

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რომანული ფილოლოგია

მედია კინწურაშვილი

**ინტერტექსტუალობა როგორც ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი
საშუალება**

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

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი ია ფხაკაძე



თბილისის
უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

2008

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი	3-9
თავი 1. ინტერტექსტუალობის თეორია – მეთოდოლოგია	
1.1 ინტერტექსტუალობის სათავეებთან	10-17
1.1.2. ანაგრამის როლი ინტერტექსტუალობის ჩამოყალიბებაში	17-22
1.2. ინტერტექსტი და ინტერტექსტუალობა	23-26
1.2.1. ინტერტექსტის ძირითადი თვისებები	26-27
1.3. ტექსტი, ინტერტექსტი, დეკონსტრუქცია	28-37
1.3.1. დისკურსის ანალიზი როგორც ტექსტური ანალიზის დისციპლინა: ტექსტი და დისკურსი	37-42
1.3.2. ინტერტექსტუალობა, როგორც სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედება	42-45
I თ ა ვ ი ს დ ა ს კ ვ ნ ა	
თავი II. ინტერტექსტუალობის დახასიათება (ინტერტექსტუალობის ტიპოლოგია და მარკერები)	
2.1. ინტერტექსტუალობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია	49-53
2.2. ინტერტექსტუალობა: ორი ან მეტი ტექსტის „დიალოგი“	53-57
2.3. ინტერტექსტის მარკერები	
2.3.1. ციტატა როგორც ინტერტექსტუალობის ძირითადი მარკერი	57-65
2.3.2. „სხვისი სიტყვის“ გამოხატვის საშუალებები – ციტატა სახელები და ეპიგრაფები	66-68
2.3.3. რემინისცენციები და ალუზიები როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერები და ახალი აზრის წარმოქმნის საშუალება	68-70
2.4. ინტერმედიალობა – ინტერტექსტუალობის ქვეკატეგორია	70-72
2.4.1. ინტერმედიალური და ინტერტექსტუალური ალუზიები და რემინისცენციები ჟულიენ გრაკის ნაწარმოებებში	72-88
2.5. ჰერალდიკური კონსტრუქცია (mise en abyme) ანუ მესამე ტექტის პრინციპი	82-93
II თ ა ვ ი ს დ ა ს კ ვ ნ ა	
თავი III. ინტერტექსტუალობა როგორც მხატვრული ტექსტის	

ინტერპრეტაციის საშუალება

- 3.1 ტექსტის ინტერპრეტაციის მეთოდოლოგია და ძირითადი მიმართულებები 95-107
- 3.2.1 ტექსტის ინტერპრეტაციის პოსტსტრუქტურალისტული თეორიები 108-116
- 3.3. რიზომა, როგორც ინტერტექსტუალობის ერთერთი სახეობა
- 3.3.1. უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“ – როგორც რიზომატული რომანი 116-121
- 3.3.2. ლოტრემონის „მალდორორის სიმღერები“, როგორც რიზომატული პლაგიატი 121-133

III თ ა ვ ი ს დ ა ს კ ე ნ ა

თავი IV. ინტერტექსტუალობა, როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების ფენომენი

- 4.1. ლინგვოკულტურული ცნობიერების ჩამოყალიბება და ფუნქციონირება 136-140
- 4.2. „სუსტი“ და „ძლიერი“ ტექსტები 140-143
- 4.3. პრეცედენტული ტექსტები, როგორც ლინგვოკულტურული სივრცის ერთეულები 143-148
- 4.4. „რობინზონის ლიტერატურული მითი“ როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების „არქეტიპი“ 148-152
- 4.5. მ. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ როგორც დ. დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ „კვლავწერა“-გადამუშავება (réécriture) 152-158
- 4.6 მ. ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ს სტრუქტურა 158-162
- 4.7. დ. დეფოს რომანის „რობინზონ კრუზო“-ს და მ. ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ს შედარებითი ანალიზი 162-165
- 4.8. მ. ტურნიე „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ როგორც მითოლოგიური რომანი 165-174
- 4.9. მითოლოგიური ინტერტექსტი მ. ტურნიეს რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ 175-177
- 4.10. ბიბლიური და ნიცშესეული რემინისცენციები მ. ტურნიეს რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ 178-188

საერთო დასკვნები

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

უკანასკნელ წლებში ინტერტექსტუალობის პრობლემა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ფილოლოგიურ კვლევებში. მასობრივი განათლებისა და კულტურის გავრცელებამ გამოიწვია ადამიანური ცხოვრების ძლიერი სემიოტიზაცია. შესაბამისად ხელოვნება და ზოგადად XXI საუკუნის ყოველდღიური სემიოტიკური პროცესები გარკვეულწილად „ინტერტექსტუალურ“ სახეს იღებს.

XX საუკუნის ბოლოს მისი თეორიად ჩამოყალიბება შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ის გვევლინება როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სტრატეგია პოსტმოდერნული მხატვრული ლიტერატურისა. თუმცა მისი პრობლემატიკა მხოლოდ მხატვრული ტექსტებით არ შემოიფარგლება. იგი გვხვდება ისეთ ტექსტებში, რომლებიც სხვადასხვა ნიშანთა სისტემაზე დაყრდნობით არიან აგებულნი. მხატვრობაში, თეატრში, მუსიკაში, არქიტექტურასა და კინემატოგრაფიაში.

ლინგვისტიკაში ინტერტექსტუალობის პრობლემატიკის შესწავლა უახლოეს წარსულს უკავშირდება იმდენად, რამდენადაც ინტერტექსტის ამგვარი გაგება განიხილებოდა როგორც წმინდად ლიტერატურული კატეგორია. ამავე დროს, უდავო იყო ის მნიშვნელობა რასაც უცხო ტექსტში ინტერტექსტის ჩართვის კონკრეტული ფორმები თუ სახეები იძენდა. ინტერტექსტუალობის ფენომენი თანდათან იქცეოდა ლინგვისტიკის სფეროში მომუშავე მკვლევართა ყურადღებას, განსაკუთრებით კი იმ მეცნიერთა დაინტერესებას, ვინც ტექსტის ინტერპრეტაციისა და გაგების სფეროში მუშაობდა. მათი შესწავლის მთავარ ამოცანას წარმოადგენდა განეხილათ ინტერტექსტუალური ფენომენის არსი, გაეანალიზებინათ თუ როგორ და რატომ გახდა ინტერტექსტუალობა ლინგვისტიკის კვლევის საგანი. ტერმინი ინტერტექსტუალობა 1967 პოსტსტრუქტურალიზმის თეორიტიკოსმა ჯ.კრისტევამ შემოიტანა რომელმაც განავითარა მ. ბახტინის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ნებისმიერი მხატვრული ტექსტი წარმოადგენს სხვადასხვა კოდების ურთიერთქმედებას, რომელთა შორის „კონფლიქტი“ ატარებს დიალოგურ ხასიათს. თავად კრისტევა ინტერტექსტუალობას განიხილავდა როგორც „ტექსტუალურ ინტერ-აქციას“, რომელიც რომელიმე ცალკე აღებულ, კონკრეტულ ტექსტში ხორცილდებოდა. პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტების ანალიზის პროცესში იგი

გამოიყენებოდა როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის ტერმინი. თანამედროვე ლინგვისტიკაში ინტერტექსტუალობა განიხილება როგორც გლობალური ტექსტობრივი კატეგორია.

ენის შესწავლის სტრუქტურულ-სემანტიკური პარადიგმის კომუნიკაციურ-პრაგმატულით ცვლამ გამოიწვია სიტყვიერებაში მეტყველების ლინგვისტიკის პრიორიტეტი, რის შედეგად ტექსტი გაგებულ იქნა არა როგორც ენობრივი ნიშნების ერთიანობა, არამედ როგორც რგოლი კომუნიკაციურ ჯაჭვში „პროდუცენტი-ტექსტი-რეციპიენტი.“ გარდა კავშირისა ტექსტი-ენა მკვლევართა ყურადღების არეში ჩნდება კავშირი ტექსტი-სინამდვილე. ამ გაგებით ინტერტექსტი – ესაა შუალედური რგოლი ენასა და სინამდვილის, როგორც დისკურსიული ჩარჩოს კომპონენტებს შორის.

ტექსტის დისკურსიულ მოდელში ტექსტის ადეკვატური გაგებისათვის დიდ როლს თამაშობს ინტერტექსტუალური დონე ისეთ ცნებებთან ერთად, როგორც არის ენობრივი პრესუპოზიცია და ექსტრალინგვისტური ფაქტორები. ამგვარად, მრავალ ლინგვისტის აზრით, ინტერტექსტუალობა, ტექსტის სხვა ნიშან-თვისებასთან ერთად, გვევლინება როგორც ტექსტის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისება (დრესლერი). მიუხედავად დისკურსის სფეროში ინტერტექსტუალობის საკითხებისადმი მიძღვნილი მრავალი ნაშრომისა, ტექსტთა შორის ურთიერთქმედების პრობლემა არ შეიძლება ჩაითვალოს ამოწურულად, ვინაიდან ტექსტის ჩამოყალიბება ხდება სხვა- როგორც წინამავალი, ისე მომავალი, ტექსტების გავლენით და ამგვარად, ინტერტექსტუალობის თვალთახედვით, ტექსტი მუდამ იმყოფება ჩამოყალიბების, ახალი აზრების და კავშირების დინამიკურ პროცესში, და რაც უფრო ხანგრძლიავია მისი „სიცოცხლე“, ტექსტების მით უფრო დიდი რაოდენობა ახდენს გავლენას მის ინტერპრეტაციაზე: ყოველი მომდევნო მკითხველი აღმოაჩენს ინტერტექსტუალური დიალოგის ახალ ვარიანტებს. ამგვარად, ინტერტექსტუალობის თეორია გვევლინება არა მხოლოდ როგორც გაგების თეორია, არამედ როგორც ევოლუციის თეორია (ი.იამპოლსკი). ეს ევოლუცია არ გადის გზას წარსულიდან აწმყოში, ვინაიდან ყოველი ახალი ტექსტის აღმოცენება რომელიც ინტერტექსტუალურად დაკავშირებულია წინამავალ ტექსტთან - ჰიპოტექსტთან (ჟ.ჟენეტი), მდიდრდება ახალი მნიშვნელობებით და იძენს ახალ უდერაძობას. ინტერტექსტს არ გააჩნია ფიქსირებული ზღვარი, და ის ყოველთვის გამოდის როგორც მაერთებელი რგოლი მინიმუმ ორ ტექსტს

შორის. ინტერტექსტის ფუნქციონირება მდგომარეობს იმაში, რომ ის როგორც მაკავშირებელი რგოლი ჰკვეთს ყველა ტექსტს, აერთიანებს მათ ერთ სტრუქტურად და აღწევს ყოველი ამ ტექსტის აზრობრივი სივრცის ცენტრში. ამგვარად, ახალი ტექსტი იღებს ერთგვარი პალიმფსესტის ფორმას.

უნდა აღინიშნოს, რომ ინტერტექსტუალობის ლინგვისტური ანალიზის დროს წინა პლანზე გამოდის ტექსტის კომუნიკაციური ასპექტი, ანუ თუ როგორი კავშირი მყარდება პროდუციენტსა და რეციპიენტს შორის ინტერტექსტუალური აქციის დროს და როგორ ხდება მეტატექსტური კომპონენტების შეღწევა სხვა კომუნიკაციურ სივრცეში.

უახლოეს წარსულში ინტერტექსტუალობის კვლევა იძენს გლობალურ, მრავალმხრივ ხასიათს და შეიძლება განხილულ იქნას კულტურის, ლიტერატურის თეორიის, ტექსტის ანალიზის, ფსიქოლინგვისტიკის, სოციოლინგვისტიკის ჭრილში, რაც მას ანიჭებს ინტერდისციპლინარულ ხასიათს. ინტერტექსტუალური ანალიზის უარყოფით მხარედ ხშირად მიიჩნევენ სამეცნიერო კვლევის მეთოდოლოგიის არ არსებობას, ბუნდოვანი ხდება ლინგვისტური, ფსიქოლოგიური თუ კულტურული ანალიზის სამეცნიერო, ოპერაციული ბაზა, რის შედეგადაც ენის ესთეტიკური რეალიზაცია შესაძლოა გაიფანტოს არა მხოლოდ ტექსტის გარემომცველ „მოტივირებულ სამყაროში“ (ბიოგრაფია, ისტორიული კვლევა, პერსონაჟთა პროტოტიპები), არამედ სხვადასხვა სახის სემანტიკურ ველებში. ამავე კონტექსტში არსებულ ტენდენციათა აღნუსხვა სულ უფრო და უფრო აქტუალურს ხდის ენის ესთეტიკური რეალიზაციის ცნებას კონკრეტულ მეთოდოლოგიურ საფუძვლებზე, რომლებიც მისაღები იქნებოდა ჰუმანიტარული კვლევისთვის.

ინტერტექსტუალობის კვლევა საშუალებას იძლევა უფრო ღრმად იქნეს გაანალიზებული ტექსტი, რადგან ხშირად ინტერტექსტუალური მინიშნებების გათვალისწინების გარეშე ტექსტის გაგება-ინტერპრეტაცია ძნელი, ზოგჯერ კი შეუძლებელი ხდება.

შწორედ ამით არის განპირობებული ჩვენი ინტრესი განვიხილოთ ინტერტექსტუალობა როგორც მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი საშუალება.

ნაშრომის *აქტუალურობა* და მასთან დაკავშირებული მეცნიერული *სიახლე* მდგომარეობს იმაში, რომ წინამდებარე გამოკვლევა არის ჩვენში ინტერტექსტუალობის პრობლემასთან დაკავშირებული პირველი ვრცელი

ნაშრომი, რომელიც ასახავს არსებულ თეორიებს, და ამასთან, გვთავაზობს ტექსტის ინტერპრეტაციის ინტერტექსტუალურ და ინტერმედიალურ ანალიზს. ამავე დროს, ნაშრომი წარმოადგენს უცხოელი მეცნიერების მიერ ჩატარებული კვლევის ერთგვარ შევსებას. ეს პირველი მცდელობაა ინტერტექსტუალობის ფენომენის წარმოჩენა როგორც მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის საშუალება. ლიტერატურული ტექსტების მაგალითზე წარმოდგენილია ამ ტექსტების ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური ანალიზი.

პირველად არის მოცემული რიზომატული ტექსტის ანალიზი.

გამოთქმულია ჰიპოთეზა, რომ ტექსტის კვლავწერა- გადამუშავება (réécriture) არ არის ინტერტექსტუალობის სინონიმური ცნება, ვინაიდან კვლავწერა ყოველთვის გაცნობიერებულ ხასიათს ატარებს.

კვლევის ზოგადი მეთოდოლოგია. ინტერტექსტუალობის ინტერდისციპლინარული ხასიათი მოითხოვს საკვლევი ფენომენის ინტეგრაციულ მიდგომას, კერძოდ, ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებული მეთოდიკების სინთეზურ გამოყენებას.

ინტერტექსტის და ინტერტექსტუალობის კვლევის სინთეზური ინტეგრაციული მიდგომა მოგვცემს საშუალებას გარკვეულწილად გადავლახოთ ის ბარიერი, რომელიც რეალურად არსებობს ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობას შორის და აგრეთვე შევიმუშავოთ ანალიზის ისეთი მეთოდი, რომელიც იქნებოდა გამოსადეგი ამ ორივე დისციპლინისთვის.

გამოყენებულ მეთოდთა სისტემა ძირითადად ეყრდნობა ინტერტექსტუალურ, ინტერმედიალურ მეთოდს. გამოყენებულია ასევე შედარებით-შეპირისპირებითი მეთოდი

დასაცავად გამოტანილია შემდეგი დებულებები:

- ინტერტექსტუალობის ფენომენი შესაძლებელია აღწერილ იქნეს მ.ბახტინის „თავისი“ და „სხვისი“ სიტყვის კონცეფციის საფუძველზე.
- ინტერტექსტუალობის მრავალმხრივი კონცეფციის თანახმად ამ ტერმინს გააჩნია საკმაოდ გამჭვირვალე შინაგანი ფორმა („ინტერ“-შორის). ინტერტექსტუალობის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ შემოქმედებითი აქტები ხორციელდება იმ ენაზე, იმ მასალაზე, იმ ტრადიციის მიხედვით, რომელთაგან ეს უკანასკნელი წარმოიქმნებიან და რომელთა განახლება მათ მთავარ მიზანს წარმოადგენს. თანამედროვე მეცნიერება აღნიშნული ინტერ-აქტის გამოსახატავად „ინტერტექსტუალობის“ ტერმინთან

პარალელურად იყენებს ისეთ ტერმინებს, როგორცაა: „ინტერმედიალობა“ „გადაწერა-გადამუშავება“, (*réécriture*) „რიზომა“ „პრეცედენტულობა“, „სხვისი სიტყვა“, „ზეტექსტობრივი კავშირები“, „ტექსტთა შორის კომუნიკაცია“ და ა.შ. რიზომატული ტექსტის ნიმუშია უ. ეკოს რომანი „ვარდის სახელი“.

- ინტერტექსტუალობის პრაგმატიკულ კონტექსტად გვევლინება ავტორის პოსტმოდერნისტული ინტენცია, რომელიც რეალიზდება სხვადასხვა ციტირებული დისკურსების ურთიერთქმედებაში, ანუ ინტერტექსტუალური პრაქტიკის ჩარჩოებში იწვევს პრეტექსტების (ჰიპოტექსტების) სემიოტიკური ბუნების სახეცვლილებას.
- ინტერტექსტუალობის კლასიკურ ფორმას წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტი, რომელიც იქმნება პოსტმოდერნისტული „თამაშის“ შედეგად. მას საფუძვლად უდევს ჰიპოტექსტების ძირითადი აზრის „დეფორმაცია“ (*détournement*)- ინვერტირების მეთოდის საშუალებით.
- ინტერტექსტუალობა არ წარმოადგენს მხოლოდ მხატვრული ტექსტისათვის დამახასიათებელ მოვლენას. იგი შეიძლება გვხვდებოდეს არამხატვრულ, სამეცნიერო ტიპის ტექსტებსა და დისკურსებში. არ ვეთანხმებით რ.ბარტის და ჟ.რისტევას აზრს იმის შესახებ, რომ ყოველი ტექსტი არის მხოლოდ სხვისი დისკურსების გადაკვეთის რეზულტატი და ავტორი, როგორც აღვნიშნეთ, ამ ტექსტის მხოლოდ ”მეპატრონეა”. ჩვენს ნაშრომში კი არ არის უგულველყოფილი ავტორის ინტენცია, ვინაიდან ავტორის ინტენციის გარეშე ნაწარმოებმა შესაძლოა, დაკარგოს თავისი მხატვრული ღირებულება.
- მიუხედავად იმისა, რომ ინტერტექსტი გვხვდება არამხატვრულ ტექსტებშიც, ჩვენ გამოვდივართ შემდეგი პოსტულატიდან, რომ ტერმინი ინტერტექსტუალობა გამოყენებულ იქნა XX საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულებში მხატვრული ტექსტის მიმართ. ამიტომ მხატვრულ შემოქმედებაში ეს ფენომენი ვლინდება ყველაზე სრულად.

კვლევის მიზანია:

1. ახლებურად განვსაზღვროთ ინტერტექსტუალობის ცნება, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობისა და ლინგვისტიკის ზღვარზე მყოფი ფენომენი.
2. გავმიჯნოთ ინტერტექსტუალობა და ინტერტექსტი.
3. გამოვყოთ ინტერტექსტუალობის ძირითადი მარკერები.

4. დავადგინოთ განსხვავება ინტერტექსტუალობასა, ინტერმედიალობასა და კელავწერა-გადამუშავებას (réécriture) შორის, აგრეთვე განვსაზღვროთ მათი ფუნქციები
5. განვსაზღვროთ ინტერტექსტუალობის პრეზუმფცია და სრატეგია
6. გავაანალიზოთ ინტერტექსტუალობა, როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების ფენომენი.

დისერტაციის სტრუქტურა. სადისერტაციო ნაშრომი მოიცავს 205 ნაბეჭდ გვერდს და შედგება შესავლის, ოთხი თავისა და შემაჯამებელი დასკვნებისაგან. ნაშრომს ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა (200 ერთეული), დანართი საილუსტრაციო რეპროდუქციების სახით. პირველ თავში მოცემულია ინტერტექსტუალობის მეთოდოლოგია, არსებული კონცეფციების კრიტიკული ანალიზი. მეორე თავი ეძღვნება ინტერტექსტუალობის მარკერების შესწავლას და შემოთავაზებულია ინტერტექსტუალობის საკუთარი კონცეფცია, მესამე თავში განხილულია ტექსტის ინტერპრეტაციის სფეროში არსებული თეორიები, ნაჩვენებია ის გზა, რომელიც განვლო ამ რთულმა მოვლენამ დასაბამიდან ინტერტექსტუალობის თეორიამდე და როგორ გადაიქცა ეს თეორია ტექსტის ინტერპრეტაციის მეთოდად.

მეოთხე თავი ეძღვნება ინტერტექსტუალობას, როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების ფენომენის შესწავლას და მის კავშირს პრეცედენტულ ტექსტებთან.

სადისერტაციო ნაშრომის **პრაქტიკული მნიშვნელობა** მდგომარეობს იმაში, რომ კვლევის თეორიული დებულებები, ანალიზის შედეგები და დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს, ერთი მხრივ მხატვრული კომუნიკაციის თეორიაში, ტექსტის ლინგვისტურ, კულტუროლოგიურ, ლინგვოსტილისტურ ანალიზში, ხოლო მეორე მხრივ, ისეთ სალექციო კურსებში, როგორიცაა: მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია, ფრანგული ენის სტილისტიკა, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა; სპეცკურსებში: ინტერტექსტუალობის ფენომენოლოგია, დისკურსის ანალიზი.

სადისერტაციო ნაშრომის აპრობაცია

სადისერტაციო ნაშრომის თემასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებულია 11 სტატია სხვადასხვა რეფერირებულ კრებულებში და აგრეთვე წაკითხულია შემდეგი მოხსენებები : *ინტერტექსტუალობა, როგორც გლობალური ენობრივი კატეგორია*, თსუ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, I სამეცნიერო

კონფერენცია, ეძღვნება აკადემიკოს აკაკი შანიძის დაბადებიდან 120 წლისთვას, თბილისი, 2007, 25-27 ივნისი.. *ინტერტექსტუალობა, როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი*. თსუ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, საფაკულტეტო სამეცნიერო კონფერენცია II, მიძღვნილი შალვა ნუციბიძის 120 წლის იუბილესადმი, 2008, 10-12 ივნისი. *ჰერალდიური კონსტრუქცია „mise en abyme“ ანუ მესამე ტექტის პრინციპი*, აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ფრანკოფონია როგორც კულტურათა დიალოგი, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები. ქუთაისი, 2008, 28 მარტი.

დისერტაციის წინასწარი განხილვა შედგა თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული ფაკულტეტის ამერიკანისტიკა-ევროპეისტიკის მიმართულების რომანისტიკის დეპარტამენტის ფრანგული ფილოლოგიის კათედრის სხდომაზე 2006 წლის 15 მაისს (ოქმი №5).

თავი 1. ინტერტექსტუალობის თეორია – მეთოდოლოგია

1.1. ინტერტექსტუალობის სათავეებთან.

სპეციალურ ლიტერატურაში კარგა ხანია დამკვიდრდა ისეთი ცნებები, როგორცაა „ინტერტექსტი“, „ინტერტექსტუალობა“ და „დიალოგიზმი“. სწორედ ამიტომ ამ მოვლენების ასახსნელად რამდენიმე განსხვავებული მიდგომა არსებობს და ყოველ მათგანში წინა პლანზე წამოწეულია ესა თუ ის ფუნქციური კომპონენტი. ასეთებია:

- თეორია, რომელიც განიხილავს ინტერტექსტუალობას, როგორც სხვადასხვა ლინგვოკულტურული კოდების აქტიური ურთიერთქმედების შედეგს (ჟ. კრისტევა, რ. ბარტი).
- თეორია, რომლის თანახმადაც ტექსტის „აზრი“ განიხილება ჰერმენევტიკის ტრადიციებში, ანუ როგორც ურთიერთობა „ტექსტი“ – „მკითხველი“ (მ. რიფატერი).
- თეორია, რომლის ავტორი თვლის, რომ ლიტერატურის ისტორია წარმოადგენს სხვადასხვა ავტორიტეტების შეჯახების შედეგს (ხ. ბლუმი).
- თეორია, რომლის მიხედვით ლიტერატურის ისტორია განიხილება, როგორც დამოკიდებულება ცალკეული ნაწარმოებებისა და ლიტერატურული ჟანრების სისტემებს შორის (ჟ. ჟენეტი).

თვით ეს ტერმინები – „ინტერტექსტი“, „ინტერტექსტუალობა“ (უკანასკნელი, როგორც ზოგადი ხასიათის მატარებელი) აღმოცენდა ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმის წიაღში.

ინტერტექსტუალობის თეორია, საერთო ჯამში ეფუძნება რამდენიმე წყაროს. ესენია: ფ.დე სოსიურის ანაგრამების თეორია, ა. ვესელოვსკის ისტორიული პოეტიკა, ი. ტინიანოვის კონცეფცია პაროდის შესახებ, მ. ბახტინის თეორია რომანის პოლიფონიურობისა და დიალოგიზმის შესახებ.

ინტერტექსტუალობის თეორიის განვითარებაში განსაკუთრებით დიდი დამსახურება მიუძღვის მ. ბახტინს, მან სცადა დიალოგიზმის კონცეფციის საფუძველზე განესაზღვრა პოეტურობა, რითაც გზა გაუხსნა ფართო პერსპექტივებს პოეტური ენის ფუნქციონირების საკითხის გადაჭრაში და აქტუალობა შესძინა ისეთ ცნებებს, როგორცაა „ორხმოვანი სიტყვა“ და „პარაგრაფი“.

თავის ერთ-ერთ ადრეულ ნაშრომში „შინაარსის, მასალისა და ფორმის პრობლემები სიტყვიერ მხატვრულ შემოქმედებაში“. მ. ბახტინი ამტკიცებდა, რომ ხელოვანს ყველა კერძო შემთხვევაში საქმე აქვს ერთდროულად როგორც მის წინამორბედ, ისე თანადროულ ლიტერატურასთან, რომლებთანაც იგი მუდმივ დიალოგშია.

„ტექსტი ცოცხლობს მხოლოდ სხვა ტექსტთან (კონტექსტთან) კავშირში. მხოლოდ ტექსტების ამგვარი გადაკვეთის წერტილში ინთება ის სინათლე, რომელიც შუქს ჰფენს წარსულსაც და თანამედროვეობასაც და მოცემულ ტექსტს დიალოგის მნიშვნელობას ანიჭებს“ (ბახტინი 1979: 281-307)

მ. ბახტინის იდეა შემდგომში მდგომარეობს: მხატვრული ნაწარმოების ავტორი მიმართავს არა ზოგადად სინამდვილეს, არამედ უკვე ჩამოყალიბებულ სინამდვილეს, ამასთან შემოქმედებით აქტში „წინასწარმოსაძიებელს“ წარმოადგენს არა მხოლოდ შინაარსი, არამედ აგრეთვე ფორმა. ცალკეული მხატვრული ლიტერატურული ნაწარმოების გარდაქმნა „წინასწარცოდნაში“, მისი „გათიშვა“ წარმოადგენს მისი შეცვლის პირობას ისტორიასა და კულტურაში (ბახტინი 1969: 281-307).

მ. ბახტინის ნაშრომში „ შინაარსის, მასალის და ფორმის პრობლემები სიტყვიერ მხატვრულ შემოქმედებაში“ (ბახტინი [1924] 1975) ჩამოყალიბებული სახით იქნენ წარმოდგენილი ძირითადი იდეები, რომლებმაც განვითარება ჰპოვეს მის უფრო გვიანდელ ნაშრომებში, სადაც მას შემოაქვს ცნება „სხვისი სიტყვა“ და ქმნის რომანის პოლიფონიურობის თეორიას. მეცნიერის კონცეფციის ლოგიკა შემდეგია: არ არსებობს და არ შეიძლება არსებობდეს იზოლირებული გამონათქვამი (ტერმინი გამონათქვამი ბახტინთან მოიცავს სიტყვიერ შემოქმედებასაც) „არც ერთი გამონათქვამი არ შეიძლება იყოს არც პირველი, არც უკანასკნელი. იგი მხოლოდ რგოლია ჯაჭვში და ამ ჯაჭვის გარეშე არ შეიძლება იქნეს შესწავლილი (ბახტინი 1979: 340). ცალკეულ სიტყვას იგი განიხილავს როგორც გამონათქვამის აბრევიატურას, ნეიტრალური „არავის“-ისი სიტყვები არ არსებობს, თითოეული სიტყვა აღბეჭდილია იმ კონტექსტით და კონტექსტებით, რომელშიც იგი არსებობდა (ბახტინი 1975:106). ასეთი მიდგომიდან გამომდინარეობს საკითხი „მოცემულის“ და „ახალის“ („данное“ и „новое“), კოლექტიურის და ინდივიდუალურის ურთიერთობის შესახებ, რომლის არსიც მ. ბახტინის მიხედვით შემდეგში მდგომარეობს: არცერთი გამონათქვამი სამეტყველო აქტში არ შეიძლება მეორდებოდეს „ეს ყოველთვის ახალი

გამონათქვამია (თუნდაც ციტატა) (ბახტინი 1979:286), თანამედროვე რეფერენციის თეორიის ტერმინოლოგიით, მასში (ახალ გამონათქვამში) შეცვლილია სუბიექტის პრაგმატული ორიენტირები: ადგილი და დრო (მე, აქ /ამჟამად). „ყოველი ტექსტის მიღმა დგას ენის სისტემა. ტექსტში მას მიესადაგება ყველა აქამდე არსებული გამონათქვამი, მაგრამ ამავე დროს ყოველი ტექსტი (როგორც გამონათქვამი) წარმოადგენს რაღაც ინდივიდუალურს, ერთადერთსა და განუმეორებელს, და სწორედ ამაში მდგომარეობს მთელი მისი აზრი (ბახტინი 1979: 283) „ყოველი მოცემული(данное) ხელახლა აისახება რა მოცემულში გარდაიქმნება მასში“ (ბახტინი 1979: 299). შევამიწმო ციტატა

მ. ბახტინი არ იყენებს ტერმინს ინტერტექსტი, მაგრამ ავითარებს აზრს იმის შესახებ, რომ „ერთხმიანი სიტყვა „არ არის გამოსადეგი ჭეშმარიტი შემოქმედებისათვის“ და „ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ხმა“ შეიძლება მხოლოდ მეორე ხმას წარმოადგენდეს (ბახტინი 1979: 289). მ. ბახტინის ეს იდეა განვითარებულ იქნა ფრანგი სტრუქტურალისტების და პოსტსტრუქტურალისტების ნაშრომებში, რომლებიც მიიჩნევენ, რომ ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ძველი ციტატებისაგან შემდგარ ახალ „ქსოვილს“.

დღეს თითქმის ყველა ლინგვისტი საუბრობს რა ტექსტზე, როგორც „აზრის გენერატორზე“, აუცილებლად მიიჩნევენ განიხილოს „აზრის წარმოქმნის მექანიზმები, დერივაციული პროცესები ენაში. ამ მეცნიერული პარადიგმის ცვალებადობაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა იმ „პოსტმოდერნისტულმა რევოლუციამ“, რომელიც განხორციელდა ფილოლოგიაში 70-იან წლებში.

მ. ლოტმანი, რომელმაც თავისი მეცნიერული მოღვაწეობა დაიწყო სიგნიფიკაციისა და კომუნიკაციის ფენომენებისადმი სტრუქტურალისტური მიდგომით, არ უარყოფდა რა ბოლომდე სტრუქტურულ მეთოდს, თავის ნაშრომებში მაინც გასცდა მას. ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა მისი მონოგრაფია „აზრობრივი სამყაროს წიაღში: ადამიანი-ტექსტი-სემიოსფერო-ისტორია“ (ლოტმანი 1996).

„გვიანი ლოტმანის“ ძირითადი დებულებები შემდეგში მდგომარეობს:

1. ლიტერატურა, ხელოვნება, კულტურა განიხილება, როგორც კაცობრიობის მიერ შექმნილი სემიოტიკური სისტემა. ამასთან, „მინიმალურად მოქმედ სემიოტიკურ სტრუქტურად მიჩნეულია, არა მხოლოდ ხელოვნურად იზოლირებული ენა ან ამ ენაზე შექმნილი ტექსტი, არამედ შესაძლებელი ამ ენაზე პარალელურად შექმნილი თარგმანები. ასეთი მექანიზმი წარმოადგენს

ახალი შეტყობინებების გენერაციის მინიმალურ უჯრედს. მაგდროულად, ამგვარი სემიოტიკური ობიექტის მინიმალურ ერთეულს წარმოადგენს კულტურა“ (ლოტმანი 1996: 2-3).

2. ლოტმანს შემოაქვს „სემიოსფეროს“ ცნება (ვერნადსკის ბიოსფეროს ანალოგიის შესაბამისად) „როგორც სინქრონული სემიოტიკური სივრცისა, რომელიც ავსებს კულტურის საზღვრებს და რომელიც წარმოადგენს ცალკეული სემიოტიკური სტრუქტურების ფუნქციონირების და იმაგდროულად (და ამავე დროს) მათი წარმოქმნის პირობას (ლოტმანი 1996: 4). აღსანიშნავია, რომ სემიოსფეროს ყველა ელემენტი მოძრაობის მდგომარეობაში იმყოფებიან „მუდმივად ცვლიან რა ურთიერთდამოკიდებულების ფორმულებს“ (ლოტმანი 1996: 412).
3. ინფორმაცია ინახება და გადაიცემა ტექსტების საშუალებით, რომლებიც სამ ძირითად ფუნქციას ასრულებენ: შეტყობინების გადაცემის ფუნქცია, ახალი აზრების გენერაცია და კულტურული მესსიერების კონდენსაცია.
4. ტექსტი შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ როგორც „მარცვალი, რომელიც საკუთარ თავში შეიცავს მომავალი განვითარების პროგრამას, იგი არ წარმოადგენს გაყინულ და უცვლელ სიდიდეს და არ გააჩნია ბოლომდე შიდა განსაზღვრულობა“, რომელიც სხვა ტექსტებთან კონტაქტების ზეგავლენით ქმნის აზრობრივ პოტენციალს მისი ინტერპრეტაციისათვის. ტექსტი და მკითხველი დიალოგში თანამოსაუბრეებია: ტექსტი გარდაიქმნება მკითხველის აღქმის შესაბამისად, მაგრამ ამავე დროს მკითხველიც მიესადაგება ტექსტის სამყაროს (ლოტმანი 1996: 22).

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლოტმანი მ. ბახტინის დიალოგიზმის თეორიას სტრუქტურული პოეტიკის კონტექსტში მოიაზრებს და ბახტინის თეორიის ამგვარი გაგება მეტად ნაყოფიერ შედეგს იძლევა. კერძოდ, ი. ლოტმანი არ იყენებს ტერმინებს ინტერტექსტი და ინტერტექსტუალობა, მაგრამ ადვილი შესამჩნევია, რომ სემიოსფეროს, სემიოტიკური სივრცის, კულტურული მესსიერების ცნებები უშუალოდ არის დაკავშირებული ინტერტექსტუალობის პრობლემატიკასთან.

ტერმინები ინტერტექსტი და ზოგადი თვისების აღმნიშნული ინტერტექსტუალობა (intertextualité) პირველად შემოტანილ იქნა ფრანგი სემიოტიკოსისა და პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსის ფრანგი მკვლევარის ჟულია კრისტევას ნაშრომებში (კრისტევა 1969).

ინტერტექსტის ცნება განუყოფელია „Tel Quel“-ის თეორიული ნაშრომებისგან. ჟურნალი „Tel Quel“-I 1960 წელს დაარსდა და მისი მთავარი რედაქტორი ფ. სოლერსი იყო. პირველად ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ გამოყენებულ იქნა პუბლიკაციაში „საერთო თეორია“ „Théorie générale“ (1960წ. პარიზი). ეს იყო კოლექტიური ნაშრომი, რომელშიც შევიდა მ.ფუკოს, რ.ბარტის, ჟ.დერიდას, ფ.სოლერსისა და ი.კრისტევას ნაშრომები.

ინტერტექსტის კრისტევისეული განსაზღვრება მჭიდროდ უკავშირდება ბახტინის ნაშრომების მისეულ კომენტარს. სწორედ მან დაადგინა დიალოგსა და ტექსტებს შორის პარალელი და სიტყვის სტატუსი. სიტყვა, რომელიც ერთდროულად ეკუთვნის წარმომთქმელსა (პროდუცენტს) და აღმქმელს (რეცეპიენტს) და ორიენტირებულია, როგორც წინამორბედი, ასევე თანამედროვე გამონათქვამებისაკენ. ამრიგად, ტექსტი იბადება (წარმოიშობა) სხვა ტექსტების გადაკვეთაზე. თითოეული ტექსტი შედგენილია ციტატების მოზაიკისაგან და წარმოადგენს სხვა ტექსტების ტრანსფორმაციისა და შთანთქმის (აბსორბაციის) შედეგს. (კრისტევა 1969)

ინტერტექსტუალობის ცნება ყალიბდება როგორც ტექსტის კითხვის ერთგვარი კონცეფცია, რომელიც მიმართულია ტრადიციული ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთი ფორმის- წყაროების და პარალელების მოძიების წინააღმდეგ. შეუძლებელია გარკვეულ ტრადიციაში ტექსტის მოთავსება და იმის მტკიცება, რომ იგი ავტორის ორიგინალურობიდან გამომდინარეობს და ფუნქციონირებს ამ კონკრეტული ლიტერატურული ტრადიციის ტერმინებში. კრისტევა ცდილობს გამოიყენოს ინტერტექსტუალობა წყაროებს, გავლენებსა და ტექსტებს შორის პარალელების გავლებისაგან და ხაზი გაუსვას ტრანსპოზიციის ხერხს: ტექსტი არის კომბინაცია, ფრაგმენტებს შორის მუდმივი გაცვლის ადგილი, რომელსაც ნაწერი ანაწილებს და წინა ტექსტებზე დაყრდნობით ქმნის ახალ ტექსტს. იყენებს რა ანონიმურ ფორმულებს, არაცნობიერ ციტატას; ინტერტექსტუალობა არ გულისხმობს ისეთ წაკითხვას, რომელიც საშუალებას იძლევა მოხდეს მკითხველის მხრიდან ნაწარმოების გენეზისის დადგენა. სწორედ კოლექტიური მეხსიერება და ანონიმურობა ანიჭებს ტექსტს განსაზღვრულ ინტერტექსტუალობას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჟ. კრისტევამ ინტერტექსტუალობის საკუთარი კონცეფცია ჩამოყალიბა მ. ბახტინის 1924 წლის ნაშრომის საფუძველზე „შინაარსის და ფორმის პრობლემა სიტყვიერ მხატვრულ შემოქმედებაში, სადაც

ავტორი აღწერს რა ლიტერატურის არსებობის დიალექტიკას, აღნიშნავს, რომ შემოქმედებისათვის მოცემული სინამდვილის გარდა, მას საქმე აქვს როგორც წინამავალ (უფრო ადრეარსებულ), ისე თანამედროვე ლიტერატურასთან, რომელთანაც იგი მუდმივ „დიალოგში“ იმყოფება, რაც გაგებულია როგორც მწერლის ბრძოლა არსებულ ლიტერატურულ ფორმებთან „დიალოგის იდეა კრისტევას მიერ აღქმულ იქნა წმინდა ფორმალისტური თვალსაზრისით, რომელიც შემოიფარგლება მხოლოდ ლიტერატურული სფეროთი – დიალოგით ტექსტებს შორის, ანუ ინტერტექსტუალობით. კრისტევა იცავს პოსტულატს არაპერსონალური „უპირო პროდუქტიულობისა, რომელიც თითქოს თავისთავად წარმოიქმნება ინდივიდის ქვეცნობიერი შემოქმედების გარეშე“ (კრისტევა 1970:41). კრისტევას ამ ტერმინის ჭეშმარიტი მნიშვნელობა გასაგები ხდება მხოლოდ ე. დერიდას ნიშნის თეორიის კონტექსტში, რომელიც შეეცადა ნიშნისათვის მისი რეფერენტული ფუნქცია ჩამოეშორებინა. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ამგვარ მიდგომას, ვინაიდან ის შლის განსხვავებას მხატვრულსა და მეცნიერულ ტექსტებს შორის.

ე. კრისტევას თეორიამ მისთვის ხელსაყრელ პოსტმოდერნისტულ და დეკონსტრუქცივისტულ პირობებში მალე ფართო გავრცელება ჰპოვა ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში მოღვაწე სხვადასხვა ორიენტაციის მქონე მეცნიერებთან. მან ფაქტიურად გაამარტივა როგორც თეორიულ, ისე პრაქტიკულ დონეზე პოსტმოდერნიზმის „იდუური ზემოცანა“ – მოეხდინა „დეკონსტრუქცია კრიტიკულ და მხატვრულ პროდუქციას შორის, ისევე როგორც „კლასიკური“ ოპოზიციისა სუბიექტსა და ობიექტს შორის, „თავისი“ და „სხვის“ ნათქვამს, წერასა და კითხვას შორის. მაგრამ ამ ტერმინის კონკრეტული შინაარსი არსებითად იცვლება თეორიულ და ფილოსოფიურ წინამძღვრებთან დაკავშირებით, რომლითაც ხელმძღვანელობს თავის ნაშრომებში თითოეული მეცნიერი. ყველასათვის საერთოს წარმოადგენს პოსტულატი, რომ ყოველი ტექსტი წარმოადგენს „რეაქციას“ სხვა წინამავალ (ადრე არსებულ) ტექსტებზე.

ინტერტექსტუალობისა და ინტერტექსტის კანონიკური განსაზღვრება ჩამოაყალიბა რ. ბარტმა: „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს, სხვა ტექსტები მასში არსებობენ სხვადასხვა დონეზე, რომელთა დადგენა შესაძლებელია როგორც ტექსტში ადრე არსებული კულტურის, ისე გარე კულტურათა კოდების არსებობით. ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ახალ ქსოვილს, შექმნილს ძველი ციტატებისაგან. კულტურათა კოდების ნაწყვეტები,

ფორმულები, რითმული სტრუქტურები, სოციალური იდიომების ფრაგმენტები და ა.შ. -ტექსტის მიერაა შთანთქმული და შერეული მასში, ვინაიდან ტექსტამდე და მის გარშემო ყოველთვის არსებობს ენა. ტექსტისათვის აუცილებელი წინაპირობა არ შეიძლება დაყვანილ იქნეს წყარომდე და გავლენამდე, იგი წარმოადგენს ანონიმური ფორმულების საერთო ველს, რომელთა წარმომავლობა ძნელად შეიძლება აღმოვაჩინოთ, ბრჭყალებმოსხნილ არაცნობიერ ან ავტომატურ ციტატებში. ამის შემდეგ ტექსტებში ავტომატურად ხდება შესაძლებელი ისტორიის „წაკითხვა“. (ბარტი 1994:78) შემდგომში დეკონსტრუქცივისტებთან ეს იდეა დომინანტური ხდება.

აღსანიშნავია, ის რომ დიალოგური კონტაქტი ტექსტებს (გამონათქვამებს) შორის წარმოადგენს მექანიკურ კონტაქტს, რომელიც შესაძლებელია შეიცავდეს აბსტრაქტულ ელემენტებს მხოლოდ ერთი ტექსტის ფარგლებში და ეს კონტაქტი აუცილებელია ტექსტის გაგების მხოლოდ პირველ ეტაპზე.

ამგვარად, ნებისმიერი გამონათქვამი ყოველთვის ახალია, რადგან მასში იცვლება სუბიექტის, ადგილისა და დროის პრაგმატული ორიენტირები. „სხვისი სიტყვაა“, რომელიც ვლინდება ისეთ ფორმებში, როგორცაა, მაგალითად, სტილიზაცია, პაროდია ან პოლემიკა – ესაა იმპლიციტური სიტყვა, და იგი თავის თავში შეიცავს გამოხმაურებას, **გამოძახილს** სხვა სიტყვაზე. სიტყვა, რომელიც „დიალოგურია“ იმ თვალსაზრისით, რომ მასში ჩვენ „სხვის“ ხმას ვარჩევთ, იქცევა „პოლიფონიურად“, რადგან მასში უკვე უღერს რამდენიმე დისკურსული ინსტანციის ხმები. მართალია მ. ბახტინი არ იყენებს ტერმინს ინტერტექსტი, მაგრამ ავითარებს აზრს, რომ შემოქმედებითი ხმა ყოველთვის მეორე ხმის ფუნქციას უნდა ასრულებდეს, რამაც შემდგომში განვითარება ჰპოვა ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტების თეორიებში, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ ტექსტი წარმოადგენს ბრჭყალებმოსხნილ ციტატას. (ბარტი 1989:417-418)

დიალოგური პრინციპი, რომელიც ბახტინის მიერ ჩართულია კულტურის ყოვლისმომცველ კონცეფციაში, გულისხმობს ენობრივი ერთეულის გახსნილობას და ურთიერთქმედებას სხვა სემანტიკური მნიშვნელობის მატარებელ ერთეულებთან, ურთიერთქმედებას, რომელიც განიხილავს სიტყვა-დისკურსს (კრისტევა 1970:466). მ. ბახტინი მასში ხედავს სუბიექტის „გახლეჩის“ პრინციპს, რომლის მიხედვითაც, საკუთარი თავის მიმართ დამოკიდებულების კონსტრუირება ხდება „სხვის“ მიერ, რის გამოც იგი იძენს მრავლობითობის, მოუხელთებლობის პოლიფონიურობის მნიშვნელობას.

იმავე მიმართულებით ავითარებს თავის მოსაზრებებს ც. ტოდოროვიც-რამდენადაც არ უნდა ჩავუღრმავდეთ ამა თუ იმ ტექსტის გენეზისის კვლევას, ჩვენ ვერაფერს აღმოვაჩინოთ გარდა სხვა ტექსტებისა, ამასთან სრულიად გაუგებარია, სად უნდა გადიოდეს ზღვარი მათ შორის. არ არსებობს არაფერი „გარეგანი“ ენისა და ნიშნის მიმართ. ცხოვრება ბიოგრაფიაა, სამყარო – სოციოგრაფია და ჩვენ ვერსად ვერაფერს ვიპოვით „ექსტრა-სიმბოლურს“ ან „ენობრიობამდელს“. ამასთან ერთად აქტუალობას კარგავს ლიტერატურული ტექსტების გენეზის ცნება. „ვისაუბროთ არა გენეზისზე, ანუ ტექსტების წარმოქმნაზე, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ერთი სახის ტექსტების სხვა სახის ტექსტებად გადამუშავებაზე“ (ტოდოროვი 1978ბ: 96-98).

ანალოგიურ მოსაზრებას ავითარებს რ.ბარტიც ნაშრომში „ნაწარმოებიდან ტექსტისაკენ“: „ყოველი ტექსტი შუალედური ტექსტია რომელიმე სხვა ტექსტის მიმართ, მაგრამ ამგვარი ინტერტექსტუალობა არ უნდა იყოს გაგებულ ისე, თითქოს ტექსტს თავისი რაიმე წარმომავლობა აქვს. „წყაროებისა“ და „გავლენების“ მოძიების ნებისმიერი ცდა შეესაბამება მითს ნაწარმოებების ფილიაციის (მემკვიდრეობითობის) შესახებ, მაშინ როდესაც ტექსტი წარმოიქმნება ანონიმური, მოუხელთებელი და ამასთანავე უკვე წაკითხული ციტატებისაგან – ანუ უბრჭყალებო ციტატებისაგან. (ბარტი [1971] 1994ბ: 418).

როგორც რ. ლახმანი აღნიშნავს, ბახტინის თეორიაში უარყოფილია ორპოლუსიანი კონცეფციები *langue/parole* და დიაქრონია/სინქრონია. გამონათქვამები განიხილება არა სისტემის ეკვივალენტური კლასების განზომილებაში და არც კონკრეტული წინადადების ფარგლებში, არამედ, როგორც სხვა გამონათქვამების მიმართ უკუგზავნილების ჯამი. (ლახმანი [1994] 2001:269).

1.1.2. ანაგრამის როლი ინტერტექსტუალობის ჩამოყალიბებაში

ინტერტექსტუალობის თეორიის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან წყაროდ გვევლინება ფ. დე სოსიურის ანაგრამების თეორია, რომელიც წინ უსწრებდა „ზოგადი ენათმეცნიერების კურსს“ და სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოვიდა მხოლოდ 1964 წლიდან, როდესაც მისი ადრე უცნობი ხელნაწერების პუბლიკაცია შედგა.

სოსიურმა აღმოაჩინა ლექსის წყობის განსაკუთრებული ანუ ანაგრამული პრინციპი, რომელიც მდგომარეობდა იმაში, რომ ყოველი პოეტური ტექსტის

აგება დამოკიდებულია საკვანძო სიტყვის ბგერით შემადგენლობაზე, ტექსტის დანარჩენი სიტყვები შეირჩევა ისეთი სახით, რომ მათში გარკვეული კანონზომიერებით განმეორდეს საკვანძო სიტყვის ბგერები.

ანაგრამები ტექსტის ინტერპრეტაციის გასაღებს გვაძლევენ, რაც ჩვენი თვალსაზრისით საფუძვლად უდევს ინტერტექსტუალობის და დეკონსტრუქციის თეორიას. სოსიურის ამ თეორიამ საშუალება მოგვცა დაგვეჩვენა, რომ ერთ ტექსტში ერთგება სხვა, ასე ვთქვათ „არანებადართული“ ელემენტი, რომლებიც ზემოქმედებას ახდენს ტექსტის „მინაგანი ელემენტების მნიშვნელობაზე“. „სიმღერა ნიბელუნგებზე“ ანალიზისას სოსიური აღნიშნავდა, რომ ანაგრამული სიტყვის მნიშვნელობის შეცვლასთან ერთად, ტექსტის მთელი მნიშვნელობა იცვლება. ნარატიული თანმიმდევრობის მიხედვით ტექსტი განიცდის ცვლილებას, თვითონ ხდება ცვლილების შემოქმედი. საკმარისია ცვლილებებმა შეადწინოს პირველადი მასალის „გარე“ ურთიერთობაში, რომ მასში „შიდა“ ურთიერთობები შეიცვალოს. სიმბოლოს იდენტურობა ლეგენდის დიაქრონიულ ცხოვრებაში იკარგება (სოსიური 1995).

მაშასადამე, ელემენტების გარკვეული თანმიმდევრობა (რომელიც ტრადიციულად გარკვეულ როლს ასრულებს აზრის წარმოქმნაში) სრულიად სხვა ფუნქციას იძენს. იგი წარმოადგენს მეორე (წინარე) ტექსტის ანაგრამას და წარმოქმნის აზრს არა მხოლოდ სინტაგმატიკურ, არამედ პარადიგმატიკულ განზომილებაში, არა მხოლოდ სინქრონიაში, არამედ დიაქრონიაში. ელემენტების თანმიმდევრობა ანაგრამებში ყალიბდება არა მხოლოდ ლინეარულად (სწორხაზოვნად), არამედ ვერტიკალურად, სხვა ტექსტზე გასვლით, რაც საშუალებას გვაძლევს ნათლად წარმოვადგინოთ, თუ როგორ ყალიბდება ტექსტში სხვა ელემენტების თანმიმდევრობა, რომლებიც მის მოდიფიცირებას იწვევენ. ანაგრამების თეორიის საფუძველზე შესაძლებელია შემოვიტანოთ ინტერტექსტუალობა სტრუქტურულ კონტექსტში. სოსიურმა ანაგრამების სხვადასხვა სახეობა გამოყო: ანაფონია, ჰიპოგრამა, ლოგოგრამა და პარაგრამა, მაგრამ სოსიურმა ეჭვი შეიტანა ანაგრამების საშუალებით ტექსტის დეკოდირების შესაძლებლობაში.

ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ მეცნიერმა უარი თქვა თავისი გამოკვლევების გამოყენებაზე იყო ის, რომ მან ვერ შესძლო გადაეჭრა საკითხი ტექსტში ანაგრამატული სტრუქტურების შესაძლო შემთხვევითობის შესახებ.

„არავითარი საშუალება არ არსებობს იმისა, რომ საბოლოოდ გაეცეს პასუხი აქვს, თუ არა ანაგრამას შემთხვევითი ხასიათი. ყველაზე სერიოზული შეცდომა ის იქნებოდა, რომ ნებისმიერ სამ სტროფში შეიძლება მოიძებნოს მარცვლები, რომელთაგან შესაძლებელია ნებისმიერი ანაგრამის (ნამდვილის ან მოჩვენებითის) შედგენა (სოსიური 1995).

მიუხედავად ამისა, ფ. დე სოსიურის ამ აღმოჩენამ შექმნა თვალსაჩინო მოდელი იმისა, თუ როგორ შეიძლება ერთი ტექსტის ელემენტები მეორე ტექსტში იყოს ჩართული და ამ უკანასკნელის მნიშვნელობას ცვლიდეს. მეცნიერის მიერ გამოყოფილი ანაგრამების ყველა ტიპიდან (ანაფონია, ჰიპოგრამა, ლოგოგრამა, პარაგრამა) განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა პარაგრამამ, რომელიც აღწერს ტექსტის შემუშავების პროცესს და მიუთითებს იმაზე, რომ ტექსტის ყოველი ელემენტი ფუნქციონირებს, როგორც მოძრავი გრამა, რომელიც უფრო წარმოშობს, ვიდრე გამოხატავს ამა თუ იმ აზრს.

დიუკრომ და ტოდოროვიჩი, რომლებმაც სოსიურის თეორია განავითარეს, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭეს პარაგრამას.

ტერმინი პარაგრამა, მათი აზრით, მიუთითებს იმაზე, რომ ყოველი ელემენტი ფუნქციონირებს, როგორც მოძრავი „გრამა“, რომელიც არა თუ გამოხატავს აზრს, არამედ წარმოშობს მას. (დიუკრო-ტოდოროვიჩი, 1979 : 446).

განსაკუთრებული ინტერესი პარაგრამების და ანაგრამების მიმართ გამოიჩინა ჟ. კრისტევამ, რომელსაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეკუთვნის ტერმინი „ინტერტექსტუალობის“ შემოტანა თანამედროვე მეცნიერებაში. ეს გახლავთ კრისტევას მიერ სოსიურისეული მასალის თეორიული გააზრების პირველი მცდელობა: „პოეტური აღმნიშვნელი მიუთითებს სხვაგვარ დისკურსულ აღმნიშვნელს ისეთი სახით, რომ პოეტურ გამოხატულებაში შესაძლებელი ხდება მრავალი დისკურსის ამოკითხვა. ამის შედეგად პოეტური აღმნიშვნელის გარშემო იქმნება მრავლისმომცველი ტექსტუალური სივრცე, რომლის ელემენტები შესაძლებელია შეტანილ იქნას კონკრეტულ პოეტურ ტექსტში. ამ სივრცეს ჩვენ *ინტერტექსტუალურს* ვუწოდებთ. ასეთ პერსპექტივაში აშკარაა, რომ პოეტური აღმნიშვნელი არ შეიძლება გავიგოთ, როგორც ერთი კოდი. ის წარმოადგენს მრავალი კოდის გადაკვეთის ადგილს. ეს კოდები ერთმანეთთან ურთიერთგამომრიცხავ კავშირში იმყოფებიან. პოეტურ ენაში მრავალი უცხო დისკურსის გადაკვეთის პრობლემა გამოვლენილი იყო სწორედ ფერდინანდ დე სოსიურის „ანაგრამაში“. სოსიურის პარაგრამების ცნებიდან გამომდინარე, ჩვენ

შევქელით დაგვედგინა პოეტური ენის ფუნქციონირების ფუნდამენტური თავისებურებანი, რომელიც განვსაზღვრეთ ტერმინით პარაგრამატიზმი, ანუ მრავლისმომცველი ტექსტის (აზრების, მნიშვნელობის) შესვლა პოეტურ გადმოცემაში, რომელიც კონცენტრირებულია ერთიანი აზრის გარშემო“ (კრისტევა 1969 :154; 255)

უნდა აღინიშნოს, რომ სანამ სოსიურის ეს ნაშრომი დაიბეჭდებოდა, გამოვიდა ჟურნალი, სადაც მოთავსებული იყო სოსიურის ანაგრამების თეორიის ახალი ვერსია. თუ შ. ბალის და ა. სემეს მიერ გამოქვეყნებულ ვარიანტში ისინი სოსიურს მიაწერდნენ განსხვავებას აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის, ახალ ვერსიაში ავტორები ამტკიცებდნენ, რომ თვით სოსიური ამ განსხვავებას აღარ აკეთებდა. ერთიანობა?

ჩვენ გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ პარაგრამების დამანგრეველმა ბუნებამ თავისი ლოგიკური დასასრული ჟ. დერიდას დეკონსტრუქციის თეორიაში ჰპოვა.

ეჭვს არ იწვევს ის, რომ პარადიგმის ველში გამოვლენილი პოეტური დისკურსები, არა მხოლოდ ზემოქმედებენ ერთმანეთზე, არამედ წარმოქმნიან რა აზრს, უარყოფენ ერთმანეთს პარაგრამის მსგავსად, რომელიც წერის რღვევას წარმოადგენს და ეს წერის საშუალებითვე ხდება, რათა თვით დესტრუქციის აქტით მოიძებნოს მარცვლები, რომელთაგან შესაძლებელია ნებისმიერი ანაგრამის (ნამდვილის ან მოხვეწებითის) შედგენა.

რამდენადაც პარაგრამა სხვა არაფერია, თუ არა სხვისი ნაწერის დაშლა, ნაწერი, როგორც ასეთი იქცევა დაშლად (დეკონსტრუქცია) და თვითგანადგურების აქტად (კრისტევა 2000ბ:493).

პარაგრამული ბადის შინაგანი კავშირების შესახებ მსჯელობისას ჟ. კრისტევა გამოყოფს საზოგადოების ხელთ არსებულ სემიოტიკური პრაქტიკების სამ ტიპს:

1. სისტემური და მონოლოგური სემიოტიკური პრაქტიკა, ლოგიკური, ექსპლიკატიური, უცვლელი, რომლის საფუძველში ჩადებულია ნიშანი და აზრი, როგორც წინასწარ განმსაზღვრელი ელემენტი (მას განეკუთვნება სამეცნიერო და ნებისმიერი სხვა მარეპრეზენტირებელი დისკურსის სისტემა და, ასევე, ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ნაწილი).

2. მატრანსფორმირებელი სემიოტიკური პრაქტიკა, სადაც ნიშანი, როგორც საბაზო ელემენტი, ექვემდებარება დაშლას, ანუ სცილდება თავის

დენოტაცს და მიემართება „სხვისკენ“, რომელიც განიცდის ცვლილებას მისი ზეგავლენით (მაგიის, იოგის, ფსიქონალიზის სემიოტიკური პრაქტიკა).

3. წერის სემიოტიკური პრაქტიკა, რომელსაც აგრეთვე ეწოდება დიალოგური ან პარაგრაფიკული. წერა უკვე აღარ მიეკუთვნება ლიტერატურას. იგი განეკუთვნება სიმბოლურ სემიოტიკურ სისტემას.

ამგვარად, ფრანგული კვლევითი ტრადიციის თანახმად, „ტექსტი“, რომელიც სხვა ტექსტების ელემენტებისგანაა შედგენილი და თვითონაც გვევლინება ამგვარი ელემენტების წყაროდ იმ ტექსტებისთვის, რომლებიც მის შემდეგ იქნება შექმნილი, იძენს უსასრულობას ინტერტექსტუალობის სივრცეში და იქცევა ერთგვარ ყოვლისმომცველ კატეგორიად, მაშინ, როდესაც „ინტერტექსტუალობა“ აიხსნება ლინგვისტურად (როგორც მრავალფეროვნება ბახტინის მიხედვით) ან სოციოლოგიურად (როგორც ერთ-ერთი სოციალური დისკურსი).

ამგვარად, ბახტინისეული თეორია ენისა და ჟანრის შესახებ და აგრეთვე ფ. დე სოსიურის გამოკვლევები ანაგრამის შესწავლის სფეროში განავითარა ჟ. კრისტევამ. მის მიერ შემოთავაზებულ იქნა ორი ახალი კონცეფცია – *intertextualité*, ანუ ტექსტების დიალოგი და *paragramme* – დიალოგი სიტყვის შიგნით. ნაშრომში „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“ ბახტინისეული დიალოგიზმის საფუძველზე ჟ. კრისტევა პოულობს ტექსტში ინტერტექსტუალურ საწყისს, რის გამოც ტექსტის სუბიექტი თითქოს გადადის მეორე პლანზე და სახეზეა წერის „ამბივალენტურობა“, რომელშიც ნაგულისხმევია, ერთი მხრივ ტექსტში ისტორიის (საზოგადოების) ჩართვა, ხოლო მეორე მხრივ, თვით ტექსტისა – ისტორიაში.

ბახტინის კვალდაკვალ, განიხილავს რა სიტყვებს, როგორც ტექსტური სიბრტყეების გადაკვეთის ადგილს და არა, როგორც მდგრადი აზრის ერთგვარ გამოხატულებას, კრისტევა დიალოგიზმს განიხილავს, როგორც ნებისმიერი გამონათქვამის პრინციპს და აღნიშნავს, რომ:

1) ლიტერატურული გამონათქვამი უნდა განიხილებოდეს, როგორც სხვადასხვა სახის – თვით მწერლის, ადრესატისა და ტექსტის დიალოგი, რომელიც შექმნილია გარკვეული კულტურული კონტექსტის საფუძველზე;

2) თვით ინტერტექსტის წარმოქმნის პროცესი წარმოადგენს წერისა და კითხვის შედეგს: ნებისმიერი სიტყვა (ტექსტი), წერა-შექმნა სხვა სიტყვების

(ტექსტების) ისეთ გადაკვეთას წარმოადგენს, რომელშიც სულ ცოტა კიდევ ერთი სიტყვის (ტექსტის) წაკითხვაა შესაძლებელი. (კრისტევა 1970).

3) რამდენადაც ინტერტექსტუალური სტრუქტურა მოცემული კი არ არის, არამედ იქმნება სხვა სტრუქტურასთან მიმართებაში, ამდენად აუცილებელია ინტერტექსტის დინამიური ასპექტის გათვალისწინება. შემდგომში, 1969წ. ჟ. კრისტევას მიერ შემოთავაზებულ იქნა სხვა ტერმინი – „პარაგრამა“, რომელიც მან განსაზღვრა, როგორც ენის სიმბოლური ფუნქციონირებიდან გამომდინარე დინამიური ნიშანი, რომელიც უფრო აზრის შემქმნელია, ვიდრე აზრის გამომხატველი.

ამგვარად, ჩვენმა კვლევამ გვაჩვენა რომ, ანაგრამა შესაძლებელია, გვხვდებოდეს ტექსტში „დაშლილი“ სახით,

1. შესაძლებელია, სიტყვა ტექსტში მეორედვით, მაგრამ.

2. შესაძლებელია, ეს სიტყვა ამ ტექსტში არ ფიგურირებდეს, მაგრამ შეტანილ იქნეს მასში ნაწილ-ნაწილ. ის თითქოს ფარულად შემოდის ტექსტში. ასე მაგალითად, ბორის ვიანი რომანში „უამთა ქაფი“ სარტრის ცნობილი ნაშრომის სათაურს *L'être et le Néant* პაროდირებას უკეთებს ანაგრამირების საშუალებით და შედეგად ვიღებთ *La lettre et le Néon*. თვით სარტრის სახელი, ამავე მონაკვეთში გვხვდება ანაგრამის სახით- *Jean Sol Patrite*, ჟან სოლ პარტრი. ამ შემთხვევაში, ბევრითი გადაადგილების შედეგად ვიღებთ სარტრის სახელსა და გვარს. ამგვარად, ამ რომანში, ანაგრამის საშუალებით, დესაკრალიზირებულია ჟან პოლ სარტრის კულტი. მსგავსი მაგალითი ბევრი შეგვიძლია მოვიტანოთ: მაგალითად, ნაპოლეონის სახელთან დაკავშირებულია ისეთი ანაგრამები, როგორიც არის:

La Revolution Francaise - Veto! un Corse la finira, რაც ითარგმნება – *ფრანგული რევოლუცია – ვეტო, კორსიკანელი მას ბოლოს მოუღებს და სიტყვა Napoléon Bonaparte - Bona rapta leno pone!* რაც თარგმანში ნიშნავს- *“სუტინიორო ბონაპარტო დააბრუნე გაძარცვული ქონება”*

ნაწარმოებში „იდუმალებით მოცული ლამაზი მამაკაცი“ არის ორი სერია – „მონმორანსის საყვარლები“ და „სახარების მოგონება“. პირველი სერია ირბ კავშირშია ყველა სერიასთან და შეიცავს ედგარ პოს ინტერტექსტს, რომანის პერსონაჟების სახელების მიღმა იკითხება ედგარ პოს სახელი, ანუ ალანი და უერარი, რაც წარმოადგენს ედგარის ანაგრამას (*Allan et Gérard – anagramme d'Edgar*).

12. ინტერტექსტი და ინტერტექსტუალობა

ქვეთავში „ინტერტექსტუალობის სათავეებთან“, ჩვენ დაწვრილებით შევხებით ინტერტექსტუალობის წყაროებსა და თეორიებს, რომელთა საფუძველზეც წარმოიშვა ეს მოვლენა. მაგრამ აუცილებელია ამ ორი ცნების გამოჯვანა და თითოეულის განსაზღვრება, რადგან პოეტიკისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში მკვლევარები ხშირად უპირატესობას ანიჭებენ ტერმინ – ინტერტექსტუალობას, რათა განსაზღვრონ იგი რაც შეიძლება მკაცრად და ზუსტად. ყველაზე ზოგადი (და ყველაზე პირველი) განსაზღვრება, უდავოდ, ეკუთვნის ბარტ-კრისტევას სკოლას (როგორც უკვე აღვნიშნეთ 1.2 ქვეთავში), სადაც ინტერტექსტუალობა განიხილება, როგორც ნებისმიერი ტექსტის თვისება შევიდეს დიალოგში სხვა ტექსტებთან.

სავსებით ბუნებრივია, რომ ინტერტექსტუალობის ჩამოყალიბებისათვის აუცილებელია, რომ ტექსტში არსებობდეს სხვა ტექსტებზე მითითება. ლ. დელენბახი და პ. ვან დენ ხაველი ინტერტექსტუალობას უწოდებენ შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედებას. მთხრობელის დისკურსისა პერსონაჟების დისკურსთან, ერთი პერსონაჟის დისკურსისა მეორე პერსონაჟთან და სხვ. ერთ ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის „თანაარსებობა“ – ასე ხსნიან დასავლურ ლინგვისტურ ტრადიციაში არსებულ ამ ცნებას ჟ. ჟენეტი, უ. ბროისი, მ. პფისტერი, ა. ჟოლკოვსკი, მ. იამპოლსკი, ვ. რუნდვეი, ჟ. ჟენეტი. ეს საკითხი განხილული გვაქვს ქვეთავში „ინტერტექსტი, როგორც სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედება“. და ბოლოს, ინტერტექსტუალობა შეიძლება მოიაზრობოდეს, როგორც „*მეტაენობრივი რეფლექსიის მექანიზმი*“, რომელიც *ესმარება ავტორს საკუთარი ტექსტის გენეზისის დადგენაში, ხოლო მკითხველს – გაგების გადრმავებაში სხვა ტექსტებთან მრავალგანზომილებიანი ურთიერთობის დამყარების ხარჯზე*.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, მიუხედავად არაერთგვაროვანი მიდგომებისა ყველა დეფინიციაში ფიგურირებს ერთგვარი ინვარიანტული თვისება: ინტერტექსტუალობა – ესაა გარკვეული ენობრივი სიგნალებით მარკირებული „გადაძახილი გასაუბრება“ ტექსტებს შორის, მათი დიალოგი. ინტერტექსტად მიჩნეულია:

- ნებისმიერი ტექსტი, რომელიც ყოველთვის წარმოადგენს „ძველი ციტატებისაგან მოქსოვილ ახალ ქსოვილს“ (რ. ბარტი, ვ. ლეიჩი, შ. გრიველი და სხვ.).
- რამდენიმე ნაწარმოები, (ან ფრაგმენტი), რომლებიც ქმნიან ერთიან ტექსტურ (ან ინტერტექსტურ) სივრცეს და ავლენენ ელემენტების არაშემთხვევით ერთიანობას.
- ტექსტი, რომელიც შეიცავს ციტატებს (ფართო გაგებით). ამ ტიპის ტექსტი სპეციფიკურია პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის.
- ქვეტექსტი, როგორც ნაწარმოების სემანტიკური სტრუქტურის კომპონენტი. აქ სიმბოლის ცენტრი გადატანილია ინტერპრეტაციაზე, გაგებაზე.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ ჩვეულებრივ ფარავს ტერმინს „ინტერტექსტი“. ამასთან აღსანიშნავია, რომ ისინი ხშირად იხმარება კორეფერენტულად, მარტივად ენაცვლებიან ერთიმეორეს.

შევეცდებით, შემოგთავაზოთ ურთიერთდაკავშირებული ცნებების დეფინიციის ჩვენეული ვარიანტი.

ინტერტექსტის ფართო გაგება შეიძლება განვსაზღვროთ შემდეგნაირად: ინტერტექსტი – ესაა ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის შედეგად წარმოქმნილი ობიექტურად არსებული ინფორმაციული რეალობა, რომელსაც გააჩნია უსასრულო თვითგენერაციის უნარი.

ინტერტექსტის ამგვარი განსაზღვრებით, ჩვენ მოვნიშნავთ, ფაქტიურად, საკმაოდ ფართო სემიოტიკურ ობიექტს. ამავე დროს, ეს განსაზღვრება სრულიად არ ეწინააღმდეგება ტექსტის დეფინიციას, თუმცა პოეტოლოგიასთან მიმართებაში ინტერტექსტი შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც მოცემულ ტექსტში იმპლიციტურად არსებული აღუზიებისა და პარალელების ყველა შესაძლებელი ინტერპრეტაციის ერთობლიობა. ინტერტექსტი თითქოს ერთ მთლიან ორგანიზმს წარმოადგენს. რაც უფრო მეტი ინტერტექსტუალური კავშირების დადგენა და დასაბუთება მოხერხდება, მით უკეთესია „ნაწარმოების ინტერპრეტაციისათვის“, რომლის მთავარი ამოცანაა ნაწარმოების სტერეოგანზომილებიანი ენის „გადაყვანა“, რაც შეიძლება აზრის ნაკლები დანაკარგით, ანალიზის ხატოვან მეტაენაზე, (ბარტი 1971).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტექსტის დაბადება შეუძლებელია მასზე ადრე არსებულ(მწინარე) ტექსტებზე დაყრდნობის გარეშე. ტექსტი ყოველთვის ინარჩუნებს საკუთარ რეფერენციას – ახდენს რაღაც, ობიექტურად არარსებული

ან წარმოსახვითი რეალობის რეფერენციას. ნაწარმოები იქცევა ტექსტად მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც იგი „იხსნება“, კარგავს „თავისთავადობას“ საერთო ლიტერატურულ რიგში ჩართვის შედეგად. „უნდა შეწყვიტო, რომ იყო მხოლოდ ის, რაც ხარ, თუ გინდა შეხვიდე ისტორიაში“ – ამბობდა ამასთან დაკავშირებით მ. ბახტინი (ბახტინი 1975: 23). ნებისმიერი (პირველ რიგში მხატვრული) ტექსტის სწორედ ეს ონტოლოგიური თვისება განსაზღვრავს მის „ჩაწერილობას“, „ჩაბმულობას“, ლიტერატურული პროცესის ევოლუციაში, რასაც ვუწოდებთ ინტერტექსტუალობას. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ნაწარმოები მაშინ იქცევა ტექსტად, როდესაც ხდება მისი ინტერტექსტუალობის აქტუალიზაცია.

ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა ზოგადი განსაზღვრება, ინტერტექსტუალობის ცნებაც საჭიროებს გარკვეულ დაზუსტებებს სხვადასხვა ასპექტში:

- რეფერენციის თეორიის თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალობა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ტექსტის ორმაგი რეფერენტულობა (პოლირეფერენტულობა) სინამდვილისა და სხვა ტექსტის (ტექსტების) მიმართ.
- ინფორმაციის თეორიის თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალობა – ესაა ტექსტის უნარი დააგროვოს ინფორმაცია არა მხოლოდ უშუალო გამოცდილების გზით, არამედ გაშუალებულადაც, სხვა ტექსტებიდან მისი ამოკრეფის გზით.
- სემიოტიკის ფარგლებში ინტერტექსტუალობა შეიძლება შეესაბამებოდეს ღირებულების (valeur) სოსურისეულ ცნებას, ანუ მის შეფარდებას სისტემის სხვა ელემენტებთან. თუ ინტერტექსტუალობას შევადარებთ ენობრივი ერთეულების ურთიერთობათა ტიპებს, იგი შეესაბამება დერივაციულ ურთიერთობებს, რომლებიც გულისხმობს ურთიერთობას საწყის და წარმოებულ ნიშნებს შორის: ინტერტექსტუალობა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ტექსტის „დერივაციული ისტორია“.
- სემანტიკური თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს ტექსტის უნარს ჩამოაყალიბოს თავისი საკუთარი აზრი სხვა ტექსტებზე მითითების საშუალებით.

- კულტურული (ზოგადესთეტიკური) თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალურობა შეესაბამება კულტურული ტრადიციის – კულტურის სემიოტიკური მექანიზმების ცნებას (ლოტმანი 1996:14).

ინტერტექსტუალურობის ყველა ამ განმარტებაში არსებობს რაღაც საერთო: ინტერტექსტუალობა – ესაა ტექსტის სიღრმე, რომელიც ვლინდება მის სუბიექტთან ურთიერთობის პროცესში.

1.2.1. ინტერტექსტის ძირითადი თვისებები

1. ინტერტექსტი ზედროთი მოვლენაა. მას არ გააჩნია „დასაწყისი“ და „ბოლო“ – ინტერტექსტს არა აქვს საზღვრები დროსა და სივრცეში. „არცერთი გამონათქვამი არ შეიძლება იყოს არც პირველი ან არც ბოლო. იგი მხოლოდ რგოლია ერთიან ჯაჭვში და არ შეიძლება განიხილებოდეს ამ ჯაჭვისგან დამოუკიდებლად“ (ბახტინი 1979: 340). ამიტომ, ინტერტექსტზე საუბრისას ჩვენ ყველა შემთხვევაში ვიგულისხმებთ მის გარკვეულ სფეროს, რომლის ეპიცენტრსაც ადამიანი წარმოადგენს.
2. ინტერტექსტი მთლიანობაში ქაოსის მდგომარეობაში იმყოფება. მისი ცალკეული ნაწილები შეიძლება მოწესრიგდეს ადამიანის ზემოქმედების შედეგად. ტექსტი, როგორც ინტერტექსტის სუბსტანცია არსებობს ორი სახით: ნაწარმოები და ტექსტი. ნაწარმოები აღიქმება როგორც ორმაგი მოწესრიგებულობა – ენის მოწესრიგებულობა და მოცემულ ენაზე დაწერილი ნაწარმოების დამატებითი მოწესრიგებულობა, (მხატვრული) ნაწარმოების ინტერტექსტში შესვლა აღწერილია, როგორც (ნაწარმოების) წესრიგიდან ქაოსში (ტექსტში) გადასვლა. ამასთან გასათვალისწინებელია ქაოსის ორმაგი ბუნება: „გამანადგურებელია და, ამავდროულად, კონსტრუქციულიც... თვით ქაოსი შეიძლება იქცეს ქაოსისაგან დაცვის მექანიზმად (შტაინი1993: 18). ინტერტექსტი, ავტორის მიერ გამოთხოვილი ან მკითხველის მიერ აღქმული, მოდის გარკვეულ წესრიგში მის ამა თუ იმ სფეროში.
3. ინტერტექსტში ენობრივი სისტემა განიცდის დეცენტრირებას და დეკონსტრუირებას ანუ ექვემდებარება დაშლას, დემონტაჟს (შტაინი1993: 14) „მატერია – ესაა ფართო პირობითი ცნება, რომელიც პოეტური ტექსტის სტრუქტურაში არასტრუქტურულის აღრიცხვის, ენობრივ ელემენტებთან

არასტრუქტურული ელემენტების კოორდინაციის პროცესის შესწავლის საშუალებას იძლევა.

4. ინტერტექსტში ენა – მასალა წარმოადგენს „გიგანტურ მნემონურ კონგლომერატს“, (გასპაროვი) რომელშიც გათანაბრებულია ცალკეული ტექსტები, სხვადასხვა ზომის ტექსტების ფრაგმენტები, საკუთრივ ტექსტის ელემენტები და ე.წ. „განშრეგებები“ (სიტყვების ნაწილები, გრაფიკული სახეები, რიტმიკულ-ინტონაციური სქემები და სხვ.). ამგვარ მდგომარეობაში მყოფი ტექსტები დაცილებულია თავისი შემქმნელებისაგან: ინდივიდუალურ-საავტორო ტექსტები, ავტორთა კოლექტივის ტექსტები და ავტორობის მხრივ გაურკვეველი ტექსტები დიფერენცირებული არ არის. მთავარია ის, რომ ისინი წარმოადგენენ სინამდვილის რაღაც ფრაგმენტის ენობრივ ობიექტივაციას („ამოცნობილი და ქცევით შეფასებული სინამდვილე“, ბახტინის მიხედვით) და ბოლოს, ქაოსის მდგომარეობაში მყოფ ტექსტებს არ გააჩნიათ აქსიოლოგიური შკალა: მაღალმხატვრული ტექსტები და სლოგანი რეკლამაში, პოპულარული შლაგერის სიტყვები და გენიოსის ქმნილება თანაბარ პირობებშია ინტერტექსტში, რადგანაც მნიშვნელოვანია მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ისინი ოდესღაც ვიღაცამ წარმოთქვა. ენა – მასალა ინტერტექსტში აღიქმება, როგორც მომავალი ენობრივი ფორმების ორგანიზაციის გარემო, განვითარების არაერთგვაროვანი გზების არე. ახალი ტექსტის (მეტატექსტის) წარმოქმნა შეიძლება აღიწეროს, როგორც მატერიაში მასალის „დაძლევა“, რაც საბოლოო ჯამში მხოლოდ ერთი სტადიაა საერთო, უწყვეტ და უსასრულო ევოლუციურ პროცესში.
5. თუკი განვსაზღვრავთ ინტერტექსტის ადგილს გლობალურ დიქტომიასთან ენა/მეტყველება მიმართებაში, ჩვენ ვთვლით, რომ ინტერტექსტი – ესაა მეტყველების სფერო, რომელშიც მეტყველებითი მოღვაწეობისა და შედეგის (პროდუქტის) განცალკევება შეუძლებელია. ისტორიული დროის ყოველ ცალკეულ ფაზაში ინტერტექსტში სჭარბობს ესა თუ ის თვისებები. ქაოსის მდგომარეობაში განხილული ინტერტექსტი წინამორბედი ინტერტექსტუალური მოღვაწეობის პროდუქტია. ავტორის/მკითხველის მიერ გამოთხოვილი ინტერტექსტი წესრიგდება და მონაწილეობის სამეტყველო აქტში.

1.3. ტექსტი, ინტერტექსტუალობა, დეკონსტრუქცია

ვინაიდან ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ შეიცავს სიტყვა ტექსტს, აუცილებლად მიგვაჩნია ჩამოვაყალიბოთ ჩვენი მოსაზრება ტექსტის თაობაზე.

ადამიანის შემეცნებითი და კომუნიკაციური საქმიანობა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ამა თუ იმ სიტყვების, ვესტების, ნიშნების, ლიტერატურული ნაწარმოებების, მუსიკის, მხატვრული და მსგავსი ნიშანთა სისტემის ინტერპრეტაციასთან. სწორედ ამიტომ ინტერპრეტაცია, როგორც პროცესი არ შემოიფარგლება მხოლოდ ენით, არამედ მოიცავს ადამიანის საქმიანობის სხვა სფეროებსაც. ენა კი წარმოადგენს აზრის გამოთქმისა და ურთიერთობის უნივერსალურ საშუალებას. მგვარად, ის ყველაზე მჭიდროდ არის დაკავშირებული ადამიანის ინტერპრეტაციულ საქმიანობასთან. ტექსტის ინტერპრეტაციას, როგორც ნიშანთა სისტემის ფენომენს შეისწავლის ჰერმენევტიკა. ანტიკური ეპოქიდან დაწყებული ჰერმენევტიკის შესწავლის სფეროში შედის სხვადასხვა ტიპის ტექსტების ინტერპრეტაცია, განმარტება.

ჰერმენევტიკამ გამოიმუშავა ტექსტის ინტერპრეტაციის მრავალი სპეციალური წესი და მეთოდი. ამგვარად, ჰერმენევტიკის, როგორც ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ წამყვან კატეგორიად ითვლება ინტერტექსტუალობის კატეგორია. როგორც აღვნიშნეთ, ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ პირველად შემოიტანა ჟ. კრისტევამ (კრისტევა 1969), რომელმაც განავითარა რა მ. ბახტინის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ნებისმიერი მხატვრული ტექსტი წარმოადგენს სხვადასხვა კოდების ურთიერთქმედებას, რომელთა შორის კონფლიქტი ატარებს დიალოგიურ ხასიათს. ტექსტი ამავე დროს, ახდენს ტექსტის შიგნით კოდების შეცვლას. ამ აზრით, ტექსტის მნიშვნელობა თითქოს იმყოფება მკითხველის (მოლოდინის) ფარგლებში, ანუ გადადის მკითხველის ინტერპრეტაციის სუბიექტურ უსასრულობაში და წარმოადგენს მკითხველისა და ტექსტის (ტექსტის ავტორის) დიალოგის პროცესს. ბახტინის აზრით, ყოველი დიალოგიური გამონათქვამის მიღმა დგას ავტორი და ის ყოველთვის გულისხმობს შესაბამისი გაგების უმაღლეს ინსტანციას. ამრიგად, ავტორის ტექსტი და მკითხველის ტექსტი გარკვეულ სფეროში გადაკვეთენ ერთმანეთს, რომლის საზღვრები განისაზღვრება:

- 1) ენობრივი სიგნალების რაოდენობით;

2) ავტორისა და მკითხველის კონცეპტუალური სისტემების თანხვედრით, რაც თავის მხრივ დამოკიდებულია კულტურული გარემოსა და ტრადიციების თანხვედრაზე.

ტექსტს არ გააჩნია მხატვრული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი დასრულებულობა. იგი შეიძლება ავტორის მიერ რამდენიმეჯერ იქნეს გადამუშავებული. აქედან ჩნდება ისეთი მოვლენა, როგორც არის ავტორინტერტექსტუალობა, ავტო-რემინისცენციები, თემები, რომლებიც მეორდება, ლეიტმოტივები და ა.შ., მაგრამ მკითხველისათვის ტექსტი წარმოადგენს „თანამოუსაბრეს დიალოგში“, რომელიც გარდაიქმნება მკითხველის ცნობიერების მიხედვით და აქვს უნარი წარმოქმნას ახალი აზრების წყობა. ამგვარად ტექსტი – ეს არის სივრცე „სადაც მიმდინარეობს მნიშვნელობათა წარმოქმნის პროცესი“. (ბარტი 1971)

ახალი ტექსტის წარმოქმა შეუძლებელია უკვე არსებულ ტექსტზე დაყრდნობის გარეშე. ტექსტი არის თავისებური მონადა, რომელიც თავის თავში ასახავს ყველა ტექსტს, გაერთიანებულს საერთო აზრობრივი სფეროს ფარგლებში (ბახტინი 1979: 283), ის ერდროულად ახალი აზრების გენერატორი და კულტურული მესხიერების კონდენსატორია“ (ლოტმანი 1996: 21)

ჩვენი აზრით, არ არის მართებული ის კონცეფციები, რომელთა მიხედვითაც ნებისმიერი ტექსტი განიხილება, როგორც ციტატების კოლაჟი, რომელშიც რაიმე ახალი წარმოიქმნება კომბინაციათა ცვლილებების საფუძველზე. ვინაიდან ტექსტი ყოველთვის ინარჩუნებს საკუთარ რეფერენტულობას, *რეფერენციის თეორიის მიხედვით, ინტერტექსტუალობა შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც ტექსტის ორმაგი მიმართება, პოლირეფერენტულობა სინამდვილისა და სხვა ტექსტის (ტექსტებთან) მიმართებაში. ინფორმაციის თეორიის მიხედვით, ინტერტექსტუალობა ეს არის ტექსტის უნარი დააგროვოს ინფორმაცია არა მხოლოდ უშუალო გამოცდილების ხარჯზე, არამედ მოიპოვოს იგი სხვა ტექსტებიდან.*

სემიოტიკის ფარგლებში ინტერტექსტუალობა შეიძლება შეფარდებულ იქნეს სოსიურისეულ მნიშვნელობის (valeur) ცნებასთან. თუ ინტერტექსტუალობას შევადარებთ ენობრივი ერთეულების ურთიერთობების ტიპებს, მაშინ ინტერტექსტუალობა შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც დამოკიდებულება საწყის და წარმოებულ ნიშანთა შორის (საწყისი და წარმოებულ ნიშნებით).

სემანტიკურ ჭრილში ინტერტექსტუალობა ნიშნავს ტექსტის უნარს შექმნას საკუთარი არე სხვა ტექსტებზე მითითების საშუალებით. ულტუროლოგიის, ანუ ზოგადესთეტიკური პოზიციიდან, ინტერტექსტუალობა შეესაბამება კულტურული ტრადიციის ცნებას – კულტურის სემიოტიკურ მეხსიერებას.

აღსანიშნავია, რომ ინტერტექსტის და ინტერტექსტუალობის კონკრეტული შინაარსი იცვლება იმის მიხედვით, თუ რა ფილოსოფიურ-მეთოდოლოგიური შეხედულებებით ხელმძღვანელობს ესა თუ ის მეცნიერი. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოდ გვესახება ისეთი მეცნიერების თეორიები, როგორებიც არიან ჟ. დერიდა, მ. ფუკო, ა. ჟ. გრემასი, რ. ბარტი, ჟ. ჟღენტი, მ. რიფატერი, ჟ. კრისტევა და ა.შ. ამ მეცნიერთა თვალსაზრისით, წარმოდგენა ნაწარმოებზე, როგორც ენობრივ კონსტრუქციაზე იცვლება დეკონსტრუქციის პრინციპით, ანუ აზრთა მკაცრი იერარქიის ნაცვლად, ადგილი აქვს მათ „აფეთქებას“, გაფანტვას, დისემინაციას. ამ ახალი მიმართულების თეორეტიკოსები ინტერტექსტუალობას იყენებდნენ არა მხოლოდ მხატვრული ტექსტის ანალიზის დროს, არამედ ფილოსოფიური ონტოლოგიის სფეროში. ასე მაგალითად, სრულიად ახლებურ შეხედულებას ტექსტზე ავითარებენ დეკონსტრუქტივისტებად ცნობილი მეცნიერები.

თავად ტერმინი „დეკონსტრუქცია“ ხშირად განიხილება, როგორც პოსტრუქტურალიზმისა, სინონიმი. დეკონსტრუქტივისტული თეორიის პრინციპები პირველად სწორედ ფრანგი პოსტრუქტურალისტების ნაშრომებში იქნა ჩამოყალიბებული. მათ შორის აღსანიშნავია: მ. ფუკი, ჟ. დერიდა, ჟ. კრისტევა და სხვ. (კრისტევა 1969, ბარტი 1970).

დეკონსტრუქტივიზმა ყველაზე დიდი გავლენა მაინც ლიტერატურულ კრიტიკაზე მოახდინა. ჩამოყალიბდა რა ფრანგული პოსტრუქტურალისტული იდეების გადამუშავების შედეგად, იგი დაეყრდნო ამერიკულ ეროვნულ ლიტერატურულ პრინციპებსა და ტრადიციებს. თუმცა ოფიციალურად დეკონსტრუქტივისტული მიმდინარეობის გაფორმება 1979 წელს მოხდა, მას შემდეგ, რაც გამოჩნდა ჟ. დერიდას, პოლ დე მანის, ბლუმის, ხარტმანის და მილერის სტატიების ნაკრები „დეკონსტრუქცია და კრიტიკა“, რომელმაც მოგვიანებით მიიღო სახელწოდება „იელის მანიფესტი“.

გარდა იელის სკოლისა, რომელიც ყველაზე გავლენიანი იყო, გამოყოფენ ამერიკული დეკონსტრუქტივიზმის რამდენიმე მიმართულებას: 1) ჰერმენევტი-

კული მიმართულება (სპეინოსი), 2) მემარცხენე დეკონსტრუქტივიზმი (ბრენკმანი, მ. რიანი, ფ. ლენტრიკია), რომლის წარმომადგენლებიც თავიანთი სოციოლოგიურ-ნეომარქსისტული ორიენტაციით ახლოს იდგნენ ინგლისურ პოსტრუქტურალიზმთან (ინგლტონი, ისტრჰოუპი) და ბოლოს, 3) ფემინისტური კრიტიკა (სპივაკი, ჯონსონი, ფელმანი), რომელზეც უდიდესი გავლენა სწორედ რომ ფრანგმა თეორეტიკოსებმა მოახდინეს.

„თავად სახელწოდება „დეკონსტრუქტივიზმი“ დერიდას მიერ დამკვიდრებული ტექსტის ანალიზის პრინციპიდან მომდინარეობს, რომლის ძირითადი არსი ტექსტში მოცემული შიდა წინააღმდეგობების გამოვლენაში მდგომარეობს. მისი მთავარი მიზანი დაფარულ და „ნარჩენ“ მნიშვნელობათა დეკოდირებაა; იმ მნიშვნელობების, რომლებიც ჩვენ, წარსული დისკურსიული პრაქტიკისგან გვერგო, როგორც მემკვიდრეობა, რომლებიც ენაში გონებრივი სტერეოტიპების სახით ფიქსირდება და გაუცნობიერებლად ხდება მათი ტრანსფორმაცია ენობრივი კლიშეების სახით თანამედროვე ავტორის მიერ.

ამერიკელი დეკონსტრუქტივისტები, ავითარებდნენ რა ძირითადად დერიდას იდეებს, უარყოფდნენ ლიტერატურული ტექსტის ერთადერთ და სწორ ინტერპრეტაციას. მათი კონცეფციის თანახმად, ტექსტის ყველანაირი წაკითხვა არის მცდარი. ისინი ავითარებდნენ პოსტულატს, რომ ლიტერატურული კრიტიკის მიზანია გამოააშკარავოს ენის პრეტენზია ჭეშმარიტებაზე. ამერიკელი დეკონსტრუქტივისტების აზრით, ყოველი გამონათქვამი ატარებს ილუზორულ ხასიათს. პოლ დე მანი გამოდიოდა თეზისიდან, რომ ლიტერატურული ენა ესაა რიტორიკულ და მეტაფორულ მახასიათებელთა ერთობლიობა, ხოლო ყოველი გამონათქვამი ბელეტრისტიკული სახისაა. ამგვარად, ლიტერატურულ ენას ანიჭებენ ცოცხალი არსების სტატუსს. აქედან გამომდინარეობს მხატვრული ნაწარმოების არსის გაგება, როგორც „ტექსტის ცხოვრებისა“. პოლ დე მანი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ლიტერატურული ენის ამბივალენტურობაზე და უარყოფს ლიტერატურული ტექსტის ბუკვალურად წაკითხვის შესაძლებლობას. იგი გამოყოფს მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის სუბიექტურობის პრინციპს. მისი აზრით, ყველა ლინგვისტური ნიშანი რიტორიკული ფიგურაა, ხოლო ყველა სიტყვა მეტაფორა. ის გმობს იმ ფაქტს, რომ დავიწყებას მიეცა ენის მეტაფორული ძიების პრინციპი.

რაც შეეხება მილერს, მისი კრიტიკის ძირითადი საგანი ენის რეფერენტულობის კონცეფცია იყო, ანუ ენის მიერ რეალობის ადეკვატურად ასახვის და

წარმოჩენის უნარი, მისი რეპრეზენტატიული (წარმოჩენითი) ფუნქცია. ის განსაკუთრებით უპირისპირდება ლიტერატურაში მიმეტური რეფერენტულობას, ანუ რეალიზმის პრინციპს. იელის სკოლის მიმდევრები აკრიტიკებდნენ ასევე „მიაშიტი მკითხველის“ სურვილს, მხატვრულ ნაწარმოებში აღმოაჩინოს მასში არარსებული, ერთიანი და ობიექტური მნიშვნელობა. მილერი მიიჩნევს, რომ ნაწარმოების წაკითხვა ყოველთვის იწვევს მკითხველის მხრიდან ამ ნაწარმოების აქტიურ ინტერპრეტაციას. ყოველი მკითხველი თითქოს ფლობს ნაწარმოებს, ამასთან მას ანიჭებს განსაზღვრულ მნიშვნელობათა მთელ სქემას.

ეყრდნობა რა ნიციშეს კონცეფციას, მილერი ასკვნის, რომ ნებისმიერ ტექსტში ურიცხვი ინტერპრეტაციის თვითარსებობა ცხადყოფს იმას, რომ ტექსტის წაკითხვა არასდროს არის მნიშვნელობის აღმოჩენის ობიექტური პროცესი, არამედ ამ მნიშვნელობის ჩადება ტექსტში, რომელზეც თავად ტექსტს „არავითარი წარმოდგენა არ აქვს“. აქედან გამომდინარე, იელის სკოლის წარმომადგენლები „კრიტიკის მკითხველს“ სთავაზობენ, მიეცეს აქტიური ინტერპრეტაციის თავისუფალ თამაშს. ეს თამაში შეზღუდული არის მხოლოდ ინტერტექსტუალობის საერთო კონცეფციის ჩარჩოში, ანუ ფაქტიურად აქ საუბარია დასავლეთის კულტურის მხოლოდ წერით ტრადიციებზე, რამაც, ამერიკელი დეკონსტრუქტივისტების აზრით, შესაძლოა მკითხველს უამრავი ინტერპრეტაციის, ანუ უამრავი მნიშვნელობის დეკოდირების საშუალება მისცეს.

სწორედ იელის სკოლის წარმომადგენლებმა დააფუძნეს ამ მიმართულების ძირითადი ცნება – დეკონსტრუქცია და შემოგვთავაზეს ლიტერატურული კრიტიკის ყველაზე პოპულარული ვარიანტი.

როდესაც ლაპარაკია ამერიკული დეკონსტრუქტივიზმის ზოგად კონცეფციებზე, ძირითადად გამოყოფენ მის ორ მიმართულებას: ჰერმენევტიკულ და მემარცხენე დეკონსტრუქტივიზმს. ჰერმენევტიკული დეკონსტრუქტივიზმის წარმომადგენლები ძირითადად ფუკოს იდეების გავლენის ქვეშ იმყოფებოდნენ. მათ მოახდინეს ასევე ჰაიდეგერის დეკონსტრუქციის ჰერმენევტიკის პრინციპთა გადაფასება. მისი ერთ-ერთი წარმომადგენელი სპეინოსი მივიდა ბურჟუაზიული კულტურის, კაპიტალისტური ეკონომიკისა და ქრისტიანიზმის კალვინისტური ვერსიის უარყოფით შეფასებამდე. სპეინოსისა და მის თანამოაზრეთა ძირითადი ყურადღება მიმართული იყო თანამედროვე ლიტერატურისა და პოსტმოდერნიზმის პრობლემებისაკენ. რაც შეეხება მემარცხენე დეკონსტრუქტივისტებს, ისინი უარყოფდნენ იელის სკოლის დახურულობას, მათ კონცენტრირებას

მხოლოდ ლიტერატურაზე, ისე, რომ არ აქცევდნენ ყურადღებას კულტუროლოგიურ კონტექსტს. ასევე ისინი ცდილობდნენ გაერთიანებინათ სხვადასხვა რიგის ნეომარქსისტული კონცეფციები და პოსტსრუქტურალიზმი, რასაც საბოლოო ჯამში მიჰყავართ ვულგარულ სოციოლოგიურ ვერსიებამდე. მემარცხენე დეკონსტრუქტივისტები იზიარებდნენ ლიტერატურის ინტერტექსტუალურ ხასიათს, მაგრამ ისინი ლიტერატურულ ტექსტს განიხილავდნენ უფრო ფართო კონტექსტში, ანუ როგორც საერთო კულტურულ დისკურსს და მასში რთავდნენ პოლიტიკურ, რელიგიურ და ეკონომიკურ დისკურსებს.

ჟ. ბრენკმანი, როგორც ყველა სოციალური ტექსტის მიმდევარი, კრიტიკულად ეკიდებოდა ინტერტექსტუალობის დეკონსტრუქციულ გაგებას, მიიჩნევდა რა, რომ მას ძალზე შეზღუდული ხასიათი გააჩნდა. მის თანამოაზრეთა თანახმად, ლიტერატურული ტექსტები მიემართება არა მარტო ერთმანეთს, არამედ რეპრეზენტაციის სხვა, ფართო წრის სისტემებს, სხვა-დასხვა სახის სოციოლოგიურ ლიტერატურას, რაც საბოლოო ჯამში ქმნის სოციალურ ტექსტს. მათთვის დეკონსტრუქციული ანალიზი კულტურული კვლევების მხოლოდ ერთი ნაწილია. ასე მაგალითად, ლენტრიკია ლაპარაკობს „გაბატონებული იდეოლოგიის“ ყოვლისშემძლეობაზე. მისი აზრით ბურჟუაზიული იდეოლოგია და მონოპოლისტური კაპიტალიზმი გავლენას ახდენს და იჭრება სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში, რაც ამონებს ინდივიდის ცნობიერებას. თუკი ფრანკფურტის სკოლის ლოგიკას მივყვებით, განსაკუთრებით კი ადორნოს მოსაზრებას, ნებისმიერი სტანდარტიზირებული ენა, ანუ „კლიშე-ენა“ მიმართულია ადამიანის ადაპტაციისაკენ გაბატონებულ იდეოლოგიაში. ამ მდგომარეობიდან გამოსავალს ლენტრიკია ფუკოს ხელისუფლების კონცეფციაში ხედავს, რომელიც აკრიტიკებს ხელისუფლების ტრადიციულ გაგებას. ლენტრიკია გვთავაზობს უარი ვთქვათ ერთიანი „რეპრესიული ხელისუფლების“ ცნებაზე და გადავიდეთ ახალ პოსტსრუქტურალისტურ წარმოდგენაზე, რომელიც ხასიათდება დისპერსიით და მოკლებულია ერთიან ცენტრს. რ. ბარტის აზრით (ბარტი 1968: 425-426), ტექსტი წარმოადგენს ღია სისტემას და მიმართულია უსასრულობისაკენ. არცერთ მეცნიერებას, არცერთ სუბიექტს არ ძალუძს შეაჩეროს ეს მოძრაობა. ტექსტის ბარტისეულ ანალიზს საფუძვლად უდევს კოდის ცნება, რომელიც წარმოადგენს წესებისა და შეზღუდვების ნუსხას და უზრუნველყოფს ყოველგვარი ნიშანთა სისტემის ფუნქციონირებას. მათ შორის რასაკვირველია ენობრივი სისტემისას. ბარტის

თეორიის დაწვრილებითი განხილვისას თვალსაჩინო ხდება, რომ მას შემოაქვს კოდის ცნება ტექსტის დეკონსტრუქციის ოპერაციის ჩასატარებლად. ამ მიმართულების ერთ-ერთი წარმომადგენლის ჟ. დერიდას აზრით ყველაფერი ისტორია, კულტურა, საზოგადოება და თვით ადამიანი, მისი ცნობიერება შეიძლება გავიგოთ, როგორც ტექსტი. აქედან გამომდინარე კომუნიკაციის პროცესი დერიდას მიხედვით, დაიყვანება ერთი ტექსტის უსასრულო პროექციამდე და მინიშნებამდე მეორე ტექსტზე და ყველაფერზე ერთად, ვინაიდან ისინი ერთად წარმოადგენენ „ყოველისმომცველი ტექსტის“ ნაწილს. ასე წარმოიქმნება ინტერტექსტის ცნება. (დერიდა 1972)

პოსტსტრუქტურალისტური შეხედულება ავტორზე, როგორც „მარადიულ გადამწერზე“, რომელმაც ბახტინისეული ავტორის – შემომქმედის ადგილი დაიკავა, გამომდინარეობდა „ინტერტექსტის“, როგორც ცნების, ბარტისეული ფორმულირებიდან: „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს: სხვა ტექსტები არსებობენ მასში სხვადასხვა დონეებზე მეტ-ნაკლებად ამოცნობადი ფორმით: წინამორბედი კულტურის და გარემომცველი კულტურის ტექსტები. ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ძველი ციტატებიდან მოქსოვილ ახალ ქსოვილს (ბარტი 1971). შედეგად, ტექსტი აღიქმება არა როგორც დასრულებული პროდუქტი, არამედ, როგორც სხვადასხვა კოდებისგან შემდგარი ქსოვილი (ინტერტექსტუალობის სფერო), რომელიც უკავშირდება საზოგადოებასა და ისტორიას ციტაციის საშუალებით. ამასთან დაკავშირებით ავტორი გვთავაზობს, ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ სტრუქტურული და ტექსტუალური ანალიზი (analyse textuelle), თუმცა არ განიხილავს მათ, როგორც ურთიერთგამომრიცხავ ფენომენებს (ბარტი [1973] 1994 : 424).

„ანალიზი ესაა „გასეირნება“ ტექსტზე. ზემოდ აღნიშნული პრობლემები წარმოგვიდგება ციტატების სახით, რომლებიც ამა თუ იმ კოდის საწყისი წერტილების და არა დეტერმინაციების სახით, მიგვითითებს კულტურის სხვადასხვა სფეროზე და აქედან გამომდინარე პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებში მკვიდრება შეხედულება ავტორზე, როგორც „მარადიულ გადამწერზე“ (ბარტი [1973] 1994: 429). „რამდენადაც ავტორი წერს უფრო ადრეული ან მისი თანადროული ლიტერატურული ტექსტების კითხვის პროცესში, იგი თვითონ ცხოვრობს ისტორიაში, საზოგადოების ცხოვრება კი იწერება ტექსტში.

ტექსტური ანალიზის ჩასატარებლად, რ. ბარტი გამოჰყოფს შემდეგ კულტურულ კოდებს, რომლებიც მისი აზრით, წარმოადგენენ საზოგადოების მიერ გამომუშავებული წესების ნუსხას, ასოციაციურ ველებს. ესენია:

- სამეცნიერო კოდი, რომელიც ეფუძნება ექსპერიმენტული მეცნიერების კანონებს და მეცნიერული ეთიკის პრინციპებს;
- რიტორიკული კოდი, ანუ თხრობის ფორმისა და მეტყველების კოდირება (შეტყობინება, რეზიუმირება და ა.შ.), აგრეთვე მეტაენობრივი გამონათქვამები;
- ქრონოლოგიური კოდი, ანუ თხრობის „დათარიღება“ და დროის გარკვეული იდეოლოგია.
- სოციოისტორიული კოდი, რომელიც აკავშირებს გამონათქვამს ცოდნისა და წარმოდგენების მთელს კომპლექსთან;
- კომუნიკაციური კოდი. (ადრესაციის კოდი), რომელიც გულისხმობს მხოლოდ იმ ურთიერთობებს, რომლებსაც ტექსტი აძლევს ადრესატისადმი მიმართვის ფორმას;
- სიმბოლური კოდი, რომლის დროსაც სიმბოლო აღიქმება ფსიქონალიტიკური თვალსაზრისით როგორც ერთგვარი ენობრივი ელემენტი, რომელიც საშუალებას იძლევა დავინახოთ ის, რაც გამონათქვამში პირდაპირ არ არის აღნიშნული.
- აქციონალური კოდი, რომელზედაც დაფუძნებულია ნოველის ფაბულური ჩარჩო.
- ენიგმატური (ანუ ჰერმენევტიკურ) კოდი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ისეთ ელემენტებს, რომელთა ერთიანობა მიზნად ისახავს ამ ამოცანის (ენიგმის) ამოხსნას.

ტექსტის ინტერტექსტუალური ბარტისეული გაგებიდან გამომდინარე, ყველა ეს კოდი მონაწილეობს ტექსტის საერთო მოცულობაში მხოლოდ ერთი ხმის უფლებით, ამასთან არცერთ მათგანს არ ენიჭება უპირატესობა. ამგვარად, წერა კარგავს საწყის წერტილს და იწყება იმ მომენტიდან, როდესაც მთავრდება „მეტყველება“, ანუ როდესაც იგი გაუგებარი ხდება. შესაძლებელია მხოლოდ იმის კონსტატაცია, რომ რაღაცა ითქმის (ბარტი 1970:461). ამ დებულების მნიშვნელობის ხაზგასასმელად იხმარება მეტაფორა „ავტორის სიკვდილი“, რომელიც ცენტრალურ ადგილს იკავებს პოსტსტრუქტურალისტურ და პოსტმოდერნისტულ თეორიებში, ბახტინის თეორიისგან განსხვავებით, რომელიც არ უარყოფს ავტორის არსებობას და მის როლს ტექსტის შექმნის პროცესში.

ამგვარად, ტექსტი „პრესუპოზიციების“ კრებულად (მ. რიფატერი), ციტატების მოზაიკად (ჟ. კრისტევა) „პალიმფსესტად“ (ჟ. ჟენეტი) წარმოგვიდგება. ამ პუნქტში დასავლური პოსტსტრუქტურალისტური და პოსტმოდერნისტული თეორიები პრინციპულად განსხვავდება ბახტინის თეორიისგან, თუმცა უნდა ვაღიაროთ, რომ თანამედროვე შეხედულებანი, რომლებიც ტექსტს განიხილავენ, როგორც აზრების (მნიშვნელობების) გენერატორსა და აზრთაწარმოქმნის მექანიზმების შესწავლას მთლიანად 70-იანი წლების პოსტსტრუქტურალისტური და პოსტმოდერნისტული რევოლუციის დამსახურებას წარმოადგენს.

მნიშვნელოვანი წვლილი ინტერტექსტის თეორიის განვითარებაში მასში ავტორის ფიგურის ჩართვის თვალსაზრისით შეიტანა ამერიკელმა ფილოლოგმა ხ. ბლუმმა. თუ ჟ. ჟენეტისა და მისი მიმდევრების თეორიაში მთავარი ყურადღება ექცევა ტექსტებს შორის არსებულ აქტიურ ისტორიულ და ფორმალურ კავშირებს, ბლუმის თეორია მიმართულია იმ კავშირების კვლევაზე, რომლებიც არსებობს ცალკეულ ავტორსა და ისტორიულ ტრადიციას შორის (ბლუმი [1973] 1998). ხ. ბლუმის კონცეფცია მრავალ საკითხში ეხმიანება მ. მ. ბახტინის თეორიას. მაგალითად, მის აზრს, რომ „ავტორს თავის შემოქმედებაში უწევს წმინდა ლიტერატურული მოძველებული ფორმების, ჩვევებისა და ტრადიციების გადალახვა. აქ მას არასოდეს არ ხვდება სხვა სახის წინააღმდეგობები (გმირისა და მისი სამყაროს შემეცნებით-ეთიკური წინააღმდეგობა), ამასთან მისი მიზანია, შექმნას ახალი ლიტერატურული კომბინაციები წმინდა ლიტერატურული ელემენტებიდანვე, ამასთან მკითხველმა უნდა „შეიგრძნოს“ ავტორის შემოქმედებითი აქტი მხოლოდ ჩვეულებრივი ლიტერატურული მანერის ფონზე“ (ბახტინი 1979: 170).

თავისი თეორიისათვის ბლუმმა შეიმუშავა და შემდგომში დაწვრილებით გაანალიზა საგანგებოდ შექმნილი ტერმინოლოგიური აპარატი, რომელსაც უწოდა „რევიზიის პროპორციები“ (ბლუმი 1998 : 18-19); კლინამენი – პოეტური გადაკითხვა, წაკითხვა, რომლითაც პოეტი ავსებს თავისი წინამორბედის ნაღვაწს, ცდილობს შეინარჩუნოს მისი ტერმინები, თუმცა უკვე ახლებურად გააზრებული სახით, კენოსისი – წყვეტადი მექანიზმი, რომელიც წააგავს იმ მექანიზმს, რომელსაც შეიმუშავებს ცნობიერება, როდესაც ცდილობს თავი დააღწიოს იძულებით განმეორებას, ანუ ფაქტიურად ესაა ნაბიჯი წინამორბედთან კავშირის სრული გაწყვეტისაკენ; დემონიზაცია – როგორც რეაქცია წინამორბედის განდიდებაზე ან მოძრაობა პერსონალიზირებულ

კონტრამაღლებულისაკენ ანუ თვითგანწმენდა წინამორბედისაგან დაშორების გზით; აპოფრაღესი, როდესაც წარმატებული „გვიანდელი“ ნაწარმოები ღია რჩება წინამორბედისათვის და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ გვიანდელმა მწერალმა თვითონ დაწერა წინამორბედისათვის დამახასიათებელი ტექსტი.

მ. იამპოლსკის აზრით, ხ. ბლუმის კონცეფციის ბევრი დებულება საკამათოა, მთავარი კი იმაში მდგომარეობს, რომ მას ლიტერატურული ევოლუციის მთელი პროცესი გადააქვს შემოქმედის ფსიქოლოგიის სფეროში და ფაქტიურად დაიყვანება მხატვრის მცდელობაზე, იყოს ორიგინალური რაღაც არ უნდა დაუჯდეს. ამიტომ ბლუმის თეორია უნდა აღიქმებოდეს, არა როგორც შემოქმედების ჭეშმარიტი თეორია, არამედ როგორც წაკითხვის გარკვეული სტრატეგია, რომელიც ტექსტში წარმოქმნილი მთელი რიგი წინააღმდეგობების გადაჭრის საშუალებას იძლევა. იგი გვიჩვენებს, თუ როგორ შეუძლია ტექსტს ავტორის ძლიერი ფიგურის კონსტრუირება წყაროს პირვანდელი განდევნის მექანიზმის გამოყენებით, რომელიც ტექსტში იჩენს თავს (იამპოლსკი 1993: 97).

ბლუმის ტექსტს განიხილავდა, როგორც განდევნის მექანიზმს, რომელიც ცდილობს გაანადგუროს წინამორბედი ტექსტების კვალი, მაგრამ ვერ ასორციელებს ამას. ამ იდეას ესადაგება რ. ლახმანის თეორია (ლახმანი 1990), თუმცა მის თეორიაში ტექსტი განიხილება როგორც მესხიერების მანქანა, რომელიც ისრუტავს, გადაარჩევს, ინახავს ან ამახინჯებს წინამორბედ ტექსტებს, ამასთან ძველის შეცვლა ააქტიურებს მის მნიშვნელობას, მოჰყავს იგი მოქმედებაში. ხ. ბლუმისა და რ. ლახმანის თეორიების თანახმად, ტექსტი წარმოადგენს დაშლისა და გახსენების იარაღს, ერთდროულად ამნეზიისა და მნემოტექნიკის ხელოვნებას.

ვინაიდან ინტერტექსტუალობას განვიხილავთ, როგორც სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედებას, საჭიროდ მიგვაჩნია, განვიხილოთ დისკურსი, როგორც ტექსტური ანალიზის დისციპლინა.

1.3.1. დისკურსის ანალიზი როგორც ტექსტური ანალიზის დისციპლინა;

ტექსტი და დისკურსი.

დამოკიდებულება ტექსტსა და დისკურსს შორის დიდი ხანია, იქცა მკვლევართა შესწავლის საგნად. ამ ორ მოვლენას შორის განსხვავება სათავეს იღებს ჯერ კიდევ პოსტსოსიურიანულ სტრუქტურულ ლინგვისტიკაში. იგი ენას

(la langue) განიხილავდა, როგორც ენობრივი ელემენტების ტრანსინდივიდუალურ სისტემას, რომელიც, იდეალურ შემთხვევაში, ინდივიდუალური მეტყველებისაგან არის აბსტრაგირებული. რაც შეეხება მეტყველებას (parole), იგი მიიხნეოდა, როგორც სოციალურ-კომუნიკაციური ფუნქცია. სწორედ, ამ დიქტომიას ეყრდნობოდა ტექსტისა და დისკურსის დიფერენციაცია. ასე მაგალითად, ტ. ვან დეიკი, დისკურსის ანალიზის თვალსაჩინო მკვლევარი, დისკურსს განიხილავს, როგორც „აქტუალურად წარმოთქმულ ტექსტს, ხოლო ტექსტს მიიხნევს წარმოთქმულის აბსტრაქტულ-გრამატიკულ სტრუქტურად. ებენვენისტის მიხედვით, დისკურსი (parole) შესაძლოა, ინტერპრეტირებულ იქნას მხოლოდ მისი დამოკიდებულებით მოლაპარაკე სუბიექტის მიმართ. იგი განეკუთვნება ლაპარაკის პროცესის სივრცობრივ-დროით დამახასიათებელ ნიშნებს, სხვა ცვალებად მოვლენებს, რომლებიც გამონათქვამის კონტექსტს ახასიათებენ (ტიუპა 1987:147).

დისკურსის ანალიზის ფრანგული სკოლა აღმოცენდა მე-20 საუკუნის 60-იან წლებში, როგორც იმდროინდელ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში გავრცელებულ კონტენტ-ანალიზისთვის დამახასიათებელი ნაკლოვანებების აღმოფხვრის მცდელობა.

წარმოადგენს რა ინფორმაციის დამუშავების მეთოდს, კონტენტ-ანალიზი გეთავაზობს ტექსტების სხვადასხვაობის ზედაპირულ მოწესრიგებას, რითაც შესაძლებელი ხდება მათი შედარება და აღრიცხვა.

მონაცემების აღრიცხვა და მოწესრიგება, ამავე დროს, დაკავშირებულია მრავალრიცხოვანი ინფორმაციის დამუშავების აუცილებლობასთან, რომლებიც განისაზღვრება, როგორც გარკვეული სოციალური რეალობის მაჩვენებლები; ეს შეიძლება, იყოს: საგაზეთო სტატიები, საზოგადოებრივი აზრის გამოკითხვები და სხვ. კონტენტ-ანალიზისაგან განსხვავებით, დისკურსის ანალიზი არ განიხილავს სიტყვიერ მასალას მხოლოდ როგორც ინფორმაციის გადაცემის საშუალებას; დისკურსის ანალიზი მიზნად ისახავს, აღიქვას ეს მასალები, როგორც ტექსტები. ამგვარად, თუ კონტენტ-ანალიზის შემთხვევაში ტექსტების აღმქმელისათვის ტექსტი გამჭვირვალეა, დისკურსის ანალიზი, პირიქით, ითვალისწინებს მის გაუმჭვირვალეობას, უარს ამბობს მათ უშუალო პროეცირებაზე პროდისკურსიულ რეალობასთან მიმართებაში. სწორედ, აქედან გამომდინარეობს ძირითადი დაპირისპირება კონტენტ-ანალიზსა და დისკურსის ანალიზს შორის, რომელიც მიისწრაფვის, გადაიქცეს ტექსტური ანალიზის

ჭეშმარიტ დისციპლინად იგი ფართოდ გამოიყენება საფრანგეთში დიდაქტიკური პრაქტიკის სახით, რომელსაც ეფუძნება ტექსტების ანალიზი, და რომელიც სასკოლო და საუნივერსიტეტო პრაქტიკაში წარმოდგენილია მეთოდოლოგიის ერთობლიობის სახით. დისკურსის ანალიზის წარმოშობა დაკავშირებულია ალტუსერის შრომებთან. მან ჩამოაყალიბა ცნება „წერის“ (l'écriture)-ის ახალი განსაზღვრება, რომელშიც გაერთიანებულია ლინგვისტიკა, ფროიდის, შემდგომში კი ლაკანის ფსიქოანალიზი.

ალტუსერი წერდა: „ფროიდმა დაგვანახა, რომ რეალურ სუბიექტს, ინდივიდუმს, თავის განსაკუთრებულ არსებობაში, არ გააჩნია, „საკუთარ თავზე“, „გონებაზე“, „არსებობაზე“ ცენტრირებული ეგოს სახე-ადამიანი-სუბიექტი დეცენტრირებულია, იმის მიუხედავად, ეს არსებობა „ხორციელი, თუ „ქცევითი“. მისი ფორმირება ხდება სტრუქტურაში, რომლის ცენტრს წარმოადგენს „საკუთარი თავის“ მხოლოდ წარმოსახვითი „არცოდნა“. სუბიექტი ყალიბდება იდეოლოგიურ ფორმაციებში, რომლებთანაც იგი „აიგივებს“ საკუთარ თავს. (ალტუსერი 1976:22). ამ მოსაზრებებმა შემდგომში ჰპოვეს განვითარება დეკონსტრუქტივისტებისა და სუბიექტის „სიკვდილის“ თეორიის მიმდევრებში.

ფორმალურად, სახელწოდება „დისკურსის ანალიზი“ (analyse de discours) – ესაა ტერმინ discourse analysis – ფრანგული შესატყვისი, რომელიც გამოიყენებოდა ამერიკელი ლინგვისტის ზ. ჰარისის მიერ ზეფრაზულ ერთეულებზე დისტრიბუციული მეთოდის გაგრძელების მიზნით. ამ სახელწოდებამ ერთბაშად მოიპოვა ფართო პოპულარობა. ბევრს კამათობდნენ, რამდენად დასაბუთებულია ცნება „დისკურსი“, მაგრამ, თითქმის არაფერი თქმულა ცნებაზე „ანალიზი“, რომელიც მთლიანობაში აღქმული იქნა, როგორც ტერმინ „შესწავლის“ ერთგვარი ვარიანტი. სინამდვილეში, ეს ანალიზი სავსებით შეესაბამება თავის მნიშვნელობას. პირველ რიგში იმიტომ, რომ ჰარისის „ანალიზი“, რომელიც ეფუძნება ე.წ. კომუტაციის ტესტს („კ. ტ.“), კარგად თავსდება დისკურსის ნაწილებად დაშლის სტრუქტურალისტურ ჩარჩოებში.

მეორე მხრივ, ამ ეპისტემოლოგიურ კონტექსტში დისკურსის ანალიზი თავს იმკვიდრებს სწორედ როგორც ანალიზი (ფსიქოანალიზი), რომელიც გამოიყენება ტექსტებთან მიმართებაში. ამგვარად, ერთი და იგივე ტერმინი „ანალიზი“ ვრცელდება ლინგვისტურ, ტექსტურ და ფსიქოანალიტიკურ დონეზე. იმისათვის, რომ ტექსტში გამოავალინოთ ის, რაც დაფარულია, საჭირო იყო,

შეგვეთავსებინა იგი სხვა ტექსტთან, რომელიც მასში არსებობს აუცილებელი არყოფნის ფონზე, კერძოდ კი იდეოლოგიასთან“. ასეთი გაორება, ჩვეულებრივ, დამახასიათებელია ფსიქოანალიზისათვის, რომელსაც შეუძლია, „ამოიცნოს ლაპარაკისა და მოსმენის უწყინარი აქტის მიღმა, სრულიად სხვაგაუცნობიერებელი დისკურსის სიდრმეები“ (ალტუსერი 1976). თავისი სტატიის „ფროიდი და ლაკანი“-ს ბოლოს ალტუსერი მოგვიწოდებდა „არცოდნის აღნიშნული სტრუქტურის უკეთესად გააზრებისაკენ, რომელიც, პირველ რიგში, უნდა შედიოდეს იდეოლოგიის დარგში წარმოებული ნებისმიერი კვლევის ინტერესის სფეროში“ (ალტუსერი 1976). ლინგვისტურ ფენომენებზე დაყრდნობით უნდა გამოაშკარავებულიყო იმ ტექსტების ფუნდამენტური არამდგრადობა, რომლებიც წარმოადგენდა იდეოლოგიური მუშაობის პროდუქტს, ისევე როგორც სიზმარი წარმოადგენს ფსიქოლოგიური მუშაობის პროდუქტს და ექვემდებარება გარკვეულ კანონზომიერებებს. იმისდა მიუხედავად, თუ რაზეა საუბარი, სურვილის გაუცნობიერებელ ინტერესებზე, თუ გარკვეული სოციალური კლასის ინტერესებზე, ორივე შემთხვევაში „ანალიტიკოსის“ კვლევის საგანი უნდა გახდეს ილუზიის ფორმირების პროცესი.

ამასთან დაკავშირებით საფრანგეთში ცდილობდნენ, შეემუშავებინათ ტექსტის კითხვის ისეთი ტექნიკა, რომელიც მისადაგებული იქნებოდა ამ ამოცანის გადასაჭრელად, მაგრამ, ის ფაქტი, რომ 90-იან წლებში გამოჩნდა მრავალი გამოკვლევა, რომელიც თავს მიაკუთვნებდა „დისკურსის ანალიზს“ ართულებს საზღვრების დადგენას ამ უკანასკნელსა და ამავე დასახლების სხვა მეცნიერულ მიდგომებს შორის.

ამასთანავე, უნდა ვაღიაროთ, რომ თვით ტერმინი „დისკურსი“ სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარება. მაგალითად, იგი შეიძლება, აღნიშნავდეს:

1. ცნებას „მეტყველება“ – ეკვივალენტი სოსიურისეული *discours*, ანუ ყველანაირი კონკრეტული გამონათქვამი.

2. ერთეული, რომელიც ზომით აღემატება ფრაზას, გამონათქვამი გლობალური მნიშვნელობით; ის, რაც „ტექსტის გრამატიკის“ კვლევის საგანს წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი იკვლევს ცალკეული გამონათქვამების თანმიმდევრობას.

3. გამონათქვამის ანუ პრაგმატიკის თეორიის ჩარჩოებში „დისკურსი“ ზემოქმედებას ახდენს გამონათქვამის მიმღებზე და შეყავს იგი „გამოსათქმელ“

სიტუაციაში (რაც გულისხმობს გამონათქვამის სუბიექტის, ადრესატის, გამონათქვამის მომენტის და გარკვეული ადგილის არსებობას).

4. უფრო ვიწრო გაგებით, „დისკურსი“ ნიშნავს *საუბარს*, რომელიც განიხილება, როგორც გამონათქვამის ძირითადი ტიპი.

5. ებენეზისტთან „დისკურსი“ ეწოდება მეტყველებას, რომელსაც მოსაუბრე მიიკუთვნებს, განსხვავებით „*თხრობისა*“, რომელიც ვითარდება მოლაპარაკე სუბიექტის ჩარევის გარეშე.

6. იგი (დისკურსი) ფუნქციონირებს მაშინ, როცა ერთმანეთს უპირისპირებენ ენასა და მეტყველებას (*langue/discours*), ერთი მხრივ, როგორც ნაკლებად დიფერენცირებული ვირტუალური ღირებულებების სისტემას და მეორე მხრივ, როგორც ზედაპირული დონის დივერსიფიკაციას, რომელიც უკავშირდება ენობრივი ერთეულებისათვის დამახასიათებელ გამოყენების სხვადასხვა რაობას. ამგვარად, განცალკევებულია ელემენტის შესწავლა „ენაში“ და მისივე კვლევა „მეტყველებაში“.

7. ტერმინი „დისკურსი“ ხშირად იხმარება იმ შეზღუდვების სისტემის აღსანიშნავად, რომელიც დამახასიათებელია გამონათქვამების ზოგიერთი ტიპისთვის. მაგალითად, როცა საუბარია „*ფემინისტურ დისკურსზე*“ ან „*ადმინისტრაციულ დისკურსზე*“, საქმე ეხება გამონათქვამის გარკვეულ ტიპს, რომელიც ზოგადად დამახასიათებელია ფემინისტებისა ან ადმინისტრაციისათვის. დასაფორმატებელია

8. ტრადიციულად დისკურსის ანალიზი განსაზღვრავს რა თავისი კვლევის საგანს, ერთმანეთისაგან გამოყოფს გამონათქვამსა და დისკურსს:

„შეყოვნების“ გამონათქვამი – ესაა ორ სემანტიკურ სიცარიელესა და კომუნიკაციაში ორ პაუზას შორის მოთავსებული ფრაზების თანმიმდევრობა. დისკურსი კი–ესაა გამონათქვამი, რომელიც განისაზღვრება მისი წარმმართველი დისკურსიული მექანიზმის თვალსაზრისით. ამგვარად, ტექსტის განხილვა მისი „ენაში“ სტრუქტურირების პოზიციიდან განსაზღვრავს ამ ტექსტს, როგორც გამონათქვამს. ტექსტის წარმოების პირობების ლინგვისტიკური კვლევა განსაზღვრავს მას, როგორც „დისკურსს“.

ამგვარად, დისკურსის ანალიზის შესწავლის საგანს წარმოადგენს, ძირითადად გამონათქვამები, ანუ ტექსტები:

- ინსტიტუციურ ჩარჩოებში წარმოებული, რომლებიც დიდ შეზღუდვებს აწესებენ გამონათქვამების აქტებზე.

- ▶ ისტორიული, სოციალური, ინტელექტუალური მიზანმიმართულობის მატარებლები.

მაშასადამე, იგულისხმება გამონათქვამები, რომლებსაც გააჩნიათ ღირებულება (valeur) გარკვეული კოლექტივისათვის, ანუ ტექსტები, რომლებიც გულისხმობს გარკვეულ პოზიციას დისკურსიულ ველში. მ. ფუკო შემდეგნაირად ხსნის ამ გარემოებას: „გამონათქვამის აღწერა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს გამონათქვამის ავტორისა და მის ნათქვამს შორის დამოკიდებულების ანალიზს (რაც მან თქვა, ან უნდოდა ეთქვა, ან თქვა უნებლიედ): ეს ნიშნავს განისაზღვროს პოზიცია, რომელიც უნდა გააჩნდეს ნებისმიერ ინდივიდს იმისთვის, რომ ჩაითვალოს მოცემული გამონათქვამის სუბიექტად (ფუკო 1969: 153).

1.3.2. ინტერტექსტუალობა, როგორც სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტუალური დისკურსების ურთიერთქმედება

როგორც წინა ქვეთავში აღვნიშნეთ, დისკურსი, როგორც მრავალმნიშვნელოვანი ცნება, წარმოიქმნა სტრუქტურალიზმის წიაღში. ა.-ჟ. გრემასისა და კურტეს (გრემასი & კურტე 1979 : 483-488) „ენის თეორიის განმარტებით ლექსიკონში“ დისკურსი განისაზღვრება, როგორც სემიოტიკური პროცესი, რომელიც თავის რეალიზაციას კპოვებს დისკურსიული პრაქტიკის სხვადასხვა სახეობაში, რაც გულისხმობს, რომ სამეტყველო პრაქტიკის სპეციფიურ წესებზე დაყრდნობით, არსებობს, როგორც წერითი, ისე ზეპირი ფორმა. ჟ. კოკე დისკურსს უწოდებს მნიშვნელობათა სტრუქტურების გადაბმას, რაც რეალიზდება საკუთარი კომბინაციებისა და ტრანსფორმაციების წესებით. (კოკე 1973:19-27) ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ დისკურსი ახლოს დგას სტილის ცნებასთან. მაგ: ლიტერატურული დისკურსი, სამეცნიერო დისკურსი და ა.შ. ნარატოლოგია განსხვავებს ორ დისკურსიულ დონეს: ტექსტში წერილობით დაფიქსირებულ დონეს, რომელზეც მოქმედებენ ისეთი ნარატიული ინსტანციები, როგორცაა „ექსპლიციტური ავტორი“, „ექსპლიციტური მკითხველი“, პერსონაჟები და ა.შ. და აბსტრაქტულ-კომუნიკაციურ დონეს, რომელზეც შესაბამისად მოქმედებს „იმპლიციტური ავტორი“, „იმპლიციტური მკითხველი“, „ნარატორი უპირო თხრობაში“ (თხრობითი ინსტანციები). სტრუქტურალისტები და პოსტრუქტურალისტები განიხილავენ, როგორც ტექსტს, რომლის წაკითხვაც შესაძლებელია. აქედან გამომდინარე აყალიბებენ დებულებას იმის შესახებ, რომ

ისტორია და საზოგადოება „შეიძლება წაკითხულ იქნეს, როგორც ტექსტი“, რამაც წარმოქმნა იმის შესაძლებლობა, რომ ადამიანური კულტურა აღქმულ იქნეს, როგორც ერთიანი „ინტერტექსტი“.

ტექსტის ცნობიერებასთან გაიგივებამ ადამიანის სუვერენული სუბიექტურობის ინტერტექსტუალური შთანთქმა მოიტანა ანუ „ტექსტმა-ცნობიერებამ“ შთანთქა ადამიანის სუბიექტურობა და „ტექსტმა-ცნობიერებამ შეადგინა“ კულტურული ტრადიციის „დიდი ინტერტექსტი“. ყველაფერი დაყვანილ იქნა ტექსტამდე: ლიტერატურა, კულტურა, საზოგადოება, ისტორია, თვით ადამიანიც.

ამგვარად, ნაწარმოების ავტორი გარდაიქმნება ინტერტექსტუალური თამაშის ცარიელი სივრცის პროექციად. ჟ. კრისტევა ხაზს უსვამს ამ თამაშის არაცნობიერ ხასიათს. იგი თვლის, რომ ტექსტი არის უპირო (იმპერსონალური) და მისი წარმოქმნა ხდება თავისთავად, ადამიანის, ინდივიდის ჩარევის გარეშე. ჟ.კრისტევა ინტერტექსტუალობას განსაზღვრავს, როგორც ერთ ინტერაქციას. უნდა ითქვას, რომ ტერმინ „ინტერტექსტუალობა“-ის შინაარსი სახეს იცვლის სხვადასხვა მეცნიერის თეორიული და ფილოსოფიური თვალთხედვის მიხედვით. ამგვარად ყველა იზიარებს პოსტულატს, რომ ყოველი ტექსტი წინამდებარე ტექსტზე რეაქციას წარმოადგენს.

სტრუქტურალისტებისა და პოსტსტრუქტურალისტების უმრავლესობისათვის, სამყარო წარმოადგენს ერთ დიდ ტექსტს, რომელშიც რაიმე ახლის თქმა შეუძლებელია. ახალი წარმოიქმნება მხოლოდ კალეიდოსკოპის პრინციპით: გარკვეული ელემენტების ერთმანეთში არევა იძლევა ახალ კომბინაციებს. ასე მაგალითად, ბარტისთვის ნებისმიერი ტექსტი ეს არის ერთგვარი „ექოკამერა“. რიფატერისთვის კი- სხვა ტექსტების პრესუპოზიციების ერთიანობა, ამიტომ „თვით ტექსტუალობის იდეა განუყოფელია ინტერტექსტუალობისაგან და დამყარებულია მასზე“ (რიფატერი 1979: 125)

ამგვარად, ტექსტუალობა და ინტერტექსტუალობა გაგებულია, როგორც ურთიერთგანპირობებული მოვლენები, რასაც საბოლოოდ მივყავართ ტექსტის, როგორც მკაფიოდ გამოსატული მოცემულობის წაშლამდე. სემიოტიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე გ. გრიველი ამბობს: „არ არსებობს ტექსტი, გარდა ინტერტექსტისა“ (გრიველი 1982: 240). ყველა ის მეცნიერი, რომელიც თავის ნაშრომებში განიხილავს ინტერტექსტუალობის საკითხს, არ იზიარებს ინტერტექსტუალობის ასე ფართო გაგებას. ის მეცნიერები, რომლებიც მუშაობენ კომუნიკაციურ-დისკურსიული ანალიზის (ნარატოლოგიის) სფეროში, თვლიან,

რომ ინტერტექსტუალობის პრობლემის განხილვა მის მხოლოდ ფილოსოფიურ განზომილებაში უაზროს ხდის „ყოველგვარ კომუნიკაციას“ და მას განიხილავენ, როგორც სხვადასხვა სახის შიდატექსტობრივი დისკურსების ურთიერთქმედებას, ანუ მათ აინტერესებთ, იგივე პრობლემა, რაც მ. ბახტინს „საკუთარი“ და „სხვისი“ სიტყვის ურთიერთქმედება. ჩვენ გიზიარებთ ჟ. ჟენეტის მიერ შემოთავაზებულ ტექსტების ურთიერთობის სხვადასხვა სახეების კლასიფიკაციას (ჟენეტი 1966-1972). ინტერტექსტის ძირითადი თხრობითი ინსტანციები, რომლებიც საკომუნიკაციო ჯაჭვის როლში გამოდიან, და რომელთა საშუალებითაც ხდება მხატვრულ ტექსტში ჩადებული ინფორმაციის გადაცემა მწერლიდან მკითხველამდე. ერთ-ერთი ინსტანცია არის რეალური ავტორი და მკითხველი, რომლებიც იმყოფებიან ტექსტგარე დონეზე, მეორე მხრივ, კი ტექსტის შიდა ინსტანციები. ნარატოლოგიას მიაჩნია, რომ თხრობის ყველა დონეზე უნდა არსებობდეს მხატვრული ინფორმაციის გამგზავნისა და მიმღების საკუთარი წყვილი. პირველ ასეთ დონეს, რომელზედაც წარმოიქმნება აბსტრაქტული ან ნორმატიული კომუნიკაციური სიტუაცია, წარმოადგენს „ექსპლიციტური ავტორი“, „ექსპლიციტური მკითხველი“ – პერსონაჟები, მთხრობელები და აბსტრაქტული „იმპლიციტური ავტორის და „აბსტრაქტული“ „იმპლიციტური მკითხველის დონე“. ორივე დონე ტექსტში წერილობით არ არის დაფიქსირებული, არამედ განპირობებულია ლიტერატურული ტექსტის ჩართვის აუცილებლობით საკომუნიკაციო პროცესში, სწორედ ამიტომ ისინი აბსტრაქტულ-თეორიულ კონსტრუქტებს წარმოადგენენ.

ჟ. ჟენეტი და მ. ბალი გამოყოფენ კიდევ ერთ კომუნიკაციურ დონეს, ანუ ფოკალიზაციის დონეს, სადაც ხდება ხედვითი პერსპექტივის ვერბალიზაცია და მყარდება ურთიერთობა ფოკალიზატორთან, ან სიტყვაში განსხეულებულ ხედვით ინფორმაციასა და მის მიმღებს შორის, ან მის იმპლიციტურ მაყურებელს შორის. ყოველი თხრობითი ინსტანცია წარმოადგენს ფუნქციას, რომელიც ყოველ კონკრეტულ ტექსტში ცვლადი სიდიდეა. ფუნქციის ცვალებადობის შედეგად ეს სიდიდეები მეტნაკლებად თვალნათლივი რჩება, ან პირიქით, შეერწყმიან ერთმანეთს. რეალური რომანული ტექსტის კონკრეტულ პრაქტიკაში ძალზე ძნელია მათი გამოთვლა „სუფთა სახით“, ვინაიდან მათ შორის გარდამავალი ფორმების დიდი რაოდენობა არსებობს. სწორედ ამით აიხსნება კონკრეტული მხატვრული ტექსტების შეფასებისა და ინტერპრეტაციის დროს აზრთა სხვადასხვაობა.

ამრიგად, დისკურსიული ანალიზი შეისწავლის საკითხთა იმ წრეს, რომელიც დაკავშირებულია მხატვრული ტექსტის რეფლექსიურობასა და ინტერტექსტუალობასთან. დისკურსიული ანალიზის მიმდევრები ძირითადად იკვლევენ შიდატექსტობრივ კომუნიკაციებს, რომლებიც მათი აზრით, წარმოადგენს სხვადასხვა დისკურსების ურთიერთქმედებას.

ამგვარად, ტექსტს განვსაზღვრავთ, როგორც აბსტრაქტულ ფორმალურ კონსტრუქციას და დისკურსს, როგორც მის აქტუალიზაციას. ტექსტი ეს არის ენა (Langue) მოქმედებაში, დისკურსი კი მიეკუთვნება მეტყველებას (parole) – ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებს და მეცნიერული პროცესების თვალსაწიერიდან და სწორედ ტექსტში დისკურსების ერთმანეთზე დადებით, და სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური ურთიერთქმედების შედეგად ჩნდება „ტექსტი-ტექსტში“. „ტექსტი-ტექსტში“ პირობებში წარმოიქმნება ასოციაციური კომბინაციები, რომლებიც ხელს უწყობენ დამატებითი მნიშვნელობების გაჩენას, სწორედ აქედან წარმოიშობა ინტერტექსტუალობის სემანტიკური ეფექტი.

I თავის დასკვნა

1. ინტერტექსტუალობის თეორია, საერთო ჯამში ეფუძნება რამდენიმე წყაროს. ესენია: დე სოსიურის ანაგრამების თეორია, ა. ვესელოვსკის ისტორიული პოეტიკა, ი. ტინიანოვის სწავლება პაროდის შესახებ, მ. ბახტინის თეორია რომანის პოლიფონიურობისა და დიალოგიზმის შესახებ, ლოტმანის თეორია სემიოსფეროს შესახებ, სადაც ის ლიტერატურას, ხელოვნებას, კულტურას განიხილავს როგორც სემიოტიკურ სისტემებს. ლოტმანს შემოაქვს სემიოსფეროს ცნება (ვერნადსკის ბიოსფეროს ანალოგიის შესაბამისად) „როგორც სინქრონული სემიოტიკური სივრცე, რომელიც ავსებს კულტურის საზღვრებს და რომელიც წარმოადგენს ცალკეული სემიოტიკური სტრუქტურების მუშაობის და იმავდროულად (და ამავე დროს) მათი წარმოქმნის პირობას. ამგვარად, ლოტმანი კითხულობს მ. ბახტინს სტრუქტურული პოეტიკის კონტექსტში. იგი არ იყენებს ტერმინებს „ინტერტექსტი“ და „ინტერტექსტუალობა“, მაგრამ სემიოსფეროს, სემიოტიკური სივრცის, კულტურული მეხსიერების ცნებები უშუალოდ არის დაკავშირებული ინტერტექსტუალობის პრობლემატიკასთან.

2. ტერმინები „ინტერტექსტი“ და „ინტერტექსტუალობა“ შემოტანილ იქნა ფრანგი მკვლევარის ჟ. კრისტევას მიერ, რომელმაც მ. ბახტინის თეორიის „თავისი“ და „სხვისი“ სიტყვის საფუძველზე ჩამოაყალიბა ინტერტექსტუალობის თეორია, რომლის მთავარი პოსტულატია – ყოველი ტექსტი წარმოადგენს რეაქციას სხვა წინამდებარე (ადრე არსებულ) ტექსტებზე.
3. ინტერტექსტის კანონიკური ფორმულირება ჩამოაყალიბა რ.ბარტმა, რომლის მიხედვითაც, ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს, რომელიც არსებობს სხვა ტექსტებში, როგორც ადრე არსებული კულტურული კოდების სახით, ანუ ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ახალ ქსოვილს შექმნილს ძველი ციტატებისგან, რომლებიც ტექსტის მიერ არის შთანთქმული და შერეული მასში.
4. ვიზიარებთ ჟ. კრისტევას და რ. ბარტის აზრს იმის შესახებ, რომ ტექსტში არსებული სხვა ტექსტების მოტივები, სიუჟეტები, ციტატები არ შეიძლება დაყვანილ იქნეს წყაროებამდე და გავლენამდე, ვინაიდან ისინი ტექსტში არიან ინტეგრირებული და წარმოადგენენ ახალი ტექსტის განუყოფელ ნაწილს.
5. ნებისმიერი გამონათქვამი ყოველთვის ახალია, რადგან მასში იცვლება სუბიექტის ადგილისა და დროის პრაგმატული ორიენტირება.
6. სხვისი სიტყვა, რომელიც დიალოგურია იქცევა პოლიფონიურად, რადგან მასში უდერს რამდენიმე დისკურსიული ინსტანციის ხმა, რაც გულისხმობს ენობრივი ერთეულის გახსნილობასა და ურთიერთქმედებას სხვა სემანტიკური მნიშვნელობის მატარებელ ელემენტებთან. დიალოგური კონტაქტი ტექსტებს შორის ქმნის ამ ტექსტების „მრავალხმიანობას“ - პოლიფონიას.
7. ანაგრამების თეორია, როგორც ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყარო, ემსახურება აზრის წარმოქმნას საკვანძო სიტყვის ბგერითი შემადგენლობის საფუძველზე, ტექსტის დარჩენილი სიტყვები კი იმგვარად შეირჩევა, რომ მასში განმეორდეს საკვანძო სიტყვის ბგერები.
8. ანაგრამები აზრს წარმოქმნიან სემანტიკურ-პარადიგმულ განზომილებაში, სინქრონიაში, დიაქრონიაში და ელემენტების თანმიმდევრობა ანაგრამებში ყალიბდება არა მხოლოდ წრფივად, არამედ ვერტიკალურად სხვა ტექსტზე გასვლის გზით. ყოველი ტექსტი ფუნქციონირებს როგორც მოძრავი გრამა, რომელიც არა თუ გამოხატავს აზრს, არამედ წარმოშობს მას.

9. როგორც ვხედავთ, მიუხედავად არაერთგვაროვანი მიდგომებისა, ყველა დეფინიციაში ფიგურირებს ერთგვარი ინვარიანტული თვისება: ინტერტექსტუალობა – ესაა გარკვეული ენობრივი სიგნალებით მარკირებული „გადაძახილი გასაუბრება“ ტექსტებს შორის, მათი დიალოგი.

ინტერტექსტუალობა – არის სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედების შედეგი. ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ ჩვეულებრივ ფარავს ტერმინ „ინტერტექსტს“. ამასთან აღსანიშნავია, რომ ხშირად ისინი იხმარება კორეფერენტულად, მარტივად ენაცვლებიან ერთმანეთს.

ინტერტექსტად მიჩნეულია:

- ▶ ნებისმიერი ტექსტი, რომელიც ყოველთვის წარმოადგენს „ძველი ციტატებისაგან მოქსოვილ ახალ ქსოვილს“ (რ. ბარტი, ვ. ლეიჩი, შ. გროველი და სხვ.).
- ▶ რამდენიმე ნაწარმოები (ან ფრაგმენტი) რომლებიც ქმნის ერთიან ტექსტურ (ან ინტერტექსტურ) სივრცეს და ავლენს ელემენტების არაშემთხვევით ერთიანობას.
- ▶ ტექსტი, რომელიც შეიცავს ციტატებს (ფართო გაგებით). ამ ტიპის ტექსტი სპეციფიკურია პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის.
- ▶ ქვეტექსტი, როგორც ნაწარმოების სემანტიკური სტრუქტურის კომპონენტი. აქ სიმძიმის ცენტრი გადატანილია ინტერპრეტაციაზე, გაგებაზე.

ინტერტექსტის გაგება ფილოსოფიურ ჭრილში შეიძლება განვსაზღვროთ შემდეგნაირად: ინტერტექსტი – ესაა ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის შედეგად წარმოქმნილი ობიექტურად არსებული ინფორმაციული რეალობა, რომელსაც აქვს უსასრულო თვითგენერაციის უნარი, სადაც იგი გვევლინება როგორც ფართო სემიოტიკური ობიექტი.

ლიტერატურულ ტექსტთან მიმართებაში ინტერტექსტუალობა არის მოცემულ ტექსტში იმპლიციტურად არსებული აღუზიებისა და პარალელების ყველა შესაძლებელი ინტერპრეტაციის ერთობლიობა. ინტერტექსტი წარმოადგენს, თითქოსდა, ერთ მთლიან ორგანიზმს. ინტერტექსტის რაც უფრო მეტი კავშირების დადგენა და დასაბუთება მოხერხდება, მით უკეთესია „ნაწარმოების ინტერპრეტაციისათვის“, რომლის მთავარი ამოცანაა ნაწარმოების სტერეოგანზომილებიანი ენის „გადაყვანა“ ანალიზის ხატოვან მეტაენაზე (ბარტი).

ინტერტექსტუალურობის ყველა ამ განმარტებაში არსებობს რაღაც საერთო: ინტერტექსტუალობა – ესაა ტექსტის სიდრმე, რომელიც ვლინდება

მისი სუბიექტთან ურთიერთობის პროცესში. ამგვარად, ტექსტს განვსაზღვრავთ როგორც აბსტრაქტულ ფორმალურ კონსტრუქციას და დისკურსს, როგორც მის აქტუალიზაციას.

ტექსტი ეს არის ენა (Langue) მოქმედებაში, დისკურსი კი მიეკუთვნება მეტყველებას (parole) – ექსტრალინგვისტური ფაქტორების და მეცნიერული პროცესების თვალსაწიერიდან სწორედ ტექსტში დისკურსების ერთმანეთზე დადებით, და სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური ურთიერთქმედების შედეგია „ტექსტი-ტექსტში“. „ტექსტი-ტექსტში-ს“ პირობებში ჩნდება ასოციაციური კომბინაციები, რომლებიც ხელს უწყობენ დამატებითი მნიშვნელობების გაჩენას და აქედან წარმოიშობა ინტერტექსტუალობის სემანტიკური ეფექტი.

თავი II. ინტერტექსტუალობის დახასიათება (ინტერტექსტუალობის ტიპოლოგია და მარკერები)

2.1. ინტერტექსტუალობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია

წინა თავში ჩვენ განვიხილეთ ინტერტექსტუალობის საკითხები ჟ. კრისტევას, რ. ბარტის, მ. ბახტინის, ჟ. დერიდას, მ. რიფატერის, რასტიეს, ჟ. უენეტის, ა. გრემას, ც. ტოდოროვის ნაშრომებზე დაყრდნობით. როგორც უკვე აღვნიშნეთ პოსტსტრუქტურალისტთა ნაშრომებში ტექსტის ცნება სცდება ლიტერატურული ტექსტის ფარგლებს და გაიგივებულია ადამიანის ცნობიერებასთან, როგორც მისი ფიქსაციის ერთადერთ ჭეშმარიტ შესაძლებლობასთან. ზოგიერთი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ ტექსტის სემიოტიკური თეორია სცდება ტექსტის ლინგვისტიკის ფარგლებს და იძენს უნივერსალურ ხასიათს. ენის ფილოსოფიიდან გამომდინარე, ტექსტი წარმოადგენს „ქსოვილს“, რომელიც ფუნქციონირებს ცხოვრების ყველა სფეროში. ამრიგად, ტექსტი „პლურიზოტოპურ“ ფენომენს წარმოადგენს, ხოლო დისკურსი: „მონოზოტოპური“ ხასიათისაა. ინტერტექსტუალობის ცნება მ. ბახტინის (ბახტინი 1975) თანახმად, დაკავშირებულია პოლიფონიასთან, ანუ დიალოგიზმთან. მ. ბახტინი ხაზს უსვამს ტექსტში მრავალხმიანობას, მაგრამ არ ხმარობს ტერმინს „ინტერტექსტუალობა“. ნეოლოგიზმი „ინტერტექსტუალობა“ შემოიღო როგორც უკვე მრავალჯერ აღვნიშნეთ, ჟ. კრისტევამ (კრისტევა 1969). „ყოველი ტექსტი იქმნება როგორც ციტატების მოზაიკა, ყოველი ტექსტი წარმოადგენს სხვა ტექსტის შთანთქმას (აბსორბციას) და ტრანსფორმაციას“. მისი აზრით, ტექსტი წარმოადგენს სემიოტიკურ ფუნქციას არა გამოსატულებასა და შინაარს შორის, არამედ გამოსატულებასა და გარე რეფერენტს ანუ გარე ტექსტს შორის. ლ. ემსლევის თეორია სემიოზისს წარმოადგენს, როგორც ფუნქციას, რომელიც აერთიანებს ორივე პლანს ყოველგვარი გარე რეფერენტის ჩარევის გარეშე.

რ. ბარტი (ბარტი 1969) ახლებურად აყალიბებს ჟ. კრისტევას თეორიას და ამტკიცებს „ყოველი ტექსტი არის ინტერტექსტი, ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ციტაციის ახალ ქსოვილს. ინტერტექსტი ანონიმური ფორმულირების ზოგადი ველია, რომლის წარმომავლობის დადგენა იშვიათ შემთხვევაშია შესაძლებელი.

ფილოსოფოსი ჟ. დერიდა (დერიდა 1972) ინტერტექსტუალობის შესახებ მეტად საინტერესო თეორიას აყალიბებს. მისი თვალსაზრისი ახლოს დგას ბარტის შეხედულებასთან, მაგრამ სხვა თეორიულ მიმართულებას აძლევს.

დერიდა თავის „დისემინაციის“ თეორიაში აღნიშნავს, რომ ინტერტექსტი წარმოადგენს ტექსტის სრულ გახსნილობას და მას ტექსტი ისეთ ქსოვილად მიაჩნია, რომელიც თავის მნიშვნელობას პოულობს სხვა ტექსტების ტრანსფორმირების შედეგად. დერიდას (დერიდა 1967) ცნობილი დეკონსტრუქციის თეორია სინამდვილეში არის არა დეკონსტრუქცია, არამედ სტრუქტურული ერთეულის რეარტიკულაციას წარმოადგენს. აქედან გამომდინარეობს აღსანიშნის სახეცვლილება ანუ ტექსტის უსაზღვრო ღიაობა. ამრიგად, დერიდასეული ინტერტექსტი არის ღიაობა, რომელიც ადგენს გარეგან საზღვრებს.

მ. რიფატერის (რიფატერი 1979) მოდელის მიხედვით, ღიდი მნიშვნელობა ენიჭება მკითხველის კოგნიტიურ კომპეტენციას, ვინაიდან რიფატერი ინტერტექსტს აკავშირებს წაკითხვის აქტთან, ისევე როგორც უ. ეკო, რომელიც ასევე წინა პლანზე წამოწევს მკითხველის როლს. წაკითხვის პროცესი ორ ეტაპს შეიცავს:

პირველი ეტაპი წარმოადგენს ინსტიტუტურ მიდგომას, ხოლო მეორე მოითხოვს მკითხველის კოგნიტიურ კომპეტენციას, რაც ამაყარებს სხვადასხვა კავშირებს ტექსტსა და სხვა ტექსტებს შორის. მ. რიფატერის მიხედვით, ინტერტექსტი ერთგვარი ცოდნაა, თუ როგორ უნდა იქნეს წაკითხული ტექსტი, იგი წარმოადგენს ინტერპრეტაციის შეუზღუდავ შესაძლებლობას, რომელიც გამოწვეულია აღმნიშვნელის დეონტიკური მოდალობის აუცილებლობით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბარტისათვის (ბარტი1953: 78) ნებისმიერი ტექსტი წარმოადგენს თავისებურ „ექოკამერას“, მ. რიფატერისათვის კი – „სხვა ტექსტების პრესუპოზიციების ერთიანობას“. ამიტომ მისი აზრით, ტექსტუალობის იდეა განუყოფელია ინტერტექსტუალობისაგან და ეფუძნება მას. მ. რიფატერი (რიფატერი 1979ბ: 125) ამტკიცებს, რომ მნიშვნელობის კატეგორია ტექსტის გახსნის საშუალებას იძლევა და მიაჩნია, რომ მიმღები არის მკითხველი, რომელმაც უნდა მოიძიოს ტექსტში ყველაზე უფრო ღირებული. უნდა აღინიშნოს, რომ ის მეცნიერები, რომლებიც მუშაობდნენ კომუნიკაციურ-დისკურსიული ანალიზის სფეროში (ნარატოლოგიაში), თვლიდნენ, რომ ინტერტექსტუალობისადმი მიდგომა ფილო-სოფიურ ჭრილში უაზროს ხდის ყოველგვარ კომუნიკაციას და განიხილავენ მას, როგორც სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტობრივ დისკურსების ურთიერთქმედებას, რაც დაწვრილებით განხილულია ჩვენი ნაშრომის I თავში.

ჟ. ჟენეტი იზიარებს რა ინტერტექსტუალობის ამგვარ გაგებას, გვთავაზობს მის უფრო შეზღუდულ კონცეფციას და ინტერტექსტუალობას განიხილავს როგორც ცალკეულ ნაწარმოებებსა და ჟანრულ სისტემას შორის არსებულ ურთიერთობების შედეგს. ნებისმიერი ტექსტის კავშირს მეორესთან ჟ. ჟენეტი განიხილავს როგორც „ტრანსტექსტუალობის“ სფეროს (ჟენეტი: 1982) და ამგვარად უდგება პოეტიკის თეორიის ისეთ განსაზღვრებას, რომელიც ითვალისწინებს აქტიურ კავშირებს ცალკეულ ტექსტებსა და უფრო ზოგად ფორმალურ ტიპოლოგიებსა და კატეგორიებს შორის. პოეტური ფორმების აგების იდეა, სადაც ისინი განიხილება როგორც ელემენტები, რომლებიც ცალკეული ლიტერატურული ნაწარმოების თავისებურებებს აღემატება, მომდინარეობს ლიტერატურის, როგორც სტრუქტურირებული სისტემის გაგებიდან. ლიტერატურულ ტექსტს ჟ. ჟენეტი განიხილავს ფ. დე სოსიურის მიერ შემოთავაზებული ტერმინოლოგიით, როგორც მეტყველებას, ანუ როგორც ინდივიდუალური და გაუთვალისწინებელი მეტყველებითი აქტების სერიას, მაშინ როდესაც ლიტერატურული „მოხმარება“ მის მიერ აღიქმება როგორც ენის გარკვეული ერთობლიობა, რომლის ელემენტები მათი რაოდენობისა და ბუნების მიუხედავად, მიისწრაფიან გარკვეული წესრიგისაკენ მათი შემაკავშირებელი სისტემის საზღვრებში (იქვე): ამგვარად, ჟ. ჟენეტის ინტერტექსტუალური თეორია, რომელიც აერთიანებს ტექსტუალური ურთიერთობების ყველა შესაძლო ფორმას, ყურადღებას ამახვილებს ტექსტებს შორის ისტორიულად აქტიურ კავშირებზე და უკანა პლანზე სწევს კულტურული კოდების შესწავლასა და ცალკეულ პრეცედენტულ ტექსტებს შორის ურთიერთობებს.

ჟ. ჟენეტს ეკუთვნის ასევე ტექსტების ურთიერთქმედების ხუთწევრიანი კლასიფიკაცია, რომელშიც გამოიყოფა:

1. **ინტერტექსტუალობა**, როგორც ერთ ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის თანაარსებობა (ციტატა, ალუზია, პლაგიატი და სხვ.).
2. **პარატექსტუალობა**, როგორც ტექსტის დამოკიდებულება თავისი სათაურის, ეპიგრაფის, წინასიტყვაობის, ბოლოსიტყვაობისა და სხვა ამგვარის მიმართ.
3. **მეტატექსტუალობა**, როგორც კომენტარი, რომელიც ხშირად პროტო-ტექსტზე კრიტიკულ მითითებასაც შეიცავს;
4. **ჰიპერტექსტუალობა**, როგორც ყველა ფორმის გამაერთიანებელი, როდესაც მომდევნო ტექსტი („ჰიპერტექსტი“) მთლიანად ან ნაწილობრივ

ორიენტირებულია მანამდე არსებულ ტექსტზე („ჰიპოტექსტი“) და ვერ იქნება გაგებული უკანასკნელის გარეშე (მოცემული კლასის შიგნით გამოიყოფა იმიტაცია და ტრანსფორმაცია);

5. **არქიტექტურალობა**, როგორც ჟანრული კავშირი ტექსტებს შორის. ინტერტექსტი შეიძლება წარმოადგეს ვარიანტების სახით, რომლებიც მის იმპლიკაციებს წარმოადგენენ. ესენია:

- ▶ ციტაცია, ანუ სხვა ავტორის ერთი ან მრავალი ფრაზის სიტყვასიტყვით განმეორებას წარმოადგენს. ამ ციტაციის იდენტიფიკაცია ხდება ბრჭყალების საშუალებით.
- ▶ აღუზია, ნაკლებად ექსპლიციტური, გვევლინება როგორც რეფერენცია, რომლის დადგენა თავად მკითხველსაც შეუძლია თვითონ.
- ▶ პაროდია, რომელიც წარმოადგენს ავტორის ნაწარმოების ან სტილის კომიკურ იმიტაციას.
- ▶ პასტიში, რომელიც წარმოადგენს ავტორის სტილის მიბაძვას.
- ▶ ხელახალი დაწერა, რომელიც მოიცავს თარგმანს, მიბაძვას და ტრანსპოზიციას.
- ▶ რემინისცენცია, რომელიც დავიწყებულის გახსენებას ემსახურება.

ამგვარად, ინტერტექსტის ვარიაციები წარმოადგენილია შემდეგი ფორმებით: ვერსია, სუბვერსია, კინემატოგრაფიული ადაპტაცია, ანაგრამები, დემისტიფიკაცია.

ამგვარ პერსპექტივაში, ლიტერატურა წარმოგვიდგება როგორც სისტემა, რომელიც თავისი შემადგენელი ელემენტების მუდმივ ევოლუციას განიცდის ტექსტებისა და რიტორიკული ხერხების ფუნქციური წონასწორობისაკენ სწრაფვის გამო. მიმართულებამ, რომელსაც ჟ. ჟენეტმა ჩაუყარა საფუძველი, შემდგომი განვითარება ჰპოვა ჟ. მ. ადამის და იტალიური „ფილოლოგიური სემიოტიკის“ წარმომადგენელთა შრომებში, რომლებმაც სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანეს ინტელექტუალური შემოქმედებითი ლაბორატორიის ცნება და მიმართეს მის ორმხრივი შესწავლის მეთოდს, კერძოდ, წყაროების ინტერტექსტუალური ფუნქციონირების კვლევას ცალკეულ ავტორებთან და ამავე დროს ფართო კულტურული და დისკურსული კონ-ტექსტების განხილვას, რომლებიც მკვეთრად უნდა გამოიყოს ერთმანეთისაგან. ასე მაგალითად, სეგრე (სეგრე 1982: 17-19), აღნიშნავს, რომ პირველ შემთხვევაში საუბარია ცალკეული ინდივიდის ინტენციის შედეგზე (ან პროდუქტზე). ხოლო მეორეში ჩვენ საქმე

გვაქვს ინტერდისკურსიულ ფენომენთან-ანონიმურ (ან კოლექტიურ) ინტენციასთან, ლინგვოკულტუროლოგიურ პროდუქტთან, ანუ პროდუქციასთან, რომელსაც ამგვარი „საფირმო ნიშანი“ არ გააჩნია.

2.2 ინტერტექსტუალურობა: ორი ან მეტი ტექსტის „დიალოგი“

ინტერტექსტუალობის ზოგადი საკითხების განხილვისას ჩვენ არ გვიცდია ინტერტექსტუალური კავშირების ტიპების განსაზღვრა, ასევე არ გვიცდია აღნიშნულ პრობლემატიკასთან დაკავშირებული ცალკეული ცნებების სპეციფიკის დაზუსტება.

ზემოსხენებული ცნებებიდან ყველაზე ზოგადია „სხვისი სიტყვა“, რომელიც სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანეს ვ.ვოლოშინოვმა და მ.ბახტინმა. ეს ცნება განმარტებულია, როგორც სხვა სუბიექტის გამონათქვამი, თავდაპირველად დამოუკიდებელი და მოცემული კონტექსტის ფარგლებს გარეთ მდებარე, ამასთან მისი ახალ კონტექსტში შესვლის ხარისხი შეიძლება არაერთგვაროვანი იყოს. მთავარია, იგი დარჩეს აღქმული, როგორც „სხვისი სიტყვა“.

„სხვისი სიტყვა“ – ესაა რომელიმე პირის მეტყველება, ჩართული ავტორისეულ კონტექსტში. „მეტყველება მეტყველებაში“ (ვოლოშინოვი 1929: 331), ვ. ვოლოშინოვის განსაზღვრებით მეტად მნიშვნელოვანია ლიტერატურისათვის, რადგან, მეცნიერის აზრით „სხვისი საუბრის“, „სხვისი სიტყვის“ გადმოცემა და განხილვა ადამიანის მეტყველების ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და არსებითი თემაა. ინტერტექსტუალობაში ხშირად გამოიყენება ახლო მდგომი ცნებების დასაპირისპირებლად „სხვისი სიტყვისთვის“ დამახასიათებელი კრიტერიუმები. კერძოდ, ციტატის და რემინისცენციის განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ ეს უკანასკნელი არა იმდენად ასახავს, რამდენადაც წარმოადგენს „სხვისი სიტყვის“ პერიფრაზას. ზოგჯერ განსხვავებას ციტატასა და რემინისცენციას შორის ხედავენ ამ უკანასკნელის გაუცნობიერებელ ხასიათში. გაცნობიერებულისა და გაუცნობიერებლის შეფარდება, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს იტალიელი მეცნიერის ჯ. პასკუალის მოსაზრებებში, რომელიც ხაზს უსვამს „რემინისცენციის“, „იმიტაციისა“ და „ალუზიის“ ერთმანეთისაგან გამორჩევის აუცილებლობას (პასკუალე 1968 [1942] : 275). „რემინისცენცია“ გულისხმობს გაუცნობიერებულ, მაგრამ მკითხველისათვის ნაცნობ ციტატას, ანუ „სხვისი ტექსტის“ შეგნებულ გამოყენებას, რომელიც სულაც არ

გულისხმობს მკითხველის მხრიდან ტექსტის ამოცნობას (როგორც ეს პლაგიატის შემთხვევაშია).

ნ.არუტიუნოვა სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ურთიერთქმედება „თავისი“ და „სხვისი“ გამონათქვამებს შორის უაღრესად მნიშვნელოვანია, რადგან იგი იძლევა ენის სხვადასხვა ასპექტებისათვის ფართო შესაძლებლობებს, იგი ხელს უწყობს ისეთ პროცესებს, როგორცაა ექსპრესიული და შეფასებითი კონოტაციების წარმოქმნა, სინტაქსური სტრუქტურების მონტაჟი, რომელთა საფუძველია ციტაციის მოვლენა, ობიექტური ინფორმაციის (ან ინფორმაციის მოთხოვნის) გარდაქმნა მოდალურში. „თავისი“ და „სხვისი“ მეტყველების გადაკვეთა, აშკარა და იმპლიციტური, იღებს ძალზე განსხვავებულ ფორმებს, რომელთა რიცხვს მიეკუთვნება ციტირება, ირიბი, პირდაპირი და არასაკუთრივ პირდაპირი თქმა, გამეორებები და ჩაკითხვები, ლიტერატურული რემინისცენციები, ცენტონობა, ციტატური კითხვები და სხვის მეტყველებასთან ახლო ან შერეული გადაძახილები, სხვა სახეები, მეტყველებაში „საყოველთაო ჭეშმარიტების ჩართვა (ანდაზა, ანდაზური თქმა, აფორიზმი)“ (არუტიუნოვა 1992: 64). განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ასევე პ. ხ. ტოროპის თეორია, სადაც დიდი ყურადღება ეთმობა „სხვისი სიტყვის“ გამოყენების კომპლექსის გამოვლენის საკითხს თარგმანში, ასევე განსაზღვრულია ტერმინოლოგიური ზღვარი ორ ისეთ ცნებას შორის, როგორცაა „ინტექსტი“ და „ინტერტექსტი“. პირველ შემთხვევაში დომინანტურია ორიენტაცია ერთ წყაროზე, მეორე შემთხვევაში კი განმსაზღვრელი სწორედ ერთი, თუნდაც ძალზე მნიშვნელოვანი წყაროს ან ახსნის გამოყოფის შეუძლებლობა ხდება და ამიტომ ანალიზს მოითხოვს არა მარტო ტექსტური, არამედ არატექსტური შემადგენელი ნაწილებიც (ტოროპი 1995 : 156). ამასთანავე, შემოთავაზებულია ძალიან მნიშვნელოვანი გამიჯვნა ინტექსტის პოეტიკისა ინტერტექსტის პოეტიკისაგან, წყაროების პოეტიკისა და „თავისი-სხვისი“-ს პოეტიკისა (ტოროპი 1995: 138-142). ინტექსტზე საუბრისას პ. ტოროპი გულისხმობს მის კონკრეტულ წყაროს, ინტერტექსტის შემთხვევაში კი წყაროების ჩამონათვალი ვერ იქნება საბოლოო და ამიტომ იგი გვთავაზობს განვიხილოთ წყაროების პოეტიკა, როგორც ცალკე პარამეტრი, რომელიც მოიცავს იმ შემთხვევებსაც, როდესაც მწერალი ახდენს „სხვისი ტექსტების“ კლასიფიკაციას გარკვეული იერარქიულობის მიხედვით.

ინტერტექსტის პოეტიკის აღწერა საშუალებას გვაძლევს დადგინდეს ერთ ტექსტში მეორის არსებობის ექსპლიციტურობა-იმპლიციტურობის ხარისხი და

მისი ტიპოლოგია. ინტერტექსტის ცნება გულისხმობს ტექსტში მთელი რიგი სხვა ტექსტების ჩართვას, აქ საქმე ეხება როგორც მარკირებულ, ასევე არამარკირებულ ფრაგმენტებს. თავის სტატიაში „ინტერტექსტუალობის პრობლემატიკა მხატვრულ ტექსტში“ ლინგვისტი ი.ვ. არნოლდი ინტერტექსტს ყოფს ორ ტიპად: შიდა ანუ განსახდვრებად და გარე ანუ ამოუცნობ ფენომენად, და ამავე დროს გეთავაზობს გავაანალიზოთ არა მხოლოდ ჩართვის ელემენტები (რეალიები, ალუზიები, ციტატები), არამედ მათი ფუნქციებიც ძირითად ტექსტში. ლინგვისტები იმპლიკაციათა ტიპებს განიხილავენ, როგორც ინტერტექსტემებს, ინტერტექსტუალობის მარკერებს, პრეცედენტულობის გამოსატვის საშუალებებს, ინტერტექსტუალურ მიმართებებს. აღნიშნულ კვლევაში ავტორი ინტერტექსტს განსახდვრავს როგორც ტექსტის მრავალმხრივ ფსიქოლინგვისტურ კატეგორიას, რომელიც მიუთითებს სხვა ტექსტთან ლექსიკურ, სინტაქსურ თუ სტილისტურ დონეზე მიმართებას, გამოსატული ენობრივი მარკერების-ინტერტექსტემის საშუალებით. ინტერტექსტემა ავტორის განმარტებით, ესაა ინტერტექსტუალური კავშირების რეალიზაციის ლინგვისტურ-რი საშუალება (არნოლდი 1997). შიდა და გარე ინტერტექსტუალობის შერწყმის შემთხვევები გააზრებული ან გაუაზრებული სინთეზის სახით განსახდვრულია როგორც „თავისის – სხვისის“ პოეტიკა, რომელიც აწესებს საერთო (თანაც არა მხოლოდ მხატვრულ) პრინციპებს სამყაროს სემიოტიზაციისა. როგორც ყველაზე ოპტიმალური-შემოთავაზებულია შემდეგი კლასიფიკაცია:

- „თავისი სხვისის“ განხილვა სამ დონეზე – სოციალურზე, ფსიქოლოგიურზე (ინდივიდუალური) და უნივერსალურზე;
- „თავისი-სხვისის“ სხვადასხვა შეფარდებების აღწერა – „თავისი სხვისში“, სხვისი „თავისში“, „თავისი სხვისაში“ „სხვისი სხვისაში“ (ტოროპი 1995 : 142).

ამ შემთხვევაში ინტერტექსტის პოეტიკის ქვეშ იგულისხმება ინტექსტის ნაირსახეობა ან რამდენიმე ინტექსტის კომბინაცია, რომელიც ამზადებს მკითხველს რამდენიმე ურთიერთგადაჯაჭვული ტექსტის აღსაქმელად.

„თუკი გარეგან (ტექსტგარეშე) ინტერტექსტუალობაში ჭარბობს შემთხვევითი კავშირები და იბადება შემთხვევითი მნიშვნელობები, რომლებშიც შეიძლება დავინახოთ რაღაც სოციალურ-დისკურსიური სტრატეგიები, შინაგანი (შიდატექსტობრივი) ინტერტექსტუალობა კი ექვემდებარება ავტორისეულ სტრატეგიას. გარეგანი ინტერტექსტუალობა ახდენს მზა ტექსტის შესაძლებელი

კონტაქტების დახასიათებას. მისი სემანტიკური პოტენციალი, შინაგანი ინტერტექსტუალობა ახდენს ტექსტის წარმოქმნის, „სხვის სიტყვასთან“ ურთიერთობის პრინციპების დახასიათებას (ტოროპი 1995:139). ინტერტექსტუალობის თეორიაში მნიშვნელოვან შენაძენს წარმოადგენს ბ. მ. გასპაროვის ნაშრომი: „ენა, მეხსიერება. ენობრივი არსებობის ლინგვისტიკა, რომლის ძირითადი თეზისი მდგომარეობს შემდეგში:

ჩვენი ენობრივი მოღვაწეობა ხორციელდება „ციტაციის“ უწყვეტი ნაკადის სახით, რომელიც საზრდოობს ჩვენი ენობრივი მეხსიერების კონგლომერატით (გასპაროვი 1996: 14) ბ. გასპაროვის თეორიაში უაღრესად მნიშვნელოვანია მის მიერ შემოტანილი „კომუნიკაციური ფრაგმენტის“ ცნება, როგორც „პირველადი, უშუალოდ ცნობიერებაში წარმოშობილი ენობრივი მოღვაწეობის ერთეულისა“, რომელიც ინახება მოსაუბრის მეხსიერებაში და იგი (მოსაუბრე) მათ იყენებს როგორც მზა ბლოკებს, გამონათქვამების შექმნისა და ინტერპრეტაციის დროს (გასპაროვი 1996: 122). ეს განსაზღვრება ეხმაურება ი. ლოტმანის მტკიცებულებას იმის შესახებ, რომ „სემიოტიკური პრეზუმფცია“ წარმოიქმნება ცნობიერებაში და კოლექტურ სემიოტიკურ ინტუიციაში, რომელიც გამოიმუშავება ბუნებრივი ენის ხმარების საფუძველზე (ლოტმანი [1996] 2000ა :254), და რომ ტექსტში, რომელიც გაგებულა როგორც ერთგვაროვანი, ორგანიზებული აზრობრივი სივრცე, შეტანილია (გააზრებულად და გაუაზრებლად) სხვა ტექსტების „ნამსხვრევები“. ეს უკანასკნელნი იწყებენ გაუთვალისწინებელი შედეგების მქონე თამაშს ძირითად სტრუქტურასთან, რაც იწვევს ამ გაუთვალისწინებელი შედეგების აღბათობის შემდგომ განვითარებას (ლოტმანი [1992] 2000ბ: 72). აზრწარმოქმნის პროცესი, ბ. მ. გასპაროვთან, ყოველთვის „ტრიალებს მოცემული ენობრივი ნაწარმოების გარშემო, მისგან გამომდინარეობს და მასთანავე ბრუნდება“ (გასპაროვი 1996: 320). შესაბამისად ტექსტის შიგნით ასოციაციური კავშირების რაოდენობის ზრდის შემთხვევაში საკუთრივ ტექსტის საზღვრები არ „იშლება“, პირიქით, მისი მთლიანობა უფრო მტკიცდება.

თუმცა ჩვენი აზრით, ზემოჩამოთვლილ მოვლენებს შორის მკვეთრი ზღვარის გავლება ყოველთვის ვერ ხერხდება. მათ შორის მაინც არსებობს განსხვავებები, რომელთა ძირითადი არსი მდგომარეობს „სხვისი მეტყველების“ სიზუსტე/დამახინჯების ხარისხში, ტექსტში მისი შეყვანისა ან გამოყოფის მიზნებსა და ხერხებში. ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით ე. პადუჩევას მოსაზრებას, რომ ციტაციის მოვლენა არ უნდა იყოს გაიგივებული სხვა ენობრივ, კერძოდ კი

– არასაკუთრივ-პირდაპირ თქმასთან. ანუ, როდესაც საქმე გვაქვს არასაკუთრივ-პირდაპირ თქმასთან, მთხრობელი-ნარატორი (მე) გადასცემს პერსონაჟს ფენომენტთან, რომელიც სრულიად სხვა ბუნებით ხასიათდება უფლებას შეასრულოს მეტყველებითი აქტი, თვითონ კი თავს არიდებს მასში მონაწილეობის მიღებას, მაშინ, როცა ციტირებისას საუბარია „სხვის“ მხოლოდ ნაწილობრივ შემოჭრაზე ამ მეტყველების აქტში.

ციტირება და არასაკუთრივ-პირდაპირი თქმა ერთმანეთისაგან განსხვავდება როგორც სტრუქტურულად, ისე ფუნქციურად. ციტირებისას წარმოიქმნება ორხმიანობა: „მე“-ს ხმა, რომელიც მეტყველების აქტის წარმმართველია, და მას „უკანონოდ“, გაუთვალისწინებლად – ერთ-ერთი იდეალური გრამატიკული მოდელის თვალსაზრისით – შეერევა სხვისი ხმა. არასაკუთრივ-პირდაპირ მეტყველებას მიდრეკილება აქვს მონოლოგიური ინტერპრეტაციისაკენ: სხვისი ხმა (კერძოდ, პერსონაჟის) ავლენს ტენდენციას სრულიად განდევნოს ხმა – მე (მთხრობელის). და ბოლოს, ციტირება განსხვავდება არასაკუთრივ-პირდაპირი თქმის მოხმარების სფეროს მიხედვითაც: თავისუფალი ირიბი დისკურსი, აგებული არასაკუთრივ-პირდაპირ ნათქვამზე – ესაა წმინდა ლიტერატურული წარმონაქმნი, რომელიც აღმოცენდა ლიტერატურული პროცესის განვითარების შედარებით გვიან სტადიაში – XIX ს-ში. ციტირება კი დამახასიათებელია ზეპირი მეტყველებისათვის და დადასტურებულია საკმაოდ ძველ ძეგლებში (პადუჩევა 1996: 360).

მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ განსხვავებები არასაკუთრივ-პირდაპირ მეტყველებასა და ციტირებას შორის ფაქტიურად იშლება. ეს ხდება, მაგალითად მაშინ, როდესაც მოსაუბრე მიმართავს კლიშირებულ გამონათქვამებს, მაგრამ, პადუჩევას აზრით, ამ შემთხვევაშიც ციტატის მიღმა ყოველთვის იკვეთება მოსაუბრის მეტყველებითი განზრახვა.

ამგვარად, ჩვენ გაემიჯნეთ არასაკუთრივ პირდაპირი ნათქვამი და ციტაცია რათა წინა პლანზე წამოგვეწია ციტაცია, როგორც ინტერტექსტუალულობის ძირითადი შემადგენელი კომპონენტი, ძირითადი ცნება.

2.3. ინტერტექსტის მარკერები

2.3.1 ციტატა როგორც ინტერტექსტუალულობის ძირითადი კომპონენტი

როგორც წინა ქვეთავში (2.2.) აღვნიშნეთ, ინტერტექსტისა და ინტერტექსტუალულობის პრობლემას უშუალოდ უკავშირდება ციტატისა და ციტაციის

საკითხი. ციტატა ინტერტექსტუალობის ფენომენის ერთ-ერთი ძირითადი ცნებაა. იქიდან გამომდინარე, რომ არ არსებობს ინტერტექსტუალობის გაგების ერთიანი კონცეფცია და, ინტერტექსტუალურ მიმართებათა ლინგვისტური მექანიზმები ჯერ კიდევ საჭიროებს დაზუსტებას, მეცნიერები ხშირად აღნიშნავენ, რომ ციტატას აქვს მრავალი მნიშვნელობა და არ არსებობს მისი ერთმნიშვნელოვანი და მკაფიო განსაზღვრება.

ასე მაგალითად, რ. ბარტი ციტატას განსაზღვრავს, როგორც ტექსტ-დონორის ანუ ჰიპოტექსტის ნებისმიერი ნაწილის გამოყენებას ტექსტ-რეციპიენტში: „მე ვტკბები სიტყვიერი გამოხატვის ძალით და შესაძლებლობებით, რომელთა ფესვები ხშირად სრულიად უნებლიედ გადაიხლართებიან ერთმანეთში, იმ ფორმით, რომ თითქოსდა აღრინდელი ტექსტი შედარებით გვიანდელი ტექსტის საფუძველზე იბადება“. ამგვარად, ციტატის აღნიშნული განსაზღვრება, რომელსაც ბარტი გვთავაზობს, მკითხველი-ინტერპრეტატორის პოზიციიდან არის შემოთავაზებული, რომელიც თავის მხრივ სრულიად თავისუფალია ციტატის გაგებაში, ვინაიდან ეს უკანასკნელი ყველგანაა წარმოდგენილი, მას არ გააჩნია არავითარი მახასიათებელი ნიშანი, რომელიც მას არა-ციტატისგან გამოარჩევს. „მთელი ტექსტი“ არის ბრჭყალებმოსხნილი ციტატა“- აღნიშნავს ბარტი. ჩვენი აზრით, ეს არის ინტერტექსტუალური თეორიის ერთ-ერთი მაქსიმალისტური ვერსია. (ბარტი 1970).

ამერიკელი მეცნიერი ი. იამპოლსკი ციტატის განსაზღვრებისას ეყრდნობა ლ. უენისა და მ. რიფატერის შედარებით კონსტრუქციულ და ზომიერ კონცეფციებს. ციტატა არ წარმოადგენს ნებისმიერი ფორმის „სესხებას“, არამედ მხოლოდ იმ ტიპის, რომელიც ხასიათდება შესაბამისი ტექსტ-დონორის ფრაგმენტის სტრუქტურული მსგავსებით, რის საფუძველზეც კეთდება დასკვნა, რომ მთელი ტექსტი არ შეიძლება იყოს ციტატა ბრჭყალების გარეშე. ციტატა ხშირად განიხილება როგორც ანომალია, რომელიც ტექსტის განვითარების ბლოკირებას ახდენს. რეციპიენტის მხრიდან ეს ნიშნავს, რომ თუკი კონკრეტული ტექსტის წაკითხვა-ინტერპრეტაცია ბუნდოვანი ხდება, მისი ფრაგმენტები გაურკვეველი მნიშვნელობისაა, მაშასადამე გაგების პროცესი რთულდება. აღნიშნული პრობლემა ერთი მხრივ, შესაძლოა გადაჭრილ იქნეს ტექსტის სემანტიკური სტრუქტურის სიღრმისეული ანალიზის გზით. მეორე მხრივ, როდესაც ტექსტის ფრაგმენტს თხრობის ლოგიკის თვალსაზრისით საკმარისი მოტივაცია არ გააჩნია, იგი გარდაიქმნება ანომალიად, რომელიც

მკითხველს აიძულებს მოძებნოს „სხვა“ ლოგიკა, „სხვა“ ახსნა, რომელიც თავად ტექსტიდან გამომდინარეობს. და ამ ტიპის ლოგიკის ძიება მიმართულია ინტერტექსტუალურ სივრცეში, ტექსტის გარეთ. ამრიგად, ციტატა ტექსტის ფრაგმენტია, რომელიც არღვევს ამ უკანასკნელის წრფიულ განვითარებას და იღებს იმ ტიპის მოტივაციას, რომელიც მის ტექსტში ინტეგრირებას უწყობს ხელს. რაც შეეხება ციტატის განსაზღვრების კრიტერიუმს, იგი იმდენად არ ეკუთვნის საკუთარ თავს, რამდენადაც დამოკიდებულია ინტერპრეტატორებზე. თუკი ერთნი ტექსტში ციტატის ბლოკირებას ახდენენ, მეორენი მას ათავისუფლებენ ტექსტის დამოკიდებულებისგან და გადიან მის საზღვრებს მიღმა.

ნ.ფატეევა გვთავაზობს ციტატის ლინგვისტურ განსაზღვრებას: „გუწოდოთ ციტატა ტექსტ-დონორის ორი ან მეტი კომპონენტის რეპროდუქციას, რომელსაც საკუთარი პრედიკაცია გააჩნია“. ციტატა შესაძლოა იყოს როგორც ექსპლიციტური, ასევე იმპლიციტური, მარკირებული ავტორის მიერ ან მის გარეშე (ფატეევა 2000: 13-23). ფატეევა მიიჩნევს, რომ არსებითი განსხვავება „ბარტიდან იამპოლსკამდე“ ციტატის ლინგვისტური განსაზღვრების საკითხში ის არის, რომ პირველ შემთხვევაში ციტატა გაგებულია როგორც უპირატესად ფუნქციური, ხოლო მეორე შემთხვევაში, ამ მახასიათებელს სუბსტანციურობაც ემატება. იგი წარმოადგენს ტექსტ-დონორის მინიმუმ ორ კომპონენტს, რომელიც ფორმალურად შესაძლოა გამოყოფილ იქნეს ბრჭყალებით, შრიფტის ცვლილებით (ტიპოგრაფიულად), მეტატექსტური კომენტარებით და ა.შ. ციტატის სუბსტანციური სტატუსი საშუალებას არ იძლევა მოხდეს ტექსტის გაგება როგორც „ციტატების კოლექციისა“. საქმე იმაშია, რომ ციტატა, რომელიც არღვევს ტექსტის აღქმის ლინეარულობას, ახენს მკითხველი-ინტერპრეტატორის იმ ტიპის ინტერტექსტუალური ექსკურსის სტიმულირებას, რომელთაც საბოლოოდ მიყვარათ არა მხოლოდ ტექსტის აზრობრივი მთლიანობის აღდგენამდე, არამედ მის გამდიდრებამდე („კონსტრუქციული ინტერტექსტუალობა“). (ფატეევა 2000: 13-23) სწორედ, არსის, მნიშვნელობის გაძლიერების დონე წარმოადგენს ამ შემთხვევაში აღნიშნული ინტერტექსტუალური ფიგურის მხატვრულ მაჩვენებელს. კლასიკური ტექსტური ნიშნები, რომლებიც ინტერტექსტუალური ხასიათისაა – ციტატა, ტექსტი-ტექსტში, მეტატექსტი ტექსტში, ანაგრამა, ხშირად სამართლიანად განიხილება, როგორც ინტერტექსტუალური თეორიის ჩარჩოში, ასევე მის მიღმაც, მიუხედავად იმისა,

რომ ინტერტექსტუალობის თეორიას არ შეიძლება გააჩნდეს უნივერსალურობის პრეტენზია. ლიტერატურათმცოდნეობაში, ლიტერატურის სემიოტიკასა და ტექსტის თეორიაში მისი ექსპანსია სულ უფრო და უფრო აშკარა ხდება. ის იჭრება ტექსტის ლინგვისტიკაში, სადაც ინტერტექსტუალობა შედარებით „ზომიერად“ განიხილებოდა, როგორც ტექსტის ერთ-ერთი მახასიათებელი, ისევე როგორც მთლიანობა, ინფორმატიულობა, კოჰეზია, კოჰერენტულობა და სხვა. (ენუქიძე 2000). დრესლერი აღნიშნავს, რომ ეს არის კომუნიკაციური საქმიანობის საშუალება და განიხილება, როგორც ტექსტუალობის შედეგი. (დრესლერი 1981:188). გასპაროვი წერს, რომ მოგვიანებით „კონსტრუქციის“ სრულ განადგურებას შედეგად მოყვა ის, რომ თავად „დეკონსტრუქცია“ ხდება აბსოლუტი, რომელიც თითქოსდა გვკარნახობს თუ როგორ უნდა მოვექცეთ ინტერტექსტუალურ ობიექტს.

ამგვარად, ციტატა გვევლინება, როგორც ინტერტექსტუალობის ემბლემატური ფიგურა (პეგი გრო 1999), რომელიც დამახასიათებელია იმ ტექსტებისთვის, რომლებიც გამოირჩევიან ფრაგმენტულობით, ტექსტის არაწრფივი ხასიათით.

ციტატა შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც ინტერტექსტუალობის მინიმალური ფორმაც. ამასთან დაკავშირებით ა. კომპანიონი, (კომპანიონი 1999) კრისტევას მოწაფე, საუბრობს „ინტერტექსტუალობის ნულოვან ხარისხზე“. ციტატა ერთვება რა ტექსტში, წარმოჩინდება მასში მთელი თავისი სიცხადით და არ მოითხოვს მკითხველისგან განსაკუთრებულ გამჭრიახობასა და ერუდიციას. ციტატის აღმოჩენა ტექსტში ხდება თავისთავად, მაგრამ მისი იდენტიფიკაცია და გაგება მოითხოვს დიდ ყურადღებასა და დაკვირვებას: ვინაიდან, ტექსტი, რომლის ციტირებაც ხდება, მისი მოცულობა და საზღვრები, მონტაჟის ხერხები (ანუ თუ როგორაა ჩართული მეორე ტექსტი), აზრი, რომელსაც ის იძენს ახალ კონტექსტში ჩართვისას, ყველაფერი ეს ციტატის მნიშვნელობის უმთავრესი კომპონენტებია. ამოცნობადი ციტატა გამონათქვამის ჭეშმარიტების ხარისხს აძლიერებს და მას ავთენტიურობას ანიჭებს. რომანის ტექსტში ციტატას შესაძლოა სხვადასხვა ფუნქციები ქონდეს. ციტატა ერთვება რა რომანში, მთლიანად ერწყმის მის თემატიკას. ამიტომაც, ამა თუ იმ ტექსტში სხვადასხვა ტექსტებიდან მოყვანილი ციტატები ანიჭებს ამ ტექსტს დამაჯერებლობას, აფართოებს მის ჰორიზონტს.

თავისი თანამედროვე ფორმატით, ციტატის პრობლემა სცდება „სხვისი სიტყვის“ თეორიას, რომელიც უკავშირდება მ. ბახტინის ნაშრომებს. ამ პრობლემასთან დაკავშირებით მრავალრიცხოვანი გამოკვლევები მიუთითებენ, რომ მის სირთულეს წარმოადგენს გამოხატვისა და შინაარსის პლანის ურთიერთმიმართება. ციტატის პრობლემას უკავშირებენ არა მხოლოდ ტექსტის ციტატორის და ტექსტის ციტატის ლექსიკურ-სემანტიკურ დონეს. ციტირების ობიექტად, და აქედან გამომდინარე ტექსტის ინტერსტრუქტურალობის მასალად შეიძლება გვევლინებოდნენ როგორც სინტაქსური, ისე სტილური, ჟანრული და თვით პრობლემურ-თემატური სტრუქტურებიც კი. მეორე მხრივ, ის საკითხი, შეიძლება თუ არა ტექსტის სტრუქტურის ესა თუ ის დონე ჩავთვალოთ ციტატური მასალის მომწოდებლად, საკამათოა. მეცნიერებს, რომლებიც თვლიან, რომ ციტატის ობიექტად შეიძლება ჟანრული ფორმა (ჟანრული კოდი) იქცეს, მკვლევარები სამართლიანად პასუხობენ: „რამდენიმე ჟანრული კოდის გამოყენება არ ქმნის ჟანრული პოლიფონიის ეფექტს და არ წარმოქმნის ჟანრულ ჰიბრიდებს... რაც შეეხება ჟანრულ ჰიბრიდებს, ისინი მდგრადობით არ გამოირჩევიან: ერთი ჟანრული სტრუქტურა, რომელიც იცვლება სხვა ჟანრობრივი სტრუქტურის მეშვეობით, რის შედეგადაც იგი გადაიქცევა ძირითად ჟანრობრივ სტრუქტურად. ამრიგად, ჩნდება ჟანრის ახალი ვარიანტი ან ახალი ჟანრი (აღამი 2008), სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მკვლევარის თვალსაზრისით, ჟანრის ციტაცია (ეს უპირველეს ყოვლისა მხატვრულ ჟანრებს ეხება) შეუძლებელია, ვინაიდან არ არსებობს ის, რის გარეშე ციტატა არ აღიქმება როგორც ციტატა – ანუ როგორც „ნაპრალი“ (გამოყოფა) „სხვის“ და „თავის“ სიტყვას შორის. ამასთან, ნაპრალის გამოყოფა – ციტატის თეორიაში მოცემულია გამოყოფა ინტერტექსტსა და ყველაზე უფრო მძაფრად დგას და შესაბამისად ინტერტექსტისა და ინტერტექსტუალობის თეორიაში. კლასიკურმა სტრუქტურალიზმა ვერ გადაჭრა პრობლემა, თუ როგორ გადალახავს „ნაპრალი“ ციტატა და რა ემართება ამ გადალახვის დროს იმ ტექსტებს შორის, რომლის ციტაცია ხდება და რომელიც ციტაციას ახორციელებს.

ციტატის თანამედროვე თეორიაში, რომელიც მ. მ. ბახტინის შრომებს ეყრდნობა, ორი ურთიერთდაკავშირებული გარემოება იპყრობს ყურადღებას. პირველი: პრეტექსტის ანუ ჰიპოტექსტის ტექსტში ჩართვა თვით ციტატას ეკუთვნის. ანუ თვით ციტატა - და არა ციტატორი, როგორც ენის მატარებელი, ენობრივი პიროვნება ხდება ციტირების სუბიექტი. მეორე, პირველიდან

გამომდინარე შლის წარმოდგენას თვით ჩართვის მექანიზმზე ანუ კონცეფციის გარეთ რჩება ციტაციის ვერბალური პლანის გარდაქმნა არავერბალურად და შემდგომ გადაიქცევა ვერბალურად. არ შეიძლება იმ ფაქტის უარყოფა, რომ ციტატის უმნიშვნელოვანეს ონტოლოგიურ ნიშანს მისი ორპლანიანობა წარმოადგენს. ანუ იგი ორ ტექსტს განეკუთვნება – ის, საიდანაც აღებულია ციტატა და ის რომელშიც ჩართულია. მეორე მხრივ, ციტირება როგორც ტექსტის აგების სტრატეგია, ტექსტებს არათანაბარ მდგომარეობაში აყენებს (ერთი პირველადია, მეორე კი მეორადი). ციტაციის პრობლემის გადაჭრა შეუძლებელია ფილოლოგიის ფარგლებში. ზემოაღწერილ პრაქტიკას შეგვიძლია ვუწოდოთ „ფილოლოგიური რედუქციონიზმი“, ტერმინი, რომლის საშუალებითაც ხდება სტრუქტურალისტური მეთოდოლოგიის უმთავრესი ნიშნის აღწერა, რომელიც გამოყენებულია მხოლოდ როგორც ფილოლოგიური და და ტექსტური ანალიზის ინსტრუმენტი. ფილოლოგიური რედუქციონიზმის მეთოდი ეყრდნობა მ. ბახტინის მიერ შემუშავებულ გამონათქვამის თეორიას, და ამ თეორიის კერძო ასპექტს – „სხვისი“ სიტყვის კონცეფციას. ბახტინი განიხილავს გამონათქვამის პრობლემას ნაშრომებში „სამეტყველო ჟანრების პრობლემა“ და „ტექსტის პრობლემა ლინგვისტიკაში, ფილოლოგიასა და სხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში“. ფილოსოფიური ანალიზის მცდელობა (ბახტინი, 1979) მექანიზმი, რომლის საშუალებითაც ხორციელდება გამონათქვამის შინაგანი დიალოგიზმი, წარმოადგენს „საკუთარი“ და „სხვისი“ სიტყვის ურთიერთქმედებას. მ. ბახტინის მიერ აღწერილია ამ მექანიზმის ტიპოლოგია. ფაქტიურად, მკვლევარმა უკვე ჩამოაყალიბა ციტატის ერთიანი თეორია, ხოლო მომდევნო მკვლევარები მხოლოდ აზუსტებენ და აკონკრეტებენ მას. ციტატის შესახებ ბახტინის დებულება შემდეგია: ტექსტის რეაქცია ციტირების ფორმით წარმოდგენილ ტექსტზე შესაძლებელია სხვადასხვა ფორმით იყოს წარმოდგენილი: „სხვისი გამონათქვამები შესაძლებელია პირდაპირ იქნეს შეყვანილი გამონათქვამის კონტექსტში, მხოლოდ ცალკეული სიტყვები ან წინადადებები, რომლებიც ამ გამონათქვამებში მთელი გამონათქვამის სახედ გვევლინება. ამასთან, მთელმა გამონათქვამებმაც შესაძლებელია შეინარჩუნონ სხვისი ნათქვამისათვის დამახასიათებელი ექსპრესია, ან აქცენტი შეიცვალოს (ირონიულობა, აღფრთობა და ა.შ.). სხვისი გამონათქვამის გადმოცემა შესაძლებელია სხვადასხვა ხარისხის გადააზრების გამოყენებით, ჩართული ელემენტი შესაძლებელია მოლაპარაკისათვის იყოს კარგად ნაცნობი, ან

წინასწარ განჭვრეტილი. საპასუხო რეაქცია შეიძლება აისახოს მხოლოდ საკუთარი ნათქვამის ექსპრესიაში, რაც გამოიხატება ენობრივი ნიშნების და ინტონაციის შერჩევით, რასაც განსაზღვრავს არა საკუთარი მეტყველების საგანი, არამედ სხვისი გამონათქვამი ამავე საგანზე (ბახტინი 1986: 462-463).

ამასთან მ. მ. ბახტინის ნაშრომებში არ არის გადაწყვეტილი ციტაციის თეორიის ძირითადი საკითხი – ციტირების (ინტერტექსტუალობის პრაქტიკის) სუბიექტის შესახებ. რედუქციონისტული ტენდენციების მიუხედავად მ. ბახტინის კონცეფცია თავის ჩამოყალიბებიდანვე ჩვენთვის საინტერესო პრობლემას პროდუქტიულ ფაქტორს ანიჭებს. თავის ადრინდელ ნაშრომში ნ. ვოლოშინოვი აღნიშნავდა „საკუთარი“ და „სხვისი“ ნათქვამის ურთიერთზემოქმედების ლოგიკას ტრანსტექსტუალურ კომუნიკაციაში: „სხვისი სიტყვა წარმოადგენს სიტყვას სიტყვაში, გამონათქვამს გამონათქვამში, მაგრამ ამავე დროს, სიტყვას სიტყვის შესახებ, გამონათქვამს გამონათქვამის შესახებ“ (ვოლოშინოვი, 1993:125).

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ არ ვიზიარებთ ციტატის უნეტესეულ განსაზღვრებას, ჩვენთვის მისაღებია მისი აზრი ციტაციის ორი სახეობის შესახებ, კერძოდ, ის, რომ ციტატა ტექსტში ყველაზე ხანგრძლივ ინტერტექსტუალური მოტივია, და ტექსტში შეიძლება ფიგურირებდეს **იმპლიციტური** ან **ექსპლიციტური** სახით. მწერლის ოსტატობა ამ შემთხვევაში გამოიხატება იმაში, რომ იგი ისე „ადგენს“ ახალ ტექსტს, რომ ერთი შეხედვით იგი სავსებით დამოუკიდებელი სახით წარმოჩინდება და სხვა ტექსტებთან მისი რეფერენტულობა პირდაპირ, აშკარად არ არის გამოხატული. იგი მკითხველს ციტაციების სახით სხვა ტექსტზე მიუთითებს და მთელი რიგი მინიშნებებით ამუღავნებს, რომ ამ უკანასკნელის პოზიციისგან განსხვავდება, ხოლო ტექსტის ამოცნობა უკვე მთლიანად მკითხველის კომპეტენციაზეა დამოკიდებული. ასე მაგალითად, ჟ. პ. სარტრის რომანში „გულზიდვა“ კომპეტენტურ მკითხველს შეუძლია იმპლიციტური ციტატების მიღმა ამოიცნოს დეკარტისეულ, ნიცშესეულ და პრუსტისეულ თემებისადმი მიმართული ირონიული ინტერტექსტუალობა.

დეკარტეს პაროდირებას ჟ. პ. სარტრი მისივე ცნობილი სენტენციის „ვაზროვნებ, ე. ი. ვარსებობის“ მეშვეობით ახდენს, გეთავაზობს რა მისავე ვისე ვერსას: „ვარსებობ, იმიტომ რომ ვაზროვნებ“. მას კი მოჰყვება რაციონალიზმის ამ ცნობილი თეზისის უკუგდება: „მე არ მინდა აზროვნება, მე არ მინდა არსებობა.“ სარტრი რაციონალიზმს თავისივე იარაღით ანადგურებს, დაჰყავს რა იგი სრულ აბსურდამდე. იმპლიციტურად გამოხატული ირონია, როგორც

აღნიშნეთ, ესმიანება ნიცშესეულ თემებსაც. პირდაპირ იგი არსად არის ნახსენები, მაგრამ ალუზიები აშკარაა; თუნდაც ქალაქი ბუვილი, სადაც იგი ცხოვრობს, იშიფრება როგორც ხარების ქალაქი (boeuf – ხარი, ville – ქალაქი) რომელიც ქალაქს ჭრელ ძროხას მოგვაგონებს, სადაც ზარატუსტრა ზეკაცი სასწავლებლად დაეშვა მთიდან. მთელი რიგი მინიშნებების სახით ცხადი ხდება, რომ ანტუანი დასუსტებული, დაჩიავებული ზეკაცია, უფრო სწორად კი მისი კარიკატურა. „გულზიდვაში“ პრუსტისადმი მიმართული ინტერტექსტუალური ირონია იმაში ვლინდება, რომ აქ მისეული სამყარო თავდაყირაა დამდგარი: კლასიკური მუსიკა, რომელიც დიდხანს ელიტის ერთგვარ კუთვნილებად ითვლებოდა, აქ ჯაზურ, როგორც ტექსტშია ნათქვამი იუდეო-ზანგური წარმოშობის მელოდიად, ხოლო ძნელად შეღწევადი, ჩაკეტილი სალონები კი კაფედ, სახალხო და საერთო ადგილად გადაიქცა. დაპირისპირება პრუსტისეულ, ანუ ბურჟუაზიულ ესთეტიკასთან სრულიად აშკარაა. პრუსტისადმი მიმართული ინტერტექსტუალური ირონია ასევე გამოხატულია კაფეში მომსახურე ოფიციალის სახელ *მადლენშიც*. მადლენი პრუსტის რომანში „დაკარგული დროის ძიებაში“ ნამცხვრის სახელია, რომლის გემოც მარსელს (პროტაგონისტს) წარსულში აბრუნებს. ანტუანი (სარტრის გმირი) ოფიციალტ მადლენს მიმართავს ხოლმე, რომ მისი საყვარელი ჯაზური მელოდია დაუკრას ფირსაკრავზე, მუსიკის მეშვეობით კი იგი დროებით მაინც გაურბის თავის გულზიდვას. მართალია ის რაც პრუსტთან ნამცხვარი იყო, სარტრთან სულიერ არსებად, ადამიანად გადაიქცა, მაგრამ ეს ნამცხვრის სახელი უფრო წმინდა და ამაღლებულია პრუსტთან, ვიდრე ქალისა სარტრთან, ამგვარად პრუსტისეული ესთეტიკა მთლიანად დესაკრალიზებულია.

აშკარაა, რომ ახალი ტექსტის წარმოქმნა შეუძლებელია ძველზე დაყრდნობის გარეშე. როგორც კლოდ ლევი-სტროსი აღნიშნავს, ყველანაირი შემოქმედება თავისთავად ინტერტექსტუალური ხასიათისაა და იგი წინდაწინვე უკავშირდება სხვა არსებულ შემოქმედებას, მიუხედავად იმისა, თავად ავტორი ამას აღნიშნავს თუ არა და იგი მაინც გვევლინება როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სტრატეგია პოსტმოდერნული მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციაში.

ენობრივი მარკერების (ისეთების როგორცაა იმპლიციტური და ექსპლიციტური ციტაცია) შესწავლა, ასევე ტექსტში ინტერტექსტების მოწესრიგებული ფუნქციონირება საშუალებას იძლევა მოხდეს ტექსტის უფრო

დრმა შესწავლა, იმდენად, რამდენადაც ინტერტექსტუალურ მიმართებათა გათვალისწინების გარეშე ტექსტის გაგება და ინტერპრეტაცია რთული ხდება, ზოგჯერ კი სრულიად შეუძლებელიც.

ეპიგრაფები და ციტატები თვითონვე ავლენენ თავს, რადგან ესაა შემოქმედებითი ინდივიდუალურობის მიერ შექმნილი „სხვისი“ მეტყველების კონსტრუქციების ზუსტი გადმოცემა.

ციტატებს გააჩნიათ ჰეტეროგენურობის ყველაზე მაღალი მაჩვენებელი, ზედმიწევნით ზუსტი და სათაურშივე მოცემული. განსაკუთრებით ადვილად იშიფრება საკუთარი და საზოგადო სახელების შემცველი ციტატები, რომლებსაც მკითხველის თეზაურუსში აქვთ ნიშანდება და რომლის საშუალებითაც მკითხველი ადვილად ამოიცნობს „სხვის“ სიტყვას და ახდენს მისი წყაროს იდენტიფიკაციას.

ავტორს შეაქვს ციტატები თავის კონტექსტში გარკვეული მიზნით. ახალი სემიოსფეროს შესაქმნელად, რომელშიც შენარჩუნებულია მყარი დაძაბულობა „საკუთარ“ და „სხვის“ სიტყვას შორის. „ციტატის როლი პოეტურ ტექსტში განისაზღვრება ორმაგი სტატუსით – „საკუთარი“ და „სხვისი სიტყვით. იგი აკუმულირებს აზრის გარკვეულ წახნაგებს, იმ ტექსტის ასოციაციურ კოდებს, რომლიდანაც იგი აღებულია, შეაქვს ისინი ახლადშექმნილ საავტორო ტექსტში, რითაც აქცევს ამ „უცხო“ სიტყვა-აზრებს შინაარსობრივად ჩამოყალიბებულ სტრუქტურის ისეთ ნაწილად, რომელიც რთული დიალოგი-ურობით ურთიერთობს მთელთან – „საკუთარ“ ავტორისეულ სიტყვასთან (ფატევეა 2006). ახდენს რა ახალ საავტორო ტექსტში აზრის წახნაგების ფორმირებას, ციტატა აფართოებს უკვე ნათქვამის აზრს.

ციტატების ხარისხის არაერთგვაროვნება გულისხმობს მის დაყოფას. ნაშრომის ამ ნაწილში ჩვენ გამოვეყოფთ ექსპლიციურულ და იმპლიციურულ ციტატებს. ციტატის ბოლო ნაირსახეობის მოძებნა ტექსტში ზოგჯერ საკმაოდ ძნელია. ამ შემთხვევაში აუცილებელია მკითხველის კომპეტენტურობა, რადგან მასზეა დამოკიდებული ტექსტის სწორი ინტერპრეტაცია.

2.3.2 „სხვისი სიტყვის“ გამოხატვის საშუალებები: ციტატა- სახელები და პიგრაფები

ციტატა – სახელები წარმოქმნიან ახალ აზრობრივი ველს, მაგრამ ისინი შეესაბამება ნაწარმოების კონტექსტში ხსენებული სახელის მთელ მხატვრულ მთლიანობას. ასეთ სახელებს ლიტერატურათმცოდნეობაში ეწოდება – გლოსარიები. „გლოსარიები წარმოადგენს შეკუმშული სახით მოცემულ სიუჟეტურ და სახიერ დახასიათებას, დაკავშირებულს ამა თუ იმ სახელთან“. (ზემსაკია:1996). ციტატის სტატუსის განმსაზღვრელი ნიშანი – ერთი კონტექსტის მეორეში გადატანა, ყოველთვის არ გვხვდება ციტატა-სახელის შემთხვევაში. რიგი მკვლევარებისა ხაზს უსვამს ამ განსხვავებას ციტატასა და ციტატა სახელს შორის. „ლიტერატურული სახელი ციტატისაგან განსხვავდება იმით, რომ იგი წარმოადგენს არა თვით ტექსტს, არამედ მხოლოდ ამ ტექსტის მოქმედ პირს, ლიტერატურულ გმირს მისთვის დამახასიათებელი თვისებების კომპლექსით“ (მინცი... 1973 : 102-107). ამ საკითხთან დაკავშირებით, მკვლევართა აზრი არაერთგვაროვანია. ბევრი მათგანი საუბრობს იმაზე, რომ „პერსონაჟის სახელიც კი აღვიძებს მესხიერებაში არა მარტო თვით გმირს, არამედ მის ლიტერატურულ გარემოცვასაც, სიუჟეტური სიტუაციების რიგს, მათთან დაკავშირებული სიტყვების ჯგუფებსა და ფაქტიურად, მთელ იმ ტექსტს, საიდანაც ეს სახელია აღებული“ (ზემსაკია 1996) შესაბამისად, ჩვენ შეგვიძლია განვსაზღვროთ ამა თუ იმ ავტორის მიერ ნახმარი გლოსარიები, როგორც ციტატები, რადგანაც სწორედ მათი საშუალებით ხდება ლიტერატურულ პროცესში ცნობილი ურთიერთობების სიუჟეტური ხაზის განვითარება. ასე მაგალითად, ჟ. ნერვალის ნაწარმოებში „Sylvie“-ს ნაწყვეტში გვხვდება სახელი ბეატრიჩე, რაც რეფერენტულია დანტეს პლატონიური შეყვარებულის სახელთან .

ექსპლიციტური ციტატა – სახელი ამ შემთხვევაში ასრულებს პლატონური სიყვარულის, ამ სიყვარულის განუხორციელებლობის გახსენების ფუნქციას.

ასე მაგალითად, მ. ბიუტორის რომანში „ La Modification“, სადაც აღწერილია გმირის პირველი შეხვედრა (მატარებელში) მომავალ შეყვარებულთან, არის ასეთი ფრაზა- *Le train – longeait à ce moment le lac lamartinien.*

ეს არის ალუზია ბურჟეზე, სადაც ლამარტინი შეხვდა თავის შეყვარებულს და ამ შეხვედრამ შთააგონა მას დაეწერა თავისი ცნობილი ლექსი

„Le lac“. ციტატა დაკავშირებულია ლამარტინის სახელთან. ასეთივე მნიშვნელობას იძენს ტექსტში ლამარტინის სახელი, რომელიც ბუტორის ტექსტში პრესუპოზიციის როლს ასრულებს და თითქოს წინასწარ აუწყებს მკითხველს, რომ ეს შეხვედრა სასიყვარულო ურთიერთობის სახეს მიიღებს.

ინტერტექსტი – სახელი კომპეტენტურ მკითხველს საშუალებას აძლევს განჭვრიტოს, რომ მატარებელში შემთხვევითი შეხვედრა გადაიზრდება სერიოზულ სასიყვარულო ურთიერთობაში. მეორე ხმა, ლამარტინისა ასრულებს პრესუპოზიციის როლს.

არსებობს იმპლიციტური ციტატა – სახელები, რომლებიც დაფუძნებულია არყოფნის ეფექტზე, რომლის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ კონტექსტით გათვალისწინებული სახელი არ არის მოცემული. მაგრამ მისი არყოფნა ისეა მოწოდებული, რომ ტექსტის აღქმის პროცესში ეს სახელი ადვილად იქნებოდა იდენტიფიცირებული ამ სახელის მატარებელთან. ასეთ შემთხვევაში სახელის ცნობადობას ხელს უწყობს დამატებითი ელემენტები, რომლებიც ავსებს აზრობრივ შინაარსს. ეს ხერხი ი. ლოტმანის ნაშრომებში მოიხსენიება „სემანტიკური ანაგრამის“ სახელით. მისი მნიშვნელობა მეცნიერმა განსაზღვრა, როგორც „რადაც სიგნალის მოფრქვევა მხოლოდ შინაარსის თვალსაზრისით. საკუთარი სახელები ხშირად ანაგრამირდებიან ნაწარმოებებში. ვ. ნ. ტოპოროვი ასეთ ტექსტებს უწოდებს „ანაგრამებისათვის ხელსაყრელ ზონას“ (ტოპოროვი 1981: 4-38). ამგვარი სტრუქტურის ტექსტებში ანაგრამა ვლინდება ან სხვა ინტერტექსტუალური ელემენტების აქტიური მონაწილეობისას (ამ შემთხვევაში ლექსიკურის), ან კიდევ ცხადი ხდება ამ ფაქტის შესახებ მისი თანამედროვეების ან ბიოგრაფიული ფაქტების ცოდნის გათვალისწინებით. ანაგრამებში ვლინდება ტექსტის მთელი აზრობრივი შინაარსი, შეადგენს რა მის ჯამს, შედგეს, რეზიუმეს. „სხვისი მეტყველების“ ნაირსახეობაა აგრეთვე ეპიგრაფები, რადგანაც ყოველთვის აღებულია გარკვეული წყაროდან და გარკვეული ინფორმაციის მატარებელია. ამავე დროს, ნაწარმოების მთლიანობაში განხილვისას იგი წარმოადგენს საავტორო ტექსტის ელემენტს. მოცემული ინტერტექსტუალური ერთეული პროვოცირებს ესთეტიური დაძაბულობის შექმნას „საკუთარ -სხვისის“ შორის, სადაც „საკუთარი“ დაფუძნებულია „სხვისაზე“ „საკუთარზე“, „სხვისის“ დართვის საშუალებით და მაშინ „სხვისი“ ხდება „საკუთარი“. ლიტერატურული ენციკლოპედიური ლექსიკონის განმარტების თანახმად, ეპიგრაფის როლი და მიზანია რთული

სახის შექმნა, რომელიც გათვლილია ასევე იმ კონტექსტის აღქმაც, რომლიდანაც ამოღებულია ეს ეპიგრაფი.

ციტატები და ეპიგრაფები ტექსტში ასრულებენ მარკერების როლს. ციტატა და ციტირების სიგნალი ერთი ბუნებისაა, რადგან ყოველთვის მიგვანიშნებენ გარკვეულ ტექსტ-წყაროზე ეპიგრაფის რეფერენციალური ფუნქცია. მაგრამ ეპიგრაფის როლი ციტატის როლისაგან განსხვავდება იმით, რომ მისი მთავარი ფუნქციაა შეიყვანოს ტექსტში ციტატა და ცნობადად აქციოს იგი.

ზ. მინცი აღნიშნავდა: „მარკერების როლის შესრულება შეუძლიათ ასევე უმდაბლესი, არალექსიკური დონის ციტატებსაც: სათაურებს, პარატექსტებს, ეპიგრაფებს“ (მინცი 1973 :399).

ციტატებისაგან განსხვავებით, ეპიგრაფს როგორც ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი მარკერს გააჩნია განსაზღვრული ადგილი ტექსტში – ტექსტის წინ. სხვადასხვა მარკერების მიუხედავად, ეპიგრაფები თამაშობენ მნიშვნელოვან როლს, ხელს უწყობენ ტექსტების ესთეტიკური და ექსპრესიული ფუნქციის შექმნას.

ეპიგრაფები მეტყველებენ სხვადასხვა ეპოქების კულტურულ ტრადიციებზე, ამიტომაც ქმნიან ისინი სხვადასხვა კონტექსტებს, ავითარებენ სიუჟეტურ, ჟანრულ, სტილისტურ ხაზებს, ასახავენ მწერლის ლიტერატურულ ან ისტორიულ-კულტურულ შეხედულებებს.

ამგვარად, ციტაციის ჟენეტისეული განსაზღვრება, ჩვენი აზრით, სრულიად არ შეეფერება იმ ფუნქციასა და როლს, რომელსაც ციტატა ასრულებს. ციტატას ჩვენ განვსაზღვრავთ, როგორც „სხვისი სიტყვა“-ს, რომელიც შესაძლებელია ტექსტში წარმოჩენილ იქნეს, როგორც ბრჭყალებში, ასევე ბრჭყალების გარეშე. ციტატას ჩვენ განვსაზღვრავთ, როგორც „სხვის სიტყვას“, ანუ სხვის დისკურსს, რომელიც ფუნქციონირებს ტექსტში როგორც ინტერტექსტი და ვლინდება როგორც ინტერტექსტუალობის ძირითადი მარკერი. ინტერტექსტუალობის მარკერებს ციტატის გარდა, მიეკუთვნება აგრეთვე რემინისცენციები და ალუზიები.

2.3.3. რემინისცენციები და ალუზიები როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერები და ახალი აზრის წარმოქმნის საშუალება

ყოველი მხატვრული ნაწარმოები – ესაა კულტურის ფაქტი, სადაც ერთ ფოკუსში თავმოყრილია წინამორბედთა სულიერი გამოცდილება. მწერლის

მხატვრულ-ფილოსოფიური შეხედულებები და რომლებიც თავსდება გარკვეულ სოციო-კულტურულ კონტექსტში. წინამორბედ მხატვრულ გამოცდილებაზე ტრადიციებზე დაყრდნობა იმდენადვე მნიშვნელოვანია, როგორც ისტორიულ გამოცდილებაზე. მხატვრული ნაწარმოებების ავტორები იყნებენ წინამორბედთა მიერ გამოთქმულ და კულტურის კუთვნილებად ქცეულ ცნებებს, სახეებს, იდეებს, მოტივებს. ამ საკითხის შესწავლისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რემინისცენციების როლი, რომლებიც ითვალისწინებს „საკუთარის“ და „სხვისის“ განხილვას და რომლებიც წარმოადგენენ არაავტორისეული სიტყვის არსებით სახესხვაობას.

არსებობს მრავალგვარი რემინისცენცია, მაგრამ მათი მრავალფეროვნების მიუხედავად „სხვადასხვა და ხშირად განსაზღვრული ხმები“ ყოველთვის თავსდება ისეთ კონტექსტში, რომელიც საშუალებას იძლევა „სხვისის“ სიტყვის მიღმა ისმოდეს ავტორისეული აზრი“ (ბახტინი 1996).

რემინისცენციები (გვიან ლათინური *reminiscent* – მოგონება) – ესაა ლიტერატურული სახეები ლიტერატურაში. რემინისცენციები – ყველაზე მოცულობითი და სხვადასხვაგვარი ერთეულებია, რომლებიც განსაკუთრებულად არიან დატვირთული აზრობრივი თვალსაზრისით.

რემინისცენციები მოითხოვს როგორც აზროვნების ჩართვას, ისე მკითხველს ლიტერატურულ კომპეტენციას. რემინისცენციების განხილვისას და ანალიზისას დიდ როლს თამაშობს ინტერპრეტაცია, რომელიც ინტერპრეტატორისაგან მოითხოვს ყურადღებას, სიზუსტეს, ტექსტის წაკითხვის მრავალჯერადობას, მის შეჯერებას სხვა ტექსტურ სტრუქტურებთან ჭეშმარიტად საავტორო, ლიტერატურული, ფილოსოფიური და ფილოლოგიური აზროვნების განსაზღვრისათვის. რემინისცენციების სფერო ბევრად აღემატება ციტატებისას. თუ ციტატას ჩვენ ვუწოდებთ ზუსტ, სიტყვასიტყვით განმეორებას „სხვისის“ მეტყველების ნასესხობას, რემინისცენცია საშუალებას იძლევა, გამოიკვეთოს დეტალები, რომლებიც მოგვაგონებენ სხვა ნაწარმოებებს, რემინისცენცია გათვლილია მკითხველის მეხსიერებასა და ასოციაციური აღქმის უნარზე. რემინისცენციები ასახავენ ავტორის მსოფლმხედველობას, რადგან აპყავთ ტექსტური სიბრტყეები თანაბარ სიმაღლეზე მხოლოდ საერთო აზრობრივი ელემენტების არსებობის წყალობით.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ინტერტექსტუალობის ერთერთი მნიშვნელოვანი მარკერია ალუზიაც. საზღვარი რემინისცენციებსა და ალუზიებს

შორის ძალზე პირობითია. ზოგ შემთხვევაში ძნელი გასარჩევია, სადაა ალუზია და სად რემინისცენცია. ალუზია ესაა ქარავმა, ერთერთი სტილისტური ფიგურა. მინიშნება რეალურ, ისტორიულ, პოლიტიკურ ან ლიტერატურულ ფაქტზე, რომელიც საყოველთაოდ ცნობილად არის მიჩნეული. ალუზიები ააქტიურებს მკითხველის ფონურ ცოდნას და ხელს უწყობს პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს გახსნას. ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ალუზიები შეიძლება სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებდნენ. ალუზიები წარმოადგენს არა ტროპს ან ფიგურას ზუსტი გაგებით, არამედ ტექსტწარმოების ხერხს, რომელიც მდგომარეობს შექმნის პროცესში მყოფი ტექსტის შეჯერებაში რაიმე პრეცედენტულ ფაქტთან – ლიტერატურულთან ან ისტორიულთან. ისინი აფართოებენ წარმოდგენებს დროისეულ და ისტორიულ შრეებზე. მეტყველებენ ლიტერატურულ, ისტორიულ, საყოველთაოდ ცნობილ ფაქტებზე. ალუზიები ბევრია ნებისმიერ მხატვრულ ტექსტში, მაგრამ ჩვეულებრივი ციტატებისგან განსხვავებით მათ გააჩნიათ მინიმალური სემანტიკური პოტენციალი. ალუზიის შემცველ გამონათქვამებს, ზუსტი მნიშვნელობის გარდა აქვს მეორე პლანიც, რომელიც აიძულებს მკითხველს მიმართოს ამა თუ იმ მოგონებას, შეგრძნებას, ასოციაციას. ალუზიები შეიცავს სემანტიკური ნიშნების კომპლექსს, რომლებიც ხშირად ლოგიკურად არ არის დასაბუთებული, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მოქმედებას იწყებს მკითხველის კომპეტენცია და ტექსტის ინტერპრეტაციის უნარი.

2.4. ინტერმედიალობა, როგორც ინტერტექსტუალობის ქვეკატეგორია

მე-XX საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულში ინტერტექსტუალობის პრობლემის კონტექსტში გამოჩნდა ინტერმედიალობის ცნება, რომელიც საფუძვლად უდევს სხვადასხვა სემიოტიკური სისტემების (ძირითადად ხელოვნებისა და ლიტერატურის) ურთიერთქმედებას. თუ ინტერმედიალობა არის მხატვრულ ნაწარმოებში შიდატექსტური ურთიერთკავშირის განსაკუთრებული სახე, რომელიც დაფუძნებულია ხელოვნების დარგების მხატვრული ნიშნების ურთიერთქმედებაზე, ვინაიდან, როგორც ინტერტექსტუალობის განსაზღვრისას აღვნიშნეთ ინტერტექსტუალობის მთავარი არსი ეფუძნება ტექსტებს შორის სხვადასხვა ხასიათის კავშირებს. ამ ფაქტის საფუძველზე ი. ლოტმანმა წამოაყენა ჰიპოთეზა ნებისმიერი კულტურის და ამასთან ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების „პოლიგლოტიზმის“ შესახებ. კულტურა, პრინციპში,

„პოლიგლოტურ“ ხასიათს ატარებს და მისი რეალიზაცია ხორციელდება, სულ ცოტა ორი სემიოტიკური სისტემის სივრცეში. აქედან გამომდინარე „პოლიგლოტიზმის“ მოვლენა ი. ლოტმანის მიხედვით – ეს არის ენობრივი მრავალხმიანობის ანუ ინტერსემიოტიკურობის მოვლენა, ვინაიდან პოლიმხატვრულ ნაწარმოებში ურთიერთქმედებაშია სხვადასხვა სემიოტიკური მწკრივები. თავდაპირველად ინტერმედიალობა აღნიშნავდა მედიის ცნებას, რომელიც გამოყენებულია საინფორმაციო სივრცის აღსანიშნავად. შემდგომში მედიის ცნების უფრო ფართო გაგებას გვთავაზობს ი. ილინი (ილინი 1989). ის მიიჩნევს, რომ ნებისმიერ ტექსტში ჩართული ნიშანთა სისტემა (მხატვრული და არამხატვრული) საინფორმაციო სივრცის ნაწილს წარმოადგენს. ინტერმედიალობა განიხილება ინტერტექსტუალური კავშირების კონტექსტში. ინტერტექსტუალობის პოსტსტრუქტურალისტული კონცეფციებით (დერიდა, ბარტი, კრისტევა, ილინი, კოსიკოვი), ნებისმიერი მხატვრული მოვლენა როგორცაა ტექსტი, რომანი, ფერწერა, სკულპტურა - ყველაფერი ეს აღიქმება, როგორც ერთი დიდი და უსასრულო ტექსტის, ანუ მთელი სამყაროს, როგორც ტექსტის, ერთი ნაწილი.

ძირითადი განსხვავება ინტერტექსტუალობასა და ინტერმედიალობას შორის მდგომარეობს იმაში, რომ ინტერტექსტუალურ კავშირების სისტემაში იგულისხმება დამოკიდებულება ერთი სემიოტიკური მწკრივის შიგნით, მაშინ როდესაც ინტერმედიალობა გულისხმობს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სემიოტიკური კოდების ურთიერთქმედებას. ამგვარად, ინტერმედიალური კავშირის ქვეშ ჩვენ ვგულისხმობთ პოეტური ან პროზაული ტექსტის კავშირს მომიჯნავე ხელოვნების ნაწარმოებთან, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში ისეთი სტრუქტურების არსებობას, რომლებიც შეიცავენ ინფორმაციას ხელოვნების სხვა დარგებზე. ზოგი მკვლევარი თვლის, რომ ინტერმედიალობა ეფუძნება არა ციტაციას, არამედ ტექსტების კორელაციას. ჩვენ არ ვიზიარებთ ამგვარ მიდგომას და შემოგვაქვს ტერმინი „*ინტერმედიალური ციტაცია*“, ვგულისხმობთ რა ერთი მედიალური რანგის ნაწარმოების (მაგ. მუსიკის) ციტირებას ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ამგვარად, ინტერმედიალობა ისევე როგორც ინტერტექსტუალობა ტექსტის (ნაწარმოების) ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი საშუალებაა, სადაც ურთიერთქმედებაშია სხვადასხვა სემიოტიკური კოდები, რაც დამახასიათებელია პოლიფუნქციური ნაწარმოებებისათვის. ამგვარია ჟ. გრაკის ნაწარმოებები. გრაკის ტექსტების ინტერტექსტუალური და

ინტერმედიალური ანალიზი საშუალებას გვაძლევს მის ტექსტებში აღმოვაჩინოთ სხვადასხვა სემიოტიკური კოდების არსებობა, რომლებიც იმპლიციტური სახის ციტატებსა და რეფერენციებში ვლინდება.

აღსანიშნავია, რომ სიმბოლისტური მიმდინარეობის ტექსტები გამოირჩევიან მხატვრული სინთეზის პრინციპით, ამიტომ სიმბოლისტების ტექსტებში ინტერტექსტუალობა და ინტერმედიალობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ტექსტის გაგება- ინტერპრეტაციაში. ჩვენ შევეცადეთ ინტერმედიალური ანალიზის საშუალებით გამოგვეაშკარავებინა სხვადასხვაგვარი მხატვრული დისკურსების ურთიერთქმედება მათი აზრობრივი გადაკვეთის სივრცეში, ანუ, სიტყვიერ და ხელოვნების ნიმუშებს შორის კავშირების დადგენა, პოლიფუნქციურ ტექსტებში.

გრაკის შემოქმედებაში ინტერმედიალური დამოკიდებულების რეალიზაცია ხორციელდება შემდეგი მიმართულებებით: „ლიტერატურა-ფერწერა“, „ლიტერატურა-მუსიკა“. მის ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება ფრანგი და უცხოელი მხატვრების, მუსიკოსების, პოეტების, მწერლების სახელები და ნაწარმოებებზე მითითება. მაგრამ მის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ როლს იძენს ვაგნერის მუსიკალური თხზულებები.

2.4.1 ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური ალუზიები და რემინისცენციები უულინ გრაკის ნაწარმოებებში.

„ჟ. გრაკის სამყარო – ელიტარულ მომხიბვლელობას წარმოადგენს“ – წერს მორის ბლანშო. მისი ნაწარმოებების ენა ამის თვალსაჩინო დადასტურებაა. მდიდარი და ამავე დროს პედანტური, ნატიფი, დახვეწილი – იგი იპყრობს, აჯადოვებს მკითხველს და მას თავისი გავლენის ქვეშ აქცევს. გრაკისეული ზედსართავი სახელები ამოუხსნელი შარავანდელით არიან აღბეჭდილი. გრაკისეული ფრაზები გავრცობილი და რიტმული არიან, მდიდარნი ორიგინალური, განსაკუთრებული ხატოვანი გამოთქმებითა და გასაოცარი შედარებებით, თავის თავში ატარებენ იმ აზრს, რომ ენა – განსაკუთრებულ ფენომენს წარმოადგენს. ამავე დროს, გრაკი თავის შემოქმედებაში მიიღტვის სიურეალისტური მოულოდნელობისაკენ, ლაკონიურობისაკენ. სწორედ ამ სტილისტური საშუალებების ადრევაში მდგომარეობს მისი შემოქმედებითი მანერის განუმეორებელი ორიგინალობა.

„როდესაც რომანი არ წარმოადგენს სიზმარს. . . რომანი სიცრუედ იქცევა“ ამტკიცებს ჟ. გრაკი თავის „კომენტარებში“. გრაკის შემოქმედებისათვის უცხოა რეალისტური პროზის ბანალური ფორმები, მისი შემოქმედება წარმოსახვას ანიჭებს უპირატესობას. გრაკის გმირები თავს არიდებენ ფსიქოლოგიურ თვითანალიზს. ბრეტონის სურვილის მსგავსად, გრაკისეული შემოქმედების ინტერესის სფეროს, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს პიროვნებების, საგნების, ამა თუ იმ ადგილების სიმბოლური ცხოვრება. გრაკის უპირველესი ამოცანაა ჩააყენოს თავისი გმირები უჩვეულო პირობებში, გაუღვივოს მკითხველს ინტერესი ნაწარმოების მიმართ. გრაკს ნაკლებად აინტერესებს თხრობა მოვლენების შესახებ, სიუჟეტი და მისი განვითარება რის გამოც, მისი რომანები რომანებში ემსგავსება უფრო სიზმარს, ვიდრე მხატვრულ გამონაგონს, (ფიქციას).

ჟ. გრაკის თითქმის ყველა ტექსტი გაჯერებულია ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური ელემენტებით. ეს ინტერტექსტუალური ელემენტები ძირითადად იმპლიციტური სახითაა წარმოდგენილი. ექსპლიციტური ინტერტექსტი, რომელიც თავს იჩენს ციტატის სახით, და მისი ამოცნობა – იდენტიფიკაცია ძალუძს მხოლოდ გათვითცნობიერებულ მკითხველს. გრაკის ტექსტებში აღმოჩენილ იმპლიციტურ ინტერტექსტს ვუწოდებთ ფარულ რეფერენციებს (les références enfouies). ფარული რეფერენციებში (les références enfouies) ჩვენ ვგულისხმობთ რემინისცენციებსა და ალუზიებს. ინტერტექსტუალობის ეს ორი იმპლიკაცია გავაერთიანეთ ერთ ტერმინში „ფარული რეფერენცია“, ვინაიდან, როგორც წინა თავში აღვნიშნეთ (2.3.) საზღვარი მათ შორის ძალზე პირობითია. მწერალი ხშირად მიმართავს რემინისცენციებს, ალუზიებს რითაც შედის დიალოგში სხვადასხვა კომპოზიტორთან, მხატვართან, მწერალთან და პოეტთან. ამ უკანასკნელთა დისკურსებისა და გრაკის საკუთარი დისკურსის ერთმანეთზე დადებით იქმნება განსაკუთრებული, მომაჯადოვებელი გრაკისეული სამყარო.

რეფერენციები გრაკთან პირობითად შეიძლება სამ ძირითად ტიპად დავეყოთ:

- რეფერენციები, რომლებიც მიმართებაშია სხვადასხვა მუსიკალურ ნაწარმოებებთან (ინტერმედიალობა).
- სხვადასხვა მხატვრების ნამუშევრებს (ინტერმედიალობა).
- ლიტერატურულ ნაწარმოებებს (ინტერტექსტუალობა).

ასე მაგალითად, მის ნაწარმოებში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მუსიკალური რემინისცენციები, წარმოდგენილი როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით, მისი ტექსტები გამოირჩევა დიალოგების სიმცირით (ანუ თითქმის თავისუფალია დიალოგებისაგან). მის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ როლს იძენს ვაგნერის მუსიკალური თხზულებები, რომლის ყველა ნაწარმოებშიც ვლინდება გაწვლილი სიჩუმის ეპიზოდები, სიჩუმისა, სადაც პერსონაჟები წარმოდგენილნი არიან ამა თუ იმ გაქვავებულ მოძრაობაში და ქმნიან შთაბეჭდილებას, თითქოს წუთით გმირები ჩაფიქრდებიან, ილაპარაკონ თუ არა, არ შეუძლიათ გამოსატონ გრძნობათა ხელშესახები ნიუანსები. სიმფონიური ფორმა მიუთითებს, რომ გმირს მეტყველება არ შეუძლია, პერსონაჟთა უესტები აზუსტებენ მუსიკალურ მინიშნებას. პერსონაჟები ცოტას ღარაპაკობენ, სამაგიეროდ, აქტიურად მოქმედებენ სცენაზე. კომპოზიტორისათვის ეს არის საშუალება გამოსცადოს საკუთარი მუსიკის გამომხატველობა, იგი ალაფროთოვანებს მსმენელს მუსიკალური ზეგავლენის ძალით, რაც მიიღწევა დომინუენდოსა და კრეშჩენდოს დახვეწილი მონაცვლეობით, რომლის საშუალებითაც კომპოზიტორს ძალუძს გადმოსცეს თავისი პერსონაჟების გრძნობები.

რომანში, „არგოლის ციხე-კოშკში“, რემინისცენციების სიუხვე ხელს უწყობს ჟ. გრაკს, ხაზი გაუსვას იმ ტრაგიკულობას, რომელმაც მოიცვა პერსონაჟები, მიმდინარე მოვლენების მნიშვნელობას, გვაგრძნობინოს ტონალობა, რომლის გადმოცემა სიტყვებით შეუძლებელია. და ამიტომ, გრაკი ხშირად მიმართავს „მუსიკალურ“ ლექსიკონს, რათა წარმოაჩინოს აღწერილი მოვლენის ღვთიური ხასიათი. ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის - ჰაიდეს გამოჩენის ეპიზოდში, გრაკი აღნიშნავს, რომ მისი ანგელოზისებრი სილამაზის ღვთიური ხასიათის აღწერისას სიტყვების მარაგი არ არის საკმარისი, აუცილებელია მუსიკალური საშუალებები: „მისი სახე განმსჭვალული იყო უწმინდესი ღირსებით, რომელიც არ იყო დამოკიდებული განდიდების იდეაზე და აქედან გამომდინარე არ ექვემდებარებოდა განსჯას; ვერც ერთი მხატვარი, ვერც ერთი პოეტი ვერ შეძლებდა გადმოეცა ეს არაბუნებრივი ციალი, დაცინვის გრძნობის გარეშე – პირიქით, განიცდიდა იმ იშვიათ და ღრმა წინააღმდეგობრივ კონტურებს, განსაკუთრებით „ლოენგრინიდან“ ზოგიერთი ჯადოსნური ფრაზებიდან, (ვაგნერის ოპერა), რომელშიც დაშნის აუტანელი ციალი თითქოს და თავისი ანარეკლებით ამაღელვებელ და ნოსტალგიურ ბგერებს

უპირისპირდება, რომლებსაც მიმართავს ცნობიერება უკანასკნელი ძალისხმევით, რათა მიემსგავსოს სილამაზეს, რომლის წინაშე განსჯის უნარი უკან იხევს: გონებამ საბოლოოდ უნდა მიატოვოს მცდელობა აღიქვას იგი, როგორც ერთადერთი.“ (არგოლის ციხე-კოშკში)

ამავე რომანში ჭეშმარიტად მუსიკალური ხდება აღწერა ღვთიური ნათებისა, რომელსაც ალბერი შეიგრძნობს სალოცავში უფსკრულთან. მუსიკალური ენა და „მუსიკალური“ ლექსიკონი ამ სცენას პათეტიკურობას ანიჭებს. საგულისხმოა, რომ ეს თავი ერთ-ერთი ყველაზე მუსიკალურია „არგოლის ციხე-კოშკში“. ამ თავის თითქმის ყოველი ფრაზა შეიცავს სიტყვებს, რომლებიც მიეკუთვნებიან მუსიკალურ რეგისტრს (აკორდი, ბგერა, რომელიც არ ისმის, ორდანი, ფსალმუნი და ა.შ.). დასასრულს, ალბერი ერმინიენის მიერ შესრულებულ „ძმურ სიმღერაში“ დებულობს ღვთიურ ნათებას მუსიკის საშუალებით. ეს მეტად სიმბოლურია, მითუმეტეს, რომ ღვთის ხმის გაგონება არ შეიძლება (იგი მხოლოდ შინაგანად შეიძლება შევიგრძნოთ). ზემოდან ნათლის გადმოსვლა წარმოადგენს ემოციური სიძლიერის პიკს, რომლის შემდეგ ემოციის კლება იწყება. ამგვარი სტილისტურ-კომპოზიციური მიმართულება, აგრეთვე, მიუთითებს გრაკისეული თხრობის მუსიკალურ პრინციპებზე. ჟ. გრაკი ახლოს დგას ვაგნერთან თავისი ნატიფი, პრეციოზული სტილით. ვაგნერის მუსიკალური დრამები ჩაფიქრებული იყო, როგორც ამაღლებული სტილის ნიმუშები. ვაგნერი მიისწრაფოდა, რომ მის მუსიკალურ დრამებს სულიერი ეფექტი მოეხდინათ, აერთიანებდა რა გამოხატვის ყველა საშუალებას მორალურად ამაღლებული, თითქმის რელიგიური ეფექტის მქონე ექსტაზის მისაღწევად. ვინაიდან გრაკის ნაწარმოების ძირითად თემას ადამიანის სულიერი ძიება წარმოადგენს, ამიტომ გრაკისეული სტილი ჩართულია ვაგნერის იმ მისწრაფებებში, რომელსაც იგი ხელოვნების საშუალებით ახორციელებს. დავუმატებთ, რომ გრაკისეულ ტექსტებში ხშირად გვხვდება ისეთი ვაგნერისეული მოტივები, როგორიცაა სინათლისა და სიბნელის, ჰორიზონტალურობისა და ვერტიკალურობის და ამასთან მრავალრიცხოვანი თეატრალური ტერმინი. „არგოლის ციხე-კოშკში-ს“ პირველი თავი ვაგნერის პრელუდიის პრინციპზეა აგებული, სადაც წარმოიქმნება რამდენიმე მოტივი, რომელიც მთელ ნაწარმოებს გასდევს.

ჟ. გრაკი იყენებს ფუგის მუსიკალურ ფორმას, რათა ახსნას ის თავისუფლება, რომლითაც მწერალი გადადის ერთი სურათიდან მეორეზე, რაც

ბახის გავლენითაა განპირობებული; ამ სურათში გაუღერებული ხმების გადაძახილი ქმნის მისი რომანების შეუდარებელ პოლიფონიას. ფუგის თემა გაცხადებულია „არჰიმის სამეფოში, არგოლის ციხე-კოშკში“: გადმოცემულია, და გვევლინება როგორც მეორე ხმა – როგორც პირველი ხმის პასუხი.

გრაკის ნაწარმოებებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ფერწერას. თავის პირველ რომანში გრაკი მოიხსენიებს პირონეხეს, დიურერის და გუსტავ დორეს სახელებს. ნაწარმოები „არგოლის ციხე-კოშკი“ უახლოვდება დიურერის ყველაზე უფრო ამოუცნობ (ჩაკეტილ) გრაფიურებს, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რომანის ბოლოს. ეს გრაფიკა წარმოადგენს მეფე ამფორტის ტანჯვას, იგი გვაგონებს გუსტავ მოროს ტილოს, სადაც თითოეული ნაწარმოები შეიცავს ემბლემების ორ სერიას, რაც უფრო მეტ სირთულეს ანიჭებს მათ.

როდესაც ვსაუბრობთ ვაგნერის გავლენის შესახებ, არ უნდა დავივიწყოთ ბოდლერი, რომელიც ე. პოსა და ლონგფელოს მსგავსად, მუსიკალური ეფექტის მისაღწევად ხშირად იყენებს ალიტერაციას. გრაკის ნაწარმოებში მუსიკალური ინტერმედიანობა და პროზის ინტერტექსტუალობა ენაცვლება ერთმანეთს. ალუზიის სახით გვევლინება ნოვალისის პოეტური კონცეფცია. გრაკის აზრით, რომანი მთლიანად გამსჭვალული უნდა იყოს პოეზიით... „რაც უფრო პოეტურია, მით უფრო რეალურია“. გერმანელი რომანტიკოსის კიდევ ერთმა აზრმა ასახვა ჰპოვა გრაკის შემოქმედებაში: „პოეზია არასოდეს არ უნდა იყოს მთავარი თემა, იგი ყოველთვის ჯადოსნურს წარმოადგენს.“ ე.ი. თვით ჯადოსნური კი არ უნდა წარმოადგენდეს თხრობის თემას, არამედ მხოლოდ ფონს, ტონალობას. ჰეგელის ფილოსოფიამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა გრაკის აზრებსა და შემოქმედებაზე. ალბერი („არგოლის ციხე-კოშკში-დან“) სწორედ ჰეგელს კითხულობს.

რომანში „აივანი ტყეში“ იმპლიციტური რეფერენცია მიუთითებს პ.უელსის ნაწარმოებზე „ომი სამყაროთა შორის“. რომანში „არგოლის ციხე-კოშკიში“ ამავე ავტორის სხვა ნაწარმოებზე, კერძოდ, „დროის მანქანაზე“ ალუზიას წარმოადგენს. ზოგიერთი რეფერენცია მიემართება თანამედროვე ნაწარმოებებზე მაგ: ა.მაღროს „მამაკაცური ძმობის სიმღერაზე“ (ზიზლის დრო 1935). ჟ. კოკტოს „ჯოჯოხეთის მანქანაზე“.

გრაკის ნაწარმოებებში იმპლიციტური რეფერენციების გამოვლენა საკმაოდ ძნელდება. ასე მაგალითად: რომანში „არგოლის კოშკიში“ სცენა,

სადაც ჰაიდე ტალღებზე მიაბიჯებს, შესაძლებელია მივიჩნიოთ რემინისცენციად პვერლენის ლექსისა „ბომი“, რაც აშკარად არ ვლინდება. ამ რეფერენციების ამოხსნა, საშუალებას გვაძლევს გრაკის ესთეტიკის ერთ-ერთი მხარეს ამოხსნისა. ამასთან, ჰაიდეს დაკრძალვის სცენა წარმოადგენს რ.შატობრიანის „ატალას“ დაკრძალვის სცენის ტრანსფორმაციას. ცხადია, რომ ჟ.ნერვალის, ე.პოს, პვერლენის ინტერტექსტები განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება ჟ.გრაკის შემოქმედებაში. ასე მაგალითად: შ.ბოდლერის მრავალი ლექსი გამოძახილს პოულობს ჟ.გრაკის ადრინდელ მოთხრობებშიც.

„რადგან მე ვეძებ სიცარიელესა და უკუნეთს და ადამიანები, როგორც საზიზღარი თბობები აბამენ ქსელს ჩვენი გონების სიღრმეში“. „ ცნობისმოყვარე ცაში დიდი ღია თვალის მსგავსი მზე“, კვლავ – რეფერენციაა ბოდლერის მრავალ ლექსზე. ყველა ეს ინტერტექსტი გრაკთან შემოდის, როგორც მეტაფორა და აძლიერებს გრაკისათვის დამახასიათებელ ფანტასტიკურ ტონალობას, ისევე როგორც ინტერტექსტი ბოდლერის „სპლინიდან“. „პიკის მეფის ბიუსტი გულის ქალის მიმართ“, ან შემდეგი ინტერტექსტი „სველი მზე“ „ზღვის მზე“, მზე ამობრწყინებული სასახლის უფსკრულებთან (რეფერენციები აგრეთვე ედგარ პოსთან ლექსი „ულალუმი“, რომლის გიგანტური ალვის ხე ხაზგასმულ რემინისცენციას წარმოადგენს „ამ უზარმაზარი ხეივნის გასწვრივ“, აგრეთვე სხვა ლექსიდან /, „ მეწამული ფარდების სვედიანი და აბრეშუმისებრი შეხება მავსებს აქამდე უცნობი ფანტასტიკური საათებით.“ ძირითადად რეფერენციები გვხვდება პოს ლექსიდან „ყვავი“.

რაც შეეხება ნერვალს, იგი იმპლიციტურად წარმოგვიდგება რეფერენციის სახით აკვიტანის პრინციტან დანგრეულ კოშკში. გრანჟი ბედნიერ მომენტში ციხე-კოშკის ბურუსში ბრუნდება, მეორე, კატასტროფულ მომენტში იგი სახლიდან ცეცხლში გამოდის, რაც დასაშვებ ალუზიას ქმნის ბიბლიური ცეცხლის სვეტთან.

შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ გრაკთან პრუსტის ინტერტექსტიც არის გაცხადებული. მიუხედავად პრუსტის მიმართ გრაკის არაერთგვაროვანი, კონფლიქტური დამოკიდებულებისა, მაინც გვხვდება დაფარული რეფერენცია და როგორ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, გრაკის ნაწარმოები ერთგვარად ეხმიანება პრუსტის ნაწარმოებს, მაგრამ ეს ყოველთვის არ არის ადვილად ამოსაცნობი. ფარული რეფერენცია უფრო ალუზიური ხასიათისაა, ვიდრე რეფერენტული. ასე მაგალითად: გრილი ღამე „არგოლის ციხე-კოშკში“

გვაგონებს კომბრეს პერიოდის საესე და გრილ დღეებს. არც ჰაიდესა და ერმინენის ჩამოსვლა ერთ პარასკევ დღეს, არ უნდა იყოს შემთხვევითი; ვნების პარასკევის მოწადობა წარმოადგენს ვაგნერის ოპერის „პერსიფალის“ მესამე აქტის ნაწივეტს, რომლის მოგონება გვხვდება პრუსტის „მოწიფული ქალიშვილების ჩრდილში“ და დაკავშირებულია „სიმფონიასთან თეთრ მაჟორში“, რომელსაც ქმნის ქალბატონი ევანი, ისევე როგორც ჰაიდე. კომპოზიტორ ვენტეილის სონატის ფრაზით შემოჰყავს პრიზმის მეტაფორა, რომელიც შემდეგ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სექტეტში (სახეზეა სამმაგი რეფერენცია რის შედეგადაც რომანი იძენს პალიმფსესტის სახეს).

პრუსტის თანყოფნა კიდევ უფრო ნათლად ჩანს ნაწარმოებში „აივანი ტყეში“, ვიდრე „არგოლის ციხე-კოშკში“, რადგან გრაკისეული ტონალობა უკეთ შეეფერება კვლავ წერის დახვეწილობას და კვლავ გახსენებას უფრო ემყარება. ისევე როგორც პრუსტის, გრაკის მიზანია გააცოცხლოს „ბნელი მაისი“, რომელიც მან განიცადა (რათა გაიხსენოს პოლ კლოდელის ლექსის სათაური, რომელსაც იგი განსაკუთრებით აფასებს). და ბოლოს, პრუსტის ეს ფარული თანყოფნა გამართლებულია მხოლოდ იმ ნაწარმოებში, სადაც უძილობის თემა ასეთი მნიშვნელოვანია. ბოლო დაფარული რეფერენცია, რომელიც არ ჩანს „არგოლის ციხე-კოშკში“, არის ლუის კეროლი.

რომანში „აივანი ტყეში“ მონას (ქალი პერსონაჟის) სახლის მდებარეობას, რომელიც ტყეს ემიჯნება, და თვით მონას ახასიათებს მკრთალი ღიმილი, რაც კეროლის „ალისას საოცრებათა ქვეყანაში“- ტყის პირას ჩაძინებული ალისას აღუზიას იწვევს.

ნაწარმოებში „იდუმალებით მოცული ლამაზი მამაკაცი“ არის ორი სერია – „მონმორანსის საყვარლები“ და „სახარების მოგონება“. პირველი სერია ირიბ კავშირშია ყველა სერიასთან და შეიცავს ედგარ პოს ინტერტექსტს, რომანის პერსონაჟების სახელების მიღმა იკითხება ედგარ პოს სახელი, ანუ ალანი და უერარი წარმოადგენს ედგარის ანაგრამას (Allan et Gérard – anagramme d’Edgar). აღსანიშნავია, რომ ედგარ პოს ნაწარმოებებიდან მრავალი სხვა რეფერენცია გვხვდება, მაგალითად, ედგარ პო მოთხრობაში – „წითელი სიკვდილის ნიღაბი“ პერმეტულად დახურულ შენობას აღწერს. დღის სინათლისადმი ამგვარად დახურული ოთახი გვახსენებს ლაიბნიცის მიერ აღწერილ ოთახს, რაც *მონადის* არსის ახსნას ემსახურება. ბნელი ოთახი გამოყენებულია, როგორც

თვალთახედვის მოდელი და რეფერენტულია ზ.ფროიდთან, ფ. ნიცშესთან, ლოკთან.

გრაკის ნაწარმოებები მუდამ მოუხმობენ მხედველობის გამომხატველ ლექსიკას. თვალი ყოველთვის ტყვეა მეორე თვალისა და ისევე, როგორც პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“ მადლენის გემო აღძრავს პერსონაჟში ბავშვობის მოგონებებს, ასევე გრაკთან ამ მოგონებების აღძვრის მექანიზმად გამოყენებულია ვიზუალური მომენტი: „არგოლის ციხე-კოშკში“ თვალი აძლიერებს წარმოსახვისა და მოგონების შესაძლებლობებს. „არგოლის ციხე-კოშკში“ გრაკი ბოდლერის ერთგული რჩება. როგორც გრაკი ამბობს: „ალბერი ფიქრობს ერმინიენზე და ჰაიდელზე, რომლებსაც აკავშირებთ გასაოცარი ზიზღი ხელოვანისა, როგორც ყვავის მეფის ზიზღი გულის ქალის მიმართ“.

ხედვის გამომხატველი ლექსიკა ძალიან ხშირად გამოდის რეფერენტის როლში: ნაწარმოებში „იდუმალი გარეგნობის ღამაში მამაკაცი“ გრაკისეული პერსონაჟები იმდენად დაშორებულნი არიან სხვებისგან, რომ ამ სხვებს შეუძლიათ ჩაერთონ პეიზაჟში ან თავიანთი საშუალებით გამჭვირვალობა მიანიჭონ პეიზაჟს. ისევე როგორც პრუსტთან გემოს შეგრძნება, ამ შემთხვევაში მხედველობითი შეგრძნება აძლიერებს წარმოსახვის უნარს.

რომანში „არგოლის ციხე-კოშკში“ ალბერსა და ერმინიენს შორის არავითარი ფიზიკური, ინტელექტუალური თუ სოციალური განსხვავება არ არსებობს, გარდა იმისა, რომ ალბერი არის „ანგელოზისებრი“ და მედიატიური სახე, მაშინ, როდესაც ერმინიენი წარმოადგენს „შავ“ და „ძმურ“ ანგელოზს. ალბერი მოგვაგონებს დიურერსა და მის მელანქოლიას, ერმინიენის სახე შეიცავს სითეთრის ცნებას, როგორც ჯოისის „ულისე“.

რომანი „ნახევარკუნძული“ აღწერს მამაკაცის ერთ დღეს. მისი პერსონაჟი, რომლის სახელი სიმონია, წარმოადგენს ულისეს ერთგვარ სახეს, რომელიც მოგზაურობაში მყოფ პენელოპეს ელოდება. სახელი სიმონი შესაძლოა წარმოადგენდეს რეფერენციას სიმონ პეტრესთან, ხელობით მებადურთან. ამავე ტექსტის სხვა ნაწილებში გვხვდება გამოთქმა „უნაკერო კაბა“, რომელიც საფიქრებელია, რომ გამოთქმის- „ქრისტეს კვართის“ რეფერენტის როლში გამოდიოდეს, რომელზედაც ჯარისკაცებმა წილი იყარეს. ეს არის ფრაგმენტი „იოანეს სახარებიდან“, ავტორს ეს ბიბლიური ტექსტი მოხმობილი აქვს, რათა ხაზი გაუსვას ლიტერატურაში ნოვალისის მნიშვნელობას. გრაკი აღნიშნავს: „ლიტერატურა პირველად ჩამოვიდა პარნასიდან, რათა დაიმკვიდროს ადგილი

ნაზარეთის გვერდით”. ეს შეიძლება გაგებულ იქნეს, როგორც ნოვალისის ალუზია კათოლიციზმზე მიმართ.

ცხადია, რომ გრაკი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრობის, პოეზიისა და მუსიკის ფრაგმენტებს. მაგალითად: გრაკის შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება ბაღში ახალგაზრდა ქალთან შეხვედრა; ეს ზოგჯერ ნაკლებად ცნობილი სცენები გრაკისათვის ტოლფასია ანრი ფუსლის (Henry Füssli) „ქალების სახეები ბუხრის წინ“ და ახლოს დგას « მოხუცი თავისი ქალებით ბაღში”. რომანში „არგოლის ციხე-კოშკში” გრაკის პირველი მოთხრობა თითქოს წარმოადგენს ე. პოსა და შ. ბოდლერის გამოძახილს, რომელთაგან თითოეული გმირი წარმოადგენს ამ ავტორების ორეულს. ამავე ნაწარმოებში, როდესაც ქარი შლის ჰაიდეს მოსასხამის ნაკეცებს, ჩნდება ასოციაცია დედოფლისა, რომელიც ბაღში იმყოფება, როგორც ეს აღწერა რონსარმა „მარი სტიუარტში”. ჟერაკი ხაზს უსვამდა, რომ ზოგჯერ მწერლების ლექსიკა არასაკმარისად მდიდარია, რათა მთელი სიმძაფრით წარმოაჩინოს საყვარელი სახეები.

ჟ. გარკის რომანში არის ნაწყვეტი (მე ვგრძნობდი, როგორ შევედი ტილოში, იმ სურათის ტყვე, რომელზედაც მე მიმითითეს უცნაური მოთხონის საფუძველზე). ამ შემთხვევაში ხდება გადასვლა ცოცხალი სურათიდან იმ სურათში, რომელსაც როლან ბარტი განიხილავს მარკიზ დე სადის მიმართ „ცოცხალი სურათის წინ ცოცხალი სურათი არის ზუსტად ის, რის წინაშე მე ვიკაავებ ადგილს”. არსებობს განსაზღვრება თვით ჟანრის დაუსრულებლობის, მაყურებლის „გარყენის“ საშუალებით.

გრაკი მიმართავს ინტერტექსტს დაუსრულებელი მეტაფორიზაციისათვის და მისი ტექსტში ინტეგრაციისათვის. შეიძლება ვთქვათ, რომ გრაკისეული ინტერტექსტი მდგომარეობს ხატოვანი შედარებებისა და მეტაფორების მონაცვლეობაში.

ანდრე ბრეტონი ამბობდა: „პროზის ეს კარკასი აადვილებს მოძრაობას და სიმძლავრეების თამაშს”. გაურკვეველობა, სიმრავლე, თვალის სატყუარა სწორედ ბაროკოს ახასიათებს. ჩვენი აზრით, გრაკისეულ ინტერტექსტზე ბაროკოს სტილის გავლენის გაძლიერებას ემსახურება სიტყვები „კარგი გამყოლი”, რაც წარმოადგენს დოსტოევსკის ინტერტექსტს მეტაფორის ფორმით. რომანში „ვიწრო წყლები” ჟერაკს მოჰყავს მაგალითები ფერწერიდან, კერძოდ ჰორიზონტის გაყოლებით ზღვა უფრო გაღამაზება, გამუქებული, უფრო თბილი. რომანში „არგოლის ციხე-კოშკში” გამოყენებულია ტიცინანის ტილოს

„ღვთისმშობელი კურდღლით“ შემადგენელი ნაწილები (მოსწავლე გოგონა, კურდღელი, დედოფალი, ბაღი), რაც მოგვაგონებს „აღისას საოცრებათა ქვეყანაში“. ღვთისმშობლის სახე გარდაისახება აღისას სახედ. მნიშვნელოვანია გრაკთან კულტურული რეფერენციებიც. ასე მაგალითად, „ჩამოკიდებული ფეხით“ დაჭერილი პერსონაჟის ექსტი შეიძლება მიუთითებდეს გრადივაზე, მაგრამ აგრეთვე გამოცხადების ანგელოზების სახეებზე. გამოცხადების სცენების ტექსტების მრავალფეროვნება მიუთითებს, რომ გრაკის ყველა ტექსტი წარმოადგენს მონათხრობს მოყოლილი მოვლენის შესახებ („მონმორანსის საყვარლები“, „პარციფალი“) და ინტერტექსტი გრაკის ნაწარმოებებში „აღისას საოცრებათა ქვეყანაში“ თემა და „ღვთისმშობელი კურდღლით“ მათი შეხვედრის წერტილშია (მაგალითად პიერო ალ დიბრანტის პორტრეტში). ტექსტში „იდუმალი სახის ლამაზი მამაკაცი“, მოგონების პატარა ფრაგმენტი მოცემულია როგორც ინტერტექსტუალობის სამი ფენა-„პალიმფსესტი“ ჟ. კენეტის ტერმინოლოგიით. დანტეს წარმოდგენა ჯოჯოხეთზე უპირისპირდება ჰიუგოს წარმოდგენას ამ მოვლენის შესახებ.

ინტერტექსტის შემდეგი ფორმა, რომელსაც ჟ.გრაკი იყენებს თავის შემოქმედებაში, წარმოადგენს რემინისცენციას. კერძოდ, ნაწარმოებში „აივანი ტყეში“ ბოდლერის ინტერტექსტი წარმოდგენილია სიტყვებით ფართო და ჩრდილოვანი „რომელიც მიემართება ბოდლერის ლექსს „სიბნელე და წყვილიადი“ ხოლო მითითება „საათები“ არის ნაწყვეტი ლოტრემონის „მალდორისის სიმღერების“ მეორე სიმღერიდან. აგრეთვე აშკარა რემინისცენციად შეგვიძლია მივიჩნიოთ „მეფე კაპეტუაში“ მინიშნება ედგარ პოსდან „სილუეტი ჩნდება ბნელ დერეფანში“, „უფრო შავი ვიდრე სიბნელე“, ნამდვილ „მწუხარებაში ჩაფლული გული“. პატარა ნაწყვეტი „არგოლის ციხე-კოშკში“-დან მიგვანიშნებს, რომ იგი წარმოადგენს ალუზიას მკითხველზე „ისე მზის შუქით შემოსა რემბრანტმა თავისი იესო ქრისტე“ იმის მსგავსად, როგორც ნაწარმოები „იდუმალი გარეგნობის ლამაზი მამაკაცი“ წარმოადგენს რეფერენციას დაბნეულ წყვილებზე რომანტიკული გრაფიურებიდან.

ნაწარმოებში „ნახევარკუნძული“ მხოლოდ იმ ხატებას შეუძლია გადაკვეთოს ტექსტი, ფიქრი იბადება იმ ხატების წიაღში, რომელიც ნათელი გახდება” (ანდრე ბრეტონი). შედარება ეხმარება ავტორს გამოხატოს, გადმოსცეს „რთული შთაბეჭდილება“ მაგალითების გვერდის ავლით დაახუსტოს აზრი, რომელსაც ხატი ქმნის ამგვარი სამყაროს აღწერისას.

რაც შეეხება ლიტერატურულ ინტერტექსტს, გრაკს ჭეშმარიტი სიყვარულით უყვარს ნერვალის ზოგიერთი ლექსი და ვერმეერის ზოგიერთი ტილო. ასე მაგალითად, „ვიწრო წყლებში“, ვერმეერი ახლოს დგას ნერვალთან და რემბოსთან. ნერვალიდან გრაკი ასახელებს „ფანტაზიას“ და იმ ნაწყვეტს სილვიასაგან“, სადაც ადრიენი მღერის; ე.ი. ქმნის კვლავ გახსენების ატმოსფეროს „სადამო დგება, ციხე-კოშკი, ახალგაზრდა გოგონა ვალუების შთამომავალი, ძველი რომანსი და ძალიან ძველი მელოდია“, ამავე რომანის სხვა ნაწყვეტში „ილუმინაციებიდან“ („ისტორიული სადამო“) დასახელებულია კლავესინი. აქ შემოდის ორი მინიშნება ვერმეერზე „მძაფრი და მკვეთრი ბგერა ძველი კლავიშოანი ინსტრუმენტებისა“.

ამგვარად, გრაკის ნაწარმოებების ინტერტექსტუალური ანალიზი საშუალებას გვაძლევს მის ნაწარმოებებში გამოვაგლინოთ მრავალი ფარული რეფერენცია, როგორც ფრანგულ ისე მსოფლიო ლიტერატურასთან, მისი ტექსტების სემანტიკის და პოეტიკის უფრო ღრმა და მრავალმხრივი გაგება, განვიხილოთ მისი შემოქმედება, როგორც ერთ მსოფლიო კონტექსტში ჩართული მხატვრული სისტემა.

ინტერმედიალურ დონეზე გრაკის ნაწარმოებები ეხმიანება არავერბალურ ნიშანთა სისტემის სემიოტიკურ მწკრივებს (მუსიკა, მხატვრობა), აგრეთვე სხვადასხვა სოციო-კულტურულ პლასტებს (რელიგია, ფილოსოფია, მეცნიერება). შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გრაკის ტექსტი წარმოადგენს ერთგვარ patchwork-ს, მრავალი ინტერტექსტისგან შექმნილ ქსოვილს, სადაც მწერალი იყენებს რადიდი პოეტების, მხატვრებისა და მუსიკოსების აზრებს, თავისებურად გარდაქმნის მათ და ამ ტრანსფორმირებული იდეების მიზანია, ზემოქმედება მოახდინოს გათვითცნობიერებულ მკითხველზე.

რ.ბარტის თქმით, ყველა ის ციტატა, რომელიც აღწევს მკითხველამდე სხვა არაფერია თუ არა ძველი და ახალი კულტურის ენები, რომლებიც ტექსტის საშუალებით ქმნიან ძლიერ სტერეოფონიას.

2.5 ჰერალდიკური კონსტრუქცია, ანუ მესამე ტექტის პრინციპი

სწორ შემთხვევაში ტექსტის აზრობრივი პერსპექტივის გაფართოებისთვის აუცილებელი ხდება სხვა ტექსტების მოშველიება, ანუ ციტატის გადაქცევა ჰიპერციტატად. ციტატა გადაიქცევა სუპერციტატად იმ შემთხვევაში, როდესაც ერთი წყარო არ არის საკმარისი მისი ტექსტის ქსოვილში ინტეგრირებისათვის,

სტილისტური ეფექტის მისაღწევად და გასაანალიზებლად. აღსანიშნავია, რომ ჰიპერციტატა არა მარტო აფართოვებს ტექსტის აზრობრივ პერსპექტივას, არამედ მრავალი ტექსტის და აზრის ერთმანეთზე დაშრევებას ახდენს და სწორედ ამის შედეგად ხდება მათი ინტეგრაცია ტექსტის აზრობრივ ქსოვილში სხვადასხვა ინტერტექსტების მოხმობის ხარჯზე.

ჩვენ არ ვიზიარებთ რ. ბარტის აზრს იმის შესახებ, რომ ამგვარი ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს ციტატების, ასოციაციების არასისტემურ აკუმულუაციას (დახვავებას) და ინტერტექსტუალობის მოდელად შეიძლება წარმოვიდგინოთ თვითნებურად თავისთავად იმპლიციტური და ექსპლიციტური ციტატების ნაკრები, რომლის საფუძველზეც იქმნება ახალი ტექსტი. ინტერტექსტუალობის ამგვარი გაგება რ.ბარტმა ჩამოაყალიბა შემდეგნაირად: ”მე აღტაცებული ვარ

სიტყვიერი გამონათქვამების იმ ძალაუფლებით, რომელთა ფესვები თვითნებურად ისეა გადახლართული, რომ უფრო ადრეული ტექსტი თითქოს უფრო გვიან შექმნილი ტექსტისგან არის წარმოშობილი” (ბარტი; 4910). ბარტის აზრით, ციტატების ამგვარი „თვითნებური“ აკუმულირება მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ ის გაუთვალისწინებელი და მოძრავი ცხოვრების ნიშანკვალს ატარებს; მაგრამ მკვლევართა უმრავლესობა განსხვავებულ პოზიციაზე დგას. ასე მაგალითად, ლ. ჟენი, რომლის აზრსაც ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ, თვლის, რომ „ინტერტექსტუალობას საფუძვლად უდევს არა ციტატებისა და გავლენების გაურკვეველი და ანონიმური ნაკრები, არამედ – ეს არის მრავალი ტექსტის ტრანსფორმაციისა და ასიმილაციის შედეგი, რომელიც ხორციელდება მაცენტრირებელი ტექსტის მეშვეობით; ჩვენ ვსაუბრობთ ინტერტექსტუალობაზე, თუ მასში აღმოვაჩინთ ისეთ ელემენტებს, რომლებიც მის წარმოქმნამდე იყო სტრუქტურირებული“. ამავე აზრისაა მ.რიფატერი, რომელიც ბარტის მოსაზრებას გადაჭრით უარყოფს და დასძენს: „ნებისმიერ ინტერტექსტუალურ დაახლოვებას საფუძვლად უდევს არა ლექსიკური დამთხვევები, არამედ სტრუქტურული მსგავსება, რომლის დროსაც ტექსტი და მისი ინტერტექსტი ერთი და იგივე სტრუქტურის ვარიანტებს წარმოადგენს“. (რიფატერი 1972:132) და მართლაც, მხოლოდ ტექსტის ან ტექსტების ფრაგმენტების სტრუქტურული იზომორფულობა იძლევა მაცენტრირებელი ტექსტის ჩარჩოებში აზრის უნიფიცირების საშუალებას. არსებითად, საუბარია ერთსა და იმავე განმეორებაზე ინტერტექსტში და ტექსტში, მაგრამ ისეთ

განმეორებაზე, რომელმაც განიცადა აზრობრივი ტრანსფორმაცია. სტრუქტურული იზომორფიზმი განსაკუთრებით კარგად ვლინდება პარაგრამებში, სადაც ორი გზავნილი ერთმანეთზე დადების საშუალებით ჩართულია ტექსტის სტრუქტურაში.

ინტერტექსტუალური კავშირების შიგნით სტრუქტურულობის არსებობის ეს მოთხოვნა წინა პლანზე წამოსწევს „ტექსტი ტექსტში“-ს პრობლემას, ანუ იმისა, რასაც უწოდებენ ჰერალდიკურ კონსტრუქციას (la construction en abyme). ეს გამონათქვამი, რომელიც სიტყვასიტყვით ნიშნავს “უფსკრულისებური კონსტრუქცია“ და ნასესხებია ჰერალდიკიდან; შემდგომში ჩვენ მას „ჰერალდიკურ კონსტრუქციას“ ვუწოდებთ. ეს ტერმინი, ტექსტების აგებულებასთან დაკავშირებით, პირველად ანდრე ჟიდმა იხმარა. მან სწორედ, ამგვარად მონათლა ფერწერული ტილოები, სადაც სარკე ფიგურირებდა, რომელიც თავის მხრივ, აირეკლავს მის წინ მოთავსებული სარკის გამოსახულებას (ამ ხერხს “სარკეების გაღერვას“ უწოდებენ). ჰერალდიკურ კონსტრუქციას საფუძვლად უდევს განმეორების და გაორმაგების პრინციპი, რომელიც მეტნაკლები სიზუსტით ვლინდება ინკორპორირებულ ტექსტში. ამ მოვლენის მკვლევარი ლ. დალენბახი ჰერალდიკურ კონსტრუქციას ამსგავსებს კ. ლევი-სტროსის „შემცირებულ მოდელს“, რომელიც გულისხმობს რაიმე რეალურად არსებული ობიექტის შემცირებული ზომით გამოხატვას.

„Mise en abyme“-ის ყველაზე საინტერესო თეორია ლუსიენ დალენბახმა ჩამოაყალიბა, რომელმაც განავითარა რა ნაწარმოების მეტაფიქციური კონცეფცია, შემოგვთავაზა აღნიშნული ინტერტექსტუალური ფენომენის ზუსტი და დეტალური განსაზღვრება (დალენბახი 1976:282-296). დალენბახის თანახმად, მთავარი განსხვავება მეტათხრობას და მეტადიეგეზისურ რეფლექსიურ გამონათქვამებსა შორის არის ის, რომ ამ უკანასკნელთა მიზანს არ წარმოადგენს პირველადი თხრობის ნარატიული დამოკიდებულებისაგან გათავისუფლება. დალენბახი გამოთქვამს ვარაუდს, რომ მეტაფიქციური კონცეფცია უკავშირდება „mise en abyme“-ის ცნებას, მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი-ტექსტში პრინციპი რეფლექსიურობის შედარებით უფრო ფართო პრობლემატიკას განეკუთვნება (თვითწარმოდგენა, თვითრეფერენცია) და მეტაფიქციურობის ერთ-ერთ საბაზისო ელემენტს წარმოადგენს. მეტათხრობა, რომელსაც ერთგვარი ფსევდო-ციტატაც შესაძლოა ეწოდოს, ხშირად თუმცა არა ყოველთვის, პირველადი თხრობის შემადგენელი ნაწილია. იგი ირიბ თხრობას

უახლოვდება და თავისი ავტონომიურობა გააჩნია, მაშინ როდესაც „mise en abyme” –ის ძირითადი დანიშნულება მდგომარეობს იმაში, რომ მისი საშუალებით ტექსტში ხდება იმ ტიპის ფრაგმენტის ჩართვა, რომელიც თავად ამ ტექსტს წარმოადგენს. აღნიშნულ თვითწარმოდგენას შემცირების, შესუსტების ეფექტი აქვს. ამრიგად, თუკი მეტათხრობა პირველად ტექსტში ქმნის სრულიად ახალ სამყაროს, „mise en abyme”–ი ძირითად ტექსტში აღწერილ, მსგავს ან იდენტურ სამყაროს წარმოადგენს. ამგვარი მსგავსების არსებობა ხშირად მხატვრული ფორმით გამოიხატება და მას სარკის ეფექტსაც უწოდებენ.

მნიშვნელოვანია, ერთმანეთისგან განვასხვავოთ „ტექსტი ტექსტში“-ს პრინციპი და ე.წ. „ჩახვეული“ თხრობა, რომელიც ინტრადიეგეტური პერსონაჟ-მთხრობელის მიერ წარმოდგენილი ნარატიული სეგმენტია, რომელსაც პირველადი ნარატორი თხრობაში აძლევს ერთგვარ ავტონომიას. მსგავსი მაგალითი გვხვდება “ათას ერთი ღამე“-ს შემთხვევაში, რომელშიც შეჰერეზადა სხვადასხვა ისტორიებს ერთმანეთში იმ ფორმით ხლართავს, რომ თითოეული ისტორიის პერსონაჟი ყოველი შემდგომი ისტორიის ნარატორია. ამავე დროს შეჰერეზადას მიერ მოყოლილი ამბები სრულიად იზოლირებულია მთავარი თხრობისგან, რაც იმის საშუალებას იძლევა, რომ აღნიშნული ისტორიები წარმოვადგინოთ და გავიგოთ ისე, რომ არ მივუბრუნდეთ ტექსტ-მატრიცას. სწორედ აქ არის არსებითი განსხვავება „ჩახვეულ“ თხრობასა და „mise en abyme“-ს შორის – ეს უკანასკნელი მთლიანად დამოკიდებულია ძირითად თხრობაზე. დალენბახი განასხვავებს „mise en abyme“-ის ორ ძირითად ტიპს : გამონათქვამის „mise en abyme“-ი და გამონათქვამის აქტის „mise en abyme“-ი. მაშინ როდესაც ხდება მოყოლილი ისტორიის (მისი ნაწევრების ან სრული ვარიანტის) წარმოდგენა საწყისი ან ტრანსფორმირებული ფორმით (მაგალითად, მეტაფორული ტრანსფორმაცია), მაშინ საქმე ეხება პირველი ტიპის „mise en abyme“-ის. გამონათქვამის „mise en abyme“-ი ყველაზე გავრცელებული ფორმაა, სადაც დიეგეზისის თითოეული ელემენტი ქვედა (ჰიპო ან მეტადიეგეზისური) და ზედა (დიეგეზისური) დონეების ურთიერთმიმართებით განისაზღვრება. რაც შეეხება გამონათქვამის აქტის „mise en abyme“-ს, გარდა არსებული ფიქციისა, იგი გამოხატავს ასევე იმას, თუ როგორი ფორმით ხდება იმ ურთიერთმიმართებათა აღქმა, რაც თხრობას, მის ავტორსა და მკითხველს შორის არსებობს. ამ შემთხვევაში „mise en abyme“-ი ორ ან რამდენიმე ნარატიულ დონეს მოიცავს.

ამის მაგალითია ალენ რობ-გრიეს “Le Miroir qui revient”-ის მთავრი ეპიზოდი: კორინთი ცდილობს გაიხსენოს მისი საცოლის იდუმალი სიკვდილის გარემოებები, რაც გამონათქვამის აქტის ვერტიკალურ „mise en abyme”-ს ქმნის, ვინაიდან ეს უკანასკნელი იმავე მახასიათებლებს შეიცავს, რასაც ალენ რობ-გრიეს ავტობიოგრაფიაში გამოყენებული ნარატიული ხერხები: „კორინთის თხრობის ერთ-ერთი თავისებურება, რაც თითქმის შეუძლებელს ხდის მიყვე თხრობას, ისაა, რომ გარდა მისი ზედმეტი ფრაგმენტაციისა, მისი წინააღმდეგობებისა, მისი ნაკლოვანებებისა და გამეორებებისა, ის მუდმივად ურევს უეცარი გადასვლებით წარსულ და აწმყო დროს, რომელიც მისი ცხოვრების ერთი და იგივე პერიოდს და მოვლენებს ეხება: “კლაუს მაიერ-მინემანმა და საბინ შლიკერსმა დალენბახის ტიპოლოგიის ასალი, შეცვლილი ვერსია წარმოადგინეს და დალენბახის ვერტიკალურ „mise en abyme”-ს მისი ჰორიზონტალური ვარიანტი დაუპირისპირეს, სადაც თხრობის დროისეული სვლა აუცილებლად არ შეესაბამება არეკლილ მოვლენათა ქრონოლოგიურ განვითარებას, მაგალითად, როგორც ეს ალექსო კარპანტიეს მოთხრობაშია - “Voyage au grain”. აღნიშნულ მოთხრობაში ავტორი ინდივიდის ცხოვრების აღწერას მისი სიკვდილიდან იწყებს და დაბადებით ასრულებს.

დალენბახი „გაორმაგების“ ცნებას იყენებს, თუმცა უნდა დავაზუსტოთ, რომ „გაორმაგება“ გაგებულ უნდა იქნეს როგორც მოვლენის ანალოგიური არეკვლა. გამონათქვამის თუ გამონათქვამის აქტის ნაწილობრივი თუ სრული განმეორება წარმოადგენს არა იდენტურობის, არამედ მსგავსების რედუქცი-კაციას.

ამრიგად, დალენბახი გამეორების, არეკვლის სამ ტიპს გამოყოფს:

- მარტივი განმეორება
- უსასრულო განმეორება
- სივრცობრივი და მრავალჯერადი განმეორება

დალენბახი გამეორების ამ სამ ტიპს ანალოგიის სამ ხარისხს უკავშირებს:

- მსგავსება
- მიმეტიზმი
- იდენტურობა

ანალოგიის აღმნიშვნელი სამი პარამეტრი, თავის მხრივ, გამოხატავს იმ მიმართებას, რომელიც „mise en abyme”-სა და მის მიერ არეკლილ საგანს შორის არსებობს.

მარტივი განმეორება ნაწარმოების ერთ-ერთი ფრაგმენტის „ნორმალურ“ ფორმას წარმოადგენს, რომელიც თავად ამ ნაწარმოებს, მსგავსების ხარისხით უკავშირდება. მაგრიტის ტილო “ეს არ არის ჩიბუხი“ ამ ტიპის „mise en abyme“-ის საუკეთესო ილუსტრაციაა. ზოგადად, ისევე როგორც ამ კონკრეტული მაგალითის შემთხვევაში, „mise en abyme“-ის დანიშნულება მნიშვნელობის გამძაფრება და მისი გართულებაა : სხვადასხვა სახის ნაწილობრივი დერივაცია თუ განმეორება სარკის ეფექტს ქმნის, რაც მნიშვნელობის შემადგენელი კომპონენტების წრფიულ ბმას არღვევს. მარგრიტის ტილოზე “ეს არ არის ჩიბუხი“ მნიშვნელობა უსასრულოდ მოძრაობს და მუდმივ განახლებაშია

უსასრულო განმეორების დროს ფრაგმენტსა და ნაწარმოებს შორის კავშირი კვლავ მსგავსების საშუალებით მყარდება, თუმცა ამ შემთხვევაში ხდება აღნიშნული ფრაგმენტის უსასრულო განმეორება. იმისთვის, რომ ამ ტიპის შემთხვევა ავსნათ, მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ კლაუს მიუნის სტატია სადაც საქმე ეხება ინგლისის რუკას, რომელიც ბორხესმა „Magias parciales del Quijote“-ში აღწერა : „წარმოვიდგინოთ, რომ ინგლისის მიწის ნაწილი იდეალურად გასწორებულია და კარტოგრაფი მასზე ინგლისის რუკას ხატავს. ნამუშევარი უნაკლოა: ინგლისი მიწის ყოველი დეტალი, როგორი პატარაც არ უნდა იყოს იგი, დატანილია რუკაზე. ყველაფერი აქაა. ამ შემთხვევაში ეს რუკა უნდა შეიცავდეს რუკის რუკას, ისევე როგორც ყოველი მომდევნო და ასე უსასრულოდ“. „მეცნიერების სიძლიერე“-ში ბორხესი იგივე ფენომენს წარმოადგენს, მხოლოდ ცვლის გამეორების იერარქიას. იმპერიის გეგმა იმდენად დეტალურადაა აღწერილი, რომ იგი იმავე მასშტაბს იძენს, რაც თავად ამ იმპერიას გააჩნია (და საერთოდ გამოუსადეგარი ხდება). უსასრულო გამეორების

ისტორიის და თხრობის ხაზს შორის არსებობს : პროსპექტული „mise en abyme“-ი წინასწარ ახდენს ისტორიის, მოვლენის განვითარების ანტიციპაციას, ანუ ყოველივე იმას, რაც შემდგომში უნდა მოხდეს, რეტროსპექტული „mise en abyme“-ი კი წარმოადგენს უკვე მომხდარ ამბავს, და მესამე ტიპი – რეტრო-პროსპექტული „mise en abyme“-ი, რომელიც ერთდროულად ასახავს იმ მოვლენებს, რომლებიც განეკუთვნება როგორც წარსულის, ასევე მომავლის პლანს (დალენბახი 1977).

„Mise en abyme“-ით იწყება მ. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“. რომანის დასაწყისში კაპიტანი ვან დეისელი შლის რატაროს ნიშნებს, რობინზონს მომავალს უწინასწარმეტყველებს. ბანქოს

თითოეული სიმბოლო ასახავს ნაწარმოებში მოგვიანებით განვითარებულ მნიშვნელოვან მოვლენებს, თუმცა საკმაოდ ენიგმატიკური ფორმით იმისათვისა, რომ მკითხველმა შეძლოს დაშიფრული გზავნილების სრული ამოხსნა. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში „Mise en abyme“-ი ქმნის რა სარკის ეფექტს, ეფუძვნება პარალელების, სიმეტრიისა და ექოს მთელ სერიას, რომელზეც აგებულია რომანის მთელი სტრუქტურა.

მარსელის ბანქოს ნიშნები, რომელიც ფიგურირებს მ. ტურნიეს რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“, სტრუქტურულ თუ თემატურ პლანში მნიშვნელოვან სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ავტორის მიერ ნაწარმოების დასაწყისში გამოყენებული 78 ნიშან-სიმბოლო რომანში ერთგვარ მისტიკურ სამყაროს ქმნის, აერთიანებს რა რელიგიური აზროვნების სამ ძირეულ პლასტს : მითოლოგიურ, ქრისტიანულ და ასტროლოგიურ სამყაროს. აღნიშნულ 78 ნიშანს შორის გადამწვევტი 11-ია, რომლებიც პრეპოზიციის პრინციპის გათვალისწინებით, მკითხველს წინასწარ უქმნის წარმოდგენას რობინზონის მომავლი მოგზაურობისა და აქედან გამომდინარე რომანის განვითარების ძირითადი ეტაპების შესახებ. მკითხველი ეტაპობრივად, თანდათანობით ხდება ძირეული იდეური კვანძის განვითარების და გახსნის მოწმე, ახდენს რა, თავის მხრივ, თითოეული ნიშნის გარშემო შექმნილი მიკროსტრუქტურის დეკოდირებას. ამ მხრივ, ავტორი თითქოს გვთავაზობს ე.წ. ლაბირინთის პრინციპს, იწვევს რა მკითხველს თამაშში, სადაც დიდი მნიშვნელობა პირველ მინიშნებებს ენიჭება.

მიშელ ფუკო ანალიზებს „mise an abyme“-ის კლასიკური ნიმუშის-ველასკესის „მენინები“-ს რთული სარკისებურ- სივრცობრივ კონსტრუქციას და აკეთებს იმავე დასკვნას: „რეპრეზენტაცია არ შეიძლება მოცემული იყოს როგორც წმინდა რეპრეზენტაცია“ (ფუკო 1966 :31) (იხ. დანართი, სურ. 2). გაორმაგების პრინციპზე მოქმედი ტექსტები სხვადასხვაგვარად უთავსებენ მსგავსი ინფორმაციის მატარებელ კოდირებულ ფრაგმენტებს და ამ ხერხით აძლიერებენ კოდის არსებობის ფაქტის შეგრძნებას, ანუ რეპრეზენტაციის არსებობას. ი. ლოტმანი ამგვარად განსაზღვრავს ამ მოვლენას: გაორმაგება, გააზრებული სტრუქტურული კონსტრუქციის სფეროში, კოდური ორგანიზაციის შეყვანის ყველაზე მარტივი გზაა“ (ლოტმანი 1981 :14). ამგვარი პრინციპი გამოყენებულია როგორც ვერბალურ ისე არა ვერბალურ ნიშანთა სისტემაში: ლიტერატურულ ტექსტში, კინემატოგრაფიაში, სახვით ხელოვნებაში, თეატრში, მუსიკაში. mise en abyme-ის კლასიკურ ნიმუშად ითვლება “სათაგურის” სცენა

ჰამლეტში, სადაც პერსონაჟები გაითამაშებენ ჰამლეტის მამის სიკვდილის სცენას ისე, როგორც ეს აღწერილია თავად პიესაში. ამგვარი გამეორების საშუალებით აზრი ხდება უფრო მკაფიო და მთელ პიესას უკიდურეს დაძაბულობას ანიჭებს. ეს ხერხი ცნობილია სახელწოდებით „თეატრი თეატრში“ და გვხვდება „მარიონეტების თეატრში“; სატელევიზიო გადაცემებში, ასევე ლიტერატურულ ტექსტებში, როგორცაა ნატალი საროტის „ოქროს ხილი“, ფრანსუა ვეიერვენის „სამი დღე დედასთან“, ჟორჟ პერეკის „მოყვარულის კაბინეტი“ და მრავალ სხვა ნაწარმოებში. ზემოთ ჩამოთვლილ თითოეულ რომანში ავტორი მოგვითხრობს მწერალზე, რომელიც ნაწარმოების შექმნის პროცესშია, ანუ „mise en abyme“ წარმოგვიდგება როგორც „ტექსტი ტექსტში“ ანუ ინტრატექსტი.

ანდრე ჟიდი, რომელმაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შემოიტანა ეს ტერმინი მიიხნევს, რომ ეს მეთოდი ემსახურება თვალსაზრისთა მთელი კალეიდოსკოპის შექმნას და თვითონაც იყენებს მას თავის ცნობილ რომანში „ყალბი ფულისმჭრელები“, სადაც მთავარი გმირი - ედუარდი მუშაობს რომანზე „ყალბი ფულისმჭრელები“, რაც ზუსტად იმეორებს ჟიდის რომანის სათაურს. იგი ავტორისეული ტექსტის ერთგვარ ნეგატივს წარმოადგენს, ქმნის რომანს რომანში და მიზნად ისახავს რომანის მრავალპერსპექტიულობის ხარჯზე, პიროვნული „მე“-დან გამოსვლას, თავის დახწევას, ჩვეულებრივ მოვლენებზე ახალი ხედვის ძიებას, მიგნებას და ბოლოს – ესთეტიზაციას. ჟიდის აზრით, ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა დაპირისპირება ფაქტს, რეალობასა და იდეას შორის და სწრაფვა რეალობის ესთეტიური აღქმისაკენ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლიტერატურულ ტექსტში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სარკის ფენომენს. ეს მოვლენა აქტუალურია ჟიდის ზემოთ აღნიშნულ რომანში, სადაც პერსონაჟები საკუთარ პიროვნებას ეძებენ ე.წ. „სარკეების თამაშის“ გზით, რაც გამოიხატება რეალურობისა და მოჩვენებითობის აღრევით, ვინაიდან ანდრე ჟიდის გმირის – ედუარდის ადამიანური ყოფის დრამატიზმს საფუძვლად უდევს დაპირისპირება რეალური სამყაროსა და ჩვენს მასზე (სამყაროზე) წარმოდგენას შორის. თუ ადამიანს სურს იპოვოს თავისი ანარეკლი რეალობაში, მაშინ ზოგჯერ იგი თავადაც უნდა გახდეს სარკე, სარკე თავისი დაკვირვების ობიექტისა. ამგვარად, ერთმანეთის პირისპირ მოთავსებული სარკეების გალერეა წარმოადგენს „mise en abyme“-ს, სადაც შესაძლებელია იბადება მეორე რეალობა, ჩვენი რეალობისგან სრულიად განსხვავებული, რაც

დ. დელენბახის კლასიფიკაციის მიხედვით წარმოადგენს „სივრცობრივ განმეორებას“.

სარკის ეფექტი გამოიყენება არავერბალურ ნიშანთა სისტემაშიც. ამ ხერხს მიმართავს სალვადორ დალი თავის ცნობილ ტილოში „Mirrors“, სადაც გამოსახულია გალა სარკის წინ; მის უკან მდგომი დალი კი მის ანარეკლს ხატავს სარკეში. ანუ ჩვენ სარკეში ვხედავთ იმას, რაც მხატვარმა ტილოზე უნდა გადაიტანოს. (სურ. 3) ამგვარად, ეს არის ჰერალდიკური კონსტრუქციის პრინციპი ანუ ნახატი ნახატში. როგორც ლიტერატურულ ტექსტში, ასევე სახვით ხელოვნებაში განმეორება შეიძლება იყოს სრული ან ნაწილობრივი, რაც გულისხმობს ტილოზე იმავე, ან მსგავსი ტიპის გამოსახულების განმეორებას. სტრუქტურული რეპრეზენტაციის თვლასაზრისით, უსასრულო განმეორების მაგალითია ფრანგული ყველის „Vache qui rit“-ის (მხიარული ძროხა) კოლოფი, რომელზეც გამოსახულია ძროხის თავი, რომლის საყურეებშიც ვხედავთ იგივე ძროხას, რომელიც იცინის და ასე დაუსრულებლად. (სურ. 4)

სალვადორ დალის ტილო „ომის სახე“-ც საგანგებოდ ამ ხერხით არის შექმნილი: უდაბნოს პეიზაჟის ფონზე გამოსახულია თავის ქალა, რომლის თვალის ფოსოებში და პირში დაუსრულებლად მეორდება იგივე გამოსახულება ანუ თავის ქალა, რომლის თვალის ფოსოებსა და პირში გამოსახულია ისევ თავის ქალა და ასე უსასრულოდ. ეს უსასრულობის იდეა ასოციაციებს იწვევს ბრძოლის ველთან, ხოლო თავის ქალა ამ ბრძოლის ველზე დაღუპულ ადამიანებთან მისი უსასრულო განმეორება კი იმ უამრავ მსხერპლთან, რომელიც დაეცა ბრძოლის ველზე. (სურ. 5)

უნდა აღვნიშნოთ, რომ „mise en abyme“-ის ფუნქციონირება ველასკესის „ძიძეებში“ ს.დალის ტილოსგან სრულიად განსხვავებულია. ველასკესთან აღნიშნულ მეთოდს ერთგვარ პარადოქსამდე მიყვავართ, რადგან ვერ ვხედავთ ტილოს, რომელსაც მხატვარი ხატავს, იგი შებრუნებულია. გაურკვეველი რჩება ნახატის მთავარი ობიექტი: მხატვრის გვერდზე მდგომი ინფანტა, მეფე და დედოფალი, რომელთა გამოსახულება ბუნდოვნად ჩანს სარკეში, თუ ძიძეები, ვის სახელსაც ატარებს ტილო. აქ საქმე გვაქვს ნაწილობრივ განმეორებასთან.

ჩვენი დაკვირვებით, განმეორების ყველაზე მაღალი ხარისხი – ის, რასაც დელენბახი „განმეორებას უსასრულობამდე“ უწოდებს, დამახასიათებელია, უმთავრესად, არავერბალურ ნიშანთა სისტემისათვის. რაც შეეხება ლიტერატურულ ტექსტებს, მასში უფრო ხშირად მარტივი სახის განმეორება

გვხვდება. „Mise en abyme“-ის პრინციპი ყველაზე ხშირად გამოიყენება კინემატოგრაფში. ამის მრავალი მაგალითი არსებობს, თუნდაც ფელინის ცნობილი ფილმი „ვიღებთ კინოს“, ბრაიან დე პალმას ფილმი „სამოთხის მოჩვენება“, რობერტ ალტმანის – „მოთამაშე“, ფრანსუა ტრუფოს – „ამერიკული ღამე“. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს ფილმს ფილმში, რომელშიც რეჟისორის როლს თავად ფრანსუა ტრუფო ასრულებს. გარდა ამ ფენომენისა – „ფილმი ფილმში“, „mise en abyme“-ი შეიძლება ატარებდეს ციტატურ ხასიათს; ამ შემთხვევაში ის არა ინტრატექსტი, არამედ ინტერტექსტია, მაგრამ დელენბახი ამ მოვლენას განსაზღვრავს არა, როგორც ინტერტექსტუალობას, არამედ როგორც ავტოტექსტუალობას, ანუ ტექსტის შიდა თვითციტირებას. ჩვენი აზრით, ტექსტში ფერწერული, გრაფიკული ან რაღაც ფრაგმენტის განმეორება მაინც ინტერტექსტუალურ ხასიათს ატარებს, ვინაიდან ისინი ასრულებენ თავისებური შემცირებული მოდელის როლს. არიან რა თავისი კოდირების ტიპით ტექსტის ქსოვილიდან მკვეთრად გამოყოფილნი, ისინი ახდენენ თავისი ხაზგასმული რეპრეზენტატიულობის დეკლარირებას. განვიხილოთ ამგვარი ტიპის „mise en abyme“-ის ფუნქციონირება რამდენიმე მაგალითზე. მ. ბიუტორის რომანში „La Modification“ „გარდაქმნა“ პროტაგონისტი, ლეონ დელმონი იხსენებს, თუ როგორ დაათვალიერა მან ლუვრში ორი გვერდიგვერდ მოთავსებული პანინის ტილოები. ერთ მათგანზე გამოსახული იყო ანტიკური ხანის რომის ხედები, მეორეზე კი – თანამედროვე რომი. ავტორი ხაზს უსვამს ტილოების სიმეტრიულობას. მათი გვერდიგვერდ განლაგებით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რომში ორი რომია – ანტიკური და ქრისტიანული. „mise en abyme“-ის საშუალებით იქმნება რომი რომში. ამასთან, პანინის ტილოებზე გამოსახული ადამიანები ისევე აკვირდებიან ტილოებს, როგორც თავად ლეონ დელმონი, ანუ პროტაგონისტის მოქმედება ნახატზე წარმოდგენილი პერსონაჟების იდენტურია. ამ პრინციპს ავტორი იყენებს იმისათვის, რომ წაშალოს ავტორისეული სუბიექტურობის ნიშნები და მიმართავს აღწერის კინემატოგრაფიულ ტექნიკას. თხრობა კონცეპტირებულია ავტორ-ნარატორის შინაგან მდგომარეობაზე. ლუვრი და ტილოები, რომელსაც იგი ათვალიერებს, ნაჩვენებია მისი თვალთახედვით. მთელი მონათხრობი დაკავშირებულია მის სამყაროს მისეულ აღქმასთან. აქ საქმე გვაქვს აზრის ტავტოლოგიურ განმეორებასთან, რომელიც გაორმაგებულია ფერწერული რეპრეზენტაციით, ანუ ამ ნაწევრში ავტორ-ნარატორის მოქმედება იდენტურია ტილოზე გამოსახული

მოქმედებისა. ასეთივე აზრის გაორმაგება გვხვდება კინემატოგრაფიაში, მაგალითად, გოდარის ფილმში „ბოლო ამოსუნთქვა“: რენუარის სურათის რეპროდუქციის აფიშის გარდა, ფილმში ფიგურირებს აგრეთვე პიკასოს ორი რეპროდუქცია. ერთზე გამოსახულია იდილიური წყვილი და ეკრანზე იმ მომენტში ჩნდება, როდესაც პატრიცია კადრს მიღმა ამბობს: ”მე ვისურვებდი, რომ ჩვენ ვყოფილიყავით რომეო და ჯულიეტა“. მეორე რეპროდუქცია ჩნდება მოგვიანებით. მასზე გამოსახულია ახალგაზრდა წყვილი, რომელსაც ხელში მოხუცის ნიღაბი უჭირავს. ამ რეპროდუქციის გამოჩენისთანავე, კადრს მიღმა ისმის მიშელის ხმა: „ეს იგივეა“. კადრი კადრში წარმოადგენს *mise en abyme* –ის სახით ინტერტექსტუალური პრაქტიკის გამოვლინებას კადრის მრავალმნიშვნელოვანი ინტერპრეტაციისთვის, რაც ამბავრებს ბოლო კადრების სცენას.

ჩატარებული ანალიზის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა შემდეგი დასკვნების გამოტანა: რომ *mise en abyme*-ი, როგორც ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი სახე ემსახურება ტექსტის აზრობრივი პერსპექტივის გაფართოებას და იძლევა მისი მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის საშუალებას; არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში ეს ხერხი მაყურებელს საშუალებას აძლევს, გარედან დააკვირდეს საკუთარ თავს; კინემატოგრაფიაში, თამაშობს რა ხელოვანის რეალურ ცხოვრებასა და კინოს სამყაროს შორის ზღვარზე *mise en abyme*-ი ფილმს ანიჭებს მეტ გამომსახველობას, დინამიურობას.

ჩვენმა გამოკვლევამ ცხადყო, რომ გამეორების ყველაზე მაღალი ხარისხი დამახასიათებელია არავერბალურ ნიშანთა სისტემისათვის; რაც შეეხება ლიტერატურულ ტექტებს, მათში უფრო ხშირად გვხვდება გამეორების მარტივი სახე.

ამგვარად, *mise en abyme* არის ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი სახე, რომელიც ხორციელდება ვერბალურ და არავერბალურ ნიშანთა სისტემებში და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტექსტის აზრობრივი პერსპექტივის განვითარებასა და გაფართოებაში. ეს არის ტექსტი ტექსტში, ან სხვაგვარად ინტერტექსტი, რომელიც იმეორებს ძირითადი ტექსტის მსგავსს ან იდენტურ სამყაროს. არსებობს ძირითად ტექსტში შიდა ტექსტობრივი სამყაროს შექმნის სხვა ხერხიც, რომელიც „*mise en abyme*“-ისგან განსხვავებით არ იმეორებს მთავარი ტექსტის თემატიკას. იგი ქმნის ახალ მიკრო ტექსტებს, რაც თვით ტექსტში იწვევს ახალი ტექსტობრივი სამყაროს წარმოქმნას. ამ ხერხს როგორც

თანამედროვე ფრანგულ ნარატოლოგიაში ანაღეფსისი, ანუ flash-back-ი ეწოდება. ნარატიულ ჟანრებში flash-back-ი აყენებს რა დროის საერთო პრობლემის საკითხს, ემსახურება თხრობის ლინეარულობის რღვევას და გვიჩვენებს, რომ მოვლენათა ქრონოლოგიური რიგი არ ემთხვევა თხრობის რიგს. ამგვარი ინტერტექსტის შექმნას საფუძვლად უდევს ცნობიერების ნაკადი, რომელიც ადგილს იმკვიდრებს, როგორც ნარატიული კოდი და გადამწყვეტ როლს თამაშობს თანამედროვე, განსაკუთრებით კი, პოსტმოდერნისტული რომანების სტრუქტურის შექმნაში.

II თავის დასკვნა

ინტერტექსტუალობის ძირითადი თვისებაა ორი ან მეტი ტექსტის დიალოგი, რომელსაც საფუძვლად უდევს „თავისი და სხვისი“ სიტყვა. „სხვისი სიტყვა“ – ესაა რომელიმე პირის მეტყველება, ჩართული ავტორისეულ კონტექსტში. „სხვისი სიტყვის“ ყველაზე გავრცელებული სახეობაა ციტატა. ციტატა შეიძლება ეწოდოს ტექსტის ნებისმიერ სტრუქტურულ ელემენტს: სათაურს, სიტყვას, ლექსის ზომას და სხვ. ტექსტში ციტატის გაჩენისას იქმნება დაძაბულობა „საკუთარ და სხვის“ სიტყვებს შორის. ავტორს შემოაქვს საკუთარ კონტექსტში „სხვისი“ იმისთვის, რომ გარკვეულ სიტუაციაში იგი „თავისად“ აქციოს. მიუხედავად ამისა, სიტყვებს შორის დისტანცია არ ისპობა და სიტყვა ერთდროულად ორი კონტექსტის კუთვნილება ხდება – „სხვისი“ და „თავისი“. სწორედ ამით განისაზღვრება ციტატის როლი ტექსტში. ციტატა ახდენს აზრის გარკვეული წახნაგებისა და იმ ტექსტის ასოციაციურ კოდებს აკუმულირებას, საიდანაც იგი ამოდებულია. ციტატები, როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერები შეიძლება იყოს ექსპლიციტური და იმპიციტური. ექსპლიციტური ციტატები ესაა ე.წ. გავრცელებული ციტატები, რომლებიც დამკვიდრებულია ინდივიდის ლინგოკულტურულ მეხსიერებაში.

ციტატის უმნიშვნელოვანეს ონტოლოგიურ ნიშანს მისი ორპლანიანობა წარმოადგენს ანუ იგი ორ ტექსტს განეკუთვნება – იმას, საიდანაც აღებულია და იმ ტექსტს, რომელშიც ჩართულია – მეორე მხრივ, ციტირება როგორც ტექსტის აგების სტრატეგია ტექსტებს არათანაბარ მდგომარეობაში აყენებს.

ავტორს შეაქვს ციტატები თავის კონტექსტში გარკვეული მიზნით: ახალი სემიოსფეროს შესაქმნელად, რომელშიც შენარჩუნებულია მყარი დაძაბულობა „საკუთარ“ და „სხვის“ სიტყვას შორის. „ციტატის როლი პოეტურ ტექსტში

განისაზღვრება ორმაგი სტატუსით – „საკუთარი“ და „სხვისი სიტყვით. იგი აკუმულირებს აზრის გარკვეულ წახნაგებს, იმ ტექსტის ასოციაციურ კოდებს, რომლიდანაც იგი აღებულია, შეაქვს ისინი ახლადშექმნილ საავტორო ტექსტში, რითაც აქცევს ამ „უცხო“ სიტყვა-აზრებს ფორმირებადი შინაარსობრივი სტრუქტურის ნაწილად, თანაც იმ ნაწილად, რომელიც რთული დიალოგიურობით ურთიერთობს მთელთან – „საკუთარ“ ავტორისეულ სიტყვასთან, ახდენს ახალ საავტორო ტექსტში აზრის წახნაგების ფორმირებას, ციტატა აფართოებს უკვე ნათქვამის აზრს.

ციტატები, როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერები შეიძლება იყოს ექსპლიციტური და იმპლიციტური. ექსპლიციტური ციტატები ესაა ე.წ. გავრცელებული ციტატები, რომლებიც დამკვიდრებულია ინდივიდის ლინგოკულტურულ მემსიერებაში.

საზღვარი რემინისცენციებსა და აღუზიებს შორის ძალზე პირობითია. ზოგ შემთხვევაში ძნელი გასარჩევია, სადაა აღუზია და სად რემინისცენცია. აღუზია ეს არის ქარაგმა, ერთ-ერთი სტილისტური ფიგურა. მინიშნება რეალურ ისტორიულ, პოლიტიკურ ან ლიტერატურულ ფაქტზე, რომელიც საყოველთაოდ ცნობილად ითვლება. აღუზიები ააქტიურებენ მკითხველის ფონურ ცოდნას და ხელს უწყობენ პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს გახსნას. ერთსა და იმავე ნაწარმოებში აღუზიები შეიძლება ასრულებდეს სხვადასხვა ფუნქციას.

ციტატა შეიძლება გადაიქცეს ჰიპერციტატად. ციტატა გადაიქცევა სუპერციტატად იმ შემთხვევაში, როდესაც ერთი წყარო არ არის საკმარისი მისი ტექსტის ქსოვილში ინტეგრირებისათვის სტილისტური ეფექტის მისაღწევად.

ინტერტექსტუალური კავშირების შიგნით სტრუქტურულობის არსებობის ეს მოთხოვნა წინა პლანზე წამოსწევს „ტექსტი ტექსტში“ პრობლემას, ანუ იმისა რასაც უწოდებენ ჰერალდიკურ კონსტრუქციას (*la construction en abyme*). ჰერალდიკურ კონსტრუქციას საფუძვლად უდევს განმეორების და გაორმაგების პრინციპი, რომელიც მეტნაკლები სიზუსტით ვლინდება ინკორპორირებულ ტექსტში. “*Mise en abyme*“-ის ხერხი უმთავრესად გამოიყენება პოსტმოდერნისტულ რომანებში და ემსახურება ტექსტის ლინეარულობის რღვევას. იგი გვხვდება როგორც სტრუქტურული ხერხი როგორც ვერბალურ ასევე არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში. ტექსტი ტექსტში ანუ „*la mise en abyme*” არის ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი სახე, რომელიც ხორციელდება ვერბალურ და

არავერბალურ ნიშანთა სისტემებში და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტექსტის აზრობრივი პერსპექტივის განვითარებასა და გაფართოებაში.

თავი III. ინტერტექსტუალობა როგორც მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის საშუალება

3.1 ტექსტის ინტერპრეტაციის მეთოდოლოგია და ძირითადი მიმართულებები

ყოველი ტექსტი, წერილობითი და ზეპირი, მიკროტექსტის ნაწილია და თვითონაც შეიცავს მრავალ მიკროტექსტს, რომლის დეკონსტრუქციასაც ახდენს მკითხველი, მსმენელი, კრიტიკოსი, მკვლევარი და სხვანი სხვადასხვა დონეზე და ინტერპრეტაციის საშუალებით ის ახალ "ცხოვრებას" იწყებს: თითოეულ ამ ტექსტში ხდება მთელი ტექსტის, ან მისი ცალკეული ნაწილების ინდივიდუალიზაცია. ინტერტექსტუალური ნიშნები არაფრით არ განსხვავდება ტექსტის ნებისმიერი სხვა ნიშნებისაგან და ასევე მოითხოვს განმარტებას. ხშირად, ამგვარი განმარტება დაყვანილია პირველწყაროების, უსასრულო გაღწევების ძიებით, რაც აუფერულებს ლიტერატურული ნაწარმოების თავისებურებებს, საბოლოოდ კი ირკვევა, რომ ეს უბრალოდ დამთხვევებია. ინტერტექსტის აღქმასა და ახსნაში დიდ აქტუალურობას იძენს მკითხველის თვალსაზრისი. ამ შემთხვევაში ინტერტექსტუალობის ინტერპრეტაცია ბუნდოვანია და თვით ინტერტექსტის ამოცნობა დგას საფრთხის წინაშე და შეიძლება, დაყვანილ იქნეს დაუმტკიცებელ ანალოგიებამდე. (პიეგე გრო 1999).

ეს პრობლემა ინტერტექსტის განმარტებისა და ფუნქციონირების სფეროში განსაკუთრებით იჩენს თავს, როცა საქმე ეხება „პოსტმოდერნისტული“ ნაწარმოებების ინტერპრეტაციას, რომელთა ესთეტიკაც გულისხმობს ნაწარმოების ინდივიდუალურ, მრავალგვარ წაკითხვას, სადაც საავტორო „მე“-განდევნილია მკითხველის „ჩვენ“-ით. სწორედ ამგვარ თეორიებს მივყავართ პოსტმოდერნისტების მიერ დეკლარირებულ განცხადებებამდე, „ავტორის სიკვდილის“ შესახებ, რომლებიც პირდაპირ იქნა გაგებული. ამ გარემოებამ განაპირობა „მკითხველის დაბადება“ და მიიყვანა მკითხველი ნაწარმოების თავისუფალ წაკითხვამდე. ამ მხრივ საყურადღებოა ი. შაპირის მოსაზრება: „თუკი ტექსტის ავანგარდული ხასიათი დამოკიდებული იყო ავტორზე,

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების ინტერპრეტაცია მთლიანად დამოკიდებულია მკითხველზე. მსოფლიოს არცერთ ხელოვანს რომ არც შეექმნა არცერთი პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, არც ეგ იქნებოდა ნებისმიერი ძეგლი (ვინაიდან შეუძლებელია მკვეთრი ზღვარის გავლება ძეგლებს შორის, რადგან ისინი ერთი გიგანტური წიგნის ფრანგმენტებია). პოსტმოდერნიზმი, როგორც არცერთი სხვა ლიტერატურული მიმართულება და ესთეტიკური პროგრამა ემყარება ტრადიციას, ბრჭყალებს, რომელიც წყვეტს თავის მოქმედებას, როგორც სინამდვილის აღქმის ინსტრუმენტი და თვითონ იქცევა სინამდვილედ. აქედან გამომდინარე დაისმის კითხვა: პოსტმოდერნისტული ტექსტი შეიძლება თუ არა აღქმული და განმარტებული იყოს იმ სიზუსტით, თუ რამდენადაა გათვინობიერებული მისი კრიტერიუმები და ამიტომ ჩნდება ცდუნება ტექსტს მიაწერონ მნიშვნელობები, რომლებიც უშუალოდ ტექსტიდან არ გამომდინარეობს.

გ. კოსიკოვი სრულიად სამართლიანად მიუთითებს იმაზე, რომ ლიტერატურის ისტორიის მკვლევარები ინტერტექსტუალური ანალიზის ჩატარებისას უპირატესობას ანიჭებენ ორ საპირისპირო, მაგრამ ამავე დროს, ერთმანეთის შემავსებელ მიმართულებას: „წარმოსახვითი ბიბლიოთეკის“ შედგენას, რითაც აზაგებენ ტექსტს წინამორბედ კულტურულ გამოცდილებაში თავისი ავტორის თვითმყოფადობის გათვალისწინების გარეშე, ანდა ამ თვითმყოფადობის ნეგატიური კუთხით ხაზგასმის გზით (კოსიკოვი 2000: 35-36). მაგრამ ინტერტექსტუალური ანალიზი და/ან ინტერპრეტაცია არ დაიყვანება წინამორბედი ნაწარმოებიდან ამოკრეფილი ციტატების ჯამზე, არამედ ისინი ფუნქციონირებენ სხვადასხვა ციტატების გადაკვეთის სივრცეში, რომლებიც თავის წყაროების აქტუალიზაციის გარდა, აცოცხლებენ ნაწარმოების მეხსიერებას. ამგვარად ინტერპრეტაციის საკითხი გადაინაცვლებს სხვა სიბრტყეში ნაწარმოების ინვარიანტული სტრუქტურის ტრადიციულ აღწერასთან შედარებით, რომელსაც აერთიანებს ავტორისეული ჩანაფიქრის ერთიანობა. ამ მხრივ საყურადღებოა სხვადასხვა ავტორთა სტატიების კრებული, რომლებიც ეძღვნებოდა უ.ეკოს რომანს „ვარდის სახელი“ (ჯიოვანოლი: 1999). ეს რომანი შეიძლება ჩაითვალოს იმის კარგ მაგალითად, რამდენად შეუზღუდავია უ.ეკოს მიერ შექმნილი ინტერტექსტუალური რეზუსის სემიოზისი, რომელიც პირდაპირ უბიძგებს მკვლევარებსა და ინტერპრეტატორებს სხვა ავტორების ნაწარმოებების ანალოგიების იდენტიფიკაციისკენ – ა. კონან დოილიდან ა. ფრინსამდე. თავის

შესავალ სტატიაში გამოცემის რედაქტორს პ. ჯიოვანოლის მოჰყავს ტაბულა სხვა ავტორების მიერ უკვე გამოვლენილი ტექსტებით, და ირონიით სთავაზობს მკითხველს შეავსოს იგი თავისი სურვილის მიხედვით, როგორც ვერტიკალში, ისე ჰორიზონტალში (ჯიოვანოლი 1999:15-17) ამასთან დაკავშირებით, აუცილებლად მიგვაჩნია, შევეცადოთ მოვანიშნოთ ძირითადი წინამძღვრები ინტერტექსტების თითქოსდა ფილოლოგიური წაკითხვისთვის, რომელიც ეფუძნება ისეთ თეორიულ ბაზას, რომლის ფარგლებს გარეთ ნებისმიერი ახსნა შეიძლება დაუსაბუთებელ მსჯელობად იქცეს. თუმცა, საკითხების ამგვარად დაყენება შეიძლება მოგვეჩვენოს მკითხველის თავისუფლების შეზღუდვად. მის მიერ მხატვრული ნაწარმოების აღქმაზე, ინტერპრეტაციაზე შეზღუდვების დაწესების მცდელობად, რომელთა რაოდენობა განუსაზღვრელი შეიძლება იყოს. ამიტომ თავიდანვე მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ერთმანეთისგან გაემიჯნოთ ცნებები „ტექსტის ინტერპრეტაცია“ და „ტექსტის გამოყენება“, რომელთა ზღვარზე არის ის, რასაც რ. ბარტი განსაზღვრავდა, როგორც ტექსტისაგან სიამოვნების მიღების შესაძლებლობა.

„როცა მე, მწერალი, სიამოვნებას ვიღებ წერისაგან, ეს იმას ნიშნავს, რომ იმავე სიამოვნებას განიცდის ჩემი მკითხველიც? სულაც არა, მე იძულებული ვარ ვეძებო ასეთი მკითხველი, თუმცა წარმოდგენა არ მაქვს, სად იმყოფება იგი. სწორედ ამ დროს წარმოიქმნება სიამოვნების სივრცე. მე მჭირდება არა „პიროვნება“, არამედ სივრცე, როგორც სურვილის დიალექტიკის შესაძლებლობა, სიამოვნების მოულოდნელობისა, სანამ ფსონი ჯერ არ არის დადებული, სანამ ჯერ კიდევ არსებობს თამაშში ჩართვის შესაძლებლობა. რა მანიჭებს სიამოვნებას ტექსტში? ეს არც მისი შინაარსია და არც მისი სტრუქტურა, არამედ უფრო ის „ნაკეცები“, რომლებითაც „გჭმუჭნი“ მის ხატოვან ზედაპირს... აქედან გამომდინარეობს კითხვის ორი ხერხი: პირველს პირდაპირ მიყვავარ ინტრიგის კომუნიკაციურ მომენტამდე; ეს ხერხი ითვალისწინებს მხოლოდ ტექსტის სივრცეს და არავითარ ყურადღებას აქცევს საკუთრივ ენის ფუნქციონირებას; კითხვის მეორე ხერხის გამოყენებისას „წარმოიქმნება“ ნეტარების მომენტი და წარმოიქმნება იგი სწორედ ენობრივ სივრცეში, თვით აზრის გამოთქმის აქტში და არა გამოთქმების – შედეგების თანმიმდევრობში... ტექსტის ცოცხალი საწყისი (რომლის გარეშეც, კაცმა რომ თქვას, ტექსტი უბრალოდ შეუძლებელია შედგეს) – ესაა მისი ნება ნეტარებისკენ სწრაფვისა...“ (ბარტი [1973] 1994: 463) მიაჩნია რა, რომ ინტერპრეტაცია აუცილებლად მოიცავს

დიალექტიკას საავტორო სტრატეგიასა და სამაგალითო მკითხველის რეაქციას შორის (lecteur modèle), უ. ეკო „ტექსტის ინტერპრეტაციაში“ ქვეშ გულისხმობს გამოკვლევას, რომელიც მიმართულია ამ სტრატეგიების გამოსავლენად. რაც შეეხება „ტექსტის გამოყენებას“ ამგვარი მიდგომა წარმოადგენს XXX intentio lectoris -ს, რადგანაც ამ შემთხვევაში ავტორისეული სტრატეგიების შესწავლა ჩანაცვლებულია ექსტრალინგვისტური ფაქტორებით, კერძოდ, მწერლის ბიოგრაფიით (ეკო [1979] 1999b : 59-66, ასევე ეკო 1999a : 32-34). ამ უკანასკნელმა ფართო განვითარება ჰპოვა ამერიკული პრაგმატიზმის ჩარჩოებში, რომლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი რ. რორტი განასხვავებს ტექსტის მიმართ დამოკიდებულებაში „სუსტ“ და „ძლიერ“ მკითხველს. პირველს სჯერა, რომ ყოველ ტექსტს გააჩნია საკუთარი ლექსიკონი და ფონური ცოდნა, რასაც მიყვარათ „სიღრმისეულ წაკითხვამდე“, რომლის ჩართვასაც ის ცდილობს ტექსტში, რითაც ქმნის „სიღრმისეული წაკითხვას“ შესაძლებლობას (რორტი 1982). ამით ამერიკული პრაგმატიზმი სრულიად უარყოფს ინტერპრეტაციის „ჭეშმარიტების“ კრიტერიუმს და წინა პლანზე წამოსწევს პოსტულატს იმის შესახებ, რომ ტექსტი კი არ „ასახავს“, არამედ „ქმნის“ რეალობას. ჩვენ არ უგულებელვყოფთ მკითხველის უფლებას მიანიჭოს ტექსტს ნებისმიერი აზრი და გამოიყენოს იგი ნებისმიერი მიზნებისათვის, მათ შორის თავისი საკუთარი რეალობის შესაქმნელად; თუმცა უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენი ინტერესი ეხება „ტექსტის ინტერპრეტაციის“ და არა მისი „გამოყენების“ საკითხს.

ამერიკელმა სემიოტიკოსმა ჩ. მორისმა ყურადღება მიაქცია იმას, რომ კლასიკურ ბერძნულ და ლათინურ რიტორიკაში ინტერპრეტატორზე და ინტერპრეტაციაზე მითითება, ჩვეულებრივ, ბუნებრივი მოვლენა იყო, სოფისტების კომუნიკაციურ თეორიაში, არისტოტელესთან, რომელიც თავის ნაშრომში „განმარტების შესახებ“ საუბრობს ინტერპრეტატორზე, როგორც გონებაზე, ხოლო ინტერპრეტანტაზე – როგორც აზრზე ან ცნებაზე, ასევე წმინდა ავგუსტინესთან, რომლისათვისაც ნიშნები განისაზღვრება იმით, რომ ბადებს აზრს აღმქმელის გონების შესახებ: კერძოდ, უ. ეკოს და რ. რორტის დისკუსია (ჩოლლინი 1995).

ამრიგად, თითქმის მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე ნიშნების თეორია დაკავშირებულია აზროვნებისა და გონების გარკვეულ თეორიასთან, თანაც ისე მჭიდროდ, რომ ლოგიკას, რომელიც ყოველთვის განიცდიდა ამა თუ იმ ეპოქაში

მოქმედი ნიშნების თეორიების გავლენას, ხშირად აღიქვამდნენ, როგორც ცნებების შემსწავლელს. ამ შეხედულებამ ზუსტი ასახვა ჰპოვა სქოლასტიკოსების დოქტრინაში ლოგიკური ტერმინების შესახებ (მოპი [1938] 2001 : 71).

ინტერპრეტაცია, რომელიც არსებობდა, როგორც მეთოდოლოგიური ხერხი ჯერ, კიდევ ნეოპლატონიკოსების მიერ ლიტერატურული ძეგლების განმარტების პრაქტიკაში და შემდგომში ქრისტიანულ კულტურაში (საბაზო ხერხად), ეგზეგეზისის საფუძვლად იქცა. პირველი თეორიული გააზრება მოდის XVIII ს-ზე. ჰერმენეუტიკის წარმოშობასთან დაკავშირებულ შრომებში მკვლევარები ცდილობდნენ განათლების ეპოქის ვირტუალობის დაკავშირებას რომანტიკოსების წარმოდგენებთან. მათ მიერვე იქნა პირველად წამოჭრილი საკითხი არა მარტო ტექსტის გაგების, არამედ ფარული მანიფესტაციის საშუალებით „სხვის“-ის გაგების შესაძლებლობა ტექსტური რეალობის გავლით. შეიცნობა მხოლოდ ის, რაც ცნობადია, ხოლო ის, რაც ამოცნობადია, თავის მხრივ ავლენს ცოდნას და საკუთარი თავის შემეცნების საშუალებას იძლევა. ამგვარად, ჰერმენეუტიკა, ფაქტიურად, იშვა ბიბლიური ეგზეგეზისისა და კლასიკური ფილოლოგიისგან, „რას ნიშნავს გაგება?“ – საკითხის ამგვარად დასმა პ. რიკიორის თქმით „კოპერნიკისეული გადატრიალების“ ტოლფასი იყო. ჰერმენეუტიკის სათავეებთან დადგა საკითხი ინტერპრეტაციის დამაჯერებლობის შესახებ, რომელიც თვალსაზრისით არ იყო გამყარებული ტექსტური მასალით. პირადი გამოცდილებისათვის, სადაც მთავარ როლს მოგონებები ასრულებს, სამეცნიერო საფუძვლების მოძებნის ცდა ეკუთვნის ფ. შლეიერმახერის (Shleiermacher) ტრადიციის გამგრძელებელს ვ. დილთეის (Dilthey). ინტერპრეტაციის სამეცნიერო მეთოდის კონცეფციის რადიკალური კრიტიკა და შემეცნების წრის ცნების დაწვრილებითი შესწავლა წარმოადგენს ხ. გადამერის ფილოსოფიური ჰერმენეუტიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტს, რომლის მოსაზრებებმა მ. ჰაიდეგერის იდეებთან ერთად უდიდესი გავლენა იქონია ლიტერატურულ ჰერმენეუტიკაზე, რომელიც მიიჩნევს რომ ავტორისეული ინტენციის რეკონსტრუქციის ცდა ამაოა, იმ მიზეზის გამო, რომ ნებისმიერი შინაარსი სხვა არაფერია, თუ არა ასოციაციები და მოლოდინი. როგორც ჩანს, ნაწარმოების აღქმისას სხვადასხვა მკითხველი ტექსტის სივრცეში სხვადასხვა რაოდენობის წერტილებს გაივლის, ამიტომ რეცეფციას დინამიური ხასიათი აქვს, რაც ჰორიზონტის გაფართოების საშუალებას იძლევა. ცნობილი „ჰერმენეუტიკული წრე“ სწორედ მთელისა და ყველა მისი ნაწილის ერთდროულ

არსებობას გულისხმობს, გამორიცხავს რა ტექსტის აბსოლუტურ საწყისს და ახდენს ინტერპრეტაციების სიმრავლის მანიფესტაციას.

ყველაფერი შეიცვალა XX ს-ში, როდესაც მოხდა სემიოლოგიური რევოლუცია, დაიწყო სტრუქტურალიზმის ინტენსიური განვითარება. ფ. ნიცშეს და ზ. ფროიდის შემდეგ მთლიანად განმარტებისაკენ შემოტრიალება, რომელიც მიზნად ისახავს ტექსტების მნიშვნელობის აღდგენას. ამავდროულად, სტრუქტურული ანალიზის გავრცელებას მოჰყვა ცნებების – „გაგება“ და „განმარტება“, დაპირისპირების მცდელობის კრახი და XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან უკვე შეიძლება ვისაუბროთ ინტერპრეტაციისადმი სამ განსხვავებულ მეთოდოლოგიურ მიდგომაზე: სტრუქტურულ-სემიოტიკურზე (ი.მუკარჟოვსკი, რ.იაკობსონი, რომელთა ტრადიციების გამგრძელებლებიც იყვნენ ც.ტოდოროვი, ე. ჟენეტი, მ. რიფატერი და სხვანი), ნეოჰერმენევტიკურზე (რ. იაუსი, ვ. იზერი და სხვ.) და პოსტსტრუქტურალისტურზე (ჟ.დერიდა, მ. ფუკო, რ. ბარტი, ი. კრისტევი და სხვ.).

სტრუქტურულ-სემიოტიკური მიდგომა სათავეს იღებს გერმანულ კლასიკურ ფილოლოგიაში (პირველ როგში, ჰეგელის თხზულებებში და უფრო გვიანდელი პერიოდის ფილოსოფოსებთან – ბ. ქრისტიანსენთან და ე. ჰუსერლთან), ჟენევის ლინგვისტურ სკოლაში (ფ. დე სოსიურის მეცნიერულ კონცეფციაში) და ასევე ვ. ბ. შკლოვსკის, ი. ნ. ტინიანოვის, ბ.ნ. ეინხენბაუმენისა და პრადის ლინგვისტურ წრეში. ამ მიმართულების ჩარჩოებში ხელოვნება გაგებულია როგორც „განდგომა“, რომელიც ამსხვრევს ყოველდღიური აღქმის ავტომატიზმს და ცდილობს „ახსნას“ ტექსტი, როგორც გარკვეული წესით ორგანიზებული სემიოტიკური სისტემა. თუმცა, აქ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ადრესატიც და რეციპიენტიც. ი. მუკარჟოვსკის თეორიაში პირველ რიგში დასმულია თავისი მნიშვნელობით ინტერპრეტაციისათვის ფუნდამენტური საკითხი ხელოვნებაში წინასწარგანზრახულსა და არაწინასწარგანზრახულზე, რომელზედაც დღემდე ცალსახა პასუხის გაცემა ვერ ხერხდება.

ნაწარმოების შექმნა გარკვეულწილად, ზოგჯერ კი უპირატესად, წინასწარ არის განზრახული. თუმცა, იგი ყოველთვის ნაწილობრივ დამოკიდებულია აღმქმელზე, რომელიც (არა აქვს მნიშვნელობა – გათვითცნობიერებულად თუ გაუთვითცნობიერებულად) გადაწყვეტს, ნაწარმოების რომელი ელემენტი უნდა იყოს გამოყენებული აზრობრივი გაერთიანების საფუძვლად და რა მიმართულება უნდა მიეცეს ყველა ელემენტის

ურთიერთქმედებას. აღმქმელის ინიციატივა, ჩვეულებრივ მხოლოდ უმნიშვნელოდ ინდივიდუალურია, უმეტესად კი განპირობებული ისეთი საზოგადოებრივი ფაქტორებით, როგორცაა ეპოქა, თაობა, სოციალური გარემო და ა.შ. სხვადასხვა აღმქმელს (ან უფრო აღმქმელთა სხვადასხვა ჯგუფს) შესაძლებლობას აძლევს ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ჩადოს სხვადასხვა წინასწარგანზრახულობა, ზოგჯერ ძალზე განსხვავებული იმისგან, რომელსაც დებდა ნაწარმოებში თვით ავტორი (მუკარჟოვსკი [1943] 1994 : 210).

ზემო მოყვანილი გამონათქვამიდან ჩანს, რომ „წინასწარგანზრახულობის“ (მუკარჟოვსკი [1943]1994) ცნება ხელოვნებაში ი. მუკარჟოვსკისთან წარმოგვიდგება, როგორც ტენდენცია ნაწარმოების აზრობრივი გაერთიანებისაკენ აღმქმელის თვალთახედვით, ხოლო ყველაფერი ის, რაც არღვევს აღქმაში აზრობრივ ერთიანობას აღიქმება, როგორც არაწინასწარგანზრახული. თვით ავტორი, განიხილავს რა თავის ნაწარმოებს წინასწარგანზრახულობის თვალსაზრისით, იკავებს აღმქმელის პოზიციას:

„არა ავტორის, არამედ აღმქმელის პოზიცია წარმოადგენს ნაწარმოების მხატვრული დანიშნულების გაგების ძირითად საფუძველს, „არამარკირებულს“, შემოქმედის პოზიცია, როგორც პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს ამგვარი მტკიცება, წარმოგვიდგება, როგორც მეორადი – „მარკირებული“ (რასაკვირველია, წინასწარგანზრახულობის თვალსაზრისით (მუკარჟოვსკი [1943]1994 : 209).

ი. მუკარჟოვსკი, ამგვარად, აკეთებს ძალიან მნიშვნელოვან დასკვნას შემქმნელსა და აღმქმელს შორის როლების მნიშვნელობის განაწილებასთან დაკავშირებით, რომელიც შემდგომში იქნის პირველხარისხიან მნიშვნელობას ნეოჰერმენევტიკულ ტრადიციაში, უკანა პლანზე გადადის სტრუქტურულ-სემიოტიკური ხასიათის გამოკვლევებში, სადაც პრინციპულად არის პოსტულირებული გადმოცემული და აღქმული ტექსტების იდენტურობა, რაც ფაქტიურად აიგივებს ავტორსა და მკითხველს, აქცევს მას აბსტრაქტულ ფიგურებად, რომლებიც იმანენტურია საკუთრივ ნაწარმოების კოდის მიმართ, რითაც სტრუქტურიდან ტექსტზე და შემდეგ კომუნიკაციურ კონტექსტზე გადასვლას უარყოფს.

ნაწარმოების სტრუქტურულ-სემიოტიკური ინტერპრეტაციის მიმართ ც. ტოდოროვიმა (1973) თავისი დამოკიდებულება გამოხატა „პოეტიკაში“, რომლის აზრითაც 1) ნებისმიერი ნაწარმოების განმარტება (და არა მარტო ლიტერატუ-

რული ნაწარმოებისა), რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავშია ჩაკეტილი და არ არის მიმართული არცერთ სხვა ობიექტზე, წარმოადგენს გადაუჭრელ ამოცანას, უფრო სწორად, შესრულებადს იმ თვალსაზრისით, რომ ინტერპრეტაცია შეერწყმება თვით ნაწარმოებს მისი ფორმის ზუსტი ათვისების გზით; 2) კითხვის პროცესში გონებაში მიმდინარეობს საკუთარი ტექსტის შექმნა და ამ დროს აუცილებელი ხდება რაღაცის დამატება ან გამოტოვება, ანუ ტექსტი კითხვისას კარგავს თავის იმანენტურობას. ამ დებულებიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს, რომ ტექსტის რეალური და არა გონებაში გავლებული გარდაქმნა, იმის მიუხედავად, სამეცნიეროა იგი თუ მხატვრული, კიდევ უფრო რთულია;

რადგანაც კრიტიკა ტექსტის არა მარტო კითხვა, არამედ მისი გარდაქმნაცაა, იგი აუცილებლად შეიცავს ისეთ რამეს, რაც არ ყოფილა მოცემულ ნაწარმოებებში, მაშინაც კი, როდესაც მას აქვს პრეტენზია ტექსტის მიმართ სრულ ადეკვატურობაზე (ტოდოროვი [1973] 1975 :39).

აი, რას წერს ამასთან დაკავშირებით მ. ბახტინი: „თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეები (უმეტესად, სტრუქტურალისტები) ჩვეულებრივ განსაზღვრავენ ნაწარმოების მიმართ იმანენტურ მსმენელს, როგორც ყოვლისგამგებს, იდეალურს. რა თქმა უნდა, ეს არ არის ემპირიული მსმენელი და არც ფსიქოლოგიური წარმოდგენა, მსმენელის სახე ავტორის სულში. ესაა აბსტრაქტული იდეალური წარმონაქმნი. მას უპირისპირდება ისეთივე აბსტრაქტული იდეალური ავტორი. ... ავტორსა და ასეთ მსმენელს შორის არ შეიძლება შედგეს რაიმე ურთიერთქმედება, არავითარი დრამატული ურთიერთობა. ეს ხმები კი არა, ერთმანეთისა და საკუთარი თავის მიმართ თანასწორი აბსტრაქტული ცნებებია (ბახტინი [1975] 1979: 367-368).

ამასთან დაკავშირებით, ც. ტოდოროვი გვთავაზობს, მკვეთრად გაგმიჯნოთ ინტერპრეტაცია მეცნიერებისაგან, რომლის კვლევის ობიექტად იქცევა უკვე არა ცალკეული ნაწარმოებების აზრის გამოვლენა, არამედ ნაწარმოებების აგების საერთო კანონების დამკვიდრება. ამგვარად, სტრუქტურული პოეტიკის ობიექტად, ცხადდება არა ნაწარმოები, როგორც ასეთი, არამედ გარკვეული ტიპის გამონათქვამების თვისება, რომელსაც წარმოადგენს მოცემული ლიტერატურული ტექსტი, ანუ *discours littéraire* (ბახტინი [1975] 1979:40-41). მიუხედავად ტოდოროვის შენიშვნისა პოეტიკისა და ინტერპრეტაციის ურთიერთობის თაობაზე, მის მსჯელობაში მაინც იგრძნობა უნებლიე სკეპტიკური დამოკიდებულება ამ

უკანასკნელის მიმართ, რაც ხშირად დაცინვის ხასიათსაც კი იღებს. აი, მაგალითისათვის, ერთ-ერთი ასეთი გამონათქვამი:

„... ერთ ლესინგზე, რომელიც იკვლევს იგავების აგების კანონს, მოდის „განმმართველების“ ბრბო, რომელიც გვიხსნის ამა თუ იმ კონკრეტული იგავის აზრს“ (ტოდოროვი 1978 ბ).

თუმცა, თავის სკეპტიციზმს მეცნიერი იქვე ხსნის, როგორც რეაქციას „დიდ გადახრაზე“ ინტერპრეტაციისაკენ ლიტერატურათმცოდნეობის მთელი ისტორიის განმავლობაში. ამის მიზეზები, როგორც ჩანს, სხვაგან უნდა ვეძიოთ, კერძოდ კი გამოკვლევის მიზნებისა და შედეგების ფიქსაციის ფორმულირების არყოფნაში (ე.ი. ზუსტად ის, რაც დღემდე იწვევს უნდობლობას ინტერტექსტუალური კავშირების განმარტებებისადმი). თვით სტრუქტურალისტური მიდგომა, აზროვნების სიმკაცრისა და ტექსტთან მუშაობის მკაფიოდ არგუმენტირებული მეთოდის საშუალებით, საგრძნობლად გადაიხარა საწინააღმდეგო მიმართულებით, რადგან უმრავლეს შემთხვევაში ვერ შეძლო ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურის შესწავლის ჰარმონიული შეთავსება მის რეალურ ფუნქციონირებაზე დაკვირვებების შედეგებთან, რის გამოც გახდა ისეთივე უშედეგო და სადავო, როგორც დაუსაბუთებელი არგუმენტაცია. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ე. მუნენის მიერ გამოთქმული ეჭვი იმ სტრუქტურული ანალიზის ეფექტურობასთან დაკავშირებით, რომელიც ჩაატარეს რ. იაკობსონმა და კ. ლევი-სტროსმა ბოდლერის „კატების“ მასალაზე და მის შეთანხმებულობაზე გაკეთებულ დასკვნებთან (მუნენი [1967] 1975). მუნენის კრიტიკის ძირითად ობიექტს წარმოადგენს პოსტულატი იმის შესახებ, რომ ტექსტის სტრუქტურის ანალიზი უნდა ხდებოდეს თავისთავად და საკუთარი თავის გამო.

ც. ტოდოროვს, როგორც ჩანს, სწორედ ეს აღელვებდა და სწორედ ამ მიზეზით უსვამდა ხაზს აზრის განსაზღვრისა და მისი წარმომქმნელი კანონზომიერებების შესწავლის ურთიერთშემავსებლობის აუცილებლობის შესახებ (ტოდოროვი 1978 ბ)

„ჩვენ ვერ დაგვარწმუნეს იმაში, რომ პოეტური გამონათქვამები არსებობენ მხოლოდ ლინგვისტური ფორმის წყალობით, რომელიც არაფრით არაა დაკავშირებული მის მნიშვნელობასთან და ეჭვს იწვევს ისიც, რომ რ. იაკობსონის მიერ გამოვლენილი დამოუკიდებლად მოქმედი სტრუქტურები –

ტექსტის სილამაზის ერთადერთი მაჩვენებელია, რომლებიც ანიჭებენ მას „აბსოლუტური საგნის ხასიათს“. (ლევი-სტროსი: 403)

ამგვარად, სტრუქტურულ-სემიოტიკურმა მიდგომამ, რომელიც მიზნად ისახავს ენის პოეტური ფუნქციის განხილვას მის სხვა ფუნქციებთან მიმართებაში და ამავე დროს, ლიტერატურის იმ თვისებების შესწავლას, რომლებიც დამახასიათებელია მხოლოდ მისთვის და რომელთა წყალობითაც იგი იქცევა ლიტერატურად (ტროპებიდან და ფიგურებიდან დაწყებული აქტანტებითა და ფუნქციებით დამთავრებული). სწორედ ლიტერატურულობის გამოვლენა ვერ მოახერხა, რადგანაც „ლიტერატურის ენის“ ყველა ელემენტი, და ასევე, მათი კომბინირების ხერხები და წესები მოიძებნება არალიტერატურულ ჟანრებშიც (საგაზეთო სტატიებში, სარეკლამო რგოლში, ყოველდღიურ მეტყველებაში და სხვა), რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ თვით ცნება „ლიტერატურა“ ექვემდებარება ისტორიულ ცვალებადობას. სტრუქტურალიზმის პოეტიკა, უ. ეკოს თქმით, მოწოდებულია დააკვირდეს, თუ როგორ გადაიჭრება ნაწარმოების შექმნის ტექნიკური ამოცანები, მაგრამ მას არ ძალუძს თვით ნაწარმოების ამოხსნა (ეკო 1988 : 90).

თანდათანობით, ინტერპრეტაციის საკითხების განხილვის პროცესში სტრუქტურალისტური პრინციპი, გადმოცემული და აღქმული ტექსტის იდენტურობის შესახებ, გარდაიქმნება დებულებად, რომლის თანახმადაც, გაგება განპირობებულია ტექსტის ოპერაციებით, თუმცა უცვლელი დარჩა შეხედულება აღმქმელის როლსა და ადგილზე, რომლის რეცეფციის ისტორიულობა ისევ და ისევ იზღუდება ტექსტუალური პროცედურების უნივერსალურობით.

რეცეფციული კონცეფცია, რომელიც აგრძელებს სტრუქტურულ-სემიოტიკური მიდგომის ტრადიციებს და რომელიც წარმოდგენილია ჟ. ჟენეტის ნაშრომებში, წარმოადგენს ე.წ. textual-activated (activité textuelle) მიდგომას, რომლის თანახმადაც თამაშის წესებს მკითხველისთვის ადგენს ტექსტი და არა პირიქით. ჟ. ჟენეტი თავის ინტერპრეტაციულ თეორიას აგებს იმის საფუძველზე, რომ ნებისმიერი წაკითხვა სხვა არაფერია, თუ არა გარკვეული არჩევანი და, რომ ამ წაკითხვით წარმოქმნილი ტექსტებს შორის ურთიერთობები ყალიბდება კითხვის საშუალებით. ამასთან, იგი ხაზს უსვამს იმას, რომ არ არსებობს გამოკვლევა ცრურწმენის გარეშე, რომელთაგანაც „ყველაზე მძიმეა – საკუთარი თავი ამ წესიდან გამონაკლისად ჩათვალო“ (ჟენეტი [1972] 1998a : 154). ლიტერატურული ობიექტი როგორც ასეთი, ჟენეტისთვის საერთოდ არ

არსებობს. მხედველობაში მიიღება მხოლოდ ლიტერატურული ფუნქცია, რომელიც ტექსტს შეიძლება ჰქონდეს, ან არ ჰქონდეს. კრიტიკული მოღვაწეობის პროცესში მეცნიერი გამოყოფს ორ ყველაზე თვალსაჩინო ფუნქციას – საკუთრივ „კრიტიკულს“ ანუ ახალი ნაწარმოების შეფასებას, რომელიც დაკავშირებულია ჟურნალისტიკის ინსტიტუტთან და საუნივერსიტეტო განათლების კუთვნილებას – „სამეცნიერო“ ფუნქციას, რომელიც მიზნად ისახავს ნაწარმოების არსებობის პირობების შესწავლას (ტექსტი, როგორც მატერიალური მოცემულობა, მისი წყაროები, ფსიქოლოგიური და ისტორიული გენეზისი და სხვა). კრიტიკის ნაკლოვანებას ე. უნეტი ხედავს მისი სამუშაო მასალის მეორადობაში, ანუ იმაში, რომ კრიტიკოსი საუბრობს სხვისი წიგნების საშუალებით, თუმცა აუცილებლად დებს მათში რაღაც საკუთარსაც.

და მართლაც, კრიტიკული სამუშაოს მასალას ქმნის „ადამიანთა ნაწარმოებების ნამსხვრევები“, ანუ ლიტერატურული ნაწარმოებები, რომლებიც გამარტივებულია და დაყვანილია ცალკეულ თემებამდე, საკვანძო სიტყვებამდე, გამჭოლ მეტაფორებამდე, ციტატებამდე, ამონაწერებამდე და დამოწმებებამდე. თავდაპირველად ნაწარმოები წარმოადგენდა სტრუქტურას, ისევე როგორც ის საწყისი ნივთები, რომელთაც თვითნაკეთი ნივთების მკეთებელი შლის შემადგენელ ნაწილებად და იყენებს მათ სრულიად განსხვავებული მიზნებისთვის. კრიტიკოსიც ასევე შლის სტრუქტურას შემადგენელ ელემენტებად და ინიშნავს ცალკეულ ბარათებზე; თვითნაკეთი ხელოსნის დევიზია: „ყველაფერი შეიძლება გამომადგეს“ – ეს ზუსტად ის პოსტულატია, რომლითაც ხელმძღვანელობს კრიტიკოსი, როდესაც ადგენს (რეალურად ან გონებაში) თავის ამონაწერების კართოტეკას. მომდევნო ნაბიჯია ახალი სტრუქტურის შემუშავება „ძველი ელემენტების ახალი შეკავშირების“ გზით. კ. ლევი-სტროსის სიტყვები, პარაფრაზირება რომ XXXX, კრიტიკული აზრი სტრუქტურულ მთლიანობას აგებს სხვა სტრუქტურული მთლიანობის ნაწარმოების საშუალებით, მაგრამ აგებს საკუთარ იდეოლოგიურ სასახლეებს მანამდე არსებული ლიტერატურული დისკურსის ნამსხვრევებისგან (უნეტი [1972] 1998a: 160-161).

ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციის ანალიზის სტრუქტურულ-სემიოტიკურ პრინციპებთან მიახლოების ცდა ეკუთვნის პ. რიკიXXრს, რომელიც ჰერმენევტიკას განიხილავს, როგორც ტექსტების ინტერპრეტაციასთან შესაბამისობაში მყოფ გაგების ოპერაციების თეორიას, ანუ როგორც

ინტერპრეტაციების თანმიმდევრულ განხორციელებას (რიკორი 1995:3). მკვლევარის აზრით, ნიშნების ერთობლიობის წერილობითი ფიქსაციის წყალობით ტექსტი აღწევს სემანტიკურ ავტონომიას, ე.ი. გაგების და განმარტების ზღვარზე დამოკიდებული ხდება მთხრობელის, მსმენელის და პროდუცირების კონკრეტულ პირობებზე (რიკორი 1995:7-8)

პ. რიკორი აღნიშნავს, რომ ინტერპრეტაცია ვერ იქნება გაგებული განმარტების გარეშე, თუმცა, ამასთანავე, განმარტებას არ შესწევს უნარი გახდეს გაგების საფუძველი – ტექსტის ინტერპრეტაციის არსი. ამ მდგომარეობას იგი ხსნის დისკურსის, სტრუქტურის, როგორც აქტის აბსოლუტურად აუცილებელი არსებობით, რომლის საშუალებითაც ვიღაც ამბობს რაღაცას რაღაცის შესახებ საკომუნიკაციო კოდების საფუძველზე: დისკურსის ამ სტრუქტურაზე დამოკიდებული მიმართება „აღმნიშვნელი – აღსანიშნი – შესაბამისი“ – ანუ ყველაფერი ის, რაც შეადგენს ნებისმიერი ნიშნის საფუძველს. გარდა ამისა, სიმეტრიული ურთიერთდამოკიდებულება დამოკიდებულების არსებობა მნიშვნელობასა და მთხრობელს შორის, კერძოდ კი დისკურსისა და მის სუბიექტ-რეციპიენტს, ანუ მოსაუბრეს ან მკითხველს შორის.

სწორედ სხვადასხვა ნიშან-თვისების ამ ერთობლიობას დაერთვის ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნებას, რომელიც შეადგენს ჰერმენევტიკის არსს (რიკორი 1995 : 8).

ინტერპრეტაციის სიმრავლე და მათი კონფლიქტიც კი განიხილება, როგორც გაგების ძლიერი მხარე და შესაძლებლობას ხდება ვილაპარაკოთ ტექსტუალურ პოლისემიაზე, ისევე როგორც საუბრობენ ლექსიკურ პოლისემიაზე. ამგვარი გაგებიდან გამომდინარე, ავტორის ინტენცია აღარ არის წარმოდგენილი უშუალოდ, არამედ აღდება საკუთრივ ტექსტის მნიშვნელობასთან ერთად და თვითონაც ჰერმენევტიკულ საკითხად იქცევა. ნეოჰერმენევტიკული მიდგომის თანახმად, რომელიც უმეტესწილად ხ. რ. იაუსისა და ვ. იზერის და რეცეფციული ესთეტიკის გერმანული სკოლის (ქ. კონსტანცის სკოლა, ჩამოყალიბებული 1966წ.) დამსახურებაა, ძირითადი აქცენტი კეთდება ტექსტის შემოქმედ სუბიექტზე: იაუსი წერდა: „ლიტერატურული ნაწარმოების ხარისხი და რანგი განისაზღვრება არა მისი წარმოქმნის ბიოგრაფიული ან ისტორიული პირობებით და არც უბრალოდ მისი ადგილით ჟანრების განვითარების ჯაჭვში, არამედ მხატვრული ზემოქმედებით,

მისი ავტორის შემდგომი დიდების ძნელად შესამჩნევი კრიტიკიუმებით. კრიტიკოსიც, რომელსაც ახალ მოვლენაზე დასკვნა გამოაქვს, მწერალიც, რომელიც თავის შემოქმედებაში ორიენტირებულია ადრინდელი ნაწარმოებების პოზიტიურ და ნეგატიურ ნორმებზე, ლიტერატურის ისტორიკოსიც, რომელიც რთავს ნაწარმოების ტრადიციაში და ხსნის მას ისტორიული თვალსაზრისით უპირველეს ყოვლისა მკითხველები არიან. კითხვა წინ უსწრებს მათ პროდუქტიულ, რეფლექსურ დამოკიდებულებას ლიტერატურის მიმართ (იაუსი [1970] 1995:41- 56).

რეცეფციული ესთეტიკისგან განსხვავებით, რომლის თანახმადაც ლიტერატურული ნაწარმოები არსებობს ისტორიასა და ტრადიციაში მხოლოდ მკითხველის წყალობით, რიქსის თეორიაში უგულველყოფილია მკითხველი სუბიექტის პრიმატი, ჰერმენევტიკის უპირველეს ამოცანად კი დასახულია, ერთი მხრივ ნაწარმოების სტრუქტურირების მმართველი შინაგანი დინამიკის მოძებნა, მეორე მხრივ კი – იმ ძალისა, რომლის წყალობითაც ნაწარმოები პროეცირებულია საკუთარ ფარგლებს გარეთ და ქმნის ერთგავრ ტექსტუალურ სამყაროს. ამასთან, უარყოფილია უშუალო გაგების ირაციონალიზმი, როგორც სუბიექტის სხვის გონებაში შედწევის უნარის გავრცელება ტექსტების სამყაროში და ამავედროულად, განმარტების რაციონალიზმი, რომელიც ტექსტთან მიმართებაში იყენებს ენისათვის და არა ტექსტისთვის დამახასიათებელ ნიშნობრივი სისტემების სტრუქტურულ ანალიზს (იაუსი [1970] 1995 : 87- 88).

ტექსტთან დამოკიდებულება, რომელიც აერთიანებს სტრუქტურალიზმსა და ჰერმენევტიკას, ზოგადად, ატარებს ურთიერთშემავსებელ ხასიათს : ერთსა და იმავე ნაწარმოებზე ჰერმენევტიკული კრიტიკა საუბრობს აზრის და შინაგანი აღდგენის ენაზე, სტრუქტურული კრიტიკა კი – დისტანცირებული სიტყვისა და ინტელექტუალური რეკონსტრუქციის ენაზე და ამგვარად, იხსნება ტექსტის სხვადასხვა, ერთმანეთის შემავსებელი მნიშვნელობები. სწორედ ამიტომ, ჰერმენევტიკისა და სტრუქტურალიზმის თანამშრომლობა საკმაოდ ნაყოფიერად გვესახება, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ამ ორი ერთ-ერთდროულად არ სარგებლობენ (რაზეც მიუთითებდა ჟ. ჟენეტი, რომელიც მთელი სერიოზულობით აყენებდა საკითხს კულტურული ტრადიციის, საზოგადოების ფსიქოლოგიისა და მისი მოლოდინის ჰორიზონტის შესახებ (ჟ. ჟენეტი [1972] 1986: 172-173).

3.2.1 ტექსტის ინტერპრეტაციის პოსტმოდერნისტული თეორიები

რაც შეეხება მესამე მიდგომას, იგი წარმოადგენს პოსტრუქტურალისტურ და პოსტმოდერნისტულ პოსტულატს იმის შესახებ, რომ არ არის ინტერპრეტაცია დამოუკიდებლობისა ტექტისგან და ტექსტისა ინტერპრეტაციისგან და როგორც შედეგს, აცხადებს წაკითხვის უსასრულო ვარიაციულობას, განიხილავს რა ავტორის ფუნქციას, როგორც ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ ხერხს. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ინტერპრეტაციის პროცესის წინა ქვეთავში (3.1.) მოყვანილ პარადიგმებისგან სრულიად განსხვავებულ გაგებასთან, და ემყარება ჟ. დერიდას მიერ შემოთავაზებულ დეკონსტრუქციის მეთოდს, რომელიც მდგომარეობს ტექსტის ელემენტების მაქსიმალურ დეზორგანიზაციაში სხვადასხვა მნიშვნელობებისა და დისკურსების გამონთავისუფლების მიზნით, რასაც მივყავართ წაკითხვის მრავალგვარობისაკენ და ავტორის ინტერტექსტუალურ კოდებში გათქვეფასთან. ტექსტური სივრცე ამ დროს წარმოგვიდგება, როგორც ღია და უსაზღვრო. რომელიც უშვებს ახალი ელემენტების ჩართვის შესაძლებლობას:

„წაკითხვა არ უნდა შემოიფარგლებოდეს ტექსტის გაორმაგებით, მაგრამ გაორმაგება არ უნდა გადიოდეს თავის ფარგლებს გარეთ და მიემართებოდეს რაიმე სახით – გარეგანი ობიექტის რეალობისკენ (მეტაფიზიკური, ისტორიული, ფსიქობიოგრაფიული და სხვა რეალობა) ან ექსტრატექსტური მნიშვნელობის მქონე მოვლენის მიმართ, რომლის შინაარსი წარმოიქმნებოდა (ან შეიძლება წარმოიქმნას ენის მიღმა, ანუ, ჩვენი გაგებით, წერის, როგორც ასეთის მიღმა... ტექსტის გარეშე რეალობა საერთოდ არ არსებობს (*il n' y a pas de hors texte*). იმიტომ კი არა, რომ ჩვენ არ გვაინტერესებს ჟან-ჟაკის ცხოვრება ან „დედიკოს“ არსებობა, ან ტერეზასი, არამედ იმიტომ, რომ ჩვენ არ გვაქვს სხვა მისასვლელი მათ ე.წ. „რეალურ არსებობასთან“, თუ არა ტექსტის გაგლით... ე.წ. რეალური ცხოვრება „ხორციელი არსებებისა“... ყოველთვის იყო წერით და მხოლოდ წერით, ... რადგანაც ტექსტში ჩვენ ვკითხულობთ, რომ ნებისმიერი აბსოლუტური არსებობა – ბუნებაა, ის, რასაც ეწოდება „რეალური დედა“, და ა.შ. – ეს ყველაფერი უკვე გაქრა, ან სულაც არ არსებობდა, აზრი და ენა კი იხსნება ჩვენს წინაშე მხოლოდ წერის, როგორც ერთგვარი ბუნებრივი არსებობის წყალობით (დერიდა [1967] 2000a: 313-314).

ამ ინტერპრეტაციული მიმართულებისათვის დამახასიათებელია ცენტრის არარსებობა; ყველაფერი იქცევა დისკურსად, როდესაც ფართოვდება ნიშნობრივი ველი და იქმნება დაუსრულებელი ნიშანთა თამაშის შესაძლებლობა. ე. დერიდა გამოყოფს სტრუქტურის განმარტების ორ, ერთმანეთთან შეუთავსებელ ხერხს, ნიშანს და თამაშს, რომლებსაც გადანაწილებული აქვთ ჰუმანიტარული მეცნიერებების სფერო: პირველი ახსნა მიისწრაფვის და ცდილობს რაღაც ჭეშმარიტების ან საწყისის დებიფირირებას, რომელიც არ ექვემდებარება არც თამაშს, არც ნიშნის წესრიგს, როდესაც რაღაცის ახსნის აუცილებლობა თავისთავად აღიქმება როგორც განდევნის სიმპტომი. მეორე ახსნა, რომელიც უგულებელყოფს საწყისს, ამტკიცებს თამაშს და ცდილობს მოექცეს ადამიანისა და ჰუმანიზმის მიღმა, რადგანაც ადამიანის სახელი სხვა არაფერია, თუ არა სახელი არსებისა, რომელიც მეტაფიზიკის ან ონტოთეოლოგიის, ანუ მთელი თავისი არსებობის ისტორიის მანძილზე ოცნებობდა არსებობის სისავსეზე, რაღაც საიმედო სიმყარეზე, თამაშის დასაწყისზე და მიზანზე (დერიდა [1967] 2000b: 425).

თამაში, დისკურსის კრიტიკულ პასუხისმგებლობასთან ერთად, პირდაპირაა დაკავშირებული მ. ფუკოს მიერ შემოტანილ იდეასთან „ღმერთის სიკვდილის“ შესახებ. იქ, სადაც წინათ წარმოსახვისა და უსასრულობის მეტაფიზიკა შეეფარდებოდა ცოცხალი არსებების, ადამიანური სურვილებისა და სიტყვების ანალიზს, ახლა ჩვენ წინაშე დგება ადამიანის არსებობის ანალიტიკა... ამგვარად, თანამედროვე აზროვნება ეწინააღმდეგება საკუთარ მეტაფიზიკურ მიდრეკილებებს, რითაც ამტკიცებს, რომ ფიქრები ცხოვრებაზე, შრომაზე, ენაზე, რომლებიც ყოფიერების ანალიტიკოსის როლში გამოდის, ნიშნავს მეტაფიზიკის დასასრულს: ამგვარად, ცხოვრების ფილოსოფია ამხობს მეტაფიზიკას, როგორც იდეოლოგიას, ხოლო ენის ფილოსოფია – როგორც კულტურის ეპიზოდს. მეტაფიზიკის დასასრული წარმოადგენს დასავლურ აზროვნებაში მომხდარი ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენის უარყოფით მხარეს. ეს მოვლენაა – ადამიანის გაჩენა...

„თანამედროვე კულტურას შეუძლია გაიაზროს ადამიანი მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მას აქვს უნარი გაიაზროს საბოლოო მის საკუთარ საფუძველზე... ჩვენ დროში აზროვნება შესაძლებელია მხოლოდ ცარიელ სივრცეში, სადაც უკვე აღარ არის ადამიანი. სიცარიელე არ ნიშნავს უკმარისობას და არ მოითხოვს შევსებას. ეს არის მხოლოდ სივრცის გაშლა,

სადაც შესაძლებელია ბოლოს და ბოლოს აზროვნების თავიდან დაწყება“ (ფუკო [1966] 1977:408, 437-438.).

ეს იდეა შემდგომში ფართო განვითარებას ჰპოვებს რ. ბარტის შრომებში, რომელიც გვაუწყებს „ავტორის სიკვდილსა“ და მის მაგივრად სკრიპტორისა და მკითხველის დაბადებას. ბარტის მიხედვით, სწორედ წერა ბადებს აზრს, რომელიც იქვე ქრება, და ამდენად მიმდინარეობს აზრის სისტემური გამოთავისუფლება. რაც შეეხება სკრიპტორს, იგი იბადება ტექსტთან ერთად, ის არ არსებობს ყოფიერება წერამდე და მის გარეთ. ამგვარად, რჩება მხოლოდ ერთი მეტყველებითი აქტი და ყველა ტექსტი იწერება აქ და ახლა (ბარტი [1968] 1994b : 387). ბოლო დროს ტექსტის განმარტების კონცეფციაზე საუბრისას მეტად აქტუალური გახდა კამათი მკითხველის ინტენციის (intentio lectoris) დამცველებისა და ტექსტის ინტენციის მომხრეებს შორის საავტორო ინტენციისადმი ინტერესის მიმართ (intentio auctoris) საგრძნობი დაცემის ფონზე. არა მგონია დღეს ვინმე დააეჭვოს იმ ფაქტმა, რომ ნებისმიერი, სულ უბრალო ყოველდღიური ამბავი (ლიტერატურულ ნაწარმოებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ) დეტერმინირებულია კონტექსტით და დამოკიდებულია ამ უკანასკნელის ისტორიულ, სოციალურ და ინდივიდუალურ თავისებურებებზე. „ჭეშმარიტი“ აბსოლუტურად ობიექტური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობის საკითხი, რომელიც თითქოს გამოხატავს „ავტორის ჩანაფიქრს“ სრულიად გაბათილებულ იქნა რეცეფციული ესთეტიკის მიერ. მან აჩვენა, რომ ტექსტის აღქმა შეუძლებელია მკითხველის პირადი გამოცდილებისაგან მოწყვეტით, ამიტომ ნებისმიერი ინტერპრეტაცია – ესაა მხოლოდ ერთ-ერთი შესაძლებელი თანაბარი პოზიციების მქონე ვარიანტთაგან ისტორიულ რიგში. სხვაგვარად, რომ ვთქვათ, ისტორიული ობიექტურობის იდეალების მიმდევარი კრიტიკულ-ფილოლოგიური მეთოდიც კი არ არის დაცული სიტუაციისაგან, როდესაც ახდენს საკუთარ ესთეტიკურ წინასწარ გაგებას და თავისდაუნებურად წარსულის ტექსტის აზრის მოდერნიზებას (ეს დებულება სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ტექსტის ინტერპრეტაციის სუბიექტურობა უსაზღვროა, პირიქით).

ტექსტის მაინტერპრეტირებელი რეცეფცია გულისხმობს, რომ ესთეტიკური აღქმა ყოველთვის მოცემულია გარკვეული კონტექსტში; სუბიექტურ ინტერპრეტაციაზე და სხვადასხვა ფენების მკითხველთა გემოვნებაზე, აზრს იძენს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი გარკვეულია, გაგების რომელი ტრანსXXუბიექტური ჰორიზონტითაა განპირობებული ტექსტის ზემოქმედება...

კონკრეტული ნაწარმოების მიმართ მიზანდასახულობებთან სპეციფიკური ნაკრები, რომლის აღმოჩენის იმედი აქვს ავტორს თავის მკითხველში, შეიძლება დადგინდეს ექსპლიციტური სიგნალების უქონლობის შემთხვევაშიც, სამი სავარაუდო ფაქტორის საფუძველზე. უპირველესად, ჟანრის: ცნობილი ნორმების ან იმანენტური პოეტიკის მეშვეობით, მეორე რიგში, ლიტერატურულ-ისტორიული გარემოს, ცნობილი ნაწარმოებების მიმართ მათი იმპლიციტური დამოკიდებულებებიდან; მესამე რიგში, გამონაგონისა და სინამდვილის ენის პოეტური და პრაქტიკული ფუნქციის დაპირისპირებიდან, რომელიც მკითხველს ყოველთვის უტოვებს შედარების საშუალებას. მესამე ფაქტორი გულისხმობს, რომ მკითხველს უნარი აქვს აღიქვას ახალი ნაწარმოები ორმაგ რაკურსში: თავისი ლიტერატურული მოლოდინის უფრო ვიწრო ჰორიზონტში და საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილების უფრო ფართო ჰორიზონტში (იაუსი [1970] 1995 : 61-62).

ანალოგიური მიდგომა შეინიშნება უ. ეკოსა და მ. კორტის მიერ შემოთავაზებულ საინტერპრეტაციო თანამშრომლობის სემიოტიკურ თეორიაში, რომელშიც ავტორები ამტკიცებენ, რომ ტექსტის ყველა შესაძლებლობის გამოკვლევისათვის, მათ შორის ისეთისაც, რომლებიც არ არის გათვალისწინებული ავტორის მიერ, ინტერპრეტატორი უნდა გამოდიოდეს ე.წ. „ნულოვანი ხარისხის მნიშვნელობებიდან“, რომლებიც არსებობს მოცემულ ისტორიულ მომენტში და რომელთან დაკავშირებითაც ენის არც ერთი მატარებელი თავისი ლინგვისტური კომპეტენციიდან, როგორც სოციალური მოცემულობიდან გამომდინარე, არ დაიწყებს დავას. ამ შემთხვევაში „ლინგვისტური კომპეტენციაში“ იგულისხმება არა გრამატიკული წესების კრებული, არამედ მთელი ენციკლოპედია, რომელიც შედგენილია კონკრეტული ენით სარგებლობის საფუძველზე და მის მიერ შექმნილი კულტურული ტრადიციის და, ასევე, სხვადასხვა ტექსტების ადრინდელი ინტერპრეტაციების მიხედვით.

უ. ეკოს თეორიებმა, რომელმაც მრავალი ნაშრომი მიუძღვნა ინტერპრეტაციის პრობლემას, სადაც დაწვრილებითაა განხილული საკითხი, თუ როგორ და რატომ იქცევა ხშირად შეუზღუდავი სემიოზისის იდეა ჰიპერინტერპრეტაციად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა 60-იანი წლების პოსტსტრუქტურალისტურ სემიოტიკაში. იტალიელი სემიოტიკოსის მიერ ჯერ კიდევ 1962 წელს შემოთავაზებული „ღია ნაწარმოების“ (opera aperta) კონცეფცია

გულისხმობს მკითხველის აქტიურ მონაწილეობას ტექსტის გაგებაში, თუმცა მთავარი როლი ინტერპრეტაციაში ყოველთვის ტექსტუალურ სტრატეგიებს ენიჭება. იმის გასაგებად, თუ როგორ ფუნქციონირებს ტექსტი, აუცილებელია გამოვლენილ იქნეს მითითებების სისტემა, რომლებსაც სანიმუშო ავტორი (Autore Modello) აძლევს სანიმუშო მკითხველს (Lettore Modello). სანიმუშო ავტორი ამასთან წარმოადგენს სხვა არაფერს, თუ არა ტექსტუალურ სტრატეგიებს, რომელთა განხილვა იძლევა ტექსტის გაშიფვრისა და მისი თანამიმდევრული ინტერპრეტაციის საშუალებას. ამ შემთხვევაში ეს უკანასკნელი, მასში სუბიექტურობის ელემენტის აუცილებელი არსებობის მიუხედავად, აღარ არის მკითხველის „პირადი“ საქმე, იძენს „საზღვრებს“, რომლებიც დეტერმინირებულია ისტორიულობის კონტექსტით და ტექსტის მოლიანობის კრიტერიუმებით, შესაბამისად, იგი შეიძლება იყოს „საზოგადოებრივად“ მიღებული ან უარყოფილი თავისი დამაჯერებლობის საფუძველზე (ეკო [1992] 1995a:57-80). მაშინ კითხვის ნებისმიერი აქტი იქცევა რთულ შეთანხმებად მკითხველის კომპეტენციასა და თვით ტექსტში ჩადებულ კომპეტენციას შორის.

რეცეფციული ესთეტიკისა და სემიოტიკური თეორიის საზღვრებში ფორმულირებული ინტერპრეტაციული თანამშრომლობის მიღებისა ან უარყოფის პრინციპები თავისუფლად შეიძლება მივუსადაგოთ ინტერტექსტუალური ელემენტების განმარტების სადავო და არაერთგვაროვან საკითხს. განიხილავს რა ჰიპერინტერპრეტაციის პრობლემას, როგორც შეუზღუდავი სემიოზისის იდეის დამახინჯებულ, დეფორმირებულ ფორმას, უ. ეკო გვთავაზობს საკუთარ კრიტერიუმს განმარტებათა უსასრულო რაოდენობიდან მხოლოდ ისეთების გამოსაყოფად, რომლებიც თვით ტექსტითაა გათვალისწინებული, „ღია ნაწარმოებით დაწყებული (Eco 2000) „ინტერპრეტაციის საზღვრები“ (Eco 1999a) და „ინტერპრეტაციითა და ჰიპერინტერპრეტაციით“ დამთავრებული (ეკო. Eco 1995a). აუცილებელია იმ პერიოდის ენობრივი სისტემის გათვალისწინება, როდესაც იწერებოდა ჩვენთვის საინტერესო ტექსტი. ეს მოთხოვნა ემთხვევა ე. პადუჩევას ამოსავალ წანამძღვარს, რომელიც, იწყებს რა მხატვრული პროზის ენის ანალიზს, როგორც ლინგვისტიკის საგნისა, აკეთებს შემდგომ უმნიშვნელოვანეს შენიშვნას:

ლიტერატურული თეორია და ლიტერატურული კრიტიკა გვერდს ვერ აუვლის ტექსტის ლინგვისტურ ანალიზს – ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზი სრულფასოვანი არ არის, თუ მას, ამავე დროს, წინ არ უსწრებს უფრო,

საფუძვლიანი (ობიექტური) ლინგვისტური ანალიზი. ტექსტში, პრიმიტიული ინტერპრეტაციისას, საჭიროა აღმოვაჩინოთ მასში ჩადებული ის აზრები, რომლებიც არსებობს მასში იმის გამო, რომ არის ამ ენაზე დაწერილი, რომელთა არსებობა განპირობებულია პირველ რიგში იმით, რომ მოცემულ ენაზეა დაწერილი. მხოლოდ ამის შემდეგ და ამის საფუძველზე შეიძლება მასში იმ მნიშვნელობების „წაკითხვა“, ამოკითხვა რომლებიც წარმოიშობა მრავალგვარი კონტექსტით – სოციალურით, ისტორიულით, ლიტერატურულითა და სხვა (პადუჩევა 1996:198).

არ ეთანხმება რა უ. ეკოს ინტერპრეტაციისა და ჰიპერინტერპრეტაციის საკითხთან დაკავშირებით, ჯ. კალერი (Culler [1992] 1995) ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ჰიპერინტერპრეტაცია ხშირად უბრალოდ „არასაკმარისი ინტერპრეტაცია“ (underinterpretation). ეს იმასთანაა დაკავშირებული, რომ ყოველი ტექსტი აუცილებელად ახდენს თავისი რეციპიენტ-ინტერპრეტატორის პროგრამირებას, რადგან გულისხმობს მასში გარკვეული ენციკლოპედიური კომპეტენციის არსებობას და კომუნიკაციის კონტექსტის ერთიანობას. სწორედ, ერთ-ერთი ამ ასპექტის არარსებობის შემთხვევაში წარმოიქმნება არასაკმარისი ინტერპრეტაციის ფენომენი, რომელიც კარგად იკვეთება კულტურათმცოდნის კომუნიკაციის პროცესში, კერძოდ ინტერტექსტ-სტერეოტიპების თარგმნისას, და რომლებიც ხშირად შეუმჩნეველი რჩება მთარგმნელისათვის (არასაკმარისი კომპეტენციის გამოვლინება) და ამის გამო ექსპლიციტურად უკავშირდება წყაროს (სინამდვილეში კი სრულიად წაშლილია საწყისი ენის/კულტურის წარმომადგენელთა მეხსიერებაში). სწორედ ამას მივყავართ ჰიპერინტერპრეტაციისკენ.

ნაწარმოების ინტერპრეტაცია ყოველთვის და გარდაუვლად წარმოადგენს იმის ახსნას, თუ როგორ ხსნის ეს ნაწარმოები სხვა ნაწარმოებებს. ამგვარი მოთხოვნა ფაქტიურად იმას ნიშნავს, რომ შემოთავაზებული ინტერპრეტაცია არ შეიძლება არ ითვალისწინებდეს კულტურულ-ისტორიული ეპოქის ინტერტექსტუალურ background-ს, რომელშიც იქმნებოდა ტექსტი და არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს მოცემული ნაწარმოების ინტერტექსტუალურ კავშირებს. იგივე კრიტერიუმი იყო შემოთავაზებული იმ შვიდ თეზისში, რომელიც წარმოადგინა ხ. რ. იაუსმა. მისი აზრით ინტერპრეტატორი უნდა ითვალისწინებდეს კავშირს წინამორბედ ლიტერატურულ ფორმებთან, და ამავე დროს

ტექსტის ტექსტთან ურთიერთდამოკიდებულებას, მათ შორის ერთ და იმავე ავტორის ნაწარმოებებს შორის.

...თუკი ნაწარმოები არსებობს არა ავტონომიურად, არამედ ნაწარმოებისა და კაცობრიობის კულტურის ურთიერთქმედებაში, მაშინ წარსულის გაგებისა და აქტიური კვლავწარმოებისა ეს უწყვეტი მუშაობა არ შეიძლება შემოიფარგლოს რომელიმე ერთი ნაწარმოებით, პირიქით, ნაწარმოებისა და კაცობრიობის ამ ურთიერთქმედებაში ჩართული უნდა იყოს აგრეთვე ნაწარმოების დამოკიდებულება სხვა ნაწარმოების მიმართ (იაუსი [1970] 1995:52).

▪ ნაწარმოების დასაბუთებული განმარტების მაგალითს, რომელიც დაფუძნებულია იმავე ავტორის სხვა ნაწარმოებებზე, წარმოადგენს ი. იაკობსონისა და კ. ლევი-სტროსის მიერ ბოდლერის ცნობილ სონეტში კატის სახის ანალიზი (იაკობსონი –ლევი- სტროსი [1962] 1975:255).

▪ ტექსტების ჟანრული ურთიერთქმედებისა და ნაწარმოების ნაწარმოებისადმი დამოკიდებულების რეკონსტრუქციის აუცილებლობა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ინტერტექსტუალური კავშირების ისეთი ტიპების შემთხვევაში, როგორცაა მეტატექსტუალობა, რომელიც მოიცავს ინტერტექსტ-გადმოცემას, ვარიაციას პროტოტექსტის თემაზე, „სხვისი ტექსტის“ დასრულებას და პროტოტექსტებით ენობრივ თამაშს; ჰიპერტექსტუალობას, როგორც ერთი ტექსტის მიერ მეორის პაროდირებას და არქიტექსტუალობას (დაწვრილებით ამის შესახებ იხ. თავი I, პარაგრაფი 1.2 „ინტერტექსტი და ინტერტექსტუალობა“: ტერმინების განსაზღვრა, ეს დებულება აგრეთვე ეხმიანება მ. ბახტინის სწავლებას: „ავტორი ავტორიტეტული და აუცილებელია მკითხველისათვის, რომელიც მას აღიქვამს არა როგორც პიროვნებას, ან სხვა ადამიანს, ან გმირს, არა როგორც ყოფიერების განსაზღვრებას არამედ, როგორც პრინციპს, რომელსაც უნდა ვიცავდეთ. მისი როგორც ადამიანისა ინდივიდუალიზაცია, წარმოადგენს მკითხველის, კრიტიკოსის, ისტორიკოსის მეორად შემოქმედებით აქტს, ავტორისგან დამოუკიდებელს (როგორც ხედვის აქტიური პრინციპისგან – აქტს, რომელიც მას პასიურად აქცევს“ (ბახტინი [1977] 1979a:179-180). გარდა ამისა, ჯერ კიდევ ლ. ს. ვიგოტსკი თავის „ხელოვნების ფსიქოლოგიაში“ აღნიშნავდა, რომ თუ ჩვენ არ გვინდა სამუდამოდ დავრჩეთ ვარაუდების ღონეზე, თვალსაჩინო ხდება, რომ ნაწარმოებიდან მისი შემქმნელის ფსიქოლოგიამდე ამოსვლა შეუძლებელია იმის გამო, რომ არ არსებობს რაიმე წარმოდგენა კანონებზე, რომლებიც ხელმძღვანელობენ შემოქმედების ფსიქოლოგიას

(ვიგოტსკი [1915-1922] 1986:36-37). ალბათ, სწორედ ამას გულისხმობდა ჟ. დერიდა, როდესაც საუბრობდა ტექსტგარეშე რეალობის არსებობის შესახებ.

როცა საუბარია ინტერტექსტუალური კავშირების/ელემენტების ინტერპრეტაციაზე, უ. ეკოს მიერ შემოთავაზებული კრიტერიუმების გარდა ტექსტის გარკვეული განმარტების მიღებისა ან უარყოფის შესახებ) განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს დებულება, რომელიც შემუშავებულია ნეოჰერმენევტიკული ტრადიციის ჩარჩოში, კერძოდ კი: ინტერტექსტუალური ნიშნების ან ელემენტების ინტერპრეტაცია შესაძლებელია მხოლოდ მოლოდინის ჰორიზონტის რეკონსტრუქციის შემდეგ, რომელშიც იქმნებოდა ეს ნაწარმოები. (იხ. ე. კოსტიუკოვიჩი, უმბერტო ეკო. „ვარდის სახელი“).

ჰიპერინტერპრეტაციის ე.წ. ნეგატიური ჰერმენევტიკის მნიშვნელობის დაკნინების შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს ა. ს. პუშკინის „პიკის ქალი“ ა. ეტკინდის მიერ ჩატარებული ანალიზი (ეტკინდი 2001 : 434-437). უბრუნდება რა საკითხს იმის დაძლევისთან დაკავშირებით, რასაც ეკოსთან ჰიპერინტერპრეტაცია ეწოდება, ა. ეტკინდი გვთავაზობს ახალ მეთოდოლოგიას, რომელიც ითავსებს სამ კომპონენტს. ესაა: 1) ინტერტექსტუალური ანალიზი, რომელიც არღვევს ტექსტის საზღვრებს და აკავშირებს მას სხვა მრავალგვარი მის წინამორბედ და მომდევნო ტექსტებთან; 2) დისკურსიული ანალიზი, რომელიც არღვევს ჟანრის საზღვრებს; 3) ბიოგრაფიული ანალიზი, რომელიც არღვევს ცხოვრების საზღვრებს, აკავშირებს რა მას დისკურსებთან და ტექსტებთან, რომელთა შორის იგი და ის, რომლის პროდუცირებასაც ახდენს (ეტკინდი 2001:417). ადვილად შესამჩნევია, რომ ამგვარი მიდგომა აერთიანებს და გარკვეულწილად არიგებს ერთმანეთთან სხვადასხვა თეორიულ მიზანდასახულებებზე დამყარებულ გამოკვლევებს (ამით იგი ფაქტიურად უარყოფს ერთი დომინანტი მეთოდის არსებობის შესაძლებლობას) და დღის წესრიგიდან ხსნის ერთიანი, „ჭეშმარიტი“ ინტერპრეტაციის არსებობის შესაძლებლობის საკითხს.

პასუხი ფილოლოგიურ კითხვაზე, სინამდვილეში როგორ უნდა იყოს გაგებული ტექსტი „მისი დროში ინტენციიდან გამომდინარე“, ალბათ, მიიღება იმ შემთხვევაში, თუ ტექსტს გამოვაცალკევებთ ნაწარმოებების იმ კონტექსტებიდან, რომელთა ცოდნას ავტორი ექსპლიციტურად ან იმპლიციტურად გულისხმობდა მის თანამედროვე მკითხველში (იაუსი [1970] 1995 : 67).

ეს მოკლე ექსკურსი ინტერტექსტუალურ ინტერპრეტაციაში მიზნად არ ისახავდა ამ რთული საკითხის განხილვას და ინტერტექსტუალური ნიშნებისა და კავშირების წაკითხვის მკაფიო წესების აბსოლუტური ფორმულირების შემუშავებას. ჩვენ მხოლოდ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ გამოკვლევაში, რომელსაც პრეტენზია აქვს ტექსტის გარკვეული განმარტების შემოთავაზებაზე, ინტერპრეტატორის პოზიცია მკვეთრად უნდა განისაზღვროს და არ უნდა იყოს იგნორირებული ის კრიტერიუმები, რომელთა საფუძველზეც ხდება ამგვარი წაკითხვა. ჟ. ჟენეტის თქმით, შეიძლება დაბეჯითებით „ითქვას, რომ ყოველი ინტერპრეტაცია ობიექტურად თავისუფალია, მაგრამ სუბიექტურად – დასაბუთებული“ (ჟენეტი 1979)

ახლა შევეცდებით ზემომოყვანილი თეორიული მოთხოვნები ტექსტის ინტერპრეტაციის მიმართ, გამოვიყენოთ პრაქტიკულად. ამ მიზნით მივმართავთ ტექსტს, რომელიც დაწერილია არაპერსონიფიცირებული მთხრობელის მიერ, რომელიც არ შედის ტექსტის შიდა სამყაროში, არამედ არსებობს მხოლოდ როგორც შეფასების ან დიალოგური რეაქციების სუბიექტი. მთხრობელის ამგვარი ტიპის („ეგზეგეტიკურის“, ან “იმპლიციტურის“) ძირითადი თვისება არის ის, რომ მას არ გააჩნია სრულფასოვანი არსებობა არც გამოგონილ, ანუ გმირების და არც ავტორისეულ რეალურ სამყაროში. ეს პოზიცია, რომლითაც იგი არ მონაწილეობს თხრობაში) როგორც პერსონაჟი, აყენებს მას ყოვლისმცოდნის მდგომარეობაში და საშუალებას აძლევს აღწეროს გმირების შინაგანი მდგომარეობა და ისიც, რაც შეუმჩნეველია გარეგანი დამკვირვებლისათვის ისე, რომ იგი არ იძლევა განმარტებას თავისი ცოდნის წყაროს შესახებ. ამგვარად, თხრობის ქრონოტოპს არ გააჩნია მკითხველისთვის დახურული ზონები, ანუ იქმნება დეიკრიტული პარიტეტის სიტუაცია ავტორსა და მკითხველს შორის, რომლის დროსაც უკანასკნელს ეძლევა უფლება შეადღწიოს მხატვრული სივრცისა და დროის ნებისმიერ წერტილში.

3.3. რიზომა როგორც ინტერტექსტუალობის ერთერთი სახეობა

3.3.1. უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“ – როგორც რიზომატული რომანი

როგორც უკვე მრავალგზის აღვნიშნეთ, ინტერტექსტუალობის პრობლემატიკის შესწავლა უახლოეს წარსულს უკავშირდება, იმდენად რამდენადაც ინტერტექსტუალობის ფენომენი განიხილებოდა როგორც წმინდად ლიტერა-

ტურული კატეგორია. ამავე დროს უდავოა ის მნიშვნელობა, რასაც უცხო ტექსტში ინტერტექსტის ჩართვის კონკრეტული ფორმები თუ სახეები იძენს.

ინტერტექსტუალობის ფენომენი თანდათან იქცევა ლინგვისტიკის, განსაკუთრებით კი ტექსტის ინტერპრეტაციაში მომუშავე მეცნიერების ყურადღებას. მათი შესწავლის მთავარ ამოცანას წარმოადგენდა განეხილათ ინტერტექსტუალური ფენომენის არსი, გაეანალიზებინათ თუ როგორ და რატომ გახდა ინტერტექსტუალობა ლინგვისტიკის კვლევის საგანი. ინტერტექსტუალობის ლინგვისტური ანალიზის დროს, წინა პლანზე გამოდის ტექსტის კომუნიკაციური ასპექტი, ანუ პროდუციენტისა და რეციპიენტის ურთიერთქმედება და მეტატექსტური კომპონენტების შეღწევა სხვა კომუნიკაციურ სივრცეში. (კინწურაშვილი... 2007: 138)

როგორც წინა თავებში აღვნიშნეთ, ინტერტექსტუალობის მრავალმხრივი კონცეფციის თანახმად, ამ ტერმინს გააჩნია საკმაოდ გამჭვირვალე შინაგანი ფორმა („ინტერ“-შორის). ინტერტექსტუალობის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ შემოქმედებითი აქტები ხორციელდება იმ ენაზე, იმ მასალაზე, იმ ტრადიციის მიხედვით, რომელთაგან ეს უკანასკნელი წარმოიქმნებიან და რომელთა განახლება მათ მთავარ მიზანს წარმოადგენს. თანამედროვე მეცნიერება აღნიშნული ინტერაქციის გამოსახატავად „ინტერტექსტუალობის“ ტერმინთან პარალელურად იყენებს ისეთ ტერმინებს, როგორცაა კვლავწერა, „გადაწერა-გადამუშავება“, (réécriture) „პრეცედენტულობის თეორია“, „სხვისი სიტყვა“, „ზეტექსტობრივი კავშირები“, „ტექსტთა შორის კომუნიკაცია“ „რიზომა“ და ა.შ.

ტერმინი „რიზომა“ შემოტანილი იქნა ფრანგი მკვლევრების დელეზისა და გვატარის მიერ, სტრუქტურის ცნების საწინააღმდეგოდ. *რიზომა* – ეს არის სპეციფიკური ფორმა ფესვისა, რომელსაც არა აქვს მკაფიოდ გამოხატული ცენტრალური მიწისქვეშა ღერო და რომლის წანაზარდები რეგულარულად კვდებიან და კვლავ ჩნდებიან, ამდენად გარემოსთან მუდმივი გაცვლის მდგომარეობაში არიან. იჭრება რა სხვა ევოლუციურ ჯაჭვებში, რიზომა ქმნის წანაზარდების სხვადასხვა ხაზებს, რაც ქმნის არასისტემურ და მოულოდნელ განსხვავებებს, რომელთაც არ ძალუძთ ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ რაიმე თვისების ქონა/არქონით. ამით “განსხვავების” კონცეფცია კარგავს თავის ონტოლოგიურ მნიშვნელობას, რომელიც მას გააჩნია სტრუქტურალიზმის დოქტრინაში. ყველა მოვლენა კარგავს თავის მარკირებულობას, სადაც განსხვავება შთანთქმულია არადიფერენციალური მთლიანობით. შემდგომ

რიზომა განიხილებოდა პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებში, როგორც მხატვრული პრაქტიკის ემბლემატური ფიგურა (დელეზი... 1976:9).

ამდენად, რიზომა, ეს არის პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის ცნება, რომელიც აფიქსირებს ერთიანობის არასტრუქტურულ, არაწრფიულ საშუალებას და ღიად ტოვებს კრეატიული პოტენციალის რეალიზაციის შესაძლებლობას. ასეთი სტრუქტურები უარყოფენ აზრს სტრუქტურას, როგორც სემანტიკურად სტაბილურად განსაზღვრულ ფენომენს, რომელიც გულისხმობს მკაცრ დერძულ ორიენტაციას. რიზომის შემთხვევაში დერო შეიძლება განვითარდეს ყველა მიმართულებით და მიიღოს სხვადასხვა კონფიგურაცია. ეს არის „სემიოტიკური რგოლი“, რომელშიც კონდენსირებულია ენობრივი საქმიანობის სხვადასხვა სახეობა. ლინგვისტური, ჟესტიკულაციური, პერცეფციული, მიმბაძველობითი, შემეცნებითი. ენის უნივერსალურობა არ არსებობს, ენაში არის მხოლოდ დიალოგები, კილო, ჟარგონი, სპეციალური ენები. ეს არის ერთი სემანტიკური ცენტრისა და ერთიანი სემანტიკური კოდის არარსებობა. ნებისმიერ დროს რიზომის ყველა განშტოება შეიძლება სხვას დაუკავშირდეს ყოველგვარი წინასწარგანჭვრეტის გარეშე და ყოველთვის ამ მომენტში იგი ქმნის იმ წუთიერ ნახატს, სურათს. ყველაფერი ერთმანეთში გადახლართულია, „აბსურდულია“ და აუცილებელია მისი დალაგება, მოწესრიგება.

ეს თეორია თავის კონკრეტიზაციას ჰპოვებს პოსტმოდერნისტულ ტექსტოლოგიაში, კერძოდ, კონსტრუქციაში, სადაც „იდეალური ორგანული“ საავტორო ნაწარმოები იცვლება კონსტრუქციით, რომელიც შედგება ციტატების ნაკადისგან. ეს ციტატა შეიძლება კავშირში შედიოდეს სხვა ციტატასთან ან უკვე ტექსტში მყოფ ციტატასთან დიალოგური ან პაროდიული სახით, ამით ტექსტის შიგნით ქმნის ახალი კვაზი-ტექსტებს და კვაზი-ციტატებს. აყალიბებს რა რიზომის იდეას, როგორც მთლიანობის არაწრფივი ტიპის ორგანიზაციისას, პოსტმოდერნისტული მიდგომები არ ექვემდებარება ცალმხრივ ახსნას. მაგ, ნომადოლოგია არ გამორიცხავს წრფივი (ხის სტრუქტურა) და არაწრფივი (რიზომორფული) გარემოს ურთიერთქმედებას. რიზომორფული სტილის ყველაზე გამოკვეთილ ნიმუშს წარმოადგენს პოსტმოდერნიზმის იტალიელი თეორეტიკოსისა და მწერლის უმბერტო ეკოს რომანი „ვარდის სახელი“ და მისივე ბოლოსიტყვაობა, რომელშიც მან რიზომა დაახასიათა, როგორც პოსტმოდერნისტული მენტალიტეტისათვის დამახასიათებელი სიმბოლური ლაბირინთის სახე.

უ. ეკოს რომანი, როგორც ჭეშმარიტი პოსტმოდერნისტული რომანი, აგებულია ყველა იმ ძირითადი წესის მიხედვით, რომელიც ამ ტიპის რომანს ახასიათებს: მიზანი-თამაში; სინთეზი-ანტითეზა, შეერთება-დაშორება, ჟანრი/საზღვარი – ტექსტი/ინტერტექსტი, მეტაფორა-მეტონიმია, მეტაფიზიკა-ირონია. თვით ეკო ამბობს: ინტერტექსტუალობა წარმოდგენილია ყველა ტექსტში და მისი ექოს გაგება შესაძლებელია ნაწარმოებზე მუშაობის დროს. ავტორი მიმართავს უკვე ნაცნობ სიუჟეტებს, ხატებს, მეთოდებს, თუმცა ამჯერად იმისთვის, რომ მოახდინოს მათი პაროდირება/გადაფასება. ბარტი ამბობდა: დარწმუნებული ვარ, რომ ნამდვილი მწერალი-პოსტმოდერნისტი არ ახდენს არც კოპირებას და არც უგულვებელყოფს XIX თუ XXს.-ის შემოქმედებას. იდეალური რომანი რადაცნაირად უნდა გახდეს რეალიზმისა და ირეალიზმის, ფორმალიზმისა და შინაარსობრიობის, ელიტარულისა და მასობრივის „შეჯახების“ არენა. სწორედ ასეთ ნაწარმოებებს განეკუთვნება ეკოს რომანიც. ეკო ამბობს, პოსტმოდერნიზმი ეს არის პასუხი მოდერნიზმს; ვინაიდან წარსულის წაშლა/განადგურება შეუძლებელია, ვინაიდან ამას მივყავართ სიმუნჯემდე, მაშასადამე იგი უნდა ირონიულად გადავაფასოთ, მაგრამ ყოველგვარი გულუბრყვილობის გარეშე. აი, რატომ უბრუნდება ეკო თავის ნაწარმოებში შუა საუკუნეებს და ამტკიცებს, რომ შუა საუკუნეებია ყველა დღევანდელი მწვავე პრობლემის ფესვი/სათავე. ამ სახით ეკომ აღმოაჩინა ინტერტექსტუალური ექო, ყველა წიგნში ლაპარაკია სხვა წიგნების შესახებ ყველა ისტორია მოგვითხრობს თავიდან, უკვე მოთხრობილ ისტორიას. თავად რომანი დეტექტიური ჟანრისაა, მაგრამ იმით განსხვავდება სხვა დეტექტიური ჟანრის რომანებისგან, რომ მასში ცოტა რამ ირკვევა და გამომძიებელი მარცხდება. ეს არ არის შემთხვევითი, რადგან ეკო ამბობს, რომ წიგნს არ შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ ერთი სიუჟეტი და ლაპარაკობს რამდენიმე ლაბირინთის არსებობაზე. ლაბირინთი რომ გაიარო, უნდა გაიარო ცდებისა და შეცდომების გზა. ამდენად პერსონაჟი ცხოვრობს რიზომატულ სამყაროში – ანუ ბადეში, რომელშიც ბილიკები გადაკვეთილია. ამის შემდეგ არ არის არც ცენტრი, არც გამოსავალი. ავტორი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ირონიას, რომელსაც იგი მეტაენობრივ თამაშს უწოდებს. ამ თამაშში შეიძლება მონაწილეობდეს მწერალიც, ისე რომ ამ თამაშს ვერ აცნობიერებდეს (ეკო : 1988).

უკვე შესავალში, ავტორი იწვევს თამაშს სხვის ტექსტთან. პირველივე ფრაზა: „პირველად იყო სიტყვა, და სიტყვა იყო ღმერთი“, რაც მოგვაგონებს იოანეს სახარებას. მთელი ტექსტის განმავლობაში ჟღერს შუა საუკუნეების ავტორთა ტექსტები, შემოტანილია ლათინური ენაც. მთავარ გმირზე – ვილჰელმზე ლაპარაკობს, როგორც ერთადერთი სურვილით გამსჭვალულ პიროვნებაზე, რომელიც მიისწრაფვის ჭეშმარიტებისაკენ. ის იტანჯება იმ აზრით, რომ სიმართლე არ არის ის, რაც გვგონია ამ მომენტში; მისი შეხედულება რომანში, მისი საქციელი, მისი ჩვეულებები მკითხველში იწვევს შერლოკ ჰოლმსის ასოციაციას, თავად მისი სახელიც – ვილჰელმ ბასკერვილეელი და მისი მოწაფის სახელი – ატსონი, რომელიც მონასტერში ყოფნის პირველივე დღიდან იყენებს ჰოლმსის დედუქციურ მეთოდს. გარდა ამ მეთოდისა, მისი მეთოდები შეიცავს ლოგიკისა და წინააღმდეგობრივი ჰიპოთეზების მეთოდს, აქ უკვე იკითხება როჯერ ბეკონი, რომლის სახელიც ხშირად არის ტექსტში ნახსენები. ბიბლიოთეკის დაწვის დროს, იწვევს არისტოტელეს II ტომი, რომელიც კომედიას ეძღვნება.

ამდენად, ეს რომანი არის მრავალშრიანი სტრუქტურა, ლაბირინთი მრავალი გამოსასვლელით, რომელიც მთავრდება ჩიხით. ერთადერთი გამოსასვლელი, რომლისკენაც მიდის ლოგიკის საფუძველზე, ეს არის ის, რომ უნდა იფიქრო. რომანის ბოლოს პერსონაჟი ლაპარაკობს სიცილზე. არც ეს არის შემთხვევითი. ბახტინის კარნავალის თეორიამ დიდი გავლენა იქონია XXს.-ის შუა წლების ფილოსოფიაზე. ბახტინი ამბობს, რომ სიცილი და კარნავალი ყველაფერს თავდაყირა აყენებს და ემსახურება პიროვნების თავისუფლებას. სიცილი ათავისუფლებს ადამიანს დოგმებისაგან, ამაზე მსჯელობს ეკოც: ადამიანი არ უნდა იყოს თავისი რწმენის მონა, მთელი ცხოვრების განმავლობაში, მან უნდა იფიქროს, თუ როგორ უნდა გარდაქმნას ნებისმიერი ჭეშმარიტება. ნებისმიერი ადამიანის მოვალეობა უნდა იყოს, ასწავლოს ადამიანებს ჭეშმარიტებაზე სიცილი და თავად ჭეშმარიტება კი არის განკურნება ჭეშმარიტებისაკენ არაჯანსაღი სწრაფვისაგან. ამ ლტოლვამ წარმოშვა შუა საუკუნეების ასკეტიზმი.

ლოტმანი, ვილჰელმ ბასკერვილელს, უწოდებდა XIVს.-ის სემიოტიკოსს, იმიტომ რომ ყველა მისი ქმედება, სწავლება ახალგაზრდა მორჩილის ატსონის მიმართ, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სემიოტიკაში პრაქტიკული მეცადინეობა. თავდაპირველად ეკოს სურდა, თავის რომანისათვის დაერქმია

„დანაშაულის სააბატო“, თუმცა გადაიფიქრა, რადგან ამგვარი სათაური პირდაპირ დეტექტივზე მიუთითებდა. შემდეგ სურდა დაერქმია „ატსონი მელოკიდან“. სახელი „ვარდის სახელი“ ეკომ მოიწონა იმისთვის, რომ „ვარდი“, თითქოს სიმბოლური ფიგურა, იმდენად დახუნძლულა სხვადასხვა მნიშვნელობით, რომ თითქოს დაცლილია ყოველგვარი აზრისგან. სათაური ორიენტაციას უკარგავს მკითხველს. ავტორი ხაზს უსვამს, რომ ტექსტი ცხოვრობს საკუთარი, ხშირად მისგან დამოუკიდებელი ცხოვრებით, აქედან ჩნდება მრავალი ინტერპრეტაციის საშუალება, რომელიც კითხვის დროს უნდა აწარმოოს მკითხველმა.

3.3.2. ლოტრეამონის „მაღდორორის სიმღერები“

როგორც რიზომატული პლაგიატი

ლოტრეამონის „მაღდორორის სიმღერები“ ინტერტექსტუალური კვლევის თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, ვინაიდან იგი მთლიანად ინტერტექსტუალური ხასიათისაა, რაც ტექსტში სხვადასხვა იმპლიციტური თუ ექსპლიციტური იმპლიკაციათა სახით ვლინდება.

ვაგრძელებთ ინტერტექსტუალობის სხვადასხვა ფორმათა ანალიზს, როგორც ცნობილია ინტერტექსტუალობა ტექსტში შესაძლოა სხვადასხვა ფორმით გამოვლინდეს, ესენია: mise en abyme-ი („ტექსტი ტექსტში“პრინციპი), flash-back-ი, პაროდია, პასტიში, კინემატოგრაფიული ადაპტაცია, ალუზია, ციტატა თუ რემინისცენცია (კინწურაშვილი, 2007). ამ ქვეთავში ჩვენ ყურადღებას შევაჩერებთ, ინტერტექსტუალობის კიდევ ერთ სახეზე – ლიტერატურულ პლაგიატზე, რომელშიც ინტერტექსტის ცნება გულისხმობს ტექსტში მთელი რიგი სხვა ტექსტების ჩართვას. აქ საქმე ეხება როგორც მარკირებულ ასევე არამარკირებულ ფრაგმენტებს, რასაც ლინგვისტები მიაკუთვნებენ იმპლიკა-ციათა სხვადასხვა ტიპებს, განიხილავენ რა მათ, როგორც ინტერტექსტემებს, ინტერტექსტუალობის მარკერებს, პრეცედენტულობის გამოხატვის საშუალებებს, რაც თავის მხრივ გამოხატავს ინტერტექსტულურ მიმართებებს ლექსიკურ, სინტაქსურ თუ სტილისტურ დონეზე.

ინტერტექსტი პირობითად შეიძლება დაიყოს ორ დიდ კატეგორიად: ერთი მხრივ, ეს არის ერთი ტექსტის ტრანსფორმაცია მეორე ტექსტად, რომლის დროსაც ავტორი ეწინააღმდეგება, ამუქებს ან აჭარბებს პირველადი ტექსტის

ფორმალურ მახასიათებლებს და ქმნის ახალ ტექსტს, მაგალითად როგორცაა ჯოისის „ულისე“ და მ. ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ და მეორე კატეგორია, რომელიც წარმოადგენს ტექსტებს შორის მუდმივი ურთიერთგაცვლის, თანაარსებობის ფაქტს ციტატების, ალუზიებისა და რეფერენციათა სახით (კინწურაშვილი 2005) რაც ნაწილობრივ გაშუქებულია ქვეთავში 2.3. ამრიგად, რაც შეეხება ლოტრემონის „მალდორორის სიმღერებს“, ჩვენ არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის ტრანსფორმირებული ნაწარმოები, მიუხედავად იმისა, რომ მას საფუძვლად სწორედ ტრანსფორმაციული ენერგია უდევს, არამედ განვიხილავთ მას, როგორც ლიტერატურულ პლაგიატს, უენეტის გაგებით (უენეტი 1979). მთავარ შეკითხვაზე პასუხი თუ, რატომ არის ლოტრემონის „სიმღერები“ ლიტერატურული პლაგიატი, ჩვენ მიერ ჩატარებული კვლევაზე დაყრდნობით შემდეგია: უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ ლოტრემონი არ ახდენს ძველი ფორმებისთვის ახალი ფუნქციის მინიჭებას, არამედ თითქმის უცვლელად ინარჩუნებს ტექსტი-წყაროს ძირითად შინაარსობრივ მიმართულებას, გარდაქმნის რა მას რეფლექსიის, გამოსატულეებისა და წარმოდგენის მთავარ ობიექტად. აღნიშნული ინტერტექსტუალური პროცესი ლოტრემონთან სამი ძირითადი სახით ვლინდება: პაროდირება, იმიტირება და სტილიზაცია. თავად ლოტრემონი წერდა, რომ „პლაგიატი აუცილებელი და გარდაუვალი ფენომენია. ფეხდაფეხ მივყვები რა ავტორის ფრაზას, უნდა გამოავლინო მასში ჩადებული იდეა, რომელიც იმთავითვე მცდარია და ჩაანაცვლო იგი უნივერსალური ჭეშმარიტების იდეით“. პლაგიატი ესაა კულტურული პრიორიტეტების რღვევა, წინააღმდეგობის ტექნიკა მიმართული კულტურული გენიის, მითების ავთენტურობის, ორიგინალურობისა და კრეატიულობის წინააღმდეგ. ეს არის ის, რაც ამსხვრევს ავტორიტეტის ცნებას. ამრიგად, მიმართავს რა ცნობიერ თუ არაცნობიერ ინტერტექსტუალურ თამაშს, ლოტრემონი „მალდორორის სიმღერებს“ ანიჭებს პლაგიატის სტატუსს, გარდაქმნის რა მას ჰიპერტექსტუალურ პრაქტიკათა ერთგვარ ასპარეზად, რაც არის შედეგი იმისა, რასაც ავტორი თავად მიმეზისისა და კვლავდაწერის (réécriture) მიჯნაზე ქმნის, ანიჭებს რა მას მკვეთრად გამოსატულ ირონიულ ხასიათს, რაც თავის მხრივ, კონკრეტულ მიზანს ემსახურება: მოახდინოს არსებულ ღირებულებათა დესაკრალიზაცია ინვერტირების გზით. აქ მთავარი საკითხი პლაგიატის მხატვრულ ნაწარმოებში აზრობრივი ღირებულების პერსპექტივას ეხება. ხდება აღებული ტექსტის ახალ კონტექსტში ჩართვა, რაც

სრულიად უცვლის მას მნიშვნელობას. ჩნდება ახალი დისკურსი ანუ „სხვისი სიტყვა“, ხოლო ავტორის მთავარი დანიშნულება და წვლილი ამ შემთხვევაში მდგომარეობს იმაში, რომ იგი თითქოს განზოგადებას უკეთებს მის ტექსტში შემავალ ყველა ამ „სხვის“ სიტყვას. ხდება გამოყენებული ტექსტის ობიექტივიზაცია და დეფორმაცია, მნიშვნელობის ინვერტირება, რასაც საფუძვლად ხშირად იმიტაციის პროცესიც უდევს. როგორც გასტონ ბაშლარი აღნიშნავს, ლოტრეამონის „მალდორორის სიმღერები“ ეს არის ნაწარმოები, რომელიც მთლიანად მოქცეულია წიგნიერი კულტურის თვითაღიარებულ საზღვრებში. ეს არის სხვადასხვა ხატებისა თუ მოტივების მოზაიკა, სიუჟეტთა თუ სიტუაციათა მსგეველობა, სხვადასხვა რეგისტრთა თუ ჟანრობრივ ფორმათა ნაზავი, რომელიც თავის სტრუქტურულ თუ თემატურ ასპექტში მთლიანად ეფუძნება პარაფრაზულ თუ პერიფრაზულ ჯაჭვს, ექსპლიციტურ თუ იმპლიციტურ რემინისცენციებს, აღუზიებისა და ციტატების უსასრულო კოლაჟს. რაც უფრო სიღრმისეულია კვლევა, მით უფრო ნათელი ხდება, რომ ყოველი ხატი თუ სიმბოლური შტრიხი, რომელიც თითქოსდა ლოტრეამონის კრეატიული ძალის რეზულტატია, თითქმის უცვლელადაა აღებული მთელი რიგი სხვა ავტორებისგან და რეფერენტულია მხოლოდ ნაწარმოებთა მიმართ. იქმნება ერთგვარი პარადოქსური რეფერენტულობაც კი, როდესაც თითოეული ცალკე აღებული ერთი მოტივი უსასრულოდ მიემართება სხვა კულტურულ ტოპოსში მოცემულ მოტივს, ხდება რა თავად ამ უსასრულო ჯაჭვში მათი გადაკვეთისა და ირადიაციის წერტილი. ნაწარმოები მთლიანად იკეტება ბახტინისეული სხვისი სიტყვის სამყაროში, თუნდაც მოხდეს მისი სრულიად ახალ კონტექსტში ინტეგრაცია. ეს არის ერთგვარი დახშული სივრცე, ჩაკეტილი განზომილება, რომლისგანაც არ არსებობს გამოსავალი. ავტორი არაფერს გვთავაზობს იმისთვის, რომ დავუპირისპირდეთ მოცემულ პაროდირებულ ფორმებსა და ტოპოსებს, არც კი ცდილობს გამოვიდეს ამ მოჯადოებული წრიდან. შედეგად, ტექსტი ხდება აზრობრივი უსასრულობის პოტენციური მატარებელი, ანუ განიხილება როგორც დინამიკური, პლაზმური გარემო, სადაც თითოეული ხატი თუ სახე, ტექსტის ერთიან ქსოვილში ინტეგრაციის შემდეგ, იწყებს ცხოვრებას თავისი ავტონომიური ცხოვრებით, ერთგვარადაა რა თვითრეგენერაციის პროცესში. ამავე დროს მისი ღიაობა, აღნიშნული რეგენერაციის უსასრულო პოტენციალი არა თუ არ ეწინააღმდეგება ტექსტის დახურულ, დასრულებულ ხასიათს, არამედ პირიქით, წარმოადგენს მის შედეგს. იგი ქმნის ერთგვარ ჰერმეტიკულ

კამერას, რომელშიც მიმდინარეობს აზრობრივი, ე.წ. პლაზმური პროცესები, რომელსაც, თავის მხრივ, საფუძვლად ინტერტექსტის ცნება უდევს.

ინტერტექსტუალობის ამგვარი ხასიათი ლოტრეამონთან განაპირობებს თავად ტექსტის არსებობასა და მის მუდმივ განვითარებას, რაც თავის მხრივ გვაფიქრებინებს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ „მაღდორორის სიმღერები“ ბევრად ადრე შეიქმნა ვიდრე პოსტრუქტურალისტურმა თეორიებმა პოვეს თავისი გავრცელება, დღეს შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ იგი თავისი ფორმითა და შინაარსით რიზომატული ნაწარმოებია, რომელიც, როგორც ჟ. კრისტევა აღნიშნავს, სრულიად ავლენს პოსტრუქტურალიზმისათვის დამახასიათებელ ძირითად შტრიხებს.

ამგვარად, ლოტრეამონი ახდენს ერთიანი ორგანიზებული სამყაროს ხატის სრულ დეკონსტრუქციას. ერთგანზომილებიანი ტექსტი იცვლება მრავალ-განზომილებიანი ჰიპერტექსტით, სადაც ხდება სხვადასხვა დისკურსების გადაკვეთა, რასაც საბოლოოდ მიყვავართ არაწრფივი, მაგრამ ტოპოლოგიური ერთიანობის შექმნამდე, რომელშიც, როგორც რიზომაში, ხდება განუწყვეტელი თვითგანახლებისა და თვითგანვითარების პროცესი. ეს უსასრულო ცვლა არ იძლევა მნიშვნელობის გამაგრების საშუალებას და კრისტევას ტერმინოლოგიის მიხედვით, იღებს „სემიოტიკური ქორის“ სახეს, ხოლო სოლერის ტერმინოლოგიის მიხედვით, ადგილი აქვს „ტექსტუალური უსასრულობის“ ფენომენს (კრისტევა 1979). ამ უკანასკნელის აზრით, ლოტრეამონის ტექსტის პოსტმოდერნისტული მთავარი მახასიათებელი მდგომარეობს იმაში, რომ ავტორი ერთიან ქსოვილში რთავს ერთი შეხედვით ერთმანეთთან შეუთავსებელ დისკურსებს და ამავე დროს, უარს ამბობს მათ იერარქიზაციაზე. ამით ლოტრეამონი არღვევს მათ შორის არსებულ ბარიერებს და ცდილობს საფუძველი გამოაცალოს მისი ნაწარმოების კლასიკურ გაგებას, როგორც მონოცენტრულ კონსტრუქციას. ამდენად, ტექსტს არ აქვს მკაფიოდ გამოხატული ღერძული ორიენტაცია, ისევე როგორც რიზომას. ასეთ შემთხვევაში, იგი შეიძლება განვითარდეს ყველა მიმართულებით და მიიღოს სხვადასხვა კონფიგურაცია, რაც განაპირობებს მათი მარკირებულობის დაკარგვასა და განსხვავების შთანთქმას არადიფერენციალურ მთლიანობაში. ამდენად, „მაღდორორის სიმღერების“ რიზომატული, დახურული სივრცე შეგვიძლია მივიჩნიოთ, როგორც პირველი, პლაგიატზე დაფუძნებული, პაროდიული ინტერტექსტი.

ხოლო, რაც შეეხება ნაწარმოების პლაგიატურ ხასიათს, ამაზე თავად ნაწარმოების პირველივე სტროფები მიგვანიშნებს: „ეს სიმღერები, რომელთაც თქვენს წინაშე შევასრულებ, არ არის ახალი“ და „ეს წიგნი დაწერილია სხვა ადრე წაკითხული წიგნების საფუძველზე“. სწორედ ეს ფრაზებია ერთგვარი გასაღები იმისა, თუ როგორ აღმოცენდა უნიკალური ნაწარმოები, რომელიც წარმოადგენს მზა სახეებისა და მოტივების, ლირიკული და ნარატიული რეგისტრების მოზაიკას. იგი მთლიანად აგებულია სხვადასხვა კულტურულ ტოპოსებზე დაყრდნობით, რომლებიც თავის მხრივ უსასრულოდ მიემართებიან ერთმანეთსა და სხვა ტოპოსებს. ამდენად, ორგანულ პროცესებზე დაფუძნებული ტექსტიდან „მალდორორის სიმღერები“ გადაიქცევა ტექსტუალურ მონსტრად, ტექსტ-ვამპირად, რომლის ჩამოყალიბების პროცესიც ეტაპობრივად ხორციელდება. თავდაპირველად ხდება სხვა ტექსტების, მათი ფორმებისა და მოტივების თავბრუდამხვევი რაოდენობის შთანთქმა-აბსორბაცია. შემდეგ, ლექსების მიერ “მოპარული“ ტექსტები დეფორმაციას განიცდიან ძირითადი ტექსტის შიგნით, ექვემდებარებიან ახალ ლოგიკას, რაც იწვევს მათი პირველადი იდენტურობის დაკარგვასა და ასიმილაციას ერთსა და იმავე ტექსტში. ბოლოს, მთელი ტექსტი განიცდის აბერაცია-დამახინჯებას, რაც განაპირობებს მნიშვნელობის ინვერტირებას. ხდება რა მონსტრი, ტექსტი აღიჭურვება დემიურგიული ძალით, რომლის მიზანიც ალტერნატიული სამყაროს შექმნაა, რაც კარგად ესადაგება მალდორორის გეგმას: დაიკაოს ღმერთის ადგილი და მოახდინოს ღვთაებრივი სიტყვის უზურპაცია. მართლაც, პლაგიატზე დაფუძნებული ტექსტი ემსგავსება სიტყვას, რომლის უსასრულობასაც მისი ინტერტექსტის სიმრავლე განაპირობებს. ეს ყველაფერი თავის მხრივ წარმოქმნის ჰიპოტექსტის ანუ ტექსტი-პირველწყაროების იდენტიფიკაციის პრობლემას; განსაკუთრებით თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ჰიპერტექსტის გადამუშავების პროცესი და ახალი ტექსტის შექმნა სხვადასხვა ხერხით ხორციელდება, „მალდორორის სიმღერების“ მიერ გამოყენებული თუ ე.წ. „მოპარული“ სხვა ავტორთა ფრაგმენტები ტექსტის შიგნით ისე „მახინჯდება“, რომ თითქმის ამოუცნობი ხდება.

ჰიპოტექსტის მაგალითს, რომელიც მეტნაკლებად ამოსაცნობია და ამ თვალსაზრისით ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს ლოტრეამონის ტექსტის გასაგებად, არის ანრი მიშოს „ფანტასტიკური ცხოველები“, ჰიბრიდული ცხოველური ფიგურების გრძელი პროცესი, პოეტურ-მონსტრული ლაბორატორია,

სადაც ყველა ფორმა ერთმანეთს ერწყმის, წყვილდება, რათა მთლიანობაში შეადგინონ ტექსტის ქსოვილი. იქნება შთაბეჭდილება, რომ ეს ცხოველური არსებები იპყრობენ ტექსტს ისე, რომ ადგილს არ უტოვებენ სხვა მატერიებსა და პოეტურ არსებებს. მიშოს ამ ნაწყვეტის აღება ლოტრეამონის მიერ ალბათ არ არის შემთხვევითი, ვინაიდან იგი ყველაზე ახლობელი აღმოჩნდა ლოტრეამონის მსოფლმხედველობასთან. მის მიზანს წარმოადგენს სწორედ ისეთი ორგანული ტექსტის შემუშავება, რომელიც ცხოველური და ჰიბრიდული ფორმებით იკვებება. თუმცა მიშოსგან განსხვავებით, „მალდორორის სიმღერების“ ორგანულობა დიდ წილად იმპლიციტურია. ამ ეფექტს ქმნის „სიმღერების“ წერითი ენერგია, იმპულსი, იყენებს რა მრავალჯანრულ, მრავალი მნიშვნელობის მქონე ჰიპოტექსტებს: ეპოპეა, მეტაფიზიკური ხასიათის დრამატული პოემა, შავი რომანი, მელოდრამა – ლოტრეამონის მიერ ტექსტში ყველაზე უფრო ხშირად გამოყენებული ფორმებია. ამგვარი ჰიბრიდულობა ქმნის ქაოტურ ენერგიას, ყველაფრის შთანთქმელ ფენომენს, რომელიც ამავე დროს არ კმაყოფილდება მხოლოდ ლიტერატურით და ამ გიგანტურ აბსორბაციაში უჩინარდება თავად სკრიპტორი დუკასი, ჩნდება რა მისი ტექსტუალური ორეული – ლოტრეამონი.

ტექსტის ჰიბრიდად ქცევის პროცესს ხელს უწყობს ლოტრეამონის მცდელობა, წაშალოს ზღვარი ჟანრებს შორის. მასთან ტექსტი განვითარების პროცესში მყოფი ქმნილებაა, სადაც ყოველი ტექსტი გაყოფით მრავლდება, რაც ლოტრეამონს საშუალებას აძლევს წაიყვანოს იგი იმ მიმართულებით, საითაც სურს, თუმცა ხშირად არ იცის სად მიიყვანს იგი, უბრალოდ მიყვება დინებას, თუმცა არა იმიტომ, რომ ბრმად ენდობა, არამედ იმიტომ, რომ ნაწარმოების ეს ჩამორევი ძალა წარმოადგენს მისი არსებობის მანერას, მისი წინსვლის სტილსა და ფორმას. შესაბამისად, ტექსტი ეფუძნება მუდმივ უთანხმოებას, ქაოსს, უწესრიგობას, რაც ქმნის მისგან ჰიბრიდს და ანიჭებს მოქმედ ხასიათს.

ჰიბრიდიზაცია განისაზღვრება როგორც ტექსტის გადამუშავების პროცესი, რითაც ლექსი თავის განსაზღვრულ ფორმაში ჰიბრიდად იქცევა. განსხვავებულ ორი სახის ჰიბრიდიზაციას: ფიგურალური, რომელსაც მოქმედებაში მოჰყავს ცხოველთა და ბიბლიური ფიგურები და კონკრეტული, რომელსაც მოქმედებაში მოყავს სტრუქტურათა, ჟანრთა და ფორმათა თანხვედრის პროცესი. ჰიბრიდიზაციის ეს ორი სახე ერთი და იმავე ფენომენის ორი მხარეა და განისაზღვრება ტექსტის წიაღში უწყვეტი ცვლილებით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლოტრეამონის „მაღდორორის სიმღერები“ არის ტექსტი – ჰიბრიდი, რომელიც მიისწრაფვის ჟანრობრივი აბერაციისკენ. მისი საშუალებით ავტორი მრავალ ჟანრს უპირისპირებს ერთმანეთს და ამავე დროს ანულაციას უკეთებს მათ. სწორედ ამიტომაც შეუძლებელია „მაღდორორის სიმღერები“ რომელიმე კონკრეტულ ჟანრს მივაკუთვნოთ. ჟანრობრივი აბერაცია არის ტექსტი-ობიექტი, რომელიც ჟანრობრივი კორპუსის და, ჟენრის მიერ შემოტანილი ტერმინის მიხედვით, არქიტექსტის მიღმა რჩება და ჩნდება კითხვა არაადეკვატური ჟანრის შესახებ, რაც აუცილებელია ლოტრეამონის ტექსტის მთლიანობაში აღსაქმელად.

იქცე მონსტრად ლოტრეამონისთვის ნიშნავს გახდეს სხვა, გათავისუფლდე წარსულისგან. „მაღდორორის სიმღერების“ მუდმივი და უცვლელი ინტერტექსტუალობა ამ გეგმის პირობაა. ნაწარმოებში, რომელიც სცილდება სტაბილურ ჟანრობრივ ჩარჩოს, უფრო მნიშვნელოვანია არა გამოყენებული საგნები, არამედ მათი გამოყენების პროცესი, დინამიკა, რომელიც თავს უყრის მიმობნეულ ელემენტებს. ცვლილების ასეთი დინამიკა, რომელიც ცდილობს აქციოს ტექსტი მონსტრად, განსაზღვრავს სიმღერების ცვალებად, მიუწვდომელ ხასიათს. ტექსტი თითქოს მოძრაობს და აიძულებს მკითხველს მასთან ერთად გადაადგილდეს. ჟან-ლუკ სტიემეცო ლაპარაკობს წერის ორმაგ რეჟიმზე: ერთი მხრივ, ეს არის „მაღდორორის სიმღერების“ „უჩვეულო სილამაზე“, რომელიც შექმნილია სიტყვების ზოგჯერ მეცნიერული დაზუსტებით, მოულოდნელი სურათებით, ნარატიულ ეპიზოდებში არსებული წარმოსახვით, რომელიც თითქოსდა ონირიკული ზემოქმედებიდან მომდინარეობს, და მეორე მხრივ, ირონიული გადახვევა, რომელიც იყენებს უმართებულო, უხამს სიტყვებს და კითხვის დროს იწვევს მიღებული შთაბეჭდილების ცვალებადობას. აღნიშნული პროცესი ტექსტს ცვალებად ხასიათს ანიჭებს და გარკვეულწილად, ხელს უშლის ტექსტთან სიახლოვეს. არსებობისა და არარსებობის, გამონათქვამისა და სიჩუმის ზღვარზე შექმნილი ნაწარმოები მკითხველში თავბრუსხვევას იწვევს.

„ტექსტ-მონსტრზე“ საუბარი მკითხველს დააფიქრებს მონსტრის ფუნქციასა და ტექსტში წარმოდგენილ სხვადასხვა ფანტასტიკური ცხოველების დანიშნულებაზე, რომელსაც ავტორი ტექსტის გადამუშავების პროცესში იყენებს და რომელიც გამოძახილს პოეზებს ტექსტის მიმეზისში, ცვალებადი, განუსაზღვრელი, უცნაური ფორმის ცხოველთა უწყვეტ დეფილეში. დაუსრულებელი, დეფორმირებული და მანკიერების მატარებელ ჰიბრიდთა

შექმნა, რომელიც პლაგიატზეა დაფუძნებული, ეს არის მონსტრების შექმნა, რომელიც შეძრავს მკითხველს და ადგენს მისი სამყაროს ონტოლოგიურ საზღვრებს.

„შევამჩნიე, რომ მხოლოდ ერთი თვალი მქონდა შუბლზე! ო, ვერცხლის სარკეებო, რამდენჯერ არ დამხმარებიხართ თქვენი რეცეპტორებით! იმ დღეს, როდესაც კატა ანგორამ გამომხრა, უეცრად გადახტა ჩემს ზურგზე იმიტომ, რომ მისი პატარები გავაბრაზე ალკოჰოლით სავსე სარდაფში. დღეს ჭრილობები მივიღე სხეულზე ან ჩემი საბედისწერო დაბადებით, ან ჩემი საკუთარი შეცდომით. კმაყოფილების მზერით გადავხედე ჩემს ორბუნებოვნებას და თავს მშვენივრად ვგრძნობ...“

ორბუნებოვნება – ტექსტის ჰიბრიდული ხასიათია ისევე, როგორც ორმაგი ტერატოლოგიური გაცვლა-გამოცვლა ტექსტის სტრუქტურასა და მიმეზისის შორის. აქ მაღდორორი გვთავაზობს თავის ახალ ავტოპორტრეტს. თავის თავს აღწერს, როგორც არასრულყოფილს, ხეიბარს, გონებითა და სხეულით მონსტრს. მონსტრუოზულობა ერთსა და იმავე ჰიბრიდულ ტექსტში ათავსებს ბიბლიურ ინტერტექსტებს რემინისცენციათა სახით. ამგვარად, ბაშლარი ლაპარაკობს „ტერატოლოგიურ სიმღერებზე“, რომელიც ახასიათებს დუკასისეულ წარმოსახვას, ამ „უზარმაზარ ბიოლოგიურ პროდუქტს“. ტექსტის ცხოველურ ფიგურებს „დინამიკური ღირებულება“ გააჩნიათ და განსაზღვრავენ აქტებსა და უესტებს. ნაცვლად იმისა, რომ მკითხველს შესთავაზოს სურათები, ტექსტი მას ანებივრებს ჰიბრიდული, ცხოველური აქტებით. ჩვენი აზრით, აქ არის სწორედ *mise en abyme* (ტექსტი ტექსტში), რომელიც გამოხატავს ლოტრეამონის კომლექსს, რითაც უესტები და ცხოველთა სახეობები მეტნაკლებად ღირებული ხდება.

„მაღდორორის სიმღერების“ ცხოველთა სურათი ქმნის ახალი ენის ჩანასახს. ფრანგული ენის შიგნით ლოტრეამონი იგონებს ახალ ენას არა სიტყვებით, არამედ მას ბიოლოგიური ფორმებითა და მოძრაობებით ასაზრდოებს.

ამრიგად, ლოტრეამონის ტექსტი ორმაგი ჰიბრიდაციის მატარებელია: ერთი მხრივ, „სიმღერების“ ტექსტის ფიქციურ ჭრილში ხდება ჰიბრიდული ცხოველური ფიგურების წარმოჩენა, და მეორე მხრივ, ადგილი აქვს მტკიცედ ფორმალურ ჰიბრიდაციას, რომელიც ხელს უშლის ჟანრებისა და სტრუქტურათა ჩამოყალიბებას. ჰიბრიდაციის პროცესი პლაგიატის საშუალებით ქმნის

ჰიბრიდულ ჟანრის ნაწარმოებს, სადაც ცხოველთა ფიგურები ჰიბრიდულობის ყველაზე ნათელი მაგალითია.

კვლევის პროცესში დავადგინეთ, რომ “მალდორორის სიმღერების” ტექსტზე 50-ზე მეტმა ავტორმა მოახდინა გავლენა. ამავე დროს, დავადგინეთ, რომ რეფერენციათა უმრავლესობა პაროდირებული ხასიათისაა, რაც საბოლოო ჯამში პაროდიული ანუ ე.წ. სუბვერსიული ინტერტექსტუალობით ვლინდება. ლოტრეამონის ტექსტში სუბვერსიული ინტერტექსტის კლასიკური მაგალითია ავტორის მიერ ლამარტინის “La lampe de temple”-ის პასაჟთა მისეული გააზრება, სადაც ლოტრეამონი ზუსტად იმეორებს ლამარტინისეულ თემატურ ხაზს, თუმცა იქ, სადაც შემოდის ღვთაებრივი სამართლიანობის ცნება (ანუ რელიგიური ხაზი), ავტორი ახდენს ლამარტინის საწყის იდეათა სრულ ინვერტირებას, ტრანსფორმაციას, ქმნის რა “ყოვლისშემძლის” მისეულ პორტრეტს. იმ ძირითად ხერხებს შორის, რასაც ლოტრეამონი ლამარტინის ტექსტის ტრანსფორმაციის პროცესში იყენებენ, ძირითადად, ინვერსია ჭარბობს. მაგალითად, თუკი ლამარტინთან ბავშვები გაიგივებული არიან ანგელოზებთან (nous ressemblons à des anges), ლოტრეამონი აქცენტს აკეთებს რა მათ სითეთრეზე, აღნიშნულ ფრაზაში ნეგატიურ კონტრასტს დებს: “ils sont plus pâles encore, et leurs sourcils sont froncés, comme ceux des hommes, nos frères aînés”. ინვერტირება ატარებს რა ძირითადად წინააღმდეგობრივ ხასიათს, ხელს უწყობს თემატურ და სტრუქტურულ ელემენტთა ერთგვარ თანხვედრას. აღნიშნული წინააღმდეგობა ძირითადად სემანტიკურ პლანში ვლინდება, სადაც, მნიშვნელობის დონეზე, ძირითადად აქცენტს ლოტრეამონი ლექსიკურ ასპექტზე აკეთებს, იყენებს რა საწყის ტექსტში მოცემულ სიტყვათა ანტონიმურ მნიშვნელობას მაგალითად თუკი ლამარტინისეულ ტექსტში გვაქვს bonté, sagesse, bonheur, ლოტრეამონთან იგი იცვლება შემდეგი ლექსიკური ველით: cruelle, burlesque, lamentable. ეს არის ერთგვარი ორი ერთმანეთზე დამოკიდებული ტექსტის სემანტიკურ-სტრუქტურული დაპირისპირება, რომელიც ერთი და იმავე მოტივის, თუ თემატური ხაზის ორ განსხვავებულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.

აღნიშნული ლექსიკური თამაში ლოტრეამონთან ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელ სახესაც იღებს. ხატოვანი შედარებების საფუძველზე, იღებს რა სიტყვასიტყვით სხვა ავტორების ფრაზებს, იგი მათში მოულოდნელად რთავს მოცემულ სიტყვებთან სრულიად შეუსაბამო ფენომენებს, მაგალითად, როგორც ეს ზედსართავი სახელის beau-ს შემთხვევაში ხდება. დადებითი კონტრასტის

აღნიშნულ ზედსართავ სახელს ლოტრეამონი უკავშირებს ისეთ არსებით სახელს, რომელსაც სემანტიკურად იგი სრულებით არ შეესაბამება. მაგალითად “მშვენიერი, როგორც თვითმკვლელობა”, „მშვენიერი როგორც ნახევრად გახრწნილი სხეული“, „მშვენიერი როგორც ჰარპიას საცეცები“ თუ „მშვენიერი როგორც ლოთის აკანკალებული ხელები“. როგორც ბრეტონი აცხადებს, ყოველი მსგავსი სტილისტური პრაქტიკა ლოტრეამონთან გარკვეულ-წილად ხელოვნურობით ხასიათდება. ავტორი ცდილობს მაქსიმალურად გაართულოს ლექსიკა და სინტაქსი და აქციოს ლიტერატურული ნაწარმოები თვითრეფლექსიის იარაღად. პლემეს თქმით, ამით ლოტრეამონმა ლიტერატურულ ტექსტს წაართვა ფიქციის შეგრძნება, ფორმის მინიმალური ცვლილებით გადმოიტანა ფრაზები და მოახდინა მათი ინტრასკოპირება. ამრიგად, ნაწარმოებში არ ჩანს ლოტრეამონის ინდივიდუალური ხმა, ვინაიდან მის მთავარ შემოქმედებით კრედოს წყაროებისადმი მისი ე.წ. „პარაზიტული“ მიდგომა წარმოადგენს. იგი მხოლოდ ტკბება სხვისი ენობრივი მასალით, სტილისტური თუ ლექსიკური სიმდიდრით, არსებული ხატებით, და არ გააჩნია პრეტენზიაც კი შექმნას ახალი. ამ შემთხვევაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხერხი, რომელსაც ლოტრეამონი პირველწყაროთა ტრანსფორმაციის დროს მიმართავს ჰიპოტექსტების იმიტაციას, რომლის ყველაზე მეტ მაგალითსაც ვხვდებით „მაღლორორის“ პირველ სიმღერაში, სადაც ხდება სხვადასხვა ავტორის დისკურსის ერთმანეთში არევა, იქმნება ე.წ. რეზონანსული გარემო. ყოველივე ეს გადადის ძალიან დახვეწილ სტილიზაციაში და ახდენს რამდენიმე ტექსტის იმიტაციას ბოდლერის ლირიკიდან დაწყებული ისტორიკოს მიშლემდე. ეს არის ჰიმნი ოკეანეზე (hymne à l'océan) რომელიც მოგვაგონებს როგორც ე.წ. შავ რომანს (roman noir), ასევე ჯდება წმინდა რომანტიკულ ტრადიციებში. სწორედ ამ გამოთქმით “vieil océan” ით იწყება მეთერთმეტე აბზაცის პირველი ხაზი, რომელიც მისი თქმით აღებულია შატობრიანის “Les Natchez”-დან (1826) თუმცა ამ შემთხვევაში ტექსტი პირველწყაროს დადგენა საკმაოდ რთულია, ვინაიდან მას ასევე ვხვდებით მიშლესთან, ჰიუგოსთან, მორის დე გერენთან და ბაირონის “Child Harold”-ში. თუმცა, ყველაზე ნათელ რეფერენციას აღნიშნული ფრაზა მაინც მკითხველის თვალში ბოდლერის ლექსთან “ადამიანი და ზღვა” ამყარებს, სადაც ბოდლერის სიტყვებს: „Ô, lutteurs éternels, Ô frères implacables!“ ლოტრეამონი გარდაქმნის მოთხოვნაში, რომელიც გაუღენთილია ირონიული კონოტაციით: „réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère?“ „ მიპასუხე ოკეანე, გინდა გახდე ჩემი

ძმა?“. ბოდლერის ფრაზა, რომელიც ბრძანებით კილოშია, ლოტრეამონთან კითხვით ფორმაშია, რაც გამოხატავს მის ინტენციას აბუჩად აიგდოს ადამიანის სული, რომანტიკა, კლასიკა, მეცნიერება და კულტურის ყველა ფორმა, რისი მთავარი მიზეზიც არის ის, რომ მას არ სურს მიიღოს მზა კულტურული ფენომენი. ეს ყველაფერი მისთვის არის „სხვისი“, მზა სიტყვები, რომლებიც თითქოს გაქვავებულია სტერეოტიპებისა და კლიშეების სახით და თავს გვახვევენ სხვის სამყაროს, სხვის ძალაუფლებას. სწორედ ამ სხვისი ძალაუფლებისგან გათავისუფლების სურვილით შეპყრობილი, ლოტრეამონი ცდილობს აღნიშნული კულტურული სტერეოტიპები აზრობრივი აბსტრაქციის, მათი ტექსტში გაფანტვის ხერხით მიაღწიოს, რასაც საბოლოო ჯამში მათი იდენტურობის დაკარგვამდე მიყვავართ. ამ შემთხვევაში, იგი ხშირად მიმართავს ძირითადი კონტექსტის ცვლილებას; ამის ნათელი მაგალითია, თუნდაც “ბუნებრივი ისტორიის ენციკლოპედიიდან” ლოტრეამონის მიერ გადაწერილი შოშიების გუნდის აღწერა, რომლის აზრობრივ ცვლასაც ავტორი კონტექსტის შეცვლის ხარჯზე ახდენს. ენციკლოპედიის მეცნიერული ტექსტი “მალდორორის სიმღერებში” გადადის ლირიკულ-ეპიკურ კონტექსტში და ეს წმინდად მეცნიერული ნაწარმოები ახალი კონტექსტის შეფერილობას იღებს და ამგვარად იძენს ორმაგ უღერადობას.

თუმცა მთავარი მითოლოგემა, რომელიც ლოტრეამონის „მალდორორის სიმღერებში“ მოქმედებს და რომლის ირგვლივაც ის აყალიბებს თავისი ტექსტის აზრობრივ პერსპექტივას, როგორც ლიტერატურულ პლაგიატს, მაინც „მსოფლიო ბოროტების მითოლოგემაა“, რომლის მთავარ წყაროსაც შეიძლება შავი გოთიკური რომანი წარმოადგენს. მსგავსს, შოკისმომგვრელ თემებს, რომელიც მთლიანად სიტყვების თამაშს ეფუძნება მრავლად ვხვდებით მის ნაწარმოებში, თუმცა ამ შემთხვევაში ყურადღებას გავამახვილებთ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითზე, ძირითადად რამდენიმე ინტერტექსტზე ბოდლერის ნაწარმოებებიდან, რომელიც ლოტრეამონის ტექსტში ყველაზე ვრცელადაა წარმოდგენილი. [ბოდლერის „დალოცვის“ პერიფრაზა]. როგორც ბაშლარი აღნიშნავს ლოტრეამონთან ინტერტექსტუალობა მძლავრ ენდემურ ხასიათს ატარებს. ჩვენი დაკვირვების შედეგად, გამოვყავით ძირითადი ლექსიკური ველები და დავადგინეთ, რომ ისინი ტექსტში ორ დიდ ბადეს ქმნის. ერთი მხრივ, ეს არის ჩხვლეტის, ხორცში შეღწევის, მისი სასიცოცხლო წველების დაშრეტა-გამოწოვის, სისხლის სმის აქტები, რომელთაც მიმართავს ობობა, მორიელი და სხვა

ცხოველი, ხოლო მეორე მხრივ, ფხაჭნის, ხორცის დაჩხველვის, კბენისა და საერთოდ სხეულის ყველანაირი გახლეჩის პროცესები. შესაბამისად ნაწარმოების ატმოსფერო გაუღენთილია აგრესიითა და ძალადობით.

Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main ;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son coeur se frayer un chemin.
Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce coeur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain ! "

და როდესაც მოვიწყენ ამ უღმერთო ფარსით; მე მას დავადებ ჩემს მთრთოლვარე და ძლიერ ხელს. და ჩემი ფრჩხილები, რომელიც წააგავს ჰარპიას კლანჭებს; ჩააღწევს მის გულამდე, გაიკვლევეს გზას. როგორც პატარა, მთრთოლვარე და მოცახცახე ბარტყს; ისე ამოვკლექ მე მკერდიდან წითელ გულს და ზიზღით გადავუბდებ ჩემ საყვარელ ცხოველს, რათა დავაპურო იგი.

On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! Comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et, avec les yeux très ouverts, de faire semblant de passer suavement la main sur son front, en inclinant en arrière ses beaux cheveux ! Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas ; car, s'il mourait, on n'aurait pas plus tard l'aspect de ses misères. Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures ; et, pendant ce temps, qui devrait durer autant que l'éternité dure, l'enfant pleure

ორი კვირის განმავლობაში უნდა იზარდო ფრჩხილები. ოჰ! რა სასიამოვნოა, როდესაც ამოვკლექ თავისი ლოვინიდან პატარა უმანკო ბავშვს, ფართოდ გახედილი თვალებით, შუბლზე გადაუსვამ ხელს და უკან გადაუწევ მშვენიერ თმებს. შემდეგ, უცებ, მაშინ, როდესაც ის ყველაზე ნაკლებად ელის ამას, ჩაასობ ფრჩხილებს ნახ მკერდში ისე, რომ არ მოკვდეს, რადგან თუ მოკვდება, ის ბოლომდე ვერ შეიგრძნობს თავის უბედურებას. შემდეგ მისი ჭრილობებიდან დაღვევ სისხლს და ამ დროის განმავლობაში, რომელიც თითქოს გრძელდება სამუდამოდ, ბავშვი ტირის.

ამრიგად, აქ ლოტრეამონი მიმართავს პერიფრაზას, და ამ ხერხით ბოდლერის ტექსტი გადმოაქვს თავის ტექსტში.

ბოდლერის კიდევ ერთი ნაწარმოები, რომლის ინტერტექსტსაც ვხვდებით „მაღდორორის სიმღერებში“ არის “ Un voyage à Cythère ”-იდან

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture ;

მტაცებელი ფრინველები გაცოფებულებივით ღრღინდნენ დაკიდებული ადამიანის გვამს, რომელიც მათ ნადავლად ქცეულიყო. თითოეული როგორც იარაღს ისე იყენებს თავის ბინძურ ნისკარტს ძიძგნის რა, ამ სისხლისგან დაცლილ ლეშს.

ამ ლექსიდან არა მარტო ძირითადი სცენა აქვს აღებული დუკასს, არამედ ისიც, რომ გამოსატყვევს თავის თანაგრძნობას ჩამოკიდებულის მიმართ (დასაცინი მკვდარი, მეგობარი განსაცდელში).

Une potence s'élevait sur le sol ; à un mètre de celui-ci, était suspendu par les cheveux un homme, dont les bras étaient attachés par derrière. Ses jambes avaient été laissées libres, pour accroître ses tortures, et lui faire désirer davantage n'importe quoi de contraire à l'enlacement de ses bras. La peau du front était tellement tendue par le poids de la pendaison, que son visage, condamné par la circonstance à l'absence de l'expression naturelle, ressemblait à la concrétion pierreuse d'un stalagmite.

ამრიგად, მსგავსი ტრანსფორმაციების დიაპაზონი ლოტრეამონთან საკმაოდ დიდია და სწორედ აღნიშნულ ფენომენს შესაძლოა დავუკავშიროთ ინტერტექსტუალობის ლინგვისტური ანალიზის დროს წინა პლანზე წამოწეული ტექსტის კომუნიკაციური ასპექტი, რომლის მიხედვითაც ახალი ტექსტის შექმნა განიხილება როგორც ენერგეტიკული რეზონანსი ავტორსა და პროტოტექსტს შორის, რასაც საბოლოოდ მივყავართ ენერჯის ამოტყორცნამდე და ახალი ტექსტის დაბადებამდე, სადაც მუდმივად ხდება ქაოსიდან წესრიგში გადასვლა. უნდა აღინიშნოს, რომ პოსტმოდერნიზმი, ისევე როგორც ლოტრეამონის „მაღდორორის სიმღერები“, რომელიც გარკვეულწილად შეგვიძლია მის წინამორბედად მივიჩნიოთ, ახდენს „ქაოსი – კოსმოსი“ უნივერსალური ოპოზიციის ტრანსფორმაციას, ესოდენ დამახასიათებელი ყველა, უკვე არსებული მოდელებისა, რომლებიც სამყაროს მხატვრულ სახეს ქმნის. აღნიშნულ მოდელებში ქაოსი მუდმივად ექვემდებარებოდა წესრიგს.

III თავის დასკვნა

ინტერპრეტაციის საკითხების განხილვის პროცესში სტრუქტურალისტური პრინციპი გადმოცემული და აღქმული ტექსტის იდენტურობის შესახებ, გარდაიქმნება დებულებაში, რომლის თანახმადაც, გაგება განპირობებულია ტექსტის ოპერაციებით, თუმცა უცვლელი დარჩა შეხედულება აღმქმელის როლსა და ადგილზე, რომლის რეცეფციის ისტორიულობა ისევ და ისევ იზღუდება ტექსტუალური პროცედურების უნივერსალურობით.

ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციის ანალიზის სტრუქტურულ-სემიოტურ პრინციპებთან მიახლოების ცდა ეკუთვნის პ. რიკორს, რომელიც ჰერმენევტიკას განიხილავს, როგორც ტექსტების ინტერპრეტაციასთან შესაბამისობაში მყოფ გაგების ოპერაციების თეორიას, ანუ როგორც ინტერპრეტაციების თანმიმდევრულ განხორციელებას (რიკორი 1995:3). მკვლევრის აზრით, ნიშნების ერთობლიობის წერილობითი ფიქსაციის წყალობით ტექსტი აღწევს სემანტიკურ ავტონომიას, ე.ი. გაგების და განმარტების ზღვარზე დამოკიდებული ხდება მთხრობელის, მსმენელის და პროდუცირების კონკრეტული პირობებზე (რიკორი 1995:7-8)

ტექსტის ინტერპრეტაციის პოსტმოდერნისტული მიდგომა ეყრდნობა ჟ. დერიდას მიერ შემოთავაზებულ დეკონსტრუქციის მეთოდს, რომელიც მდგომარეობს ტექსტის ელემენტების მაქსიმალურ დეზორგანიზაციაში სხვადასხვა მნიშვნელობებისა და დისკურსების გამონთავისუფლების მიზნით, რასაც მიჰყვაროთ წაკითხვის მრავალგვარობისაკენ და ავტორის გათქვეფასთან ინტერტექსტუალურ კოდებში, რომელიც აფიქსირებს, რომ თამაში დისკურსის კრიტიკულ პასუხისმგებლობასთან ერთად, პირდაპირაა დაკავშირებული ფუკოს მიერ შემოტანილ იდეასთან „ღმერთის სიკვდილის“ შესახებ.

ამ ინტერპრეტაციული მიმართულებისათვის დამახასიათებელია ცენტრის არარსებობა; ყველაფერი იქცევა დისკურსად, როდესაც ფართოდება ნიშნობრივი ველი და იქმნება ნიშანთა დაუსრულებელი თამაშის შესაძლებლობა. სტრუქტურის ცნების საწინააღმდეგოდ ჟ. დელეზმა და ფ. გვატარიმ შემოიტანეს ტერმინი რიზომა. პოსტმოდერნისტული ცნება რიზომა – ეს არის ფესვის სპეციფიური ფორმა, რომელსაც არა აქვს მკაფიოდ გამოხატული ცენტრალური მიწისქვეშა დერო და რომლის წანაზარდები რეგულარულად კვდებიან და კვლავ ჩნდებიან, ამდენად გარემოსთან მუდმივი გაცვლის მდგომარეობაში არიან. იჭრება რა სხვა ევოლუციურ ჯაჭვებში,

რიზომა ქმნის წანაზარდებს სხვადასხვა ხაზებთან, რაც ქმნის არასისტემურ და მოულოდნელ განსხვავებებს, რომელთაც არ ძალუძთ ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ რაიმე თვისების ქონა/არქონით. ამით “განსხვავების” კონცეფცია კარგავს თავის ონტოლოგიურ მნიშვნელობას, რომელიც მას გააჩნია სტრუქტურალიზმის დოქტრინაში. ყველა მოვლენა კარგავს თავის მარკირებულობას, სადაც განსხვავება შთანთქმულია არადიფერენციალური მთლიანობით. შემდგომ რიზომა განიხილებოდა პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებში როგორც მხატვრული პრაქტიკის ემბლემატური ფიგურა (დელეზი... 1976:9). ანალოგიურია ტექსტის მიმართ უ. ეკოს მიდგომა

უ.ეკოს რომანი „ვარდის სახელი“ რიზომატული ხასიათისაა და როგორც ჭეშმარიტი პოსტმოდერნისტული რომანი, აგებულია ყველა იმ ძირითადი წესის მიხედვით, რომელიც ამ ტიპის რომანს ახასიათებს: მიზანი-თამაში; სინთეზი-ანტითეზა, შეერთება-დაშორება, ჟანრი/საზღვარი – ტექსტი/ინტერტექსტი, მეტაფორა-მეტონიმა, მეტაფიზიკა-ირონია. მისი თვალსაზრისით, რიზომა ატარებს პოსტმოდერნისტული მენტალიტეტისათვის დამახასიათებელი სიმბოლური ლაბირინთის სახე.

ეს მოკლე ექსკურსი ინტერტექსტუალურ ინტერპრეტაციაში არ ისახავდა მიზნად ამ რთული საკითხის განხილვას და ინტერტექსტუალური ნიშნებისა და კავშირების წაკითხვის მკაფიო წესების აბსოლუტური ფორმულირების შემუშავებას. ჩვენ მხოლოდ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ გამოკვლევაში, რომელსაც პრეტენზია აქვს ტექსტის გარკვეული განმარტების შემოთავაზებაზე, ინტერპრეტატორის პოზიცია მკვეთრად უნდა განისაზღვროს და არ უნდა იყოს იგნორირებული ის კრიტერიუმები, რომელთა საფუძველზეც ხდება ამგვარი წაკითხვა. უ. ჟენეტის გამონათქვამის პარაფრაზით, შეიძლება დაბეჯითებით „ითქვას, რომ ყოველი ინტერპრეტაცია ობიექტურად თავისუფალია, მაგრამ სუბიექტურად – დასაბუთებული“.

თავი IV. ინტერტექსტუალობა, როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების ფენომენი

4.1. ლინგვოკულტურული ცნობიერების ჩამოყალიბება და ფუნქციონირება

ინტერტექსტების შესწავლა შესაძლებელია მიუღებოთ სხვადასხვა კუთხიდან და სხვადასხვა ასპექტში. მაგალითად, მათი შესწავლა ცალკეული მწერლის შემოქმედებაში – ეს არის ტრადიციულად, ლიტერატურათმცოდნეობის კვლევის ძირითადი ობიექტი, მათი ხმარებისა და ფუნქციონირების შესწავლა რომელიმე კონკრეტული ენის, კულტურის მატარებელთა გარკვეულ ისტორიულ მომენტში (სინქრონული ჭრილი, რ. იაკობსონის ტერმინოლოგიით), ან კიდევ ინტერტექსტების გადაადგილების დინამიკის შესწავლა კულტურული მესსიერების ცენტრიდან პერიფერიასკენ და, პირიქით, დროის ხანგრძლივ მონაკვეთში (დიაქრონული ჭრილი). წინამდებარე თავში შემოთავაზებულია ინტერტექსტების კვლევა და მისი ფუნქციონირება, როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების ფენომენისა. ამასთან, განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ორი სემიოტიკური სისტემის – ენისა და კულტურის – ურთიერთქმედების ინტერაქციურ პროცესებს ლინგვო-კულტურული კომპეტენციის პოზიციებიდან.

ტერმინი „ენობრივი ცნობიერება“ ჩამოყალიბდა და აქტიური ანალიზის ობიექტად იქცა ფსიქოლინგვისტური ორიენტაციის ნაშრომებში, უკანასკნელი თხუთმეტი წლის განმავლობაში. ჩვეულებრივ, „ენობრივი ცნობიერებაში“ იგულისხმება ხატები, რომელთა ჩამოყალიბება ხდება ფონური (გაცნობიერებული თუ/ან გაუცნობიერებელი) ცოდნის ზეგავლენით და რომლებიც აქტუალიზაციას ჰპოვებს ენობრივი საშუალებებით – სიტყვებით, თავისუფალი და მყარი შესიტყვებებით, წინადადებებით, ტექსტებითა და ასოციაციური ველებით. ცნობიერების პირველადი ხატები ყალიბდება ადამიანის შემეცნებით საქმიანობაში, მეორადი კი პირველადი ხატების დამუშავებისა და კონტამინაციის პროცესში, რაც ენობრივი შემოქმედების ცნობიერების გამოვლენის დინამიურ ფორმაზე ცხადყოფს ენობრივი შემოქმედება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ტერმინი „ენობრივი“ უნდა იწვევდეს ასოციაციებს გამოხატვის ვერბალურ საშუალებებთან („მეტყველების“ შესატყვისი), რაც ერთობ ზღუდავს თვით ცნების მნიშვნელობას. ამასთან დაკავშირებით,

ჩამოყალიბებული ტრადიციისგან განსხვავებით, ჩვენ ვისარგებლებთ სინონიმური ტერმინით „ლინგოკულტურული ცნობიერება, რომელიც, ჩვენი აზრით, უფრო კარგად ხსნის კულტურასთან ენობრივი და მენტალური კომპლექსების კავშირს და ამავე დროს, მეტყველებს ცნობიერების გამოვლენის დინამიკურ ფორმაზე.

ლინგოკულტურული ცნობიერების მოქმედება შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც „სამყაროს სურათის“ ფორმირების პროცესი, რომელიც გაშუალებულია სიტყვით და მიმდინარეობს ინდივიდის ფსიქიკის შესაბამისი, მაგრამ სოციალურად გამომუშავებული ნორმების, მნიშვნელობებისა და შეფასებების სისტემების მეშვეობით:

„... ენობრივ შემეცნება წარმოადგენს ადამიანის ყოფიერების პროექციას, რომელსაც იგი ინარჩუნებს მთელი ცხოვრების განმავლობაში, ეხმარება მას მოახდინოს ორიენტირება გარემომცველ სინამდვილეში და ქმნის მისი ენობრივი სამყაროს საფუძველს.

„ხედვის კუთხე“, რომლითაც აისახება „სამყაროს სურათი“ იქმნება სიტყვის საშუალებით. სწორედ სიტყვა იძლევა შესაძლებლობას, გავითვალისწინოთ ყველა რელევანტური, როგორც ენობრივი, ასევე ფონური კავშირები და ურთიერთობები (ზალევსკაია 1996:29). ენა წარმოადგენს უნივერსალურ საშუალებას სხვადასხვა დონის ცოდნის შენახვის, ფორმირებისა და წარმოდგენის, და ამავე დროს, გვევლინება მენტალიტეტის ანალიზის კვლევის ძირითად ობიექტად.

მიუხედავად ტერმინ „სამყაროს სურათის“ ფართოდ გამოყენებისა (სხვაგანაირად „სამყაროს გულუბრყვილო სურათი“), მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ ეს ცნება შედარებითია, რადგანაც მეცნიერება ჯერჯერობით არ ფლობს საკმარისად დამუშავებულ თეორიას იმისთვის, რომ გამოიყოს აზროვნების საერთო კანონზომიერებები იმ თავისებურებებისაგან, რომლებიც დაკავშირებულია ამა თუ იმ ენასთან, მასში დამუხრჩვეული „სამყაროს სურათებით“.

ი. მ. ლოტმანი განიხილავდა რა კულტურას, როგორც ერთგვარ ენას და ამ ენაზე არსებული ყველა ტექსტის ერთობლიობას, შემთხვევით არ აღნიშნავს, რომ ბავშვის მიერ ენის ათვისებისას მის გონებაში ხდება არა წესების, არამედ ტექსტების შეყვანა, რომლებსაც იგი იმახსოვრებს და რომელთა საფუძველზე სწავლობს მათ დამოუკიდებლად შექმნას (ლოტმანი 2000დ:417). ფაქტიურად, ენის მატარებლისათვის ტექსტი იქცევა რაღაც პირველად და მას ეკისრება „კოლექტივის საერთო მესხიერების“ უზრუნველყოფის ფუნქცია, თვით ენა კი

გამოიყვანება ტექსტიდან და იქცევა თითქოსდა მეორად აბსტრაქციად (ლოტმანი1998 :424-425).

ენის მატარებელთა მიერ უშუალოდ გააზრებული და გაცნობიერებულად გამოყენებულ ნიშანთა სისტემებიდან გაუცნობიერებელ სისტემაზე გადასვლის შესწავლის პირველი ცდა კონტრასტულ სემიოლოგიაში ეკუთვნის რ. ბარტს. მისი აზრით, მისი აზრით, აჩვენა, რომ ენა გარკვეულწილად, წინ უსწრებს ინდივიდს, მის გარეშე და მის უნებურად ახდენს სინამდვილის მზა ფორმულების საშუალებით ორგანიზებას (ფონეტიკური და ლექსიკური დონეებიდან დაწყებული დისკურსის სხვადასხვა ტიპების ჩათვლით, რომლებშიც გარდაუვალად ყალიბდება ნებისმიერი ინდივიდუალობა. 60-იან წლებში ბარტი, როგორც ჩანს, ე. დერიდას და ე. კრისტევას გავლენით, გადადის „ნაწარმოების“ შესწავლიდან „ტექსტზე“ და ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციიდან ინტერტექსტურ „წერა-კითხვაზე“. ბარტის მიხედვით, კულტურული კოდი იქცევა მრავალგვარი ციტაციის პერსპექტივად, ხოლო ამ კოდით წარმოქმნილი ერთეულები სხვა არაფერია, თუ არა „სხვისი სიტყვის“ გამოძახილი. მრავალი თანაბარუფლებიანი კოდისაგან მოქსოვილი ტექსტი, თავის მხრივ, თვითონაც ჩაქსოვილია კულტურის „მეხსიერებაში“ და წარმოადგენს არა მყარ ნიშანს, არამედ მისი წარმოქმნის პირობებსა და გარემოს, რომელშიც არც ერთი არაა მთავარი. ამგვარად, გამოდის, რომ ტექსტი – ესაა **ინტერტექსტი**, სადაც არსებობს მხოლოდ „პოლილოგიის“ ძალაუფლება, რომელიც შედგება ერთმანეთთან თანასწორუფლებიან კულტურული ხმებისგან, კოდებისგან, მაშინ როცა ნაწარმოები, რომლის წყალობითაც ჩვენ გაუცნობიერებლად ვითვისებთ „კულტურის წესრიგს“ – წარმოადგენს სტერეოტიპების დანერგვის ყველაზე უფრო ეფექტურ მექანიზმს, რომლებიც კოდირებულია გარკვეული კულტურის ენაში და სჭირდება ამ კულტურას ამ ენის მატარებელთა ქცევის რეგულირებას ემსახურება (ბარტი1970:27-28).

ე. ბენვენისტი ამბობს: „ენა ეს არის, ის, რაც ადამიანებს ერთ მთლიანობად აერთიანებს, ესაა ყოველგვარი იმ ურთიერთობების საფუძველი, რომლებიც თავის მხრივ, საფუძველად უდევს საზოგადოებას“ და დასძენს, რომ ლოგიკის მიხედვით, ყველა სემიოტიკური ქვესისტემა, რომელიც საზოგადოების შიგნით არსებობს, არის სისტემა, რომლის ინტერპრეტაციას ახდენს ენა, რადგანაც საზოგადოების ინტერპრეტაცია წარმოებს მხოლოდ ენის საშუალებით (ბენვენისტი1974: 79).

ჯერ კიდევ ათვისების სტადიაში მყოფ ტექსტებს მიეყვართ ლინგვო-კულტურული ცნობიერების კოლექტიური მითების წარმოქმნამდე, რომლებიც ახდენენ სინამდვილის თავისებურად დეფორმირებასა და მოდელირებას, და მოიცავენ ცხოვრების ყველა სფეროს: მორალს, ესთეტიკას, განათლებას, ლიტერატურას, ხელოვნებასა და ყოველდღიურ ცხოვრებას. თავის წერილში „მითოსი დღეს“ (1956) რ. ბარტი მჭიდროდ უკავშირებს მითოსის, ენას და ინფორმაციას. იგი მითოლოგიას განიხილავს, როგორც სემიოტიკის ნაწილს, რომელიც შეისწავლის მნიშვნელობებს მათი შინაარსისგან დამოუკიდებლად. ის, რაც ენაში ნიშანია, მითოსში იქცევა აღმნიშვნელად.

„ნგრევა, რომელსაც იგი [მითოსი] ახდენს კოლექტიურ ენაში, აბსოლუტურია; სწორედ ნგრევამდე დაიყვანება მისი ამოცანა“ (ბარტი 1994 [1956] : 128).

დაწყებისთანავე რ. ბარტი გადაუხვევს კ. ლევის – სტროსის კონცეფციას, რადგან თანამედროვე მითოსში იგი ხედავს არა პირველყოფილი ხატოვანი აზროვნების ინსტრუმენტს, არამედ „სუფთა“ სახის პოლიტიკური დემაგოგიის იარაღს, რომელთა საბრძოლველადაც, იგი ხელოვნური მითის შექმნას გეგმავს, მესამე რიგის სემიოტიკური სისტემის სახით. ბარტის მსჯელობებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ენობრივი საქციელის გარკვეულ პირობებში, მითოსად შეიძლება იქცეს ნებისმიერი ცნება: არა მხოლოდ ზეპირი და წერილობითი მიმართვა, ფილმი. სტატია ან რეკლამაც შეიძლება გახდეს „მითოლოგიური“ ცნების მატარებელი (მეორადი მითოლოგიური სისტემა შეიძლება აიგოს ნებისმიერი აზრის მნიშვნელოვანი ან უმნიშვნელო შემთხვევაშიც. ენის მატარებელი კი ენის ათვისების პროცესში თითქოს „ქირაობს“ წარმოქმნილ მითებს და იწვევს სინამდვილის აღქმას მათი საშუალებით. (ბარტი 1970:109; 72-73).

მითები ენის, საზოგადოების ანუ და კულტურის მატარებელთა ცნობიერებაში აღწევს ტექსტების მეშვეობით, მკვიდრდება და ახდენს „მოლოდინის კორიზონტის“ ფორმირებას.

ამ შემთხვევაში „ტექსტი განსხვავდება ნაწარმოებისაგან“ და აღიქმება რ. ბარტის მიერ შემოთავაზებული მნიშვნელობით: „ნაწარმოები არის ნივთიერი ფრაგმენტი, რომელსაც უკავია წიგნის სივრცის გარკვეული ნაწილი (მაგ. ბიბლიოთეკაში), ტექსტი კი – მეთოდოლოგიური ოპერაციების ველია, ანუ სხვაგვარად, ტექსტი აღიქმება მხოლოდ მისი შექმნის პროცესში. თავისი

ბუნებიდან გამომდინარე, იგი უნდა მოძრაობდეს რაღაცის გავლით, მაგალითად, ნაწარმოების ან მთელი რიგი ნაწარმოებების გავლით“ (ბარტი 1994ა : 98).

მ. ლოტმანი და რ. ა. უსპენსკი აღნიშნავენ, რომ სხვადასხვა სახის ტექსტები მართლაც შეიძლება ჩაითვალოს მითებად და მათგან არც კი განსხვავდებოდეს, მაგრამ მხოლოდ არამითოლოგიური ცნობიერების პოზიციიდან. ამიტომ საჭიროა გამორჩეულ იქნეს „სპონტანურად წარმოშობილი მითოლოგიური შრეები და მონაკვეთები ინდივიდუალურ და საზოგადოებრივ ცნობიერებაში, ამა თუ იმ ისტორიული მიზეზებით განპირობებული გაცნობიერებული მცდელობებისგან, მოხდეს მითოგენური ცნობიერების იმიტაცია, არამითოლოგიური აზროვნების ხერხებით“ (ლოტმანი-უსპენსკი 2000 : 537)

ენის მატარებელთა „მოლოდინი“ ხელს უწყობს მეტყველებითი სტერეოტიპების შექმნას, რომლებიც წარმოადგენენ გარკვეულ ზეტექსტს თავისი გენეზისით, სტრუქტურით, ოსტატობითა და ენობრივი კოდირების ხერხებით. ასე მაგალითად, ფრანგული ლინგვოკულტურულ ცნობიერებაში დამკვიდრებული წარმოდგენა პარიზის დეთისმშობლის ტადარზე, რომელიც ჰიუგოს აღწერაზეა დაფუძნებული და არა გეოგრაფიულ მდებარეობაზე. ამ მხრივ საინტერესოა ქართული ტოტალიტარული ეპოქის ენა, რომელზეც გავლენას ახდენდა რუსული ტოტალიტარული ენა („ნოვოიაზი“) და რომელიც წარმოადგენს მთლიან სისტემას სხვადასხვა ფუნქციური სტილითა და საკუთარი ყოფითი ვერსიით. „ნოვოიაზი“ გამოხატავდა მასობრივი შეგნების დონეს თავისი ლექსიკონის – იდეოლოგიზმების ბლოკის საშუალებით, რომლებიც ერთმანეთს უკავშირდებოდა მკაცრი სტრუქტურული ურთიერთობებით და საზრდოობდა პრეცედენტული ტექსტებით (პარტიის პროგრამული დოკუმენტებით, პოლიტიკურ მოღვაწეთა სიტყვებით, საბჭოთა მწერლებისა და პოეტების ნაწარმოებებით), რომლებშიც აისახებოდა და მკვიდრდებოდა ტოტალიტარული ეპოქის მითები.

4.2. „სუსტი“ და „ძლიერი“ ტექსტები

რ. ბარტი განასხვავებს ძლიერ და სუსტ მითებს, რომელთაც შემდეგნაირად განსაზღვრავს:

„...ძლიერ მითებში პოლიტიკური მუხტი უშუალოდაა მოცემული და მისი დეპოლიტიზირება დიდ ძალისხმევას მოითხოვს; სუსტ მითებში საგნის

პოლიტიკური ხარისხი გაუფერულებულია, როგორც ძველი საღებავი, მაგრამ საკმარისია მცირე ძალისხმევა, რომ იგი აღდგეს (ბარტი 1994).

როგორც მითოლოგიური ობიექტები, რომლებიც გარკვეული ხნის მანძილზე თითქოს მიძინებულია, ამგვარადვე არსებობენ „სუსტი“ ტექსტებიც, მითებს თითქმის ნეიტრალური მუხტით, თანაც ამგვარი მდგომარეობა გამოწვეულია არა თვით ტექსტების სტრუქტურით, არამედ მხოლოდ სიტუაციის თავისებურებით. ცნებები „სუსტი ტექსტი /ძლიერი ტექსტი“ ინტერტექსტუალობის კვლევისადმი მიძღვნილ შრომებში ხშირად იხმარება, როგორც რაღაც თვალსაჩინო, რომელიც თავისთავად იგულისხმება, თუმცა მათი ზუსტი განმარტება დღემდე არაა შემუშავებული. ამიტომ სხვადასხვა მკვლევართან, ისინი შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარებოდეს. ჩვენი აზრით, ცნებები „ძლიერი ტექსტი“, „სუსტი ტექსტი“ განუყოფელია გარკვეული ენის/კულტურის მატარებლის ლინგვომენტალურ კომპლექსისგან, რაც იმას ნიშნავს, რომ მათი განხილვის დროს არ უნდა ხდებოდეს ენის მატარებელი სუბიექტის იგნორირება.

ნ. ფატეევა, მაგალითად, აღნიშნავს, რომ „ძლიერი“ ნაწარმოებები და ავტორები ასრულებენ მაცენტრიზების როლს ინტერტექსტუალური კავშირების ჩამოყალიბებაში“ (ფატეევა 2000:37) და ფაქტიურად, „ძლიერ ტექსტებში“ გულისხმობს ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. იგივე ტენდენცია შეინიშნება ნ. კუზმინასთანაც, რომელიც ინტერტექსტუალობის თეორიას სინერგეტიკის ჩარჩოებში განიხილავს და „ძლიერი“ და „სუსტი“ ტექსტების განსაზღვრებისას, ჩვენი აზრით, სრულიად არამართებულად ზღუდავს „ძლიერი ტექსტების“ საზღვრებს და დაჰყავს ისინი ქრესტომათიულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებამდე: „ენერგიის ცნება უწყვეტადაა დაკავშირებული მატერიის არსებობის ისეთ ფაქტორებთან, როგორცაა სივრცე და დრო, მის ნაშრომში ინტერტექსტის ანალიზის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. რა არის ტექსტის (სიტყვები, უანრი, რიტმი) „მესსიერება?“ როგორ ხდება ტემპოსამყაროების – პროტოტექსტების შეხვედრა ახალ ტექსტში; როგორ „ამოვიკითხოთ“ ტექსტში ინფორმაცია მისი წარსულისა და მომავლის შესახებ? ყოველივე ეს შეიძლება განხილულ იქნეს ინტერტექსტის ენერგიის ცნების საშუალებით, და იგი შემდგომ დასძენს: „ძლიერ ტექსტებს შეიძლება ქრესტომათიული ეწოდოს, რადგანაც ისინი წარმოადგენენ ინდივიდუალური და სასკოლო-საუნივერსიტეტო განათლების სასწავლო ნუსხას“ (კუზმინა 1999: 60). „ძლიერი და სუსტი“

ტექსტების არსებითად განსხვავებულ გაგებას გვთავაზობს მ. ბ. იამპოლსკი, რომლის აზრითაც, „სუსტ ტექსტებს“ მიეკუთვნება ეპიგონური ან პლაგიატის მოვლენები, რადგანაც ავტორის არჩევანი უშუალოდაა ორიენტირებული ციტირებულ ტექსტზე, მაშინ როდესაც „ძლიერი ტექსტი“ გვერდს უვლის დეკლარაციულ მიზანძევებს: „ძლიერი“ ნაწარმოებები და ავტორები რომელთა გარშემოც მიმდინარეობს ჭეშმარიტი მხატვრული ევოლუციის პროცესი, სულ სხვაგვარად არიან ჩაბმულნი ინტერტექსტუალურ კავშირებში. ციტირება იქცევა ორიგინალურობის დამტკიცების პარადოქსულ საშუალებად. (იამპოლსკი 1993:136). საინტერესოა კარაულოვის (კარაულოვი 1987:60-62) თეორია, რომელიც ენობრივი პიროვნების სტრუქტურაში სამ დონეს გამოყოფს:

1. ვერბალურ-სემანტიკურს, ანუ ნულოვანს, რომელშიც შედის ერთეულები (A-1), მარეგისტრირებელი სტრუქტურა – ვერბალური ბადე (A-2) და სტერეოტიპები – მარეგისტრირებელი სტრუქტურების მანიფესტაციები (A-3); 2

2. თეზაურუსულს ანუ კოგნიტიურ დონეს, რომელიც მოიცავს ცნებებს (B-1), მარეგისტრირებელ სტრუქტურას (B-2) და სტერეოტიპებს (B-3), ე.ი. მეორე დონე ფაქტიურად აერთიანებს იდეებსა და კონცეპტებს, რომლებიც ქმნიან „სამყაროს“ გარკვეულ სურათს და ასახავს ღირებულებათა იერარქიას;

3. მოტივაციურ-პრაგმატულს, რომელიც მოიცავს მოღვაწეობით – კომუნიკაციურ მოთხოვნილებებს (B-1), კომუნიკაციურ ბადეს: სქემებს, სფეროებს, სიტუაციებს, როლს და სხვ. (B-2) და სტერეოტიპებს – პრეცედენტული ტექსტების სახეებს (B-3). ასეთი სქემის სახით წარმოდგენილი ენობრივი ჩვევების ნუსხა უფრო ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის „ენობრივი სუბიექტის“ ცნების ოპერაციულ მნიშვნელობაზე, თუმცა წარმოშობს მთელ რიგ საკითხებსაც, უპირველეს ყოვლისა, ამგვარი კლასიფიკაციის უნივერსალური ხასიათის თაობაზე თვითონ ი. ნ. კარაულოვი აღნიშნავს, რომ მისი მოდელის თავისებურება განპირობებულია მისი ვარიაციულობით (კარაულოვი 1987 : 65).

ამგვარი მოდელების აგებისას აუცილებლად უნდა იქნეს გათვალისწინებულ მათი განზოგადებული ხასიათი და ის, რომ აქ საუბარია ერთგვარ იდეალიზაციაზეც, მაშინ, როცა პრაქტიკულად ჩვენ ყოველთვის საქმე გვაქვს არა „ენის საშუალო მატარებლის“ ხელოვნურ სტრუქტურასთან, არამედ მუდამ ცვალებადი კონკრეტული ენობრივი პიროვნების დინამიურ კომპლექსთან. ამიტომ, სხვადასხვაგვარი სქემების ნებისმიერ ცდას ექნება ოპერაციული ინსტრუმენტის აბსტრაქტული ხასიათი თუნდაც იმიტომ, რომ ენის ფლობა არ

შემოიფარგლება სიტყვების ლექსიკური მნიშვნელობის ცოდნით, ანუ მხოლოდ დენოტაციებით.

4.3. პრეცედენტული ტექსტები, როგორც ლინგვოკულტურული სივრცის ერთეულები

ენობრივი კომპეტენცია განუყრელად არის დაკავშირებული ტექსტების გარკვეული ჯამის ცოდნასთან, რომლებსაც ი. კარაულოვი უწოდებს „პრეცედენტულს“ და განსაზღვრავს, როგორც მზა ინტელექტუალურ-ემოციურ ბლოკებს (სტერეოტიპები, ხატები, შედარების კრიტერიუმები და სხვა), რომლებიც გამოიყენება ინსტრუმენტად პიროვნების მიერ წარმოებული აზრის ფაქტოლოგიური კონტექსტის მენტალურში და პირიქით, გადაყვანის დასაჩქარებლად და გასაადვილებლად. ი. კარაულოვის თეორიის მიხედვით, „პრეცედენტულ ტექსტებს“ მიეკუთვნება მოცემული ეროვნული კულტურის ყოველი დიდი მოვლენა, რომელიც ცნობილია მისი მატარებლის „აბსოლუტური უმრავლესობისათვის, რომელთანაც აპელირება ხშირად ხდება ენის მატარებლების მეტყველებაში. პრეცედენტული ტექსტები იყოფა ისტორიულ-ნაციონალური ხასიათის ტექსტებად (ანუ ისინი პასუხობენ „მეხსიერების საერთო ადგილების“ კრიტერიუმს) და აქტუალურ-ოპერატიული ხასიათის ტექსტებად (ტექსტები, რომლებიც შეესაბამება აწმყოს და აქტუალურია ენის მატარებლების ფართო წრისათვის დროის მოცემულ მომენტში). მკვლევარის მსჯელობაში ძირითადი აზრი არის ის, რომ პრეცედენტული ტექსტები ეროვნულ „ნაციონალურ მეხსიერების“ ნაწილს წარმოადგენს; შეადგენენ აპერცეფციული ბაზის ნაწილს და ენის მატარებლების ასოციაციურ-ვერბალური ქსელის კოგნიტიურ დონეს, ხოლო მათი ხმარება „სხვისი სიტყვის“ სახით ენობრივი სუბიექტის ლინგვისტური გამოცდილების გამოვლინებას წარმოადგენს. (კარაულოვი 1999: 154 -155).

პრეცედენტულობის თეორიიდან გამომდინარე, „ძლიერ“ ტექსტებს შეიძლება მივაკუთვნოთ ისეთი ტექსტები, რომლებზეც მუდმივად არსებობს მოთხოვნილება და რომელსაც მიენიჭათ გარკვეულ ისტორიულ მომენტში მნიშვნელოვანი ტექსტის სტატუსი კულტურაში. ენობრივი სუბიექტის სტრუქტურის კვლევისას და, ასევე, პრეცედენტულობის განსაზღვრის მცდელობისას, ძირითადი აქცენტი კეთდება ამა თუ იმ ტექსტის აქტუალურობაზე ენის „საშუალო“ მატარებელთა ფართო წრეში, რაც

სინამდვილეში ძალზე პირობითია, ამ მოვლენის დროის ჩარჩოებით ძლიერი დეტერმინირების გამო.

პრეცედენტული ტექსტების თეორიაზე მუშაობისას ი. ნ. კარაულოვი მიმართავს „ძლიერ ტექსტებს“, თუმცა ამ ტერმინს არ იყენებს. ამგვარ ტექსტებს მიეკუთვნება მრავალი ტექსტი, მაგ: სერვანტესის „დონ კიხოტი“, „დონ ჟუანი“, დ. დეფოს „რობინზონ კრუზის“ შექსპირის ტრაგედიები.

ჩვენი აზრით, ის ფაქტი, რომ 60 წლებიდან დაწყებული შეიცვალა ინტერპრეტაციული პარადიგმა და თვით „ტექსტის“ ცნება, რომელიც ამერიიდან განიხილება, როგორც ისტორიულად გახსნილი მოვლენა, და ტექსტის ამგვარი გაგებიდან გამომდინარეობს ის, რომ ნებისმიერ ტექსტს აქვს საშუალება გახდეს „ძლიერი“ თავისი განვითარების რომელიღაც ფაზაში. ამასთანავე სრულიად შეუძლებელია იმის განსაზღვრა, თუ რომელი ტექსტი იქცევა „მეხსიერების საერთო ადგილად“ და რომელი იქნება მივიწყებული. ეს დამოკიდებულია საზოგადოებაში მომხდარ ცვლილებებზე, რომელშიც მუდმივად მიმდინარეობს „ფასეულობების გადაფასების“ პროცესი, ამა თუ იმ გავლენიანი რეფერენტული ჯგუფის მდგომარეობის შეცვლაზე, რომელიც თავისი შეფასებებით განსაზღვრავს ტექსტების წარმატებას (ტექსტი „ძლიერი ხდება არა იმის გამო, თუ რა წერია მასში, არამედ იმის წყალობით, თუ ვის მიერ და როდის ხდება მისი წაკითხვა“) და აგრეთვე ავტორის ან თვით ლიტერატურის, როგორც სოციალური ინსტიტუტის სტატუსზე. ყოველივე ეს მნიშვნელოვან ზემოქმედებას ახდენს წარმატების კრიტერიუმების ცვალებადობაზე. ზოგი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ წარმატება აქვს მხოლოდ იმ ტექსტებს, რომლებიც პასუხობენ თავისი თანამედროვე კულტურის პრობლემებს და დემოკრატიულ საზოგადოებაში სწორედ მკითხველი განსაზღვრავს, რა სახის ტექსტებია მისთვის საინტერესო.

ა. მ. ბერგი ამასთან დაკავშირებით ამბობს: სიზუსტე ტექსტის ფუნქციონირებისა და შეფასებისათვის აუცილებელი სივრცის შერჩევისას (აგრეთვე ავტორის მოქმედება ამ სივრცეში) შეესაბამება შეფასების კრიტერიუმებს, რომლებსაც შეიძლება ვუწოდოთ წარმატების კრიტერიუმები (ბერგი 2000 : 234). ამასთან, წარმატების ძიება განიხილება მკვლევარის მიერ, როგორც ხელისუფლებრივი დისკურსის მითვისების ცდა მისდამი წინააღმდეგობის გაწევის გზით, ხოლო ავტორის სტრატეგიის სოციალური მნიშვნელობა განისაზღვრება რეფერენტული ჯგუფის სოციალური და

ინსტიტუციონალური შესაძლებლობები გაუთვალისწინებელ ურთიერთობებს ავტორს, ტექსტსა და მკითხველს შორის (ბერგი 2000 : 254, 260).

ე. ეტკინდი უწოდებს „რბილ პერფორმაციულობას“, რომელიც ბენვენისტის „უხეში პერფორმაციულობისაგან“ განსხვავებით, არ გამოიყენება საკუთრივ ტექსტის ფორმალური სტრუქტურისგან (ეტკინდი 2001: 468).

ამგვარად, ტექსტის „ძლიერად“ გარდაქმნის აუცილებელი პირობაა სამი პარამეტრის თანხვედრა: ავტორის წარმატების სტრატეგიების წარმატებული რეალიზაცია, იმ რეფერენტული ჯგუფის ავტორიტეტულობა, რომელსაც მიეკუთვნება, ან მიმართავს ავტორი, და საკუთრივ ტექსტის განსაკუთრებული თვისებები. ამ აზრის დამტკიცებას შევეცდებით ტურნიეს რომანის ინტერტექსტუალური ანალიზის საშუალებით, რომლის ჰიპოტექსტი მიეკუთვნება ძლიერ ტექსტებს. მისი ტრანსპონირების შედეგად მივიღეთ სერიოზული პაროდია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ძლიერი ტექსტი“ / „სუსტი ტექსტი“ უკუქცევადი მოვლენაა და განპირობებულია დროის ფაქტორით, ამიტომ საბოლოო კლასიფიკაციის დადგენა ამ თვალსაზრისით შეუძლებლად გვესახება.

ინტერტექსტუალობა კომუნიკაციის კატეგორიაა, რომელიც ფუნდამენტურ როლს თამაშობს ადამიანის არსებობის სტრუქტურაში და მისი მნიშვნელობა სცილდება სიტყვაში მხატვრული შემოქმედების ფარგლებს – „მხატვრულის“ და „სიტყვიერის“ სფეროშიც (ტოპოროვი 1993:16). ეს იმას ნიშნავს, რომ ნებისმიერი ენობრივი სუბიექტი, რომელიც ყალიბდება კონკრეტული ლინგვოკულტურული (ყოველთვის ინტელექტუალური) სივრცის ფარგლებში უეჭველად ხვდება ინტერტექსტების გავლენის ქვეშ და ამავე დროს თვითონაც იქცევა მათ, მათგან განსხვავებულად, მომწესრიგებლად და მომხმარებელ სუბიექტად.

ცოდნის შინაარსის მიხედვით, ადამიანის ცოდნის დაყოფა შესაძლებელია „ენციკლოპედიურად“ (ცოდნა სამყაროს შესახებ) და „ენობრივად“. ჩვეულებრივ ამ უკანასკნელს უპირისპირებენ „პრაგმატული“ ანუ „არაენობრივ“ ცოდნას. თუმცა, ბოლო ხანებში სულ უფრო ხშირად გამოითქმის მოსაზრებები, რომელთა მიხედვითაც, „ენობრივი“ და „არაენობრივი“ ცოდნა გაერთიანებულია მეტყველება-აზროვნებით ერთიანობაში, ამიტომ ამგვარი დაყოფა მოკლებულია სერიოზულ საფუძველს. უ. ეკო, კერძოდ, ამტკიცებს, რომ ნებისმიერი სემანტიკური კომპეტენცია წარმოადგენს აბლუქციის საგანს გარკვეულ კონტექსტებში ენის მატარებლების ინდივიდუალური წარმოდგენების

შესაბამისად, რაც შეეხება „ფორმალურ“ (მკაცრ) სემანტიკას, იგი საერთოდ არ არსებობს (ეკო 1995 : 70).

ჩვენი აზრით, აზრთა ასეთ სხვადასხვაობას თეორიულ საკითხებში, და ასევე, ცოდნის გადაჭარბებულ დანაწევრებას კლასებად და ქვეკლასებად არ ნათელს არ ჰფენს ამ საკითხს, პირიქით, იგი მხოლოდ აფერხებს ენობრივი პიროვნების ლინგვომენტალური კომპლექსის ფუნქციონირების შესწავლას. ამიტომ, უფრო მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, დავეოთ ცოდნა ორ დიდ ჯგუფად – ლექსიკონად, რომელიც აღქმულია, როგორც ვერბალურ-სემანტიკური ერთიანობა, იდეებისა და კონცეპტების გამაერთიანებელ ენციკლოპედიად, რომლებიც ქმნის „სამყაროს“ გარკვეულ „სურათს“, (ანუ კონკრეტული დონე) განსაზღვრავს გადასვლას ენობრივი მოღვაწეობის შეფასებებიდან სინამდვილის გააზრებაზე (ანუ პრაგმატული დონე). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ენციკლოპედური ცოდნა გულისხმობს მეხსიერების სამყაროზე ცოდნის კომპლექსს, რომელიც გამომუშავებულია კონკრეტული კულტურული სივრცის საზღვრებში ბუნებრივი ენით სარგებლობის საფუძველზე. ამ განსაზღვრებიდან გამომდინარეობს, რომ ენციკლოპედიის გარკვეული ნაწილი წარმოდგენილია ტექსტების ნაკრებით, რომლებიც ქმნიან მოცემული ლინგვოკულტურული ერთობის „სამყაროს სურათს“ და ამავე დროს ხელს უწყობენ მის განვითარებასა და შეცვლას. ენციკლოპედიურ ცოდნას ჩვენ განვიხილავთ, როგორც სემანტიკურ ცნებას. იგი სტრუქტურირებულია ინტერპრეტანტების ქსელის მიხედვით და ვერასოდეს ვერ იქნება მოწესრიგებული და დასრულებული, მაშინ, როდესაც ლექსიკონი პრაგმატული მექანიზმია, რომელიც ამ სისტემაში დროებითი წესრიგის დამყარების საშუალებას იძლევა.

ენითა და ისტორიით გაერთიანებულ ადამიანთა აზროვნებაში არსებობს ტექსტების გარკვეული ნაკრები, კულტურული კლიშეების წარმოდგენებისა და სტანდარტული სიმბოლოების სახით, რომელთა უკან დგას გარკვეული შინაარსი. ისინი შეადგენენ ამა თუ იმ ენისა და კულტურის მატარებელთა კულტურულ მეხსიერებას („სამყაროს ინვარიანტულ სახეებს“) და რომელთა გარეშე, ვერ იარსებებს ვერც ერთი კომუნიკაციური სისტემა. (ლეონტიევი 1997 : 273). სამყაროს ინვარიანტული სახეები სოციალურადაა შემუშავებული და არ შეესაბამება ინდივიდუალურ-აზრობრივ წარმონაქმნებს როგორც ასეთს. ინტერტექსტუალობის რაკურსით ეს ნიშნავს, რომ ლინგვომენტალურ კომპლექსში ჩადებულია ინტერტექსტუალობის პრეზუმფცია, ანუ ამა თუ იმ

მატარებლის წინასამეტყველო მზადყოფნა, მისი ტექსტური პოტენციალი, რომელიც არსებობს არაცნობიერების დონეზე, აქტიურდება კომუნიკაციის პრაგმატული პირობების შესაბამისად და ყალიბდება ინტერტექსტუალობის სტრატეგიად.

ამგვარად, ზემოთქმულის საფუძველზე შევეცადეთ განგვესაზღვრა ინტერტექსტუალობის პრეზუმფციისა და სტრატეგიის არსი: „ინტერტექსტუალობის პრეზუმფცია განსაზღვრავს ნაწარმოების სიღრმისეულ ფაკულტატიურ-სემანტიკურ შრეს, რომელიც შეიძლება აქტუალიზირებული იქნეს მკითხველის მიერ აღქმის კოგნიტურ პრაგმატული პირობების შესაბამისად. მკითხველი, რომელსაც დიდი იმპლიციტური ენერგია გააჩნია, რეზონანსში შედის ავტორთან და მხატვრული ტექსტის ცალკეულ ნიშნებს აღიქვამს, როგორც ანაგრამებს („გასაღები“, კოდები, პროტოტექსტის ინდიკატორები), რომლითაც იგი აღადგენს ნაწარმოების ინტერტექსტუალურ აზრს.... ინტერტექსტუალობის კოგნიტიური სტრატეგია – ესაა ავტორისეული კოგნიტიური გეგმა, რომლის მიხედვითაც, მხატვრული ტექსტის ინტერტექსტუალური ცვლილება აუცილებლად უნდა მონაწილეობდეს მხატვრული ინფორმაციის მენტალურ გადამუშავებაში. ინტერტექსტუალობის სემანტიკური სტრატეგია მიმართულია მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის სიღრმისეული შრის ფორმირებისკენ ტექსტთა-შორისი ურთიერთობების დამყარებისა და უნიკალური მხატვრული ნაწარმოების საერთო ინტერტექსტში ჩართვის ხარჯზე. ინტერტექსტუალობის პრაგმატული სტრატეგია მდგომარეობს იმ პირობების შექმნაში, რომელთა საშუალებითაც ხდება რეზონანსის უზრუნველყოფა ავტორსა და მკითხველს შორის და ამის შედეგად, ტექსტის ინტერტექსტუალური ბუნების აღქმა.

კოლექტიურ კულტურულ მემსიერებას ქმნის რაციონალური და უნივერსალური ენციკლოპედიები. უნივერსალური ენციკლოპედია წარმოდგენილია მსოფლიო სემიოსფეროს ტექსტებით, რომლებიც საერთოა სხვადასხვა ლინგვოკულტურული ერთობის წარმომადგენლებისათვის (ი. მ. ლოტმანი ამგვარ ტექსტებს უწოდებს „კულტურულ მარადიულ ნიმუშებს“ (ლოტმანი 2000b : 616), მაგალითად ფ. რაბლეს რომანის „გარგანტუა და პანტაგრუელი“-ს მთავარი გმირი და ფილისტიმელების გოლიათი, რომელიც ბიბლიის თანახმად ქვით მოკლა დავითმა, ეჭვგარეშეა უნივერსალური ენციკლოპედიის ნაწილს მიეკუთვნება. იგივე ითქმის ბერძნული მითოლოგიის გმირზე აქილევსზე (აქედან გამომდინარე „აქილევსის ქუსლი“).

კოლექტიური მეხსიერება და უპირველეს ყოვლისა, მისი ბირთვი წარმოადგენს ენობრივი პიროვნების შედარებით სტაბილურ შემადგენელს. მაგრამ ამა თუ იმ ლინგვოკულტურული ერთობის მიერ ხმარებული ინტერტექსტუალური ელემენტების კორპუსი არ არის დროში უცვლელი. ჯერ კიდევ რ. იაკობსონი მიუთითებდა, რომ „კლასიკოსების შერჩევა და მათი რეინტერპრეტაცია თანამედროვე მიმდინარეობების მიერ, სინქრონული ლიტერატურათმცოდნეობის უმთავრესი პრობლემაა... ნებისმიერი თანამედროვე მდგომარეობა აღიქმება დროის დინამიკაში; მეორე მხრივ, როგორც პოეტიკაში, ისე ლინგვისტიკაში ისტორიული მიდგომის შემთხვევაში უნდა განიხილებოდეს არა მარტო ცვლილებები, არამედ მუდმივი, მდგრადი ელემენტებიც. სრული, ყოვლისმომცველი ისტორიული პოეტიკა ანუ ენის ისტორია ესაა ზედნაშენი, რომელიც აღიმართება თანმიმდევრული სინქრონული აღწერების რიგის ბაზაზე (იაკობსონი [1960] 1975: 196-197).

4.4. რობინზონის მითი, როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების „არქეტიპი“

წინა ქვეთავში ჩვენ განვიხილეთ „ძლიერი“ და „სუსტი“ მითების საკითხი. ვინაიდან ჩვენი ძირითადი ამოცანაა მ. ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიბების“ ინტერტექსტუალური ანალიზი, რომელიც წარმოადგენს ძირითადად დ. დეფოს „რობინზონ კრუზოსა“ და ყველა არსებული რობინზონიადის „გადამუშავებას“ (réécriture), ჩვენ დ. დეფოს რომანს, წინა თავში განხილული თეორიის მიხედვით, მივაკუთვნებთ „ძლიერ ტექსტებს“, რომელიც ფუნქციონირებს უნივერსალურ ლინგვოკულტურულ სივრცეში. სანამ უშუალოდ ინტერტექსტუალურ ანალიზზე გადავალთ, აუცილებლად მიგვაჩნია, განვმარტოთ მითისა და არქეტიპების როლი ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნაში.

თავის ნაშრომში „მითი დღეს“ რ. ბარტი აკავშირებს სამყაროს ენასთან და ინფორმაციასთან, განიხილავს რა მითოლოგიას, როგორც სემიოტიკის ნაწილს, რომელიც შეისწავლის მნიშვნელობას მისი შინაარსისგან დამოუკიდებლად. ის, რაც ენაში ნიშნად წარმოსდგება, მითში აღმნიშვნელად გარდაიქმნება. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას რ. ბარტი ანიჭებს იმ ფაქტს, რომ გარკვეულ პირობებში მითად შეიძლება იქცეს ნებისმიერი შეტყობინება. მითი აღწევს ენის კულტურის ცნობიერებაში ენის მატარებელთა, ტექსტების წყალობით. ამასთან როგორც უკვე ვთქვით, არსებობს მითები, რომლებიც

გარკვეული დროის განმავლობაში მიძინებულ მდგომარეობაში იმყოფებიან, ამასთან არსებობენ „სუსტი“ ტექსტები, რომლებიც ასახავენ მითებს, რომელთა პოტენციური ძალა თითქმის ნეიტრალურია, ამასთან ასეთი მდგომარეობა განპირობებულია არა თვით ტექსტების სტრუქტურით, არამედ მხოლოდ სიტუაციის თავისებურებებით. ცნებები „ძლიერი ტექსტი“/„სუსტი ტექსტი“ ინტერტექსტუალობისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში ხშირად გამოიყენება, როგორც თავისთავად ცხადი, თუმცა ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრება ჯერ კიდევ არ არის გამომუშავებული და ამიტომ სხვადასხვა მკვლევარების ნაშრომებში ისინი შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობის იყვნენ. ჩვენი გაგებით ცნებები „ძლიერი ტექსტი“ / „სუსტი ტექსტი“ განუყოფელია გარკვეული ენისა და კულტურის მატარებლის ლინგვომენტალური კომპლექსისაგან. მაშასადამე მათი განხილვისას არ შეიძლება იგნორირებულ იქნეს ენის მატარებლის პიროვნების სტრუქტურა. ამასთან დაკავშირებით კ. იუნგი თვლიდა, რომ მითოლოგია წარმოადგენს თავისებურ კოლექტიურ არაცნობიერს . „ ჩანს, რომ კოლექტიური არაცნობიერი შედგება რაღაც მითოლოგიური მოტივებისა და ხატებისაგან, სწორედ ამიტომ ხალხთა მითები წარმოადგენენ კოლექტიური არაცნობიერის გამოვლინებას“ (იუნგი1991). სწორედ კ. იუნგმა, დაამკვიდრა ე.წ. „კოლექტიური არაცნობიერის“ ცნება და დაუპირისპირა იგი ფროიდის პიროვნულ არაცნობიერს.

კოლექტიურ არაცნობიერში იუნგი მოიაზრებს მითოლოგიური არაცნობიერის სფეროსაც, რომელიც კაცობრიობის ერთობლივ მონაპოვარს წარმოადგენს. მიხნეულია, რომ ეს იუნგისეული კატეგორია არის ფსიქოლოგიური სტრუქტურა, რომელიც იმ გამოცდილებისა და ცოდნის აკუმულირებას ახდენს, რომელიც გადაეცემა თაობიდან თაობას.

კოლექტიური არაცნობიერის თავისებურება იუნგის თვალსაზრისით, მდგომარეობს იმაში, რომ მისი აღდგენა, გახსენება არ ხდება რომელიმე განსაზღვრული ტექნიკითა თუ მეთოდით, იმდენად რამდენადაც მისი ბუნების გათვალისწინებით ის არასდროს ყოფილა დავიწყებული ან გონებიდან ამოშლილი, იგი აპრიორი არსებობს ნებისმიერი პიროვნების ფსიქოლოგიურ სტრუქტურაში და მხოლოდ მხატვრულ ტექსტში ვლინდება მისი ფორმალური მარეგულირებელი პრინციპების სახით, წარმოადგენს რა თანდაყოლილ შესაძლებლობათა ერთიან კომპლექსს. თავის მხრივ, „კოლექტიური

არაცნობიერის” სტრუქტურაში იუნგი გამოყოფს ფსიქოიდურ, ზოგადკაცობრივი და პერსონალურ არაცნობიერს.

იუნგის მიერ შემოტანილი აღნიშნული ტერმინი აღმოჩნდა თითქმის უნივერსალური მეთოდი, რომელიც შეიძლება მივუსადაგოთ სხვადასხვა ტიპის ფილოლოგიურ კვლევებს. მართალია, ფროიდის არაცნობიერი შეიძლება მეტნაკლებად გამოვიყენოთ ამა თუ იმ ნაწარმოების ანალიზისთვის, თუმცა ჩვენი აზრით, იუნგისა და ლაკანის მიერ განვითარებული თეორია უფრო მრავლისმომცველია, ვინაიდან ფროიდის პიროვნულ და იუნგის კოლექტიურ არაცნობიერის დაპირისპირებას მივყავართ შემდგომ ისეთ კომპლექსურ ფენომენთან, როგორცაა არქეტიპი. (იუნგი1991)

კ. იუნგმა გვიჩვენა, რომ ინდივიდუალური ფსიქიკის და მთელი კულტურების ფსიქოლოგიური „პატერნების“ სიცოცხლის მიმნიჭებელი ძალები წარმოადგენენ ადამიანის ფსიქიკის „არქეტიპული“ ფაქტორების გამოვლენას. ეს არქეტიპები ახასიათებენ ცხოვრების ფსიქოლოგიურ ფენომენებს და იუნგი ამ ფსიქიკურ სუბსტრატს „კოლექტიურ არაცნობიერს“ უწოდებს. იგი არქეტიპებს მიაკუთვნებს უნივერსალურ კატეგორიებს, რომლებიც ინდივიდუალური და კოლექტიური ცხოვრების საფუძველს წარმოადგენენ. უცილობელია ის ფაქტი, რომ ჩვენი კულტურის მითები გავლენას ახდენენ ჩვენზე ცნობიერად თუ არაცნობიერად და პერიოდულად ტრანსფორმაციას განიცდიან, რათა შეესაბამებოდეს ადამიანის ყოფიერების ახალ განზომილებას. იუნგის „არქეტიპები“ არ წარმოადგენენ ფიზიკურ სტრუქტურებს, მათ არ გააჩნიათ საკუთარი მატერიალური არსებობა. იუნგის სიტყვებით „არქეტიპი“ თვითონ ცარიელ, ფორმალურ და მხოლოდ აპრიორულად მოცემულ ცნებას წარმოადგენს. (facultas praeformandi). არქეტიპის ჭეშმარიტი ბუნება არ შეიძლება იყოს გაცნობიერებული, იგი ტრანსცენდენტულია.

ამრიგად, ყოველი ძლიერი მითი შეიძლება წარმოგვიდგეს როგორც „არქეტიპი“ და მისი შევსება დამოკიდებულია ამა თუ იმ მწერლის ინტენციაზე.

მითი XX საუკუნის მახასიათებელ მოვლენად, ერთ-ერთ ძირითად მხატვრულ საშუალებად იქცა. XX საუკუნის მითოლოგიზმის პათოსად იქცა არა იმდენად არსებული რეალობის მანკიერ მხარეთა გამოვლენა, რამდენადაც უცვლელ მარადიულ საწყისთა ჩვენება, ისტორიული ცვლილებებისა და ემპირიულ საწყისის ფონზე. ხდება თანამედროვე აზროვნების შერწყმა მითოლოგიურთან, თუმცა როგორც მითოლოგიური, ასევე მხატვრული

აზროვნების საზღვრები მკაცრად ფიქსირებულია. მაგ. „ფილოსოფოსის მიერ მითის შესწავლა არ ნიშნავს იმას, რომ იგი მას ფილოსოფიად გარდაქმნის. ფილოსოფოსისთვის ეს მხოლოდ საშუალებაა გამოიკვლიოს მითი. რაც შეეხება მხატვრულ შემოქმედებას, აქ მხოლოდ იმიტაცია ხდება, მითის ხატის დამაჯერებელი მხატვრული სტილიზაცია ამავე მითის მიხედვით. თუმცა, თანამედროვე და მითოლოგიური აზროვნების ურთიერთკავშირი ხშირად აშკარა, ზოგჯერ კი სრულიად დაფარულია. ხდება ან ცალმხრივი მითოლოგიზაცია, ანუ სემანტიკურად მდიდარი, მაღალი ენერჯიების მატარებელი ხატების წარმოქმნა, რომელსაც დაეფუძნება რეალობის შესაბამისი ხატები, ან ხდება ე.წ. დემითოლოგიზაცია, ანუ მითოლოგიური აზროვნების იმ სტერეოტიპების მსხვრევა, რომელთაც დაკარგეს თავიანთი ძალა.

როგორც ცნობილია, ლიტერატურა აღმოცენდა მითებისგან და კვლავ უბრუნდება მათ. სწორედ, ამიტომ ახალი ჟანრის აგების საფუძველს წარმოადგენს ე.წ. მოდელი-არქეტიპი. ამგვარი რომანების მთავარი მოქმედი პირი თითქოსდა მრავალსახიანია. ამგვარი რომანი ეფუძნება 3 ძირითად ეტაპს: ე.წ. წასვლა (exil), ინიციაცია-ზიარება (initiation), დაბრუნება (retour). ამგვარი თხრობის მთავარი ეტაპი ინიციაციის ფაზაა, ანუ მოგზაურობა. გმირმა უნდა გაიაროს რამდენიმე ძნელი ეტაპი. ეს შეიძლება იყოს ფიზიკური დაბრკოლებების გადალახვა მიზნის მისაღწევად ან სულიერი ტრანსფორმაცია. ამგვარად ჩამოყალიბდა საკულტო გმირი, რომლის ტრანსფორმირებული სახე ეფუძნება ამა თუ იმ ლიტერატურულ მითს. ლიტერატურული მითის გადამუშავება ფართოდ გამოიყენება თანამედროვე ლიტერატურაში. ის ყოველთვის ინტერტექსტუალურ ხასიათს ატარებს.

თვით მითების დაბადება ან მათი გაცოცხლება, განახლება ხდება სწორედ თანამედროვე ცნობიერების საზღვრებში და მას საფუძველად ამ მითების ახლებური გააზრების, მათი გადაფასების პროცესი უდევს საფუძველად. ამის ნათელი მაგალითებია: ჯოისის „ულისე“, ანუის დრამები „ელექტრა“, „ანტიგონე“, აპდაიკის „კენტავრი“ და მრავალი სხვა. ამავე დროს, არსებობს მთელი რიგი ლიტერატურული მითებისა, როგორცაა „დონ კისოტი“, „დონ ჟუანი“ და სხვა. ამგვარი ლიტერატურული მითების საფუძველზე შექმნილი ნაწარმოებია მ. ტურნიეს რომანიც, რომელიც წარმოადგენს დ. დეფოს ტექსტის გადამუშავებას შიგ ჩართული მრავალი ინტერტექსტუალური ელემენტებით, რომლის ანალიზიც შემოთავაზებულია მომდევნო ქვეთავში. რობინზონი, ისევე

როგორც დონ ჟუანი, ერთგვარი არქეტიპია, ხოლო ტურნიეს მიერ მითოლოგიური რომანის შექმნა – მისი, როგორც პოეტური მეტაფორის „მსხვილმასშტაბიანი რეალიზაცია“. ამავე დროს, ქმნის რა მითის მექანიზმს, როცა რომანის ტექსტის თითოეული დეტალი ზოგად მითოლოგიურ კონტექსტშია ინტეგრირებული, ტურნიე ცდილობს ერთგვარი მიბაძვის (დადებითი მნიშვნელობით) ხერხის გამოყენებით ჩამოაყალიბოს რობინზონის მითის მისეული ხედვა. იგი ქმნის რომანის მხატვრულ სტრუქტურას სამყაროს მითოლოგიური მოდელის საფუძველზე. ეს მოდელი, სადაც სამყაროს ხედვა შემცირებული და გამარტივებულია არსებული ტრადიციების საზღვრებში, ძირითადი აქცენტი მის ოპერაციულ და სისტემურ მხარეზე კეთდება. „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ არის მითოლოგიური რომანი, რომელსაც უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. მიუხედავად მრავალშრიანობისა, მ. ტურნიეს „მითის ფილოსოფია“ მაინც ტრადიციულია. კითხვაზე „თუ რა არის მითი?“, ტურნიე პასუხობს: „მითი ესაა პირველადი ისტორია“, რომელშიც ორი ძირითადი ელემენტი – ადამიანი და ცხოვრება სხვადასხვა მითოლოგიური ფიგურებით გამოიხატება. მწერლის მთავარი დანიშნულება კი ამ შემთხვევაში ამ მითოლოგიური ხატების გამდიდრება, ან მოდიფიკაცია, ტრანსფორმაციაა. მითი, როგორც ყოველი ცოცხალი ორგანიზმი, სიკვდილისთვისაა განწირული. იღებს რა ალეგორიულ სახეს, რაც მის რეალურ „სიკვდილს“ წარმოადგენს, მითი საჭიროებს გაცოცხლებასა და განახლებას. და მწერლის მოწოდება კი არის „ხელი შეუშალოს მითს გახდეს ალეგორია“.

სწორედ ამ მიზნით, მ. ტურნიემ გამოიყენა ცნობილი მითი რობინზონის შესახებ, ხსნიდა რა ცნობილი სიუჟეტებით დაინტერესებას იმ ფაქტით, რომ მას იტაცებდა თამაშის პროცესი, რომელსაც იგი აწარმოებს მკითხველთან (ტურნიე 1977: 4).

4.5. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ როგორც დ.

დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ „კელავწერა“, „გადამუშავება“ (réécriture)

როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრული ნაწარმოებში ლიტერატურული და კულტურული კონტექსტის ნიშანთა სისტემის კონცეპტუალიზაცია სხვადასხვა საშუალებებით ხორციელდება: ლიტერატურული აღუზიების, რემინისცენციებისა თუ მითების გამოყენებით. ხშირია ტექსტში მითის დამოუკიდებელი სტატუსით ინტეგრაცია, თუმცა ასევე ხშირად ადგილი აქვს ტექსტში ე.წ. მხატვრული

სიმბიოზის შექმნას, რომელიც წარმოქმნის აზრის რთულ სარკისეულ ეფექტს. აღსანიშნავია, რომ არა მხოლოდ თავად რეალობა, არამედ ლიტერატურაც ხშირად გამოიყენება, როგორც რომანის შექმნის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ელემენტი. უ. გოლდინგი აღნიშნავდა, რომ ცხოვრებისეული რეალობის აღქმა არა მხოლოდ წაკითხულის, არამედ განცდილის საფუძველზეც ხდება. აქედან გამომდინარე ავტორი მას ხშირად არა მხოლოდ ფორმას ანიჭებს, არამედ განსაზღვრავს და ზემოქმედებს მასზე. ამ შემთხვევაში მითი (იგულისხმება არა უძველესი ისტორიული მითები, არამედ მათი მხატვრული ანარეკლი ანტიკურ ლიტერატურაში) და ლიტერატურული რემინისცენციები რომანში სტრუქტურულ როლს ასრულებს, ახდენენ აზრის მოდელირებას, განსაზღვრავენ სიუჟეტის წყობას. ამის ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია მ. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“. რომანი ხასიათდება მოქმედ პერსონაჟთა ორბუნებრიობით, მითოლოგიური, ლიტერატურულ-აღუზიური მასალა ოსტატურად ერწყმის თანამედროვე რეალობას, რომლის წარმოდგენაც ავტორის ერთ-ერთი ძირითადი ჩანაფიქრია. ამ მიზნით იგი ახდენს მითოლოგიურ მოტივთა ფსიქოლოგიურ პლანში გადატანას, რათა შექმნას მათი თანამედროვე ორეული, მოახდინოს არსებულ ღირებულებათა გადაფასება ინვერტირების გზით, რაც თავის მხრივ, ირონიულ ხასიათს ატარებს. მითის ფსიქოლოგიზაციის მაგალითია ასევე: ჯ. ჯოისის „ულისე“, დ. აპდაიკის „კენტავრი“.

„ჩემი მთავარი მიზანი არა ფორმის განახლება, არამედ მყარი, ტრადიციული ფორმისთვის იმ ტიპის მნიშვნელობის მინიჭებაა, რომელსაც არც ერთი ზემოთ აღნიშნული თვისება არ გააჩნია“- ამგვარად ჩამოაყალიბა მ. ტურნიემ თავისი რომანის ფორმაზე მუშაობის მთავარი პრინციპი, მიუსადაგა რა იგი თავის თითქმის ყველა ნაწარმოებს, დაწყებული „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ით დამთავრებული ბოლო რომანით „ელეაზერი, ანუ წყარო და ბუჩქი“ (ტურნიე 1977).

რომელ ასპექტსა თუ სტრატეგიასაც არ უნდა მიმართოს მკვლევარმა ტურნიეს შემოქმედების შესწავლისას, განსაკუთრებულ ინტერესს მაინც მისი რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ იწვევს და ჩვენი არჩევანიც კონკრეტული ობიექტური მიზეზებითაა განპირობებული. ეს არის ტურნიეს პირველი გამოქვეყნებული რომანი, რომელიც ტექსტის დონეზე კონცენტრირებას ახდენს ყველაფერ იმისა, რაც ტურნიეს მსოფლმხედველობასა და მისი პროზის პოეტიკას განსაზღვრავს, რომანი, რომელიც გამოირჩევა ფორმის

მრავალშრიანობით, წარმოადგენს მრავალი საწყისის სინთეზსა და ხასიათდება სინკრეტიზმით. როგორც თავად ტურნიე აღნიშნავს, მისი წერის მანერაზე უდიდესი გავლენა იქონია ლევი-სტროსის სტრუქტურულ-ანთროპოლოგიურმა თეორიამ, რომლის ხელმძღვანელობითაც, იგი ორი წლის განმავლობაში მუშაობდა „ადამიანის მუხეუმში“.

ტურნიეს თითქმის ყველა რომანი არის ციტაციების, ალუზიებისა და რეფერენციათა ერთგვარი ნაკრები, სადაც ავტორი თანაბრად იყენებს რელიგიურ მოტივებსა თუ მითოლოგიურ თემატიკას. ყველაზე ნათლად კი აღნიშნული ინტერტექსტუალური თამაში მაინც მის რომანში „პარასკევა ანუ „წყნარი ოკეანის ლიომბებში“ ჩანს. როგორც თვით მ. ტურნიე აღნიშნავს „ეს არის ისტორია რობინზონისა, რომლის გადაფასება და გადახედვა ხდება ფროიდის, ნიცშესა და ლევი-სტროსის კონცეფციათა ჭრილში“.

მიჰყვება რა ტრადიციული რომანის ფორმას, მ. ტურნიე ქმნის შეკრულ სიუჟეტს და დეტალურად უსადაგებს ძირითად მოვლენათა სქემას. მოვლენათა სიტუაციურ ხაზს ლოგიკურად ენაცვლება კულმინაციური მომენტები: რობინზონის ცხოვრება კუნძულზე, დაბრუნების იმედი, კუნძულზე ცივილიზაციის შემოტანის მცდელობა, რობინზონის და სპერანცას ურთიერთობა, პარასკევას გამოჩენა, ტურნიეს მიერ მზის კულტის აღიარება და სამშობლოში დაბრუნებაზე უარის თქმა. ახდენს რა აღნიშნული სქემის მიხედვით სიუჟეტის ლიტერატურულ-მითოლოგიურ ტრანსფორმაციას, ტურნიე აღნიშნავს: „მე მიყვარს იმ მოვლენებთან მიბრუნება, რომელიც ყველასთვის კარგადაა ცნობილი“. ტურნიეს ამგვარ მიდგომაში იგულისხმება ერთგვარი თამაშის სურვილი, რათა ერთი მხრივ, შეინარჩუნოს ისტორიის სიუჟეტური ხაზი, თუნდაც მკითხველს შესთავაზოს სრულიად ახალი რამ, ახალი მოტივების, ახალი მოვლენების შემოტანითა და არსებულ ღირებულებათა გადაფასებით. ის, ერთი მხრივ, პირდაპირ იღებს უკვე არსებულ მოტივს და მეორე მხრივ, მას ანიჭებს სრულიად ახლებულ მნიშვნელობას. ტურნიეს „პარასკევას“ ჩვენ განვიხილავთ როგორც პიპერტექსტს (ჟენეტის კლასიფიკაციის მიხედვით) ანუ დ. დეფოს რომანის „რობინზონ კრუზოს“ *réécriture*-ს.

როგორც I თავში აღნიშნეთ ცნობილი ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ 1967 წელს კრისტევამ შემოიტანა, თუმცა ჩნდება სრულიად ახალი ცნება *réécriture*, რომელიც, ჩვენი აზრით, არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ინტერტექსტუალობის სინონიმი. მკვლევართა ერთი ჯგუფი ამ ორ ცნებას

ერთმანეთთან აიგივებს, თუმცა მეცნიერთა დიდი ნაწილი მათ ერთმანეთისგან გამიჯვნას ცდილობს. ინტერტექსტუალური კვლევის ჩარჩოში კრიტიკოსები ყოველთვის აღნიშნავენ, რომ ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა სწორედ ამ ცნების ტერმინოლოგიური ბუნდოვანება და კონკრეტიზაციის არარსებობაა. ინტერტექსტუალობის პარალელურად ვხვდებით ისეთ ტერმინებს, როგორიცაა დიალოგიზმი, ჰიპერტექსტუალობა, პრეცედენტული ფენომენები, „რიზომა“ და *réécriture*.

ლანდაუ აღნიშნავს, რომ ტექსტის ფუკოსეული ხედვა, ისევე როგორც ბარტისა და დერიდას მიერ ტექსტის შესახებ წარმოდგენილი კონცეფციები, ქმნის ძირითად საფუძველს იმ განსაზღვრებისა, რომლის მიხედვითაც ჰიპერტექსტი გაიგივებულია „ქსელთან“. მ. ფუკო ასევე აღნიშნავს, რომ თითოეული გამონათქვამი გულისხმობს სხვა გამონათქვამთა გარკვეულ სიმრავლეს და ქმნის მის გარშემო თანაარსებობის ერთგვარ ველს, სადაც ხდება ფუნქციებისა და როლების გადანაწილება. აღნიშნული მოსაზრების საფუძველზე, ლანდაუმ შენიშნა, რომ ჰიპერტექსტის ცნება მოიცავს ინტერტექსტუალობის ცნებას, იმდენად რამდენადაც იგი იქმნება ერთი ან რამდენიმე ტექსტის ერთმანეთში „გადანერგვის“ შედეგად (*à la suite d'une greffe*).

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჰიპერტექსტში მოძრაობის პროცესი საშუალებას აძლევს მკითხველს მოახდინოს ინტერტექსტუალობის ცნების ვიზუალიზირება.

II თავში ჩვენ წარმოვადგინეთ ინტერტექსტუალობის ტიპოლოგია უენეტის მიხედვით. *réécriture*-ის ჩვენებური ხედვის წარმოსაჩენად აუცილებელი გახდა ამ ტიპოლოგიის კვლავ წარმოდგენა, რათა შემდგომ ნათლად გვეჩვენებინა ჩვენი განსხვავებული ხედვა *réécriture*-ის თაობაზე.

როგორც ცნობილია, „Palimpsestes“-ში ინტერტექსტუალობის ფენომენს უენეტი განსხვავებულ ჭრილში განიხილავს და გვთავაზობს მის ტიპოლოგიას (იხ.თავი II, 2.1). აღნიშნული კლასიფიკაცია ტრანსტექსტუალურ მიმართებათა კატეგორიაში ერთიანდება. თავად ეს კატეგორია, თავის მხრივ, მოიცავს ხუთი ტიპის ურთიერთმიმართებას: ინტერტექსტუალობა, პარატექსტუალობა, ჰიპერტექსტუალობა და არქიტექსტუალობა. ჩამოაყალიბა რა ზემოთ აღნიშნული კლასიფიკაცია, უ. უენეტი ჰიპერტექსტუალობას განსაზღვრავს, როგორც მწერლის მიერ ერთი ტექსტის (ჰიპოტექსტის) იმიტაციისა და ტრანსფორმაციის

შედგება ახალ ტექსტს- ჰიპერტექსტის მიღებას. ავტორი ჰიპერტექსტუალურ ფენომენს „თამაშის“ თვალსაზრისით მიმართავს.

ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ ჰიპერტექსტუალობა შენეგთან „*réécriture*“ – ის სინონიმია. ჟ. შენეგის მიხედვით, ინტერტექსტუალობა განისაზღვრება, როგორც დერივაციის პროცესი, რომლის შედეგადაც ტექსტი A-დან იბადება ტექსტი B. ერთი ტექსტიდან აღებული ელემენტები არა მარტო წარმოდგენილია მეორე ტექსტში, არამედ ხდება მათი ტრანსფორმაცია. ანუ ეს არის იმ ტიპის მიმართება, რომელიც ჰიპერტექსტსა და ჰიპოტექსტს შორის არსებობს, ამასთან აუცილებელი არ არის, რომ ტექსტი B ლაპარაკობდეს ტექსტ A-ზე, თუმცა ამ უკანასკნელის გარეშე იგი ვერ იარსებებს. სწორედ აღნიშნული ტრანსფორმაციის პროცესს ეფუძნება *réécriture*-ი. როგორც კიუსე აცხადებს, ეს არის ის შემთხვევა, როდესაც დერივაციის პროცესის შედეგად წარმოქმნილი ტექსტი არ კმაყოფილდება მისი პირველწყაროთი, არ არის მისი უბრალო განმეორება. (შენეტი 1982)

ა. კომპანიონმა („*La seconde main ou le travail de la citation*“) აღნიშნა, რომ „წერის პროცესი ყოველთვის *réécriture*-ია (კომპანიონი 1979). აღნიშნული ტერმინი გულისხმობს უკვე დაწერილი ტექსტის ახალი ვერსიის შექმნას, კვლავწერის პრინციპს. ჩვენი თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალობა ეს არის ტექსტებს შორის მუდმივი ურთიერთგაცვლა, თანაარსებობის ფაქტი ციტაციების, აღუზიებისა და რეფერენციების ფორმით, მაშინ როდესაც *réécriture* ყოველთვის არის ტექტი A-ს (ჰიპოტექსტი) ტრანსფორმაცია, ტექსტს B-დ (ჰიპერტექსტი), რომლის დროსაც ავტორი ეწინააღმდეგება, ამუქებს ან აჭარბებს პირველადი ტექსტის ფორმალურ მახასიათებლებს ან ახდენს ჰიპოტექსტში წარმოდგენილ ღირებულებათა გადაფასებას, აზრის ინვერტირების ხერხით.

მნიშვნელოვანია, მოხდეს ინტერტექსტუალობისა და კვლავწერის (*réécriture*) ერთმანეთისგან გამიჯვნა, რათა უფრო ცხადი გახდეს მათი ფუნქციონირება და განსხვავებული როლი ტექსტის ინტერპრეტაციაში.

ნატალი პეგი-გრომ მკაფიოდ გამიჯნა ერთმანეთისგან ინტერტექსტუალობის სხვადასხვა ტიპები, რომელთანაც დაპირისპირება მკითხველს კითხვის პროცესში ყველაზე ხშირად უხდება: თანაარსებობის ურთიერთ-მიმართებები როგორც არის ციტაცია, რეფერენცია, პლაგიატი და აღუზია; და დერივაციული ურთიერთმიმართებები როგორცაა პაროდია და ბურლესკური

ტრავესტირება. რაც შეეხება *réécriture*-ს, გამოყოფენ მის შემდეგ ფორმებს: პასტიში, პაროდია, თარგმანი, იმიტაცია, ტრანსპოზიცია, კინემატოგრაფიული და თეატრალური ადაპტაცია. მკვლევარები, რომელთაც ჩვენ აღნიშნული ჩამონათვალის წარმოდგენისას ვეყრდნობით, *réécriture*-ის ფორმებს შორის ხშირად გვთავაზობენ იმ ფორმებს, რომლებიც ტრადიციულად ინტერტექსტუალობას მიემართება. მაგალითად, ჟ. მორელი, რომელიც აღნიშნულ ჩამონათვალში ათავსებს პლაგიატს, ან თუნდაც კლოდეტ ორიოლ-ბუაიე, რომელიც *réécriture*-ს მაგალითებად განიხილავს ასლს, ალუზიას, პლაგიატს, პაროდიას. აქედან ვასკენით, რომ ინტერტექსტუალობისა და *réécriture*-ის გამოიყვნა არ ხდება იმ ხერხებით, რომელიც წინ უძღვის ტექსტი A-ს გადასვლას ტექსტ B-ში. ხოლო ანრი ბეარი გვთავაზობს შემდეგ განსაზღვრებას: *réécriture*-ს, რომელიც ერთდროულად აღნიშნავს პრაქტიკას, კონცეფციას და ესთეტიკურ კატეგორიას, მე განვსაზღვრავ (დროებით) შემდეგნაირად: „ყოველგვარი ოპერაცია, რომელიც გულისხმობს ტექსტი A-ს ტრანსფორმაციას, რათა მივიღოთ ახალი ტექსტი B, და არ აქვს მნიშვნელობა მათ შორის არსებულ დისტანციის შინაარსის, ფორმისა თუ ფუნქციის თვალთახედვით“. (ბეარი 1981:56-65)

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ *réécriture*-ი არის გააზრებული, გაცნობიერებული პროცესი, ავტორის სურვილი მოახდინოს სხვისი ტექსტის ერთგვარი „გადაწერა-გადამუშავება“ მაშინ, როდესაც ინტერტექსტუალური პრაქტიკა, თუკი ეს არ არის ბრჭყალებში ჩასმული ციტატა და პირდაპირი რეფერენცია რომელიმე კონკრეტული ავტორის მიმართ, უმეტეს შემთხვევაში არაცნობიერ ხასიათს ატარებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტი, რომლის კვლავწერაც ხდება, შესაძლოა ჩაფიქრებული იყოს ავტორის მიერ ან მოხდეს მისი „სესხება“ სხვა ავტორისგან. ამ თვალსაზრისით, არღებ ბულუმიე განასხვავებს *réécriture*-ის ორ სახეს: „შეზღუდული *réécriture*-ი, რომელსაც ავტორი საკუთარი ნაწარმოებების საფუძველზე ახორციელებს, ანუ ეს არის ის, რასაც ჩვენ ავტო-*réécriture*-ს ვუწოდებთ და „ფართო *réécriture*-ი, რომელიც გულისხმობს „ჰიპერტექსტუალურ თამაშს“ სხვადასხვა ავტორის ტექსტებთან. ასევე მნიშვნელოვანია ერთმანეთისგან განვასხვაოთ *réécriture* და *réécriture*. ხშირად ხდება ამ ორი ცნების ერთმანეთში აღრევა, თუმცა მკვლევართა უმრავლესობის მოსაზრებით, ეს

განსხვავება შენარჩუნებულ უნდა იქნეს. ჩვენ *réécriture*-ს ვუწოდებთ ტექსტი A-ს ტრანსფორმაციას ტექსტ B-დ, ხოლო *récriture*-ს ტექსტ A-ს გადასვლას ტექსტ A'-ში. მაგალითად, „პარასკევა ანუ ველური ცხოვრება“ *réécriture*-ია „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბები“-ს. ამრიგად, ისეთი ტიპის ტრანსფორმაციები როგორცაა ჯ. ჯოისის „ულისე“ და მ. ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბები“ განისაზღვრება როგორც *réécriture*.

მიუხედავად იმისა, რომ სხვა რობინზონიადებისგან განსხვავებით, ტურნიე თითქოს იმეორებს ჰიპოტექსტის ძირითად სიუჟეტურ ხაზს, ამავე დროს, ის თავისი როგორც შინაარსით, ასევე სტრუქტურით წარმოადგენს პოსტმოდერნისტულ რომანს.

4.6 ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბების“ სტრუქტურა

მიუხედავად იმისა, რომ მ. ტურნიეს რომანს ხშირად ტრადიციული რომანის ჭრილში განიხილავენ, იგი ყველა თავისი მახასიათებლებით მაინც პოსტმოდერნისტულია. რომანში ტურნიე ახდენს რობინზონის პერსონაჟის სრულ დეცენტრაციას და რომანის სტრუქტურას უსადაგებს პოსტმოდერნისტული რომანისთვის ესოდენ ნაცნობ და დამახასიათებელ “mise en abyme“-ის ანუ „ტექსტი ტექსტში“ ხერხს. „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბებში“ ორი ძირითადი პარადიგმაა, რომელთა გარეშეც რომანის წაკითხვა შეუძლებელია: ლიტერატურული მითი რობინზონის შესახებ და ტარო. თუკი პირველი პარადიგმა, რომელიც დომინირებს ტექსტში მითოლოგიურია, მეორე პარაბოლურია. პირველი პარადიგმა რომანის პროლოგში გვხვდება, როდესაც კაპიტანი პიტერ ვან დეისელი ეგვიპტური ბანქოს საშუალებით წინასწარმეტყველებს რობინზონის ბედს. თითოეული სიმბოლური ნიშანი ეს არის ადამიანური ბედის უნივერსალური აბსტრაქცია. ტურნიესთვის ეს არის კარდინალური ეგზისტენციური პრობლემა, რომელსაც იგი სხვა რომანებშიც უბრუნდება. პარაბოლურ-ხატობრივი ხაზი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბებში“ ფუნქციონირებს, როგორც ერთგვარი მახვენებელი რობინზონის მიერ ცხოვრებისეული დანიშნულების აღმოჩენისა, ინიციაცია, რომელიც „შიშის“ დაძლევის შედეგად მიიღწევა, სიმბოლო საკუთარი ბედის პოვნისა, საკუთარ თავში ქაოსის დაძლევისა.

მ. ტურნიეს რომანში ერთ-ერთ მთავარ თემატურ თუ სტრუქტურულ დატვირთვას მარსელის ბანქოს ნიშნები იძენს. ავტორის მიერ ნაწარმოების დასაწყისში გამოყენებული 78 ნიშანი-სიმბოლო რომანში ერთგვარ მისტიურ უნივერსუმს ქმნის, აერთიანებს რა რელიგიური აზროვნების სამ ძირეულ ფენას: მითოლოგიურ, ქრისტიანულ და ასტროლოგიურ სამყაროს. აღნიშნული ნიშნები პრესუპოზიციის პრინციპის გათვალისწინებით, მკითხველს წინასწარ უქმნის ზოგად წარმოდგენას რობინზონის მომავალი მოგზაურობის და აქედან გამომდინარე რომანის ძირეული ეტაპების შესახებ. მკითხველი თანდათან ახდენს თითოეული ნიშნის გარშემო შექმნილი მიკროსტრუქტურის დეკოდირებას, რომელიც ინტერტექსტუალურ ხასიათს ატარებს. მთელი რომანი წინასიტყვაობაშია მოქცეული და მასში პარალელიზმის, ექოსა და სიმეტრიის პრინციპის არსებობა ხაზს უსვამს ტექსტის სარკისებური გაორმაგების ეფექტს. სწორედ აქ ჩანს მ. ტურნიეს მთავარი სტრუქტურული სტრატეგია – დაწეროს დასასრული დასაწყისზე ადრე (იყენებს პროლეფსის ხერხს).

აღნიშნულ 78 ნიშანს შორის გადამწვევტი 11-ია.

ამ მხრივ, ავტორი თითქოს გუთავაზობს ე.წ. ლაბირინთის პრინციპს, იწვევს რა მკითხველს თამაშში, სადაც დიდი მნიშვნელობა პირველ მინიშნებებს ენიჭება. ბანქოს დასტიდან საწყისი კარტი, რომელსაც რობინზონი იღებს – „აკრობატია“. აღნიშნავს რა რობინზონის შემოქმედებით ბუნებას, იგი მიუთითებს, რომ ის მატერიალური სამყარო, რომლის დაპყრობისკენაც მთავარი გმირი მიიღტვის, ისევე როგორც მთელი მისი წარსული (გარდაცვლილი დის გამოცხადება) – ილუზიაა. და თითქოს ეს კატასტროფაც მისთვის ერთგვარი ინიციაციის დასაწყისია.

მეორე ნიშანი – „ეტლია“, რომელზეც გვირგვინითა და სკიპტრით შემკული მეფეა აღმართული. ახდენს რა ილუზიური სამყაროდან თავის დაღწევას, რობინზონი ახალ გამოწვევას იღებს – შექმნას ალტერნატივა. აღნიშნული ნიშანი ტექსტში „მარსის“ სახელითაც მოიხსენიება, რაც გულისხმობს რობინზონის გამარჯვებას ბუნებაზე, მის მიერ დროისა და კულტურის დამორჩილებას (კანონთა კრებულისა და ქარტიის შექმნა). ტრიუმფი, რომელსაც აღნიშნული ნიშანი მოასწავებს სიმბოლიზირებულია მისტიურ ციფრში 7 (სამყროს შექმნის მე-7 დღე).

ზემოხსენებულ წინასწარმეტყველებას სიმბოლურად უკავშირდება მესამე ნიშანი, რომელიც, თავის მხრივ, მეცხრე საიდუმლოს აღმნიშვნელ სიმბოლოს

წარმოადგენს, – „**განდევნილი**“, რომელიც აღნიშნავს რობინზონის გამოქვაბულში შესვლას საარსებო წყაროს საპოვნელად, ხოლო „ცხრა“ – რობინზონის ამ სამყაროში მისი ემბრიონულ სტადიაში ყოფნის შემდეგ მეორედ დაბადების ასოციაციაა.

მეოთხე კარტს რომანში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, ესაა რობინზონის კუნძულზე ყოფნის დროს გარდამტეხი მოვლენის აღმნიშვნელი და მომასწავებელი ნიშანი – პარასკევას გამოჩენა. მეოთხე ბანქო „ვენერაა“. პარასკევი კი აღნიშნული ღვთაების დღე.

რაც შეეხება, მეხუთე ნიშანს, – „**ისრის თანავარსკვლავედი**“ აქ კარგად ჩანს, რომ ტურნიე ღრმად იცნობს რიცხვების სიმბოლიკას. ეს ნიშანი მეექვსე საიდუმლოს აღნიშნავს. იგი განასახიერებს ექვსქიმიან ვარსკვლავს, ორი ერთმანეთში ჩასმული სამკუთხედით, რომლის წვერიც ღვთაებრივ ცეცხლსა და გონებას აღნიშნავს, ხოლო პარასკევას მიერ მზისკენ გატყორცნილი ისრები კი რობინზონის ევოლუციას. ისარი მიუთითებს ასტროლოგიური ნიშანზე – „მშვილდოსანი“, კენტავრი – ნახევრად ადამიანი და ნახევრად ცხოველი, ორი საწყისი, რომელიც პარასკევას სახეში ერთიანდება.

მექვსე ბანქო „**ქალისა**“. მასზე გამოსახული ღომი, ხარი, ანგელოზი და არწივი განასახიერებს ოთხ ძირითად ელემენტს: ცეცხლი, მიწა, ჰაერი და წყალი, რომელთაც მათ შორის მოთავსებული საიდუმლოს ზიარებული, რჩეული განაგებს. რიცხვი 21, რომელიც ამ ნიშანს შეესაბამება, ნიშნავს ინდივიდის დინამიურ ძალისხმევას, რომელიც წინააღმდეგობებით აღსავსე ბრძოლაში პოულობს საკუთარ მისწრაფებას.

მეშვიდე ნიშანი – „**ჩამოხრჩობილი**“, იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ მასზე გამოსახული ადამიანი ფეხებით არის ჩამოკიდებული. ეს კარტი რომანში მოხსენიებულია, როგორც „სატურნი“. შესაძლებელია ავტორი აქ გულისხმობს „სატურნალიებს“ – წარმართულ დღესასწაულებს, რომლებიც სიმბოლოა სოციალური იერარქიის ინვერტირებისა და მაშასადამე იმ ღირებულებებისა, რომელიც რობინზონისთვის ფასეული იყო. სატურნი – ეს არის აღიარებული ტრადიციებისგან გამოყოფა. პარასკევა კი რობინზონის წარმართველი ძალაა ამ განახლების პროცესში. ბანქოს ეს ნიშანი არის რობინზონის მიწიერი ცხოვრების დასასრულისა და მზის კულტის აღიარების სიმბოლო.

მერვე ნიშანი – „**ტყუაბი**“. აქ ავტორი აქცენტს პარასკევას მეტამორფოზაზე აკეთებს, რომელიც რობინზონის განუყოფელი თანმხლები

ხდება. იდეურ გაგრძელებას ეს ერთიანობა მეცხრე ნიშანშიც – „*ლომი*“ პოეზიას, რომელიც განასახიერებს ამჯერად ორი ბავშვის ერთიანობას. მზე, რომელიც ლომის ზოდიაქოს მფარველი პლანეტაა, მასონთათვის წარმოადგენს სიწმინდისა და ჭეშმარიტების სიმბოლოს.

მეათე ნიშანი – „*თხის რქა*“, შეესაბამება ბუნების სიკვდილს, ან ზოგადად, სიკვდილის აღმნიშვნელ სიმბოლოს წარმოადგენს. ამ ბანქოს ავტორი იმ იმედგაცრუების გამოსახატავად იყენებს, რაც პარასკევას წასვლამ რობინზონს მიაყენა და რამაც შესაძლოა დააჩქაროს მისი სიკვდილი. ტურნიესთან „თხის რქა“ ასევე შეგვიძლია გავშიფროთ, როგორც სიმბოლო ანდოარის თხისა, რომელიც რომანში პარასკევამ მოკლა და რომელიც ეოლის ქნარად გარდაიქმნა.

და ბოლო, მეთერთმეტე ბანქო – „*იუპიტერი*“, ან როგორც რომანშია მოხსენიებული „*განკითხვა*“. „ბავშვი, რომელიც მიწის წიაღიდან იბადება“- ეს სიტყვები „*Jeudi*“-ის გამოჩენას გულისხმობს. რომანში ტურნიე ინარჩუნებს ამ ნიშნის ალქიმიურ დატვირთვას: „ფილოსოფიური ქვა, რომელიც მინისებრი აკლდამიდან იბადება“. იუპიტერი ცის ღმერთის სიმბოლოა და რობინზონის ცხოვრებაში მისი გამოჩენა ახალი ეტაპის დასწყისი.

როგორც ვხედავთ, ბანქოს ნიშნები არ მიუთითებენ რომანში რომელიმე კონკრეტულ თავზე, არამედ გამოხატავენ მნიშვნელოვან ეპიზოდთა ძირეულ არსს. თითოეული ბანქოს ნიშანი აღნიშნავს ნაწარმოების უმნიშვნელოვანეს თემას. მთავარი დატვირთვა არ ვლინდება მხოლოდ სტრუქტურულ პლანში *mise en abyme*-ის სახით, რომელიც ფუნქციონირებს, როგორც დამთხვევათა ერთგვარი კომპლექსი, ტექსტში მნიშვნელოვან ეპიზოდთა აზრობრივი დატვირთვის გამაერთიანებელი შტრიხი. ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს, რომ ტურნიეს რომანი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს: ავტორი დასაწყისშივე გვთავაზობს „*mise en abyme*“-ს ორმაგი მნიშვნელობით. თუკი ყურადღებით დავაკვირდებით იმ ჰარმონიას, რომელიც გარე სამყაროსა და იმ ადგილს შორის მყარდება, სადაც მომავლის წინასწარმეტყველება ხდება, აღმოვაჩინებთ მნიშვნელოვან დამთხვევებს: ყოველი ბანქოს ნიშანს მისი იდეური დატვირთვის მიხედვით, კონკრეტული უღერადობა შეესაბამება. ფიგურალური აზრი კონკრეტულ რეალიზაციას პოულობს.

ამრიგად, აღნიშნული პრინციპით, თითოეული ბანქო თხრობის ცალკეულ საკვანძო მომენტს გადმოგვცემს, თუმცა საკმაოდ ენიგმატიკური და ბუნდოვანი

სახით საიმისოდ, რომ მკითხველს ჩამოყალიბებული აზრი შეექმნას რომანის ფინალზე და მოახდინოს დაშიფრულ კოდთა სრული იდენტიფიკაცია. ერთი შეხედვით, მთელი რომანი წინასიტყვაობაშია მოქცეული და მასში პარალელიზმის, ექოსა და სიმეტრიის პრინციპის არსებობა ხაზს უსვამს ტექსტის სარკისებრი გაორმაგების ეფექტს. სწორედ ეს არის ტურნიეს თითქმის ყველა ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურული ხერხი: დაწეროს დასასრული დასაწყისზე ადრე.

როგორც აღვნიშნეთ მ. ტურნიეს რომანს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“, ჩვენ განვიხილავთ როგორც დ. დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ კლავწერას. მიუხედავად იმისა, რომ სხვა რობინზონიადებისგან განსხვავებით, ტურნიე მიყვება ძირითად სიუჟეტურ ხაზს, მას შეაქვს თითქოსდა „პატარა განსხვავებები“, რომლებიც აბსოლუტურად უცვლის აზრს, მის ჰიპოტექსტს. განსაკუთრებით ეს ეხება რომანის კვანძის გახსნას. ინტერტექსტუალური ელემენტების ჩართვისა და თამაშის საშუალებით ტურნიე ახდენს არსებულ ძირითად ღირებულებათა ინვერტირებას და ამას სწორედ ინტერტექსტუალურ ელემენტთა საშუალებით აღწევს.

4.7. დ. დეფოს რომანის „რობინზონ კრუზო“-ს და მ. ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ს შედარებითი ანალიზი

იმისათვის, რომ ცხადად დავინახოთ დეფოს რომანის ტრანსპონირების შედეგები, მივმართავთ ორი ტექსტის (დ. დეფოს და ტურნიეს) შედარებით ანალიზს, რაც საშუალებას მოგვცემს დავადგინოთ, რა ხერხებით ხდება „პრეცედენტული ტექსტის (ამ შემთხვევაში დ. დეფოს) რომანის ანუ ჰიპოტექსტის გარდაქმნა ჰიპერტექსტად. შედარებითი ანალიზის გასაადვილებლად, ჩვენ გადავწყვიტეთ დეფოს რობინზონს ვუწოდოთ რობინზონ I და ტურნიეს რობინზონს რობინზონ II. ჰიპოტექსტის, ანუ დეფოს რომანის და ჰიპერტექსტის ანუ ტურნიეს რომანის შედარებისას, თითქმის ყველა ეპიზოდი დიდი სიზუსტით არის შენარჩუნებული. უნდა აღინიშნოს, რომ ჰიპოტექსტიდან ჰიპერტექსტზე გადასვლა ხდება სხვადასხვა ხერხებით. ასეთია აზრის ინვერტირება, ანუ ერთი და იმავე ფაქტის საპირისპიროდ წარმოჩენა. ჰიპოტექსტის ინვერტირების შედეგად ჩნდება ახალი აზრი და ინვერსია ამ შემთხვევაში ასრულებს პაროდირების ფუნქციას, რასაც შემდგომ ვადასტურებთ მაგალითებით. ამგვარად, ინვერსია-ინვერტირება არის მუდმივი სიდიდე. არლექტ

ბულუმიე (ბულუმიე 1991 : 107) თვლის, რომ *L'inversion est donc une constante de la réécriture par substitution.* (ბულუმიე 1988 :107). ასე მაგალითად, დ. დეფოს რობინზონის გულგრილობა რელიგიის მიმართ მრავალჯერ არის ხაზგასმული დეფოს რომანში, ხოლო მას შემდეგ, რაც ის გადარჩება, იწყებს ბიბლიის კითხვას და ბედისწერაზე ფიქრს. ტურნიე რობინზონი კი, პირიქით, არის მკაცრი პურიტანელი. მხოლოდ მისი ცხოვრება კუნძულზე წყვეტს, აშორებს მას ბიბლიას. და ამ შემთხვევაშიც გვაქვს საპირისპირო ფაქტი. ამ განსხვავებების შედეგები ძალიან მნიშვნელოვანია. „რობინზონ I“ სრულიად სერიოზულად არ ეპყრობა ცხოვრების მოწესრიგებას კუნძულზე, რაც ახასიათებს „რობინზონ II-ს“. ხორბლის მოსავლის აღების ეპიზოდში დეფოს რობინზონი კმაყოფილდება მხოლოდ იმ რაოდენობით, რომლითაც იგი დატვირთავდა გემებს. დ. დეფოს რობინზონის შრომა დაყვანილია მის მოთხოვნილებებზე მაშინ, როდესაც ტურნიეს რობინზონი ცდილობს გააორმაგოს მოსავალი და მისი შრომისადმი სწრაფვა აბსურდამდე მიდის. აგრეთვე „რობინზონ I-თვის“ ფული არაფერს არ ნიშნავს, მაშინ, როდესაც, რობინზონ II პირიქით ხოტბას ასხამს ფულს.

ინვერსიის შემთხვევები კიდევ უფრო ნათლად ჩანს რომანის დასაწყისიდანვე. ასე მაგალითად, ტურნიეს რობინზონი არ ცდილობს გადაარჩინოს ის, რაც დარჩა ჩაძირული გემისაგან, არამედ ცდილობს დაადგინოს გემის არსებობა. თავდაპირველად ტურნიეს რობინზონი ფიქრობს დატოვოს კუნძული, დეფოს რობინზონი კი პირიქით, აკვირდება ზღვას მხოლოდ იმის შემდეგ, რაც შეადგენს კალენდარს, წამოიწყებს დღიურის წერას მხოლოდ შემდეგ აგებს ბრტყელ ნავს, რომლის წყალში ჩაშვებას ვერ ახერხებს. ამ შემთხვევაში, ორივე რობინზონის შეცდომა იდენტურია. მაგრამ ტურნიეს რობინზონის მარცხი უფრო მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ამ შეცდომის შედეგად „რობინზონ II-ს“ ეწურება იმედი დატოვოს კუნძული და იძულებულია, დაიწყოს ახალი ცხოვრება. შემდეგი განსხვავება ეხება დღიურის წერის დასაწყისს. რობინზონ II მხოლოდ იმის შემდეგ გადაწყვეტს დღიურის წერას, რაც მიიღებს გადაწყვეტილებას მოაწესრიგოს კუნძული, ანუ შინაგანი სამყაროს მოწესრიგებას წინ უსწრებს გარე სამყაროს დალაგება.

ძალდი დეფოსთან მეორეხარისხოვან როლს თამაშობს. იგი რობინზონთან იმყოფება ჩაძირული გემის დათვალიერებისას და მოგვიანებით სიბერისგან კვდება. ტურნიესთან კი ძალდი ინიციაციის მქონეა (*initiateur*), რომელიც ველურ

მდგომარეობაში ჩაგარდნილ რობინზონს კვლაც აზიარებს ცივილიზირებულ ცხოვრებას.

დეფოს რომანში თხასთან შეხვედრა ამაღელვებელ ხასიათს ატარებს, ტურნიესთან კი სრულიად განსხვავებულ სიმბოლურ დატვირთვას ჰპოვებს. ტურნიეს რობინზონი აღმოაჩენს თხას გამოქვაბულში. *un vieux, un monstrueux, un épouvantable bouc semblant [...] lutter avec la mort» ბებერი, საშინელი თხა თითქოს და ებრძვის სიკვდილს*, რობინზონი ხედავს სიბნელეში მხოლოდ «*deux grands yeux brillants»* qui «*étincelaient comme deux étoiles»* et dont il se demande s'ils sont «*de diable ou d'homme»* *ორ დიდ მოელვარე თვალს თავის თავს ეკითხება, ეს თვალები ეშმაკისაა, თუ ადამიანის?* (ტურნიე 1972 :193-194).

ცხოველის ეპიკური განდიდება (*grandissement*) გადმოცემულია მისი თვალების ორ ვარსკვლავთან შედარებით [*deux étoiles de ses yeux*] და სატანასთან აღუხიით. ტურნიე წარმოსახავს თხას, როგორც ღმერთ პანის ინკარნაციას, როგორც სატანის ინვერტირებულ სახეს და მას მზიურ ამაღლებას უწინასწარმეტყველებს (*assomption solaire*) რომელზედაც, შესაძლებელია მიუთითებენ მისი თვალები (*les étoiles de ses yeux*).

რობინზონ I იყენებს გემზე ნაპოვნ კალმებს, მელანს და ქალაღდს და შეწყვეტს წერას, როდესაც მელანი დამთავრდება. რობინზონ II კი იყენებს გრიფის (*vautour*) ფრთას, რომელსაც ზღვის თევზიდან ამოღებულ წითელ სითხეში აწობს, იყენებს რა მას მელნის მაგივრად მანამ, სანამ პარასკევა მას არ ურჩევს გამოიყენოს ალბატროსის ფრთა და იზალისის ფოთლებიდან მოპოვებული ლურჯი საღებავი. დღიურის საწერად იგი იყენებს გემზე ნაპოვნ ზღვის წყლისაგან გათეთრებულ ფურცლებს.

ინვერტირებული სახით გადმოცემულია აგრეთვე ისეთი მნიშვნელოვანი მომენტი „რობინზონ I“ და „რობინზონ II-ს“ თავგადასავლებში, როგორიც არის ქვიშაზე აღმოჩენილი ადამიანის ფეხის ნაკვალევი. ამ ნაკვალევის დანახვაზე „რობინზონ I“ შიშით შეპყრობილია, ფიქრობს რა, რომ ეს ნაკვალევი კაციჭამიას ეკუთვნის. მსგავს ეპიზოდში სრულიად საპირისპიროა რობინზონ II-ს საქციელი. ის ხვდება, რომ ეს ნაკვალევი მისი ნაკვალევია და ეს ფაქტი მასში გაამყარებს მისი კუნძულზე ბატონობის შეგრძნებას, რაც, ჩვენი აზრით, სიმულაკრულ ხასიათს ატარებს და ხაზს უსვამს ავტორის მიმართ ირონიულ დამოკიდებულებას.

განსხვავება ტექსტებს შორის არა ნაკლებ ცხადია პარასკევას გადარჩენის ეპიზოდში. „რობინზონ I“ სურს მონის ყოლა, რათა დაეხმაროს მუშაობაში. ის ფიქრობს, რომ უნდა გადაარჩინოს მისი (მონის) სიცოცხლე, რათა ეს უკანასკნელი მისი მადლიერი დარჩეს: «J'étais manifestement appelé par la Providence à sauver la vie de cette pauvre créature» (დეფო1995 : 218).

„რობინზონ II-ც“ აგრეთვე შემთხვევით, თუ ბედისწერის წყალობით, გადაარჩენს პარასკევას ტურნიე იყენებს ამ ეპიზოდში თეატრალურ ხერხს, ეპიზოდი იწყება ერთგვარი კიპროკოთი: პარასკევა მადლიერია, მაგრამ რობინზონი ამას არ იმსახურებს და ამიტომ სცენა, როდესაც პარასკევა იჩოქებს და რობინზონის ხელს თავზე იდებს მორჩილების ნიშნად, ტურნიესთან ატარებს დეფოსთან აღწერილი იმავე სცენის პაროდირებას.

ამგვარად, ინვერსია წარმოადგენს „კვლავწერის“ ძირითად ხერხს, რომელიც ხორციელდება სუბსტიტუციის გზით. ინვერტირება სუბსტიტუციის უცვლელ საფუძველს წარმოადგენს, თუკი დეფოს რომანში დომინირებს გონიერება, ტურნიეს რომანში არსებითია რობინზონის სულიერი სრულყოფა, სადაც მთავარი როლი პარასკევას ეკუთვნის.

4.8. მ. ტურნიე „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“, როგორც მითოლოგიური რომანი

წარმოვადგინეთ რა შედარებითი ანალიზი ჰიპოტექსტი / ჰიპერტექსტისა, ამ ქვეთავში მივმართავთ ტურნიეს რომანის ძირითად დახასიათებას. ჩვენი მიზანია, დეტალურად წარმოვაჩინოთ მ. ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“, რათა შემდგომ ვაწარმოთ ამ რომანის ინტერტექსტუალური ანალიზი და გამოვავლინოთ რომანის შიგნით ყველა ის ინტერტექსტი, რომელთა წყალობითაც ეს რომანი იძენს სრულიად ახალ მნიშვნელობას, რათა წარმოვაჩინოთ, მიუხედავად ძირითადი შინაარსობრივი მსგავსებისა, რა ხერხებით აღწევს მ. ტურნიე დ. დეფოს რომანის მთავარი აზრის შეცვლას, ინვერტირებას, მის გათანამედროვეობას და იმას, თუ რა როლი ენიჭება ამ ცვლილებებში რომანში შემოტანილ ინტერტექსტუალურ ელემენტებს. როგორც მრავალგზის აღვნიშნეთ, მ. ტურნიეს რომანი დეფოს რომანის კვლავწერა *réécriture* –ია, თუმცა ის არ ახდენს დეფოს რომანის კოპირებას. მიშელ ტურნიემ, ხსნიდა რა თუ რატომ წერს იგი ყოველთვის ცნობილ სიუჟეტებზე, აღნიშნა, რომ მას იტაცებს თამაშის პროცესი, რომელსაც

იგი აწარმოებს მკითხველთან, თითქმის სიტყვასიტყვით ასახავს კარგად ცნობილ ისტორიას, მეორე მხრივ კი, – სრულიად გარდასახავს მას. ასე მაგალითად, რობინზონის შესახებ რომანში – „რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბების შესახებ“ მკითხველი არ აქცევს ყურადღებას ცნობილ სიუჟეტს, არამედ მთელ ყურადღებას მიმართავს განსხვავებებზე. მაგრამ პრინციპული სხვაობა დეფოსა და ტურნიეს რომანებს შორის მდგომარეობს „ბუნებრივი ადამიანის“ განსხვავებულ გაგებაზე, რაზედაც ჩვენც გავამახვილებთ ყურადღებას. როგორც წინა ქვეთავში აღვნიშნეთ, თუ დეფო ძირითად ყურადღებას გონიერებას უთმობს, ტურნიე მთელ ყურადღებას უთმობს რობინზონის სულიერ სრულყოფას, რაშიც ძირითად როლს პარასკევას მიაკუთვნებს: „მათ ყველაფერი ჩვენგან უნდა ისწავლონ. ისწავლონ ცივილიზებულ ენაზე ლაპარაკი, ისწავლონ კულტურულად მოქცევა და რაც მთავარია – არ მოაბეზრონ თავი უგუნურ, გონებაშეზღუდულ რობინზონებს, ე.ი. ჩვენ“ (ტურნიე). დეფოსათვის პარასკევა – ბარბაროსია, რომელიც თავის „გაადამიანებას“ ელის ბურჟუა რობინზონისაგან, რომელსაც თავშიც არ მოსდის აზრი, რომ თვითონ შეუძლია ისწავლოს რაიმე აბორიგენისაგან, რომლისთვის კუნძულზე არაფერი ახალი არ არის. ტურნიესთან პარასკევას სახე ჩამოყალიბებულია ეთნოლოგიისა და ეთნოგრაფის ლევი-სტროსის უშუალო ზეგავლენით. მეცნიერის თვალსაზრისით, პირველყოფილი აზროვნება არ წარმოადგენს უფრო დაბალ დონეს, ვიდრე თანამედროვე. ეს აზროვნება აგებულია უსასრულო ტრანსფორმაციების ჯაჭვზე, რომლის საფუძველსაც მეტაფორა წარმოადგენს. პირველყოფილ მსოფლალქმაში ძირითად მომენტს წარმოადგენს ისეთი მკვეთრი დაპირისპირებების აღქმა, როგორიც არის ბუნება და კულტურა, სიცოცხლე და სიკვდილი და სურვილი იმისა, რომ მოხსნას ეს დაპირისპირება. პირველყოფილი აზროვნება არა მხოლოდ ასახავს სამყაროს, არამედ ცდილობს იგი უფრო ჰარმონიულად წარმოგვიდგინოს. რობინზონი კვირას უქმე დღედ აცხადებს, პარასკევს – მარხვის დღედ, უწესებს კუნძულის მაცხოვრებლებს (სინამდვილეში არსებობდნენ) ქცევის ნორმებსა და წესებს. თვითონ რობინზონი ხან გუბერნატორია, ხან გენერალი, ხან პასტორი. თავისი განსხვავებული „სახეების“ საშუალებით, იგი ცდილობს დაასახლოს კუნძული, მოაწყოს ცხოვრება ბიუროკრატიული წესების მიხედვით. მის ამოცანას წარმოადგენს შეცვალოს „მოცემული“ „შექმნილი“, დაამყაროს კუნძულზე „მორალური წესრიგი“, რის საშუალებითაც იგი იმარჯვებს „ბუნებრივ

წესრიგზე“, რაც თავდაპირველად მისთვის „აბსოლუტურ უწესრიგობას წარმოადგენს“. ჯერ კიდევ პარასკევას გამოჩენამდე, რობინზონი გრძნობს მის მიერ დადგენილი წესების უაზრობას, მაგრამ სხვა ცხოვრების – თავისუფალის და ჰარმონიულის არსებობა მისთვის იწყება შავკანიანი თანამგზავრის გამოჩენასთან ერთად. პარასკევა, გარეგნულად იცავს რა თავისი ბატონის მითითებებს, შინაგანად თავისუფალი რჩება, კუნძულის საკუთარ ნაწილზე იგი „პირიქით წესრიგს“ ამყარებს. როდესაც რობინზონი უყურებს ბუჩქნარს, რომელიც პარასკევამ დარგო ფესვებით ზემოთ, იგი თვლის, რომ თვითონაც ასევე იქცევა.

მ. რომანი აშკარად ეხმიანება რუსოს შემდეგ აზრს: რაც უფრო მეტად ავითარებს რობინზონი წარმოებას თავის კუნძულზე, მით უფრო შორდება იგი ბუნებას, ხოლო პარასკევას გამოჩენასთან ერთად ჩნდება უთანასწორობა – საზოგადოებრივი მოწყობის დამახასიათებელი ნიშანი.

ჟ. რუსო უპირისპირებს „კაცობრიობის სიჭაბუკეს“ კაცობრიობის ცხოვრების „დაჩაჩანაკებას“. ეს დაპირისპირება ჩანს ტურნიეს რომანში: ახალი „ბუნებრივი რობინზონი არ ბერდება, თავს გრძნობს ახალგაზრდად და ძლიერად იმ დრომდე, სანამ კუნძულს გემი მოადგება. და მაშინ, დაითვაღა რა რამდენი წელი გავიდა, რობინზონი მიხვდა, რომ ამჟამად იგი თითქმის ორმოცდაათი წლის „იქნებოდა“ ხელახლა რომ არ დაბადებულყო, არ გამხდარიყო უფრო ახალგაზრდა, ვიდრე ის „ღვთისმოსავი“ და ძუნწი ახალგაზრდა, რომელიც 28 წლის წინ „ვირჯინიის“ გემბანზე ავიდა (ტურნიე1972: 246). ტურნიეს რომანი დაწერილია რუსოს აზრებთან სრული შესაბამისობაში, მაგრამ თუ რუსო თვლის, რომ „კაცობრიობის ბავშვობის“ ოქროს ხანაში დაბრუნება შეუძლებელია, ტურნიემ გვიჩვენა, რომ თუ ეს არარეალურია, მაინც შესაძლებელია ახალი ჰუმანიზმის ჩასახვისათვის, ახალი ადამიანის შესაქმნელად.

თუ „ბუნებრივი“ ადამიანის და „ველური ადამიანისადმი ტურნიეს დამოკიდებულება ახლოს დგას ფრანგული სენტიმენტალიზმის შეხედულებებთან, მისი დამოკიდებულება ცივილიზებული ადამიანის მიმართ ახლოს დგას დ. სვიფტთან. ახალი რობინზონი გემზე ამოსულ თანამემამულეებს აღიქვამს როგორც ბოროტებს, ძუნწებს, მკაცრებს, რომლებიც მოგებისათვის ყველაფერზე მზად არიან. იგი ამაზრზენ პიროვნებებს გარედან უყურებს „ბუნებრივი ადამიანისათვის“ დამახასიათებელი თვალთახედვით. მას ესმის, რომ არ

შეუძლია გახდეს ისეთი, როგორც ისინი და უარს ამბობს სამშობლოში დაბრუნებაზე, ამჯობინებს რა ამ მახინჯ საზოგადოებას ბუნების ჰარმონიას. რაც შეეხება პარასკევას, აღფრთოვანებული მორბენალი გემით, მიემგზავრება დიდ მიწაზე თავისი ბატონის ნებართვის გარეშე. რობინზონი კი ისევე, როგორც რომანის დასაწყისში, სრულიად მარტო რჩება. მაგრამ, საბედნიეროდ, იგი პოულობს კუნძულზე მიმდევარი გემით იუნგას, რომელიც გამოექცა გემზე უდიერ მოპყრობას. იგი მას „ხუთშაბათს“ უწოდებს, მიუთითებს რა რომ ფრანგი მოსწავლეებისათვის რომანის დაწერის დროს ხუთშაბათი უქმე დღეს წარმოადგენდა. რაც სიმბოლურად მიუთითებს შრომით საქმიანობაზე უარის თქმას, რომელსაც დეფო ასხამს ქებას თავის რომანში.

„სხვის“ ხატს განსაკუთრებული ადგილი უკავია ტურნიესთან. მისი ახლო მეგობარი ფილოსოფოსი ჟილ დელეზი ამ რომანის შესახებ ამბობდა: რა არის რობინზონი? სამყაროს სხვის გარეშე. ორივე რობინზონი ყველაზე უფრო იტანჯება თავისი იძულებითი სიმარტოვისაგან. თვით შრომითი საქმიანობა კარგავს აზრს რობინზონისათვის, რადგან მისი შედეგი მხოლოდ მისთვის არის განკუთვნილი. რობინზონი იტანჯება მარტოობისაგან უკაცრიელ კუნძულზე, მაგრამ ადამიანი ასევე მარტოა მის მსგავსთა საზოგადოებაში. „ეს სულ უფრო მზარდი მარტოობის გრძნობა თანამედროვე დასავლელი ადამიანის ყველაზე უფრო ავთვისებიან სიმსივნეს წარმოადგენს“ – წერს ტურნიე.

ამრიგად, ეჭვს არ იწვევს ის ფაქტი, რომ „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ს ინტერპრეტაციის მრავალპოლარულობა მისი მასშტაბურობის ერთ-ერთ ძირითად საფუძველს წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში არსებითია ის, რომ აღნიშნული ინტერპრეტაციები „ლოგიკურად გამომდინარეობდეს“ ნაწარმოებიდან. „პარასკევას“ ფილოსოფიური ინტერპრეტაციაც ჟ. დელეზის მიერ სწორედ ამ პრინციპს ეყრდნობა. დელეზი თავის ნაშრომში „აზრის ლოგიკა“ არჩევანს სწორედ ტურნიეს რომანზე აჩერებს, გვთავაზობს რა მის ე.წ. შებრუნებულ, ინვერტირებულ ანალიზს. უნდა აღინიშნოს, რომ ერთ-ერთი ნაწყვეტი მისი ამ კვლევიდან „მ. ტურნიე და სამყარო „სხვის“ გარეშე“ „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბების“ ბოლო გამოცემებში იბეჭდება როგორც მისი დანართი. დელეზისთვის მ. ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ „ექსპერიმენტული და ინდუქციური“ რომანია, სადაც ხდება რობინზონის პერსონაჟის არსის სრული ინვერტირება, როგორც ადამიანისა, რომელიც ჩაკეტილ სამყაროში სხვის გარეშეა დარჩენილი. მ. ფუკო აცხადებს,

რომ – „აზრის ლოგიკა“ ეს არის ყველაზე უფრო გაბედული და ხისტი მეტაფიზიკური ტრაქტატი, რომელიც არა თუ არსებობის უარყოფას ახდენს, არამედ გგაიძულებს ვილაპარაკოთ ზეარსებობაზე“ (ფუკო).

დელეზის კონცეპტუალური ანალიზი რომან-ტექსტს ემყარება, რაც მას საშუალებას აძლევს გამოყოს ის, რასაც ის უპირველეს მნიშვნელობას ანიჭებს - „სხვისი“ სტრუქტურა როგორც „მე“-ს არსებობის წინაპირობა, „სხვის“ გარეშე დარჩენილი სამყაროს სტრუქტურა და „მე“-ს სტრუქტურა ამ სამყაროში. ხშირად დელეზის მიერ წარმოდგენილი დასკვნები განიხილება როგორც ზეპარადოქსალური. კითხვაზე, თუ რისი თქმა სურდა ტურნიეს თავისი ცნობილი რომანით, დელეზი აღნიშნავს: „ჩვენ რობინზონი უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც „გარყვნილი“. ერთადერთი შესაძლო რობინზონიადა ესაა თავად გარყვნილება“. თუმცა „აზრის ლოგიკაში“, რომელიც ერთმანეთს უკავშირებს ფილოსოფიასა და ფსიქოანალიტიკურ თეორიას, აღნიშნულია, რომ სამყარო, სადაც დარღვეულია „სხვისი“ სტრუქტურა, როგორც რობინზონის „მე“ და მისი „სამყაროს“ შემთხვევაში, ხდება „სხვისი“ სტრუქტურის „პერვერსიის“ სტრუქტურით შეცვლა, რაც არ გულისხმობს ამ ცნების კლასიკურ (პირდაპირ) გაგებას, არამედ განიხილება ფსიქოლოგიურ-ფსიქოანალიტიკურ ჭრილში, გულისხმობს სურვილის გააზრებას როგორც ზღვარის, ნულოვანი წერტილის, ვირტუალური ცენტრის, რომელიც ინდივიდს აბსოლუტურად სხვა სამყაროში გადააქვს.

ერთი შეხედვით, მ. ტურნიემ „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ში გააერთიანა ყოველივე ის, რაც მან კლოდ ლევი-სტროსისგან ისწავლა, თუმცა რამდენად მოახერხა მან დ. დეფოს თვალთახედვის სრული ინვერტირება, ეს მკვლევართა მნიშვნელოვანი ნაწილისთვის ჯერ კიდევ სადავოა. მართალია მ. ტურნიე თავის რომანში იყენებს პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელ გარკვეულ ხერხებს, ფორმალურ პლანში იგი მაინც კლასიკური რომანის კონსტრუქციის ძირითად წესს ექვემდებარება. აღნიშნული მოსაზრება, განსაკუთრებით თვალნათლივ იკვეთება მ. ტურნიეს კიდევ ერთ რომანში „პარასკევა ანუ ველური ცხოვრება“, რომელიც, თავის მხრივ, წარმოადგენს ავტონტერტექსტს და განიხილება როგორც, ტრანსპოზიციის ტრანსპოზიცია, ანუ ჰიპერჰიპერტექსტი და უფრო ახლოსაა თავის ჰიპო-ჰიპოტექსტთან „რობინზონ კრუზოსთან“, ვიდრე ამ უკანასკნელის ჰიპერტექსტთან- „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“.

უნდა აღინიშნოს, რომ კოლექტიური რობინზონიადის თემაზე მოდერნისტულმა ექსპერიმენტებმა მკვლევარები მნიშვნელოვანი ფაქტის წინაშე დააყენა: რობინზონის სახემ, როგორც პოსტმოდერნული კვლევის ობიექტმა, თავისი თავი მთლიანად ამოწურა. დაკარგა რა აქტუალობა, რობინზონის თემატიკა სრულიად სამართლიანად უთმობს ადგილს კვლევის სრულიად ახალ მიდგომას, რაც მეცნიერთა წინაშე, თავის მხრივ, ახალ ჰორიზონტს ხსნის: *პარასკევა, კუნძული და ხომალდი*, ამიერიდან რობინზონიადის მთვარი მოქმედი სუბიექტის თემატური გაშუქება, ამ სამი საბაზო ელემენტის ჭრილში ხორციელდება. კვლევის კონცენტრირება ხდება არა რობინზონზე, როგორც ცალკე აღებულ კონკრეტულ ობიექტზე, არამედ იმ გლობალურ კატეგორიაზე, რომელსაც ეს უკანასკნელი აღნიშნულ პროტაგონისტებთან ერთად ქმნის. მაგალითად, თუკი მ. ტურნიეს რომანის მთავარი გმირი რობინზონის კომპანიონი და მსახური – პარასკევაა, დ. დეფოსთან – რობინზონ კრუზო, უ. ეკო ამ სტატუსს ერთ მხრივ ხომალდს, როგორც რობინზონის ვეროპულ ცივილიზაციასთან კავშირის სიმბოლოს, და მეორე მხრივ კუნძულს, ანიჭებს, როგორც არქეტიპული ცნობიერების მნიშვნელოვან ფენომენს, რომელიც, ამავედროულად, როგორც დრო-სივრცობრივ პარამეტრთა მიღმა დარჩენილი სუბსტანცია, აერთიანებს მითოლოგიური ხაზის მნიშვნელოვან მიმართულებებს

„სხვა“ მარტო კომპანიონს და დამხმარეს არ წარმოადგენს, იგი უპირველეს ყოვლისა საკუთარი „მე“-ს რეალობაა. „მეორე“ ჩემი სამყაროს მთავარი ნაწილია – წერს მ. ტურნიეს რობინზონი თავის დღიურში (ტურნიე 1972: 53).

ეს სრულიად შეესაბამება ჟ. პ. სარტრის ეგზისტენციალიზმს, რომელმაც პირველმა დააყენა „სხვისი“-ს პრობლემა ფილოსოფიური სისტემის ცენტრში. ჟ. პ. სარტრი თვლიდა, რომ პიროვნებას შეუძლია საკუთარი თავი განსაზღვროს მხოლოდ სხვა პიროვნებასთან მიმართებაში. მ. ტურნიეს რობინზონი ვერ ხედავს რა საკუთარი თავის ასახვას მეორე ადამიანში, საკუთარ სახეს კარგავს, ეჭვობს თავის რეალობას, სხვა (მეორეს) არარსებობა ცვლის მის დამოკიდებულებას საგანთა სამყაროსთან „სხვები გვაძლევენ მასშტაბს, რომლის გარეშე შეუძლებელია განსაზღვროს თავისი ადგილი“ (ტურნიე 1972 : 53).

პარასკევას გამოჩენისას რობინზონმა მიიღო შესაძლებლობა დაენახა საკუთარი თავი „მეორეში“, მაგრამ ეს მახინჯი გამოსახულება, ასახული

გარდატეხილ სარკეში, ეს „ნახევრადადამიანი“ წარმოუდგება რობინზონს პარასკევას სახით.

რობინზონი გრძნობს თავის ერთიანობას კუნძულთან („ის, რაც მე არ ვარ, ის სპერანსაა“ – არაერთხელ იმეორებს იგი). ისინი განუყოფელი არიან და არ საჭიროებენ „მეორეს“, როგორც ლაიბნიცის მონადა, რომლის ფილოსოფიითა ახალგაზრდობაში გატაცებული იყო მ. ტურნიე, თვითონ განათლებით ფილოსოფოსი. რობინზონი არ მაღავეს თავის რასისტულ შეხედულებებს, იყენებს რა თეთრი ბატონის მკაცრ სასჯელებს პარასკევას მიმართ. მ. ტურნიეს რობინზონის დამოკიდებულება პარასკევას მიმართ შეესაბამება დ. დეფოს დამოკიდებულებას ველურების მიმართ, რომელთა სიმკაცრესა და ბარბაროსობაზე იგი ბევრს წერს თავის რომანში. მაგრამ თავის მეგზურზე დაკვირვებისას მ. ტურნიეს რობინზონი მასში მდიდარ სამყაროს აღმოაჩენს, რომელიც არ ჰგავს მის შეხედულებებს, ეს სამყარო უფრო მდიდარი და ჰარმონიულია. ეს სხვა ცივილიზაციაა, რომელსაც იგი შეიცნობს და საბოლოოდ ეზიარება. პარასკევა მისთვის ხდება ძმა და მეგობარი, მისი მეგზური ახალი ცხოვრებისაკენ, რომელშიც სუფევს ჰარმონია, ტკობა და სილამაზე. პარასკევა ახალი ცხოვრებისაკენ უბიძგებს რობინზონს, მსგავსად იმისა, როგორც იგი აიძულებს მის მიერ მოკლულ თხას „იფრინოს“ და „იმღეროს“, გააკეთა რა მისგან არფა და საჰაერო ფრანი. რობინზონი, რომელიც დასაწყისში მეტად მიწიერია, პარასკევს ეს საქმიანობა უაზრობად ეჩვენება, ვინაიდან არავითარი პრაქტიკული სარგებელი არ მოაქვს. მაგრამ თანდათანობით იგი გაათვითცნობიერებს, რომ ჯობია ცხოვრება ბუნების კანონებით, ბუნებასთან შესაბამისობაში. იგი იზიარებს ბავშვურ ცნობიერებას თავისი შავკანიანი მეგობრის მსგავსად და ზიზღს პრაქტიკული საქმიანობისადმი. პარასკევას გამოჩენის შემდეგ იმას, რასაც იგი ქვეცნობიერად გრძნობდა, ღრმა აზრს იძენს. პარასკევა აშკარად უჩვენებს მას ცივილიზაციის უაზრობას, ამო ცდას ადამიანისა დაიპყროს, დაიმორჩილოს ბუნება.

ამგვარად, თუ დ.დეფომ თავის რომანში განადიდა ადამიანის გონება და უნარი, ტურნიემ, პირიქით, დააკნინა იგი, დაუპირისპირა რა მას გული და სული. დეფოს რობინზონი დღიურში წერს თავის მიღწევებისა და პრაქტიკული სასარგებლო საქმიანობის შესახებ. ტურნიეს რობინზონიც აწარმოებს დღიურს, მაგრამ მასში იწერს ადამიანური არსებობის ფილოსოფიურ პრობლემებს, სულის სრულყოფილების შესახებ. თავის კუნძულზე ყოფნის პირველ პერიოდს

რობინზონი „მიწიერს“ უწოდებს, შემდეგ იგი უერთდება „ჰაერს“ და ბოლოს „მზის თაყვანისცემამდე“ მიდის, რაც ყველა პირველყოფილ ხალხს ახასიათებს. რობინზონი ღვთის რწმენას ბუნების რწმენით ცვლის, უბრუნდება პანთეიზმს, შეგნებულად ამბობს რა უარს ევოლუციასა და პროგრესზე, მას „ლიმბებამდე“ აჰყავს დროს მიღმა სუფთა სულებით დასახლებული წყნარი ოკეანის ლიმბები.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მ. ტურნიე არ ახდენს დეფოს რომანის კოპირებას. მიჰყვება რა მის ძირითად თემატურ ხაზს, იგი კონტრარიოს პრინციპზე დაყრდნობით, ქმნის ბუნებრივი ადამიანის სრულიად ახალ სახეს. ტურნიე იღებს რა მხედველობაში რამდენიმე ათეული რობინზონიადას არსებობის ფაქტს (ჟიროდუ, ვერნი, სენ-ჯონ პერსი), აცხადებს, რომ მისი ვერსია ყველაზე უფრო ახლოსაა ორიგინალთან. ეს არის ამავე დროს ერთგვარი რადიკალური კრიტიკა თავისი ჰიპოტექსტის- „რობინზონ კრუზოსი“, სადაც რაციონალიზმის სიმულაკრი უმაღლეს წერტილს აღწევს. ეს ერთგვარი ირონიის გამოხატვის საშუალებაა, იმ სამყაროს კარიკატურული სახის შექმნა, სადაც რობინზონი კუნძულის მმართველია, სადაც იქმნება ქარტია, სისხლის სამართლის კოდექსი და სხვა. ამრიგად, მ. ტურნიეს რომანი ეს არის ე.წ. „გადატრიალების“ მცდელობა, რასაც, საბოლოო ჯამში, დ. დეფოს რომანის მთავარი არსის სრულ ინვერტირებამდე მიყვავართ. მ. ტურნიე ქმნის რომანს, რომელიც მეტამორფოზებისა თუ სხვადასხვა ტიპის ვარიაციათა რთულ კომპლექსს წარმოადგენს. თუმცა, ორივე მათგანის დეკოდირების გასაღები დასაწყისშივეა მოცემული, რეალურად ხდება ჰიპოტექსტის აბსოლუტური ინვერტირება. თუკი დ. დეფოს სიუჟეტი ძირითადად ბიბლიურ ხაზს მიჰყვება, მ. ტურნიე ბანქოს ნიშანთა (ტაროს) გამოყენებით ერთგვარ წყალგამყოფს ქმნის თავის ჰიპოტექსტთან, გვთავაზობს რა რობინზონის ტრანსფორმაციის სამ ძირითად მიმართულებას : ვეგეტატიური სამყარო, მზისა და ქარის მითოლოგიური სიმბოლიკა, ანუ ხდება ქრისტიანული, ბიბლიური ხაზიდან გადახვევა. ამავე დროს, იგი პირდაპირ მიუთითებს მკითხველს, რომ მის რომანში მთავარი თემატური დატვირთვა არა რობინზონია, არამედ პარასკევა, სწორედ ის არის რობინზონის ინიციაციის მთავარი წარმმართველი ძალა, მისი მენტორი. ტურნიეს რობინზონი, მხოლოდ ერთი შეხედვით, მოგვაგონებს დეფოს გმირს. მთავარი ამოცანა, რომელიც მან დაისახა „ჩამოაყალიბოს აბსოლუტური წესრიგი“, სხვა არაფერია თუ არა „აბსოლუტური ქაოსის“ შექმნის მცდელობა, ახალი რეალობა კი ევროპული ცივილიზაციის მხოლოდ და მხოლოდ

კარიკატურული მოდელი, ანუ სიმულაკრია. ამიტომაც ტურნიე მიიჩნევს, რომ რომანის მთავარი გმირი არა რობინზონი, არამედ პარასკევაა – ალტერნატიული ცივილიზაციის დესპანი და ამ არჩევანის გათვალისწინებით იგი თავის რომანს უწოდებს: „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“. სწორედ პარასკევაა ის გმირი, რომლის გამოჩენითაც იწყებს ტურნიე არსებული, საწყისი ხატის პარადოქსალურ გააზრებასა და გადაფასებას. ხდება სრული ინვერტირება, ადგილმონაცვლეობა პარასკევასა და რობინზონის ურთიერთობისა. ცივილიზებული რობინზონი ველური პარასკევას გავლენის ქვეშ ექცევა. ეზიარება რა „მზის კულტს“, კუნძულზე გატარებული ოცი წლის შემდეგაც კი, გარდაქმნილი რობინზონი კუნძულზე („სპერანცაზე“) დარჩენის გადაწყვეტილებას იღებს, მაშინ, როდესაც პარასკევა ტოვებს კუნძულს. თუმცა, მისი გაუჩინარება „Jeudi“-ის „ხუთშაბათის“ გამოჩენით კომპენსირდება, რომლის დაბადებასთან დაკავშირებით რობინზონი ბიბლიურ ფრაზას იყენებს: „და აი, ბავშვი რობინზონის წინაშე წარსდგა“. რობინზონმა მას „Jeudi“ უწოდა, მზის ღმერთის – იუპიტერის სახელი. ეს ამავე დროს, ფრანგი მოწაფეების დასვენების დღე.

რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ს სათაურშივე ფიგურირებს მითოლოგიური რომანისთვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ინტერტექსტი – „ლიმბები“. საუბარია რა მითოლოგიური რომანისთვის დამახასიათებელ ციკლურობაზე, ხდება მუდმივი მითოლოგიური დროის ცნების შემოტანა, რომლის სიმბოლოცაა ტურნიეს რომანში „ლიმბები“.

ლიმბები – ესაა დროისეული განზომილების ედემური გააზრება, როდესაც ადამიანი ბუნებასთან ჰარმონიაში ცხოვრობდა. ფრანგულ ენაში – ლიმბს ორგვარი მნიშვნელობა გააჩნია. პირველ რიგში ეს არის თეოლოგიური ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს იმ ადგილს, სადაც მოუნათლავ ბავშვთა და ცოდვათა მიტევების მომლოდინეთა სულები ბინადრობენ. და მეორე, გადატანითი მნიშვნელობით, ეს არის „განუსაზღვრელი ადგილი, განუსაზღვრელი მდგომარეობა“. თავად ტერმინი, გულისხმობს რა დრო-სივრცობრივ პარამეტრთა არ არსებობას, კუნძულს წარმოგვიდგენს, როგორც დროისა და სივრცის მიღმა არსებულ ზონას. რობინზონის ცნობიერებაში კუნძული „ლიმბია“, სადაც დრო და სივრცე მეორეხარისხოვანია, ხოლო სიმბოლურ-მითოლოგიური განსაზღვრებით, ეს არის ზეცასა და ჯოჯოხეთს შორის არსებული განზომილება (“un lieu suspendu entre le ciel et enfers”). მიუხედავად იმისა, რომ რომანში ზუსტადაა განსაზღვრული დროისეული საზღვრები (რობინზონმა

კუნძულზე 27 წელი გაატარა), იგი კუნძულ „სპერანცაზე“ მხოლოდ „გარედან“, „უცხო სამყაროდან“ შემოჭრილი რეალობაა, რომელსაც აქ მხოლოდ ილუზორული დატვირთვა გააჩნია. დაუსახლებელი კუნძული ტურნიესთან ამბივალენტურ მნიშვნელობას ატარებს – ფილოსოფიურიდან დაწყებული სიმბოლურ-მითოლოგიური მნიშვნელობით დამთავრებული. ეს არის რობინზონის ადამიანური არსებობის ერთგვარი პირობა.

ტურნიეს რომანში მოცემულ მოვლენათა განვითარება ხასიათდება გარკვეული მითოლოგიური ციკლოზობით, რაც გულისხმობს, რომ რობინზონის რომანული ისტორია, მითის ციკლური სტრუქტურიდან გამომდინარე, ძირითადად ე.წ. განმეორებითობის პრინციპს ეფუძნება და საფუძვლად ინვერტირების ხერხი უდევს: ტურნიეს რომანში, რობინზონი კი არ აზიარებს პარასკევას ცივილიზაციას, არამედ თავად ექცევა პარასკევას გავლენის ქვეშ, რომელიც განათლებულ, ცივილიზირებულ ინგლისელს აზიარებს „სხვა“, ბუნებრივ სამყაროსა და „მზის კულტს“. რობინზონის რომანული ისტორია დასრულებული ციკლის სახეს იღებს, თუმცა, ამავე დროს, ამ ციკლურ განმეორებითობაში გეთავაზობს სრულიად ახალ სიტუაციებს, რითაც ვლინდება „ტექსტის ძლიერი პოზიცია“ - ფინალი. ტურნიეს რომანის განმეორებითობა თხრობის სიუჟეტურ მიმართულებას განაპირობებს. ორჯერ იქმნება ერთი და იგივე სიტუაცია – რობინზონის სრული კრახი: რომანის დასაწყისში „ვირჯინის“ აფეთქება და მესამე თავში, კუნძულზე მომხდარი აფეთქება და მიწისძვრა; ეს ორივე მომენტი წარმოადგენს რობინზონის ახალი ცხოვრების დაწყების საფუძველს. პირველი ეტაპი – სრული მარტოობა, ხოლო მეორე ეტაპი – ბუნებრივ-კოსმიურ სტიქიებთან თანაცხოვრება. კრახი აუცილებელი მითოლოგიური მომენტია, რომელიც სიმბოლურად გამოსატავს გამოცდას, რომლის დაძლევის შემთხვევაშიც ხდება „საიდუმლოსთან“ ზიარება. ამგვარად, ციკლოზობა არ უნდა გავიაზროთ როგორც შემთხვევითობა, დამთხვევა, არამედ როგორც გარდაუვალი განმეორებითობა. ამიტომაც, ტურნიე არ კმაყოფილდება მხოლოდ „განმეორებითობის“ შემოტანით, არამედ მის აქცენტირებას ახდენს არაავტორისეულ სიტყვაში: „რობინზონი და პარასკევა მიუახლოვდნენ ზღვას, რათა ჩამოერეცხათ ტალახი, შემდეგ ველური ანანასით ისადილეს; რობინზონს გაახსენდა, რომ ასეთივე იყო მისი პირველი ტრაპეზი კუნძულზე, ხომალდის დაღუპვის შემდეგ“ (ტურნიე 1972: 225).

4.9. მითოლოგიური ინტერტექსტი მ. ტურნიეს რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბები“

ტურნიეს რომანში მითოლოგიური ინტერტექსტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს რომანის ინტერპრეტაციისთვის. მ. ტურნიესთვის მითი და რეალობა ერთმანეთისგან განუყოფელია. იგი მუდმივად „სხვა“ სამყაროს ძიებაში, რომლის გასაღებსაც იგი მითოლოგიაში ეძებს. კუნძული ტურნიეს რომანის მითოლოგიური ციკლორობის სიმბოლოა, რომელიც ქმნის რა ურთიერთგავლენისა და ურთიერთარეკვლის ერთგვარ ხატს, იძენს რთულ, მრავალშრიან ფიგურალურობას და შეესაბამება მითის „ენის“ სიმბოლურ-მეტაფორულობას. პირველად ეს ხატი ტურნიეს რომანში შემოაქვს მაშინ, როდესაც რობინზონი კუნძულზე ყოფნის პირველი დღეებში ებრძვის ჰალუცინაციებს. თუმცა, აღნიშნული ჰალუცინაცია იცვლება ახალი ხატი – **კუნძულით**, როგორც ქალური საწყისით – „სპერანცა-მეუღლე“, „სპერანცა-დედა“.

ტექსტის აზრობრივ მოდელირებაში ინტერტექსტუალურ და არქეტიპულ სისტემებს შორის არსებული ურთიერთმიმართება შესაძლოა მრავალმხრივი მიდგომისა და ანალიზის საგანი გახდეს. აღნიშნული კვლევის როგორც ერთ-ერთ ძირეულ ელემენტად შესაძლებელია, მეთოდოლოგიური მიდგომის შესაბამისად, რომელიმე კონკრეტული პოტენციური სემიოტიკური ობიექტი წარმოგვიდგეს. ამ მხრივ ევროპული სამეცნიერო ლიტერატურა განსაკუთრებულ დაინტერესებას „კუნძულის“ თემისადმი იჩენს, განიხილავს რა მას, როგორც ბილატერალურ ფენომენს, რომელიც საკუთარ თავში აერთიანებს სამყაროს ორ, რეალურ და მენტალურ საწყისს. განიხილება რა როგორც ჩვენი რეალური სამყაროსგან არა მარტო დაშორებული, არამედ მისგან სრულ იზოლაციაში მყოფი ადგილი, „კუნძულის“ ცნება, ერთი მხრივ გულისხმობს როგორც სუბიექტის მიზანმიმართულ ქმედებას, დრო-სივრცობრივ პლანში განსაზღვრული მიმართულებით მის რეალურ გადაადგილებას, ასევე ზოგჯერ წარმოსახვით მოგზაურობასაც – როგორც მისტიურ-სიმბოლურ მოვლენას. კუნძული, როგორც თავშესაფარი (ჰენრი ბოსკო „ბავშვი და მდინარე“), ან პირიქით, როგორც დასჯის ადგილი („რობინზონ კრუზოს“ ფინალური ეპიზოდი, უიულ ვერნის „კაპიტან გრანტის შვილები“).

„პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბებში“ ტურნიე „კუნძული-თვალის“ ხატს უკავშირებს კიდევ ერთ ახალ ხატს. ხვდება რა პარასკევას: „რობინზონმა შემთხვევით აღმოაჩინა პარასკევას თვალების ანატომიური სილამაზე“. სწორედ

ამ „თვალის“ საშუალებით ახდენს რობინზონი „სხვა“ პარასკევას აღმოჩენას, იმისი ვინც მოგვიანებით მისი „თანასწორი“ ხდება. „თვალის“ ხატი ტურნიესთან ერთგვარი კულტუროლოგიური სიმბოლოა – ენერჯის მატარებელი, რომელიც სულიერი მდგომარეობის ანარეკლია. როგორც გ. გიდერმანი აღნიშნავს, ბევრ კულტურულ ტრადიციებში თვალის სიმბოლიკა მზის სიმბოლოს უკავშირდება. ამგვარად, ტურნიესთან ხდება ამ ორი ხატის გაერთიანება არა ანთროპოცენტრისტულ დონეზე, არამედ ზედროით და კოსმიურ პლანში. ხდება ყოფითის, მატერი-ალურის ტრანსფორმაცია მითოლოგიურად. ხორციელდება რეალურ-ჰეშმარიტი ფორმების ერთგვარი თვითგანვითარება პირობითობის დონეზე. ტურნიე აღნიშნავს, რომ როგორც ყოველი ბანალური, ჩვეულებრივი მოვლენა იმანენტურად არქექტიპულია, ასევე ყოველი პირობითი ფორმა ემბრიონული სახით მოცემულია რეალობაში. ამგვარად, ტურნიე ახდენს პირობითობისა და ჰეშმარიტების სინთეზს.

მ. ტურნიესთვის მითი და რეალობა ერთმანეთისგან განუყოფელია. იგი მუდმივად „სხვა“ სამყაროს ძიებაშია, რომლის გასაღებსაც მითოლოგიაში პოულობს. ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მითოლოგიურ მოტივს მ. ტურნიე ანდროგინის მითის საშუალებით ავითარებს. იგი სიმბოლურად გამოხატავს რობინზონის სწრაფვას ჰარმონიისკენ, რომელიც თანაბრად უკავშირდება როგორც მის აწმყოს, ასევე მის ცნობიერში თუ არაცნობიერში დაღეჭილ წარსულს. იგი ანდროგინის ფორმის საშუალებით აღწევს ღვთიურ მდგომარეობას.

მითოლოგიის მიხედვით, ადამიანი ანდროგინის სახით შეიქმნა. იგი ერთმანეთში აერთიანებდა მამაკაცურ და ქალურ საწყისს. ეს იყო ორი არსების ერთ მთლიანობაში გაერთიანება. ამავობდნენ რა თავიანთი ორმაგი ბუნებით, ანდროგინებმა უნდობლობა გამოუცხადეს ბერძენ ღმერთებს და განსაკუთრებით ზევსს. მათი ამგვარი საქციელით აღშფოთებულმა ღმერთებმა ანდროგინების დასჯა განიზრახეს და ერთ არსებაში გაერთიანებული ნაწილი ერთმანეთს დააშორეს. ამგვარად, წარმოიქმნა ქალი და მამაკაცი იმ სახით, როგორიც დღესაა. მას შემდეგ, განცალკევებული ანდროგინები ერთმანეთის მუდმივ ძიებაში არიან. მითის თანახმად, სიყვარულიც ამ დანაკლისის შეგრძნებაა, მისი შევსებისკენ მუდმივი სწრაფვა. საინტერესოა, რომ სახარებაში აღნიშნულია: “Lorsque vous ferez du masculin et du feminin un Unique afin que le masculin ne soit pas mâle et que le feminin ne soit pas une femelle alors que vous entrerez dans le

Royaume!“. აღნიშნული ინტერტექსტი მიგვანიშნებს, რომ რობინზონი ადამიანური საზღვრებიდან გადის და იძენს ანდროგინის თვისებებს, რის შედეგადაც პოულობს უკვდავებას. სპინოზას „ეთიკის“ თანახმად, ხდება რობინზონის ზიარება უმაღლეს ცნობიერებასთან.

ამრიგად, ტურნიეს რომანი ეს არის მუდმივი გადასვლა რეალური რომანიდან პოლიფონიურ მითოლოგიურ რომანში; მითოლოგიური ხატების მითად გარდაქმნის საფუძველი კი შედარებაა, რომელიც ტურნიესთვის მნიშვნელოვანი ხერხია, როგორც მითის პოპულარობის, მისი მუდმივობის გამომხატველი. ანტიკური მითემა-შედარება უეცრად წარმოიქმნება, ემოციურ სპონტანურობაში, როდესაც რობინზონი განიცდის ტკბობას პარასკევასთან დაახლოების გამო.

მ. ტურნიე ასევე უარს არ ამბობს არქეტიპული მოტივების გამოყენებაზე. მ. ტურნიეს შემოქმედება ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს ეფუძნება – ეს დიქტომიის პრინციპს, ანუ ორი ურთიერთსაპირისპირო საწყისის გაერთიანება სამყაროს ერთიანი სურათის შექმნის მიზნით. სწორედ ამას უკავშირდება ტურნიეს გადაწყვეტილება გამოიყენოს მითის თემატიკა, გარდაქმნას, მოაქციოს იგი თანამედროვე აზროვნების საზღვრებში და შემოგვთავაზოს მისი სრულიად ახლებური ინტერპრეტაცია. ეს არის ე.წ. ახალი ლიტერატურული მოდელის შექმნა – რომანი-მითი, რომელიც გულისხმობს კარგად ნაცნობი სიუჟეტებისა თუ სიმბოლოების ახლებურ გათამაშებას, იყენებს რა კოლექტიურ არაცნობიერს- არქეტიპულ მესხიერებას იგი ხშირად ახდენს სხვადასხვა ტიპის კულტურულ თუ ქრონოლოგიურ შრეთა ერთმანეთში აღრევას.

ერთ-ერთი მთავარი არქეტიპული მოდელი, რომელსაც ტურნიე იყენებს პარასკევასა და თხა Andoar-ის შებრძოლების ეპიზოდია. აღნიშნული ბრძოლის მოტივს და ცხოველზე ადამიანის ტრიუმფალურ გამარჯვებას მნიშვნელოვანი და ღრმა სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია. იგი გვხვდება სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტში შექმნილ ლეგენდებსა თუ საგმირო ეპოსში. გარკვეული პარალელები შესაძლოა გამოვიყოთ შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანთან“.

ამგვარად, იუნგისეული გაგებით, არქეტიპის როგორც კოლექტიური არაცნობიერის რეალიზაცია ხდება ლიტერატურისა და უნივერსალური კულტურის დონეზე.

4.10. ბიბლიური და ნიცშესეული რემინისცენციები მ. ტურნიეს რომანში

„პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“.

ფ. მერლე აღნიშნავს, რომ ტურნიეს რომანული მითი სამ ძირითად “რეგისტრში” ვლინდება: რეალურში, ფილოსოფიურსა და მითოლოგიურში. თითოეული მათგანი ერთმანეთის მიმართ განისაზღვრება. და მითიც, როგორც მითოლოგემა, ან მითემა, წარმოიქმნება აღწერით-წარმოსახვით ფორმაში. ხოლო მითი, როგორც რეფლექსიის ერთდროულად „სუბიექტი“ და „ობიექტიც“ სიცოცხლეს ფილოსოფიურ გააზრებაში იღებს, ხდება რა მისი გადაფასება ლოგიკურ-ფილოსოფიურ საფუძვლებზე. მითოლოგიური ინტერტექსტი ტურნიესთან განსაკუთრებული მასშტაბურობით გამოირჩევა: ტაროს ეგვიპტური კარტები სიმბოლიკა და დეფოს ლიტერატურული არქექტიპი, ბუნებრივ სტიქიათა ზელოგიკური ღირებულება (მნათობი-ღმერთი), ანტიკური მითოლოგია. თუმცა, ყველაზე დიდი მნიშვნელობა ბიბლიურ რეფერენციებს ენიჭება, რომელიც ტექსტში პირდაპირი ციტატებითა თუ ბიბლიური ხატების, მოტივებისა და ალუზიების სახითაა წარმოდგენილი. მთლიანობაში ეს არის მითი – როგორც ინტერტექსტი, რომლის საფუძველზე ტურნიე აყალიბებს სამყაროს მისეულ მითოპოეტურ ხედვას. ინტერტექსტს ტურნიე ორგანულად რთავს ტექსტის საერთო ქსოვილში, იმ რეალობაში, რომელიც მითოლოგემათა საფუძველზე იქმნება. ხდება ჭეშმარიტად რეალური სამყაროდან პირობით-მითოლოგიურში გადასვლა. ტურნიეს პირდაპირ, ექსპლიციტურად შემოყავს ციტატები სახარებიდან (განსაკუთრებით კი მათეს სახარებიდან), რაც თავის მხრივ მოტივირებულ ხასიათს ატარებს. ბიბლიას რობინზონი „ვირჟინის“ კაიუტაში პოულობს და ამ მომენტიდან მოყოლებული იგი მუდმივად თან აქვს კუნძულზე. მის მიერ ბიბლიის კითხვა, ცნობიერებაში ამოტივტივებული ციტატები ერთდროულად ჩნდება როგორც რობინზონის დღიურში, ასევე ავტორის სიტყვებში. ბიბლიური ინტერტექსტის კვალდაკვალ ჩნდება ე.წ. პანთეისტური ინტერტექსტი, რომელსაც მზის სხივით რობინზონის სულიერი განწმენდა უკავშირდება.

რელიგიურ რეფერენციებს შორის გამოვეყოფთ ნოეს კიდობნისა და გამოქვაბულის მითს. სწორედ, გამოქვაბულის საშუალებით ეზიარება რობინზონი უმაღლეს ჭეშმარიტებას, სრულიად სხვა რეალობას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რობინზონის მუდმივი რეფლექსური პარალელები, ავტორის სიტყვით გადმოცემული, ხშირად განსმჭვალულია ერთგვარი თვითიროვნით,

რომლის მიზანია, მოახდინოს მაღალ ღირებულებათა დესაკრალიზაცია. გადაწყვეტს რა აღადგინოს დაღუპული ხომალდი, რობინზონი ქმნის ნოეს კიდობნის ერთგვარ მოდელს, რომელიც ხდება მისი „განთავისუფლების“ პროტოტიპი.

გარდა აშკარა ბიბლიური მითოლოგიებისა, „პარასკევას“ ტექსტში ვხვდებით მითოლოგიურ რემინისენციებსა და აღუზიებს. პირველივე ეპითეტი - „გიგანტური“ ასოციაციურად უკავშირდება მითოლოგიურ, ბიბლიურ ხეს. მისი არსი მხოლოდ ტრადიციულ მნიშვნელობაზე არ ფოკუსირდება, არამედ აფართოვებს სიმბოლური მრავალმნიშვნელობის არსენალს დაწყებული „ცნობიერების ხიდან“ “მსოფლიო ხით“ დამთავრებული. განასახიერებს რა უნივერსალურ მიწიერი და კოსმიური არსებობის ჰარმონიას, რომანში მოხსენიებული კედარი რობინზონის კუნძულზე ყოფნის პირველ დღეებში უცხო სამყაროში მისი ერთადერთი დასაყრდენია.

სწორედ, ბიბლიური და მითოლოგიური ინტერტექსტის საფუძველზე ახორციელებს მ. ტურნიე რობინზონის სულიერ მეტამორფოზას. იგი ცივილიზებული ადამიანიდან გარდაიქმნება სრულიად ახალ ადამიანად, რომელიც ეძებს როგორც საკუთარ თავს, ასევე ახალ რეალობას. მეტამორფოზის ცნებაში იგულისხმება ადამიანის სიღრმისეული ტრანსფორმაცია. მ. ტურნიე გვათავაზობს ფორმულას – მიწა+ჰაერი=მზე, სადაც სწორედ ხის სიმბოლოს საშუალებით ხდება მიწისა და ჰაერის სინთეზი. მიწას ხე ფესვებით, ხოლო ჰაერს ფოთლებით უკავშირდება. მ. ტურნიე პარასკევასაც „სოლარულ“ ჰაერისეულ“ პარასკევას უწოდებს, რომლის ძირითადი ატრიბუტებია ისარი, ფრანი და ეოლოსის ქნარი. როგორც ა. ბულუმიე აღნიშნავს „ცივილიზირებული ადამიანის ბინადარი ცხოვრება იცვლება ბუნებრივი ადამიანის არასტაბილური დინამიკით“. ხდება ღირებულებათა ორმხრივი გაცვლა.

ბიბლიური ინტერტექსტი პარასკევას გამოჩენის შემდეგ იცვლება წარმართული რელიგიის ინტერტექსტით, რაც ძირითადად მზის კულტითაა გამოხატული. პარასკევას გამოჩენამდე რობინზონი წესრიგსა და ქაოსს შორის არსებული წინააღმდეგობის დაძლევის მუდმივ ძიებაშია და სწორედ პარასკევას საშუალებით ახერხებს იგი ამაღლდეს ამ წინააღმდეგობაზე და ეზიაროს სრულიად ახალ სამყაროს. შაინტერესოა, თავად პარასკევას სახელის

სიმბოლიკაც, – პარასკევი ვენერას დღეა, ხოლო ქრისტიანთათვის ქრისტეს ჯვარცმის დღე.

ამრიგად, მითოლოგიური, ბიბლიური თუ წარმართული რელიგიის რეფერენციები საერთო ჯამში ერთიანდება მითოლოგიური რომანის ქვეშ.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ინტერტექსტი, რომელსაც ტურნიეს რომანში უდიდესი როლი ენიჭება და რომელიც ემსახურება რობინზონის ინვერტირებული სახის გახსნას – ეს არის ინტერტექსტუალური რემინისცენციები და ალუზიები ნიცშეს რომანზე „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“.

ის ფაქტი, რომ ალუზიები ნიცშეზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტურნიეს რომანში, ადასტურებს ჩვენს ვარაუდს იმის შესახებ, რომ ახალი, სრულყოფილი ადამიანის ძიება ტურნიეს რომანში ეხმიანება ნიცშეს გმირს ზემოაღნიშნული რომანიდან. ასე მაგალითად სიტყვა „ზეკაცი“ რამდენიმეჯერ არის ნახსენები ტურნიესთან, ისე როგორც ნიცშესთან. «J'ai commencé pas [. . .] Devenir une manière de surhomme en construisant d'autant plus que la société ne le faisait plus pour moi» (ტურნიე p. 116). «Ainsi Zoroastre après avoir longuement forgé son âme au soleil du désert avait plongé à nouveau dans l'impur grouillement des hommes pour leur dispenser sa sagesse (ნიცშე 1971:237).

თუ ტურნიეს რომანი ჰიპოტექსტის(დეფოს რომანის) ძირითად სიუჟეტურ ხაზს მოჰყვება, რობინზონის თავგადასავლის აღწერაში, პარასკევას მოსვლის შემდეგ კი ნიცშეს ფილოსოფიით არის შთაგონებული.

პარასკევას მოსვლა კუნძულზე იწვევს „ყველა ფასეულობათა გადაფასებას“ გამოთქმა, რომელიც ნიცშეს წიგნის „ნაწარმოების სიბნელეს“ თავშია წამდვარებული. რობინზონის ინიციატია მართლაც შეესაბამება მის მიერ ბიბლიისა და ქრისტიანული ღირებულებების უარყოფას. რობინზონის მიერ ქრისტიანობის კრიტიკა ახლოს დგას რელიგიის ნიცშესეულ კრიტიკასთან. ნიცშე ამხელს ქრისტიანობაში „სიცოცხლის ძაგებას, მის უარყოფას, სხეულის ზიზღს, ადამიანის თვითგვემას დანაშაულის იდეით“ (ნიცშე 1974 :77). ამიტომ ტურნიე, პარასკევას სახით გვიხატავს სიცოცხლით სავსე, ლაღ, ბუნებასთან, ჰარმონიაში მყოფ ადამიანს. კერძოდ, იგი ცეკვავს და მღერის და ტკბება სიცოცხლით.

კვაკერი რობინზონი კი განსხვავებულად მოქმედებს. მისი თხოვნა „განმანთავისუფლე სერიოზულობისაგან“ წარმოადგენს ალუზიას ქრისტიანული ღოცვისა „მისენი ბოროტისაგან“. მაგრამ ეს იმიტომ, რომ სამყაროსთან

„სიკეთეს“, სიხარულს, ჰარმონიას ეზიაროს. რობინზონი დახასიათებულია, როგორც P'hyperbareen („ჩრდილოელი“) (ს. 217). კიდევ ერთი ტერმინი ნიცშეს „ანტიქრისტეს“ დასაწყისიდან.

„ჩვენ ერთი ჩრდილოელები ვართ (ნიცშე 1974 :15). რობინზონი იტანჯება სევდით. მისი სერიოზულობა, სერიოზულობისა და სიმძიმის ორმაგი გაგებით უნდა გარდაიქმნას სიმსუბუქეში, რასაც აქვს დადებითი მნიშვნელობა. ეს ნიშნავს სიცილით მიიღო ამ დღის უშუალო მონაცემები, გათვლის, მაღლიერებისა და შიშის გარეშე“ (ნიცშე 1971 : 217). მიესადაგო ცხოვრებას არის ფორმულა, რომელსაც ნიცშე დაუსრულებლად იმეორებს. „დიონისეულ სიმბოლო მისადაგების უკიდურეს ზღვარს აღწევენ“. ნიცშე გმობს სიმძიმეს. რობინზონს სურს განთავისუფლდეს „სერიოზულობისაგან“. ზარატუსტრა – „მოცეკვავის თვისებას“ ეძიებს. ეს არის „წყალობა“ ამ ტერმინის ორი მნიშვნელობით – „ის, რომელიც მიესადაგება მოცეკვავეს და ის, რაც ეხება წმინდანს“ (ნიცშე 1971 : 217), სწორედ ამისკენ მიისწრაფვის. რობინზონის ლოცვა მზისადმი და გვაგონებს ნიჩბებს ზარატუსტრას აღქმას განთავისუფლდეს სიმძიმისაგან.

ზარატუსტრას ქების შესხმა წიგნის ბოლოს შეიძლება მიესადაგოს რობინზონს, რომელიც პარასკევას ორეულად გადაიქცა. „ზარატუსტრა“, მოცეკვავე, მსუბუქი ზარატუსტრა, რომელიც ფრთების საშუალებით ნიშანს აძლევს, რომელმაც იცის ფრენის ხელოვნება, რომელიც ნიშანს აძლევს ყველა ფრინველს, მზად არის იყოს მხიარული (ნიცშე 1971 : 356).

აღუზია ზარატუსტრაზე კიდევ უფრო ნათელი ხდება იმ ეპიზოდში, სადაც ისევე როგორც ზარატუსტრა თავის გამოქვაბულში, ბუნების წიაღში უსმენს რა მდინარეებისა და ხეების ხმაურს, რობინზონი მარტო თავის კუნძულზე, ისევე როგორც ზარატუსტრა ბუნების წიაღში: „აღმოაჩენს მუდმივი ბრუნვის საიდუმლოს, დროის ციკლურ ხასიათს“ «Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité» ამტკიცებს რობინზონი. უნებლიედ გვასხენდება ნიცშეს შემდეგი ფრაზა, რომელიც რეფერენციას წარმოადგენს. «Oh ! comment de l'éternité n'aurais-je pas concupiscence, et du cupitlal, anneau des anneaux, - de l'anneau du retour? [...] Car je t'aime, ô éternité. (ნიცშე 1971 :284).

რაც ყველაზე უფრო ღირსშესანიშნავია, ჩვენი აზრით, ეს არის რომანის ბოლო გვერდი, თუ როგორი გადაძახილია ტურნიეს რომანსა და ნიცშეს „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“-ს შორის. ორივე პროტაგონისტი ჩაძირულია სინათლესა

და უსასრულობაში. თუ შევადარებთ ორ ნაწევებს. აშკარა ხდება ტურნიეს ალუზიები ნიცშესთან «Zarathoustra est ardent et vigoureux comme un Soleil matinal» (ნიცშე 1971 :393). «La lumière fauve revêt Robinson d'une armure de jeunesse inaltérable». (ტურნიე 1972 : 254).

ზარატუსტრა მგზნებარე და ძლიერია, როგორც დილის მზე“; მაშინ როდესაც ველური მზე ახვევს რობინზონს „დაუოკებელი ახალგაზრდობის ცეცხლში.

„სიამოვნება ყველასთვის მარადიული სურვილის საგანია, ისურვე ყოვლისმომცველი მარადიულობა! (ნიცშე 1971 : 389) – წერს ნიცშე. „მარადიულობა ეუფლება რა (რობინზონს) (...) ავსებს მას სრული დაწყლულებით“ – წერს მ. ტურნიე.

ზარატუსტრას მრავალი ფრაზა შეიძლება მივესადაგოთ ტურნიეს რობინზონს: „რათა შეგეძლოს ჩასახო ვარკვლავი, რომელიც ცეკვავს, შენში უნდა კიდევ არსებობდეს რაღაც ქაოსი“ (ნიცშე 1972 : 26). ფრაზა, რომელიც განმეორებულია მ. ტურნიეს მიერ „პარაკლეს ქარში“ (p. 200). ტაროს 21 რუკისათვის დარქმეული სახელი, რომელსაც „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბებში“ ქაოსი ეწოდება, გასაგებს ხდის ამ დაახლოვებას: ეს ქაოსი რომანში მარტო აფეთქებაზე კი არ მიუთითებს, არამედ, ძველ ღირებულებებთან დაკავშირებულ შინაგან ქაოსზე: რობინზონი პარასკევასთან შეხვედრის შემდეგ ეზიარება სულ სხვა ღირებულებებს.

პარასკევა არის ის, ვინც : « celui qui fait éclater les tables des valeurs, le briseur, le criminel, mais aussi « le créateur » (32). პარასკევაში, ადამიან- მცენარედ გადაცმულ და ყვავილებით შემკულ ველურში, იკვეთება დიონისე. დიონისეს კულტი მნიშვნელოვანი იყო ნიცშესთვის. « Ecce Homo » მთავრდება შემდეგი სიტყვებით : „კარგად გამიგეს? დიონისე ჯვარცმულის წინააღმდეგ...“. დიონისე ნიცშესთვის წარმოადგენს მას, ვინც ცხოვრებას ეუბნება „ღიას“ – « un oui triomphant à la vie ». იგი უპირისპირებს ამ ღირებულებებს სიცოცხლის მომაკვდინებელ ზიზღს და გმობს ქრისტიანობის ყველა არსებულ ღირებულებას სიცოცხლის მიმართ. თავდაპირველად მისი უღმობელობა აოცებს რობინზონს, მაშინ როდესაც ის მშვიდად აცლის აბჯარს კუს და დასძენს : «Demain les crabes l'auront mangée » (ნიცშე 1972 :170). „ხვალ კირჩხიბები მას შეჭამენ“.

სწორედ პარასკევა „ამსხვრევს“ ცივილიზაციის ყველა მონაპოვარს, მაგრამ, ამავე დროს, მიუხედავად თავისი დამანგრეველი იერისა, მას გააჩნია სიცოცხლის ინიციაციის უმაღლესი უნარი, ძალა. როდესაც ტყორცნის ისარს, ეს უკანასკნელი მიემართება ტყისკენ, იმის მაგივრად, რომ დაეცეს: « Celle-là ne retombera jamais » ,*ისარი არახდროს არ დავარდება*, ისევე (ტურნიე 1972 : 194), როგორც სიმბოლური ისარი – „ასე იტყოდა ზარატუსტრას“ პროლოგში: « Arrive le temps où l'homme au-dessus de l'homme plus ne lancera la flèche » (ნიცშე 1971: 26). *მოვა დრო როცა ადამიანი აღარ ესვრის ისარს ადამიანს*

როგორც დიონისე , პარასკევა ამსხვრევს რობინზონის ტაბუს „სხეულზე, სილამაზეზე, მგრძნობელობაზე“. ის ანგრევს ყველა იმ ბარიერს, რომელიც პურიტანულმა აღზრდამ აღმართა ბუნებასა და ადამიანს, ადამიანს და ადამიანს შორის.

ნიცშე ხაზს უსვამს მის ამ ორ გარემოებას : « Sous le charme de Dionysos non seulement le lien d'homme à homme vient à se renouer, mais la nature aliénée - hostile ou asservie - célèbre de nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme ». « Il est plus de raison en ton corps qu'en ta meilleure sagesse » (ნიცშე 1971 : 46). « Plus loyalement, plus purement discourt le corps en bonne santé [...] et son discours concerne le sens de la Terre » (ნიცშე 1971 : 44). « Contempteurs du corps. Pour moi vous n'êtes des ponts vers le surhomme!» (ნიცშე 197 :147)

თვით პარასკევას სახე არის აღუზია დიონისეზე. რობინზონი სწორედ მისი გავლენის ქვეშ აღმოაჩენს, რომ მისი სხეული შესაძლოა იყოს „ბუნებასთან შერწყმის ერთგვარი „ხერხი“ (ბუნების ელემენტებთან). აქ საქმე გვაქვს სხვა ტიპის ღვთაებრიობასთან. რობინზონის სამყაროსთან შერწყმის ფაქტით, მ.ტურნიე უარყოფს მის (სამყაროს) საზღვრებს. ამგვარად, რობინზონი- „ახალი ზარატუსტრა“, სთავაზობს ადამიანს, რომ კვლავ დაუბრუნდეს თავის ღვთაებრივ მდგომარეობას. თვით რობინზონიც გამოცდილებას იძენს მაშინ, როდესაც მზის სხივები აღწევს მასში და ანიჭებს მას სასიცოცხლო ენერჯიას: « Une jubilation douce [...] m'enveloppe et me transporte des pieds à la tête, aussi longtemps que le soleil-dieu me baigne de ses rayons» (ტურნიე 1972 : 229-230).

ამგვარად, მ. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ ერთდროულად არის ფილოსოფიური ზღაპარი, სადაც ტურნიე სთავაზობს მკითხველს ერთგვარ თამაშს და იუმორით გმობს ცივილიზებული საზოგადოების მანკიერებებს და ამავე დროს, მითოლოგიური რომანიც, სადაც

ადამიანი კვლავ პოულობს თავის სიახლოვეს ვარსკვლავებთან, ბუნებასთან, ცხოველებთან, მცენარეებთან. რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბებში“ შერწყმულია რეალიზმი და ფანტასტიკა ახლებური სახით: რომანი ორ დონეზე ვითარდება: მისი ექსპლიციტური, ხილული შინაარსი ვითარდება ისტორიულად განსაზღვრულ სამყაროში და მისი იმპლიციტური, უხილავი ნაწილი გვაბრუნებს ბიბლიურ ხანაში. სუბიექტურ დისკურსს I პირში, სადაც მოტანილი ფაქტები ინტერპრეტირებულია თვით რობინზონის მიერ, ენაცვლება ობიექტური მონაყოლი III პირში. ამგვარად, ფოკალიზაციის ცვლა გვაძლევს საშუალებას ერთმანეთს შევუსაბამოთ მითი და რეალობა. საფუძვლად უდევს რა ნიცშესეული აზრი- *Échapper par le vol à «l'esprit de pesanteur»*, გაექცე „სიმძიმეს“ ფრენის საშუალებით. ტურნიე ინტერტექსტუალური თამაშის მეშვეობით გვაჩვენებს ცოცხალი არსების მეტამორფოზას და სწორედ ღირებულებათა ინვერტირებით (ტერმინის ნიცშესეული გაგებით) სიმბოლურ მნიშვნელობას სძენს რომანში წარმოდგენილ სახეებს: იქნება ეს გადაბრუნებული ხე, რომლის ფესვებიც გარდაიქმნება ფოთლებად, თუ თხა, რომელიც გარდაიქმნება ჯერ „ეოლის ქნარად“, ხოლო შემდეგ „მფრინავ გველად“. ამგვარად, ალუზიის სახით გვევლინება ნიცშეს, ანუ „სხვისი ხმა“, სადაც ზარატუსტრას პერსონაჟთან შედარება საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ საქმე გვაქვს სამმაგ ინტერტექსტთან.

1) ტრანსპონირების შედეგად – რობინზონის მითი– ტურნიეს რომანში, ღებულობს დეფოს რომანის სერიოზული პასტიშის სახეს (ჟენეტის ტერმინოლოგიით).

2) თვით რომანში გვხვდება ალუზიები და რეფერენციები ბიბლიურ სიუჟეტებზე. რაც მთავარია, ეს ალუზიები ნიცშეს ზარატუსტრაზე თავდაყირა აყენებს დეფოს რომანის მთავარ აზრს. თუ დეფოს რობინზონი მოწოდებული იყო, რომ დაეტოვებინა კუნძული, ტურნიე ინვერტირების ხერხის გამოყენებით ტოვებს რობინზონს კუნძულზე და ამით ეჭვქვეშ აყენებს ცივილიზებულ სამყაროში ცხოვრების აზრს. ამ შემთხვევაში გვაქვს კიდევ ერთი ალუზია რუსოს ბუნებრივ ადამიანთან. ეს სხვისი „ხმები“ ქმნიან რომანის პოლიფონიურობას, ხაზს უსვამენ რა ინტერტექსტის როლს რომანის ინტერპრეტაციაში.

გარდა სიუჟეტური პლანისა, ტურნიეს ტრადიციული მითოლოგიური ხაზი შეიმჩნევა რომანის ორგანიზაციაშიც, რომელშიც მითოლოგიური ცნობიერება

„ბინარულ ოპოზიციებს“ ეფუძნება, როგორც სამყაროს მოდელის სემანტიკური ასპექტის აღწერის უნივერსალური საშუალება. „ქალური-მამაკაცური“ საწყისი, რომელიც რობინზონისა და სპერანცას ურთიერთობას ასახავს (170 გვ.). ბინარული ოპოზიციის ასევე „ცისა და მიწის“ დაპირისპირება, რომელიც გამოხატავს გზას, რომელიც რობინზონმა გაიარა: „სპერანცას თელურგიული ბატონობა“ „მზის ბატონობით“ იცვლება. სწორედ, მზის კულტში პოულობს რობინზონი საკუთარ თავს და არსებულ მიწიერ სტიქიებისგან თავდაცვის საშუალებას. მისთვის ეს სიცოცხლის საწყისია, ახალი ისტორიის დასაბამი.

ხდება რა ტრადიციული მითის ინტეგრაცია მხატვრულ ნაწარმოებში, ის იმთავითვე კარგავს თავის საწყის მნიშვნელობას და ავტორის ხელში იქცევა პოსტმოდერნისტულ რომანდ, მისი აზრებისა და მიზნების პროექციის საშუალებად. ტურნიესთან სხვადასხვა მითოლოგიური მოტივთა ტრანსფორმაცია შემდეგი ეტაპების სახითაა წარმოდგენილი: რობინზონის რეფორმატორული მოღვაწეობა კუნძულზე, მისი მისწრაფება თელურგიული („სპერანცა“) და კოსმოლოგიური („ღმერთი-მნათობი“) ცნობიერებისკენ, მისი მცდელობა საკუთარ თავში დათრგუნოს რაც რაციონალური და ცივილიზირებულია.

ერთ-ერთი საკვანძო ბინარული ოპოზიცია ორი ცივილიზაციის „ველურის“ და „კულტურულის“ დაპირისპირებაა, რომელსაც ძირითადი სიუჟეტური ხაზი მიყვება. როგორც ტურნიე აღნიშნავს, საქმე ეხება პირველ რიგში იმას, თუ როგორ ხდება მათი გადაკვეთა, ბრძოლა და მათი ასიმილაცია, და ასევე თუ როგორ იბადება ახალი ცივილიზაცია ამ სინთეზის საფუძველზე. აღნიშნულ კულტურულ ექსპერიმენტში იქმნება ერთგვარი პოლარიზაცია: რობინზონი როგორც ცივილიზებულ-კულტურული საწყისი, და პარასკევა – ბუნებრივი ნატურალური. იმისთვის, რომ მრავალწახნაგად დახატოს თავისი რომანი, ტურნიე სხვადასხვა სახის ინტერტექსტუალურ პრაქტიკას იყენებს. მათ შორის აღსანიშნავია სპინოზას ფილოსოფიის გავლენა, რომლის „ეთიკასაც“ ტურნიე სახარების შემდეგ ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებად მიიჩნევდა. ტურნიე იღებს სპინოზას ადამიანური ცხოვრების „ერთიან კლასიკურ სქემას“, რომლის წინაშეც მუდმივად იშლება შემდეგი შესაძლებლობები: ტებობის გზა, რომელსაც პასიურობისკენ მივყავართ, შრომა და სოციალური მისწრაფება და მხატვრული თუ რელიგიური შეხედულებები. ტურნიე ამყარებს რა გარკვეულ ურთიერთმიმართებას ადამიანურ არსებობასა და სპინოზას მეტაფიზიკურ

აზროვნებას შორის, აღნიშნულ სამ ეტაპს რობინზონის ისტორიას უსადაგებს, რასაც საბოლოო ჯამში „სრული მედიტაციისკენ“ მიყვავართ.

მსგავს ოპოზიციურ წყვილებს, მათი არქექტიპული ღირებულების გამო, ვხვდებით XX საუკუნის თითქმის ყველა მითოლოგიურ რომანში: თ. მანის „ჯადოსნური მთა“, გ. გარსია მარკესის „პატრიარქის შემოდგომაში“. ისინი განსაკუთრებით რომანი-მითისთვისაა დამახასიათებელი, რომელსაც, უანრობრივი ჰიბრიდაციის მიუხედავად მ. ტურნიეს რომანიც „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ განეკუთვნება. აქ, ამ მითოლოგიურ კატეგორიებს, რომლებიც რომანის მხატვრული სტრუქტურის ძირითად პარადიგმებს წარმოადგენენ, გააჩნიათ ღირებულებითი დანიშნულება და რომანი-მითის შემადგენელ თემატურ თუ სტრუქტურულ კომპონენტთა ურთიერთდამოკიდებულებასა და ურთიერგავლენას განსაზღვრავს.

მითი ფიგურალურად გარდაქმნის სამყაროს, ახდენს მის რაციონალიზაციას. მითი არის „საიდუმლოს“ მთავარი არსი, რომლის საშუალებითაც ხდება შეცნობა, თუმცა თავად მითი გამოცანად რჩება. ტურნიესთან მითი ერთმანეთთან აკავშირებს გონებასა და ირაციონალიზმს. მისი საშუალებით ხდება მეტაფიზიკის რეალიზაციაც.

მითის გამოყენება გულისხმობს მთელ რიგ მხატვრულ საშუალებათა პირობითობას. მითოლოგიური რომანის ნარატიული ხაზი იღებს სრულიად ახალ მიმართულებას, წარმოადგენს რა თანამედროვე ეპოქის ინტელექტუალურ ანარეკლს. ე.წ. „სარკის ეფექტი“ რომანის აგების ერთ-ერთი მთავარი სტრუქტურული პრინციპი ხდება. რასაც თავის რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ ტურნიეც იყენებს. „სარკის ეფექტი“, როგორც სტრუქტურული პრინციპი და მხატვრული ხერხი ფართოდ გამოიყენება და როგორც ლოტმანი აღნიშნავს იგი აზრობრივი ჩამოყალიბების პროცესის განუყოფელი ასპექტია. ის შესაძლოა წარმოდგენილ იქნეს სხვადასხვა სახით: ტაროს სიმბოლიკა, კუნძული – მარტოობის მეტაფორული ანარეკლი, დღიური, რომელიც ავტორის შიდა სამყაროს სარკე და პერსონაჟთა გაორების სიმბოლოა. აქ შემოდის „ორმაგი ავტორობის“ ცნება, ეს არის ფაქტიურად რომანი რომანში, სადაც თხრობა ორ პირში I და III პირში მიმდინარეობს. რომანის დასაწყისში „ვირჟინის“ კაიუტებში რობინზონი ზღვისა და წვიმისგან განადგურებულ წიგნს პოულობს, რომელსაც ის მზეზე აშრობს და დღიურის წერას იწყებს ხოლო მეღნის მაგივრობას თევზისგან მიღებული სპეციალური სითხე უწევს. (ტურნიე 1972 : 63-

64), „log-book“-ში (საბორტო დღიურში) მოცემულია მ.ტურნიეს რობინზონის ცხოვრების და მისი ევოლუციის ორი ძირითადი ეტაპი, რომელიც ორ სრულიად განსხვავებულ რობინზონს მიემართება. პირველი რობინზონი, რომელიც ახლოსაა თავის ლიტერატურულ არქეტიპთან (დ. დეფოს რობინზონი), განათლებული ინგლისელი, მარტოობაში მყოფი და „სხვის“ მუდმივ ძიებაში, და მეორე – დემითიზირებული, რომელსაც ტურნიე თავიდან ანიჭებს ახალ მითოლოგიურ ღირებულებას, ძალას. ახლად მითიზირებული რობინზონი „მზის“ რობინზონია, მისტიკურ-მეტაფიზიკური იდეის და მზის კულტის სინთეზის შედეგი.

ხდება რა „ავტორისა“ და „გმირის“ თხრობის ხაზის ერთმანეთში აღრევა, „log-book“ იღებს დღიურ-მონოლოგის სახეს. ხდება სამი ნარატიული სტრატეგიის გაერთიანება ერთი, ტრადიციული რომანის ფორმის სახით, წარმოიქმნება „მეტადისკურსი“, რომელიც ერთგვარ პარალელს ამყარებს კუნძულზე რობინზონის მიერ განხორციელებულ ექსპერიმენტებსა და ავტორის ექსპერიმენტებს შორის, რომელიც ქმნის საკუთარ რომანს, ანუ „log-book“ - ეს არის მწერლის მიერ ნაწარმოების შექმნის პროცესის ანარეკლი, რაც საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ მეტარომანია თავისი დამახასიათებელი თვითრეფლექსიურობით. ხდება მესამე პირში მიმდინარე თხრობის თანდათან გადასვლა პირველში და პირიქით. თუმცა, მიუხედავად არსებული პარამონიული ურთიერთმიმართებისა, ეს ორი რომანული პლასტი ერთმანეთს ბოლომდე ვერ ეწყობა, ეს წინააღმდეგობა კი განსაკუთრებით ფორმალურ პლანში შეიმჩნევა. „ეს აღარ არის ერთი წესრიგი ერთი ინტერპრეტაცია, არამედ მრავალი წესრიგი და მრავალი ინტერპრეტაცია, რომელიც სხვადასხვა, ან თუნდაც ერთი და იმავე ადამიანის მიერ ხორციელდება სხვადასხვა დროის მონაკვეთში“ (ე.აიერბახი). მიუხედავად იმისა, რომ ტურნიეს რომანი ტრადიციულ რომანის სახეს ატარებს, სინამდვილეში იგი შეგვიძლია სავსებით მივაკუთნოთ პოსტმოდერნისტული რომანების რიგს.

ტურნიეს ტრადიციული რომანული პროზა და მათ შორის “პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“, წარმოაჩენს ავტორის სრულიად ახლებურ ხედვას, ასევე „ავტორი-მკითხველის“ დამოკიდებულების ახლებურ გააზრებას. განიხილავს რა მკითხველს ნაწარმოების თანაავტორად, ტურნიე ერთ-ერთ ინტერვიუში აცხადებს, რომ „ნაწარმოებს ყოველთვის ორი ავტორი გააჩნია: ერთი, ვინც მას წერს და მეორე, ის ვინც მას კითხულობს“. ამრიგად, ტურნიეს

რომანის მკითხველს პირველ რიგში მოეთხოვება იყოს შემოქმედებითად აქტიური, მან არათუ პირდაპირ არ უნდა გაიგოს და მიყვეს ავტორისეულ მოსაზრებებს, არამედ შექმნას მრავალშრიანი „ტექსტის ტექსტურა“, წარმოადგინოს ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო ინტერპრეტაციები, რაც რომანს უნივერსალურ ხასიათს ანიჭებს და რაც, განსაკუთრებით, რომანის ფორმალურ მახასიათებლებში ვლინდება. ამ მხრივ, ტურნიეს რომანი მოგვაგონებს ე.წ. „მატრიოშკებს“, რომლიდანაც თითოეული, როგორც ლაიბნიცის მონადა, აერთიანებს მეორეს და ასე დაუსრულებლად. სწორედ აქედან წარმოსდგება სიუჟეტური პოლისემია, მისი სპირალისებული განვითარება, რეპრიზა, ამა თუ იმ ხატის ინვერტირებული სახე და ა.შ.

ქმნის რა სხვადასხვა ესთეტიკის მოზაიკას, ტექსტის პოლიფონიასა და მრავალმნიშვნელობას, ურევს რა უანრებს, ეპოქებს, ტურნიე აღწევს კულტურულ სინთეზს და ქმნის ნამდვილ პალიმფსესტს. იგი ამით აღწევს ტექსტუალურ სინკრეტიზმს, ანხორციელებს რა სიმბიოზს ევროპულ და მსოფლიო ლიტერატურას შორის, სადაც ახალი ტექსტი ანუ ჰიპერტექსტი აქტუალიზაციას უკეთებს უნივერსალური კულტურის ტექსტუალურ წარსულს და სწორედ, ამ უნივერსალურ კულტურაში ავტორი ცნობიერად თუ არაცნობიერად იღებს თავისი შთაგონების ნაწილს.

ზემოაღნიშნულმა ანალიზმა დაგვანახა თუ რა როლს ასრულებს ლინგვოკულტურული ცნობიერება ლიტერატურული ტექსტის შექმნაში და ამის საფუძველზე, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ღიმბები“, როგორც პრეცედენტული ტექსტი, წარმოადგენს უნივერსალურ ლინგვოკულტურულ ფენომენს.

IV თავის დასკვნა

პრეცედენტული ტექსტები ეს არის ლინგვოკულტურული ცნობიერების კოლექტიური მითები. ყოველი ძლიერი მითი შეიძლება წარმოგვიდგეს როგორც „არქეტიპი“ და მისი შევსება დამოკიდებულია ამა თუ იმ მწერლის ინტენციაზე.

მითი იქცა XX საუკუნის მახასიათებელ მოვლენად, ერთ-ერთ ძირითად მხატვრულ საშუალებად.

მითების ახლებურ გააზრებას, საფუძვლად უდევს მათი გადაფასების პროცესი. ამის ნათელი მაგალითებია: ჯოისის „ულისე“, ანუის დრამები „ელექტრა“, „ანტიგონე“, აპლაიკის „კენტავრი“ და მრავალი სხვა.

ამავე დროს, არსებობს მთელი რიგი ლიტერატურული მითები, რომელიც ფუნქციონირებს უნივერსალურ ლინგვოკულტურულ სივრცეში. ამგვარი ლიტერატურული მითის საფუძველზე შექმნილი ნაწარმოებია მ. ტურნიეს რომანიც „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ – ძირითადად დ. დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ და ყველა არსებული რობინზონიადის „კლავწერა“-გადამუშავება, მასში ჩართული მრავალი ინტერტექსტუალური ელემენტებით.

მ. ტურნიეს რომანის „ინტერტექსტუალური ანალიზის, საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ავტორი არ ახდენს დეფოს რომანის კოპირებას; მიჰყვება რა (დეფოს) ძირითად თემატურ ხაზს, იგი კონტრარიოს პრინციპზე დაყრდნობით ქმნის ბუნებრივი ადამიანის სრულიად ახალ სახეს და ამავე დროს წარმოადგენს ჰიპოტექსტის – „რობინზონ კრუზოს“ ერთგვარ რადიკალურ კრიტიკას. მ. ტურნიე არ ახდენს დეფოს რომანის კოპირებას. მიჰყვება მის ძირითად თემატურ ხაზს და იგი კონტრარიოს პრინციპზე დაყრდნობით ქმნის „ბუნებრივი ადამიანის“ ახალ სახეს. ტურნიე იღებს რა მხედველობაში რამდენიმე ათეული რობინზონიადის არსებობის ფაქტს (ჟ. ჟიროდუ, ჟ. ვერნი, სენ-ჯონ პერსი), აცხადებს, რომ მისი ვერსია ყველაზე უფრო ახლოსაა ორიგინალთან, ანუ, ჩვენი აზრით, ის წარმოადგენს დანიელ დეფოს რომანის კლავწერას (*réécriture*). მიგვაჩნია, რომ *réécriture*-ი არის გააზრებული, გაცნობიერებული პროცესი, ავტორის სურვილი, მოახდინოს სხვისი ტექსტის ერთგვარი „გადაწერა-გადამუშავება“ მაშინ, როდესაც ინტერტექსტუალური პრაქტიკა, თუკი ეს არ არის ბრჭყალებში ჩასმული ციტატა და პირდაპირი რეფერენცია რომელიმე კონკრეტული ავტორისა, ატარებს უმეტეს შემთხვევაში არაცნობიერ ხასიათს. *réécriture*-ი არის ის, რასაც ჟენეტი ეძახის ჰიპერტექსტს. ამგვარად, მ. ტურნიეს რომანი არის დ. დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ ჰიპერტექსტი და წარმოადგენს თავისი ჰიპოტექსტის – „რობინზონ კრუზოს“ რადიკალურ კრიტიკას და მისი ძირითადი არსის სრულ ინვერტირებას.

ჰიპოტექსტის ძირითადი აზრის ინვერსია წარმოადგენს „კლავწერის“ *réécriture*-ის მთავარ ხერხს, რომელიც ხორციელდება სუბსტიტუციის საშუალებით. მ. ტურნიეს რომანში რეალურად ხდება ჰიპოტექსტის აბსოლუტური ინვერტირება. თუკი დ. დეფოს სიუჟეტი ძირითადად ბიბლიურ ხაზს მიჰყვება, მ. ტურნიე ბანქოს ნიშანთა (ტაროს) გამოყენებით ერთგვარ წყალგამყოფს ქმნის თავის ჰიპოტექსტთან, გვთავაზობს რა რობინზონის ტრანსფორმაციის სამ ძირითად მიმართულებას : ევგეტატიური სამყარო, მზისა

და ქარის მითოლოგიური სიმბოლიკა, ანუ უხვევს ქრისტიანული, ბიბლიური ხაზიდან. ამავე დროს, იგი პირდაპირ მიუთითებს მკითხველს, რომ მის რომანში მთავარი თემატური დატვირთვა არა რობინზონია, არამედ პარასკევა, სწორედ ის არის რობინზონის ინიციაციის მთავარი წარმმართველი ძალა. ტურნიეს რობინზონი მხოლოდ ერთი შეხედვით მოგვაგონებს დეფოს გმირს. მთავარი ამოცანა, რომელიც მან დაისახა- „ჩამოაყალიბოს აბსოლუტური წესრიგი“, სხვა არაფერია თუ არა „აბსოლუტური ქაოსის“ შექმნის მცდელობა. ახალი რეალობა კი ევროპული ცივილიზაციის მხოლოდ და მხოლოდ კარიკატურული მოდელი ანუ სიმულაკრია. ამგვარად, მ. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ არის ერთდროულად ფილოსოფიური ზღაპარი და მითოლოგიური რომანიც. რომან „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბებში“ შერწყმულია რეალიზმი და ფანტასტიკა ახლებური სახით: რომანი ორ დონეზე ვითარდება: მისი ექსპლიციტური ხილული შინაარსი ვითარდება ისტორიულად განსაზღვრულ სამყაროში და მისი იმპლიციტური, უხილავი ნაწილი გვაბრუნებს ბიბლიურ ხანაში. სუბიექტურ დისკურსს I პირში, სადაც მოტანილი ფაქტები ინტერპრეტირებულია თვით რობინზონის მიერ, ენაცვლება ობიექტური მონაცემი III პირში. ამგვარად, რომანში ფოკალიზაციის ცვლა გვაძლევს საშუალებას შევუსაბამოთ ერთმანეთს მითი და რეალობა. უდევს რა საფუძვლად ნიცშესეული აზრი – *«Echapper par le vol à l'esprit de pesanteur»*, გაექცე „სიმძიმეს“ ფრენის საშუალებით, ტურნიე ინტერტექსტუალური თამაშის მეშვეობით გვაჩვენებს ცოცხალი არსების მეტამორფოზას და სწორედ ღირებულებათა ინვერტირებით (ტერმინის ნიცშესეული გაგებით) სიმბოლურ მნიშვნელობას სძენს რომანში წარმოდგენილ სახეებს: იქნება ეს გადაბრუნებული ხე, რომლის ფესვებიც გარდაიქმნება ფოთლებად, თუ თხა, რომელიც გარდაიქმნება ჯერ „ეოლის ქნარად“, ხოლო შემდეგ „მფრინავ გველად.

ამრიგად, ქმნის რა სხვადასხვა ესთეტიკის მოზაიკას, ტექსტის პოლიფონიას, მრავალმნიშვნელობას და ურევს ეანრებს, ეპოქებს, ტურნიე აღწევს კულტურულ სინთეზს, ქმნის ნამდვილ პალიმფსესტს. იგი აღწევს ტექსტურ (ტექსტუალურ) სინკრეტიზმს, როცა ახორციელებს სიმბიოზს ევროპულ და მსოფლიო ლიტერატურას შორის, სადაც ახალი ტექსტი ანუ ჰიპერტექსტი აქტუალიზაციას უკეთებს უნივერსალური კულტურის ტექსტურ (ტექსტუალურ) წარსულს და სწორედ ამ უნივერსალურ კულტურიდან ავტორი ცნობიერად თუ არაცნობიერად იღებს თავისი შთაგონების ნაწილს.

ამგვარად, ინტერტექსტუალურმა ანალიზმა დაგვანახა თუ რა როლს ასრულებს ლინგვოკულტურული ცნობიერება ლიტერატურული ტექსტის შექმნაში და ამის საფუძველზე, ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“, როგორც პრეცედენტული ტექსტი, წარმოადგენს უნივერსალურ ლინგვოკულტურულ ფენომენს.

საერთო დასკვნა

ინტერტექსტუალობის ფართო გაგრძელება დაკავშირებულია მეცნიერული პარადიგმის ცვლილებასთან, როდესაც სტრუქტურალურ-სემანტიკური მეცნიერული პარადიგმა შეიცვალა პოსტსტრუქტურალურით. პოსტსტრუქტურალისტები გამოდიან სტრუქტურალისტების მიერ დამკვიდრებული კონსტრუქციული ერთიანობისა და მოწესრიგებულობის კონცეფციის წინააღმდეგ, რომელიც მათი აზრით ემპირიული ქაოსის დაძლევის საშუალებაა. აქედან გამომდინარე წარმოდგენა ნაწარმოებზე, როგორც ენობრივ კონსტრუქციაზე იცვლება დეკონსტრუქციის პრინციპით, ანუ აზრთა მკაცრი მწყობრი იერარქიის ნაცვლად ხდება მათი აფეთქება, გაფანტვა და ამის შემდეგ ყოველგვარი მეთოდების უარყოფა (დერიდა).

1. ინტერტექსტუალობა როგორც პოსტმოდერნისტული რეფლექსია ფილოსოფიურ ჭრილში – ესაა ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის შედეგად წარმოქმნილი ობიექტურად არსებული ინფორმაციული რეალობა, მას აქვს უსასრულო თვითგენერაციის უნარი, სადაც იგი გვევლინება როგორც ფართო სემიოტიკური ობიექტი.

2. ინტერტექსტუალობის პრობლემის განხილვა მის მხოლოდ ფილოსოფიურ განზომილებაში უაზროს ხდის „ყოველგვარ კომუნიკაციას“, ამიტომ ინტერტექსტუალობა, დისკურსის თეორიის თვალსაზრისით, წარმოადგენს სხვადასხვა სახის შიდატექსტობრივი დისკურსების ურთიერთქმედებას, სადაც ინტერტექსტის ძირითადი თხრობითი ინსტანციები საკომუნიკაციო ჯაჭვის როლში გამოდიან და რომელთა საშუალებითაც ხდება მხატვრულ ტექსტში ჩადებული ინფორმაციის გადაცემა მწერლიდან მკითხველამდე.

3. ლიტერატურულ ტექსტთან მიმართებაში ინტერტექსტუალობა შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც მოცემულ ტექსტში იმპლიციტურად არსებული ალუზიებისა და პარალელების ყველა შესაძლებელი ინტერპრეტაციის

ერთობლიობა. ინტერტექსტი წარმოადგენს, თითქოსდა, ერთ მთლიან ორგანიზმს. ინტერტექსტის რაც უფრო მეტი კავშირების დადგენა და დასაბუთება მოხერხდება, მით უკეთესია „ნაწარმოების ინტერპრეტაციისათვის“, რისი მთავარი ამოცანაა სტერეოგანზომილებიანი ენის „გადაყვანა“ ანალიზის ხატოვან მეტაენაზე (ბარტი).

4. ინტერტექსტუალობა შესაძლოა განხილულ იქნეს როგორც ტექსტის თვისება, ხოლო ინტერტექსტი როგორც ციტაციების, რეფერენციების, ალუზიებისა და რემინისცენციების ფორმით გამოხატული რეალობა, რომელიც ატარებს ან ცნობიერ, ან არაცნობიერ ხასიათს. ამ შემთხვევაში ის შეესაბამება ურთიერთობის იმ ფორმას, რომელიც ავტორსა და ტექსტს შორის, ავტორსა და მკითხველს შორის, ავტორსა და ლიტერატურას შორის არსებობს.

5. ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ ჩვეულებრივ ფარავს ტერმინ „ინტერტექსტს“. ამასთან აღსანიშნავია, რომ ხშირად ისინი იხმარებიან კორეფერენტულად, მარტივად ენაცვლებიან ერთიმეორეს.

ინტერტექსტად მიჩნეულია:

- ნებისმიერი ტექსტი, რომელიც ყოველთვის წარმოადგენს „ძველი ციტატებისაგან მოქსოვილ ახალ ქსოვილს“ (რ.ბარტი, ვ. ლეიხი, შ. გროველი და სხვ.).
- რამდენიმე ნაწარმოები (ან ფრაგმენტი) რომლებიც ქმნიან ერთიან ტექსტურ (ან ინტერტექსტურ) სივრცეს და ავლენენ ელემენტების არაშემთხვევით ერთიანობას.
- ტექსტი, რომელიც შეიცავს ციტატებს (ფართო გაგებით). ამ ტიპის ტექსტი სპეციფიკურია პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის.
- ქვეტექსტი, როგორც ნაწარმოების სემანტიკური სტრუქტურის კომპონენტი. აქ სიმძიმის ცენტრი გადატანილია ინტერპრეტაციაზე, გაგებაზე.

6. ინტერტექსტუალობის ძირითადი მარკერებია: ციტატები, ალუზიები, რემინისცენციები, იმპლიციტური და ექსპლიციტური რეფერენციები საზღვარი რემინისცენციებსა და ალუზიებს შორის ძალზე პირობითია. ზოგ შემთხვევაში ძნელი გასარჩევია, სადაა ალუზია და სად რემინისცენცია. ალუზია ესაა ქარაგმა, ერთ-ერთი სტილისტური ფიგურა. მინიშნება რეალურ ისტორიულ, პოლიტიკურ ან ლიტერატურულ ფაქტზე, რომელიც ითვლება საყოველთაოდ

ცნობილად. ალუზიები ააქტიურებს მკითხველის ფონურ ცოდნას და ხელს უწყობენ პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს გახსნას.

ციტატა შეიძლება გადაიქცეს ჰიპერციტატად. ციტატა გადაიქცევა ჰიპერციტატად იმ შემთხვევაში, როდესაც ერთი წყარო არ არის საკმარისი მისი ტექსტის ქსოვილში ინტეგრირებისათვის სტილისტური ეფექტის მისაღწევად. ინტერტექსტუალური კავშირების შიგნით სტრუქტურულობის არსებობის ეს მოთხოვნა წინა პლანზე წამოსწევს „ტექსტი ტექსტში“ პრობლემას, ანუ იმას, რასაც უწოდებენ ჰერალდიკურ კონსტრუქციას (la construction en abyme). ჰერალდიკურ კონსტრუქციას საფუძვლად უდევს გამეორების და გაორმაგების პრინციპი, რომელიც მეტნაკლები სიზუსტით ვლინდება ინკორპორირებულ ტექსტში. “mise en abyme“-ის ხერხი უმთავრესად გამოიყენება პოსტმოდერნისტულ რომანებში და ემსახურება ტექსტის ლინეარულობის რღვევას. იგი გვხვდება როგორც სტრუქტურული ხერხი როგორც ვერბალურ ასევე არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში. მისი გამოყენება არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში უფრო ხშირია ვიდრე მხატვრულ ტექსტში.

7. ინტერტექსტუალური კავშირების კონტექსტში განიხილება ინტერმედიალობა. ძირითადი განსხვავება ინტერტექსტუალობასა და ინტერმედიალობას შორის მდგომარეობს იმაში, რომ ინტერტექსტუალური კავშირების სისტემაში იგულისხმება დამოკიდებულება ერთი სემიოტიკური მწკრივის შიგნით, მაშინ როდესაც ინტერმედიალობა გულისხმობს სხვადასხვა დარგის ხელოვნების სფეროს სემიოტიკური კოდების ურთიერთქმედებას.

ინტერტექსტუალობა პირობითად შეიძლება დაიყოს ორ დიდ კატეგორიად: პირველი, ეს არის ერთი ტექსტის ტრანსფორმაცია მეორე ტექსტად, როდესაც ავტორი ეწინააღმდეგება, ამუქებს ან აჭარბებს პირველადი ტექსტის ფორმალურ მახასიათებლებს და ქმნის ახალ ტექსტს, როგორცაა მ. ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ და მეორე კატეგორია, რომელიც წარმოადგენს ტექსტებს შორის მუდმივი ურთიერთგაცვლის, თანაარსებობის ფაქტს ციტატების, ალუზიებისა და რეფერენციათა სახით. ტრანსპონირებული ინტერტექსტუალობის ნაირსახეობაა „კვლავწერა“ – გადამწერება (réécriture). ჩვენ მიგვაჩნია, რომ არის გააზრებული, გაცნობიერებული პროცესი, ავტორის სურვილი მოახდინოს სხვისი ტექსტის ერთგვარი „გადაწერა-გადამწერება“, მაშინ როდესაც ინტერტექსტუალური პრაქტიკა, თუკი ეს არ არის ბრჭყალებში ჩასმული ციტატა და პირდაპირი

რეფერენცია რომელიმე კონკრეტული ავტორის მიმართ, ატარებს უმეტეს შემთხვევაში არაცნობიერ ხასიათს.

8. ინტერტექსტს არ გააჩნია ფიქსირებული ზღვარი და ის ყოველთვის გამოდის როგორც მაერთებელი რგოლი მინიმუმ ორ ტექსტს შორის. ინტერტექსტის ფუნქციონირება მდგომარეობს იმაში, რომ ის როგორც მაკავშირებელი რგოლი ჰკვეთს ყველა ტექსტს აერთიანებს მათ ერთ სტრუქტურად და აღწევს ყოველი ამ ტექსტის აზრობრივი სივრცის ცენტრში. ამგვარად, ახალი ტექსტი იღებს ერთგვარი პალიმფსესტის ფორმას.

9. ინტერტექსტუალურობის ყველა ამ განმარტებაში არსებობს საერთო მომენტები: ინტერტექსტუალობა – ესაა ტექსტის სიღრმე, რომელიც ვლინდება მისი სუბიექტთან ურთიერთობის პროცესში. ინტერტექსტუალობა – ესაა გარკვეული ენობრივი სიგნალებით მარკირებული „გადაძახილი-გასაუბრება“ ტექსტებს შორის, მათი დიალოგი.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ადამი 2008: Adam J.-M., *Linguistique textuelle, Analyse textuelle des discours*, Armand Colin, P., 2008
2. ალტუსერი [1964] 1976: Althusser L. Freud et Lacan. Paris : Sociales. 1976.
3. ანჟენო 1983: Angenot M. 1983 “Intertextualité, interdiscursivité, discours social”, *Texte*, 2, pp. 101-112.
4. ანჟენო 1983: Angenot M. 1983 “L’‘intertextualité’: enquête sur l’émergence et la diffusion d’un champ notionnel”, *Revue des Sciences Humaines*, 60/189, pp. 121-135.7
5. არივე 1973: Arrivé M. 1973 “Pour une théorie des textes poly-isotopiques”, *Langages*, 8/31, pp. 53-63.
6. არივე 1986: Arrivé M. 1986 “Intertexte et intertextualité chez Ferdinand de Saussure”, en: Raimund Theis y Hans T. Siepe, eds. *Le Plaisir de l’intertexte: Formes et fonctions de l’intertextualité (Roman populaires — Surréalisme — André Gide — Nouveau Roman)*, Frankfurt- Berna-Nueva York 1988 pp. 11-31.
7. არნოლდი 1997: Арнольд И.В. Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста): Лекции к спецкурсу. СПб., 1997.
8. არუტიუნოვა 1986: Арутюнова Н.Д. Диалогическая цитация: К проблеме чужой речи // *Вопросы языкознания* . Москва 1986. №1.
9. არუტიუნოვა 1992: Арутюнова Н.Д. Диалогическая модальность и явление цитаты. Наука, М. 1992 С. 52-79
10. ბარტი [1973] 1994: Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По, *Прогресс* Москва, 1994
11. ბარტი 1953: Barthes R. *Le degré zéro de l’écriture*. Seuil, Paris 1953
12. ბარტი 1964: Barthes R. *Essais critique*. Seuil, Paris 1964.
13. ბარტი 1968: Barthes R. *La mort de l’auteur*//*Manteia*, 1968 № 5, pp. 12-17.
14. ბარტი 1969: Barthes R. *L’aventure sémiologique*, Paris 1969
15. ბარტი 1970: Barthes R. *S/Z* , Seuil, Paris 1970
16. ბარტი 1971: Barthes R. *De l’œuvre au texte* // *Revue d’esthétique*, 1971. №3, pp. 225-232. Page 2
17. ბარტი 1973ა: Barthes R. *Texte (théorie du)*//*Encyclopædia Universalis*. Paris, 1973

18. ბარტი 1973ბ: Barthes R. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973
19. ბარტი 1994: Барт Р. *Избранные работы: Семиотика; Поэтика*. М., Прогресс 1994
стр. 72-130
20. ბაშლარი 1994: Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires
de France, 1994.
21. ბატი 1993 : Батай Ж. *Автобиографии*//Ad. Marginem. 1993
22. ბახტი 1975: Бахтин М.М. *Слово в романе* // Бахтин М.М. Вопросы
литературы и эстетики. М., 1975. С. 72-233.
23. ბახტი 1996: Бахтин М.М. *Проблема текста* // Бахтин М.М. Собрание
сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 306-326.
24. ბახტი 1973: Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1973
25. ბახტი 1975: Бахтин М. М. *Проблема содержания, материала и формы в словесном
художественном творчестве*. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.,
1975. — С. 6-71.
26. ბახტი 1979: Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. — М.,1979. — 424 с.
27. ბეარი 1981: Béhar H., *La réécriture comme poétique ou le même et l'autre*, *Romanic
Review*, LXXII, I^{er} Janvier 1981, p. 56-65
28. ბეანო 1976 : Beugnot B. *Un aspect textuel de la réception critique: La citation*”, *Œuvres
et critiques*, 1/2, pp. 5-19. 1976
29. ბენვენისტი 1974 : Benveniste E. *Problèmes de linguistique générale*, P., Gallimard,
1974, II, p.224
30. ბერტი 2000 : Берг М. *Литературократия*, М., Новое литературное обозрение, 2000
31. ბერტრანდი 1984: Bertrand D. *Narrativité et discursivité*, *Actes sémiotique*, Paris, VI # 59.
1984
32. ბიასი 1989: Biasi Pierre-Marc de, article « Intertextualité », *Encyclopaedia Universalis*,
1989
33. ბილუსი 1983: BILOUS, Daniel 1983 “Intertexte/Pastiche: L’intermimotexte”, *Texte*, 2, pp.
135-160.
34. ბლუმი 1998: Блум Х. *Страх влияния; Теория поэзии; Карта перечитывания*.
Екатеринбург, 1998. М., 1997. Вып. 2. С. 31-36.
35. ბოდრიარი 1996: Бодрийар Ж., *Симулякры и симуляция*//Философия эпохи
постмодернизма. Минск, 1996

36. ბომარშე 1987: Beaumarchais J.-P. de, Courty D. et Rey A. *Dictionnaire de littérature de langue française*, Paris, Bordas, 1987. Articles " Pastiche ", " Plagiat " et " Propriété littéraire ".
37. ბუილაგე 1990: Bouillaguet A. Marcel Proust: *Le jeu intertextuel*. 1990
38. ბულუმიე 1988: Bouloumié Arlette, Michel Tournier: *Le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988.
39. ბულუმიე 1991: Bouloumié Arlette – *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Gallimard, 1991
40. ბულუმიე 1999 : Arlette, *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Paris, Gallimard Folio, 1991.
41. ბურნევი... 1975: Bourneuf, R., Ouellet, R. *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
42. ბუტორი 1957: Butor M. *La Modification*, édition de Minuit, Paris, 1957
43. ბუხარკინი 1990: Бухаркин П.Е. *О функции цитаты в повествовательной прозе // Вестн. Ленинград. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 1990. Вып.*
44. გასპაროვი 1996: Гаспаров Б. *Язык, память, образ; Лингвистика языкового существования*, М., 1996 14-122
45. გოლდენშტეინი ჟ.პ. 1992 Jean-Pierre Goldenstein *Lautréamont, les chants de Maldoror*, Presses pocket, 1992
46. გომართელი 2003: გომართელი ო. *ტექსტი როგორც დისკურსი. ლიტერატურა და სხვა. აღმანახი, თბილისი, თსუ გამომც. 2003წ.*
47. გრაკი 1938 : Gracq J. *Au château D'Argol*, José Corti, 1938, p.184
48. გრემას ... 1979 : Greimas A.J Courtès J. *Intertextualité, Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Classiques Hachette, 1979. p. 194
49. გრიველი 1982: Grivel Ch. *Thèses préparatoires sur les intertextes*, en: R. Lachmann, ed., Dialogizität, Munich, Wilhelm Fink, 1982, pp. 237-248.
50. გრიველი 1975: Grivel Ch. *Quant à l'intertexte: Plan d'un livre ou possible ou futur*, en: Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere par ses amis, collègues et élèves, Amsterdam, Rodopi, 1975. pp. 153-180.
51. დალენბახი 1976 : Dallenbach L. *Intertexte et autotexte. Essai sur la mise en abyme*. In : Poétique. 1976 7/27, pp. 282-296
52. დალენბახი 1977: Dallenbach L. *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977

53. დამბროვსკი 1981: Dembrowski P. *Intertextualité et critique des textes*, Littérature, 41, pp. 17-29. 1981
54. დეფო 1995 : Defoe D. *Robinson Crusoe*, Bruxelles, Labor, 1995.
55. დეგო : Deguy J. *La Nausée de J-P. Sartre, Folio, P.19*
56. დელეზი 1968 : Deleuze G. *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
57. დელეზი 1969: Deleuze G. « *Postface* » dans M. TOURNIER, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, p. 278.
58. დელეზი... 1976 : Deleuze G., Guattari F. *Rhizome*, Minuit, Paris. 1976, pp. 9, 36
59. დელეზი: Deleuze G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 350-372 ; on retrouve cette étude intitulée « Michel Tournier et le monde sans autrui » en postface à Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard (coll. «Folio», 959), 1972, p. 287-283.
60. დელორმი 1979: Delorme J. *Le discours de l'intertextualité dans le discours exégétique, Sémiotique et Bible*, Paris 1979. pp. 56-62.
61. დერიდა 1967: Derrida J. *De la grammatologie*. Minuit, Paris, 1967
62. დერიდა 1972: Derrida J. *La dissémination*. Minuit, Paris, 1972
63. დიუპრიე 1984 : Dupriez B. *Gradus, Les procédés littéraires d'expression*, Paris. 10/18, 1984.
64. დუამელი 1925: Duhamel, G. *Essai sur le roman*, Paris, Marcel Lesage, 1925 ;
65. დუკასი 1990: Ducasse I., *Le Compte de Lautréamont, Les chants de Maldoror*, Flammarion, coll. Paris, 1990
66. დუკრო ... 1972: Ducrot, O. et Todorov, T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
67. ეგელდინგერი 1983: Eigeldinger M. *L'intertextualité mythique dans Les Fleurs du Mal*, en: *Lumières du mythe*, Paris. 1983
68. ეკო 1987: Eco U. *Lector in Fabula*, Paris, 1987
69. ეკო 1988: Эко У. *Заметки на полях « Имени розы»*. Иностр. лит. М., 1988 #10
70. ეკო 1984 : Eko U. *Sémiotique et philosophie de langage*. Presses Universitaires de France, 1984
71. ელიადე 1963: Éliade M. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
72. ელიადე 1966: M. *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1966.

73. ენუქიძე 2000 : ენუქიძე რ. ლექციების კურსი ტექსტის ლინგვისტიკაში. თბილისი, თსუ გამომც. 2000წ.
74. ვეჟბიცკა 1989: Вежбицка М. В. *К обоснованию теории "вторичных текстов"* // Филологические науки. 1989. № 1.
75. ვიერნი 1987 : Vierne, Simone *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 1987.
76. ვირუ 1952 : Viroux M. *Lautréamont et le docteur Cheni* s// Mercure de France. Décembre. 1952
77. ვლადიმროვა 1998: Владимирова Н.Г. *Категория интертекстуальности в современном литературоведении* // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 182-188.
78. ვოლოშინოვი 1929: Волошинов В. *Основные проблемы социолингвистического метода в науке о языке*, Л.: Прибой, 1929
79. ვრე 1999 : VRAY J.-B. *Michel Tournier et la question de l'origine* , P.1999, p. 75].
80. ზემსკაია 1996: Земская Е.А. Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет // Поэтика. Стилистика. Язык и культура: Памяти Т.О.Винокур. М., 1996. С.157-168.
81. ზიდარიკი 2003: Zidaric W. (coord.) *Interculturalité, intertextualité : les livrets d'opéra (fin XIXe - début XXe siècle)*, CRINI, Nantes, 2003, 320 p.,
82. ზუტმორი 1976: Zuthmor Paul *Le carrefour des rhétoriciens: Intertextualité et rhétorique*, 1976, Poétique, # 7/27.
83. თომას სახარება 1986 : *Thomas (L'Évangile selon)* – traduit et commenté par Jean-Yves Leloup, Albin Michel, 1986, p.22
84. თებლიძე. ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელის“ და ფრიდრიხ ნიცშეს „ესე იტყოდა ხარატუსტრას“ ურთიერთმიმართებისათვის. „კავკასიის მაცნე“, №13, თბილისი, 2005.
85. იაკობსონი 1963: Jakobson R. *Essais de linguistique générale*. P.: Ed. de Minuit, 1963.
86. იაკობსონი 1975 Якобсон Р. *Лингвистика и поэтика*[1960] // Структурализм: “за” и “против”, М., Прогресс, 1975, стр.193-230
87. იაკობსონი 1987 : Якобсон Р. *Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987.
88. იამპოლსკი 1993: Ямпольский М.Б. *Память Тересия. Интертекстуальность и кинематограф*. М., Культура, 1993

89. იაქუბი 1994: Яусс Х.-Р. *История литературы как провокация литературоведения* // "Новое литературное обозрение". 1994. № 12;
90. ილიობი 1998 : Ильин И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия:эволюция научного мифа*. М.,1998
91. ილიობი 1989: Ильин И. *Стилистика интертекстуальности;Теоретические аспекты.*//Проблемы современной стилистики. М.,1989,стр.186-207
92. ილიობი 1990: Ильин И. *Постмодернизм-: Проблема соотношения творч.методов в современном романе Запада*. М.,1990
93. ილიობი 1996: Ильин И. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. М., 1996
94. იუნგი 1964: Jung K.G. *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, p. 67, 69, 76, 78/79
95. იუნგი 1950-1954: Jung C.G. *Correspondance 1950-1954*, Paris, Albin Michel, 1992, p.108
96. იუნგი 1991 : Юнг Г.Г. *Архетип и символ*. М., 1991; Об архетипах коллективного бессознательного// Божественный ребенок. М., 1997.
97. ჟოლკოვსკი 1994: Жолковский А.К. *Блуждающие сны и другие работы*. М., 1994.
98. კალვინო 1967: Calvino I. *Philosophy and Literature*. Times Literary supplement, 28 sept, 1967
99. კარაულოვი 1999: Караулов Ю.Н. *Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть*, М., РАН,2000
- 100.კარაულოვი 1999: Караулов Ю.Н. *Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть*, М., РАН,2000
- 101 .კენჭოშვილი 2000: კენჭოშვილი ი. *რიტორიკული ტოპოსები*, „კრიტიკრიუმი“, თბილისი,2000წ., №1.
- 102 კენჭოშვილი 2001: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონის ლირიკის ბაროკოს ინტერტექსტი*, „კრიტიკრიუმი“, თბილისი, 2001წ. №2.
- 103 იზირია 2001: კიზირია დ. *ტიციან ტაბიძის ერთი ლექსის ინტერტექსტუალური სამყარო*, „კრიტიკრიუმი“, თბილისი, 2001წ. №2.
- 104 კინწურაშვილი 2005: კინწურაშვილი მ. *ინტერტექსტის ტიპოლოგია*, „კავკასიის მაცნე“, თბილისი 2005, №13.

- 105 კინწურაშვილი....2007: კინწურაშვილი მ., მ.ბენიძე, ნ.დუღარაძე, თ.თათეშვილი, თ.ფხაკაძე, ს.ცოფურაშვილი, *იმპლიციტური და ექსპლიციტური ინტერტექსტუალობა ლიტერატურულ ტექტში*, „საენათმეცნიერო ძიებანი“, თბილისი 2007, №XXVI
- 106 კიუსე 2000 : Cusset C. *Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, éd : du CNRS, 2000
- 107 კომპანიონი 1979: Compagnon A. *La Second Main ou Le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979
- 108 კომპანიონი 1998 : Compagnon A, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 38-45
- 109 კოსტერი 1995: Coster, S. *Michel Tournier*, Paris, Julliard, 1995.
- 110 კოზიცკაია 1997: Козицкая Е.А. *Эксплицированная и имплицитная цитата в поэтическом тексте // Проблемы и методы исследования литературного текста: К 60-летию И.В.Фоменко: Сб. науч. тр. Тверь, 1997. С. 3-16.*
- 111 კრისტენსენი 1982: Christensen B. *Problèmes méthodologiques d'une lecture intertextuelle: Prise de la prose*, Revue Romane, 17/2, 1982, pp. 55-63.
- 112 კრისტევა 1967: Kristeva J. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 1967. 33, 239, pp. 438-465.
- 113 კრისტევა 1974 : Kristeva J. *La révolution du langage poétique: L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil. 1974
- 114 კრისტევა 2000ა: Кристева Ю. *Бахтин, слово, диалог и роман //Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Прогресс, 2000 ст. 427-457*
- 115 კრისტევა 1969: Kristeva J. *Sèmiôtikè: Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 p.85
- 116 კრისტევა 1970: Kristeva J. *Une poétique ruinée//Bakhtine M. La poétique de Dostoïevski. P., Seuil, 1970*
- 117 კრისტევა 1977: Kristeva J. *Polylogue*, P., Seuil. 1977
- 118 კრისტევა 2000ბ : Кристева Ю. [1969] *К семиологии параграмм//: Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Прогресс, 2000.с 484-516*
- 119 კუზმიონა 2004: Кузьмина Н, *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, М.,2004
- 120 ლაფილი 1977 : Lafille, P. *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1977

- 121 ლაფონი 1990: Lafon M. *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.
- 122 ლეონტიევი 1997 : Леонтьев А.А. Основы психолингвистики, М. 1997
- 123 ლოგანი 1981: Logan M. *L'intertextualité au carrefour de la philologie et de la poétique* - *Littérature*, 41, 1981 pp. 47-49.
- 124 ლოტმანი 1967: Lotman I. *Problèmes de la typologie des cultures* // *Information sur les sciences sociales*. 1967. Vol. 6. № 2/3. P. 29-38. См. № 126.
- 125 ლოტმანი... 1973: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. *Миф - имя - культура* // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 308.
- 126 ლოტმანი [1996] 2000ა, *Внутри мыслящих миров: Человек — Текст — Семиосфера — История*. М., 1996. 447 с. См. № 770.
- 127 ლოტმანი 1990: *Культура и информация* // Методическая разработка по курсу «Основы теории литературы». Рига, 1990. С. 5–8. См. № 193.
- 128 ლოტმანი 1991: Лотман Ю.М. *Текст в тексте* // Труды по знаковым системам: Текст в тексте. Тарту, 1991. Вып. XIV (567).
- 129 ლოტმანი 1995: Лотман Ю.М. *История и семиотика* [Текст лекции, прочит. в Урбино 20.05.1988] // *Russica Romana*. Vol. 2. Roma, 1995. P. 271–277.
- 130 ლოტმანი 2000: Лотман Ю.М. *Культура и взрыв. Текст в тексте*. [1992] СПб: Искусство- СПб
- 131 მარტინო 2002: Martineau Y., *Le Faux Littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Ed. Nota bene, 2002.
- 132 მათიუ-კასტელანი 1984: Matieu- Castellani A G. *Intertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard*, 1984 *Littérature*, 55.
- 133 მეიერ-მინენანი : Meyer-Minneman K., Schlickers S., *La mise en abyme narratologique* : *Vox Poetica* : <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html>
- 134 მინცი 1973: Минц З.Г. *Функции реминисценций в поэтике Ал. Блока* // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. VI (308).
- 135 მინცი... 1973: Минц З.Г., Лотман Ю.М. *Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов* // Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. *Реминисценция* // *Литературный энциклопедический словарь*. М., 1987. С. 322.
- 136 მიტერანდი 1980: Mitterrand H. *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

- 137 მორელ-ენდრატ 1999: Maurel-Indrat, H. *Du Plagiat*, Presses Universitaires de France, collection " Perspectives Critiques ", 1999.
- 138 მორელი 1988 : Morel J. *Réécriture in Lecture et réécriture* in « Littérature classique », 1988, no 10, pp.175-179.
- 139 მუკარჯოვისი 1996: Мукаржовский Я. *Структуральная поэтика*. М., 1996. С. 31-34.
- 140 ნიცშე 1971 : Nietzsche F. – *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, Folio, 1971
- 141 ნიცშე 1974 : Nietzsche F. - *Antichrist* suivi de *Ecce Homo*, 1974
- 142 ორიოლ ბუაიე 1990 : Oriol Boyer, C. Centre de Recherche en Didactique du texte et du livre, 1990, p. 219
- 143 პადუჩევა 1996: Падучева. *Семантические исследования. Семантика нарратива* М., Языки русской культуры, 1996.
- 144 პასკუალი 1968 [1942]: Pasquali G. *Arte allusiva*, in Денисова, В мире интертекста: язык,память,перевод М, Азбуковник 2003
- 145 პერონე-მუაზეს 1976: Perrone-Moissés L. L'intertextualité critique, Poétique, 7/27, 1976, pp. 372-384.
- 146 პიეგე-გრო 1999: Piegay-Gros N., Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996.
- 147 პუარიონი 1981: Poirion, D., Écriture et réécriture au moyen âge, Littérature,1981, pp.109-118.
- 148 ჟენეტი 1979: Genette G. *Figures, Introduction à l'archytexte*. vol. 1-3., P. 1979
- 149 ჟენეტი 1982: Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982
- 150 ჟენეტი 1983: Genette G., *Transtextualité*, Magazine Littéraire, 192, pp. 40-41. 1983
- 151 ჟენი 1976 : Jenny L., *La stratégie de la forme*, Poétique, n° 27, 1976, pp.257-281. .
- 152 ჟენი 1978 : Jenny L. *Sémiotique du collage intertextuel ou La littérature à coups de ciseaux*, Revue d'esthétique, 3-4, 1978, pp. 165-182.
- 153 ჟიდი 1926 : Gide, A. *Les Faux-monnayeurs*”, Paris, Gallimard, 1926
- 154 ჟიდი 1948 : Gide, A. *Journal, 1889*”, Paris, Gallimard, 1948 ;
- 155 ჟიდი 1973 : Gide, A. *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1973
- 156 ჟოლკოვსკი 1976: Жолковский А.К. *Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака* // Boris Pasternak: Essayas / Ed. by N.A.Nilsson. Stockholm, 1976. P. 67-84.
- 157 რაბო 2002 : Rabau S., – *L'intertextualité. Un essai anthologique*, Flammarion, GF-Corpus/ Lettres, 2002

- 158 რეისი 1985: Reis C., *Intertextualité et lecture critique*. Canadian Review of Comparative Literature, 1985 №12, pp. 46-55.
- 159 რიფატერი 1979: Riffaterre M., *La Production du texte*, Seuil, 1979.
- 160 რიფატერი 1979: Riffaterre M. *La syllepse intertextuelle*, Poétique, 1979 №40, pp. 496-501.
- 161 რიფატერი 1980: Riffaterre M. 1980 *La trace de l'intertexte*, La Pensée, # 215, octobre, pp. 4-18.
- 162 რიფატერი 1981: Riffaterre M. 1981 *L'intertexte inconnu*, Littérature, n° 41, pp. 4-7.
- 163 რიფატერი 1982: Riffaterre M., *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1982.
- 164 რიფატერი 1979: Riffaterre M. *Sémiotique intertextuelle: L'interprétant*, Revue d'Esthétique, 1979, #1-2, pp. 128-150.
- 165 რიკარდუ 1973: Ricardou, J.- « Le Nouveau Roman », Paris, Seuil, 1973 ;
- 166 რიკარდუ 1978: Ricardou, J. - « Nouveaux problèmes du roman », Paris, Seuil, 1978
- 167 რიკორი ... 1998: Ricoeur P. & Lacocque A. *Lézardes dans le mur. et Penser la création en Penser la Bible*, Paris, Seuil, 1998, p. 19-102.
- 168 როლოფი 1982: Roloff V. *Lecture et intertextualité* — À propos de l'évolution du discours esthétique dans les cahiers et la Recherche du temps perdu, Bulletin d'informations proustiennes, #13, 1982, pp. 37-41.
- 169 როვენტა 1981: Roventa Daniela *Intratextuel-intertextuel dans une lecture pragmatique du texte littéraire*, 1981 Degrés, # 9/28, g1-g6.
- 170 რუდნევი 1997: Руднев В.П. *Интертекст // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты*. М., 1997. С. 113-118.
- 171 რუპრეხტი 1981: Ruprecht H.-G. 1981 *Du formant intertextuel: Remarques sur un objet ethnosémiotique*, Documents de Recherche du groupe de recherches sémio-linguistiques, Actes Sémiotiques, 3/21, pp. 5-27.
- 172 რუპრეხტი 1983: Ruprecht H.-G. *Intertextualité, Texte*, 1983 # 2, pp.13-22.
- 173 სამოილ 2005 : Samoyault T., *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Armand Colin, 128. Littérature, 2005, 128 p.
- 174 სოლერსი 1968: Sollers Ph. *Niveaux sémantiques d'un texte moderne (exposé)*, en: Tel Quel, ed., Théorie d'ensemble, P., Seuil, 1968 pp. 318-325.
- 175 სოსიური 1995 : Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, (1913)1995
- 176 სტარობინსკი 1969: Starobinski J. *Le texte dans le texte*, Tel Quel, 1969 # 37, pp. 25-33.

- 177 სტარობინსკი 1971: Starobinski J. *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, « N.R.F. », 1971.
- 178 სტერნი 1983 : Stirn F., *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Hatier, 1983. ტ. XXIV, გვ.208
- 179 ტიუპა 1987: Тюпа В.И. *Художественность литературного произведения*. Красноярск, 1987.
- 180 ტიუპა 1998: Тюпа В.И. *Модусы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс*. Новосибирск. 1998. № 5/6. С. 163-173.
- 181 ტოდოროვი 1973 ა: Todorov, T., *Qu'est-ce-que le structuralisme ? Poétique*, Paris : Éd. du Seuil, 1973.
- 182 ტოდოროვი 1973 ბ: Todorov, T. (éd), Jakobson, R., *Questions de poétique*, Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- 183 ტოდოროვი 1978 ა: Todorov, T., *Les Genres du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- 184 ტოდოროვი 1978 ბ: Todorov, T., *Symbolisme et interprétation*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- 185 ტოდოროვი 1981 : Todorov, T., *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, (Suivi de) *Écrits du Cercle de Bakhtine* (traduit du russe par Georges Philippenko, avec la collaboration de Monique Canto), Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- 186 ტოპოროვი 1981: Топоров В.Н. Из исследований в области анаграммы // Структура текста-81: Тезисы симпозиума. М., 1981. С. 119-121.
- 187 ტოპოროვი 1981: Топоров В.Н. *Из исследований в области анаграммы // Структура текста-81: Тезисы симпозиума*. М., 1981. С. 119-121.
- 188 ტურნიე 1972 : Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard Folio, 1972.
- 189 ტურნიე 1972 : Tournier M. – « Vendredi ou les limbes du Pacifique », ed. Folio, 1972.
- 190 ტურნიე 1977 : Tournier M., *Le vent Paraclét*, Paris, Gallimard Folio, 1977.
- 191 ტურნიე 1987 : Tournier, Michel, *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Gallimard Folio, 1987
- 192 ულიპო 1973: OULIPO, *La littérature potentielle (Créations, Ré-créations, Récréations)*, Paris, Gallimard, coll. " Idées ", 1973.
- 193 ფატეევა 2006: Фатеева Н. А., *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*. М.: Комкнига, 2006.
- 194 ფევრი 2000: Fevry S. *La mise en abyme filmique* , Liège, Céfal, 2000

- 195 ფუკო 1969: Foucault M. *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, Littoral, no 9, 1983, p. 3-32. 1969
- 196 ფუკო 1969: Foucault M. *L'Archéologie du savoir*. P., 1969, p.275
- 197 ფხაკაძე 2005 : ფხაკაძე ი. *კატასტროფების თეორია, ინტერტექსტუალობა და ტექსტის ინტერპრეტაცია*. საენათმეცნიერო ძიებანი, თბილისი, გამომც. „ქართული ენა“, 2005, ტ. 1-2.
- 198 შოდენე 1990: Chaudenay R. de, *Dictionnaire des plagiaires*, P., Perrin, 1990.
- 199 ჰამონი 1983: Hamon, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.
- 200 ჰამონი 1993 : Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.



სურ 1



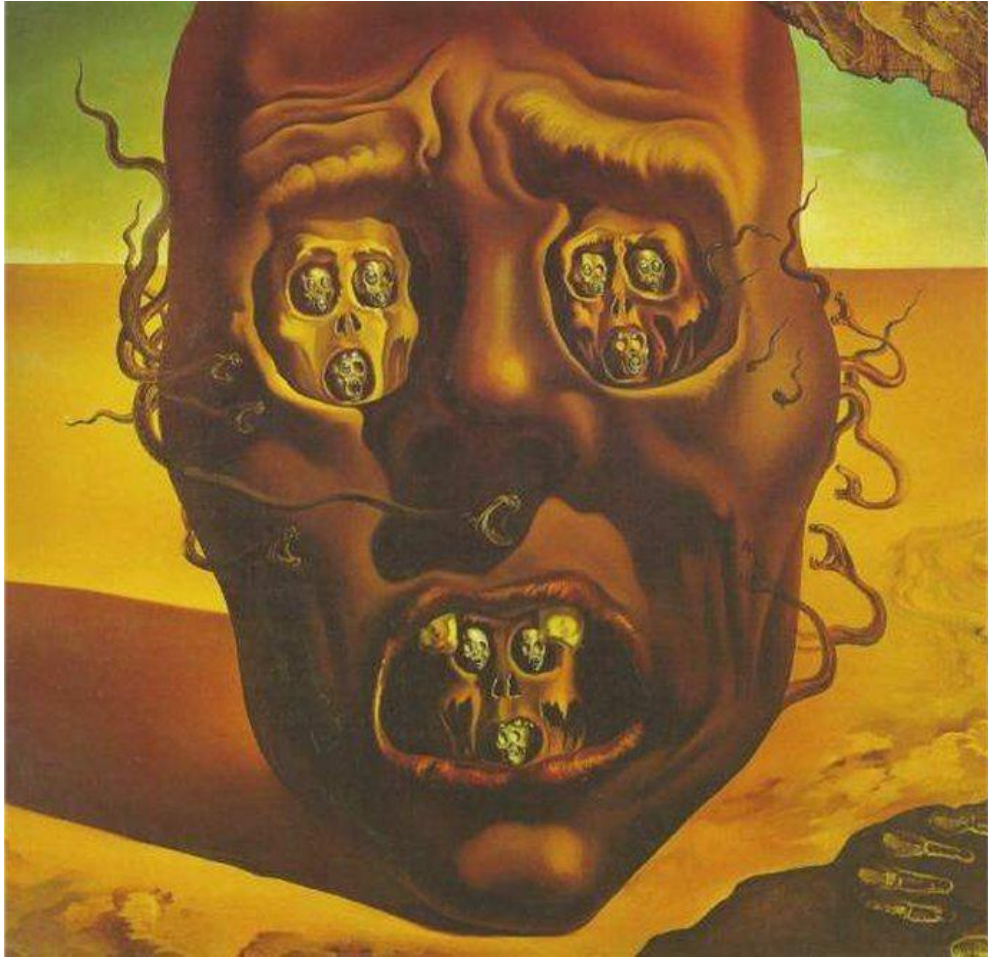
სურ 2



სურ.3



სურ 4



სურ 5