარი მეტაფორულად გადმოსცემს ა&ოს წარუმატებელ ცდას, აქციოს თავისი ცხოვრება ხელოვნებად და შეერწყას მას.

„სარკეში' ჩახედვის“ სცენა ასახავს არა მოქმედების მთლიან სქემას, არამედ მხოლოდ ერთ ეპიზოდს. ამ ეპიზოდში გოგონები ხელში დაგუბებულ კოკა-კოლაში იხედებიან და შემდეგ სურათს ხედავენ: „ყველაზე შორეულ შესახვევში, უკან=მარცხნივ, გამოჩნდება ველოსიპედზე მჯდომი ყმაწვილი. იგი ახლოვდება ნელ/სათუთად. (ისე კი ღამაზადაა წამომჯდარი ძველ წითელ-ყვითელ ველოსიპედზე“... (გვ. 206). რამდენიმე ხაზით ქვემოთ მარტინა წამოიძახებს: „იგი ვარდება!!!“ ამით შეწყდება მათი წინასწარმეტყველური ხილვა. ცოტა ხნის შემდეგ მართლაც გამოჩნდება ველოსიპედისტი კლაპენდორფის

გზაზე და მთელი სცენა, რომლის მოწმენიც გოგონები გახდნენ, მეორდება დიეგეტურ დონეზე.

მსგავსი ფენომენი გვხვდება 51-ე სურათში, სადაც ა&() სატროფოს თავისი ბავშვობის დროინდელი სიზმრების შესახებ მოუთხრობს: „ადრე, როდესაც ყმაწვილი ვიყავი, სადამოლობით ერთ რამეს ვამჩნევდი: როგორ იდგა უმოძრაოდ ერთ-ერთ დაბალ ღრუბელზე უზარმაზარი ვერცხლისფერი კუნძული [...] მაშინ გამოვიგონე, რომ სწრაფმავალი ორთქლის გარდა თითქოს სხვა სახის ღრუბლებიც არსებობს: რამდენიმე ასეული, მთელ დედამიწაზე გაფანტული წარმონაქმნი; რომლებიც დიდი ხნით ინარჩუნებს მდგრადობას... (?): ასწლეულობით. მათ ქარები მიაცურებს სხვადასხვა ქვეყნისკენ; ამ კუძულებზე თოვლი და სეტყვა მზადდება (საქარხნო წესით). მათი ბინადარნი კი თეთრი ადამიანები არიან (ნამდვილი სილფები)“ (შმიტი 1993:283). მომდევნო სურათში ა&()ს სიზმარი სინამდვილედ იქცევა: ან’ევი და ა&() მართლაც გაეშურებიან ღრუბლების კუნძულისკენ.

ძნელი სათქმელია, რამდენად არის ეს ორი უკანასკნელი პროლეფსისური პასაჟი ნარატიული ავტორეფლექსიის ნიმუში. დანამდვილებით მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ მათში ხორციელდება სურვილის ასრულების პრინციპი, რომელიც მთელ წიგნში მოქმედებს. აღნიშნულ პრინციპს საფუძვლად უდევს პარალელიზმის ხერხი, რომელიც გადატანილია მონათხრობის დონეზე და მთელ მოქმედებას განსაზღვრავს.

ავტორეფლექსია მონათხრობის დონეზე ხორციელდება ე.წ. ნარატიული მეტალეფსისის, ანუ დიეგეტური შრეების დარღვევის სახითაც. თუმცა რომანში ირღვევა არა დიეგეტური შრეები, არამედ საზღვარი ფიქტიურ სამყაროსა და ემპირიულ სამყაროს შორის, აგრეთვე, არნო შმიტის სხვადასხვა ნაწარმოების ფიქტიურ სამყაროებს შორის<sup>1</sup>. მოქმედმა პირებმა თითქოს იციან ავტორის არსებობის შესახებ. ამის საჩვენებლად მოგვყავს მონაკვეთი დიალოგიდან ა&()სა და მარტინას შორის, რომელშიც მარტინის ნიჭზეა მსჯელობა:

ა&() (დარბაისლურად): „ეს მისთვის არაფრის მთქმელია.“; (ირონიულად): “მას ხომ წარმოდგენა არ აქვს, მე ვინ ვარ?!”

<sup>1</sup> ბეტინა კლაუზენი აღნიშნულ ფენომენს ახასიათებს როგორც ორმაგ ხმას, რომელიც “ერთდროულად ორ პოზიციას – გარეფიქციურსა და შიდაფიქციურს მოიცავს”. (კლაუზენი 2001:44-45)

მარტინა (გაწითლდა): “ზუსტად არა – თუმცა – რა თქმა უნდა (ზოგჯერ მატარებელშიც) შენს შესახებ – ანუ შენი ორეულის შესახებ – გვისაუბრია...” (შმიტი 1993:265)

არნო შმიტი შიდატექსტობრივ დონეზე გვეკვლინება ა&ო-ს ორეულად. ორეულის არსებობის საკითხს ტექსტში არ ეთმობა ყურადღება, იგი ჩვეულებრივ და ყველასთვის ნაცნობ მოვლენად აღიქმება<sup>1</sup>. ამის მიუხედავად, დაუშვებელია გავაიგივოთ ავტორი არნო შმიტი და პერსონაჟი ა&ო. ამ ორი ინსტანციის განსხვავებულობა კარგად ჩანს ერთ-ერთ პასაჟში, სადაც ა&ო-ს განცდილი მეტყველებაა წარმოდგენილი: “კონტესასთან, ‘ვახშამი’, ელემენტარულ სულთა მრგვალი მაგიდა; à la ‘ჰოლერკაგასე’, ძალიან საინტერესოა – ვერაფერს გამოიგონებ კაცი ახალს. (‘შეყვარებული ხის ფეხით’, შმიტის ‘გადასახლებულებში’ – (შარლატანის თავხედობა ისაა, რომ იგი სიტყვებს ისე აკავშირებს, რომ სულისა და სხეულის სრულიად წარმოუდგენელი ოპერაციები განახორციელოს!” (შმიტი 1993:248). მოცემული ციტატი მეტაფიქციური თხრობის თვალსაჩინო ნიმუშია. ესაა რეფლექსია წიგნის ავტორის შესახებ. ამასთან, განსჯის საგანია არა მხოლოდ ავტორი, არამედ ამ უკანასკნელის ადრეული ნაწარმოებებიც. *ჰოლერკაგასესა* და *გადასახლებულთა* გარდა (იხ. აგრეთვე გვ. 238) ტექსტში ნახსენებია *მიერუებული სოფელიც* (გვ. 215), *ხოლო ქვის გულის პროტაგონისტს* – ვალტერ ეგერსს იცნობენ ოლმერსიც და ა&ოც (გვ. 187). შიფრირებული ინტერტექსტუალობის ამგვარი სახესხვაობები ავტორეფლექსიური (ან ავტო-ინტერტექსტობრივი) ხასიათისაა, რადგან ისინი მოიცავს მსჯელობას თვით არნო შმიტის ნაწარმოებებისა და მათი პროტაგონისტების შესახებ. ავტორეფლექსიას ემსახურება ისიც, რომ არნო შმიტმა თავისი ადრეული ტექსტი – *ფაროსი, ანუ მკოსანთა ძლევა მოსიღების შესახებ* სრულად ჩართო ამ თავისი უკანასკნელი რომანის ტექსტში. თუმცა ეს არაა უბრალო მონტაჟი, არამედ მეტაფიქციური განსჯის საშუალება: მოქმედი პირები ხმამაღლა კითხულობენ ამ მოთხრობას და შემდეგ მსჯელობენ წაკითხულის შესახებ.

ავტორისა და მისი ნაწარმოებების შესახებ მსჯელობასთან ერთად რომანში ერთხელ პირდაპირ მკითხველსაც მიმართავენ. 28-ე გვერდზე მთხრობელი აღწერს ა&ო-ს ოთახს და უეცრად ადრესანტს იხსენიებს: “მასთან

<sup>1</sup> ორეულის თემას ნაწარმოები კიდევ რამდენჯერმე უბრუნდება: “ყოველი ჩვენგანი ნაწილებად იშლება” (გვ. 69); “არ სურდათ მისთვის, (პეტრესთვის) კარი გაეღოთ; ეგონათ, რომ თვითონ კი არ იყო, არამედ მისი ორეული – მაშინ სჯეროდათ, რომ ყველას თავისი მეორე მე გააჩნდა”. (გვ. 166)



მაგიდაზე, წიგნების პატარა დასტა – (იმისთვის, ვისაც აინტერესებს: ვაჰომანი, ‘პატარძლის დღიური’ და ‘სიყვარული მიღმა სამყაროში’; ჰაუნერის, ‘რას უყვებიან ერთმანეთს დამლაგებლები’; ოლმლერი, ‘საიდუმლო დარბაზები’; ყველაფერი good unclean fun)” (შმიტი 1993:28). ა&ოს საკითხავი ლიტერატურის ნუსხა მხოლოდ რომანის მკითხველისთვის შეიძლება იყოს განკუთვნილი. “იმისთვის, ვისაც აინტერესებს” ისეთი ფრაზაა, რომელიც ტექსტის იმპლიციტურ ადრესატს ექსპლიციტურ მკითხველად აქცევს. ასეთი რამ მხოლოდ მეტაფიქციურ ტექსტში შეიძლება შეგვხვდეს.

პერსონაჟებს ძალუძთ იმსჯელონ არა მხოლოდ ავტორისა და მისი ნაწარმოებების შესახებ, არამედ ისინი აცნობიერებენ იმასაც, რომ თავად მათ შესახებ იწერება წიგნი. ამაზე მიანიშნებს, მაგალითად, ა&ოს სიტყვები: “წარმოვიდგინე, როგორ გააკვირვებს ჩვენი უცნაური სიტყვათწარმოება მომავალ ფილოლოგებს” (გვ. 270). როგორც ჩანს, მოქმედმა პირებმა იციან, რომ მათი საუბრები ლიტერატურულ ტექსტში ხორციელდება, რაც მომავალში ფილოლოგების განცვიფრებას გამოიწვევს. კიდევ ერთი მაგალითი მეტაფიქციური რეფლექსიისა: ა&ო ამბობს მომავალი მწერლის, ახალგაზრდა მარტინ შმიტის (!) შესახებ: “როდესაც საკუთარ დიდტანიან წიგნში ხარ, ეს გარვეულწილად გიქვეითებს მგრძობელობას სინამდვილის მიმართ...” (გვ. 250)

დასასრულ, განვიხილოთ ავტორეფლექსიის სახესხვაობა, რომელიც გამოსახულებებს, მცირე დანართებსა და ძირითად ტექსტს შორის ურთიერთკავშირს ემყარება. აღნიშნული ელემენტების მიმართება ტექსტთან ილუსტრაციული ხასიათისაა. ტექსტობრივი დანართები უმეტესწილად მოიცავს ექსპლიციტურ ციტატებს, რომლებიც ძირითად ტექსტში გამოთქმული შეხედულების დამოწმებას ემსახურება. მაგალითად, როდესაც ან’ევი ამბობს, ქაღალდით ვარო, იქვე გვერდით ჩარჩოში ჩასმულ ტექსტში ვკითხულობთ: “თვით ოკამს დაუწერია: რომ მრავალი სრულყოფილი არსება შეიძლება არსებობდეს; საგანთა მრავალი უზენაესი საწყისი შეიძლება წარმოვიდგინოთ” (გვ. 18). კიდევ ერთი მაგალითი: თავისი ფეხსაცმლების დათვალიერებისას ან’ევი ერთ მელოდიას ღიღინებს. მელოდიის ტექსტი მოცემულია არა ძირითად ტექსტში, არამედ მის გვერდით, სპეციალურ დანართში (გვ. 19). ზოგჯერ გვხვდება უფრო მსხვილი ციტატებიც (მაგალითად, გვ. 51-52). ამგვარ ციტატებს რუდი შვაიკერტი “დამამოწმებელ ციტატებს” (“Belegzitate”) უწოდებს (შვაიკერტი 1979). ყველა ციტატი, რომელიც ძირითადი ტექსტის გვერდითაა ჩართული,

ერთსა და იმავე ფუნქციას ასრულებს: ისინი შინაარსობრივად ადასტურებს იმას, რაც ძირითად ტექსტში წერია. ამრიგად, ძირითადი ტექსტი და დანართები ერთმანეთს ასახავს, ე.ი. მათი ურთიერთმიმართება ავტორეფლექსიურია.

ავტორეფლექსიური ურთიერთმიმართება უფრო მკაფიოა გამოსახულებებსა და ძირითად ტექსტს შორის. რომანში გამოიყოფა აუთენტური გამოსახულებების შემდეგი სახეები: 1. ჟურნალებიდან, წიგნებიდან და სარეკლამო ბროშურებიდან ამოჭრილი და ტექსტში ჩაწებებული ფოტოსურათები (გვ. 32,59,77,82,91,94,103,104, 110,117,123,144,150,153,191,245,256,272); 2. ქალაქის რუკები და შენობებისა და ბინების გეგმები, რომლებიც არნო შმიტმა დაამზადა (გვ. 107,110,154,228-229,231,234-236,240,242,248); 3. სხვა წიგნებიდან ამოჭრილი პასაჟები (გვ. 151,192, 196); 4. ცხრილისებური გამოსახულებები (გვ. 61,203,223,264); 5. ხელით შესრულებული ნახაზები და ტიპოგრაფიული გამოსახულებები (გვ. 85,98,116,158-161,164,189,192,197,246). ნიმუშად გამოდგება შიშველი ქალის სურათი, რომელიც შემდეგი წინადადების საილუსტრაციოდაა გამოყენებული: “იგი [ან’ვე’ი] კვლავ, ევროპასავით ღონემიხდილი, ეშვება თავის რევანდის ფოთოლზე; და ცხვირს მარჯვენა მოხრილ მუხლზე დებს, ეს მისი საყვარელი მოძრაობაა” (გვ. 94).

ავტორეფლექსიის მხრივ, ძალზე საინტერესოა მონაკვეთი, სადაც მოთხრობილია, როგორ იპოვა ოიგენმა სიზმარში ჰაკლენდერის ნაწარმოებების საგაზეთო გამოცემების უიშვიათესი კრებული. ამ აუქტორულ პასაჟს ახლავს გოთური წარწერით შესრულებული დანართი (გვ. 186). სავარაუდოდ, დანართში მოცემულია მონაკვეთი სწორედ იმ წიგნიდან, რომელიც ოიგენმა სიზმარში ნახა. ამრიგად, მოთხრობელს ძალუძს ვიზუალურად გადმოსცეს მოქმედი პირების სიზმრები. ტექსტსა და გამოსახულებას შორის ანალოგიური კავშირი შეინიშნება 204-ე გვერდზეც, სადაც მკითხველი გოგონების წინასწარმეტყველური ხილვის მოწმე ხდება.

ტექსტში ჩართული ფოტოსურათები თავისებურ ეფექტს წარმოქმნის: მკითხველი ვერ არკვევს, ფოტოსურათია ტექსტის საილუსტრაციოდ გამოყენებული, თუ პირიქით – გამოსახულებებმა განაპირობა მოქმედების განვითარება. ამრიგად, გამოსახულებები ტექსტზე მიანიშნებს, ტექსტი კი – გამოსახულებებზე. ამ ფენომენს შტეფან ფოიგტი განსაზღვრავს როგორც “მეორადი სამყაროს (ფოტოსურათების, სავაჭრო სახლების კატალოგების, სატელევიზიო გადაცემებისა და ნახატების) მიერ “რეალური” სამყაროს

განდევნას” (ფოიოტი 1996:189). ეს სხვა არფერია, თუ არა უსასრულო ინტერმედიალური ავტორეფლექსია.

ამდენად, ნარატიული ავტორეფლექსია რომანში – *საღამო ოქროს შარავანდედით* ავტო-ინტერტექსტობრივი და ინტერმედიალური ხასიათისაა, რაც ნარატიული დისკურსის სრულ ავტორეფერენტულობას განაპირობებს და ნაწარმოების მეტაფიქციურობის უტყუარი საბუთია.

### 3.4.6. *საღამო ოქროს შარავანდედით* როგორც პოსტმოდერნისტული ტექსტი

*საღამო ოქროს შარავანდედით* მოიცავს თავისებურებებს, რომლებიც მეტაფიქციურ ლიტერატურას ახასიათებს, თუმცა ეს არ არის ერთადერთი მიზეზი იმისთვის, რათა იგი მეტაფიქციურ რომანად მივიჩნიოთ. ტექსტი მეტაფიქციურია, აგრეთვე, იმიტომ, რომ მისი თემა თვით ფიქცია, ანუ ხელოვნებისა და გამონაგონის სამყაროა. ყოველივე ეს მოცემულ რომანს პოსტმოდერნისტულ დისკურსთან აკავშირებს. აღნიშნულ კავშირზე მეტყველებს სხვა ტექსტობრივი მახასიათებლებიც. ეს მახასიათებლებია:

1. **ინტერტექსტობრივი და ინტერმედიალური დანართებისა და გამოსახულებების ილუსტრაციული ხასიათი.** როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ილუსტრაციული ციტატი უკავშირდება იმიტაციისკენ სწრაფვასა და უცხო ტექსტის რეპრეზენტაციის პრინციპს. ილუმინაციური ციტატისგან განსხვავებით ილუსტრაციული ციტატის გამოყენებისას კულტურული ტრადიცია საგანძურად აღიქმება. პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში შეინიშნება სწორედ ამგვარი დაბრუნება საკუთარ ტრადიციებთან და სწრაფვა კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისკენ. არნო შმიტის უკანასკნელ რომანში ჩართული ტექსტობრივი და ვიზუალური დანართებიც ილუსტრაციული ხასიათისაა. ნაწარმოებში არ ხორციელდება ჩარჩოში ჩასმული ციტატების არც პოლემიზება და არც პაროდირება. ციტატები ტექსტში ინტეგრირებულია იმისთვის, რათა დაადასტურონ ძირითადი ტექსტის შინაარსი. ინტერტექსტობრივი მიმართების ეს სახესხვაობა სრულიად უცხო იყო მოდერნისტული მწერლობისთვის, რომელიც ლიტერატურული ტრადიციის დემონტაჟს ისახავდა მიზნად.

2. **თამაშის მომენტი.** ეტიმთა თეორიის რადიკალურობა საგრძნობლად შესუსტდა რომანში *საღამო ოქროს შარავანდედით*. ეტიმები ამჯერად სიტყვების თამაშისთვის გამოიყენება. მხატვრული სამყარო კი წარმოგვიდგება როგორც თამაში სიტყვათა მრავალმნიშვნელოვნებით, რაც საოცრად შეესაბამება დეკონსტრუქტივისტთა ფილოსოფიურ დებულებებს. სიტყვებს ერთდროულად რამდენიმე აღსანიშნი მოეპოვება, რის გამოც მხატვრული სამყაროს სისტემური სტატუსის დადგენა შეუძლებელია. სურათებსა და ტექსტს შორის მიმართებაც ისეთია, რომ საბოლოო რეფერენტი არ იკვეთება. ამგვარი თამაშის პრინციპს ემყარება ნაწარმოების ლაიტმოტივებიც. მარტინასთან დაკავშირებული მოტივი – “და კიდევ რაღაც სხვა” უერთდება მიმეტურსა და თეორიულ წინადადებებს და მათ იმთავითვე ორაზროვნებას ანიჭებს. მაგალითად, მარტინა ფიქრობდა, “განკითხვის დღე მოდისო და კიდევ რაღაც სხვაც” (შმიტი 1993:184), იგი გრძნობს “ლამაზი ბიჭის დანახვისას [...] ხორცის ვნებიან ტოკვას (და კიდევ რაღაც სხვასაც)” (გვ. 246), “მარტინა (შემოდის უკანალის რხევით; ერთ ხელში პირსახოცი უჭირავს, (‘და კიდევ რაღაც სხვა’, რაც არ ჩანს))” (გვ. 249), იგი “მოელის სიკვდილს, (ან კიდევ რაღაც სხვას)” (გვ. 273), “დამშვიდობების მიხვრამოხვრა: ზოგიერთი გამოაჩენს გრძელ ცხვირს, ზოგიც – უკანალს (და კიდევ რაღაც სხვასაც):!” (გვ. 290). ესაა ექსპლიციტური თამაში სიგნიფიკანტებით, რომლებიც გამუდმებით მიანიშნებს განუსაზღვრელ სიგნიფიკატებზე და გამორიცხავს რაიმე ერთმნიშვნელოვნებას. მოცემული ლიტერატურული ხერხიც პოსტმოდერნისტულ დისკურსს ეკუთვნის. თუმცა დეკონსტრუქტივისტული დებულებების ესოდენ სრულყოფილი განხორციელება, როგორც არნო შმიტის ამ გვიანდელ რომანში გვხვდება, მსოფლიო ლიტერატურაში უპრეცედენტო შემთხვევაა. ეს კი ძალზე გვაოცებს, რადგან არ მოიპოვება ბიოგრაფიული ცნობა, რომელიც არნო შმიტის მიერ დეკონსტრუქტივიზმის რეცეფციას დაასაბუთებდა.

3. **მრავალმნიშვნელოვნება და ობიექტური სიმართლის უარყოფა როგორც თემა.** რომანში ექსპლიციტურადაა თემატიზებული ნარატიული დისკურსის მრავალმნიშვნელოვნება და უარყოფილია ობიექტური სიმართლე. ჯერ კიდევ მე-7 სურათში პრობლემატიზებულია ცნება “სიმართლე”: “პოლიტიკური და რელიგიური იდეები არასდროსაა ‘მართალი’. სიმართლე *ეწინააღმდეგება* ამგვარ იდეებს; ისინი მოვლენების შედეგად *ხდება* მართალი, რადგან ამდენი მილიონი ადამიანი უკავშირებს მათ თავიანთ აზრთა ხანგრძლივ თამაშებს, მმართველი

პირები კი მათში დამონების ან აჯანყების საშუალებას ხედავენ და მათ პროპაგანდას ეწვეიან/ავრცელებენ=ბოროტად იყენებენ მათ” (გვ. 39, ხაზი ორიგინალშია – ლ.ც.). სიმართლის ამგვარი იდეოლოგიურ-კრიტიკული აღქმა მოგვიანებით ონტოლოგიურ ღირებულებას შეიძენს: “საგნები მხოლოდ თავიანთ გამოსახულებას გვაძლევენ; ნამდვილი ნივთის სიმართლეზე ეს არ ახდენს რაიმე გავლენას” (გვ. 43). მაგრამ თუ არ არსებობს სიმართლე, იგი რაღაცით უნდა ჩანაცვლდეს, რადგან “ადამიანი ვერ უძლებს ყოველგვარ ტყუილს მოკლებულ სინამდვილეს” (გვ. 54). რომანიც ალტერნატიულ გამოსავალს გვთავაზობს. ესაა აზრთა ხანგრძლივი თამაში, ფანტაზია, ხელოვნების სამყარო. ა&ო თავს სწორედ ამ თავისებური რელიგიის მიმდევრად აცხადებს: “მე, საუკეთესო შემთხვევაში, ლიტერატურის მწამს” (გვ. 165), ამბობს იგი. მას ეჩვენება თავისი “აზრთა ხანგრძლივი თამაში სინამდვილედ; სამყარო კი – სინამდვილის კაბინეტებად” (გვ. 233). ფიქციის სანდოობისა და მისი – როგორც ხსნის, გადარჩენის ხერხის – განსაკუთრებული დანიშნულების პათოსი წითელ ხაზად გასდევს მთელ წიგნს. იგი უპირისპირდება საშინელ სინამდვილეს და გვევლინება ერთადერთ სიმართლედ, რომლისკენაც ადამიანი უნდა მისწრაფოდეს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, არნო შმიტის რომანში – *საღამო ოქროს შარავანდედით* აშკარაა პარადიგმის ცვლა, რასაც საფუძველი ჯერ კიდევ *ფსკერას სიზმარში* ჩაეყარა. ამ უკანასკნელში მეტაფიქციურია დისკურსი, პოსტმოდერნისტულ ხასიათს ატარებს ე.ა.პოს ცხოვრებისა და შემოქმედების, აგრეთვე, ეტიმთა თეორიის შესახებ მსჯელობა, თუმცა სრულყოფილად ეს პარადიგმა მხოლოდ ახალი, აუქტორული თხრობის პერსპექტივის შემოტანის შემდეგ განხორციელდა. ამრიგად, არნო შმიტის ორი გვიანდელი რომანი – *ათვისტების სკოლა* და *საღამო ოქროს შარავანდედით* უნდა მივიჩნიოთ არა მხოლოდ მეტაფიქციურ, არამედ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებად, რომელთა მსგავსიც გერმანულენოვან ლიტერატურაში არ შექმნილა არც მანამდე და არც მას შემდეგ.

## დასკვნები

წინამდებარე ნაშრომი შეიცავს სიახლეს როგორც ლიტერატურის თეორიის, ისე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ისტორიის მხრივ. ამრიგად, მიზანშეწონილია ცალ-ცალკე გამოვეყოთ დასკვნები, რომლებიც ფიქციურობის

თეორიას უკავშირდება და დასკვნები, რომლებიც არნო შმიტის გვიანდელი პროზის ლიტერატურულ-ისტორიულ სტატუსს ეხება.

1. **ფიქციურობა როგორც სათხრობი აქტის დევიაცია.** ფიქციურობის თეორიის ოთხი ძირითადი მიმართულების ანალიზის საფუძველზე აღმოჩნდა, რომ ფიქციურობა არ ემყარება არც ავტორის ინტენციას, არც მკითხველის აღქმას და არც მხატვრული სინამდვილის განსხვავებულობას ემპირიული სინამდვილისგან. უფრო მეტიც: ფაქტუალურ და ფიქციურ დისკურსებს შორის განსხვავება არ იკვეთება არც მონათხრობის დონეზე. ამგვარი განსხვავება თავს იჩენს მხოლოდ სათხრობი აქტის დონეზე. ამრიგად, ფიქციურობა, ესაა თვისება გარკვეული ტიპის ტექსტებისა, რომლებშიც ფიქტიური სათხრობი აქტია წარმოდგენილი. ეს უკანასკნელი არღვევს ფაქტუალური მონათხრობის ლოგიკას, რითაც გვაძლევს საშუალებას, განვასხვავოთ ფიქციური ტექსტი ფაქტუალურისგან. ფიქციური კომუნიკაციის საფუძველი სხვა არაფერია, თუ არა სათხრობი აქტის დევიაცია, დარღვევა ფაქტუალური სათხრობი აქტის ლოგიკური სტრუქტურისა.

2. **ლიტერატურული ნიშანი და მისი სემიოტიკური მახასიათებლები.** მხატვრული (ფიქციური) ლიტერატურა მეორადი სემიოტიკური სისტემაა. მხატვრულ ტექსტში, როგორც რთულ 'სუპერნიშანში', ენობრივი ნიშნების ურთიერთქმედება სრულიად განსხვავებული სტრუქტურის შექმნას ემსახურება. მეორადი სემიოტიკური სისტემა „ლიტერატურა“ განსაკუთრებულია როგორც პრაგმატიკული და სემანტიკური, ისე სინტაქტიკური თვალსაზრისით. პრაგმატიკულ ასპექტში იგი განირჩევა სათხრობი სიტუაციის გაორმაგებითა და ტრადიციულად მიღებული მოხმარების პრაქტიკით. ლიტერატურული ნაწარმოების სემანტიკური სტრუქტურისთვის დამახასიათებელია დენოტაციის ნაკლებობა და კონოტაციის პრევალირება, რის შედეგადაც მხატვრული ტექსტის ყველა ელემენტი ზედტერმინირებული და ფუნქციური ხდება. ყველა ეს თავისებურება სინტაქტიკური გადახვევის, დევიაციის სახეს იძენს და ლიტერატურული ნაწარმოებების ფაქტუალური ტექსტებისგან გარჩევაში გვეხმარება.

3. **ფიქციურობის სიგნალები.** გამოიყოფა ფიქციურობის სიგნალების სამი ძირითადი ჯგუფი: 1. გარეტექსტობრივი (პარატექსტები); 2. შიდატექსტობრივი (ნარატიულ-ლოგიკური, კონვენციური და დიეგეტური); და 3. ინტერტექსტობრივი სიგნალები.

გარეტექსტობრივ სიგნალებს შორის აღსანიშნავია: ონომასტიკური სხვაობა ავტორის სახელსა და აქტორული მთხრობლის სახელს შორის; პროლეფსისური, სინეკდოქური, მეტონიმიური, მეტაფორული, ანტიფრასტული, ირონიული, ციტატური, რემატული, კონოტაციური და გრაფემულ-გრაფიკულად პუანტირებული სათაურები; ფიქციური წინათქმები; აღწერილობითი (თხრობითი) შუალედური სათაურები.

შიდატექსტობრივ სიგნალებს შორის აღსანიშნავია: ავტორისა და მთხრობლის სხვაობა (ავტორი ≠ მთხრობელი); მთხრობლის ყოვლისმცოდნეობა და უნარი, შეადწიოს სხვათა შინაგან სამყაროში და გადმოსცეს მათი გრძნობები და აზრები (ე.წ. განცდილი მეტყველება); გარე ფოკალიზაციის უკიდურესი ფორმები; ჰომოდოქეტური მთხრობლის გახლეჩა მთხრობელ და განმცდელ ინსტანციებად; მთხრობლის უნარი, გვიანდელი დროითი პერსპექტივიდან გაიხსენოს მრავალი დეტალი და სიტყვასიტყვით გადმოსცეს უწინ შემდგარი საუბარი; შინაგანი მონოლოგითა და აწმყო დროით შესრულებული პასაჟები; მეტადოქეტური ჩართული მოთხრობა; თხრობა მეორე პირში და ყველა ის შემთხვევა, როდესაც ნარატიული სიტუაცია (ე.ი. ვითარება, რომელშიც თხრობის აქტი შედგა) ბუნდოვანი და გაურკვეველი რჩება; არასანდო თხრობა; ტრადიციული შესავალი და დასასრული; უარყოფითი შესავალი; შუიდან (*in medias res*) მოთხრობილი ამბავი; ანაქრონია; მოქმედ პირთა სახასიათო სახელები და ადგილთა მეტყველი დასახელებები; ზედმეტად დეტალური აღწერილობები და დიალოგის სიტყვასიტყვითი გადმოცემა; ტიპოგრაფიული (გრაფემულ-გრაფიკული) გადახვევა ან დარღვევა ტექსტის გამოსახულებაში; ფანტასტიკური ელემენტები; ფინალური მოტივაცია.

ინტერტექსტობრივ სიგნალებს შორის საგულისხმოა: შიფრირებული ინტექსტები; ლიტერატურული ციტატები (ციტირებული ციტატი ან ციტატი ციტატში); სისტემური რეფერენტულობა; ავტორეფლექსიური ინტერტექსტუალობა (ავტოციტატი, ლაიტმოტივი); ფსევდოინტერტექსტუალობის ნებისმიერი სახესხვაობა (როგორც ფსევდო- ისე პარაციტატი); ინტერმედიალობა.

4. **მეტაფიქციურობა – როგორც სემიოტიკური ფენომენი.** სემიოტიკურ სისტემას “ლიტერატურული მეტაფიქცია” სამი შრისაგან შემდგარი სტრუქტურა გააჩნია. სისტემის საფუძველს წარმოადგენს ენა. მეორადი სისტემის – “ლიტერატურული ფიქცია” – ფარგლებში იგი ასრულებს აღმნიშვნელის დანიშნულებას და ესთეტიკური შეტყობინების გადმოსაცემად გამოიყენება. აქ

ენობრივი ნიშნის კონვენციური მნიშვნელობა (ე.ი. მიმართება აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის) სრულიად სხვა შინაარსის გამოხატვას ისახავს მიზნად. ფიქციური ლიტერატურის სემიოტიკურ მექანიზმს საფუძვლად უდევს კონოტაციის პრინციპი. მეტაფიქციის დონეზე მნიშვნელობის წარმოების პროცესი საპირისპირო მიმართულებით ვითარდება. აქ თვით ფიქციის კონოტაციური სისტემა იქცევა მეტაფიქციური გამონათქვამის შინაარსობრივ მხარედ.

ტექსტის სემანტიკური მოცულობის ამგვარი გაფართოება, ცხადია, მნიშვნელოვან ცვლილებებს იწვევს ნაწარმოების სემიოტიკურ მახასიათებლებში არა მხოლოდ სემანტიკის, არამედ პრაგმატიკისა და სინტაქტიკის დონეებზეც. მეტაფიქციის პრაგმატიკული მახასიათებლებია: გარე და შიდა საკომუნიკაციო სიტუაციის თემატიზება (ექსპლიციტური ავტორი და ექსპლიციტური მკითხველი); წერის აქტის თემატიზება (ავტორეფლექსიური მთხრობელი); ავტორსა და მთხრობელს შორის განსხვავების თემატიზება (არასანდო მთხრობელი). მეტაფიქციის სემანტიკური მახასიათებლებია: დენოტაციური მიმართების ექსპლიციტური ნიველირება (არასანდო თხრობა, მიმეტურად განურჩეველი თხრობა); კონოტაციური სტრუქტურის თემატიზება (*myse en abyme*); ფიქტიური რეფერენტის თემატიზება (ინტერტექსტუალობა). მეტაფიქციის სინტაქტიკური მახასიათებლებია: ავტომატიზებული ლიტერატურული ხერხების გაშიშვლება (ფანტასტიკური ელემენტი); შიდა სინტაქტიკის თემატიზება (ორმაგი მოტივაცია); ტიპოგრაფიულ-ვიზუალური კონვენციების დარღვევა.

ამრიგად, მეტაფიქციური ტექსტები ერთგვარი სახეობაა ფიქციური ტექსტებისა, რომლებიც მკითხველს ლიტერატურული ფიქციის პრაგმატიკულ, სემანტიკურ ან სინტაქტიკურ გამორჩეულობასა და განსაკუთრებულობას აცნობიერებინებენ და სწორედ ამით ააშკარავენ თავიანთ ხელოვნურობას.

**5. არნო შმიტის შემოქმედების იმანენტური კვლევის აუცილებლობა.** მწერლის შემოქმედების მანამდე არსებული პერიოდიზაციებისგან განსხვავებით გამოვყავით სამი ძირითადი ეტაპი: 1. პირველი ლიტერატურული ცდები (1937-1943 წწ.); 2. ადრეული შემოქმედება (1949-1958 წწ.); და 3. გვიანდელი შემოქმედება (1958-1979 წწ.). ამგვარ პერიოდიზაციას საფუძვლად უდევს შიდატექსტობრივი მახასიათებლების ცვლის კრიტერიუმი: თუ პირველი ლიტერატურული ცდები ეპიგონური ხასიათის იყო, ადრეული შემოქმედება კი ექსპერიმენტის სახეს



ატარებდა, გვიანდელი შემოქმედება – ახალი პოეტოლოგიური პროგრამის განხორციელებას წარმოადგენს.

არნო შმიტის პოეტოლოგიური შეხედულებების განხილვის შედეგად გამოვიტანეთ დასკვნა, რომ სრულიად დაუშვებელია, ეს შეხედულებები ავტორის ტექსტების გასაანალიზებლად გამოვიყენოთ. მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობის რეცეფციის ისტორიის ანალიზმა კი ცხადყო, რომ საჭიროა არნო შმიტის ნაწარმოებები შევისწავლოთ არა პოზიტივისტურ ჭრილში, არამედ მისი ტექსტების იმანენტური თავისებურებების გათვალისწინებით.

**6. მეტაფიქციური ელემენტები არნო შმიტის ადრეულ შემოქმედებაში.**  
მეტაფიქციური ელემენტები (როგორცაა არასანდო თხრობა, ფიქციური წინათქმა, ავტორეფლექსიური თხრობა და სხვ.) მართალია არნო შმიტის ადრეულ შემოქმედებაშიც გვხვდება (ამ მხრივ აღსანიშნავია შემდეგი ნაწარმოებები: *ენთიმეზისი, გაღირი, ბრანდის მღელღო და სწავლულთა რესპუბლიკა*), მაგრამ აღნიშნულ მოთხრობებში ისინი იშვიათი და ფრაგმენტული ხასიათისაა, რის გამოც მათ ვერ მივიჩნევთ მეტაფიქციურ ნაწარმოებებად და ვერც პოსტმოდერნისტულ მწერლობას მივაკუთვნებთ.

**7. არნო შმიტის გვიანდელი პროზა როგორც მეტაფიქცია.**  
პოსტმოდერნისტულ საფეხურზე შექმნილი რომანების – *ათეისტების სკოლისა* და *საღამოს ოქროს შარავანდედით* ნარატიული და დიეგეტური სტრუქტურების, მათში გამოყენებული ავტორეფლექსიისა და ინტერტექსტუალობის ფორმების გამოკვლევის შედეგადაც აღმოჩნდა, რომ არნო შმიტის ეს ორი უკანასკნელი ტიპოსკრიპტული რომანი მეტაფიქციურია. უფრო მეტიც: დავადგინეთ მათი ლიტერატურულ-ისტორიული სტატუსიც. თუ მწერლის მიერ 70-იან წლებამდე შექმნილი ნაწარმოებები გერმანულენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურის შემადგენელი ნაწილია, 70-იან წლებში დაწერილი რომანები აშკარად პოსტმოდერნისტულ დისკურსს განეკუთვნება.

*ათეისტების სკოლა* და *საღამო ოქროს შარავანდედით* მეტაფიქციურია შემდეგი მახასიათებლების საფუძველზე:

1. რომანებში განსჯის საგნადაა ქცეული, ერთი მხრივ, ზოგადად ლიტერატურა და მეორე მხრივ, ავტორის, არნო შმიტის ტექსტები;
2. რომანების სტრუქტურა და მოქმედი პირების იდენტობა განპირობებულია იმ ტექსტებითა (*რობინზონების სკოლა, საფრთხობელა*) და ნახატებით (*ტკობის ბაღი, თივის გადატანა*), რომლებსაც ნაწარმოები უკავშირდება

- ინტერტექსტობრივად და ინტერმედიალურად. აღნიშნული კავშირის ექსპლიციტურობის შედეგად აშკარავდება თვით რომანის ხელოვნურობა;
3. რომანების ფიქტიური სამყარო მოიცავს ორ შეუთავსებელ ლიტერატურულ ტრადიციას – რეალისტიკასა და ფანტასტიკას, რომლებიც ერთ ჰეტეროგენულ, მაგრამ სტაბილურ მთლიანობაშია გაერთიანებული, რის შედეგადაც წარმოიქმნება თავისებური, ნეოფანტასტიკური რეალობის სისტემა. დრამისა და ეპოსის ჟანრობრივი მახასიათებლების აღრევასთან ერთად რეალისტიკისა და ფანტასტიკის შერწყმა შეიძლება მივიჩნიოთ თამაშად ლიტერატურული კონვენციებით, რაც ესოდენ დამახასიათებელია მეტაფიქციური პროზისთვის;
  4. პერსონაჟები მსჯელობენ ავტორისა და მისი ნაწარმოებების შესახებ, რის შედეგადაც ექსპლიციტურად ირღვევა ონტოლოგიური საზღვარი ფიქტიურსა და გარეფიქციურ სამყაროებს შორის;
  5. ნაწარმოებში ხშირად გვხვდება აუქტორული კომენტარები და შესწორებები, რაც მთხრობლის ავტორეფლექსიურობას ცხადყოფს;
  6. რომანებში მოიპოვება მეტადიეგეტური ეპიზოდები (მოგზაურობა სპენსერის კუნძულზე, მაწანწალების სიმღერა, მოგზაურობა უსასრულობისკენ), რომლებიც ავტორეფლექსიურად (მეტონიმიურად ან მეტაფორულად) ასახავს მთელ ტექსტს ან მის თემასა თუ მოქმედების სქემას.

მოცემული რომანების კავშირზე პოსტმოდერნიზმთან მიანიშნებს შემდეგი ფორმალური და თემატური თავისებურებები:

1. ციტატებისა და ინტერმედიალური ელემენტების ილუსტრაციულობა;
2. დეკონსტრუქციული პრინციპების განხორციელება ვერბალურ დონეზე (სიტყვათა თამაში, დისკურსის ექსპლიციტური პოლისემიურობა);
3. კრიტიკული დისტანცია მოდერნის ნიჰილისტური და პოლემიკური მსოფლმხედველობის მიმართ: ფემინიზმისა და ლიტერატურული შედეგების (*ფაუსტი*, *ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი*) პაროდირების კრიტიკა (განსაკუთრებით *ათვისტების სკოლაში*);
4. ობიექტური სიმართლის უარყოფა და სამყაროს გაიგივება სიმულაციასთან.

განხილულ რომანებს საფუძვლად უდევს ერთი და იგივე სემანტიკური ოპოზიცია – დაპირისპირება ფიქციასა და სიმულაციას, ხელოვნებასა და

სინამდვილეს შორის. *ათეისტების სკოლაში* ფიქციის მეშვეობით ხორციელდება კულტურული ღირებულებების შენარჩუნება, ხოლო *სადამო ოქროს შარავანდედით*, ესაა რომანი ცხოვრების ფიქციონალიზების, მისი ხელოვნებასთან დაახლოებისა და შერწყმის, მისი ხელოვნებად ქცევის შესახებ. მართალია ხელოვნება ვერ გაიმარჯვებს სინამდვილეზე, მაგრამ რჩება იმედი, რომ ან'ევი და მასთან ერთად ხელოვნებისა და ფანტაზიის ზედროული საუფლო როდესმე დაუბრუნდება ქვეყნიერებას.

## ბიბლიოგრაფია

### 1. მსატკრული ლიტერატურა:

1. შმიტი 1983                      Schmidt, Arno: *Julia, oder die Gemälde. Szenen aus dem Novecento.*  
Zürich: Haffmans 1983
2. შმიტი 1986                      Bargfelder Ausgabe I, 2, Zürich: Haffmans 1986
3. შმიტი 1987 (1)                  Bargfelder Ausgabe I, 1, Zürich: Haffmans 1987

4. შმიტი 1987 (2) Bargfelder Ausgabe I, 3, Zürich: Haffmans 1987
5. შმიტი 1988 Bargfelder Ausgabe I, 4, Zürich: Haffmans 1988
6. შმიტი 1993 Schmidt, Arno: *Abend mit Goldrand*. Bargfelder Ausgabe, IV, 3, Zürich: Haffmans 1993
7. შმიტი 1994 Schmidt, Arno: *Die Schule der Atheisten*. Bargfelder Ausgabe. IV, 2, Zürich: Hoffmans 1994
8. შმიტი 1995 Schmidt, Arno: *Essays und Aufsätze 2*. Bargfelder Ausgabe, III, 4, Zürich: Haffmans 1995

## 2. დამხმარე ლიტერატურა:

### 2.1 დამხმარე ლიტერატურა ლიტერატურის თეორიაში:

1. ბარნერი 1994 Barner, Wilfried (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Beck 1994
2. ბარტი 1981 Barthes, Roland: *Elemente der Semiotologie*. Aus dem Franz. v. Eva Moldenhauer. – 2. Aufl. – Frankfurt a.M.: Syndikat 1981
3. ბარტი 1988 Barthes, Roland: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen. In: Ders., *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M. 1988, S. 102-143
4. ბახტინი 1975 Бахтин, Михаил: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975
5. ბლუმბი 1973 Bloom, Harald: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford U.P. 1973. (dt. *Einflußangst*, Basel: Stroemfeld/Nexus, 1995)
6. ბუთი 1961 Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London 1961
7. ბუთი 2000 Booth, Wayne C.: Der implizite Autor. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 142-155
8. ბოსინადე 2000 Bossinade, Johanna: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000
9. ბროიხი 1985 (1) Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hgg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. Tübingen: Niemeyer 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35)
10. ბროიხი 1985 (2) Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ders., Manfred Pfister (Hgg.): *Intertextualität*, S. 31-47
11. ბროიხი 1985 (3) Broich, Ulrich/Pfister, Manfred: Bezugfelder der Intertextualität. In: Dies. (Hgg.): *Intertextualität*, S. 48-58

12. კელუა 1974 Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: R.A.Zondergeld (Hg.): Phaicon I. Frankfurt a.M. 1874, S. 44-83
13. კალინესკუ 2000 Calinescu, Matei: *Modernitetens fem ansikten. Modernism. Avantgarde. Dekadens. Kitsch. Postmodernism.* Övers. av Dan Shafran och Åke Nylinder. Dualis 2000 (Orig. Matei Calinescu: *Five faces of modernity. Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism.* Durham: Duke Univ. Press 1987)
14. ქონი 1978 Cohn, Dorrit: *Transparent Minds – Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton: Princeton U.P. 1978
15. ქონი 1995 (1) Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction.* The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London 1995
16. ქონი 1995 (2) Cohn, Dorrit: „I doze and wake’: The deviance of simultaneous narration. In: *Distinction of Fiction.* S. 96-108
17. ქონი 1995 (3) Cohn, Dorrit: „The ‚second author’ of *Death in Venice*“. In: *The Distinction of Fiction.* S. 132-145
18. ქონი 1995 (4) Cohn, Dorrit: Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft.* Jg. 26, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1995, S. 105-112 [Orig. Signposts of Fictionality: A Narratologic Perspective. In: *Poetics Today* 1990: 4, s. 775-804]
19. ქონი 2000 Cohn, Dorrit: Discordant Narration. In: *Style* 34:2 (2000), 307-316
20. ქერი 1990 Currie, Gregorie: *The nature of fiction.* Cambridge 1990
21. ღურსტი 2001 Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur.* Tübingen [u.a.]: Francke 2001
22. ფინი 1980 Finne, Jacque: *La literature fantastique: Essai sur l’organisation surnaturelle.* Brüssel 1980
23. ფროინდი 1999 Freund, Winfried: *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart.* München: Fink 1999
24. ჟენეტი 1989 Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Aus dem Franz. v. Dieter Horning. Frankfurt a.M.: Campus 1989
25. ჟენეტი 1992 Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion.* Aus dem Franz. Heinz Jatho. München: Fink 1992
26. ჟენეტი 1993 Genette, Gérard: *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe.* Aus dem Franz. Von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993
27. ჟენეტი 1998 Genette, Gérard: *Die Erzählung.* München: Fink 1998
28. გრასბესი 2004 Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden.* Tübingen; Basel: Francke 2004

29. ჰამბურგერი 1977                    Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. – 3. Aufl. – Stuttgart: Klett-Cotta 1977
30. ჰონეფი 1992                         Honnef, Klaus: *Die Kunst der Gegenwart*. Köln: Taschen 1992
31. იზერი 1983                             Iser, Wolfgang: Akte des Fingierens oder was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: *Funktionen des Fiktiven*. Hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser. München: Fink 1983, S. 121-151
32. იზერი 1993                             Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993
33. იაკობსონი 1979                        Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Ders. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. – 1. Aufl. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 83-121
34. კარერი 1985                             Karrer, Wolfgang: Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion. In: Broich/Pfister (Hgg.): *Intertextualität*. S. 98-116
35. კაიზერი 2000                            Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 127-141
36. კინტი 1999                              Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: Der „implizite Autor“. Zur Explikation und Verwendung eines unstrittenen Begriffs, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors*. Tübingen 1999, S. 273-287
37. კინტი 2003                              Kindt, Tom: *„Unzuverlässiges Erzählen“ und literarische Moderne. Zur Konzeption des Ich-Romans von Ernst Weiss*. (Diss.) Hamburg 2003
38. კინტი 2004                              Kindt, Tom: *Erzählerische Unzuverlässigkeit in Literatur und Film. Anmerkungen zu einem Begriff zwischen Narratologie und Interpretationstheorie*. In: Herbert Hrachovec, Wolfgang Müller-Funk, Birgit Wagner (Hg.): *Kleine Erzählungen und ihre Medien*. Wien: Turia + Kant 2004, S. 53-63
39. კოპ-მარქსი 2005                        Kopp-Marx, Michaela: *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*. München: Beck 2005
40. კრისტევა 1972                         Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik III*. Frankfurt/M., 1972, S. 345-375
41. ლახმანი 1982                         Lachmann, Renate (Hg.): *Dialogizität, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. Reihe A, Bd. 1, München 1982
42. ლახმანი 1984                         Lachmann, Renate: Ebenen des Intertextualitätbegriffs. In: Karlheinz Stierle, Rainer Warning: *Das Gespräch*. München: Fink 1984, (Poetik und Hermeneutik, 11) S. 113-138
43. ლამარკი 1994                         Lamarque, Peter/Olsen, Stein Haugom: *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford 1994

44. ლიუისი 1983                      Lewis, David: Truth in fiction. In: *Philosophical papers*. Vol. 1. New York; Oxford 1983, s. 261-280
45. ლინდნერი 1985                      Lindner; Monika: Integrationsformen der Intertextualität. In: Broich/Pfister (Hgg.): *Intertextualität*. S. 116-135
46. ლოტმანი 1972                      Lotman, Juri M.: *Die Struktur literarischer Texte*. UTB 103, München 1972
47. მარტინესი 1996 (1)                  Martinez, Matias: *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen 1996
48. მარტინესი 1996 (2)                  Martinez, Matias: Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie. In: Ders. (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. Paderborn: Schöningh 1996
49. მარტინესი 2000                      Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 2. Aufl. – München: Beck 2000
50. მარტინესი 2002                      Martínez; Matías: Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz. In: Brigitte Forster/Hans-Harald Müller (Hgg.): *Leo Perutz: Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien: Sonderzahl 2002, S. 107-129
51. მარცინი 1982                      Marzin, Florian F.: Die phantastische Literatur: Eine Gattungsstudie. [Diss.] Frankfurt a.M.; Bern 1982
52. მიულერი 2005                      Müller, Gernot: Prolegomena zur Konzeptualisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists. In: *Studia Neophilologica* 77. 2005, S. 41-70
53. ნენდა 1992                      Nendza, Jürgen: *Wort und Fiktion: eine Untersuchung zum Problem der Fiktivität in der Sprachzeichenkommunikation*. Aachen: Alano, Rader-Publ., 1992
54. ნიუნინგი 1998                      Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1998
55. ნიუნინგი 2004                      Nünning, Ansgar: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2004
56. ორაიჩ ტოლიჩი 1995                  Oraić Tolić, Dubravka: *Zitat in Literatur und Kunst: Versuch einer Theorie*. Wien: Böhlau 1995
57. ორთაილი 1990                      Ortheil, Hanns-Josef: Perioden des Abschieds: Zum Profil der neueren und jüngsten deutschen Literatur. In: *German Quaterly*, Bd. 63, 1990, S. 367-376
58. პფისტერი 1982                      Pfister, Manfred / Lindner, Monika: Alternative Welten: Ein typologischer Versuch zur englischen Literatur. In: Pfister, Manfred (Hg.): *Alternative Welten*. München: Fink, 1982, S. 11-38

59. პვისტერი 1985 Pfister, Manfred: Skalierung der Intertextualität. In: Broich/Pfister (Hgg.): *Intertextualität*. S. S. 25-30
60. პვისტერი 2001 Pfister, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink 2001
61. პლეტი 1985 Plett, Heinrich F.: Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. In: Broich/Pfister (Hgg.): *Intertextualität*. S. 78-98
62. რიფატერი 1990 Riffaterre, Michael: *Fictional truth*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1990
63. რიფატერი 1993 Riffaterre, Michael: Det referentiella felslutet. Övers. Staffan Bengtsson. I: *Modern litteraturteori från rysk formalism till dekonstruktion*. Claes Entzenberg, Cecilia Hansson (red). Del. 2. Studentlitteratur: Lund 1993, s. 141-160
64. რიულინგი 1996 Rühling, Lutz: Fiktionalität und Poetizität. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. V. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1996, S. 25-52
65. შეფელი 1997 Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer 1997
66. შმიდი 1983 Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 111, Wien 1983
67. შმიდი 2005 Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2005
68. შმიტი 1975 Schmidt, Siegfried J.: Fiktionalität als texttheoretische Kategorie. In: Harald Weinrich (Hg.): *Positionen der Negativität*. München: Fink 1975, (Poetik und Hermeneutik, 6) S. 526-529
69. შულტე-მიდელიჩი 1985 Schulte-Middelich, Bernd: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Broich/Pfister (Hgg.): *Intertextualität*. S. 197-242
70. შვანიცი 1983 Schwanitz, Dieter: Intertextualität und Äquivalenzfunktionalismus. Vorschläge zu einer vergleichenden Analytik von Geschichten. In: Schmid/Stempel (Hg.): *Dialog der Texte*. S. 27-51
71. სერლი 1996 Searle, John: The logical status of fictional discourse. In: *Expression and meaning: studies in the theory of the speech acts*. Cambridge 1996
72. სმირნოვი 1983 Smirnov, Igor P.: Das zitierte Zitat. In: *Dialog der Texte*. S. 273-290
73. სპრენგერი 1999 Sprenger, Mirjam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart; Weimar: Metzler 1999
74. შტანცელი 1995 Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995
75. შტირლე 1983 Stierle, Karlheinz: Die Fiktion als Vorstellung, als Werk und als Schema. Eine Problemskizze. In: *Funktionen des Fiktiven*. Hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser. München: Fink 1983, S. 173-182



76. ტიცმანი 1989 Titzmann, Michael: *Strukturelle Textanalyse*. – 2. Aufl. – München: Fink 1989
77. ტოდოროვი 1992 Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt a.M. 1992
78. უოლტონი 1990 Walton, Kendall: *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*. Cambridge: Harvard UP 1990
79. ვარნიბი 1983 Warning, Rainer: Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion. In: *Funktionen des Fiktiven*. Hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser. München: Fink 1983, S. 183-205
80. უოუი 1984 Waugh, Patricia: *Metafiction*. London; New York, 1984
81. ვაინრიხი 1975 Weinrich, Harald: Fiktionssignale. In: Ders. (Hg.): *Positionen der Negativität*. München: Fink, 1975, S. 525f.
82. ვოლფი 1993 Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer, 1993, Kap. 3.2.
83. ვოლფი 2004 Wolf, Werner: Metafiktion. In: Ansgar Nünning: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2004, S. 172-174
84. ზგორჯელსკი 1975 Zgorzelski, Andrzej: Zum Verständnis der phantastischer Literatur. In: Rein A.Zondergeld (Hg.): *Phaicon: Almanach der phantastischen Literatur*. II. Frankfurt a.M. 1975, S. 54-63
85. ციმა 2001 Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. – 2. überarb. Aufl. – Tübingen; Basel: Francke 2001
86. ციმერმანი 1982 Zimmermann, Hans Dieter: *Trivilliteratur? Schema-Literatur! Entstehung, Formen, Bewertung*. 2.Aufl. Stuttgart u.a. 1982
87. ციფელი 2001 Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt 2001
- 1.2 დამხმარე ლიტერატურა არნო შმიტის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ:
1. არენტი 1995 Ahrendt, Peter: *Der Büchermensch. Wesen, Werk und Wirkung Arno Schmidts. Eine umfassende Einführung*. Paderborn: Igel-Verl. Wiss. 1995
2. ალბრეხტი 1998 Albrecht, Wolfgang: *Arno Schmidt*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998
3. ბანდელი 2001 Bandel, Jan-Fredrik Bandel: Zauberpapier. Arno Schmidts MärchenPosse *Abend mit Goldrand* und die „neue perspektive“ im Spätwerk. In: Jörg Drews, Doris Plöschberger (Hgg.): *Starker Toback, voller Glockenklang. Zehn Studie zum Werk Arno Schmidts*. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 159-198

4. ბენში 1985                      Bänisch, Dieter (Hg.): *Die Fünfziger Jahre: Beiträge zur Politik und Kultur*. Tübingen: G.Narr, 1985
5. ბული 1970                      Bull, Reimer: *Bauformen des Erzählens bei Arno Schmidt. Ein Beitrag zur Poetik der Erzählkunst*. Bonn, 1970
6. კლაუზენი 1992                Clausen, Bettina: *Metamorphose und Übergang. Zum Avantgardistischen der Verfahren Arno Schmidts*. In: „*Vielleicht sind noch andere Wege -*“. *Vier Vorträge*. Arno Schmidt Stiftung Bargfeld, 1992 (Hefte der Forschung 1), S.65-82
7. კლაუზენი 2001                Clausen, Bettina: *Existenz textintern. Zum Fluchtpunkt einer Poetik Arno Schmidts*. In: *Der Prosapionier als Letzter Dichter. Acht Vorträge zu Arno Schmidt*. Hg. v. Timm Menke, Robert Weninger. Bargfeld: Arno Schmidt Stiftung 2001 (Hefte der Forschung 6), S. 31-50
8. დერმანი 2000                Dehrmann, Mark-Georg: ““Wie hört man sich das denn an?” Schwierigkeiten mit dem Inhalt“. In: Denkler, Horst / Würmann, Carsten (Hg.): „*Alles=gewendet!*“ *Zu Arno Schmidts „Die Schule der Atheisten“*. Bielefeld: Aisthesis, 2000, S. 25-33
9. დოიერლინგი 2000            Deurling, Lutz: ““... der Zettelkastn erhält die Welt”. Zur Genese einer literarischen Wirklichkeit“. In: Denkler, Horst/ Würmann, Carsten (Hg.): „*Alles=gewendet!*“ *Zu Arno Schmidts „Die Schule der Atheisten“*. Bielefeld: Aisthesis, 2000, S. 47-57
10. დრიუსი 1974                 Drews, Jörg: „Arno Schmidt vor ‚Zettels Traum‘.“ In: Drews, Jörg / Bock, Hans-Michael: *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*. München: edition text+kritik, 1974, S. 163-182
11. დრიუსი 1992                 Drews, Jörg: „Abend mit Goldrand“ revisited. Arno Schmidts Roman im Licht des Konzepts einer „Postmoderne“. In: *Arno Schmidt am Pazifik: deutsch-amerikanische Blicke auf sein Werk*. Hg. v. Timm Menke. München: edition text + kritik 1992, S. 7-24
12. ფრენცელი 1995              Fränzel, Marius: „(wie die Theatermänner das machen, bin ich selbst neugierig)“. Erzählformen im Spätwerk Arno Schmidts. In: *Zettelkasten* 14, 1995, S. 219-244
13. ფრენცელი 2001              Fränzel, Marius: “*Dies wundersame Gemisch*“. *Eine Einführung in das erzählerische Werk Arno Schmidts*. Kiel: Ludwig 2002
14. გრადმანი 1986                Gradmann, Stefan: *Das Ungetym. Mythologie, Psychoanalyse und Zeichensynthesis in Arno Schmidts Joyce-Rezeption*. München 1986
15. გუნთერმანი 1989            Guntermann, Georg: ““Atheist? Allerdings!” Arno Schmidts Religionskritik.” In: Schardt, Michael Matthias (Hg.): *Arno Schmidt, das Frühwerk*. Bd. 3: *Vermischte Schriften*. Aachen: Rader, 1989, S. 287-306
16. ჰინკი 1989                      Hink, Wolfgang: *Der Ausflug ins Innere der eigenen Persönlichkeit. Zur Funktion der Zitate im werk Arno Schmidts (Am Beispiel von „Brand’s Haide“, „Kaff auch Mare Crisium“ und „Zettels Traum“)*. Heidelberg: Winter 1989

17. ჰინრიხი 1990 Hinrichs, Boy: Vielfalt der Bedeutungsebenen, metaliterarisch transparent: „Kaff auch Mare Crisium“ und „Kühe in Halbtrauer“. In: *Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Michael Matthias Schardt und Hartmut Vollmer. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 121-143
18. იმელმანი 1993 Immelmann, Thomas: „Wir Schöpfungsgesellen...“: Die Wolkenreise als intertextuelles Szenario. In: *Bargfelder Bote* 179-180, 1993, S. 15-23
19. იაუსლინი 1980 Jauslin, Kurt: Die Welt im Kopf des Einen. Über die Rolle der „variedad del mundo“ des Hieronymus Bosch in Arno Schmidts „Abend mit Goldrand“. In: *Bargfelder Bote* 1980, Lfg. 41-42, S. 3-32
20. იენრიხი 2000 Jenrich, Jan Jürgen / Süselbeck, Jan: „D’s’ss’n ganzer KurzRoman“. Zum Verhältnis zwischen Rahmen- und Binnenhandlung. In: Denkler, Horst/ Würmann, Carsten (Hg.): „*Alles=gewendet!*“ Zu Arno Schmidts „*Die Schule der Atheisten*“. Bielefeld: Aisthesis, 2000, S. 35-45
21. კრაველი 1982 Krawehl, Ernst (Hg.): *Porträt einer Klasse. Arno Schmidt zum Gedenken*. Frankfurt/M. 1982
22. ქუნი 1974 Kuhn, Dieter: “‘Die Schule der Atheisten’ und Jules Vernes ‚Schule der Robinsons’“. In: *Bargfelder Bote*, Lfg. 78, 1974 (unpag.)
23. კიორა 1993 Kyora, Sabine: „Diesem Mann einen Generalshut im literarischen Armeecorps!“ Die Wolkenreise in „Abend mit Goldrand“. In: *Bargfelder Bote* 179-180, 1993, S. 3-15
24. ლორენცი 1986 Lorenz, Christoph F.: Leitmotivik als tektonisches Prinzip im Spätwerk Arno Schmidts. In: *Text + Kritik*. H. 20/20a: Arno Schmidt. 4. Aufl. Neufassung. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1986, S. 141-159
25. ლოვსკი 1988 Lowsky, Martin: “Auf den Spuren von Karl Mays ‘Ulanen’. Mays Kolportage und Molières Theater in Arno Schmidts „Schule der Atheisten““. In: *Zettelkasten* 6, 1988, S. 21-46
26. მანკო 2001 Manko, Michael: *Die „Roten Fäden“ in ‚Zettels Traum‘. Literarische Quellen und ihre Verarbeitung in Arno Schmidts Meisterwerk*. Bielefeld: Aisthesis 2001
27. მარტინკევიჩი 1992 Martynkewicz, Wolfgang: *Arno Schmidt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992
28. მენკე 1992 Menke, Timm (Hg.): *Arno Schmidt am Pazifik. Deutsch-amerikanische Blicke auf sein Werk*. München: edition text + kritik 1992
29. პოტი 1990 Pott, Hans-Georg: *Neue Theorie des Romans. Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt*. München: Fink 1990
30. რეემტსმა 1986 Reemtsma, Jan Phillip / Rauschenbach, Bernd (Hg.): „*Wu Hi?*“ *Arno Schmidt in Görlitz Lauban Greiffenberg*. Zürich, 1986

31. რეგეტივი 1995 Reemtsma, Jan Philipp: „Der Klappendorfer BadeTeich, plärrend bunt und grün“. Gedanken zur Ästhetik des Romans ‚Abend mit Goldrand‘. In: Ders. : *Der Vorgang des Ertaubens nach dem Urknall. 10 Reden und Aufsätze*. Zürich: Haffmans 1995, S. 196-255
32. რეგეტივი 2001 Reemtsma, Jan Philipp: „Arno Schmidts poetische Sendung“. In: *Der Prosapionier als Letzter Dichter. Acht Vorträge zu Arno Schmidt*. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld 2001 (Hefte zur Forschung 6), S. 7-28
33. შარტი 1990 Schardt, Michael Matthias/Vollmer, Hartmut (Hgg.): *Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung*. Reinbek bei Hamburg 1990
34. შმანტი 1996 Schmandt, Thorsten: Das Phantastische in Arno Schmidts Frühwerk. In: *Zettelkasten 15*, 1996, S. 35-53
35. შვაიკერტი 1979 Schweikert, Rudi: „Wir lebten alle wie in ei’em kolossal’n Roman“. Zur Zitierkunst Arno Schmidts in der „Schule der Atheisten“. In: *Bargfelder Bote* 37, 1979, S. 3-11
36. შვაიკერტი 2005 Schweikert, Rudi: „Cosmo Schweighäuser, ein komischer phallischer Heiliger. Zu einer Figur in Arno Schmidts ‚Die Schule der Atheisten‘“. In: *Bargfelder Bote*, Lfg. 279 / April 2005, S. 9-14
37. სიმონი 2004 Simon, Marcus: „Schlüsseltausch“ als metaliterarischer Text. In: *Bargfelder Bote*. Lfg. 271-272, 2004, S. 23-33
38. სონენშაინი 1991 Sonnenschein, Ulrich: *Text-Welten: Subjektivität und Erzählhaltung im Werk Arno Schmidts*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 1991
39. შტაინვერდერი 1981 Steinwerder, Ernst-Dieter: „Odysseus in der ‚Midlife-Crisi‘ oder Der Gang zu den Müttern: Zu ‚Abenteuer der Sylvesternacht‘“. In: *Bargfelder Bote*, Lfg. 54/Juli 1981, S. 3-13
40. შტაინვერდერი 1986 Steinwerder, Ernst-Dieter: „Arno Schmidts ‚Enthymesis‘, ein Phantasiestück in Hoffmanns Manier“. In: Schardt, Michael Matthias (Hg.): *Arno Schmidt: das Frühwerk (1) – die Erzählungen; Interpretationen von GADIR bis KOSMAS*. – 1. Aufl. – Aachen: Rader, 1986, S. 56-75
41. შტრიკი 1993 Strick, Gregor: „An den Grenzen der Sprache“. Poetik, poetische Praxis und Psychoanalyse in „Zettels Traum“. Zu Arno Schmidts Freud-Rezeption. München, 1993
42. სურბიერი 1980 Suhrbier, Hartwig: *Zur Prosatheorie von Arno Schmidt*. München: edition text+kritik, 1980
43. ვოიტი 1996 Voigt, Stefan: Detektivik – Lüge – Illusion. Konstruktivistische Tendenzen in Arno Schmidts Spätwerk. In: *Zettelkasten 15*, 1996, S. 187-221
44. ვოიტი 1999 Voigt, Stefan: *In der Auflösung begriffen. Erkenntnismodelle in Arno Schmidts Spätwerk*. Bielefeld: AISTHESIS 1999
45. ვოლმერი 1986 Vollmer, Hartmut: „Die Gefangenschaft des Frei-Denkens: Arno Schmidts ‚Gadir oder erkenne dich selbst‘ – Eine Werkanalyse“. In: Schardt, Michael Matthias

- (Hg.): *Arno Schmidt: das Frühwerk (1) – die Erzählungen; Interpretationen von GADIR bis KOSMAS*. – 1. Aufl. – Aachen: Rader, 1986, S. 21-43
46. ვალზერი 1974                      Walser, Martin: „Arno Schmidts Sprache“. In: Drews, Jörg / Bock, Hans-Michael: *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*. München, edition text+kritik, 1974, S. 16-22
47. ვენინგერი 1992                      Weninger, Robert: Allegorien der Naturwissenschaft oder Intentionalität vs. Intertextualität als Problem der Arno Schmidt-Forschung. In: Timm Menke (Hg.): *Arno Schmidt am Pazifik. Deutsch-amerikanische Blicke auf sein Werk*. München: edition text + kritik 1992, S. 25-48
48. ვენინგერი 1994                      Weninger, Robert: An der Grenzscheide zwischen Moderne und Postmoderne. Überlegungen zum Status des literarischen Werks von Arno Schmidt. In: *Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Hg. v. Jörg drews. Bielefeld 1994, S. 31-57
49. ვენინგერი 2001                      Weninger, Robert: Über den Rahmen hinaus. Hermeneutische Überlegungen zur Schnittstelle Text und Bild in Hieronymus Boschs „Garten der Lüste“ und Arno Schmidts „Abend mit Goldrand“. In: *Der Prosapionier als Letzter Dichter. Acht Vorträge zu Arno Schmidt*. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld 2001 (Hefte zur Forschung 6), S. 143-163
50. ვერნერი 1992                      Werner, Olaf: *Wortwelten: Zu Bedeutungstransport und Metaphorik bei Arno Schmidt*. – Münster; Jhamburg: Lit, 1992
51. ვიტი 1981                              Witt, Hubert: Nachwort zu *Aus dem Leben eines Fauns: Erzählungen*. Leipzig, 1981
52. ვიტი 2001                              Witt, Hubert: “Dädalus im Gehäuse. Zu Techniken des Spätwerks“. In: *Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Michael Matthias Schardt und Hartmut Vollmer. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 183-199

### 1.3 დამხმარე ლიტერატურა ქართულ ენაზე:

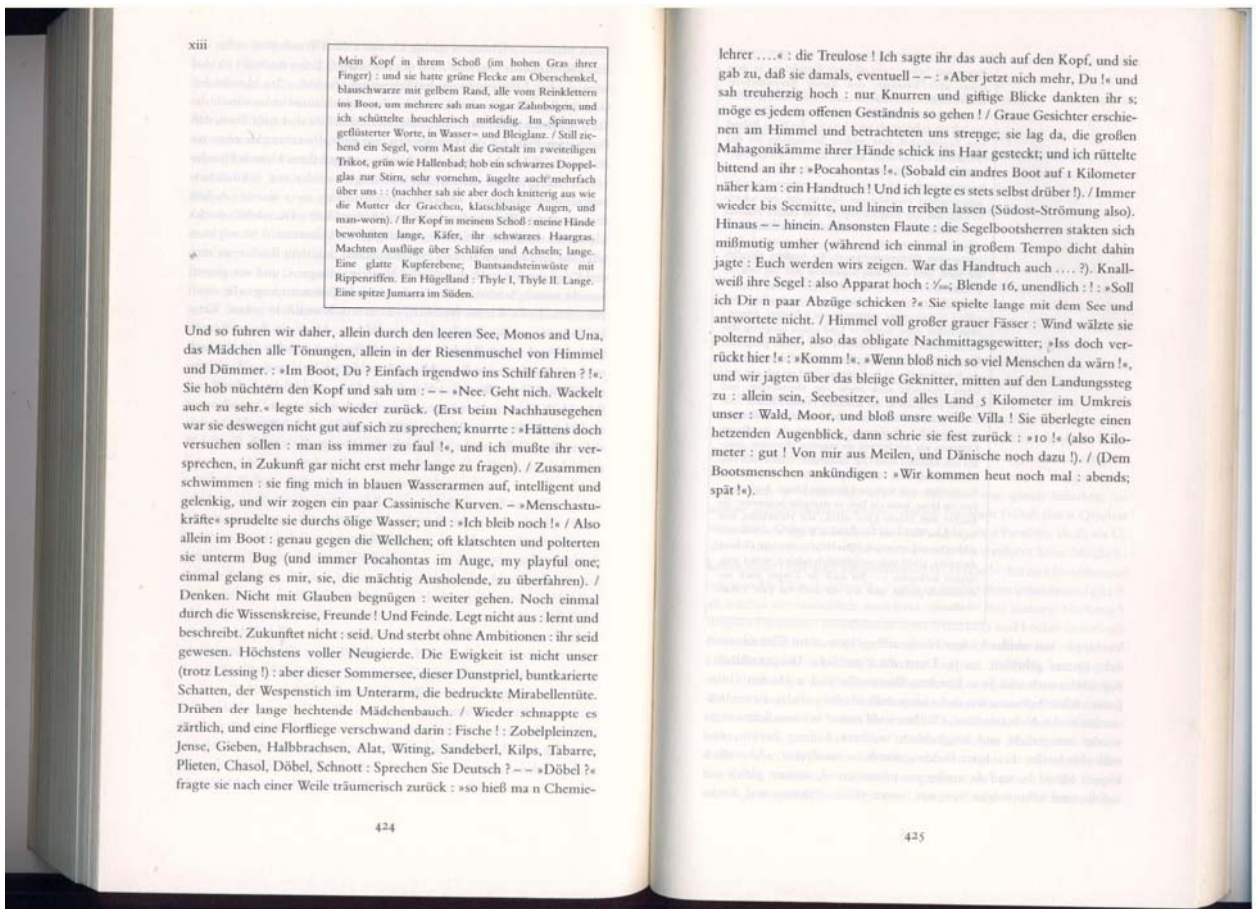
1. კაკაბაძე 1988                      კაკაბაძე, ნოდარ: თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები. წიგნში: დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). ლიტერატურის ისტორია, პოეტიკა, ურთიერთობანი. თბილისი 1988, (გვ. 58-124)

2. ფურცელაძე 1998(1) ფურცელაძე, ვიოლა: *ტექსტი როგორც ენობრივი მოღვაწეობის წერილობითი გაცხადება*. ნაწილი პირველი. თბილისი: “სამშობლო”, 1998
3. ფურცელაძე 1998(2) ფურცელაძე, ვიოლა: *ტექსტი როგორც ენობრივი მოღვაწეობის წერილობითი გაცხადება*. ნაწილი მეორე. თბილისი: “სამშობლო”, 1998
4. ყარალაშვილი 1977 ყარალაშვილი, რევაზ: *წიგნი და მკითხველი*. თბილისი: განათლება, 1977

#### 1.4 სხვა დამხმარე ლიტერატურა:

1. ადორნო 1995 Adorno, Theodor von: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1995
2. ბოდრიარი 1978 Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Aus dem Franz. übers. v. Lothar Kurzawa u. Volker Schaefer. Berlin: Merve 1978
3. გრაისი 1989 Grice, Paul: *Studies in the Way of Words*. Cambridge, London 1989
4. დრაუერი 1962 Drower, Ethel Stefania: *The Mandeans of Iraq and Iran. Their Cults, Customs, Magic, Legends, and Folklore*. Leiden: E.J.Brill, 1962
5. მიუნკერი 2000 Münker, Stefan / Roesler, Alexander: *Poststrukturalismus*. Weimar: Metzler, 2000

#### დანართი 1

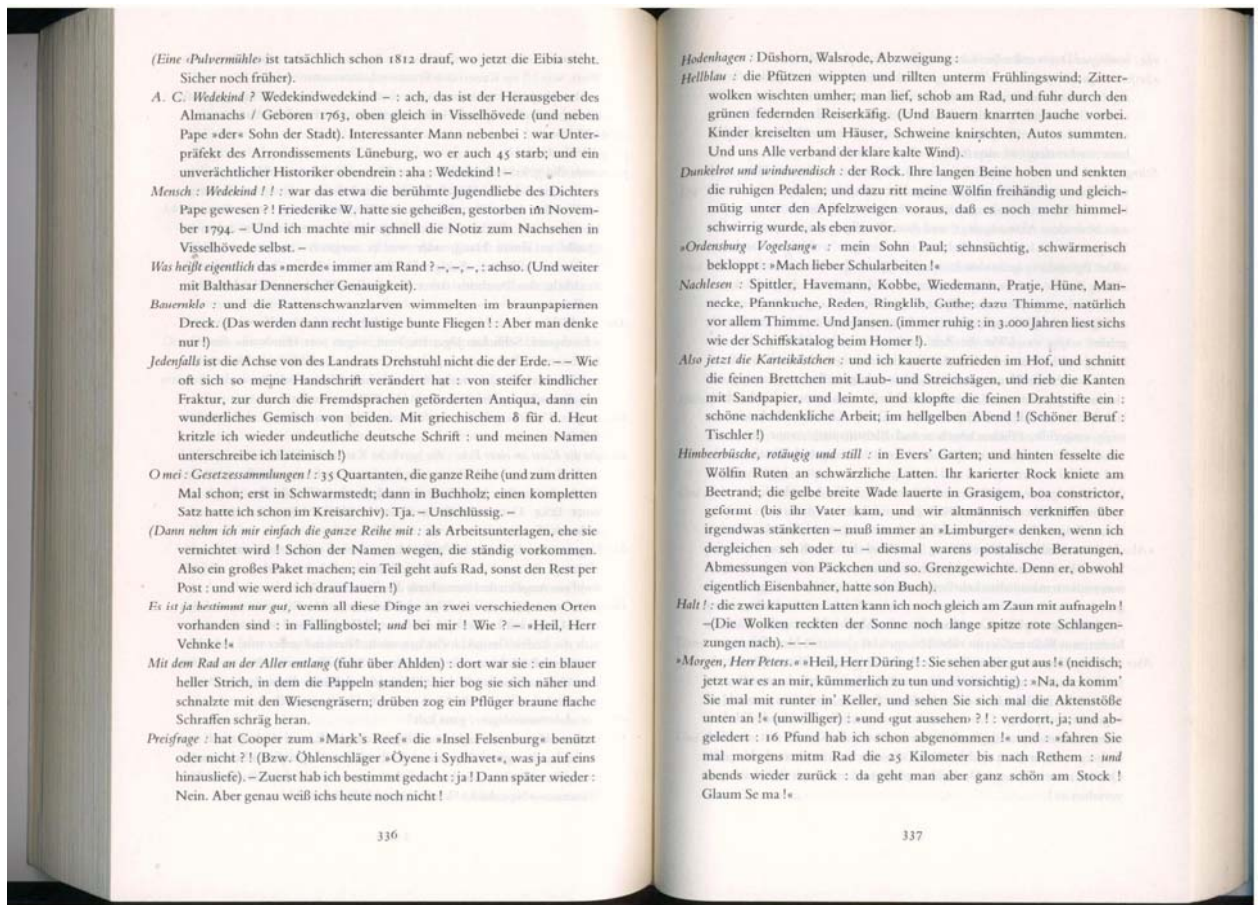


Mein Kopf in ihrem Schoß (im hohen Gras ihrer Finger) : und sie hatte grüne Flecke am Oberschenkel, blauschwarze mit gelbem Rand, alle vom Reinklettern ins Boot, um mehrere sah man sogar Zahnboigen, und ich schüttelte heuchlerisch mitleidig. Im Spinnweb geflüsterter Worte, in Wasser- und Bleiglanz. / Stoll ziehend ein Segel, vorm Mast die Gestalt im zweiseitigen Trikot, grün wie Hallenbad; hob ein schwarzes Doppelglas zur Stirn, sehr vornehm, äugelte auch/mehrfach über uns : (nachher sah sie aber doch knitterig aus wie die Mutter der Grätschen, klatschlosige Augen, und man-worm). / Ihr Kopf in meinem Schoß: meine Hände bewöhnten lange, Käfer, ihr schwarzes Haargras. Machten Aurläge über Schläfen und Achseln; lange. Eine glatte Kupferebene, Buntsandsteinwüste mit Rippenriffen. Ein Hügelgland: Thyle I, Thyle II. Lange. Eine spitze Jumarra im Süden.

Und so führen wir daher, allein durch den leeren See, Monos and Una, das Mädchen alle Tönungen, allein in der Riesenschale vom Himmel und Dämmer. : »Im Boot, Du ? Einfach irgendwo ins Schilf fahren ? !«. Sie hob nüchtern den Kopf und sah um : - - »Nee. Geht nich. Wackelt auch zu sehr.« legte sich wieder zurück. (Erst beim Nachhausegehen war sie deswegen nicht gut auf sich zu sprechen; knurrte : »Hätts doch versuchen sollen : man iss immer zu fäl !«, und ich mußte ihr versprechen, in Zukunft gar nicht erst mehr lange zu fragen). / Zusammen schwimmen : sie fing mich in blauen Wasserarmen auf, intelligent und gelenkig, und wir zogen ein paar Cassinische Kurven. - - »Menschastukräfte« sprudelte sie durchs ölige Wasser; und : »Ich bleib noch !« / Also allein im Boot : genau gegen die Wellchen; oft klatschten und polterten sie unterm Bug (und immer Pocahontas im Auge, my playful one; einmal gelang es mir, sie, die mächtig Ausholende, zu überfahren). / Denken. Nicht mit Glauben begnügen : weiter gehen. Noch einmal durch die Wissenskreise, Freunde ! Und Feinde. Legt nicht aus : lernst und beschreibst. Zukunftet nicht : seid. Und sterbt ohne Ambitionen : ihr seid gewesen. Höchstens voller Neugierde. Die Ewigkeit ist nicht unser (trotz Lessing !) : aber dieser Sommersee, dieser Dunstpiel, buntkarierte Schatten, der Wespenstich im Unterarm, die bedruckte Mirabellentüte. Drüben der lange hechtende Mädchenbauch. / Wieder schnappte es zärtlich, und eine Florfliege verschwand darin : Fische ! : Zobelpleizen, Jense, Gieben, Halbbrachsen, Alat, Witing, Sandeberl, Kilps, Tabarre, Phieten, Chasol, Döbel, Schnott : Sprechen Sie Deutsch ? - - »Döbel ?« fragte sie nach einer Weile träumerisch zurück : »so hieß ma n Chemic-

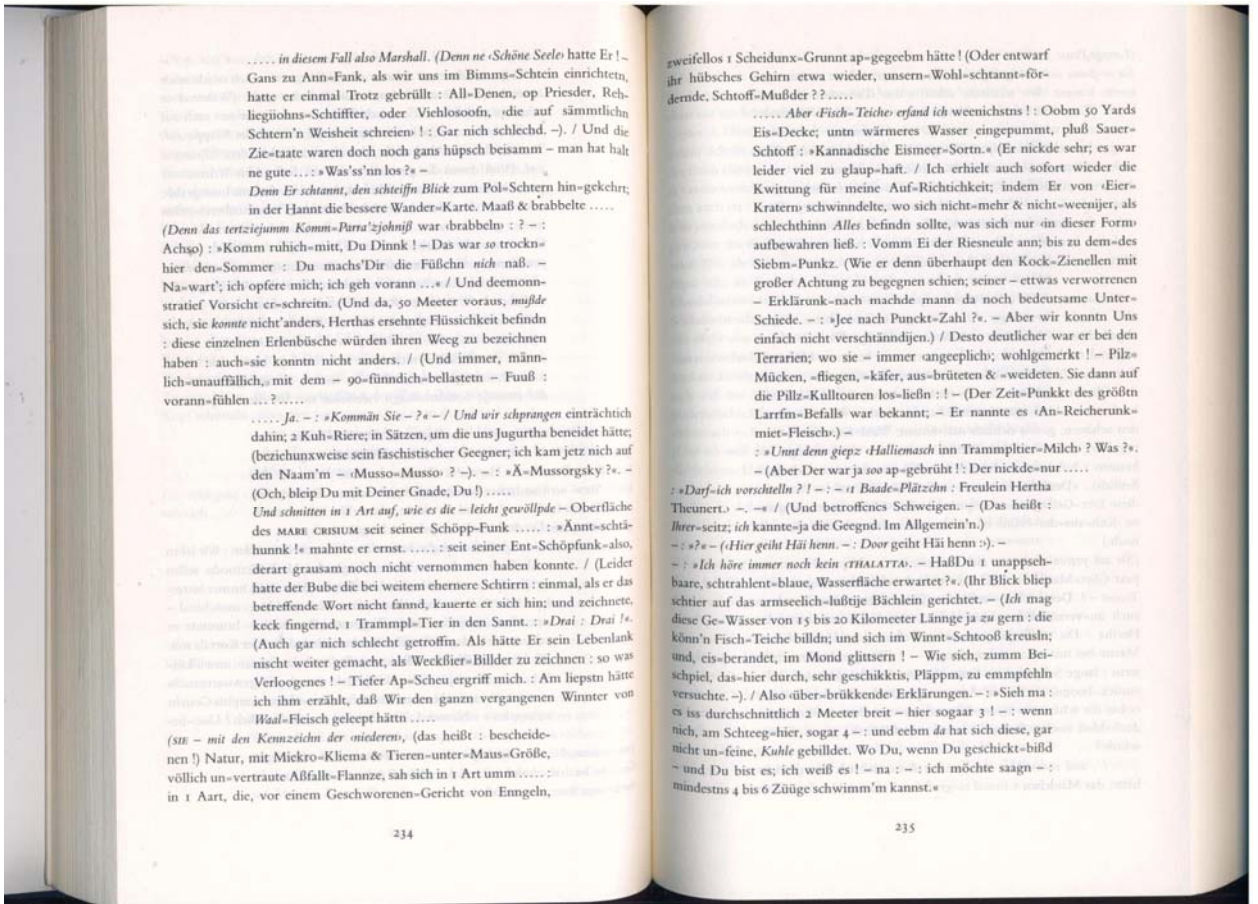
lehrer ....« : die Treulose ! Ich sagte ihr das auch auf den Kopf, und sie gab zu, daß sie damals, eventuell - - : »Aber jetzt nich mehr, Du !« und sah treuherzig hoch : nur Knurren und güftige Blicke dankten ihr s; möge es jedem offenen Geständnis so gehen ! / Graue Gesichter erschienen am Himmel und betrachteten uns strenger; sie lag da, die großen Mahagonikämme ihrer Hände schick ins Haar gesteckt; und ich rüttelte bittend an ihr : »Pocahontas !«. (Sobald ein andres Boot auf 1 Kilometer näher kam : ein Handtuch ! Und ich legte es stets selbst drüber !). / Immer wieder bis Secmitte, und hinein treiben lassen (Südost-Strömung also). Hinaus - - hinein. Ansonsten Flaute : die Segelbootsherren stakten sich mißmutig umher (während ich einmal in großem Tempo dicht dahin jagte : Euch werden wir zeigen. War das Handtuch auch ... ?). Knall-weiß ihre Segel : also Apparat hoch : 1/2; Blende 16, unendlich : ! : »Soll ich Dir n paar Abzüge schicken ?« Sie spielte lange mit dem Sec und antwortete nicht. / Himmel voll großer grauer Fässer : Wind wälzte sie polternd näher, also das obligate Nachmittagsgewitter; »Iss doch verückt hier !« : »Komm !«. »Wenn bloß nich so viel Menschen da wärn !«, und wir jagten über das bleigle Geknitter, mitten auf den Landungssteg zu : allein sein, Seebesitzer, und alles Land 5 Kilometer im Umkreis unser : Wald, Moor, und bloß unsre weiße Villa ! Sie überlegte einen hetzenden Augenblick, dann schrie sie fest zurück : »10 !« (also Kilometer : gut ! Von mir aus Meilen, und Dänische noch dazu !). / (Dem Bootsmenschen ankündigen : »Wir kommen heut noch mal : abends; spät !«).

პროზული ფორმა მოგონება

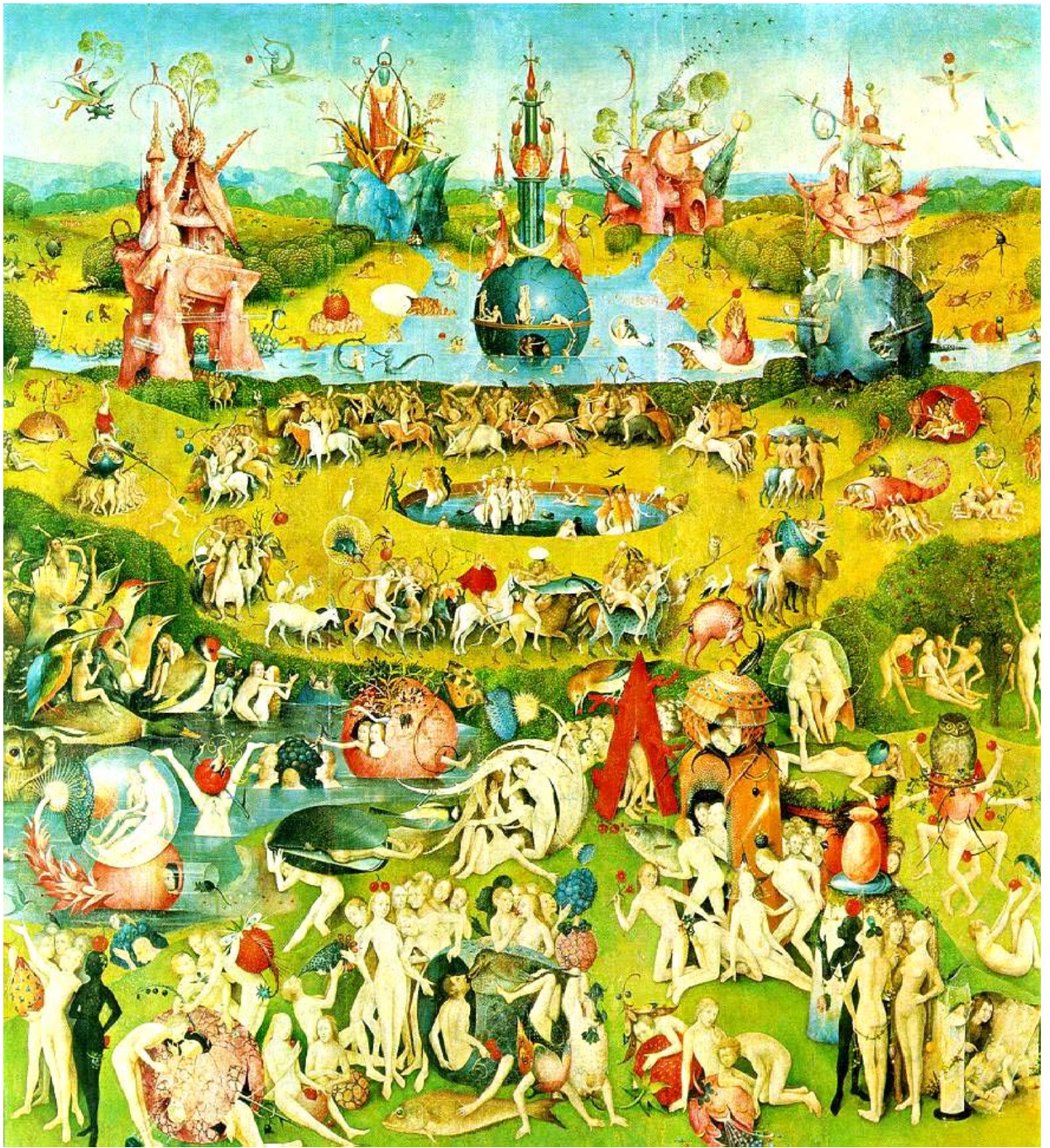


პროზაული ფორმა ახლო წარსული



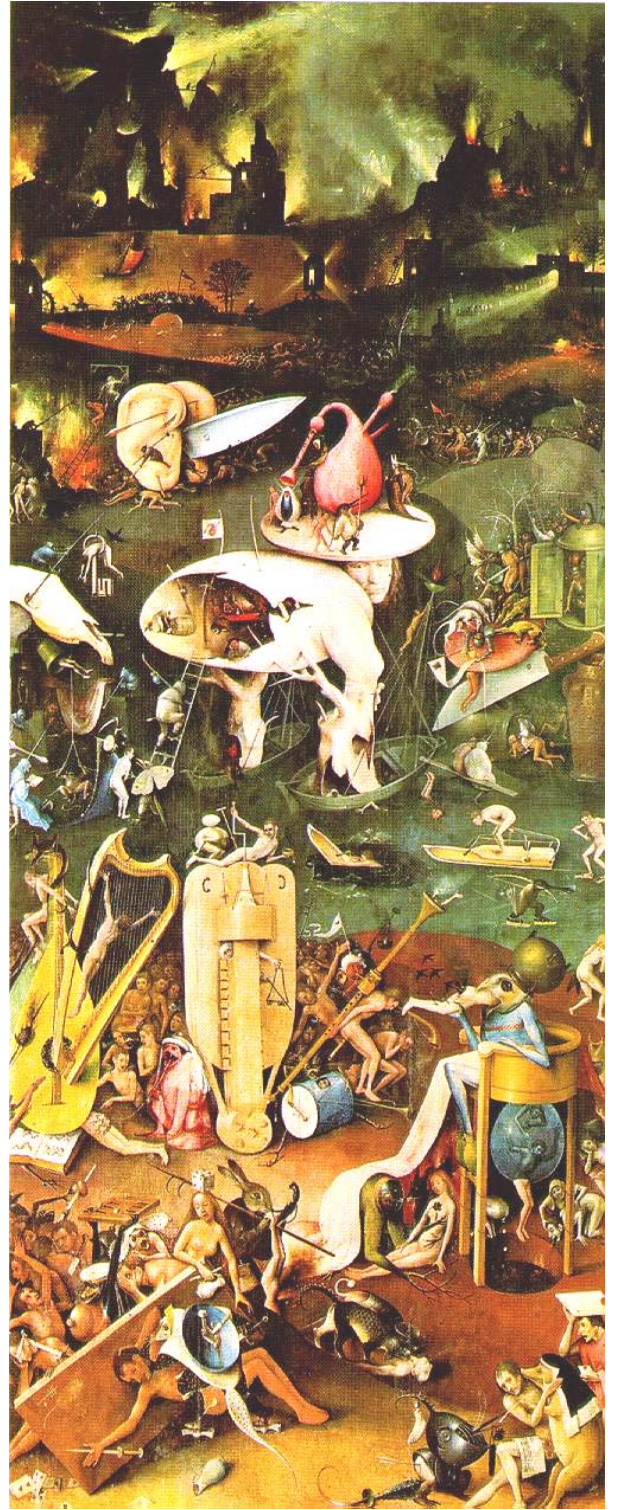


პროზაული ფორმა აზრთა ხანგრძლივი თამაში



ჰიერონიმუს ბოსხის *ტკობის ბაღი*  
(ტრიპტიქის შუა დაფა)

დანართი 5



ჰიერონიმუს ბოსხის *ტკობის ბაღი*  
(ტრიპტიქის მარცხენა და მარჯვენა დაფები)

დანართი 6



ჰიერონიმუს ბოსხის *თივის გადაცანა*  
(ტრიპტიქის შუა ნაწილი)

დანართი 7

## Bild 24

(Martina und Ann'Ev' auf dem Dach; von wo sie die ganze Straße, und den Platz um d Strohberg beobacht. Sie sitzen auf Hockern; vor sich, auf d Brüstung eine Decke, dickgefaltet, (damit sie d Ellenbogen auflümmeln können)

ANN'EV' (sorgenvoll schielend): »Wir ham dies Jahr schon 8 Verweilungen gehabt. – (?): 1 Unsrer Dolmetscher, sehr drago-manisch, kennt alle Sprachen von Poitou bis Lüneburg, (aber hintn-rum gemessen!) – einer der häufigst hinausgeworfenen Menschen, die ich kenne.« (Heißt Humnur Stafford.)

MARTINA: »Und Ohr'n hat er: da kann er sich de Nase damit putzn. Und daß se den Grand Deflorer so völlig frei tragn! – tz, wonderpfuhl; (aber in-delicat: mein ÜberIch stampft schon jetzt mit beidn Füßn!)«; (sie trällert: »Unbekannt, deshalb nicht minder interessant, ist mir der heilige Ehestand« – sie unterbricht sich: ; – empört): »Welche räuberischn Griffes ins Haar! Welch rinaldische Behandlung des Busens! Trente milles moustaches: wo bleibt denn da die engelzarte Vorempfindung? (Ich bin wohl auch mannichma' meine eigne Antipodin; aber dies handling my parts like a dummie's ... (na, Die hat den Mop danach – tz))!«

ANN'EV' (ungehalten): »Ich würd die Vulla nich duldn: Vaginabundin, die an Unsauberkeit All'n den Rang abläuft; (aber von den Männchen mögn Manche die Hand voll schmierichter BumWolle!). – «; (sie zeigt mit dem Kinn zum GartnTürchen, wo Jener lehnt): »D'ss Boy Spook: stiert von der Straße aus den Leutn durchs Fenster in die Häuser hinein – manchmal anderthalb Stunden lang; daß sich die Bewohner entsetz'n: er hätt ein Gesicht gehabt.« (Coitiert jede hohle

Ein junger Mensch, (d Augenbrauen so lang, daß er sie um den Hinterkopf gebunden trägt), um den Hals einen StrickRing (von ungleicher Dicke), wandelt mit einem Schwirrholtz, demselben lauschend, vorbei; in einem unter d Achseln zerrissenen Pulli, u mit zerhauenen Hosn. / Ein wie d Wildnis selbst aussehender Bursch, statt des Hauptes einen Dornbusch auf d Schultern, d er unaufhörlich v einer Seite auf d andere wirft; bottomless breeches; als einziges Gepäck some pounds of homemade explosives, (mit d Beinamen »Cien Fuegos«: hat schon 100 Explosionen gestiftet): Der bekommt eine ExtraBegrüßung von BM: »Schlägt Dich der Hagel auch her?!« / Göttinnen, Engel, Astarten und Liliths, Vertreterinnen des »Ars pour Ars«: d Springerin »La Brincadora«; ein wildes & straffes Geschöpf, mit langschenkligem Dreieck; (d orange Fleck in AbdomenMitte bleibt völlig unerklärt – a freak of nature). / Eine Puppe mit grün-braunem Gesicht, d Goldschlingpflanze, langhalsig (einen Ring aus gebettltn Fennijndrum), Sitz & Größe ihrer Brüste würdn überall für ungewöhnlich unsymmetrisch gelten; als sie den Rock aus Apokalliprisch Rot ablegt, sieht man, daß sie ein Grünes Kreuz auf d li HinterBacke eintätowiert hat (mit gleich-langen Armen: Sie schüttelt BM vertraulich beim Bart; er sie auch.) / : Eine wahre WaldStrolchin, mit zerkratzt'n Bein'n, 'n Riester auf'm Arsch. Von vorn?: das Unkraut ihres HosnBarts; der langgeschäkerte Bus'n, (an jeder Titte 2-3 Knospm). Das Ganze auf Sandalen aus Strikk'n. / ? : eine flachlederne MützenSchale: ein breiter Riemen, id Löcher fd Ohren geschnitten sind, hält sie unterm Kinn fest; (wirkt, wie wenn sie id letzt'n Jahren nich v Kopf entfernt wordn wäre). Langsam steht ihm der NackenBart zu Berge; er ruft: »Ich bin der On. : Der On hat mich gesandt!« Zum klein'n Kopf das breite Knie. Er schüttelt den Kopf über Eugen. /

(Am Tisch, auf der Terrasse, Eugen als relativ ruhender Pol; (nur ad interessantestn Stellen stützt auch er sich mühsam hoch, und stapft ad Hecke in O.) / Die Andern, in Gruppen von 2-4, stehen sowieso meist dort, kopfschüttelnd. Olmers filmt.)

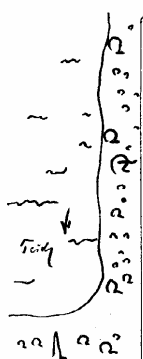
GRETE (das Gesicht an einer HeckenLücke, zu Asta): »Hübsche steiffnackichte junge Männchn!; (wenn man Unsre marklosn Chimähren, am Tische, vergleicht, mit ihr'n SperlingsFicheln? – da lob ich mir die Radikal'n, das sind doch ganz andere Leute!). Ich würd mein'n: Wir gebm n ganzn Kartong SchmalzFleisch rüber. – «; (sie sieht sich um: ?): »Wo iss denn wieder – ? – das halbwüchsige verputzte Ding – ? – sitzt obm uff'm Dach, ganz unverfroren, als fürchtet se was Hochinteressantes zu verpassen! (Also ich möchte nur ankündijn, daß meine Geduld jetz am Ziel iss: wenn Mir mal de Nähte uffgehn ... : danebm natürlich die leberfleckje Kröte, (sieht se nich wieder aus, wie aus'm Moor gezogen? Und das Maul geht ihr wie der Geiß, die Mispel frißt: Die weiß sicher Jedem ein Blechlein anzuschlagen. Tz, dieser Kopp! : die gelbm Lod'n flakkern ihr gleichsam über dem dürr'n Halse!) Was die Eene noch nich kennt, das lernt se von der Andern: die garstijn unflätijn Bälge, diese Semi=Menschn!«; (im Haushalt drückt Se sich, wo se kann; aber wenn's ans Wixn geht, läßt se de Hände nich hängn – nā ihre Beine werdn ihre heimlich'n Sündn schon bezahln. – Sie stößt Asta an): »Sieh ma – wie Der kuckt. – ?«

ASTA (unerschreckt): »Hm – ganz nett; bis auf de Figur und das Gesicht: auf sō eine Art frisiert möcht' ich mal nich an de Himmelsforte klopfn. –

საღამო ოქროს შარავანდედით

(25-ე სურათი)

ღანართი 8



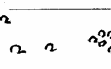
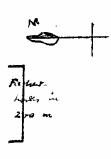
(Straße vorm Haus; (zierlich mit Blättern belegt, von Autos (an)gepreßt). / MondGesicht (mit WolkenTurban), dubious and amusing. (Manchmal auch nur ein StrahlenNest in Zirren.) Meist ganz blank & klar. / Jupiter im Süden; (: »Der Schöne Dicke Helle da – Der hat mich gerne !, M.) / Auf dem Straßenstück, etwa vom Teich bis dahin, wo d Weg zum FischerHaus abzweigt, spazieren die Zweie auf & ab (= »Navette machen«): Ann'Ev' auf langen lichtgrauen Beinen, (Nackt wie immer: ein fahles a=part=apathisches Gesäß; die Blöße zuweilen mit einem Schatten wie ein EulenFlügel verhüllt; wenn sie d Brüste zum Haus hin wendet, wird die Welt noch gelber); eine halblaute Stimme zwischen Haaren wie schillernde Fäd'n. Auch Martina, überaus mannigfaltigen Benchmens id hellgrauen Weltschmelze, trägt nach Kräften den BH id Hand (einije Male auch sogar d Hos'chen, als kühne Mondfüßlerin). / Leises Stimmengerinsel der BoustrophedonFräulein.)

MARTINA (kauend, (»Nüsse & Brot schmekkn gut!«)): » – werd mir von der verruchtn Crustacee den Mond verbieten lassn !«; ('ch könnt Mir auf de Füße spuck'n, weil ich so dumm bin, für Die auch nur 1 Gang noch zu tun. – (?)): »Iwó: StangnFieber hat Se !« (Es gebricht mir ja nunmehr nicht länger an Kenntnis der merkwürdigen Pflichten, die der Hl. Ehestand so mit sich bringt. Kopfschüttelnd zu d Feuer-Szenen am Strohberg hinüber): »Fungiform; äußerst fungiform; (und immer noch begetting litte monsters: »Wér=Wén« umarmt, scheint so ziem'ich hartwurscht zu sein – dieser Planet paßt nich zur Tugnd. «; (Anathoth = a plain of responses & echoes).

ANN'EV' (tcha, in des Menschen Bauch strahlt kein Stern): »Wir sind wahnsinnlich, daß Wir GOTT den Gefallen tun, zu leb'n, so halb Thier halb Dämon.«; (immerhin iss dies Gefouter 'ne Art Unter-Schöpfung: Wir hab'n Ein'n dabei, jedesMal, wenn Der vollendet, erscheint ein Licht, in Form eines SpiralNebels, über ihm. – Ich ?): »Ich mach mich kaum noch gemeng mit den Leut'n; (hab lange genug nackt unter Nackt'n gelümmelt);« (sie macht eine müde=schicke Geste, an airy Elf, by moonlight shadows seen): »Ich hab kein'n Göt mehr am Mann. (Krieg auch keine Kinder mehr: und wenn der Federhannes selber käm'.)«; ((?)): Die dort? Mit dem Trichter über de Schulter gehängt?»: »Hört damit, was die Totn sagn. (Man stört sie nich; sie hat die Haare vor sich.)«; ((?)): Was sie singt? – Sie hebt witternd d Gesicht id Nacht: ? – Sie übersetzt, stockend): »Die Mutter ißt meine Datteln weg / und Galle überfließt Mich! / Oh Glück, wenn der Morgen Mich dann / mit Milch und Butter erlabt.«; (Wer weiß, was sie meint; sie füllen d Wälder mit ihren Lüg'n. Haben auch eine sehr entwickelte Zeichnsprache: könn'n sich über Mineralogie unterhalten; oder über'n VietnamKrieg.)

MARTINA (d Hände mit d BH auf dem Rück'n; der Mond hat ihr d rundn Brüste mit SphinxMilch gefüllt): »Putzije Grundsätze; (obwohl ich Einijes in Euren Relig'jon'n sehr hübsch finde)!«; ('ntschuldige, wenn ich absurdisch klingende Fragn stell'; ich bin einfältiger, als mir selber lieb iss – aber Du has'da son paa' interessante pseudoastralische Äußerung'n getan ... (?): och, »Qu'est ce que la terre ?« noch am wenigstn): »Halt'n Sumpf voll Irrlichter & öff'nder Reflexe: GOTT liebt seine Schöpfung längst nich so sehr wie Wir. (Ich würd' auch viel lieber die schnelle Luft anbet'n; oder das mächtige Wasser; oder die funkln'dn Punkte da obm: den Mond, das hübsche Geschöpf, und die Kussiopeja.)«; (sie zieht, hier ad Birke, auch gleich das Hös'chen aus – : sogleich bewundert der Mond, galant=gefranstn Gesichts, die neuen, noch nie von ihm geschaut'n PopoBäckchen: ☉ – Und ich will Dich auch gar nich groß plagn, ob Du was gewissen vd Unsterblichkeit weißt): »Ich meine, selbst die Sterne altern ja bekanntlich; also dieser ganze Protoplasmazauber unsres schattichtn Planetn noch weit eher.«; (nee, also das Alles weniger. Aber): »Eure EngelLehre – (oder halt; die soll'n, nach der Bibl, geschlechtslos sein; und das stößt mich schonn als Erstes ab) – noch korrekter wohl: diese=Deine SchutzEngel«, mit den »Doubles« – 'ch hab mir da meine Gedanken gemacht; (vertrackte Mäditation'n, um es gelinde zu sagn) – «; (Sie krault sich mit den drei mittleren Fingern im Kreuz; der Mond liegt wie Spinnwebm überm Land; (das ruhije Leb'm hier greift Ein'n an; da kommt man uff so=was.)): »Erstns. – : Wenn sich hier, im Terrestrischn, Zweie kenn'n lern': komm'm dann, in jener schön'n (obschon etwas übervölkertn) Gegnd, (»Kush« oder so; ich hab den Nam'm noch nich ganz intus), ihre Doubles auch zusamm'm?«; (Wahrhaftig, es iss etwas Allerliegstes id Gedanken: 's wär ja genau mein Casus! – Sie hält sich ganz id leiberfrischndn Mondschein: Das Lichtfräulein): »So müßt' er mich seh'n dürfn; (wo er doch derart dem Martina-Kult huldicht: meins'D, daß er mich armes Kind an Weibes statt annehm' würde? So hockt er mir, in der Bahn, gegenüber, und lächelt wie ein Taubstummer): oh, hab ich ihn erst zum Umfangn, so soll es knack'n!«, (und wenn sämtliche Sterne vom Himmel trill'n.)

ANN'EV' (das iss Alles sehr schön und sehr nährisch, Herzel; (und Er würd' Dir bestimmt Dein'n stürmendn Kuß, wenn auch zuerst noch sittig & verkürzt, zurückgeb'm: dér Fall kommt noch zur Sprache: verlaß Dich drauf!): »Aber ietz erstnochma Dein »Zweites« – : ?«



საღამო ოქროს შარავანდედით

(29-ე სურათი, გვ. 158)



da unten, am Ende der Welt, an der MACQUARIE Bay; wo der Modder River durch die Wüste weint, gar nich – ich Mich auch nich: Wir müßn Mich erst kenn'n lern'n; das wird kullich, Du! (Was wills D'im Stein; (ich lieb' diese Welt und ihre Geräusche!). Und von der verständij'n Seite kennsDe Mich noch Gezanke von Wasser & Wind am Fenster. Wildschweine erschein'n nachts, und wetz'n ihre Hauer am raus; (und dann müßn Uns die altn Krackn zieh'n!); Bleib doch hier, ANN'EV': im November das sich TopfScherbm an de Füße, zum SchlittschuhLaufn. Wenn's schneit kommt sofort das Schlittchen bär hereinsähe.«; (im Gegenteil): »Auf den Wegn steh'n de schönstn SilberFützen. Die Kinder bindn MARTINA (überrednd): »Also sô schlimm iss's ja nu auch wieder nich, daß zu jedm Fenster ein Eis-2 Mäntl tragn; wegn der BlutArmut.)

aber die WalnussBäume blühen & tragn bei Euch nich mehr, gelt?«; (sie nickt wieder: müßt im Winter ANN'EV' (stumm mit dem Kinn hin nickend): »Ihr habt schön viel Sterne in Euern Teichn hier. – : flossig, mit mausstiller Seele –.)

MARTINA (sie wieder mit sich zieh'nd): »Ma sehn, was der Teich macht – «; (und steht dann mond-Schein ein wandernder Geist.)

müßn 7 Sachen id Welt ergehen – Ann'Ev', schwermütlich & gelass'n; (blaß, wie in Cynthiens Rock sieht gar nich.ma' so gut aus) / Ein Meteor mit einem Schweif wie ein StrohWisch – »Nun farbnen nighties; (scharmante Figur'n Manche!) / Martinchen wie es lacht & lebt; (ein Knix ohne : (Sie stehen, im schwarzn Zelt dieser Nacht, (mit dem OpalMond als Spitze). Wölkchen in mond-

Aufmerksamkeit auf Unsere Figuren – «; (Frauen »zahl« mit dem Anblick ihres Körpers.) so recht eisgrau, wie Ahnenbilder, dort am Tische: komm; bleibm Wir etwas steh'n; ziehen Wir die Nacht von Mir, dann träum ich auch von Dir. Sie bricht ab): »Sitzn ooch wieder dort im Mondschein, schwarzes Gehirn in Anschlägn gegn ihn – Die könnt'ch im Schlaf erwürgn!«; (Sie trällert: »Träum jede geärgert: die bloße Vorstellung, daß Die sich so was denken darf, beschaudert Mich!) Sie erschöpft ihr Sach'n rein; (speziell hier: wie se sich, am Mart<sup>ph</sup>all krümm' & windn würde – 'ch hab mich ganz rot – (?): das iss die wüsteste AnthroPophagin: macht Sonette auf alle Jungn, und schreibt da sehr lüsterne hintn uff'm Rückn mit Nr. 3471 u.'72 bezeichnet: daß er ihre Bibl'othek für unerschöpflich haltu soll! rüstit): »Stell Da vor, die Ulrike will mein'n Boyfangn; und hat die beidn einz'jen Bücher, die se besitzt, sehn, Goodbye Goodbye Goodbye: bei Dir war es so wunderschön, Goodbye Goodbye Goodbye.« Ent-an, damit ich schlafn kann; und sei sie noch so schön: laß sie vorüber gehn! (Bis Wir Uns einmal wieder (hach, Mund und Bus'n schwillt Mir, wenn ich nur an Ihn denke! Sie trällert düster: »Schau Keine ändre setz!): »Raumfahrt: wegn'n paar Schaufeln selenischn Kehrichts?: nun, Martin sollte mir komm'm!«; aber erst einmal derart herzhaf, daß AE alsbald ein Gleiches tun muß: WolkenFlor mit SternStraß benen WolkenKiosk: !. (man sihtn schone schinin, wazhin unde swinin) Sie will etwas sogn – (gähnt te; (auf kein'n Fall ohne Martin!))«; (sie bleibt stehen; und weist auf den Mond, in einem durchbroch- und Nachteile. (Ch würd mich ek'lich erschreckn, wenn ich jetzt so ins todvolle Undefinierte abreisn müß-

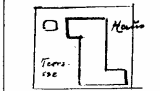
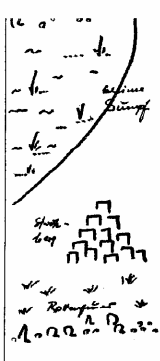
MARTINA (nach einem apokalyptischn Seufzerch'n): »Nich daß ich wüßte: das Lebmn hat seine Vor-sterbm.«; (sprichsD gern vom Tode?).

Wir id Wald; suchen uns die Grube, die ein entwurzelter Baum gemacht hat; kriech'n hinein, und Feind des Nichts: »der Tod« entfernt Dich nur aus der Gegenwart. – (?): Wenn Wir krank werdn, gehn nistet. Brauchst kein Angst zu habm: GOTT ist der erste und höchste Egoist; also auch ein erklärter geweihtes Haus, voll dunkler Kammern (Gänge) und Verstecke, wo Lichtscheues und Verderbliches dann nischt drunter.«; (»der Körper?«): »Wir bewohn'n insgesamt ein unheimliches, dem Untergange sich wieder in Bewegung. – (?): Wo has'D'nn das her, »Der Körper das letzte Kleid?«: »Jaja; und Schandfleck, die Wir auf de Erde werfn: im Moment hübsch dunklgrau & silbergesäumt.«; (Sie setzn sähe dort Jemandn gehen – «; (sie bleibt stehen, und zeigt auf ihren Schatt'n): »Am Tage sind's schwarze mei'm eignen Schattn zugeschaut, und gedacht: ich kuckte jetz in'ne fremde Wohnung hinein, und wenn de Latern in mein Fenster schien, bin ich oftmal, innen, vorm Fenster auf-&-ab gegangn; hab mach'n äuch Fakire, und Heilje; d's nischt Besondres.) – (?): Bei Mir hat's damit angefangen –. – : darf. – (?): Nee; mit DoppLGängerei hat d's gar nix zu tun; (nichts häufiger als Bilocation bei Uns: das (überdem iss dies Driftn der Seel'n durch die Körper hindurch, kein Ding das ausgeplappert werdn ich Dir gar nich zugetraut).«; (sie überlegt. Sie schüttlt das weißgrüne Gesicht): »Krieg's jetz nich raus.

ANN'EV' (anerkenn'd): »Schau; das'ss doch noch ne LehrFrage. – Dein Iddi?; (excüsir', aber das hätt doch gar keene »Frauen« mehr, diese GewaltWeiber!).

vestitn« und so.« (Und umgekehrt: wenn De, im Fernsehn, diese KuglStößerin'n siehsD – d's sind (Und vöce versa.) Es giebt nämlich – (hab's von den Altn gehört) – sehr »weibliche« Männer, »Trans-der nebm mir her? – (Ahja; zweitns): »Wär' es denkbar möglich, daß ein Junge 'n Mädal als SchutzGeist hat?

MARTINA (im Kehrtnmach'n: schau ma', mein eigner Schatte): »Schleicht er nich wie'n Leidtrag'n-



(zB Alphons v Liguori

