

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

რომანული ფილოლოგია

რუსუდან ჯობაგა

**მემუარულ-ისტორიული ტექსტის სემიოლინგვისტური
და ფსიქოანალიტიკური ასპექტები
(მ. იურსენარის «ადრიანუს მობონებების» საფუძველზე)**

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი,
სრული პროფესორი: ქეთევან გაბუნია

თ ბ ი ლ ი ს ი

2 0 1 1

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი	3
თავი I	
<u>მოგონებათა ფსიქოსემანტიკური ასპექტი</u>	
1. მემუარულ-ისტორიული ტექსტის ზოგადი მიმოხილვა	14
2. მემუარულ-ისტორიული ნაწარმოების ფსიქო-სემანტიკური ასპექტი	18
3. მოგონებასთან დაკავშირებული ასოციაციური ასპექტები	21
თავი II	
<u>თხრობითი სემიოტიკა</u>	
1. ენის სემიოტიკურ-დონეებრივი კონცეფცია	28
2. ტექსტში სემანტიკური ერთეულების განსაზღვრა და გამოვლენა	47
თავი III	
<u>ემოციებისა და გრძნობების განზომილება ტექსტში</u>	
1. მემუარულ –ისტორიულ ტექსტში თვალსაზრისი, როგორც საკუთარი “მე”-სა და სუბიექტივიზმის გამოვლინება	54
2. ემოციებისა და გრძნობების მნიშვნელობა მხატვრულ ტექსტში	66
3. მოდალური დისპოზიციები	71
4. ემოციური საწყისი და ღერძი	79
თავი IV	
<u>თხრობითი ტექსტის ნარატიული სტრატეგიები</u>	
1. ნარატიული ფიქციის საკითხები	83
2. მთხრობელის ფუნქციები	88
3. “ადრიანეს მოგონებების” თხრობითი სტრუქტურა	92
4. დესკრიფციული ასპექტი	101
5. მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში მეტაფორის ფუნქცია	103
6. ტექსტის გრამატიკა	111
7. ტექსტის საკომუნიკაციო დანიშნულება	116
თავი V	
<u>დრო და სივრცე</u>	
1. დროისა და სივრცის ფილოსოფიური ასპექტები	122

2. დრო და პიროვნება	129
3. დროისა და სივრცის კატეგორიები მხატვრულ-ლიტერატურულ სისტემაში	138
4. მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში მხატვრული ქრონოტოპის განსაზღვრა	141
<u>დასკვნა</u>	148
გამოყენებული ლიტერატურა	153
გამოყენებული ინტერნეტ-რესურსები	159

შ ე ს ა მ ა ლ ი

მარგარეტ იურსენარის ცნობილი რომანი – „ადრიანეს მოგონებები“ შეიძლება შევადაროთ დაახლოებით იმავე სტილითა და ფორმით დაწერილ ნაწარმოებებს, როგორც არის მაგ.: გ. ფლობერის „სალამბო“, ფრ. მორიაკის „ასპიტა ბუდე“, მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“. შედარებითი სალიტერატურო ძიებანი სწორედ ამ მიმართულებით მოქმედებს. ერთი რამ შეიძლება განვაზოგადოთ, ყველა ეს ნაწარმოები ტექსტია და მათ შეიძლება ტექსტის ანალიზის თვალსაზრისით მივუდგეთ. ჩვენი გამოკვლევა ამ მიმართულებით წარიმართება: მივმართავთ რა დღეისათვის არსებულ კონცეფციებს ტექსტის წარმოქმნის და ტექსტის სემიოტიკის შესახებ, ჩვენ ვეცდებით „ადრიანეს მოგონებათა“ ტექსტობრივი ანალიზი წარვმართოთ ტექსტის ლინგვისტიკის ფარგლებში, მრავალი მასთან დაკავშირებული ფაქტორის გათვალისწინებით. გარდა ამისა, ჩვენი ინტერესების საგანს წარმოადგენს თვით ამ ნაწარმოების ფსიქონალიტიკური კუთხით განხილვა, რადგანაც იგი უშუალოდ მოგონებასა და წარმოსახვას უკავშირდება. ამ მხრივ კვლევის წარმართვა ძალზედ მნიშვნელოვნად მივიჩნევდ, რადგანაც მემუარულ-ისტორიული ტექსტის შესახებ დღეისათვის არსებული კვლევები ძალზედ მწირი და არასრულფასოვანია. საინტერესოა აგრეთვე მოგონებათა შექმნის პროცესი თვით ავტორის მიერ შეკრებილი ისტორიული წყაროების, გეგმების და შენიშვნების საფუძველზე.

ამრიგად, უფრო კონკრეტულად, მოცემულ გამოკვლევაში ჩვენს მიზანს წარმოადგენს მარგარეტ იურსენარის ცნობილი რომანის „ადრიანეს მოგონებების“ არა ლიტერატურული ანალიზი, შეფასება იმისა, თუ რა მხატვრული ღირებულება და ისტორიული მნიშვნელობა აკისრია მას, არამედ ის, რაც ტექსტის ინტერპრეტაციას, თხრობით სემიოტიკურ ნიშნებსა და როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რიგ ფსიქოლოგიურ ასპექტებს შეეხება. ჩვენი ამოცანაა საკითხის დაყენება იმ კუთხით, თუ როგორ წავიკითხოთ, როგორ ამოვიცნოთ ავტორის ან მოხრობელის თვალთახედვის კოლიზია–დაპირისპირება.

„ადრიანეს მოგონებები“ ძალზედ ძნელია მივაკუთვნოდ კონკრეტულად ერთ რომელიმე ჟანრს; თავად ავტორი მას ისტორიულს უწოდებს, მაგრამ ჩვენის მხრივ ვიტყვით, რომ თვით სათაურიდან და სტრუქტურიდან გამომდინარე, ის მემუარულ-ისტორიული ტექსტის ჩარჩოებში ჯდება. ისიც ცხადია, რომ ნაწარმოები ფიქციაა, ისტორიული სინამდვილეც კი ზოგან რეალობას მოკლებულია. აქედან გამომდინარე, მას ვუწოდებთ, როგორც „ფიქტიურ

მოგონებებს” და “წარმოსახვით ავტობიოგრაფიას”. იურსენარის ეს ნაწარმოები უფრო იმიტაციაა ანტიკური “ადრიანეს მოგონებებისა”, იმის გათვალისწინებით, რომ ისტორიას შემორჩა მისი მოგონებები “ავგუსტუსის ისტორიის” სახით, სადაც 39 იმპერატორის ამბავია მოთხრობილი.

თავად ავტორი ნაწარმოებს “ისტორიულ რომანს” უწოდებს; იგი ეცნობა მრავალ ანტიკურ ნაშრომს, ტექსტებს, ნაწერებს, პაპირუსებს, რის შედეგადაც წერს რომანს “ადრიანეს მოგონებები”, რომელშიც გადმოგვცემს მეორე საუკუნეში მცხოვრები რომაელი იმპერატორის ცხოვრებას დაბადებიდან ცხოვრების ბოლომდე. მაინც საიდან ასეთი ინტერესი ადრიანეს მიმართ? უეჭველია უნდა არსებობდეს მსგავსება პერსონაჟსა და თვით ავტორს შორის. აი რას ამბობს იურსენარი წიგნის შესახებ: “ეს წიგნი არის ნაჯერი იმ უხარმაზარი შრომისა, რომელიც მე გავწიე. შეუსაბამობა იქნება ალბათ, ვინც გაიკვირებს, თუ რატომ ავირჩიე ასეთი შორეული და უცხო სიუჟეტი”. (101;93).

ნაწარმოები შედგება რვა ნაწილისგან: პირველი თავი – *Animula vagula blandula*, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იწყება ეპისტოლარული ფორმით და იმპერატორი წარმოადგენს იმ მიზეზებს, რისთვისაც მან დაიწყო მოგონებების წერა. მეორე თავი – *Varius multiplex multiformis* აღწერს მის ბავშობას, პიროვნებად ჩამოყალიბებას და სახელმწიფოს სათავეში მოსვლას. მესამე თავი – *Tellus stabilita* ეხება მისი მეფობის პერიოდს და პრინციპებს, რომლითაც იგი ხემძღვანელობდა. მეოთხე თავი – *Saeculum aureum* ეხება მისი ანტონიუსთან შესვედრას და ბედნიერ წლებს. მეხუთე თავში *Disciplina augusta* ადრიანე ცდილობს სძლიოს ტანჯვა-წამებას. მეექვსე თავი – *Patientia* ში დომინირებს თვითმკვლელობის მცდელობა, მაგრამ გონიერებამდე მიდის და უარს ამბობს ამ საქციელზე. იურსენარი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: “ადრიანეს ისტორია ძალზე წააგავს პირამიდისეულ კონსტრუქციას, ნელი სვლით საკუთარი თავისა და ხელისუფლების მფლობელობისაკენ: სტაბილური წლები და დიდებული პერიოდი, შემდგომ დაცემა, უკუსვლა და კვლავ აღმა სვლა, დიდი შრომისა და გარჯის ფასად.”(100;47).

ბოლო თავი წარმოადგენს შენიშვნების ერთობლიობას, სადაც იურსენარი ძალზედ კონკრეტულად წარმოადგენს ნაწარმოების შექმნის მიზეზებსა და მიზნებს.

მარგარეტ იურსენარმა მასალად აიღო უკვე ნაცნობი, დამთავრებული, ისტორიის მიერ “ფიქსირებული ცხოვრება”. ამბავს გადმოგვცემს მთავარი პერსონაჟი, ადრიანე. თხრობა პრიველ პირში მიმდინარეობს. თავად ავტორი

აღნიშნავს თავის „შენიშვნების დღიურებში“, რომ ეს არის „ერთი ხმის პორტრეტი— “მე ავირჩიე დამეწერა „ადრიანეს მოგონებები“ პირველ პირში იმიტომ, რომ იგი უფრო მტკიცედ და ზუსტად შესძლება თავის ცხოვრებაზე ლაპარაკს“. (92. 328) ხოლო, რაც შეეხება მეორე საუკუნეს, „იგი მაინტერესებს იმიტომ, რომ ის იყო უკანასკნელ თავისუფალ ადამიანთა ეპოქა. ის, რაც ჩვენ შეგვეხება, ჩვენ ძალიან შორს ვართ იმ დროისაგან“ (101; 325).

იურსენარის მიზანს წარმოადგენს წარსულის სურათის აღდგენა, იმ საუკუნეების შევსება, რომლებიც ამ წარსულისაგან გვაშორებს, ვინაიდან ადამიანთა მოდგმა უწყვეტია „ადამიანური არსი, სტრუქტურა არასოდეს იცვლება“. (101; 326).

თავად ნაწარმოები რეტროსპექტიული ხასიათისაა. იგი ერთგვარი წარსულის გამოდახილია აწმყოში. ტექსტი იწყება ადრიანეს წერილით მომავალი იმპერატორის მიმართ, რომელსაც უგზავნის რამოდენიმე რჩევას და უმხელს პირად ცხოვრებას. სიცოცხლის ბოლოს იგი წარსულისაკენ ბრუნდება, რათა შეფასება მისცეს საკუთარ თავს, ეძიოს არსი და ფორმა მოუძებნოს თავის სიცოცხლეს. იგი რეტროსპექტულ ხედვას ანიჭებს საკუთარ თავს და თვითონ ქმნის საკუთარ სახეს. პერსონაჟი თვითონ ყვება თავის ცხოვრებას, წარმოგიდგენს თავის ავტობიოგრაფიას, მაგრამ ცალკე დგას ნაწარმოების ავტორი, მარგარეტ იურსენარი, რომლის სტილი აქაც პლასტიურობით გამოირჩევა, ერწყმის თავის სიუჟეტს. მან აირჩია, როგორც თავად ამბობს, „მტკიცე ჟანრი“ (genre togé), მაღალი სტილი, ნახევრად თხრობითი, ნახევრად მედიტაციური, სადაც პირდაპირი გრძნობა და შთაბეჭდილება თითქმის გამორიცხულია, სადაც სიტყვიერი მონაცვლეობა არის „ipso facto banni“ (Le temps, ce grand sculpteur).

მოვლენები გადმოიცემა ერთადერთი პერსონაჟის, ადრიანეს მიერ, რომელიც ამ შემთხვევაში მთხრობელია. იგი ერთდროულად სიტყვის გრამატიკული სუბიექტია და ერთადერთი ინფორმაციის წყაროც. ასეთ თხრობას ლინგვისტურ თეორიაში „სუბიექტური თხრობა“ ეწოდება, რადგან მთხრობელი ღიად გადმოგვცემს მოვლენებს თავისი საკუთარი თვალთახედვით. ასეთ ვითარებაში თხრობა მიმდინარეობს პირველ პირში. ნაწარმოები ძნელია მივაკუთნოთ თხრობის რომელიმე კონკრეტულ კატეგორიას: ერთხმიან ან ორხმიან თხრობას. ამათგან პირველი გულისხმობს ავტორისეულ თხრობას, სადაც ავტორი თვითონ გადმოგვცემს რაიმე ამბავს, ხოლო მეორე ერთდროულად ორ მთხრობელს მოიცავს—ავტორს, რომელსაც განეკუთვნება სიტყვის გრამატიკული სუბიექტი და

პერსონაჟს. მხატვრული ნაწარმოების ეს დებულება გულისხმობს სტრუქტურათა ორ ტიპს და შესაბამისად, ანალიზის ორ ერთმანეთთან დაკავშირებულ დონეს.

საგულისხმოა, აღინიშნოს მოხრობელის ის „სიახლოვე“ ნაწარმოების მიმართ, როდესაც იგი სიღრმისეულად და რაც მთავარია, დამაჯერებლად აღწერს იმ სცენებსა და ფაქტებს, რაც კონკრეტული ეპოქისათვის არის დამახასიათებელი. ამასთან დაკავშირებით თეორიაში არსებობს თხრობითი (ნარატიული) წარმოდგენის ისეთი ტერმინები, როგორცაა „დისტანცია“ და „სიახლოვე“. თუ მოხრობელი ცდილობს მოვლენების გვერდის ავლით, ზოგადად წარმოგვიდგინოს თავისი სათქმელი, ის უფრო „დისტანციას“ ირჩევს, ვიდრე „სიახლოვეს“. ეს უკანასკნელი კი ვიზუალურს ხდის მოვლენებს, განსჯისა და საბოლოო დასკვნის გამოტანის საშუალებას აძლევს მკითხველს. „ადრიანეს მოგონებებში“ ამის ბევრი მაგალითია, რომელთაგან აღსანიშნავია სიკვდილის ბოლო ეპიზოდი, რაც ამართლებს იმ დიდ „ფინალს“, რომელიც მარგარეტ იურსენარმა დახატა არა იმიტომ, რომ წარმოედგინა საბუთები იმპერატორის სიკვდილთან დაკავშირებით, არამედ იმ მიზნით, რომ დაემტკიცებინა მისი პიროვნების მარადიულობა არა მარტო იმ ეპოქის ადამიანებისათვის, არამედ მთელი კაცობრიობისათვის.

კვლევის მიზანი. ჩვენი კვლევის მიზანს წარმოადგენს მ. იურსენარის „ადრიანეს მოგონებების“ არა ლიტერატურული ანალიზი, შეფასება იმისა, თუ რა მხატვრული ღირებულება და ისტორიული მნიშვნელობა აკისრია მას, არამედ ის, რაც ტექსტის ინტერპრეტაციას, სემიოტიკური ნიშნებით ნარატიულ-დესკრიფციული კატეგორიების გამოვლენას და მასთან ერთად ფსიქოლოგიური ასპექტების განსაზღვრას შეეხება მემუარული ტექსტის ფარგლებში. სემიოტიკური თეორიის განზოგადებით შევეცადეთ განგვესაზღვრა თხრობითი სემიოტიკა, აგრეთვე მოცემულ კვლევაში შევეცადეთ განგვესაზღვრა დროის ფენომენოლოგია, რაც ბევრ ასპექტს მოიცავს: ფილოსოფიურს, ფსიქოლოგიურს, სემანტიკურს. ვფიქრობთ „მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ნაწარმოების კვლევისას დროის პლანის განხილვა, იქნება ეს ლინგვისტური კუთხით, თუ ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური განხრით, არანაკლებ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს.

მოცემულ კვლევაში შევეცადეთ მემუარულ-ისტორიული ტექსტი მრავალმხრივ ჭრილში განგვეხილა; რადგანაც მასზე კვლევა-ძიებანი თითქმის არ არსებობს, ამ მხრივ ნაშრომი კომპლექსურად გამოიყურება: მოიცავს ძირითადად ორ ასპექტს, ლინგვისტურს და ფსიქოლოგიურს.

თემის აქტუალურობა და სიახლე. მემუარულ-ისტორიული ნაწარმოების არა ლიტერატურული კვლევა, არამედ იმის დადგენა თუ რა ლინგვისტურ ეტაპებს გაივლის მემუარული ტექსტი ნარატიულ დონეზე, ვფიქრობთ ძალზე აქტუალური და სიახლის მომტანი უნდა იყოს. წარმოდგენილი ნაშრომი პირველი მცდელობაა მემუარულ-ისტორიული ჟანრის (კონკრეტულად მ. იურსენარის „ადრიანეს მოგონებებისა“) ლინგვისტური კუთხით კვლევისა. მარგარეტ იურსენარის “ადრიანეს მოგონებების” ფაბულური და სიუჟეტური განვითარება არ ჯდება მარტივი ქრონოტიპის ჯგუფში, რასაც ძირითადად ტექსტის რეტროსპექტულობა განსაზღვრავს. ეს კი თავისთავად სიუჟეტურ ხაზზე ქრონოტოპული მრუდის მოძრაობას უკავშირდება. უნდა აღინიშნოს, რომ მრავალი კადრისგან შემდგარი ეს ნაწარმოები სუბიექტურად ორიენტირებულ ქრონოტოპს წარმოადგენს, რასაც განაპირობებს “მე“-ს ხშირი გამეორება. აქვე უნდა დავსძინოთ ის, რომ რეტროსპექცია ტექსტის დონეზე არ ნიშნავს ობიექტური დროის მიხედვით წარსულ დასრულებულ მოქმედებას; რეტროსპექცია ტექსტის დონეზე ის ხდომილებაა, რომელიც წარსულია რომელიმე კადრის მიმართ და არა მთელი მოთხრობის მიმართ. მომდევნო კადრებთან მიმართებაში ეს რეტროსპექციული გადახრა შიძლება პროსპექციულად “მდებარეობდეს”.

ნაშრომში ფართოდ განვიხილეთ დროის სეგმენტი და დავუკავშირეთ დეიქსის. დროის ფაქტორის გაანალიზება მნიშვნელოვანი იქნება ლიტერატურული ტექსტის სემიოტიკური ანალიზისათვის. ყოველი ენობრივი გამონათქვამი იქნება განსაზღვრულ ადგილას და დროს, ანუ მას განსაზღვრავს კონკრეტული სივრცულ-დროული სიტუაცია. იგი პროდუცირდება განსაზღვრული სუბიექტის მიერ და ყოველთვის მიმართულია სხვა პირისადმი, მაგრამ ისინი (ინფორმაციის გამცემი და მიმღები) სივრცულ-დროულ სიტუაციაში განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომელსაც შეიძლება არატიპური სიტუაცია ვუწოდოთ. « ადრიანეს მოგონებები » მკვეთრად გამოხატული ენობრივი გამონათქვამის არატიპური სიტუაციიდან იწყება, რამდენადაც იწყება ეპისტოლარული ფორმით, მაგ :

« Mon chère Marc, je suis descendu ce matin chez mon médecin Hermogène, qui vient de rentrer à la Villa, après un assez long voyage en Asie »(102; 131).

“ ჩემო ძვირფასო მარკ, მე ამ დღით ჩამოვედი ჩემს ექიმთან ერმოჟენთან, რომელიც სულ ახლახან დაბრუნდა ვილაში აზიიდან, საკმაოდ ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ».(102;131).

ნაშრომში აგრეთვე განვიხილეთ დექსის არსი და როლი. სემიოტიკური თვალთახედვით, ტექსტის ნიშნად მიჩნეულია ის, რომ იგი ინფორმაციის წყაროა, მაგრამ რაც შეეხება, როგორც მხატვრულ ქმნილებას, ის შეიცავს არა მარტო ინფორმაციას სინამდვილის შესახებ, არამედ იპყრობს მკითხველს ემოციონალური ზემოქმედებითა და ამაღლებული განცდით.

კვლევის პროცესში ყურადღება მივაქციეთ მემუარულ-ისტორიული ტექსტის სემანტიკურ მთლიანობას, რასაც განსაზღვრავს აზრის დინამიკა, ინფორმაციის სიდიდე. აგრეთვე წარმოვადგინეთ თუ რაში მდგომარეობს ტექსტის სემანტიკის არსი.

ნაშრომში ვეხებით აგრეთვე ტექსტის სემიოტიკურ ანალიზს – განვიხილეთ აქტანტები და დაუუკავშირეთ ნაწარმოებს. გამოვყავით ექვსი აქტანტი : სუბიექტი, ობიექტი, გადამცემი, ადრესატი ანუ მიმღები, დამხმარე და მოწინააღმდეგე. სუბიექტი არის ადრიანე ; ობიექტი – მოგონებები, განვლილი ცხოვრება ; გადამცემი – ამბავი, ისტორია ; მიმღები – საზოგადოება, კაცობრიობა ; მოწინააღმდეგე – მტერი : დამხმარე- მისი მტკიცე სული და ურყევი ნებისყოფა.

მემუარულ-ისტორიული ტექსტის სემიოტიკური კუთხით კვლევა მეტად აქტუალურია ტექსტის ლინგვისტიკის კუთხით. ტექსტის სემიოტიკური კვლევიდან გამომდინარე, მთლიანად მეტყველება არის არა მხოლოდ ერთი მაკრო ნიშანი ან ნიშანთა ერთობლიობა, არამედ მნიშვნელობათა პროცესი და ეფუძნება თხრობას. თეორიის უკეთესი შეცნობისათვის საჭირო გახდა « მნიშვნელობათა ერთობლიობის » დანაწევრება. ერთ-ერთ შესაძლო მეთოდს წარმოადგენს ტექსტში ფორმალური ერთეულების გარკვეული რაოდენობის გამოვლენა, რომელთა საზღვრები შემოფარგლულია სხვადასხვა წყვეტებით.

თუ ამოვალთ ტექსტის სტრუქტურული გაგებიდან და განვასხვავებთ მაკრო და მიკრო ტექსტებს, მაშინ ტექსტად, ლინგვისტრი თვალსაზრისით, უნდა ჩავთვალოთ პირველ რიგში ის ენობრივი წარმონაქმნი, რომელსაც თანამედროვე ლინგვისტიკაში უწოდებენ ზეფრაზულ ერთიანობას, ანუ რთულ სინტაქსურ მთლიანობას. რაკი ამ შემთხვევაში ტექსტობრიობის განმსაზღვრელი კრიტერიუმი სტრუქტურული ხასიათისაა, ამიტომ, ვიდრე ჩვენ შევეცდებით ტექსტის უფრო ზუსტ განსაზღვრას, უნდა გავმიჯნოთ ზეფრაზული ერთიანობის ცნება სხვა მონათესავე ცნებებისაგან. როგორც თვით ტერმინიდან ჩანს, ზეფრაზული ერთიანობა წარმოადგენს წინადადებათა ისეთ თანმიმდევრობას,

რომლისთვისაც დამახასიათებელია შინაარსული თვალსაზრისით წინადადებათა გამაერთიანებელი ერთი თემის არსებობა, მაგრამ წინადადებათა თანმიმდევრობა გვაქვს აგრეთვე ტრადიციულ ენობრივ წარმონაქმნებში, როგორცაა რთული წინადადება, პერიოდი, აბზაცი.

კვლევის მეთოდი ჩვენი კვლევის ერთ-ერთ მეთოდად თხრობითი სემიოტიკა ავირჩიეთ: ანუ შევეცადეთ დაგვედგინა ის, თუ რა თხრობითი ნიშნებით იფარგლება მხატვრული ტექსტი (კონკრეტულად მემუარულ-ისტორიული ტექსტი), იქნება ეს სიჩქარე, რიტმი, შენელება, პაუზა თუ შეჯამება. უნდა აღინიშნოს, რომ „ადრიანეს მოგონებები“ ყოველი მათგანის ერთგვარ ნაერთს წარმოადგენს.

ნაშრომში ფართოდ განვიხილეთ დროის სეგმენტი და დაუკავშირეთ დიეიქსისს. დროისა და სივრცის ფაქტორის გააზრებაც მნიშვნელოვნად მივიჩნიეთ, რადგანაც ნებისმიერი სახის მსჯელობა დროისა და სივრცის კატეგორიების შესახებ მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს დროისა და სივრცის კატეგორიების ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის სპეციფიკის განსაზღვრას, ანუ მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის ცნებათა თეორიულ – ლიტერატურულ დეფინიციას.

დროისა და სივრცის გააზრების ფილოსოფიურ მეცნიერული ინტერპრეტაციების კვალდაკვალ, დროისა და სივრცის დეფინიციის განმსაზღვრელ მიმართულებად მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში ობიექტივისტურ – სუბიექტივისტური კონცეფციები იქცა.

დროისა და სივრცის გააზრების ობიექტივისტური თეორიის ყველაზე მნიშვნელოვან კონოტაციას მ.ბახტინის ქრონოტოპული თეორია წარმოადგენს. (109). ქრონოტოპის ბახტინისეული ცნება ეტიმოლოგიურად ბერძნულიდან მომდინარეობს: „ქრონოს“ ნიშნავს დროს, „ტოპოს“ - სივრცეს. დროისა და სივრცის კატეგორიათა გამთლიანება ერთ ტერმინში - „ქრონოტოპი“ - ცხადყოფს ბახტინის რწმენას ამ ელემენტთა განუყოფელობის შესახებ მხატვრულ სტრუქტურებში. „არსებით ურთიერთმიმართებას დროულ და სივრცულ კოორდინატებს შორის – წერს მ.ბახტინი, - ჩვენ ქრონოტოპს ვუწოდებთ (რაც, სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „დრო-სივრცეს“)“... ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ტერმინში სივრცისა და დროის განუყოფელობის გამოხატვა (დრო, როგორც სივრცის მეოთხე კოორდინატა) მხატვრულ – ლიტერატურულ

ქრონოტოპში ხდება სივრცული და დროული ნიშნების შერწყმა ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობაში.” (109; 191.)

ქრონოტოპი მბახტინისთვის ერთგვარ საზომს წარმოადგენს, საზომს იმისა, თუ კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული უნარის პირობებში როგორ ხორციელდება რეალური, ანუ ისტორიული დრო-სივრცისა და ისტორიისთვის მნიშვნელოვანი პიროვნებების სინთეზი, აგრეთვე, მხატვრული დროის, სივრცისა და პერსონაჟების მათთან კორელაციის პროცესი. ბახტინის აზრით, ქრონოტოპის შემადგენელი ელემენტების (დროისა და სივრცის) დომინანტურობას უნარის თავისებურება განსაზღვრავს, მაგალითად, თუ მხატვრული ნაწარმოები იდილიურ – პასტორალურ ხასიათს ატარებს, სივრცე დომინირებს დროზე, ხოლო თუ სათავეადასავლო უნარისაა, მაშინ დრო დომინირებს სივრცეზე; ჩვენ კი დანამდვილებით შეგვიძლია იმის თქმა, რომ მემუარულ-ისტორიულ ნაწარმოებში დომინანტური სწორედ, რომ დროა და ძირითადი აქცენტიც სწორედ მასზე გაკეთდა, მაგრამ მიუხედავად გარდამავალი პრიორიტეტულობისა, დრო და სივრცე ერთ კონკრეტულ მთლიანობას შეადგენენ და არ მოიაზრებიან ერთმანეთის გარეშე. დამოკიდებულება დრო-სივრცეს და მათში განთავსებულ ადამიანებს შორის, თვლის მ.ბახტინი, იცვლება ტექსტის ისტორიული და ლიტერატურული გარემოცვის მიხედვით, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ქრონოტოპი ერთდროულად ისტორიული მოვლენაცაა და უნარულიც, ერთდროულად მოიაზრება სინქრონიულ და დიაქრონიულ რაკურსებში. ნაშრომში აგრეთვე განხილული გვაქვს ტექსტის არსი და როლი.

კვლევის მიზანი გახლდათ ტექსტის ლინგვისტიკის ახალი თეორიების გამოყენება პრაქტიკულ მასალაზე დაყრდნობით და გაანალიზება თავად მემუარულ-ისტორიული უნარის ნაწარმოებისა ნარატიულ დონეზე: დადგენა იმისა, თუ რა ევოლუციურ საფეხურებს გადის მემუარულ-ისტორიული ტექსტი. აგრეთვე გამოვიყენეთ ფსიქოანალიტიკური მიდგომა, უშუალოდ მოგონებასთან და წარმოსახვასთან დაკავშირებით. შეიძლება, ამასთან დაკავშირებით გაჩნდეს კითხვა, რა კავშირშია ერთმანეთთან ფსიქოანალიტიკური ხედვა და ლინგვისტური მიდგომა კვლევის ჩატარების პროცესში? რაზეც შეიძლება ცალსახად გავცეს პასუხი: მოგონებებში აღძრული ემოციური ფონი, გარდა წარმოსახვის ფსიქოანალიტიკური მიდგომისა, სემიოლინგვისტურ მიდგომასაც არანაკლებ საჭიროებს. მხატვრულ ტექსტში გამოხატული ემოციური ფონი, ერთის მხრივ, ფსიქოანალიზის საგანია, მაგრამ მეორეს მხრივ, რადგანაც გრძნობები ენის მეშვეობით გადმოიცემა და სომატურ მდგომარეობას კი

დესკრიფციული ნარატოლოგია უწყობს ხელს, ტექსტის ლინგვისტიკასაც უცილობლად მოითხოვს.

ნაშრომის თეორიული ღირებულება. ნაშრომის თეორიული ღირებულება მდგომარეობს იმაში, რომ ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგად გამოვაკლინეთ:

1) მოგონება და წარმოსახვა, როგორც ფსიქოსემანტიკური ასპექტი განმსაზღვრელია მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ნაწარმოებებისათვის. მოგონება აწმყოში განაგრძობს არსებობას; ჩნდება წარსულის განცდა და მასთან ერთად საკუთარი არსებობის განცდა, რომელიც თავის შინაარსს ამ წარსულში პოულობს.

2) მოგონებებით წარმოსახვა ხდება მაშინ, როდესაც აწმყო უშინაარსო და უაზრო ხდება, ადამიანი წარსულისკენ შვრება პირს და მისადმი განსაკუთრებულ მიდრეკილებას გრძნობს.

3) ტექსტის სემიოტიკური ანალიზისთვის დავადგინეთ კავშირები ნარატოლოგიასა და ლინგვისტიკას შორის, რაც დაგვეხმარა გაგვეანგარიშებინა თვალსაზრისი, როგორც საკუთარი „მე“-სა და სუბიექტივიზმის გამოვლინება.

4) მს. ტექსტში გამოხატული ემოციური ფონი, გარდა ფსიქონალიტიკური მიდგომისა, სემიოლინგვისტურ მიდგომასაც არანაკლებ საჭიროებს.

5) მემუარულ-ისტორიული ტექსტის განხილვისას დგინდება დროულ-სივრცული ფაქტორის არსებითი მნიშვნელობა. დრო შინაგანი კატეგორიაა. მას წინააღმდეგობრივი რიტმი და არასტანდარტული ინდივიდუალიზირებული პულსაცია გამოარჩევს, რაც ზედმიწევნით ესადაგება სუბიექტის არათანაბარ ბუნებას.

6) მემუარულ – ისტორიული ჟანრის ნაწარმოებში ისეთი, როგორც არის მ. იურსენარის „ადრიანეს მოგონებები“, მხატვრული დრო მოიაზრება, როგორც სუბიექტური, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში ორგანიზებულად აღწერილი, ესთეტიკურად ფასეულ მოვლენათა დრო. სიუჟეტურია სივრცეც, ის პირობითი სივრცული ველი, რომელიც ახასიათებს კონკრეტულ ნაწარმოებს და შეესაბამება ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივ პარადიგმას. მხატვრული სივრცე მასთან დამაკავშირებელ უცილობელ სტრუქტურას წარმოადგენს.

ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება მდგომარეობს შემდეგში: წარმოდგენილი კვლევა შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ტექსტის ლინგვისტიკის, ინტერპრეტაციის და პოეტიკის სასწავლო კურსებისათვის. ასევე, ნაშრომის შედეგებით შეიძლება ისარგებლონ აღნიშნული დისციპლინების პრობლემატიკით დაინტერესებულმა სპეციალისტებმა.

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა. სადისერტაციო ნაშრომი მოიცავს 159 ნაბეჭდ გვერდს და შედგება შესავლის, ხუთი თავის, დასკვნების, გამოყენებული ლიტერატურისა და ინტერნეტ-რესურსების ჩამონათვალისგან.

შესავალში დასაბუთებულია თემის არჩევანი, განსაზღვრულია კვლევის ობიექტი, ძირითადი მიზნები, თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება, აღნიშნულია თემის აქტუალობა და მეცნიერული სიახლე.

I თავში წარმოდგენილია მემუარულ–ისტორიული ჟანრის ზოგადი მიმოხილვა და განსაზღვრულია მემუარულ-ისტორიული ტექსტის ფსიქოსემანტიკური ასპექტი ტექსტიდან მოყვანილ მაგალითებზე დაყრდნობით. დავადგინეთ ის, რომ წარსულის მოგონებებთან შეიძლება ასოციაციური კავშირები არსებობდეს, რაც წარსულს აწმყოსთან აკავშირებს. ცალკე ქვეთავად გამოყვავით ასოციაციური კავშირები და დავადგინეთ მისი სხვადასხვა ტიპები.

II თავი ეთმობა თხრობით სემიოტიკას, სადაც ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ მხატვრული ლიტერატურა მეორადი სემიოტიკური სისტემაა და რომ მთლიანად მეტყველება, არა მხოლოდ ერთი მაკრო ნიშანი, არამედ მნიშვნელობათა პროცესია. ენის სემიოტიკურ კონცეფციაზე დაყრდნობით, ვთლით, რომ ტექსტი ნიშანია. ტექსტი, როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი წარმოადგენს აზრობრივ და სტრუქტურულ მთლიანობას, რომლის ძირითადი განმაპირობებლები არიან: განცალკევებულობა, მთლიანობა და კომპონენტების ურთიერთდამოკიდებულება. ტექსტის მთლიანობა ნაწილობრივ გულისხმობს მისი ლექსიკური კომპონენტების ამა თუ იმ სემანტიკურ დონეს. შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ტექსტის ლექსიკური სტრუქტურა განისაზღვრება მისი თემით, რომელიც განსაზღვრავს ლექსიკური კომპონენტების განსაზღვრული ფარგლებით არჩევას. რა თქმა უნდა, ყოველი ტექსტი მოიცავს გარკვეული ოდენობით საერთო ლექსიკას, რომელიც ნეიტრალურია ტექსტთან მიმართებაში და ცხადია, რომ ისინი განსაზღვრავენ ტექსტის “სახეს”.

III თავში განვიხილეთ ტექსტში ემოციებისა და გრძნობების განზომილება, განვსაზღვრეთ, რომ მემუარებში ჭარბობს თვალსაზრისის გამომხატველი

ფრაზები და მთლიანად ნაწარმოები “მე”-ს დომინანტურობით გამოირჩევა. ყველაფერი რისი გაგებაც შეიძლება, მხოლოდ მისგან მომდინარეობს (ადრიანესგან) და “მე”-ს ექვემდებარება. გამოყოფილია მოდალური დისპოზიციები “ადრიანეს მოგონებების” მიხედვით: ერთის მხრივ, ეს არის სოციალური მოდალიზაცია, სადაც დომინირებს ვალდებულება და შესაძლებლობა და მეორეს მხრივ, ინდივიდუალური მოდალიზაცია, სადაც ცოდნა და სურვილი ჭარბობს.

IV თავში – შევეცადეთ გვეჩვენებინა ნარატიული ფიქციის საკითხები, მასთან ერთად მთხრობელის ფუნქციები, თხრობის წარმოჩენის ხერხები. განვიხილოთ “ადრიანეს მოგონებების” თხრობითი სტრუქტურა. ცალკე ქვეთავად გამოვყავით დესკრიფციული ასპექტი, რომელსაც დავუკავშირეთ მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში მეტაფორის ფუნქციის როლი; “ადრიანეს მოგონებების” ნარატიული სტრუქტურა აგებულია დესკრიფციული მომენტების ხშირი გამოყენებით, სადაც მეტაფორა და მასთან დაკავშირებული სხვადასხვა ტროპები ჭარბად გვხვდება. ერთ-ერთი ქვეთავი ეხება აგრეთვე ტექსტის საკომუნიკაციო დანიშნულებას, რაც უცილობლად გულისხმობს მხატვრულ ტექსტში ინფორმაციის არსებობას.

V თავი – ეთმობა დროისა და სივრცის ფილოსოფიურ ასპექტებს, სადაც გადმოცემულია რამოდენიმე მოაზროვნის შეხედულება დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართებაზე. ცალკე გამოვყავით დროისა და სივრცის კატეგორიები მხატვრულ-ლიტერატურულ სისტემაში მემუარულ-ისტორიული ტექსტის მაგალითებზე მ.ბახტინის ქრონოტოპის მიხედვით.

ნაშრომი სრულდება დასკვნებით, სადაც შეჯამებულია კვლევის მიერ მიღებული შედეგები, გამოყენებული ლიტერატურითა და ინტერნეტ-რესურსებით.

თავი I

მოგონებათა ფსიქოსემანტიკური ასპექტი

1. მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ზოგადი მიმოხილვა

მოგონებები (მემუარები) პირველყოვლისა, როგორც სახელი მიგვანიშნებს, წარმოადგენს მოგონებების, შენიშვნების ერთობლიობას, რომელიც განკუთვნილია რაიმე მოვლენის, ფაქტის შესანარჩუნებლად. მემუარული ჟანრის პირველ ქმნილებებს სწორედ რომ გააჩნია ამ პირველი ფუნქციის ანაბეჭდი. ისტორიული, სამეცნიერო, იურიდიული მოგონებები შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც “ისტორიისათვის მიძღვნილ განსაკუთრებულ ფაქტთა და მოვლენათა ურთიერთკავშირები” – ამგვარ შეფასებას იძლევა 1694წ. გამოცემული ფრანგული აკადემიის ლექსიკონი. მე-9 საუკუნიდან სიტყვის მხოლოდობითი რიცხვი მრავლობითით შეიცვალა და აღნიშნავდა ჟანრს, რომელშიც გადმოცემულია ისტორია, ავტობიოგრაფია, ამბავი, სადაც პიროვნება გადმოსცემს იმ ფაქტებს, რომელთა თანამონაწილე თავად ყოფილა.

მოგონებები ჯერ კიდევ ანტიკური საბერძნეთიდან იღებს სათავეს, როდესაც 426-430 წლებში შეიქმნა ქსენოფონის “ანაბასი”, სადაც ავტორი ყვება ახალგაზრდა ცირუსის ლაშქრობის ამბავს; აგრეთვე ცნობილია პირუს პირველის მოგონებები წაგებული ომის შესახებ (318-327 ჩვ.წ. აღ-მდე). მოგონებები რომაელებშიც ასევე დიდი წარმატებით სარგებლობდა, რასაც ისინი კომენტარებს უწოდებდნენ, რომლის მაგალითია იულიუს კეისრის “კომენტარები გალიის ომზე” (52 წ. ჩვ.წ. აღ-მდე).

რაც შეეხება ფრანგულ ენაზე შექმნილ პირველ მოგონებებს, ჯვაროსნული ომის დროს ჩაეყარა საფუძველი, რაც რობერ დე კლარის და გოფრუა ვილჟარდუანის დამსახურებაა. რობერ დე კლარი პერონელი მესაკუთრე გახლდათ, რომელმაც ჯვაროსნულ ომში მიიღო მონაწილეობა თავის ბატონთან ერთად და აღწერა კიდევ პიკარდიული დიალექტით დაწერილ “კონსტანტინოპოლის დაპყრობაში”. გოფრუა ვილჟარდუანი კი შამპანის მარშალი იყო, რომელმაც აგრეთვე მონაწილეობა მიიღო ჯვაროსნულ ომში და შექმნა “კონსტანტინოპოლის დაპყრობის ისტორია”, რამაც ძალზედ დიდი წარმატება მოუტენა.

მოგონებებმა თავისი პოპულარობის პიკს მე-15 საუკუნეში ლუდოვიკო XIV-ის მეფობის პერიოდში მიაღწია, რომელიც ნიშანდობლივი აღმოჩნდა ისტორიისათვის მრავალმხრივი პოლიტიკური თუ სოციალური ქარტეხილებითა და ინტრიგებით. აქ უნდა აღვნიშნოთ 1662 წელს გამოქვეყნებული ლაროშფუკოს მოგონებები, რომელიც წინ უსწრებს მის “მაქსიმებს” და გადმოცემულია ავტორის ბიოგრაფია. იგი ერთმნიშვნელოვნად იქნა აღიარებული. მოგონებები სამეფო კარზეც დიდი უპირატესობით სარგებლობდა: ასე მაგალითად, კარდინალ რეცმა შექმნა მოგონებები, რომელიც ასახავს მის ცხოვრებასა და მარცხის მიზეზებს; აგრეთვე, ანა ავსტრიელის კარზე შეიქმნა მისი მთავარი მოახლე ქალის “ფრანსუაზა დე მოტევილის მოგონებები”. იგი დედოფლის ყოველდღიური ცხოვრების მოწმე იყო, დღიურების სახით აღწერდა ყოფით სცენებს და ბოლოს გამოსცა მოგონებების სახით, სადაც საზოგადოებას უცნობი დეტალები გააცნო. მემუარული ჟანრი ყოველ ეპოქაში წარმატებით სარგებლობდა და განვითარების გარკვეულ საფეხურს აღწევდა. გარდა იმისა, რომ მოგონებები პიროვნებების გასაცნობად იყო ნიშანდობლივი, ისინი ისტორიის დამოწმებულ ფაქტებს ასახავდა, ამიტომაც მოგონებასა და ისტორიას შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს, რაც ნიშნავს, რომ მოგონებები ეს მენტალური საუნჯეა წარსულში დარჩენილი, ისტორიად ქცეული ფაქტებისა.

მოგონებები განსაკუთრებით აქტუალური გახდა რუსოს ”აღსარების” შემდეგ (1782-89), მხატვრულ ფიქციონალურ ლიტერატურაში გადაინაცვლა და ბევრი მწერლის თვითგამოხატვის საშუალებად იქცა. სწორედ აქედან იღებს სათავეს ფიქტიური მოგონებები, რომელიც შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს, ერთის მხრივ, ეს არის ფსევდო მოგონებები, სადაც შემოქმედი რეალურ პერსონაჟებს უხმობს, ესენია: კურტეზ დე სანდრას მიერ შექმნილი “გრაფ როშფორის მოგონებები” (1688), იმავე ავტორის მიერ შექმნილი “დარტანიანის მოგონებები”; მეორეს მხრივ, მოგონებებში მწერალი ფიქტიურ პერსონაჟებს იყენებს, ამის მსოფლიო ლიტერატურაში ძალზედ ბევრი მაგალითი მოიპოვება : დანიელ დეფოს – “რობინზონ კრუზო”, ლორანს შტერნის – “ტრისტან შენდის ცხოვრება და შეხედულება”, ბალზაკის – “ორი გათხოვილი ქალის მოგონებები”, ალფრედ მიუსეს – “საუკუნის ბავშვის აღსარება”, სტენდალის – “ტურისტის მოგონებები”, დიკენსის – “დევიდ კოპერფილდი”, არტურ გოლდენის – “გეიშა” და ა. შ.

რაც შეეხება მარგარეტ იურსენარის “ადრიანეს მოგონებებ”-ს, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ფიქტიურ მოგონებებს წარმოადგენს, რადგანაც ავტორი და

მთხრობელი ერთმანეთს არ ემთხვევა, მაგრამ ჩვენ მას, როგორც მემუარულ-ისტორიულ ტექსტს მივუდევით, იმ მიზეზისდა გამო, რომ სტრუქტურულად და ყველა დანარჩენი სემანტიკური ნიშნის გათვალისწინებით ზუსტად უდგება ამ ტიპის ჟანრს. ბევრმა კრიტიკოსმა თავისებური შეფასება მისცა “ადრიანეს მოგონებების” ლიტერატურული ჟანრის დანიშნულებას: “ყალბი მოგონებები” “ბიოგრაფია”, “ბიოგრაფიული ლირიკა”, რომელთაგან ვერცერთი ვერ მიესადაგა მას. თავად ავტორი იცავს ყველა იმ პირობას, რომელიც სათავეში უდევს მოგონებების წერას; იგი ადრიანეს სახელის უკან ქრება, რაც სრულიად უგულვებელჰყოფს მემუარული ჟანრის ფორმის ელემენტარულ ნორმებს, სადაც ავტორი, მთხრობელი და მთავარი გმირი ერთი უნდა იყოს. ფაქტია ის, რომ ავტორი ობიექტურად ასახავს სინამდვილეს ისტორიული ფაქტების, პერსონაჟების დამოწმებით, რაც ისტორიული რომანის უშუალო შემადგენელი ნაწილია. ის, რაც განსაკუთრებულს ხდის იურსენარის შემოქმედებას, კონკრეტულად კი “ადრიანეს მოგონებებს”, ეს არის თვით ხერხი წარსულის აღდგენისა, თანაფარდობა მის შინაგან სამყაროსა და ადრიანეს ინდივიდს შორის. რაც არ უნდა შორი იყოს მანძილი დროსა და სივრცეში ადრიანესა და მის ბიოგრაფიას შორის, “ადრიანეს მოგონებები” გამოძახილია თანამედროვე დროში.

საზოგადოებაში გაჩენილმა კონმფორმიზმმა განაპირობა “ადრიანეს მოგონებების” შექმნა, აქტუალური პრობლემების დანახვის საჭიროებისდა გამო შემოქმედი ცდილობს გვაჩვენოს ტიტულს ამოფარებული ადამიანის სამაგალითო თვისებები, ვნებები, ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის დამახასიათებელი განცდები.

“ადრიანეს მოგონებების” პირველწყაროდ შეიძლება მივიჩნიოდ, როგორც ამას თავად მწერალიც ადასტურებს ”ავგუსტუსის ისტორია”, ნაშრომი, რომელიც მოიცავს 39 იმპერატორის ბიოგრაფიას ადრიანედან მოყოლებული და თარიღდება მე-3 საუკუნის ბოლო წლებიდან. რაც შეეხება “ავგუსტუსის ისტორიას”, მწერალმა უშუალოდ მიუძღვნა ნაშრომი სათაურით “ისტორიული სახეები ავგუსტუსის ისტორიაში”. აი რას წერს იგი ამის შესახებ: ” ყველა ისტორიიდან, რაც კი კაცობრიობის მეხსიერებაში აღბეჭდილა, რომის ისტორიამ ყველაზე მეტი ფიქრის, ოცნებისა და განსჯის საბაბი მისცა ფილოსოფოსებს, პოეტებსა და მორალისტებს, ეს კი რომაელი ისტორიკოსების დამსახურებაა, რომელთაც მოახერხეს დიდი ძალისხმევით ჩვენამდე მოეტანათ რომის პრესტიჟი, . . . ხოლო რაც შეეხება ავგუსტუსის ისტორიას, იგი არაჩვეულებრივი ქმნილებაა. იგი იმდენად გიტაცებს და აღგაფრთოვანებს, რამდენადაც ამას

ისტორიული ნაწარმოები იმსახურებს. ჰუმანურობის საოცარი სურნელი მოდის ამ წიგნიდან.” (100;20-49).

ისტორიული წარსული უშუალო კავშირში იმყოფება მოგონებასთან და მოიცავს პერიოდიზაციას. ამ მხრივ, ძალზედ მნიშვნელოვანია კლოდ ლევი-სტროსის ნაშრომი “რასა და ისტორია” (32;56-59.) მისი აზრით, პრეისტორიულმა და არქეოლოგიურმა განვითარებებმა სივრცეში შექმნეს გარკვეული ფორმები, რომელთა მოგონებაში წარმოსახვა დროში დანაწევრდება. მოგონებები წარსულში ერთიმეორის შემდეგ, გარკვეული დროის მინაკვეთში გარკვეული ტემპორალიზაციით და მიჯნებით განისაზღვრება, რასაც საზოგადოდ სოციალური ცხოვრების ისტორიულად მნიშვნელოვანი ფაქტები ქმნს. მოგონებაში დროის წარმოსახვა მკვეთრად განსაზღვრულია და დანაწევრებულია, რასაც ვერ ვიტყვით აწმყოსთან კავშირში, სადაც იგი განუსაზღვრელია და უსასრულობაში გადადის.

მოგონება, როგორც ზოგადი ცნება და წარმოსახვა განმსაზღვრელია მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ნაწარმოებებისათვის. მოგონება წარსულისა აწმყოში განიცდება და მაშასადამე, იგი, როგორც წარსული აწმყოში განაგრძობს არსებობას. ასე ჩნდება წარსულის განცდა და მასთან ერთად საკუთარი პიროვნების განცდაც, რომელიც თავის შინაარსს ამ წარსულში პოულობს.

სუბიექტი აქტუალური მოთხოვნილებების თვალთ უდგება წარსულს და მისი აღდგენა ამ მოთხოვნილებების მიხედვით ხდება. თავისთავად იგულისხმება, ამ პირობებში წარსული არასოდეს თავისი უცვლელი სახით არ წარმოჩინდება : მოგონებაში ის მეტად თუ ნაკლებად სახეშეცვლილია. მოგონება, მაშასადამე, ყოველთვის ილუზიურია. მოგონება სამი აუცილებელი მომენტის –ობიექტური ვითარების, სუბიექტისა და დროის გამთლიანებულ ერთობლიობას წარმოადგენს.

რაც შეეხება მემუარულ ნაწარმოებებს, ისინი არა მარტო ავტორის პიროვნების გასაცნობადაა საინტერესო, არამედ ისინი ისტორიულ დოკუმენტსაც წარმოადგენენ და მათში მოთხრობილი ამბები შეთხზული კი არა, ნამდვილი უნდა იყოს.

2. მემუარულ-ისტორიულ ჟანრის ნაწარმოების ფსიქოსემანტიკური ასპექტი

საჭიროდ მიგვაჩნია მიმოვიხილოთ და განვსაზღვროთ მოგონების ფსიქოლოგიურ-სემანტიკური ასპექტი. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ ნაწარმოებიდან ადრიანეს მიერ წარმოთქმულ ერთ-ერთ ფრაზას:

“Mon passé, certes, me propose çà et là des retraites où j’échappe au moins à une partie des misères présentés: la plaine de neige au bord du Danube, les jardins de Nicomédie, claudiopolis jaunie par la récolte du safran en fleur, n’importe quelle rue d’Athènes, une oasis où des nénuphars ondoient sur la vase, le désert syrien à la lueur des étoiles au retour du camp d’Osroès. Mais ces lieux si chers sont trop souvent associés aux prémisses d’une erreur, d’un mécompte de quelque échec connu de moi seul: dans mes mauvais moments, tous mes chemins d’homme heureux semblent mener en Egypte, dans une chambre de Baïes, ou en Palestine.”(102; 297)

“ჩემი წარსული სულის სავანეს მაწვდის, სადაც ახლანდელი უმწეობიდან თავს ვაღწევ: დანუბის ნაპირას თოვლიანი დაბლობი, ნიკომედიის ბაღები, ზაფრანის ყვავილის ანაკრეფით გაყვითლებული კლოდიოპოლისი, ათენის რომელიღაცა ქუჩა ნამდვილი ოაზისია, სადაც დუმფარები შლამს ეხვევიან, ვარსკვლავთა შუქზე განათებული სირიის უდაბნო ოსრეოსის ბანაკი რომ ბრუნდებოდა. ეს ადგილები ასოცირდება ხშირად ჩემს მიერ განცდილ იმედგაცრუებასთან და მცდარ შეფასებებთან. ძნელბედობის ჟამს, ბედნიერი ადამიანის გზა ეგვიპტისკენ, ბაისის ოთახისკენ ან კიდევ პალესტინისკენ მიდის.” (102; 297)

პირველი, რაც განიცდება ეს ის ობიექტური ვითარებაა, რომელიც სუბიექტის მოგონების შინაარს წარმოადგენს (ობიექტური ინდექსი). მეორე მომენტი ეს ისაა, რომ სუბიექტის განცდაში ეს ფაქტი ახლა კი არ ხდება, არამედ წარსულში (დროის ინდექსი). მესამე, რასაც უნდა მიექცეს ყურადღება, ეს ისაა, რომ ეს ობიექტური ვითარება თავისთავად, როგორც მხოლოდ ობიექტური მოცულობა კი არ განიცდება, არამედ როგორც სუბიექტის მაშინდელი აღქმის შინაარსი. მოგონება უბრალოდ ობიექტურ ვითარებას კი არ ითვალისწინებს, რომელსაც წარსულში ჰქონდა ადგილი, არამედ იმას, თუ ინდივიდს რა განუცდია წარსულში. პიროვნული “მე” მოგონებაში აღიძვრება და მოგონებათა გარეშე მისი განცდა, როგორც სიცარიელის განცდა, უშინაარსო განცდაა (“მე“-ს ინდექსი).

როგორც ვიცით, მოგონებისათვის განსაკუთრებით ისაა დამახასიათებელი, რომ სუბიექტი თავის წარმოდგენებს, როგორც წარსულში ყოფილ აღქმებს

განიცდის, თითოეული თავისი მოგონების წარმოდგენას ამ წარსულში ათავსებს, მის ტემპორალიზაციას ახდენს.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, მოგონებაში ობიექტური ვითარებაც აუცილებელ ელემენტად შედის: მოგონება უთუოდ რაიმე ობიექტურ შინაარსს ეხება, მაგრამ ამ შინაარსს, როგორც ობიექტურს, ობიექტურ დროში უკავია თავისი გარკვეული ადგილი, მაშასადამე თავისი მოგონების დათარიღების პროცესში; თავისი წარმოდგენის ტემპორალიზაციისას, სუბიექტი იძულებული ხდება, ობიექტური დროის თარიღიც მიიღოს მხედველობაში და თავისი განცდის ადგილი წარსულში მათი საშუალებით გახადოს ყველასათვის გასაგები.

”ადრიანეს მოგონებებში” ობიექტური დროის თარიღებს კი ისტორიული მოვლენები ქმნიან, ხოლო ობიექტური დროის შინაარსს ადამიანთა საერთო ყოფითი სცენები შეადგენს.

მოგონება წარსული განცდების აწმყოში განახლებას წარმოადგენს. მოგონება, როგორც ამას ცნობილი ქართველი ფსიქოლოგი დიმიტრი უხნაძე ამტკიცებს, ჩვეულებრივ, თავისთავად როდი ჩნდება— იგი ჩვენი აქტუალური ინტერესის საჭიროებათა დასაკმაყოფილებლად აქტუალდება, რაღაც გავლენას მასზე ჩვენი აქტუალური მოთხოვნილებები უნდა ახდენდნენ, რაკი იგი ამ მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების მიზნითაა აღმოცენებული. მოგონების ზუსტი შესწავლა უდაოდ ამტკიცებს, რომ იგი არავითარ შემთხვევაში წარსულის უცვლელ ასახვას არ წარმოადგენს: იგი უფრო რეკონსტრუქციაა წარსულისა, ვიდრე მისი უცვლელი პირი. გვინდა შევჩერდეთ სუბიექტში აღძრული მოგონების და მასთან დაკავშირებული წარმოსახვის (წარმოდგენის) ასპექტზე. (5.15-30; 97-150).

მესხიერების მოქმედების შემდგომ ფორმას იმ შემთხვევაში ვხვდებით, როდესაც წარსულში არსებული აღქმის ფაქტი მხოლოდ აქტუალური აღქმის სპეციფიკურ განცდაში ხდება – ნაცნობობის რომელიღობით მის აღბეჭდვაში კი არ იჩენს თავს, არამედ სუბიექტის ცნობიერებაში პირდაპირ დამოუკიდებელი ხატის სახით ახლდება. ავიღოთ მაგალითი ტექსტიდან:

“je me suis étendu sur pavement de marbre du petit sanctuaire ; la lueur des astres se faufilait par les fentes ménagées dans la muraille, mettait ça et là des miroitements, d'inquiétants feux pâles. Je me suis rappelé les ordres chuchotés par les prêtres à l'oreille du mort, l'itinéraire gravé sur la tombe...» (102 ; 309).

« მე წარვდექი პატარა საკურთხევლის მარმარილის ქვაფენილზე ; ცის მნათობთა შუქი კედლებს შორის ნაპრალიდან გამოკრთოდა, აქა-იქ ათინათივით მერთალ მოვლვარე შუქს ჰფენდა. მომაგონდა სასულიერო პირთა მიერ ცხედრის ყურში ჩუმად წარმოთქმული კანონები, საფლავზე ამოკვეთილი მინიშნება... » (102;309).

მთავარ პერსონაჟს (მთხრობელს) არამარტო ცნობისა და შეგრძნების უნარი აქვს, არამედ მასთან დაკავშირებულ მომენტებში გონებაში წარმოსახვის უნარიც გააჩნია. მას იმის რეპროდუქცია შეუძლია, რაც ოდესმე წარსულში ყოფილა საკუთარი აღქმის საგანი. რაიმე მოვლენის გონებაში წარმოსახვა (წარმოდგენა), მოგონება სუბიექტს აქტუალური დროისა და სივრცის ტყვეობიდან ათავისუფლებს და მისი ხელახალი განცდის შესაძლებლობას აძლევს, რაც სხვა დროს და სხვა ადგილას ყოფილა განცდის საგნად ქცეული. წარმოსახვა შეუდარებლად აფართოებს პიროვნების ცნობიერების ჰორიზონტს, როგორც დროის, ისე სივრცის მიმართულებით. გარდა ამისა, წარმოსახვას მეორე უპირატესობაც აქვს აღქმის წინაშე, რადგანაც მასში აღქმის ყველა კერძო შემთხვევის განახლებაა შესაძლებელი – მიუხედავად დროისა და სივრცისა, რომელშიც იგი ხდება. წარმოდგენის საგანის განცდას ის კონკრეტულობა, ის დროითი და სივრცითი განსაზღვრულობა აკლია, რაც აღქმის აუცილებელ ელემენტს შეადგენს. აღქმა კონკრეტულია, წარმოსახვა კი უფრო ზოგადი: იგი ცალკეულთან, კონკრეტულთან უფრო შორს დგას, ვიდრე აღქმა.

წარსულის მოგონებებთან შესაძლოა ასოციაციური კავშირები არსებობდეს, რაც წარსულს აწმყოსთან აკავშირებს. სუბიექტი ნაცნობ გარემოში ხვდება და წარსულში განცდილ გრძნობებს, აწმყოშიც განიცდის, გონებაში თვალწინ წარმოუდგება, მაგრამ ეს უკანასკნელი თვითონ კი არ ჩნდება დამოუკიდებლად, არამედ მას აღქმა უსწრებს წინ (სურათის ნახვა, ხმის გაგონება და წარმოდგენა), თითქოს, მხოლოდ ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით იჩენს თავს. ასე მაგალითად :

“Je remarquai davantage l'éternelle legerté de ce peuple médisant et moquer, qui me rappelait celui d'Alexandrie, la sottise des prétendus exercices intellectuels, l'étalage banal du luxe des riches. Presque aucun de ces notables n'embrassait dans leur ensemble mes programmes de travaux et de réformes en Asie; ils se contentaient d'en profiter pour leur ville, et surtout pour eux-mêmes”. (102;233).

“თვალშისაცემი იყო ამ ჭორიკანა და ცინიკოსი ხალხის მუდმივი ფუქსავატობა, ეგრეთწოდებული ინტელექტუალური თამაშების სისულელე,

ფუფუნების საგნების ბანალური გამოფენა, რაც ალექსანდრიას მაგონებდა; თითქმის არცერთი არ შეესაბამება ჩემს გეგმებს და აზიაში განსახორციელებელ რეფორმებს. ისინი მხოლოდ თავიანთი ქალაქითა და საკუთარი თავით კმაყოფილდებიან.”(102; 233).

მაგრამ განა აღქმა ან წარმოდგენა ყველაფერს ერთნაირად მოაგონებს ადამიანს? რასაკვირველია, არა. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მხოლოდ იმ აღქმას, თუ წარმოდგენას შეუძლია მეორე წარმოდგენის გამოწვევა, რომელთანაც მას რაიმე კავშირი აქვს. ამ კავშირს განცდათა შორის, რომელიც იმაში იხენს თავს, რომ ერთს მეორის გამოწვევა შეუძლია, ასოციაცია წარმოადგენს.

3. მოგონებასთან დაკავშირებული ასოციაციური ასპექტები.

ასოციაციის ცნება დიდი ხანია შემოდებულია ფსიქოლოგიაში. მას ჯერ კიდევ პლატონი და განსაკუთრებით არისტოტელე იცნობდა მე-4 საუკ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე (11;25-30), მაგრამ სრულიად განსაკუთრებული როლი ამ ცნებამ ახალ ხანაში ითამაშა, განსაკუთრებით ინგლისის ფსიქოლოგიაში და შემდეგ, ამ უკანასკნელის გავლენით, კონტინენტურ ქვეყნებშიც. თავისი უკიდურესი გამოყენება ასოციაციის ცნებამ ე.წ. ასოციაციონისტურ ფსიქოლოგიაში ჰპოვა, რომლის დამაარსებლადაც ცნობილი ინგლისელი ფილოსოფოსი ჰიუმი (50;123-156) და შემდეგ ჰერტლი (43), ჯეიმს მილი, ჯონ სტუარტი მილი, ა. ბენი უნდა ჩაითვალოს. იმისათვის, რომ ასოციაციის ცნებას შესაფერისი ადგილი მიეჩინოს ფსიქოლოგიაში, ასოციაციონისტური ფსიქოლოგიის ძირითადი შეხედულებების გაცნობაა საჭირო.

დ.ჰიუმი ამბობდა, რომ ადამიანის ფსიქიკა იდეებისაგან (წარმოდგენებისაგან) შესდგება, რომელიც აღქმების პირს წარმოადგენს და ერთმანეთთან განსაზღვრული კანონების, ასოციაციის კანონების მიხედვით არის დაკავშირებული(50; 54). ეს კანონები იმავე როლს ასრულებენ ფსიქიკურ სამყაროში, რასაც მსოფლიო მიზიდულობის კანონი ასრულებს მექანიკურ მოვლენათა სამკვიდროში; როგორია ეს კანონები?

უკვე ძველთაგანვე ცნობილი იყო ასოციაციის ოთხი ძირითადი კანონი:

1) მეზობლობის ასოციაცია დროში. ასე მაგალითად, ნაცნობის ხმამ შესაძლებელია მისი სახე მოგვაგონოს; „ანი“ „ბანის“ წარმოდგენას იწვევდეს, ელვის წარმოდგენა გრუხუნს მოგვაგონებდეს. საკმარისია გადავხედოთ ამ მაგალითებს, რათა იმწამსვე შევნიშნოთ, რომ აქ აღნიშნული წყვილ-წყვილი წარმოდგენები ისეთია, რომ მათი საგანი არა ერთხელ აღგვიქვამს ერთდროულად, ანდა უშუალოდ ერთიმეორის შემდეგ: “ან“-ს “ბანი” მოსდევს; ხმა გვესმის და ჩვეულებრივ, მის სახესაც ვხედავთ. ასეთ შემთხვევაში, მათ შორის თითქმის კავშირი მყარდება, რომელიც იმაში იჩენს თავს, რომ ერთის რეპროდუქცია მეორეს იწვევს.

2) მეზობლობის ასოციაცია სივრცეში. როდესაც „სახლს“ ვამბობთ - „კარი“ გვაგონდება, „მთვარე“ „ვარსკვლავის“ წარმოდგენას იწვევს, ნაცნობის ბინა ქუჩას მოგვაგონებს, სადაც იგი ცხოვრობს. ასოციაციურ კავშირს აქაც მეზობლობა ქმნის, მაგრამ მეზობლობა სივრცეში; სახლი და კარი, მთვარე და ვარსკვლავი, ნაცნობის ბინა და ქუჩა - სივრცეში მეზობლად არიან მოთავსებულნი.

3) მსგავსების ასოციაცია. თუ წარმოდგენათა საგნებს შორის მსგავსება არსებობს, ისინი ასოციაციურად უკავშირდებიან ერთმანეთს, ანდა უფრო სწორად, მსგავსი წარმოდგენები ერთიმეორის რეპროდუქციას ახდენს. მაგალითად: შვილი მამას მომაგონებს, რადგან, ჩვეულებრივ, მათ შორის თვალსაჩინო მსგავსებაა.

4) კონტრასტის ასოციაცია. დასასრულ, ერთი წარმოდგენა მეორის რეპროდუქციას იმ შემთხვევაშიც იწვევს, როდესაც მათი საგნები ერთმანეთის კონტრასტს წარმოადგენს: დღე და ღამე, შავი და თეთრი, მაღალი და დაბალი, ცა და დედამიწა; რომ ჩაუუკვირდეთ ასოციაციის ამ ოთხივე შემთხვევას, მაშინვე შევამჩნევთ, რომ აქ ორ განსხვავებულ კატეგორიასთან გვაქვს საქმე. პირველ ორ შემთხვევაში ასოციაციური კავშირი წარმოდგენების რაგვარობაშია მათ შინაარსს სრულიად არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს: რაც ერთად ხდება - დროში თუ სივრცეში, რაც უნდა იყოს -სულერთია, ბოლოს და ბოლოს, ასოციაციურად უკავშირდება ერთმანეთს. ასეთია პირველი ორი კანონის აზრი.

სამაგიეროდ, მეორე ორისთვის-წარმოდგენათა თანამიმდევრობას აბსოლუტურად არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს; აქ გადამწყვეტ როლს მათი შინაარსი ასრულებს: მსგავსია ეს შინაარსი, თუ განსხვავებული, საკითხს მხოლოდ ეს გარემოება წყვეტს.

შემდეგი მომენტი, რომლითაც ასოციაციის კანონების პირველი და მეორე წყვილი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ეს ისაა, რომ პირველი წყვილი იმ საკითხს ეხება, თუ რა უდევს საფუძვლად წარმოდგენათა შორის ასოციაციური კავშირის დამყარებას: წარმოდგენათა შორის თავისთავად არავითარი კავშირი არ არსებობს; ეს კავშირი მხოლოდ მას შემდეგ იბმება, რაც ისინი დროში ან სივრცეში მეზობლად ხვდებიან ერთმანეთს. მაშასადამე, კავშირს წარმოდგენათა შორის ამ შემთხვევაში მხოლოდ მათი წარსული, მათი „ისტორია“ ქმნის, ანდა სხვანაირად, ის, თუ რა წარმოდგენების ერთმანეთთან მეზობლად განცდის შემთხვევა ჰქონია სუბიექტს თავისი გამოცდილების პროცესში: კავშირს სუბიექტის გამოცდილება ქმნის. გამოცდილება რომ სხვაგვარი ყოფილიყო, ე.ი. სხვა წარმოდგენები შეხვედროდნენ ერთმანეთს, მაშინ ასოციაციური კავშირიც ამ სხვა წარმოდგენებს შორის დამყარდებოდა.

სამაგიეროდ, მსგავსებისა და კონტრასტის ასოციაცია სრულიად არ ეხება იმას, თუ რა ქმნის ასოციაციურ კავშირს წარმოდგენათა შორის. აქ ის კი არ იგულისხმება, რომ არსებობს წარმოდგენები, რომელნიც იმთავითვე როდი არიან ერთმანეთთან დაკავშირებულნი, არამედ მხოლოდ შემდეგ უკავშირდებიან რაიმე მიზეზის გამო ერთმანეთს. არა! თუ წარმოდგენები ისეთია, რომ მათ შორის მსგავსება არსებობს, კავშირს დამყარება არ უნდა: ერთის რეპროდუქცია მეორეს გამოიწვევს. მაშასადამე, ასოციაციის ეს ორი უკანასკნელი კანონი უფრო რეპროდუქციის პროცესს ეხება, ვიდრე თვითონ ასოციაციის შექმნის პროცესს. ამ კავშირს სრულიად არაფერი აქვს საერთო იმასთან, თუ ვის როგორ და რა წარმოდგენები განუცდია: აქ არც სუბიექტის გამოცდილება თამაშობს რაიმე როლს და არც თვითონ წარმოდგენების წარსული, მათი ბედი ან „ისტორია“. აქ მნიშვნელობა მხოლოდ შინაარსს აქვს.

ამრიგად, ასოციაციათა ორი არსებითად განსხვავებული ჯგუფი არსებობს. მიუხედავად ამისა, ასოციაციანისტური ფსიქოლოგიის წარმომადგენელთა აზრით, ასოციაციის ყველა ოთხი კანონი არსებითად მარტო ერთზე უნდა იქნეს დაყვანილი: ასოციაციის კანონი მარტო ერთი არსებობს, სახელდობრ, დროში მეზობლობის კანონი, ამბობს ჯეიმს მილი.(71;35-56).

ცნობილი ქართველი ფსიქოლოგი დიმიტრი უზნაძე ამბობდა: სუბიექტში მოგონებების და ასოციაციების წარმოსახვა ხდება მაშინ, როდესაც აწმყო უშინაარსო და უაზრო ხდება, ადამიანი წარსულისკენ შერება პირს და მისდამი განსაკუთრებულ მიდრეკილებას გრძნობს. (6;120). ”ადრიანეს მოგონებებში”

იმპერატორის თვალში წარსულის უმნიშვნელო განცდები აზრითა და მნიშვნელობით ივსება და მოგონებაში ამის შესატყვის მოდიფიკაციას განიცდის.

თავის ნაშრომში - “Des metaphores obsedantes au mythe personnel“, შ. მორონმა გააშუქა საფრანგეთის ფსიქოკრიტიკის წარმოშობა, გადმოსცა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ანალიზის ფსიქოკრიტიკული მეთოდების ძირითადი ამოცანები, პრინციპები და მოახდინა ილუსტრაცია ფრანგულ ტექსტებზე დაყრდნობით. (65;30-52).

ფსიქოკრიტიკის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს 1954 წ. შ. მორონის მიერ შემუშავებული ჰიპოთეზის ფორმულირება: „პიროვნების მითი, რომელიც ნებისმიერ მწერალს ახასიათებს, ხელმისაწვდომია ობიექტური დაკვირვებისათვის“(65;100-120). ანალიზის მეთოდის ობიექტურობა მის ემპირულ, ექსპერიმენტალურ ხასიათში მდგომარეობს. იგი ადგენს სიტყვათა ჯგუფებს, რომელთაც საერთო აზრობრივი, სემანტიკური კავშირი აქვთ, მაგრამ მოწყვეტილი არიან ტექსტის სინტაქსურ ასპექტს. აი მისი მაგალითიც:

სიკვდილი: თვითმკვლელობა – საფლავი – დამწვარი შეშა – ნახშირი – ბრძოლა: სისხლი – ქარიშხალი – საბრძოლო ჩაფხუტი.

ზეიმი: გამარჯვებული – დიდება – ოქრო – ალისფერი – ბზინვა – განძი დღესასწაული.

დიდება: სამეფო – იმპერატორი

ზემთ მოყვანილი სქემა, შ. მორონის აზრით, პირველი ასოციაციის ქსელს წარმოადგენს, რომელიც აერთიანებს სიკვდილის, ბრძოლის, ზეიმის და დიდების სცენებს.

შ. მორონი მსგავს მტკიცე და აკვიატებულ ასოციაციებს გამოავლენს ჯერ მაღარმეს, ბოდლერის, ნერვალის, ვალერის შემოქმედებებში, ხოლო შემდეგ დრამატული ავტორების – რასინის, კორნელისა და მოლიერის ნაწარმოებებში. მკვლევარის აზრით, ჟანრობრივი და სტილისტური თავისებურებანი საკვლევი მასალისა მოწმობენ იმას, რომ ეს ასოციაციები ატარებენ არათვითნებურ ხასიათს და განპირობებულნი არიან არაცნობიერით.

შემდგომ კვლევებში შ. მორონი ახდენს პიროვნების მითის ინტერპრეტაციას, რომელიც განიხილება, როგორც „არაცნობიერი პიროვნების გამოხატულება და მისი ევოლუცია.“ (65;32).

წარსულის აღდგენა და გონებში წარმოსახვის პრეცედენტი რომანტიკოსებთან შეპირისპირებითაც შეიძლება განვიხილოთ. როგორც ცნობილია, XVIII-ის ფილოსოფიამ და სოციალურმა ვითარებამ ადამიანის

სულში წარმოშვა ის მღელვარება, რომლის შედეგები შესამჩნევი იყო მთელი რომანტიკული ეპოქის განმავლობაში. მაშინდელი ადამიანი ამგვარად ფიქრობდა: “თუკი მე მხოლოდ ჩემი გრძნობებით ვცხოვრობ, მე მჭირდება მათი განახლება, რათა თავი ცოცხლად ვიგრძნო;” მაღამ დიუ დეფანი წერდა: “ჩემში მხოლოდ არარაობას ვხედავ, რომლიდანაც თავის დაღწევას ვცდილობ და სადაც ძალმიძს იმას ვეჭიდები.”(29;56). ეს “ხელჩასაჭიდი” რომანტიკოსებისათვის წარსულის “განახლება” აღმოჩნდა. ანალოგიურად შეიძლება აღვნიშნოთ “ადრიანეს მოგონებებთანაც” დაკავშირებით – უძღურებაში მყოფი იმპერატორი სულის მეოხებას წარსულის მოგონებაში ჰპოვებს.

მე-18 საუკუნის ადამიანმა ბოლოს და ბოლოს მიმართა უკვე ნანახს (dèjà-vu), ეროტიზმითა და ადათ-წესების შელახვით მობეზრებულმა მოგონებებიდან აიღო სისავსის და გრძლივობის შეგრძნება, ანუ ის, რაც მას აწმყო ცხოვრებამ ვერ მისცა, გამეხებული “სიცარიელე” წარსულიდან გადმოსული სისავსით შეავსო. ეს ტენდენციები განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოვლინდა იმპერიის დაცემის შემდეგ. მოქმედებში თავის დაღწევა შეუძლებელი გახდა, ივლისის მონარქიამ და რესტავრაციით გამოწვეულმა მორალურმა კომპრომიზს მხოლოდ უმნიშვნელო ამბოხი გამოიწვია. ადამიანი სულის მეოხებას წარსულში დარჩენილ დროში ეძებს. რომანტიკოსების უმრავლესობაში მთლიანად მეფობს იმის შეგრძნება, რომ ჩაკეტილნი არიან დროის ვიწრო მარწუხებში და სურვილი აქვთ შეიგრძნონ წამს მიღმა მარადისობა. ბალზაკისა და მიუსეს შემოქმედებაში, რომლებიც ასევე ძლიერ იყვნენ შთაგონებულნი მე-18 საუკუნის აზროვნებით, ეს დაუკმაყოფილებლობა იღებს მძაფრი სურვილის ფორმას “ადამიანურ კომედიაში”. ვინისათვის ეს წყურვილი არის აზრის ქმედება (მოძრაობა), წარმოსახვის სისწრაფე, მოქნილობის ნიჭი, რომელიც ხაზს უსვამს აწმყო დროის სინელეს (სიმდორეს), ისევე, როგორც საათის ისრის შეუმჩნეველი მოძრაობა ეწინააღმდეგება ჩქარ, მოუსვენარ და აღელვებულ წამების ისარს, რომელიც წინ მისწრაფვის და კრთება დროზე გამარჯვების გამბედაობით. როგორ გავექცეთ ამ საზღვრებს? კითხვა ამგვარად ისმოდა – როგორ ჩავსახოთ აწმყოში გამეფებული სიცარიელის მიღმა, დიდი წადილისა და ადამიანური აზრის პროპორციონალური გრძლივობა? (29;56).

წარსულის მოგონებით რომანტიკოსები აწმყოში ქმნიდნენ არაჩვეულებრივ სრულყოფილ მდგომარეობას. ასევე ძალზედ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მათ შემოქმედებაში სიყვარულს, რაც განაპირობებდა სენტიმენტალურ ეგზალტირებას, რომელიც მათ საშუალებას აძლევდა თავი მოეყარათ

ინტელექტუალური და ემოციური შესაძლებლობებისთვის დროის ერთ მომენტში. ის რასაც სიყვარულის ექსტაზი აღძრავს რომანტიკოსებში, არის გრძნობა, რომელიც ემთხვევა შემოქმედებითი დროის მოძრაობას. ასევე პარალელი შეიძლება გაივლოს აღრიანეს ცხოვრებაში ანტონიუსის საბედისწერო შეხვედრასთან, რამაც დიდი სიყვარული აღძრა მასში და მოგონებაშიც ერთგვარ სულის ნავსაყუდლად წარმოჩინდა.

რომანტიკოსებისთვის სიყვარულით შეპყრობილ ექსტაზის წუთებს, ბუნებასთან თანახიარებით ყოველთვის თან სდევდა აწმყოსთან შეჯახება, რომელიც სულ უფრო და უფრო დამთრგუნველი იყო. გამოსავალი მოგონებაში სუფევდა, რომელიც საშუალებას აძლევდა მათი ბედნიერი წუთების გაგრძელებას. ისინი ცდილობდნენ ხელახლა გაეცოცხლებინათ წარსული, რომელიც თითქოსდა დავიწყებას მიეცა, კარი გაეღოთ მარადიული სამფლობელოსათვის, სადაც ყველაფერი, რაც ადამიანმა შექმნა, უცვლელი იყო.

“მეგონა, რომ წარსულსა და დღევანდელ დღეს შორის არაფერი არსებობდა, აღნიშნავს ვ. ჰიუგო თავისი მოგზაურობისას ბასკეთში, მას შემდეგ რა გაიგონა ხარების ეტლის მყვირალა ხმა, რომელმაც იგი დააბრუნა იმ დროში, სადაც სულ მთლად ბავშვი გადადიოდა პირენეის მთებზე და რამაც გააცოცხლა იმ ეპოქის უმნიშვნელო დეტალები მკვეთრი, კაშკაშა, განათებული, ამომავალი მზით.”(64;26-30). როგორც არ უნდა იყოს ემოციური გამოძახილის რავგარობა, რომანტიკოსების წარსულთან ინტიმური კომუნიკაცია არის განსაკუთრებული, რომელიც მოიაზრებს გარესამყაროსთან შუამავლობას, ისევე როგორც პეიზაჟი, ანდა უმნიშვნელო საგანი მოგონების დროს ერთგვარად აღამიანურ დროში, გარდაქმნის საგნის ბუნდოვანებას თვალშისაცემად და ელაპარაკება სულს მკაფიო ენით.

უნდა აღინიშნოს, რომ მოგონების აქტში შეიცნობა ადამიანისა და გარემოს შესისხლხორცება, რადაგანაც საგნებს გააჩნიათ უნარი აღძრან მოგონება; “რა იდუმალეაა წარსული?”– აღშფოთებით ამბობს ვ. ჰიუგო, სრული ჭეშმარიტებაა ის, რომ ჩვენ ვიმყოფებით იმ საგნებში, რომლებიც გარს გვახვევია. ჩვენ ისინი უსულო გვეგონია, მაგრამ სინამდვილეში არსებობენ: ისინი იმ იდუმალი ცხოვრებით ცხოვრობენ, რომელიც ჩვენ მათ მივანიჭეთ. ყველა ეს უამრავი საგანი, რომლებიც ჩვენთან იყო, ჩრდილში რჩება. ერთ მშვენიერ დღესაც ჩვენ ხელახლა აღმოვაჩინთ ამ საგნებს, უცაბედად რომ წამოიჭრებიან ჩვენს წინ და რეალობის ყოვლისშემძლეობით წარსულს გვიცოცხლებს.” (64.26-30).

დროს, რომლის დაბრუნებასაც ინდივიდი ცდილობს – არის “შინაგანი დრო”, რომლის მოგონებაში აღიძვრება და არსებობს ორი გრძლივობა: ინდივიდუალური გრძლივობა, რომლის მოგონება ხელახალი მოდელირებაა დროისა და მეორეს მხრივ კოსმიური, ისტორიული დრო, რომელსაც ადამიანი ეზიარება წარმოსახვით, ინტუიციით, და ოცნებით.

თხრობითი სემიოტიკა

1. ენის სემიოტიკურ-დონეებრივი კონცეფცია

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ნაშრომის კვლევის მიზანს წარმოადგენს მარგარეტ იურსენარის “ადრიანეს მოგონებების” არა ლიტერატურული ანალიზი, არამედ მისი, როგორც მხატვრული ტექსტის (კერძოდ, მემუარული ტექსტის) ფსიქოსემანტიკური ანალიზი და მასთან ერთად სემიოტიკური ანალიზიც, უფრო კონკრეტულად, თხრობითი სემიოტიკურ-დონეებრივი ეტაპების განხილვა. ჩვენი ინტერესი მისდამი გამოიწვია თავად ნაწარმოებმა, რომელიც ვფიქრობთ, რომ ძალზედ ღირებულია, როგორც მხატვრულ ესთეტიური თვალსაზრისით, ასევე ლინგვისტურითაც.

ნაწარმოებში თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს და რეტროსპექტული ხასიათისაა. შედგება ექვსი ნაწილისაგან და ბოლოში თან ერთვის ავტორისეული შენიშვნების დღიური, სადაც წარმოგვიდგენს ნაწარმოების შექმნის პირობებსა და დროს. უნდა აღინიშნოს, რომ წარმოდგენილი ნაწარმოების ავტორი და მთხრობელი არ ემთხვევა ერთმანეთს. მოვლენები გადმოიცემა რომის იმპერატორის ადრიანეს მიერ, რომელიც კონკრეტულ შემთხვევაში მთხრობელია. ნაწარმოების ლინგვისტური კუთხით განხილვისას საჭიროდ მივიჩნიეთ პირველ რიგში გამოგვეყო თხრობითი სემიოტიკა, რაც ფართო ცნებაა და გულისხმობს მრავალ სეგმენტს. ერთ-ერთი მთავარი სეგმენტი გახლავთ დროის სეგმენტი, მითუმეტეს, რომ საქმე ეხება მემუარულ – ისტორიული ჟანრის ტექსტს. ნაწარმოებში თხრობა მიმდინარეობს წარსულში და დომინირებს ოთხი წარსული დრო: ნამყო რთული (passé composé), წარსული წყვეტილი (passé simple), ნამყო უწყვეტი (imparfait) და უწინარესი წარსული (plus-que-parfait). იშვიათად ვხვდებით აწმყო დროს და ისიც მაშინ, როდესაც პერსონაჟი წარსული ფაქტებიდან გამომდინარე შეფასებას აძლევს თავის ცხოვრებას. ლინგვისტურ თეორიაში დროის ორი სისტემა არსებობს: ამბის და თხრობის. მათ ფარგლებში განიხილება ოთხი ასპექტი: თხრობის მომენტის ასპექტი, სისწრაფის, სიხშირის და წყობის. თხრობის მომენტი გულისხმობს, თუ როდის არის ამბავი გადმოცემული იმ დროიდან, როდესაც იგი მოხდა. აქ ოთხი შესაძლებლობა შეიძლება დავასახელოთ: მომავალი, წარსული, თანადროული და ჩართული. ”ადრიანეს მოგონებებს” უფრო ჩართულს მივაკუთნებთ, ვინაიდან

იგი წარმოადგენს ნაერთს შემდგომი და თანადროული თხრობისა. ნაწარმოებში თხრობა წარსულში მიმდინარეობს და დრო და დრო ერთვება აწმყოში განვითარებული კომენტარი. ამის მრავალი მაგალითია, მაგრამ ერთ-ერთს დავასახელებთ: “

“J’ai donné jadis au philosophe Euphrates la permission de suicide. Rien ne semblait plus simple: un homme a le droit de décider à partir de quel moment sa vie cesse d’être utile.” (102 ; 298).

“მე მივეცი ფილოსოფოს ევფრატეს თვითმკვლელობის უფლება. ამაზე იოლი არაფერი არ მეჩვენებოდა— ამბობს იმპერატორი და იქვე ვხდებით მის კომენტარს: ყოველ ადამიანს აქვს უფლება გადაწყვიტოს, თუ ცხოვრების რა მომენტიდანაა მისი ცხოვრება ფუჭი.”(102 ; 298).

ასევე მნიშვნელოვანია დროის ფაქტორის გაანალიზება ლიტერატურული ტექსტის სემიოტიკური ანალიზისათვის. ყოველი ენობრივი გამონათქვამი იქმნება განსაზღვრულ ადგილას და დროს, ანუ მას განსაზღვრავს კონკრეტული სივრცულ-დროული სიტუაცია. იგი პროდუცირდება განსაზღვრული სუბიექტის მიერ და ყოველთვის მიმართულია სხვა პირისადმი, მაგრამ ისინი (ინფორმაციის გამცემი და მიმღები) სივრცულ-დროულ სიტუაციაში განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომელსაც შეიძლება არატიპური სიტუაცია ვუწოდოთ.

« ადრიანეს მოგონებები » მკვეთრად გამოხატული ენობრივი გამონათქვამის არატიპური სიტუაციიდან იწყება, რადგანაც იწყება ეპისტოლარული ფორმით, მაგ :

« je suis descendu ce matin chez mon médecin Hermogène, qui vient de rentrer à la Villa, après un assez long voyage en Asie »(102 ;131).

« ჩემო ძვირფასო მარკ, მე ამ დღით ჩამოვედი ჩემს ექიმთან ერმოჟენთან, რომელიც სულ ახლახან დაბრუნდა ვილაში აზიიდან, საკმაოდ ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ ».

თუ სივრცული დეიქსისი იქმნება მთხრობელის სხეულის განლაგებით, დროის დეიქსისი საწყის იღებს გამონათქვამის დროიდან, რომელიც შეესაბამება ლინგვისტურ აწმყო დროს. დროის დეიქსთა შორის უნდა განირჩეს დეიქტიკური და არადეიქტიკური ორიენტირი, რომელიც ემყარება თვით გამონათქვამის დროს. არა-დეიქტიკური ორიენტირის ამოსავალი წერტილია კონტექსტიდან ამოღებული დროის მონიშნებები, მაგ : « Je suis descendu ce matin chez mon médecin Hermogène. »

დროის დეიქსისები მრავალმხრივია. საილუსტრაციოდ ჩვენ მოვიყვანთ მხოლოდ რამოდენიმეს არადეიქტიკური მხარეების გათვალისწინებით. დროში მიმდინარე პროცესის აღქმისათვის ჩვენ წარმოვადგენთ დაწყვილებულ ვარიანტს ისე, რომ შესამჩნევი იყოს ალტერნატივა მკითველისათვის : hier / la veille, ce soir/ce soir-là... და ასე შემდეგ.

რადგანაც შევეხეთ დროის დეიქსისს, აქვე უნდა აღინიშნოს ნარატიული დრო ;

აქ შეიძლება სამი შესაძლებლობა განვიხილოთ, რომელიც მიმართულია გამონათქვამისაკენ, აბსოლუტური დროული ლოკალიზაციისაკენ და თვით გამოხატვის პროცესისაკენ, მაგრამ არსებობს აგრეთვე ტექსტები, სადაც დეიქტიკური ორიენტირი დომინირებს და მასთან ერთად შინაგანი მონოლოგი, მაგ :

« Je rentrais en Grèce par voie de terre. Le voyage fut long. J’avais raison de penser que ce serait sans doute ma dernière tournée officielle en Orient : je tenais d’autant plus à tout voir par mes propres yeux. Antioche, où je m’arretai pendant quelques semaines, m’apparut sous un jour nouveau ; j’étais moins sensible qu’autrefois aux prestiges des théâtres, aux fêtes, aux délices des jardins de Daphne, au frôlement bariole de foules. Je remarquai davantage l’éternelle légèreté de ce peuple médisant et moquer, qui me rappelait celui d’Alexandrie, la sottise des prétendus exercices intellectuels, l’étalage banal de luxe des riches. Presque aucun de ces notables n’embrassait dans leur ensemble mes programmes de travaux et de réformes en Asie. »(102 ;233).

« საბერძნეთში ხმელეთით ვბრუნდებოდი. მოგზაურობა ხანგრძლივი იყო. ალბათ მართალი ვიყავი, როდესაც ვფიქრობდი, რომ ეს იქნებოდა ჩემი უკანასკნელი ოფიციალური მოგზაურობა აღმოსავლეთში, იმდენად მინდოდა ყველაფერი ჩემი თვალთ მენახა. ანტიოქია, სადაც რამოდენიმე კვირა გავჩერდი, დღის შუქზე ახლებურად მომეჩვენა. ნაკლებად მგძნობიარე ვარ თეატრების, დღესასწაულების, დაფნის ბაღების სინატიფის, ჭრელაჭრულა ხალხთა რია-რიის მიმართ... თვალშისაცემი იყო ამ ჭორიკანა და ცინიკოსი ხალხის მუდმივი ფუქსავატობა, ეგრეთწოდებული ინტელექტუალური თამაშების სისულელე, ფუფუნების საგნების ბანალური გამოფენა, რაც ალექსანდრიას მაგონებდა; თითქმის არცერთი არ შეესაბამება ჩემს გეგმებს და აზიაში განსახორციელებელ რეფორმებს.» (102 ;233).

« ადრიანეს მოგონებებში » ძირითადად არადეიქტიკურ ორიენტირს ვხვდებით, როდესაც მთავარი მოქმედი პირი წარსულ მოვლენებს იხსენებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურული თხრობისას აუცილებელია მხედველობაში მივიღოთ ის მიმართება დროსა და სივრცეში, რომლის მიხედვითაც მთხრობელი გადმოსცემს თავის ამბავს (თხრობის სცენოგრაფია) და დრო და ადგილი მოვლენებისა, რომელსაც ყვება (ამბავი). ამ მხრივ, შესაძლო დისპოზიციების ნაირსახეობა შეიმჩნევა. ძირითადად ორი სახეობა შეიძლება განვიხილოთ, რომლებიც დიამეტრალურად განსხვავებულები არიან :

–1) სრული დაცილება გადმოცემულ ამბავსა და ნარატიულ დროს შორის. ეს შემთხვევა განსაკუთრებით გვხვდება ტექსტებში, სადაც წარსული წყვეტილი დრო დომინირებს და მთხრობელი შორს დგას ამბისგან.

2) სრული დამთხვევა თხრობის დონესა და ამბის დროს შორის, რაც შინაგანი მონოლოგის დროს გვხვდება.

ჩვენ აქ ვხვდებით მნიშვნელოვან მცნებას– ნარატიულ კონტრასტს. ხშირად ხდება, რომ ნაწარმოები მკითხველამდე მოტანილია, როგორც პროდუქტი პერსონაჟის(რომელიც ხშირად გაიგივებულია ავტორთან) გარიგებისა პერსონაჟ-მთხრობელთან, ანუ იგივე შეიძლება ითქვას “ადრიანეს მოგონებებში” პერსონაჟ-მთხრობელსა და რეალურ მთხრობელს შორის.

ნაწარმოების პირველივე გაცნობისას ძალზე საყურადღებოა ისეთი მომენტები, როგორებიცაა სათაური და შესავალი, რასაც პარატექსტი ჰქვია. ნაწარმოების სათაური ის პირველი კონტაქტია, რომელიც აუწყებს მკითხველს მის ხასიათსა და შინაარსს. ხშირად, სწორედ, სათაურის მეშვეობით არჩევს მკითხველი წაიკითხოს ესა თუ ის წიგნი. სათაურს ოთხი ძირითადი ფუნქცია აკისრია: იდენტიფიკაციის ფუნქცია, აღწერითი ფუნქცია, კონტრასტიური ფუნქცია და მიზიდულობის ფუნქცია. ცნობილი ლინგვისტი ჟ.ენეტი სათაურებს ორგვარად ჰყოფს: თემატური სათაურები, ანუ ისინი, რომლებიც თავად განსაზღვრავენ ნაწარმოების თემას, იმას, რაზეც არის ლაპარაკი და რემატული სათაურები, რომლებიც არ აღნიშნავენ თუ რაზეა ლაპარაკი, არამედ გამოიხატებიან იმ ფორმით, რომლითაც დაიწერა კონკრეტული ნაწარმოები. მარგარეტ იუსენარის „ადრიანეს მოგონებები“ რემატულ სათაურს მიეკუთვნება, ვინაიდან ავტორის მიერ შერჩეული სათაური მიგვანიშნებს ფორმაზე და არა არსზე და მის მნიშვნელობაზე.

წინასიტყვაობაც, ანუ შესავალი, სათაურთან ერთად პირველადი მნიშვნელობის ელემენტია. იგი წინ უძღვის ტექსტს და წარმოგვიდგენს მას.

ავტორი მიგვანიშნებს იმ ძირითად ღირებულებებზე, რაც განაპირობებს ნაწარმოების შექმნას; წინასიტყვაობაში მწერალი წარმოგიდგენს თავის ესთეტიკურ დამოკიდებულებას ნაწარმოების მიმართ და გვიჩვენებს იმ დოკუმენტურ მასალას, რომელიც საფუძვლად უდევს მის ნაწარმოებს. ჩვენს მიერ განხილულ ნაწარმოებს არ ახლავს თან წინასიტყვაობა, მაგრამ მას დართული აქვს „შენიშვნების დღიურები“, სადაც იურსენარი წარმოგიდგენს ნაწარმოების ძირითად წყაროებს (102;200-217). ავტორის ზედმიწევნითი მინიშნებები გვიჩვენებს თუ რა მიმართებები არსებობს წყაროებსა და ნაწარმოებს შორის. იგი მიგვითითებს იმაზე, თუ როდის, რა პირობებში შეიქმნა ნაწარმოები, თუ რატომ აირჩია მაინცდამაინც ადრიანე და არა სხვა ისტორიული პიროვნება, ვინ არის მისთვის – კაცი-შეყვარებული, თუ კაცი-პოლიტიკოსი? მართალია, მწერლის მსოფლმხედველობა ტექსტგარეშე ფაქტორია, მაგრამ მისი გარკვევა ძალზედ მნიშვნელოვანია მხატვრული ნაწარმოების კომპლექსური ანალიზის ჩატარებისას, ვინაიდან იგი მოიცავს შესვლად მთელ სისტემას ადამიანზე და სამყაროზე. მხატვრული ნაწარმოების შეცნობისათვის უფრო უმთავრესია ავტორის ესთეტიკური კრედოსა და მისი სამყაროს აღქმის სპეციფიკის ცოდნა, ვიდრე ბიოგრაფიული ფაქტების დადგენა და მისი ცხოვრების აღწერა.

„შენიშვნების დღიურებს“ ექსპლიკაციური და განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვთ. ისინი გვეხმარებიან ჩავწვდეთ ნაწარმოების სიღრმეს, მის არსს.

გვინდა ორივე სიტყვით მიმოვიხილოთ სემიოტიკური თეორიის საკითხი, რომელიც ერთობ თავისებურად გამოიკვლია მსოფლიოს მრავალმა მკვლევარმა. სემიოტიკური ანალიზი დღემდე პოპულარობით სარგებლობს საფრანგეთში. ლიტერატურულ-სემიოტიკური კვლევის მიზანს წარმოადგენს, უპირველეს ყოვლისა, ნაწარმოების საერთო შინაარსის, მისი ლოგიკური სქემის გამოტანა, რომელიც ამ მეთოდის მიმდევართა აზრით, ქმნის ავტორის „სემანტიკურ სამყაროს“. მსგავსი ანალიზი უარყოფს ნაწარმოების ფუნქციონალურ ასპექტს. სემიოტიკური ანალიზისაგან მიღებული ლოგიკური სქემა ან არ ექვემდებარება არანაირ ინტერპრეტაციას, ან აიხსნება ფსიქოანალიზის შესაბამისად. თავისთავად ამგვარი ამოცანა – ლიტერატურული ნაწარმოების ლოგიკური სტრუქტურების გამოვლენა – აქტუალურია და დიდ ინტერესს წარმოადგენს ენის ლოგიკური ასპექტისა და სიტყვის ტექსტური ორგანიზაციის თანამედროვე კვლევებისათვის. ამასთანავე უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტი, რომ მსგავსი ანალიზი ეხება მხატვრული ნაწარმოების მხოლოდ ერთ მხარეს და არ ძალუძს

გამოარკვიოს მისი არსი. თუმცა, ლიტერატურულ-სემიოტიკური მიმართულება, დასაწყისშივე თავისთავს მიიჩნევს თეორიულ კონცეფციად, რომელიც პრეტენზიას აცხადებს არა მარტო მეთოდის როლზე, არამედ მეთოდოლოგიაზეც, რომელიც ცდილობს დაამყაროს ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი შესაბამისი მიდგომის საერთო ფილოსოფიური საფუძვლები. უფრო მეტიც, სემიოტიკა პრეტენზიას აცხადებს თავისი მეთოდის უნივერსალურ ხასიათზეც. ასე მაგალითად, რ. ბარტის აზრით, ლიტერატურული სემიოტიკის ამოცანას წარმოადგენს ლიტერატურისა და ენათმეცნიერების მთლიანი ტრანსფორმირება, რაც განპირობებულია სემიოტიკური გაგებით არა როგორც ერთერთი კერძო ფილოლოგიური დისციპლინა, არამედ როგორც საერთო ფილოსოფიური და მეთოდოლოგიური საფუძველი მთელი ფილოლოგიური დანაყოფებისა(13;106). იგი თავის ბოლო ნაშრომებში აყალიბებს ტექსტური და სტრუქტურული სემიოტიკის ძირითად სახესხვაობებს და მიუხედავად იმისა, რომ უწინდებურად იყენებს ტერმინს „სემიოლოგია“ ძირითადი თეორიული საფუძვლების მნიშვნელობისათვის, მით უფრო განსაზღვრავს მას არა როგორც მეცნიერებას ნიშნების შესახებ, არამედ მეცნიერებას მნიშვნელობათა შესახებ(13;29). იგი გამოჰყოფს ლიტერატურული ნაწარმოების სამ ძირითად პრობლემას და მათი გადაჭრის გზებს. ბარტი ამბობს: „ის რაც აღმოაჩინა ლინგვისტიკამ, უცილობლად უნდა იყოს გამოვლენილი სხვა დონეზეც, მაგალითად, ლიტერატურული ნაწარმოების დონეზე“. (13;6).

შემდგომში, ფრანგულ ფილოლოგიაში სემიოტიკას მიიჩნევენ, როგორც მეცნიერებას მნიშვნელობების შესახებ. სემიოტიკის ამგვარ დებულებას ვხვდებით ა.ჟ. გრემასის „სტრუქტურულ სემანტიკაში“, რომელიც განსაზღვრავს სემიოტიკას, ანუ საერთო მეცნიერებას მნიშვნელობის შესახებ (42;20-45). პირველი პრობლემა არის ლინგვისტური მოდელის მიღება. სტრუქტურულ-სემიოტიკური ანალიზის ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს გრემასის „სტრუქტურული სემანტიკა“. იგი თავის ანალიზს იწყებს აზრის მინიმალური ერთეულებით (სემეებით). და თანმიმდევრულად გადადის უფრო დიდ აზრობრივ ერთეულებზე. გრემასი იყენებს აგრეთვე „ამოკრეფის ხერხებს“ და მნიშვნელობის კომპონენტური ანალიზის პრინციპებს, დისტრიბუციულ ანალიზს, ჩასმის ხერხებს და მთელი კორპუსის სრულ, სტატიკურ გამოკვლევას. ელემენტარული აზრობრივი ერთეულიდან გრემასი გადადის სიტყვაზე, რომელიც რამოდენიმე ასეთ ერთეულს გულისხმობს, შემდგომში გადადის სიტყვათშეხამებაზე და

ტექსტზე. იგი აქცენტს აკეთებს არა აზრობრივი ერთეულების სიდიდეზე, არამედ კავშირის ხერხებზე; ამტკიცებს, რომ სხვადასხვა დონის სხვადასხვა ერთეულები, მიუხედავად მათი ზომებისა, ერთმანეთს უკავშირდებიან ანალოგიური ნიშნებით. გრემასის მიხედვით „თხრობითი საშუალება“ განეკუთვნება სიღრმისეულ დონეს, რომელიც გამოვლინდება სხვადასხვაგვარად იმისდა მიხედვით, თუ როგორ განხორციელდება მატერიალურად ენაში და სხვა მნიშვნელობის მქონე სისტემებში (systemes de signification, systemes signifiants). ლიტერატურულ ნაწარმოებში მიღებისას ეს დებულება გულისხმობს სტრუქტურათა ორ ტიპს და შესაბამისად, ანალიზის ორ ერთმანეთთან დაკავშირებულ დონეს: “თხრობით სტრუქტურებს“, რომელიც სიღრმისეულ დონეს განეკუთვნება და „ტექსტის თხრობის ლინგვისტურ სტრუქტურებს“ (structures linguistiques du récit), რომლებიც წარმოადგენენ დისკურსის თეორიის საგანს ანუ ტექსტის ლინგვისტიკას. აი როგორ შეფასებას აძლევს გრემასი ანალიზის ამ ორ დონეს: „საერთო სემიოტიკური დონე მკვეთრად არის გამოიჯნული ლინგვისტური დონისაგან და ლოგიკურად წინ უსწრებს მას – მიუხედავად იმისა, ახდენს თუ არა ენა მის მანიფესტაციას. თხრობით სტრუქტურებს შეესაბამება თხრობის დისკურსის ანალიზი. გარდა ამისა, გრემასი განსაზღვრავს თხრობითი სტრუქტურების დონეზე აზრის ფორმის არსებობას, რომელიც წარმოდგენილია მინიმალური აზრობრივი ერთეულებით „სემებით“. ამ დონეზე აზრი ყველაზე ნაკლებად არის დანაწევრებული. მისი დანაწევრება ხდება დისკურსულ დონეზე, როდესაც ეს გლობალური აზრი გადაიქცევა მნიშვნელობის მქონე ფორმებად (43;63). ბოლო ნაშრომებში გრემასი თხრობის ორ დონეს უწოდებს „სიღრმისეულ“ და „ზედაპირულ“ სტრუქტურებს. სიღრმისეულს მიაკუთვნებს აქტანტების სტრუქტურას, ხოლო ზედაპირულს – ფუნქციონალურ, სიტყვიერ სტრუქტურას.

თხრობის აქტანტური ორგანიზაციის კვლევისას, გრემასი განიხილავს არა მარტო თვით გმირის ორთაბრძოლებს და სემანტიკურ სივრცეს, აგრეთვე მისი დამხმარე საშუალებების ფუნქციებსაც, რომლებიც გამოავლენენ გმირის შინაგან თვისებებს. მაგალითად: ცეცხლი, დაზგა, ქლიბი, შედიან „გმირის აქტანტურ სტრუქტურაში“, რომლებიც ეყრდნობიან ფუნქციონალურ ეკვივალენტობას. „დამხმარეები“ წარმოადგენენ გმირის ხასიათის აუცილებელ ნიშნებს. ცეცხლი – არის უპირველეს ყოვლისა, ცხოვრების პრინციპი, რომელიც ადამიანში ცოცხალი სხეულის სითბოს ასახავს; ინსტრუმენტები გმირის ერთგვარ გამომგონებლურ ნიჭს ასახავს, რომელიც იპყრობს არა მარტო

სულიერ, არამედ უსულო საგნებსაც. “ადრიანეს მოგონებებში” განვიხილეთ აქტანტები და დაუუკავშირეთ ნაწარმოებს. გამოვყავით ექვსი აქტანტი : სუბიექტი, ობიექტი, გადამცემი, ადრესატი ანუ მიმღები, დამხმარე და მოწინააღმდეგე. სუბიექტი არის ადრიანე ; ობიექტი - მოგონებები, განვლილი ცხოვრება ; გადამცემი –ამბავი, ისტორია ; მიმღები –საზოგადოება, კაცობრიობა; მოწინააღმდეგე – მტერი; დამხმარე – მისი მტკიცე სული, ურყევი ნებისყოფა.

თუ „სტრუქტურულ სემანტიკაში“ გრემასისათვის ლიტერატურული ტექსტი წარმოადგენს უბრალოდ სიტყვიერ ნაწარმოებს, უფრო ლაპარაკს, ვიდრე რაიმე ინფორმაციას, რომელიც ავტონომიურ ენას ემყარება, შემდგომ კრებულში, იგი გადადის სტრუქტურული სემანტიკიდან სტრუქტურულ სემიოტიკაზე და იკვლევს ფოლკლორს, მითოლოგიას, პოეზიას, ანდაზებს, თქმულებებსა და კროსვორდებსაც. აქაც, ამ ნაშრომში ტექსტის სემიოტიკური ანალიზი წარმოადგენს მნიშვნელობის კომპონენტური ანალიზის გაგრძელებას, რომელიც გადადის აზრის მცირე ერთეულიდან უფრო დიდზე – სემიდან სემამდე, გამონათქვამების, ტექსტის სემანტიკამდე. ტექსტის დონეზე ეს კვლევა მიმდინარეობს ერთდროულად დისტრიბუციული ანალიზის პრინციპით, რომელიც გამოყოფს ერთგვაროვან ერთეულებს მათი ფუნქციონალური ხასიათის მიხედვით. გრემასი აღნიშნავს, რომ მოქმედ პირთა აქტანტების ერთ კლასში გაერთიანების პროცედურა ანალოგიურია ლინგვისტიკაში დისტრიბუციული ანალიზისა. ერთი აქტანტი შეიძლება ტექსტში გამოვლინდეს სხვადასხვა პერსონაჟების დახმარებით და პირიქით, ერთ პერსონაჟში შეიძლება თავი იჩინოს რამოდენიმე აქტანტმა (რამოდენიმე ფუნქციის სინკრეტიზმი). ამიტომაც, გადასავლა სიღრმისეული დონის ერთეულიდან ზედაპირული დონის ერთეულზე ხდება თვით მოქმედ პირზე, რომლებიც წარმოადგენენ დისკურსულ ერთეულებს, ტექსტის ზედაპირული დონისა. თვით გრემასი ამგვარად ახასიათებს ამ ურთიერთობას: “ თხრობითი დისკურსი დაფარულია საკმაოდ მჭიდრო ქსელით, რომელიც მანიფესტირებას უკეთებს აქტანტურ როლებს ხან კონიუნქციურ ურთიერთობებში, ხან დისფუნქციურ ურთიერთობებში; ეს როლები სრულდება მოქმედი პირებით, „აქტიორებით“, რომლებიც განიხილებიან როგორც დისკურსის, მეტყველების ელემენტები.”(43;120-121)

სემიოტიკა წარმოიშვა და განვითარდა XIX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XX საუკუნის პირველ ნახევარში. სემიოტიკის ძირითადი პრინციპები პირველად შ.პერსმა ჩამოაყალიბა (78), ხოლო შემდგომ განავითარეს ლვოვ-

ვარშავის სკოლის წარმომადგენლებმა და ჩ. მორისმა(74;15-30), სწორედ მან დაყო სემიოტიკა 3 ნაწილად: სინტაქტიკად, სემანტიკად და პრაგმატიკად.

სემიოტიკის ჩამოაყალიბება ერთიან დამოუკიდებელ სამეცნიერო მიმართულებად, პირველ რიგში, დაკავშირებულია ხელოვნური ფორმალური ენების პრობლემატიკასთან (ლოგიკა, მათემატიკური აღრიცხვა, მათემატიკური ლინგვისტიკის წარმომქმნელი გრამატ. დარგები, საინფორმაციო საძიებო ენები, დაპროგრამების ენები, აგრეთვე ის ენები, რომელთაც რეგულარული სინტაქსი აქვთ). სემიოტიკის განვითარებას ხელი შეუწყო მათემატიკური ლოგიკის, ემპირიული ფსიქოლოგიის, კიბერნეტიკის, მათემატიკური ლინგვისტიკის განვითარებამაც.

ენობრივი ნიშნის ბუნების გარკვევა და იმ მიმართების დახასიათება, რომელიც ენობრივი ნიშნის არსს განსაზღვრავს, უმნიშვნელოვანეს პრობლემას წარმოადგენს ენათმეცნიერებასა და ნიშანთა სისტემის ზოგად თეორიაში – სემიოტიკაში. ნიშანთა ზოგადი კლასიფიკაციისას შ.პერსი მკაცრად გამოიხატავს ერთმანეთისგან ნიშნის ორ მხარეს: ერთ მხარეს შეადგენს მატერიალურ მახასიათებელთა ერთობლიობა–“აღმნიშვნელი”(signifié) მეორეს კი – “აღსანიშნი” (signifiant) (77;35-37). იმისდა მიხედვით, თუ როგორია მიმართება ამ ორ მხარეს შორის, განირჩევა ნიშანთა სამი ძირითადი ტიპი:

ა) ხატი(იკონა)– ნიშანი, რომელშიც აღმნიშვნელს ახასიათებს გარკვეული მსგავსება აღსანიშნთან.

ბ) ინდექსი– ნიშანი, რომელშიც აღმნიშვნელი აღსანიშნს უკავშირდება მიზეზ-შედეგობრივი, თუ სხვა მიმართების საფუძველზე.

გ) სიმბოლო–ნიშანი, რომელშიც აღმნიშვნელი უკავშირდება აღსანიშნს, გარკვეული პირობის, შეთანხმების საფუძველზე; ეს კავშირი ნებისმიერია და რეალიზებულია შეთანხმების წესის მიხედვით.

ენათმეცნიერების უძველეს პრობლემას წარმოადგენს გაარკვიოს ბუნება იმ კავშირისა(მიმართებისა), რომელიც არსებობს აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის, სიტყვის ფორმასა და მის მნიშვნელობას შორის.

ჩვენი კვლევის ერთ-ერთ კატეგორიად თხრობითი სემიოტიკა ავირჩიეთ. ის შეიძლება განისაზღვროს ისეთ დისციპლინად, რომლის მიზანს წარმოადგენს „გრამატიკული ტექსტისა“ და უპირველეს ყოვლისა, მისი „სინტაქსისის“ აგება. იგი შეისწავლის ლიტერატურულ დისკურსს, როგორც აბსტრაქტულ კატეგორიას, როგორც სტრუქტურულ ინვარიანტს, რომელთან ურთიერთობაშიც ყველა რეალური ტექსტი ვარიანტის სახით გამოიყურება. თხრობით სემიოტიკას

ახასიათებს ენის მორფოლოგიური და სინტაქსური კატეგორიების გადატანა მთელ თხრობით სტრუქტურაზე.

ამასთან დაკავშირებით ვიტყვით, რომ ლოგიკური სქემატიზაცია თხრობისა აუცილებელ პირობას წარმოადგენს ამ ტიპის კვლევისათვის. ცნობილი ლინგვისტი ცვეტან ტოდოროვი განსაზღვრავს სემანტიკურ და სინტაქსურ ასპექტებს და ამბობს: „თხრობის სემანტიკური ასპექტი ეს არის ის, რასაც თხრობა ასახავს ჩვენს ცნობიერებაში, ეს არის მეტ-ნაკლებად კონკრეტული შინაარსი, რომლის მატარებელიც თვითონ არის; ის, რაც ჩვენ საშუალებას გვაძლევს მოვახდინოთ მოქმედებათა იდენტიფიკაცია, განეკუთვნება სემანტიკის სფეროს, ხოლო ის, რაც საშუალებას იძლევა განვიხილოთ თხრობისათვის ამ მოქმედების მნიშვნელობა, მისი ფუნქციები, განეკუთვნება სინტაქსის სფეროს. (124;30-35).

თხრობით სემიოტიკაში ძირითადი ყურადღება ეთმობა ტექსტის სინტაქსურ ასპექტს. ტოდოროვი შეისწავლის თხრობით სტრუქტურაში წინადადებათა შორის კავშირების ტიპებს, რომლებიც წარმოადგენენ ტექსტის ორგანიზაციის არსებით თვისებას. ყველაზე მკაფიოდ სემანტიკური ხასიათი თავს იჩენს ისეთ გრამატიკულ ცნებებში, როგორიც არის მეტყველების ნაწილები, პრედიკატი და სხვები, რომლებიც მკვლევარმა გამოიყენა „თხრობის გრამატიკის“ შექმნისათვის.

საბოლოოდ, უფრო ნაყოფიერი მეთოდი იქნებოდა გვეპოვა საერთო ლოგიკური კანონზომიერებანი, რომლებიც კომბინირებულად მართავს შინაარსის მქონე კომპონენტებს სხვადასხვა დონეებზე; ამგვარი ვარიანტი სემიოტიკური ანალიზისა მოგვცემს ლიტერატურული ნაწარმოების ლოგიკურ სქემას, რომელიც ვერ ასახავს მის მხატვრულ თვისებებს.

70-იანი წლებისათვის ყველაზე უფრო პოპულარული და გავრცელებულია ლიტერატურულ სემიოტიკაში საწყისი გრამატიკისა და ტრანსფორმაციული სინტაქსის პრინციპები, რომლებიც უკავშირდება თხრობით შესაძლებლობებს და ტექსტის სიღრმისეული და ზედაპირული დონეების გამიჯვნას.

ასე რომ ძირითად პრინციპს – თხრობითი სემანტიკის გამიჯვნა ტექსტის სინტაქსური და სემანტიკური ასპექტებით – მივყავართ იმ ფაქტამდე, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ სემიოტიკური კვლევების დესემინაცია. გრემასის აზრით, თხრობითი სემიოტიკა, რომელიც წინა პლანზე აყენებს ტექსტის სინტაქსურ ასპექტს, „ფორმას“ და არა მნიშვნელობის „სუბსტანციას“, წარმოადგენს კიდევ წინ გადადგმულ ერთ ნაბიჯს ლინგვისტური ანალიზის ფორმალიზაციისა.

70-80-იანი წლებისათვის სტრუქტურულ-სემიოტიკური კვლევები სულ უფრო აბსტრაქტულ ხასიათს იღებს და სხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებსაც მოიცავს.

მხატვრული (ფიქციონალური) ლიტერატურა მეორადი სემიოტიკური სისტემაა. მხატვრულ ტექსტში, როგორც რთულ “სუპერნიშანში”, ენობრივი ნიშნების ურთიერთქმედება სრულიად განსხვავებული სტრუქტურის შექმნას ემსახურება. მეორადი სემიოტიკური სისტემა – ლიტერატურა განსაკუთრებულია, როგორც პრაგმატული და სემანტიკური, ისე სინტაქტიკური თვალსაზრისით. პრაგმატულ ასპექტში იგი განიხილება სათხრობი სიტუაციის გაორმაგებითა და ტრადიციულად მიღებული მოხმარების პრაქტიკით. ლიტერატურული ნაწარმოების სემანტიკური სტრუქტურისათვის დამახასიათებელია დენოტაციის ნაკლებობა და კონოტაციის პრევალირება, რის შედეგადაც მხატვრული ტექსტის ყველა ელემენტი ზედტერმინებული და ფუნქციური ჩანს. ყველა ეს თავისებურება სინტაქტიკური გადახვევის, დევიაციის სახეს იძენს და გვეხმარება გავარჩიოთ ლიტერატურული ნაწარმოებები ფაქტუალური ტექსტებისაგან.

ჩვენი აზრით, კომპლექსური ანალიზი ლიტერატურულ ნაწარმოებს განიხილავს მისი შემადგენელი კომპონენტებისა და დონეების ერთობლიობაში. მისი ამოცანა არ ემორჩილება მხატვრული ტექსტის შემადგენელი ნაწილების უბრალო გამოვლინებას. ყოველი ნაწარმოების სპეციფიკას წარმოადგენს შიდა მხატვრული სტრუქტურების ურთიერთობები, რომლებიც განსაზღვრავენ ყოველი კომპონენტისა და მთლიანად ტექსტის ესთეტიკურ ფუნქციას.

კომპლექსური ანალიზის ძირითადი დებულებაა ლიტერატურული ნაწარმოების კომპონენტებს შორის ურთიერთდამოკიდებულების აღმოჩენა და მათი დაქვემდებარება ესთეტიკურ მხარეებზე; მხატვრული სტრუქტურების მორგანიზებელ დერძად მიჩნეულია მწერლის ესთეტიკური ზრახვები, რაც „ავტორის სახესთან არის გაიგივებული“.

კომპლექსური ანალიზი ერთიანად გულისხმობს ტექსტგარეშე ფაქტორებს, მხატვრულ სტრუქტურებს და ესთეტიკურ აღქმას. ეს არის მწერლის შეხედულებების ერთობლიობა, რაც განაპირობებს მის მსოფლმხედველობას და ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიურ თავისებურებებს მის შემოქმედებით პიროვნებაში.

ჩვენ რამდენიმე სემიოლოგის თეორიას გავეცანით, ერთ-ერთი მათგანის ე.ფონტანილის მიხედვით ტექსტის სემიოტიკური ანალიზი გამომდინარეობს იმ პრინციპიდან, რომ მთლიანად მეტყველება, არა მხოლოდ ერთი მაკრო ნიშანია, არამედ მნიშვნელობათა პროცესია(37.65,76,78). სემიოტიკური თეორია განკუთვნილია იმისათვის, რომ განიხილოს მეტყველება, როგორც ნიშანთა

ერთობლიობა. თეორიის უკეთესი შეცნობისათვის საჭიროა ამ მნიშვნელობათა ერთობლიობის დანაწევრება. ერთ-ერთი შესაძლო მეთოდი იქნებოდა ყოველ ტექსტში ფორმალური ერთეულების გარკვეული რაოდენობის გამოვლენა, რომელთა საზღვრები შემოფარგლული იქნებოდა სხვადასხვა წყვეტებით, რომლებიც გვხვდებიან კითხვის დროს, ესენია: სივრცული წყვეტა, დროული და აქტანტური წყვეტა, მაგრამ ამ ქმედებას, რაც არ უნდა აუცილებელი იყოს, თავისი საზღვრები აქვს; სემიოტიკურმა თეორიამ შეითვისა სემანტიკის ანუ დაყოფის სხვა ტიპიც. იგი (თეორია) პირველ რიგში აყენებს, მნიშვნელობათა დონეების ერთობლიობას ამ დონეებს წარმოადგენს ელემენტარული სემანტიკური სტრუქტურები, მოდალური და აქტანტური სტრუქტურები, თემატური და ნარატიული სტრუქტურები, ფიგურული სტრუქტურები.

დროთა განმავლობაში სემიოტიკა გახდა მეტყველებისა და თხრობის სემიოტიკა. იგი უშუალოდ ეხება აღსანიშნთა და აღმნიშვნელთა ერთობლიობის თეორიას და არა ნიშნის თეორიას; ამისათვის, საჭიროა მას გააჩნდეს ის ხერხები, რომლებიც ჩასწვდებიან ცოცხალი ენის შესწავლას, ენისა, რომელიც გამოითქმის, ენისა, რომელიც ქმნის საკუთარ ფორმებს და არ სჯერდება ადრედამკვიდრებულ სტრუქტურათა “საგანძურს.”(37. 123-130)

მწერლის მსოფლმხედველობა წარმოადგენს ტექსტგარეშე ფაქტორს, რომლის გარკვევაც ძალზედ მნიშვნელოვანია ლიტერატურული ნაწარმოების კომპლექსური ანალიზის ჩატარების დროს. იგი მოიცავს შეხედულებათა მთელ სისტემას ბუნებაზე, ადამიანზე, სამყაროზე და გულისხმობს ფსიქოლოგიურ, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ, ეთიკურ, ესთეტიკურ, ესთეტიკურ-მეცნიერულ შეხედულებებს. კონკრეტული ანალიზის ჩასატარებლად მიზანშეწონილია გავითვალისწინოთ ისეთი ცნებები, როგორებიცაა მწერლის ესთეტიკური იდეალი და მისი ესთეტიკური კრედო. ესთეტიკური იდეალი გამოხატავს მწერლის დამოკიდებულებას მის გარემომცველ სოციალურ სინამდვილესთან და მის წარმოდგენას სამყაროს უკეთეს მოწყობასა და ადამიანის პიროვნების სრულყოფაზე.

მწერლის ესთეტიკური კრედოს გამოვლენისათვის ძირითად საკითხებს წარმოადგენს: თუ როგორ ესმის მწერალს ხელოვნების როლი საზოგადოებრივ განვითარებაში, როგორია მისი აზრით ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობა; როგორ წარმოუდგენია მას არსებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან ურთიერთობა და მასთან დაკავშირებული სინამდვილის ლიტერატურული ასახვის ხერხებთან.

სემიოტიკური თვალთახედვით, ტექსტის ნიშნად მიჩნეულია ის, რომ იგი ინფორმაციის წყაროა, მაგრამ რაც შეეხება, როგორც მხატვრულ ქმნილებას, ის შეიცავს არა მარტო ინფორმაციას სინამდვილის შესახებ, არამედ იპყრობს მსმენელს, მკითხველს, ემოციონალური ზემოქმედებით, ამაღლებულისა და მშვენიერების განცდით.

მხატვრული სტრუქტურა მოიცავს სამ საფეხურს: ესთეტიკურ დონეს და ორ კომპოზიციურ დონეს – ლიტერატურულს და სიტყვიერს. მხატვრული სტრუქტურების კომპონენტები ფლობენ არა მარტო ფორმალურ, არამედ შინაარსობრივ ხასიათს.

რაც შეეხება პირველ საფეხურს – ესთეტიკურ ზრახვებს (დონეს), ისინი შეადგენენ ლიტერატურული ნაწარმოების განუყოფელ ნაწილს, რაც კომპოზიციასთან მიმართებაში უფრო მაღალ, განსაზღვრულ დონეს წარმოადგენს. იგი მოიცავს ნაწარმოების თემატიკას, მის პრობლემატიკას, მის პათოსს, ნაწარმოების წინასწარ განმსაზღვრულ ესთეტიკურ მთლიანობას და ცხოვრებისეული სინამდვილის მხატვრული ასახვის პრინციპებს.

მეორე საფეხური ნაწარმოების ლიტერატურულ-კომპოზიციური დონის კომპონენტებია პერსონაჟები – ლიტერატურული ნაწარმოების მოქმედი პირები, რომლებიც ავლენენ გარკვეულ ხასიათს, ადამიანის ტიპს და სიუჟეტი, რომელთა ურთიერთობა ქმნის კომპოზიციურ-ლიტერატურულ დონეს. პერსონაჟი და სიუჟეტი ასახავს მოვლენათა მსვლელობას. იგი გაშლილია ინტრიგების, ეპიზოდებისა და პერსონაჟის ქმედებების თანამიმდევრობაში. სიუჟეტი გულისხმობს საკუთრივ ამბავისეულ მხარეს და საგნობრივ-ასახვით მხარეს; ორივე მხარის ძირითად ფუნქციას წარმოადგენს ხასიათებში გახსნა, რამდენადაც ავტორისეული შეფასება მკითხველის მიერ აღიქმება ამ პროცესის მხრიდან. თუმცა, ეს ფუნქცია მრავალმხრივია და საგნობრივი დეტალი მკითხველს პერსონაჟთა საერთო დახასიათებას („ექსპოზიციას“) აძლევს, მეორე ეპიზოდი ასახავს ხასიათების შეჯახებას, რაც წარმოადგენს ინტრიგის დასაწყისს („შეკვრას“), მესამე ეპიზოდი კონფლიქტს (კულმინაციას) და ბოლო ეპიზოდი – ეს არის კონფლიქტის დასრულება („კვანძის გახსნა“).

მესამე საფეხური – სიტყვიერი დონე კომპოზიციისა გულისხმობს ორ ძირითად რგოლს: კომპოზიციურ – სიტყვიერ სტრუქტურას და სტილისტური ხერხების სისტემას, რაც ჩვენთვის ძალზედ ნიშანდობლივია მხატვრული ტექსტის, კონკრეტულად, მემუარულ-ისტორიული ტექსტის სემიოტიკური ნიშნების გამოვლენისათვის.

კომპოზიციურ-სიტყვიერი სტრუქტურა წარმოადგენს სიტყვიერი ფორმების ურთიერთქმედებისა და ურთიერთშენაცვლებისა კომპოზიციებს. კომპოზიციურ-სიტყვიერ ფორმას გააჩნია ორგვარი ხასიათი: ერთის მხრივ, ეს არის ტექსტობრივი ერთეული, რომელიც მონაწილეობს კომპოზიციის აგებაში, მეორეს მხრივ, მატერიალურად იგი რეალიზდება ენობრივი საშუალებების დახმარებით და შესაბამისად გააჩნია გარკვეული ენობრივი სტრუქტურა.

ჩვენის მხრივ აღვნიშნავთ, რომ “ადრიანეს მოგონებების”, როგორც მხატვრულ-ფიქციონალური ტექსტის მონოლოგურ-კომპოზიციურ-სიტყვიერი სტრუქტურა იყოფა თავის მხრივ დამატებითი ლინგვისტური ნიშნებით. თხრობა ახორციელებს სიუჟეტის ამბისეულ მხარეს, აღწერისაგან განსხვავებით, რომლის მეშვეობით იქმნება მისი საგნობრივ - ამსახველი ასპექტი. თხრობა და აღწერა მკვეთრად ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს, როგორც დინამიკური კომპოზიციურ-სიტყვიერი ფორმა სტატიკური კომპოზიციურ-სიტყვიერი ფორმისაგან. “ადრიანეს მოგონებების” კომპოზიციურ-სიტყვიერი ფორმა ძალზედ სტატიკურია, ვინაიდანაც იგი ძირითადად “ერთი ხმისა” და შინაგანი მონოლოგის ფორმას ემორჩილება. ეპიკურ ნაწარმოებში კი პერსონაჟთა დიალოგის ძირითად ფუნქციას წარმოადგენს მოქმედ პირთა სიტყვიერი თავისებურებები. პერსონაჟთა ლაპარაკის თავისებურებანი გამოავლენს მის სოციალურ მდგომარეობას, მის დამოკიდებულებას სხვა პერსონაჟებთან და ა.შ., რომელიც უკავშირდება სიუჟეტის განვითარებას.

როდესაც მოვლენები გადმოიცემა ავტორის სახელით, რომლებიც ერთდროულად სიტყვის გრამატიკული სუბიექტიცაა და ერთადერთი ინფორმაციის წყაროც, მაშინ ასეთ თხრობას სუბიექტური ეწოდება, რამეთუ მთხრობელი ღიად გადმოსცემს მოვლენებს თავისი საკუთარი თვალთახედვით. ასეთ ვითარებაში თხრობა მიმდინარეობს პირველ პირში, მიუხედავად იმისა არის თუ არა ავტორი მოვლენათა თანამონაწილე. ასეთ თხრობას ჩვენ ვუწოდებთ ერთხმიანს და ხშირ შემთხვევაშიც სუბიექტურს. ავტორისეული თხრობა სხვანაირად აღიქმება მკითხველის მიერ. ასეთ თხრობას, ხშირ შემთხვევაში, ობიექტურს უწოდებენ, მაგრამ თხრობას შეიძლება ეწოდოს ორხმიანიც, რამეთუ იგი ერთდროულად ორ მთხრობელს მიჰყავს: ორხმიანი თხრობა ფუნქციონალურად უფრო მდიდარია, ვიდრე თხრობა ერთი პირის მეშვეობით. ამისდა მიხედვით, გამოვყოფთ უპირო, ორხმიან და ავტორისეულ თხრობის ტიპებს. ეს უკანასკნელი უკავშირდება აგრეთვე შინაგანი მონოლოგის ცნებას.

ორხმიანობა დაკავშირებულია არა მხოლოდ მთხრობელთა ტიპების ურთიერთქმედებასთან, არამედ კომპოზიციურ-სიტყვიერ ფორმათა ურთიერთ-გადანაცვლების სირთულესთანაც. ორხმიან პოლიფონიურ პროზას ახასიათებს გაურკვეველობა, საზღვრების წაშლა თხრობასა და აღწერას შორის, თხრობასა და ფიქრს შორის, აღწერასა და ფიქრს შორის სწორედ რომ მთხრობელის ხშირი მონაცვლეობის გამო.

ასე რომ, ნაწარმოების კომპოზიციურ-სიტყვიერმა სტრუქტურამ შეიძლება მოიცავს შემდეგი კომპოზიციურ-სიტყვიერი ფორმები: პერსონაჟთა უშუალო პირდაპირი ლაპარაკი, თხრობა (უპირო, ავტორისეული და ორხმიანი), აღწერა (უპირო, ავტორისეული და ორხმიანი) და ფიქრი (ერთხმიანი – ავტორის ან პერსონაჟის). თხრობითი სტრუქტურების მონაკვეთი, რომელიც ასრულებს ამათუიმ ლიტერატურულ-კომპოზიციურ ფუნქციას, რომელშიც თანმიმდევრულად გამოიყენება ერთერთი ამ ფორმათაგანი, შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც კომპოზიციურ-სიტყვიერი ერთობლობა. იგი შეიძლება იყოს აბზაცზე ნაკლები, გაუტოლდეს მას ან მოიცავდეს რამოდენიმე აბზაცს.

აგრეთვე უნდა აღვნიშნოთ სტილისტური ხერხები, რომლებიც ზემოთ აღნიშნული ერთობლობის შემადგენლობაში განიხილება მათი ფუნქციების თვალთახედვით. თუ რომელიმე სტილისტური ხერხი (მაგ: შედარება, ჰიპოთეზა და ა.შ.) ხდება მთლიანი კომპოზიციურ-სიტყვიერი ერთობლობის მათგანიზებული პრინციპი, იგი გარდაიქმნება ტექსტის მხატვრული სტრუქტურის კომპოზიციურ დომინანტად.

ესთეტიკური ზრახვები განხორციელდება კომპოზიციური საშუალებებით, ხოლო მხატვრული ღირებულება ნაწარმოებისა წარმოადგენს, ერთის მხრივ ამ ზრახვების ხასიათს, მეორეს მხრივ, კომპოზიციის ხელოვნებას, რომელზედაც დამოკიდებულია ზრახვების რეალიზაციის დონე, რაც არის ნაწარმოების ესთეტიკური ფუნქცია.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თხრობითი სემიოტიკის ერთ-ერთი სეგმენტია ნაწარმოების სინქარე, რომელიც განსაზღვრავს რომანის რიტმს, შენელებას, პაუზას და შეჯამებას. ნაწარმოები “ადრიანეს მოგონებები” ყოველი მათგანის ერთგვარ ნაერთს წარმოადგენს. ნაწარმოები იწყება წერილით, სადაც ადრიანე ამცნობს მის შთამომავალს მარკ ორელს (სინამდვილეში მარკუს აერილიუს) თავის მდგომარეობას და აჯამებს თავის ცხოვრებას, რაც ერთობ დამახასიათებელია მემუარული ნაწარმოებისათვის. მას ჩვენ ნაწარმოების თავში და ბოლოში ვხვდებით. მომდევნო თავებში იმპერატორი იწყებს

ცხოვრების მოყოლას დაწყებული ბავშობიდან დამთავრებული სიცოცხლის ბოლომდე, სადაც დროდადრო ვხდებით პაუზებს, რაც გულისხმობს იმას, რომ არაფერი ხდება ისტორიულ-ყოფითი თვალსაზრისით და კომენტარს უკეთებს მომხდარს, მაგალითისთვის მოვიყვანოთ მეორე თავში მონათხრობ სწავლის პერიოდს. იგი ზიზღით აღწერს ექიმის კაბინეტს, მაგრამ თან დაურთავს:

«Je ne méprise pas les hommes. Si je le faisais je n'aurais aucun droit, ni aucune raison, d'essayer de les gouverner.»(102 ;93).

“მე არ მეზიზღება ადამიანები. ეს რომ გამეკეთებინა არანაირი უფლება და საბაბი მექნებოდა მათი მმართველობისა.” (102 ;93).

აქვე უნდა აღვნიშნოთ მთხრობელთა კატეგორიები, რომელსაც ჟ. უენეტი ამგვარად ანსხვავებს (36.57-59):

–ექსტრადიეგეტიკური მთხრობელი, რომელიც ნაწარმოებში მთლიანად იგნორირებულია.

–ინტრადიეგეტიკური მთხრობელი, რომელიც მონაწილეა ამბისა.

–ჰომოდიეგეტიკური მთხრობელი, რომელიც ყვება მის საკუთარ ცხოვრებას.

–ჰეტეროდიეგეტიკური, რომელიც ყვება სხვა ინდივიდის ცხოვრებას.

მემუარულ-ისტორიული ტექსტის სემიოტიკური კუთხით კვლევა მეტად აქტუალურია ტექსტის ლინგვისტიკის კუთხით. ტექსტის სემიოტიკური კვლევიდან გამომდინარე, მთლიანად მეტყველება არის არა მხოლოდ ერთი მაკრო ნიშანი ან ნიშანთა ერთობლიობა, არამედ მნიშვნელობათა პროცესი და ეფუძნება თხრობას. თეორიის უკეთესი შეცნობისათვის საჭირო გახდა « მნიშვნელობათა ერთობლიობის » დანაწევრება. ერთ-ერთ შესაძლო მეთოდს წარმოადგენს ტექსტში ფორმალური ერთეულების გარკვეული რაოდენობის გამოვლენა, რომელთა საზღვრები შემოფარგლული იქნებოდა სხვადასხვა წყვეტებით.

თუ ამოვალთ ტექსტის სტრუქტურული გაგებიდან და განვასხვავებთ მაკრო და მიკრო ტექსტებს, მაშინ ტექსტად ლინგვისტიკური თვალსაზრისით უნდა ჩავთვალოთ პირველ რიგში ის ენობრივი წარმონაქმნი, რომელსაც თანამედროვე ლინგვისტიკაში უწოდებენ ზეფრაზულ ერთიანობას, ანუ რთულ სინტაქსურ მთლიანობას. რაკი, ამ შემთხვევაში, ტექსტობრიობის განმსაზღვრელი კრიტერიუმი სტრუქტურული ხასიათისაა, ამიტომ, ვიდრე ჩვენ შევეცდებით ტექსტის უფრო ზუსტ განსაზღვრას, უნდა გავმიჯნოთ ზეფრაზული ერთიანობის ცნება სხვა მონათესავე ცნებებისაგან. როგორც თვით ტერმინიდან ჩანს, ზეფრაზული ერთიანობა წარმოადგენს წინადადებათა ისეთ თანამიმდევრობას,

რომლისთვისაც დამახასიათებელია შინაარსული თვალსაზრისით წინადადებათა გამაერთიანებელი ერთი თემის არსებობა, მაგრამ წინადადებათა თანამიმდევრობა გვაქვს აგრეთვე ტრადიციულ ენობრივ წარმონაქმნებში, როგორცაა: რთული წინადადება, პერიოდი, აბზაცი. ე. ი. ზეფრაზული ერთიანობის ტექსტად აღქმა და ძირითად ტექსტობრივ ერთეულად გამოცხადება გულისხმობს, რომ იგი უნდა გაიმიჯნოს, ხსენებული ცნებებისაგან, რადგან როგორც რთული წინადადება, ისე პერიოდი და აბზაცი წარმოადგენს წინადადებათა თანამიმდევრობას. რაც შეეხება რთულ წინადადებას, მისი მიმართება ზეფრაზულ ერთიანობასთან ფრიად ორაზროვანია – იგივე ითქმის პერიოდზეც. სინტაქსში პერიოდად იწოდება წინადადებათა ისეთი გაბმული თანამიმდევრობა, რომელიც სცილდება რთულ თანწყობილ წინადადებას და განსხვავდება მისგან არა მარტო მოცულობით, არამედ იმითაც, რომ პერიოდში წინადადებები ერთმანეთს მისდევენ მათი ერთმანეთისაგან მკვეთრი გამოყოფის გარეშე – კავშირი ამ წინადადებებს შორის სასვენი ნიშნებით უფროა გამოყოფილი, ვიდრე კავშირებით. როგორც ნათქვამიდან ჩანს, პრინციპში მუდამ შეიძლება წმინდა სემანტიკური (თემატური) გაგებით რთული წინადადება და პერიოდი დაემთხვენენ ზეფრაზულ ერთიანობას, მაგრამ დეფინიციის მიხედვით ისინი ერთმანეთს არ უდრიან. აბზაცის შემთხვევაში კი შეიძლება გვექონდეს სამი ძირითადი მიმართება:

- 1) აბზაცი შეიძლება დაემთხვეს მოცულობით ზეფრაზულ ერთიანობას;
- 2) აბზაცი შეიძლება შეიცავდეს ორ ან მეტ ზეფრაზულ ერთიანობას;
- 3) ზეფრაზული ერთიანობა შეიძლება შედგებოდეს ორი ან მეტი აბზაცისგან; ეს შესაძლებელია განსაკუთრებით დრამატულ ტექსტში – დიალოგურ ტექსტში, სადაც რეპლიკები განსხვავებული აბზაცით არის მოცემული.

ტექსტის შემდგომი განხილვის აუცილებელ წინაპირობას უნდა წარმოადგენდეს ტექსტის ცნების ნიშნის ცნებასთან მიმართების განხილვა. თეორიული თვალსაზრისით, ეს მიმართება ტექსტის თეორიის ერთ-ერთი საკანძო საკითხია და სწორედ ამ საკითხში აღინიშნება არა მარტო აზრთა სხვადასხვაობა, არამედ პრინციპული ორაზროვნებაც; რაში მდგომარეობს ეს ორაზროვნება? უნდა ითქვას, რომ იგი არსებობს უკვე ისეთ ცნებებს შორის, როგორცაა წინადადებისა და ნიშნის ცნება. ტექსტის დონეზე კი ეს პრობლემა კიდევ უფრო მწვავედება იმიტომ, რომ აქ საკითხი დგება საერთოდ ენის შინაგან ბუნებაზე.

როგორც ვიცით, თანამედროვე ლინგვისტიკის ერთ-ერთი აქსიომური დებულებას წარმოადგენს მოსაზრება იმის შემსახებ, რომ ენა არის სისტემა. როცა ლაპარაკია ენის ისეთ ელემენტებზე, როგორცაა სიტყვა, ეს დებულება არავითარ მნიშვნელოვან წინააღმდეგობას არ ხვდება. თანამედროვე ლინგვისტიკა ნიშნად მიჩნევს არა მარტო სიტყვას, არამედ წინადადებასაც. ამასთან, წინადადება ითვლება პირველად, სრულ ნიშნად, ხოლო სიტყვა – არასრულ „ნაწილობრივ“ ნიშნად, მაგრამ არსებობს აზრი, რომ წინადადება (ეპენგენისტიკისათვის ენის უმაღლესი ერთეული) შედგება ნიშნებისაგან, მაგრამ თავად ნიშანი არ არის (15;97-102). ამდენად, ენა მიიჩნევა ნიშანთა სისტემად, ხოლო ენის ძირითადი ერთეულის – წინადადების ნიშნობრივი სტატუსი ეჭვს იწვევს. იგივე ორაზროვნება მეორდება ტექსტის დონეზეც, იმ განსხვავებით, რომ იმ მკვლევართა რიცხვი, რომელთათვის ტექსტი არ წარმოადგენს ნიშანს, ბევრად უფრო მეტია. ამ შემთხვევაში გამოითქმის აზრი, რომ ტექსტი (მაკროტექსტი, მიკროტექსტი, ზეფრაზობრივი ერთიანობა) შედგება ნიშნებისაგან (იმიტომ, რომ ყველა წინადადება ნიშანია), მაგრამ თვითონ მას არ წარმოადგენს.

ამ პრობლემის მეორე და შეიძლება ითქვას ფუძემდებელი ასპექტია თავად კითხვა: რომელ ენობრივ რეალობას უნდა მივაკუთნოთ ტექსტი. აქაც ორი ძირითადი აზრი არსებობს:

1) ტექსტი, ისევე როგორც წინადადება, არსებობს როგორც ენის, ისე მეტყველების დონეზე; როგორც ვიცით, წინადადება ენის დონეზე არსებობს წინადადების მოდელის სახით, ხოლო მეტყველებაში ჩვენ გვაქვს ამ მოდელთა რეალიზაცია. შესაბამისად, ენაში უნდა გვქონდეს ტექსტობრივი მოდელები, მეტყველებაში კი უნდა ხდებოდეს მათი რეალიზაცია და შევსება;

2) წინადადებისაგან განსხვავებით, ტექსტობრივი მოდულირების დადგენა ძალზე ძნელია, თითქმის შეუძლებელიც კი. ამდენად ტექსტი ეკუთვნის მხოლოდ და მხოლოდ მეტყველებას. იგი უფრო თავისუფალ წარმონაქმნს წარმოადგენს და თავის სტრუქტურაში არ ექვემდებარება წინასწარ არსებულ მოდელებს.

როგორც ვხედავთ, ეს ორი კითხვა – ჩავთვალოთ თუ არა ტექსტი ნიშნად და ჩავთვალოთ თუ არა ტექსტი სამეტყველო ერთეულად – ერთმანეთთან დაკავშირებულია. დღეისათვის ძალიან ძნელია და იქნებ შეუძლებელიც კი ამ პრობლემის გადაჭრა. ერთის მხრივ, თავისუფლების, შემოქმედებითობის ელემენტი ტექსტის აგების შემთხვევაში და ტექსტის მოდულირება ბევრად უფრო ძნელია, ვიდრე წინადადებისა. ეს გარემოება, ცხადია, ხელს უშლის ტექსტის ენობრივ ერთეულად მიჩნევას, მაგრამ, მეორეს მხრივ, უნდა ითქვას,

რომ ტექსტის ლინგვისტური კვლევა, როგორც ზოგად ასპექტში (ტექსტთა ტიპების განურჩევლად), ისე ტექსტის განსხვავებული ტიპების კვლევაც წარმოებს ისე, რომ ტექსტის ნიშნობრიობა წარმოგვიდგება თითქოსდა მუდმივმოქმედ პოსტულატად; უნდა ითქვას, რომ სიტუაცია დაახლოებით ასეთია: არსებობს აზრთა უმრავლესობა, რომ ტექსტი ნიშნად ვერ ჩაითვლება, იგი ეკუთვნის არა ენას, არამედ მეტყველებას, მაგრამ ტექსტის რეალური კვლევა მიმდინარეობს ისე, რომ კვლევის დროს გამოიყენება არსებული სემიოტიკური აპარატი (ე.ი. ტექსტი გამოიკვლევა, როგორც ნიშანი). ხოლო, მეორეს მხრივ, როცა ხდება ტექსტთა ტიპების კვლევა, ამ ტიპების განსაზღვრისას გამოიყენება ე.წ. კომპოზიციურ ფორმათა ანუ სამეტყველო ფორმათა თეორია – რომელი ზეფრაზული ერთიანობაც არ უნდა ავიღოთ, იგი იქნება ან თხრობა, ან აღწერა, ან მსჯელობა, მაგრამ სწორედ ეს ფორმები წარმოადგენენ მოდელებს. მაშინ ისინი ეკუთვნიან ენას, მეტყველებისას კი ხდება მათი რეალიზაცია, შინაარსობრივი შეკრება.

როგორც ჩანს, თუ კი ჩვენ განვაგრძობთ ენის სემიოტიკურ კონცეფციაზე დაყრდნობას, მაშინ უნდა ჩავთვალოთ, რომ ტექსტი ნიშანია (ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში მხატვრული ტექსტი ნიშანია) და უფრო მეტიც, რომ სწორედ ტექსტი და არა წინადადება უნდა ჩაითვალოს ჭეშმარიტ სრულ ნიშნად, მაგრამ სწორედ ეს მისი სირთულე ბადებს მის სირთულეს, რაც კი მდგომარეობს იმაში, რომ ძნელდება ამ ჭეშმარიტად სრული ნიშნის სტრუქტურის დადგენა.

ტექსტი (მემუარულ-ისტორიული ტექსტი), როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი წარმოადგენს აზრობრივ და სტრუქტურულ მთლიანობას, რომლის ძირითადი განმაპირობებლები არიან -განცალკევებულობა, მთლიანობა და კომპონენტების ურთიერთდამოკიდებულება. ტექსტის მთლიანობა ნაწილობრივ გულისხმობს მისი ლექსიკური კომპონენტების ამა თუ იმ სემანტიკურ დონეს. შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ტექსტის ლექსიკური სტრუქტურა განისაზღვრება მისი თემით, რომელიც განსაზღვრავს ლექსიკური კომპონენტების განსაზღვრული ფარგლებით არჩევას. რა თქმა უნდა, ყოველი ტექსტი მოიცავს გარკვეული ოდენობით საერთო ლექსიკას, რომელიც ნეიტრალურია ტექსტთან მიმართებაში და ცხადია, რომ ისინი განსაზღვრავენ ტექსტის “სახეს”. ამგვარად, ყოველი სახის ტექსტში არის ნომინაციის რაღაც სისტემა, რომელიც წინასწარ განსაზღვრულია მოცემული თემით. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ტექსტის წყობას ყოველ ეტაპზე ნომინაციური საშუალებების შესაბამისად (რელევანტურად) განსაზღვრავს ტექსტის თემა ან მისი ცალკეული ნაწილების

თემა, რომელიც შეიძლება განსხვავებული იყოს წამყვანი “ცენტრალური” თემისაგან (საქმე ეხება მხატვრულ ტექსტებს).

შეიძლება ითქვას, რომ გარდა ამ პირველადი სისტემის ნომინაციისა, ყოველ ტექსტში იქმნება მინიმუმ კიდევ ერთი ნომინაციური სისტემა, რომელიც ტექსტის განსხვავებული კოორდინატებითაა განპირობებული. ეს სისტემა გამომდინარეობს იმ აუცილებლობისგან, რომ დასახელებულ იქნეს არა მხოლოდ მოქმედების საგნები, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, არამედ მივანიჭოთ მას ერთგვარი შეფასება ანუ, განისაზღვროს მათ მიმართ ავტორისეული ან “სხვისი” დამოკიდებულება. ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტის ლექსიკური ორგანიზება (წყობა) განპირობებულია არა ერთი, არამედ სულ მცირე ორი სხვადასხვა ლექსიკური სისტემით. უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსიკური სისტემის რეალიზაცია ტექსტში დამოკიდებულია არა ლექსემებზე, არამედ ლექსიკურ-სემანტიკურ ვარიანტებზე. აგრეთვე ერთი და იმავე ლექსემის სხვადასხვა ლექსიკურ -სემანტიკური ვარიანტები შეიძლება წარმოადგენდეს ტექსტის სისტემის სხვადასხვა ნომინაციების ელემენტებს. ტექსტის წყობის ანალიზის თვალსაზრისით, ენის ლექსიკური სისტემიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი მოცემული ლექსიკურ-სემანტიკური წყობა გარკვეულწილად ვლინდება მოცემული ტექსტის თემის კონკრეტულ მანიფესტაციაში.

2. ტექსტში სემანტიკური ერთეულების განსაზღვრა და გამოვლენა

რაც შეეხება სემანტიკურ თეორიას, ზოგადად სემანტიკა არის მეცნიერება მნიშვნელობის შესახებ, ხოლო კონკრეტულად ლინგვისტური სემანტიკა არის მეცნიერება მნიშვნელობის შესახებ, რომელიც ადამიანის მიერ გამოხატულია სიტყვებით, ფრაზებით, წინადადებებით და ინტონაციით. სემანტიკური კვლევა ყოველთვის ემყარება კრიტერიუმებს, რომლებიც ადასტურებენ სემანტიკური თეორიის ადეკვატურობას. სემანტიკური თეორიის კრიტერიუმებია:

ა) სიტყვების, ფრაზების და წინადადებების მნიშვნელობის განხილვა და მათ შორის ურთიერთმიმართებების ახსნა.

ბ) ენაში გამონათქვამთა ორაზროვნების წინასწარი განსაზღვრა.

გ) სიტყვებს, ფრაზებსა და წინადადებებს შორის მნიშვნელობათა ურთიერთობის ახსნა და შეფასება.

უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ სემანტიკურმა თეორიამ შესაძლოა წარმოშვას გარკვეული შეუსაბამობა ლინგვისტურ გამონათქვამსა და “სამყაროს საგნებს” შორის, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თეორიული სემანტიკის უპირველესი ფუნქციაა ახსნას, თუ როგორ იყენებს საკუთარ ენას ადამიანი ინფორმაციის გადაცემაში.

სემანტიკურმა თეორიამ ასევე უნდა განსაზღვროს ურთიერთმიმართებები ლინგვისტურ გამონათქვამსა და საგნებს შორის, რომლებიც რეალიზდება მეტყველებაში. მან (თეორიამ) ყოველ ენობრივ გამონათქვამს, სიტყვას, ფრაზას თუ წინადადებას შესაბამისი მნიშვნელობა უნდა მიუსადაგოს.

არსებობს მნიშვნელობის სხვა ასპექტებიც, რომლებსაც ვხვდებით ლინგვისტური სემანტიკის სფეროში, თუმცა ზემოთ ჩამოთვლილი კრიტერიუმები მოიცავს ამ დისციპლინის ძირითად სფეროს. მართალია, მნიშვნელობის განსაზღვრა და დადგენა საკმაოდ სადავო საკითხია, მაგრამ როგორი სახის მნიშვნელობაც არ უნდა იყოს განხილული თეორიული თვალსაზრისით, აშკარად მტკიცდება მნიშვნელობის კავშირი შესაბამის ლინგვისტურ გამონათქვამთან.

ენობრივი გამონათქვამის მნიშვნელობა წარმოადგენს მისი შემადგენელი ნაწილების ფუნქციას იმ პრინციპიდან გამომდინარე, რომ გამონათქვამის მნიშვნელობა სრულ შესაბამისობაში უნდა იყოს მისი შემადგენელი ნაწილების მნიშვნელობასთან, მაგრამ ქვემოთ მოყვანილი მაგალითით მტკიცდება ის, რომ გამონათქვამის სინტაქსური სტრუქტურა არ შეესაბამება მის მნიშვნელობას. უნდა აღინიშნოს, რომ წინადადება, რომელიც შეიცავს ერთი და იმავე სიტყვებს, არ ნიშნავს იმას, რომ აქვთ ერთი და იგივე მნიშვნელობა. მაგ: Jo kicked Chester არ ნიშნავს Chester kicked Jo. ანუ ჯომ ხელი ჰკრა ჩესტერს და ჩესტერმა ჰკრა ხელი ჯოს. აქედან გამომდინარე გამონათქვამის სინტაქსური სტრუქტურა არ შეესაბამება მის მნიშვნელობას, მაგრამ შეიძლება იყოს შემთხვევა, როცა გამონათქვამის კომპონენტების მნიშვნელობა ისეთი სახით იყოს კომბინირებული, რომ გარკვეულ მიმართებაში იყოს მის მნიშვნელობასთან.

მარგარეტ იურსენარის “ადრიანეს მოგონებებში” გამოვყავით ლექსიკურ სემანტიკური ჯგუფები, რომლებიც ეხება ბრძოლებს, იმპერიულ მმართველობას და ადათ-წესებს. მაგ: le poste de gouverneur, le consulaire, l'empereur, l'empire, le secretaire, le lieutenant, l'officier meticuleux, gladiateur, le gage de la succession au pouvoir, le citadelle ერთიანდებიან ერთი სემანტიკური ნიშნით. ცალკე გვხვდება ლექსემთა ჯგუფი ერთი სემანტიკური ნიშნით, რომელიც მოიცავს ბრძოლებთან დაკავშირებულ ელემენტებს მაგ: équipement des soldat bataves, le dernier coups d'épée, l'adversaire, la gloire, le courage, escarpement, du champ de bataille, les succès militaire, le retranchements de l'ennemie, les partisans.

სიტყვათშეპირისპირების შემთხვევაში, სემანტიკურ მნიშვნელობაში ვლინდება სემანტიკური ნიშნები. რაც უფრო მეტია ეს შეპირსპირებები, მით უფრო მეტია სემანტიკური ნიშნები, რომლებიც განსხვავდებიან ენის სემანტიკურ სისტემაში როგორც სტატუსით, ასევე აზრობრივი დატვირთვით.

სემანტიკური ნიშანი შეიძლება იყოს ლექსიკური, გრამატიკული, მარტივი, რთული, კატეგორიული, სუბკატეგორიული და დენოტაციური. ის შეიძლება იყოს ფუნქციონალურ-სემანტიკური კატეგორიის საფუძველი. ფუნქციონალურ-სემანტიკური კატეგორიის სემანტიკურად ეკვივალენტური საფუძველი სხვადასხვა დონის საშუალებების ერთობლიობაა, რომლებიც ემსახურება მოცემული სემანტიკური არსის ვარირებას, მაგ: ინტენსიურობა, განმეორადობა და ა.შ . მეორეს მხრივ, სემანტიკური ნიშნები შეიძლება იყოს უკიდურესად ლექსიკური, ანუ დამოკიდებული განსაზღვრულ სიტყვებსა და მათ მნიშვნელობებზე.

ყოველი სემანტიკური ნიშანი მეტ-ნაკლებად დაკავშირებულია მოცემული სიტყვის მნიშვნელობასთან, წარმოადგენს მის ობიექტურ სემანტიკურ მნიშვნელობას, რომლის ცენტრი თავად მნიშვნელობაა .

მნიშვნელობის სემანტიკურ ნიშნებს, ახასიათებს “მუდმივი” რეგულარობის პრინციპი და სემასიოლოგიაში მათ ეწოდება სემა. ყველა დანარჩენი სემანტიკური ნიშანი წარმოადგენს მის ინფორმაციულ პოტენციალს. ისინი სისტემურ ასოციაციური ნიშნებია, რომლებიც შეიძლება განხორციელდეს თავად გამონათქვამში, რომელიც ასევე შეიცავს მოცემულ სიტყვათმნიშვნელობას, თუმცა შეიძლება არც განხორციელდეს. მოცემულ სემანტიკურ ნიშნებს არ გააჩნია სემის სტატუსი(მხედველობაში გვაქვს სისტემურ- ასოციაციური ნიშნები), რადგანაც ჩვეულებრივისგან განსხვავებით მათ ახასიათებთ რეგულარობის პრინციპი “ხშირად”, ან “ხანდახან”.

მეტყველებაში სიტყვის მნიშვნელობის ფუნქციონირებამ შეიძლება არა მარტო შეასუსტოს ან გაამახვილოს ერთ-ერთი სემა, მოახდინოს ამათუიმ სისტემურ-ასოციაციური ნიშნების რეალიზაცია, არამედ შეიძინოს მეტყველების ოკაზიონალური სემანტიკური ნიშნები, როგორც შედეგი ტექსტში მნიშვნელობათა მოქმედებისა.

ზემოთქმული საშუალებას გვაძლევს გამოვეყოთ სამი ტიპის სემანტიკური ნიშანი : 1) სემები და ერთი ან რამოდენიმე სისტემურ ასოციაციური ნიშნები 2) სემები და მეტყველების ოკაზიონალურ-სემანტიკური ნიშნები 3) შეიძლება სხვა კომბინაციებიც, მაგალითად მოვიყვანოთ რამოდენიმე მაგალითს ტექსტიდან:

1) “Mais là, rien d’exact ne me renseignant plus, j’entre dans le domains des métamorphose du songe.” (102 ;25)

« მაგრამ აქ რაიმე კონკრეტული ვერაფერს მაწვდის, სიცრუის მეტამორფოზის სამყაროში ვეფლობი. » (102 ;25)

2) “Manger un fruit, c’est entrer en soi un bel objet vivant,etranger.” (102 ;75)

« ხილის ჭამა ეს ნიშნავს შენში საუცხოო ცოცხალი რამ შემოიჭრას. »(102 ;75)

3) “Tachons d’entrer dans la mort les yeux ouverts.”

« ვეცადოთ სიკვდილში გადავინაცვლოთ ღია თვალებით. »

« ადრიანეს მოგონებებში » ვხვდებით ზემოთ დასახელებულ მეორე სისტემას, ანუ სემებს მეტყველების ოკაზიონალურ-სემანტიკური ნიშნით. სიტყვათა შემადგენლობაში განხორციელებულია მიმართულება, ადგილი, ზოგან კი შედეგი, რაც კარგად ჩანს მეორე მაგალითში “Manger un fruit, c’est entrer en soi un bel objet vivant,etranger.”საქმე გვაქვს მიმართულებასთან, რომელიც გამოკვეთილია აბსტრაქტული ნიშნით და უკავშირდება ზმნა « entrer »-ს სემანტიკურ ნიშანს.

ზმნა « goûter »-, რომლის პირველადი მნიშვნელობა გახლავთ დაგემოვნება, ჭამა, იღებს კონტექსტუალურ მნიშვნელობას შეგრძნებისა, შეფასებისა, დაფასებისა, მაგ:

4) “Je tache de ressaisir la précise sensation de tels sommeils foudroyants de l’adolescence, où l’on s’endormait sur ses livres, tout habillé...si rempli d’énergie inemployée qu’on y goûtait, pour ainssi dire le pur sens de l’être à travers les paupières fermées.”

« ვცდილობ მოვიგონო სიყმაწვილისდროინდელი შემადრწუნებელი ძილის შეგრძნება, როდესაც ჩაცმული წიგნებზე ვიძინებდი, იმგვარად გამსჭვალული

დაუზოგავი ენერგიით, რომელსაც ვგძნობდი, ანუ მეორენაირად რომ ვთქვათ, ნამდვილი გრძნობა ადამიანის დახუჭულ ქუთუთოებს მიღმა. »

5) *J'ai goûté surtout les poètes les plus compliqués et les plus obscures, qui obligent ma pensée à la plus difficiles, les plus recents ou les enciens.*”

« განსაკუთრებით მომწონდა რთული და უცნობი პოეტები, რომლებიც აიძულებს ჩემს ფიქრებს უფრო რთულისკენ. »

შიდა ლინგვისტურ ფაქტორებს განეკუთვნება სიტყვათმნიშვნელობის სწრაფვა დინამიურობისაკენ, რომელიც ვლინდება სემანტიკური ნიშნებით ობიექტური მნიშვნელობის შემადგენლობაში. ამ უკანსკნელს გააჩნია განხორციელების სხვადასხვა დონის ნიშან –თვისებები: აბსტრაქციის დონე, აგრეთვე სუბკატეგორიულობის ფართო საშუალებები და დენოტაციური ვარიაციები ენის სისტემასა და ტექსტის რეფერენტულობასთან მიმართებაში. შიდალინგვისტურ ფაქტორებს განეკუთვნება აგრეთვე: სემანტიკური ნიშნის სინკრეტიზმის შესაძლებლობა, სემანტიკური ნიშნის სტატუსის შეცვლა (გადასვლა ასოციაციური ნიშნის სემების რიგში და პირიქით), სემანტიკური ნიშნის უნარი შეიძინოს კომუნიკაციური ფუნქციიდან გამომდინარე სხვადასხვა დონის მნიშვნელობა.

რაც შეეხება სემანტიკური ნიშნის ალბათობის მაჩვენებელს, მის სიტყვათმნიშვნელობის შემადგენლობაში უნდა აღინიშნოს, რომ საქმე ეხება ინფორმაციულ პოტენციალში შემავალ სემანტიკურ ნიშნებს. რაც უფრო ნაკლებია სისტემური ასოციაციური ნიშნის შესაძლო პოტენციალის რეალიზაცია ტექსტში, მით უფრო ექსპრესიულია გამონათქვამისა და სიტყვათმნიშვნელობის რეალიზაცია, მაგ:

6) *”Il me deplait qu’une créature croie pouvoir escomter mon desir, le prévoir, mécaniquement s’adapter à ce qu’elle suppose mon choix (102 ;24).*

« არ მომწონს როდესაც ვინმეს სურს ჩემი სურვილის გამოცნობა, მექანიკურად შეეწყოს იმას, რასაც ჩემი სურვილი ითვალისწინებს. » (102 ;24).

კონკრეტულ შემთხვევაში ზმნა *escomter*-ს სემანტიკური კომპონენტი გამოცნობა, წინათგრძნობა იშვიათად შეიძლება შეგვეხედეს, იგი უფრო ფინანსურ პროცედურას ეხება.

მხატვრული ტექსტის სემანტიკური ნიშნით კვლევისას ძალზედ მნიშვნელოვანია ემოციური ნიშნის დინამიკის განხილვა, მით უმეტეს, როცა საქმე ეხება მხატვრულ ნაწარმოებს. ემოციური ფუნქცია, რომელიც ხორციელდება განსაკუთრებული ემოციური კოდის მეშვეობით, მოიცავს

ემოციური კატეგორიის სპეციალურ ტაქტიკურ საშუალებებს და აგრეთვე მათი გამოყენების წესებს. ემოციური კოდი ლინგვისტურად უნივერსალურია, რამდენადაც კლასიკური ფსიქოლოგია ემოციას მიიჩნევდა მეტყველება-აზროვნების ქმედების განხორციელების უმთავრეს მომენტად. ემოციური კოდის ერთეულად მიჩნეულია ემოტივი. ამ უკანასკნელის ცნებას ჩვენ მივაკუთნებთ იმ ენობრივ ერთეულს, რომელსაც იგი გააჩნია მნიშვნელობაში (კოდირებული ან იძენს ურთიერთობის სპეციალურ პირობებს). ემოციური კონოტაცია წარმოადგენს ამათუიმ ხმოვან კომპლექსთან თანმხლებ განსაზღვრულ ემოციურ კომპლექსს, რომლის წყალობით იგი აღიქმება, როგორც ემოციური მოწონების ან არ მოწონების გამოხატულება.

ემოტივებს, როგორც ენის სხვა საშუალებებს, გააჩნიათ რეალიზაციის სხვადასხვა ნორმები. რამდენადაც ენა მუდმივად ცვალებადი და განვითარებადია, მას არ გააჩნია ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი რეალიზაციის ნორმები.

ენის ნორმები მოძრავია ენის ემოციურ ფონზე. ამის მტკიცებულებით შეიძლება მოვიყვანოთ ე.წ. ახალი ან თუნდაც თანამედროვე სიტყვები და სიტყვათშესიტყვებები, რომელიც ენაში ჩნდება და რომელსაც ძალიან ხშირად მიმართავს მწერალი. თანამედროვე ფრანგულმა მწერლობამ განსაკუთრებით კი “ახალი რომანის” წარმომადგენლებმა განავითარეს ემოციურ ფონზე ახალი შესიტყვებები. “ადრიანეს მოგონებებს”, მიუხედავად იმისა, რომ მისი სიუჟეტი რომის იმპერიის პერიოდში იშლება, მისი ავტორი მის ლექსიკურ მარაგს “ამდიდრებს” ახალი სიტყვათშესიტყვებებით, რომლებსაც განსაკუთრებული სემანტიკური დატვირთვა აქვს.

მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურული ანალიზის ჩასატარებლად ლინგვისტიკა პირველყოფლისა გადამწყვეტ კონცეფციას იძლევა, ვინაიდან ეხება იმას, რაც ძირითადია მნიშვნელობის რიგში. იგი ცხადყოფს, რომ მხატვრული ნაწარმოები არ არის მხოლოდ წინადადებათა რაოდენობა და არც მასა ტექსტში შემავალი უამრავი ნაწარმოებისა. ეს კონცეფცია გახლავთ დესკრიფციის დონე. ფრაზა, შეიძლება აღწერილ იქნეს ლინგვისტური თვალთახედვით, რამოდენიმე დონეზე (ფონეტიკურად, ფონოლოგიურად, გრამატიკულად, კონტექსტუალურად). ეს დონეები არიან იერარქიულ დამოკიდებულებაში, რადგანაც თითოეულს გააჩნია საკუთარი ერთეულები და თანაფარდობები, რომელთაგანაც თითოეული დამოუკიდებლად შეიძლება დავახასიათოდ, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ ვერცერთი მნიშვნელობას ვერ წარმოქმნის: მთლიანად ერთეული, რომელიც

მიეკუთვნება ერთ რომელიმე დონეს, მნიშვნელობას იღებს, როდესაც იგი იმყოფება მაღალ დონეში: ფონემაში, რომელიც არსებითად აღწერადია, მაგრამ მხოლოდ იგი ვერაფერს იძლევა; იგი მნიშვნელობასთან თანაბარია მხოლოდ მაშინ, როდესაც სიტყვასთან ინტეგრირდება; ეს უკანასკნელი კი ფრაზაში ინტეგრირდება.

ნუთუ ყველაფერი, მხატვრულ ნაწარმოებში ნაწარმოებში ფუნქციონალურია? ნუთუ ყველაფერს პატარა, უმნიშვნელო დეტალსაც მნიშვნელობა აქვს? ამას შეიძლება ასე გავცეთ პასუხი: რა თქმა უნდა, არსებობს ფუნქციის რამოდენიმე ტიპი, იქიდან გამომდინარე, რომ არსებობს კორელაციის რამოდენიმე ტიპი. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ტექსტი მთლიანად ფუნქციონირებს, თავისი სტრუქტურით; ფუნქცია, ლინგვისტური თვალსაზრისით, არის შინაარსის ერთეული, აქ აღმნიშვნელს შეიძლება გააჩნდეს სხვადასხვა აღსანიშნები, ხშირად ძალიან მოჩვენებითი, თუ მაგალითად: „იმპერატორმა (ადრიანემ) დაინახა ორმოცდაათიოდე წლის კაცი“, ინფორმაციაში მოიაზრება ორი ფუნქცია, არათანაბარი დატვირთვის: ერთის მხრივ, პერსონაჟის ასაკი მოცემულ პორტრეტში და მეორეს მხრივ, რომ პირდაპირი აღმნიშვნელი არის ის, რომ იმპერატორი არ იცნობს მის მომავალ თანამოსაუბრეს: რათა განესაზღვროთ პირველი თხრობითი ერთეულები, საჭიროა მხედველობიდან არ გამოგვრჩეს ფუნქციონირების თვისება იმ სეგმენტისა, რომელსაც ვიხილავთ.

თ ა ვ ი III

ემოციებისა და ბრძოლების განზომილება ტექსტში

1.თვალსაზრისი, როგორც საკუთარი “მე“-სა და სუბიექტივობის გამოვლინება

თხრობითი სემიოტიკის ერთ-ერთ ძირითადი ფაქტორია ტექსტში თვალსაზრისის გაანალიზება (point de vue), იქნება ეს მთხრობელის თუ პერსონაჟის. მაინც რა არის თვალსაზრისი? რა ლინგვისტური ნიშნებით განისაზღვრება თვალსაზრისი? შეიძლება თამამად ითქვას, რომ თვალსაზრისი პარასინონიმური ცნებაა ჟერარ ჟენეტის მიერ შემოღებული ცნებისა ნარატიული ფოკუსირება (focalisation). ფოკუსირების ცნება მიეკუთვნება ახალი ინფორმაციის ფოკუსირებას, რასაც თან ერთვის კომუნიკაციური დინამიკა. ჟენეტის მიხედვით, ამოსავალი წერტილი, ანუ საყრდენი (foyer), რომელიც მიჩნეულია სამი სახის ფოკუსირებისათვის, ერთგვარი ინფორმაციული წყაროა. შიდა ფოკუსირებისას ამოსავალი წერტილი(ცენტრი) ემთხვევა პერსონაჟს, რომელიც ხდება აღქმის ფიქტიური სუბიექტი. გარე ფოკუსირებისას ცენტრი იმყოფება მთხრობელის მიერ არჩეულ, დიეგესური სამყაროს ერთ წერტილზე, პერსონაჟისგან დამოუკიდებლად(36.45-49). ნულოვანი ფოკუსირებისას, ცენტრი შეესაბამება ორ განსხვავებულ სიტუაციას: ან ის იმყოფება განსაზღვრულ, შორ წერტილში, ან თხრობა დაიყვანება სხვადასხვაგვარად ფოკუსირებულ მოზაიკისებურ სეგმენტებზე, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვად, ნულოვანი ფოკუსირების წერტილი გარდაიქმნება, ან არ არის, ან კიდევ ტექსტში მრავალსახეობით არის წარმოდგენილი. სიტუაციის ეს ორგვარობა შეიძლება ასე წარმოჩინდეს:

ნულოვანი ფოკუსირება = მრავალმხრივი ან ნულოვანი ფოკუსირება

თვალსაზრისის ლინგვისტური კრიტერიუმები მდგომარეობს ძირითადად იმ შტრისების ერთობლიობაში, რაც მიეკუთვნება ურთიერთობებს სუბიექტ-მაფოკუსირებელ, ობიექტ-მაფოკუსირებლებს და აგრეთვე აღქმით პროცესს შორის. ეს სამი ელემენტი ქმნის თვალსაზრისის მხოლოდ გარკვეულ თხრობით პირობებში, იქნება ეს სემანტიკური თუ სინტაქსური. უფრო დაზუსტებით, ეს არ ნიშნავს მხოლოდ იმ მარტივ გარემოებას, რომ სუბიექტი რაღაცას აღიქვამს და მის შესახებ ქმნის თვალსაზრისს, საჭიროა, რომ ეს აღქმა (პერცეფცია) იყოს გამოხატული შემდეგ განვითარებული სხვადასხვა თემატური განვითარებით. ეს არის ძირითადად ასპექტუალიზაციის ის აღნიშვნები, რომლებიც განსაზღვრავენ

თვალსაზრისის არსებობას და გვიჩვენებს თუ რა მიმართებაა მაფოკუსირებელსა და ფოკუსირებულს შორის. ნიშანთა ერთობლიობა ქმნის თვალსაზრისის ვირტუალურ სტრუქტურას, რომელიც ითვალისწინებს ლოკალური სინტაქსური ვარიაციების რაგვარობას, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ფოკუსირება ძირითადად მაინც ორ ელემენტს ითვალისწინებს: პერსონაჟს და მოხრობელს.

ქვემოთ მიხედვით, თვალსაზრისი იქმნება ნარატიული ინფორმაციის გაჩენიდან. ინფორმაცია მსმენელამდე მოდის მოხრობელის ან პერსონაჟის საშუალებით. თვალსაზრისი წარმოადგენს პერცეფციის გამოხატულებას, რომლის პროცესი მიმართებაშია აღმქმელ სუბიექტთან და გამოხატავს ამ პერცეფციის სუბიექტურობას. მაგრამ ერთი ცხადია, რომ თვალსაზრისის ლინგვისტური სპეციფიურობა გამოიხატება არა მხოლოდ სიტყვებით, არამედ სხვადასხვა ნარატიული ხერხებით. ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ თვალსაზრისის კვლევა იქნებოდა მხოლოდ პირდაპირი თქმის, არაპირდაპირი თქმის და მისი კვლევა ჩაჯდებოდა მხოლოდ ამ პრობლემატიკაში. ცხადია, რომ თვალსაზრისსა და დისკურსს შორის არის საერთო გადაკვეთის წერტილები, მაგრამ თვალსაზრისის არსებობა შესაძლებელია პერსონაჟის სიტყვების გარეშეც. ამგვარი პერცეფცია ორმაგად სუბიექტურია: ერთის მხრივ, რომ იგი კონკრეტულ სუბიექტს მიეკუთვნება (მაფოკუსირებელს) და მეორეს მხრივ, მის გამონათქვამს. ამიტომაც, ყოველი აღქმა (პერცეფცია) მეტნაკლებად ბივალენტურია, ისე, როგორც ეს რობერტს ლექსიკონშია განმარტებული: თვალსაზრისი არის “საგანთა ერთობლიობა, წარმოდგენა, რომელზედაც მზერა ჩერდება, და მეორე – ეს არის განსაკუთრებული აზრი, თვალთახედვა. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ორი განმარტება, რომელიც წარმოშობით ორი სხვადასხვა სახის ფოკუსირებისაა თითქოსდა ერთგვაროვანია, მათ რეალობის აღქმის ერთი ფენომენის ორი სახე აქვს. ლინგვისტური გამონათქვამის დონეზე პრაქტიკულად, არ არსებობს აღქმა რომელიც შემოიფარგლება საგნებით, ისე, რომ არ ითვალისწინებდეს აღმქმელ სუბიექტს. საინტერესოა როგორ გამოიხატება, პერცეპტუალური სუბიექტურობა მაშინ, როდესაც თვალსაზრისი არ გამოიხატება პერსონაჟის სიტყვებით? სირთულეც ამაში მდგომარეობს: იგი უცილობლად გულისხმობს სუბიექტური ელფერი მიანიჭოს ზოგიერთ ფიქრს და აღქმას, იმას რასაც უსიტყვო ფრაზები ჰქვია, ანუ გამონათქვამი მიეკუთვნება მესამე პირს და წარსულ დროს(მაშინ, როდესაც სუბიექტური ტრადიციულად გულისხმობს მე-აქ –ახლა).

დისკურსის დონეზე თვალსაზრისი წარმოადგენს ერთგვარ ხერხს, რომელიც ორიენტირებულია სუბიექტური ელფერი მისცეს მეტყველებას. სემიოტიკური განსაზღვრების მიხედვით, თვალსაზრისი ეს არის ინტერაქტივი სუბიექტსა და ობიექტს შორის. თვალსაზრისი მეტყველების სინტაქსის შემადგენელი ნაწილია, არა იმიტომ, რომ იგი არის თემატური განვითარების ორიენტირი, არამედ იგი ტრანსფორმაციული პოტენციალის განმკარგავია, ესენია : ტრანსფორმაციული, მოდალური, დერძოვანი აქტანტები, რომელიც ეხება ტექსტში ფრაზათა სინტაქს. ამ თვალსაზრისით, სინტაქსური მიდგომა (დემარკაციის ტიპი, სინტაგმათა სტრუქტურა, დიათეზა და ა.შ.) თავდაპირველად განხილულ უნდა იქნეს, როგორც დისკურსული ორიენტაციის სტრატეგია, მითუმეტეს, როცა ეს ორიენტაცია სემანტიკური მნიშვნელობის მატარებელია. მოკლედ, რომ ჩამოვაყალიბოთ, თვალსაზრისი წარმოადგენს მეტყველებაში განხორციელებული სინტაქსური და სემანტიკური შემადგენელი ნაწილების ძირითად განმსაზღვრელს. მეტყველება (discours)კი მისთვის არის სფერო, სადაც ღირებულებები არის გამოხატული, ტრანსფორმირებული და გაზიარებული; ნარატიული ტრანსფერები და კონფლიქტები განსახილველი საგნის ირგვლივ მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ მაშინ, თუ ენა განსაზღვრავს იმ პირობებს, რომელშიც ეს საგანი იქნა აღიარებული და გაზიარებული.

მემუარულ-ისტორიულ ნაწარმოებში თვალსაზრისის ასპექტის განხილვა ვფიქრობთ, რომ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, იმის გათვალისწინებით, რომ სუბიექტივში და “მე“-ს დამოკიდებულება საგნებისა და მოვლენების მიმართ მკვეთრად გამოხატულია.

მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში, რომელიც სუბიექტივიზმით არის გამსჭვალული (მე-ს დომინანტურობის გამო), თვალსაზრისის საკითხი გამომდინარეობს მეტყველებიდან და გულისხმობს ფრაზის სხვადასხვა ელემენტებს, რომლებიც ფრაზის დონემდე დაიყვანება, რაც თავისთავად განაპირობებს შემადგენელი ნაწილების სინტაქს, პროცესის ორიენტაციას, დაკვირვების პოზიციას, ეპისტემურ მოდალიზაციებს. თავისთავად თვალსაზრისი, რომელიც მეტყველების ორიენტირია ფრაზის სტრუქტურებში, საკუთარი წესებით მოქმედებს. იგი განსაზღვრავს ენაში ვირტუალურ ფრაზულ სტრუქტურებს(37;62-78). “ადრიანეს მოგონებებში” იმპერატორი საკუთარ შეფასებებს აკეთებს განვლილ ცხოვრებაზე, საკუთარი თვალსაზრისის უზიარებს მომავალ იმპერატორს. მასზე დაკვირვებით ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ

მხატვრულ ტექსტში(მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში) თვალსაზრისს შემდეგი დატვირთვა გააჩნია:

1) მასში მოიაზრება აღქმადი ქმედება, რომელიც განსაზღვრავს ენის ორიენტაციას.

2) იგი არის განმსაზღვრელი მეტყველების მთლიანი მნიშვნელობისა.

3) იგი თავად სემიოტიკურ ქმედებას წარმოადგენს: რაღაცის თვალზრისის პრიზმაში გატარება, ეს მისთვის უკვე მნიშვნელობის მინიჭებაა.

ტექსტში თვალსაზრისის ცხადად “გამოყენება” აღქმადი და შემეცნებითი აქტების მაშვეობით ეს არის წარმოსახვა მნიშვნელობისა და მასთან ერთად მისი ემოციური წარმოშობისა. ორიენტაციის საკითხი, მარტივად რომ ვთქვად, დაყვანილია ორიენტაციის ცენტრამდე და ავტორისა და მთხრობელის სუბიექტურობას გულისხმობს. ამ ორიენტაციაში ორი საყრდენი წერტილია, ესენია: სათავე და სამიზნე, რომლებსაც პოზიციონალურ აქტანტებსაც უწოდებენ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, “ადრიანეს მოგონებებიდან” თვალსაზრისის გამომხატველი მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მაგ:

“J'avoue que la raison reste confondue en présence du prodige même de l' amour, de l' étrange obsession qui fait que cette même chair dont nous soucions si peu quand elle compose notre propre corps, nous inquiétant seulement de la laver, de la nourrir... »(102 ;21).

« ვაღიარებ, რომ გონება მერყევია სასწაულმოქმედი სიყვარულის წინაშე, იმ საუცხოო გატაცების წინაშე, რომელიც გვიჩვენებს, რომ ხორცი, რომელზეც ჩვენ ასე ცოტას ვზრუნავთ, ჩვენი სხეულის ნაწილია და გვაავადლებულებს მხოლოდ მის დაბანას და კვებას... »(102 ;21).

მთხრობელის, ამ შემთხვევაში ადრიანეს, თვალსაზრისის გამომხატველი ფრაზა სათავეს იღებს « მე »-დან, რომელსაც სემიოტიკური ნიშნის თვალსაზრისით აქტანტს დავარქმევთ და მიმართულია კონკრეტული სამიზნისაკენ, რაც შეიძლება ასეც წარმოვიდგინოთ :

სათავე → სამიზნე → მიზანი

ფრაზებში თვალსაზრისის ინტენსიურობა სხვადასხვაგვარად ყალიბდება იმისდა მიხედვით, თუ რამდენ სახელად და ზმნურ სინტაგმას შეიცავს გამონათქვამი, მაგალითისთვის მოვიყვანოთ ტექსტიდან მაგალითები :

« Je crois donner aux hommes la seul chance qu'ils auront jamais de réaliser le rêve de Platon, de voir régner sur eux un philosophe au coeur pur. »(102 ;291).

« მიმაჩნია, რომ თუ ადამიანებს მისცემ ერთადერთ შანსს, რომ ოდესმე განახორციელონ პლატონის ოცნება, მათზე ჭეშმარიტი პოეტი გავლენას მოახდენს. » (102 ;291).

« Je pensai d'abord à mon maître des chasses, Mastor, la belle brute sarmate qui me suit depuis des années avec un dévouement de chien- loup, et qu'on charge parfois de veiller la nuit à ma porte. »(102 ;300).

« თავდაპირველად ვიფიქრე ჩემი ნადირობის მეთაურზე, მასტორზე, სარმატელი ლამაზი ცხოველი, რომელიც გვერდში მიდგას უკვე რამოდენიმე წელია ძაღლური ერთგულებით, და რომელსაც ვაიძულებ დამე ათიოს ჩემს კარებთან. » (102 ;300).

ტექსტის სემიოტიკური ანალიზისათვის საჭიროდ მიგვაჩნია დავადგინოთ კავშირები ნარატოლოგიასა და ლინგვისტიკას შორის, მხედველობაში მივიღოთ სემიოტიკური საზღვრები, რომელიც დაგვეხმარება გავაანალიზოთ თვალსაზრისი, როგორც საკუთარი « მე »-სა და სუბიექტივიზმის გამოვლინება.

სემიოტიკური თეორიის ერთ-ერთი მკვლევარი ჟ.ფონტანილი აღნიშნავს, რომ თვალსაზრისის გამომხატველი ფრაზები ხასიათდებიან ინტენსივობით და განშლადობით (38 ; 25). აქვე იგი მოიაზრებს ე.წ. თვალსაზრისის სემიოტიკურ « სტრატეგიებს », მაგ, კუმულაციური სტრატეგია ასახავს მსუბუქ სისშირეს და მნიშვნელოვან განშლადობას. აღვნიშნავთ, რომ ინტენსივობა უკავშირდება კონცეპტუალურ და აღქმით სისშირეს, განშლადობა კი ეხება სივრცისა და დროის ლოკალიზაციის წარმოჩენას. ყოველივე ამის გათვალისწინებით შესაძლებელია მივიღოთ შემდეგი სქემატური გამოსახულება :

ძლიერი სისშირე	მსუბუქი სისშირე
კუმულაციური სტრატეგია	განმაცალკევებელი სტრატეგია
ძლიერი განშლადობა	სუსტი განშლადობა
მოცულობითი სტრატეგია	არჩევითი სტრატეგია

მოცულობით სტრატეგია გულისხმობს (la stratégie englobante) დიდი დისტანციის ყოველსმომცველ თვალსაზრისს. მასში დომინირებს საგანთა მდგომარეობის აღწერა მთლიანი მოცულობით და მოიაზრება ისეთი ზმნები,

რიგორებიცაა : considérer (მიხნევა), contempler (ჭვრეტა), embrasser du regard (მზერის მიპყრობა).

კუმულაციური სტრატეგია la stratégie cumulative გულისხმობს სერიულ კითხვებს ან კიდევ სხვადასხვა გაერთიანებულ სიტუაციებს, რომელშიც მონაცვლეობით ხდება მრავალი თვალსაზრისის განვითარება და ვხვდებით ისეთ ზმნებს, როგორებიცაა : prospecter (კვლევა, შესწავლა) ან explorer(გამორკვევა).

არჩევითი სტრატეგია (la stratégie élective) გულისხმობს მეტყველების ფოკუსირებას, კონცენტრირებას. პრინციპი, რომელიც მასში მდგომარეობს არის არჩევითობა, წარმოდგენა და მაგალითის ჩვენება. აქ შეიძლება დავასახელოთ ისეთ ზმნები, როგორიცაა : fixer (დაფიქსირება) და examiner (განხილვა).

განმასხვავებელი სტრატეგია (la stratégie particularisante) ოდნავ შეზღუდულია, ვინაიდან იგი არ ეწერება დიდი განზომილების სტრატეგიებში და შემოიფარგლება იზოლირებული მახასიათებლით. ახალი რომანი გვთავაზობს ფართო არჩევანს იმგვარი სახის თვალსაზრისისა, რომელიც ლიმიტირებულია და განსხვავებულია სხვებისგან. აქ მოიაზრება ზმნები apercevoir (შემჩნევა), scruter (გამორკვევა).

ყოველ სტრატეგიაში ერთიანდებიან სხვა ქვე-სტრატეგიები, რაც საშუალებას გვაძლევს წარმოვადგინოთ სემიოტიკური კვადრატის სახით, სადაც აუცილებელია განისაზღვროს სტრატეგიათა ურთიერთშეპირისპირებები:

მოცულობითი სტრატეგია	არჩევითი სტრატეგია
თავმოყრა	კონცენტრაცია
დომინირება	არჩევა
მთლიანობა	სამაგალითო ჩვენება

კუმულაციური სტრატეგია	განმასხვავებელი სტრატეგია
განდევნა	იზოლაცია
მიდგომა	დეტალური განხილვა
სრულყოფა	სპეციფიურობა

თუ ტექსტის ანალიზში თვალსაზრისთან დაკავშირებული კონკრეტული სტრატეგია დომინირებს, სხვა დანარჩენი მნიშვნელობას კარგავს. კონკრეტული ანალიზი შემდეგნაირად უნდა წარიმართოს, უნდა მოხდეს დომინანტური კატეგორიის ტიპის იდენტიფიკაცია, მისი ფორმებისა და სინტაქსისა, რომელსაც იგი იყენებს მეტყველებაში. მაგალითად ნაწარმოების მესამე თავში ვხვდებით ასეთ მონაკვეთს:

”En Germanie, des fortifications ou des camps à renover ou à reconstruire, des routes à frayer ou à remettre en état, me retinrent près d’une année; de nouveaux bastions, érigés sur un parcours de soixante-dix lieues, renforcèrent le long du rhin nos frontières. Ce pays de vignes et de rivières boillonnantes ne m’offrait rien d’imprevue; j’y retrouvais les traces du jeune tribun qui porta à Trajan la nouvelle de son avènement. Je retrouvais aussi, par-delà notre dernier fort fait de rondins coupés aux sapinières, le même horizon monotone et noir, le même monde qui nous est fermé depuis la pointe imprudente qu’y poussèrent les légions d’Auguste, l’océan d’arbres, la réserve d’hommes blancs et blonds. La tâche de reorganisation finie, je descendis jusqu’à l’embouchure de Rhin le long des plaines belges et bataves. Des dunes désolées composaient un paysage septentrional coupé d’herbes sifflantes; les maisons du port de Navigamus, construites sur pilotis, s’accotaient aux navires amarrés à leur seil; des oiseaux de mer juchés sur les toits. J’aimais ces lieux tristes, qui semblaient hideux à mes aides de camp, ce ciel broillé, ces fleuves boueux creusant une terre informe et sans flamme dont aucun dieu n’a modelé le limon. »(102 ;151).

« თითქმის ერთი წელი მოვანდომე გერმანიაში ბანაკების შეკეთებასა და განახლებას, გზების გაყვანასა და მწყობრში მოყვანას. ახალმა ციხესიმაგრეებმა, სამოცდაათამდე ადგილზე რომ წამოჭიმულან, რინის გაყოლებაზე მთლიანად გაამაგრეს ჩვენი საზღვრები. ვენახებისა და ბობოქარი მდინარეების ქვეყანაში ვერაფერ მოულოდნელს ვერ ვხვდებოდი, მაგრამ ახალგაზრდა ტრიბუნის ნაკვალევს ვაწყდებოდი, რომელთაც ამცნეს ტრაიანეს თავიანთი მისვლის ამბავი. მოვინახულებდი ხოლმე ჩვენს უკანასკნელ სოჭის მორებისგან აშენებულ ციხესიმაგრეს, იგივე მონოტონურ და ბნელ ჰორიზონტს, სამყაროს, რომელიც ჩვენთვის მას მერე დაიკეტა, რაც აგვისტუსის ლეგიონებმა დაუფიქრებელი შეტაკებები აწარმოა, ხეთა ოკეანეს, თეთრი და ქერა ადამიანების ადგილ-სამყოფელს. რეორგანიზაციული საქმეების შემდეგ ჩავედი რინის შესართავთან ბელგიისა და ნიდერლანდების დაბლობის გაყოლებაზე. აქა-იქ მოზუზუნე ბალახებით დანაწევრებული აოხრებული დიუნები ჩრდილოეთის

პეიზაჟს ქმნიდნენ ; ნოვიომაგუსის პორტში ხიმინჯებზე შემდგარი სახლები გვერდს უმშვენებდნენ ნაპირზე შეგროვილ ნაგებს ;ზღვის ჩიტები კი სახურავებზე შეფენილიყვნენ. მომწონდა ეს უღიმღამო ადგილები, რომელიც სრილიად უსარგებლო იყო ჩემი იქ ყოფნისათვის, ეს აჭრილი ცა, ეს ტალახიანი მდინარეები, უსიცოცხლო და გადაგვარებულ მიწას რომ აღრმავებდნენ და რომლისგანაც ღმერთმა თიხაც კი არ შექმნა. » (102 ;150).

მოცემულ მაგალითში ადრიანე იმყოფება მოგონებაში წარმოსახული კონკრეტული ობიექტის წინ. იგი იხსენებს გერმანიში გატარებულ ერთ წელს და თავის თვალსაზრისს გამოხატავს ზმნური სინტაგმით « მოვანდომე », « ამაგრებდნენ », « მე მომწონდა » კონკრეტულ გარემოსთან მიმართებაში, რასაც თან ერთვის პოზიციონალური აქტანტები (actants positionnels). სემიოტიკური სტრატეგიის თვალსაზრისით ადრიანეს თვალთახედვა მიეკუთვნება მოცულობით სტრატეგიას, სადაც თავმოყრილია ობიექტურ გარემოში მოცემული საგნები. თუკი თვალყურს მივადევნებთ კონკრეტული მაგალითის სინტაქსს, შევამჩნევთ, რომ იგი შეიცავს თემატური განვითარების ორ დონეს. ერთის მხრივ, თვალსაზრისის წყარო აშკარად ადრიანეა, რომელიც არის სინტაქსური სუბიექტი, მეორეს მხრივ, ყველა სხვა პრედიკაციებს თემატ აქვთ ქვეყნისა და ბუნებასთან დაკავშირებული სახელადი სინტაგმები, რომლის ირგვლივაც ყალიბდება აღწერა. რაც შეეხება მიზანს, აქ საქმე გვაქვს კოლექტიურ ობიექტთან და საკმაოდ კომპლექსურია, რასაც მოწმობს მრავლობითი რიცხვი (ციხესიმაგრეები, საზღვრები, ვენახები და ბობოქარი მდინარეები), რაც სინტაქსურ პლანში კუმულაციურია. განვიხილოთ მეორე მაგალითი :

« Mais la question, qui se pose aussi en présence de nos amours vivants, a cessé de m'intéresser aujourd'hui : il m'importe peu que les fantômes évoqués par moi viennent les limbes de ma mémoire ou de ceux d'un autre monde. Mon âme, si j'en possède une, est faite de la même substance que les spectres ;ce corps aux mains anflées, aux ongles livides, cette triste masse à demi dissoute, cette outre de maux, de désirs et de songes, n'est guère plus solide ou plus consistant qu'une ombre. Je ne diffère des morts que par la faculté de suffoquer quelques moments de plus ;leur existence en un sens me paraît plus assurée que la mienne. Antinoüs et plotine sont au moins aussi réels que moi. »(102 ;311).

« მაგრამ კითხვამ, რომელიც ისმის ჩვენს საყვარელ ადამიანებთან დაკავშირებით, დღეისათვის მნიშვნელობა დაკარგა ჩემთვის : ნაკლები მნიშვნელობა აქვს იმასაც, რომ ჩემში აღძრული მოჩვენებები ისევ ჩემი გონების

საზვერებიდან მომდინარეობს ან კიდევ სხვა უცხო სამყაროდან. ჩემი სული, თუკი ის გამაჩნია, იგივე შემადგენლობისაა, რაც აჩრდილი. ეს სხეული დასიებული ხელებით, ჩალურჯებული ფრჩხილებით, ნახევრად ჩამოშლილი დაღონებული სხეულის მასა, ეს გადაჭარბებული ტკივილები, ვნებები და ეჭვები ისეთივე მყარია, როგორც აჩრდილი. მომაკვდავი ადმიანებისგან მხოლოდ იმით განვსხვავდები, რომ სულის ღაფვა უფრო მეტ ხანს მომიწია ; მათი არსებობა ერთმნიშვნელონად უფრო უზრუნველყოფილად მიმაჩნია ვიდრე ჩემი. ასევე ანტინიუსი და პლოტინე არანაკლებ რეალურია, ვიდრე მე. » (102;311).

საგულისხმოა მოგონებებში “მე”-ს დომინანტურობა, რომელიც დასაწყისიდანვე იჩენს თავს როდესაც იმპერატორი წერილით მიმართავს მარკ ორელს (მარკუს აერილიუსს), შემდგომში რომის იმპერატორს. ადრიანეს ეს წერილი მემკვიდრის მიმართ, რომელიც ნაწარმოებში ისტორიულ დოკუმენტს წარმოადგენს, სინამდვილეში ფიქციაა: ადრიანეს სურს გაანდოს თავისი ნააზრვეი ახალგაზრდა კაცს. სიკვდილის წინა დღეს იგი, როგორც მებრძოლი მებრძოლს უპირისპირდება. “პოზიციის დაცვა”, “დაკარგული ტერიტორიების აღდგენა” არის ის მეტაფორები, რომელიც გამოყენებულია მთხრობელის მიერ “დიდ ბრძოლაში.”

ეპისტოლარული ფორმიდან თანდათან გადავიდეთ ფსევდო-ავტობიოგრაფიულ თხზულებაში, რადგანაც “მე”, რომელიც წარმოდგენილია არ არის ნაწარმოების ჭეშმარიტი ავტორი, არამედ ერთდროულად ფიქტიური და ისტორიული პერსონაჟი.

თუ მთხრობელის კლასიფიკაცია შეიძლება თვით ნაწარმოების მიმდინარეობიდან, სტრუქტურულიდან განისაზღვროს, ეპისტოლარულ ავტობიოგრაფიულ, მემუარულ ნაწარმოებებში ყოველმცოდნე მთხრობელის სტატუსი (narrateur omniprésent) აშკარად იკვეთება.

მთხრობელი შეიძლება მოგვევლინოს, როგორც ჰომოდიეგეტიკური (ის ისეთივე პერსონაჟია, როგორც სხვები) და ინტრადიეგეტიკური (ანუ გამოკვეთილია სხვებს შორის).

მთხრობელის ფუნქციებიც შეიძლება გარკვეულ განზომილებებს ექვემდებარებოდეს, იმისდა მიხედვით, თუ როგორ წარმოაჩენს იგი მასალას, რომელიც შეიძლება იყოს “ჩვენებადი” ან “მოყოლადი”, რომელთა შორის განსხვავება ჯერ კიდევ არისტოტელემ განსაზღვრა თავის პოეტიკაში.. პლატონი განასხვავებს იმიტაციას, როგორც მიმეზისს (mimesis) და უბრალოდ თხზულებას (le récit diégèsis). პლატონისეული დიეგეზისი უკავშირდება იმ

პასაჟებს, სადაც მთხრობელი ლაპარაკობს და გადმოსცემს საკუთარი სახელით. მიმეზისი განსაზღვრავს პერსონაჟის მიერ წარმოთქმულ სიტყვას პირდაპირი სტილით. ანტიკურ ხანაში ეს სახესხვაობები განსაზღვრავდნენ ჟანრთა კლასიფიკაციას დიეგეტიკურ ლითირამებს შორის და თეატრს შორის, რომელთა შორის არსებობდა შერეული სახის ქმნილება ეპოპეა (epopée).

რომანმა, რომელიც წარმოადგენს ეპოპეის შემდგომ განვითარებას თავისი ევოლუციის პერიოდში განიცადა მონაცვლეობა დიეგეტიკურ და მიმეტიკურ ხერხებს შორის. დიეგეტიკურ რომანში აშკარად დომინირებს მთხრობელის პირდაპირი თქმა, რომელიც ტექსტის ინტერპრეტაციის ორიენტირებისას საკუთარი სახელით ლაპარაკობს. თავსთავად დიეგეტიკურად ორიენტირებულ რომანებს უპირსპირდება მიმეტური რომანები, რომელთა მთავარი მიზანი არის ნარატიული ხმის უგულვებელჰყოფა და სრული ილუზიების შექმნა რეალობაზე.

თანამედროვე რომანში დისტანციაც განზომილებას ექვემდებარება, როგორც მაქსიმალური და მინიმალური, ამათგან პირველ შემთხვევაში, მთხრობელი შორდება ამბავს და წინა პლანზე გადმოაქვს საკუთარი შეგრძნებები, ხოლო მეორე შემთხვევაში მთხრობელი ახლოს იმყოფება მოვლენებთან და უპირატესობას ანიჭებს თხრობას. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შეგვიძლია დავაწვილოთ დისტანცია სუბიექტურ თხრობასთან, ხოლო სიახლოვე ობიექტურ თხრობასთან. მარგარეტ იურსენარის “ადრიანეს მოგონებები” ორივე მათგანის ნაერთს წარმოადგენს.

როდესაც ლაპარაკია ლიტერატურულ ტექსტზე, პირველჯერად იგი არის ლიტერატურულ ძიებათა საგანი, მაგრამ ჩვენთვის იგი საინტერესოა როგორც სემიოტიკურ მოვლენათა და ფენომენტთა ერთობლიობა. 50-60-იან წლების დასაწყისში ტექსტთა სტრუქტურული ანალიზი ეთმობოდა ნარატიულ სფეროს, ის, რაც გულისხმობდა ტექსტში ნარატიულ სტრუქტურას, მეტ-ნაკლებად ექსპლიციტურს; იგი ექსპლიციტურია ნარატიულ ჟანრებში: რომანში, მოთხრობაში, იგავში თუ ნოველაში და იმპლიციტურია სხვა ჟანრში. როდესაც ვეხებით დისკურსის გლობალურ ორგანიზებას, რომელიც ცილდება ფრაზათა სტრუქტურებს, ნარატიული ლოგიკა გვევლინება, როგორც ყველაზე მოხერხებული გადაწყვეტილება. იგი საშუალებას იძლევა დავამყაროთ კავშირები დისტანცირებულ ტექსტობრივ ერთეულებს შორის. კვლევათა შედეგად ერთი პრინციპი ჩამოყალიბდა: დისკურსში მნიშვნელობა მიიღწევა მხოლოდ მისი ტრანსფორმაციების გავლით. აქ არ უნდა ვივარაუდოთ მხოლოდ ნარატიული ტრანსფორმაციები: ფიგურები, სემანტიკური დაჯგუფებები შეიძლება

იქნეს ტრანსფორმირებული ისე, რომ არ წარმოადგენდეს ნარატიულ ცვლილებას, დისკურსული ტრანსფორმაციის პრინციპი უნდა იქნეს განზოგადებული ისე, რომ მას თან ერთვოდეს ნარატიული სტრუქტურები. ნარატიული ტრანსფორმაციები წარმოადგენს დისკურსული ტრანსფორმაციების ფიგურათა ერთ-ერთ საშუალებას. ნარატიულობის საკითხს ბევრი ნაშრომი მიეძღვნა, რამაც წარმოშვა დისკურსის სემიოტიკა. ლიტერატურულ ტექსტში ყველა ტრანსფორმაცია არ შეიძლება იყოს ნარატიული: ტექსტში შეიძლება შევხდეთ ფიგურულ ტრანსფორმაციებს და ემოციურ ტრანსფორმაციებს. უნდა აღინიშნოს, რომ თანამედროვე ლიტერატურას ახასიათებს მოვლენათა მრავალფეროვნება, რომელიც აღძრავს ნარატიული განვითარების კვალდაკვალ ზედმიწევნით შთაბეჭდილებას. ეს თანმიმდევრობა შეიძლება იყოს, როგორც რობ- გრიეს შემოქმედებაშია სეგმენტაციის ეფექტი და მოვლენათა მოხვედრებითი გამეორება და ისეთი სეგმენტაციისა, რომელიც კრძალავს ნარატიული ლოგიკის ჩვენებას.

ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტი (ლიტერატურული ტექსტი), წარმოადგენს საკვლევ ობიექტს, სადაც შეიძლება გამოიყოს სტრუქტურები და დისკურსი, როგორც მეტყველების აქტის პროდუქტი, მაგრამ ამავდროულად, მეტყველების აქტები ახდენენ მანიპულაციას და ქმნიან სტრუქტურებს, რომლებიც თავის მხრივ განხორციელებიან მხოლოდ მეტყველების აქტით. აქ უნდა აღვნიშნოთ. მნიშვნელობის ორი სხვადასხვა თვალსაზრისი, ერთის მხრივ ტექსტის თვალსაზრისი და მეორეს მხრივ, დისკურსის თვალსაზრისი. თუ ჩვენ განვსაზღვრათ გამონათქვამთა ერთობლიობის პლანს (E)-თი ფრანგული სიტყვის expression პირველი ასო და შინაარსის პლანს C- თი, ფრანგულად contenu, ტექსტის თვალსაზრისი ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: $E \rightarrow C$, ხოლო დისკურსის თვალსაზრისი – $C \rightarrow E$.

შეიძლება ითქვას, ეტაპი, რომელსაც გადის გამონათქვამი შინაარსამდე და პირიქით, მოიცავს რამოდენიმე ფაზას, განსაკუთრებით იგი გულისხმობს ყველაზე აბსტრაქტულ სტრუქტურებს. ამ თვალსაზრისით, ხაზი, რომელიც აერთებს გამონათქვამს და შინაარს და პირიქით, იწოდება, როგორც წარმომქმნელი ხაზი. $E \rightarrow C$ ითვლება, როგორც დადმავალი, ხოლო $C \rightarrow E$ როგორც აღმავალი.

წარმომქმნელი ხაზი ერთ-ერთი, კონცეფციის მიხედვით წარმოადგენს მნიშვნელობათა დონეების რამოდენიმე სტრუქტურას: 1) ელემენტარულ-სემანტიკურ სტრუქტურებს, 2) აქტანტურ სტრუქტურებს, 3) თემატურ და

ნარატიულ სტრუქტურებს, 4)ფიგურულ სტრუქტურებს, ასე მაგალითად, სიცოცხლე/სიკვდილი რეარტიკულირებული იქნება, როგორც შეკვრა/გათიშვა (ელემენტარული ნარატიული სტრუქტურა). ეს უკანასკნელი ჩაითვლებიან ფიგურალურად მას შემდეგ რაც ისინი მოიპოვებენ დროულ, სივრცულ, გრძნობით და აქტორულ განსაზღვრებებს, ასე მაგალითად სიცოცხლე/სიკვდილი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს სინათლე/სიბნელე (აღქმა), როგორც დღე /ღამე ან ზაფხული /ზამთარი (ტემპორალიზაცია). ეს ერთი შეხედვით მარტივი ილუსტრაცია მნიშვნელობის კონსტრუქციის აღმავალი პროცესია.

ტექსტის თვალსაზრისი წარმოადგენს მიმათულებას, რომელიც მიჰყვება აღმავალ მნიშვნელობას- კონკრეტული ორგანიზებიდან დამთავრებული აბსტრაქტულ სტრუქტურამდე, დისკურსის თვალსაზრისი მიჰყვება აღმავალ მნიშვნელობას- აბსტრაქტული სტრუქტურის კონკრეტულ ორგანიზებამდე. დისკურსის თვალსაზრისი შეიძლება ითქვას, არის ზოგადი. მათ ფარგლებში მოიაზრება კონტექსტი. ცნობილი ლინგვისტი ადამი გვთავაზობს სამივე კატეგორიის ამგვარ ფორმულირებას:

დისკურსი=ტექსტი+კონტექსტი

ტექსტი=დისკურსი-კონტექსტი

ამ გამოსახულების მიხედვით, დისკურსის თვალსაზრისი მოიცავს კონტექსტს, მაშინ, როდესაც ტექსტი მას გამორიცხავს. ვიზიარებთ იმ აზრს, რომ ჰერმენევტიკული მიმდინარეობის მიხედვით, ტექსტის თვალსაზრისი ითხოვს სხვა კონტექსტუალური ელემენტების დამატებას ურომლისოდაც ინტერპრეტაცია რჩება არასრულყოფილი და გაგება არასათანადო. სამაგიეროდ, დისკურსი არ ითხოვს კონტექსტის მოშველიებას. სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ დისკურსის თვალსაზრისი ანეიტრალებს სხვაობას ტექსტსა და კონტექსტს შორის. დისკურსის თვალსაზრისის მხედველობაში მიღება გულისხმობს ამავდროულად მისი ყველა ელემენტის მონაწილეობას, რომლებიც მიეკუთვნება აღსანიშნა ერთობლიობას. შეიძლება მოკლედ ითქვას, რომ ტექსტის თვალსაზრისი მოიაზრებს თავის თავში კონტექსტის ცნებასაც.

ერთი ნამდვილად შეიძლება ითქვას, რომ “ადრიანეს მოგონებები”, თვალსაზრისის გამომხატველი ფრაზებით, დომინანტური ტექსტს წარმოადგენს, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს საკუთარი “შე“-ს კონსტატაციასა და სუბიექტივიზმის გამოვლინებას.

2.ემოციებისა და გრძნობების მნიშვნელობა მხატვრულ ტექსტში

მხატვრულ ტექსტში გამოხატული ემოციური ფონი, ერთის მხრივ ფსიქონალიზის საგანია, მაგრამ, მეორეს მხრივ, რადგანაც გრძნობები ენის მეშვეობით გადმოიცემა და სომატურ მდგომარეობას კი დესკრიფციული ნარატოლოგია უწყობს ხელს, ტექსტის ლინგვისტიკასაც მოიცავს. ფონტანილი “სემიოტიკურ ნარატოლოგია“-ში გამოჰყოფს გრძნობათა მოდალიზაციას, რომლებიც წარმოაჩენენ სუბიექტის სულს. რადგანაც საქმე ტექსტის სემიოტიკურ ჭრილში განხილვას ეხება, ჩვენ მეტყველებას, ენას განვიხილავთ, როგორც ემოციებისა და გრძნობების მარეალიზებულ საშუალებას. აქედან გამომდინარე, დავასკვნით, რომ ტექსტში გამოხატული ემოციური ფონი გარდა ფსიქონალიტიკური მიდგომისა, სემიო-ლინგვისტურ მიდგომასაც არანაკლებ საჭიროებს. მხატვრულ ტექსტში წარმოჩენილი გრძნობების ანალიზთან დაკავშირებით ვიტყვით, რომ იგი უშუალოდ გულისხმობს, თუ რა კატეგორიების მეშვეობით და ენის რომელი სტრუქტურის ერთეულში თავსდება ესა თუ ის გრძნობა, ანუ, რას მოიცავს გრძნობებისა და ემოციების საზღვრები ლინგვისტურ პლანში, მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს ყოველგვარი ემოციური განცდა ცნობიერების განვითარების ამ დასაწყის საფეხურს შეადგენდეს. არა, ამ მხრივ არსებობს ემოციური პროცესები, რომელნიც უფრო სუბიექტური და მთლიანობითი ბუნების არის, და არსებობს ისეთებიც, რომელნიც შედარებით უფრო დიფერენცირებულსა და ობიექტივირებულ განცდებს წარმოადგენს.

თვალი რომ გადავაგლოთ ემოციურ განცდათა ერთობლიობას “ადრიანეს მოგონებებში”, ჩვენ ორი, ურთიერთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ჯგუფის არსებობას დავადასტურებთ. ერთ ჯგუფს ისეთი ემოციები წარმოადგენს, როგორცაა, მაგალითად, სიყვარული, სიხარული, და მეორეს – სიძულვილი, შიში, რისხვა, ჯავრი და სხვა.

პირველ შემთხვევაში, ჩვენ ისეთ სულიერ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, რომელიც თითქოს სუბიექტის მთელ ვითარებას ეხება და მის მთლიან დახასიათებას უფრო იძლევა, ვიდრე რომელიმე ნაწილობრივი განცდისას. მეორე შემთხვევაში, პირიქით, უთუოდ რაიმე ნაწილობრივი შინაარსის განცდა გვაქვს, მაგალითად, მწარე გემოს ან ვარდის სუნის აღქმა; ემოციური განცდა ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით მის დახასიათებლად ჩნდება. აქ ემოციურ

განცდას უფრო დამოკიდებული, უფრო სპეციალური, უფრო განსაზღვრული ხასიათი აქვს, ვიდრე პირველ შემთხვევაში, ამიტომ ჩვეულებრივ მეტყველებაში, ისე როგორც მეცნიერებაშიც, თითოეულ ამ ჯგუფს თავისი განსხვავებული სახელწოდება აქვს. იმ „სულიერი მდგომარეობით, რომელნიც ადამიანის განცდას დროებით მაინც მთლიანად ავსებენ და მთელ დანარჩენ სულიერ ცხოვრებას იმორჩილებენ“, ემოციები ქმნიან ; ხოლო იმ სულიერ მოძრაობათ, რომელნიც „სხვა სულიერ პროცესებსა და შინაარსებს უკავშირდებიან, რის გამოც უფრო სპეციალურისა და შემოფარგლული ხასიათის არიან, გრძნობა ემორჩილება.“ (50;117-150).

როგორც ვხედავთ, ემოციები და გრძნობები იმით განსხვავდებიან ურთერთისაგან, რომ პირველნი უფრო მთლიანობითისა და სუბიექტური ხასიათის განცდებს წარმოადგენს, ხოლო მეორენი – უფრო სპეციალური და თითქოს ობიექტური ხასიათის განცდებს.

ამრიგად, არა მარტო მთელი ფსიქიკის შინაარსი იყოფა ორ ჯგუფად, რომელთაგანაც ერთი დიფუზური, მთლიანობითი ხასიათისაა და სუბიექტის მდგომარეობას წარმოადგენს (ემოციური განცდები), ხოლო მეორე ობიექტური სინამდვილის განაწევრებულ ასახვას გვაწვდის (შემეცნებითი პროცესები), არამედ თვითონ ემოციური პროცესებიც ორ ასეთსავე ჯგუფად იყოფა: ერთი სუბიექტთან უფრო დაკავშირებულად განიცდება (ემოციები), მეორე – ობიექტური სინამდვილის დანაწევრებული ასახვის პროდუქტებთან, შემეცნების პროდუქტებთან (გრძნობები – ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით): სუბიექტის დიფერენცირებული აღქმები, წარმოდგენები, აზრები და მოქმედებები – ესენიც მოქმედებენ სუბიექტზე და მასში გარკვეულ ემოციურ განცდებს იწვევენ, რომელნიც გრძნობების სახით ხშირად არა მარტო სუბიექტის მდგომარეობად, არამედ თითქოს ობიექტის თვისებადაც განიცდებიან: სასიამოვნო ხმა, აღმაშფოთებელი საქციელი და ა.შ.

მიუხედავად იმისა, რომ ემოციური ცხოვრების ტიპიურ და დამახასიათებელ განცდას ემოცია უფრო წარმოადგენს, ვიდრე გრძნობა, XIX საუკ. კლასიკური ფსიქოლოგია მთელ თავის გულისყურს მაინც ამ უკანასკნელს აქცევდა და ემოციური ცხოვრების არსის წვდომას აქედან მოელოდა. ეს იმით აიხსნება, რომ იგი ემოციურ განცდებს არსებითად ისევე უყურებდა, როგორც შემეცნების პროცესებს, როგორც თავისებურ, რთულ ფსიქიკურ შინაარსებს, რომელნიც ელემენტარული შინაარსების შეერთების პროდუქტს წარმოადგენს და ამიტომ, პირველ რიგში ანალიზის თვალსაზრისით უნდა იქნეს შესწავლილი. როგორც

შემეცნებითი პროცესების შესწავლისას თავი და თავი ამოცანა შემეცნებითი ელემენტების აღმოჩენასა და მათ სისტემატურ დალაგებაში მდგომარეობდა, ისე აქაც, ემოციური განცდების შესწავლისას, ძირითად პრობლემად ემოციური ელემენტების დადგენის საკითხი ითვლებოდა, მაგრამ ამ მიზნისათვის ემოცია, რასაკვირველია, განსაკუთრებით არახელსაყრელ მასალას წარმოადგენს, სამაგიეროდ, გრძნობა ასეთი ანალიზის მეტ შესაძლებლობას იძლევა. ამიტომ იყო, რომ კლასიკურ, ბურჟუაზიულ ფსიქოლოგიაში ემოციური განცდების ფსიქოლოგია არსებითად თითქმის მხოლოდ გრძნობების კვლევით განისაზღვრებოდა.

ერთი, რითაც ემოციური განცდა მკვეთრად განსხვავდება ყველა სხვა განცდისაგან, ეს მისი სუბიექტური ხასიათია, ანუ ის გარემოება, რომ იგი სუბიექტის მდგომარეობად განიცდება: სიამოვნება-უსიამოვნება და აგზნება-დამშვიდება ამ მხრივ სრულიად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ნამდვილ, წმინდა სუბიექტურ მდგომარეობას, როგორც ვიცით, მხოლოდ ემოცია წარმოადგენს, რაც შეეხება გრძნობას, რასაკვირველია, იგი სუბიექტის მდგომარეობაა, მაგრამ მის განცდაში ობიექტური მომენტებიც ძალიან დიდ როლს ასრულებს; როგორც ვიცით, გრძნობა ისე განიცდება, თითქოს ობიექტის ცალკე თვისება ან მხარე ჰქონდეს, რომელიც გრძნობაში აისახება. მიუხედავად ამისა, შეგრძნებასა და გრძნობას შორის მაინც დიდი განსხვავებაა: მაშინ, როდესაც პირველი წმინდა ობიექტურ მოცემულობად განიცდება, რომელშიც სუბიექტის სრულიად არაფერი ჩანს, მაგალითად ფერი ან ხმა – ხოლო მეორე, ე.ი. გრძნობა ყოველთვის სუბიექტს გულისხმობს.

რაც შეეხება მეხსიერებასა და წარმოსახვას, რომელიც ჩვენთვის ერთობ მნიშვნელოვანია, რამდენადაც მოგონებებს ეხება ნაშრომი, იგი ობიექტური სინამდვილის ასახვას გვაწვდის, მაგრამ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მასთან წარსულში გვქონია ურთიერთობა. ერთი სიტყვით, ორივე ფუნქცია – აღქმაცა და წარმოდგენაც – ობიექტური, ჩვენგან დამოუკიდებელი სინამდვილის, ასახვას იძლევა, ოღონდაც, პირველი – სინამდვილის მხოლოდ იმ მხარეებისას, რომელიც აწმყოში მოქმედებს სუბიექტზე, ხოლო მეორე – იმისას, რასაც წარსულში უმოქმედია სუბიექტზე.

მეხსიერება რომ არ არსებულებოდა, სინამდვილე სუბიექტზე მარად იმით იქნებოდა განსაზღვრული, რაც ყოველ მონაცემ მომენტში მოქმედებს მასზე: მოგონებების შემქმნელი ადამიანი (ადრიანე) ვერასდროს აწმყოში მოცემულ ფარგლებს ვერ გასცილდებოდა, და შესაბამისად ქცევაც მარად ყოველ ცალკე

მომენტში შექმნილ სიტუაციაზე იქნებოდა დამოკიდებული, მაგრამ ინდივიდს მესხიერება გააჩნია, და იგი შესაძლებლობას უქმნის, არა მარტო იმის მიხედვით, იმოქმედოს სინამდვილეზე, რაზეც კონკრეტულ მომენტში ეძლევა მის შესახებ აღქმაში, არამედ იმის მიხედვით, რაც ოდესმე ქონია მოცემული: მესხიერება პირველი ათავისუფლებს უშუალო სიტუაციის მონობისაგან, იგი პირველი აფართოებს სინამდვილის საზღვრებს, რომელშიც ადამიანის აქტიობა მიმდინარეობს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე, მესხიერებაცა და აღქმაც, მარტო იმით არის განსაზღვრული, რაც ან ახლა ეძლევა ინდივიდს გარედან, ანდა ოდესმე ყოფილა წარსულში მოცემული. ის, რაც ჯერ არასდროს არ ყოფილა ადამიანის აღქმის საგნად, რაც შესაძლებელია მხოლოდ მომავალში გახდეს ასეთად, ის მისთვის ჯერ კიდევ სრულიად არ არსებობს, ის ჯერ კიდევ ვერავითარ გავლენას ვერ ახდენს მის ქცევაზე.

“ადრიანეს მოგონებებში” განსაკუთრებით მნიშვნელოვან თავისებურებას შეადგენს ის, რომ მთავარი პერსონაჟის ქცევა სრულიად არ არის სინამდვილის იმ ვიწრო არით შეზღუდული, რომელიც აწმყოსა და წარსულში მოცემულით განისაზღვრება. იმპერატორი მოცემულობის ზღუდეებს არღვევს და ახალ სინამდვილეს ქმნის. ამის შესაძლებლობას მას წარმოსახვა ანუ ფანტაზია აძლევს. ინდივიდი არ კმაყოფილდება იმით, რაც ობიექტურადაა აღქმისა და მესხიერების შინაარსის სახით მოცემული, არამედ ფანტაზიის საშუალებით ახალი შინაარსების წარმოსახვას იწყებს, ახალ წარმოდგენებს ქმნის, რომელსაც აღქმაში მოცემული ობიექტური სინამდვილის ასახვა კი არა, პირიქით, მისი ფარგლების გაფართოება და ახალი სინამდვილის შექმნა აქვს მიზნად დასახული.

რა თქმა უნდა, ვიტყვით იმას, რომ მისი სულის მდგომარეობა წარმოჩინდება შესაბამისი ლექსიკის, სემანტიკური დატვირთვის მქონე ზმნების, ზედსართავეების, ზმნიზედების მეშვეობით.

მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟთა კლასიფიკაცია ჯერჯერობით ლინგვისტთა შორის მსჯელობის საგანია. ზოგი ამტკიცებს, რომ ბევრი პერსონაჟი შეიძლება ექვემდებარებოდეს ჩანაცვლების წესებს (*règles de substitution*) და ტექსტის ფარგლებში, თვით ერთმა ფიგურამაც შესაძლოა მისაკუთროს სხვადასხვა პერსონაჟები, მეორეს მხრივ, აღსანიშნავია გრემასის მიერ შემოთავაზებული აქტანტური მოდელი, რომელიც უპირისპირდება მრავალ ნაშრომს. როგორც ტსრუქტურული მოდელი, ისევე როგორც მისი კანონიკური

ფორმის (ექვსი აქტანტი), აგრეთვე ტრანსფორმაციული დებულებები (ნაკლებობა, არევა, დუბლიკაცია, სუბსტიტუცია) გვაფიქრებინებს მხატვრულ ნაწარმოებთა აქტანტების ტიპოლოგიაზე.

გამომხატველობა ენისა და მისი არანეიტრალურობისა ოდიდგან იყო ენათმეცნიერების კვლევის საგანი. ენის ექსპრესიულობის საკითხი – ერთ-ერთი კარდინალური, ლინგვისტური პრობლემა არის, ვინაიდან უკავშირდება მოლაპარაკის, ჩვენ ვიტყვით (მთხრობელის) ემოციურ განწყობას.

უნდა ითქვას, რომ რაციონალური და ემოციონალური უცილობლად უკავშირდება ექსპრესიულობას, რომელიც სამეტყველო აქტში სუბიექტური და ობიექტური საწყისებით არის ნაკარნახევი. მხატვრულ ნაწარმოებში მეტყველება (discours) ექსპრესიულობით ხასიათდება, იმდენად, რამდენადაც ობიექტური რეალობის ასახვით ყოველთვის გადმოიცემა სუბიექტის მიერ რეალობაში განცდილი.

მიუხედავად იმისა, რომ ექსპრესიულობა და ემოციურობა მჭიდროდ ურთიერთკავშირში იმყოფებიან, ვიზიარებთ იმ აზრს, რომ ფუნქციური ამოცანები მათ განსხვავებული აქვთ. ემოციონალური ელემენტები ენაში გამოიყენებიან ადამიანის გრძნობის გამოსახატავად და შესაფასებლად.

ემოციონალურად შენიღბული ლექსიკის კლასიფიკაციისას უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან ემოციათა შეფარდებითი დამოკიდებულებები.

ემოციურობა – ენისა და მეტყველების ძალზედ მნიშვნელოვანი კატეგორიაა. ფრაზეოლოგიური სიტყვათშესიტყვებების ერთ-ერთი ძირითადი თვისება ემოციონალურობაა.

ლინგვისტების მიერ დამტკიცებულია, რომ ლინგვისტიკა სჯერდება ფრაზის შიგნით მიმდინარე მოვლენებს და მეტყველებას უკავშირდება, როგორც ამას ცნობილი ლინგვისტი ა.მარტინე აღიარებს: ” ფრაზა ყველაზე პატარა სემანტიკა, რომელიც უშუალოდ წარმოადგენს მეტყველებას” (64;122).

თავად მეტყველებას (discours) გააჩნია თავისი ერთეულები, წესები და გრამატიკა, ფრაზის მიღმა, მეტყველების ლინგვისტიკა დიდი ხნის განმავლობაში რიტორიკად იწოდებოდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში გამოეყო ბელეტრისტიკას და ენის შესახებ სწავლებას; საჭირო გახდა საკითხის ხელახალი დასმა. ახალი ლინგვისტიკა შეიძლება მთლიანად სრულყოფილი არ იყოს, მაგრამ მეტად პოსტულირებულია თავად ლინგვისტების მიერ. სწორედ რომ ლინგვისტიკის გავლით უნდა იქნეს შესწავლილი მეტყველება და რაც ყველაზე მართებული იქნება, ჩვენის აზრით, ეს არის ერთიანი კავშირის

დამყარება ფრაზასა და მეტყველებას შორის, იმ თვალსაზრისით, რომ ერთი და იმავე ფორმალური ორგანიზება აწესრიგებს მთელ სემიოტიკურ სისტემას. როგორც ჟჟენეტი ამტკიცებს: “თვით მეტყველებაა დიდი ფრაზა”.

3. მოდალური დისპოზიციები

ფონტანილის სემიოტიკური თეორიის მიხედვით მოდალური დისპოზიციების როლი ემოციების სფეროში წარმოადგენს გამონათქვამთა ლინგვისტიკის არაპირდაპირ სფეროს. გრძნობათა ევექტი ექვემდებარება და შედეგია დისკურსიული ორიენტაციისა, ვინაიდან სწორედ ენა აკონტროლებს მნიშვნელობას. ემოციური ევექტის მოსახდენად აუცილებელია, რომ ნარატიულ აქტანტს თან ახლდეს აღქმადი აქტანტი, რომელიც ახდენს ერთგვარ შეფასებას, იგულისხმება სუბიექტი (38.75). ის, რომ ემოციები მეტყველების კონტროლს ექვემდებარება, გვაძლევს იმის საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ ემოცია ექვემდებარება მთლიანად მეტყველებას, მაშინ, როდესაც მოქმედება ნაწილობრივ ექვემდებარება ტრანსფორმაციულ, ფრაზულ და ლოკალურ პრედიკაციას. ამის შედეგად ვიტყვით, რომ მოქმედებისა და გრძნობის გამომხატველი პრედიკატთა ტიპი არ შეიძლება იყოს ერთი და იგივე, რამდენადაც ისინი გამომდინარეობენ სხვადასხვა სფეროებიდან.

ისეთი ფრაზული გამონათქვამის პრედიკატთა ტიპი, რომელიც გამომდინარეობს მოქმედებიდან, გულისხმობს მდგომარეობის ცვლილებას და თვით მდგომარეობას, ანუ ზმნებს კეთება (faire) და ყოფნა (être). ამასთან დაკავშირებით შეიძლება ითქვას, რომ თხრობითი სინტაქსი შეიძლება შედგენილი იყოს ორი დიდი კლასის პრედიკატებისგან მაერთი ზმნით (être), სხვა ზმნებით, ისეთი როგორიც არის faire და თვით მეტყველების პრედიკატთა ჯგუფისგან, რომელიც გამომდინარეობს ემოციებიდან, გულისხმობს უშულოდ ყოფნა-არყოფნას და მოიცავს ისეთ ზმნებს, როგორებიცაა: გამოჩენა (apparaître), გაქრობა (disparaître), წარდგენა (se présenter) და ასე შემდეგ.

ყოფნა (présence) და მისი გამომხატველი არსებითი სახელები (apparition, disparition, presentation) თხრობასთან და მეტყველებასთან დაკავშირებული მცნებებია, მაგრამ როდესაც ამბობენ, რომ თხრობა ხორცს ასხამს ამა თუ იმ სინტაქსურ სტრუქტურას და ფიგურას, იგულისხმება ის, რომ თვით თხრობა უთავსდება იმ ზმნურ ელემენტებს, რომლითაც მეტყველება რაღაცა ხარისხით ყოფნას განაპირობებს. მაგრამ ზოგადად მეტყველება არ შემოიფარგლება მარტო ყოფნის სფეროთი, მასში მოიაზრება სხვა ღირებულებები და ორიენტაციებიც. იმის გათვალისწინებით, რომ გრძნობების და ემოციების სახესხვაობები არსებობს, ისინი გარკვეულ კლასიფიკაციასაც ექვემდებარებიან. ფილოსოფოსების მიერ შემოთავაზებული თეორიები გრძნობების შესახებ განისაზღვრება ემოციათა ამათუიმ ფილოსოფიური სისტემით.

ზოგადად, როდესაც ემოციებზე ვლაპარაკობთ, პირველ რიგში, ალბათ უნდა განისაზღვროს გრძნობა, რომელიც ჩვეულებრივ ობიექტური შინაარსის განცდებს უკავშირდება და შემდეგ იქცევა ემოციურ ტონად. ემოცია, პირიქით, წმინდა სუბიექტურ მდგომარეობად განიცდება; ჩვეულებრივ გრძნობის შემთხვევაში საგნის, ობიექტურის განცდაა პირველ პლანზე წამოწეული; ხოლო ადამიანის შინაგანი მდგომარეობა, რომელიც ამ განცდასთან დაკავშირებით ჩნდება, ისეთი არაა, რომ საგანგებო ყურადღება მიიქცეოს და ცნობიერებაში დამოუკიდებელი ადგილი დაიჭიროს: იგი ობიექტური შინაარსის წინაშე ჩრდილში რჩება. მაგრამ ვთქვათ, რომ რაიმე მიზეზის გამო ობიექტი ისეთ გავლენას ახდენს სუბიექტზე, რომ ეს უკანასკნელი თავისი ჩვეულებრივი წონასწორობიდან გამოდის და მკვეთრად განსხვავებულ მდგომარეობაში ვარდება. უეჭველია, ამ შემთხვევაში მის ცნობიერებაში არ მარტო ობიექტის ვითარება აისახება, არამედ სუბიექტის შინაგანი მდგომარეობის განცდაც გაჩნდება(38;56). უძღურებაში მყოფ ადრიანეს სასოწარკვეთის ემოცია ეუფლება, რაც განაპირობა ობიექტურმა სინამდვილემ, რასაც მოწმობს ზემოთ მოყვანილ მაგალითში სხეულის აღწერა და ბოლოს კი ფრაზას სევდანარევი ირონიით ამთავრებს:

« Ce corps aux mains enflées, aux ongles livides, cette triste masse à demi dissoute, cette outre de maux, de désirs et de songes, n'est guère plus solide ou plus consistant qu'une ombre. » (102 ;311).

“ეს სხეული დასიებული ხელებით, ჩალურჯებული ფრჩხილებით, ნახევრად ჩამოშლილი დაღონებული სხეულის მასა, ეს გადაჭარბებული ტკივილები, ვნებები და ეჭვები ისეთივე მყარია როგორც აჩრდილი.” (102 ;311).

მის ცნობიერებაში (ადრიანეს) არა მარტო ობიექტური ვითარება აისახება, არამედ ყველაფერს სუბიექტის შინაგანი მდგომარეობის განცდაც, ემოციაც ერთვის.

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ მემუარულ ნაწარმოებებში მთავარი მოქმედი გმირის სულიერ მდგომარეობას თვით მის მიერ გაკეთებული თვალსაზრისითა და შეფასებებით ვიტყვობთ. ყველაფერი რისი გაგებაც შეიძლება, მხოლოდ მისგან მომდინარეობს და “მე“-ს ეჭვმდებარება. უნდა ითქვას, რომ მეტყველებაში ემოციურ განზომილებებს როგორებიცაა: სომატური გამონათქვამები, მოდალიზაცია, ასპექტი, რიტმი, პერსპექტივაში დასმა შეესაბამება:

- 1) საკუთარ სხეულის მიმართ სომატური გამონათქვამები, ტიპური სცენები.
- 2) დესკრიფციული ორიენტაცია საწყისიდან მიზნამდე (პერსპექტივაში ჩასმა, ტიპური სცენები).
- 3) მეტყველების შემადგენლობის ხარისხი (მოდალიზაცია ტიპური სცენები).
- 4) სომატური ცვლილებების ტემპი ან ასპექტუალური და რითმული სქემა.

ემპირიული კვლევების ერთობლიობა იყოფა ორ ჯგუფად მეტყველების ემოციურ განზომილებასთან მიმართებაში; ესენია შემადგენლების ჯგუფი და მაჩვენებლების ჯგუფი, ამათგან პირველი წარმოადგენს დისკრეტულ ერთეულებს, ნარატიული ან ფრაზული პრედიკაციისა; ხოლო მაჩვენებლები წარმოადგენენ დისკურსული მყოფადობის გაგრძელებულ მოდულაციებს. (38;45-78).

ნარატიულ პრედიკატთა მოდალურობის სრული სურათი შეიძლება მივიღოთ მოდალიზაციის დიდი ტიპების მეშვეობით, რომელიც ასე გამოიყურება:

რწმენა → მოტივაცია → შესაძლებლობა → განხორციელება

ეს ოთხი ტიპი მოდალური პრედიკატებისა განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, რომლის მიხედვითაც ისინი გულისხმობენ 1) მიმართებას ერთ სუბიექტსა და ერთ ობიექტს შორის(პრედიკატი ორი აქტანტით), 2) ან ორმაგ კავშირს, ერთის მხრივ ერთ სუბიექტს შორის და ობიექტს შორის და კიდევ სხვა სუბიექტს შორის(მოდალური აქტანტი სამი პრედიკატით). მაგალითად, ნდომა (vouloir) მოიცავს მხოლოდ კავშირს სუბიექტსა და ობიექტს შორის, მაშინ როცა ზმნა

ვალდებულება (უნდა) (devoir) ითავსებს ერთის გარდა კიდევ სხვა სუბიექტს, რომელიც დომინანტურია მეორესთან შედარებით. იგივე შეიძლება ითქვას მოდალურ პრედიკატებთან დაკავშირებით: მაგ: რწმენაში ან სუბიექტი ითავსებს პირდაპირ ობიექტს, ან სხვა სუბიექტს უკავშირდება, ყოველივე ზემოთთქმულიდან შეიძლება გამოვსახოთ ამგვარი სქემა:

	რწმენა	მოტივაცია	შესაძლებლობა	განხორციელება
2 აქტანტი	თავის თავზე ალება	ნდომა	ცოდნა	ყოფნა
3 აქტანტი	მიმხრობა	ვალდებულება	შეძლება	კეთება

უნდა აღინიშნოს, რომ ემოციური ეფექტის მოსახდენად საჭიროა არანაკლებ ორი მოდალობის ურთიერთმიმართება რათა მივიღოთ ემოციური ეფექტი.

მოდალური შემადგენლები და ბმული მაჩვენებლები განაპირობებენ სინტაქსში გრძნობათა განზომილებას. საგულისხმოა ის რომ, როცა ლაპარაკია გრძნობებისა და ემოციების სინტაქსზე, აუცილებელია ორი შემადგენელი ტიპის შეჯამება; მოდალური შემადგენლები განსაზღვრავენ გრძნობების ყოველ ეტაპზე ემოციაში მყოფ სუბიექტთა მოდალურ იდენტურობას, ხოლო ბმული მაჩვენებლები (éxposant tensifs) განსაზღვრავენ პროსოდიას (prosodie), რიტმს, გაძლიერებას ანუ ემოციურობის ვარიაციებს. აქედან გამომდინარე, მხატვრულ ნაწარმოებში შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ გრძნობებისა და ემოციების კანონიკური სქემა, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა განგვესაზღვრა ის ძირითადი ეტაპები, რომლის მიხედვითაც ყოველი ტექსტი აიგებოდა მისთვის კუთვნილი ემოციური სფეროთი:

ემოციური საწყისი → დისპოზიცია → გრძნობათა ღერძი → ემოცია → მორალიზაცია.

ჩვენი ინტერესის სფეროს წარმოადგენს აგრეთვე მხატვრული ტექსტის მოდალობა. რაც შეეხება მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში მოდალობის კატეგორიას, სუბიექტი ამჟღავნებს (მოხრობელი) თავის გრძნობებს, სურვილებს, შეფასებას სინამდვილისადმი. ტექსტის დონეზე გამოიყენება მოდალობის გამოხატვის იგივე საშუალებანი, რომლებიც წინადადების სფეროშიც ფუნქციონირებენ. ამასთან ერთად ტექსტის დონეზე ჩნდება ეს საშუალებები, ესენია: შედარება, ეპითეტი, პირის ნაცვალსახელები, პერსონაჟთა დახასიათება, საგანთა და მოვლენათა აღწერა, სენტენციები, დასკვნები და სხვ.

უნდა აღინიშნოს, რომ მოგონებათა კრებული, სადაც “მე” ნაცვალსახელი ტექსტის მოდალობის გამოხატვის საშუალებას იძლევა მხატვრული ტექსტის ანალიზის ჩასატარებლად მიზანშეწონილი უნდა იყოს. ნებისმიერი მეტყველება გამომდინარეობს “მე“-საგან და მიმართულია “შენ“-კენ. “მე“-სთან ერთად გამომჩნდება ხოლმე სუბიექტურ- შეფასებითი მნიშვნელობა.

“ადრიანეს მოგონებებში” ადრიანეს მონოლოგი “მე“-ს დემონსტრირებას ახდენს, სწორედ “მე“-ში ვლინდება ტექსტის სუბიექტური მოდალობა. მოხრობელის მიერ შექმნილი მხატვრული წარმოსახვითი სამყარო წარმოადგენს მხატვრული ტექსტის სინამდვილეს. მხატვრული ტექსტის მოდალობა – ეს არის მხატვრული სამყაროს შესახებ ინფორმაცია, მისი ახსნა.

უნდა აღინიშნოს რომ, ორი სახის მოდალობიდან – ობიექტურიდან და სუბიექტურიდან – პირველი საერთოდ არ ახასიათებს მხატვრულ ტექსტს. უფრო მეტიც, ობიექტურ-მოდალური მნიშვნელობა უმეტეს შემთხვევაში იფარგლება მხოლოდ წინადადებით. სწორედ ობიექტური მოდალობის მიხედვით გამოიყოფა წინადადების ისეთი სახეები, როგორცაა თხრობითი, კითხვითი, ბრძანებითი და ძახილის, რაც ობიექტური მოდალობის მქონე ტიპებია. მხატვრულ ნაწარმოებში საქმე გვაქვს ხელოვანის მიერ წარმოსახულ სინამდვილესთან. მკითხველზე მხატვრული ნაწარმოების ზემოქმედება მატულობს იმდენად, რამდენადაც სუსტია სინამდვილის ასახვის პირობითობა. გვიჩვენებს რა წარმოსახვით სამყაროს, როგორც რეალურს, მწერალი თავისი მხატვრული მეთოდიდან, მსოფლმხედველობიდან, ნაწარმოების ჟანრიდან გამომდინარე, ზოგჯერ უშუალოდ, ზოგჯერ გადაკერით ამჟღავნებს თავის გრძნობით დამოკიდებულებას ამ წარმოსახულისადმი.

ტექსტის მოდალობა გაფანტულია მთელი ტექსტის სიგრძეზე. ტექსტის მოდალობას ქმნის მეტატექსტოა მოდალობის ერთიანობა. ტექსტის შემადგენლობაში ხშირად შეგვხვდება მოდალური მეტატექსტები, რომლებიც პერსონაჟის სუბიექტურ – შეფასებით განწყობილებას, გრძნობას გამოხატავს. ამ მოდალურ მეტატექსტებს დასკვნის, რეზიუმეს, შეფასების ელფერი დაჰკრავს და ტექსტში შეაქვს ადამიანური გრძნობითი ურთიერთობა.

სუბიექტური მოდალობა – ეს ტექსტის მთავარი და არსებითი თავისებურებაა, მისი ლინგვისტური სემანტიკაა. სუბიექტური მოდალობა, როგორც კატეგორია, მჭიდრო კავშირშია ტექსტის სხვა კატეგორიასთან, კერძოდ გაბმულობასთან.

ჩვენი დებულების საილუსტრაციოდ მოვიხმეთ რამდენიმე ტექსტი:

«L'Amour, le plus sage des dieux... Mais l'amour n'était pas responsable de cette negligence, de ces duretés, de cette indifférence mêlée à la passion comme le sable à l'or charrie par une fleuve, de ce grossier aveuglement d'homme trop heureux, et qui vieillit. Avais-je pu être si épaissement satisfait? Antinous était mort. Loin d'aimer trop, comme sans doute Servianus à ce moment le prétendait à Rome, je n'avais pas assez aimé pour obliger cet enfant à vivre. Chabrias, qui, en sa qualité d'initié orphique, considérait le suicide comme un crime, insistait sur le côté sacrificiel de cette fin; j'éprouvais moi-même une espèce d'horrible joie à me dire que cette mort était un don. Mais j'étais seul à mesurer combien d'acreté fermente au fond de la douceur, quelle part de désespoir de cache dans l'abnegation, quelle haine se mélange à l'amour. Un être insulte me jetait à la face cette preuve de dévouement; un enfant inquiet de tout perdre avait trouvé ce moyen de m'attacher à jamais à lui.

J'ai fait tout ce qu'on recommande. J'ai attendu: j'ai parfois prié. *Audivi voces divinas...* La sottie Julia Balbila croyait entendre à l'aurore la voix mystérieuse de Memnon: j'ai écouté les bruissements de la nuit. J'ai fait les onctions de miel et d'huile de rose qui attirent les ombres; j'ai disposé le bol de lait, la poignée de sel, la goutte de sang, support de leur existence d'autrefois. Je me suis étendu sur le pavement de marbre du petit sanctuaire; la lueur des astres se faufilait par les fentes ménagées dans la muraille, mettait ça et là des miroitements, d'inquietants feux pâles. Je me suis rappelé les ordres chuchotés par les prêtres à l'oreille du mort, l'itinéraire grave sur la tombe: Et il reconnaîtra la route... Et les gardiens du seuil le laisseront passer... Et les gardiens du seuil le laisseront passer... Et il ira et viendra autour de ceux qui l'aiment pour des millions de jours... Parfois, à de longs intervalles, j'ai cru sentir

l'effeulement d'une approche, un attouchement léger comme le contact des cils, tiède comme l'intérieur d'une paume. Et l'ombre de Patrocle apparaît aux côtes d'Achille... Je ne saurai jamais si cette chaleur, cette douceur n'émanaient pas simplement du plus profond de moi-même, derniers efforts d'un homme en lutte contre la solitude et le froid de la nuit. Mais la question, qui se pose aussi en présence de nos amours vivants, a cessé de m'intéresser aujourd'hui: il m'importe peu que les fantômes évoqués par moi viennent des limbes de ma mémoire au de ceux d'un autre monde. Mon âme, si j'en possède une, est faite de la même substance que les spectres; ce corps aux mains enflées, aux ongles livides, cette triste masse à demi dissoute, cette outre de maux, de desirs et de songes, n'est guère plus solide ou plus consistant qu'une ombre. Je ne diffère des morts que par la faculté de suffoquer quelques moments de plus; leur existence en un sens me paraît plus assurée que la mienne. Antinous et Plotine sont au moins aussi réels que moi.

Ils m'ont emmené à Baïes; par ces chaleurs de juillet, le trajet a été pénible, mais je respire mieux au bord de la mer. La vague fait sur le rivage son murmure de soie froissée et de caresse; je jouis encore des longs soirs roses. Mais je ne tiens plus ces tablettes que pour occuper mes mains, que s'agitent malgré moi. J'ai envoyé chercher Antonin; un courrier lancé à fond de train est parti pour Rome. Bruit des sabots de Borysthènes, galop du Cavalier Thrace... Le petit groupe des intimes se presse à mon chevet. Chabrias me fait pitié: les larmes conviennent mal aux rides des vieillards. Le beau visage de Celer est comme toujours étrangement calme; il s'applique à me soigner sans rien laisser voir de ce qui pourrait ajouter à l'inquiétude ou à la fatigue d'un malade. Mais Diotime sanglote, la tête enfouie dans les coussins. J'ai assuré son avenir; il n'aime pas l'Italie; il pourra réaliser son rêve, qu'est de retourner à Gadara et d'y ouvrir avec un ami une école d'éloquence; il n'a rien à perdre à ma mort. Et pourtant, la mince épaule s'agite convulsivement sous les plis de la tunique; je sens sous mes doigts des pleurs délicieux. Hadrien jusqu'au bout aura été humainement aimé.

Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tachons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... »(102 ;316).

« სიყვარული ღმერთთა შორის ყველაზე ბრძენი რამ არის, მაგრამ ის არ იყო მიზეზი ამ უკუგდებისა, სიმკაცრისა და ინდიფერენტულობისა, რომელიც

ვგრძნობას უერთდება ვითარცა მდინარის მიერ მოტანილი ქვიშა ოქროს, არც ძალზედ ბედნიერი ადამიანის დაუნახავობა, რომელიც ბერდება. როგორ შემეძლო ვყოფილიყავი კმაყოფილი? ანტონიუსი მოკვდა. ძლიერი სიყვარულისგან ძალიან შორს ვდგავარ, ისე როგორც სერვიანუსი მიჰყოლია რომში, არ მყვარებია ეს ბავშვი ისე, რომ მას ეცოცხლა. კაბრიასი თვითმკვლელობას მიიჩნევდა დანაშაულად, ხაზს უსვამდა ამ ფინალის მსხვერპლთშეწირვის მხარეზე. თავად მე განვიცდიდი საოცარ სიხარულს, რომ სიკვდილი მაღლი იყო, მაგრამ სრულებით მარტო ვიყავი იმის გააზრებაში, თუ რაოდენი სიმძაფრეა ამ სიფაქიზის მიღმა, რაოდენი იმედგაცრუება იმალება ამ თავდადებაში, რაოდენი ზიზღი ერწყმის სიყვარულს. ერთმა ადამიანმა თვალწინ დამანახა ერთგულების მაგალითი; ყველაფრის დაკარგვით აფორიაქებულმა ბავშვმა მოახერხა სამუდამოთ მივჯაჭვულიყავი მასზე.

ყველაფერი გაგაკეთე რაც მირჩიეს, ვითმინე. ზოგჯერ ვლოცულობდი კიდევ. *Audivi voces divinas...* სულელმა ჯულია ბალბილამ განთიადზე მემონის იდუმალი ხმა გაიგონა: ღამის ხმაურს ყურს ვუბდებდი. თაფლისა და ვარდის ზეთის საცხი მოვამზადე, რომლებიც იპყრობენ ჩრდილებს; მოვათავსე რძიანი თასი, მუჭა მარილი, სისხლის წვეთი, ოდესღაც მათი სიცოცხლის საყრდენი. მე წარსვდექი პატარა სამლოცველოს მარმარილოს ქვაფენილზე; ვარსკვლავთა შუქი კედლის ნაპრალიდან გამოკრთოდა, მკრთალ მოციმციმე შუქს ჰფენდა. მომაგონდა მღვდლების მიერ წარმოთქმული კანონები მკვდრის სასთუმალთან. ზოგჯერ შუალედებში ვგრძნობდი წამწამების მსგავს მსუბუქ შეხებას, თბილი როგორც მტევნის შუაგული. ვერ ვგებულობ ეს სითბო, ეს სიფაქიზე როგორ არ მომდინარებს ჩემი სულის სიღრმიდან, უკანასკნელი ძალისხმევა მებრძოლი ადამიანისა მარტოობისა და ღამის სიცივის წინაშე რომ იმყოფება. მაგრამ კითხვა, რომელიც ჩვენი საყვარელი ადამიანების მიმართ ჩნდება დღესდღეობით ჩემთვის ინტერესმოკლებულია: ასევე ნაკლებ მნიშვნელოვანია მოჩვენებები, რომლებიც აღიძვრება ჩემს გონებაში ან სხვა სამყარო. ჩემი სული, თუ კი ის შემრჩენია, იმავე შემადგენლობისაა, რაც მოჩვენება; ეს სხეული დასიებული ხელებით, ჩალურჯებული ფრჩხილებით, ეს ნახევრად ჩამოშლილი დაღონებული მასა ისეთივე მყარი და გამძლეა, როგორც აჩრდილი. მომაკვდავი ადამიანებისგან განსხვავებით, ვინაც სულს დაფავს, მათი არსებობა უფრო გამართლებული მიმაჩნია ვიდრე ჩემი. ანტონიუსი და პლოტინი ისეთივე რეალურნი არიან, როგორც მე.

ბაისში ჩამიყვანეს ; ივლისის სიცხისგან საშინელი ატმოსფერო იყო, მაგრამ ზღვის სანაპიროზე თავს უკეთესად ვგრძნობ. ტალღა სანაპიროს აღერსითა და გათელილი აბრეშუმით ეწურჩულება ; კვლავინდებურად ვხალისობ გრძელი ვარდისფერი ღამეებით, მაგრამ წამლები მხოლოდ საკუთარი ხელების დასაკავებლად მიჭირავს, რომლებიც ჩემდა უნებურად მოძრაობენ. ანტონის საძებნელად კაცი გავეზავნე ; მონდომებული კურიერი რომში გაემგზავრა. ბორისტენის ქოშების ხმაური, ტრასის მხედრის ჯირითი...ახლობლების პატარა ჯგუფი საწოლის სასთუმალთან იკრიბება. კაბრიასმა შემობრალა : მოხუცებულის სახეს ნაკლებად უხდება ცრემლები. სელერის ღამაზი სახე როგორც ყოველთვის საოცრად წყნარია ; ჩემი მზრუნველობისთვის ხელი მიუყვია ისე, რომ არც ჩანს თუ რამე ემატება ავადმყოფის მდელვარებას და დადლილობას. დიოტიმე ქვითინებს, თავი ბალიშში ჩაურგავს. მას მომავალის იმედი მივეცი ; იტალია არ მოსწონს, იგი შესძლებს განახორციელოს თავისი ოცნება, დაბრუნდეს გადარაში და იქ მეგობართან ერთად გახსნას მჭერმეტყველების სკოლა ; ჩემი სიკვდილით მას არაფერი მოაკლდება. მაგრამ მაინც წვრილი მხარი ტუნისის ნაკეცების ქვეშ ეკრუნხება ; თითებქვეშ ვგრძნობ ნაზ ქვითინს. ადრიაზე სიცოცხლის ბოლომდე ჰუმანურად უყვარდათ.

საბრალო სულო, ფაქიზო და მდელვარე, ჩემი სხეულის თანმდევი, რომელიც იყო შენი მასპინძელი, შენ ჩახვალ იმ მკრთალ ადგილებში, მტკიცე და გაშიშვლებულ, სადაც უარს იტყვი უწინდელ სიამოვნებაზე. კიდევ ერთი წამიც და ერთად ვნახოთ ნაცნობი ნაპირები, საგნები რომელთაც უეჭველია ვეღარ ვნახავთ... შევეცადოთ სიკვდილს შევეგებოთ ღია თვალებით... » (102 ;316).

მოყვანილ ტექსტებში, უპირველესად, რაც თვალში ეცემა მკითხველს, ის არის, რომ მთელი ტექსტი მოდალობით სუნთქავს. ყველგან, მთელი ტექსტის სიგრძეზე, ისმის და იგრძნობა მთხრობელის (და ეს მთხრობელი პირველი პირია—“მე”) სუბიექტური დამოკიდებულება ნათქვამისადმი – ტექსტის მხატვრული სინამდვილისადმი. მოცემულ პასაჟებში მოდალობის გამოსატვის სხვადასხვა საშუალება გვხვდება, რომლებიც სხვადასხვა მეტატექსტში ასრულებენ მოდალობის ფუნქციას. ტექსტის დონეზე მოდალობის გამოსატვის ძლიერ საშუალებებად უნდა მივიჩნიოთ: შედარება, ეპითეტი, მოდალური წინადადებები, მოდალური მეტატექსტები, მოდალური დასკვნა - რეზიუმე.

მოდალური კატეგორია უკავშირდება აგრეთვე სამეტყველო დისკურსში ემოციურობა—ექსპრესიულობას.

4. ემოციური საწყისი და ღერძი

ემოციური საწყისი ეს არის ეტაპი, რომლის დროსაც სუბიექტი იმყოფება რაღაცის განცდის მომენტში: მისი მგრძობელობა იღვიძებს და ემოციური მზაობა იკავებს ადგილს თავისი ინტენსივობითა და ექსტენსივობით(5.54.) ასე მაგალითად, იმპერატორ ადრიანეს წარსულის მოგონება, გონებაში წარმოსახვა და სხვისთვის გაზიარება ეს არის ნიშანი ნოსტალგიისა, მონატრებისა, სიძლიერის დაბრუნებისა. სუბიექტური განცდა ობიექტური სინამდვილის მიმართ პიროვნებაში აღძრავს სისუსტეს და უძღურებას ანუ ემოციური საწყისი აქ არის უძღურებისა და სისუსტის განცდა. მის შემდგომ ფაზას, დისპოზიციას უწოდებენ, რასაც პირველივე თავში ვხვდებით:

« Mais je ne compte plus, comme Hermogène prétend encore le faire, sur les vertus merveilleuses des plantes, le dosage exact de sels minéraux qu'il est allé chercher en Orient....J'aurai pour lot d'être le plus soigné des malades. Mais nul ne peut dépasser les limites prescrites ; mes jambes enflées ne me soutiennent plus pendant les longues cérémonies romaines ; je suffoque ; et j'ai soixante ans »(102 ;12).

« მაგრამ აღარ მჯერა მცენარეების სასწაულმოქმედებისა, როგორც ერმოჟენს აქვს განზრახული კვლავაც დააყენოს, არც მინერალური მარილების ზუსტი დოზისა, რომლის ჩამოსატანადაც ის აღმოსავლეთს გაემგზავრა.....წილად მერგება ავადმყოფებში ყველაზე კარგად მე ვიყო მოვლილი, მაგრამ რაც გიწერია მას ვერ ასცდები; ხანგრძლივი რომანული ცერემონიების შემდეგ გახურებული ფეხები აღარ მემორჩილებიან ;სული მეხუთება ;სამოცი წლის ვარ. »(102 ;12).

დისპოზიცია არის ფაზა, რომლის დროსაც სუბიექტი იძენს საჭირო მოდალურ იდენტურობას (identité modal), რათა განიცადოს გრძობა. კონკრეტულ შემთხვევაში, როგორც აღვნიშნეთ უმწიკობისა და უუნარობის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა წარსულის დიდების მოგონება. სწორედ სისუსტის განცდამ იმპერატორ ადრიანეში გამოიწვია განსაზღვრული მოდალური კომპონენტების არსებობა. ამ დროს თავს იჩენს შემადგენლები (exposants), მოდალური დისპოზიციის სახით.

ემოციური ღერძი ეს არის ერთ-ერთი მთავარი ფაზა, რომელიც საბოლოოდ ცვლის სუბიექტის ემოციურ მდგომარეობას და ამცნობს იმ სირთულეების

მნიშვნელობას, რომელიც მან განიცადა მანამდე წინა ორ ფაზაში. ადრიაზე თითქმის ყოველთვის ცდილობს გამოსავალი ნახოს და რეალურად განსაჯოს სიტუაცია .:

« Je n'en suis pas moins arrivée à l'âge où la vie pour chaque homme est une défaite acceptée. Dire que mes jours sont comptés ne signifie rien ; il en fut toujours; il en fut toujours ainsi ;il en est ainsi pour nous tous. » (102 ;12).

« სულაც არა ვარ მისული იმ ასაკამდე, როცა ცხოვრება ყოველი მამაკაცისთვის დამარცხების აღიარებაა. ვთქვათ ის, რომ დღეები დათვლილი მაქვს, არაფერს ნიშნავს ; ეს ყოველთვის ასე იყო და ყველასათვის ყოველთვის ასე იქნება. » (102 ;2).

მაგალითიდან ჩანს რომ, როდესაც სუბიექტი სირთულეს აწყდება, ვღებულობთ გრძნობის პირველ ზღურბლს, რასაც თან სდევს ცნობიერების ამოქმედების გაცხოველება და ცნობიერებაში სწორედ ეს გრძნობა იქცევა მთავარ შინაარსად (სასოწარკვეთილება). მაგრამ როდესაც ცნობიერება მდგომარეობის გათვალისწინებას იწყებს და მასში შემეცნების სათანადო აქტები და შინაარსები ჩნდება, გრძნობა სუსტდება და ბოლოს სრულიად ქრება : მიღწეულია მეორე ზღურბლი, რომელიც სიგნალს ზედმეტად აქცევს. შემეცნებითი აქტების წყალობით მოქმედების ერთადერთი შესაძლო გზა მონახულია და გრძნობა მის ასახვას უთმობს ადგილს ცნობიერებაში. ტრანსფორმაცია არის სუბიექტის იდენტურობის ტრანსფორმაცია და ზეგავლენას ახდენს ფიგურულ პლანშიც.

ემოცია წმინდად სუბიექტური განცდის ფაქტორია და გარკვეულ სომატურ მდგომარეობას უკავშირდება: თრთოლა, კანკალი, შფოთვა. რაც შეეხება გრძნობას, რასაკვირველია, იგი სუბიექტის მდგომარეობაა, მაგრამ მის განცდაში ობიექტური მომენტი ძალიან დიდ როლს ასრულებს: როგორც ვიცით, გრძნობა ისე განიცდება, თითქოს ობიექტს ცალკე თვისება ან მხარე ჰქონდეს, რომელიც გრძნობაში აისახება. მიუხედავად ამისა, შეგრძნებასა და გრძნობას შორის მაინც დიდი განსხვავებაა. ამრიგად, სუბიექტურობა ის აუცილებელი ნიშანია, რომელიც საერთოდ ახასიათებს ემოციურ პროცესებს, როგორც მარტივ გრძნობას, ისე რთულ ემოციასაც.(6.57-59).

ემოციას თავისთავად ახასიათებს ევალუაცია, რომელიც მრავალმხრივი და კომპლექსურია, ის შეიძლება მიმართული იყოს:

- 1) ემოციური საწყისის სტილზე
- 2) დისპოზიციაზე

3) ემოციურ დეძზე და მის პრაქტიკულ შედეგებზე

“ადრიანეს მოგონებები” წმინდად სუბიექტურ განწყობაზე აგებული, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საკუთარი “მე“-ს თვალსაზრისით და მედიტაციებით შემოფარგლული, სტრუქტურულად საკმაოდ რთული, მდიდარი ლექსიკით გაჯერებული ნაწარმოებია. ყოველი ფრაზის დასაწყისი ახალი მოქმედების დასაწყისს მოასწავებს. იმპერატორის ემოციური სამყარო ძალზედ ხშირად გამოხატულია შესაბამისი მოდალური კომპონენტების საშუალებით, რა დროსაც თავს იჩენს შემადგენლები (exposants), მოდალური დისპოზიციის სახით. მაგ:

”On voulais mourir; on ne voulait pas étouffer; la maladie dégoûte la mort; on veut guerir, ce qui est une manière de vouloir vivre. Mais la faiblesse, la souffrance, mille misères corporelles decouragent bientôt le malade d’essayer de remonter la pente. »(102 ;.299) « La méditation de la mort n’ apprend pas à mourir; elle ne rend pas la sortie plus facile, mais la facilité n’est plus ce que je recherche. »(102 ;310).

« მინდოდა სიკვდილი ; აღარ მინდოდა სულის დაფვა ; ავადმყოფობა სიკვდილსაც გაბეზრებს; როცა გამოჯანმრთელება გინდა, სიცოცხლის წადილია.. მაგრამ სისუსტე, ტანჯვა-წამება, მრავალმხრივ დაბეჩავებული სხეული ავდმყოფს უკარგავს წადილს გაიაროს ეკლიანი გზა. » (102 ;310)

« La meditation de la mort n’apprend pas à mourir; elle ne rend pas la sortie facile, mais la facilité n’est plus ce que je cherche . »(102 ;310).

« მედიტაცია სიკვდილზე სიკვდილს ვერ დაგანახებს ; ის არ არის იოლი გამოსავალი, მაგრამ ის, რასაც მე ვეძებ, იოლი აღარ არის »(102;310).

« ადრიანეს მოგონებებში » შეიძლება ორი სახის მოდალიზაცია გამოვყოთ, ერთს მხრივ ეს არის სოციალური მოდალიზაცია, სადაც დომინირებს ვალდებულება (devoir) და შესაძლებლობა (pouvoir), ხოლო, მეორეს მხრივ ინდივიდუალური მოდალიზაცია, სადაც ცოდნა და სურვილი დომინირებს(vouloir) და (savoir), აქედან პირველი გულისხობს დეონტიკური კოდის ემანაციას (émanation du code déontique) და შეესაბამება სიტუაციები, სადაც მხოლოდ ორი აქტანტი ფიგურირებს, ხოლო ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში ვხდებით მკვეთრად გამოხატულ ინდივიდუალურ მოდალიზაციებს, სადაც მოდალური ზმნა “სურვილი” მოიცავს ორ აქტანტს: საკუთრივ სუბიექტს და ობიექტურ გარე სამყაროს.

თ ა ვ ი IV

თხრობითი ტექსტის სტრუქტურა და ნარატიული სტრატეგიები

1. ნარატიული ფიქციის საკითხები

იმისათვის, რომ უკეთ გავიგოთ ქვენეტის მიერ ჩატარებული სამმხრივი კვლევა ნაწარმოებს, ამბავს და თხრობას შორის, პირველ რიგში უპრიანი იქნებოდა გაგვეჩვენა კენოს სტილთან დაკავშირებული სავარჯიშოები. ტექსტი წარმოადგენს ამბის ირგვლივ ვარიაციათა სერიას, სადაც ამბავი ზოგადი მნიშვნელობით არ იცვლება, ხოლო რაც შეეხება ვარიაციებს, იგი ეხება სტილს და გამოყენებული ენის რეგისტრს, ანუ ის, რაც ნაწარმოებს უკავშირდება. ვარიაციებში შედის აგრეთვე ეტაპები, რაც უშუალოდ გადმოცემულ მოვლენებს უკავშირდება. იმ თვალსაზრისთა ვარიაციები, რომლის მეშვეობითაც მოვლენები გადმოიცემა(40;57-78).

ტექსტის თეორეტიკოსები განასხვავებენ რეალურ პირებს, რომლებიც მონაწილეობენ ლიტერატურულ კომუნიკაციებში (ავტორი და მსმენელი), ფიქტიური კატეგორიებისგან, რომლებსაც ისინი წარმოადგენენ ტექსტში (მთხრობელი და ადრესატი), ანუ ორი სემანტიკურად მსგავსი კატეგორია, მაგრამ თვისობრივად და მნიშვნელობით სრულიად განსხვავებული კომპონენტი ავტორი–მთხრობელი და მსმენელი–ადრესატი.

ავტორი, რომელიც რეალურად არსებობს, სრული ჭეშმარიტებაა, იგი არ განეკუთვნება ფიქციას და მისი არსებობა სრულიადაც არ შემოიფარგლება ლიტერატურულ ქმნადობაში, ხოლო რაც შეეხება მთხრობელს, რომელიც შეიძლება პირიქით ფიქციური წარმონაქმნი იყოს, უშუალოდ ტექსტის ფარგლებში თავსდება. სწორედ იგივე ითქმის “ადრიანეს მოგონებებზეც”– რომის იმპერატორი არის ის ერთადერთი ხმა, რომელიც ყვება ამბავს, რომლის თხრობის სტილიდან გამომდინარე, შესაძლებელია გარკვეული ნიშან-თვისებების დადგენა. აქვე მოვიყვანოთ ქვენეტის ტერმინოლოგიას მთხრობელის ჰომოდიეგეტიკური და ჰეტეროდიეგეტიკური კატეგორიების შესახებ, სადაც პირველი უშუალოდ მოიაზრება მხატვრული ნაწარმოების დროულ-სივრცულ სამყაროში და მეორე, რომელიც სრულიად გამორიცხავს მის ტექსტში

არსებობას(40;78-79); მაგრამ ეს მიმართებები რეალურ და არარეალურ კომპონენტებს შორის შეიძლება სულ სხვაგვარი იყოს, იქიდან გამომდინარე თუ რა ჟანრის ნაწარმოებებთან გვაქვს საქმე. როგორც ვიცით, მემუარული ჟანრის ნაწარმოებებში ავტორი და მთხრობელი იდენტურია, ჰომოდიეგესურია, ორივე კომპონენტი ნაწარამოების ქმნალობის რეალური შემადგენელი ნაწილია, მაგრამ სულ სხვაგვარად დგას საკითხი მ.იურსენარის “ადრიანეს მოგონებებში”, სადაც ავტორი და მთხრობელი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და ამ უკანასკნელს ორმაგი განზომილებით უნდა შევხედოთ: ერთის მხრივ, როგორც ფიქტიურ მთხრობელს, რომელშიც მეორეს მხრივ რეალური მთხრობელი მოიაზრება იმრერატორის ზურგს უკან ამოფარებული მწერლის სახით. აქ მრავალი კითხვა ისმის: რატომ შეეცადა იურსენარი ალაპარაკებულიყო ადრიანეს ხმით? რისი თქმა უნდოდა მას ადრესატისთვის? ეს კითხვები ვფიქრობთ, რომ ძალზედ ფართო განხილვას მოითხოვს. “ჭეშმარიტი ნაწარმოების უკან ყოველთვის იმალება მწერლის მიერ განცდილი დრამა, მისი პირადი ბრძოლა საკუთარი დემონებისა და სფინქსის მიმართ. მაგრამ სწორედ გენიის მიღწევად ითვლება ის, რომ პირადი დრამა არ აისახება გარეთ.”—წერს ცნობილი ფრანგი მწერალი და კრიტიკოსი ფრანსუა მორიაკი.(75;16).

ნარატიულ დონეზე ძალზედ მნიშვნელოვანია განვსაზღვროთ, არის თუ არა განსახილველი მთხრობელი ობიექტი იმ ნაწარმოებისა, რომელიც არის შექმნილი სხვის მიერ. ამის კონკრეტულ მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ “ადრიანეს მოგონებები”, სადაც მოგონებების გადმომცემი არის პერსონაჟი “სხვის” მიერ გადმოცემული მოგონებებისა. ანუ საქმე გვაქვს ორ მთხრობელთან. პირველი მთხრობელია ის, ვინც გადმოგვცემს მოგონებებს ანუ ავტორი და მეორე – თვით ადრიანე რომელიც ყვება ამბებს. სწორედ ნარატიულ დონეზე მთხრობელი შეიძლება იყოს ექსტრადიეგეტური (ტექსტგარეშე მთხრობელი) და ინტრადიეგეტური (ტექსტშიდა), რაც სიმეტრიულად ესადაგება ზემოთმოყვანილ კატეგორიებს:

ექსტრადიეგეტიკური – ჰეტეროდიეგეტიკური

ექსტრადიეგეტიკური – ჰომოდიეგეტიკური

ინტრადიეგეტიკური – ჰეტეროდიეგეტიკური

ინტრადიეგეტიკური – ჰომოდიეგეტიკური

“ადრიანეს მოგონებების” სტატუსი ერთ კონკრეტულ რომელიმე სერიაში ვერ თავსდება იქიდან გამომდინარე, რომ რეალური მოხრობელი, რომელიც არსად არ ფიგურირებს ტექსტში და ნაწარმოების მოხრობელი არ ემთხვევა ერთმანეთს. სხვა საკითხია თუ რომელ მოხრობელს მიიღებს მკითხველი. პირველი მოხრობელი (მ.იურსენარი) განეკუთვნება ექსტრადიეგეტიკური – ჰეტეროდიეგეტიკურ კატეგორიას, ხოლო მეორე ინტრადიეგეტიკურ–ჰეტეროდიეგეტიკურ კატეგორიას.

ყველაფერი ამის გათვალისწინებით ლოგიკურად ისმის კითხვა: არის თუ არა ნაწარმოებში მოთხრობილი მასალა ჭეშმარიტი და რაც ჩვენთვის საგულისხმოა, როგორ აისახება ნაწარმოებში ფიქციონალობის სიგნალები? ფიქციონალობის თეორიის ოთხი ძირითადი მიმართულების ანალიზის საფუძველზე აღმოჩნდა, რომ ფიქციონალობა არ ემყარება არც ავტორის ინტენციას, არც მკითხველის აღქმას და არც მხატვრული სინამდვილის განსხვავებულობას ემპირიული სინამდვილისგან. უფრო მეტიც: ფაქტუალურ და ფიქციონალურ დისკურსებს შორის განსხვავება არ იკვეთება არც მონათხრობის დონეზე. ამგვარი განსხვავება თავს იჩენს მხოლოდ სათხრობი აქტის დონეზე. ამრიგად, ფიქციონალობა ესაა თვისება გარკვეული ტიპის ტექსტებისა, რომლებშიც ფიქტიური სათხრობი აქტია წარმოდგენილი, ეს უკანასკნელი არღვევს ფაქტუალური მოთხრობის ლოგიკას, რითაც გვაძლევს საშუალებას, განვასხვავოთ ფიქციონალური ტექსტი ფაქტუალურისგან. ფიქციონალური კომუნიკაციის საფუძველი სხვა არაფერია, თუ არა სათხრობი აქტის დევიაცია, დარღვევა ფაქტუალური სათხრობი აქტის ლოგიკური სტრუქტურისა.

ის რომ “ადრიანეს მოგონებები” სინამდვილისა და ფიქციის ზღვარზე იმყოფება, როგორც ამას მარგარეტ იურსენარი ამბობს, მოწმობს ნაწარმოების ბოლოში დართული შენიშვნები, სადაც მწერალი ზუსტ ინფორმაციას გვაწვდის მოგონილი ამბების შესახებ. ასე მაგალითად, “პერსონაჟი მარულინუსი ისტორიულია, მაგრამ მისი მთავარი თვისება, ღვთაებრივი ნიჭი აღებული აქვს ბიძისგან და არა ადრიანეს ბაბუისგან, როგორც ეს ნაწარმოებშია. სიკვდილის გარემოებებიც მოგონილია. წარწერა ჩვენ გვამცნობს, რომ სოფისტი იზე იყო ერთ-ერთი მასწავლებელთაგანი ახლგაზრდა ადრიანესი, მაგრამ სინამდვილეს მოკლებულია ის, რომ ადრიანემ იმოგზაურა ათენში. გალუსი რეალურია, მაგრამ დეტალები, რომლებიც შეეხება საბოლოო დამარცხებას ამ პერსონაჟისა მხოლოდ იმიტომ არის, რომ ხაზი გაუსვას ადრიანეს თვისებას – გულისწყრომას. მიტრის კულტთან დაკავშირებული ეპიზოდიც ასევე

მოგონილია. სავარაუდოდ ეს კულტი ამ ეპოქაში ძლიერ პოპულარული იყო ჯარში და შესაძლებელია რომ ადრიანეს ჰქონოდა მასთან ზიარების სურვილი.” (101;50).

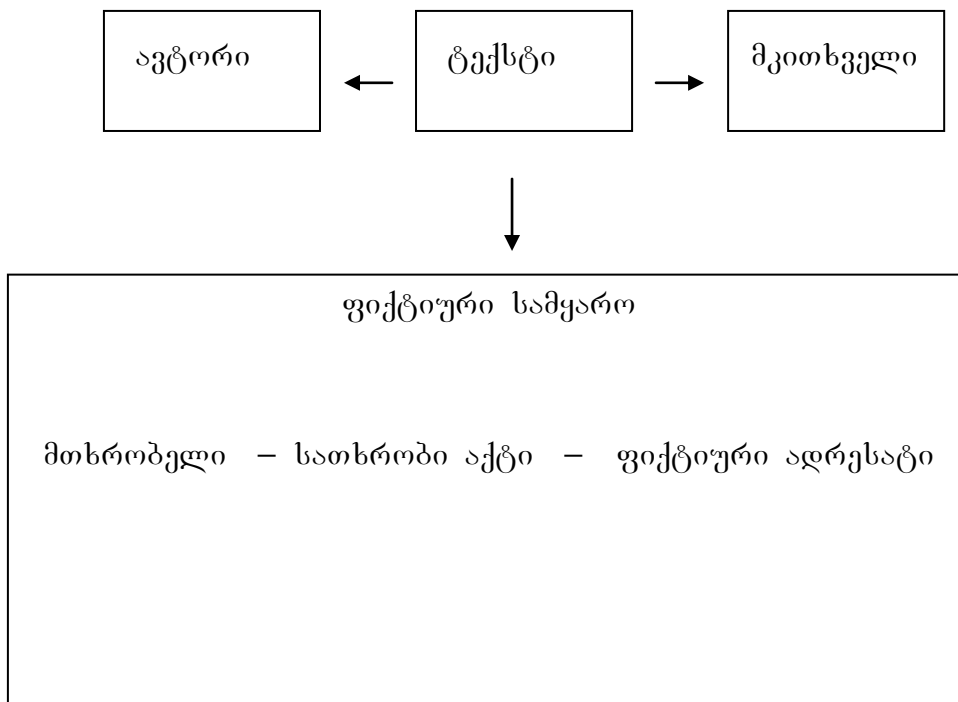
ფიქციონალობის ფარგლებში გამოიყოფა სამი ძირითადი ჯგუფი:

1. გარეტექსტობრივი (პარატექსტები);
2. შიდატექსტობრივი (ნარატიულ-ლოგიკური, კონვენციური და დიეგეტიკური);
3. ინტერტექსტობრივი სიგნალები.

გარეტექსტობრივ სიგნალებს შორის აღსანიშნავია ონომასტიკური სხვაობა ავტორის სახელსა და აქტორულ მთხრობელის სახელს შორის; შიდატექსტობრივ სიგნალებს შორის აღსანიშნავია გარდა ავტორისა და მთხრობელის სხვაობისა მთხრობელის ყოვლისმცოდნეობა და უნარი, შეაღწიოს სხვათა შინაგან სამყაროში და გადმოსცეს მათი გრძნობები და აზრები, მთხრობელს აქვს უნარი გვიანდელი დროითი პერსპექტივიდან გაიხსენოს მრავალი დეტალი და სიტყვასიტყვით გადმოსცეს უწინ შემდგარი საუბარი, შინაგანი მონოლოგითა და აწმყო დროით შესრულებული პასაჟები.

ისტორიასა და თხრობას შორის კავშირი წარმოიშვა ნომოლოგიური მოდელების შესუსტებითა და წარმოჩენით, წარმოიქმნა რევეალუაცია ნაწარმოებისა და მისი წყაროებისა. ანალიტიკური კონცეფცია კი განსაზღვრავს, თუ როგორ ყალიბდება წარსულ დროსთან დაკავშირებული ზმნები. ეს არის იმ საკითხთაგანი, რომელიც არტურ დანტოს მიხედვით განხილულია როგორც ემპირიზმი, რომელიც ზმნებს აღიარებს მხოლოდ აწმყოში. ლინგვისტური ანალიზი მოიცავს ისტორიული არსებობის მეტაფიზიკურ აღწერას. თავის მხრივ, ანალიტიკური ფილოსოფია ისტორიისა პრინციპულად გამორიცხავს ისტორიასთან დაკავშირებულ სუბსტანციურ ფილოსოფიას, მეორენაირად ჰეგელის ტიპის ფილოსოფიას. “ნარატიული ფრაზა” ერთ-ერთი იმ საშუალებათაგანია, რომელიც აღწერს ადამიანის ქმედებას. ა.დანტო ნარატიული ფრაზის თეორიაში აღნიშნავს, რომ წარსული განსაზღვრულია, ფიქსირებულია, მაშინ როდესაც მომავალი არის ღია და უსასრულო. ა.დანტო არსად არ ამბობს, რომ ისტორიული ტექსტი ამოიწურება მხოლოდ ნარატიული ფრაზების მწყობრზე. ცხადია, რომ ნარატიული არჩევანი ცხადყოფს, რომ ისინი აღწერენ მოვლენებს, რაც ისტორიული ენის ლოგიკურ ატომს შეადგენს. ისიც ცხადია, რომ ისტორიული მოვლენები ერთი ფორმით არიან აღწერილნი: რაღაცა მოხდა დროის ამათუიმ ინტერვალში. ამიტომაც ფრაზის ახსნა –აღწერა ნარატიული მნიშვნელობით განუყოფელია.

სემიოტიკურ სისტემაში ლიტერატურულ მეტაფიქციას სამი შრისაგან შემდგარი სტრუქტურა გააჩნია. სისტემის საფუძველს წარმოადგენს ენა, მეორადი სისტემის– “ლიტერატურული ფიქცია”, რომლის ფარგლებში იგი ასრულებს აღმნიშვნელის დანიშნულებას და ესთეტიკური შეტყობინების გადმოსაცემათ გამოიყენება. აქ ენობრივი ნიშნის კონვენციური მნიშვნელობა (ე. ი. მიმართება აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის) სრულიად სხვა შინაარსის გამოსატვას ისახავს მიზნად. ფიქციონალური ლიტერატურის სემიოტიკურ მექანიზმს საფუძველად უდევს კონოტაციის პრინციპი. მეტაფიქციის დონეზე მნიშვნელობის წარმოების პროცესი საპირისპირო მიმართულებით ვითარდება. აქ თვით ფიქციის კონოტაციური სისტემა იქცევა მეტაფიქციონალური გამონათქვამის შინაარსობრივ მხარედ. ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება ამგვარი სქემა წარმოვიდგინოთ:



2. მთხრობელის ფუნქციები

გარდა ნარატიული ფუნქციისა მთხრობელს გააჩნია სხვა ფუნქციებიც. ეს შეიძლება იყოს მმართველობითი ფუნქცია, საკომუნიკაციო ფუნქცია, მოწმის ფუნქცია, ექსპლიკაციური ფუნქცია, იდეოლოგიური ფუნქცია.

მართველობითი ფუნქცია კისრულობს ნაწარმოების ორგანიზებას; ამაში მოიაზრება უკან გადასვლა, წინსწრება, ელიფსები, ოპოზიციები და სიმეტრიები.

საკომუნიკაციო ფუნქცია განსაზღვრავს მთხრობელის ურთიერთობას ადრესატთან – მკითხველთან.

მოწმის ფუნქცია გვამცნობს განსაკუთრებულ მიმართებას, იმ ამბავთან დაკავშირებით, რომელსაც მთხრობელი გვიყვება. ეს ფუნქცია უშუალოდ განეკუთვნება გრძნობებს, რომელსაც ესათვის ეპიზოდი აღძრავს მასში, მსჯელობებს, რომელსაც პერსონაჟი განავითარებს და თავად ნაწარმოების წყაროებზე დაყრდნობილ ინფორმაციებს.

ექსპლიკაციური ფუნქცია ძლიერ აქტუალურია მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული და გულისხმობს მთხრობელის მიერ საჭირო მოვლენების ახსნას ამბის უკეთესი შეცნობისათვის.

იდეოლოგიური ფუნქცია თავს იჩენს მაშინ როცა მთხრობელი ზოგად მოსაზრებებს აკეთებს სამყაროზე, საზოგადოებაზე, ადამიანებზე და ძირითადად მიმართავს გნომიკურ აწმყოს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ “ადრიანეს მოგონებების” კომპოზიციურ წყობაში სწორედ რომ დომინირებს თვალსაზრისის გამომხატველი ფრაზები ზოგადსაკაცობრიო ფუნქციით დატვირთული. ადვილად შესამჩნევია, რომ მართველობითი და საკომუნიკაციო ფუნქციები განეკუთვნებიან უშუალოდ ტექსტის ფუნქციონირებას, მაშინ როცა ექსპლიკაციური, იდეოლოგიური და მოწმის ფუნქციები – ამბის ინტერპრეტაციას. აქცენტირება რომელიმე კონკრეტულ ნარატიულ ფუნქციაზე ნიშნად ჩაითვლება მისი ესთეტიკური თუ იდეოლოგიური ორიენტაციისა. “ადრიანეს მოგონებებში” ფრაზები უფრო იდეოლოგიური ფუნქციით არის დატვირთული.

ნარატიულ დონეზე მთხრობელის დამოკიდებულება მოვლენების მიმართ შეიძლება დისტანციით ან სიახლოვით გამოიხატოს, რაც განეკუთვნება უშუალოდ მთხრობელის იმპლიკაციას ამბავში. საქმე ეხება მთხრობელის მიერ

მოვლენებისადმი სიახლოვეს, (იგი ცდილობს მაქსიმუმამდე შეამციროს მედიტაციები) ან პირიქით, დისტანციას(მკითხველს სთავაზობს ნაკლებ მოვლენებს). “ადრიანეს მოგონებებს” ჩვენ მემუარულ –ისტორიული ვუწოდეთ, რაც ერთმნიშვნელოვნად ნიშნავს ობიექტური სინამდვილისა და შინაგანი მედიტაციის თანაარსებობას(38;57-89). ნაწარმოებში ბევრი ისტორიული ამბავი, ადათ–წესი არის გადმოცემული, რასაც მთხრობელი არაჩვეულებრივი დამაჯერებლობით აღწერს, ანუ, თუ იგი (მთხრობელი) ახლოს რჩება მოვლენების მიმართ, ზუსტ და დეტალურ მოვლენებთან გვაქვს საქმე, ანუ ობიექტურობა სჭარბობს, თუ პირიქით, იგი შორდება რეალობას, წარმოგვიდგენს ბუნდოვან ამბავს და სუბიექტურობისკენ იხრება. “სიახლოვე”–“დისტანცია” პროპორციონალურად უდგება “ობიექტურობა”- “სუბიექტურობას.”

მთხრობელის დისტანციის წარმოსახვის ექსპოზიციას სამი საშუალება შეადგენს, ესენია:

1. მოვლენები
2. სიტყვები
3. ფიქრები

ამბავთან ახლოს ყოფნის არჩევსას მთხრობელი “მოყოლას” “ჩვენებას” ამჯობინებს. ადრესატისთვის მოვლენის “ვიზუალიზებისათვის” დაწვრილებით აღწერას მიმართავს. ჩვენს მიერ განსახილველ ნაწარმოებში მთხრობელი მოვლენისადმი დამოკიდებულებას ზოგიერთ შემთხვევაში დისტანციით ამჟღავნებს. დისტანციის წარმოჩენის ერთ-ერთი საშუალებაა ნარატივიზირებული თქმა, ანუ ე.წ. თხრობაში პერსონაჟის სიტყვების “შემომყვანი”, და სადაც ნაწარმოები თითქოსდა შორდება მთავარ შინაარსს.

გადანაცვლებული თქმა, გულისხმობს პერსონაჟის სიტყვების არაპირდაპირ სტილში გადაყვანას. პერსონაჟის მიერ გამოთქმული სიტყვები თითქოსდა ნარატიული ხმის ფილტრს გაივლიან.

პირდაპირი თქმა მაქსიმალურად ხელს უწყობს სიახლოვეს, საქმე ეხება პირდაპირ სტილს, არა დამატებულს. მხოლოდ კონტექსტი იძლევა საშუალებას გავიგოთ, რომ საქმე ეხება პერსონაჟის სიტყვებს და არა მთხრობელის სიტყვებს.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ნაწარმოებისადმი დისტანციის ერთ-ერთი გამოხატულებაა ფიქრების წარმოდგენა შეიძლება იყოს. როგორც უკუჩვენებთ განსაზღვრავს: ”მხატვრული ტექსტი აღიარებს მოვლენებს და ენა-მეტყველებას. სულიერი ცხოვრება ან ერთ კატეგორიალურ ჩარჩოში ჯდება ან მეორეში”, ანუ

ფიქრების თხრობა არ განსხვავდება სიტყვების თხრობისაგან. (39;90). ამ თემასთან დაკავშირებით თანამედროვე რომანმა დასვა საკითხი შინაგანი მონოლოგის შესახებ, რომელსაც სათავე დაუდო ფილოსოფოსმა ვიქტორ ჰეგერმა და შექმნა ნაშრომი “შინაგანი ენის” შესახებ. ეს თემა ყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევდა ფსიქოლოგთა სფეროში. ერთერთი დიდი მკვლევარი ლევ ვიგოტსკი, თავისი უკანასკნელი წიგნის ბოლო თავში გვთავაზობს შინაგანი ენის ანალიზს და ამ ტერმინს განიხილავს სხვადასხვა პლანში. პირველ შემთხვევაში იგი შედარებულია ვერბალურ გონებასთან, უფრო ზუსტად გონებაში სიტყვათა წარმოქმნასთან, რასაც თან ახლავს სიტყვების ზუსტი მიმართება იდეებთან, წარმოდგენებთან, სახეებთან, მეორე შემთხვევა წარმოადგენს შინაგანი ენის მდგომარეობის ამოცნობას ზოგადი მნიშვნელობის აზრის ფარგლებში. მესამე განსაზღვრებას ვიგოტსკი უკავშირებს მთელი ვერბალური ქმედების შიდა, გლობალურ ასპექტს. იგი ამტკიცებს, რომ შინაგანი ენა არის განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური ბუნების მქონე ფორმაცია, ვერბალური აქტივობის განსაკუთრებული ტიპი, რომელსაც გააჩნია აბსოლუტურად სპეციფიური ნიშან-თვისებები და კომპლექსური მიმართება ვერბალური აქტივობის (გამოვლინების) სხვა ტიპებთან. ამასთან ვიგოტსკი იძლევა ორ განსაზღვრებას. ამათგან ერთი ეხება გარეგან ენას, ხოლო მეორე – შინაგან ენას.

“გარეგანი ენა” არის აზრის სიტყვებად გარდაქმნის პროცესი, იგი არის მნიშვნელობის გარეგარდაქმნის პროცესი, მისი მატერიალიზაცია, ობიექტივაცია. რაც შეეხება “შინაგან ენას”, იგი არის მნიშვნელობის გარედან შიგნით მიმდინარეობის, ენის აზრში გადასვლის პროცესი. თვით აზრის წარმოქმნა ხდება ორი ქმედების საშუალებით: 1) შიდა ენის გარდაქმნით კომუნიკაციურ და გასაგებ ენად და 2) გარე ენის უკუმიმართულებით (გარდაქმნით). შიგნიდან გარეთ მიმართულებისას მნიშვნელობა გარდაიქმნება მაშინ, როდესაც იგი განხორციელდება სიტყვაში, ხოლო გარედან შიგნით გარდაქმნისას აზრი წარმოიშვება.

მთხრობელის მიერ არჩეული თხრობის სტილი ძირითად ორ ხერხს ემყარება: დისტანციასა და ლოკალიზებას. თუ კი ჟჟენეტის მოსაზრებას გავითვალისწინებთ, იგი ამბობს: ”შესაძლებელია მეტ-ნაკლებად რაღაცის თხრობა რაღაც თვალსაზრისის მეშვეობით, სწორედ ეს განაპირობებს თხრობითი კილოს კატეგორიის აქტუალობას. ნარატიულ ინფორმაციას თავისი ხარისხები აქვს; თხრობას შესწევს უნარი მიაწოდოს მკითხველს დეტალები,

მეტ-ნაკლები რაოდენობითა და უშუალოდ და დაიჭიროს განსაზღვრული დისტანცია საკუთარ მონათხრობთან მიმართებაში; მას შეუძლია აგრეთვე არეგულიროს ინფორმაცია, რომელსაც ის გასცემს ამბიდან დაკავშირებული საკუთარ ცნობიერებაში არსებული ამა თუ იმ ფრაგმენტებიდან, რომელსაც ის “მიიღებს” ან “არ მიიღებს” და მიანიჭებს ხედვის ან თვალსაზრისის სტატუსს. აი ასე ამგავარად, პირობითად აღნიშნული ”დისტანცია” და “პერსპექტივა” წარმოადგენენ თხრობით ინფორმაციის რეგულირების ძირითად მოდალურობას და რასაც კილო(mode) ჰქვია”(40;67-69).

თხრობითი წარმოდგენის (ნარატიული დონის) მეორე დიდ ხერხი შეეხება თვალსაზრისის პრობლემის ფოკუსირებას. არ არსებობს პირდაპირი, დადგენილი კავშირი პერსონაჟს, რომელიც ყვება და იმ თვალსაზრის შორის, რომლის მეშვეობითაც ამბავს ვიგებთ. ლინგვისტი თეორეტიკოსები განასხვავებენ ნულოვან ფოკუსირებას, შიდა ფოკუსირებას და გარე ფოკუსირებას. ნულოვანი ფოკუსირებისას, თხრობა არ ფოკუსირდება არცერთ პერსონაჟზე, შიდა ფოკუსირებისას მთხრობელი თავის თავზე იღებს თხრობას, როგორც ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი; საქმე გვაქვს გარკვეულ შეზღუდვასთან, კერძოდ, მთხრობელი თავის ცოდნას მკითხველს უზიარებს პერსონაჟიდან გამომდინარე. შიდა ფოკუსირების ჩვეულებრივი ეფექტი პერსონაჟის ამოცნობაა იმ პერსპექტივაში, სადაც ამბავი არის წარმოდგენილი. გარე ფოკუსირებისას, მოთხრობილი ამბავი არის ნეიტრალურ ფაზაში. შედარებისთვის ვიტყვით, რომ ნულოვანი ფოკუსირებისას მთხრობელმა უფრო მეტი იცის, ვიდრე პერსონაჟმა, შიდა ფოკუსირებისას მან იმდენივე იცის, რამდენიც პერსონაჟმა (არც მეტი და არც ნაკლები), ხოლო რაც შეეხება გარე ფოკუსირებას, მან ნაკლები იცის ვიდრე პერსონაჟმა. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, მთხრობელს არ ძალუძს შეაღწიოს პერსონაჟთა სულებში; იგი გარედან მაყურებელია მოვლენებისა და საგნებისა.

რაც შეეხება ჩვენს მიერ განსახილველ ნაწარმოებს და მის ნარატიულ დონეზე ფოკუსირების განსაზღვრას, ვიტყვით, რომ აქ მთხრობელი ყოველს მცოდნეა. იგი, გარდა საკუთარი გრძნობებისა და თვალსაზრისისა, მოხერხებულად წარმოგიდგენს სხვა პერსონაჟებსა და გარე სამყაროს. ვინაიდან ჩვენ მემუარულ-ისტორიულ ჟანრს ვეხებით და არაერთხელ დაგვისაბუთებია მისი სუბიექტივაცია და მე-ს კატეგორიის დომინანტურობა, თამამად ვიტყვით, რომ შიდა ფოკუსირება ნარატიულ დონეზე ეჭვგარეშეა. თითოეული ფრაზა ტექსტიდან აღებული ამის მტკიცე მაგალითია.

3.«ადრიანეს მოგონებების» თხრობითი სტრუქტურა

მემუარული ტექსტის კომპლექსური კვლევა ასევე რამოდენიმე ლინგვისტურ ფაქტორსაც ითვალისწინებს. მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია “ადრიანეს მოგონებების” თხრობითი სტრუქტურის დადგენა, ტექსტში ნარატიული სტრატეგიების განსაზღვრა; ამისათვის მიგვაჩნია პირველჯერად განვიხილოთ დროის ნარატოლოგია, როგორც მხატვრული ტექსტის განმსაზღვრელი.

მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში ფართოდ მნიშვნელოვანია დროის პლანის განსაზღვრა, დადგენა და მისი გაანალიზება ტექსტის ინტერპრეტაციის კუთხით. აუცილებლად მიგვაჩნია განისაზღვროს ცნება დროის სეგმენტი. იგი წარმოადგენს ე.წ. მგრძობიარე, შემეცნებით ან ღერძოვან სფეროს, რომელიც ხასიათდება შემდეგი თვისებებით : 1) იგი განსაზღვრავს თხრობის სუბიექტის დეიქსისს და 2) იგი ხასიათდება საკუთრივ განშლადობით: მოიცავს მანძილს ცენტრსა და დროულ-სივრცულ პორიზონტებს შორის, გამდიდრებულია თემატური არსით, რომელიც მეტ-ნაკლებად ინტენსიურია. დროის ამგვარი წარმოდგენა შეიძლება მივაკუთნოთ ალქმადი სფეროს აგებულების ელემენტარულ ოპერაციებს.

ანალიზისთვის საჭიროა განვსაზღვროთ დეიქსისის არსი. ყოველი ენობრივი გამონათქვამი იქმნება განსაზღვრულ ადგილას და განსაზღვრულ დროს; ანუ მას განსაზღვრავს კონკრეტული სივრცულ- დროული სიტუაცია. იგი იქმნება ან პროდუცირდება განსაზღვრული სუბიექტის მიერ და ყოველთვის მიმართულია სხვა პირისადმი. მოლაპარაკე და მსმენელი (ინფ.გამცემი და მიმღები) ტიპიურ სიტუაციაში განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ არის აგრეთვე გამონათქვამთა ე.წ. არატიპიური სიტუაციები, მაგალითად, თუ სუბიექტი წარმოთქვამს ფრაზას და ის საკუთარი თავისადმი არის განკუთვნილი, ან გამონათქვამი მიმართულია ობიექტისადმი რაიმე ხელსაწყოს საშუალებით. ასეთ შემთხვევაში მოლაპარაკე და მსმენელი არ იმყოფებიან ერთ სივრცულ სიტუაციაში.

ტერმინი deixis, რომელიც ბერძნული წარმოშობისაა და ნიშნავს მითითებას, აღნიშვნას. იგი შემოდებულ იქნა, რათა განისაზღვროს და ნათელი მოჰფინოს

ენობრივ საორენტაციო თვისებებს, რომელიც მიმართებაშია დროსთან და სივრცესთან.

დროის ნარატოლოგიური ანალიზი ეხება უშუალოდ ამბის დროს და თხრობის დროს, რომლის ფარგლებში განიხილება ოთხი კატეგორია : თხრობის მომენტი, სისწრაფე, სიხშირე და წყობა.

“ადრიანეს მოგონებების” თხრობა ძირითადად ორი წარსული დროის ფორმით გამოიხატება, ესენია ნამყო წყვეტილი(Passé simple) და ნამყო რთული(Passé composé). მნიშვნელოვანია დროის ამ ორ განშტოებას შორის სახესხვაობის განსაზღვრა, რადაგანაც ნაშრომში გარკვეულწილად ტექსტის ლინგვისტიკასაც ვეხებით. ბენვენისტის ერთ-ერთ თეორიაში განსაზღვრულია ორი წარსული დრო, ნამყო წყვეტილი(Passé simple) და ნამყო რთული. ნამყო წყვეტილი (Passé simple) არქაულ დროს განეკუთვნება, რომელიც მხატვრულ ტექსტებში წარსული დროის გამოხატვის საყრდენს წარმოადგენს, იგი უფრო „ამბის“, „ისტორიის“ კუთვნილი წარსული დრო არის, ხოლო ნამყო რთული(Passé composé) თვით ენა-მეტყველების წარსული დროის ფორმაა.

ტერმინები „ენა-მეტყველება“ (discours) და „თხრობა“ (récit) კონკრეტული ანალიზის მსჯელობისას არ მოიაზრება მათი ჩვეულებრივი მნიშვნელობით; საქმე ეხება გრამატიკულ კონცეფციებს, რომლებიც მიმართულია სამეტყველო სისტემებისაკენ. მთლიანად ზეპირი და წერილობითი გამოხატულება წარმოადგენს „ენა-მეტყველებას“, რომელიც გადმოიცემა გამოხატულებითი სიტუაციით (je, tu, ici, maintenant), სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის, რაც გულისხმობს ურთიერთკავშირს.

“ადრიანეს მოგონებებში” „თხრობა“ ერწყმის ნარატიული გამოხატვის საშუალებას, რომელიც წარმოიხინდება განცალკევებითი, გამოხატულებითი სიტუაციიდან. ეს ნიშნავს, რომ ნაწარმოებიდან ამოღებულ გამონათქვამებს გააჩნიათ გამომხატველი, თანაგამომხატველი ადგილი და დრო.

ცნობილი ლინგვისტი დომინიკ მენგენო მიიხნევს „თხრობას“, როგორც არადეიქტიკური გამოხატულების საშუალებად(67;45-47), მაგრამ აქ შეიძლება გაუგებრობას წავაწყდეთ: არსებობს ბევრი ნარატიული ტექსტი წარსულ წყვეტილ დროში, რომლებიც ასოცირდებიან „მე“-სთან და რომელიც დეიქსისის ერთ-ერთ კოორდინატად ითვლება; ასე მაგალითად, “ადრიანეს მოგონებებში” ბევრ ნარატიულ მეტატექსტში თხრობის, ნაწარმოების „მე“ არ არის ჭეშმარიტი დეიქტიკი, როგორც ეს მეტყველების დროს არის, მაგრამ სრულ დეიქტიკურ

ვარიანტს ადრიანეს მიერ მიწერილ წერილებში ვაწყდებით მარკუს აურელიუსის მიმართ ეს გახლავთ ნაწარმოების დასაწყისში (გვ11), შემდეგ ნაწარმოების შუაგულში (გვ295) და მესამეს– ბოლო თავში (გვ305).

თხრობით ტექსტებში კომბინაცია მე+ნამყო რთული (je+passé composé) უკავშირდება „ენა-მეტყველებას“. „მე“ კონკრეტულ შემთხვევაში არის კორელაცია იმპლიციტური ან ექსპლიციტური „შენ“-ის. ნამყო წყვეტილი (Passé simple), ეჭვგარეშეა, რომ წარმოადგენს წარსულ დროს, მაგრამ იგი ნაკლებად ახდენს მოვლენების იმპლიკაციას დროში, უფრო ავტონომიურ ტექსტურ სამყაროში ათავსებს მათ. რა თქმა უნდა, არსებობს კავშირი თხრობას წარსულ დამთავრებულ დროში და მოყოლილ მომხდარ ამბებს შორის, მაგრამ ეს არის თხრობის შიდა პირობა და არა ნამდვილი დროის სპეციფიკა, როგორც ეს „ენა-მეტყველებაში“ ხდება.

ნამყო წყვეტილ დროში (passé simple) ზმნა იმპლიციტურად წარმოადგენს ნაწილს „მიზეზობრივი“ ჯაჭვისა, იგი მონაწილეობს მტკიცე და მართულ ქმედებებში“– წერდა ცნობილი ლინგვისტი როლან ბარტი(13;34). თავის მხრივ, ნამყო რთული „passé composé “ ნაკლებად უდგება ნარატიულ ჯაჭვს. ის პროცესს წარმოაჩენს, როგორც უწყვეტს, სტატიკურს. ნამყო რთული დრო “passé composé ” გულისხმობს თხრობის სიტუაციასთან კავშირს. სხვა შედეგს და სხვა ტონალობის ტექსტს მივიღებთ თუ მაგალითად, passé simple-ში დასმულ ტექსტს შევცვლით passé composé -თი.

თხრობის დრო უშუალოდ ნამყო წყვეტილ დროს (passé simple) უკავშირდება. „თხრობა“ განისაზღვრება, როგორც გადმოცემის ერთ-ერთი საშუალება, სადაც დეიქტიკურ კატეგორიებს ვერ ვხვდებით. აქვე უნდა შევეხოთ თხრობის აწმყო დროს, რომელსაც ისტორიულ აწმყო დროსაც ეძახიან. ეს ტიპი აწმყო დროისა არ არის დეიქტიკური და არ აღნიშნავს თხრობის მომენტის მოვლენებთან თანაფარდობას. ასე მაგალითად, „ადრიანეს მოგონებებში“ ნამყო წყვეტილი დრო (passé simple) განსაზღვრავს ძირითად ნარატიულ თხრობით ღერძს და დრო და დრო ერთვის აწმყო დრო:

“Euphorian empaqueta une fois de plus le nécessaire de toilette, un peu bosselé par l’usage, exécuté jadis par un artisan smyrniote... Je débarquai à Sidon au début de l’automne. L’armée est mon plus ancien métier, je ne m’y suis jamais remis sans être repayé de mes contraintes par certaines compensations intérieures; je ne regrette pas d’avoir par les deux dernières années

actives de mon existence à partager avec les legions l'âpreté, la désolation de la campagne de palestine" (102 ;257).

« ეუფორიანმა რამოდენიმეჯერ შეფუთა ოდესღაც სმირნიოტელი ხელოსნის მიერ შეექმნილი, პატარა ტილო, ოდნავ შეღებული ხმარებისგან... ჯარი ჩემი ყველაზე ძველი პროფესიაა, არასდროს ვმსახურებოდი ისე, რომ არ დამეშურა ჩემი ძალ-ღონე შინაგანი კომპლექსების ხარჯზე ; არ ვნანობ, რომ ჩემი ცხოვრების ბოლო ორი წელიწადი ლეგიონებთან ერთად გავატარე და გავიზიარე პალესტინური ლაშქრობის სიმძაფრე და წუხული. » (102 ;257)

რადგანც ზემოთ ისტორიული აწმყო ვახსენეთ, გვინდა განვსაზღვროთ ნაწარმოების ისტორიული დანიშნულება. ტექსტში მრავალად არის ისტორიული მოვლენები, სახეები, ადგილები, ადათ-წესები, რომლებსაც მთხრობელი ამბის მსვლელობისას გვამცნობს, მაგრამ უნდა აღინიშნოს რომ ზოგიერთი მათგანი მწერლის ფანტაზიის ნაყოფია და სინამდვილეს არ შეეფერება. « ჭეშმარიტი მთხრობელი » (მარგარეტ იურსენარი) ნაწარმოების ბოლოს ზუსტ ინფორმაციას გვაწვდის მათ შესახებ. ნაწარმოებში ადათ-წესების არსებობა აწმყო დროით გამოიხატება, ასე მაგალითად :

« Les cas de bigamie se multiplient dans les colonies militaires ; je fais de mon mieux pour persuader les vétérans de ne pas mesurer des lois nouvelles. Les religions sont à Alexandrie aussi variées que les négoce : la qualité du produit est plus douteuse. Les chrétiens surtout s'y distinguent par une abondance de sectes au moins inutile. » (Soeculum aureum p.208)

« ორცოლიანობის შემთხვევები სულ უფრო მატულობს სამხედრო კოლონიებში : მე ჩემის მხრივ ვარწმუნებ ვეტერანებს არ განიხილონ ახალი კანონები. ალექსანდრიაში ისეთივე მრავალმხრივი სარწმუნოებებია, როგორც ვაჭრობა : ნაწარმის ხარისხი სულ უფრო საეჭვოა. ქრისტიანები განსაკუთრებით გამოირჩევიან უსარგებლო სექტებით. » (102 ;208).

შეიძლება დავასკნათ, რომ მოგონებები, წარსულის გონებაში წარმოსახვა წარსულ დროს უკავშირდება, რომელიც ძირითადად ორი გრამატიკული დროის ფორმით გამოიხატება და მეორეს მხრივ, ისტორიული სინამდვილე, პერსონაჟის დასკვნები და შეფასებები აწმყო დროის ფორმით გვეძლევა, მაგრამ ამასთანავე რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს ნაწარმოებში ერთ ადგილას მომავალ დროსაც ვხვდებით :

« Les catastrophes et les ruines viendront ; le désordre triomphera, mais de temps en temps la paix s'installera de nouveau entre deux périodes de guerre ; »(102 ;300).

« კატასტროფები და წარღვნები მოხდება ; უწესრიგობა იზივებს, მაგრამ დროთა განმავლობაში კვლავ მშვიდობა დაისადგურებს ომის ორ პერიოდს შორის ». (102 ;300)

რაც შეეხება აწმყო დროში მოყვანილ პასაჟებს, ისინი საშუალებას იძლევიან ორი დონის კონტრასტისა: ერთის მხრივ, passé simple-ში ჩასმული მოვლენები, რომლებიც მთავარი გარსის ირგვლივ აისახება და მეორეს მხრივ, მის მიერვე გაკეთებული „შეფასება-მტკიცება“ ამ მოვლენისა, რომელიც აწმყოში დაისმის.

ეფექტი, რომელიც უკავშირდება წარსულ და აწმყო დროებს შორის მიმართებას, ეხება ძირითადად დისტანციას წარსულ მოვლენებს და თვით თხრობის დროს შორის. ხანდახან ეფექტი ძალზედ ძლიერი შეიძლება იყოს, და პირიქით, სუსტიც, ეს იქიდან გამომდინარე, თუ რამდენად ღრმად განიცდის მთხრობელი ამა თუ იმ მოვლენას. აწმყო დროის დომინანტურობას განსაკუთრებით ბოლო თავში ვხვდებით, როდესაც იგი წარსულიდან ძალიან ნელი ნაბიჯის სვლით უახლოვდება აწმყოს, რომელიც განსაკუთრებული სიმძაფრით ჩანს. აქ აწმყო დრო კიდევ უფრო ხაზს უსვამს იმ რეალობას, სადაც იგი იმყოფება.

როდესაც ვეხებით მხატვრული ტექსტის ნარატიულ სტრატეგიებს, უნდა აღვნიშნოთ თხრობის მომენტი, რომელიც გულისხმობს თუ როდის არის ამბავი გადმოცემული იმ დროიდან, როდესაც იგი მოხდა. აქ ოთხი შესაძლებლობა გამოიყოფა : მომავალი, წარსული, თანადროული ანუ ჩართული, შემდგომი ანუ მომავალი თხრობა.

« აღრიანეს მოგონებებს » უფრო ჩართულს მივაკუთნებთ, ვინაიდან, იგი წარმოადგენს ნაერთს შემდგომი და თანადროული თხრობისა, აქვე აღვნიშნავთ, რომ შემდგომი იგულისხმება წარსულთან მიმართებაში. ამგვარი თხრობა ახასიათებს მემუარულ ტექსტებს: თხრობა წარსულში დრო და დრო წყდება და ერთდება აწმყოში განვითარებული კომენტარი, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოვლენათა გამოძახილს ცვლის რეტროსპექციული ხედვიდან გაკეთებული კომენტარები ფაქტებზე, მაგ :

« La fiction officielle veut qu'un empereur romain naisse à Rome, mais c'est à ce pays sec et pourtant fertile que j'ai superposé plus tard tant de régions du monde....Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'oeil intelligent sur soi-même. »(102 ;43).

« ოფიციალური დებულება ამტკიცებს, რომ რომაელი იმპერატორი უნდა დაიბადოს რომში, მაგრამ სწორედ ამ მშრალ და უნაყოფო ქვეყანას

დავუქვემდებარე მსოფლიოს რამდენი რეგიონი... ჭეშმარიტი დაბადების ადგილი ის არის, სადაც პირველად შეგივლია თვალი საკუთარ თავზე. » (102 ;43)

მოცემული მაგალითიდან ნათლად ჩანს რეტროსპექტული ხედვიდან აწმყოში გაკეთებული კომენტარი, რაც მოწმობს თვალსაზრისის გამომხატველი იმპლიკაციებით ნარატიულ დონეზე ჩართულ თხრობის მომენტს. ეს ჩართულობა უშუალოდ აწმყოში გაკეთებულ კომენტარს გულისხმობს, რაც ერთობ დამახასითებელია მემუარულ-ისტორიული ჟანრისათვის.

რაც შეეხება სიჩქარეს, იგი უშუალოდ უკავშირდება მხატვრული ტექსტის რიტმს. ის რაც ჩვენ გვაინტერესებს, ეს არის ის ლინგვისტური ფაქტორები, რაც დამახასითებელია საკუთრივ მემუარული ტექსტისათვის ნარატიულ დონეზე. სიჩქარე თავისთავად თავისი ევოლუციის პროცესში გულისხმობს ოთხ მომენტს, ესენია : სცენა, შეჯამება, პაუზა და ელიფსი. აქედან პირველი – ვიტყოდით, რომ უშუალოდ უკავშირდება დიალოგის მომენტს და აზრთა გაცვლა-გამოცვალას, რაც აბსოლუტურად იგნორირებულია « ადრიანეს მოგონებებში », დანარჩენზე უფრო დაწვრილებით შევრჩერდებით.

შეჯამება, როგორც თავად ტერმინი მიგვანიშნებს, რეზიუმეს სახით წარმოადგენს გრძელი ამბის შედეგს, სადაც მთხრობელი ნაკლებ დროს უთმობს მოვლენათა დინების გადმოცემას ; იგი შეიძლება მოიცავდეს ისევე როგორც რამოდენიმე სიტყვას, ასევე რამოდენიმე გვერდსაც. ამის ნათელი მაგალითია რომანის ბოლო თავი და როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ დროდადრო ჩართული ზოგიერთი კომენტარი.

რაც შეეხება პაუზას, იგი უშუალოდ უკავშირდება იმ პასაჟს, სადაც მოქმედება წყდება და არაფერი ხდება ისტორიულ-ყოფით პლანზე. საქმე ეხება არანარატიულ ფრაგმენტს, ანუ ინფორმატიული თვალსაზრისით ამბის დრო ნაკლებ პროდუქტიულია, თვალსაზრისით, სამაგიეროდ თხრობის დრო დომინანტურია ; აქ შეიძლება ვიგულისხმოთ აღწერითი პასაჟები და ზოგადი შეხედულებები სამყაროზე, ადამიანებზე, კულტურაზე, რომლებსაც მთხრობელი ხშირად მიმართავს ამბის მოყოლის მსვლელობისას.

რაც შეეხება ელიფსს, მას შემოაქვს მაქსიმალური აქსელერაცია. პირობითი ლოგიკა გვიჩვენებს, რომ რაღაცა ხდება, მაგრამ ეს ტექსტში არ ჩანს. მოვლენები ძალზედ სწრაფად იცვლება და ვითარდება.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ნაწარმოების სისწორის განხილვა, რაც გულისხმობს, თუ რამდენჯერ არის მოვლენები მონათხრობი. ლინგვისტური

ნარატოლოგია გამოჰყოფს სამ შესაძლებლობას : მხოლობითს, განმეორებითს და ხშირს (itératif).

შეიძლება ითქვას, თხრობის მხოლობითი ხერხი ყველაზე გავრცელებულია : მთხრობელი ყველა ერთხელ მას, რაც მოხდა ერთხელ. ეს არის ყველაზე მიღებული ხერხი, რომელიც გამოირჩევა ნარატიული დინამიზმით და მკითხველისთვის კვანძის გახსნის ერთ-ერთ ადრეულ პირობას ქმნის.

განმეორებითი ხერხი მდგომარეობს ერთხელ მომხდარის რამოდენიმეჯერ გადმოცემაში. ამგვარი მიდგომის ინტერესს წარმოადგენს ერთ მოვლენაზე რამოდენიმე თვალსაზრისის დაფიქსირება, რაც ძალიან ხშირია ეპისტოლარულ რომანში (ერთი ეპიზოდი გადმოცემულია სხვადასხვა პერსონაჟის მიერ).

რაც შეეხება თხრობის ხშირ ხერხს, ის ჩვენთვის ძალზედ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, იმის გათვალისწინებით, რომ იგი ასახავს მრავალჯერ მომხდარის ერთხელ მოყოლას. სწორედაც, რომ მემუარული ჟანრი თხრობის ამ პრინციპს ნაწილობრივ ემთხვევა იმ კუთხით, რომ ცხოვრების მანძილზე მრავალჯერ მომხდარი რუტინული მოვლენები ჯამდება და ერთი პერსონაჟის მიერ ერთხელ გადმოიცემა.

როდესაც ვეხებით მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ნარატიულ დონეზე ევოლუციურ ეტაპებს, მნიშვნელოვანია მოვლენათა ლოგიკურ ჯაჭვს შორის მიმართებები და ის წყობა, რომლის მეშვეობითაც ისინი არიან გადმოცემული. « ადრიანეს მოგონებებში » ქრონოლოგიური წყობა მოვლენებისა არასწორხაზოვანად მიმდინარეობს. საქმე ეხება რეტროსპექციულ ჟანრს, სადაც სუბიექტი ცხოვრების ბოლოს უკან იხედება და ეპისტოლარული ფორმით იწყებს ამბის მოყოლას. თუ უნეტის ტერმინებს დავკვსხებით ნარატიული ანაქრონიები შეიძლება იყოს ორი სახის : ერთ- ერთ მათგანს განეკუთვნება « პროლეგსი », რომელიც მდგომარეობს შემდგომი მოქმედების წინასწარ თხრობაში, ხოლო მეორე მათგანს « ანალებსი », რომელიც უშუალოდ რეტროსპექტული ნიშნების მატარებელია, ანუ ნარატიულ დონეზე მთხრობელი წარსულში ბრუნდება.

“ადრიანეს მოგონებებში” მოვლენათა გადმოცემა ძირითადად ექვემდებარება დესკრიფციას და პოეტურ მედიტაციას. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ოფიციალური ქრონოლოგია და პერიოდიზაცია კონკურენციას უწევს ჭეშმარიტ ქრონოლოგიასა და პერიოდიზაციას. როგორც ვოტრენი ამბობს არსებობს ორი ისტორია; მათგან პირველი – ყალბია და მეორე –საიდუმლო ისტორია, რომელიც ჭეშმარიტია. აქედან გამომდინარე აშკარა ხდება “ავგუსტუსის

ისტორიასა” (რომელიც არის პირველწყარო) და “ადრიანეს მოგონებებს” შორის მოვლენათა თანხვედრის არსებობა.

“ავგუსტუსის ისტორიაში” თხრობა მიმდინარეობს წარსულ უწყვეტ დროში, სადაც ჭარბობს მოქმედებები და სკანდირებულია ზმნიზედებით, დროის გარემოებებით და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ყველა მოქმედება ერთი გეგმით არის დალაგებული; ერთი შეხედვით ნაწარმოები მონოტონურია ტოვებს შთაბეჭდილებას უწყსრიგო მიმართულებისა და მოქმედებისა. სხვაობა მოქმედებებს პირვანდელ წყაროს შორისა და “ადრიანეს მოგონებებს” შორის აშკარაა: გადაადგილება და ომები პასიურ სახეს იძენს. ამის მიზეზი გასაგებია იმის გათვალისწინებით, რომ ყველაფერი ადრიანეს მედიტაციას “ექვემდებარება”. თანდათან რაც უფრო შევდივართ ნაწარმოების სიღრმეში მოვლენათა აღნიშვნა ჰორიზონტალურ ხაზზე შორი ამოსავალი წერტილი ხდება, რომელიც თანდათან ქრება.

ტექსტის სემანტიკური მოცულობის გაფართოება, ცხადია მნიშვნელოვან ცვლილებებს იწვევს ნაწარმოების სემიოტიკურ მახასიათებლებში არა მხოლოდ სემანტიკის, არამედ პრაგმატიკისა და სინტაქტიკის დონეებზეც. მეტაფიქციის პრაგმატიკული მახასიათებლებია: გარე და შიდა საკომუნიკაციო სიტუაციის თემატიზება; წერის აქტის თემატიზება; ავტორსა და მთხრობელს შორის განსხვავების თემატიზება. მეტაფიქციის სემანტიკური მახასიათებლებია: დენოტაციური მიმართების ექსპლიციტური ნიველირება; კონოტაციური სტრუქტურის თემატიზება, ფიქტიური რეფერენტის თემატიზება (ინტერტექსტუალობა). მეტაფიქციის სინტაქტიკური მახასიათებლებია: ავტომატიზირებული ლიტერატურული ხერხების გაშიშვლება; შიდა სინტაქტიკის თემატიზება (ორმაგი მოტივაცია), ტოპოგრაფიულ-ვიზუალური კონვენციების დარღვევა(43;79-123).

ერთი სიტყვით, მეტაფიქციონალური ტექსტები ერთგვარი სახეობაა ფიქციონალური ტექსტებისა, რომლებიც მკითხველს ლიტერატურული ფიქციის პრაგმატიკულ, სემანტიკურ ან სინტაქტიკურ გამორჩეულობას და განსაკუთრებულობას აცნობიერებინებს.

ნაწარმოები, ანუ ე.წ. შემოქმედებითი პროდუქცია შეიძლება გადმოცემულ იქნეს ზეპირმეტყველებით, წერილობით, ჟესტებით, გამოსახულებით, იქნება ეს ფიქსირებული თუ მოძრავი. მას ჩვენ ვხვდებით მითებში, ლეგენდებში, ზღაპრებში, იგავ-არაკებში, ისტორიებში, ტრაგედიებში, დრამაში, კომედიაში, პანტომიმაში, ფერწერაში, სპექტაკლში, კინოში და კიდევ მრავალ შემოქმედებით

ქმნილებაში, მაგრამ ერთი ცხადია – “მხატვრული ნაწარმოები არის და იქნება ყველა დროში და ყველგან ; იგი სათავეს იღებს თვით კაცობრიობის ისტორიის დასაბამიდან; ყველა კლასს, ყველა ჯგუფს ადამიანებისა გააჩნიათ თავიანთი მხატვრული ქმნილებები; ნუთუ ამგვარი უნივერსალობა ნაწარმოებისა გვაფიქრებინებს მის არასიმყარეზე? ნუთუ იგი იმდენად ზოგადია, რომ შეუძლებელია აღვწეროთ ზოგიერთი ამ სახეობათაგანი? როგორ უნდა გავითავისოთ, გავარჩიოთ და შევიცნოთ? როგორ უნდა შევაპირისპიროთ ერთმანეთს რომანი და ნოველა, ზღაპარი და მითი, დრამა და ტრაგედია ისე, რომ არ მივმართოთ ზოგად მოდელს?” ამგვარ შეფასებებს და კითხვებს სვამს ცნობილი ლინგვისტი და კრიტიკოსი ჟერარ შენეტი. (41;36).

ჩვენთვის ერთი ცხადია, რომ შემოქმედებითი ნაწარმოებების წინაშე, აზრთა სხვადასხვაობაა, რომლებზეც შეიძლება დაუსრულებლად საუბარი, ანალიტიკოსები იმყოფებიან იმავე სიტუაციაში როგორშიც ფ. სოსური, როდესაც იგი აღმოჩნდა ენის მრავალფეროვნების წინაშე – ცდილობდა გამოეყო და დაედგინა დაჯგუფების პრინციპები და აღწერის ამოსავალი წერტილი. პროპმა და ლევი-სტროსმა შემდეგი დილემა შემოგვთავაზეს: ნაწარმოები ან მოვლენათა გამუდმებული ცვლაა, რომელზეც განხილვა მაშინ ღირს როდესაც მას ხელოვნებას, ნიჭსა და გენს დაუქვემდებარებ.

როდესაც ვეხებით ნაწარმოების სტრუქტურას, შესაძლოა დაისვას ამგვარი შეკითხვა: სად უნდა ვეძიოთ ნაწარმოების სტრუქტურა? პასუხიც მარტივად უღერს – ბუნებრივია თავად ნაწარმოებში. ბევრი კრიტიკოსი, რომელიც ნარატიული სტრუქტურის იდეას გვთავაზობს, ცდილობს ექსპერიმენტული მეცნიერებიდან გამოიტანოს ლიტერატურული ანალიზი: ისინი მოითხოვენ, რომ თხრობას მიესადაგოს სუფთად ინდუქციური მეთოდი და ყველა უანრისა და ეპოქის ნაწარმოებების შესწავლით გადავიდნენ ზოგადი მოდელის ესკიზის შექმნაზე, მაგრამ ეს მოსაზრება ძალზედ უტოპიურია. ლინგვისტიკა, რომელიც მთლიანად დედუქციურია, სწრაფად განვითარდა და გაითვალისწინა ის მოვლენები, რომლებიც ჯერ კიდევ არ იყო აღმოჩენილი.

4. დესკრიფციული ასპექტი

რადგანაც ვეხებით მხატვრული ტექსტის ნარატიული დონის საზღვრების განხილვას ვფიქრობთ ერთობ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში დესკრიფციული ფაქტორის განხილვა. აქ შეიძლება მრავალი კითხვა დაისვას, ასე მაგალითად, რამდენად არის მოტივირებული ტექსტში დესკრიფციის არსებობა? მისი გამოჩენა ნაწარმოებში გამოიწვია თუ არა ამბის მოთხოვნილებამ?

დესკრიფციული პასაჟების მოთხოვნილება ერთგვარი აუცილებელი პირობაა რეალისტურ – ნატურალისტური რომანებისათვის, მაგრამ არც მემუარული ნაწარმოები არის მწყრალად მასთან დამოკიდებულებაში, მხოლოდ იმის გათვალისწინებით, რომ დესკრიფციული მომენტები სუბიექტური ელფერით არის შენიღბული. მთხრობელი, ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში ადრიანე ე. წ. გზამკვლევის, მოგზაურის, ფოტოგრაფის, მხატვრის სახედ, ხატად გვევლინება, რომელიც განსაზღვრულ ადგილას მყოფი, იქნება ბორცვის მწვერვალი, მდინარის ნაპირი თუ სხვა, განსაზღვრული მოტივაციით არის გამსჭვალული (ცნობისმოყვარეობა, ნოსტალგია, დიდების სიყვარული). მაგალითისთვის მოვიყვანო ერთ პასაჟს :

« Nous rentrâmes à Alexandrie quelques jours plus tard. Le poète Pancrates organisa pour moi une fête au Musée ;on avait réunie dans une salle de musique une collection d'instruments précieux : les vieilles lyres doriennes, plus lourdes et moins compliquées que les nôtres, voisinaient avec les cithares recourbées de la Perse et de l'Egypte, les pipeaux phrygiens aigus comme des voix d'eunuques, et de délicates flûtes indiennes dont j'ignore le nom...Mésomédès de Crète, mon musicien favori, accompagna sur l'orgue hydraulique la récitation de son poème de la Sphinge, oeuvre inquiétante, sinieuse, fuyante comme le sable au vent. La salle de concerts ouvrait sur une cour intérieure : des nénuphars s'y étalaient sur l'eau d'un bassin, sous les feux presque furieux d'une après-midi d'août finissante.»(102 ;206)

“აღექსანდრიაში რამოდენიმე დღის შემდეგ დავბრუნდი. პანკრეატისმა ჩემთვის მუზეუმში ზეიმი გამართა. მუსიკალურ დარბაზში ძვირფასი ინსტრუმენტები შეეგროვებინათ: ძველი აღმოსავლური ლირები, უფრო მძიმე და ნაკლებად რთული ვიდრე ჩვენი, გვერდიგვერდ იყვნენ ეგვიპტურ და სპარსულ სიტარებთან, წვეტიანი ფრიგიული სალამურები მსგავსი ევნუქის ხმისა, ნატიფი ინდური ფლეიტები, რომლის სახელიც არ ვიცი..., ჩემი საყვარელი მუსიკოსი კრეტელი მესომედე ორღანთან ერთად რეჩიტატივით ასრულებდა თავის სპინგის

პოემას, რომელიც ძლიერ ამადელელებელი, დაკლავნილი და გაფანტულია, ვითარცა ქვიშა ქარში. საკონცერტო დარბაზი შიდა ეზოში გადიოდა: ღუმფარები მოჰფენოდნენ წყალს აუზში, აგვისტოს მიწურულს მცხუნვარე შუადღის აღმურში.” (102;206).

შეიძლება ითქვას, რომ დესკრიფცია განსაზღვრული ფუნქციონირების ფარგლებში ჯდება : იგი ახორციელებს რაღაცა დოზით « ოპერაციებს » და წარმოადგენს კონკრეტულ დროსა და სივრცეში კონკრეტული საგნების პრეზენტაციას. დესკრიფციულ ოპერაციებს შორის შეიძლება განვასხვავოთ ისეთები, რომლებიც გამომდინარეობენ ასპექტუალიზაციიდან და უშუალოდ მიმართებიდან. ცნობილი ლინგვისტი ჟუვი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ რეალობა შეიძლება ორგანოდ აღიწეროს : ან ნიშან-მახასითებლებით აღწერა ან მას (რეალობას) აღარებენ სამყაროს სხვა საგნებს. ასპექტუალიზაცია გულისხმობს უშუალო ასპექტს იმისა, რაც არის აღწერილი (ფერი, სისქე, ფორმა, ზომა და ა. შ.), ხოლო რაც შეეხება მიმართებას, იგი აზუსტებს კავშირს აღწერილ საგანსა და სხვა სამყაროს შორის. აქ საქმე გვაქვს გარკვეული დოზით ასიმილაციასთან და შედარებასთან. (54 ;67-89).

ჩვენს მიერ მოცემულ მაგალითში დესკრიფცია ერთ-ერთი წარმოდგენის საგანს შეადგენს; მთხრობელი ძალზედ დინამიურად წარმოგვიდგენს სხვადასხვა საგნებს კონკრეტული გეოგრაფიული ადგილების დასახელებით (ალექსანდრია, მუზეუმი, სპარსეთი, ეგვიპტე), დროის გარემოების გამოყენებით (რამოდენიმე დღის შემდეგ), მუსიკალურ საკრავებთან დაკავშირებული აქტანტებით (სიტარა, ქნარი, სალამური, ფლეიტა, ორღანი) და მდგომარეობის გამომხატველი ზმნებით (s'etaler, voisiner), რომლებიც გრადაციასა და დინამიურობას განაპირობებენ მოცემულ პასაჟში.

როდესაც მხატვრული ტექსტის ნარატიულ დონეს ვეხებით, ვფიქრობთ, რომ მხედველობაში უნდა მივიღოთ რამოდენიმე თეორეტიკოსის მოსაზრება დესკრიფციული ფუნქციების შესახებ ; ესენი არიან როლან ბარტი(13), ჟერარ შენეტი(39), მიხეილ ბახტინი(110), მიშელ რეიმონდი, ჟუვი(54), ფონტანილი(38). ასე მაგალითად, ჟუვი თავის ნაშრომში « რომანის პოეტიკა » გამოჰყოფს დესკრიფციის ოთხ ფუნქციას : მიმეზიკურს, მათეზიკურს, ნარატიულს და ესთეტიურს(38 ;12-20.56-61.), ხოლო ლინგვისტი ბერნარ მიგრენი სხვა ფუნქციებსაც მოიაზრებს ; სემიოტიკურს, მნემურს, მეტაფორულს, ცენტრიდანულს. ჩვენ შევეცდებით განვიხილოთ ის ფუნქციები, რომლებიც დამახასითებელია მემუარულ-ისტორიული ნაწარმოებისათვის.

მათეზიკური ფუნქცია მდგომარეობს ტექსტის შიგნით ენციკლოპედიურ, სიღრმისეულ, მეცნიერულ წყაროებზე დაყრდნობილ ინფორმაციის გავრცელებაში.

მიმეზიკური ფუნქცია უკავშირდება უშუალოდ მოხრობელის დამოკიდებულებას სათხრობ მასალასთან, რაც მდგომარეობს რეალობის ილუზიურ წარმოდგენაში, ანუ მოხრობელს ახასითებს მეტ-ნაკლებად გაუთვიცნობიერებელი მოქმედებები, მეტყველება ; იგი ცდილობს სხვა რეალობიდან აიღოს იდეები და შეხედულებები.

5.მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში მეტაფორის ფუნქცია

ნარატიული დესკრიფციის ფარგლებში მნიშვნელოვნად მივიჩნიეთ მხატვრულ ტექსტში მეტაფორის ფუნქციის განსაზღვრა, რომელიც ტექსტში გამოიხატება ან მეტაფორით ან შედარებით. ამ შემთხვევაში დესკრიფციული ტექსტი მიმართავს სიმბოლურ ენას.

მეტაფორის თეორეტიკოსები ყველაზე ხშირად სვამენ მეტაფორისა და შედარების ურთიერთმიმართების საკითხს. ამ ტროპის სიახლოვე ეჭვს არ იწვევს. მეტაფორა ლაკონურია, იგი გაურბის მოდიფიკაციებს, განმარტებებსა და დასაბუთებას. მეტაფორა ამოკლებს მეტყველებას, შედარება კი განავრცობს. თუ შედარება მიუთითებს ერთი ობიექტის მსგავსებაზე მეორესთან, მეტაფორა გამოხატავს მყარ მსგავსებას, რომელიც ააშკარავებს საგნის არსს და საბოლოო ჯამში, მის მუდმივ ნიშანს. თუ კლასიკურ შემთხვევაში შედარება სამწვერიანია (A ჰგავს B-ს C ნიშნით), მეტაფორა ორწვერიანია (A არის B).

« ადრიანეს მოგონებების » ნარატიული სტრუქტურა აგებულია დესკრიფციული მომენტების ხშირი გამოყენებით, სადაც მეტაფორა და მასთან დაკავშირებული სხვადასხვა ტროპები ჭარბად გვხვდება. საქმე ისაა, რომ ჩვენი აზრით, მეტაფორა წარმოადგენს ერთადერთ ტროპს, რომელიც განეკუთვნება ენის პლანს. ყველა დანარჩენი ტროპები შეიძლება დავაჯგუფოთ, როგორც მეტყველების პლანის სხვადასხვაგვარი გამოხატულებანი. რადგანაც შევეხეთ მხატვრული ტექსტის ნარატიულ დონეზე დესკრიფციული ფაქტორის განხილვას მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ მის ფარგლებში მეტაფორის რაღაცა კუთხით გაანალიზება. რითაა განპირობებული მეტაფორისა და დანარჩენი ტროპების

(ფიგურების) მიკუთვნება, შესაბამისად, ენისა და მეტყველების პლანებისადმი ? ალბათ, იმით, რომ მეტაფორა იმთავითვე წარმოადგენდა არა ტროპს, არამედ არქაული აზროვნების დამახასიათებელ თვისებას მაშინ, როდესაც მეტყველების უნარი ადამიანს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ჩამოყალიბებული. ამით აიხსნება, რომ მეტაფორის ნაგულისხმევ წევრს აუცილებლად უნდა ახასიათებდეს ის სემანტიკური ბუნდოვანება, რომელიც ადამიანის აზროვნების, «მეტაფორული აზროვნების» ნიშან-თვისება გახლდათ კაცობრიობის ისტორიის განვითარების მანძილზე. არისტოტელე (რომელმაც დაამკვიდრა ტერმინი მეტაფორა) წერდა : « მეტაფორა არის უცხო სიტყვის გადატანა ან გვარიდან სახეზე, ან სახიდან გვარზე, ან სახიდან სახეზე, ან ანალოგიის მიხედვით ყველაზე მნიშვნელოვანია დახელოვნებული იყო მეტაფორებში. მხოლოდ ამისი გადაღება არ შეიძლება სხვისგან. ეს არის ტალანტის ნიშანი, რადგან კარგი მეტაფორების შექმნა ნიშნავს მსგავსების შემჩნევას (11 ;45) ». არისტოტელედან მოყოლებული, ყველა ხელოვანი და მკვლევარი აღიარებს, რომ მეტაფორა არის ტექსტის მსატრეულობის ძირითადი საზომი. მარგარეტ იურსენარის ეს ნაწარმოები მდიდარი ლექსიკური მარაგით გამოირჩევა და ხშირად მიმართავს მეტაფორულ გამონათქვამებს :

« Il n'est pas indispensable que le buveur abdique sa raison. » (102 ;21).

“არ არის აუცილებელი, რომ ღოთმა ადამიანმა შეიცვალოს გონება” (102;21).

« Comparée à ce monde de l'action immédiate, la bien-aimée province grecque me semblait somnoler dans une poussière d'idées respirées déjà ; »(102 ;47).

« სწრაფი მოქმედებების სამყაროსთან შედარებით, კარგად ნაცნობი ბერძნული პროვინცია, უკვე განხორციელებულ იდეებში მესახებოდა» (102;47).

« Mon appétit de puissance, d'argent, qui est souvent chez nous la première forme de celle-ci de gloire »(102;47).

“ფულისა და ძალაუფლების წყურვილი ჩვენში სიამაყის პირველი ფორმათაგანია”(102;47).

როგორც აღვნიშნეთ « ადრიანეს მოგონებებში » დესკრიფციული პასაჟები განივრცობა მეტაფორული ფრაზებით. იქნება ეს ნომინაციური თუ პრედიკატიული. მეტაფორა შეიცავს სამ ელემენტს : აღმნიშვნელს, აღსანიშნს და მათ შორის კავშირს. მაგალითად ერთ-ერთი დესკრიფციული პასაჟი ტექსტში ასე იწყება ;

« Il y eut la mer d'arbres : les forêts de chênes-lièges et les pinèdes de la Bithynie »(102 ;173).

« იყო ხეების ზღვა : კორპის მუხისა და ბითინის ფიჭვნარის ტყეები ». (102 ;173).

ჩვეულებრივ ნიშანში, არა ტროპში, აღმნიშვნელი ერთ აღსანიშნს უკავშირდება. ტროპში კი – ორს. სიტყვა « ზღვა » ჩვენს აღქმაში მარილიანი წყლის ვრცელ ფართობს უკავშირდება, სადაც შეიძლება იბანაო, ითევზაო ან იმოგზაურო, ტროპში კი ორს : დიდ ფართობს (არა წყლის, ტროპის პირველი, პირდაპირი მნიშვნელობა) და მასში თავმოყრილი საგნების ბევრ რაოდენობას (ტროპის მეორე გადატანითი მნიშვნელობა). პირველ მნიშვნელობას (ზღვა) აღმნიშვნელი უკავშირდება უშუალოდ, მეორეს კი – პირველის გზით ; იქმნება მატაფორა, რომლის მხატვრული ზემოქმედების მექანიზმი განისაზღვრება პირველი მნიშვნელობის (ფართო, ვრცელი, ბევრი, ულავი) და მათთან დაკავშირებული ასოციაციების არსებობით ; ან კიდევ განვიხილოთ ასეთი მაგალითი :

« Un fauve n'est qu'un adversaire, mais un cheval était un ami. »(102 ; 15).

« მტაცებელი ცხოველი მხოლოდ მეტოქეა, მაგრამ ცხენი მეგობარი იყო. »(102 ;15).

კონკრეტულ შემთხვევაში მეგობარი ახასიათებს ცხენს, რომელიც შედის სხვა ბუნებრივ გვარში (ცხენი ცხოველია) ცხენს მინიჭებული აქვს ადამიანის თვისება – მეგობრობა, რომელიც მოიცავს ნიშანთა დიფუზურ კომპლექს (ერთგულებას, ნდობას, გამტანობას, სიყვარულს). ამ პროცესს გაპიროვნებას უწოდებენ, იგი მეტაფორის კერძო სახეობაა.

« Une acropole grecque-cette plante incomparable était limitée par sa perfection même. » (102 ;125).

« ბერძნული აკროპოლი – ეს შეუდარებელი მცენარე სრულყოფილებით იყო შემკული. » (102 ;125).

ბერძნული აკროპოლი უკავშირდება შეუდარებელ მცენარეს და ამით მთხრობელი მის საფუძველში დებს მსგავსების დემონსტრირებას–ეს ნიშნავს იმ თეორიის მიმდევრობას, რომელსაც მ. ბლეკი უწოდებს შედარებითს. ამ თვალსაზრისით მეტაფორა არის ელიფსური ან შეკუმშული შედარება. იმდენად, რამდენადაც ამ თეორიის მიხედვით, მეტაფორა შეიძლება შეიცვალოს მისი ეკვივალენტური შედარებით. ეს თვალსაზრისი წარმოადგენს მეტაფორის სუბსტიტუციური კონცეფციის სახესხვაობას.

ცნობილი მკვლევარი უზენერი განმარტავდა, რომ საგანს სახელი ნებისმიერად არ მიენიჭება. ბგერათა კომპლექსი არ არის შემთხვევითად

ამორჩეული მომენტი. სულიერი აღზნება, რომელიც გარემომცველი სამყაროს ობიექტებთან შეტაკებით არის გამოწვეული ნომინაციის იარაღიცაა და მიზეზიც. « მე » გრძნობით შთაბეჭდილებას « არამესთან » შეტაკებით ღებულობს. უფრო მკაფიო ემოციები თავად პოულობენ თავისთვის ბგერობრივ გამოხატულებებს, რომლებიც ქმნიან სახელდებათა საფუძვლებს და სწორედ მათ იყენებენ მეტყველი ადამიანები .

ერნესტ კასიერი მე-20 საუკუნის გერმანელი ფილოსოფოსი თავის ნაშრომში “ენა და მითი” წერს, რომ ადამიანი მისი სურვილისაგან დამოუკიდებლად იძულებული იყო მეტაფორულად ელაპარაკა არა იმიტომ, რომ არ შეეძლო თავისი პოეტური ფანტაზიის დაოკება, არამედ იმიტომ რომ უკიდურეს ზომამდე უნდა დაეძაბა იგი (ფანტაზია), რათა გამოეხატა თავისი სულის მზარდი მოთხოვნილება.

« ადრიანეს მოგონებების » დესკრიფციულ პასაჟებში ხშირად ვხვდებით ზმნურ მეტაფორებსაც :

« Je préfère parler de certaines expériences de sommeil pur, de pur reveil, qui confinent à la mort et à la resurrection. » (102 ;25).

« ვამჯობინებ ვილაპარაკო ჭეშმარიტი სიზმრისა და ცხადის გამოცდილებაზე, რომელიც სიკვდილისა და განახლების ზღვარზე იმყოფება. » (102;25).

მეტაფორაზე ძალიან ბევრი თქმულა და დაწერილა. ჩვენი მიზანი არ ვახლავთ მისი, როგორც ენობრივი ფენომენის გაანალიზება, არამედ მისი განხილვა, როგორც ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორისა მხატვრული ტექსტის ნარატიული დონისა, უფრო კონკრეტულად განგვესაზღვრა, თუ რა როლს ასრულებს იგი მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ნაწარმოების დესკრიფციულ პლანში.

“ადრიანეს მოგონებების” დესკრიფციული პასაჟები ძალზედ მრავალფეროვანია მეტაფორული სახესხვაობების მხრივ, ასე მაგალითად:

“Il eut la mer d’arbres: les forêts de chênes-lièges et les pinèdes de la Bithynie : le pavillon de chasse aux galeries à claire –voie où le jeune garçon, repris par la nonchalance du pays natal, éparpillant au hasard ses flèches, sa dague, sa ceinture d’or, roulait avec les chiens sur les divans de cuir. Les plaines avait emmagasiné la chaleur du long été ;une buée montait des prairies au bord du Sangarios où galopaient des hardes de chevaux non dressés : au point du jour, on descendait se baigner sur la berge du fleuve, froissant en chemin les hautes herbes trempées de

rosée nocturne, sous un ciel d'ou pendait le mince croissant de lune qui sert d'emblème à la Bithynie. Ce pays fut comble de faveurs. » (102 ;172).

« იყო ხეების ზღვა : კორპის მუხისა და ბითინიის ფიჭვნარის ტყეები ; ვიწრო გასასვლელში მონადირეთა პატარა ჭუჭრუტანებიანი სახლი, სადაც ახალგაზრდა ყმაწვილს, მშობლიური ქვეყნის უდარდებლობით შეპყრობილს, აქეთ-იქით მიმოყვარა, საკუთარი ხანჯალი, ოქროს ქამარი და ძაღლებთან ერთად გორავდა დივანზე. მინდორ-ველებს ხანგრძლივი ზაფხულის სიმხურვალე შეენარჩუნებინათ, სანგარიოს ნაპირის მდელოებს ნისლი დასდგომოდა, სადაც გაუხედნავი ცხენების ჯოგი მიაჭენებდა. დღის ბოლოს მდინარის ციცაბო ნაპირზე ჩავდიოდი საბანაოდ, ფეხქვეშ ვთელავდი ღამის ცვარით დანამულ მაღალ ბალახს, იმ ცის ქვეშ, სადაც წვრილი ნახევარ მთვარე ეკიდა და რომელიც ბითინიის ემბლემად ითვლება. მაღლით სავსე იყო ეს ქვეყანა. » (102 ;172).

ახლა შევეცადოთ განვიხილოთ რა ხდება ჩვენს ცნობიერებაში, როდესაც მთხრობელი შთამბეჭდავად აერთიანებს ორ განსხვავებულ საგანს. გარდა გრძნობათა საერთო დაძაბულობისა, ჩვენში ხდება ყველაზე მნიშვნელოვანი ცნობიერების დაძაბვა, რათა ნივთები ერთმანეთს შევუფარდოთ. ცნობიერების ფუნქციაა დაკავშირება; იგი მუშაობს და შეუძლია უთვალავი საშუალებით დააკავშიროს ნებისმიერი ორი საგანი.

ის, რომ მეტაფორაზე ძალიან ბევრი ნაშრომი შექმნილა, ეს მის მრავალმხრივ ბუნებაზე მეტყველებს. იგი ძალზედ ინდივიდუალურია ; სუბიექტური ლაკონურობის გამო, მკითხველის უნარზეა დამოკიდებული ამოცნოს მასში ნაგულისხმევი ნიშანი. ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე ფილიპ უილრაიტი მეტაფორის არსის ანალიზს უკავშირებს არა გრამატიკის წესებს, არამედ სემანტიკურ გარდასახვებს. ის რაც მნიშვნელოვანია მეტაფორაში, არის მისი სულიერი სიდრმე, რომელზეც გადაინაცვლებენ გარემომცველი სამყაროს ობიექტები – რეალური თუ გამოგონილნი. გადაინაცვლების პროცესი, რომელიც ამ დროს ხდება შეიძლება აღიწეროს, როგორც სემანტიკური მოძრაობა (სხვაგვარად ამ პროცესს სემანტიკურ ძვრასაც უწოდებენ). წარმოდგენა ამგვარ მოძრაობაზე « ჩადებულია » თვით სიტყვა მეტაფორაში, რამდენადაც (phora) მოძრაობა (ჩართული ამ სიტყვის მნიშვნელობაში) არის წარმოსახვაში მიმდინარე განვრცობისა და დაკავშირების ის ორმაგი აქტი, რომელიც ასახავს მეტაფორული პროცესის არსს.

ამერიკელი ფსიქოლოგი, ფსიქოლინგვისტი ჯ. მილერი იზიარებს ტრადიციულ თვალსაზრისს, რომ მეტაფორა არის მოჭიმული (შეკვეცილი) შედარება : მისი აზრით, მეტაფორით აღძრული აზრი ეხმიანება მსგავსებებსა და ანალოგიებს. მე-19 საუკუნეში ამ თვალსაზრის უწოდებენ აპერცეფციას. ჯ. ჰერბარტი ტერმინ აპერცეფციას იყენებდა იმ მენტალური პროცესების აღსაწერად, რომელთა საშუალებით შემოსული ინფორმაცია მიესადაგება ადრე უკვე აგებულ ცნებით სისტემას. თუ მთხრობელი ამბობს, რომ x არის y (მაშინ როდესაც ვიცით, რომ x არ არის y) ჩვენ ვცდილობთ წარმოვიდგინოთ სამყარო, რომელშიც x არის y). ეს წარმოსახვითი სამუშაო ძალიან ადვილდება, თუ რეალური x თუნდაც რაღაც თვალსაზრისით ჰგავს y . მაგ : თუ « ადრიანეს მოგონებების » ავტორი ამბობს, რომ :

« La vie m'était un cheval dont on épouse les mouvements, mais après l'avoir, de son mieux, dressé. » (102 ;52).

« ცხოვრება ჩემთვის ცხენია, რომლისგანაც მოძრაობებს იღებ, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როდესაც კარგად გაწვრთნი . » (102 ; 52).

იმისათვის, რომ გაიგოს ეს დებულება, მკითხველმა უნდა გააკეთოს ასოცირება მტკიცებულებასთან, რომ ცხოვრება ჰგავს ცხენს. სწორედ ამის საფუძველზე მკითხველი ხვდება, თუ რატომ თქვა მთხრობელმა (ადრიანემ) : « ცხოვრება ჩემთვის ცხენია ».

არისტოტელეს დროიდან მოყოლებული მეტაფორის მკვლევარები ამბობდნენ, რომ მეტაფორები გამოიყენება მსგავსების ან ანალოგიის გამოსახატავად. ნებისმიერ შემთხვევაში – არის თუ არა მსგავსება მეტაფორის განმსაზღვრელი დახასითება–საკამათო არაა, რადგან ბევრი მეტაფორა აღიქმება მსგავსების ტერმინით. ამ საკითხზე მსჯელობამდე რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას მსგავსების გამოსატყაზე ; ზოგადად, ერთი შეხედვით მსგავსების ურთიერთობა სიმეტრიულია, ანუ : თუ $A B$ -ს ჰგავს, მაშინ B უნდა იყოს A -ს მსგავსი. ეს ეკვივალენტურობა ასე გამოიყურება: A და B მსგავსია. რაც შეეხება შედარებით მტკიცებებს, ის იოლად გამოიყურება მათში მტკიცებულების ერთ-ერთი მაკავშირებლის არსებობით : მსგავსი, ჰგავს, იქცევა ისე, როგორც, გამოიყურება როგორც, ისე, ისევე, როგორც, მიაგავს, მახსენებს, ისეთივე, როგორც, ჩამოჰგავს, იმავე საშუალებით და ა. შ.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბლეკის თეორიის მიხედვით, მეტაფორა შეიძლება შეიცვალოს მისი ეკვივალენტური შედარებით. ეს თვალსაზრისი

წარმოადგენს მეტაფორის სუბსტიტუციური კონცეფციის სახესხვაობას. ასე მაგალითად აღრიანე ამბობს :

« Je me sens guépard aussi bien qu'empereur. » (102;15).

« თავი ჯიქი მგონია, ისევე როგორც იმპერატორი . » (102;15).

მთხრობელის პერიფრაზა რომ მოვახდინოთ იგი შესაძლოა გულისხმობს თავისი შესაძლებლობების მტაცებელ ცხოველთან გაიგივებას: აღრიანე მძვინვარეა, გააღმასებულია და მიდრეკილია ძალადობისკენ. ყოველ შემთხვევაში, პერიფრაზები გვეხმარებიან იმასთან მიხედვებაში, თუ რა ჰქონდა მხედველობაში მოლაპარაკეს. იმისათვის, რომ მოლაპარაკემ გადასცეს რაღაც მეტაფორის საშუალებით, ირონიული გამონათქვამით და ირიბი სამეტყველო აქტებით, აუცილებელია გარკვეული პრინციპები, რომელთა შესაბამისად მას (მოლაპარაკეს) შეიძლება მხედველობაში ჰქონდეს რაღაც უფრო მეტი, ან იმისგან განსხვავებული, რასაც ამბობს. ეს პრინციპები ცნობილი უნდა იყოს მსმენელისათვის, რომელსაც ამ ცოდნის საფუძველზე ესმის, რა აქვს მხედველობაში მოლაპარაკეს. ურთიერთმიმართებას წინადადების მნიშვნელობასა და მეტაფორულ გამონათქვამს შორის აქვს რეგულარული, არაშემთხვევითი ან ნებისმიერი ხასიათი. ჩვენი მიზანია, შევეცადოთ ჩამოვაყალიბოთ ის პრინციპები, რომლებიც წინადადების ბუკვალურ მნიშვნელობას გამონათქვამის მეტაფორულ მნიშვნელობასთან აკავშირებენ. ცნობილი მკვლევარი სერლი სვამს კითხვას: როგორია ის პრინციპები, რომლებიც მოლაპარაკეს უფლებას აძლევს გამოთქვას, მსმენელს კი – გაიგოს მეტაფორული გამონათქვამი.

ენის, როგორც ნომინანტური სისტემის, ჩამოყალიბებასთან ერთად, მხატვრული გადატანის საფუძველზე წარმოქმნილი სახელდების ხატობრივი კომპონენტი სუსტდება, აღარ აღიქმება, როგორც “ხატი” და შემდეგ კი საერთოდ ქრება, ტოვებს რა თავის შემდეგ ახალ მნიშვნელობას, რომელიც, დროთა განმავლობაში ნომინაციის ნორმატიულ საშუალებად იქცევა, რითაც ავსებს ენის ლექსიკურ სისტემას. მეტაფორისადმი ახლებური მიდგომის აუცილებლობა თანამედროვე სტრუქტურული სემანტიკისათვის დ. ბოლინჯერმა ამგვარად ჩამოაყალიბა: სამანტიკურმა თეორიამ უნდა წარმოგვიჩინოს მეტაფორის შექმნის პროცესი. ბუნებრივი ენის დამახასიათებელი თვისება ისაა, რომ არც ერთი სიტყვა არ დაიყვანება მნიშვნელობათა საბოლოო ერთობლიობამდე, ის ყოველთვის გამოხატავს რაღაც უფრო მეტს.

უნდა იყოს თუ არა მეტაფორის ახლებური თეორია ლინგვისტური თეორია? როგორც ჩანს, ყველა სხვაგვარმა მიდგომამ თავისი უსუსურობა გამოავლინა,

ვინაიდან დღემდე არსებული არცერთი განსაზღვრება ან თეორია ადეკვატურ ტაქსონომიასაც კი არ იძლევა, რომ არაფერი ვთქვათ მეტაფორის წარმოშობის “პროცესის ახსნა-განმარტებაზე.” არისტოტელე ცდილობდა მეტაფორის თუნდაც ფორმალური მხარე გამოეკვინა. ის “პოეტიკაში” წერდა: ”მეტაფორა არის უჩვეულო სახელის გადატანა გვარიდან სახეობაზე, სახეობიდან გვარზე, სახეობიდან სახეობაზე, ანალოგიის მიხედვით(11.67).” რომელი და აღორძინების ეპოქის მეცნიერები, ნაცვლად იმისა, რომ გაეგოთ და განეფითარებინათ ეს საკმარად ბუნდოვანი განსაზღვრება და დაეზუსტებინათ, თუ რას გულისხმობს “უჩვეულო”, “გვარი”, “სახეობა” და “ანალოგია”, მეტაფორას განიხილავდნენ, როგორც უბრალოდ რიტორიკულ ხერხს. ისეთი ცნობილი კრიტიკოსიც კი, როგორცაა რინარდსი, თავს უფლებას აძლევს თქვას შემდეგი: ადვილი იქნებოდა მეტაფორის, ჰიპერბოლისა და მეტყველების ფიგურების გრამატიკული თეორიის განვრცობა ისეთი ფარული გამოთქმების მითითებით როგორცაა “თითქოს”, მსგავსად და ა. შ. მ. ბირდსლის აზრით, მეტაფორა არის ის, რაც არასიცოცხლისუნარიან, შინაგანად წინააღმდეგობრივ, მაგრამ გარკვეული მნიშვნელობის და აზრობრივი დატვირთვის მქონე გამოთქმად გადააქცევს. სწორედ ამგვარი გარდაქმნის განხორციელებაში ენიჭება მსგავსებას გადამწყვეტი როლი. მაგრამ ეს როლი მხოლოდ მაშინ შეიძლება გამოვლინდეს, როდესაც უარს ვიტყვით მსგავსებისა და სუბსტიტუციის (ჩანაცვლების) ცნებების დაახლოებაზე (რაც თავისი ბუნებით წმინდა სემიოტიკური მოვლენაა) და მიემართავთ მსგავსების საკუთრივ სემანტიკურ ასპექტს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მსგავსება(თუკი ამ ცნებას საერთოდ გამოვიყენებთ მეტაფორის აღწერისას)უნდა განიხილებოდეს, როგორც ნიშან-თვისების სუბიექტისათვის პრედიკაციის, და არა როგორც სახელთა სუბსტიტუციის ხერხი.

დასკვნის სახით შეიძლება ვთქვათ, რომ მხატვრული ტექსტის სტრუქტურის, მისი ლინგვისტური კვლევის მხრივ არანაკლები მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს მეტაფორის, როგორც ენის, საკუთრივ მწერლის მხატვრული სტილის დამახასიათებელი ფენომენის მნიშვნელობას ტექსტის ლინგვისტური კვლევის ფარგლებში.

6. ტექსტის გრამატიკა

ტექსტის გრამატიკის კვლევის განვითარება წარმოადგენს ტექსტის ლინგვისტურ საყრდენს, რასაც მივყავართ იმ მონაცემების გამოკვლევისაკენ, რასაც ეს სფერო სტილისტიკასთან მიმართებაში ინარჩუნებს. ენობრივი მოვლენების ურთიერთმიმართებები ტექსტობრივ სივრცეში შემეცნებითი პროცესის გათვალისწინებით უკავშირდება როგორც ტექსტის გრამატიკას, ასევე სტილისტიკას. ორივე ამ დისციპლინასთან დაკავშირებით ისმის ძირეული შეკითხვა, თუ როგორ ხორციელდება ზუსტად ტექსტობრივი სტრუქტურების “კოდირება”, რა როლი აკისრია ლინგვისტურ სისტემას. ტექსტის ლინგვისტიკის, როგორც ენათმეცნიერების შედარებით ახალი დარგის შექმნა, თეორიულად შეამზადა და პრაქტიკულად განაპირობა ენისა და მეტყველების პრინციპული დაპირისპირების იდეამ. ეს იდეა ენათმეცნიერებაში ცნობილია ჯერ კიდევ ვ. ჰუმბოლტის დროიდან. იგი აისახა აგრეთვე, გებელენცისა და შტაინთალის შრომებშიც, მაგრამ ენისა და მეტყველების დაპირისპირება ძირითადად უკავშირდება ფ. დე სოსიურის სახელს (93.67). ტექსტის, როგორც განსაკუთრებული დონის ენობრივი და სამეტყველო ერთეულის, ყოველნაირმა შესწავლამ მოითხოვა განსაკუთრებული ენათმეცნიერული დისციპლინის, სახელდობრ, ტექსტის ლინგვისტიკის შექმნა.

ტექსტის ლინგვისტიკის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე ტექსტის სინტაქსისა და წინადადების სინტაქსის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ საწინააღმდეგო აზრები გამოითქმის, მაგრამ საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტის ლინგვისტიკა – ეს არის მეტატექსტისა და ტექსტის ლინგვისტურად შემსწავლელი მეცნიერება, რომელსაც საქმე აქვს კვლევის ახალ ობიექტთან. იგი მიზნად ისახავს მეტატექსტისა და ტექსტის კვლევა- ანალიზის ჩატარებას არა გრამატიკული, სინტაქსური, ლექსიკური თუ სხვა უკვე ცნობილი დარგების თვალსაწიერიდან, არამედ ახალი, მანამდე უცნობი პარამეტრების მიხედვით.

თავდაპირველად უნდა შევეხოთ მეტყველების ნაწილებს. მთელი სემანტიკური თეორია უნდა ემყარებოდეს განსხვავებას დესკრიფციასა და სახელდებას შორის. თუ ჩვენ ვიტყვით “იმპერატორს”, ეს სიტყვა აღნიშნავს სულიერ საგანს და წარმოგვიდგება მასთან დაკავშირებული ნიშან- თვისებებანი (დიდება, ბრწყინვალება).

რათა შევისწავლოთ ნაწარმოების ინტრიგა, ჩვენ უნდა წარმოვადგინოთ ეს ინტრიგა რეზიუმეს სახით, სადაც თითოეულ მოქმედებას შეესაბამება ერთი

კონკრეტული წინადადება. ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ “ადრიანეს მოგონებებში” ვერ ვხვდებით ერთი კონკრეტული ინტრიგის განვითარებას. როგორც მრავალჯერ აღინიშნა, ეს არის მემუარების კრებული იმპერატორისა, სადაც ფრაგმენტულად არის წარმოდგენილი ესა თუ ის მოვლენა. კიდევ უფრო სხვანაირად რომ ვთქვათ, საქმე გვაქვს არაჰომოგენურ და პლურიგენიონულ სამყაროსთან. ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ შეპირისპირება სახელდებასა და აღწერას შორის წარმოჩინდება ძალზედ აშკარად. დესკრიფცია ერთმნიშვნელოვნად მოიაზრება პრედიკატის შიგნით, რათა განვასხვაოთ რამოდენიმე კლასის პრედიკატები; საჭიროა უფრო ახლოს შევხედოთ ნაწარმოების აგებულებას. ინტრიგა მინიმალური მდგომარეობის ერთი პასაჟის გადასვლაა მეორეში; აქედან გამომდინარე შეიძლება ორი სახის ეპიზოდზე ვისაუბროთ: ის, რომელიც აღწერს მდგომარეობას (გაწონასწორებულს ან გაუწონასწორებულს) და ის, რომელიც გადმოსცემს ერთი პასაჟის მეორეში გადასვლას. პირველი ტიპი შეიძლება იყოს სტატიკური და ამავდროულად მონაცვლეობითი, ხოლო მეორე—დინამიკური. ნარატიული ზედსართავი სახელები იმ პრედიკატთა შემადგენელი ნაწილია, რომლებიც აღწერენ გაწონასწორებულ თუ გაუწონასწორებულ მდგომარეობას, ზმნები კი მონაწილეობენ ერთი პასაჟის მეორეში გადასვლაში. საილუსტრაციოდ ავიღოთ ერთი რომელიმე ეპიზოდი ნაწარმოებიდან, სადაც შევხვდებით ნარატიული მეტყველების ნაწილებს:

“Je lus beaucoup durant cette période. J’avais poussé Phlegon à composer, sous le nom d’Olympiades, une serie de chroniques qui continueraient les Helléniques de Xénophon et finiraient a mon règne : plan audacieux, en ce qu’il faisait de l’immence histoire de Rome une simple suite de celle de la Grèce. Le style de Phlégon est facheusement sec, mais ce serait déjà quelque chose que de rassembler et d’établir les faits....Les poètes aussi m’occupèrent ; Je me fis un ami de Theognis, l’aristocrate, l’exile, observateur sans indulgence des affaires humaines, toujours prêt à dénoncer ces erreurs et ces fautes que nous appelons nos maux. Cet homme si licite avait goûté aux délices poignantes de l’ amour ...Mais, parmi les anciens poètes, Antimaque surtout m’attacha : j’appréciais ce style obscur et dense, ces phrases amples et pourtant condensées à l’extrême, grandes coupés de bronze emplies d’un vin lourd. Je préférais son récit du périple de Jason aux Argonautiques plus mouvementées d’Apollonius : Antimaque avait mieux compris le mystère des horizons et des voyages, et l’ombre jetée par l’homme éphémère sur les paysages éternels. »(102 ;236).

« ამ პერიოდის განმავლობაში ძალიან ბევრი წავიკითხე. პლეგონს იდეა მიეცა ოლიმპიადის სახელით შეექმნა ქრონიკების სერია, რომელიც მოიცავდა პერიოდს ქსენოფონის ელინების დროიდან ჩემს მეფობამდე : გაბედული ნაბიჯია რომის დიდი იმპერიიდან მოყოლებული საბერძნეთის ისტორიის შექმნა. ფლეგონის სტილი ძლიერ მკაცრია, მაგრამ მიანც რაღაცას წარმოადგენს მოვლენების შეგროვებასა და დალაგებაში...პოეტებიც შემეწივნენ, ვმეგობრობდი ერთ ლტოლვილ არისტოკრატ ადამიანთან, რომელიც უდაოდ კარგად ერკვეოდა ჰუმანურ საკითხებში, იგი ყოველთვის მზად იყო ემხილა ის ცოდვები და შეცდომები რომლებიც ჩვენ ტკივილად მიგვაჩნია. ამ დაუცველმა ადამიანმა სიყვარულის მწარე ნექტარი იგება... მაგრამ უნდა ვადიარო რომ ძველი პოეტებიდან განსაკუთრებით ანტიმაქემ მიმიზიდა : ვაფასებდი მის მოქნილ და ბუნდოვან სტილს, სავსე და ამავედროულად ზედმეტად შეკუმშულ ფრაზებს, ბრინჯაოს ნაჭერი მძიმე ღვინით გაუღვინთილი. ძალიან მომწონდა ზღვაში გაჭრილ არგონავტებზე მყოფი იასონის ამბავი, რომელიც უფრო ამაღლევებელი იყო ვიდრე აპოლონიუსის : ანტიმაქემ უკეთესად შეიგრძნო მოგზაურობისა და სივრცის იდუმალება, ეფემერული ადამიანის მიერ ნასროლი შუქჩრდილი სამარადისო პეიზაჟებზე. » (102 ;236).

წარსულში გადმოცემულ ერთ პატარა პერიოდში აღნიშნულია აქტანტები : ფლეგონი, ელინები, პოეტები, თეონისი, ანტიმაქე, იასონი, აპოლონიუსი და გაშლილია სტატიკურად და ამავედროულად დინამიურ ეპიზოდში.

“თხრობის გრამატიკის“ აგებისათვის საწყის წერტილს წარმოადგენს თხრობითი წინადადება, რომელიც არის თხრობითი მინიმალური ერთეული (ანუ კომპოზიციურ სიტყვიერი სტრუქტურა), რომელიც გამოიყოფა შინაარსის წინასწარი სქემატიზაციის შედეგად და ეპიზოდს უთანაბრდება (არა რეალურ ეპიზოდს, არამედ სქემატურად გამოხატულ ეპიზოდს).

თვით თხრობითი წინადადებები კლასიფიცირდება თხრობითი პრედიკატის მეშვეობით. ცვეტან ტოდოროვი გამოყოფს პრედიკატის ორ ტიპს - „ზედსართავები“ და „ზმნები“ - იმ მსგავსების საფუძველზე, რომელსაც იგი ადგენს სემანტიკური ხასიათის მქონე შესაბამის სიტყვათა კლასებსა და ეპიზოდის ორ ტიპს შორის.(124;45-67) მეორეს მხრივ, ყოველი დასრულებული ინტრიგა შეიცავს ერთი წონასწორული მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლას, რაც ჩვეულებრივ გულისხმობს შემდეგ ეტაპებს: წონასწორობის საწყისი მდგომარეობა ირღვევა სხვა ძალის ზემოქმედებით, რაც იწვევს არაწონასწორულ მდგომარეობას: შემდეგ, საწინააღმდეგო ძალის მოქმედებით წონასწორობა ისევ

აღდგება; ეს კი ჰგავს საწყის მდგომარეობას, მაგრამ იგი არ არის იდენტური. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ თხრობა შეიცავს ორი ტიპის ეპიზოდს: აღწერითი მდგომარეობა (წონასწორობა და არაწონასწორობა) და ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლა. პირველი ტიპი ეპიზოდისა წარმოადგენს სტატიკურს. მეკლევარი მას ზედსართავ სახელს უკავშირებს და შესაბამის პრედიკატებსა და წინადადებებს ზედსართავი სახელების ჯგუფს მიაკუთვნებს. მეორე ტიპი – დინამიკური და ცალმხრივია. ამიტომ შესაბამისი წინადადებები და პრედიკატები განეკუთვნებიან ზმნების ჯგუფს.

ზოგადად ტექსტის სტრუქტურა ერთ-ერთი საკითხია ტექსტის ლინგვისტიკაში. ტექსტის კონსტიტუენტების შესახებ ენათმეცნიერთა შორის აზრთა სხვადასხვაობაა.

მხატვრული ტექსტის კონსტიტუენტს წარმოადგენს მეტატექსტი. მეტატექსტთა ერთიანობა გვაძლევს ერთ მთლიან გაბმულ ტექსტს. საქმეს ართულებს თემის შინაარსი, მისი აქტუალობა, ინფორმატიულობა, თემის გახსნის ხარისხი და სხვა. თუ დენოტატის ან რეფერენტის შესახებ საუბარი დამთავრდა, თუ ამოიწურა მათი დახასიათება, თუ შეწყდა ინფორმაცია მათ შესახებ – ეს იმას ნიშნავს, რომ ერთი ტექსტი დამთავრდა. თუ თხრობაში შემოდის ახალი დენოტატი ან რეფერენტი, ეს ნიშნავს, რომ დამთავრდა ერთი ტექსტი და იწყება მეორე.

“ადრიანეს მოგონებებში” მეტატექსტთა სიმრავლე ქმნის ერთ მთლიან ტექსტს; ისმის კითხვა, თუ როგორ, რა საშუალებებით ერთიანდებიან, უკავშირდებიან ერთმანეთს მეტატექსტები და როგორ ვლდებულობთ ერთიან, მთლიან, გაბმულ ტექსტს. მეტატექსტთა ურთიერთ დასაკავშირებლად გამოყენებულია იგივე საშუალებები, რომლებსაც გამოყენება აქვთ მეტატექსტებში დამოუკიდებელ წინადადებათა დასაკავშირებლად. ეს საშუალებებია: მიერთებითი ფუნქციით გამოყენებული მაერთებელი და მაქვემდებარებელი კავშირები, ანაფორული ნაცვალსახელები და ზნიზედები, ლექსიკური განმეორება, სემანტიკური განმეორება, სინონიმური ჩანაცვლება, ზმნა-შემასმენელთა ურთიერთანაფარდობა დროის, კილოსა და ასპექტის მიხედვით, სიტყვებისა და წინადადებების რიგი, ჩართული სიტყვა- გამოთქმები და ნაწილაკები, თხრობით, კითხვითი და ძახილის წინადადებები. ტექსტის დონეზე ჩამოთვლილი საშუალებების გამოყენების თავისებურება ის არის, რომ ისინი აქ ერთმანეთს უკავშირდებიან აზრობრივად ახლო მდგომ მეტატექსტებს., რომლებიც სხვადასხვა ინფორმაციას შეიცავენ ერთი და იმავე რეფერენტის შესახებ.

როდესაც მხატვრული ტექსტის სტრუქტურაზე ვსაუბრობთ, უცილობლად ვგულისხმობთ ტექსტის კატეგორიებს, რომლითაც შედგება კონკრეტულ შემთხვევაში მხატვრული ტექსტი. ტექსტის კატეგორიების დადგენას ი. რ. გალპერინმა სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა, სადაც იგი ამ კატეგორიებს ორ ჯგუფად ჰყოფს: სემანტიკურად და სტრუქტურულად. სემანტიკურ კატეგორიებს იგი აკუთვნებს ინფორმაციულობას, სიღრმეს, პრესუპოზიციას, პრაგმატიკას, დამთავრებულობას, ხოლო ტექსტის სტრუქტურულ კატეგორიებს – ინტეგრაციას, რეტროსპექციას, პროსპექციას, კონტინუუმს, პარტიტურობას, გაბმულობას. უნდა აღინიშნოს, რომ ი. გალპერინი ერთსა და იმავე კატეგორიას სხვადასხვა ტერმინით აღნიშნავს და ცდილობს დაამტკიცოს, მათი სხვადასხვაობა. მხედველობაში გვაქვს მისი ცალ-ცალკე კატეგორიებად გამოყოფილი კოჰეზია, ინტეგრაცია, გაბმულობა ანდა რეტროსპექცია, პროსპექცია და კონტინუუმი. პირველი სამიდან ტექსტის კატეგორიებად შეიძლება ჩაითვალოს (კოჰეზია, ინტეგრაცია, გაბმულობა); ტექსტის კატეგორიად შეიძლება მივიჩნიოთ გაბმულობა, ხოლო კოჰეზია და ინტეგრაცია გაბმულობის მიღწევის საშუალებებია. მეორე სამიდან (რეტროსპექცია, პროსპექცია და კონტინუუმი) არც ერთი არ არის ცალ-ცალკე კატეგორია, ისინი თანმიმდევრობის კატეგორიის პარამეტრებია. გარდა ამისა ინფორმაციულობას კატეგორიად ვერ ჩავთვლით, რადგანაც იგი ნიშნავს იმ შინაარსს, რომელიც გადმოიცემა ტექსტში.(115;54-56).

კამათი და დავა, ტექსტის კატეგორიების შესახებ, ალბათ, დიდხანს გაგრძელდება. დრომ უნდა გვიჩვენოს, თუ რომელი კატეგორიაა ტექსტისთვის არსებითი და მუდმივი. სირთულეს ის ქმნის, რომ ტექსტის კატეგორიები სემანტიკური კატეგორიებია.

დღეისათვის ჩვენ ტექსტის კატეგორიებად მივიჩნევთ: გაბმულობას, თანმიმდევრობას და მოდალობას.

გაბმულობა ტექსტის ერთ-ერთი ძირითადი და მთავარი კატეგორიაა. გაბმული ტექსტის ცნება, როგორც აღვნიშნეთ, ტექსტის ლინგვისტიკაში პირველად შემოიტანა ა. ლეონტიევმა(118). ერთ-ერთ ნაშრომში მას ჩამოთვლილი აქვს მხატვრული ტექსტის გაბმულობის შემდეგი ნიშნები:

ა) წინადადება – რეპლიკის გრამატიკული დამოკიდებულება ამოსავალ წინადადებაზე, რაც გამოიხატება მათ სინტაქსურ უსრულობაში და ამოსავალ წინადადებასთან გრამატიკულ შეთანხმებაში ;

ბ) წინადადება-რეპლიკის სინსემატურობა, რაც გამოიხატება პირის ნაცვალსახელების სპეციფიკურ გამოყენებაში;

გ) კომპონენტების თანაფარდობა აქტუალური დანაწევრების თვალსაზრისით;

დ) გაბმულობის სამანტიკურ-გრამატიკული ნიშნები რბილი და უხეში დასაწყისის ტიპისა;

ე) გაბმული კომპონენტების ფონეტიკური თანაფარდობა;

ვ) კომპონენტების საკომუნიკაციო თანაფარდობა;

ზ) კომპონენტების თანაფარდობა, წინადადები ხანგრძლივობის მიხედვით და ა. შ.

7. ტექსტის საკომუნიკაციო დანიშნულება

ტექსტის სტრუქტურული ორგანიზაციისა და მისი საკომუნიკაციო დანიშნულების შესახებ კვლევები აწარმოეს ქენეტმა, ბენვენისტმა, რუემემ, ჟუმმა და მრავალმა სხვა მკვლევარმა, რომელთა უდიდესი ნაწილი ამტკიცებს, რომ ტექსტი ის ენობრივი სიდიდესა, რომლისთვისაც ძირითადი საარსებო პარამეტრი კომუნიკაციაა. საკომუნიკაციო ურთიერთობების დროს კი გადამწყვეტია შინაარსი და ინფორმაცია.

„წინადადებით ჩვენ ვტოვებთ ენის, როგორც ნიშანთა სისტემის, უბანს და შევდივართ სხვა სამყაროში, სამყაროში ენისა, როგორც სამეტყველო ურთიერთობის საშუალებისა, რომლის გამოხატულებას წარმოადგენს მეტყველება“ (54;78-79).

ტექსტი ჩვენი დროის ენის უმაღლესი სამეტყველო ერთეულია, რომლის მთავარი ფუნქცია არის კომუნიკაცია. ცნობილია, რომ ენათმეცნიერებაში ფართოდ იყო და არის გავრცელებული შეხედულება ენისა და მეტყველების არსებობისა და ურთიერთობის შესახებ. ამის შედეგი იყო, რომ შეიქმნა ენათმეცნიერების ორი დარგი, რომელთაგან ერთი სწავლობდა ენას, ხოლო მეორე – მეტყველებას. ენა განიხილებოდა, როგორც სისტემა წესებისა, ხოლო

მეტყველება – როგორც ამ წესებისა და საშუალებების გამოყენება ენობრივ ურთიერთობაში, ეს საკითხები ღრმად და ფართოდ არის გაშუქებული ენათმეცნიერებაში, ამიტომ მის აქ გაშუქებას არ შევუდგებით.

ტექსტის ლინგვისტიკის დონეზეც მიაჩნიათ, რომ ტექსტი მეტყველების ერთეულია და არა ენისა. ჩვენთვის ენა და მეტყველება, როგორც აღვნიშნეთ, ერთიანია, მთლიანია. მეტყველება ენის არსებობის ფორმაა, ენა არსებობს და ასრულებს თავის უპირველეს ძირითად საზოგადოებრივ ფუნქციას, იგი არის ადამიანთა ურთიერთობის საშუალება.

იყო დრო, როცა ადამიანთა ენობრივი ურთიერთობის უმაღლეს ერთეულად ითვლებოდა წინადადება, მისი ეს ფუნქცია, სრულად და ვრცლად არის გაშუქებული ენათმეცნიერებაში. ტექსტის ლინგვისტიკის ეპოქაში კი ტექსტი ითვლება კომუნიკაციის უმაღლეს ენობრივ ერთეულად. ტექსტის საკომუნიკაციო დანიშნულებას მრავალი ნაშრომი მიეძღვნა.

ტექსტის საკომუნიკაციო ფუნქციას თავიანთ ნაშრომებში ეხებიან: ი. რ. გალპერინი, ო. ი. მოსკალსკაია, ტ. მ. ნიკოლაევა და სხვები.

როცა ჩვენ ვამბობთ, ტექსტი არის საკომუნიკაციო ერთეული, მხედველობაში გვაქვს მხატვრული ნაწარმოების ტექსტი, რომელსაც მრავალი გამოკვლევა მიეძღვნა. მხატვრული ტექსტის თავისებურებებზე საუბრისას, მხედველობაში გვაქვს მხატვრული ნაწარმოების სამყაროს წარმოსახვითი სინამდვილე. ამ სინამდვილის ასახვა სახეებით. გარდა ამისა, ყურადსაღებია ისეთი საკითხების პრობლემა, როგორცაა შინაარსობრივ-ფაქტუალური ინფორმაცია. მემუარულ ნაწარმოებში შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია მკითხველს აცნობს მოვლენათა შორის კავშირის ავტორისეულ გაგება-შეფასებას, მათ მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს. ინფორმაციის პირველ ტიპს ჩვენ ვუწოდებთ ყოფით ინფორმაციას, ხოლო მეორეს – მხატვრულ-ესთეტიკურ ინფორმაციას. შინაარსობრივ-ქვეტექსტობრივ ინფორმაციაში მოიაზრება ფარული ინფორმაცია, რომელიც გამომდინარეობს შინაარსობრივ-ფაქტუალური ინფორმაციიდან ენის ერთეულთა წყალობით, რომელთაც შეუძლიათ ასოციაციური და კონტრაციური მნიშვნელობის შექმნა. ინფორმაციის გაცემა-მიღებაში ჩართულია ადრესატი, ცნება, მიმღები, კოდი, კოდირება, დეკოდირება... აგრეთვე ისეთი ცნებები, როგორცაა ისტორიული ფონი, კულტურული და სოციალური ფონი.

ძირითადი და გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ტექსტის შინაარსს ან, როგორც ტექსტის ლინგვისტიკაშია მიღებული, ტექსტის ინფორმაციას.

სპეციალისტებმა ამ საკითხსაც მიუძღვნეს რამდენიმე გამოკვლევა. მათ შორის უნდა აღინიშნოს ი. რ. გალპერინის, ნ. ი. ჟინკინის, ი. ი. კოვტუნოვას ნაშრომები. არსებობს გამოკვლევა სამეცნიერო ტექსტის ინფორმაციული ღირებულების შესახებაც.

ცნობილი ლინგვისტი ი. რ. გალპერინი ცდილობს გამოავლინოს ბგერების, მორფემების, სიტყვების, სიტყვათშეხამებების, სინტაქსური კონსტრუქციებისა და სტილისტური საშუალებების შესაძლებლობანი. ავტორმა დაუშვა, რომ თვითონ ეს ერთეულები არ შეიცავენ რაიმე ინფორმაციას, მაგრამ შეუძლიათ აქტიურად დაეხმარონ გამონათქვამის ცალკეულ ერთეულებს აზრის ფორმირებაში. ი. რ. გალპერინი ინფორმაციას ტექსტის ძირითად კატეგორიად მიიჩნევს. ამ კატეგორიისათვის დამახასიათებლად იგი თვლის ორ პრობლემას, რომლებიც სცილდებიან ლინგვისტიკის სფეროს. პირველი პრობლემაა ახლის (უცნობის) პრობლემა, ხოლო მეორე – მიღებული ინფორმაციის ღირებულება.(115;78-89)

ი. რ. გალპერინი ინფორმაციას სამ ჯგუფად ყოფს. ესენია: შინაარსობრივ-ფაქტუალური ინფორმაცია, შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია და შინაარსობრივ-ქვეტექსტობრივი ინფორმაცია. ინფორმაციას გალპერინი თვლის გრამატიკულ კატეგორიად. მას მიაჩნია, რომ ინფორმაცია, როგორც ნებისმიერი სხვა კატეგორია, მუდამდება განსაზღვრულ ფორმაში, სახელდობრ, ისეთ ფორმებში, როგორიცაა: ცნობა, აღწერა, მსჯელობა, წერილი, რეზოლუცია, ხელშეკრულება, სტატია, შენიშვნა, ცნობა და სხვა (115;78-145).

ი. რ. გალპერინის ამ დებულებებს ჩვენ შევხედავთ მხატვრული მონოლოგური ტექსტის პოზიციებიდან. ინფორმაცია ჩვენ არ მიგვაჩნია ტექსტის კატეგორიად, მით უმეტეს ძირითად კატეგორიად. კატეგორიად ჩვენ მიგვაჩნია პარამეტრიც (ან პარამეტრები), რომელიც შეიძლება ჰქონდეს ერთეულს, ოდენობას ან არ გააჩნდეს მას. თუ ინფორმაციას ტექსტის კატეგორიად ჩავთვლით, გამოდის, რომ შეიძლება არსებობდეს ტექსტი ინფორმაციის გარეშე. სინამდვილეში კი ტექსტი, რომელიც არ შეიცავს ინფორმაციას, არ არსებობს. ტექსტი თავისთავად გულისხმობს ინფორმაციას. ალოგიკურია მსჯელობა, თითქოს არსებობდეს ტექსტი, რომელსაც არ გააჩნია შინაარსი. შეიძლება ითქვას, რომ ინფორმაცია ტექსტის არსებობის წესია. თუ ინფორმაცია ტექსტის კატეგორია არ არის, მით უფრო არ არის იგი გრამატიკული კატეგორია, რადგან ტრადიციული გრამატიკის არც ერთი კატეგორია მას (ინფორმაციას) არ სჭირდება, ამ კატეგორიებით არ იზომება, არ ფასდება. ინფორმაცია იზომება და

განისაზღვრება ისეთი პარამეტრებითა და კატეგორიებით, როგორიცაა აზრობრივი დამთავრებულობა, თემის ერთიანობა, სემანტიკური და სტრუქტურული მთლიანობა, გაბმულობა, მოდალობა და სხვ.

არ ვეთანხმებით გალპერინს ინფორმაციის სამ ჯგუფად დაყოფის შესახებ. შინაარსობრივ-ქვეტექსტობრივი ინფორმაცია ინფორმაციის ძირითად სახედ არ მიგვაჩნია. ქვეტექსტი იმპლიციტურია, გაუფორმებელი და განუსაზღვრელი. ქვეტექსტი არ შედის ინფორმაციის ძირითად სტრუქტურაში, ის საძებნია, საპოვნია. ნებისმიერი მკითხველი მას ვერ „წაიკითხავს“, ვერ აღმოაჩენს, აღმომჩენთა შორისაც იშვიათია აზრთა ერთიანობა მის შესახებ. ქვეტექსტი ინფორმაციის მეორე მხარეა. ჩვენ კი ჯერჯერობით ნაღდი, ენობრივი, ტექსტობრივი ინფორმაცია გვაინტერესებს.

ვერც იმაში დავეთანხმებით გალპერინს, რომ ინფორმაცია, როგორც კატეგორია, მულაუნდება ისეთ ფორმებში, როგორიცაა ცნობა, აღწერა, წერილი, სტატია... ეს ფორმები ინფორმაციის კატეგორიის არსებობას კი არ ამტკიცებენ, არამედ იმას, რომ არ არსებობს ცნობა, აღწერა, მსჯელობა, წერილი, სტატია ხელშეკრულება... შინაარსის გარეშე. თუ ამ ფორმებს ინფორმაცია არ ექნებოდათ, ისინი ვერ იქნებოდნენ, ვერ გამოდგებოდნენ კომუნიკაციის საშუალებად.

ინფორმაციის ღირებულებას კი მწერლის ნიჭი განსაზღვრავს. ის ინფორმაცია, რომელიც ჩადებულია „ადრიანეს მოგონებებში“ გვიჩვენებს, რომ მასში დიდი მწერლის სუნთქვა ისმის და მისი ჭეშმარიტებისა და მარადიულობის ბეჭედი ატყვია. მთელი რომანი ერთი დიდი ადამიანის ისტორიაა— ცხოვრების ქარტეხილებში გამოვლილი თავგადასავლით დამუხტული, რომელიც ბუნებრივად იერთებს რა ჩავლილი ამბების მრავალ შენაკადს—რომელთაგან თითოეული ცალკე აღებული, მიმზიდველ დრამას წარმოადგენს, მოდის და თან მოაქვს დიდი ამაფეთქებელი ძალა, სიზმრებითა და უაღრესად დამუხტული განცდებით გაცოცხლებული ერთი ადამიანის ცხოვრების ეპიზოდები, უფრო სწორედ, ერთი ეპოქის განვლილი გზის ისტორია ამბავი.

ამბავთან დაკავშირებით, უნდა აღვნიშნოთ ტ. მ. ნიკოლაევას მიერ ტექსტის კატეგორიად გამოყოფილი „ამბავი“ (ფაქტი, მოვლენა), რომელიც ავტორის მიერ გააზრებულია, როგორც ზოგადი სახით ზოგიერთი მოვლენის (ფაქტის) სრული აღწერა(122;67-97).

ამ კატეგორიისათვის ტ. მ. ნიკოლაევა არსებითად მიიჩნევს „აზრის დაცვას, შენარჩუნებას“, რომელშიც გულისხმობს „ამბის არსის გადმოცემას; ერთი ამბის კომპონენტებს შორის შინაგანი ურთიერთობის ორგანიზაციას“. ტ. მ. ნიკოლაევას მიერ ტექსტის კატეგორიად გაგებული „ამბავი“ ჩვენ არ მიგვაჩნია ტექსტის კატეგორიად. ეს „ამბავი“ სხვა არაფერია, თუ არა ტექსტის შინაარსი, ინფორმაცია. (122;67-97).

შეიძლება ვთქვათ, რომ კომუნიკაცია – ეს თვით ტექსტია, ხოლო ტექსტის შინაარსი – მხატვრული მონოლოგური ტექსტის, ინფორმაცია.

როგორც ცნობილია, მხატვრული ტექსტის შინაარსი – მწერლის მიერ შექმნილი სინამდვილის, რეფერენტის აღწერა, ამბების, მოვლენების, პერსონაჟების შესახებ საუბარი, მოქმედ პირთა საქმიანობა გარკვეულ დროსა და სივრცეს მოიცავს. მხატვრულ-ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი ესაა მწერლის მიერ თავისებურად ათვისებული, მისი მსოფლმხედველობის შესაბამისად გარდამტყდარი კონკრეტული სინამდვილე, როგორც დიდი მრავალფეროვანი ცხოვრების ერთი ნაწილი, მოქცეული გარკვეულ დროულ-სივრცობრივ ჩარჩოებში. ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა მიიღწევა მხოლოდ ერთ საფუძველზე; მაშინ, როცა მხატვრული ნაწარმოების ყველა ელემენტი, მისი მხატვრული ფორმის ყველა კომპონენტი შინაარსის უკეთ გამოვლინებას ემსახურება, როცა მათი სტრუქტურა, მათი ორგანიზაცია შინაარსის ღრმად და სრულად გადმოცემის ამოცანას ასრულებს;

ფორმა და შინაარსი უპირველესყოვლისა ურთიერთშეფარდებითი ცნებებია. ისინი ვერ იარსებებენ უერთმანეთოდ. ყოველი ფორმა არის რაღაცის ფორმა, წინააღდეგ შემთხვევაში იგი უაზრობად იქცევა და ყოველი შინაარსი, იმისათვის რომ არსებობდეს, უნდა რაღაცა ფორმა ჰქონდეს.

ტრადიციული გრამატიკებიდან ჩვენ ვიცით, თუ რა არის გრამატიკული დრო, მაგრამ გარდა გრამატიკული დროისა, ზოგიერთი სპეციალისტის აზრით, ტექსტი შეიცავს მითითებას (პირდაპირს ან ირიბს) იმ მოვლენების ობიექტურ დროზე და ადგილზე, რომელთა შესახებ არის საუბარი.

თანმიმდევრობა ტექსტის მეორე ძირითადი კატეგორიაა. ტექსტის კომპონენტების თანმიმდევრობა ჰორიზონტალურ ხაზზე გარკვეულ სემანტიკურ-სტრუქტურულ და დროულ-სივრცობრივ კანონზომიერებას ექვემდებარება. ტექსტის ამ კატეგორიაში ვლინდება ცნობილიდან უცნობისკენ, თემიდან რემისკენ ინფორმაციის მოძრაობის, ცვლილების წესი.

თანმიმდევრობა ტექსტის დონეზე გულისხმობს მეტატექსტა თანმიმდევრობას. მეტატექსტა თანმიმდევრობა ჰორიზონტალურად, მარცხნიდან მარჯვნივ გვაძლევს ტექსტს. მეტატექსტა თანმიმდევრობის საფუძველია აზრობრივი ურთიერთკავშირი. ამ უკანასკნელში გადამწყვეტია ის ინფორმაცია, ის სემანტიკა, რომელიც გადმოცემულია პირველ მეტატექსტში. მეორე ან სხვა მეტატექსტები გვაწვდიან სხვადასხვა, ახალ-ახალ ინფორმაციას პირველი მეტატექსტის რეფერენტის შესახებ. მეტატექსტა თანმიმდევრობა ნიშნავს მათს ურთიერთკავშირს, რომელიც მიიღწევა კოჰეზიის საშუალებებით.

ჩვენ საკვლევ მასალაში ვხვებით მემუარულ-ისტორიულ ტექსტს, სადაც თანმიმდევრობა კანონზომიერებას არ ემორჩილება: მეტატექსტა ლოგიკურ აზრობრივი თანმიმდევრობა არეულია იქიდან გამომდინარე, რომ მოგონებათა ჯაჭვი ერთ ჰორიზონტალურ ხაზზე ვერ თავსდება. ნაწარმოებში ვერ ვხვდებით ინტრიგას, ერთი მოვლენის ჯაჭვისებურ განვითარებას.

თ ა ვ ი V

დრო და სივრცე

1. დროისა და სივრცის ფილოსოფიური ასპექტები

წარსული დრო მოგონების სახით აღიქვება ადამიანის გონებაში. ნამდვილი, ჭეშმარიტი წარსული არის ის, რასაც ინდივიდი ქმნის კონკრეტულ აწმყო მომენტში, ანუ ის არის სუბიექტის მოგონება. ამიტომაც « მოგონება როგორც ასეთი სულის გამოძახილია წარსულისა. ადამიანს შესწევს უნარი შეინახოს მოგონებათა ერთობლიობა და შემდეგ აწმყოში განპირობებული მიზეზით გონებაში წარმოსახვით აღძრას » ამგვარ შეფასებას აძლევს ბერგსონი მოგონებასა და წარსულს შორის ურთიერთკავშირზე(17;56-78). სწორედ მოგონებას შესწევს უნარი შეავსოს ის ვაკუუმი, რასაც დროებს შორის დისტანცია განაპირობებს. წარსული დრო აბსოლიტურად შეუცვლელი, შეუქცევადი და ცხადია. იგი მთლიანად პიროვნების მე-ს ემყარება, სტატიკურია და ძირეულად განსხვავდება მომავლისაგან, რომელიც დინამიურია.

ძალზედ მნიშვნელოვანია ჰეიდეგერის კვლევები დროის შესახებ, რომელთა შორის მნიშვნელოვანია «ადამიანი და დრო», სადაც იგი ფართოდ განიხილავს დროის ფენომენოლოგიას. კითხვა ესმის ადამიანის არსებას, როგორც მყოფადს. ჰეიდეგერის მიხედვით, დრო (temporalité) ადამიანისთვის წარმოადგენს ტრანცედენტალურ ჰორიზონტს : დრო იშლება როგორც ჰორიზონტი ადამიანისათვის, რომლიდან გამომდინარე ადამიანს არსი და ადგილი ენიჭება. დრო და ადამიანი ურთიერთმიმართებით შეიძლება აღვიქვათ. დრო ეს ადამიანია და პირიქით, ადამიანის არსი ყოველთვის აღქმულია, როგორც დროის წინასწარი გაგება.

დრო არ წარმოადგენს სინთეზს, არამედ ის უფრო გამოცდაა მიმოფანტული ერთეულისა, როგორც ეს ჰეიდეგერმა გვიჩვენა, დრო არის გამოცდილებათა განზომილება, რომლის მიხედვითაც მოვლენები მხოლოდ და მხოლოდ არსებობენ ერთმანეთიდან გამომდინარე და არასდროს არიან თავისთავად. ჰეიდეგერის მტკიცებით, დრო არის ფორმა, რომელშიც ადამიანი თავის საკუთარ თავთან არის მიმართებაში. აქედან გამომდინარე დრო შეიძლება

სუბიექტურად მივიჩნით – « დრო შეიძლება გავიგოთ, როგორც სუბიექტი და სუბიექტი, როგორც დრო. »

აღსანიშნავია ცნობილი მეტაფორული გამოთქმები დროის შესახებ : « დროის დინება », « დრო მიედინება », « დრომ მოჭამა » “დრონი მეფობენ”და ა. შ. აწმყო წარსულიდან იწყება და სათავეს უდებს მომავლს, რომელიც აწმყო წამიერებისათვის ჯერ კიდევ განუსაზღვრელია. დროის ეს სამი შემთხვევა უწყვეტლივ ებმის ერთმანეთს: წარსულიც და მომავალიც აწმყოს უკავშირდებიან და პირიქით აწმყო ორივე მათგანს.

ვინაიდან კვლევა მოგონებებს ეხება, რაც თავისთავად წარსულს უკავშირდება, ხოლო ეს უკანასკნელი დროის ფარგლებში მოიაზრება, საჭიროდ მივიჩნიედ დროის ფენომენის მრავალმხრივი განსაზღვრა.

განსხვავება დროის, როგორც ობიექტური – სამყაროს ლოგიკური სტრუქტურის და დროის, როგორც სუბიექტური შემეცნების ასპექტს შორის ისეთივე ძველია, როგორც თავად დროის იდეა. ჯ. კოენი ამას მარადიულ დისპუტს უწოდებს, რომლის თანახმადაც „დრო არის ან სამყაროს, მოძრავი იმიჯი, გონის უზარმაზარი და ქრონიკული ჰალუცინაცია, ანაც ფიზიკური რეალობის ნაწილი, დამოუკიდებელი ადამიანის ცნობიერებისაგან. (19.78)

დროის სუბიექტივისტური თეორიის მომხრეთა აზრით, დრო შინაგანი კატეგორიაა; მას წინააღმდეგობრივი რიტმი და არასტანდარტული ინდივიდუალიზირებული პულსაცია გამოარჩევს, რაც ზედმიწევნით ესადაგება სუბიექტის არათანაბარ ბუნებას.

„ჩემი აზრით, დრო ერთგვარი განფერნილობაა, - წერდა ნეტარი ავგუსტინე, - მაგრამ რისი განფერნილობა? – ეს კი არ ვიცი, იქნებ საკუთრივ სულისა და თუ დრო სულის განფერნილობაა, მაშასადამე, ის ადამიანის შემეცნებითაა განსაზღვრული(1;67-89). „დრო თავისთავად, შეუძლებელია აღვიკვათ– ამტკიცებდა კანტი– დრო ისევე, როგორც სივრცე ჩვენი გრძნობადი შემეცნების ფორმაა, რომელიც ჩვენი სულის სუბიექტურ ბუნებას ახასიათებს და მის გარეშე ვერც ერთ ობიექტს ვერ მიეწერება“(112;70-75). ბერგსონის აზრით, ჭეშმარიტი დრო ხანგრძლივობას წარმოადგენდა, რომლის ერთადერთი მფლობელი და მატარებელი სუბიექტია: „დროს ქმნის ჩვენს მიერ მატერიალური გარესამყაროს შეგრძნებული და განცდილი მიმართება სუბიექტის შინაგან ხანგრძლივობასთან. არსებობს იმდენივე დრო, რამდენიც სუბიექტი“. დროის სუბიექტურობის იდეას იცავდა დაკარგული დროის ძიებით შეპყრობილი მ. პრუსტიც: „დრო, რომელსაც ჩვენ ყოველდღე ვიყენებთ, – თვლიდა იგი –

ელასტიურია, ჩვენი განცდები და ვნებები განავრცობს მას, ჩვენი შთაგონებები და აღმაფრენები – კუმშავს, ჩვეულებები – კი ავსებს“ (74.58). დროის ობიექტივისტური თეორიების მომხრენი ნამდვილად არ ფიქრობენ ასე. მათი მიმართება დროსთან ბევრად უფრო პრაგმატული იყო და მე-20 ს-ნის დასაწყისშივე განისაზღვრა ფორმულით: არ არსებობს არავითარი შინაგანი დრო, დრო ყველასთვის საერთო და უცვლელი კოორდინაციაა.

ერთი ნამდვილად ცხადია, რომ პრობლემას ყოველთვის წარმოადგენდა და დღესაც წარმოადგენს ერთი პრინციპულად არსობრივი საკითხი დროის სასრულობა/უსასრულობის, შექცევადობა/შეუქცევადობის და შესაბამისად, სიკვდილისა და მარადისობის ცნებათა გააზრება.

რაც შეეხება სივრცის ფენომენს, იგი დროსთან მიმართებაში მოიაზრება, აღქმის საგანი არა მარტო დროში განიცდება, არამედ სივრცეში. გრძნობადი აღქმის საგანი უთუოდ სივრცეშია სადმე განთავსებული და ვრცელი თვისებების მთელ რიგს ატარებს: მას გარკვეული ადგილი უჭირავს სივრცეში, იგი უთუოდ განფენილია, ე.ი. უთუოდ რაიმე გარკვეული სიდიდე ან გარკვეული ფორმა აქვს. ნივთიერ სხეულებს, რომელიც სუბიექტის აღქმის საგანს შეადგენს, სამი განზომილება აქვს, ანდა როგორც ამბობენ, მათ სხეულებრიობა ახასიათებს(5,313). აქედან გასაგები ხდება, ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც აღქმის ფსიქოლოგიაში სივრცის საკითხებს აქვს. სივრცის პირველადი, ძირითადი თვისება – განფენილობა იმთავითვე მოცემულია: იგი შეგრძნების ისეთსავე მხარეს წარმოადგენს, როგორც ინტენსივობა, მაგრამ რაც შეეხება ნამდვილ სივრცეს, ყველა მისი დანარჩენი თვისებით, ყველაფერს პირადი გამოცდილების საფუძველზე იძენს ადამიანი; საკითხიც შეიძლება ასე დაისვას, როგორ ახერხებს ადამიანი ყველა ამ თვისების აღქმას. სივრცე ისევე ინტერმოდალური წარმოშობის განცდაა, როგორც დრო, მაგრამ ამ უკანასკნელს ბევრად უფრო სიღრმისეული და მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს ადამიანის ცნობიერებაში, ვიდრე სივრცეს. სწორედ ამიტომ არის, რომ მეტი ყურადღება მას ენიჭება.

რეიჰენბახის თავის აღიარებულ ნაშრომში „დროის მიმართულება“ წერს: ”ჩვენი ემოციური რეაქცია დროის მდინარებაზე მეტწილად მისი გარდაუვალობით განისაზღვრება. დროის მდინარება არ ექვემდებარება ჩვენს კონტროლს. ჩვენ ძალა არ შეგვწევს შევაჩეროთ იგი, დავაბრუნოთ, შევცვალოთ... სიკვდილი დროის შეუქცევად მდინარების გარდაუვალი შედეგია. ჩვენ რომ შეგვეძლოს დროის შეჩერება, თავიდან ავიცილებდით სიკვდილს. ფაქტი, რომ

ჩვენ ეს არ შეგვიძლია, საბოლოო ჯამში განაპირობებს ჩვენს უძლურებას... ამიტომაც შიში სიკვდილის წინაშე იქცევა დროის წინაშე შიშად, რამეთუ დროის ნაკადი გვესახება ზედამიანური ძალის გამოვლინებად, რომელსაც ვერასოდეს დავაღწევთ თავს... “(85.75).

ეფიქრობთ, ცალსახა და ზედაპირულია „ზედროული მარადისობის“ ცნების განსაზღვრა „სიკვდილის წინაშე შიშის“ განცდით. შიში ემპირული კატეგორიაა, ემპირიალიზმი კი ვერ ჩაითვლება ფილოსოფიური ლოგიკის ერთადერთ მაკორდინირებელ ფაქტორად. ზედროულ მარადისობაზე ფიქრი იყო და არის გონის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლის – სამყაროს იდუმალების, სამყაროს ენიგმის ამოხსნისკენ ლტოლვის გამოვლინება. მე-20 ს-ნის კულტურულმა პარადიგმამ ცხადყო, რომ სიკვდილის დილემური პრობლემა ფიზიკის ვერც ერთმა კანონმა ვერ ამოაგდო გონის მარადიული საზრუნავიდან. გვინდა – არ გვინდა, ადრე თუ გვიან, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ადამიანი მიაღგება სიკვდილის ბჭეს და ანაზღად იწყებს ფიქრს დროზე, წარმავლობასა და მარადისობაზე. რა არის ეს სამყარო? არსებობს კი მიღმიერი განფენილობა? და თუ არსებობს, მაშინ რაღას წარმოადგენს დრო ზედროულთან მიმართებაში?

დროის, როგორც სუბიექტური კატეგორიის გააზრებას, ბერგსონის კვალდაკვალ, ო. შპანგლერიც მიემხრო. დრო შპანგლერის მოძღვრებაში შინაგანი საწყისის, ბედის, გარდაუვალობის სინონიმური ცნებაა, რაც კონცეპტუალურად უკავშირდება დროის რეალურ დოზირებას. ამის დასტურია თავად ფილოსოფოსის გულახდილი აღიარება; „ძველ ფილოსოფიაში, - აღნიშნავს იგი, - მე ვიპოვე დროის მხოლოდ ერთი, ჭეშმარიტად დრმა და ღვთისნიერი განმარტება- ის ავგუსტინეს ეკუთვნის.“ (1;78-89)

ბერგსონის მიერ დანერგილმა ტენდენციამ - „ეძიეთ დროის ჭეშმარიტი არსი“ - უადრესად ნაყოფიერი შედეგი გამოიღო საკითხის კვლევის ისტორიისთვის. მსჯელობა დროისა და სივრცის, მათი არსის, სტრუქტურისა და ურთიერთმიმართების შესახებ ფართოდ მოედო მსოფლიო ფილოსოფიურ და სამეცნიერო წრეებს. თავიანთი წვლილი ამ საქმეში შეიტანეს მე-20 საუკუნის გავლენიანმა ფილოსოფიურმა მიმდინარეობებმა, რომელთა შორის განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ეგზისტენციალიზმი (მ. ჰაედეგერი. ჟ. პოლ-სარტრი, ა. კამიუ) და დროის ფენომენოლოგია. ამ სკოლებმა მისთვის ნიშანდობლივი, ინდივიდუალური შტრიხები შესძინეს პრობლემას: თუ ეგზისტენციალებმა გამოყვეს „დროულობა“, როგორც „პირველსაწყისი დრო“ და მიიჩნიეს იგი არსებობის ანუ „ეგზისტანსის“ ამოსავალ კატეგორიად,

ფენომენოლოგებმა დაამკვიდრეს „დროული და სივრცული ცნობიერების“, როგორც ფენომენოლოგიური თვისების, სპეციალური ცნობა, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, თითოეული მათგანის პოზიცია შეიძლება განისაზღვროს, როგორც სუბიექტივისტური: დროის ვერც სუბსტანციალიზაციამ და ვერც ფენომენოლოგიზაციამ ვერ შეძლო სუბიექტივიზმის დაძლევა.

ამრიგად, განსხვავებით ადრე-ანტიკური პერიოდის ფილოსოფიური თეორიებისაგან, თანამედროვე პერიოდის ფილოსოფიური და სამეცნიერო კონცეფციები დროისა და სივრცის შესახებ მკვეთრად გაიმიჯნა დრო-სივრცის გააზრების ობიექტივისტური და სუბიექტივისტური პოზიციების თვალსაზრისით. თუ პირველნი (გალილეი, ნიუტონი, ჰეგელი, ლეიბნიცი, დარვინი, აინშტაინი, მინკოვსკი, ალექსანდრე ფლორენსკი) დროსა და სივრცეს ობიექტებად არსებულ კატეგორიებად თვლიდნენ, მეორენი (კანტი, ბერგმანი, შპენგლერი, სოლოვიოვი, მოგვიანებით – ეპისტენციალისტები და ფენომენოლოგები) მათ სუბიექტისათვის ნიშანდობლივ მახასიათებლებად მიიჩნევენ, მაგრამ პრინციპულ განსხვავებას ამ ორ პოზიციას შორის, გარდა დროისა და სივრცის არსის წინააღმდეგობრივი განსაზღვრებისა, ქმნის დროის ფენომენი შექცევადობა/შეუქცევადობის, სასრულობა/უსასრულობისა და სიკვდილ/მარადისობის პრობლემათა არაერთგვაროვანი დეფინიცია. აღსანიშნავია, რომ სუბიექტივისტური თეორიის მომხრენი ცდილობენ ახსნან დროის ინვერსიული შექცევადობა, მესხიერებისა და წარმოსახვის აწმყოში პროექტირების კონცეფციით. დროის სუბიექტივისტური თეორიის თანახმად, „მარადისობა“ ზესრული რეალობის აღმნიშნელი ცნებაა, დროის რაოდენობრივი ჩარჩოებისაგან თავისუფალი თვისობრიობისა.

ამრიგად, თუ შევაჯამებთ წინამდებარე ქვეთავში განხილულ მასალას, შეიძლება დავასკვნათ, რომ მსოფლიო აზრის განვითარების ისტორია ცხადად და თვალნათლივ წარმოაჩენს სამყაროს დროის ფენომენის ორ ტენდენციას: ობიექტივისტურს და სუბიექტივისტურს.

ისმება კითხვა: როგორ განხორციელდა დროისა და სივრცის ფილოსოფიურ-მეცნიერული პარადიგმის აქცენტირება ლიტერატურულ სექციებში, რა გავლენა მოახდინა მან მხატვრული ტექსტის სტრუქტურის შექმნაში?

მთავარი ანტითეზა, რომლის ირგვლივაც ჩვენი მიმოხილვა დროის შესახებ წარიმართება, წამოჭრილია ნეტარი ავგუსტინეს აღსარებაში (წიგნი XI), სადაც დროის შესახებ ძალზედ ბევრი კითვა ისმის. წამოჭრილია ძალზედ ბევრი პარადოქსული მოსაზრება, რომელიც არც ერთ ძველ ფილოსოფოსს, დაწყებული

პლატონიდან დამთავრებული არისტოტელეს ჩათვლით ასე მწვავედ არ დაუყენებია. ნეტარი ავგუსტინე მიმოიხილავს დროის განზომილების საკითხს, რაც დროის ყოფნა არყოფნის საკითხს შეეხება. ერთგან იგი სკეპტიკურ არგუმენტებს იძლევა და ამბობს, რომ დრო არ არის სულიერი კატეგორია, რომ მომავალი ჯერ არ დამდგარა, წარსული აღარ არსებობს, ხოლო, რაც შეეხება აწმყოს ისიც არ არსებობს,” მაგრამ შემდეგ ასევე განიხილავს დროს, როგორც ბუნებაში არსებულს: “ჩვენ ვამბობთ, რომ მომავალში მოვლენები მოხდება, რომ წარსული ამბები მოხდა და რომ ახლა რაც არის –ის არის. უნდა აღინიშნოს, რომ დროის არსებობას ენა, კონკრეტულად კი მეტყველება ამყარებს. ჩვენ ვლაპარაკობთ დროის შესახებ გათვიცნობიერებულად, რაც გულისხმობს მის არსებობას.”(1; 14-17). საგულისხმოა აგრეთვე ნეტარი ავგუსტინეს მოსაზრებანი თხრობასა და დროს შორის ურთიერთკავშირზე, იგი ამბობს, რომ წარსულის გადმონაშთი ეს მოგონებაა, ამჟამინდელი აწმყო ეს არის ხედვა, ხოლო მომავლის აწმყო კი მოლოდინია” (1; 20-26). მოგონებასთან დაკავშირებით, იგი წერს, რომ როდესაც მოვლენებს წარსულთან აკავშირებ ისინი კვლავ(adhuc) არსებობენ მოგონებაში. ეს პატარა სიტყვა “კვლავ” წარმოადგენს იმ პარადოქსული გადაწყველებებიდან გამოსავალს და ახალი გამოცანის წყაროსაც.

თუ ჭეშმარიტება იმაში მდგომარეობს, რომ განცდილი დრო ჯერ არ არის დროში ან კიდევ ობიექტურ კადრს კი არ უკავშირდება, არამედ განახორციელებს ყოფითობის თანმდევ დროულობას, ამისათვის საჭიროა ცნობიერებას შესწევდეს უნარი მოლოდინისა და მოგონებისა.

თუნდაც იმიტომ, რომ ცნობიერება იმყოფება მუდმივად იმის მოლოდინში რაც არ არის ჯერ კიდევ, ამტკიცებს ადამიანის არსების მისწრაფებას იმისკენ რაც ჯერ კვლავ არ დამდგარა. მოლოდინი ეს არის შეგრძნება აწმყო დროსა და მოსალოდნელ მოვლენას შორის; მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ აწმყო არ მიემართება მხოლოდ მომავლისკენ, ის ასევე შეიძლება დაუკავშირდეს წარსულსაც. განცდილი დროის განზომილება შეიძლება გამოვლინდეს მოგონებაში. როგორც ნეტარი ავგუსტინე განმარტავს, გონებაში აღიბეჭდება ის შთაბეჭდილებები და იდეები, რომლებიც წარსულში იყო აღქმული. ადამიანი თავის თავში დაატარებს წარმოდგენათა მთელ არქივს, რომლებმაც ჩვენში გარკვეული კვალი დატოვა. ამგვარ ხედვას ადამიანი მიჰყავს ცნობიერების მექანიკური სქემის მართვამდე, რომელიც როგორც შუქურა ანათებს წარსულის ბნელ კუთხე –კუნჭულებს. “ განა რა არის ასეთი ადამიანის ტვინი?– ამგვარ

კითხვას სვამს ბოდლერი– უთვალავი ნაღველისა და სიხარულის პოეზია განუწყვეტლივ იკვეთება ჩვენი ტვინის პალიმცესტზე და როგორც დაბურული ტყეების ფოთლები და ჰიმალაის უდნობი თოვლი, როგორც სინათლე სინათლეზე, მათ უწყვეტ საფარველს თავი ერთად მოუყრია და თითოეული მათგანი დავიწყებას მისცემია... , მაგრამ ისინი კი არ მომკვდარან, არამედ სძინავთ”.(14;451-453). ბერგსონმა თავის ნაშრომში “ნივთიერება და მოგონება” გაილაიშქრა მოგონების ფიზიოლოგიური თეორიის წინააღმდეგ, უფრო რომ დავაკონკრეტოთ ტვინის იმ ნაწილისა, სადაც მოგონებები განლაგებულები არიან, როგორც ფოტოგრაფიული დეპოები; მოგონება, წარმოსახვა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ცნობიერებაში: ეს არის აქტი, რომლითაც ჩვენ ხელახლა ვაცოცხლებთ წარსულს ხელახალი შექმნით, და ამით მოგონებათა ანაბეჭდების უსასრულო ჯაჭვი ამოუწურავი ფინიშისაკენ მიისწრაფვის. მოგონებათა თანმიმდევრობისას ცხადია, რომ მოგონებები შენარჩუნებულ იქნათვით დროს შორის. სინამდვილეში ყოველთვის აწმყო არის რემემორაცია წარსულისა, ანუ მოგონებაში წარმოსახვა აღიბეჭდება ჩვენში და იღებს მოგონების მნიშვნელობას, სწორედ აწმყო განსახდვრავს მოგონებას, როგორც წარსულის გახსენებას.

სწორედ, რომ აწმყო განაპირობებს წარსულის გამოძახილს, რაც ეს აღრიანეს შემთხვევაშიც ხდება და მისი ნათელი დადასტურებაა მისი რეალური მდგომარეობა: ავადმყოფობა, დარდი, ნაღველი და დიდების ნოსტალგია. სწორედ აწმყოდან გამომდინარე ყალიბდება მისი მოგონებათა წყება და მის ისტორიას მნიშვნელობას აძლევს; როგორც აღინიშნა, როდესაც აწმყო უშინაარსო ხდება ადამიანი წარსულისკენ შვრება პირს იქ, სადაც მეტი პოზიტივი და სავსე დრო იყო. ადამიანის სუბიექტური დრო ეკუთვნის უშუალოდ ადამიანს, რომელიც მას ეკუთვნის პირადად და რომელიც არ შეიძლება იყოს ჩანაცვლებული. მაგალითად ცნობილი მკვლევარი ალენი ამბობს, რომ “ჭეშმარიტი დრო, ეს თავად მე ვარ-ო და ეს ჩემი “მე” შედეგია კავშირისა ჩემი ცხოვრების წარსულის მომენტებთან(17;9).

უნდა აღინიშნოს, რომ ადამიანში დროის აღქმა უკავშირდება მის ფიზიკურ და მენტალურ მდგომარეობას. შექსპირიც ამბობდა, რომ « დრო სხვადასხვანაირი ნაბიჯით მოგზაურობს... ანუ ვისთვის ნელა მიდის, ვისთვის ჩქარა, ვისთვის მიაჭენებს და ვისთვის კი უძრავად დგას ». ცხოვრებაში ყოფიერება და დრო განუყოფელი მცნებებია, მაგრამ რაც შეეხება სევდასთან მიმართებაში, დრო ცილდება ყოფიერებას და გარეშე მცნებად იქცევა. სევდის

შემხვევაში დრო თითქოს ჩერდება ცარიელ და ფორმადაკარგულ აწმყოში. ისმის კითხვა : მაინც რა არის სევდა და როგორ კავშირშია იგი დროსთან ? იგი არის სუფთად მეტაფიზიკური შედეგი უმომავლო დროისა, დროისა, სადაც არაფერი ხდება. ციორანის განმარტებით « სევდა არის სამყაროს ტავტოლოგიური ცნება დროის პირქუში რყევისა. სევდის დროს ადამიანი დროის ტყვეობაში იმყოფება და არა მოქმედებისა დროში, ისე როგორც ეს მოლოდინის დროს ხდება... » (29;604-605.)

მრავალი მკვლევარის მსგავსად შოპენჰაუერიც ცდილობს განმარტოს სევდის ფენომენი : « სევდა არის ონტოლოგიური კნინობა, უუნარობა, სადაც ცხოვრება განწირულია მერყეობისკენ, ვითარცა კედლის საათის ისარი სევდასა და ტკივილს შორის. »(95;65)

ჰეიდეგერი თავის მხრივ სევდაში ხედავს თანამედროვე სამყაროს შედეგს და ასახელებს სამ სახეობას. ესენია ობიექტური სევდა, ანუ როდესაც სუბიექტს რაღაცა არ მოსწონს და დროც ძალიან ნელა მიდის : მეორე სუფთად სუბიექტური ფაქტორი ანუ, როდესაც საკუთარი « მე » თავს გაბეზრებს, დრო ზედ გაწევს და ერთ ადგილას გამყოფებს. მესამე სუფთად ნეიტრალური მნიშვნელობის დრო, როდესაც დროის მარწუხეში იმყოფები და გარიყული ხარ, ეს არის « გაყინული დრო ».

2.პირთვნება და დრო

ახალგაზრდა ადამიანში ფენომენტა აღნუსხვა არაჩვეულებრივი სისწრაფით ხდება და შესაბამისად მისი აღქმა პლასტიურია. დროთა განმავლობაში სუბიექტში ფსიქოლოგიური ძალა ვითარდება და შედარებითი ელემენტების გათვალისწინებით იწვევენ მენტალური დროის აქსელერაციას, მაშინ როდესაც სასიცოცხლო რიტმი პირიქით იკლებს. ასევე ზოგიერთი შეგრძნება ქვეითდება და შესაძლებელია საერთოდაც დაიკარგოს, მაშინ როდესაც სხვა შეგრძნებები ვითარდება.. ადამიანი ჩართულია მთელი ცხოვრების ჯაჭვში, რომელიც მუდმივად ერთმანეთს ებმის და განსაზღვრავს აღმავლობა-დაღმავლობის მნიშვნელობით ცხოვრების შენაკადებს, ასაკი რომელიც აქვს სუბიექტს კონკრეტულ მომენტში არის წუთი რომელიც იკვეთება მისი ცხოვრების მრუდზე : ბავშვობა, ახალგაზრდობა, მოწიფულობა, სიბერე და სიკვდილი განმსაზღვრელნი არიან ყოველი ინდივიდის ცხოვრებისა, რაც

დანაწევრებით აირეკლება ინსტიტუციებსა და ჩვევებში. თუ თავისუფლების მიმართ სწრაფვა შემადგენელია დროის მიმდინარეობისა ეს იმას ნიშნავს, რომ არანებთი სასიცოცხლო ბიძგი ადამიანში აღძრავს თავისუფლების ძირითად მდგომარეობას.

“მარადისობა და დრო ორი სხვადასხვა რამაა; მარადისობა გონით საწვდომსა და წარუვალ სამყაროშია, დრო კი – იმაში, რაც იბადება და გრძნობად სინამდვილეში გარდაიქმნება. ამის მტკიცებისას რატომღაც გვგონია, თითქოს ჩვენს სულში უშუალოდ მოცემული იყოს ორივე ამ ცნების ნათელი და მკაფიო წარმოდგენა, აზრის ერთგვარი წამიერი გაელვებით მიღწეული და ჩამოყალიბებული. სწორედ ამ წარმოდგენას ვეყრდნობით, როცა მარადისობაზე, დროსა თუ რაზედაც გნებავთ, იმაზე ვმსჯელობთ, მაგრამ როგორც კი დავაპირებთ უფრო გულდასმით განვიხილოთ ეს ორი ცნება და უფრო ღრმად ჩავწვდეთ მათ შინაარსს, წამსვე ვიბნევი და ჩიხში ვემწყვდებით. მაშინ ვცდილობთ ძველი დროის მოაზროვნეთა წარმოდგენებს მოვუხმოთ მწედ და მეოხად, წარმოდგენებს, რომლებიც, ერთის მხრივ, არსებითად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, თუმცა, მეორეს მხრივ, შეიძლება ეთანხმებოდნენ კიდევ ერთმანეთს.” –წერდა ძველი ბერძენი მოაზროვნე პლატონი(85:67-68). რა თქმა უნდა, ჩვენ უნდა გვესმოდეს, რომ ძველი დროის ამ სვებედნიერ ფილოსოფოსთაგან ზოგმა მაინც მიაკვლია ჭეშმარიტებას. მაგრამ ისიც უნდა ვნახოთ, ვინ უფრო ახლოს მივიდა მასთან, ან ჩვენ თვითონ თუ შეგვიძლია ჩავწვდეთ საკითხის არსს.

უწინარეს ყოვლისა, უნდა ვიკითხოთ, მაინც რა არის მარადისობა იმათი თვალსაზრისით, დროისაგან რომ განასხვავებენ მარადისობას. რადგანაც თუ მარადისობას აღვიქვამთ როგორც უძრავსა და უცვლელ პირველ ნიშნულს, მაშინ, შესაძლოა, ჩვენთვის უფრო ნათელი გახდეს მისი ხატება, ვინაიდან დრო მარადისობის ხატებადია მიჩნეული. მაგრამ თუ ვინმე სხვა გზას აირჩევს და ეცდება მარადისობის განხილვამდე გაარკვიოს დროის ბუნება, მას შეუძლია გრძნობადი სამყაროდან მოგონების მეშვეობით ამაღლდეს გონით საწვდომ სინამდვილემდე, რათა წარმოიდგინოს ის, რის მსგავსებადაც გვევლინება დრო. მართლაც, ჩვენი წარმოდგენითა და გაგებით, მარადისობა რაღაც უდიადესია და უზენაესი. იგივე ითქმის გონით საწვდომ სამყაროზედაც, ასე რომ, ვერ ვიტყვით, ამ ორ არსთაგან მაინც რომელია უფრო დიადი (ისევე, როგორ ეპითეტს - „უდიადესი“ ვერ მივაწერთ იმას, რაც გონით საწვდომი სამყაროს მიღმურია და

მასზე უზენაესი), მით უმეტეს, რომ მარადისობის შინაარსი თითქმის იგივეა, რაც გონით საწვდომი სამყაროსი.

და მაინც, ხომ ვამბობთ, რომ ერთი მოქცეულია მეორეში? განა ატრიბუტს „მარადიული“ გონით საწვდომ არსს არ ვუსადაგებთ? პირველნიმუშის ბუნება მარადიულია, - ბრძანებს პლატონი. მაშასადამე, სხვა მარადისობა და სხვა – გონით საწვდომ არსთა ბუნება, რადგანაც ერთი მოქცეულია მეორეში, ან წილი უდევს მასში. ის გარემოება, რომ ერთიც უზენაესია და მეორეც, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მათ იგივეობას; რადგანაც ადვილი შესაძლებელია, ერთის ეზენაესობა მეორის უზენაესობისაგან იღებდეს დასაბამს. ორივეს შინაარსი თითქმის ერთი და იგივეა, მაგრამ გონით საწვდომი სამყაროს შინაარსი შინაგანად დანაწევრებული მთლიანობაა, მარადისობა კი – განუწილველი და განუყოფელი მთელი, ასევე მთლიანად რომ მიეწერება ყველაფერს, რასაც შეიძლება ეწოდოს მარადიული.

და მერე, ხომ არ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მარადისობა გონით საწვდომი სინამდვილის უძრაობაშია, დრო კი – გრძნობადი სამყაროს მოძრაობაში? მაგრამ მაშინ უნდა ვიკითხოთ: მარადისობა იგივეა, რაც უძრაობა თავისთავად, თუ მხოლოდ ის უძრაობა, რაც მიჩნეულია არსისთვის? პირველ შემთხვევაში, ვერ ვიტყვით, რომ უძრაობა მარადიულია, ისევე, როგორც ვერ ვიტყვით, რომ მარადისობაა მარადიული, რადგანაც მარადიულია მხოლოდ ის, რაც მარადისობასთანაა წილნაყარი. ეგეც არ იყოს, როგორ შეიძლებოდა გვემტკიცებინა, რომ მოძრაობა მარადიულია? რადგანაც მაშინ ეს მოძრაობა უძრავი უნდა ყოფილიყო. ანდა, რანაირად იქნებოდა უძრაობის ცნება უწყვეტობის ცნების შემცველი? ხოლო მეორე შემთხვევაში, თუ მივიჩნევდით, რომ მარადისობა იგივეა, რაც არსის უძრაობა, ეს იმის მომასწავებელი იქნებოდა, რომ მარადისობის გარეშე გამოგვეცხადებინა არსებულის ყველა სხვა სახე. აქვე ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ მარადისობა დაკავშირებულია არა მარტო უძრაობასთან, არამედ ერთთანაც, და თვითონვე გარკვეული ერთობაც, თორემ მაშინ გაგვიჭირდებოდა მისი გარჩევა დროისაგან. ხოლო უძრაობა თავისთავად არ შეიცავს არც ერთისა და არც უწყვეტობის ცნებას. და ბოლოს, ჩვენ ვამბობთ, რომ მარადისობა ერთობაა და ერთშია, ასე რომ, თუმცა უძრაობასთან კი წილნაყარია, მაგრამ თავისთავად უძრაობა როდია.

მაშ, რა არის ის, რის საფუძველზედაც გონით საწვდომ სამყაროს მარადიულსა და წარუვალს ვუწოდებთ? ანდა რა არის წარუვალობა? იგივეა, რაც მარადისობა, თუ ეს უკანასკნელი წარუვალობისაგან იღებს დასაბამს? ამის

საფუძვლად უნდა მიგვაჩნდეს ერთი და იგივე ბუნება, თუმცა ამ ერთობისა და იგივეობის მიუხედავად, გონით საწვდომი სამყაროს ჩვენეული ცნება არ გამოირიცხავს არსთა გარკვეულ მრავალფეროვნებას. ერთობა განწონის გონით საწვდომ არსთა სიმრავლეს, ან ნიშნეულია მათთვის, ან კიდევ მათში ვლინდება.

და მართლაც, ყველა გონით საწვდომი არსი ერთ მთლიან ბუნებას ქმნის, თუმცა, ეს ერთიანი ბუნება მრავალი არსისა და მრავალი ძალის მომცველია. როცა ამ ერთობას განვიხილავთ როგორც შინაგან მრავალფეროვნებად განწილულ მთელს, არსად თუ გონით საწვდომი სამყაროს ერთგვარ სუბსტრატად ვსახავთ მას, ან მოძრაობად, როგორც მარადიული სიცოცხლის წყაროს, ან უძრაობად, რამდენადაც მუდამ ერთსა და იმავე მდგომარეობას ინარჩუნებს, ან კიდევ სხვაობად და იგივეობად, რამდენადაც სხვაა ყოველივე დანარჩენის მიმართ, თავის თავთან მიმართებით კი – იგივე.

და პირიქით, როცა არსთა ამ სიმრავლიდან ყურადღება კვლავ მათ ერთობაზე გადაგვაქვს, გონით საწვდომი სამყაროს მთლიანობა ერთიანი სიცოცხლით მოსილად წარმოგვიჩნდება; ის ითავსებს სხვაობასაც, უწყვეტ ქმედითობასა თუ მოძრაობასაც, იგივეობასაც, სიცოცხლესაც და აზროვნებასაც, რომელიც ერთი საგნიდან მეორეზე როდი გადადის, მოკლედ, ყოველივე იმას, რაც მარად უცვლელი და თვითიგივეობრივი რჩება. ჩვენ ვხედავთ მარადისობასაც, მთლიანსა და განუწილველ სიცოცხლეს, რომელიც ხან ეს კი არ არის, ხან კიდევ – ის, არამედ ყველაფერია ერთდროულად, ხან ერთ რამეში როდი იჩენს თავს, ხანაც – მეორეში, არამედ ერთ განუყოფელ მთელად გვევლინება, რომელშიაც, როგორც წერტილში, თავს იყრის ყოველივე ის, რაც უძრავია და წარუგალი. მარადისობა მთლიანად აწმყოშია; მას არც წარსული გააჩნია, არც მომავალი. ის ყოველთვის ის არის, რაც არის.

ამრიგად, მარადისობა გონით საწვდომი სამყაროს სუბსტრატი კი არ არის, არამედ თითქოს ამ სუბსტრატის თვითიგივეობიდან გამოსხივებული ნათელი, თვითიგივეობიდან, რომელიც მომავალში კი არ გვევლინება, არამედ აწმყოში, ასე რომ, ყოველთვის ის არის, რაც არის, და არასოდეს იქცევა სხვად. და მართლაც, ისეთი რა უნდა გახდეს, რაც უკვე არ არის ამჟამად? ან სადაა მისთვის მომავალი, უკვე რომ არ იყოს აწმყო? მასზე ვერ ვიტყვით - „იყო“, რადგანაც მისთვის არ არსებობს წარსული; ვერც იმას ვიტყვით - „იქნება“, რადგანაც მისთვის შეუძლებელია რაიმე შეიცვალოს მომავალში. ამიტომ სხვა რა დარჩენია, გარდა იმისა, რომ იყოს ის, რაც არის? ხოლო ის, რაზედაც ვერ ვიტყვით, რომ „იყო“, ანდა „იქნება“, არამედ მხოლოდ - „არის“, ურყევეა და

წარუვალი; მისთვის უცხოა ყოველგვარი ცვალებადობა წარსულშიც და მომავალშიაც, და სწორედ ესაა მარადისობა. ის, რაც არსშია მთელი თავისი სიცოცხლით, მთელი თავისი სისავსით და სრული განუყოფლობით, - აი, რა არის მარადისობა, რომელსაც ვეძებთ.

ნუ ვიფიქრებთ, თითქოს მარადისობა აქციდენტური იყოს ზეგრძნობადი სამყაროს მიმართ და გარედან ენიჭებოდეს მას; არა, ის მის მიერია და მასთანაა. მარადისობა არსშია და მთლიანად განწონის ზეგრძნობად სამყაროს. ყოველივე იმის მსგავსად, რასაც ამ სამყაროს კუთვნილებად ვსახავთ, შეუძლებელია მარადისობაც მის განუყოფელ ნაწილად არ მიგვაჩნდეს, რომელიც მისი არსისაგან იღებს დასაბამს და მთლიანად შერწყმულია მასთან. ნებისმიერი პირველსაწყისი შერწყმული უნდა იყოს ყველა სხვა პირველსაწყისთან და მათ შორისვე ჰქონდეს სავანეც. მშვენიერება, ისევე როგორც ჭეშმარიტება, მათშია და მათ მიერია. ზოგიერთი პირველსაწყისი თითქოს მთელი ზეგრძნობადი სამყაროს არსის ერთ ნაწილშია, ზოგიერთი კი – მთელს არსში. ხოლო თვით არსი ჭეშმარიტად ერთი მთელია, რომელიც ნაწილებისაგან კი არ იღებს დასაბამს, პირიქით, თვითონვე ბადებს ნაწილებს, რათა ჭეშმარიტად ერთი მთელი იყოს. იქაური ჭეშმარიტება თანახმიერი კი არ არის სხვა რამის მიმართ, არამედ თანხედება იმას, რის ჭეშმარიტებადაც გვეკვლინება. ჭეშმარიტი მთელი, თუკი ის მართლაც ჭეშმარიტი მთელია, არა მარტო ყველაფრის ერთობლიობა უნდა იყოს, არამედ – ყველაფერი, იმ აზრით, რომ არაფერი არ უნდა აკლდეს.

თუ ასეა, მისთვის არაფერი არ შეიძლება იყოს მომავალში, რადგანაც თუ რაღაც ისეთია, რაც მისთვის მომავალშია, მაშინ ის ვეღარ იქნება ყველაფერი. შეუძლებელია ზეგრძნობად სამყაროს მისი ბუნების საპირისპიროდ შეემთხვეს რამე, რადგანაც არავითარ შემოქმედებას არ განიცდის, და თუ არ შეიძლება შეემთხვეს რამე, მაშასადამე, მისთვის არც მომავალი არსებობს და არც წარსული.

მაგრამ თუ თქვენ მომავალს წაართმევთ გრძნობადი სამყაროს საგნებს, ამით არსებობის საშუალებასაც წაართმევთ მათ, რადგანაც მათი არსებობა ისაა, რომ ყოველწამიერად ახალ-ახალ მდგომარეობებს იძენდნენ. თუ პირიქით, თუ მომავალს მივანიჭებთ ზეგრძნობადი სინამდვილის საგნებს, ჩვენ მათ გამოვრიცხავთ ჭეშმარიტ არსთა რიცხვიდან, რადგანაც ამით ქმნადობის სამყაროში გადაგვყავს ისინი, ქმნადობისა, რომლისთვისაც უცხოა ჭეშმარიტი არსებობა“.

გრძნობად საგანთა არსი მოქცეულია ორ მომენტს შორის: ერთით იწყება, მეორეთი კი მთავრდება მათი არსებობა დროში, რადგანაც მათი მუდმივი ქმნადობისათვის ნიშნეულია მომავალი, და თუ ამ მომავალს წავართმევთ, ეს უთუოდ გამოიწვევს როგორც მათი სიცოცხლის, ისე არსებობის შეკვეცასაც. იგივე ითქმის მთელ გრძნობად სამყაროზედაც, ასევე შეუჩერებელივ რომ მიემართება მომავლისაკენ; საითაც მიეზიდება თავის ცვალებად არსებობას, რომელიც ხან ერთია და ხან მეორე, ხოლო მისი უწყვეტი მოძრაობა არის წრებრუნვა, რაც განპირობებულია გონით საწვდომი სამყაროსაკენ მისი სწრაფვით.

არცერთი დასაბამიერი და ნეტარი არსი არ მიელტვის მომავალს, რადგანაც სწორედ ისინი ქმნიან ჭეშმარიტი არსებობის ურღვევ მთლიანობას და უკვე ტკბებიან იმ სიცოცხლით, რისი ღირსიცაა მათი ბუნება. ამიტომაც არ ესწრაფვიან არაფერს, რადგანაც მათთვის არ არსებობს არც მომავალი და არც საერთოდ დრო, რომლის ნაწილიცაა მომავალი. მაშასადამე, ზეგრძნობადი სამყაროს არსი სრული მთლიანობაა; ეს სისრულე და სისავსე მარტოდენ ამ სამყაროს ნაწილთა სიმრავლეს კი არ მოიცავს, არამედ იმასაც გულისხმობს, რომ მას არაფერი აკლია, ასე რომ, მისთვის სრულიად უცხოა არაარსი. ჭეშმარიტად სრულქმნილი სამყარო არა მარტო მთელი არსებობის მომცველი უნდა იყოს, არამედ მთელი არარსებობის გამომრიცხველიც. სწორედ ამნაირი არსებობა ქმნის მარადისობის ბუნებას, რადგანაც სიტყვა „მარადისობა“ იგივეა, რაც „მარადი არსი“.

ამიტომაცაა მარადისობა რაღაც ღიადი და, როგორც შინაგანი განსჯა გვარწმუნებს, - ღმერთის იდენტური. ამრიგად, სრული უფლება გვაქვს ვამტკიცოთ, რომ ღმერთი მარადისობაში გვივლენს და გვიცხადებს თავს, როგორც მარად უცვლელი, თვითიგივეობრივი, წარუგალი და ასეთივე უცვლელი სიცოცხლით მოსილი არსი. და თუ ჩვენ მაინც ვამბობთ, რომ მასში მოქცეულია სიმრავლე, ამაში არაფერია საოცარი: გონით საწვდომი ყოველი არსი მრავლობითია თავისი უსასრულო ძალმოსილების წყალობით.

კითხვას იმის თაობაზე, თუ როგორ შეიძლება დროშიც ვიყოთ და მარადისობაშიც, პასუხი შეიძლება გაეცეს მხოლოდ მას შემდეგ, რაც შევიცნობთ, რა არის დრო. ამიტომაც მარადისობის მწვერვალიდან დაბლა დაშვება უნდა დავიწყოთ და განვიხილოთ დროის ბუნება. აქამდე ჩვენ მიუყვებოდით უზენაესი სინამდვილისაკენ მიმავალ გზას, ახლა კი დადმა უნდა

დავეშვათ, თუ მთლად ბოლომდე არა, ყოველ შემთხვევაში, იქამდე მაინც, სადაც თავს იჩენს დრო.

ძველი დროის ნეტარ ბრძენკაცებს რომ არაფერი ეთქვათ დროის თაობაზე, მაშინ ჩვენ თვითონ უნდა დაგვეკავშირებინა ეს საკითხი მარადისობისათვის და იმნაირად გამოგვეთქვა ჩვენი აზრი, რომ შეძლებისდაგვარი სიზუსტით მიგვესადაგებინა იგი დროის ცნების ჩვენივე ზოგადი გაგებისათვის. მაგრამ რაკი დღემდე შემოგვრჩა საკითხის მათეული განხილვის ცდები, თავდაპირველად უნდა გადმოვცეთ ზოგიერთი ყველაზე საყურადღებო თვალსაზრისი, შედეგად კი ვნახოთ, თანხვდება თუ რა რომელიმე მათგანს ჩვენი საკუთარი მოსაზრებები.

დროის თაობაზე დღემდე გამოთქმული ყველა თვალსაზრისი შეიძლება სამ სხვადასხვა ჯგუფად დაიყოს. მათი მიხედვით, დრო ან მოძრაობაა, ან მოძრავი, ან კიდევ ის, რაც ასე თუ ისე უკავშირდება მოძრაობას. საღი აზრის საპირისპირო იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ დრო უძრაობაა, ან უძრავი, ანდა ის, რაც უკავშირდება უძრაობას, რადგანაც დრო არასოდეს არ არის თვითიგივეობრივი. პირველი თვალსაზრისის მიმდევარნი, თავიანთი მხრივ, ორად იყოფიან: ზოგიერთი დროს მთელი მოძრაობის ერთობლიობად სახავს, ზოგი კი – სამყაროს მოძრაობად. მეორე თვალსაზრისის მომხრეთა მიხედვით, დრო გამუდმებით მოძრავი სამყაროული სფეროა, და ბოლოს, მესამე თვალსაზრისის დამცველნი დროს ან მოძრაობის შუალედად მიიჩნევენ, ან მოძრაობის ზომად, ანდა მოძრაობის თანმხლებად, მეტიც, მას ხან ყოველნაირ მოძრაობას უკავშირებენ, ხან კი თანმხლებ მხოლოდ ერთ განსაზღვრულ მოძრაობას.

თვალსაზრისი, რომლის თანახმად დრო მოძრაობაა, არ შეიძლება სწორი იყოს, მიუხედავად იმისა, თუ რას მივიჩნევთ დროდ: მთელი მოძრაობის ერთობლიობას თუ მხოლოდ ერთ განსაზღვრულ მოძრაობას. რადგანაც ორივე ამ შემთხვევაში მოძრაობა დროში ხდება, მაგრამ, დავუშვათ და, დროშიაც რომ არ ხდებოდეს, მით უფრო შეუძლებელი იქნებოდა მისი გაიგივება დროსთან. ერთია ის, რაშიაც მოძრაობა ხდება, და მეორე – თვით მოძრაობა.

ყველა საბუთი, რომელიც შეიძლება მოეხმოდ და იხმოზდნენ კიდევ ზემოხსენებული თვალსაზრისის განსამტკიცებლად, მთლიანად ქარწყლდება ერთი შენიშვნით: მოძრაობა შეიძლება შეწყდეს ან წყვეტილი იყოს. დრო კი – არასდიდებით. თუ საპასუხოდ გვეტყვიან, სამყაროს მოძრაობა უწყვეტიაო, ეს სულაც არ იკმარებს ჩვენი მოსაზრების გასაბათილებლად. მაშასადამე, მოძრაობა განსხვავდება დროისაგან. გარეთა სფერო უფრო სწრაფად მოძრაობს იმიტომ, რომ მოკლე დროში დიდ, ან უფრო სწორად, უდიდეს მანძილს გადის,

შიგნითა სფეროების მოძრაობა კი გაცილებით უფრო ნელია, რადგანაც მეტ დროს ანდომებენ ზემოხსენებული მანძილის კი არა, მხოლოდ მისი ნაწილის გავლას.

მაგრამ იქნებ დრო ის არის, რაც მოძრაობას უკავშირდება? ხომ არ შეიძლება მოძრაობის შუალედად მიგვაჩნდეს იგი? ჯერ ერთი, ყოველი მოძრაობის შუალედი ერთი და იგივე როდია, სივრცეში თანაბრად განფენილი მოძრაობებიც რომ ვიგულისხმოდ. ასე მაგალითად, ლოკალურ მოძაობათა სისწრაფე შეიძლება მეტი ან ნაკლები იყოს. ამრიგად, მათი განფენილობის განსაზღვრას ერთი და იგივე საზომი სჭირდება, და ალბათ მართებული იქნებოდა ამ საზომისთვის გვეწოდებინა დრო.

მაგრამ ისიც საკითხავია, ამ ორი სხვადასხვა შუალედიდან მაინც რომელს შეიძლება ეწოდოს დრო? თუმცა უფრო სწორი იქნებოდა „ორი“ კი არა, „მრავალი შუალედი“ გვეთქვა, რადგანაც არსებობს მოძრაობის ურიცხვი სხვადასხვა სახე. იქნებ ეს ამა თუ იმ განსაზღვრული მოძრაობის შუალედი? მაგრამ მაშინ მას ვეღარ მივიჩნევდით მეორე ასეთივე მოძრაობის შუალედად, რადგანაც განსაზღვრული მოძრაობა უამრავია, ასე რომ ერთდროულად გვექნებოდა დროის უამრავი სხვადასხვა დინება. ხოლო თუ დროდ მივიჩნევთ თვით სამყაროს მოძრაობის შუალედს, განა მაშინ დრო იგივე არ იქნება, რაც მოძრაობა? თუმცა ამბობენ, რომ ეს შუალედიც გარკვეული გრძლივობისაა (დღე, თვე წელი), და ეს გრძლივობა, თავის მხრივ, განვლილი მანძილის მეშვეობით განისაზღვრება, მაგრამ მაშინ მისი ბუნება დროული კი არ იქნება, არამედ სივრცული. ანდა მოძრაობას მისი უწყვეტობისა და მუდმივობის გამო საერთოდ არ ექნება შუალედი. ასე რომ, ჩვენ მხოლოდ მოძრაობის ოდენობა თუ შეიძლება განვსაზღვროთ.

ხოლო თუ მოძრაობაზე დაკვირვებისას ისევე ვსაზღვრავთ მის ბუნებას, როგორც, ვთქვათ, სიცხის გაზომვისას – ტემპერატურას, ამ შემთხვევაშიც დროის ცნება სულაც არ იკვეთება უფრო მკაფიოდ; თითქოს მდინარის უწყვეტ დინებას ვადევნებდეთ თვალს და მისი სიგრძის განსაზღვრას ვცდილობდეთ. ამ განსაზღვრისას ჩვენ ყოველთვის მივიღებთ რიცხვს, ორი იქნება ის თუ სამი, შუალედი კი მხოლოდ და მხოლოდ სივრცის მონაკვეთი იქნება. ამრიგად, დრო მოძრაობის გარკვეულ რიცხვად, ვთქვათ, ათად წარმოგვიჩნდება, ან – მოძრაობის შუალედად, სივრცის გარკვეულ მონაკვეთს რომ შეესაბამება. მაგრამ ეს შუალედი სულაც არ შეიცავს დროის გაგებას, ის მხოლოდ დროში განვლილი სივრცის ესა თუ ის მონაკვეთია. ანდა, დასასრულ, დრო საერთოდ

არ იქნება მოძრაობის შუალედი, არამედ ისე იქნება მოძრაობაში, როგორც სუბსტრატში, და მაშინ კვლავ მივუბრუნდებით თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც დრო მოძრაობაა, ვინაიდან მოძრაობის შუალედი მოძრაობის გარეშე როდია.

შუალედზე მაშინ შეიძლება ვილაპარაკოთ, როცა მოძრაობა წამიერი არ არის. მაგრამ თუ წამიერი მოძრაობა იმით განსხვავდება არაწამიერისაგან, რომ ის დროში როდია, მაშინ არაწამიერი რითიღა განსხვავდება წამიერისაგან, თუ არა იმით, რომ ის დროშია? ამრიგად, შუალედში განფენილი მოძრაობა და თვით შუალედი თავისთავად კი არ გვევლინებიან დროდ, არამედ დროში არიან. მაშასადამე, თუ დროს საერთოდ შეიძლება შუალედი ეწოდოს, მხოლოდ იმ აზრით, რომ ის საკუთრივ მოძრაობის შუალედი კი არ არის, არამედ შუალედი, რომლის გასწვრივაც განიფინება მოძრაობა და რომელიც თითქოს მოძრაობასთან ერთად იზრდება. მაგრამ ეს არაფერს გვეუბნება თვით ამ შუალედის რაობაზე. ეტყობა, ეს მაინც დრო უნდა იყოს, რადგანაც მოძრაობა დროში ხდება. მაგრამ ჩვენ ხომ თავიდანვე ამ კითხვის პასუხს ვეძებდით: მაინც რა არის დრო? ამიტომ, როცა დროის ბუნებაზე გვკითხავენ რამეს, პასუხი უკვე ასეთია: ესაა შუალედი მოძრაობისა, რომელიც დროში ხდება. მაგრამ რა არის თვით ეს შუალედი, რომელსაც დროს უწოდებენ, თუკი მას სხვა რამედ სახავენ და არა საკუთრივ მოძრაობის შუალედად?

რადგანაც სხვაა დრო საერთოდ და სხვა – რაიმე განსაზღვრული დრო. ვიდრე დროის ამა თუ იმ ოდენობაზე ვიტყვოდით რამეს, მანამდე უნდა თქმულიყო, რა არის საკუთრივ დრო, რომელსაც ესა თუ ის ოდენობა მიეწერება. მაგრამ ამ ოდენობის გამომხატველი რიცხვი, რომლითაც მოძრაობას ვზომავთ, საკუთრივ მოძრაობის გარეშეა, ისევე, როგორც ცხენების გარეშეა, ვთქვათ რიცხვი „ათი“, რომლითაც მათ რაოდენობას აღვწერავთ. ჩვენ არ ვიცით, რა არის ეს რიცხვი, რომლითაც მოძრაობას ვზომავთ. ვიცით მხოლოდ, რომ ის გაზომვამდეც არსებობს, როგორც ვთქვათ, რიცხვი „ათი“, რომლითაც ცხენების რაოდენობას განვსაზღვრავთ.

იქნებ ესაა მოძრაობის თანმხლები რიცხვი, „უწინარესისა“ და „შემდგომის“ მიხედვით რომ ზომავს მას? მაგრამ ამ შემთხვევაშიაც გაურკვეველი რჩება ზემოხსენებული რიცხვის ბუნება. დროის რომელიმე მომენტი თუ სხვა რამ ნიშნით განსაზღვრული „უწინარესობითა“ და „შემდგომობით“ რომ ზომავს მოძრაობას, ეს რიცხვი მაინც დროის თანახმად ზომავს მას. და რაკი იმის მიხედვით ზომავს მოძრაობას, რაც ამა თუ იმ მომენტზე უწინარესია, ან მისი

შემდგომი, ცხადია, ეს რიცხვი განუყრელად დაკავშირებული უნდა იყოს დროსთან (თუმცა „უწინარესი“ და „შემდგომი“ სივრცის მიმართაც ითქმის, როგორც მაგალითად, მოედანზე სირბილის დაწყების ან დამთავრების მომენტი, მაგრამ ეს ორი სიტყვა უპირატესად დროსთან მიმართებით იხმარება, ან, ყოველ შემთხვევაში, უნდა იხმარებოდეს მაინც). საერთოდ, უწინარესია დრო, რომელიც მთავრდება აწმყო მომენტში, შემდგომი კი – დრო, რომელიც ამავე მომენტიდან იწყება. მაშასადამე, დრო განსხვავდება რიცხვისაგან „უწინარესისა“ და „შემდგომის“ მიხედვით რომ ზომავს არა მარტო ამა თუ იმ მოძრაობას, არამედ თანაბარზომიერ მოძრაობასაც.

3. დროისა და სივრცის კატეგორიები მხატვრულ-ლიტერატურულ სისტემაში

ნებისმიერი სახის მსჯელობა დროსა და სივრცის კატეგორიების შესახებ მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს დროისა და სივრცის კატეგორიების ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის სპეციფიკის განსაზღვრას, ანუ მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის ცნებათა თეორიულ – ლიტერატურულ დეფინიციას.

დროისა და სივრცის გააზრების ფილოსოფიურ მეცნიერული ინტერპრეტაციების კვალდაკვალ, დროისა და სივრცის დეფინიციის განმსაზღვრელ მიმართულებად მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში ობიექტივისტურ – სუბიექტივისტური კონცეფციები იქცა.

დროისა და სივრცის გააზრების ობიექტივისტური თეორიის ყველაზე მნიშვნელოვან კონოტაციას მ. ბახტინის(45) ქრონოტოპული თეორია წარმოადგენს.(109).

ქრონოტოპის ბახტინისეული ცნება ეტიმოლოგიურად ბერძნულიდან მომდინარეობს: „ქრონოს“ ნიშნავს დროს, „ტოპოს“; სივრცეს – დროისა და სივრცის კატეგორიათა გამთლიანება ერთ ტერმინში - „ქრონოტოპი“ -

ცხადყოფს ბახტინის რწმენას ამ ელემენტთა განუყოფელობის შესახებ მხატვრულ სტრუქტურებში. „არსებით ურთიერთმიმართებას დროულ და სივრცულ კოორდინატებს შორის – წერს ბახტინი, - ჩვენ ქრონოტოპს ვუწოდებთ (რაც, სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „დრო-სივრცეს“)... ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ტერმინში სივრცისა და დროის განუყოფელობის გამოსატყობა (დრო, როგორც სივრცის მეოთხე კოორდინატა). მხატვრულ – ლიტერატურულ ქრონოტოპში ხდება სივრცული და დროული ნიშნების შერწყმა ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობაში”. (109.45-87)

ქრონოტოპი ბახტინისთვის ერთგვარ საზომს წარმოადგენს, საზომს იმისა, თუ კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული უნარის პირობებში როგორ ხორციელდება რეალური ანუ ისტორიული დრო-სივრცისა და ისტორიისთვის მნიშვნელოვანი პიროვნებების სინთეზი, აგრეთვე, მხატვრული დროის, სივრცისა და პერსონაჟების მათთან კორელაციის პროცესი. ბახტინის აზრით, ქრონოტოპის შემადგენელი ელემენტების (დროისა და სივრცის) დომინანტურობას უნარის თავისებურება განსაზღვრავს, მაგალითად, თუ მხატვრული ნაწარმოები იდილიურ – პასტორალურ ხასიათს ატარებს, სივრცე დომინირებს დროზე, ხოლო თუ სათაგადასავლო უნარისაა, მაშინ დრო დომინირებს სივრცეზე, ჩვენ კი დანამდვილებით შეგვიძლია იმის თქმა, რომ მემუარულ – ისტორიულ ნაწარმოებში დომინანტური სწორედ, რომ დროა, მაგრამ, მიუხედავად გარდამავალი პრიორიტეტულობისა, დრო და სივრცე ერთ კონკრეტულ მთლიანობას შეადგენს და არ მოიაზრება ერთურთის გარეშე. დამოკიდებულება დრო-სივრცეს და მათში განთავსებულ ადამიანებს შორის, თვლის ბახტინი, იცვლება ტექსტის ისტორიული და ლიტერატურული გარემოცვის მიხედვით. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ქრონოტოპი ერთდროულად ისტორიული მოვლენაცაა და უნარულიც, ერთდროულად მოიაზრება სინქრონულ და დიაქრონიულ რაკურსებში.

ბახტინის კონცეფციის მიხედვით, ქრონოტოპი სამი ძირითადი მიმართულებით ფუნქციონირებს. ეს მიმართულებებია:

- ა) ტექსტის დონეზე ისტორიის წარმოჩენა;
- ბ) ტექსტის დონეზე უნარის რეალობა;
- გ) პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო-სივრცული ასახვა.

თითოეული ეს მიმართულება მუდმივად ცვალებად კომპონენტებთანაა დაკავშირებული და ცხადია, იწვევს ცვალებადი ქრონოტოპული მოდელების

ჩამოყალიბებას, რომელთა უპირველეს დანიშნულებად ბახტინი ჟანრულ – ტიპოლოგიური ფუნქციების რეალიზებას მიიჩნევს.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია პოზიციის დაფიქსირება:

მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ნაწარმოებში ისეთი, როგორც არის მ. იურსენარის „ადრიანეს მოგონებები“, მხატვრული დრო მოიაზრება, როგორც სუბიექტური, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში ორგანიზებულად აღწერილ ესთეტიკურად ფასეულ მოვლენათა დრო. სიუჟეტურია სივრცეც, ის პირობითი სივრცული ველი, რომელიც ახასიათებს კონკრეტულ ნაწარმოებს და შეესაბამება ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივ პარადიგმას. მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ის მაინც ნაკლებად დომინანტურია.

„ადრიანეს მოგონებებში“ მხატვრული დროის კატეგორიის გააზრება მკვეთრად სუბიექტივისტურია. მხატვრული სივრცე მასთან დამაკავშირებელ უცილობელ სტრუქტურას წარმოადგენს. იქმნება დრო-სივრცული მთლიანობა, მაგრამ დრო ამ კონტინუუმში არც სივრცის მეოთხე კორდინატს წარმოადგენს, როგორც ეს ბახტინის თეორიაშია გააზრებული; დრო კონცეპტუალური დომინანტია, ერთის მხრივ, მეორეს მხრივ კი – ჟანრის სინქრონული სტრუქტურის ცენტრალური სეგმენტი.

დროულ – სივრცული სისტემიდან გამომდინარე მემუარულ – ისტორიული ჟანრისთვის ნიშანდობლივი სიუჟეტური დრო და სივრცე შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს:

1. ერთის მხრივ, არსებობს პირობითად „რეალური“ დრო და სივრცე, რომელშიც ცხოვრობს ინდივიდი, მაგრამ, მეორეს მხრივ, არსებობს „შინაგანი დრო“ და სივრცე, რომელსაც გამოიმუშავებს სუბიექტი წარსული მოვლენების გონებაში აღძვრით.

2. დროისა და სივრცის ამ ორი ფორმიდან ღირებულია სუბიექტის მიერ გამოიმუშავებული დრო და სივრცე, როგორც რეალური პარამეტრების ფასეული ალტერნატივა.

3. თუ „მომავალი“ რეალური დროის კანონზომიერი თვისებაა, სუბიექტური პარამეტრების კონტექსტში იგი ილუზორულ სახეს იძენს;

4. მთავარი გმირი (მთხრობელი) მუდმივად მიისწრაფვის ფასეული საზღვრისაკენ, რომელიც მიჯნავს მიწიერ, დროის დიქტატით მართულ სამყაროს სულიერი, დროისაგან თავისუფალი სამყაროსგან.

5. გზა ზედროული და ზესივრცული სამყაროსკენ თვითშემეცნებაზე, შიშზე, სევდაზე, ნოსტალგიაზე, მონანიებაზე და სიკვდილზე ძვეს.

4. მემუარულ-ისტორიულ ტექსტში მხატვრული ქრონოტოპის განსაზღვრა

მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ნაწარმოების სტრუქტურის განხილვისას, იმის დადგენისათვის, თუ რა ევოლუციურ ეტაპებს გაივლის ტექსტი თხრობის დასაწყისიდან ბოლომდე, ვფიქრობთ მნიშვნელოვანი იქნება დროულ-სივრცული მიმართებების განსაზღვრა კვლევაში, ხაზს ვუსვამთ, ნარატიული ტექსტის დონეზე.

საგულისხმოა ის, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში დროის გამოსატვის პრობლემა არ წარმოადგენს მხოლოდ გრამატიკის პრობლემას. ზმნები შეიძლება აწმყო დროის ფორმით იყოს გამოსატული, მაგრამ მკითხველი გრძნობდეს, რომ საქმე ეხება წარსულს. ზ. ტურაევაც განსაზღვრავს, რომ მხატვრულ დროსა და გრამატიკულ დროს შორის არსებობს იერარქია.(126). ამასთანავე მხატვრული დრო უფრო მაღალი რანგის კატეგორიაა, რომელიც გრამატიკულ დროს იყენებს როგორც მისი გამოსატვის ერთ ერთ ფორმას.

დროის საკითხი უთუოდ ნაწარმოების სტრუქტურიდან გამომდინარეობს, ხოლო რაც შეეხება მხატვრულ სივრცეს, იგი ნაკლებადაა შესწავლილი. რეალური დრო და რეალური სივრცე აირეკლება პერცეპტუალური სივრცის მეოხებით, პერცეპტუალური დრო კი გაცილებით მეტ სუბიექტურ ელემენტს შეიცავს, ვიდრე პერცეპტუალური სივრცე, მაგრამ ეს სუბიექტური ელემენტი, რომელიც ართულებს რეალური დროის მოდელირება - შესწავლას, მხატვრული დროის ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი მახასიათებელია.

მხატვრული სივრცე ძირითადად იმავე ნიშნებით ხასითდება, რითაც რეალური სივრცე (ტიპოლოგიური თავისებურებანი: სამგანზომილებიანობა, უწყვეტობა; მეტრიკული თავისებურებანი: მეტრიკა, იზოტოპულობა), მაგრამ მხატვრული სივრცის ღრმა და საფუძვლიანი ანალიზი რეალური სივრცისგან განსხვავებული ნიშნების არსებობასაც ადასტურებს: ზეგამტარობა (მ. ბახტინი.) (45) ტურბულენტობა, დიფუზურობა (დ.ლიხაჩოვი). ტექსტის ნარატიულ დონეზე მხატვრული დრო და მხატვრული სივრცე განუყოფელი კატეგორიებია. ჩვენ ვიზიარებთ იმ მკვლევართა აზრს, რომლებსაც სიუჟეტური გაშლისა თუ სიუჟეტური ლოკალიზების საშუალებად მხატვრული დრო-სივრცე ანუ ქრონოტიპული კონტინუუმი მიაჩნიათ.

ქრონოტოპული კონტინუუმის მესამე უცილობელი კატეგორია არის სუბიექტური კატეგორია, ანუ ეს მოდელი ასე გამოიყურება:

დრო + სივრცე + სუბიექტი.

ქრონოტოპული მოდელის მესამე კოორდინატი –“სუბიექტი” “ადრიანის მოგონებებში” ძირითადად ადრიანეა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მხატვრული დრო-სივრცის კვლევა სუბიექტისგან იზოლირებულად არ იქნება მართებული, რადგან პერცეპტუალურ დრო-სივრცეს (რომლის ერთ-ერთ გამოვლენას მხატვრული დრო-სივრცე წარმოადგენს) და რეალურ დრო-სივრცეს შორის ყველაზე არსებითი განსხვავება ის არის, რომ რეალური დრო-სივრცე აბსოლუტური ფორმებია და ინდივიდუალისგან დამოუკიდებლად არსებული, პერცეპტუალური კი უცილობლად გულისხმობს სუბიექტის არსებობას, იმ სუბიექტისა, რომლის შეგრძნებების, აღქმისა თუ წარმოდგენის საშუალებით ხდება რეალური დრო-სივრცის პერცეპტუალური ლოკალიზება.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ქრონოტოპის ერთ-ერთი კოორდინატის შეცვლა მჭიდროდაა დაკავშირებული მხატვრული ტექსტის ზეფრაზული მთელის შეცვლასთან, უფრო ზუსტად, ქრონოტოპული კოორდინატის შეცვლა წარმოადგენს ახალი ზეფრაზული მთელის სტრუქტურულ შინაარსობრივ სიგნალს. მხატვრულ ნაწარმოების ზეფრაზულ მთელში მოიაზრება ფორმალური ერთიანობაც და სტრუქტურული თვალსაზრისით ჰეტეროგენულია: იგი შეიძლება შეიცავდეს დიალოგურ და მონოლოგურ ფრაგმენტებს, პირდაპირ და არაპირდაპირ მეტყველებას. ამ სტრუქტურული-შინაარსობრივი საშუალებებით იქმნება ნაწარამოების ვიზუალური სამყარო და ტექსტის მაკონსტრუირებელი ერთეული – ზეფრაზული მთელიც წარმოადგენს მხატვრული ტექსტის მიერ შექმნილი სამყაროს ნაწილს, რომელსაც ჩვენი აზრით, შეიძლება კადრი ეწოდოს. კადრი არის ზეფრაზული მთელის კონკრეტული სახეობა, რომელსაც საკუთრივ დამახასიათებელი სტრუქტურულ- შინაარსობრივი ნიშნები აქვს. ერთ-ერთ მახასიათებლად მიგვაჩნია კადრისა და ქრონოტოპული კოორდინატების ურთიერთობა. თავისთავად ქრონოტოპები შეილება დაიყოს შემდეგ ქვეჯგუფებად:

1.-ა) მარტივი და ბ) რთული ქრონოტოპები (სიუჟეტურ ხაზზე ქრონოტოპული მრუდის მოძრაობის მიხედვით).

2.- ა) დროულად, ბ)სივრცობრივად, გ) სუბიექტის მიხედვით ორიენტირებული და დ) შერეული ქრონოტოპები.

ქრონოტოპთა პირველი ჯგუფის კლასიფიკაციას საფუძვლად დაედო ქრონოტოპული მრუდის მოძრაობის ხასიათი. ზოგიერთ მოთხრობაში მრუდი ასახავს კადრების ისეთ თანმიმდევრობას სიუჟეტურ ხაზზე, რომელიც ემთხვევა ობიექტური დროის სწორხაზოვნებას, ერთმიმართულებიანობას (რეტროსპექტული და პროსპექტული ელემენტების გარეშე); ასეთ ქრონოტოპს მარტივი ან შეიძლება ფაბულურიც ეწოდოს. ასეთ შემთხვევაში ხდომილებათა თანმიმდევრობა და მათი ქრონოლოგიურ-ლოგიკური თანმიმდევრობა ერთმანეთს ემთხვევა. შესაბამისად, რთულ ქრონოტოპს, რომელსაც ტრაექტორიით განსხვავებული სიუჟეტი და ფაბულა ახასიათებს, ქრონოტოპული მრუდი არ მიჰყვება ფაბულურ სწორხაზოვნებას. მას შეიძლება ასიუჟეტური ქრონოტიპიც ვუწოდოთ. (2)

მარგარეტ იურსენარის “ადრიანეს მოგონებების” ფაბულური და სიუჟეტური განვითარება არ ჯდება მარტივი ქრონოტიპის ჯგუფში, რასაც ძირითადად ტექსტის რეტროსპექტულობა განსაზღვრავს. ეს კი თავისთავად სიუჟეტურ ხაზზე ქრონოტოპული მრუდის მოძრაობას უკავშირდება. უნდა აღინიშნოს, რომ მრავალი კადრისგან შემდგარი ეს ნაწარმოები სუბიექტურად ორიენტირებულ ქრონოტოპს წარმოადგეს, რასაც განაპირობებს “მე“-ს ხშირი გამეორება. აქვე უნდა დავსძინოთ ის, რომ რეტროსპექცია ტექსტის დონეზე არ ნიშნავს ობიექტური დროის მიხედვით წარსულ დასრულებულ მოქმედებას; რეტროსპექცია ტექსტის დონეზე ის ხდომილებაა, რომელიც წარსულია რომელიმე კადრის მიმართ და არა მთელი მოთხრობის მიმართ – მომდევნო კადრებთან მიმართებაში ეს რეტროსპექციული გადახრა შეიძლება პროსპექციულად “მდებარეობდეს”; ასე მაგალითად: ნაწარმოების პირველი თავის ერთ-ერთი კადრის დასრულების შემდეგ გადასვლა ხდება პროსპექციულ კადრში. აქვე აღვნიშნავთ, რომ პროსპექცია იგულისხმება წარსულთან მიმართებაში:

« Peu à peu , cette lettre commencée pour t ‘informer des progrès de mon mal est devenue le délassément d’un homme qui n’a plus l’énergie nécessaire pour s’appliquer longuement aux affaires d’État, la méditation écrite d’un malade qui donne audience à ses souvenirs. je me propose maintenant davantage :j’ ai formé le projet de te raconter ma vie. (102 ;29).

« ნელ-ნელა, დავიწყე რა წერილის წერა, რათა შენთვის მეცნობებინა ჩემი უბედურების ამბავი, ძალები აღმიდგინა ადამიანს, რომელსაც არ გააჩნია სათანადო ენერჯია, რათა ხანგრძლივად მიჰყოს ხელი სახელმწიფო საქმეებს, იგი გადაიქცა ავადმყოფის მიერ დაწერილ მედიტაციებად, რომელიც ადგილს

უომობს მოგონებებს. ნამეტანი მოვინდომე : დავსახე გეგმა მომეყოლა ჩემი ცხოვრება. » (102 ;29)

ბოლო ფრაზა ცალსახად მიუთითებს მთხრობელის ზრახვაზე რეტროსპექციული ხედვა მიანიჭოს თხრობას, რაც ნათელი დადასტურება იქნებოდა ნაწარმოების ქრონოტოპული მრუდის არასწორხაზოვნებისა. აქვე უნდა აღნიშნოს ის, რომ პირველ თავში მთავარი სუბიექტი ერთგვარ შეფასებას აკეთებს იმისა, თუ რატომ და რა მიზეზებით არის განპირობებული მისი მოგონებების თხრობა, რაც ემთხვევა კიდევ კადრთა ობიექტური დროის სწორხაზოვნებას.

ზემოთ თქმულით ჩვენ შევეცადეთ დაგვემტკიცებინა, რომ კადრის შეცვლა მჭიდრო კავშირშია მხატვრული ქრონოტოპის ერთ-ერთი კოორდინატის შეცვლასთან და პირიქით. მაგრამ, ცხადია, მხოლოდ კადრის ცვლა არ აღნიშნავს მოძრაობას, დროულ-სივრცობრივ გადაადგილებას ქრონოტოპულ ხაზზე ; ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ქრონოტოპული კონტინუუმი მხოლოდ ქრონოტოპული კოორდინატების მიერ ფიქსირებული დისკრეტული ელემენტების ნახტომისებურ მოძრაობებს ასახავდა. რასაკვირველია, მოძრაობა კადრის შიგნითაც მიმდინარეობს.

როგორც ცნობილია კადრის შიგნით სიუჟეტური დინების ერთ-ერთი გამომხატველია პრედიკატისა და აქტანტების მონაცვლეობა, რომელიც შეიძლება ერთი წინადადების ფარგლებშიც მოხდეს ; ეი.პრედიკატსა და აქტანტებს ტექსტის დონეზე აქვთ საერთო თვისება- გამოსატონ შემდგომობა, თანმიმდევრობა, დინება სიუჟეტური ელემენტებისა. ეს თვისება არ უნდა გავაიგივოთ ზმნის ზოგად მახასითებელთან-გამოსატონს მოქმედება ან მდგომარეობა, ანუ ზოგადად ხდომილება. ეს უკანასკნელი ზმნური კატეგორიაა და ზმნის შინაარსობრივი მახასიათებელი ენობრივი სისტემის პარადიგმულ დონეზე. არსებით სახელს ამ დონეზე სუბსტანციურობა, საგნობრიობა, შედარებითი სტატიურობა ახასიათებს. ხოლო ტექსტის დონეზე ზემოთ აღნიშნული მეტყველების ნაწილები პრედიკატად და აქტანტებად ფუნქციონირების დროს ამუღავნებენ ისეთ პოტენციურ თვისებას(ისევე როგორც სივრცობრივი კოორდინატი და სუბიექტი), რომელიც მათ ტექსტისგან იზოლირებულად არ გააჩნიათ ; ერთი აქტანტის შეცვლა მეორე აქტანტით, ერთი პრედიკატის შეცვლა მეორე პრედიკატით ქმნის ქრონოტოპული კონტინუუმის ელემენტებს, რომელთა ერთობლიობა პროზაული, მხატვრული, სიუჟეტური განზომილების მუდმივ და უწყვეტ დინებას, მოძრაობას შეადგენს.

ზოგიერთ მონაკვეთში პრედიკატის მონაცვლეობა ნაკლებად დინამიკურია, ვიდრე აქტანტების მონაცვლეობა. საილუსტრაციოდ მოვიყვანო ნაწევებს ნაწრმოებიდან :

« Un automne brumeux, puis un hiver froid, succédèrent à un humide été. »(102 ;81)

« ნესტიან ზაფხულს ნისლიანი შემოდგომა, შემდეგ ცივი ზამთარი მოჰყვა.»
102 ;81)

ქრონოტოპული თვალსაზრისით, ეს წინადადება წერტილოვანი მოქმედების აღმნიშვნელია, მაშინ როდესაც შეიძლება შევხვდეთ ისეთ ფრაზებს სადაც აქტანტებიცა და პრედიკატებიც დინამიკურობით გამოირჩევიან :

« Je savais que pour elle, comme pour nous tous, prodigues, ces pièces d'or n'étaient pas des espèces trebuchantes marquées d'une tête de Cesar, mais une matière magique, une monnaie personnelle, frappée à l'effigie d'une chimère, au coin danseur Bathylle. » (102 ;77).

« ვიცოდი რომ მისთვის, როგორც ჩვენთვის ყველასათვის, ეს ოქროს მონეტები არ იყო სრულწონიანი კეისრის თავით ამოტვიფრული, არამედ მაგიური ნივთი , პირადი მონეტა ქიმერის გამოსახულებით, მოცეკვავე ბათილის კუთხეში. » 102 ;77).

კადრის შიდა მოძრაობა ყოველთვის აქტანტთა მონაცვლეობას ეფუძნება. ახალი კადრის მაუწყებელი ხდომილებები და კადრის შიგნით ელემენტთა მონაცვლეობა განსხვავებული მოვლენებია ; შესაძლოა კადრის შიდა ელემენტები დინამიზმით ხასიათდებოდეს, მაგრამ ქრონოტოპულ ხაზზე კადრთა მონაცვლეობის სიხშირე არ იყოს დიდი და პირიქით, კადრის შიგნით მდორე დინება არ განსაზღვრავდეს ქრონოტოპული მოძრაობის სისწრაფეს. საილუსტრაციოდ განვიხილოთ კიდევ ერთი მაგალითი :

« Mariullinus m'emmenait observer le ciel pendant les nuits d'été, au haut d'une colline aride.. je m'endormais dans un sillon, fatigué d'avoir compté les météores. il restais assis, la tête levée, tournant imperceptiblement avec les astres. Il avait du connaître les systèmes de Philolaos et d'Hipparque, et celui d'Aristaque de Samos que j'ai préféré plus tard, mais ses spéculations ne l'intéressaient plus. Les astres étaient pour lui des points enflammés, des objets comme les pierres et les lents insectes dont il tirait également des présages, parties constituantes d'un univers magique qui comprenait aussi les volitions des dieux, l'influence des démons, et le lot réservé aux hommes . Il avait construit le thème de ma nativité. Une nuit, il vint à moi, me secoua pour me reveiller, et m'annonça l'empire du monde avec le même laconisme grondeur qu'il eut mis à prédire une bonne récolte aux gens de la ferme. Puis, saisi de méfiance, il alla chercher un

brandon au petit feu de sarments qu'il gardait pour nous rechauffer pendant les heures froides, l'approcha de ma maison, et lut dans ma paume épaisse d'enfant de onze ans je ne sais quelle confirmation des lignes inscrites au ciel. Le monde était pour lui d'un seul bloc On le trouva un matin dans le bois de chataigniers aux confins du domaine, déjà froid, et mordu par les oiseaux de proie. » (102 ;41).

« ზაფხულში მარიუღინუსმა ცის საყურებლად წამიყვანა, გვაღვიანი ბორცვის თავზე... მეტეორის თვლისგან დაღლილს თხრილში მეძინა, ის კი თავაწეული იყურებოდა და შეუმჩნეველად ტრიალებდა ვარსკვლავებთან ერთად. მას უნდა სცოდნოდა ფილოლოზის და იპარკის, სამოს არისტაკის სისტემების შესახებ, რომელიც მოგვიანებით ძალიან მომეწონა, მაგრამ მისი სპეკულაციები მას აღარ აინტერესებდა. ვარსკვლავები მისთვის იყო მოკაშკაშე საგნები, ქვები, ნელი მწერები რომელთაგანაც წინასწარმეტყველებას იღებდა, მაგიური სამყაროს შემადგენლები, რომლებიც წარმოადგენდნენ ღმერთების ნებას, დემონების ზემოქმედებას და ადამიანების ხვედრს. მან შექმნა ჩემი დაბადების თემა. ერთ დღეს მოვიდა ჩემთან და, გამაღვიძა და გამომიციხადა ქვეყნის იმპერია იმავე ლაკონურობით, რასაც უწინასწარმეტყველებდა კარგი მოსავლის აღებას ფერმის ხალხს. შემდეგ უნდობლობით შეპყრობილი, წავიდა ჩირაღდნის მოსატანად, რომელსაც ჩვენთვის ინახავდა გასათბობად სიცივის დროს, მოუახლოვა ჩემს სახლს, თერთმეტი წლის ბავშვის ხელის გულზე ამოიკითხა არ ვიცი რა მტკიცებულება ცისთვის გაწერილი. სამყარო მისთვის ერთი აგური იყო... ერთ დილასაც იგი წაბლის ტყეში იპოვეს სამფლობელოს შემოგარენში, უკვე გაყინული და მტაცებელი ფრინველებისგან დაკბენილი. » (102 ;4)

მოცემულ მაგლითში ნათლად ჩანს, როგორც ქრონოტოპული კატეგორიები ასევე კადრის კატეგორიების მიხედვით ცვალებადობა და ასევე კადრს შიგნით პრედიკატებისა და აქტანტების მონაცვლეობა. წინადადება, რომელიც შემოდის დროის გარემოებით « Une nuit, il vint à moi, me secoua pour me reveiller, » და « On le trouva un matin dans le bois de chataigniers aux confins du domaine, déjà froid, et mordu par les oiseaux de proie » კადრის, აქტანტებისა და პრედიკატების მონაცვლეობაზე მიუთითებს სიუჟეტური დინების ელემენტებით, რომელთა ერთობლიობა პროზაული მხატვრული ტექსტის მოძრაობას შეადგენს.

ზემოთქმულიდან შეიძლება შემდეგი დასკვნა გამოვიტანოთ : მთლიანად მხატვრული ტექსტის კონტინუუმი რთული მოვლენაა, რომელიც აერთიანებს ძირითადად ორი სახის მოძრაობას : მხატვრული ნაწარმოების ზეფრაზული მთელის, ანუ კადრის მონაცვლეობის სიუჟეტურ ხაზზე, (რასაც რომელიმე

ქრონოტოპული კოორდინატის შეცვლა გვაუწყებს) და კადრის შიგნით მოძრაობის ამსახველი ელემენტების (პრედიკატებისა და აქტანტების) თანმიმდევრულ ცვლას.

ნაწარმოებში სიუჟეტური მოქმედება იშლება ძალიან ვრცელ და მრავალფეროვან გეოგრაფიულ ფონზე, ნახსენებია ძალზედ ბევრი ქვეყანა (საბერძნეთი, ძველი რომი, ეგვიპტე, გერმანია სომხეთი, ეთიოპია). ტექსტში დესკრიფციული სახით არის წარმოდგენილი ბევრი ისტორიული ადგილი, ხელოვნების ნიმუში თუ ადათ-წესი. « ადრიანის მოგონებების » დროულ-სივრცული ურთიერთობები შეიძლება ითქვას ძალზედ მასშტაბურია, იქიდან გამომდინარე, რომ დრო რომელსაც წარმოგვიდგენს მოხრობელი, არის ცხოვრების საწყისიდან ბოლომდე.

ღ ა ს კ მ ნ ა

მ. იურსენარის ცნობილი რომანის „ადრიანეს მოგონებების“, როგორც ტექსტის, ლინგვისტური და ამასთანავე ფსიქო-სემანტიკური ანალიზი ვფიქრობთ ღირებული უნდა იყოს ამავე სფეროების დისციპლინებისთვის. საკვლევი მასალა ეყრდნობოდა მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ტექსტს, სადაც ნიშანდობლივი იყო გამოგვეყო მისთვის ნიშანდობლივი მხატვრულ-სემიოტიკური ნიშნები, როგორც ლინგვისტური ასევე ფსიქოანალიტიკური. ნაშრომში ჩვენ შევეცადეთ გაგვეანალიზებინა ნარატიული საფეხურების ის ეტაპები, რომელსაც მემუარული ტექსტი გაივლის თხრობის განმავლობაში, გამოგვეყო მისთვის მახასიათებელი ტექსტის პარამეტრები, სტრუქტურები და კატეგორიები. მახასიათებლად მივიჩნიეთ და ჩავთვალედ, რომ ცალკე გამოგვეყო სუფთად ფსიქოლოგიური ასპექტები დროისა და სივრცის, მოგონებისა და წარმოსახვის შესახებ, რის შედეგადაც ჩვენს მიერ ჩატარებული დაკვირვებები დასკვნის სახით შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

1. „ადრიანეს მოგონებებში“, როგორც ამას თავად სახელი მიგვანიშნებს, განმსაზღვრელია მისი ფსიქოლოგიური ასპექტი, რადგანაც მოგონებას, წარმოსახვას და ასოციაციებს უკავშირდება. სუბიექტი თავის წარმოდგენებს, როგორც წარსულში ყოფილ აღქმებს განიცდის, თითოეულს თავის წარმოდგენას ამ წარსულში ათავსებს, შემდეგ აწმყოში გადმოაქვს და მის ტემპორალიზაციას ახდენს; ე.ი. მოგონება წარსული განცდების აწმყოში განახლებას წარმოადგენს.

2. მთავარ პერსონაჟს (მთხრობელს) არამარტო ცნობისა და შეგრძნების უნარი აქვს, არამედ მასთან დაკავშირებულ მომენტებში გონებაში წარმოსახვაც შეუძლია. რაიმე მოვლენის გონებაში წარმოსახვა, მოგონება სუბიექტს აქტუალური დროისა და სივრცის ტყვეობიდან ათავისუფლებს და მისი ხელახალი განცდის შესაძლებლობას აძლევს, რაც სხვა ადგილას ყოფილა განცდის საგნად ქცეული.

3. წარსულის მოგონებებს აწმყოში აღმოცენებული ასოციაციური კავშირებიც განაპირობებს, რომელთა ოთხი ტიპი გამოვყავით. ამა თუ იმ აღქმასა და წარმოდგენას შეუძლია მეორე წარმოდგენის გამოწვევა, რომელთანაც მას რაიმე კავშირი ჰქონია.

4. კომპლექსური ანალიზი გულისხმობს მხატვრული ტექსტის განხილვას მისი შემადგენელი კომპონენტების და დონეების ერთობლიობაში. მისი ამოცანა არ ემორჩილება მხატვრული ტექსტის შემადგენელი ნაწილების უბრალო გამოვლინებას. ყოველი ნაწარმოების სპეციფიკას წარმოადგენს შიდა მხატვრული სტრუქტურების ურთიერთობები, რომლებიც განსაზღვრავენ კომპონენტისა და მთლიანად ტექსტის ესთეტიკურ ფუნქციას (რიტმი, შენელება, პაუზა და შეჯამება).

5. მხატვრული (ფიქციონალური) ლიტერატურა მეორადი სემიოტიკური სისტემაა, რომელიც განსაკუთრებულია, როგორც პრაგმატული და სემანტიკური, ისე სინტაქტიკური თვალსაზრისით. პრაგმატულ ასპექტში იგი განიხილება სათხრობი სიტუაციის გაორმაგებითა და ტრადიციულად მიღებული მოხმარების პრაქტიკით. ლიტერატურული ნაწარმოების სემანტიკური სტრუქტურისათვის დამახასითებელია დენოტაციის ნაკლებობა და კონოტაციის პლევალირება, რის შედეგადაც მხატვრული ტექსტის ყველა ელემენტი ზედტერმინებული და ფუნქციური ხდება. ყველა ეს თავისებურება სინტაქტიკური გადახვევის, დევიაციის სახეს იძენს და გვეხმარება გავარჩიოთ ლიტერატურული ნაწარმოებები ფაქტუალური ტექსტებისაგან.

6. მემუარულ-ისტორიული ტექსტის სემიოტიკური კუთხით კვლევა მეტად აქტუალურია ტექსტის ლინგვისტიკის კუთხით. ტექსტის სემიოტიკური კვლევიდან გამომდინარე მთლიანად მეტყველება, არის არა მხოლოდ ერთი მაკრო ნიშანი ან ნიშანთა ერთობლიობა, არამედ მნიშვნელობათა პროცესი და ეფუძნება თხრობას. თეორიის უკეთესი შეცნობისათვის საჭირო გახდა « მნიშვნელობათა ერთობლიობის » დანაწევრება. ერთ-ერთ შესაძლო მეთოდს წარმოადგენს ტექსტში ფორმალური ერთეულების გარკვეული რაოდენობის გამოვლენა, რომელთა საზღვრები შემოფარგლულია სხვადასხვა წყვეტებით.

7. თხრობითი სემიოტიკის ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორია ტექსტში მთხრობელის (დამკვირებლის) თვალსაზრისის გაანალიზება. თვალსაზრისი – ეს არის ერთგვარი ხერხი, რომელიც ორიენტირებულია სუბიექტური ელფერი მისცეს მეტყველებას. მოკლედ, რომ ვთქვათ, თვალსაზრისი წარმოადგენს მეტყველებაში განხორციელებული სინტაქსური და სემანტიკური შემადგენელი ნაწილების ძირითად მსაზღვრელს. მეტყველება (discours) კი მისთვის არის სფერო, სადაც ღირებულებები არის გამოსატული, ტრანსფორმირებული და გაზიარებული; ნარატიული ტრანსფერები და კონფლიქტები განსახილველი

საგნის ირგვლივ მწმუნელობას იძენს მხოლოდ მაშინ, თუ ენა განსაზღვრავს იმ პირობებს, რომელშიც ეს საგანი იქნა აღიარებული და გაზიარებული.

8. მემუარულ–ისტორიულ ნაწარმოებში თვალსაზრისის ასპექტის განხილვა ვფიქრობთ, რომ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, იმის გათვალისწინებით, რომ სუბიექტივში და “მე”-ს დამოკიდებულება საგნებისა და მოვლენების მიმართ მკვეთრად გამოხატულია. ერთი ნამდვილად შეიძლება ითქვას, რომ “ადრიანეს მოგონებები” თვალსაზრისის გამომხატველი ფრაზებით დომინანტურ ტექსტს წარმოადგენს, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს საკუთარი “მე”-ს კონსტატაციასა და სუბიექტივიზმის გამოვლინებას.

9. « ადრიანეს მოგონებებში » შეიძლება ორი სახის მოდალიზაცია გამოვეყოთ, ერთის მხრივ ეს არის სოციალური მოდალიზაცია, სადაც დომინირებს ვალდებულება (devoir), შესაძლებლობა (pouvoir) და მეორის მხრივ, ინდივიდუალური მოდალიზაცია, სადაც ცოდნა და სურვილი დომინირებს (vouloir) და (savoir), აქედან პირველი გულისხმობს დეონტიკური კოდის ემანაციას (émanation du code déontique) და შეესაბამება სიტუაციები, სადაც მხოლოდ ორი აქტანტი ფიგურირებს, ხოლო ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში ვხვდებით მკვეთრად გამოხატულ ინდივიდუალურ მოდალიზაციებს, სადაც მოდალური ზმნა “სურვილი” მოიცავს ორ აქტანტს: საკუთრივ სუბიექტს და ობიექტურ გარე სამყაროს. მოდალური შემადგენლები და ბმული მაჩვენებლები განაპირობებენ სინტაქსში გრძნობათა განზომილებას. საგულისხმოა ის რომ, როცა ლაპარაკია გრძნობებისა და ემოციების სინტაქსზე, აუცილებელია ორი შემადგენელი ტიპის შეჯამება; მოდალური შემადგენლები განსაზღვრავენ გრძნობების ყოველ ეტაპზე ემოციაში მყოფ სუბიექტთა მოდალურ იდენტურობას, ხოლო ბმული მაჩვენებლები (exposant tensifs) განსაზღვრავენ პროსოდიას (prosodie), რიტმს, გაძლიერებას ანუ ემოციურობის ვარიაციებს. აქედან გამომდინარე, მხატვრულ ნაწარმოებში შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ გრძნობებისა და ემოციების კანონიკური სქემა, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა განგვესაზღვრა ის ძირითადი ეტაპები, რომლის მიხედვითაც ყოველი ტექსტში აიგებოდა მისთვის კუთვნილი ემოციური სფერო:

ემოციური საწყისი → დისპოზიცია → გრძნობათა ღერძი →
ემოცია → მორალიზაცია.

10. შეიძლება დავასკნათ, რომ მოგონებები, წარსულის გონებაში წარმოსახვა წარსულ დროს უკავშირდება, რომელიც ძირითადად ორი გრამატიკული დროის ფორმით გამოიხატება და მეორეს მხრივ, ისტორიული სინამდვილე, პერსონაჟის

დასკვნები და შეფასებები აწმყო დროის ფორმით გვეძლევა, მაგრამ ამასთანავე, რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, ნაწარმოებში ერთ ადგილას მომავალ დროსაც ვხვდებით.

11. ტექსტი, ისევე როგორც წინადადება, არსებობს როგორც ენის, ისე მეტყველების დონეზე. როგორც ვიცით, წინადადება ენის დონეზე არსებობს წინადადების მოდელის სახით, ხოლო მეტყველებაში ჩვენ გვაქვს ამ მოდელთა რეალიზაცია. შესაბამისად, ენაში უნდა გვექონდეს ტექსტობრივი მოდელები, მეტყველებაში კი უნდა ხდებოდეს მათი რეალიზაცია და შევსება.

12. წინადადებისაგან განსხვავებით, ტექსტობრივი მოდულირების დადგენა ძალზე ძნელია თითქმის შეუძლებელიც კი. ამდენად, ტექსტი ეკუთვნის მხოლოდ და მხოლოდ მეტყველებას. იგი უფრო თავისუფალ წარმონაქმნს წარმოადგენს და თავის სტრუქტურაში არ ექვემდებარება წინასწარ არსებულ მოდელებს.

13. თხრობითი სემიოტიკისათვის დამახასიათებელი ნიშნები მოერგო „ადრიანეს მოგონებებს“. დადგინდა, რომ ის ყოველი მათგანის ერთგვარ ნაერთს წარმოადგენს. მარგარეტ იურსენარის „ადრიანეს მოგონებებში“ გამოვყავით ლექსიკურ-სემანტიკური ჯგუფები, რომლებიც ეხება ბრძოლებს, იმპერიულ მართველობას, ადათ-წესებს, გრძნობასთან დაკავშირებულ ელემენტებს.

14. მემუარულ-ისტორიული ტექსტის სემანტიკურ-სემიოტიკური კუთხით კვლევა მეტად აქტუალურია ტექსტის ლინგვისტიკის კუთხით. ტექსტის სემიოტიკური კვლევიდან გამომდინარე მთლიანად მეტყველება არის არა მხოლოდ ერთი მთავარი ნიშანი ან ნიშანთა ერთობლიობა, არამედ მნიშვნელობათა პროცესი და ეფუძნება თხრობას.

15. ენის სემიოტიკურ კონცეფციაზე დაყრდნობით, ჩვენ ჩავთვალეთ, რომ ტექსტი ნიშანია (ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში მხატვრული ტექსტი ნიშანია) და უფრო მეტიც, რომ სწორედ ტექსტი და არა წინადადება უნდა ჩაითვალოს ჭეშმარიტ სრულ ნიშნად.

16. ნებისმიერი სახის მსჯელობა დროისა და სივრცის კატეგორიების შესახებ მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, პერველ ყოვლისა, გულისხმობს დროისა და სივრცის კატეგორიების ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის სპეციფიკის განსაზღვრას, ანუ მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის თეორიულ-ლიტერატურულ დეფინიციას მემუარულ-ისტორიული ჟანრის ნაწარმოებში ისეთი, როგორცაა მ. იურსენარის „ადრიანეს მოგონებები“ - მხატვრული დრო მოიაზრება, როგორც სუბიექტური, ანუ მხატვრულ

ნაწარმოებში ორგანიზებულად აღწერილ ესთეტიკურად ფასეულ მოვლენათა დრო. სიუჟეტურია სივრცე, ის პირობითი სივრცული ველია, რომელიც არ ახასიათებს კონკრეტულ ნაწარმოებს და შეესაბამება ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივ პარადიგმას. თუმცა აღვნიშნეთ, რომ ის ნაკლებად დომინანტურია.

17. დროულ-სივრცული სისტემიდან გამომდინარე მემუარულ-ისტორიული ჟანრისთვის ნიშანდობლივი სიუჟეტური დრო და სივრცე ჩამოვყალიბეთ:

ა) ერთის მხრივ, არსებობს პირობითად „რეალური დრო და სივრცე, რომელშიც ცხოვრობს ინდივიდი, მაგრამ, მეორეს მხრივ, არსებობს “შინაგანი დრო და სივრცე”, რომელსაც გამოიმუშავენ სუბიექტი წარსული მოვლენების გონებაში აღძვრით.

ბ) დროისა და სივრცის ამ ორი ფორმიდან ღირებულია სუბიექტის მიერ გამოიმუშავებული დრო და სივრცე, როგორც რეალური პარამეტრების ფარული ალტერნატივა.

გ) მთავარი გმირი (მთხრობელი) მუდმივად მიისწრაფვის ფარული საზღვრისკენ, რომელიც ნიშნავს მიწიერ, დროის დიქტატით მართულ სამყაროდან გათავისუფლებას.

დ) გზა ზედროული და ზესივრცული სამყაროსკენ თვითშემეცნებაზე, შიშზე, სევდაზე, ნოსტალგიაზე, მონატრებაზე და სიკვდილზე ძვეს.

18. განვიხილეთ „ადრიანეს მოგონებების“ თხრობითი სტრუქტურა, მასში შემავალი დესკრიფციული ფუნქციები და აღვნიშნეთ, რომ აღნიშნული ნარატიული სტრუქტურა აგებულია დესკრიფციული მომენტების ხშირი გამოყენებით, სადაც მეტაფორა და მასთან დაკავშირებული სხვადასხვა ტროპები ჭარბად გვხვდება, რა თქმა უნდა, ტექსტიდან ამოდებულ მაგალითებზე დაყრდნობით.

ბამოყენებული ლიტერატურა

1. ნეტარი ავგუსტინე — “აღსარებანი”. თბილისი, ნეკერი, 1995.
2. ენუქიძე რ. — “დროულ-სივრცობრივ მიმართებათა ლინგვისტური ორგანიზაცია მხატვრულ ტექსტში” (ინგლისურ-ამერიკული მოთხრობის მასალაზე) თბილისი, უნივერსიტეტი 1984.
3. სერგია ვ. — ”ტექსტის ლინგვისტიკა”, გამომცემლობა „განათლება“, 1989.
4. უზნაძე დ. — „ფსიქოლოგიური თხზულებანი“. თბილისი, გამომცემლობა “საქართველოს მაცნე” 2006.
5. უზნაძე დ. — “ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიის საფუძვლები”, ტ. I, “განწყობის შეცვლის ძირითადი კანონი, კრებ. განწყობის ფსიქოლოგიური მასალები. ჟურნ. ფსიქოლოგია, 1930.
6. უზნაძე დ. — “ზოგადი ფსიქოლოგია”, თბილისი, “საქართველოს მაცნე” 2006.
7. Adam J.M.- « Le texte descriptif », paris, Nathan 1989.
8. Anscombe J. Cl., -« L'argumentation dans la langue »,Bruxelle,1983.
9. Alain -“Articles sur la mémoire” Revue de metaphysique et de morale, 1899, p563.
10. Aquien M.- « L'autre versant du langage », Paris, Cotri, 1997.
11. Aristote - “Poétique”, Paris, Seuil, Ed. 1997.
12. Bal M., - « Descriptions. Etudes du discours descriptif dans le texte narratif », Lalie n I, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1980.
13. Barthes R. – « Revue générale des publication françaises et étrangères, #195-196, Paris 1963.
14. Baudlaire Ch.- “ Un mangeur d'opium”, Oeuvres complètes, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”1978.
15. Benveniste E.-“Problèmes de linguistique générale”, Paris, Gallimard, chap. XVIII et XX. 1966.
16. Bevington D.-“Shakespeare” , Blackwell,2002.
17. Bergson H. –“Time and Free wille”,33edition, Longman, London.2000.
18. Bessieres J.-“Enigmaticité de la littérature”, Paris, puf, 1993.
19. Boring E.A.- “History of experimantal Psychology”, Longman, London,1965.

20. Botet Serge. –“Petit Traité De La Métaphore”; un Panorama des Theories Modernes de la Métaphore.1985
21. Bouvier A.- “L’argumentation philosophique” Paris, PUF, 1995.
22. Chomsky N.-“Syntactic Structures”, The Hague: mouton, 1957.
23. Chomsky N.-“Language and mind”, enlarged ed. New york, 1972.
24. Cioran C.-« Précis de composition en OEuvres »,Gallimard, coll. « Quarto » 1987
25. Cohn D. –“La transparence intérieure”, Paris, éditions du Seuil. 1981
26. Correspondances De Marguerite Yourcenar. « La lettre et L’Oeuvre », Ed: Honore Champion. 2009.
27. Collot M.- La matière émotion, Paris. 1997.
28. Cressot M.,- « Le style et ses techniques », Paris 1993.
29. Delacroix M. et Hallyn F.- « Introduction aux études littéraires », Paris-Gembloux, duculot,1987.
30. Derrida J.- « La voix et le phénomène.Introduction au problème du signe dans la phénoménologie du Husserl », Paris 1967.
31. Donald A. –« Balsac « illusions perdues »-Londres, Grant 1981.
32. Levi-Strausse C.- « Race et Histoire », Paris, UNESCO, 1952.
33. Eagleton T.- « Critique et Théorie littéraires », Paris. puf, 1994.
34. Eco U.- « Les limites de l’interprétation », Paris, 1990-92.
35. Erman M.- « Poétique du Personnage ».Gallimard, 1993 .
36. Everaert-Desmedt N.- « Le processus interprétatif » (introduction à la sémiotique de CH.S.Peirce),Liège,Mardaga, 1990.
37. Fontanille J. –« La sémiotique du texte », Ed. Harmattan, 2003.
38. Fontanille J. –« Pratiques Sémiotiques. » Ed. Puf. 2008.
39. Genette G. –« Figures” I, - Edit Pointes, 1976.
40. Genette G. –« Figures » III, Edit, Seuit, 2002.
41. GenetteG.- « Fiction et Diction », Introduction À L’Architexte. 1991.
42. Greimas A.- “Sémantique Structurale”. Recherche et Methode, 1986.
43. Greimas A.J.- “Sémantique structurale”, Langage et société, 2000.
44. Hallyn F.- « Le sens des formes », Geneve, Droz ,1994 .
45. Hamon P. –« Introduction à l’analyse du descriptif », Paris, Hachette-Universite. 1991.
46. Hegel H- « Phénoménologie of Mind ». tr Billie ed2 1931.

47. Henriot Jan-Mare- « Le Coeur de la métaphore »; Petit Manuel de survie Affective
Ed. Le Sauffle d'or.
48. Hertle Hans-Hermann.-“Principles of Psychology”, 1987.
49. Hjelmslev L.- « Nouveaux essais », Paris, Puf,1985.
50. Hume D.- « Revue Philosophique », Ed: Paf. 2008.
51. Jakobson R. –« Huit Questions de Poétique » Ed. Points.1975
52. Jakobson R. –« Essais de linguistique générale », Paris,1973.
53. Jackson J.E.- « Mémoire et Creation poetique », Paris, Mercure de France,1992.
54. Jouve V.- “Poétique du roman”, Ed. Armand Colin. 2007.
55. Kant E.-“Universal natural history and theory of the heavens”,Ashgate,2000,
56. Kibedi Varga A, discours, récit, image, Bruxelles, margada, 1989.
57. Koffka K. –« Principles of Gestalt Psychology »,1935.
58. Klinkenberg Jean.- « Précis de Sémiotique Générale » ed. De Boeck.1998
59. Kristeva J.- « Pouvoirs de l'horreur », Paris, Seuil, 1980.
60. Kristeva J. -« La révolution du langage poétique », paris, Seuil, 1974.
61. Kristeva J.- « Sémiotiké : recherches pour une semanalyse », Paris seuil.1969
62. Levillain Henriette- “Mémoires D'Hadrien De Marguerite Yourcenar”. Ed: Gallimard,
1992.
63. Lyotard J. –Fr. « Discours, Figure » Paris, Klincksieck, 1971.
64. Martinet- « Terres littéraires ». Paris 2000.
65. Maurois Charles-“Etudes de Phychocritique”,”Des metaphores, obsedantes au mythe
personnel”. ed.Corti 1962.
66. Maurois- “A.Life of Victor Hugo”.Olimpio, New York,1956
67. Maingueneau D.- “L'Enonciation, de la subjactivité dans le langage”, Paris,
A.Colin.p34 -691994.
68. Meshonnic H.-“Les Etats de la poétique”, Paris, Puf, 1995.
69. Meyer M.- “Language et Litterature”, Paris, Puf 1992.
70. Messer A.-“Psychologie”, 34-4 308., 1928.
71. Mille J.-“Analysis of the Phenomena of the Human Mind”,2
vols.London,Longman.1869.
72. Molinié G.- “La stylistique”. Paris Edi: Ruf. 1987.
73. Molinié G. –“Sémiostylistique, L'Effet de L'Art”. Ed. Ruf. 1998.

74. Morris R.-. The interlingual interpercypher or intelligent parti cipant, International journal for the semiotics of Law. 1995.
75. Mauriac F.-“Le romancier et ses personnages”. ed. Buchet,Chastel,1990.
76. Mounin G.- “Introduction à la sémiologie”. Paris 1976.
77. Peirce Ch.- “Des fondaments Sémiotique de la Psychanalyse”, Ed. Harmattan, 2000.
78. Pierce Ch.-: “Ecrits sur le signe”, Paris, Seuil, 1978
79. Philippe G. –“Le discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre”, Paris, H.Champion. 1997.
80. Pieron H.- “La mémoire”.Dumas, Nouveau traité de Psych. t.IV 1932.
81. Proust V.-,„À la recherche du temps perdu“.Gallimard, Paris , 1978.
82. Rabatel A.- „La Construction textuelle du point de vue“, Lausanne, Delachaux et Niestle. 1998.
83. Rastier F.- „L’analyse thématique des données textuelles“: l’exemple des sentiments, Paris 1981.
84. Rastier F.- „Sémantique interprétatif“, Paris 1996.
85. Reichenbach H.-,„Philosophie der rau-zit-lehre“. English translation-Maria Reihembach, „The philosophie of Space and Time“.Dever 1957
86. Ricoeur P.- “L’Histoire et Mémoire”, Seuil 2000.
87. Ricoeur P. -,„Du Texte à l’action“. 2002.
88. Riffaterre M.- „Sémiotique de la poésie“, Paris, Seuil, 1983.
89. Riffaterre M. –,„Essais de stylistiques structurale“, Paris, Flmarrion 1970.
90. RIFFATERRE, M.-“ Fictional Truth”, Baltimore, Johns Hopkins University 1990.
91. Rivara R. –,„La langue du récit“. Introduction à la narratologie énonciative, Paris, L’Harmattan. 2000
92. Rosier L. –,„Le Discours rapporte“. Histoire, théories, pratiques, Paris-Bruxelles, Duculot. 1999.
93. Saussure F.- « Cours de Linguistique Générale ». Ed: Payot, 1995.
94. Schaefer J.M.- “Qu’est-ce qu’un genre littéraire? » Paris, Seuil, 1989.
95. Schopenhauer A.-“The World as will and Representation”, translated in english, vol. 2 1966
96. Simmel G., Philosophie de la modernité, Paris Payot (trad. de divers textes)1990.
97. Shtern W. Personalistik als Wissenschaft,1930.

98. Stubbs M., The Search for Units Of Meaning, Applied Linguistics. Oxford University Press 2009.
99. Tiercelin C.- "Peirce et le Pragmatisme", ed : Puf, 1993.
100. Yourcenar M.- « Les visages Historiques dans l'histoire D'Auguste ».
101. Yourcenar M. –« Carnet de notes », Gallimard,1974.
102. Yourcenar M.,- « Mémoires D'Hadrien » ,Gallimard,1974.
103. Van Shnedel M.- "Rebonds critiques", I-II, Montreal, Ed. de l' Exagone 1992.
104. Vignaux G.- « Le discours du monde », Paris Seil, 1987.
105. Weinrich H. – « Le Temps », paris, Editiond du Seuil. 1973
106. Wittgenstein L. –« Remarques philosophiques », Paris Gallimard 1975.
107. Zilberberg C. –« Raison et poétique de sens », Paris, Presses Universitaires de Frence.1980
108. Zilberberg C.-« Essai sur les modalités tensives », Paris 1981.
109. Бахтин М.М.-“ Время и пространство в романе”. ВМ. 1974. №3.с7-15. 25-65.
110. Бахтин М.М. –“ Слово о романе”- “Вопросы литературы”, 1965.
111. Бенвенист Э. –“Уровни Лингвистического анализа.” Новое в лингвистике, вып. 1865.
112. Бергсон, -“Длительность и одновременность”. Москва.1979.
113. Виноградов В.В.- “Изрбанные Труды”, Исследования по русской грамматике, М, 1975, стр. 320,
114. Гак В.Г. –“Высказывание и ситуация”. Проблемы структурной лингвистики, 1972 М. Исследования, М. 1981.
115. Гальперин М.Р.- «Текст как объект лингвистики”. Исследования, М. 1981.
116. Гаспаров Б.М. –“Современные проблемы лингвистики текста”, Linguistica, VII, Tartu, 1976.
117. Кант И. –“Сочинения” 6 т. т. 3. М. Мысль 1964.
118. Леонтьев А.А. –“Высказывание как предмет Лингвистики, психоллингвистика и теории коммуникации”. – Синтаксис текста. М. 1979, стр. 25, 110.
119. Лотман Н.М.- “Структура художественного текста”, - М. 1970.
120. Мотылева Т.Л.- “Время и пространство в современном зарубежном романе”. см. 18.
121. Наумова Т.Н. –“Соотношение семантики слова и целого высказывания”. АКД, М. 1972.

122. Николаева Т.М.- “О функциональных категориях линейной грамматики”. Синтаксис Текста М. 1979, стр. 37-39ж 42-76.
123. Рейхенвах, -“Направление времени”, Из. Иностранная литература, 1962.
124. Годоров И.- “Поэтика”, 1987 стр. 30-50.
125. Топоров В.Н.- “Пространство и текст”. Семантика и структура. М. 1983.
126. Тураева З. Я.- “Категория времени”. – Время грамматическое и время художественное. – М. 1979.
127. Шпенглер И.- “О закате Европы”, т.1. М. Пб. 1923.
128. Эко Умберто- “Семиология”, Изд. Полиграф, 492-497.

გამოყენებული ინტერნეტ-რესურსები

1. www.signosemio.com
2. <http://www.librarything.com/work/>
3. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sémanitique>
4. www.wikipedia.espace-temps.org
5. <http://post.queensu.ca/~lessardg/Cours>
6. www.fabula.org
7. www.romanfictiv.com
8. <http://freinet.org> <http://www.springerlink.com>
9. www.recitfictif.com [recit nonfictif.com](http://www.recitnonfictif.com)
10. [http :stanford encyclopedia of philology.com](http://stanford.edu/encyclopedia_of_philosophy.com)
11. [http :stanford.edu.com](http://stanford.edu.com)
12. www.over-blog.com
13. [http;class.utoronto.calas-salsem.html](http://class.utoronto.ca/calas-salsem.html)
14. www.wikipedia.focalisation.org
15. etudes-litteraires.com
16. [www.lettres.org/files/focalisation interne.html](http://www.lettres.org/files/focalisation_interne.html)