

**მედეა კინსურაშვილი**

**Medea Kintsourachvili**

**ენა, ტექსტი, ინტერტექსტი**

**Langue, Texte, intertexte**

2009

თბილისი

უკანასკნელ წლებში ინტერტექსტუალობის პრობლემა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ფილოლოგიურ კვლევებში. დღესაც არ წყდება კამათი მისი თეორიული სტატუსისა და ფუნქციონირების შესახებ. მით უფრო, რომ ინტერტექსტუალობა დღეს მოქცეულია არა მარტო ტექსტის ლინგვისტიკით, ტექსტის ინტერპრეტაციით და ზოგადად, სემიოტიკის თეორიით დაინტერესებულ მკვლევართა თვალთახედვის არეში, არამედ მას ასევე აქტიურად იკვლევენ კულტუროლოგიის, ლიტერატურის თეორიის, სოციოლინგვისტიკის, ფსიქოლინგვისტიკის ჭრილშიც, რაც მას ანიჭებს ინტერდისციპლინარულ ხასიათს.

წინამდებარე მონოგრაფია არის ჩვენში ინტერტექსტუალობის პრობლემასთან დაკავშირებული პირველი ვრცელი ნაშრომი, თანამედროვე მეცნიერული ცოდნის ინტეგრაციული პარადიგმის გათვალისწინებით, რომელიც ასახავს არსებულ თეორიებს, და ამასთან, შემოთავაზებული კვლევის მეთოდთა სისტემა მოიცავს როგორც ლინგვისტიკაში, ისე ლიტერატურის თეორიაში არსებული მეთოდების სინთეზს, რაც ემსახურება იმ ბარიერის გადალახვას, რომელიც არსებობს ამ ორ მეცნიერებას შორის. ლიტერატურული ტექსტების მაგალითზე წარმოდგენილია მხატვრული ნაწარმოებების ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური ანალიზი. პირველად არის მოცემული რიზომატული ტექსტის ანალიზი.

წიგნი განკუთვნილია ჰუმანიტარული მეცნიერების სპეციალისტების ფართო წრისათვის

**რედაქტორი: მანანა რუსიეშვილი**  
**ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი**

© მედეა კინწურაშვილი  
გამომცემლობა „სიესტა“, 2009  
გამოცემულია 2009, თბილისი  
ISBN 978-9941-9089-6-5

## შესავალი

*„ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს: სხვა ტექსტები არსებობენ მასში სხვადასხვა დონეებზე მეტ-ნაკლებად ამოსაცნობი ფორმით: როგორც ტექსტში ადრე არსებული, ისე გარე კულტურათა კოდების მიხედვით. ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ძველი ციტატებიდან შექმნილ ახალ ქსოვილს.“*

ბარტი

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

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

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

ენის შესწავლის სტრუქტურულ-სემანტიკური პარადიგმის კომუნიკაციურ-პრაგმატულით ცვლამ გამოიწვია სიტყვიერებაში მეტყველების ლინგვისტიკის პრიორიტეტი, რის შედეგად ტექსტი გაგებულ იქნა არა როგორც ენობრივი ნიშნების ერთიანობა, არამედ როგორც რგოლი



კომუნიკაციურ ჯაჭვში „პროდუცენტი-ტექსტი-რეციპიენტი.“ გარდა კავშირისა ტექსტი – ენა, მკვლევართა ყურადღების არეში ჩნდება კავშირი ტექსტი-სინამდვილე. ამ გაგებით ინტერტექსტი – ესაა შუალედური რგოლი ენასა და სინამდვილის, როგორც დისკურსიული ჩარჩოს კომპონენტებს შორის.

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

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

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

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

მეთოდოლოგიურ საფუძვლებზე, რომელიც მისაღები იქნებოდა ჰუმანიტარული კვლევისთვის.

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

სწორედ ამით არის განპირობებული ჩვენი ინტერესი ინტერტექსტუალობის ფენომენის მიმართ.

ნაშრომის აქტუალურობა და მასთან დაკავშირებული მეცნიერული სიახლე მდგომარეობს იმაში, რომ წინამდებარე გამოკვლევა არის ჩვენში ინტერტექსტუალობის პრობლემასთან დაკავშირებული პირველი ვრცელი ნაშრომი, რომელიც ასახავს არსებულ თეორიებს, და ამასთან, გთავაზობს ტექსტის ინტერპრეტაციის ინტერტექსტუალურ და ინტერმედიალურ ანალიზს. ამავე დროს, ნაშრომი წარმოადგენს უცხოელი მეცნიერების მიერ ჩატარებული კვლევის ერთგვარ შევსებას. ეს პირველი მცდელობაა ინტერტექსტუალობის ფენომენის წარმოჩენა როგორც მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის მეთოდი. ლიტერატურული ტექსტების მაგალითზე წარმოდგენილია ამ ტექსტების ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური ანალიზი. პირველად არის მოცემული რიზომატული ტექსტის ანალიზი.

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

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

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

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

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

ინტერტექსტუალობის თეორია – მეთოდოლოგია

1. ინტერტექსტუალობის სათავეებთან

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

- თეორია, რომელიც განიხილავს ინტერტექსტუალობას, როგორც სხვადასხვა ლინგვოკულტურული კოდების აქტიური ურთიერთქმედების შედეგს (ჟ. კრისტევა, რ. ბარტი).

თეორია, რომლის თანახმადაც ტექსტის „აზრი“ განიხილება ჰერმენევტიკის ტრადიციებში, ანუ როგორც ურთიერთობა „ტექსტი“ – „მკითხველი“ (მ. რიფატერი).

თეორია, რომლის ავტორი თვლის, რომ ლიტერატურის ისტორია წარმოადგენს სხვადასხვა ავტორიტეტების შეჯახების შედეგს (ხ. ბლუმი).

თეორია, რომლის მიხედვით ლიტერატურის ისტორია განიხილება, როგორც დამოკიდებულება ცალკეული ნაწარმოებებისა და ლიტერატურული ჟანრების სისტემებს შორის (ჟ. ჟენეტი).

თვით ეს ტერმინები – „ინტერტექსტი“, „ინტერტექსტუალობა“ (უკანასკნელი, როგორც ზოგადი ხასიათის მქონე ცნება) აღმოცენდა ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმის ნიაღში.

ენა, ტექსტი, ინტერტექსტი

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

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

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

„ტექსტი ცოცხლობს მხოლოდ სხვა ტექსტთან (კონტექსტთან) კავშირში. მხოლოდ ტექსტების ამგვარი გადაკვეთის ნერტილში ინთება ის შუქი, რომელიც ნათელს ჰფენს წარსულსაც და თანამედროვეობასაც და მოცემულ ტექსტს დიალოგის მნიშვნელობას ანიჭებს“ (ბახტინი 1979:281-307) მ. ბახტინის იდეა შემდგომში მდგომარეობს: მხატვრული ნაწარმოების ავტორი მიმართავს არა ზოგადად სინამდვილეს, არამედ უკვე ჩამოყალიბებულ სინამდვილეს, ამასთან შემოქმედებით აქტივი „წინასწარმოსაძიებელს“ წარმოადგენს არა მხოლოდ შინაარსი, არამედ, აგრეთვე, ფორმა. ცალკეული მხატვრული ლიტერატურული ნაწარმოების გარდაქმნა „წინასწარცოდნაში“, მისი „გათიშვა“ წარმოადგენს მისი შეცვლის პირობას ისტორიასა და კულტურაში (ბახტინი 1969: 281-307).

მ. ბახტინის ნაშრომში „შინაარსის, მასალის და ფორმის პრობლემები სიტყვიერ მხატვრულ შემოქმედებაში“ (ბახტინი [1924] 1975), ჩამოყალიბებული სახით იქნენ წარმოდგენილი ის ძირითადი იდეები, რომლებმაც განვითარება პოვეს მის უფრო გვიანდელ ნაშრომებში, სადაც მას შემოაქვს ცნება „სხვისი სიტყვა“ და ქმნის რომანის პოლიფონიურობის თეორიას. მეცნიერის კონცეფციის ლოგიკა შემდეგია: არ არსებობს და არ შეიძლება არსებობდეს იზოლირებული გამონათქვამი (ტერმინი გამონათქვამი ბახტინთან მოიცავს სიტყვიერ შემოქმედებასაც), „არც ერთი გამონათქვამი არ შეიძლება იყოს არც პირველი, არც უკანასკნელი. იგი მხოლოდ რგოლია ჯაჭვში და ამ ჯაჭვის გარეშე არ შეიძლება იქნეს შესწავლილი (ბახტინი 1979: 340). ცალკეულ სიტყვას იგი განიხილავს როგორც გამონათქვამის აბრევიატურას, ნეიტრალური „არავისი“ სიტყვები არ არსებობს, თითოეული სიტყვა ალბეჭდილია იმ კონტექსტით და კონტექსტებით, რომელშიც იგი არსებობდა (ბახტინი 1975:106). ასეთი მიდგომიდან გამომდინარეობს საკითხი „მოცემულის“ და „ახალის“ („данное“ и „новое“), კოლექტიურის და ინდივიდუალურის ურთიერთობის შესახებ, რომლის არსიც მ. ბახტინის მიხედვით შემდეგში მდგომარეობს: არც ერთი გამონათქვამი სამეტყველო აქტში არ შეიძლება მეორედობდეს „ეს ყოველთვის ახალი გამონათქვამია (თუნდაც ციტატა)“ (ბახტინი 1979:286), თანამედროვე რეფერენციის თეორიის ტერმინოლოგიით, მასში (ახალ გამონათქვამში) შეცვლილია სუბიექტის პრაგმატული ორიენტირები: ადგილი და დრო (მე, აქ /ამჟამად). „ყოველი ტექსტის მიღმა დგას ენის სისტემა. ტექსტში მას მიესადაგება ყველა აქამდე არსებული გამონათქვამი, მაგრამ ამავე დროს ყოველი ტექსტი (როგორც გამონათქვამი) წარმოადგენს რაღაც ინდივიდუალურს, ერთადერთსა და განუმეორებელს, და

სწორედ ამაში მდგომარეობს მთელი მისი აზრი „ყოველი მოცემული (матное) ხელახლა აისახება რა მოცემულში გარდაიქმნება მასში“ (ბახტინი 1979: 283, 299).

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

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

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

„გვიანი ლოტმანის“ ძირითადი დებულებები შემდეგში მდგომარეობს:

1. ლიტერატურა, ხელოვნება, კულტურა განიხილება, როგორც კაცობრიობის მიერ შექმნილი სემიოტიკური სისტემა. ამასთან, „მინიმალურად მოქმედ სემიოტიკურ სტრუქტურად მიჩნეულია არა მხოლოდ ხე-



ლოვნურად იზოლირებული ენა ან ამ ენაზე შექმნილი ტექსტი, არამედ ამ ენაზე პარალელურად შექმნილი თარგმანები. ასეთი მექანიზმი წარმოადგენს ახალი შეტყობინებების გენერაციის მინიმალურ უჯრედს. ამავდროულად, ამგვარი სემიოტიკური ობიექტის მინიმალურ ერთეულს წარმოადგენს კულტურა" (ლოტმანი 1996: 2-3).

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

საბამისად, მაგრამ ამავე დროს მკითხველიც მიესა-  
დაგება ტექსტის სამყაროს (ლოტმანი 1996: 22).

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლოტმანი მ. ბახტინის  
დიალოგიზმის თეორიას სტრუქტურული პოეტიკის კონტე-  
ქსტში მოიაზრებს და ბახტინის თეორიის ამგვარი გაგება  
მეტად ნაყოფიერ შედეგს იძლევა. კერძოდ, ი. ლოტმანი  
არ იყენებს ტერმინებს ინტერტექსტი და ინტერტექსტუა-  
ლობა, მაგრამ ადვილი შესამჩნევია, რომ სემიოსფეროს,  
სემიოტიკური სივრცის, კულტურული მეხსიერების ცნე-  
ბები უშუალოდ არის დაკავშირებული ინტერტექსტუალო-  
ბის პრობლემატიკასთან.

ტერმინები ინტერტექსტი და ზოგადი თვისების აღმ-  
ნიშნელი ინტერტექსტუალობა (intertextualité) პირველად  
შემოტანილ იქნა ფრანგი სემიოტიკოსისა და პოსტმოდერ-  
ნიზმის თეორეტიკოსის, ფრანგი მკვლევრის, ყულია კრის-  
ტევას ნაშრომებში (კრისტევა 1969).

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

ინტერტექსტის კრისტევასეული განსაზღვრება მჭი-  
დროდ უკავშირდება ბახტინის ნაშრომების მისეულ კო-  
მენტარს. სწორედ მან დაადგინა დიალოგსა და ტექსტებს  
შორის პარალელი და სიტყვის სტატუსი. სიტყვა, რომე-  
ლიც ერთდროულად ეკუთვნის ნარმომთქმელსა (პრო-  
დუციენტს) და აღმქმელს (რეციპიენტს) და ორიენტი-  
რებულია როგორც წინამავალი, ასევე თანამედროვე  
გამონათქვამებისაკენ. ამრიგად, ტექსტი იბადება (ნარმოი-

შობა) სხვა ტექსტების გადაკვეთაზე. „თითოეული ტექსტი შედგენილია ციტატების მოზაიკისაგან და წარმოადგენს სხვა ტექსტების ტრანსფორმაციისა და შთანთქმის (აბსორბაციის) შედეგს“ (კრისტევა 1969).

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

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჟ. კრისტევამ ინტერტექსტუალობის საკუთარი კონცეფცია ჩამოაყალიბა მ. ბახტინის 1924 წლის ნაშრომის საფუძველზე „შინაარსის და ფორმის პრობლემა სიტყვიერ მხატვრულ შემოქმედებაში“, სადაც ავტორი აღწერს რა ლიტერატურის არსებობის დიალექტიკას, აღნიშნავს, რომ შემოქმედებისათვის მოცემული სინამდვილის გარდა, მას საქმე აქვს როგორც წინამავალ (უფრო ადრე არსებულ), ისე თანამედროვე ლი-

ტერატურასთან, რომელთანაც იგი მუდმივ „დიალოგში“ იმყოფება, რაც გაგებულია როგორც მწერლის ბრძოლა არსებულ ლიტერატურულ ფორმებთან. დიალოგის იდეა კრისტევას მიერ აღქმულ იქნა წმინდა ფორმალისტური თვალსაზრისით, რომელიც შემოიფარგლება მხოლოდ ლიტერატურული სფეროთი – დიალოგით ტექსტებს შორის, ანუ ინტერტექსტუალობით. კრისტევა იცავს პოსტულატს არაპერსონალური „უპირო პროდუქტიულობისა, რომელიც თითქოს თავისთავად წარმოიქმნება ინდივიდის ქვეცნობიერი შემოქმედების გარეშე“ (კრისტევა 1970: 41). კრისტევას ამ ტერმინის ჭეშმარიტი მნიშვნელობა გასაგები ხდება მხოლოდ უ. დერიდას ნიშნის თეორიის კონტექსტში, რომელიც შეეცადა ნიშნისათვის მისი რეფერენტული ფუნქცია ჩამოეშორებინა. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ამგვარ მიდგომას, ვინაიდან ის შლის განსხვავებას მხატვრულსა და მეცნიერულ ტექსტებს შორის.

უ. კრისტევას თეორიამ მისთვის ხელსაყრელ პოსტმოდერნისტულ და დეკონსტრუქცივისტულ პირობებში მალე ფართო გავრცელება პოვა ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში მოღვაწე სხვადასხვა ორიენტაციის მქონე მეცნიერებთან. მან ფაქტიურად გაამარტივა როგორც თეორიულ, ისე პრაქტიკულ დონეზე პოსტმოდერნიზმის „იდეური ზემოცანა“ – მოეხდინა „დეკონსტრუქცია კრიტიკულ და მხატვრულ პროდუქციას შორის, ისევე როგორც „კლასიკური“ ოპოზიციისა სუბიექტსა და ობიექტს შორის, „თავისი“ და „სხვის“ ნათქვამს, წერასა და კითხვას შორის. მაგრამ ამ ტერმინის კონკრეტული შინაარსი არსებითად იცვლება ინტერტექსტუალობის პრობლემატიკაზე მომუშავე მეცნიერების თეორიულ-ფილოსოფიურ შეხედულებებთან დაკავშირებით. მაგრამ, ყველასათვის საერთოს წარმოადგენს პოსტულატი, რომ ყოველი ტექსტი წარმოადგენს „რეაქციას“ სხვა წინამავალ (ადრე არსებულ) ტექსტებზე.

ინტერტექსტუალობისა და ინტერტექსტის კანონიკური განსაზღვრება ჩამოაყალიბა რ. ბარტიმა: „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს, სხვა ტექსტები მასში არსებობენ სხვადასხვა დონეზე, რომელთა დადგენა შესაძლებელია როგორც ტექსტში ადრე არსებული კულტურის, ისე გარე კულტურათა კოდების მიხედვით. ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ახალ ქსოვილს, შექმნილს ძველი ციტატებისაგან. კულტურათა კოდების ნაწყვეტები, ფორმულები, რითმული სტრუქტურები, სოციალური იდიომების ფრაგმენტები და ა.შ. – ტექსტის მიერაა შთანთქმული და შერეული მასში, ვინაიდან ტექსტამდე და მის გარშემო ყოველთვის არსებობს ენა. ტექსტისათვის აუცილებელი წინაპირობა არ შეიძლება დაყვანილ იქნეს წყარომდე და გავლენამდე, იგი წარმოადგენს ანონიმური ფორმულების საერთო ველს, რომელთა წარმომავლობა ძნელად შეიძლება აღმოვაჩინოთ, ბრჭყალებმომხსნილ არაცნობიერ ან ავტომატურ ციტატებში. ამის შემდეგ ტექსტებში ავტომატურად ხდება შესაძლებელი ისტორიის ნაკითხვა. (ბარტი 1994: 78). შემდგომში დეკონსტრუქტივისტებთან ეს იდეა დომინანტური ხდება.

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

ამგვარად, ნებისმიერი გამონათქვამი ყოველთვის ახალია, რადგან მასში იცვლება სუბიექტის, ადგილისა და დროის პრაგმატული ორიენტირები. „სხვისი სიტყვაა“, რომელიც ვლინდება ისეთ ფორმებში, როგორიცაა, მაგალითად, სტილიზაცია, პაროდია ან პოლემიკა – ესაა იმპლიციტური სიტყვა, და იგი თავის თავში შეიცავს გამოხ-

მაურებას, გამოძახილს სხვა სიტყვაზე. სიტყვა, რომელიც „დიალოგურია“ იმ თვალსაზრისით, რომ მასში ჩვენ „სხვის“ ხმას ვარჩევთ, იქცევა „პოლიფონიურად“, რადგან მასში უკვე ჟღერს რამდენიმე დისკურსიული ინსტანციის ხმები. მართალია მ. ბახტინი არ იყენებს ტერმინს ინტერტექსტი, მაგრამ ავითარებს აზრს, რომ შემოქმედებითი ხმა ყოველთვის მეორე ხმის ფუნქციას უნდა ასრულებდეს, რამაც შემდგომში განვითარება პოვა ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტების თეორიებში, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ ტექსტი წარმოადგენს ბრჭყალებმომხსნილ ციტატას (ბარტი 1989: 417-418).

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

იმავე მიმართულებით ავითარებს თავის მოსაზრებებს ც. ტოდოროვიც – რამდენადაც არ უნდა ჩავუღრმავდეთ ამა თუ იმ ტექსტის გენეზისის კვლევას, ჩვენ ვერაფერს აღმოვაჩინთ გარდა სხვა ტექსტებისა, ამასთან სრულიად გაუგებარია, სად უნდა გადაიოდეს ზღვარი მათ შორის. არ არსებობს არაფერი „გარეგანი“ ენისა და ნიშნის მიმართ. ცხოვრება – ბიოგრაფიაა, სამყარო – სოციოგრაფია და ჩვენ ვერსად ვერაფერს ვიპოვით „ექსტრა-სიმბოლურს“ ან „ენობრიობამდელს“. ამასთან ერთად აქტუალობას კარგავს ლიტერატურული ტექსტების გენეზის ცნება. „ვისაუბროთ

არა გენეზისზე, ანუ ტექსტების წარმომავლობაზე, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ერთი სახის ტექსტების სხვა სახის ტექსტებად გადამუშავებაზე“ (ტოდოროვი 1978 ბ: 96-98).

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

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

## 2. ანაგრამის როლი ინტერტექსტუალობის ჩამოყალიბებაში

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

სოსიურმა აღმოაჩინა ლექსის წყობის განსაკუთრებული ანუ ანაგრამული პრინციპი, რომელიც მდგომარეობდა იმაში, რომ ყოველი პოეტური ტექსტის აგება დამოკიდებულია საკვანძო სიტყვის ბგერით შემადგენლობაზე, ტექსტის დანარჩენი სიტყვები შეირჩევა ისეთი სახით, რომ მათში გარკვეული კანონზომიერებით განმეორდეს საკვანძო სიტყვის ბგერები.

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

მაშასადამე, ელემენტების გარკვეული თანმიმდევრობა (რომელიც ტრადიციულად გარკვეულ როლს ასრულებს აზრის წარმოქმნაში) სრულიად სხვა ფუნქციას იძენს. იგი წარმოადგენს მეორე (წინარე) ტექსტის ანაგრამას და წარმოქმნის აზრს არა მხოლოდ სინტაგმატიკურ, არამედ პარადიგმატიკულ განზომილებაში, არა მხოლოდ სინქრონიაში, არამედ დიაქრონიაში. ელემენტების თანმიმდევრობა ანაგრამებში ყალიბდება არა მხოლოდ ლინეარულად, არამედ ვერტიკალურად, სხვა ტექსტზე გასვლით,



რაც საშუალებას გვაძლევს ნათლად წარმოვადგინოთ, თუ როგორ ყალიბდება ტექსტში სხვა ელემენტების თანმიმდევრობა, რომლებიც მის მოდიფიცირებას იწვევს. ანაგრამების თეორიის საფუძველზე შესაძლებელია შემოვიტანოთ ინტერტექსტუალობა სტრუქტურულ კონტექსტში. სოსიურმა ანაგრამების სხვადასხვა სახეობა გამოყო: ანაფონია, ჰიპოგრამა, ლოგოგრამა და პარაგრამა, მაგრამ სოსიურმა ეჭვი შეიტანა ანაგრამების საშუალებით ტექსტის დეკოდირების შესაძლებლობაში.

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

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

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

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

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

განსაკუთრებული ინტერესი პარაგრამების და ანაგრამების მიმართ გამოიჩინა უ. კრისტევა, რომელსაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეკუთვნის ტერმინი „ინტერტექსტუალობის“ შემოტანა თანამედროვე მეცნიერებაში. ეს გახლავთ კრისტევას მიერ სოსიურისეული მასალის თეორიული გააზრების პირველი მცდელობა: „პოეტური აღმნიშვნელი მიუთითებს სხვაგვარ დისკურსიულ აღმნიშვნელს ისეთი სახით, რომ პოეტურ გამოხატულებაში შესაძლებელი ხდება მრავალი დისკურსის ამოკითხვა. ამის შედეგად პოეტური აღმნიშვნელის გარშემო იქმნება მრავლისმომცველი ტექსტის (ტექსტუალური) სივრცე, რომლის ელემენტები შესაძლებელია შეტანილ იქნას კონკრეტულ პოეტურ ტექსტში. ამ სივრცეს ჩვენ ინტერტექსტუალურს ვუწოდებთ. ასეთ პერსპექტივაში აშკარაა, რომ პოეტური აღმნიშვნელი არ შეიძლება გავიგოთ, როგორც ერთი კოდი. ის ნარმოადგენს მრავალი კოდის გადაკვეთის ადგილს. ეს კოდები ერთმანეთთან ურთიერთგამომრიცხავ კავშირში იმყოფებიან. პოეტურ ენაში მრავალი უცხო დისკურსის გადაკვეთის პრობლემა გამოვლენილი იყო სწორედ ფერდინანდ დე სოსიურის „ანაგრამაში“. სოსიურის პარაგრამების ცნებიდან გამომდინარე, ჩვენ შევძელით დაგვედგინა პოეტური ენის ფუნქციონირების ფუნდამენტური თავისებურებანი, რომელიც განვსაზღვრეთ ტერმინით პარაგრამატიზმი, ანუ მრავლისმომცველი ტექსტის (აზრების, მნიშვნელობის) შესვლა პოეტურ გადმოცემაში, რომელიც კონცენტრირებულია ერთიანი აზრის გარშემო“ (კრისტევა 1969:154; 255).

ჩვენ გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ პარაგრამების დამანგრეველმა ბუნებამ თავისი ლოგიკური დასასრული უ. დერიდას დეკონსტრუქციის თეორიაში პოვა.

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

რამდენადაც პარაგრაფი სხვა არაფერია, თუ არა სხვისი „ნაწერის“ (écriture) დაშლა, ნაწერი, როგორც ასეთი, იქცევა დაშლად (დეკონსტრუქცია) და თვითგანადგურების აქტად.

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

1. სისტემური და მონოლოგური სემიოტიკური პრაქტიკა, ლოგიკური, ექსპლიკატიური, უცვლელი, რომლის საფუძველში ჩადებულია ნიშანი და აზრი, როგორც წინასწარ განმსაზღვრელი ელემენტი (მას განეკუთვნება სამეცნიერო და ნებისმიერი სხვა მარეპრეზენტირებელი დისკურსის სისტემა და, ასევე, ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ნაწილი).
2. მატრანსფორმირებელი სემიოტიკური პრაქტიკა, სადაც ნიშანი, როგორც საბაზო ელემენტი, ექვემდებარება დაშლას, ანუ სცილდება თავის დენოტატს და მიემართება „სხვისკენ“, რომელიც განიცდის ცვლილებას მისი ზეგავლენით (მაგიის, იოგის, ფსიქოანალიზის სემიოტიკური პრაქტიკა).
3. წერის სემიოტიკური პრაქტიკა, რომელსაც აგრეთვე ეწოდება დიალოგური ან პარაგრაფატული. წერა უკვე აღარ მიეკუთვნება ლიტერატურას. იგი განეკუთვნება სიმბოლურ სემიოტიკურ სისტემას (კრისტევა 2000:493).

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

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

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

ლიტერატურული გამონათქვამი უნდა განიხილებოდეს, როგორც სხვადასხვა სახის – თვით მწერლის, ადრესატისა და ტექსტის დიალოგი, რომელიც

შექმნილია გარკვეული კულტურული კონტექსტის საფუძველზე;

თვით ინტერტექსტის წარმოქმნის პროცესი წარმოადგენს წერისა და კითხვის შედეგს: ნებისმიერი სიტყვა (ტექსტი), წერა-შექმნა სხვა სიტყვების (ტექსტების) ისეთ გადაკვეთას წარმოადგენს, რომელშიც სულ ცოტა კიდევ ერთი სიტყვის (ტექსტის) ნაკითხვაა შესაძლებელი (კრისტევა 1970).

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

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

შესაძლებელია სიტყვა ტექსტში მეორედებოდეს, მაგრამ ეს სიტყვა ამ ტექსტში არ ფიგურირებდეს და შეტანილ იქნეს მასში ნაწილ-ნაწილ. ის თითქოს ფარულად შემოდის ტექსტში. ასე მაგალითად, ბორის ვიანი რომანში „ჟამთა ქაფი“ სარტრის ცნობილი ნაშრომის სათაურს *L'être et le Néant* პაროდირებას უკეთებს ანაგრამირების საშუალებით და შედეგად ვიღებთ *La Lettre et le Néon* თვით სარტრის სახელი, ამავე მონაკვეთში გვხვდება ანაგრამის სახით – *Jean Sol Partre*, ჟან სოლ პარტრი. ამ ანაგრამაში ბგერითი გადაადგილების შედეგად ვიღებთ სარტრის სახელსა და გვარს: *Jean Paul Sartre*. ამგვარად, ამ რომანში, ანაგრამის

საშუალებით, დესაკრალიზირებულია ჟან პოლ სარტრის კულტი. მსგავსი მაგალითი ბევრი შეგვიძლია მოვიყვანოთ: მაგალითად, ნაპოლეონის სახელთან დაკავშირებულია ისეთი ანაგრამები, როგორც არის: *La Revolution Francaise - Veto! un Corse la finira*, რაც ითარგმნება – *ფრანგული რევოლუცია – ვეტო, კორსიკანელი მას ბოლოს მოუღებს* და სახელი *Napoléon Bonaparte - Bona rapta leno pone!* რაც თარგმანში ნიშნავს – *„სუტინიორო ბონაპარტო დააბრუნე გადარცული ქონება“*

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

### 3. ინტერტექსტი და ინტერტექსტუალობა

ქვეთავში „ინტერტექსტუალობის სათავეებთან“, ჩვენ დანვრილებით შევხებით ინტერტექსტუალობის წყაროებსა და თეორიებს, რომელთა საფუძველზეც წარმოიშვა ეს რთული ფენომენი. აუცილებელია ამ ორი ცნების, ინტერტექსტის და ინტერტექსტუალობის გამიჯვნა და თითოეულის განსაზღვრება, რადგან პოეტიკისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში მკვლევრები ხშირად უპირატესობას ანიჭებენ ტერმინ – ინტერტექსტუალობას, რათა განსაზღვრონ იგი რაც შეიძლება მკაცრად და ზუსტად. ყველაზე ზოგადი (და ყველაზე პირველი) განსაზღვრება, უდავოდ, ეკუთვნის ბარტ-კრისტევას სკოლას (როგორც უკვე აღვნიშნეთ 1 თავის 2 ქვეთავში), სადაც ინტერტექსტუალუ-

რობა განიხილება, როგორც ნებისმიერი ტექსტის თვისება შევიდეს დიალოგში სხვა ტექსტებთან.

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

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

ინტერტექსტად მიჩნეულია:

ნებისმიერი ტექსტი, რომელიც ყოველთვის წარმოადგენს „ძველი ციტატებისაგან მოქსოვილ ახალ ქსოვილს“ (რ. ბარტი, ვ. ლეიჩი, შ. გრიველი და სხვ.).

რამდენიმე ნაწარმოები, (ან ფრაგმენტი), რომლებიც ქმნიან ერთიან ტექსტურ (ან ინტერტექსტურ) სივრცეს და ავლენენ ელემენტების არაშემთხვევით ერთიანობას.

ტექსტი, რომელიც შეიცავს ციტატებს (ფართო გაგებით). ამ ტიპის ტექსტი სპეციფიკურია პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის.

ქვეტექსტი, როგორც ნაწარმოების სემანტიკური სტრუქტურის კომპონენტი. აქ სიმძიმის ცენტრი გადატანილია ინტერპრეტაციაზე, გაგებაზე.

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

შევეცდებით, შემოგთავაზოთ ურთიერთდაკავშირებული ცნებების დეფინიციის ჩვენეული ვარიანტი.

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

ინტერტექსტის ამგვარი განსაზღვრებით, ჩვენ მოვნიშნავთ, ფაქტიურად, საკმაოდ ფართო სემიოტიკურ ობიექტს. ამავე დროს, ეს განსაზღვრება სრულიად არ ეწინააღმდეგება ტექსტის დეფინიციას, თუმცა პოეტოლოგიასთან მიმართებაში ინტერტექსტი შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც მოცემულ ტექსტში იმპლიციტურად არსებული ალუზიებისა და პარალელების ყველა შესაძლებელი ინტერპრეტაციის ერთობლიობა. ინტერტექსტი თითქოს ერთ მთლიან ორგანიზმს წარმოადგენს. რაც უფრო მეტი ინტერტექსტუალური კავშირების დადგენა და დასაბუთება მოხერხდება, მით უკეთესია „ნაწარმოე-



ბის ინტერპრეტაციისათვის", რომლის მთავარი ამოცანაა ნაწარმოების სტერეოგანზომილებიანი ენის „გადაყვანა“, რაც შეიძლება აზრის ნაკლები დანაკარგით, ანალიზის ხატოვან მეტაენაზე (ბარტი 1971).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტექსტის წარმოქმნა შეუძლებელია მასზე ადრე არსებულ (წინარე) ტექსტებზე დაყრდნობის გარეშე. ტექსტი ყოველთვის ინარჩუნებს საკუთარ რეფერენციას – ახდენს რალაც, ობიექტურად არარსებული ან წარმოსახვითი რეალობის რეფერენციას. ნაწარმოები იქცევა ტექსტად მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც იგი „იხსნება“, კარგავს „თავისთავადობას“ საერთო ლიტერატურულ რიგში ჩართვის შედეგად. „უნდა შეწყვიტო, რომ იყო მხოლოდ ის, რაც ხარ, თუ გინდა შეხვიდე ისტორიაში“ – ამბობდა ამასთან დაკავშირებით მ. ბახტინი (ბახტინი 1975: 23). ნებისმიერი (პირველ რიგში მხატვრული) ტექსტის სწორედ ეს ონტოლოგიური თვისება განსაზღვრავს მის „ჩანეროლობას“, „ჩაბმულობას“ ლიტერატურული პროცესის ევოლუციაში, რასაც ინტერტექსტუალურობას ვუნოდებთ. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ნაწარმოები მაშინ იქცევა ტექსტად, როდესაც ხდება მისი ინტერტექსტუალობის აქტუალიზაცია.

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

- რეფერენციის თეორიის თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალობა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ტექსტის ორმაგი რეფერენტულობა (პოლირეფერენტულობა) სინამდვილისა და სხვა ტექსტის (ტექსტების) მიმართ.

ინფორმაციის თეორიის თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალობა – ესაა ტექსტის უნარი დააგროვოს ინფორმაცია არა მხოლოდ უშუალო გამოცდილების

გზით, არამედ გაშუალებულადაც, სხვა ტექსტებიდან მისი ამოკრეფის გზით.

სემიოტიკის ფარგლებში ინტერტექსტუალურობა შეიძლება შეესაბამებოდეს ღირებულების (valeur) სოსურისეულ ცნებას, ანუ მის შეფარდებას სისტემის სხვა ელემენტებთან. თუ ინტერტექსტუალურობას შევადარებთ ენობრივი ერთეულების ურთიერთობათა ტიპებს, იგი შეესაბამება დერივაციულ ურთიერთობებს, რომლებიც გულისხმობს ურთიერთობას სანყის და წარმოებულ ნიშნებს შორის: ინტერტექსტუალურობა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ტექსტის „დერივაციული ისტორია“.

სემანტიკური თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალურობა წარმოადგენს ტექსტის უნარს ჩამოაყალიბოს თავისი საკუთარი აზრი სხვა ტექსტებზე მითითების საშუალებით.

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

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

#### 4. ინტერტექსტის ძირითადი თვისებები

ინტერტექსტის ზოგადი თვისებების განსაზღვრისას უნდა აღინიშნოს, რომ:

1. ინტერტექსტი ზედროითი მოვლენაა. მას არ გააჩნია „დასაწყისი“ და „ბოლო“ – ინტერტექსტს არა აქვს

საზღვრები დროსა და სივრცეში. „არც ერთი გამონათქვამი არ შეიძლება იყოს არც პირველი, ან არც ბოლო. იგი მხოლოდ რგოლია ერთიან ჯაჭვში და არ შეიძლება განიხილებოდეს ამ ჯაჭვისგან დამოუკიდებლად“ (ბახტინი 1979: 340). ამიტომ, ინტერტექსტზე საუბრისას ჩვენ ყველა შემთხვევაში ვიგულისხმებთ მის გარკვეულ სფეროს, რომლის ეპიცენტრსაც ადამიანი წარმოადგენს.

2. ინტერტექსტი მთლიანობაში ქაოსის მდგომარეობაში იმყოფება. მისი ცალკეული ნაწილები შეიძლება მონესრიგდეს ადამიანის ზემოქმედების შედეგად. ტექსტი, როგორც ინტერტექსტის სუბსტანცია არსებობს ორი სახით: ნაწარმოები და ტექსტი. ნაწარმოები აღიქმება როგორც ორმაგი მონესრიგებულობა – ენის მონესრიგებულობა და მოცემულ ენაზე დაწერილი ნაწარმოების დამატებითი მონესრიგებულობა. (მხატვრული) ნაწარმოების ინტერტექსტში შესვლა აღწერილია, როგორც (ნაწარმოების) წესრიგიდან ქაოსში (ტექსტში) გადასვლა. ამასთან გასათვალისწინებელია ქაოსის ორმაგი ბუნება: „გამანადგურებელია და, ამავდროულად, კონსტრუქციულიც... თვით ქაოსი შეიძლება იქცეს ქაოსისაგან დაცვის მექანიზმად (შტაინი 1993: 18). ინტერტექსტი, ავტორის მიერ გამოთხოვილი ან მკითხველის მიერ აღქმული, მოდის გარკვეულ წესრიგში მის ამა თუ იმ სფეროში.
3. ინტერტექსტში ენობრივი სისტემა განიცდის დეცენტრირებას და დეკონსტრუქციას ანუ ექვემდებარება დაშლას, დემონტაჟს (შტაინი 1993: 14). „მატერია – ესაა ფართო პირობითი ცნება, რომელიც პოეტური ტექსტის სტრუქტურაში არასტრუქტურულის აღრიცხვის, ენობრივ ელემენტებთან არასტრუქტურუ-

ლი ელემენტების კოორდინაციის პროცესის შესწავლის საშუალებას იძლევა”.

4. ინტერტექსტში ენა – მასალა წარმოადგენს „გიგანტურ მნიემონურ კონგლომერატს“ (გასპაროვი), რომელშიც გათანაბრებულია ცალკეული ტექსტები, სხვადასხვა ზომის ტექსტების ფრაგმენტები, საკუთრივ ტექსტის ელემენტები და ე.წ. „განშრეველები“ (სიტყვების ნაწილები, გრაფიკული სახეები, რიტმიკულ-ინტონაციური სქემები და სხვ.). ამგვარი ტექსტები დაშორებულია თავისი შემქმნელებისაგან: ინდივიდუალურ-საავტორო ტექსტები, ავტორთა კოლექტივის ტექსტები და ტექსტები, რომელთა ავტორობა გაურკვეველია, დიფერენცირებული არ არის. მთავარია, რომ ისინი წარმოადგენენ სინამდვილის რალაც ფრაგმენტის ენობრივ ობიექტივაციას („ამოცნობილი და ქცევით შეფასებული სინამდვილე“, ბახტინის მიხედვით) და ბოლოს, ქაოსის მდგომარეობაში მყოფ ტექსტებს არ გააჩნიათ აქსიოლოგიური შკალა: მაღალმხატვრული ტექსტები და სლოგანი რეკლამაში, პოპულარული შლაგერის სიტყვები და გენიოსის ქმნილება თანაბარ პირობებშია ინტერტექსტში, რადგანაც მნიშვნელოვანია მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ისინი ოდესღაც ვილაცამ წარმოთქვა. ენა – მასალა ინტერტექსტში აღიქმება, როგორც მომავალი ენობრივი ფორმების ორგანიზაციის გარემო, განვითარების არაერთგვაროვანი გზების არე. ახალი ტექსტის (მეტატექსტის) წარმოქმნა შეიძლება აღინეროს, როგორც მატერიაში მასალის „დაძლევა“, რაც საბოლოო ჯამში მხოლოდ ერთი სტადიაა საერთო, უწყვეტ და უსასრულო ევოლუციურ პროცესში.
5. თუკი განვსაზღვრავთ ინტერტექსტის ადგილს გლობალურ დიქტომიასთან ენა/მეტყველება მიმარ-

თებაში, ჩვენ ვთვლით, რომ ინტერტექსტი – ესაა მეტყველების სფერო, რომელშიც მეტყველებითი მოღვაწეობისა და შედეგის (პროდუქტის) განცალკევება შეუძლებელია. ისტორიული დროის ყოველ ცალკეულ ფაზაში ინტერტექსტში სჭარბობს ესა თუ ის თვისებები. ქაოსის მდგომარეობაში განხილული ინტერტექსტი წინამავალი ინტერტექსტუალური მოღვაწეობის პროდუქტია. ავტორის/მკითხველის მიერ გამოთხოვილი ინტერტექსტი წესრიგდება და მონაწილეობს სამეტყველო აქტში.

## 5. ტექსტი, ინტერტექსტი, დეკონსტრუქცია

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

ჰერმენევტიკამ გამოიმუშავა ტექსტის ინტერპრეტაციის მრავალი სპეციალური წესი და მეთოდი. ამგვარად, ჰერმენევტიკის, როგორც ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთ-

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

ენობრივი სიგნალების რაოდენობით;

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

ტექსტს არ გააჩნია მხატვრული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი დასრულებულობა. იგი შეიძლება ავტორის მიერ რამდენიმეჯერ იქნეს გადამუშავებული. აქედან ჩნდება ისეთი მოვლენა, როგორიც არის ავტოინტერტექსტუალობა, ავტო-რემინისცენციები, თემები, რომლებიც მეორდება, ლეიტმოტივები და ა.შ., მაგრამ მკითხველისათვის ტექსტი წარმოადგენს „თანამოსაბრეს დიალოგში“, რომელიც გარდაიქმნება მკითხველის ცნობიერების მიხედვით და აქვს უნარი წარმოქმნას ახალი აზრების წყობა. ამგვარ-

რად, ტექსტი - ეს არის სივრცე „სადაც მიმდინარეობს მნიშვნელობათა წარმოქმნის პროცესი“ (ბარტი 1971).

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

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

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

სემანტიკურ ქრილში ინტერტექსტუალობა ნიშნავს ტექსტის უნარს შექმნას საკუთარი არე სხვა ტექსტებზე მითითების საშუალებით. კულტუროლოგიის, ანუ ზოგა-

დესთეტიკური პოზიციიდან, ინტერტექსტუალობა შეესაბამება კულტურული ტრადიციის ცნებას – კულტურის სემიოტიკურ მახასიათებლებს.

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

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

დეკონსტრუქტივიზმმა ყველაზე დიდი გავლენა მაინც ლიტერატურულ კრიტიკაზე მოახდინა. ჩამოყალიბდა რა ფრანგული პოსტრუქტურალისტული იდეების გადამუშავების შედეგად, იგი დაეყრდნო ამერიკულ ეროვნულ ლიტერატურულ პრინციპებსა და ტრადიციებს. თუმცა ოფიციალურად დეკონსტრუქტივისტული მიმდინარეობის



გაფორმება 1979 წელს მოხდა, მას შემდეგ, რაც გამოჩნდა უ. დერიდას, პოლ დე მანის, ბლუმის, ხარტმანის და მილერის სტატიების ნაკრები „დეკონსტრუქცია და კრიტიკა“, რომელმაც მოგვიანებით „იელის მანიფესტი“-ს სახელწოდება მიიღო.

გარდა იელის სკოლისა, რომელიც ყველაზე გავლენიანი იყო, გამოყოფენ ამერიკული დეკონსტრუქტივიზმის რამდენიმე მიმართულებას: 1) ჰერმენევტიკული მიმართულება (სპეინოსი), 2) მემარცხენე დეკონსტრუქტივიზმი (ბრენკმანი, მ. რიანი, ფ. ლენტრიკია), რომლის წარმომადგენლებიც თავიანთი სოციოლოგიურ-ნეომარქსისტული ორიენტაციით ახლოს იდგნენ ინგლისურ პოსტრუქტურალიზმთან (ინგლტონი, ისტჰოუპი) და ბოლოს, 3) ფემინისტური კრიტიკა (სპივაკი, ჯონსონი, ფელმანი), რომელზეც უდიდესი გავლენა სწორედ რომ ფრანგმა თეორეტიკოსებმა მოახდინეს.

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

ამერიკელი დეკონსტრუქტივისტები, ავითარებდნენ რა ძირითადად დერიდას იდეებს, უარყოფდნენ ლიტერატურული ტექსტის ერთადერთ და სწორ ინტერპრეტაციას. მათი კონცეფციის თანახმად, ტექსტის ყველანაირი ნაკითხვა არის მცდარი. ისინი ავითარებდნენ პოსტულატს,

რომ ლიტერატურული კრიტიკის მიზანია გამოააშკარავოს ენის პრეტენზია ჭეშმარიტებაზე. ამერიკელი დეკონსტრუქტივისტების აზრით, ყოველი გამონათქვამი ატარებს ილუზორულ ხასიათს. პოლ დე მანი გამოდიოდა თეზისიდან, რომ ლიტერატურული ენა ესაა რიტორიკულ და მეტაფორულ მახასიათებელთა ერთობლიობა, ხოლო ყოველი გამონათქვამი ბელეტრისტიკული სახისაა. ამგვარად, ლიტერატურულ ენას ანიჭებენ ცოცხალი არსების სტატუსს. აქედან გამომდინარეობს მხატვრული ნაწარმოების არსის გაგება, როგორც „ტექსტის ცხოვრებისა“. პოლ დე მანი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ლიტერატურული ენის ამბივალენტურობაზე და უარყოფს ლიტერატურული ტექსტის ბუკვალურად წაკითხვის შესაძლებლობას. იგი გამოყოფს მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის სუბიექტურობის პრინციპს. მისი აზრით, ყველა ლინგვისტური ნიშანი რიტორიკული ფიგურაა, ხოლო ყველა სიტყვა მეტაფორა. ის გმობს იმ ფაქტს, რომ დავინყებას მიეცა ენის მეტაფორული ძიების პრინციპი.

რაც შეეხება მილერს, მისი კრიტიკის ძირითადი საგანი ენის რეფერენტულობის კონცეფცია იყო, ანუ ენის მიერ რეალობის ადეკვატურად ასახვის და წარმოჩენის უნარი, მისი რეპრეზენტატიული (წარმოჩენითი) ფუნქცია. ის განსაკუთრებით უპირისპირდება ლიტერატურაში მიმეტურ რეფერენტულობას, ანუ რეალიზმის პრინციპს. იელის სკოლის მიმდევრები აკრიტიკებდნენ ასევე „მომამიტი მკითხველის“ სურვილს, მხატვრულ ნაწარმოებში აღმოაჩინოს მასში არარსებული, ერთიანი და ობიექტური მნიშვნელობა. მილერი მიიჩნევს, რომ ნაწარმოების წაკითხვა ყოველთვის იწვევს მკითხველის მხრიდან ამ ნაწარმოების აქტიურ ინტერპრეტაციას. ყოველი მკითხველი თითქოს ფლობს ნაწარმოებს, ამასთან მას ანიჭებს განსაზღვრულ მნიშვნელობათა მთელ სქემას.

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

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

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

რაც შეეხება მემარცხენე დეკონსტრუქტივისტებს, ისინი უარყოფდნენ იელის სკოლის ჩაკეტილობას, მათ კონცენტრირებას მხოლოდ ლიტერატურაზე ისე, რომ არ აქცევდნენ ყურადღებას კულტუროლოგიურ კონტექსტს. ასევე ისინი ცდილობდნენ გაეერთიანებინათ სხვადასხვა რიგის ნეომარქსისტული კონცეფციები და პოსტსტრუქტურალიზმი, რასაც საბოლოო ჯამში მიეყვართ ვულგარულ სოციოლოგიურ ვერსიებამდე. მემარცხენე დეკონსტრუქტივისტები იზიარებდნენ ლიტერატურის ინტერტექსტუალურ ხასიათს, მაგრამ ისინი ლიტერატურულ ტექსტს განიხილავდნენ უფრო ფართო კონტექსტში, ანუ როგორც საერთო კულტურულ დისკურსს და მასში რთავდნენ პოლიტიკურ, რელიგიურ და ეკონომიკურ დისკურსებს.

ჯ. ბრენკმანი, როგორც ყველა სოციალური ტექსტის მიმდევარი, კრიტიკულად ეკიდებოდა ინტერტექსტუალობის დეკონსტრუქციულ გაგებას, მიიჩნევდა რა, რომ მას ძალზე შეზღუდული ხასიათი გააჩნა. მის თანამოაზრეთა თანახმად, ლიტერატურული ტექსტები მიემართება არა მარტო ერთმანეთს, არამედ რეპრეზენტაციის სხვა, ფართო წრის სისტემებს, სხვადასხვა სახის სოციოლოგიურ ლიტერატურას, რაც საბოლოო ჯამში ქმნის სოციალურ ტექსტს. მათთვის დეკონსტრუქციული ანალიზი კულტურული კვლევების მხოლოდ ერთი ნაწილია. ასე მაგალითად, ლენტრიკია ლაპარაკობს „გაბატონებული იდეოლოგიის“ ყოვლისშემძლეობაზე. მისი აზრით ბურჟუაზიული იდეოლოგია და მონოპოლისტური კაპიტალიზმი გავლენას ახდენს და იჭრება სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში, რაც ამონებს ინდივიდის ცნობიერებას. თუკი ფრანკფურტის სკოლის ლოგიკას მივყვებით, განსაკუთრებით კი ადორნოს მოსაზრებას, ნებისმიერი სტანდარტიზირებული ენა, ანუ „კლიშე-ენა“ მიმართულია ადამიანის ადაპტაციისაკენ გაბატონებულ იდეოლოგიაში. ამ მდგომარეობიდან

გამოსავალს ლენტრიკია ფუკოს ხელისუფლების კონცეფციაში ხედავს, რომელიც აკრიტიკებს ხელისუფლების ტრადიციულ გაგებას. ლენტრიკია გვთავაზობს უარი ვთქვათ ერთიანი „რეპრესიული ხელისუფლების“ ცნებაზე და გადავიდეთ ახალ პოსტრუქტურალისტურ წარმოდგენაზე, რომელიც ხასიათდება დისპერსიით და მოკლებულია ერთიან ცენტრს.

რ. ბარტის აზრით (ბარტი 1968: 425-426), ტექსტი წარმოადგენს ღია სისტემას და მიმართულია უსასრულობისაკენ. არც ერთ მეცნიერებას, არც ერთ სუბიექტს არ ძალუძს შეაჩეროს ეს მოძრაობა. ტექსტის ბარტისეულ ანალიზს საფუძვლად უდევს კოდის ცნება, რომელიც წარმოადგენს წესებისა და შეზღუდვების ნუსხას და უზრუნველყოფს ყოველგვარ ნიშანთა სისტემის ფუნქციონირებას. მათ შორის, რასაკვირველია, ენობრივი სისტემისას. ბარტის თეორიის დანვრილებითი განხილვისას თვალსაჩინო ხდება, რომ მას შემოაქვს კოდის ცნება ტექსტის დეკონსტრუქციის ოპერაციის ჩასატარებლად. ამ მიმართულების ერთ-ერთი ფუძემდებლის უ. დერიდას აზრით ყველაფერი – ისტორია, კულტურა, საზოგადოება და თვით ადამიანი, მისი ცნობიერება შეიძლება გავიგოთ, როგორც ტექსტი. აქედან გამომდინარე, კომუნიკაციის პროცესი დერიდას მიხედვით, დაიყვანება ერთი ტექსტის უსასრულო პროექციამდე და მინიშნებამდე მეორე ტექსტზე და ყველაფერზე ერთად, ვინაიდან ისინი ერთად წარმოადგენენ „ყოველსმომცველი ტექსტის“ ნაწილს. ასე წარმოიქმნება ინტერტექსტის ცნება (დერიდა 1972).

პოსტსტრუქტურალისტური შეხედულება ავტორზე, როგორც „მარადიულ გადამწერზე“, რომელმაც ბახტინისეული ავტორის – შემომქმედის ადგილი დაიკავა, გამომდინარეობდა „ინტერტექსტის“, როგორც ცნების, ბარტისეული ფორმულირებიდან: „ყოველი ტექსტი წარ-

მოადგენს ინტერტექსტს: სხვა ტექსტები არსებობენ მასში სხვადასხვა დონეებზე მეტ-ნაკლებად ამოცნობადი ფორმით: როგორც ტექსტში ადრე არსებული, ისე გარე კულტურათა კოდების მიხედვით. ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ძველი ციტატებიდან შექმნილ ახალ ქსოვილს (ბარტი 1971). შედეგად, ტექსტი აღიქმება არა როგორც დასრულებული პროდუქტი, არამედ, როგორც სხვადასხვა კოდებისგან შემდგარი ქსოვილი (ინტერტექსტუალობის სფერო), რომელიც უკავშირდება საზოგადოებასა და ისტორიას ციტაციის საშუალებით. ამასთან დაკავშირებით ავტორი გვთავაზობს, ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ სტრუქტურული და ტექსტური ანალიზი (analyse textuelle), თუმცა არ განიხილავს მათ, როგორც ურთიერთგამომრიცხავ ფენომენებს (ბარტი [1973] 1994: 424).

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

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

- სამეცნიერო კოდი, რომელიც ეფუძნება ექსპერიმენტული მეცნიერების კანონებს და მეცნიერული ეთიკის პრინციპებს;

რიტორიკული კოდი, ანუ თხრობის ფორმისა და მეტყველების კოდირება (შეტყობინება, რეზიუმირება და ა.შ.), აგრეთვე მეტაენობრივი გამონათქვამები;

ქრონოლოგიური კოდი, ანუ თხრობის „დათარიღება“ და დროის გარკვეული იდეოლოგია;

სოციო-ისტორიული კოდი, რომელიც აკავშირებს გამონათქვამს ცოდნისა და წარმოდგენების მთელს კომპლექსთან;

კომუნიკაციური კოდი (ადრესაციის კოდი), რომელიც გულისხმობს ტექსტში ადრესატისადმი მიმართვას; სიმბოლური კოდი, რომლის დროსაც სიმბოლო აღიქმება ფსიქოანალიტიკური თვალსაზრისით როგორც ერთგვარი ენობრივი ელემენტი, რომელიც საშუალებას იძლევა დავინახოთ ის, რაც გამონათქვამში პირდაპირ არ არის ნაჩვენები;

აქციონალური კოდი, რომელზედაც დაფუძნებულია ტექსტის ფაბულური ჩარჩო;

ენიგმატური (ანუ ჰერმენევტიკური) კოდი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ისეთ ელემენტებს, რომელთა ერთიანობა მიზნად ისახავს ამ ამოცანის (ენიგმის) ამოხსნას.

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

პოსტმოდერნისტულ თეორიებში, ბახტინის თეორიისგან განსხვავებით, რომელიც არ უარყოფს ავტორის არსებობას და მის როლს ტექსტის შექმნის პროცესში. ამგვარად, ტექსტი „პრესუპოზიციების“ კრებულად (მ. რიფატერი), ციტატების მოზაიკად (ჟ. კრისტევა), „პალიმფსესტად“ (ჟ. ჟენეტი) წარმოგვიდგება. ამ პუნქტში დასავლური პოსტსტრუქტურალისტური და პოსტმოდერნისტული თეორიები პრინციპულად განსხვავდება ბახტინის თეორიისგან, თუმცა უნდა ვაღიაროთ, რომ თანამედროვე შეხედულებანი, რომლებიც ტექსტს განიხილავენ როგორც აზრების (მნიშვნელობების) გენერატორსა და აზრთა წარმოქმნის მექანიზმების შესწავლას მთლიანად 70-იანი წლების პოსტსტრუქტურალისტური და პოსტმოდერნისტული რევოლუციის დამსახურებას წარმოადგენს.

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



აქტი მხოლოდ ჩვეულებრივი ლიტერატურული მანერის ფონზე" (ბახტინი 1979: 170).

ბლუმმა თავისი თეორიისათვის შეიმუშავა და შემდგომში დანვრილებით გააანალიზა საგანგებოდ შექმნილი ტერმინოლოგიური აპარატი, რომელსაც უწოდა „რევიზიის პროპორციები“; *კლინამენი* – პოეტური გადაკითხვა, ნაკითხვა, რომლითაც პოეტი ავსებს თავისი წინამორბედის ნაღვანს, ცდილობს შეინარჩუნოს მისი ტერმინები, თუმცა უკვე ახლებურად გააზრებული სახით; *კენოზისი* – წყვეტადი მექანიზმი, რომელიც ჰგავს ცნობიერების მიერ შემუშავებულ მექანიზმს, ცდილობს თავი დააღწიოს იძულებით განმეორებას, ანუ ფაქტიურად ესაა ნაბიჯი წინამორბედთან კავშირის სრული განწყვეტისაკენ; *დემონიზაცია* – როგორც რეაქცია წინამორბედის განდიდებაზე ან მოძრაობა პერსონალიზირებულ კონტრამალეზულისაკენ ანუ თვითგანმენდა წინამორბედისაგან დაშორების გზით; *აპოფრადასი*, როდესაც წარმატებული „გვიანდელი“ ნაწარმოები ღია რჩება წინამორბედისათვის და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ გვიანდელმა მწერალმა თვითონ დანერა წინამორბედისათვის დამახასიათებელი ტექსტი (ბლუმი: 1998: 18-19).

მ. იამპოლსკის აზრით, ხ. ბლუმის კონცეფციის ბევრი დებულება საკამათოა, მთავარი კი იმაში მდგომარეობს, რომ მას ლიტერატურული ევოლუციის მთელი პროცესი გადააქვს შემოქმედის ფსიქოლოგიის სფეროში და ფაქტიურად დაიყვანება შემოქმედის მცდელობაზე, იყოს ორიგინალური რადაც არ უნდა დაუჯდეს. ამიტომ ბლუმის თეორია უნდა აღიქმებოდეს, არა როგორც შემოქმედების ქეშმარიტი თეორია, არამედ როგორც ნაკითხვის გარკვეული სტრატეგია, რომელიც ტექსტში წარმოქმნილი მთელი რიგი წინააღმდეგობების გადაჭრის საშუალებას იძლევა. იგი გვიჩვენებს, თუ როგორ შეუძლია ტექსტს ავტორის ძლიერი ფიგურის კონსტრუირება წყაროს პირ-

ვანდელი განდევნის მექანიზმის გამოყენებით, რომელიც ტექსტში იჩენს თავს (იამპოლსკი 1993: 97).

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

ვინაიდან ინტერტექსტუალობას განვიხილავთ, როგორც სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედებას, საჭიროდ მიგვაჩნია, განვიხილოთ დისკურსი და მისი მიმართება ტექსტთან.

## 6. დისკურსის ანალიზი, ტექსტი და დისკურსი

დამოკიდებულება ტექსტსა და დისკურსს შორის დიდი ხანია იქცა მკვლევართა შესწავლის საგნად. ამ ორ მოვლენას შორის განსხვავება სათავეს იღებს ჯერ კიდევ პოსტ-სოსიურიანულ სტრუქტურულ ლინგვისტიკაში. იგი ენას (la langue) განიხილავდა, როგორც ენობრივი ელემენტების ტრანსინდივიდუალურ სისტემას, რომელიც, იდეალურ შემთხვევაში, ინდივიდუალური მეტყველებისაგან არის აბსტრაგირებული. რაც შეეხება მეტყველებას (parole), იგი მიიჩნეოდა, როგორც სოციალურ-კომუნიკაციური ფუნქცია. სწორედ ამ დიქტომიას ეყრდნობოდა ტექსტისა და დისკურსის დიფერენციაცია. ასე მაგალითად,

ტ. ვან დეიკი, დისკურსის ანალიზის თვალსაჩინო მკვლევარი, დისკურსს განიხილავს, როგორც „აქტუალურად წარმოთქმულ ტექსტს, ხოლო ტექსტს მიიჩნევს წარმოთქმულის აბსტრაქტულ-გრამატიკულ სტრუქტურად. ე. ბენვენისტის მიხედვით, დისკურსი (parole) შესაძლოა, ინტერპრეტირებულ იქნას მხოლოდ მისი დამოკიდებულებით მოლაპარაკე სუბიექტის მიმართ. იგი განეკუთვნება ლაპარაკის პროცესის სივრცობრივ-დროით დამახასიათებელ ნიშნებს, სხვა ცვალებად მოვლენებს, რომლებიც გამონათქვამის კონტექსტს ახასიათებენ (ტიუპა 1987:147).

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

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

მონაცემების აღრიცხვა და მოწესრიგება, ამავე დროს, დაკავშირებულია მრავალრიცხოვანი ინფორმაციის დამუშავების აუცილებლობასთან, რომლებიც განისაზღვრება, როგორც გარკვეული სოციალური რეალობის მაჩვენებლები; ეს შეიძლება იყოს: საგაზეთო სტატიები, საზოგადოებრივი აზრის გამოკითხვები და სხვ. კონტენტ-ანალიზისაგან განსხვავებით, დისკურსის ანალიზი არ განიხილავს სიტყვიერ მასალას მხოლოდ როგორც ინფორმაციის გადაცემის საშუალებას; დისკურსის ანალიზი მიზნად ისახავს, აღიქვას ეს მასალები, როგორც ტექსტები. ამგვარად, თუ კონტენტ-ანალიზის შემთხვევაში ტექსტების აღმქმელისათვის ტექსტი გამჭვირვალეა, დისკურსის ანალიზი, პირიქით, ითვალისწინებს მის გაუმ-

ჭვირვალობას, უარს ამბობს მათ უშუალო პროეცირებაზე პროდისკურსიულ რეალობასთან მიმართებაში. სწორედ აქედან გამომდინარეობს ძირითადი დაპირისპირება კონტენტ-ანალიზსა და დისკურსის ანალიზს შორის, რომელიც მიისწრაფის, გადაიქცეს ტექსტური ანალიზის ქვეშარიტ დისციპლინად. იგი ფართოდ გამოიყენება საფრანგეთში დიდაქტიკური პრაქტიკის სახით, რომელსაც ეფუძნება ტექსტების ანალიზი, და რომელიც სასკოლო და საუნივერსიტეტო პრაქტიკაში წარმოდგენილია მეთოდის ერობის სახით. დისკურსის ანალიზის წარმოშობა დაკავშირებულია ალტუსერის შრომებთან. მან ჩამოაყალიბა ცნება „წერის“ (l'écriture)-ის ახალი განსაზღვრება, სადაც გაერთიანებულია ლინგვისტიკა, ფროიდის, შემდგომში კი ლაკანის ფსიქოანალიზი.

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

ფორმალურად, სახელწოდება „დისკურსის ანალიზი“ (analyse de discours) – ესაა ტერმინ discourse analysis – ფრანგული შესატყვისი, რომელიც გამოიყენებოდა ამერიკელი ლინგვისტის ზ. ჰარისის მიერ ზეფრაზულ ერთეულებზე დისტრიბუციული მეთოდის გავრცელების მიზნით. ამ სახელწოდებამ ერთბაშად მოიპოვა ფართო

პოპულარობა. ბევრს კამათობდნენ, რამდენად დასაბუთებულია ცნება „დისკურსი“, მაგრამ, თითქმის არაფერი თქმულა ცნებაზე „ანალიზი“, რომელიც მთლიანობაში აღქმული იქნა, როგორც ტერმინ „შესწავლის“ ერთგვარი ვარიანტი. სინამდვილეში, ეს ანალიზი სავსებით შეესაბამება თავის მნიშვნელობას. პირველ რიგში იმიტომ, რომ ჰარისის „ანალიზი“, რომელიც ეფუძნება ე.წ. კომუტაციის ტესტს („კ. ტ.“), კარგად თავსდება დისკურსის ნაწილებად დაშლის სტრუქტურალისტურ ჩარჩოებში. მეორე მხრივ, ამ ეპისტემიოლოგიურ კონტექსტში დისკურსის ანალიზი თავს იმკვიდრებს სწორედ როგორც ანალიზი (ფსიქოანალიზი), რომელიც გამოიყენება ტექსტებთან მიმართებაში. ამგვარად, ერთი და იგივე ტერმინი „ანალიზი“ ვრცელდება ლინგვისტურ, ტექსტურ და ფსიქოანალიტიკურ დონეზე. იმისათვის, რომ ტექსტში გამოვავლინოთ ის, რაც დაფარულია, საჭირო იყო, შეგვეთავსებინა იგი სხვა ტექსტთან, რომელიც მასში არსებობს აუცილებელი არყოფნის ფონზე, კერძოდ კი „იდეოლოგიასთან“. ასეთი გაორება, ჩვეულებრივ, დამახასიათებელია ფსიქოანალიზისათვის, რომელსაც შეუძლია, „ამოიცნოს ლაპარაკისა და მოსმენის უწყინარი აქტის მიღმა, სრულიად სხვა, გაუცნობიერებული დისკურსის სიღრმეები“ (ალტუსერი 1976). თავისი სტატიის „ფროიდი და ლაკანი“ ბოლოს ალტუსერი მოგვინოვებდა „არცოდნის აღნიშნული სტრუქტურის უკეთესად გააზრებისაკენ, რომელიც, პირველ რიგში, უნდა შედიოდეს იდეოლოგიის დარგში წარმოებული ნებისმიერი კვლევის ინტერესის სფეროში“ (ალტუსერი 1976). ლინგვისტურ ფენომენებზე დაყრდნობით უნდა გამოაშკარავებულიყო იმ ტექსტების ფუნდამენტური არამდგრადობა, რომლებიც წარმოადგენდა იდეოლოგიური მუშაობის პროდუქტს, ისევე როგორც სიზმარი წარმოადგენს ფსიქოლოგიური მუშაობის პროდუქტს და ექვემდებარება გარკვეულ კანონ-

ზომიერებებს. იმისდა მიუხედავად, თუ რაზეა საუბარი, სურვილის გაუცნობიერებელ ინტერესებზე, თუ გარკვეული სოციალური კლასის ინტერესებზე, ორივე შემთხვევაში „ანალიტიკოსის“ კვლევის საგანი უნდა გახდეს ილუზიის ფორმირების პროცესი.

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

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

1. ცნებას „მეტყველება“ – ეკვივალენტი სოსიურისეული *discours*, ანუ ნებისმიერი კონკრეტული გამონათქვამი.
2. ერთეული, რომელიც ზომით აღემატება ფრაზას, გამონათქვამი გლობალური მნიშვნელობით, ის, რაც „ტექსტის გრამატიკის“ კვლევის საგანს წარმოადგენს. ეს უკანასკნელი შეისწავლის ცალკეული გამონათქვამების თანმიმდევრობას.
3. გამონათქვამის ანუ პრაგმატიკის თეორიის ჩარჩოებში „დისკურსი“ ზემოქმედებას ახდენს გამონათქვამის მიმღებზე და შეყავს იგი „გამოსათქმელ“ სიტუაციაში (რაც გულისხმობს გამონათქვამის სუბიექტის, ადრესატის, გამონათქვამის მომენტის და გარკვეული ადგილის არსებობას).
4. უფრო ვიწრო გაგებით, „დისკურსი“ ნიშნავს საუბარს, რომელიც განიხილება, როგორც გამონათქვამის ძირითადი ტიპი.

5. ე. ბენვენისტთან „დისკურსი“ ენოდება მეტყველებას, რომელსაც მოსაუბრე მიიკუთვნებს, განსხვავებით „თხრობისა“, რომელიც ვითარდება მოლაპარაკე სუბიექტის ჩარევის გარეშე.

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

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

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

„შეყოვნების“ გამონათქვამი – ესაა ორ სემანტიკურ სიცარიელესა და კომუნიკაციაში ორ პაუზას შორის მოთავსებული ფრაზების თანმიმდევრობა. დისკურსი კი – ესაა გამონათქვამი, რომელიც განისაზღვრება მისი მმართველი დისკურსიული მექანიზმის თვალსაზრისით. ამგვარად, ტექსტის განხილვა მისი „ენაში“ სტრუქტურირების პოზიციიდან განსაზღვრავს ამ ტექსტს, როგორც გამონა-

თქვამს. ტექსტის წარმოშობის პირობების ლინგვისტიკურ კვლევა განსაზღვრავს მას, როგორც „დისკურსს“.

ამგვარად, დისკურსის ანალიზის შესწავლის საგანს წარმოადგენს, ძირითადად გამონათქვამები, ანუ ტექსტები: ინსტიტუციურ ჩარჩოებში წარმოებული, რომლებიც დიდ შეზღუდვებს აწესებენ გამონათქვამების აქტებზე.

ისტორიული, სოციალური, ინტელექტუალური მიზანმიმართულობის მატარებლები.

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

## 7. ინტერტექსტუალობა როგორც სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედება

როგორც წინა ქვეთავში აღვნიშნეთ, დისკურსი, როგორც მრავალი მნიშვნელობის მქონე ცნება, წარმოიქმნა სტრუქტურალიზმის ნიაღში. ა.ფ. გრემასისა და კურტეს (გრემასი & კურტე 1979 : 483-488) „ენის თეორიის განმარტებით ლექსიკონში“ დისკურსი განისაზღვრება როგორც სემიოტიკური პროცესი, რომელიც თავის რეალი-



ზაცხას პოვებს დისკურსიული პრაქტიკის სხვადასხვა სახეობაში. სამეცნიერო პრაქტიკის სპეციფიურ ნესებზე დაყრდნობით, არსებობს როგორც წერიტი, ისე ზეპირი ფორმა. უ. კოკე დისკურსს უწოდებს მნიშვნელობათა სტრუქტურების გადაბმას, რაც რეალიზდება საკუთარი კომბინაციებისა და ტრანსფორმაციების ნესებით (კოკე 1973:19-27). ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ დისკურსი ახლოს დგას სტილის ცნებასთან. მაგ: ლიტერატურული დისკურსი, სამეცნიერო დისკურსი და ა.შ. ნარატოლოგია განასხვავებს ორ დისკურსიულ დონეს: ტექსტში წერილობით დაფიქსირებულ დონეს, რომელზეც მოქმედებენ ისეთი ნარატიული ინსტანციები, როგორცაა „ექსპლიციტური ავტორი“, „ექსპლიციტური მკითხველი“, პერსონაჟები და ა.შ. და აბსტრაქტულ-კომუნიკაციურ დონეს, რომელზეც შესაბამისად მოქმედებს „იმპლიციტური ავტორი“, „იმპლიციტური მკითხველი“, „ნარატორი უპირობობაში“ (თხრობითი ინსტანციები). სტრუქტურალისტები და პოსტსტრუქტურალისტები სამყაროს განიხილვენ, როგორც ტექსტს, რომლის წაკითხვაც შესაძლებელია. აქედან გამომდინარე აყალიბებენ დებულებას იმის შესახებ, რომ ისტორია და საზოგადოება „შეიძლება წაკითხულ იქნეს, როგორც ტექსტი“, რამაც წარმოქმნა იმის შესაძლებლობა, რომ ადამიანური კულტურა აღქმულ იქნეს, როგორც ერთიანი „ინტერტექსტი“.

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

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

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

ამგვარად, ტექსტუალობა და ინტერტექსტუალობა გაგებულია, როგორც ურთიერთგანპირობებული მოვლენები, რასაც საბოლოოდ მივყავართ ტექსტის, როგორც მკაფიოდ გამოხატული მოცემულობის ნაშლამდე. სემიოტიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე გ. გრიველი ამბობს: „არ არსებობს ტექსტი, გარდა ინტერტექსტისა“ (გრიველი 1982: 240). ყველა ის მეცნიერი, რომელიც თავის ნაშრომებში განიხილავს ინტერტექსტუალობის საკითხს, არ იზიარებს ინტერტექსტუალობის ასე ფართო გაგებას. ის მეცნიერები,

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

ჟ. ჟენეტი და მ. ბალი გამოყოფენ კიდევ ერთ კომუნიკაციურ დონეს, ანუ ფოკალიზაციის დონეს, სადაც ხდება

ხედვითი პერსპექტივის ვერბალიზაცია და მყარდება ურთიერთობა ფოკალიზატორთან, ან სიტყვაში განსხვავებულ ხედვით ინფორმაციასა და მის მიმღებს შორის, ან მის იმპლიციტურ მაყურებელს შორის. ყოველი თხრობითი ინსტანცია წარმოადგენს ფუნქციას, რომელიც ყოველ კონკრეტულ ტექსტში ცვლადი სიდიდეა. ფუნქციის ცვალებადობის შედეგად ეს სიდიდეები მეტ-ნაკლებად თვალნათლივი რჩება, ან პირიქით, შეერწყმიან ერთმანეთს. რეალური რომანული ტექსტის კონკრეტულ პრაქტიკაში ძალზე ძნელია მათი გამოთვლა „სუფთა სახით“, ვინაიდან მათ შორის გარდამავალი ფორმების დიდი რაოდენობა არსებობს. სწორედ ამით აიხსნება კონკრეტული მხატვრული ტექსტების შეფასებისა და ინტერპრეტაციის დროს აზრთა სხვადასხვაობა.

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

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

აქედან წარმოიშობა ინტერტექსტუალობის სემანტიკური ეფექტი.

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

1. ტერმინები „ინტერტექსტი“ და „ინტერტექსტუალობა“ შემოტანილ იქნა ფრანგი მკვლევრის ჟ. კრისტევას მიერ, რომელმაც მ. ბახტინის თეორიის „თავისი“ და „სხვისი“ სიტყვის საფუძველზე ჩამოაყალიბა ინტერტექსტუალობის თეორია, რომლის მთავარი პოსტულატია – ყოველი ტექსტი წარმოადგენს რეაქციას სხვა წინამავალ (აღრე არსებულ) ტექსტებზე.
2. ინტერტექსტის კანონიკური ფორმულირება ჩამოაყალიბა რ. ბარტმა, რომლის მიხედვითაც, ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს, რომელიც არსე-

ბობს სხვა ტექსტებში, როგორც ადრე არსებული კულტურული კოდების სახით, ანუ ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ახალ ქსოვილს შექმნილს ძველი ციტატებისგან, რომლებიც ტექსტის მიერ არის შთანთქმული და შერეული მასში.

3. ვიზიარებთ ყ. კრისტევას და რ. ბარტის აზრს იმის შესახებ, რომ ტექსტში არსებული სხვა ტექსტების მოტივები, სიუჟეტები, ციტატები არ შეიძლება დაყვანილ იქნეს წყაროებამდე და გავლენამდე, ვინაიდან ისინი ტექსტში არიან ინტეგრირებული და წარმოადგენენ ახალი ტექსტის განუყოფელ ნაწილს.
4. ნებისმიერი გამონათქვამი ყოველთვის ახალია, რადგან მასში იცვლება სუბიექტის ადგილისა და დროის პრაგმატული ორიენტირება.
5. სხვისი სიტყვა, რომელიც დიალოგურია იქცევა პოლიფონიურად, ვინაიდან მასში უღერს რამდენიმე დისკურსიული ინსტანციის ხმა, რაც გულისხმობს ენობრივი ერთეულის გახსნილობასა და ურთიერთქმედებას სხვა სემანტიკური მნიშვნელობის მატარებელ ელემენტებთან. დიალოგური კონტაქტი ტექსტებს შორის ქმნის ამ ტექსტების „მრავალხმიანობას“ – პოლიფონიას.
6. ანაგრამების თეორია, როგორც ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყარო, ემსახურება აზრის წარმოქმნას საკვანძო სიტყვის ბგერითი შემადგენლობის საფუძველზე, ტექსტის დარჩენილი სიტყვები კი იმგვარად შეირჩევა, რომ მასში განმეორდეს საკვანძო სიტყვის ბგერები.
7. ანაგრამები აზრს წარმოქმნიან სემანტიკურ-პარადიგმულ განზომილებაში, სინქრონიაში, დიაქრონიაში და ელემენტების თანმიმდევრობა ანაგრამებში ყალიბდება არა მხოლოდ წრფივად, არამედ ვერტიკალურ-

რად სხვა ტექსტზე გასვლის გზით. ყოველი ტექსტი ფუნქციონირებს როგორც მოძრავი გრამა, რომელიც არათუ გამოხატავს აზრს, არამედ წარმოშობს მას.

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

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

*ინტერტექსტად მიჩნეულია:*

ნებისმიერი ტექსტი, რომელიც ყოველთვის წარმოადგენს „ძველი ციტატებისაგან მოქსოვილ ახალ ქსოვილს“ (რ. ბარტი, ვ. ლეიჩი, შ. გროველი და სხვ.). რამდენიმე ნაწარმოები (ან ფრაგმენტი) რომლებიც ქმნის ერთიან ტექსტურ (ან ინტერტექსტურ) სივრცეს და ავლენს ელემენტების არაშემთხვევით ერთიანობას. ტექსტი, რომელიც შეიცავს ციტატებს (ფართო გაგებით). ამ ტიპის ტექსტი სპეციფიკურია პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის.

ქვეტექსტი, როგორც ნაწარმოების სემანტიკური სტრუქტურის კომპონენტი. აქ სიმძიმის ცენტრი გადატანილია ინტერპრეტაციაზე, გაგებაზე.

ინტერტექსტის გაგება ფილოსოფიურ ქრილში შეიძლება განისაზღვროს შემდეგნაირად: ინტერტექსტი – ესაა ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის შედეგად წარმოქმნილი ობიექტურად არსებული ინფორმაციული

რეალობა, რომელსაც აქვს უსასრულო თვითგენერაციის უნარი, სადაც იგი გვევლინება როგორც ფართო სემიოტიკური ობიექტი.

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

ინტერტექსტუალობის ყველა ამ განმარტებაში არსებობს რაღაც საერთო: ინტერტექსტუალობა – ესაა ტექსტის სიღრმე, რომელიც ვლინდება მისი სუბიექტთან ურთიერთობის პროცესში. ამგვარად, ტექსტს განვსაზღვრავთ როგორც აბსტრაქტულ ფორმალურ კონსტრუქციას და დისკურსს, როგორც მის აქტუალიზაციას.

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



## ინტერტექსტუალობის დახასიათება (ინტერტექსტუალობის ტიპოლოგია და მარკერები)

### 1. ინტერტექსტუალობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია

წინა თავში ჩვენ განვიხილეთ ინტერტექსტუალობის საკითხები ჟ. კრისტევას, რ. ბარტის, მ. ბახტინის, ჟ. დერი-დას, მ. რიფატერის, ჟ. ჟენეტის, ა. გრემას, ც. ტოდოროვის ნაშრომებზე დაყრდნობით. როგორც უკვე აღვნიშნეთ პოსტსტრუქტურალისტთა ნაშრომებში ტექსტის ცნება სცდება ლიტერატურული ტექსტის ფარგლებს და გაიგივებულია ადამიანის ცნობიერებასთან, როგორც მისი ფიქსაციის ერთადერთ ქვემარტ შესაძლებლობასთან. ზოგიერთი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ ტექსტის სემიოტიკური თეორია სცდება ტექსტის ლინგვისტიკის ფარგლებს და იძენს უნივერსალურ ხასიათს. ენის ფილოსოფიიდან გამომდინარე, ტექსტი წარმოადგენს „ქსოვილს“, რომელიც ფუნქციონირებს ცხოვრების ყველა სფეროში. ამრიგად, ტექსტი „პლურიზოტოპურ“ ფენომენს წარმოადგენს, ხოლო დისკურსი „მონოზოტოპური“ ხასიათისაა. ინტერტექსტუალობის ცნება მ. ბახტინის (ბახტინი 1975) თანახმად, დაკავშირებულია პოლიფონიასთან, ანუ დიალოგიზმთან. მ. ბახტინი ხაზს უსვამს ტექსტში მრავალხმიანობას, მაგრამ არ ხმარობს ტერმინს „ინტერტექსტუალობა“. ნეოლოგიზმი „ინტერტექსტუალობა“ შემოიღო, როგორც უკვე

მრავალგზის აღვნიშნეთ, ჟ. კრისტევამ. „ყოველი ტექსტი იქმნება როგორც ციტატების მოზაიკა, ყოველი ტექსტი წარმოადგენს სხვა ტექსტის შთანთქმას (აბსორბციას) და ტრანსფორმაციას“. მისი აზრით, ტექსტი წარმოადგენს სემიოტიკურ ფუნქციას არა გამოხატულებასა და შინაარს შორის, არამედ გამოხატულებასა და გარე რეფერენტს ანუ გარე ტექსტს შორის (კრისტევა 1969). ლ. იემსლევის თეორია სემიოზის წარმოადგენს როგორც ფუნქციას, რომელიც აერთიანებს ორივე პლანს ყოველგვარი გარე რეფერენტის ჩარევის გარეშე.

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

ფილოსოფოსი ჟ. დერიდა (დერიდა 1972) ინტერტექსტუალობის შესახებ მეტად საინტერესო თეორიას აყალიბებს. მისი თვალსაზრისი ახლოს დგას ბარტის შეხედულებასთან, მაგრამ სხვა თეორიულ მიმართულებას აძლევს. დერიდა თავის „დისემინაციის“ თეორიაში აღნიშნავს, რომ ინტერტექსტი წარმოადგენს ტექსტის სრულ გახსნილობას. ტექსტი ისეთ ქსოვილად მიაჩნია, რომელიც თავის მნიშვნელობას პოულობს სხვა ტექსტების ტრანსფორმირების შედეგად. დერიდას (დერიდა 1967) ცნობილი დეკონსტრუქციის თეორია სინამდვილეში არის არა დეკონსტრუქცია, არამედ სტრუქტურული ერთეულის რეარტიკულაცია. აქედან გამომდინარეობს აღსანიშნის სახეცვლილება, ანუ ტექსტის უსაზღვრო ღიაობა. ამრიგად, დერიდასეული ინტერტექსტი არის ღიაობა, რომელიც გარეგან საზღვრებს ადგენს.

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

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

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბარტისათვის (ბარტი 1953: 78) ნებისმიერი ტექსტი წარმოადგენს თავისებურ „ექოკამერას“, მ. რიფატერისათვის კი – „სხვა ტექსტების პრესუპოზიციების ერთიანობას“. ამიტომ მისი აზრით, ტექსტუალობის იდეა განუყოფელია ინტერტექსტუალობისაგან და ეფუძნება მას. მ. რიფატერი (რიფატერი 1979ბ: 125) ამტკიცებს, რომ მნიშვნელობის კატეგორია ტექსტის გახსნის საშუალებას იძლევა და მიაჩნია, რომ მიმღები არის მკითხველი, რომელმაც უნდა მოიძიოს ტექსტში ყველაზე უფრო ღირებული. უნდა აღინიშნოს, რომ ის მეცნიერები, რომლებიც მუშაობდნენ კომუნიკაციურ-დისკურსიული ანალიზის სფეროში (ნარატოლოგიაში; ჟენეტი, ჟენი, დალენბახი და სხ.), თვლიდნენ, რომ ინტერტექსტუალობისადმი მიდგომა ფილოსოფიურ ქრილში უაზროს ხდის ყოველგვარ კომუნიკაციას და განიხილავენ მას, როგორც სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედებას, რაც დანვრილებით განხილულია ჩვენი ნაშრომის I თავში.

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

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

1. ინტერტექსტუალობა, როგორც ერთ ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის თანაარსებობა (ციტატა, ალუზია, პლაგიატი და სხვ.).
2. პარატექსტუალობა, როგორც ტექსტის დამოკიდებულება თავისი სათაურის, ეპიგრაფის, წინასიტყვაობის, ბოლოსიტყვაობისა და სხვა ამგვარის მიმართ.
3. მეტატექსტუალობა, როგორც კომენტარი, რომელიც ხშირად პროტოტექსტზე კრიტიკულ მითითებასაც შეიცავს.
4. ჰიპერტექსტუალობა, როგორც ყველა ფორმის გამაერთიანებელი, როდესაც მომდევნო ტექსტი („ჰიპერტექსტი“) მთლიანად ან ნაწილობრივ ორიენტირებულია მანამდე არსებულ ტექსტზე („ჰიპოტექსტზე“) და ვერ იქნება გაგებული უკანასკნელის გარეშე (მოცემული კლასის შიგნით გამოიყოფა იმიტაცია და ტრანსფორმაცია).
5. არქიტექსტუალობა, როგორც ჟანრული კავშირი ტექსტებს შორის. ინტერტექსტი შეიძლება წარმოადგეს ვარიანტების სახით, რომლებიც მის იმპლიკაციებს წარმოადგენენ. ესენია:
 

ციტაცია, ანუ სხვა ავტორის ერთი ან მრავალი ფრაზის სიტყვასიტყვითი განმეორება. ამ ციტაციის იდენტიფიკაცია ხდება ბრჭყალების საშუალებით.

ალუზია, ნაკლებად ექსპლიციტური, გვევლინება როგორც რეფერენცია, რომლის დადგენა თვითონ მკითხველსაც შეუძლია.

პაროდია, რომელიც წარმოადგენს ავტორის ნაწარმოების ან სტილის კომიკურ იმიტაციას.

პასტიში, რომელიც წარმოადგენს ავტორის სტილის მიბაძვას.

„კვლავწერა“, „გადამუშავება“, რომელიც მოიცავს თარგმანს, მიბაძვასა და ტრანსპოზიციას.

რემინისცენცია, რომელიც დავინყებულის გახსენებას ემსახურება.

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

ამგვარ პერსპექტივაში, ლიტერატურა წარმოგვიდგება როგორც სისტემა, რომელიც თავისი შემადგენელი ელემენტების მუდმივ ევოლუციას განიცდის ტექსტებისა და რიტორიკული ხერხების ფუნქციური წონასწორობისაკენ სწრაფვის გამო. მიმართულებამ, რომელსაც უ. ჟენეტმა ჩაუყარა საფუძველი, შემდგომი განვითარება პოვა უ. მ. ადამის და იტალიური „ფილოლოგიური სემიოტიკის“ წარმომადგენელთა შრომებში, რომლებმაც სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანეს ინტელექტუალური შემოქმედებითი ლაბორატორიის ცნება და მიმართეს მისი ორმხრივი შესწავლის მეთოდს, კერძოდ, წყაროების ინტერტექსტუალური ფუნქციონირების კვლევას ცალკეულ ავტორებთან და ამავე დროს ფართო კულტურული და დისკურსიული კონტექსტების განხილვას, რომლებიც მკვეთრად უნდა გამოიყოს ერთმანეთისაგან. ასე მაგალითად, სეგრე (სეგრე 1982: 17-19), აღნიშნავს, რომ პირველ შემთხვევაში საუბარია ცალკეული ინდივიდის ინტენციის შედეგზე (ან პროდუქტზე), ხოლო მეორეში ჩვენ საქმე გვაქვს ინტერდისკურსიულ ფენომენტთან – ანონიმურ (ან კოლექტიურ) ინტენციასთან, ლინგვოკულტუროლოგიურ პროდუქტთან, ანუ პროდუქციასთან, რომელსაც ამგვარი „საფირმო ნიშანი“ არ გააჩნია.

## 2. ინტერტექსტუალობა: ორი ან მეტი ტექსტის „დიალოგი“

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

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

„სხვისი სიტყვა“ – ესაა რომელიმე პირის მეტყველება, ჩართული ავტორისეულ კონტექსტში „მეტყველება მეტყველებაში“ (ვოლოშინოვი 1929: 331). ვ. ვოლოშინოვის განსაზღვრება მეტად მნიშვნელოვანია ლიტერატურისათვის, რადგან, მეცნიერის აზრით „სხვისი საუბრის“, „სხვისი სიტყვის“ გადმოცემა და განხილვა ადამიანის მეტყველების ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და არსებითი ფორმაა. „სხვისი სიტყვის“ ყველაზე გავრცელებული ფორმებია ციტატა და რემინისცენცია, რომელთა შორის განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ ეს უკანასკნელი არა იმდენად ასახავს, რამდენადაც წარმოადგენს „სხვისი სიტყვის“ პერიფრაზს. ზოგჯერ განსხვავებას ციტატასა და რემინისცენციას შორის ხედავენ ამ უკანასკნელის გაუცნობიერებელ ხასიათში. ეს პრობლემა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს იტალიელი მეცნიერის ჯ. პასკუალის მოსაზრებებში, რომელიც ხაზს უსვამს „რემი-

ნისცენციის", „იმიტაციისა“ და „ალუზიის“ ერთმანეთისაგან განსხვავების აუცილებლობას (პასკუალე 1968 [1942] 275). „რემინისცენცია“ გულისხმობს გაუცნობიერებულ, მაგრამ მკითხველისათვის ნაცნობ ციტატას, ანუ „სხვისი ტექსტის“ შეგნებულ გამოყენებას, რომელიც სულაც არ ნიშნავს მკითხველის მხრიდან ტექსტის ამოცნობას (როგორც ეს პლაგიატის შემთხვევაშია).

ნ.არუტიუნოვა სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ურთიერთქმედება – „თავისი“ და „სხვისი“ – გამონათქვამებს შორის უაღრესად მნიშვნელოვანია, რადგან იგი იძლევა ენის სხვადასხვა ასპექტებისათვის ფართო შესაძლებლობებს. იგი ხელს უწყობს ისეთ პროცესებს, როგორიცაა ექსპრესიული და შეფასებითი კონოტაციების წარმოქმნა, სინტაქსური სტრუქტურების მონტაჟი, რომელთა საფუძველია ციტაციის მოვლენა, ობიექტური ინფორმაციის (ან ინფორმაციის მოთხოვნის) გარდაქმნა მოდალურში. „თავისი“ და „სხვისი“ მეტყველების გადაკვეთა, აშკარა და იმპლიციტური, იღებს ძალზე განსხვავებულ ფორმებს, რომელთა რიცხვს მიეკუთვნება ციტირება, ირიბი, პირდაპირი და არასაკუთრივ პირდაპირი თქმა, გამეორებები და ჩაკითხვები, ლიტერატურული რემინისცენციები, ცენტონობა, ციტატური კითხვები და სხვის მეტყველებასთან ახლო ან შერეული გადაძახილები, სხვა სახეები, მეტყველებაში „საყოველთაო ჭეშმარიტების ჩართვა (ანდაზა, ანდაზური თქმა, აფორიზმი)“ (არუტიუნოვა 1992: 64). განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ასევე პ. ხ. ტოროპის თეორია, სადაც დიდი ყურადღება ეთმობა „სხვისი სიტყვის“ გამოყენების კომპლექსის საკითხს თარგმანში, ასევე განსაზღვრულია ტერმინოლოგიური ზღვარი ორ ისეთ ცნებას შორის, როგორიცაა „ინტექსტი“ და „ინტერტექსტი“. პირველ შემთხვევაში დომინანტურია ორიენტაცია ერთ წყაროზე, მეორე შემთხვევაში კი განმსაზღვრელი სწორედ



ერთი, თუნდაც ძალზე მნიშვნელოვანი წყაროს გამოყოფის შეუძლებლობა ხდება. ანალიზს საჭიროებს არა მარტო ტექსტური, არამედ ტექსტის შემადგენელი ნაწილებიც (ტოროპი 1995: 156). ამასთანავე, შემოთავაზებულია ძალიან მნიშვნელოვანი გამიჯვნა ინტექსტის პოეტიკისა ინტერტექსტის პოეტიკისაგან, წყაროების პოეტიკისა და „თავისი-სხვისი“-ს პოეტიკისა (ტოროპი 1995: 138-142). ინტექსტზე საუბრისას პ. ტოროპი გულისხმობს მის კონკრეტულ წყაროს, ინტერტექსტის შემთხვევაში კი წყაროების ჩამონათვალი ვერ იქნება საბოლოო და ამიტომ იგი გვთავაზობს განვიხილოთ წყაროების პოეტიკა, როგორც ცალკე პარამეტრი, რომელიც მოიცავს იმ შემთხვევებსაც, როდესაც მწერალი ახდენს „სხვისი ტექსტების“ კლასიფიკაციას გარკვეული იერარქიულობის მიხედვით.

ინტერტექსტის პოეტიკის აღწერა საშუალებას გვაძლევს დადგინდეს ერთ ტექსტში მეორის არსებობის ექსპლიციტურობა-იმპლიციტურობის ხარისხი და მისი ტიპოლოგია. ინტერტექსტის ცნება გულისხმობს ტექსტში მთელი რიგი სხვა ტექსტების ჩართვას, აქ საქმე ეხება როგორც მარკირებულ, ასევე არამარკირებულ ფრაგმენტებს. თავის სტატიაში „ინტერტექსტუალობის პრობლემატიკა მხატვრულ ტექსტში“ ლინგვისტი ი.ვ. არნოლდი ინტერტექსტს ყოფს ორ ტიპად: შიდა, რომლის განსაზღვრებაც შესაძლებელია და გარე, ანუ ამოუცნობ ფენომენად, და ამავე დროს გვთავაზობს გავაანალიზოთ არა მხოლოდ ჩართვის ელემენტები (რეალიები, ალუზიები, ციტატები), არამედ მათი ფუნქციებიც ძირითად ტექსტში. ლინგვისტები იმპლიკაციათა ტიპებს განიხილავენ, როგორც ინტერტექსტემებს, ინტერტექსტუალობის მარკერებს, პრეცედენტულობის გამოხატვის საშუალებებს, ინტერტექსტუალურ მიმართებებს. აღნიშნულ კვლევაში ავტორი ინტერტექსტს განსაზღვრავს როგორც ტექსტის მრავალმხრივ ფსიქო-

ლინგვისტურ კატეგორიას, რომელიც მიუთითებს სხვა ტექსტთან ლექსიკურ, სინტაქსურ თუ სტილისტურ დონეზე მიმართებას, არატექსტური ენობრივი მარკერების-ინტერტექსტემის საშუალებით. ინტერტექსტემა ავტორის განმარტებით, ესაა ინტერტექსტუალური კავშირების რეალიზაციის ლინგვისტური საშუალება (არნოლდი 1997). შიდა და გარე ინტერტექსტუალობის შერწყმის შემთხვევები გააზრებული ან გაუაზრებული სინთეზის სახით განსაზღვრულია როგორც „თავისი - სხვისი“ პოეტიკა, რომელიც სამყაროს სემიოტიზაციის საერთო (თანაც არა მხოლოდ მხატვრულ) პრინციპებს ანესებს. როგორც ყველაზე ოპტიმალური - შემოთავაზებულია შემდეგი კლასიფიკაცია:

„თავისი-სხვისი“-ს განხილვა სამ დონეზე - სოციალურზე, ფსიქოლოგიურზე (ინდივიდუალური) და უნივერსალურზე;

„თავისი-სხვისი“-ის სხვადასხვა შეფარდებების აღწერა - „თავისი-სხვისში“, „სხვისი-თავისში“, „სხვისი სხვისაში“ (ტოროპი 1995 : 142).

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

„თუკი გარე (ტექსტგარე) ინტერტექსტუალობაში ჭარბობს შემთხვევითი კავშირები და იბადება შემთხვევითი მნიშვნელობები, რომლებშიც შეიძლება დავინახოთ რაღაც სოციალურ-დისკურსიური სტრატეგიები, შიდა (შიდატექსტური) ინტერტექსტუალობა კი ექვემდებარება ავტორისეულ სტრატეგიას. გარეგანი ინტერტექსტუალობა ახდენს მზა ტექსტის შესაძლებელი კონტაქტების დახასიათებას. მისი სემანტიკური პოტენციალი, შიდა ინტერტექსტუალობა ახდენს ტექსტის წარმოქმნის, „სხვის სიტყვასთან“ ურთიერთობის პრინციპების დახასიათებას (ტოროპი

1995:139). ინტერტექსტუალობის თეორიაში მნიშვნელოვან პუნაძენს წარმოადგენს ბ. მ. გასპაროვის ნაშრომი: „ენა, მეხსიერება. ენობრივი არსებობის ლინგვისტიკა“, რომლის ძირითადი თეზისი მდგომარეობს შემდეგში:

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

თუმცა ჩვენი აზრით, ზემოჩამოთვლილ მოვლენებს შორის მკვეთრი ზღვარის გავლება ყოველთვის ვერ ხერხდება. მათ შორის მაინც არსებობს განსხვავებები, რომელთა ძირითადი არსი მდგომარეობს „სხვისი მეტყველების“ სიზუსტე/დამახინჯების ხარისხში, ტექსტში მისი შეყვანისა ან გამოყოფის მიზნებსა და ხერხებში. ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით ე. პადუჩევას მოსაზრებას, რომ ციტაციის მოვლენა არ უნდა იყოს გაიგივებული სხვა ენობრივ, კერძოდ კი – არასაკუთრივ-პირდაპირ თქმასთან, ვინაიდან მთხრობელი-ნარატორი (მე) გადასცემს პერსონაჟს უფლებას შეასრულოს მეტყველებითი აქტი, თვითონ კი თავს არიდებს მასში მონაწილეობას მაშინ, როცა ციტაციისას საუბარია „სხვის“ მხოლოდ ნაწილობრივ შემოჭრაზე ამ მეტყველების აქტში.

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

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

ამგვარად, ჩვენ გავმიჯნეთ არასაკუთრივ-პირდაპირი ნათქვამი და ციტაცია, რათა წინა პლანზე წამოგვეწია ციტაცია, როგორც ინტერტექსტუალობის ძირითადი შემადგენელი კომპონენტი, ძირითადი ცნება.

### 3. ინტერტექსტუალობის მარკერები; ციტატა როგორც ინტერტექსტუალობის ძირითადი მარკერი

როგორც წინა ქვეთავში აღვნიშნეთ, ინტერტექსტისა და ინტერტექსტუალობის პრობლემას უშუალოდ უკავშირდება ციტატისა და ციტაციის საკითხი. ციტატა ინტერტექსტუალობის ფენომენის ერთ-ერთი ძირითადი ცნებაა. იქედან გამომდინარე, რომ არ არსებობს ინტერტექსტუალობის გაგების ერთიანი კონცეფცია და, ინტერტექსტუალურ მიმართებათა ლინგვისტური მექანიზმები ჯერ კიდევ საჭიროებს დაზუსტებას, მეცნიერები ხშირად აღნიშნავენ, რომ ციტატას აქვს მრავალი მნიშვნელობა და არ არსებობს მისი ერთმნიშვნელოვანი და მკაფიო განსაზღვრება.

ასე მაგალითად, რ. ბარტი ციტატას განსაზღვრავს, როგორც ტექსტ-დონორის ანუ ჰიპოტექსტის ნებისმიერი ნაწილის გამოყენებას ტექსტ-რეციპიენტში: „მე ვტკბები სიტყვიერი გამოხატვის ძალით და შესაძლებლობებით, რომელთა ფესვები ხშირად სრულიად უნებლიედ გადაი-

ხლართებიან ერთმანეთში, იმ ფორმით, რომ თითქოსდა ადრინდელი ტექსტი შედარებით გვიანდელი ტექსტის საფუძველზე იბადება". ამგვარად, ციტატის აღნიშნული განსაზღვრება, რომელსაც ბარტი გეთავაზობს, მკითხველი-ინტერპრეტატორის პოზიციიდან არის შემოთავაზებული, რომელიც თავის მხრივ სრულიად თავისუფალია ციტატის გაგებაში, ვინაიდან ეს უკანასკნელი ყველგანაა წარმოდგენილი. მას არ გააჩნია არავითარი განმასხვავებელი ნიშანი არა-ციტატისგან, „მთელი ტექსტი არის ბრჭყალებმობხსნილი ციტატა",- აღნიშნავს ბარტი. ჩვენი აზრით, ეს არის ინტერტექსტუალური თეორიის ერთ-ერთი მაქსიმალისტური ვერსია (ბარტი 1970).

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

თავად ტექსტიდან გამომდინარეობს. ამ ტიპის ლოგიკის ძიება მიმართულია ინტერტექსტუალურ სივრცეში, ტექსტის გარეთ. ამრიგად, ციტატა ტექსტის ფრაგმენტი, რომელიც არღვევს ამ უკანასკნელის ნრფიულ განვითარებას და იღებს იმ ტიპის მნიშვნელობას, რომელიც მის ტექსტში ინტეგრირებას უწყობს ხელს. რაც შეეხება ციტატის განსაზღვრების კრიტერიუმს, იგი იმდენად არ ეკუთვნის საკუთარ თავს, რამდენადაც დამოკიდებულია ინტერპრეტატორებზე. თუკი ერთნი ტექსტში ციტატის ბლოკირებას ახდენენ, მეორენი მას ათავისუფლებენ ტექსტის დამოკიდებულებისგან და გადიან მის საზღვრებს მიღმა.

ნ. ფატეევა გვთავაზობს ციტატის ლინგვისტურ განსაზღვრებას: „ეუნოდოთ ციტატა ტექსტ-დონორის ორი ან მეტი კომპონენტის რეპროდუქციას, რომელსაც საკუთარი პრედიკაცია გააჩნია“. ციტატა შესაძლოა იყოს როგორც ექსპლიციტური, ასევე იმპლიციტური, მარკირებული ავტორის მიერ ან მის გარეშე (ფატეევა 2000: 13-23). ფატეევა მიიჩნევს, რომ არსებითი განსხვავება „ბარტიდან იამპოლსკიმდე“ ციტატის ლინგვისტური განსაზღვრების საკითხში ის არის, რომ პირველ შემთხვევაში ციტატა გაგებულია როგორც უპირატესად ფუნქციური, ხოლო მეორე შემთხვევაში, ამ მახასიათებელს სუბსტანციურობაც ემატება. იგი წარმოადგენს ტექსტ-დონორის მინიმუმ ორ კომპონენტს, რომელიც ფორმალურად შესაძლოა გამოყოფილ იქნეს ბრჭყალებით, შრიფტის ცვლილებით (ტიპოგრაფიულად), მეტატექსტური კომენტარებით და ა.შ. ციტატის სუბსტანციური სტატუსი საშუალებას არ იძლევა მოხდეს ტექსტის გაგება როგორც „ციტატების ნაკრებისა“. საქმე იმაშია, რომ ციტატა, რომელიც არღვევს ტექსტის ალქმის ნრფიულობას, ახდენს მკითხველი-ინტერპრეტატორის იმ ტიპის ინტერტექსტუალური ალქმის სტიმული-

რებას, რომელსაც საბოლოოდ მიეყვართ არა მხოლოდ ტექსტის აზრობრივი მთლიანობის აღდგენამდე, არამედ მის გამდიდრებამდეც („კონსტრუქციული ინტერტექსტუალობა“) (ფატეევა 2000: 13-23). სწორედ საზრისის, მნიშვნელობის გაძლიერების დონე წარმოადგენს ამ შემთხვევაში აღნიშნული ინტერტექსტუალური ფიგურის მხატვრულ მაჩვენებელს. კლასიკური ტექსტური ნიშნები, რომლებიც ინტერტექსტუალური ხასიათისაა – ციტატა, ტექსტი-ტექსტში, მეტატექსტი ტექსტში, ანაგრამა, ხშირად სამართლიანად განიხილება, როგორც ინტერტექსტუალური თეორიის ჩარჩოში, ასევე მის მიღმაც. მიუხედავად იმისა, რომ ინტერტექსტუალობის თეორიას არ შეიძლება გააჩნდეს უნივერსალურობის პრეტენზია, ლიტერატურათმცოდნეობაში, ლიტერატურის სემიოტიკასა და ტექსტის თეორიაში მისი ექსპანსია სულ უფრო და უფრო აშკარა ხდება. ის იჭრება ტექსტის ლინგვისტიკაში, სადაც ინტერტექსტუალობა შედარებით „ზომიერად“ განიხილებოდა, როგორც ტექსტის ერთ-ერთი მახასიათებელი, ისევე როგორც მთლიანობა, ინფორმატიულობა, კოჰეზია, კოჰერენტულობა და სხვა (ენუქიძე 2000). დრესლერი აღნიშნავს, რომ ეს არის კომუნიკაციური საქმიანობის საშუალება და განიხილება როგორც ტექსტუალობის შედეგი (დრესლერი 1981:188). გასპაროვი წერს, რომ მოგვიანებით „კონსტრუქციის“ სრულ განადგურებას შედეგად მოჰყვა ის, რომ თავად „დეკონსტრუქცია“ ხდება აბსოლუტი, რომელიც თითქოსდა გვკარნახობს, თუ როგორ უნდა მოვექცეთ ინტერტექსტუალურ ობიექტს.

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



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

თავისი თანამედროვე ფორმატით, ციტატის პრობლემა სცდება „სხვისი სიტყვის“ თეორიას, რომელიც უკავშირდება მ. ბახტინის ნაშრომებს. ამ პრობლემასთან დაკავშირებით მრავალრიცხოვანი გამოკვლევები მიუთითებენ, რომ მის სირთულეს წარმოადგენს გამოხატვისა და შინაარსის პლანის ურთიერთმიმართება. ციტატის პრობლემას უკავშირებენ არა მხოლოდ ტექსტის ციტატორის და ტექსტის ციტატის ლექსიკურ-სემანტიკურ დონეს. ციტირების ობიექტად, და აქედან გამომდინარე, ტექსტის ინტერსტრუქტურალობის მასალად შეიძლება გვევლინებოდნენ

როგორც სინტაქსური, ისე სტილური, ჟანრული და თვით პრობლემურ-თემატური სტრუქტურებიც კი. მეორე მხრივ, ის საკითხი, შეიძლება თუ არა ტექსტის სტრუქტურის ესა თუ ის დონე ჩავთვალოთ ციტატური მასალის მომწოდებლად, საკამათოა. მეცნიერებს, რომლებიც თვლიან, რომ ციტატის ობიექტად შეიძლება ჟანრული ფორმა (ჟანრული კოდი) იქცეს, მკვლევრები სამართლიანად პასუხობენ: „რამდენიმე ჟანრული კოდის გამოყენება არ ქმნის ჟანრული პოლიფონიის ეფექტს და არ წარმოქმნის ჟანრულ ჰიბრიდებს... რაც შეეხება ჟანრულ ჰიბრიდებს, ისინი მდგრადობით არ გამოირჩევიან: ერთი ჟანრული სტრუქტურა, რომელიც იცვლება სხვა ჟანრული სტრუქტურის მეშვეობით, რის შედეგადაც იგი გადაიქცევა ძირითად ჟანრული სტრუქტურად. ამრიგად, ჩნდება ჟანრის ახალი ვარიანტი ან ახალი ჟანრი (ჟ-მ. ადამი 2008), სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მკვლევრის თვალსაზრისით, ჟანრის ციტაცია (ეს უპირველეს ყოვლისა მხატვრულ ჟანრებს ეხება) შეუძლებელია, ვინაიდან არ არსებობს ის, რის გარეშე ციტატა არ აღიქმება როგორც ციტატა – ანუ როგორც „ნაპრა-ლი“ „სხვის“ და „თავის“ სიტყვას შორის. ამასთან, ნაპრა-ლის გამოყოფა ინტერტექსტისა და ინტერტექსტუალობის თეორიაში მძაფრად დგას. კლასიკურმა სტრუქტურალიზმა ვერ გადაჭრა პრობლემა იმ ტექსტებს შორის, რომლის ციტაცია ხდება და რომელიც ციტაციას ახორციელებს.

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

გარეთ რჩება ციტაციის ვერბალური პლანის გარდაქმნა არავერბალურად და შემდგომ გადაიქცევა ვერბალურად. არ შეიძლება იმ ფაქტის უარყოფა, რომ ციტატის უმნიშვნელოვანეს ონტოლოგიურ ნიშანს მისი ორპლანიანობა წარმოადგენს, ანუ იგი ორ ტექსტს განეკუთვნება – ის, საიდანაც აღებულია ციტატა და ის, რომელშიც ჩართულია. მეორე მხრივ, ციტაცია როგორც ტექსტის აგების სტრატეგია, ტექსტებს არათანაბარ მდგომარეობაში აყენებს (ერთი პირველადია, მეორე კი – მეორადი). ციტაციის პრობლემის გადაჭრა შეუძლებელია ფილოლოგიის ფარგლებში. ზემოაღნიშნულ პრაქტიკას შეგვიძლია ვუნოდოთ „ფილოლოგიური რედუქციონიზმი“, ტერმინი, რომლის საშუალებითაც ხდება სტრუქტურალისტური მეთოდოლოგიის უმთავრესი ნიშნის აღწერა, რომელიც გამოყენებულია მხოლოდ როგორც ფილოლოგიური და ტექსტური ანალიზის ინსტრუმენტი. ფილოლოგიური რედუქციონიზმის მეთოდი ეყრდნობა მ.ბახტინის მიერ შემუშავებულ გამონათქვამის თეორიას, და ამ თეორიის კერძო ასპექტს – „სხვისი“ სიტყვის კონცეფციას. ბახტინი განიხილავს გამონათქვამის პრობლემას ნაშრომებში „სამეტყველო ჟანრების პრობლემა“ და „ტექსტის პრობლემა ლინგვისტიკაში, ფილოლოგიასა და სხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში“. ფილოსოფიური ანალიზის მცდელობა (ბახტინი 1979) მექანიზმი, რომლის საშუალებითაც ხორციელდება გამონათქვამის შიდა დიალოგიზმი, წარმოადგენს „საკუთარი“ და „სხვისი“ სიტყვის ურთიერთქმედებას. მ. ბახტინის მიერ აღწერილია ამ მექანიზმის ტიპოლოგია. ფაქტიურად, მკვლევარმა უკვე ჩამოაყალიბა ციტატის ერთიანი თეორია, ხოლო მომდევნო მკვლევრები მხოლოდ აზუსტებენ და აკონკრეტებენ მას. ციტატის შესახებ ზაჩტინის დებულება შემდეგია: ტექსტის რეაქცია ციტირების ფორმით წარმოადგენს ტექსტზე შესაძლებელია სხვა-

დასხვა ფორმით იყოს წარმოჩენილი: „სხვისი გამონათქვამები შესაძლებელია პირდაპირ იქნეს შეყვანილი გამონათქვამის კონტექსტში, მხოლოდ ცალკეული სიტყვები ან წინადადებები, რომლებიც ამ გამონათქვამებში მთელი გამონათქვამის სახედ გვევლინება. ამასთან, მთელმა გამონათქვამებმაც შესაძლებელია შეინარჩუნონ სხვისი ნათქვამისათვის დამახასიათებელი ექსპრესია, ან აქცენტი შეიცვალოს (ირონიულობა, აღშფოთება და ა.შ.). „სხვისი“ გამონათქვამის გადმოცემა შესაძლებელია სხვადასხვა ხარისხის გადაზარების საშუალებით, ჩართული ელემენტი შესაძლებელია მოლაპარაკისათვის იყოს კარგად ნაცნობი, ან წინასწარ განჭვრეტილი. საპასუხო რეაქცია შეიძლება აისახოს მხოლოდ საკუთარი ნათქვამის ექსპრესიაში, რაც გამოიხატება ენობრივი ნიშნების და ინტონაციის შერჩევით, რასაც განსაზღვრავს არა საკუთარი მეტყველების საგანი, არამედ ამავე საგანზე სხვისი გამონათქვამი (ბახტინი 1986: 462-463).

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

ჩვენ ვიზიარებთ ჟენეტიკულ განსაზღვრებას, ციტაციის ორი სახეობის შესახებ. კერძოდ, ის, რომ ციტატა

ტექსტში ყველაზე ხანგრძლივი ინტერტექსტუალური მოტივია, და ტექსტში შეიძლება ფიგურირებდეს იმპლიციტური ან ექსპლიციტური სახით. მწერლის ოსტატობა ამ შემთხვევაში გამოიხატება იმაში, რომ იგი ისე „ადგენს“ ახალ ტექსტს, რომ ერთი შეხედვით ის (ტექსტი) სავსებით დამოუკიდებელი სახით წარმოჩინდება და სხვა ტექსტებთან მისი რეფერენტულობა პირდაპირ, აშკარად არ არის გამოხატული. იგი მკითხველს ციტაციების სახით სხვა ტექსტზე მიუთითებს და მთელი რიგი მინიშნებებით ამჟღავნებს, რომ ამ უკანასკნელის პოზიციისგან განსხვავდება, ხოლო ტექსტის ამოცნობა უკვე მთლიანად მკითხველის კომპეტენციაზეა დამოკიდებული. ასე მაგალითად, ჟ. პ. სარტრის რომანში „გულზიდვა“ კომპეტენტურ მკითხველს შეუძლია იმლიციტური ციტატების მიღმა ამოიცნოს დეკარტისეული, ნიცმესეული და პრუსტისეული თემებისადმი მიმართული ირონიული ინტერტექსტუალობა.

დეკარტეს პაროდირებას ჟ. პ. სარტრი მისივე ცნობილი სენტენციის – „ვაზროვნებ, ე. ი. ვარსებობის“ მეშვეობით ახდენს, გვთავაზობს რა მისსავე ვისე ვერსს: „ვარსებობ, იმიტომ რომ ვაზროვნებ“. მას კი მოჰყვება რაციონალიზმის ამ ცნობილი თეზისის უკუგდება: „მე არ მინდა აზროვნება, მე არ მინდა არსებობა.“ სარტრი რაციონალიზმს თავისივე იარაღით ანადგურებს, დაჰყავს იგი სრულ აბსურდამდე. იმპლიციტურად გამოხატული ირონია, როგორც აღვნიშნეთ, ეხმიანება ნიცმესეულ თემებსაც. პირდაპირ იგი არსად არის ნახსენები, მაგრამ ალუზიები აშკარაა: თუნდაც ქალაქი ბუვილი, სადაც იგი ცხოვრობს, იშიფრება, როგორც ხარების ქალაქი (boeuf – ხარი, ville – ქალაქი), რომელიც ქალაქ – ჭრელ ძროხას მოგვაგონებს, სადაც ზარატუსტრა ზეკაცი სასწავლებლად დაეშვა მთიდან. მთელი რიგი მინიშნებების სახით ცხადი ხდება, რომ ანტუანი (სარტრის რომანის პროტაგონისტი) დასუსტებული, დაჩივებული

ზეკაცია, უფრო სწორად კი, მისი კარიკატურა. „გულ-ზიდვაში“ პრუსტიისადმი მიმართული ინტერტექსტუალური ირონია იმაში ვლინდება, რომ აქ პრუსტიისეული სამყარო თავდაყირაა დამდგარი: კლასიკური მუსიკა, რომელიც დიდხანს ელიტის ერთგვარ კუთვნილებად ითვლებოდა, აქ ჯაზურ, როგორც ტექსტშია ნათქვამი, იუდეო-ზანგური წარმოშობის მელოდიად, ხოლო ძნელად შეღწევადი, ჩაკეტილი სალონები – კაფედ, სახალხო და საერთო ადგილად გადაქცეულა. დაპირისპირება პრუსტიისეულ, ანუ ბურჟუაზიულ ესთეტიკასთან სრულიად აშკარაა. პრუსტიისადმი მიმართული ინტერტექსტუალური ირონია ასევე გამოხატულია კაფეში მომსახურე ოფიციალტის სახელ *მადლენშიც*. მადლენი პრუსტიის რომანში „დაკარგული დროის ძიებაში“ ნამცხვრის სახელია, რომლის გემოც მარსელს (პროტაგონისტს) წარსულში აბრუნებს. ანტუანი ოფიციალტ მადლენს მიმართავს ხოლმე, რომ მისი საყვარელი ჯაზური მელოდია დაუკრას ფირსაკრავზე, მუსიკის მეშვეობით კი იგი დროებით მაინც გაურბის თავის გულზიდვას. მართალია, ის რაც პრუსტთან ნამცხვარი იყო, სარტრთან სულიერ არსებად, ადამიანად გადაიქცა, მაგრამ ეს ნამცხვრის სახელი უფრო წმინდა და ამაღლებულია პრუსტთან, ვიდრე ქალისა სარტრთან, ამგვარად პრუსტიისეული ესთეტიკა მთლიანად დესაკრალიზებულია.

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

ენობრივი მარკერების (ისეთების, როგორცაა იმპლიციტური და ექსპლიციტური ციტაცია) შესწავლა, ასევე ტექსტში ინტერტექსტების მონესრიგებული ფუნქციონირება საშუალებას იძლევა მოხდეს ტექსტის უფრო ღრმა შესწავლა, რამდენადაც ინტერტექსტუალურ მიმართებათა გავალისწინების გარეშე ტექსტის გაგება და ინტერპრეტაცია რთული ხდება, ზოგჯერ კი სრულიად შეუძლებელიც.

ციტატებს გააჩნიათ პეტეროგენურობის ყველაზე მაღალი მაჩვენებელი, ზედმინეწით ზუსტი და სათაურშივე მოცემული.

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

ციტატების ხარისხის არაერთგვაროვნება გულისხმობს მის დაყოფას. ნაშრომის ამ ნაწილში ჩვენ გამოვყოფთ ექსპლიციტურ და იმპლიციტურ ციტატებს. ციტატის იდენტიფიკაცია ტექსტში ზოგჯერ საკმაოდ ძნელია. ამ შემთხვევაში აუცილებელია მკითხველის კომპეტენტურობა, რადგან მასზეა დამოკიდებული ტექსტის სწორი ინტერპრეტაცია. განსაკუთრებით ადვილად იშიფრება საკუთარი და საზოგადო სახელების შემცველი ციტატები,

რომლებსაც მკითხველის თეზაურუსში აქვთ ნიშანდება და რომლის საშუალებითაც მკითხველი ადვილად ამოიცნობს „სხვის“ სიტყვას და ახდენს მისი წარმომავლობის იდენტიფიკაციას.

#### 4. „სხვისი სიტყვის“ გამოხატვის საშუალებები: ციტატა-სახელები და ეპიგრაფები

ციტატა-სახელები წარმოქმნიან ახალ აზრობრივ ველს, მაგრამ ისინი შეესაბამება ნაწარმოების კონტექსტში ხსენებული სახელის მხატვრულ მთლიანობას. ასეთ სახელებს ლიტერატურათმცოდნეობაში ეწოდება – გლოსარიები. „გლოსარიები წარმოადგენს შეკუმშული სახით მოცემულ სიუჟეტურ და გამომსახველობით დახასიათებას, დაკავშირებულს ამა თუ იმ სახელთან“. (ზემსაკია 1996). ციტატის სტატუსის განმსაზღვრელი ნიშანი – ერთი კონტექსტის მეორეში გადატანა, ყოველთვის არ გვხვდება ციტატა-სახელის შემთხვევაში. რიგი მკვლევრებისა ხაზს უსვამს ამ განსხვავებას ციტატასა და ციტატა-სახელს შორის. „ლიტერატურული სახელი ციტატისაგან განსხვავდება იმით, რომ იგი წარმოადგენს არა თვით ტექსტს, არამედ მხოლოდ ამ ტექსტის მოქმედ პირს, ლიტერატურულ გმირს მისთვის დამახასიათებელი თვისებების კომპლექსით“ (მინცი 1973 : 102-107). ამ საკითხთან დაკავშირებით, მკვლევართა აზრი არაერთგვაროვანია. ბევრი მათგანი საუბრობს იმაზე, რომ „პერსონაჟის სახელიც კი აღვიძებს მესხიერებაში არა მარტო თვით გმირს, არამედ მის ლიტერატურულ გარემოცვასაც, სიუჟეტური სიტუაციების რიგს, მათთან დაკავშირებული. სიტყვების ჯგუფებსა და, ფაქტიურად, მთელ იმ ტექსტს, საიდანაც ეს სახელია აღებული“ (ზემსაკია 1996). შესაბამისად, შეგვიძლია განვსაზ-



ღვროთ ამა თუ იმ ავტორის მიერ ნახმარი გლოსარიები, როგორც ციტატები, რადგანაც სწორედ მათი საშუალებით ხდება ლიტერატურულ პროცესში ცნობილი ურთიერთობების სიუჟეტური ხაზის განვითარება. ასე მაგალითად, ჟ. ნერვალის ნაწარმოებში „Sylvie“-ს ნაწყვეტში გვხვდება სახელი ბეატრიჩე, რაც რეფერენტულია დანტეს პლატონური შეყვარებულის სახელთან.

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

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

ეს არის ალუზია ბურჟეზე, სადაც ლამარტინი შეხვდა თავის შეყვარებულს და ამ შეხვედრამ შთააგონა მას დაენერა თავისი ცნობილი ლექსი „Le lac“. ციტატა დაკავშირებულია ლამარტინის სახელთან. ასეთივე მნიშვნელობას იძენს ტექსტში ლამარტინის სახელი, რომელიც ბუტორის ტექსტში პრესუპოზიციის როლს ასრულებს და თითქოს წინასწარ აუწყებს მკითხველს, რომ ეს შეხვედრა სასიყვარულო ურთიერთობის სახეს მიიღებს.

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

არსებობს იმპლიციტური ციტატა-სახელები, რომლებიც დაფუძნებულია არყოფნის ეფექტზე და მისი არსი მდგომარეობს იმაში, რომ კონტექსტით გათვალისწინებული სახელი არ არის მოცემული. მაგრამ მისი არყოფნა ისეა მოწოდებული, რომ ტექსტის აღქმის პროცესში ეს სახე-

ლი ადვილად იქნებოდა იდენტიფიცირებული ამ სახელის მატარებელთან. ასეთ შემთხვევაში სახელის ამოცნობას ხელს უწყობს დამატებითი ელემენტები, რომლებიც ავსებს აზრობრივ შინაარსს. ეს ხერხი ი. ლოტმანის ნაშრომებში მოიხსენიება „სემანტიკური ანაგრამის“ სახელით. მისი მნიშვნელობა მეცნიერმა განსაზღვრა, როგორც „რალაც „სიგნალი“ შინაარსის თვალსაზრისით. საკუთარი სახელები ხშირად ანაგრამირდებიან ნაწარმოებებში. ვ.ნ.ტოპოროვი ასეთ ტექსტებს უწოდებს „ანაგრამებისათვის ხელსაყრელ ზონას“ (ტოპოროვი 1981: 4-38). ამგვარი სტრუქტურის ტექსტებში ანაგრამა ვლინდება ან სხვა ინტერტექსტუალური ელემენტების აქტიური მონაწილეობისას (ამ შემთხვევაში ლექსიკურის), ან კიდევ ცხადი ხდება ამ ფაქტის შესახებ მისი თანამედროვეების ან ბიოგრაფიული ფაქტების ცოდნის გათვალისწინებით. ანაგრამებში ვლინდება ტექსტის მთელი აზრობრივი შინაარსი, შეადგენს რა მის შედეგს, რეზიუმეს. „სხვისი სიტყვის“ ნაირსახეობაა აგრეთვე ეპიგრაფები, რადგანაც ყოველთვის აღებულია გარკვეული წყაროდან და გარკვეული ინფორმაციის მატარებელია. ამავე დროს, ნაწარმოების მთლიანობაში განხილვისას იგი წარმოადგენს საავტორო ტექსტის ელემენტს. მოცემული ინტერტექსტუალური ერთეული პროვოცირებს ესთეტიკური დაძაბულობის შექმნას „საკუთარ-სხვისის“ შორის, სადაც „საკუთარი“ დაფუძნებულია „სხვისაზე“ „საკუთარზე“, „სხვისის“ დართვის საშუალებით და მაშინ „სხვისი“ ხდება „საკუთარი“. ლიტერატურული ენციკლოპედიური ლექსიკონის განმარტების თანახმად, ეპიგრაფის როლი და მიზანია რთული სახის შექმნა, რომელიც გათვლილია ასევე იმ კონტექსტის აღქმაზეც, რომლიდანაც ამოღებულია ეს ეპიგრაფი.

ციტატები და ეპიგრაფები ტექსტში მარკერების როლს ასრულებენ. ეპიგრაფები ყოველთვის მიგვანიშნებენ გარ-

კვეულ ტექსტ-წყაროზე, რომლის მიმართაც რეფერენტულები არიან. მაგრამ ეპიგრაფის როლი ციტატის როლისაგან განსხვავდება იმით, რომ მისი მთავარი ფუნქციაა შეიყვანოს ტექსტში ციტატა და გახადოს იგი ადვილად ამოსაცნობი.

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

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

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

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

## 5. რემინისცენციები და ალუზიები როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერები და ახალი აზრის წარმოქმნის საშუალება

ყოველი მხატვრული ნაწარმოები – ესაა კულტურის ფაქტი, სადაც ერთ ფოკუსში თავმოყრილია წინამორბედთა სულიერი გამოცდილება, მწერლის მხატვრულ-ფილოსოფიური შეხედულებები და რომლებიც თავსდება გარკვეულ სოციო-კულტურულ კონტექსტში. წინამორბედ მხატვრულ გამოცდილებაზე, ტრადიციებზე დაყრდნობა იმდენადვე მნიშვნელოვანია, როგორც ისტორიულ გამოცდილებაზე. მხატვრული ნაწარმოებების ავტორები იყენებენ წინამორბედთა მიერ გამოთქმულ და კულტურის კუთვნილებად ქცეულ ცნებებს, სახეებს, იდეებს, მოტივებს. ამ საკითხის შესწავლისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რემინისცენციების როლი, რომლებიც ითვალისწინებს „საკუთარის“ და „სხვისის“ განხილვას და რომლებიც წარმოადგენენ არაავტორისეული სიტყვის არსებით სახესხვაობას.

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

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

რემინისცენციები მოითხოვს როგორც აზროვნების ჩართვას, ისე მკითხველის ლიტერატურულ კომპეტენციას. რემინისცენციების განხილვისას და ანალიზისას დიდ

როლს თამაშობს ინტერპრეტაცია, რომელიც ინტერპრეტატორისაგან მოითხოვს ყურადღებას, სიზუსტეს, ტექსტის ნაკითხვის მრავალჯერადობას, მის შეჯერებას სხვა ტექსტურ სტრუქტურებთან ჭეშმარიტად საავტორო, ლიტერატურული, ფილოსოფიური და ფილოლოგიური აზროვნების განსაზღვრისათვის. რემინისცენციების სფერო ბევრად აღემატება ციტატებისას. თუ ციტატას ჩვენ ვუნოდებთ ზუსტი, სიტყვასიტყვით განმეორებას „სხვისი“ მეტყველების ნასესხობას, რემინისცენცია საშუალებას იძლევა, გამოიკვეთოს დეტალები, რომლებიც მოგვაგონებენ სხვა ნაწარმოებებს, რემინისცენცია გათვლილია მკითხველის მეხსიერებასა და ასოციაციური აღქმის უნარზე. რემინისცენციები ასახავენ ავტორის მსოფლმხედველობას, რადგან აჰყავთ ტექსტური სიბრტყეები თანაბარ სიმალლეზე მხოლოდ საერთო აზრობრივი ელემენტების არსებობის წყალობით.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მარკერია ალუზიაც. საზღვარი რემინისცენციებსა და ალუზიებს შორის ძალზე პირობითია. ზოგ შემთხვევაში ძნელი გასარჩევია, სადაა ალუზია და სად რემინისცენცია. ალუზია ესაა ქარაგმა, ერთ-ერთი სტილისტური ფიგურა, მინიშნება რეალურ, ისტორიულ, პოლიტიკურ ან ლიტერატურულ ფაქტზე, რომელიც საყოველთაოდ ცნობილად არის მიჩნეული. ალუზიები ააქტიურებს მკითხველის ფონურ ცოდნას და ხელს უწყობს პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს გახსნას. ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ალუზიები შეიძლება სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებდნენ. ალუზიები წარმოადგენს არა ტროპს ან ფიგურას ზუსტი გაგებით, არამედ ტექსტნარმოების ხერხს, რომელიც მდგომარეობს შექმნის პროცესში მყოფი ტექსტის შეჯერებაში რაიმე პრეცედენტულ ფაქტთან – ლიტერატურულთან ან ისტორიულთან. ისინი აფართოე-

ბენ წარმოდგენებს დროისეულ და ისტორიულ შრეებზე. მეტყველებენ ლიტერატურულ, ისტორიულ, საყოველთაოდ ცნობილ ფაქტებზე. ალუზიები ბევრია ნებისმიერ მხატვრულ ტექსტში, მაგრამ ჩვეულებრივი ციტატებისგან განსხვავებით მათ გააჩნიათ მინიმალური სემანტიკური პოტენციალი. ალუზიის შემცველ გამონათქვამებს, ზუსტი მნიშვნელობის გარდა, აქვს მეორე პლანიც, რომელიც აიძულებს მკითხველს მიმართოს ამა თუ იმ მოგონებას, შეგრძნებას, ასოციაციას. ალუზიები შეიცავს სემანტიკური ნიშნების კომპლექსს, რომლებიც ხშირად ლოგიკურად არ არის დასაბუთებული, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში მოქმედებას იწყებს მკითხველის კომპეტენცია და ტექსტის ინტერპრეტაციის უნარი.

## 6. ინტერმედიალობა როგორც ინტერტექსტუალობის ქვეკატეგორია

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

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

ძირითადი განსხვავება ინტერტექსტუალობასა და ინტერმედიალობას შორის მდგომარეობს იმაში, რომ ინტერტექსტუალურ კავშირების სისტემაში იგულისხმება დამოკიდებულება ერთი სემიოტიკური მწკრივის შიგნით, მაშინ როდესაც ინტერმედიალობა გულისხმობს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სემიოტიკური კოდების ურთიერთქმედებას. ამგვარად, ინტერმედიალური კავშირის ქვეშ ჩვენ ვგულისხმობთ პოეტური ან პროზაული ტექსტის კავშირს მომიჯნავე ხელოვნების ნანარმოებთან, ანუ მხატვრულ

ტექსტში ისეთი სტრუქტურების არსებობას, რომლებიც შეიცავენ ინფორმაციას ხელოვნების სხვა დარგებზე. ზოგი მკვლევარი თვლის, რომ ინტერმედიალობა ეფუძნება არა ციტაციას, არამედ ტექსტების კორელაციას. ჩვენ არ ვიზიარებთ ამგვარ მიდგომას და შემოგვაქვს ტერმინი „ინტერმედიალური ციტაცია“, ვგულისხმობთ რა ერთი მედიალური რანგის ნაწარმოების (მაგ. მუსიკის) ციტირებას ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ამგვარად, ინტერმედიალობა, ისევე როგორც ინტერტექსტუალობა, ტექსტის (ნაწარმოების) ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი საშუალებაა, სადაც ურთიერთქმედებაშია სხვადასხვა სემიოტიკური კოდები, რაც დამახასიათებელია პოლიფუნქციური ნაწარმოებებისათვის.

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

ამგვარია უ. გრაკის ნაწარმოებები. გრაკის ტექსტების ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური ანალიზი საშუალებას გვაძლევს მის ტექსტებში აღმოვაჩინოთ სხვადასხვა სემიოტიკური კოდების არსებობა, რომლებიც იმპლიციტური სახის ციტატებსა და რეფერენციებში ელინდება.

გრაკის შემოქმედებაში ინტერმედიალური დამოკიდებულების რეალიზაცია ხორციელდება შემდეგი მიმარ-



თულებებით: „ლიტერატურა-ფერწერა“, „ლიტერატურა-მუსიკა“. მის ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება ფრანგი და უცხოელი მხატვრების, მუსიკოსების, პოეტების, მწერლების სახელები და ნაწარმოებებზე მითითება.

## 7. ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური ალუზიები და რემინისცენციები ჟულიენ გრაკის ნაწარმოებებში

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

„როდესაც რომანი არ წარმოადგენს სიზმარს... რომანი სიცრუედ იქცევა“, ამტკიცებს ჟ. გრაკი თავის „კომენტარებში“. გრაკის შემოქმედებისათვის უცხოა რეალისტური პროზის ბანალური ფორმები, მისი შემოქმედება წარმოსახვას ანიჭებს უპირატესობას. გრაკის გმირები თავს არიდებენ ფსიქოლოგიურ თვითანალიზს. ბრეტონის

მსგავსად, გრაკისეული შემოქმედების ინტერესის სფეროს, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს პიროვნებების, საგნების, ამა თუ იმ ადგილების სიმბოლური ცხოვრება. გრაკის უპირველესი ამოცანაა ჩააყენოს თავისი გამირები უჩვეულო პირობებში, გაუღვივოს მკითხველს ინტერესი ნაწარმოების მიმართ. მას ნაკლებად აინტერესებს თხრობა მოვლენების შესახებ, სიუჟეტი და მისი განვითარება, რის გამოც მისი რომანები რომანებში ემსგავსება უფრო სიზმარს, ვიდრე მხატვრულ გამონაგონს (ფიქციას).

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

რეფერენციები გრაკთან პირობითად შეიძლება სამ ძირითად ტიპად დავყოთ:

რეფერენციები, რომლებიც მიმართებაშია სხვადასხვა მუსიკალურ ნაწარმოებებთან (ინტერმედილობა).

სხვადასხვა მხატვრების ნამუშევრებთან (ინტერმედილობა).

ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან (ინტერტექსტულობა).

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

რომანში, „არგოლის ციხე-კოშკი“, რემინისცენციების სიუხვე ხელს უწყობს ჟ. გრაკს, ხაზი გაუსვას იმ ტრაგიკულობას, რომელმაც მოიცვა პერსონაჟები, მიმდინარე

მოვლენების მნიშვნელობა, გვაგრძნობინოს ტონალობა, რომლის გადმოცემა სიტყვებით შეუძლებელია. და ამიტომ, გრაკი ხშირად მიმართავს „მუსიკალურ“ ლექსიკონს, რათა წარმოაჩინოს აღწერილი მოვლენის ღვთიური ხასიათი. ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის - ჰაიდეს გამოჩენის ეპიზოდში, გრაკი აღნიშნავს, რომ მისი ანგელოზისებრი სილამაზის ღვთიური ხასიათის აღწერისას სიტყვების მარაგი არ არის საკმარისი, აუცილებელია მუსიკალური საშუალებები: „მისი სახე განმსჭვალული იყო უწმინდესი ღირსებით, რომელიც არ იყო დამოკიდებული განდიდების იდეაზე და, აქედან გამომდინარე, არ ექვემდებარებოდა განსჯას; ვერც ერთი მხატვარი, ვერც ერთი პოეტი ვერ შეძლებდა გადმოეცა ეს არაბუნებრივი ციალი, დაცინვის გრძნობის გარეშე - პირიქით, განიცდიდა იშვიათ და ღრმა წინააღმდეგობრივ გრძნობას, განსაკუთრებით „ლოენგრინიდან“ - ზოგიერთი ჯადოსნური ფრაზებიდან (ვაგნერის ოპერა), რომელშიც დაშნის აუტანელი ციალი თითქოსდა თავისი ანარეკლებით ამაღლევენ და ნოსტალგიურ ბგერებს უპირისპირდება, რომლებსაც მიმართავს ცნობიერება უკანასკნელი ძალისხმევით, რათა მიემსგავსოს სილამაზეს, რომლის წინაშე განსჯის უნარი უკან იხევს: გონებამ საბოლოოდ უნდა მიატოვოს მცდელობა აღიქვას იგი, როგორც ერთადერთი“ (არგოლის ციხე-კოშკი).

ამავე რომანში ჭეშმარიტად მუსიკალური ხდება აღწერა ღვთიური ნათებისა, რომელსაც ალბერი შეიგრძნობს სალოცავში უფსკრულთან. „მუსიკალური“ ენა და „მუსიკალური“ ლექსიკონი ამ სცენას პათეტიკურობას ანიჭებს. საგულისხმოა, რომ ეს თავი ერთ-ერთი ყველაზე მუსიკალურია რომანში „არგოლის ციხე-კოშკი“. ამ თავის თითქმის ყოველი ფრაზა შეიცავს სიტყვებს, რომლებიც მიეკუთვნებიან მუსიკალურ რეგისტრს (აკორდი, ბგერა, რომელიც არ ისმის, ორღანი, ფსალმუნის და ა.შ.). და-

სასრულს, ალბერი ერმინიენის მიერ შესრულებულ „ძმურ სიმღერაში“ ლებულობს ღვთიურ ნათებას მუსიკის საშუალებით. ეს მეტად სიმბოლურია, მით უმეტეს, რომ ღვთის ხმის გაგონება არ შეიძლება (იგი მხოლოდ შინაგანად შეიძლება შევიგრძნოთ). ზემოდან ნათლის გადმოსვლა წარმოადგენს ემოციური სიძლიერის პიკს, რომლის შემდეგ ემოციის კლება იწყება. ამგვარი სტილისტურ-კომპოზიციური მიმართულება, აგრეთვე, მიუთითებს გრაკისეული თხრობის მუსიკალურ პრინციპებზე. უ. გრაკი ახლოს დგას ვაგნერთან თავისი ნატიფი, პრეციოზული სტილით. ვაგნერის მუსიკალური დრამები ჩაფიქრებული იყო, როგორც ამაღლებული სტილის ნიმუშები. ვაგნერი მიისწრაფოდა, რომ მის მუსიკალურ დრამებს სულიერი ეფექტი მოეხდინათ, აერთიანებდა რა გამოხატვის ყველა საშუალებას მორალურად ამაღლებული, თითქმის რელიგიური ეფექტის მქონე ექსტაზის მისაღწევად. ვინაიდან გრაკის ნაწარმოების ძირითად თემას ადამიანის სულიერი ძიება წარმოადგენს, ამიტომ გრაკისეული სტილი ეხმიანება ვაგნერის იმ მისწრაფებას, რომელსაც იგი ხელოვნების საშუალებით ახორციელებს. დავუმატებთ, რომ გრაკისეულ ტექსტებში ხშირად გვხვდება ისეთი ვაგნერისეული მოტივები, როგორიცაა სინათლისა და სიბნელის, ჰორიზონტალურობისა და ვერტიკალურობის და ამასთან მრავალრიცხოვანი თეატრალური ტერმინი. „არგოლის ციხე-კოშკი“ პირველი თავი ვაგნერის პრელუდიის პრინციპზეა აგებული, სადაც წარმოიქმნება რამდენიმე მოტივი, რომელიც მთელ ნაწარმოებს გასდევს.

უ. გრაკი იყენებს ფუგის მუსიკალურ ფორმას, რათა ახსნას ის თავისუფლება, რომლითაც მწერალი გადადის ერთი სურათიდან მეორეზე, რაც ბახის გავლენითაა განპირობებული; ამ სურათში გაუღერებული ხმების გადაძახილი ქმნის მისი რომანების შეუდარებელ პოლიფონიას. ფუგის

თემა გაცხადებულია „არგოლის ციხე-კოშკიში“, და გვევლინება როგორც მეორე ხმა – როგორც პირველი ხმის პასუხი.

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

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

რომანში „აივანი ტყეში“ იმპლიციტური რეფერენცია მიუთითებს პ. უელსის ნაწარმოებზე „ომი სამყაროთა

შორის". რომანში „არგოლის ციხე-კოშკი“ ამავე ავტორის სხვა ნაწარმოებზე, კერძოდ, „დროის მანქანაზე“ ალუზიას წარმოადგენს. ზოგიერთი რეფერენცია მიემართება თანამედროვე ნაწარმოებებზე. მაგ. ა.მალროს „მამაკაცური ძმობის სიმღერა“ („ზიზლის დრო“ 1935). უ. კოკტოს „ჯოჯოხეთის მანქანა“.

გრაკის ნაწარმოებებში იმპლიციტური რეფერენციების გამოვლენა საკმაოდ ძნელდება. ასე მაგალითად, რომანში „არგოლის ციხე-კოშკი“ სცენა, სადაც ჰაიდუ ტალღებზე მიაბიჯებს, შესაძლებელია მივიჩნიოთ რემინისცენციად პ.ვერლენის ლექსისა „ბომი“, რაც აშკარად არ ვლინდება. ამ რეფერენციების ამოხსნა, საშუალებას გვაძლევს გრაკის ესთეტიკის ერთ-ერთი მხარის ამოხსნისა. ამასთან, ჰაიდეს დაკრძალვის სცენა წარმოადგენს რ.შატობრიანის „ატალას“ დაკრძალვის სცენის ტრანსფორმაციას. ცხადია, რომ უ.ნერვალის, ე. პოს, პ.ვერლენის ინტერტექსტები განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება უ.გრაკის ტექსტებში. ასე მაგალითად, შ.ბოდლერის მრავალი ლექსი გამოძახილს პოულობს უ.გრაკის ადრინდელ მოთხრობებშიც.

„...რადგან მე ვეძებ სიცარიელესა და უკუნეთს და ადამიანები, როგორც საზიზლარი ობობები, აბამენ ქსელს ჩვენი გონების სიღრმეში“. „ცნობისმოყვარე ცაში დიდი ღია თვალის მსგავსი მზე“, კვლავ რეფერენციაა ბოდლერის მრავალ ლექსზე. ყველა ეს ინტერტექსტი გრაკთან შემოდის, როგორც მეტაფორა და აძლიერებს გრაკისათვის დამახასიათებელ ფანტასტიკურ ტონალობას, ისევე როგორც ინტერტექსტი ბოდლერის „სპლინიდან“, ან შემდეგი ინტერტექსტი „სველი მზე“, „ზღვის მზე“, „მზე ამობრწყინებული სასახლის უფსკრულებთან“ (რეფერენციები აგრეთვე ედგარ პოსთან ლექსი „ულალუმი“, რომლის გიგანტური ალვის ხე ხაზგასმულ რემინისცენციას წარმოადგენს „ამ უზარმაზარი ხეივნის გასწვრივ“, აგრეთვე სხვა

ლექსიდან - „მენამული ფარდების სევდიანი და აბრეშუმისებრი შეხება მავსებს აქამდე უცნობი ფანტასტიკური საათებით.“ ძირითადად რეფერენციები გვხვდება პოს ლექსიდან „ყვავი.“

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

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გრაკთან პრუსტის ინტერტექსტიც არის გაცხადებული. მიუხედავად პრუსტის მიმართ გრაკის არაერთგვაროვანი, კონფლიქტური დამოკიდებულებისა, მაინც გვხვდება დაფარული რეფერენცია და როგორ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, გრაკის ნაწარმოები ერთგვარად ეხმიანება პრუსტის ნაწარმოებს, მაგრამ ეს ყოველთვის არ არის ადვილად ამოსაცნობი. ფარული რეფერენცია უფრო ალუზიური ხასიათისაა, ვიდრე რეფერენტული. ასე მაგალითად, გრილი ღამე „არგოლის ციხე-კოშკი“ გვაგონებს კომბრეს პერიოდის სავსე და გრილ დღეებს. ჰაიდესა და ერმინიენის ჩამოსვლა ერთ პარასკევ დღეს, არ უნდა იყოს შემთხვევითი; ვნების პარასკევის მოჯადოება წარმოადგენს ვაგნერის ოპერის „პერსიფალის“ მესამე აქტის ნაწყვეტს, რომლის მოგონება გვხვდება პრუსტის „მონიფული ქალიშვილების ჩრდილში“ და დაკავშირებულია „სიმფონიასთან თეთრ მაჟორში“, რომელსაც ქმნის ქალბატონი ევანი, ისევე როგორც ჰაიდე. კომპოზიტორ ვენტიელის სონატის ფრაზით შემოჰყავს პრიზმის მეტაფორა, რომელიც შემდეგ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სექტეტში (სახეზეა სამმაგი რეფერენცია, რის შედეგადაც რომანი იძენს პალიმფსესტის სახეს).



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

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

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

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

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

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

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

რომანი „ნახევარკუნძული“ აღწერს მამაკაცის ერთ დღეს. მისი პერსონაჟი, რომლის სახელი სიმონია, წარ-

მოადგენს ულისეს ერთგვარ სახეს, რომელიც მოგზაურობაში მყოფ პენელოპეს ელოდება. სახელი სიმონი შესაძლოა წარმოადგენდეს რეფერენციას სიმონ პეტრესთან, ხელობით მებადურთან. ამავე ტექსტის სხვა ნაწყვეტში გამოთქმა „უნაკერო კაბა“, შესაძლებელია გამოთქმის – „ქრისტეს კვართის“ რეფერენტის როლში გამოდიოდეს, რომელზედაც ჯარისკაცებმა წილი იყარეს. ეს არის ფრაგმენტი „იოანეს სახარებიდან“. ავტორს ეს ბიბლიური ტექსტი მოხმობილი აქვს, რათა ხაზი გაუსვას ლიტერატურაში ნოვალისის მნიშვნელობას. გრაკი აღნიშნავს: „ლიტერატურა პირველად ჩამოვიდა პარნასიდან, რათა დაიმკვიდროს ადგილი ნაზარეთის გვერდით“. ეს შეიძლება გაგებულ იქნეს, როგორც ნოვალისის ალუზია კათოლიციზმზე.

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

ჟ. გრაკის რომანში არის ნაწყვეტი: „მე ვგრძნობდი, როგორ შევედი ტილოში, იმ სურათის ტყვე, რომელზედაც მე მიმითითეს უცნაური მოთხოვნის საფუძველზე“.

ამ შემთხვევაში ხდება გადასვლა ცოცხალი სურათიდან იმ სურათში, რომელსაც როლან ბარტი განიხილავს მარკიზ დე სადის მიმართ „ცოცხალი სურათის წინ ცოცხალი სურათი არის ზუსტად ის, რის წინაშეც მე ვიკავებ ადგილს“. არსებობს განსაზღვრება თვით ჟანრის დაუსრულებლობის, მაყურებლის „გარყვნის“ საშუალებით.

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

ანდრე ბრეტონი წერდა: „პროზის ეს კარკასი აადვილებს მოძრაობას და სიმძლავრეების თამაშს“. გაურკვეველობა, სიმრავლე, თვალის სატყუარა სწორედ ბაროკოს ახასიათებს. ჩვენი აზრით, გრაკისეულ ინტერტექსტზე ბაროკოს სტილის გავლენის გაძლიერებას ემსახურება სიტყვები „კარგი გამყოლი“, რაც წარმოადგენს დოსტოევსკის ინტერტექსტს მეტაფორის ფორმით. რომანში „ვინროწყლები“ ჟ.გრაკს მოჰყავს მაგალითები ფერწერიდან, კერძოდ, ჰორიზონტის გაყოლებით ზღვა უფრო გალამაზებული, გამუქებული, უფრო თბილია. რომანში „არგოლის ციხე-კოშკი“ გამოყენებულია ტიცციანის ტილოს „ღვთისმშობელი კურდღლით“ შემადგენელი ნაწილები (მოსწავლე გოგონა, კურდღელი, დედოფალი, ბალი), რაც მოგვაგონებს „ალისას საოცრებათა ქვეყანაში“. ღვთისმშობლის სახე გარდაისახება ალისას სახედ. გრაკთან მნიშვნელოვანია კულტურული რეფერენციებიც. ასე მაგალითად, „ჩამოკიდებული ფეხით“ დაჭერილი პერსონაჟის ჟესტი შეიძლება მიუთითებდეს გრადივაზე, მაგრამ აგრეთვე გამოცხადების ანგელოზების სახეებზე. გამოცხადების სცენების ტექსტების მრავალფეროვნება მიუთითებს, რომ გრაკის ყველა ტექსტი წარმოადგენს მონათხრობს მოყო-

ლილი მოვლენის შესახებ („მონმორანსის საყვარლები“, „პარციფალი“) და ინტერტექსტი გრაკის ნაწარმოებებში „ალისა საოცრებათა ქვეყანაში“ თემა და „ღეთისმშობელი კურდღლით“ მათი შეხვედრის ნერტილშია. ტექსტში „იდუმალი სახის ლამაზი მამაკაცი“, მოგონების პატარა ფრაგმენტი მოცემულია როგორც ინტერტექსტუალობის სამი ფენა – „პალიმფსესტი“ უ. უენეტის ტერმინოლოგიით.

ინტერტექსტის შემდეგი ფორმა, რომელსაც უ.გრაკი იყენებს თავის შემოქმედებაში, ნარმოადგენს რემინისცენციას. კერძოდ, ნაწარმოებში „აივანი ტყეში“ ბოდლერის ინტერტექსტი ნარმოადგენილია სიტყვებით – „ფართო“ და „ჩრდილოვანი“, რომელიც მიემართება ბოდლერის ლექს „სიბნელე და წყვდიადი“, ხოლო მითითება „საათები“, არის ნაწყვეტი ლოტრეამონის „მალდორორის სიმღერების“ მეორე სიმღერიდან. აგრეთვე აშკარა რემინისცენციად შეგვიძლია მივიჩნიოთ „მეფე კაპეტუაში“ მინიშნება ედგარ პოს შემდეგ ნაწარმოებებზე – „სილუეტი ჩნდება ბნელ დერეფანში“, „უფრო შავი ვიდრე სიბნელე“, „ნამდვილ მწუხარებაში ჩაფლული გული“. პატარა ნაწყვეტი „არგოლის ციხე-კოშკი“-დან მიგვანიშნებს, რომ იგი ნარმოადგენს ალუზიას რემბრანდტის ტილოზე: „ისე მზის შუქით შემოსა რემბრანდტმა თავისი იესო ქრისტე“ იმის მსგავსად, როგორც ნაწარმოები „იდუმალი გარეგნობის ლამაზი მამაკაცი“ ნარმოადგენს რეფერენციას დაბნეულ წყვილებზე რომანტიკული გრავიურებიდან.

ნაწარმოებში „ნახევარკუნძული“ შედარება ეხმარება ავტორს გამოხატოს, გადმოსცეს „რთული შთაბეჭდილება“ მაგალითების გვერდის ავლით, დააზუსტოს აზრი, რომელსაც ხატი ქმნის ამგვარი სამყაროს აღწერისას.

რაც შეეხება ლიტერატურულ ინტერტექსტს, გრაკს ჭეშმარიტი სიყვარულით უყვარს ნერვალის ზოგიერთი ლექსი და ვერმეერის ზოგიერთი ტილო. ასე მაგალითად,

„ვიწრო წყლებში“, ვერმეერი ახლოს დგას ნერვალთან და რემბოსთან. ნერვალიდან გრაკი ასახელებს „ფანტაზიას“ და იმ ნაწყვეტს „სილვია“-დან, სადაც ადრიენი მღერის; ე.ი. ქმნის კვლავ გახსენების ატმოსფეროს: „სალამო დგება ციხე-კოშკი, ახალგაზრდა გოგონა ვალუების შთამომავალი, ძველი რომანსი და ძალიან ძველი მელოდია“. ამავე რომანის სხვა ნაწყვეტში „ილუმინაციებიდან“ („ისტორიული სალამო“) დასახელებულია კლავესინი. აქ შემოდის ორი მინიშნება ვერმეერზე „მძაფრი და მკვეთრი ბგერა ძველი კლავიშოანი ინსტრუმენტებისა“.

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

ინტერმედიალურ დონეზე გრაკის ნაწარმოებები ეხმიანება არავერბალურ ნიშანთა სისტემის სემიოტიკურ მწკრივებს (მუსიკა, მხატვრობა), აგრეთვე სხვადასხვა სოციო-კულტურულ პლასტებს (რელიგია, ფილოსოფია, მეცნიერება).

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გრაკის ტექსტი წარმოადგენს ერთგვარ patchwork-ს, მრავალი ინტერტექსტისგან შექმნილ ქსოვილს, სადაც მწერალი იყენებს დიდი პოეტების, მხატვრებისა და მუსიკოსების აზრებს, თავისებურად გარდაქმნის მათ და ამ ტრანსფორმირებული იდეების მიზანია, ზემოქმედება მოახდინოს გათვითცნობიერებულ მკითხველზე.

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

## 8. ჰერალდიკური კონსტრუქცია (mise en abyme) ანუ მესამე ტექსტის პრინციპი

ხშირ შემთხვევაში ტექსტის აზრობრივი პერსპექტივის გაფართოებისთვის აუცილებელი ხდება სხვა ტექსტების მოშველიება, ანუ ციტატის გადაქცევა ჰიპერციტატად. ციტატა გადაიქცევა ჰიპერციტატად იმ შემთხვევაში, როდესაც ერთი წყარო არ არის საკმარისი მისი ტექსტის ქსოვილში ინტეგრირებისათვის, სტილისტური ეფექტის მისაღწევად და გასაანალიზებლად. აღსანიშნავია, რომ ჰიპერციტატა არა მარტო აფართოვებს ტექსტის აზრობრივ პერსპექტივას, არამედ მრავალი ტექსტის და აზრის ერთმანეთზე დაშრევებას ახდენს და სწორედ ამის შედეგად ხდება მათი ინტეგრაცია ტექსტის აზრობრივ ქსოვილში სხვადასხვა ინტერტექსტების მოხმობის ხარჯზე.

ჩვენ არ ვიზიარებთ რ. ბარტის აზრს იმის შესახებ, რომ ამგვარი ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს ციტატების, ასოციაციების არასისტემურ აკუმულულაციას და ინტერტექსტუალობის მოდელად შეიძლება წარმოვიდგინოთ თვითნებურად, თავისთავად იმპლიციტური და ექსპლიციტური ციტატების ნაკრები, რომლის საფუძველზეც იქმნება ახალი ტექსტი. ინტერტექსტუალობის ამგვარი გაგება რ.ბარტმა ჩამოაყალიბა შემდეგნაირად: "მე ალტაცებული ვარ სიტყვიერი გამონათქვამების იმ ძალაუფლებით, რომელთა ფესვები თვითნებურად ისეა გადახლართული, რომ უფრო ადრეული ტექსტი თითქოს უფრო გვიან შექმნილი ტექსტისგან არის წარმოშობილი" (ბარტი 1994: 491). ბარტის აზრით, ციტატების ამგვარი „თვითნებური“ აკუმულირება მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ ის გაუთვალისწინებელი და მოძრავი ცხოვრების ნიშანს ატარებს; მაგრამ მკვლევართა უმრავლესობა განსხვავე-

ბულ პოზიციასზე დგას. ასე მაგალითად, ლ. ჟენი, რომლის აზრსაც ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ, თვლის, რომ „ინტერტექსტუალობას საფუძვლად უდევს არა ციტატებისა და გავლენების გაურკვეველი და ანონიმური ნაკრები, არამედ – ეს არის მრავალი ტექსტის ტრანსფორმაციისა და ასიმილაციის შედეგი, რომელიც ხორციელდება მაცენტრირებული ტექსტის მეშვეობით; „ჩვენ ვსაუბრობთ ინტერტექსტუალობაზე, თუ მასში აღმოვაჩინთ ისეთ ელემენტებს, რომლებიც მის წარმოქმნამდე იყო სტრუქტურირებული“ (ჟენი). ამავე აზრისაა მ. რიფატერი, რომელიც ბარტის მოსაზრებას გადაჭრით უარყოფს და დასძენს: „ნებისმიერ ინტერტექსტუალურ დაახლოებას საფუძვლად უდევს არა ლექსიკური დამთხვევები, არამედ სტრუქტურული მსგავსება, რომლის დროსაც ტექსტი და მისი ინტერტექსტი ერთი და იგივე სტრუქტურის ვარიანტებს წარმოადგენს“ (რიფატერი 1972: 132). და მართლაც, მხოლოდ ტექსტის ან ტექსტების ფრაგმენტების სტრუქტურული იზომორფულობა იძლევა მაცენტრირებული ტექსტის ჩარჩოებში აზრის უნიფიცირების საშუალებას. არსებითად, საუბარია ერთსა და იმავე განმეორებაზე ინტერტექსტში და ტექსტში, მაგრამ ისეთ განმეორებაზე, რომელმაც განიცადა აზრობრივი ტრანსფორმაცია. სტრუქტურული იზომორფიზმი განსაკუთრებით კარგად ვლინდება პარაგრაფებში, სადაც ორი გზავნილი ერთმანეთზე დადების საშუალებით ჩართულია ტექსტის სტრუქტურაში.

ინტერტექსტუალური კავშირების შიგნით სტრუქტურულობის არსებობის ეს მოთხოვნა წინა პლანზე წამოსწევს „ტექსტი ტექსტში“-ს პრობლემას, ანუ იმას, რასაც უწოდებენ ჰერალდიკურ კონსტრუქციას (la construction en abyme). ეს გამონათქვამი, რომელიც სიტყვასიტყვით ნიშნავს „უფსკრულისებური კონსტრუქცია“ და ნასესხებია ჰერალდიკიდან. შემდგომში ჩვენ მას „ჰერალდიკურ



კონსტრუქციას" ვუნოდებთ. ეს ტერმინი, ტექსტების აგებულებასთან დაკავშირებით, პირველად ანდრე ჟიდმა იხმარა. მან სწორედ ამგვარად მონათლა ფერწერული ტილოები, სადაც სარკე ფიგურირებდა, რომელიც თავის მხრივ, აირეკლავს მის წინ მოთავსებული სარკის გამოსახულებას (ამ ხერხს „სარკეების გალერეას" უწოდებენ). პერალდიკურ კონსტრუქციას საფუძვლად უდევს განმეორების და გაორმაგების პრინციპი, რომელიც მეტნაკლები სიზუსტით ვლინდება ინკორპორირებულ ტექსტში. ამ მოვლენის მკვლევარი ლ. დალენბახი პერალდიკურ კონსტრუქციას ამსგავსებს კ. ლევი-სტროსის „შემცირებულ მოდელს", რომელიც გულისხმობს რაიმე რეალურად არსებული ობიექტის შემცირებული ზომით გამოხატვას.

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

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

მნიშვნელოვანია, ერთმანეთისგან განვასხვავოთ „ტექსტი-ტექსტში“-ს პრინციპი და ე.წ. „ჩახვეული“ თხრობა, რომელიც ინტრადიეგეტური პერსონაჟ-მთხრობელის მიერ წარმოდგენილი ნარატიული სეგმენტია, რომელსაც პირველადი ნარატორი თხრობაში აძლევს ერთგვარ ავტონომიას. მსგავსი მაგალითი გვხვდება „ათას ერთი ღამე“-ს შემთხვევაში, რომელშიც შეჰერეზადა სხვადასხვა ისტორიებს ერთმანეთში იმ ფორმით ხლართავს, რომ თითოეული ისტორიის პერსონაჟი ყოველი შემდგომი ისტორიის ნარატორია. ამავე დროს შეჰერეზადას მიერ მოყოლილი ამბები სრულიად იზოლირებულია მთავარი თხრობისგან, რაც იმის საშუალებას იძლევა, რომ აღნიშნული ისტორიები წარმოვადგინოთ და გავიგოთ ისე, რომ არ მივუბრუნდეთ ტექსტ-მატრიცას. სწორედ აქ არის არსებითი განსხვავება „ჩახვეულ“ თხრობასა და „mise en abyme“-ს შორის - ეს უკანასკნელი მთლიანად დამოკიდებულია ძირითად თხრობაზე. დალენბახი განასხვავებს „mise en abyme“-ის ორ ძირითად ტიპს: გამონათქვამის „mise en abyme“-ი და გამონათქვამის აქტის „mise en abyme“-ი. მაშინ როდესაც ხდება მოყოლილი ისტორიის (მისი ნაწყვეტის ან სრული ვარიანტის) წარმოდგენა საწყისი ან ტრანსფორმირებული

ფორმით (მაგალითად, მეტაფორული ტრანსფორმაცია), მაშინ საქმე ეხება პირველი ტიპის „mise en abyme“-ის. გამონათქვამის „mise en abyme“-ი ყველაზე გავრცელებული ფორმაა, სადაც დიეგეზისის თითოეული ელემენტი ქვედა (ჰიპო ან მეტადიეგეზისური) და ზედა (დიეგეზისური) დონეების ურთიერთმიმართებით განისაზღვრება. რაც შეეხება გამონათქვამის აქტის „mise en abyme“-ს, გარდა არსებული ფიქციისა, იგი გამოხატავს, თუ როგორი ფორმით ხორციელდება ურთიერთმიმართება თხრობას, მის ავტორსა და მკითხველს შორის. ამ შემთხვევაში „mise en abyme“-ი ორ ან რამდენიმე ნარატიულ დონეს მოიცავს. ამის მაგალითია ალენ რობ-გრიეს „Le Miroir qui revient“-ის მთავრი ეპიზოდი: კორინთი ცდილობს გაიხსენოს მისი საცოლის იდუმალი სიკვდილის გარემოებები, რაც გამონათქვამის აქტის ვერტიკალურ „mise en abyme“-ს ქმნის, ვინაიდან ეს უკანასკნელი იმავე მახასიათებლებს შეიცავს, რასაც ალენ რობ-გრიეს ავტობიოგრაფიაში გამოყენებული ნარატიული ხერხები: „კორინთის თხრობის ერთ-ერთი თავისებურება, რაც თითქმის შეუძლებელს ხდის მიჰყვე თხრობას ისაა, რომ გარდა მისი ზედმეტი ფრაგმენტაციისა, მისი წინააღმდეგობებისა, მისი ნაკლოვანებებისა და გამეორებებისა, ის მუდმივად ურევს უეცარი გადასვლებით წარსულ და აწმყო დროს, რომელიც მისი ცხოვრების ერთი და იგივე პერიოდს და მოვლენებს ეხება.“ კლაუს მაიერ-მინემანმა და საბინ შლიკერსმა დალენბახის ტიპოლოგიის ახალი, შეცვლილი ვერსია წარმოადგინეს და დალენბახის ვერტიკალურ „mise en abyme“-ს მისი პორიზონტალური ვარიანტი დაუპირისპირეს, სადაც თხრობის დროისეული სვლა აუცილებლად არ შეესაბამება არეკლილ მოვლენათა ქრონოლოგიურ განვითარებას, მაგალითად, როგორც ეს ალენო კარპანტიეს მოთხრობაშია – „Voyage au grain“. აღნიშნულ მოთხრობაში ავტორი

ინდივიდის ცხოვრების აღწერას მისი სიკვდილიდან იწყებს და დაბადებით ასრულებს.

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

ამრიგად, დალენბახი განმეორების, არეკვლის სამ ტიპს გამოყოფს: მარტივი განმეორება, უსასრულო განმეორება, სივრცობრივი და მრავალჯერადი განმეორება.

დალენბახი გამეორების ამ სამ ტიპს ანალოგიის სამ ხარისხს უკავშირებს: მსგავსება, მიბაძვა, იდენტურობა.

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

მარტივი განმეორება ნაწარმოების ერთ-ერთი ფრაგმენტის „ნორმალურ“ ფორმას წარმოადგენს, რომელიც თავად ამ ნაწარმოებს, მსგავსების ხარისხით უკავშირდება. მაგრიტის ტილო „ეს არ არის ჩიბუხი“ ამ ტიპის



„mise en abyme“-ის საუკეთესო ილუსტრაციაა. ზოგადად, ისევე როგორც ამ კონკრეტული მაგალითის შემთხვევაში, „mise en abyme“-ის დანიშნულება მნიშვნელობის გამ-

დაფრება და მისი გართულებაა: სხვადასხვა სახის ნაწილობრივი დერივაცია თუ განმეორება სარკის ეფექტს ქმნის, რაც მნიშვნელობის შემადგენელი კომპონენტების წრფიულ ბმას არღვევს. მაგრიტის ტილოზე „ეს არ არის ჩიბუხი“ მნიშვნელობა უსასრულოდ მოძრაობს და მუდმივ განახლებაშია.

უსასრულო განმეორების დროს ფრაგმენტსა და ნაწარმოებს შორის კავშირი კვლავ მსგავსების საშუალებით მყარდება, თუმცა ამ შემთხვევაში ხდება აღნიშნული ფრაგმენტის უსასრულო განმეორება. იმისთვის, რომ ამ ტიპის შემთხვევა ავხსნათ, მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ კლაუს მიხემანის სტატია, სადაც საქმე ეხება ინგლისის რუკას, რომელიც ბორხესმა „Magias parciales del Quijote“-ში აღწერა: „წარმოვიდგინოთ, რომ ინგლისის მიწის ნაწილი იდეალურად გასწორებულია და კარტოგრაფი მასზე ინგლისის რუკას ხატავს. ნამუშევარი უნაკლოა: ინგლისის მიწის ყოველი დეტალი, როგორი პატარაც არ უნდა იყოს იგი, დატანილია რუკაზე. ყველაფერი აქაა. ამ შემთხვევაში ეს რუკა უნდა შეიცავდეს რუკის რუკას, ისევე როგორც ყოველი მომდევნო და ასე უსასრულოდ“. „მეცნიერების სიძლიერე“-ში ბორხესი იგივე ფენომენს წარმოადგენს, მხოლოდ ცვლის განმეორების იერარქიას. იმპერიის გეგმა იმდენად დეტალურადაა აღწერილი, რომ იგი იმავე მასშტაბს იძენს, რაც თავად ამ იმპერიას გააჩნია და საერთოდ გამოუსადეგარი ხდება. უსასრულო განმეორების კიდევ ერთი მაგალითია ბორხესის „მოძრავი ნამსხვრევები“: პროტაგონისტი ადის კვარცხლბეკზე, იწყებს ოცნებას კაცზე, რომელიც თავის მხრივ ოცნებობს შვილზე და ასე გრძელდება უსასრულოდ, თუმცა მოთხრობის ბოლოს პირველი პროტაგონისტი ხვდება, რომ თავად ისიც სხვისი ოცნების შედეგია. ამრიგად, უსასრულობის ხარისხი არა მხოლოდ პროგრესირებით, არამედ უკუს-

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

„Mise en abyme“-ით იწყება მ. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“. რომანის დასაწყისში კაპიტანი ვან დეისელი შლის რა ტაროს ნიშნებს, რობინზონს მომავალს უწინასწარმეტყველებს. ბანქოს თითოეული სიმბოლო ასახავს ნაწარმოებში მოგვიანებით განვითარებულ მნიშვნელოვან მოვლენებს, თუმცა საკმაოდ ენიგმატიკური ფორმით იმისათვის, რომ მკითხველმა შეძლოს დაშიფრული გზავნილების სრული ამოხსნა. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში „Mise en abyme“-ი ქმნის რა სარკის ეფექტს, ეფუძნება პარალელების, სიმეტრიისა და ექოს მთელ სერიას, რომელზეც აგებულია რომანის მთელი სტრუქტურა. მარსელის ბანქოს ნიშნები, რომელიც ფიგურირებს მ. ტურნიეს რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“, სტრუქტურულ თუ თემატურ პლანში მნიშვნელოვან სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ავტორის მიერ ნაწარმოების დასაწყისში გამოყენებული 78 ნიშან-სიმბოლო რომანში ერთგვარ მისტიკურ სამყაროს ქმნის, აერთიანებს რა რელიგიური აზროვნების სამ ძირეულ პლასტს: მითოლოგიურ, ქრისტიანულ და ასტროლოგიურ სამყაროს. აღნიშნულ 78 ნიშანს შორის გადამწყვეტი 11-ია, რომლებიც პრესუპოზიციის პრინციპის გათვალისწინებით, მკითხველს წინასწარ უქმნის წარმოდგენას რობინზონის მომავლი მოგზაურობისა და, აქედან გამომდინარე,

რომანის განვითარების ძირითადი ეტაპების შესახებ. მკითხველი ეტაპობრივად, თანდათანობით ხდება ძირეული იდეური კვანძის განვითარების და გახსნის მოწმე, ახდენს რა, თავის მხრივ, თითოეული ნიშნის გარშემო შექმნილი მიკროსტრუქტურის დეკოდირებას. ამ მხრივ, ავტორი თითქოს გვთავაზობს ე.წ. ლაბირინთის პრინციპს, ინვევს რა მკითხველს თამაშში, სადაც დიდი მნიშვნელობა პირველ მინიშნებებს ენიჭება. (ეს საკითხი ვრცლად არის გაანალიზებული IV თავის მე-ნ ქვეთავში).

ჰერალდიკური კონსტრუქციის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს ველასკესის „მენინები“, რომელიც გაანალიზებული აქვს მიშელ ფუკოს, სადაც იგი განიხილავს მას



როგორც რთულ სარკისებულ-სივრცობლივ კონსტრუქციას და აკეთებს შემდეგ დასკვნას: „რეპრეზენტაცია არ

შეიძლება მოცემული იყოს როგორც წმინდა რეპრეზენტაცია" (ფუკო 1966:31) გაორმაგების პრინციპზე მოქმედი ტექსტები სხვადასხვაგვარად უთავსებენ მსგავსი ინფორმაციის მატარებელ კოდირებულ ფრაგმენტებს და ამ ხერხით აძლიერებენ კოდის არსებობის შეგრძნებას, ანუ რეპრეზენტაციის არსებობას. ი. ლოტმანი ამგვარად განსაზღვრავს ამ მოვლენას: „გაორმაგება, გააზრებული სტრუქტურული კონსტრუქციის სფეროში, კოდური ორგანიზაციის შეყვანის ყველაზე მარტივი გზაა“ (ლოტმანი 1981:14). ამგვარი პრინციპი გამოყენებულია როგორც ვერბალურ ისე არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში: ლიტერატურულ ტექსტში, კინემატოგრაფიაში, სახვით ხელოვნებაში, თეატრში, მუსიკაში. mise en abyme-ის კლასიკურ ნიმუშად ითვლება „სათაგურის“ სცენა ჰამლეტში, სადაც პერსონაჟები გაითამაშებენ ჰამლეტის მამის სიკვდილის სცენას ისე, როგორც ეს აღწერილია თავად პიესაში. ამგვარი გამეორების საშუალებით აზრი ხდება უფრო მკაფიო და მთელ პიესას უკიდურეს დაძაბულობას ანიჭებს. ეს ხერხი ცნობილია სახელწოდებით „თეატრი თეატრში“ და გვხვდება „მარიონეტების თეატრში“, სატელევიზიო გადაცემებში, ასევე ლიტერატურულ ტექსტებში, როგორიცაა ნატალი საროტის „ოქროს ხილი“, ფრანსუა ვეიერვენის „სამი დღე დედასთან“, ჟორჟ პერეკის „მოყვარულის კაბინეტი“ და მრავალ სხვა ნაწარმოებში. ზემოთ ჩამოთვლილ თითოეულ რომანში ავტორი მოგვითხრობს მწერალზე, რომელიც ნაწარმოების შექმნის პროცესშია, ანუ „mise en abyme“ წარმოგვიდგება როგორც „ტექსტი ტექსტში“ ანუ ინტრატექსტი.

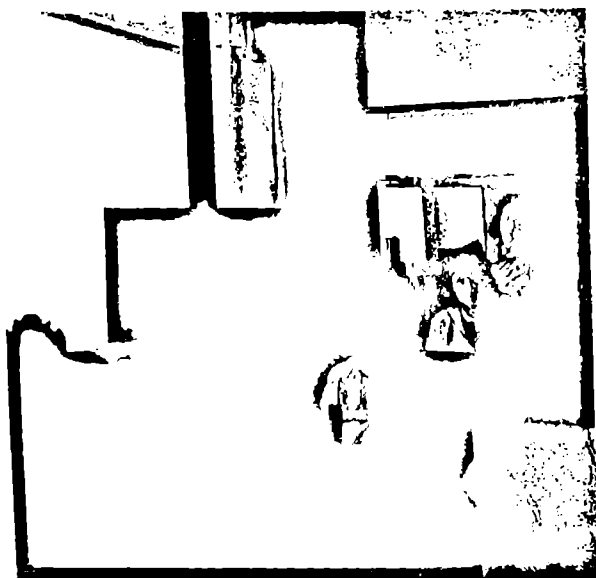
ანდრე ჟიდი, რომელმაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შემოიიტანა ეს ტერმინი მიიჩნევს, რომ ეს მეთოდი ემსახურება თვალსაზრისთა მთელი კალეიდოსკოპის შექმნას და თვითონაც იყენებს მას თავის ცნობილ რომანში „ყალბი



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

სარკის ეფექტი გამოიყენება აგრეთვე არავერბალურ ნიშანთა სისტემაშიც. ამ ხერხს მიმართავს საღვადორ დალი თავის ცნობილ ტილოში „Mirrors“, სადაც გამოსახულია გალა სარკის წინ, მის უკან მდგომი დალი კი მის ანა-

რეკლს ხატავს სარკეში. ანუ ჩვენ სარკეში ვხედავთ იმას, რაც მხატვარმა ტილოზე უნდა გადაიტანოს. ამგვარად, ეს



არის პერალდიკური კონსტრუქციის პრინციპი ანუ ნახატი ნახატში. როგორც ლიტერატურულ ტექსტში, ასევე სახვით ხელოვნებაში განმეორება შეიძლება იყოს სრული ან ნაწილობრივი, რაც გულისხმობს ტილოზე იმავე, ან მსგავსი ტიპის გამოსახულების განმეორებას.

სტრუქტურული რეპრეზენტაციის თვალსაზრისით, უსასრულო განმეორების მაგალითია ფრანგული ყველის „Vache qui rit“-ის (მხიარული ძროხა) კოლოფი, რომელზეც გამოსახულია ძროხის თავი, რომლის საყურეებშიც ვხედავთ იგივე ძროხას, რომელიც იცინის და ასე დაუსრულებლად.

საღვადო დალის ტილო „ომის სახე“-ც საგანგებოდ ამ ხერხით არის შექმნილი: უდაბნოს პეიზაჟის ფონზე გამოსახულია თავის ქალა, რომლის თვალის ფოსოებში და პირში დაუსრულებლად მეორდება იგივე გამოსახულება

ანუ თავის ქალა, რომლის თვალის ფოსოებსა და პირში გამოსახულია ისევ თავის ქალა და ასე უსასრულოდ. ეს უსასრულობის იდეა ასოციაციებს იწვევს ბრძოლის ველ-



თან, ხოლო თავის ქალა ამ ბრძოლის ველზე დაღუპულ ადამიანებთან, მისი უსასრულო განმეორება კი იმ უამრავ მსხერპლთან, რომელიც დაეცა ბრძოლის ველზე.

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

ჩვენი დაკვირვებით, განმეორების ყველაზე მაღალი ხარისხი – ის, რასაც დელენბახი „განმეორებას უსასრულობამდე“ უწოდებს, დამახასიათებელია, უმთავრესად,

არავერბალურ ნიშანთა სისტემისათვის. რაც შეეხება ლიტერატურულ ტექსტებს, მასში უფრო ხშირად მარტივი სახის განმეორება გვხვდება. „Mise en abyme“-ის პრინციპი ყველაზე ხშირად გამოიყენება კინემატოგრაფში. ამის მრავალი მაგალითი არსებობს, თუნდაც ფელინის ცნობილი ფილმი „ვიღებთ კინოს“, ბრაიან დე პალმას ფილმი „სამოთხის მოჩვენება“, რობერტ ალტმანის – „მოთამაშე“, ფრანსუა ტრუფოს – „ამერიკული ღამე“. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს ფილმს ფილმში, რომელშიც რეჟისორის როლს თავად ფრანსუა ტრუფო ასრულებს. გარდა ამ ფენომენისა – „ფილმი ფილმში“, „mise en abyme“-ი შეიძლება ატარებდეს ციტატურ ხასიათს; ამ შემთხვევაში ის არა ინტრატექსტი, არამედ ინტერტექსტია, მაგრამ დელენბახი ამ მოვლენას განსაზღვრავს არა როგორც ინტერტექსტუალობას, არამედ როგორც ავტოტექსტუალობას, ანუ ტექსტის შიდა თვითციტირებას. ჩვენი აზრით, ტექსტში ფერწერული, გრაფიკული ან რალაც ფრაგმენტის განმეორება მაინც ინტერტექსტუალურ ხასიათს ატარებს, ვინაიდან ისინი ასრულებენ თავისებური შემცირებული მოდელის როლს. არიან რა თავისი კოდირების ტიპით ტექსტის ქსოვილიდან მკვეთრად გამოყოფილნი, ისინი ახდენენ თავისი ხაზგასმული რეპრეზენტატიულობის დეკლარირებას. განვიხილოთ ამგვარი ტიპის „mise en abyme“-ის ფუნქციონირება რამდენიმე მაგალითზე. მ.ბიუტორის რომანში „La Modification“ „გარდაქმნა“ პროტაგონისტი, ლეონ დელმონი იხსენებს, თუ როგორ დაათვალიერა მან ლუვრში ორი გვერდიგვერდ მოთავსებული პანინის ტილო. ერთ მათგანზე გამოსახული იყო ანტიკური ხანის რომის ხედები, მეორეზე კი – თანამედროვე რომი. ავტორი ხაზს უსვამს ტილოების სიმეტრიულობას. მათი გვერდიგვერდ განლაგებით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რომში ორი რომია – ანტიკური და ქრისტიანული. „mise

en abyme"-ის საშუალებით იქმნება რომი რომში. ამასთან, პანინის ტილოებზე გამოსახული ადამიანები ისევე აკვირდებიან ტილოებს, როგორც თავად ლეონ დელმონი, ანუ პროტოგონისტის მოქმედება ნახატზე წარმოდგენილი პერსონაჟების იდენტურია. ამ პრინციპს ავტორი იყენებს იმისათვის, რომ წაშალოს ავტორისეული სუბიექტურობის ნიშნები და მიმართავს აღწერის კინემატოგრაფიულ ტექნიკას. თხრობა კონცეპტირებულია ავტორ-ნარატორის შინაგან მდგომარეობაზე. ლუერი და ტილოები, რომელსაც იგი ათვალთვლებს, ნაჩვენებია მისი თვალთახედვით. მთელი მონათხრობი დაკავშირებულია სამყაროს მისეულ აღქმასთან. აქ საქმე გვაქვს აზრის ტავტოლოგიურ განმეორებასთან, რომელიც გაორმაგებულია ფერწერული რეპრეზენტაციით, ანუ ამ ნაწყვეტში ავტორ-ნარატორის მოქმედება იდენტურია ტილოზე გამოსახული მოქმედებისა. ასეთივე აზრის გაორმაგება გვხვდება კინემატოგრაფიაში, მაგალითად, გოდარის ფილმში „ბოლო ამოსუნთქვა“. რენუარის სურათის რეპროდუქციის აფიშის გარდა, ფილმში ფიგურირებს აგრეთვე პიკასოს ორი რეპროდუქცია. ერთზე გამოსახულია იდილიური წყვილი და ეკრანზე იმ მომენტში ჩნდება, როდესაც პატრიცია კადრს მიღმა ამბობს: „მე ვისურვებდი, რომ ჩვენ ვყოფილიყავით რომეო და ჯულიეტა“. მეორე რეპროდუქცია ჩნდება მოგვიანებით. მასზე გამოსახულია ახალგაზრდა წყვილი, რომელსაც ხელში მოხუცის ნიღაბი უჭირავს. ამ რეპროდუქციის გამოჩენისთანავე, კადრს მიღმა ისმის მიშელის ხმა: „ეს იგივეა“. კადრი კადრში წარმოადგენს mise en abyme - ის სახით ინტერტექსტუალური პრაქტიკის გამოვლინებას კადრის მრავალმნიშვნელოვანი ინტერპრეტაციისთვის, რაც ამძაფრებს ბოლო კადრების სცენას.

ჩატარებული ანალიზის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა შემდეგი დასკვნების გამოტანა: რომ mise en abyme-ი,

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

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

ამგვარად, *mise en abyme* არის ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი სახე, რომელიც ხორციელდება ვერბალურ და არავერბალურ ნიშანთა სისტემებში და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტექსტის აზრობრივი პერსპექტივის განვითარებასა და გაფართოებაში. ეს არის ტექსტი ტექსტში, ან სხვაგვარად ინტერტექსტი, რომელიც იმეორებს ძირითადი ტექსტის მსგავსს ან იდენტურ სამყაროს. არსებობს ძირითად ტექსტში შიდა ტექსტობრივი სამყაროს შექმნის სხვა ხერხიც, რომელიც „*mise en abyme*“-ისგან განსხვავებით არ იმეორებს მთავარი ტექსტის თემატიკას. იგი ქმნის ახალ მიკრო ტექსტებს, რაც თვით ტექსტში იწვევს ახალი ტექსტობრივი სამყაროს წარმოქმნას. ამ ხერხს როგორც თანამედროვე ფრანგულ ნარატოლოგიაში ანალებსისი, ანუ *flash-back*-ი ეწოდება. ნარატიულ ჟანრებში *flash-back*-ი აყენებს რა დროის საერთო პრობლემის საკითხს, ემსახურება თხრობის ნრფიულობის რღვევას და გვიჩვენებს, რომ მოვლენათა ქრონოლოგიური რიგი არ ემთხვევა თხრობის რიგს. ამგვარი ინტერტექსტის შექმნას

საფუძვლად უდევს ცნობიერების ნაკადი, რომელიც ადგილს იმკვიდრებს, როგორც ნარატიული კოდი და გადამწყვეტ როლს თამაშობს თანამედროვე, განსაკუთრებით კი, პოსტმოდერნისტული რომანების სტრუქტურის შექმნაში.

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

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

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

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

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

ინტერტექსტუალური კავშირების შიგნით სტრუქტურულობის არსებობის ეს მოთხოვნა წინა პლანზე წამოსწევს „ტექსტი ტექსტში“ პრობლემას, ანუ იმისა რასაც უწოდებენ ჰერალდიკურ კონსტრუქციას (*la construction en abyme*). „*Mise en abyme*“-ის ხერხი უმთავრესად გამოიყენება პოსტმოდერნისტულ რომანებში და ემსახურება ტექსტის ლინეარულობის რღვევას. იგი გვხვდება როგორც სტრუქტურული ხერხი როგორც ვერბალურ, ასევე არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში. ტექსტი ტექსტში ანუ „*la mise en abyme*“ არის ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი სახე, რომელიც ხორციელდება ვერბალურ და არავერბალურ ნიშანთა სისტემებში და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტექსტის აზრობრივი პერსპექტივის განვითარებასა და გაფართოებაში.



## ინტერტექსტუალობა როგორც მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის საშუალება

### 1. ტექსტის ინტერპრეტაციის მეთოდოლოგია და ძირითადი მიმართულებები

*„ყველა ინტერპრეტაცია ობიექტურად თავისუფალია, მაგრამ სუბიექტურად – დასაბუთებული“*

*ჟ. ჟენეტი*

ყოველი ტექსტი, წერილობითიც და ზეპირიც, მიკროტექსტის ნაწილია და თვითონაც შეიცავს მრავალ მიკროტექსტს, რომლის ინტერპრეტაციასაც ახდენს მკითხველი, მსმენელი, კრიტიკოსი, მკვლევარი და სხვანი სხვადასხვა დონეზე და ინტერპრეტაციის საშუალებით ის ახალ „ცხოვრებას“ იწყებს: თითოეულ ამ ტექსტში ხდება მთელი ტექსტის, ან მისი ცალკეული ნაწილების ინდივიდუალიზაცია. ინტერტექსტუალური ნიშნები არაფრით არ განსხვავდება ტექსტის ნებისმიერი სხვა ნიშნებისაგან და ასევე მოითხოვს განმარტებას. ხშირად, ამგვარი განმარტება დაყვანილია პირველწყაროების, უსასრულო გავლენების ძიებით, რაც აუფერულებს ლიტერატურული ნაწარმოების თავისებურებებს, საბოლოოდ კი ირკვევა, რომ ეს უბრალოდ დამთხვევებია. ინტერტექსტის აღქმასა და ახსნაში დიდ აქტუალურობას იძენს მკითხველის თვალსაზრისი. ამ შემთხვევაში ინტერტექსტუალობის ინტერპრეტაცია ბუნ-

დოვანია და თვით ინტერტექსტის ამოცნობა დგას საფრთხის წინაშე და შეიძლება, დაყვანილ იქნეს დაუმტკიცებელ ანალოგიებამდე (პიეგე გრო 1999).

ეს პრობლემა ინტერტექსტის განმარტებისა და ფუნქციონირების სფეროში განსაკუთრებით იჩენს თავს, როცა საქმე ეხება „პოსტმოდერნისტული“ ნაწარმოებების ინტერპრეტაციას, რომელთა ესთეტიკაც გულისხმობს ნაწარმოების ინდივიდუალურ, მრავალგვარ წაკითხვას, სადაც საავტორო „მე“ – განდევნილია მკითხველის „ჩვენ“-ით. სწორედ ამგვარ თეორიებს მივყავართ პოსტმოდერნისტების მიერ დეკლარირებულ განცხადებებამდე, „ავტორის სიკვდილის“ შესახებ, რომლებიც პირდაპირ იქნა გაგებულნი. ამ გარემოებამ განაპირობა „მკითხველის დაბადება“ და მიიყვანა მკითხველი ნაწარმოების თავისუფალ წაკითხვამდე. ამ მხრივ საყურადღებოა ი. შაპირის მოსაზრება: „თუკი ტექსტის ავანგარდული ხასიათი დამოკიდებული იყო ავტორზე, პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების ინტერპრეტაცია მთლიანად დამოკიდებულია მკითხველზე. მსოფლიოს არც ერთ ხელოვანს რომ არც შეექმნა არც ერთი პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, არც ნებისმიერი ძეგლი, არც ეს იქნებოდა დიდი დანაკარგი: პოსტმოდერნიზმს შეიძლება მივაკუთვნოთ წარსულისა და აწმყოს ნებისმიერი ძეგლი, ვინაიდან შეუძლებელია მკვეთრი ზღვარის გაღება ძეგლებს შორის, რადგან ისინი ერთი გიგანტური ნიგნის ფრანგმენტებია. პოსტმოდერნიზმი, როგორც არც ერთი სხვა ლიტერატურული მიმართულება და ესთეტიკური პროგრამა ემყარება ტრადიციას, ბრჭყალებს, რომელიც წყვეტს თავის მოქმედებას, როგორც სინამდვილის აღქმის ფენომენი და თვითონ იქცევა სინამდვილედ“. აქედან გამომდინარე დაისმის კითხვა: პოსტმოდერნისტული ტექსტი შეიძლება თუ არა აღქმული და განმარტებული იყოს იმ სიზუსტით, თუ რამდენად არის განსაზღვრული

მისი კრიტიკრიუმები და ამიტომ ჩნდება ცდუნება ტექსტს მიაწერონ მნიშვნელობები, რომლებიც უშუალოდ ტექსტიდან არ გამომდინარეობს.

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

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

„როცა მე, მწერალი, სიამოვნებას ვიღებ წერისაგან, ეს იმას ნიშნავს, რომ იმავე სიამოვნებას განიცდის ჩემი მკითხველიც? სულაც არა, მე იძულებული ვარ ვეძებო ასეთი მკითხველი, თუმცა წარმოდგენა არ მაქვს, სად იმყოფება იგი. სწორედ ამ დროს წარმოიქმნება სიამოვნების სივრცე. მე მჭირდება არა „პიროვნება“, არამედ სივრცე, როგორც სურვილის დიალექტიკის შესაძლებლობა, სიამოვნების მოულოდნელობისა, სანამ ფსონი ჯერ არ არის დადებული, სანამ ჯერ კიდევ არსებობს თამაშში ჩართვის შესაძლებლობა. რა მანიჭებს სიამოვნებას ტექსტში? ეს არც მისი შინაარსია და არც მისი სტრუქტურა, არამედ უფრო ის „ნაკეცები“, რომლებითაც „ვჭამუჭნი“ მის ხატოვან ზედაპირს... აქედან გამომდინარეობს კითხვის ორი ხერხი: პირველს პირდაპირ მივყავარ ინტრიგის კომუნიკაციურ

მომენტამდე; ეს ხერხი ითვალისწინებს მხოლოდ ტექსტის სიგრძეს და არავითარ ყურადღებას აქცევს საკუთრივ ენის ფუნქციონირებას; კითხვის მეორე ხერხის გამოყენებისას „წარმოიქმნება“ ნეტარების მომენტი და წარმოიქმნება იგი სწორედ ენობრივ სივრცეში, თვით აზრის გამოთქმის აქტში და არა გამოთქმების – შედეგების თანმიმდევრობში... ტექსტის ცოცხალი სანყისი (რომლის გარეშეც, კაცმა რომ თქვას, ტექსტი უბრალოდ შეუძლებელია შედგეს) – ესაა მისი ნება ნეტარებისკენ სწრაფვისა..." (ბარტი [1973] 1994: 463) მიაჩნია რა, რომ ინტერპრეტაცია აუცილებლად მოიცავს დიალექტიკას საავტორო სტრატეგიასა და სამაგალითო მკითხველის რეაქციას შორის (*lecteur modèle*), უ. ეკო „ტექსტის ინტერპრეტაციაში“ გულისხმობს გამოკვლევას, რომელიც მიმართულია ამ სტრატეგიების გამოსავლენად. რაც შეეხება „ტექსტის გამოყენებას“, ამგვარი მიდგომა წარმოადგენს *intentio lectoris* -ს, რადგანაც ამ შემთხვევაში ავტორისეული სტრატეგიების შესწავლა ჩანაცვლებულია ექსტრალინგვისტური ფაქტორებით, კერძოდ, მწერლის ბიოგრაფიით (ეკო [1979] 1999: 59-66), (ეკო 1999: 32-34). ამ უკანასკნელმა ფართო განვითარება პოვა ამერიკული პრაგმატიზმის ჩარჩოებში, რომლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი რ. რორტი განასხვავებს ტექსტის მიმართ დამოკიდებულებაში „სუსტ“ და „ძლიერ“ მკითხველს. პირველს სჯერა, რომ ყოველ ტექსტს გააჩნია საკუთარი ლექსიკონი და ფონური ცოდნა, რასაც მივყავართ „სიღრმისეულ ნაკითხვამდე“, რომლის ჩართვასაც ის ცდილობს ტექსტში, რითაც ქმნის „სიღრმისეული ნაკითხვის“ შესაძლებლობას (რორტი 1982). ამით ამერიკული პრაგმატიზმი სრულიად უარყოფს ინტერპრეტაციის „ჭეშმარიტების“ კრიტერიუმს და წინა პლანზე წამოსწევს პოსტსტრუქტურალიზმის შესახებ, რომ ტექსტი კი არ „ასახავს“, არამედ „ქმნის“ მას. ჩვენ არ უგულებელვყოფთ მკითხველის უფლებას,

მიანიჭოს ტექსტს ნებისმიერი აზრი და გამოიყენოს იგი ნებისმიერი მიზნებისათვის, მათ შორის, თავისი საკუთარი რეალობის შესაქმნელად; თუმცა უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენი ინტერესი ეხება „ტექსტის ინტერპრეტაციის“ და არა მისი „გამოყენების“ საკითხს.

ამერიკელმა სემიოტიკოსმა ჩ. მორისმა ყურადღება მი-აქცია იმას, რომ კლასიკურ ბერძნულ და ლათინურ რიტორიკაში ინტერპრეტატორზე და ინტერპრეტაციაზე მითითება, ჩვეულებრივ, ბუნებრივი მოვლენა იყო. სოფისტების კომუნიკაციურ თეორიაში, არისტოტელესთან, რომელიც თავის ნაშრომში „განმარტების შესახებ“ საუბრობს ინტერპრეტატორზე, როგორც გონებაზე, ხოლო ინტერპრეტანტაზე – როგორც საზრისზე ან ცნებაზე, ასევე წმინდა ავგუსტინესთან, რომლისათვისაც ნიშნები განისაზღვრება იმით, რომ ბადებს აზრს აღმქმელის გონების შესახებ.

ამრიგად, თითქმის მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე ნიშნების თეორია დაკავშირებულია აზროვნებისა და გონების გარკვეულ თეორიასთან, თანაც ისე მჭიდროდ, რომ ლოგიკას, რომელიც ყოველთვის განიცდიდა ამა თუ იმ ეპოქაში მოქმედი ნიშნების თეორიების გავლენას, ხშირად აღიქვამდნენ, როგორც ცნებების შემსწავლელს. ამ შეხედულებამ ზუსტი ასახვა პოვა სქოლასტიკოსების დოქტრინაში ლოგიკური ტერმინების შესახებ (მოპი [1938] 2001: 71).

ინტერპრეტაცია, რომელიც არსებობდა, როგორც მე-თოდოლოგიური ხერხი, ჯერ კიდევ ნეოპლატონიკოსების მიერ ლიტერატურული ძეგლების განმარტების პრაქტიკაში და შემდგომში ქრისტიანულ კულტურაში (საბაზო ხერხად), ეგზეგეზისის საფუძვლად იქცა. პირველი თეორიული გააზრება მოდის XVIII ს-ზე. ჰერმენევტიკის წარმოშობასთან დაკავშირებულ შრომებში მკვლევრები ცდილობდნენ განათლების ეპოქის ვირტუალობის დაკავშირებას რომანტიკოსების წარმოდგენებთან. მათ მიერ

იქნა პირველად წამოჭრილი საკითხი არა მარტო ტექსტის გაგების, არამედ ფარული მანიფესტაციის საშუალებით „სხვის“-ის გაგების შესაძლებლობა ტექსტური რეალობის გავლით. შეიცნობა მხოლოდ ის, რაც ცნობადია, ხოლო ის, რაც ამოცნობადია, თავის მხრივ ავლენს ცოდნას და საკუთარი თავის შემეცნების საშუალებას იძლევა. ამგვარად, ჰერმენევტიკა, ფაქტიურად, იშვა ბიბლიური ეგზეგეზისისა და კლასიკური ფილოლოგიისგან. „რას ნიშნავს გაგება?“ – საკითხის ამგვარად დასმა პ. რიკიორის თქმით „კოპერნიკისეული გადატრიალების“ ტოლფასი იყო. ჰერმენევტიკის სათავეებთან დადგა საკითხი ინტერპრეტაციის დამაჯერებლობის შესახებ, რომელიც არ იყო გამყარებული ტექსტური მასალით. პირადი გამოცდილებისათვის, სადაც მთავარ როლს მოგონებები ასრულებს, სამეცნიერო საფუძვლების მოძებნის ცდა ეკუთვნის ფ. შლეიერმახერის (Shleiermacher) ტრადიციის გამგრძელებელს ვ. დილთეის (Dilthey). ინტერპრეტაციის სამეცნიერო მეთოდის კონცეფციის რადიკალური კრიტიკა და შემეცნების წრის ცნების დაწვრილებითი შესწავლა წარმოადგენს ხ. გადამერის ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტს, რომლის მოსაზრებებმა მ. ჰაიდეგერის იდეებთან ერთად უდიდესი გავლენა იქონია ლიტერატურულ ჰერმენევტიკაზე. ის მიიჩნევს, რომ ავტორისეული ინტენციის რეკონსტრუქციის ცდა ამაოა, იმ მიზეზის გამო, რომ ნებისმიერი შინაარსი სხვა არაფერია, თუ არა ასოციაციები და მოლოდინი. როგორც ჩანს, ნაწარმოების აღქმისას სხვადასხვა მკითხველი ტექსტის სივრცეში სხვადასხვა რაოდენობის ნერტილებს გაივლის, ამიტომ რეცეფციას დინამიკური ხასიათი აქვს, რაც ჰორიზონტის გაფართოების საშუალებას იძლევა. ცნობილი „ჰერმენევტიკული წრე“ სწორედ მთელისა და ყველა მისი ნაწილის ერთდროულ არსებობას გულისხმობს, გამორიცხავს რა

ტექსტის აბსოლუტურ სანყის და ახდენს ინტერპრეტაციების სიმრავლის მანიფესტაციას.

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

სტრუქტურულ-სემიოტიკური მიდგომა სათავეს იღებს გერმანულ კლასიკურ ფილოლოგიაში (პირველ რიგში, ჰეგელის თხზულებებში და უფრო გვიანდელი პერიოდის ფილოსოფოსებთან – ბ. ქრისტიანსენთან და ე. ჰუსერლთან), ჟენევის ლინგვისტურ სკოლაში (ფ. დე სოსიურის მეცნიერულ კონცეფციაში) და ასევე ვ. ბ. შკლოვსკის, ი. ნ. ტინიანოვის, ბ. ნ. ეინხენბაუმისა და პრალის ლინგვისტურ ნრეში. ამ მიმართულების ჩარჩოებში ხელოვნება გაგებულია როგორც „განდგომა“, რომელიც ამსხვრევს ყოველდღიური აღქმის ავტომატიზმს და ცდილობს „ახსნას“ ტექსტი, როგორც გარკვეული წესით ორგანიზებული სემიოტიკური სისტემა. თუმცა, აქ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს პროდუციენტიც და რეციპიენტიც. ი. მუკარჟოვსკის თეორიაში პირველ რიგში დასმულია თავისი მნიშვნელობით ინტერ-



პრეტაციისათვის ფუნდამენტური საკითხი ხელოვნებაში წინასწარგანზრახულსა და არაწინასწარგანზრახულზე, რომელზედაც დღემდე ცალსახა პასუხის გაცემა ვერ ხერხდება.

წინარმოების შექმნა გარკვეულწილად, ზოგჯერ კი უპირატესად, წინასწარ არის განზრახული. თუმცა, იგი ყოველთვის ნაწილობრივ დამოკიდებულია აღმქმელზე, რომელიც (არა აქვს მნიშვნელობა – გათვითცნობიერებულად თუ გაუთვითცნობიერებულად) გადანყვეტს, წინარმოების რომელი ელემენტი უნდა იყოს გამოყენებული აზრობრივი გაერთიანების საფუძვლად და რა მიმართულება უნდა მიეცეს ყველა ელემენტის ურთიერთქმედებას. აღმქმელის ინიციატივა, ჩვეულებრივ მხოლოდ უმნიშვნელოდ ინდივიდუალურია, უმეტესად კი განპირობებული ისეთი საზოგადოებრივი ფაქტორებით, როგორცაა ეპოქა, თაობა, სოციალური გარემო და ა.შ. სხვადასხვა აღმქმელს (ან უფრო აღმქმელთა სხვადასხვა ჯგუფს) შესაძლებლობას აძლევს ერთსა და იმავე წინარმოებში ჩადოს სხვადასხვა წინასწარგანზრახულობა, ზოგჯერ ძალზე განსხვავებული იმისგან, რომელსაც დებდა წინარმოებში თვით ავტორი (მუკარყოვსკი [1943] 1994: 210).

ზემომოყვანილი გამონათქვამიდან ჩანს, რომ „წინასწარგანზრახულობის“ (მუკარყოვსკი [1943]1994) ცნება ხელოვნებაში ი. მუკარყოვსკისთან წარმოგვიდგება, როგორც ტენდენცია წინარმოების აზრობრივი გაერთიანებისაკენ აღმქმელის თვალთახედვით, ხოლო ყველაფერი ის, რაც არღვევს აღქმაში აზრობრივ ერთიანობას, აღიქმება როგორც არაწინასწარგანზრახული. თვით ავტორი, განიხილავს რა თავის წინარმოებს წინასწარგანზრახულობის თვალსაზრისით, იკავებს აღმქმელის პოზიციას:

„არა ავტორის, არამედ აღმქმელის პოზიცია წარმოადგენს წინარმოების მხატვრული დანიშნულების გა-

გების ძირითად საფუძველს, „არამარკირებულს“. შემოქმედის პოზიცია, როგორ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს ამგვარი მტკიცება, წარმოგვიდგება, როგორც მეორადი – „მარკირებული“ (რასაკვირველია, წინასწარგანზრახულობის თვალსაზრისით“ (მუკარჟოვსკი [1943] 1994: 209).

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

ნაწარმოების სტრუქტურულ-სემიოტიკური ინტერპრეტაციის მიმართ ც. ტოდოროვმა (1973) თავისი დამოკიდებულება გამოხატა „პოეტიკაში“, რომლის აზრითაც 1) ნებისმიერი ნაწარმოების განმარტება (და არა მარტო ლიტერატურული ნაწარმოებისა), რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავშია ჩაკეტილი და არ არის მიმართული არც ერთ სხვა ობიექტზე, წარმოადგენს გადაუჭრელ ამოცანას, უფრო სწორად, შესრულებადს იმ თვალსაზრისით, რომ ინტერპრეტაცია შეერწყმება თვით ნაწარმოებს მისი ფორმის ზუსტი ათვისების გზით; 2) კითხვის პროცესში გონებაში მიმდინარეობს საკუთარი ტექსტის შექმნა და ამ დროს აუცილებელი ხდება რალაციის დამატება ან გამოტოვება, ანუ ტექსტი კითხვისას კარგავს თავის იმანენტურ-

რობას. ამ დებულებიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს, რომ ტექსტის რეალური და არა გონებაში გავლებული გარდაქმნა, იმის მიუხედავად, სამეცნიეროა იგი თუ მხატვრული, კიდევ უფრო რთულია.

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

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

ამასთან დაკავშირებით, ც. ტოდოროვი გვთავაზობს, მკვეთრად გავმიჯნოთ ინტერპრეტაცია მეცნიერებისაგან, რომლის კვლევის ობიექტად იქცევა უკვე არა ცალკეული ნაწარმოებების აზრის გამოვლენა, არამედ ნაწარმოებების აგების საერთო კანონების დადგენა. ამგვარად, სტრუქტურული პოეტიკის ობიექტად ცხადდება არა ნაწარმოები, როგორც ასეთი, არამედ გარკვეული ტიპის გამონათქვამების თვისება, რომელსაც წარმოადგენს მოცემული ლიტერატურული ტექსტი, ანუ *discours littéraire* (ტოდოროვი [1973] 1975: 40-41). მიუხედავად ტოდოროვის შენიშვნისა

პოეტიკისა და ინტერპრეტაციის ურთიერთობის თაობაზე, მის მსჯელობაში მაინც იგრძნობა უნებლიე სკეპტიკური დამოკიდებულება ამ უკანასკნელის მიმართ, რაც ხშირად დაცინვის ხასიათსაც კი იღებს. აი, მაგალითისათვის, ერთ-ერთი ასეთი გამონათქვამი:

„...ერთ ლესინგზე, რომელიც იკვლევს იგავების აგების კანონს, მოდის „განმმართველების“ ბრბო, რომელიც გვიხსნის ამა თუ იმ კონკრეტული იგავის აზრს“ (ტოდოროვი იქვე: 47).

თუმცა, თავის სკეპტიციზმს მეცნიერი ხსნის, როგორც რეაქციას ლიტერატურათმცოდნეობის მთელი ისტორიის განმავლობაში ინტერპრეტაციისაკენ „დიდ გადახრაზე“. ამის მიზეზები, როგორც ჩანს, უნდა ვეძიოთ გამოკვლევის მკაფიო ფორმულირების და რეზულტატების ფიქსაციის არარსებობაში (ე.ი. ზუსტად ის, რაც დღემდე ინვესს უნდობლობას ინტერტექსტუალური კავშირების განმარტებებისადმი). თვით სტრუქტურულ-სემიოტიკური მიდგომა, მიუხედავად იმისა რომ, აღჭურვილი იყო ტექსტზე მუშაობის მკაფიოდ არგუმენტირებული მეთოდით, მაინც ვერ შეძლო ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურის შესწავლის ჰარმონიული შეთავსება მის რეალურ ფუნქციონირებაზე დაკვირვებების შედეგებთან, რის გამოც გახდა ისეთივე უშედეგო და სადავო, როგორც დაუსაბუთებელი არგუმენტაცია. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ჟ. მუნენის მიერ გამოთქმული ეჭვი იმ სტრუქტურული ანალიზის ეფექტურობასთან დაკავშირებით, რომელიც ჩაატარეს რ. იაკობსონმა და კ. ლევი-სტროსმა ბოდლერის ლექსზე „კატები“ მასალაზე და მის (ანალიზის) შესაბამისობაზე გაკეთებულ დასკვნებთან (მუნენი [1967] 1975). მუნენის კრიტიკის ძირითად ობიექტს წარმოადგენს პოსტულატი იმის შესახებ, რომ ტექსტის სტრუქტურის ანალიზი უნდა ხდებოდეს თავისთავად და საკუთარი თავის გამო.

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

„ჩვენ ვერ დაგვარწმუნეს იმაში, რომ პოეტური გამონათქვამები არსებობენ მხოლოდ ლინგვისტური ფორმის წყალობით, რომელიც არაფრით არაა დაკავშირებული მის მნიშვნელობასთან და ეჭვს იწვევს ისიც, რომ რ.იაკობსონის მიერ გამოვლენილი დამოუკიდებლად მოქმედი სტრუქტურები – ტექსტის სილამაზის ერთადერთი მაჩვენებელია, რომლებიც ანიჭებენ მას „აბსოლუტური საგნის ხასიათს“ (ლევი-სტროსი 403).

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

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

რეცეფციული კონცეფცია, რომელიც აგრძელებს სტრუქტურულ-სემიოტიკური მიდგომის ტრადიციებს და რომელიც წარმოდგენილია ჟ. ჟენეტის ნაშრომებში, წარმოადგენს ე.წ. textual-activated (activité textuelle) მიდგომას, რომლის თანახმადაც თამაშის წესებს მკითხველისთვის ადგენს ტექსტი და არა პირიქით. ჟ. ჟენეტი თავის ინტერპრეტაციულ თეორიას აგებს იმის საფუძველზე, რომ ნებისმიერი ნაკითხვა სხვა არაფერია, თუ არა გარკვეული არჩევანი და, რომ ამ ნაკითხვით წარმოქმნილ ტექსტებს შორის ურთიერთობები ყალიბდება კითხვის საშუალებით. ამასთან, იგი ხაზს უსვამს იმას, რომ არ არსებობს გამოკვლევა ნაკლის გარეშე, რომელთაგანაც „ყველაზე მძიმეა – საკუთარი თავი ამ წესიდან გამონაკლისად ჩათვალო“ (ჟენეტი [1972] 1998: 154). ლიტერატურული ობიექტი როგორც ასეთი, ჟენეტისთვის საერთოდ არ არსებობს. მხედველობაში მიიღება მხოლოდ ლიტერატურული ფუნქცია, რომელიც ტექსტს შეიძლება ჰქონდეს, ან არ ჰქონდეს. კრიტიკული მოღვაწეობის პროცესში მეცნიერი გამოყოფს ორ ყველაზე თვალსაჩინო ფუნქციას – საკუთრივ „კრიტიკულს“ ანუ ახალი ნაწარმოების შეფასებას, რომელიც დაკავშირებულია ჟურნალისტიკასთან და საუნივერსიტეტო განათლების კუთვნილებას – „სამეცნიერო“ ფუნქციას, რომელიც მიზნად ისახავს ნაწარმოების არსებობის პირობების შესწავლას (ტექსტი როგორც მატერიალური მოცე-

მულობა, მისი წყაროები, ფსიქოლოგიური და ისტორიული გენეზისი და სხვა). კრიტიკის ნაკლოვანებას უ. ჟენეტი ხედავს მისი სამუშაო მასალის მეორადობაში, ანუ იმაში, რომ კრიტიკოსი საუბრობს სხვისი წიგნების საშუალებით, თუმცა აუცილებლად დებს მათში რაღაც საკუთარსაც.

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

ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციის ანალიზის სტრუქტურულ-სემიოტიკურ პრინციპებთან მიახლოების ცდა ეკუთვნის პ. რიკიორს, რომელიც ჰერმენევტიკას განიხილავს, როგორც ტექსტების ინტერპრეტაციასთან შესა-

ბამისობაში მყოფ გაგების ოპერაციების თეორიას, ანუ როგორც ინტერპრეტაციების თანმიმდევრულ განხორციელებას (რიკიორი 1995:3). მკვლევრის აზრით, ნიშნების ერთობლიობის წერილობითი ფიქსაციის წყალობით ტექსტი აღწევს სემანტიკურ ავტონომიას, ე.ი. გაგების და განმარტების ზღვარზე დამოკიდებული ხდება მთხრობელის, მსმენელის და პროდუცირების კონკრეტულ პირობებზე (რიკიორი 1995:7-8).

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

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

140 ინტერპრეტაციის სიმრავლე და მათი კონფლიქტიც კი განიხილება, როგორც გაგების ძლიერი მხარე და შესაძლებლობა ხდება ვილაპარაკოთ ტექსტის პოლისემიაზე (polysemie textuelle), ისევე როგორც საუბრობენ ლექსიკურ პოლისემიაზე. ამგვარი გაგებიდან გამომდინარე, ავტორის



ინტენცია აღარ არის წარმოდგენილი უშუალოდ, არამედ აღდგება საკუთრივ ტექსტის მნიშვნელობასთან ერთად და თვითონაც ჰერმენევტიკულ საკითხად იქცევა. ნეოჰერმენევტიკული მიდგომის თანახმად, რომელიც უმეტესწილად ხ. რ. იაუსისა და ვ. იზერის და რეცეფციული ესთეტიკის გერმანული სკოლის (ქ. კონსტანცას სკოლა, ჩამოყალიბებული 1966 წ.) დამსახურებაა, ძირითადი აქცენტი კეთდება ტექსტის შემოქმედ სუბიექტზე. იაუსი წერდა: „ლიტერატურული ნაწარმოების ხარისხი და რანგი განისაზღვრება არა მისი წარმოქმნის ბიოგრაფიული ან ისტორიული პირობებით და არც უბრალოდ მისი ადგილით ჟანრების განვითარების ჯაჭვში, არამედ მხატვრული ზემოქმედებით. კრიტიკოსიც, რომელსაც ახალ მოვლენაზე დასკვნა გამოაქვს, მწერალიც, რომელიც თავის შემოქმედებაში ორიენტირებულია ადრინდელი ნაწარმოებების პოზიტიურ და ნეგატიურ ნორმებზე, ლიტერატურის ისტორიკოსიც, რომელიც ათავსებს ნაწარმოებს ტრადიციაში და ხსნის მას ისტორიული თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა მკითხველები არიან. კითხვა წინ უსწრებს მათ პროდუქტიულ, რეფლექსურ დამოკიდებულებას ლიტერატურის მიმართ“ (იაუსი [1970] 1995:41-56).

რეცეფციული ესთეტიკისგან განსხვავებით, რომლის თანახმადაც, ლიტერატურული ნაწარმოები არსებობს ისტორიასა და ტრადიციაში მხოლოდ მკითხველის წყალობით, რიკიორის თეორიაში უგულებელყოფილია მკითხველი სუბიექტის პრიმატი, ჰერმენევტიკის უპირველეს ამოცანად კი დასახულია, ერთი მხრივ, ნაწარმოების სტრუქტურირების წარმმართველი შინაგანი დინამიკის მოძებნა, მეორე მხრივ კი – იმ ძალისა, რომლის წყალობითაც ნაწარმოები პროეცირებულია საკუთარ ფარგლებს გარეთ და ქმნის ერთგვარ ტექსტუალურ სამყაროს. ამასთან, უარყოფილია უშუალო გაგების ირა-

ციონალიზმი, როგორც სუბიექტის სხვის გონებაში შე-  
 ლწევის უნარის გავრცელება ტექსტების სამყაროში და,  
 ამავდროულად, განმარტების რაციონალიზმი, რომელიც  
 ტექსტთან მიმართებაში იყენებს ენისათვის და არა ტე-  
 ქსტისთვის დამახასიათებელ ნიშნობრივი სისტემების  
 სტრუქტურულ ანალიზს (იაუსი [1970] 1995: 87-88).

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

## 2. ტექსტის ინტერპრეტაციის პოსტმოდერნისტული თეორიები

რაც შეეხება მესამე მიდგომას, იგი წარმოადგენს  
 პოსტრუქტურალისტურ და პოსტმოდერნისტულ პოს-  
 ტულატს იმის შესახებ, რომ ინტერპრეტაცია დამოუკი-  
 დებელია ტექსტისგან და ტექსტი - ინტერპრეტაციისგან,  
 შედეგად ვიღებთ ნაკითხვის უსასრულო ვარიაციულობას.

ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ინტერპრეტაციის პროცესის წინა ქვეთავში მოყვანილ პარადიგმებისგან სრულიად განსხვავებულ გაგებასთან, რომელიც ემყარება ჟ. დერიდას მიერ შემოთავაზებულ დეკონსტრუქციის მეთოდს. ეს მეთოდი მდგომარეობს ტექსტის ელემენტების მაქსიმალურ დეზორგანიზაციაში სხვადასხვა მნიშვნელობებისა და დისკურსების გამოთავისუფლების მიზნით, რასაც მიყვავართ ნაკითხვის მრავალგვარობისაკენ და ავტორის ინტერტექსტუალურ კოდებში „გაუჩინარებასთან“. ტექსტური სივრცე ამ დროს წარმოგვიდგება, როგორც ღია და უსასრულო, რომელიც უშვებს ახალი ელემენტების ჩართვის შესაძლებლობას:

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

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

თამაში, დისკურსის კრიტიკულ პასუხისმგებლობასთან ერთად, პირდაპირაა დაკავშირებული მ. ფუკოს მიერ შემოტანილ იდეასთან „ღმერთის სიკვდილის“ შესახებ. „იქ, სადაც წინათ წარმოსახვისა და უსასრულობის მეტაფიზიკა შეეფარდებოდა ცოცხალი არსებების, ადამიანური სურვილებისა და სიტყვების ანალიზს, ახლა ჩვენ წინაშე დგება ადამიანის არსებობის ანალიტიკა...“ და შემდეგ ასკვნის ამგვარად, თანამედროვე აზროვნება ეწინააღმდეგება საკუთარ მეტაფიზიკურ მისწრაფებებს, რითაც ამტკიცებს, რომ ფიქრები ცხოვრებაზე, შრომაზე, ენაზე, რომლებიც ყოფიერების ანალიტიკოსის როლში გამოდის, ნიშნავს მეტაფიზიკის დასასრულს. ამგვარად, ცხოვრების

ფილოსოფია ამხობს მეტაფიზიკას როგორც იდეოლოგიას, ხოლო ენის ფილოსოფია – როგორც კულტურის ეპიზოდს. დასავლურ აზროვნებაში მეტაფიზიკის დასასრულის კიდევ ერთ უფრო უარყოფით მხარეს წარმოადგენს – ადამიანის გამოჩენა...

„...ჩვენ დროში აზროვნება შესაძლებელია მხოლოდ ცარიელ სივრცეში, სადაც უკვე აღარ არის ადამიანი. სიცარიელე არ ნიშნავს უკმარისობას და არ მოითხოვს შევსებას. ეს არის მხოლოდ სივრცის გაშლა, სადაც შესაძლებელია ბოლოს და ბოლოს აზროვნების თავიდან დაწყება“ (ფუკო [1966] 1977: 408, 437-438.).

ამ იდეამ შემდგომში ფართო განვითარება პოვა რ. ბარტის „ავტორის სიკვდილსა“ და სკრიპტორისა და მკითხველის დაბადების თეორიაში. ბარტის მიხედვით, სწორედ წერა ბადებს აზრს, რომელიც იქვე ქრება, და ამდენად, მიმდინარეობს აზრის სისტემატური გამოთავისუფლება. რაც შეეხება სკრიპტორს, მას არ გააჩნია არავითარი ყოფიერება წერამდე და მის გარეშე. ამგვარად, რჩება მხოლოდ ერთი მეტყველებითი აქტი და ყველა ტექსტი იწერება აქ და ახლა (ბარტი [1968] 1994: 387). ბოლო დროს ტექსტის განმარტების კონცეფციაზე საუბრისას მეტად აქტუალური გახდა კამათი მკითხველის ინტენციის (intentio lectoris) დამცველებისა და ტექსტის ინტენციის მომხრეებს შორის საავტორო ინტენციისადმი ინტერესის მიმართ (intentio auctoris) საგრძნობი დაცემის ფონზე. არა მგონია დღეს ვინმე დააეჭვოს იმ ფაქტმა, რომ ნებისმიერი, სულ უბრალო ყოველდღიური ამბავი (ლიტერატურულ ნაწარმოებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ) დეტერმინირებულია კონტექსტით და დამოკიდებულია ამ უკანასკნელის ისტორიულ, სოციალურ და ინდივიდუალურ თავისებურებებზე. „ჭეშმარიტი“ აბსოლუტურად ობიექტური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობის საკითხი, რომელიც თითქოსდა გა-

მოხატავს „ავტორის ჩანაფიქრს“ სრულიად მოხსნილი იყო რეცეფციული ესთეტიკის თეორიაში, რომლის მიხედვითაც ნებისმიერი ტექსტის აღქმა შეუძლებელია მკითხველის პირადი გამოცდილების გარეშე. ამიტომ ნებისმიერი ინტერპრეტაცია – ესაა მხოლოდ ერთ-ერთი შესაძლებელი თანაბარი პოზიციების მქონე ვარიანტთაგან ისტორიულ რიგში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ისტორიული ობიექტურობის იდეალების მიმდევარი კრიტიკულ-ფილოლოგიური მეთოდიც კი არ არის დაცული სიტუაციისაგან, როდესაც ინტერპრეტატორი, რომელიც ცდილობს იყოს მიუკერძოებელი, გაუცნობიერებლად მიმართავს ძველი დროის ტექსტის აზრის მოდერნიზებას (ეს დებულება სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ტექსტის ინტერპრეტაციის სუბიექტურობა უსაზღვროა, პირიქით).

ტექსტის მაინტერპრეტირებელი რეცეფცია გულისხმობს, რომ ესთეტიკური აღქმა ყოველთვის იმყოფება განსაზღვრულ კონტექსტში; სუბიექტურ ინტერპრეტაციაზე და სხვადასხვა ფენების მკითხველთა გემოვნებაზე, აზრს იძენს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი გარკვეულია, გაგების რომელი ტრანსსუბიექტური ჰორიზონტითაა განპირობებული ტექსტის ზემოქმედება... კონკრეტული ნაწარმოების მიმართ მიზანდასახულობათა სპეციფიკური ნაკრები, რომლის აღმოჩენის იმედი აქვს ავტორს თავის მკითხველში, შეიძლება დადგინდეს ექსპლიციტური სიგნალების უქონლობის შემთხვევაშიც, სამი სავარაუდო ფაქტორის საფუძველზე. უპირველესად, ჟანრის, ცნობილი ნორმების ან იმანენტური პოეტიკის ჟანრის მეშვეობით; მეორე რიგში, ლიტერატურულ-ისტორიული გარემოს, ცნობილი ნაწარმოებების მიმართ მათი იმპლიციტური დამოკიდებულებებიდან; მესამე რიგში, გამონაგონისა და სინამდვილის ენის პოეტური და პრაქტიკული ფუნქციის დაპირისპირებიდან, რომელიც მკითხველს ყოველთვის უტოვებს

შედარების საშუალებას; მესამე ფაქტორი გულისხმობს, რომ მკითხველს უნარი აქვს აღიქვას ახალი ნაწარმოები ორმაგ რაკურსში: თავისი ლიტერატურული მოლოდინის უფრო ვიწრო ჰორიზონტში და საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილების უფრო ფართო ჰორიზონტში (იაუსი [1970] 1995: 61-62).

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

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

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

რეცეფციული ესთეტიკისა და სემიოტიკური თეორიის საზღვრებში ჩამოყალიბებული ინტერპრეტაციული თანამშრომლობის მიღებისა ან უარყოფის პრინციპები თავისუფლად შეიძლება მივუსადაგოთ ინტერტექსტუალური ელემენტების განმარტების სადავო და არაერთგვაროვან საკითხს. განიხილავს რა ჰიპერინტერპრეტაციის პრობლემას, როგორც შეუზღუდავი სემიოზისის იდეის დამახინჯებულ, დეფორმირებულ ფორმას, უ. ეკო განმარტებათა უსასრულო რაოდენობიდან გვთავაზობს საკუთარ კრიტიკრიუმს, რომლებიც თვით ტექსტითაა გათვალისწინებული (ეკო 1995). აუცილებელია იმ პერიოდის ენობრივი სის-



ტემის გათვალისწინება, როდესაც ინერგობდა ჩვენთვის საინტერესო ტექსტი. ეს მოთხოვნა ემთხვევა ე. პადუჩევას ამოსავალ ნაწილს. მეცნიერი იწყებს რა მხატვრული პროზის ენის ანალიზს, როგორც ლინგვისტიკის საგნისა, აკეთებს შემდგომ უმნიშვნელოვანეს შენიშვნას:

„ლიტერატურული თეორია და ლიტერატურული კრიტიკა გვერდს ვერ აუვლის ტექსტის ლინგვისტურ ანალიზს – ლიტერატურათმცოდნებითი ანალიზი სრულფასოვანი არ არის, თუ მას, ამავე დროს, წინ არ უძღვის უფრო საფუძვლიანი (ობიექტური) ლინგვისტური ანალიზი. ტექსტის განმარტებისას, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა აღმოვაჩინოთ ის აზრები, რომლებიც მასში ჩადებულია მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს მოცემულ ენაზეა დაწერილი. მხოლოდ ამის შემდეგ და ამის საფუძველზე შეიძლება მასში ამოვიკითხოთ ის მნიშვნელობები, რომლებიც წარმოიძობა მრავალგვარი კონტექსტით – სოციალურით, ისტორიულით, ლიტერატურულითა და სხვა“ (პადუჩევა 1996:198).

ჯ. კალერი არ ეთანხმება რა უ. ეკოს ინტერპრეტაციისა და ჰიპერინტერპრეტაციის საკითხთან დაკავშირებით, (კალერი [1992] 1995) ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ჰიპერინტერპრეტაცია ხშირად უბრალოდ „არასაკმარისი ინტერპრეტაცია“ (underinterpretation). ეს იმასთანაა დაკავშირებული, რომ ყოველი ტექსტი აუცილებლად ახდენს თავისი რეციპიენტ-ინტერპრეტატორის პროგრამირებას, რადგან გულისხმობს მასში გარკვეული ენციკლოპედიური კომპეტენციის არსებობას და კომუნიკაციის კონტექსტის ერთიანობას. სწორედ ერთ-ერთი ამ ასპექტის არარსებობის შემთხვევაში წარმოიქმნება არასაკმარისი ინტერპრეტაციის ფენომენი, რომელიც კარგად იკვეთება კულტურათშორისი კომუნიკაციის პროცესში, კერძოდ, ინტერტექსტურეოტიპების თარგმნისას, და რომლებიც ხშირად შეუმჩნეველი რჩება მთარგმნელისათვის (არასაკმარისი კომპეტენციის გამო)

და ამიტომ ექსპლიციტურად უკავშირდება ტექსტ-წყაროს (სინამდვილეში კი იგი სრულიად ნაშლილია სანყისი ენის/კულტურის წარმომადგენელთა მეხსიერებაში). სწორედ ამას მივყავართ ჰიპერინტერპრეტაციისკენ.

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

„...თუკი ნაწარმოები არსებობს არა ავტონომიურად, არამედ ნაწარმოებისა და კაცობრიობის კულტურის ურთიერთქმედებაში, მაშინ ნაწარმოებისა და კაცობრიობის ამ ურთიერთქმედებაში ჩართული უნდა იყოს აგრეთვე ნაწარმოების დამოკიდებულება სხვა ნაწარმოების მიმართ“ (იაუსი [1970] 1995:52).

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

ტექსტების უანრული ურთიერთქმედებისა და ნაწარმოების ნაწარმოებისადმი დამოკიდებულების რეკონსტრუქციის აუცილებლობა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა

ინტერტექსტუალური კავშირების ისეთი ტიპების შემთხვევაში, როგორცაა მეტატექსტუალობა, რომელიც მოიცავს ინტერტექსტ-გადმოცემას, ვარიაციას პროტოტექსტის თემაზე, „სხვისი ტექსტის“ დასრულებას და პროტოტექსტებით ენობრივ თამაშს; ჰიპერტექსტუალობას, როგორც ერთი ტექსტის მიერ მეორის პაროდირებას და არქიტექსტუალობას (დანვრილებით ამის შესახებ იხ. თავი II, ქვეთავი 1. „ინტერტექსტუალობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია“). ეკოს მიერ შემოთავაზებული ზემოაღნიშნული კრიტერიუმები გულისხმობს *სანიმუშო* მკითხველს. ინტერპრეტაციის სემიოტიკისათვის ამგვარი მიდგომით არარელევანტური ხდება ავტორის როგორც რეალური, ფიზიკური პიროვნების როლი. ეს დებულება ეხმიანება მ. ბახტინის სწავლებას: „ავტორი ავტორიტეტული და აუცილებელია მკითხველისათვის, რომელიც მას აღიქვამს არა როგორც პიროვნებას, ან სხვა ადამიანს, ან გმირს, არამედ როგორც *პრინციპს*, რომელსაც უნდა მივსდეთ. მისი, როგორც ადამიანის, ინდივიდუალიზაცია წარმოადგენს მკითხველის, კრიტიკოსის, ისტორიკოსის მეორად შემოქმედებით აქტს, ავტორისგან დამოუკიდებელს“ (ბახტინი [1977] 1979: 179-180). გარდა ამისა, ჯერ კიდევ ლ. ს. ვიგოტსკი თავის „ხელოვნების ფსიქოლოგიაში“ აღნიშნავდა, რომ თუ ჩვენ არ გვინდა სამუდამოდ დავრჩეთ ვარაუდების დონეზე, თვალსაჩინო ხდება, რომ ნაწარმოებიდან მისი შემქმნელის ფსიქოლოგიამდე ამოსვლა შეუძლებელია იმის გამო, რომ არ არსებობს რაიმე წარმოდგენა კანონებზე, რომლებიც მართავენ შემოქმედების ფსიქოლოგიას (ვიგოტსკი [1915-1922] 1986: 36-37). ალბათ, სწორედ ამას გულისხმობდა ჟ. დერიდა, როდესაც საუბრობდა ტექსტის მიღმა რეალობის არსებობის შესახებ.

როცა საუბარია ინტერტექსტუალური კავშირების/ელემენტების ინტერპრეტაციაზე, უ. ეკოს მიერ შემოთა-

ვაზებული კრიტიკიუმების გარდა, ტექსტის გარკვეული განმარტების მიღებისა ან უარყოფის შესახებ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს დებულება, რომელიც შემუშავებულია ნეოპერმენევტიკული ტრადიციის ჩარჩოში, კერძოდ კი, ინტერტექსტუალური ნიშნების და/ან ელემენტების ინტერპრეტაცია შესაძლებელია მხოლოდ განხორციელდეს მოლოდინის ჰორიზონტის რეკონსტრუქციის შემდეგ, რომელშიც იქმნებოდა ეს ნაწარმოები. (იხ. ე. კოსტიუკოვიჩი, უ. ეკო, „ვარდის სახელი“).

ჰიპერინტერპრეტაციის ე.წ. ნეგატიური პერმენევტიკის მნიშვნელობის დაკნინების შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს ა. ს. პუშკინის „პიკის ქალი“-ს ა. ეტკინდისეული ანალიზი (ეტკინდი 2001: 434-437). უბრუნდება რა საკითხს იმის დაძლევისთან დაკავშირებით, რასაც ეკოსთან ჰიპერინტერპრეტაცია ეწოდება, ა. ეტკინდი გეთავაზობს ახალ მეთოდოლოგიას, რომელიც ითავსებს სამ კომპონენტს. ესაა: 1) ინტერტექსტუალური ანალიზი, რომელიც არღვევს ტექსტის საზღვრებს და აკავშირებს მას სხვა მრავალგვარ მის წინამორბედ და მომდევნო ტექსტებთან; 2) დისკურსიული ანალიზი, რომელიც არღვევს ჟანრის საზღვრებს; 3) ბიოგრაფიული ანალიზი, რომელიც არღვევს ცხოვრების საზღვრებს, აკავშირებს რა მას დისკურსებთან და ტექსტებთან, რომელთა შორის ეს საზღვარი გადის და რომელთა პროდუცირებასაც ახდენს (ეტკინდი 2001:417). ადვილად შესამჩნევია, რომ ამგვარი მიდგომა მცდელობაა ერთმანეთთან „შეარიგოს“ სხვადასხვა მიდგომებზე დაფუძნებული გამოკვლევები (ამით იგი ფაქტიურად უარყოფს ერთი დომინანტი მეთოდის არსებობას) და დღის წესრიგიდან ხსნის ერთიანი, „ჭეშმარიტი“ ინტერპრეტაციის არსებობის შესაძლებლობის საკითხს.

პასუხი ფილოლოგიურ კითხვაზე, სინამდვილეში როგორ უნდა იყოს გაგებული ტექსტი „მისი დროში ინტენ-

ციიდან გამომდინარე“, ალბათ, მიიღება იმ შემთხვევაში, თუ ტექსტს გამოვაცალკევებთ ნაწარმოებების იმ კონტექსტებიდან, რომელთა ცოდნას, ავტორის აზრით, უნდა გააჩნდეს ექსპლიციტურად ან იმპლიციტურად, მის თანამედროვე მკითხველს (იაუსი [1970] 1995: 67).

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

ახლა შევეცდებით ზემომოყვანილი თეორიული მოთხოვნები, ტექსტის ინტერპრეტაციის მიმართ, გამოვიყენოთ პრაქტიკულად. ამ მიზნით მივმართავთ სხვადასხვა ლიტერატურულ ტექსტებს, რომელიც დაწერილია არაპერსონიფიცირებული მთხრობელის მიერ, რომელიც არ შედის ტექსტის შიდა სამყაროში, არამედ არსებობს მხოლოდ როგორც შეფასების ან დიალოგური რეაქციების სუბიექტი. მთხრობელის ამგვარი ტიპის („ეგზეგეტიკურის“, ან „იმპლიციტურის“) ძირითადი თვისება არის ის, რომ მას არ გააჩნია სრულფასოვანი არსებობა არც გამოგონილ, ანუ გმირების და არც ავტორისეულ რეალურ სამყაროში. ეს პოზიცია, რომლითაც იგი არ მონაწილეობს თხრობაში) როგორც პერსონაჟი, აყენებს მას ყოვლისმცოდნის მდგომარეობაში და საშუალებას აძლევს აღწეროს გმირე-

ბის შინაგანი მდგომარეობა და ისიც, რაც შეუმჩნეველია გარეგანი დამკვირვებლისათვის ისე, რომ იგი არ იძლევა განმარტებას თავისი ცოდნის წყაროს შესახებ. ამგვარად, თხრობის ქრონოტოპს არ გააჩნია მკითხველისთვის დახურული ზონები, ანუ იქმნება დეიკრიტიული პარიტეტის სიტუაცია ავტორსა და მკითხველს შორის, რომლის დროსაც უკანასკნელს ეძლევა უფლება შეაღწიოს მხატვრული სივრცისა და დროის ნებისმიერ წერტილში.

### 3. რიზომა როგორც ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი სახეობა, უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“ როგორც რიზომატული რომანი

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

ტერმინი „რიზომა“ შემოტანილ იქნა ფრანგი მკვლევრების ჟ. დელეზისა და ფ. გვატარის მიერ, სტრუქტურის ცნების საწინააღმდეგოდ. რიზომა – ეს არის სპეციფიკური ფორმა ფესვისა, რომელსაც არა აქვს მკაფიოდ

გამოხატული ცენტრალური მინისქვეშა ღერო და რომლის წანაზარდები რეგულარულად კვდებიან და კვლავ ჩნდებიან, ამდენად გარემოსთან მუდმივი გაცვლის მდგომარეობაში არიან. იჭრება რა სხვა ევოლუციურ ჯაჭვებში, რიზომა ქმნის წანაზარდების სხვადასხვა ხაზებს, რაც ქმნის არასისტემურ და მოულოდნელ განსხვავებებს, რომელთაც არ ძალუძთ ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ რაიმე თვისების ქონა/არქონით. ამით „განსხვავების“ კონცეფცია კარგავს თავის ონტოლოგიურ მნიშვნელობას, რომელიც მას გააჩნია სტრუქტურალიზმის დოქტრინაში. ყველა მოვლენა კარგავს თავის მარკირებულობას, სადაც განსხვავება შთანთქმულია არადიფერენციალური მთლიანობით. შემდგომ რიზომა განიხილებოდა პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებში, როგორც მხატვრული პრაქტიკის ემბლემატური ფიგურა (დელეუზი 1976:9).

ამდენად, რიზომა, ეს არის პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის ცნება, რომელიც აფიქსირებს ერთიანობის არასტრუქტურულ, არანრფიულ განვითარებას და ღიად ტოვებს კრეატიული პოტენციალის რეალიზაციის შესაძლებლობას. ასეთი სტრუქტურები უარყოფენ აზრს სტრუქტურას, როგორც სემანტიკურად სტაბილურად განსაზღვრულ ფენომენს, რომელიც გულისხმობს მკაცრ ღერძულ ორიენტაციას. რიზომის შემთხვევაში ღერო შეიძლება განვითარდეს ყველა მიმართულებით და მიიღოს სხვადასხვა კონფიგურაცია. ეს არის „სემიოტიკური რგოლი“, რომელშიც კონდენსირებულია ენობრივი საქმიანობის სხვადასხვა სახეობა. ლინგვისტური, ჟესტიკულაციური, პერცეფციული, მიმბაძველობითი, შემეცნებითი. ენის უნივერსალურობა არ არსებობს, ენაში არის მხოლოდ დიალოგები, კილო, ჟარგონი, სპეციალური ენები. ეს არის ერთი სემანტიკური ცენტრისა და ერთიანი სემანტიკური კოდის არარსებობა. ნებისმიერ დროს რიზომის ყველა

განშტოება შეიძლება სხვას დაუკავშირდეს ყოველგვარი წინასწარგანჭვრეტის გარეშე და ყოველთვის ამ მომენტში იგი ქმნის იმ წუთიერ ნახატს, სურათს. ყველაფერი ერთ-მანეთში გადახლართულია, „აბსურდულია“ და აუცილებელია მისი დალაგება, მონესრიგება.

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

უ. ეკოს რომანი, როგორც ჭეშმარიტი პოსტმოდერნისტული რომანი, აგებულია ყველა იმ ძირითადი წესის მიხედვით, რომელიც ამ ტიპის რომანს ახასიათებს: მიზანითამაში; სინთეზი-ანტითეზა, შეერთება-დაშორება, ჟანრი/საზღვარი - ტექსტი/ინტერტექსტი, მეტაფორა-მეტონიმია, მეტაფიზიკა-ირონია. თვით ეკო ამბობს: ინტერტექსტუალობა წარმოდგენილია ყველა ტექსტში და მისი ეკოს გაგება შესაძლებელია ნაწარმოებზე მუშაობის დროს. ავ-



ტორი მიმართავს უკვე ნაცნობ სიუჟეტებს, ხატებს, მეთოდებს, თუმცა ამჯერად იმისთვის, რომ მოახდინოს მათი პაროდირება/გადაფასება. ბარტი ამბობდა: დარწმუნებული ვარ, რომ ნამდვილი მწერალი-პოსტმოდერნისტი არ ახდენს არც კოპირებას და არც უგულვებელყოფს XIX თუ XXს.-ის შემოქმედებას. იდეალური რომანი რალაცნაირად უნდა გახდეს რეალიზმისა და ირეალიზმის, ფორმალიზმისა და შინაარსობრიობის, ელიტარულისა და მასობრივის „შეჯახების“ არენა. სწორედ ასეთ ნაწარმოებებს განეკუთვნება ეკოს რომანიც. ეკო ამბობს, პოსტმოდერნიზმი ეს არის პასუხი მოდერნიზმს, ვინაიდან წარსულის ნაშლა/განადგურება შეუძლებელია, ვინაიდან ამას მივყავართ სიმუნჯემდე, მაშასადამე იგი უნდა ირონიულად გადავაფასოთ, მაგრამ ყოველგვარი გულუბრყვილობის გარეშე. აი, რატომ უბრუნდება ეკო თავის ნაწარმოებში შუა საუკუნეებს და ამტკიცებს, რომ შუა საუკუნეებია ყველა დღევანდელი მწვავე პრობლემის ფესვი/სათავე. ამ სახით ეკომ აღმოაჩინა ინტერტექსტუალური ეკო, ყველა წიგნში ლაპარაკია სხვა წიგნების შესახებ, ყველა ისტორია მოგვითხრობს თავიდან, უკვე მოთხრობილ ისტორიას. თავად რომანი დეტექტიური ჟანრისაა, მაგრამ იმით განსხვავდება სხვა დეტექტიური ჟანრის რომანებისგან, რომ მასში ცოტა რამ ირკვევა და გამომძიებელი მარცხდება. ეს არ არის შემთხვევითი, რადგან ეკო ამბობს, რომ წიგნს არ შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ ერთი სიუჟეტი და ლაპარაკობს რამდენიმე ლაბირინთის არსებობაზე. ლაბირინთი რომ გაიარო, უნდა გაიარო ცდებისა და შეცდომების გზა. ამდენად, პერსონაჟი ცხოვრობს რიზომატულ სამყაროში – ანუ ბადეში, რომელშიც ბილიკები გადაკვეთილია. ამის შემდეგ არ არის არც ცენტრი, არც გამოსავალი. ავტორი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ირონიას, რომელსაც იგი მეტაენობრივ თამაშს უწოდებს. ამ თამაშში შეიძლება მო-

ნაწილებდეს მწერალიც, ისე რომ ამ თამაშს ვერ აცნობიერებდეს (ეკო 1988).

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

ამდენად, ეს რომანი არის მრავალშრიანი სტრუქტურა, ლაბირინთი მრავალი გამოსასვლელით, რომელიც მთავრდება ჩიხით. ერთადერთი გამოსასვლელი, რომლისკენაც მიდის ლოგიკის საფუძველზე, ეს არის ის, რომ უნდა იფიქრო. რომანის ბოლოს პერსონაჟი ლაპარაკობს სიცილზე. არც ეს არის შემთხვევითი. ბახტინის კარნავალის თეორიამ დიდი გავლენა იქონია XXს.-ის შუა წლების ფილოსოფიაზე. ბახტინი ამბობს, რომ სიცილი და კარნავალი ყველაფერს თავდაყირა აყენებს და ემსახურება პიროვნების თავისუფლებას. სიცილი ათავისუფლებს ადამიანს დოგმებისაგან, ამაზე მსჯელობს ეკოც: ადამიანი

არ უნდა იყოს თავისი რწმენის მონა, მთელი ცხოვრების განმავლობაში, მან უნდა იფიქროს, თუ როგორ უნდა გარდაქმნას ნებისმიერი ჭეშმარიტება. ნებისმიერი ადამიანის მოვალეობა უნდა იყოს, ასწავლოს ადამიანებს ჭეშმარიტებაზე სიცილი და თავად ჭეშმარიტება კი არის განკურნება ჭეშმარიტებისაკენ არაჯანსაღი სწრაფვისაგან. ამ ლტოლვამ წარმოშვა შუა საუკუნეების ასკეტიზმი.

ლოტმანი, ვილჰელმ ბასკვერვილელს, უწოდებდა XIV ს-ის სემიოტიკოსს, იმიტომ რომ ყველა მისი ქმედება, სწავლება ახალგაზრდა მორჩილის ატსონის მიმართ, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სემიოტიკაში პრაქტიკული მეცადინეობა. თავდაპირველად ეკოს სურდა, თავის რომანი-სათვის დაერქმია „დანაშაულის სააბატო“, თუმცა გადაიფიქრა, რადგან ამგვარი სათაური პირდაპირ დეტექტივზე მიუთითებდა. შემდეგ სურდა დაერქმია „ატსონი მელოკიდან“. სათაური „ვარდის სახელი“ ეკომ მოიწონა იმისთვის, რომ „ვარდი“, როგორც სიმბოლური ფიგურა, იმდენად დახუნძლულა სხვადასხვა მნიშვნელობით, რომ თითქოს დაცლილია ყოველგვარი აზრისგან და აბნევს მკითხველს. ავტორი ხაზს უსვამს, რომ ტექსტი ცხოვრობს საკუთარი, ხშირად მისგან დამოუკიდებელი ცხოვრებით, აქედან ჩნდება მრავალი ინტერპრეტაციის საშუალება, რომელიც კითხვის დროს უნდა აწარმოოს მკითხველმა.

#### 4. ლოტრეამონის „მალდორორის სიმღერები“ როგორც რიზომატული პლაგიატი

ინტერტექსტუალობის კვლევის თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ლოტრეამონის „მალდორორის სიმღერები“, ვინაიდან იგი მთლიანად ინტერტექსტუალური ხასიათისაა, რაც ტექსტში სხვადასხვა

იმპლიციტური თუ ექსპლიციტური იმპლიკაციათა სახით ვლინდება.

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

ინტერტექსტი პირობითად შეიძლება დაიყოს ორ დიდ კატეგორიად: ერთი მხრივ, ეს არის ერთი ტექსტის ტრანსფორმაცია მეორე ტექსტად, რომლის დროსაც ავტორი ეწინააღმდეგება, ამუქებს ან აჭარბებს პირველადი ტექსტის ფორმალურ მახასიათებლებს და ქმნის ახალ ტექსტს. მაგალითად, როგორიცაა ჯოისის „ულისე“ და მ. ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ და მეორე კატეგორია, რომელიც წარმოადგენს ტექსტებს შორის მუდმივი ურთიერთგაცვლის, თანაარსებობის ფაქტს ციტატების, ალუზიებისა და რეფერენციათა სახით (კინწურაშვილი 2005), რაც ნაწილობრივ გაშუქებულია II თავის მე-3 ქვეთავში. ამრიგად, რაც შეეხება ლოტრემონის „მალდორო-

რის სიმღერებს“, ჩვენ არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის ტრანსფორმირებული ნაწარმოები, მიუხედავად იმისა, რომ მას საფუძვლად სწორედ ტრანსფორმაციული ენერგია უდევს, არამედ განვიხილავთ მას, როგორც ლიტერატურულ პლაგიატს, ყენეტიის გაგებით (ყენეტი 1979). მთავარ შეკითხვაზე პასუხი თუ, რატომ არის ლოტრეამონის „სიმღერები“ ლიტერატურული პლაგიატი, ჩვენ მიერ ჩატარებულ კვლევაზე დაყრდნობით შემდეგია: უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ ლოტრეამონი არ ახდენს ძველი ფორმებისთვის ახალი ფუნქციის მინიჭებას, არამედ თითქმის უცვლელად ინარჩუნებს ტექსტი-წყაროს ძირითად შინაარსობრივ მიმართულებას, გარდაქმნის რა მას რეფლექსიის, გამოხატულებისა და წარმოდგენის მთავარ ობიექტად. აღნიშნული ინტერტექსტუალური პროცესი ლოტრეამონთან სამი ძირითადი სახით ვლინდება: პაროდირება, იმიტაცია და სტილიზაცია. თავად ლოტრეამონი წერდა, რომ „პლაგიატი აუცილებელი და გარდაუვალი ფენომენია. ფეხდაფეხ მივყვები რა ავტორის ფრაზას, უნდა გამოავლინო მასში ჩადებული იდეა, რომელიც იმთავითვე მცდარია და ჩაანაცვლო იგი უნივერსალური ჭეშმარიტების იდეით“. პლაგიატი – ესაა კულტურული პრიორიტეტების რღვევა, წინააღმდეგობის ტექნიკა მიმართული კულტურული გენიის, მითების ავთენტურობის, ორიგინალურობისა და კრეატიულობის წინააღმდეგ. ეს არის ის, რაც ამსხვრევს ავტორიტეტის ცნებას. ამრიგად, მიმართავს რა ცნობიერ თუ არაცნობიერ ინტერტექსტუალურ თამაშს, ლოტრეამონი „მალდორორის სიმღერებს“ ანიჭებს პლაგიატის სტატუსს, გარდაქმნის რა მას ჰიპერტექსტუალურ პრაქტიკათა ერთგვარ ასპარეზად, რაც არის შედეგი იმისა, რასაც ავტორი თავად მიმეზისისა და „კვლავწერის“ (réécriture) მიჯნაზე ქმნის, ანიჭებს რა მას მკვეთრად გამოხატულ ირონიულ ხასიათს, რაც თავის მხრივ, კონკრეტულ მიზანს

ემსახურება: მოახდინოს არსებულ ღირებულებათა დესაკრალიზაცია ინვერტირების გზით. აქ მთავარი საკითხი პლაგიატის მხატვრულ ნაწარმოებში აზრობრივი ღირებულების პერსპექტივას ეხება. ხდება პირველადი ტექსტის (ჰიპოტექსტის) ახალ კონტექსტში ჩართვა, რაც სრულიად უცვლის მას მნიშვნელობას. ჩნდება ახალი დისკურსი ანუ „სხვისი სიტყვა“, ხოლო ავტორის მთავარი დანიშნულება და წვლილი, ამ შემთხვევაში, მდგომარეობს იმაში, რომ იგი თითქოს განზოგადებას უკეთებს მის ტექსტში შემავალ ყველა ამ „სხვის“ სიტყვას. ხდება გამოყენებული ტექსტის ობიექტივიზაცია და დეფორმაცია, მნიშვნელობის ინვერტირება, რასაც საფუძვლად ხშირად იმიტაციის პროცესიც უდევს. როგორც გასტონ ბაშლარი აღნიშნავს, ლოტრეამონის „მალდორორის სიმღერები“ ეს არის ნაწარმოები, რომელიც მთლიანად მოქცეულია ნიგნიერი კულტურის თვითაღიარებულ საზღვრებში. ეს არის სხვადასხვა ხატიბისა თუ მოტივების მოზაიკა, სიუჟეტთა თუ სიტუაციათა მსვლელობა, სხვადასხვა რეგისტრთა თუ ჟანრობრივ ფორმათა ნაზავი, რომელიც თავის სტრუქტურულ თუ თემატურ ასპექტში მთლიანად ეფუძნება პარაფრაზულ თუ პერიფრაზულ ჯაჭვს, ექსპლიციტურ თუ იმპლიციტურ რემინისცენციებს, ალუზიებისა და ციტატების უსასრულო კოლაჟს. რაც უფრო სიღრმისეულია კვლევა, მით უფრო ნათელი ხდება, რომ ყოველი ხატი თუ სიმბოლური შტრიხი, რომელიც თითქოსდა ლოტრეამონის კრეატიული ძალის რეზულტატია, თითქმის უცვლელადაა აღებული მთელი რიგი სხვა ავტორებისგან და რეფერენტულია მხოლოდ ნაწარმოებთა მიმართ. იქმნება ერთგვარი პარადოქსური რეფერენტულობაც კი, როდესაც თითოეული ცალკე აღებული ერთი მოტივი უსასრულოდ მიემართება სხვა კულტურულ ტოპოსში მოცემულ მოტივს, ხდება რა თავად ამ უსასრულო ჯაჭვში მათი გადაკვეთისა და ირადიაციის

ნერტილი. ნაწარმოები მთლიანად იკეტება ბახტინისეული სხვისი სიტყვის სამყაროში, თუნდაც მოხდეს მისი სრულიად ახალ კონტექსტში ინტეგრაცია. ეს არის ერთგვარი დახშული სივრცე, ჩაკეტილი განზომილება, რომლისგანაც არ არსებობს გამოსავალი. ავტორი არაფერს გვთავაზობს იმისთვის, რომ დავუპირისპირდეთ მოცემულ პაროდირებულ ფორმებსა და ტოპოსებს, არც კი ცდილობს გამოვიდეს ამ მოჯადოებული წრიდან. შედეგად, ტექსტი ხდება აზრობრივი უსასრულობის პოტენციური მატარებელი, ანუ განიხილება როგორც დინამიკური, პლაზმური გარემო, სადაც თითოეული ხატი თუ სახე, ტექსტის ერთიან ქსოვილში ინტეგრაციის შემდეგ, იწყებს ცხოვრებას თავისი ავტონომიური ცხოვრებით, ერთვება რა თვითრეგენერაციის პროცესში. ამავე დროს მისი ღიაობა, აღნიშნული რეგენერაციის უსასრულო პოტენციალი არა თუ არ ეწინააღმდეგება ტექსტის დახურულ, დასრულებულ ხასიათს, არამედ პირიქით, წარმოადგენს მის შედეგს. იგი ქმნის ერთგვარ ჰერმეტიულ კამერას, რომელშიც მიმდინარეობს აზრობრივი, ე.წ. პლაზმური პროცესები, რომელსაც, თავის მხრივ, საფუძვლად ინტერტექსტის ცნება უდევს.

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

ამგვარად, ლოტრეამონი ახდენს ერთიანი ორგანიზებული სამყაროს ხატის სრულ დეკონსტრუქციას. ერთგან-

ზომილებიანი ტექსტი იცვლება მრავალგანზომილებიანი ჰიპერტექსტით, სადაც ხდება სხვადასხვა დისკურსების გადაკვეთა, რასაც საბოლოოდ მივყავართ არანრფივი, მაგრამ ტოპოლოგიური ერთიანობის შექმნამდე, რომელშიც, როგორც რიზომში, მიმდინარეობს განუწყვეტელი თვითგანახლებისა და თვითგანვითარების პროცესი. ეს უსასრულო ცვლა არ იძლევა მნიშვნელობის გამაგრების საშუალებას და კრისტევას ტერმინოლოგიის მიხედვით, იღებს „სემიოტიკური ქორას“ (La chora sémiotique) სახეს, ხოლო სოლერსის ტერმინოლოგიის მიხედვით, სახეზეა „ტექსტური უსასრულობის“ ფენომენი (კრისტევა 1979). ამ უკანასკნელის აზრით, ლოტრეამონის ტექსტის პოსტ-მოდერნისტული მთავარი მახასიათებელი მდგომარეობს იმაში, რომ ავტორი ერთიან ქსოვილში რთავს ერთი შეხედვით ერთმანეთთან შეუთავსებელ დისკურსებს და ამავე დროს, უარს ამბობს მათ იერარქიზაციაზე. ამით ლოტრეამონი არღვევს მათ შორის არსებულ ბარიერებს და ცდილობს საფუძველი გამოაცალოს მისი ნაწარმოების კლასიკურ გაგებას, როგორც მონოცენტრულ კონსტრუქციას. ამდენად, ტექსტს არ აქვს მკაფიოდ გამოხატული ღერძული ორიენტაცია, ისევე როგორც რიზომას. ასეთ შემთხვევაში, იგი შეიძლება განვითარდეს ყველა მიმართულებით და მიიღოს სხვადასხვა კონფიგურაცია, რაც განაპირობებს მათი მარკირებულობის დაკარგვასა და განსხვავების შთანთქმას არადიფერენციალურ მთლიანობაში. ამდენად, „მალდორორის სიმღერების“ რიზომატული, დახურული სივრცე შეგვიძლია მივიჩნიოთ, როგორც პირველი, პლაგიატზე დაფუძნებული, პაროდული ინტერტექსტი.

ხოლო, რაც შეეხება ნაწარმოების პლაგიატურ ხასიათს, ამაზე თავად ნაწარმოების პირველივე სტროფები მიგვანიშნებს: „ეს სიმღერები, რომელთაც თქვენს ნი-



ნაშე შევასრულებ, არ არის ახალი" და „ეს წიგნი დანერვილია სხვა ადრე ნაკითხული წიგნების საფუძველზე“. სწორედ ეს ფრაზებია ერთგვარი გასაღები იმისა, თუ როგორ აღმოცენდა უნიკალური ნაწარმოები, რომელიც წარმოადგენს მზა სახეებისა და მოტივების, ლირიკული და ნარატიული რეგისტრების მოზაიკას. იგი მთლიანად აგებულია სხვადასხვა კულტურულ ტოპოსებზე დაყრდნობით, რომლებიც თავის მხრივ უსასრულოდ მიემართებიან ერთმანეთსა და სხვა ტოპოსებს. ამდენად, ორგანულ პროცესებზე დაფუძნებული ტექსტიდან „მალდორორის სიმღერები" გადაიქცევა „ტექსტ-მონსტრად“, „ტექსტ-ვამპირად“, რომლის ჩამოყალიბების პროცესიც ეტაპობრივად ხორციელდება. თავდაპირველად ხდება სხვა ტექსტების, მათი ფორმებისა და მოტივების თავბრუდამხვევი რაოდენობის შთანთქმა-აბსორბაცია. შემდეგ, ლექსების მიერ "მოპარული" ტექსტები დეფორმაციას განიცდიან ძირითადი ტექსტის შიგნით, ექვემდებარებიან ახალ ლოგიკას, რაც ინვეეს მათი პირველადი იდენტურობის დაკარგვასა და ასიმილაციას ერთსა და იმავე ტექსტში. ბოლოს, მთელი ტექსტი განიცდის აბერაცია-დამახინჯებას, რაც განაპირობებს მნიშვნელობის ინვერტირებას. იქცევა რა მონსტრად, ტექსტი აღიჭურვება დემიურგიული ძალით, რომლის მიზანიც ალტერნატიული სამყაროს შექმნაა, რაც კარგად ესადაგება მალდორორის გეგმას: დაიკავოს ღმერთის ადგილი და მოახდინოს ღვთაებრივი სიტყვის უზურპაცია. მართლაც, პლაგიატზე დაფუძნებული ტექსტი ემსგავსება სიტყვას, რომლის უსასრულობასაც მისი ინტერტექსტის სიმრავლე განაპირობებს. ეს ყველაფერი თავის მხრივ წარმოქმნის ჰიპოტექსტის ანუ ტექსტი-პირველწყაროების იდენტიფიკაციის პრობლემას; განსაკუთრებით თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ჰიპერტექსტის გადამუშავების პროცესი და ახალი ტექსტის

შექმნა სხვადასხვა ხერხით ხორციელდება, „მალდორორის სიმღერების“ მიერ გამოყენებული თუ ე.წ. „მოპარული“ სხვა ავტორთა ფრაგმენტები ტექსტის შიგნით ისე „მახინჯდება“, რომ თითქმის ამოუცნობი ხდება.

ჰიპოტექსტის მაგალითს, რომელიც მეტ-ნაკლებად ამოსაცნობია და ამ თვალსაზრისით ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს ლოტრეამონის ტექსტის გასაგებად, არის ანრი მიშოს „ფანტასტიკური ცხოველები“, ჰიბრიდული ცხოველური ფიგურების გრძელი პროცესი, „პოეტურ-მონსტრული ლაბორატორია“, სადაც ყველა ფორმა ერთმანეთს ერწყმის, წყვილდება, რათა მთლიანობაში შეადგინონ ტექსტის ქსოვილი. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს ცხოველური არსებები იპყრობენ ტექსტს ისე, რომ ადგილს არ უტოვებენ სხვა მატერიებსა და პოეტურ არსებებს. მიშოს ამ ნაწყვეტის აღება ლოტრეამონის მიერ ალბათ არ არის შემთხვევითი, ვინაიდან იგი ყველაზე ახლობელი აღმოჩნდა ლოტრეამონის მსოფლმხედველობასთან. მის მიზანს წარმოადგენს სწორედ ისეთი ორგანული ტექსტის შემუშავება, რომელიც ცხოველური და ჰიბრიდული ფორმებით იკვებება. თუმცა მიშოსგან განსხვავებით, „მალდორორის სიმღერების“ ორგანულობა დიდ წილად იმპლიციტურია. ამ ეფექტს ქმნის „სიმღერების“ „წერიტი“ ენერგია, *énergie scripturale* იმპულსი, იყენებს რა მრავალჟანრულ, მრავალი მნიშვნელობის მქონე ჰიპოტექსტებს: ეპოპეა, მეტაფიზიკური ხასიათის დრამატული პოემა, შავი რომანი, მელოდრამა – ლოტრეამონის მიერ ტექსტში ყველაზე უფრო ხშირად გამოყენებული ფორმებია. ამგვარი ჰიბრიდულობა ქმნის ქაოტურ ენერგიას, ყველაფრის შთანთქმელ ფენომენს, რომელიც ამავე დროს არ კმაყოფილდება მხოლოდ ლიტერატურით და ამ გიგანტურ აბსორბაციაში უჩინარდება თავად სკრიპტორი დუკასი, ჩნდება რა მისი ტექსტური ორეული – ლოტრეამონი.

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

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

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლოტრეამონის „მალდორორის სიმღერები“ არის ტექსტი – ჰიბრიდი, რომელიც მიისწრაფის ჟანრობრივი აბერაციისკენ. მისი საშუალებით ავტორი მრავალ ჟანრს უპირისპირებს ერთმანეთს და ამავე დროს ანულაციას უკეთებს მათ. სწორედ ამიტომაც შეუძლებელია „მალდორორის სიმღერები“ რომელიმე კონკრეტულ ჟანრს მივაკუთვნოთ. ჟანრობრივი აბერაცია არის ტექსტი-ობიექტი, რომელიც ჟანრობრივი კორპუსის და, ჟენეტის მიერ შემოტანილი ტერმინის მიხედვით, არ-

ქიტექსტის მიღმა რჩება და ჩნდება კითხვა არაადეკვატური ჟანრის შესახებ, რაც აუცილებელია ლოტრეამონის ტექსტის მთლიანობაში აღსაქმელად.

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

„ტექსტ-მონსტრზე“ საუბარი მკითხველს დააფიქრებს მონსტრის ფუნქციასა და ტექსტში წარმოდგენილ სხვადასხვა ფანტასტიკური ცხოველების დანიშნულებაზე, რომელსაც ავტორი ტექსტის გადამუშავების პროცესში

იყენებს და რომელიც გამოძახილს პოეზებს ტექსტის მიმეზისში, ცვალებადი, განუსაზღვრელი, უცნაური ფორმის ცხოველთა უწყვეტ დეფილეში. დაუსრულებელი, დეფორმირებული და მანკიერების მატარებელ ჰიბრიდთა შექმნა, რომელიც პლაგიატზეა დაფუძნებული, ეს არის მონსტრების შექმნა, რომელიც შეძრავს მკითხველს და ადგენს მისი სამყაროს ონტოლოგიურ საზღვრებს.

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

ორბუნებოვნება – ტექსტის ჰიბრიდული ხასიათია ისევე, როგორც ორმაგი ტერატოლოგიური გაცვლა-გამოცვლა ტექსტის სტრუქტურასა და მიმეზისს შორის. აქ მალდორორი გვთავაზობს თავის ახალ ავტოპორტრეტს. თავის თავს აღწერს, როგორც არასრულყოფილს, ხეიბარს, გონებითა და სხეულით მონსტრს. „მონსტრუოზობა“ (monstruosité) ერთსა და იმავე ჰიბრიდულ ტექსტში ათავსებს ბიბლიურ ინტერტექსტებს რემინისცენციათა სახით. ამგვარად, ბაშლარი ლაპარაკობს „ტერატოლოგიურ სიმღერებზე“, რომელიც ახასიათებს დუკასისეულ ნარმოსახვას, ამ „უზარმაზარ ბიოლოგიურ პროდუქტს“. ტექსტის ცხოველურ ფიგურებს „დინამიკური ღირებულება“ გააჩნიათ და განსაზღვრავენ აქტებსა და ჟესტებს. ნაცვლად იმისა, რომ მკითხველს შესთავაზოს სურათები, ტექსტი მას ანებიერებს ჰიბრიდული, ცხოველური აქტებით. ჩვენი აზრით, აქ არის სწორედ *mise en abyme*

(ტექსტი ტექსტში), რომელიც გამოხატავს ლოტრეამონის კომლექსს, რითაც უესტები და ცხოველთა სახეობები მეტ-ნაკლებად ღირებული ხდება.

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

ამრიგად, ლოტრეამონის ტექსტი ორმაგი ჰიბრიდაციის მატარებელია: ერთი მხრივ, „სიმღერების“ ტექსტის ფიქციურ ჭრილში ხდება ჰიბრიდული ცხოველური ფიგურების წარმოჩენა, და მეორე მხრივ, ადგილი აქვს მტკიცედ ფორმალურ ჰიბრიდაციას, რომელიც ხელს უშლის უანრებისა და სტრუქტურათა ჩამოყალიბებას. ჰიბრიდაციის პროცესი პლაგიატის საშუალებით ქმნის ჰიბრიდულ უანრის ნაწარმოებს, სადაც ცხოველთა ფიგურები ჰიბრიდულობის ყველაზე ნათელი მაგალითია.

კვლევის პროცესში დავადგინეთ, რომ „მალდორორის სიმღერების“ ტექსტზე ორმოცდაათზე მეტმა ავტორმა მოახდინა გავლენა. ამავე დროს აღმოჩნდა, რომ რეფერენციათა უმრავლესობა პაროდირებული ხასიათისაა, რაც საბოლოო ჯამში პაროდიული, ანუ ე.წ. სუბვერსიული ინტერტექსტუალობით ვლინდება. ლოტრეამონის ტექსტში სუბვერსიული ინტერტექსტის კლასიკური მაგალითია ავტორის მიერ ლამარტინის „La lampe de temple“-ის პასაჟთა მისეული გააზრება, სადაც ლოტრეამონი ზუსტად იმეორებს ლამარტინისეულ თემატურ ხაზს, თუმცა იქ, სადაც შემოდის ღვთაებრივი სამართლიანობის ცნება (ანუ რელიგიური ხაზი), ავტორი ახდენს ლამარტინის სანყის იდეათა სრულ ინვერტირებას, ტრანსფორმაციას, ქმნის რა „ყოვლისშემძლის“ მისეულ პორტრეტს. იმ ძირითად ხერხებს შორის, რასაც ლოტრეამონი ლამარტინის ტექსტის ტრანსფორმაციის პროცესში იყენებენ, ძირითადად,

ინვერსია ქარბობს. მაგალითად, თუკი ლამარტინთან ბავშვები გაიგივებული არიან ანგელოზებთან (nous ressemblons à des anges), ლოტრეამონი აქცენტს აკეთებს რა მათ სითეთრეზე, აღნიშნულ ფრაზაში ნეგატიურ კონოტაციას დებს: „ils sont plus pâles encore, et leurs sourcils sont froncés, comme ceux des hommes, nos frères aînés“. ინვერტირება ატარებს რა ძირითადად წინააღმდეგობრივ ხასიათს, ხელს უწყობს თემატურ და სტრუქტურულ ელემენტთა ერთგვარ თანხვედრას. აღნიშნული წინააღმდეგობა ძირითადად სემანტიკურ პლანში ვლინდება, სადაც, მნიშვნელობის დონეზე, ძირითადად აქცენტს ლოტრეამონი ლექსიკურ ასპექტზე აკეთებს, იყენებს რა საწყის ტექსტში მოცემულ სიტყვათა ანტონიმურ მნიშვნელობას. მაგალითად, თუკი ლამარტინისეულ ტექსტში გვაქვს bonté, sagesse, bonheur, ლოტრეამონთან იგი იცვლება შემდეგი ლექსიკური ველით: cruelle, burlesque, lamentable. ეს არის ერთგვარი ორი ერთმანეთზე დამოკიდებული ტექსტის სემანტიკურ-სტრუქტურული დაპირისპირება, რომელიც ერთი და იმავე მოტივის, თუ თემატური ხაზის ორ განსხვავებულ ინტერპრეტაციას გეთავაზობს.

აღნიშნული ლექსიკური თამაში ლოტრეამონთან ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელ სახესაც იღებს. ხატოვანი შედარებების საფუძველზე, იღებს რა სიტყვასიტყვით სხვა ავტორების ფრაზებს, იგი მათში მოულოდნელად რთავს მოცემულ სიტყვებთან სრულიად შეუსაბამო ფენომენებს, მაგალითად, როგორც ეს ზედსართავი სახელის beau-ს შემთხვევაში ხდება. დადებითი კონოტაციის მქონე ზედსართავ სახელს ლოტრეამონი უკავშირებს ისეთ არსებით სახელს, რომელსაც სემანტიკურად იგი სრულებით არ შეესაბამება. მაგალითად, „მშვენიერი, როგორც თვითმკვლელიობა“, „მშვენიერი, როგორც ნახევრად გახრწნილი სხეული“, „მშვენიერი, როგორც ჰარპიას საცეცები“ თუ

„მშვენიერი, როგორც ლოთის აკანკალებული ხელები“. როგორც ა. ბრეტონი ამბობს, ყოველი მსგავსი სტილისტური პრაქტიკა ლოტრეამონთან გარკვეულწილად ხელოვნურობით ხასიათდება. ავტორი ცდილობს მაქსიმალურად გაართულოს ლექსიკა და სინტაქსი და აქციოს ლიტერატურული ტექსტი თვითრეფლექსიის იარაღად. პლემეს თქმით, ამით ლოტრეამონმა ლიტერატურულ ტექსტს წაართვა „ფიქციის“ შეგრძნება, ფორმის მინიმალური ცვლილებით გადმოიტანა სხვისი ფრაზები და მოახდინა მათი ინტრასკოპირება თავის ტექსტში. ამრიგად, ნაწარმოებში არ ჩანს ლოტრეამონის ინდივიდუალური ხმა, ვინაიდან მის მთავარ შემოქმედებით კრედოს წყაროებისადმი მისი ე.წ. „პარაზიტული“ მიდგომა წარმოადგენს. იგი მხოლოდ ტკბება სხვისი ენობრივი მასალით, სტილისტური თუ ლექსიკური სიმდიდრით, არსებული ხატებით, და არ გააჩნია პრეტენზია ც კი, შექმნას ახალი. ამ შემთხვევაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხერხი, რომელსაც ლოტრეამონი პირველწყაროთა ტრანსფორმაციის დროს მიმართავს ჰიპოტექსტების იმიტაციაა, რომლის ყველაზე მეტ მაგალითსაც ვხვდებით „მალდორორის“ პირველ სიმღერაში, სადაც ხდება სხვადასხვა ავტორის დისკურსის ერთმანეთში არევა, იქმნება ე.წ. რეზონანსული გარემო. ყოველივე ეს გადადის ძალიან დახვეწილ სტილიზაციაში და ახდენს რამდენიმე ტექსტის იმიტაციას ბოდლერის ლირიკიდან დაწყებული ისტორიკოს მიშლემდე. ეს არის ჰიმნი ოკეანეზე (hymne à l'océan) რომელიც მოგვაგონებს როგორც ე.წ. შავ რომანს (roman noir), ასევე ჯდება წმინდა რომანტიკულ ტრადიციებში. სწორედ ამ გამოთქმით „vieil océan“-ით იწყება მეთერთმეტე აბზაცის პირველი ხაზი, რომელიც, მისი თქმით, აღებულია შატობრიანის „Les Natchez“-დან (1826), თუმცა ამ შემთხვევაში ტექსტის პირველწყაროს დადგენა საკმაოდ რთულია, ვინაიდან მას ასევე ვხვდებით მიშლეს-



თან, ჰიუგოსთან, მორის დე გერენთან და ბაირონის „Child Harold“-ში. თუმცა, ყველაზე ნათელ რეფერენციას აღნიშნული ფრაზა მაინც მკითხველის თვალში ბოდლერის ლექსთან „ადამიანი და ზღვა“ ამყარებს, სადაც ბოდლერის სიტყვებს: „Ô, lutteurs éternels, Ô frères implacables!“ ლოტრეამონი გარდაქმნის მოთხოვნაში, რომელიც გაჟღერებულია ირონიული კონოტაციით: „réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère?“ „მიპასუხე ოკეანე, გინდა გახდე ჩემი ძმა?“ ბოდლერის ფრაზა, რომელიც ბრძანებით კილოშია, ლოტრეამონთან კითხვით ფორმაშია, რაც გამოხატავს მის ინტენციას აბუჩად აიგდოს ადამიანის სული, რომანტიკა, კლასიკა, მეცნიერება და კულტურის ყველა ფორმა, რისი მთავარი მიზეზიც არის ის, რომ მას არ სურს მიიღოს მზა კულტურული ფენომენი. ეს ყველაფერი მისთვის არის „სხვისი“, მზა სიტყვები, რომლებიც თითქოს გაქვავებულია სტერეოტიპებისა და კლიშეების სახით და თავს გვახვევენ სხვის სამყაროს, სხვის ძალაუფლებას. სწორედ ამ სხვისი ძალაუფლებისგან გათავისუფლების სურვილით შეპყრობილი ლოტრეამონი ცდილობს, აღნიშნული კულტურული სტერეოტიპები აზრობრივი აუსტრაქციის, მათი ტექსტში გაფანტვის ხერხით მიაღწიოს, რასაც საბოლოო ჯამში მათი იდენტურობის დაკარგვამდე მივყავართ. ამ შემთხვევაში, იგი ხშირად მიმართავს ძირითადი კონტექსტის ცვლილებას; ამის ნათელი მაგალითია, თუნდაც „ბუნებრივი ისტორიის ენციკლოპედიიდან“ ლოტრეამონის მიერ გადაწერილი შოშიების გუნდის აღწერა, რომლის აზრობრივ ცვლასაც ავტორი კონტექსტის შეცვლის ხარჯზე ახდენს. ენციკლოპედიის მეცნიერული ტექსტი „მალდორორის სიმღერებში“ გადადის ლირიკულ-ეპიკურ კონტექსტში და ეს წმინდად მეცნიერული ნაწარმოები ახალი კონტექსტის შეფერილობას იღებს და ამგვარად იძენს ორმაგ უღერადობას.

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

Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,  
 Je poserai sur lui ma frêle et forte main;  
 Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,  
 Sauront jusqu'à son coeur se frayer un chemin.

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,  
 J'arracherai ce coeur tout rouge de son sein,  
 Et, pour rassasier ma bête favorite,  
 Je le lui jetterai par terre avec dédain!

და როდესაც მოვიწყენ ამ უღმერთო ფარსით; მე მას დავადებ ჩემს მთრთოლვარე და ძლიერ ხელს. და ჩემი ფრჩხილები, რომელიც წააგავს პარპიას კლანჭებს; ჩააღწევს მის გულამდე, გაიკვლევეს გზას. როგორც პატარა, მთრთოლვარე და მოცახცახე ბარცყს; ისე ამოვგლეჯე მე მკერდიდან ნითელ გულს და ზიზლით გადავუგდებ ჩემ საყვარელ ცხოველს, რათა დავაპურო იგი.

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

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

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

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

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

მტაცებელი ფრინველები გაცოფებულელებით ღრ-  
 ლნიდნენ დაკიდებული ადამიანის გვამს, რომელიც მათ  
 ნადავლად ქცეულიყო. თითოეული როგორც იარაღს ისე  
 იყენებს თავის ბინძურ ნისკარტს ძიძგნის რა, ამ სისხლის-  
 გან დაცლილ ლეშს.

ამ ლექსიდან არა მარტო ძირითადი სცენა აქვს აღე-  
 ბული დუკასს, არამედ ისიც, რომ გამოხატავს თავის თა-  
 ნაგრძნობას ჩამოკიდებულის მიმართ (დასაცინი მკვდარი,  
 მეგობარი განსაცდელში).

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

ამრიგად, მსგავსი ტრანსფორმაციების დიაპაზონი ლო-  
 ტრეამონთან საკმაოდ დიდია და სწორედ აღნიშნულ ფე-  
 ნომენს შესაძლოა დავეუკავშიროთ ინტერტექსტუალობის  
 ლინგვისტური ანალიზის დროს წინა პლანზე წამოწეული  
 ტექსტის კომუნიკაციური ასპექტი, რომლის მიხედვითაც  
 ახალი ტექსტის შექმნა განიხილება როგორც ენერგე-  
 ტიკული რეზონანსი ავტორსა და პროტოტექსტს შორის,  
 რასაც საბოლოოდ მივყავართ ენერჯიის ამოტყორცნამდე  
 და ახალი ტექსტის დაბადებამდე, სადაც მუდმივად ხდე-  
 ბა ქაოსიდან წესრიგში გადასვლა. უნდა აღინიშნოს, რომ  
 პოსტმოდერნიზმი, ისევე როგორც ლოტრეამონის „მალ-

დორორის სიმღერები“, რომელიც გარკვეულწილად შეგვიძლია მის წინამორბედად მივიჩნიოთ, ახდენს „ქაოსი – კოსმოსი“ უნივერსალური ოპოზიციის ტრანსფორმაციას, ესოდენ დამახასიათებელი ყველა, უკვე არსებული მოდელებისა, რომლებიც სამყაროს მხატვრულ სახეს ქმნის. აღნიშნულ მოდელებში ქაოსი მუდმივად ექვემდებარება და წესრიგს.

ამრიგად, ინტერპრეტაციის თეორიის საკითხების განხილვამ დაგვანახა, რომ სტრუქტურალისტური პრინციპი გადმოცემული და აღქმული ტექსტის იდენტიურობის შესახებ, იცვლება დებულებებით, რომლის თანახმადაც, გაგება განპირობებულია ტექსტის ოპერაციებით, თუმცა უცვლელი რჩება შეხედულება აღქმელის როლსა და ადგილზე, რომლის რეცეფციის ისტორიულობა ისევ და ისევ იზღუდება ტექსტური პროცედურების უნივერსალურობით.

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

ტექსტის ინტერპრეტაციის პოსტსტრუქტურალისტური მიდგომა ეყრდნობა ფ. დერიდას მიერ შემოთავაზებულ დეკონსტრუქციის მეთოდს, რომელიც მდგომარეობს ტექსტის ელემენტების მაქსიმალურ დეზორგანიზაციაში სხვადასხვა მნიშვნელობებისა და დისკურსების გამონ-

თავისუფლების მიზნით. ამას მიეყვართ ნაკითხვის მრავალგვარობისაკენ, ავტორის გათქვეფასთან ინტერტექსტუალურ კოდებში და თამაში დისკურსის კრიტიკულ პასუხისმგებლობასთან ერთად, პირდაპირაა დაკავშირებული ფუკოს მიერ შემოტანილ იდეასთან „ღმერთის სიკვდილის“ შესახებ.

ამ ინტერპრეტაციული მიმართულებისათვის დამახასიათებელია ცენტრის არარსებობა; ყველაფერი იქცევა დისკურსად, როდესაც ფართოვდება ნიშნობრივი ველი და იქმნება ნიშანთა დაუსრულებელი თამაშის შესაძლებლობა. სტრუქტურის ცნების სანინაალმდეგოდ უ. დელეზმა და ფ. გვატარიმ შემოიტანეს ტერმინი *რიზომა*. პოსტმოდერნისტული ცნება *რიზომა* – ეს არის ფესვის სპეციფიური ფორმა, რომელსაც არა აქვს მკაფიოდ გამოხატული ცენტრალური მინისქვეშა ღერო და რომლის ნანაზარდები რეგულარულად კვებიან და კვლავ ჩნდებიან, ამდენად, გარემოსთან მუდმივი გაცვლის მდგომარეობაში არიან. იჭრება რა სხვა ევოლუციურ ჯაჭვებში, რიზომა ქმნის ნანაზარდებს სხვადასხვა ხაზებთან, რაც ქმნის არასისტემურ და მოულოდნელ განსხვავებებს, რომელთაც არ ძალუძთ ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ რაიმე თვისების ქონა/არქონით. ამით „განსხვავების“ კონცეფცია კარგავს თავის ონტოლოგიურ მნიშვნელობას, რომელიც მას გააჩნია სტრუქტურალიზმის დოქტრინაში. პოსტსტრუქტურალიზმში ყველა მოვლენა კარგავს თავის მარკირებულობას, სადაც განსხვავება შთანთქმულია არადიფერენციალური მთლიანობით. შემდგომ რიზომა განიხილებოდა პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებში, როგორც მხატვრული პრაქტიკის ემბლემატური ფიგურა (დელეზი 1976: 9). ანალოგიურია ტექსტის მიმართ უ. ეკოს მიდგომა, რომლის რომანი „ვარდის სახელი“ რიზომატული ხასიათისაა და როგორც ჭეშმარიტი პოსტმოდერნისტული

რომანი, აგებულია ყველა იმ ძირითადი წესის მიხედვით, რომელიც ამ ტიპის რომანს ახასიათებს: მიზანი-თამაში; სინთეზი-ანტითეზა, შეერთება-დაშორება, ჟანრი/საზღვარი – ტექსტი/ინტერტექსტი, მეტაფორა-მეტონიმია, მეტაფიზიკა-ირონია. მისი თვალსაზრისით, რიზომა ატარებს პოსტმოდერნისტული მენტალიტეტისათვის დამახასიათებელი სიმბოლური ლაბირინთის სახე.

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

ინტერტექსტუალობა როგორც  
ლინგვოკულტურული ცნობიერების ფენომენი

1. ლინგვოკულტურული ცნობიერების  
ჩამოყალიბება და ფუნქციონირება

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

ტერმინი „ენობრივი ცნობიერება“ ჩამოყალიბდა და აქტიური ანალიზის ობიექტად იქცა ფსიქოლინგვისტური ორიენტაციის ნაშრომებში, უკანასკნელი თხუთმეტი წლის



განმავლობაში. ჩვეულებრივ, „ენობრივ ცნობიერებაში“ იგულისხმება მხატვრული სახეები, რომელთა ჩამოყალიბება ხდება ფონური (გაცნობიერებული თუ/ან გაუცნობიერებელი) ცოდნის ზეგავლენით და რომლებიც აქტუალიზაციას პოვებს ენობრივი საშუალებებით – სიტყვებით, თავისუფალი და მყარი შესიტყვებებით, წინადადებებით, ტექსტებითა და ასოციაციური ველებით. ცნობიერების პირველადი ხატები ყალიბდება ადამიანის შემეცნებით საქმიანობაში, მეორადი კი, პირველადი ხატების დამუშავებისა და კონტამინაციის პროცესში. ენობრივი შემოქმედება ენობრივი ცნობიერების გამოვლენის დინამიკურ ფორმაზე ცხადყოფს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ტერმინი „ენობრივი“ უნდა იწვევდეს ასოციაციებს გამოხატვის ვერბალურ საშუალებებთან („მეტყველების“ შესატყვისი), რაც ზღუდავს თვით ცნების მნიშვნელობას. ამასთან დაკავშირებით, ჩამოყალიბებული ტრადიციისგან განსხვავებით, ჩვენ ვისარგებლებთ სინონიმური ტერმინით „ლინგვოკულტურული ცნობიერება“, რომელიც, ჩვენი აზრით, უფრო კარგად ხსნის კულტურასთან ენობრივ და მენტალურ კავშირს და ამავე დროს, მეტყველებს ცნობიერების გამოვლენის დინამიკურ ფორმაზე.

ლინგვოკულტურული ცნობიერება შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც „სამყაროს სურათის“ ფორმირების პროცესი, რომელიც გაშუალებულია სიტყვით და მიმდინარეობს ინდივიდის ფსიქიკის შესაბამისი, მაგრამ სოციალურად გამომუშავებული ნორმების, მნიშვნელობებისა და შეფასებების სისტემების მეშვეობით; ანუ ენობრივი შემეცნება წარმოადგენს ადამიანის ყოფიერების პროექციას, რომელსაც იგი ინარჩუნებს მთელი ცხოვრების განმავლობაში, ეხმარება მას მოახდინოს ორიენტირება გარემომცველ სინამდვილეში და ქმნის მისი ენობრივი სამყაროს საფუძველს.

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

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

ი. მ. ლოტმანი განიხილავდა რა კულტურას, როგორც ერთგვარ ენას და ამ ენაზე არსებული ყველა ტექსტის ერთობლიობას, შემთხვევით არ აღნიშნავს, რომ ბავშვის მიერ ენის ათვისებისას მის გონებაში ხდება არა ნესების, არამედ ტექსტების შეყვანა, რომლებსაც იგი იმახსოვრებს და რომელთა საფუძველზე სწავლობს მათ დამოუკიდებლად შექმნას (ლოტმანი 2000: 417). ფაქტიურად, ენის მატარებლისათვის ტექსტი იქცევა რაღაც პირველად და მას ეკისრება „საზოგადოების საერთო მესხიერების“ უზრუნველყოფის ფუნქცია, თვით ენა კი გამოიყვანება ტექსტიდან და იქცევა თითქოსდა მეორად აბსტრაქციად (ლოტმანი 1998: 424-425).

ენის მატარებელთა მიერ უშუალოდ გააზრებული და გაცნობიერებულად გამოყენებულ ნიშანთა სისტემებიდან გაუცნობიერებელ სისტემაზე გადასვლის შესწავლის

პირველი ცდა კონოტატიურ სემიოლოგიაში ეკუთვნის რ. ბარტს. მისი აზრით, აჩვენა, რომ ენა გარკვეულნილად, წინ უსწრებს ინდივიდს, მის გარეშე და მის უნებურად ახდენს სინამდვილის მზა ფორმულების საშუალებით ორგანიზებას (ფონეტიკური და ლექსიკური დონეებიდან დაწყებული დისკურსის სხვადასხვა ტიპების ჩათვლით), რომლებშიც გარდაუვალად ყალიბდება ნებისმიერი ინდივიდუალობა. 60-იან წლებში ბარტი, როგორც ჩანს, ჟ. დერიდას და ჟ. კრისტევას გავლენით, გადადის „ნაწარმოების“ შესწავლიდან „ტექსტზე“ და პერმენეტიკული ინტერპრეტაციიდან ინტერტექსტურ „წერა-კითხვაზე“. ბარტის მიხედვით, კულტურული კოდი იქცევა მრავალგვარი ციტაციის პერსპექტივად, ხოლო ამ კოდით წარმოქმნილი ერთეულები სხვა არაფერია, თუ არა „სხვისი სიტყვის“ გამოძახილი. მრავალი თანაბარუფლებიანი კოდისაგან მოქსოვილი ტექსტი, თავის მხრივ, თვითონაც ჩაქსოვილია კულტურის „მეხსიერებაში“ და წარმოადგენს არა მყარ ნიშანს, არამედ მისი წარმოქმნის პირობებსა და გარემოს, რომელშიც არც ერთი არაა მთავარი. ამგვარად, გამოდის, რომ ტექსტი – ესაა ინტერტექსტი, სადაც არსებობს მხოლოდ „პოლილოგის“ ძალაუფლება, რომელიც შედგება ერთმანეთთან თანასწორუფლებიანი კულტურული ხმებისგან, კოდებისგან, მაშინ, როცა ნაწარმოები, რომლის წყალობითაც ჩვენ გაუცნობიერებლად ვითვისებთ „კულტურის წესრიგს“ – წარმოადგენს სტერეოტიპების დანერგვის ყველაზე უფრო ეფექტურ მექანიზმს, რომლებიც კოდირებულია გარკვეული კულტურის ენაში და სჭირდება ამ კულტურას და ამ ენის მატარებელთა ქცევის რეგულირებას ემსახურება (ბარტი 1970:27-28).

ე. ბენვენისტი ამბობს: „ენა ეს არის ის, რაც ადამიანებს ერთ მთლიანობად აერთიანებს, ესაა ყველა იმ ურთიერთობების საფუძველი, რომლებიც თავის მხრივ, საზოგა-

დოებას უდევს საფუძვლად" და დასძენს, რომ ლოგიკის მიხედვით, ყველა სემიოტიკური ქვესისტემა, რომელიც საზოგადოების შიგნით არსებობს, არის სისტემა, რომლის ინტერპრეტაციას ახდენს ენა, რადგანაც საზოგადოების ინტერპრეტაცია წარმოებს მხოლოდ ენის საშუალებით (ბენვენისტი 1974: 79).

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

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

დანყებისთანავე რ. ბარტი გადაუხვევს კ. ლევი-სტროსის კონცეფციას, რადგან თანამედროვე მითოსში იგი ხედავს არა პირველყოფილი ხატოვანი აზროვნების ინსტრუმენტს, არამედ „სუფთა“ სახის პოლიტიკური დემაგოგიის იარაღს, რომელთა საბრძოლველადაც, იგი ხელოვნური მითის შექმნას გვთავაზობს, მესამე რიგის სემიოტიკური სისტემის სახით. ბარტის მსჯელობებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ენობრივი საქციელის გარკვეულ პირობებში, მითოსად შეიძლება იქცეს ნებისმიერი ცნება: არა მხოლოდ ზეპირი და წერილობითი მიმართვა, ფილმი, სტატია, ან რეკლამაც შეიძლება გახდეს

„მითოლოგიური“ ცნების მატარებელი (მეორადი მითოლოგიური სისტემა შეიძლება აიგოს ნებისმიერი აზრის მნიშვნელოვან ან უმნიშვნელო შემთხვევაშიც. ენის მატარებელი კი ენის ათვისების პროცესში თითქოს „ქირაობს“ წარმოქმნილ მითებს და იწყებს სინამდვილის აღქმას მათი საშუალებით. (ბარტი 1970:109; 72-73).

მითები ენის/კულტურის მატარებელთა ცნობიერებაში აღწევს ტექსტების მეშვეობით, მკვიდრდება და ახდენს „მოლოდინის ჰორიზონტის“ ფორმირებას.

ამ შემთხვევაში „ტექსტი განსხვავდება ნაწარმოები-საგან“ და აღიქმება რ. ბარტის მიერ შემოთავაზებული მნიშვნელობით: „ნაწარმოები არის ნივთიერი ფრაგმენტი, რომელსაც უკავია წიგნის სივრცის გარკვეული ნაწილი (მაგ. ბიბლიოთეკაში), ტექსტი კი – მეთოდოლოგიური ოპერაციების ველია, ანუ სხვაგვარად, ტექსტი აღიქმება მხოლოდ მისი შექმნის პროცესში. თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, იგი უნდა მოძრაობდეს რალაციის გავლით, მაგალითად, ნაწარმოების ან მთელი რიგი ნაწარმოებების გავლით“ (ბარტი 1994 : 98).

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

ენის მატარებელთა „მოლოდინი“ ხელს უწყობს მეტყველებითი სტერეოტიპების შექმნას, რომლებიც წარ-

მოადგენენ გარკვეულ ზეტექსტს თავისი გენეზისით, სტრუქტურით, ოსტატობითა და ენობრივი კოდირების ხერხებით. ასე მაგალითად, ფრანგულ ლინგვოკულტურულ ცნობიერებაში დამკვიდრებული ნარმოდგენა პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარზე, რომელიც ჰიუგოს აღწერაზეა დაფუძნებული და არა გეოგრაფიულ მდებარეობაზე. ამ მხრივ საინტერესოა ქართული ტოტალიტარული ეპოქის ენა, რომელზეც გავლენას ახდენდა რუსული ტოტალიტარული ენა („ნოვოიაზი“). იგი ნარმოადგენს მთლიან სისტემას სხვადასხვა ფუნქციური სტილითა და საკუთარი ყოფითი ვერსიით. „ნოვოიაზი“ გამოხატავდა მასობრივი შეგნების დონეს თავისი ლექსიკონის – იდეოლოგიზმების ბლოკის საშუალებით, რომლებიც ერთმანეთს უკავშირდებოდა მკაცრი სტრუქტურული ურთიერთობებით და საზრდოობდა პრეცედენტული ტექსტებით (პარტიის პროგრამული დოკუმენტებით, პოლიტიკურ მოღვაწეთა სიტყვებით, საბჭოთა მწერლებისა და პოეტების ნაწარმოებებით), რომლებშიც აისახებოდა და მკვიდრდებოდა ტოტალიტარული ეპოქის მითები.

## 2. „ძლიერი“ და „სუსტი“ ტექსტები

რ.ბარტი განასხვავებს ძლიერ და სუსტ მითებს. მისი აზრით: ძლიერ მითებში პოლიტიკური მუხტი უშუალოდაა მოცემული და მისი დეპოლიტიზირება დიდ ძალისხმევას მოითხოვს; სუსტ მითებში ობიექტის პოლიტიკური ხარისხი გაუფერულებულია, როგორც ძველი საღებავი, მაგრამ საკმარისია მცირე ძალისხმევა, რომ იგი აღდგეს (ბარტი 1994).

როგორც მითოლოგიური ობიექტები, რომლებიც გარკვეული ხნის მანძილზე თითქოს მიძინებულია, ასევე არ-

სებობენ „სუსტი“ ტექსტებიც, რომლებშიც აირეკლება ნეიტრალური მუხტის მქონე მითები. ამგვარი მდგომარეობა გამონევეულია არა თვით ტექსტების სტრუქტურით, არამედ მხოლოდ, სიტუაციის თავისებურებით. ცნებები „სუსტი ტექსტი/ძლიერი ტექსტი“ ინტერტექსტუალობის კვლევისადმი მიძღვნილ შრომებში ხშირად იხმარება, როგორც რალაც ცხადი, თავისთავად არსებული, თუმცა მათი ზუსტი განმარტება დღემდე არაა შემუშავებული. ამიტომ სხვადასხვა მკვლევართან, ისინი შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარებოდეს. ჩვენი აზრით, ცნებები „ძლიერი ტექსტი“, „სუსტი ტექსტი“ განუყოფელია გარკვეული ენის/კულტურის მატარებლის ლინგვოკომენტალურ კომპლექსისგან, რაც იმას ნიშნავს, რომ მათი განხილვის დროს არ უნდა ხდებოდეს ენის მატარებელი პიროვნების იგნორირება.

ნ. ფატეევა, მაგალითად, აღნიშნავს, რომ „ძლიერი“ ნაწარმოებები და ავტორები ასრულებენ „მაცენტრირების როლს ინტერტექსტუალური კავშირების ჩამოყალიბებაში“ (ფატეევა 2000:37) და, ფაქტიურად, „ძლიერ ტექსტებში“ გულისხმობს ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. იგივე ტენდენცია შეინიშნება ნ. კუზმინასთანაც, რომელიც ინტერტექსტუალობის თეორიას სინერგეტიკის ჩარჩოებში განიხილავს და „ძლიერი“ და „სუსტი“ ტექსტების განსაზღვრებისას, ჩვენი აზრით, სრულიად არამართებულად ზღუდავს „ძლიერი ტექსტების“ საზღვრებს და დაჰყავს ისინი ქრესტომათიულ ლიტერატურულ ნაწარმოებამდე: „ენერგიის ცნება უწყვეტადაა დაკავშირებული მატერიის არსებობის ისეთ ფაქტორებთან, როგორიცაა სივრცე და დრო, რაც მის ნაშრომში ინტერტექსტის ანალიზის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. რა არის ტექსტის (სიტყვები, ჟანრი, რიტმი) „მეხსიერება?“ როგორ ხდება სხვადასხვა ტემპოსამყაროების – პროტოტექსტების შეხვედრა

ახალ ტექსტში; როგორ „ამოვიკითხოთ“ ტექსტში ინფორმაცია მისი წარსულისა და მომავლის შესახებ?“ ყოველივე ეს შეიძლება განხილულ იქნეს ინტერტექსტის ენერჯის ცნების საშუალებით, და იგი შემდგომ დასძენს: „ძლიერ ტექსტებს შეიძლება ქრესტომათიული ენოდოს, რადგანაც ისინი წარმოადგენენ ინდივიდუალური და სასკოლო-საუნივერსიტეტო განათლების სასწავლო ნუსხას“ (კუზმინა 1999: 60). „ძლიერი“ – „სუსტი“ ტექსტების არსებითად განსხვავებულ გაგებას გვთავაზობს მ. ბ. იამპოლსკი, რომლის აზრითაც, „სუსტ ტექსტებს“ მიეკუთვნება ეპიგონური ან პლაგიატის მოვლენები, რადგანაც ავტორის არჩევანი უშუალოდაა ორიენტირებული ციტირებულ ტექსტზე, მაშინ როდესაც „ძლიერი ტექსტი“ გვერდს უვლის დეკლარაციულ მიზანძვებს: „ძლიერი“ ნაწარმოებები და ავტორები რომელთა გარშემოც მიმდინარეობს ჭეშმარიტი მხატვრული ევოლუციის პროცესი, სულ სხვაგვარად არიან ჩამოშლნი ინტერტექსტუალურ კავშირებში. ციტირება იქცევა ორიგინალურობის დამტკიცების პარადოქსულ საშუალებად. (იამპოლსკი 1993:136). საინტერესოა კარაულოვის (კარაულოვი 1987:60-62) თეორია, რომელიც ენობრივი პიროვნების სტრუქტურაში სამ დონეს გამოყოფს:

1. ვერბალურ-სემანტიკურს, ანუ ნულოვანს, რომელშიც შედის ერთეულები (A-1), მარეგისტრირებელი სტრუქტურა – ვერბალური ბადე (A-2) და სტერეოტიპები – მარეგისტრირებელი სტრუქტურების მანიფესტაციები (A-3);
2. თეზაურუსულს ანუ კოგნიტიურ დონეს, რომელიც შეიცავს ცნებებს (B-1), მარეგისტრირებელ სტრუქტურას (B-2) და სტერეოტიპებს (B-3), ე.ი. მეორე დონე ფაქტიურად აერთიანებს იდეებსა და კონცეპტებს, რომლებიც ქმნიან „სამყაროს“ გარკვეულ სურათს და ასახავს ღირებულებათა იერარქიას;



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

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

### 3. პრეცედენტული ტექსტები როგორც ლინგოკულტურული სივრცის ერთეულები

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

პრეცედენტულობის თეორიიდან გამომდინარე, „ძლიერ“ ტექსტებს შეიძლება მივაკუთვნოთ ისეთი ტექსტები, რომლებზეც მუდმივად არსებობს მოთხოვნილება და რომელთაც კულტურაში, გარკვეულ ისტორიულ მომენტში, მნიშვნელოვანი ტექსტის სტატუსი მიენიჭათ. ენობრივი სუბიექტის სტრუქტურის კვლევისას და, ასევე, პრეცედენტულობის განსაზღვრის მცდელობისას, ძირითადი აქცენტი კეთდება ამა თუ იმ ტექსტის აქტუალურობაზე ენის „საშუალო“ მატარებელთა ფართო წრეში, რაც სინამდვილეში ძალზე პირობითია, ამ მოვლენის დროის ჩარჩოებით ძლიერი დეტერმინირების გამო.

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

ჩვენი აზრით, ის ფაქტი, რომ 60-იანი წლებიდან დაწყებული შეიცვალა ინტერპრეტაციული პარადიგმა და თვით „ტექსტი“ ამიერიდან განიხილება, როგორც ისტორიულად გახსნილი მოვლენა. ტექსტის ამგვარი გაგებიდან გამომდინარეობს ის, რომ ნებისმიერ ტექსტს აქვს საშუალება გახდეს „ძლიერი“ თავისი განვითარების რომელიც ფაზაში. ამასთანავე, სრულიად შეუძლებელია იმის განსაზღვრა, თუ რომელი ტექსტი იქცევა „მეხსიერების საერთო ადგილად“ და რომელი იქნება მივიწყებული. ეს დამოკიდებულია საზოგადოებაში მომხდარ ცვლილებებზე, რომელშიც მუდმივად მიმდინარეობს „ფასეულობების გადაფასება“, ამა თუ იმ გავლენიანი რეფერენტული ჯგუფის მდგომარეობის შეცვლაზე, რომელიც თავისი შეფასებებით განსაზღვრავს ტექსტების წარმატებას – ტექსტი ძლიერი ხდება არა იმის გამო, თუ რა წერია მასში, არამედ

იმის წყალობით, თუ ვის მიერ და როდის ხდება მისი წაკითხვა და, აგრეთვე, ავტორის ან თვით ლიტერატურის, როგორც სოციალური ინსტიტუტის სტატუსზე. ყოველივე ეს მნიშვნელოვან ზემოქმედებას ახდენს წარმატების კრიტერიუმების ცვალებადობაზე. ზოგი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ წარმატება აქვს მხოლოდ იმ ტექსტებს, რომლებიც პასუხობენ თავისი თანამედროვე კულტურის პრობლემებს და დემოკრატიულ საზოგადოებაში სწორედ მკითხველი განსაზღვრავს, რა სახის ტექსტებია მისთვის საინტერესო.

ამასთან დაკავშირებით ა. მ. ბერგი ამბობს: „სიზუსტე ტექსტის ფუნქციონირებისა და შეფასებისათვის აუცილებელი სივრცის შერჩევისას (აგრეთვე ავტორის მოქმედება ამ სივრცეში) შეესაბამება შეფასების კრიტერიუმებს, რომლებსაც შეიძლება ვუნოდოთ წარმატების სტრატეგია“ (ბერგი 2000 234). ამასთან, წარმატების ძიება განიხილება მკვლევრის მიერ, როგორც ხელისუფლებრივი დისკურსის მითვისების ცდა მისდამი წინააღმდეგობის განევის გზით, ხოლო ავტორის სტრატეგიის სოციალური მნიშვნელობა განისაზღვრება რეფერენტული ჯგუფის სოციალური და ინსტიტუციონალური შესაძლებლობებით (ბერგი 2000: 254, 260). გაუთვალისწინებელ ურთიერთობებს ავტორს, ტექსტსა და მკითხველს შორის ე. ეტკინდი უწოდებს „რბილ პერფორმაციულობას“, რომელიც ბენვენისტის „უხეში პერფორმაციულობისაგან“ განსხვავებით, არ გამოიყვანება საკუთრივ ტექსტის ფორმალური სტრუქტურისგან (ეტკინდი 2001: 468).

ამგვარად, ტექსტის „ძლიერად“ გარდაქმნის აუცილებელი პირობაა სამი პარამეტრის თანხვედრა: ავტორის წარმატების სტრატეგიის წარმატებული რეალიზაცია, იმ რეფერენტული ჯგუფის ავტორიტეტულობა, რომელსაც მიეკუთვნება და/ან მიმართავს ავტორი, და საკუთრივ ტე-

ქსტის განსაკუთრებული თვისებები. ამ აზრის დამტკიცებას შევეცდებით ტურნიეს რომანის ინტერტექსტუალური ანალიზის საშუალებით, რომლის ჰიპოტექსტი მიეკუთვნება ძლიერ ტექსტებს. მისი ტრანსპონირების შედეგად, ენეიტის თქმით, მივიღეთ სერიოზული პასტიში.

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

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

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

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

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

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

ამგვარად, ზემოთქმულის საფუძველზე შევეცადეთ განგვესაზღვრა ინტერტექსტუალობის პრეზუმფციისა და სტრატეგიის არსი: ინტერტექსტუალობის პრეზუმფცია განსაზღვრავს ნაწარმოების სიღრმისეულ ფაკულტატიურ-სემანტიკურ შრეს, რომელიც შეიძლება აქტუალიზებულ იქნეს მკითხველის მიერ აღქმის კოგნიტიურ-პრაგმატული პირობების შესაბამისად. მკითხველი, რომელსაც დიდი იმპლიციტური ენერგია გააჩნია, რეზონანსში შედის ავტორთან და მხატვრული ტექსტის ცალკეულ ნიშნებს აღიქვამს, როგორც ანაგრამებს („გასაღები“, კოდები, პროტოტექსტის ინდიკატორები), რომლითაც იგი აღადგენს ნაწარმოების ინტერტექსტუალურ აზრს... ინტერტექსტუალობის კოგნიტიური სტრატეგია – ესაა ავტორისეული კოგნიტიური გეგმა, რომლის მიხედვითაც,

მხატვრული ტექსტის ინტერტექსტუალური ცვლილება აუცილებლად უნდა მონაწილეობდეს მხატვრული ინფორმაციის მენტალურ გადამუშავებაში. ინტერტექსტუალობის სემანტიკური სტრატეგია მიმართულია მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის სიღრმისეული შრის ფორმირებისკენ ტექსტთაშორისი ურთიერთობების დამყარებისა და უნიკალური მხატვრული ნაწარმოების საერთო ინტერტექსტში ჩართვის ხარჯზე. ინტერტექსტუალურობის პრაგმატიკული სტრატეგია მდგომარეობს იმ პირობების შექმნაში, რომელთა საშუალებითაც ხდება რეზონანსის უზრუნველყოფა ავტორსა და მკითხველს შორის და ამის შედეგად, ტექსტის ინტერტექსტუალური ბუნების აღქმა.

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

კოლექტიური მეხსიერება და, უპირველეს ყოვლისა, მისი ბირთვი წარმოადგენს ენობრივი პიროვნების შედარებით სტაბილურ შემადგენელს. მაგრამ ამა ითუ იმ ლინგვოკულტურული ერთობის მიერ ხმარებული ინტერტექსტუალური ელემენტების კორპუსი არ არის დროში უცვლელი. ჯერ კიდევ რ. იაკობსონი მიუთითებდა, რომ „კლასიკოსების შერჩევა და მათი რეინტერპრეტაცია თა-



ნამედროვე მიმდინარეობების მიერ, სინქრონული ლიტერატურათმცოდნეობის უმთავრესი პრობლემაა... ნებისმიერი თანამედროვე მდგომარეობა ალიქმება დროის დინამიკაში; მეორე მხრივ, როგორც პოეტიკაში, ისე ლინგვისტიკაში, ისტორიული მიდგომის შემთხვევაში, უნდა განიხილებოდეს არა მარტო ცვლილებები, არამედ მუდმივი, მდგრადი ელემენტებიც. სრული, ყოვლისმომცველი ისტორიული პოეტიკა, ან ენის ისტორია, ესაა ზედნაშენი, რომელიც იქმნება თანმიმდევრული სინქრონული აღწერების ბაზაზე" (იაკობსონი [1960] 1975: 196-197).

#### 4. რობინზონის მითი როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების „არქეტიპი“

„ძლიერი“ და „სუსტი“ მითების თეორიის საფუძველზე მივმართეთ რობინზონის ლიტერატურულ მითს, რომლის მაგალითია მ. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიბების“, რომელიც წარმოადგენს ძირითადად დ. დეფოს „რობინზონ კრუზოსა“, და ყველა არსებული რობინზონიადის „გადამუშავებას“ (récriture), ჩვენ დ. დეფოს რომანს, წინა თავში განხილული თეორიის მიხედვით, მივაკუთვნებთ „ძლიერ ტექსტებს“, რომელიც ფუნქციონირებს უნივერსალურ ლინგვოკულტურულ სივრცეში. სანამ უშუალოდ ინტერტექსტუალურ ანალიზზე გადავალთ, აუცილებლად მიგვაჩნია, განვმარტოთ მითისა და არქეტიპების როლი ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნაში.

თავის ნაშრომში „მითი დღეს“ რ. ბარტი აკავშირებს სამყაროს ენასთან და ინფორმაციასთან, განიხილავს რა მითოლოგიას, როგორც სემიოტიკის ნაწილს, რომელიც შეისწავლის მნიშვნელობას მისი შინაარსისგან დამოუკიდებლად. ის, რაც ენაში ნიშნად წარმოსდგება, მითში

აღმნიშვნელად გარდაიქმნება. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას რ. ბარტი ანიჭებს იმ ფაქტს, რომ გარკვეულ პირობებში მითად შეიძლება იქცეს ნებისმიერი შეტყობინება. მითი აღწევს ენის კულტურის ცნობიერებაში ენის მატარებელთა და ტექსტების წყალობით. ამასთან, როგორც უკვე ვთქვით, არსებობს მითები, რომლებიც გარკვეული დროის განმავლობაში მიძინებულ მდგომარეობაში იმყოფებიან, აგრეთვე არსებობენ „სუსტი“ ტექსტები, რომლებიც ასახავენ მითებს, რომელთა პოტენციური ძალა თითქმის ნეიტრალურია. ასეთი მდგომარეობა განპირობებულია არა თვით ტექსტების სტრუქტურით, არამედ მხოლოდ სიტუაციის თავისებურებებით. ცნებები „ძლიერი ტექსტი“/„სუსტი ტექსტი“ ინტერტექსტუალობისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში ხშირად გამოიყენება, როგორც თავისთავად ცხადი, თუმცა ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრება ჯერ კიდევ არ არის გამომუშავებული და ამიტომ სხვადასხვა მკვლევრების ნაშრომებში ისინი შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობის მატარებელნი იყვნენ. ჩვენი გაგებით ცნებები „ძლიერი ტექსტი“/„სუსტი ტექსტი“ განუყოფელია გარკვეული ენისა და კულტურის მატარებლის ლინგვომენტალური კომპლექსისაგან. მაშასადამე, მათი განხილვისას არ შეიძლება იგნორირებულ იქნეს ენის მატარებლის პიროვნების სტრუქტურა. ამასთან დაკავშირებით კ. იუნგი თვლიდა, რომ მითოლოგია წარმოადგენს თავისებურ კოლექტიურ არაცნობიერს. „ჩანს, რომ კოლექტიური არაცნობიერი შედგება რაღაც მითოლოგიური მოტივებისა და ხატებისაგან, სწორედ ამიტომ ხალხთა მითები წარმოადგენენ კოლექტიური არაცნობიერის გამოვლინებას“ (იუნგი 1991). სწორედ კ. იუნგმა დაამკვიდრა ე.წ. „კოლექტიური არაცნობიერის“ ცნება და დაუპირისპირა იგი ფროიდის პიროვნულ არაცნობიერს.

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

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

იუნგის მიერ შემოტანილი აღნიშნული ტერმინი აღმოჩნდა თითქმის უნივერსალური მეთოდი, რომელიც შეიძლება მივუსადაგოთ სხვადასხვა ტიპის ფილოლოგიურ კვლევებს. მართალია, ფროიდის არაცნობიერი შეიძლება მეტ-ნაკლებად გამოვიყენოთ ამა თუ იმ ნაწარმოების ანალიზისთვის, თუმცა ჩვენი აზრით, იუნგისა და ლაკანის მიერ განვითარებული თეორია უფრო მრავლისმომცველია, ვინაიდან ფროიდის პიროვნულ და იუნგის კოლექტიურ არაცნობიერის დაპირისპირებას მივყავართ შემდგომ ისეთ კომპლექსურ ფენომენტთან, როგორცაა არქეტიპი. (იუნგი 1991).

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

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

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

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

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

თვით მითების დაბადება ან მათი გაცოცხლება, განახლება ხდება სწორედ თანამედროვე ცნობიერების სა-

ზღვრებში და მას ამ მითების ახლებური გააზრების, მათი გადაფასების პროცესი უდევს საფუძველად. ამის ნათელი მაგალითებია: ჯოისის „ულისე“, ანუის დრამები „ელექტრა“, „ანტიგონე“, აპდაიკის „კენტავრი“ და მრავალი სხვა. ამავე დროს, არსებობს მთელი რიგი ლიტერატურული მითებისა, როგორცაა „დონ კიხოტი“, „დონ ჟუანი“ და სხვა. ამგვარი ლიტერატურული მითების საფუძველზე შექმნილი ნაწარმოებია მ. ტურნიეს რომანიც, რომელიც წარმოადგენს დ. დეფოს ტექსტის გადამუშავებას შიგ ჩართული მრავალი ინტერტექსტუალური ელემენტებით, რომლის ანალიზიც შემოთავაზებულია მომდევნო ქვეთავში. რობინზონი, ისევე როგორც დონ ჟუანი, ერთგვარი არქეტიპია, ხოლო ტურნიეს მიერ მითოლოგიური რომანის შექმნა – მისი, როგორც პოეტური მეტაფორის „მსხვილმასშტაბიანი რეალიზაცია“. ამავე დროს, ქმნის რა მითის მექანიზმს, როცა რომანის ტექსტის თითოეული დეტალი ზოგად მითოლოგიურ კონტექსტშია ინტეგრირებული, ტურნიე ცდილობს ერთგვარი მიბაძვის (დადებითი მნიშვნელობით) ხერხის გამოყენებით ჩამოაყალიბოს რობინზონის მითის მისეული ხედვა. იგი ქმნის რომანის მხატვრულ სტრუქტურას სამყაროს მითოლოგიური მოდელის საფუძველზე. ეს მოდელი, სადაც სამყაროს ხედვა შემცირებული და გამარტივებულია არსებული ტრადიციების საზღვრებში, ძირითადი აქცენტი მის ოპერაციულ და სისტემურ მხარეზე კეთდება. „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიშვები“ არის მითოლოგიური რომანი, რომელსაც უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. მიუხედავად მრავალშრიანობისა, მ. ტურნიეს „მითის ფილოსოფია“ მაინც ტრადიციულია. კითხვაზე „თუ რა არის მითი?“, ტურნიე პასუხობს: „მითი ესაა პირველადი ისტორია“, რომელშიც ორი ძირითადი ელემენტი – ადამიანი და ცხოვრება სხვადასხვა მითოლოგიური ფიგურებით გამოიხატება. მწერ-

ლის მთავარი დანიშნულება კი ამ შემთხვევაში ამ მითოლოგიური ხატების გამდიდრება, ან მოდიფიკაცია, ტრანსფორმაციაა. მითი, როგორც ყოველი ცოცხალი ორგანიზმი, სიკვდილისთვისაა განწირული. იღებს რა ალეგორიულ სახეს, რაც მის რეალურ „სიკვდილს“ წარმოადგენს, მითი საჭიროებს გაცოცხლებასა და განახლებას. და მწერლის მოწოდება კი არის „ხელი შეუშალოს მითს გახდეს ალეგორია“.

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

### 5. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიბებები“ როგორც დ. დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ „კვლავწერა“, „გადაამუშავება“ (réécriture)

როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრულ ნაწარმოებში ლიტერატურული და კულტურული კონტექსტის ნიშანთა სისტემის კონცეპტუალიზაცია სხვადასხვა საშუალებებით ხორციელდება: ლიტერატურული ალუზიების, რემინისცენციებისა თუ მითების გამოყენებით. ხშირია ტექსტში მითის დამოუკიდებელი სტატუსით ინტეგრაცია, თუმცა ასევე ხშირად ადგილი აქვს ტექსტში ე.წ. მხატვრული სიმბიოზის შექმნას, რომელიც წარმოქმნის აზრის რთულ სარკისეულ ეფექტს. აღსანიშნავია, რომ არა მხოლოდ თავად რეალობა, არამედ ლიტერატურაც ხშირად გამოიყენება, როგორც რომანის შექმნის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ელემენტი. უ. გოლდინგი აღნიშნავდა, რომ ცხოვრებისეუ-

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

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

რომელ ასპექტსა თუ სტრატეგიასაც არ უნდა მიმართოს მკვლევარმა ტურნიეს შემოქმედების შესწავლისას,



განსაკუთრებულ ინტერესს მაინც მისი რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ იწვევს და ჩვენი არჩევანიც კონკრეტული ობიექტური მიზეზებითაა განპირობებული. ეს არის ტურნიეს პირველი გამოქვეყნებული რომანი, რომელიც ტექსტის დონეზე კონცენტრირებას ახდენს ყველაფერ იმისა, რაც ტურნიეს მსოფლმხედველობასა და მისი პროზის პოეტიკას განსაზღვრავს. რომანი, რომელიც გამოიჩინა ფორმის მრავალშრიანობით, წარმოადგენს მრავალი საწყისის სინთეზს და ხასიათდება სინკრეტიზმით. როგორც თავად ტურნიე აღნიშნავს, მისი წერის მანერაზე უდიდესი გავლენა იქონია ლევი-სტროსის სტრუქტურულ-ანთროპოლოგიურმა თეორიამ, რომლის ხელმძღვანელობითაც, იგი ორი წლის განმავლობაში მუშაობდა „ადამიანის მუზეუმში“.

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

მიჰყვება რა ტრადიციული რომანის ფორმას, მ. ტურნიე ქმნის შეკრულ სიუჟეტს და დეტალურად უსადაგებს ძირითად მოვლენათა სქემას. მოვლენათა სიტუაციურ ხაზს ლოგიკურად ენაცვლება კულმინაციური მომენტები: რობინზონის ცხოვრება კუნძულზე, დაბრუნების იმედი, კუნძულზე ცივილიზაციის შემოტანის მცდელობა, რობინზონის და სპერანცას ურთიერთობა, პარასკევას გამოჩენა, ტურნიეს მიერ მზის კულტის აღიარება და სამშობლოში დაბრუნებაზე უარის თქმა. ახდენს რა აღნიშნული სქე-

მის მიხედვით სიუჟეტის ლიტერატურულ-მითოლოგიურ ტრანსფორმაციას, ტურნიე აღნიშნავს: „მე მიყვარს იმ მოვლენებთან მიბრუნება, რომელიც ყველასთვის კარგადაა ცნობილი“. ტურნიეს ამგვარ მიდგომაში იგულისხმება ერთგვარი თამაშის სურვილი, რათა, ერთი მხრივ, შეინარჩუნოს ისტორიის სიუჟეტური ხაზი, თუნდაც მკითხველს შესთავაზოს სრულიად ახალი რამ, ახალი მოტივების, ახალი მოვლენების შემოტანითა და არსებულ ღირებულებათა გადაფასებით. ის, ერთი მხრივ, პირდაპირ იღებს უკვე არსებულ მოტივს და, მეორე მხრივ, მას ანიჭებს სრულიად ახლებულ მნიშვნელობას. ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ ჩვენ განვიხილავთ როგორც ჰიპერტექსტს (ჟენეტის კლასიფიკაციის მიხედვით) ანუ დეფოს რომანს „რობინზონ კრუზოს“ *réécriture*-ს.

როგორც I თავში აღვნიშნეთ, ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ 1967 წელს კრისტევამ შემოიტანა, თუმცა მოგვიანებით ჩნდება სრულიად ახალი ცნება *réécriture*, რომელიც, ჩვენი აზრით, არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც ინტერტექსტუალობის სინონიმი. მკვლევართა ერთი ჯგუფი ამ ორ ცნებას ერთმანეთთან აიგივებს, თუმცა მეცნიერთა დიდი ნაწილი მათი ერთმანეთისგან გამიჯვნას ცდილობს. ინტერტექსტუალური კვლევის ჩარჩოში კრიტიკოსები ყოველთვის აღნიშნავენ, რომ ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა სწორედ ამ ცნების ტერმინოლოგიური ბუნდოვანება და კონკრეტიზაციის არარსებობაა. ინტერტექსტუალობის პარალელურად ვხვდებით ისეთ ტერმინებს, როგორცაა დიალოგიზმი, ჰიპერტექსტუალობა, პრეცედენტული ფენომენები, „რიზომა“ და *réécriture*.

ლანდაუ აღნიშნავს, რომ ტექსტის ფუკოსეული ხედვა, ისევე როგორც ბარტისა და დერიდას მიერ ტექსტის შესახებ წარმოდგენილი კონცეფციები, ქმნის ძირითად საფუძველს იმ განსაზღვრებისა, რომლის მიხედვითაც

ჰიპერტექსტი გაიგივებულია „ქსელთან“. მ. ფუკო ასევე აღნიშნავს, რომ თითოეული გამონათქვამი გულისხმობს სხვა გამონათქვამთა გარკვეულ სიმრავლეს და ქმნის მის გარშემო თანაარსებობის ერთგვარ ველს, სადაც ხდება ფუნქციებისა და როლების გადანაწილება. აღნიშნული მოსაზრების საფუძველზე, ლანდაუმ შენიშნა, რომ ჰიპერტექსტის ცნება მოიცავს ინტერტექსტუალობის ცნებას, იმდენად, რამდენადაც იგი იქმნება ერთი ან რამდენიმე ტექსტის ერთმანეთში „გადანერგვის“ შედეგად (à la suite d'une greffe).

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

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

როგორც ცნობილია, „Palimpsestes“-ში ინტერტექსტუალობის ფენომენს ჟენეტი განსხვავებულ ჭრილში განიხილავს და გვთავაზობს მის ტიპოლოგიას (იხ.თავი II, ქვეთავი1). აღნიშნული კლასიფიკაცია ტრანსტექსტუალურ მიმართებათა კატეგორიაში ერთიანდება. თავად ეს კატეგორია, თავის მხრივ, მოიცავს ხუთი ტიპის ურთიერთმიმართებას: ინტერტექსტუალობა, პარატექსტუალობა, ჰიპერტექსტუალობა და არქიტექსტუალობა. ჩამოაყალიბა რა ზემოთ აღნიშნული კლასიფიკაცია, ყ. ჟენეტი ჰიპერტექსტუალობას განსაზღვრავს, როგორც მწერლის მიერ ერთი ტექსტის (ჰიპოტექსტის) იმიტაციისა და ტრანსფორმაციის შედეგად ახალი ტექსტის – ჰიპერტექსტის მიღებას. ავტორი ჰიპერტექსტუალურ ფენომენს „თამაშის“ თვალსაზრისით მიმართავს.

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

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

მნიშვნელოვანია, მოხდეს ინტერტექსტუალობისა და „კვლავწერის“ (*réécriture*) ერთმანეთისგან გამიჯვნა, რათა

უფრო ცხადი გახდეს მათი ფუნქციონირება და განსხვავებული როლი ტექსტის ინტერპრეტაციაში.

ნატალი პეგი-გრომ მკაფიოდ გამიჯნა ერთმანეთისგან ინტერტექსტუალობის სხვადასხვა ტიპები, რომელთაგანაც დაპირისპირება მკითხველს კითხვის პროცესში ყველაზე ხშირად უხდება: თანაარსებობის ურთიერთმიმართებები, როგორიც არის ციტაცია, რეფერენცია, პლაგიატი და ალუზია; და დერივაციული ურთიერთმიმართებები, როგორცაა პაროდია და ბურლესკური ტრავესტირება. რაც შეეხება *réécriture*-ს, გამოყოფენ მის შემდეგ ფორმებს: პასტიში, პაროდია, თარგმანი, იმიტაცია, ტრანსპოზიცია, კინემატოგრაფიული და თეატრალური ადაპტაცია. მკვლევრები, რომელთაც ჩვენ აღნიშნული ჩამონათვალის წარმოდგენისას ვეყრდნობით, „კვლავნერის“ *réécriture*-ის ფორმებს შორის ხშირად გვთავაზობენ იმ ფორმებს, რომლებიც ტრადიციულად ინტერტექსტუალობას მიეკუთვნება. მაგალითად, უ. მორელი, რომელიც აღნიშნულ ჩამონათვალში ათავსებს პლაგიატს, ან თუნდაც კლოდეტ ორიოლ-ბუაიე, რომელიც *réécriture*-ს მაგალითებად განიხილავს ასლს, ალუზიას, პლაგიატს, პაროდიას. აქედან ვასკვნით, რომ ინტერტექსტუალობისა და *réécriture*-ის გამიჯნვა არ ხდება იმ ხერხებით, რომელიც წინ უძღვის ტექსტი A-ს გადასვლას ტექსტ B-ში. ხოლო ანრი ბეარი გვთავაზობს შემდეგ განსაზღვრებას: „ყოველგვარი ოპერაცია, რომელიც გულისხმობს ტექსტი A-ს ტრანსფორმაციას, რათა მივიღოთ ახალი ტექსტი B, და არ აქვს მნიშვნელობა მათ შორის არსებულ დისტანციას შინაარსის, ფორმისა თუ ფუნქციის თვალთახედვით“ (ბეარი 1981:56-65).

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ *réécriture*-ი არის გააზრებული, გაცნობიერებული პროცესი, ავტორის სურვილი მოახდინოს სხვისი ტექსტის ერთგვარი „გადანერა-გადამუშავება“ მაშინ, როდესაც ინტერტექსტუალური პრაქტიკა, თუკი

ეს არ არის ბრჭყალებში ჩასმული ციტატა და პირდაპირი რეფერენცია რომელიმე კონკრეტული ავტორის მიმართ, უმეტეს შემთხვევაში არაცნობიერ ხასიათს ატარებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტი, რომლის კვლავნერაც ხდება, შესაძლოა ჩაფიქრებული იყოს ავტორის მიერ ან მოხდეს მისი „სესხება“ სხვა ავტორისგან. ამ თვალსაზრისით, არლეთ ბულუმიე განასხვავებს *réécriture*-ის ორ სახეს: „მეზღუდული“ *réécriture*-ი, რომელსაც ავტორი საკუთარი ნაწარმოებების საფუძველზე ახორციელებს, ანუ ეს არის ის, რასაც ჩვენ ავტო-*réécriture*-ს ვუნოდებთ და „ფართო“ *réécriture*-ი, რომელიც გულისხმობს „ჰიპერტექსტუალურ თამაშს“ სხვადასხვა ავტორის ტექსტებთან. ასევე მნიშვნელოვანია ერთმანეთისგან განვასხვავოთ *réécriture* და *écriture*. ხშირად ხდება ამ ორი ცნების ერთმანეთში აღრევა, თუმცა მკვლევართა უმრავლესობის მოსაზრებით, ეს განსხვავება შენარჩუნებულ უნდა იქნეს. ჩვენ *réécriture*-ს ვუნოდებთ ტექსტი A-ს ტრანსფორმაციას ტექსტ B-დ, ხოლო *écriture*-ს ტექსტ A-ს გადასვლას ტექსტ A'-ში. მაგალითად, „პარასკევა ანუ ველური ცხოვრება“ *écriture*-ია „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ს. ამრიგად, ისეთი ტიპის ტრანსფორმაციები როგორცაა ჯ. ჯოისის „ულისე“ და მ. ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ განისაზღვრება როგორც *réécriture*.

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

## 6. ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბების“ სტრუქტურა

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

მ. ტურნიეს რომანში ერთ-ერთ მთავარ თემატურ თუ სტრუქტურულ დატვირთვას მარსელის ბანქო იძენს (Les tarots de Marseille). ავტორის მიერ ნაწარმოების დასაწყის-

ში გამოყენებული 78 სიმბოლო რომანში ერთგვარ მისტიკურ უნივერსუმს ქმნის, აერთიანებს რა მითოლოგიას, ასტროლოგიას და ქრისტიანულ სამყაროს. ეს 78 ბანქო შედგება 56 მაღალი და 22 დაბალი არკანისგან (კოზირი, ტაროს ფიგურა) (arcanes mineurs, arcanes majeurs). არკანი დაშიფრული მნიშვნელობის შემცველი კოდირებული გამოსახულებაა, ერთგვარი ენიგმა, რომლის დეკოდირება ნინასწარმეტყველების საშუალებას იძლევა. ამიტომაც ჩვენ თითოეულ ბანქოს პირობითად არკანს ვუნოდებთ. აღნიშნული ნიშნები პრესუპოზიციის პრინციპის გათვალისწინებით, მკითხველს ნინასწარ უქმნის ზოგად წარმოდგენას რობინზონის მომავალი მოგზაურობის და, აქედან გამომდინარე, რომანის ძირითადი ეტაპების შესახებ. მკითხველი თანდათან ახდენს თითოეული ნიშნის გარშემო შექმნილი მიკროსტრუქტურის დეკოდირებას, რომელსაც ინტერტექსტუალური ხასიათი აქვს. მთელი რომანი ნინასიტყვაობაშია მოქცეული და მასში პარალელიზმის, ექოსა და სიმეტრიის პრინციპის არსებობა ხაზს უსვამს ტექსტის სარკისებური გაორმაგების ეფექტს. სწორედ აქ ჩანს მ. ტურნიეს მთავარი სტრუქტურული სტრატეგია – დაწეროს დასასრული დასაწყისამდე, იყენებს პროლეფსისის ხერხს.

ამ მხრივ, ავტორი თითქოს გვთავაზობს ე.წ. ლაბირინთის პრინციპს, იწვევს რა მკითხველს თამაშში, სადაც დიდი მნიშვნელობა პირველ მინიშნებებს ენიჭება. 78 ნიშნიდან ბანქოს დასტიდან (ანუ 78 ბანქოს), რობინზონი ამოიღებს 11-ს, რომლის მიხედვითაც კაპიტანი ვან დეისელი ნინასწარმეტყველებს მისი ბედის ძირითად ეტაპებს. ბანქოს დასტიდან პირველი არკანი, რომელსაც რობინზონი ამოიღებს – დემიურგია (შემოქმედი). ამ ბანქოზე გამოსახულია მაგიდის წინ მდგომი ილუზიონისტი, რომელიც რობინზონის ინიციაციური მოგზაურობის დასაწყის-





კები სხვა არაფერია, თუ არა მოჩვენებითობა, ასევე რობინზონის მიერ კუნძულის მოწყობა და ადმინისტრირება სხვა არაფერია, თუ არა ილუზია, რისი გაცნობიერებაც აუცილებელია რობინზონის სულიერი ამაღლებისათვის.

მეორე ბანქო, VII არკანია – ეტილი, რომელზეც გვირგვინითა და სკიპტრით შემკული მეფეა გამოსახული. ახდენს რა ილუზიური სამყაროდან თავის დაღწევას, რობინზონი ახალ გამონვევას იღებს – შექმნას ალტერნატივა. აღნიშნული არკანის დომინანტური ფიგურაა „მარსი“, რაც იშიფრება როგორც რობინზონის გამარჯვება ბუნებაზე, საკუთარ თავზე, სასონარკვეთილებაზე, დღიურის წერის წყალობით (კანონთა კრებულია და ქარტიის შექმნა).



ტრიუმფი, რომელსაც აღნიშნული ნიშანი მოასწავებს გამოხატულია მისტიკურ სიმბოლური ციფრით 7 (სამყროს შექმნის მე-7 დღე).



ზემოხსენებულ წინასწარმეტყველებას სიმბოლურად უკავშირდება *მესამე ბანქო*, IX არკანია – *განდგეილი*.

იგი აღნიშნავს რობინზონის გამოქვაბულში (grotte) შესვლას საარსებო წყაროს საპოვნელად, ხოლო „ცხრა“ – რობინზონის ამ სამყაროში მისი ემბრიონულ სტადიაში ყოფნის შემდეგ მეორედ დაბადებასთან არის ასოცირებული. ამიერიდან „ახალი“ რობინზონი დაიბადა. Il rêve d'un séisme qui détruirait l'ordre qu'il a

établi (ტურნიე, 1972). რობინზონი ოცნებობს მინისძვრაზე, რომელიც მის მიერ დამყარებულ წესრიგს დაარღვევდა და ახალ დამოკიდებულებას ამყარებს კუნძულ „სპერანცასთან“.

მეოთხე ბანქო, XVII არკანია – *ვარსკვლავი*, მაგრამ კაპიტანი მას *ვენერას* (Vénus) სახელით მოიხსენიებს, ვინაიდან ამ ბანქოზე გამოსახულია ვარსკვლავების ქვეშ შიშველი ქალი.

აღნიშნულ ბანქოს რომანში განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს. ესაა რობინზონის კუნძულზე ყოფნის გარდამტეხი მოვლე-



ნის მომასწავებელი ნიშანი – პარასკევას გამოჩენა პარასკევ დღეს. პარასკევი ღვთაება ვენერას დღეა. *Vendredi, [...] c'est le jour de Vénus* (ტურნიე 1972: 228). შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ეს კარტი აგრეთვე მიუთითებს (VI თავის ბოლოს), რობინზონის გადაჭარბებულ სექსუალობაზე, როცა ის გამოქვაბულში ვარდისფერ ნაპრალს აღმოაჩენს: *Robinson a découvert la combe rose*.

მეხუთე ბანქო, VI არკანია – *შეყვარებული*. ასტროლოგიურად – *მშვილდოსანი*.



ამ არკანზე ვან დეისელის მკითხაობაში უპირატესობა ენიჭება გამოსახულების ზედა ნაწილს, სადაც ფრთიანი ანგელოზი სტყორცნის ისრებს (*Un ange ailé envoie des flèches*), მაგრამ კუპიდონი გადაიქცევა ვენერად და ისრები, რომელიც დამიზნებულია შეყვარებულის გულისკენ მზისკენ მიემართება. ამგვარად, ჩვენი აზრით, მე-17 და მე-18 არკანი ერთგვარ კავშირშია და გვიჩვენებს, რომ ტურნიე კარგად იცნობს რიცხვების სიმბოლიკას.

ეს ნიშანი მეექვსე საიდუმლოს აღნიშნავს. იგი განასახიერებს ექვსქიმიან ვარსკვლავს, ორი ერთმანეთში ჩასმული სამკუთხედით, რომლის წვერიც ღვთაებრივ ცეცხლსა და გონებას აღნიშნავს, ხოლო პარასკევას მიერ მზისკენ გატყორცნილი ისრები კი – რობინზონის ევოლუციას. ისარი მიუთითებს ასტროლოგიურ ნიშანზე – „მშვილდოსანზე“, კენტავრი კი – ნახევრად ადამიანი და ნახევრად ცხოველი – პარასკევაში შერწყმულ ორ სანყისზე.



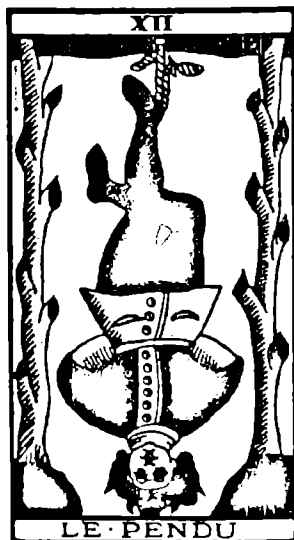
მეექვსე ბანქო, XXI არკანია –  
ქაოსი.

მასზე გამოსახული ლომი, ხარი, ანგელოზი და არწივი განასახიერებს ოთხ ძირითად ელემენტს: ცეცხლი, მიწა, ჰაერი და წყალი, რომელთაც მათ შორის მოთავსებული „საიდუმლოს ზიარებული“ (initié), რჩეული განაგებს. კენტი რიცხვი 21, რომელიც ამ ნიშანს შეესაბამება, ნიშნავს ინდივიდის დინამიკურ ძალისხმევას, რომელიც წინააღმდეგობებით აღსავსე ბრძოლაში

აღწევს გამარჯვებას.

მეშვიდე ბანქო, XII არკანია – ჩამოხრჩობილი.

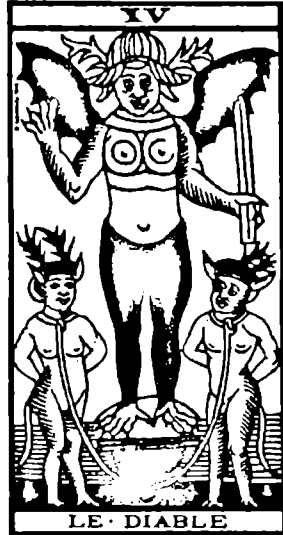
ტურნიე აღნიშნავს: „ის, რაც ყველაზე ნიშანდობლივია ამ კარტში, არის ის, რომ მასზე გამოსახული ადამიანი ფეხებით არის ჩამოკიდებული“. Mais ce qu'il y a de plus significatif dans ce personnage, ce qu'il est pendu par les pieds (ტურნიე 1972: 9). რომანში აღნიშნული არკანი მოხსენიებულია როგორც „სატურნი“. შესაძლებელია ავტორი აქ გულისხმობს „სატურნალიებს“ – წარმართულ დღესასწაულებს, რომლებიც სიმბოლოა სოციალური იერარქიის ინვერტირებისა (თავდაყირა დაყენებისა) და მაშასადამე, იმ ღირებულებებისა, რაც რო-



ბინზონისთვის ფასეული იყო. ამის დამადასტურებლად შეგვიძლია მოვიხმოთ ფრაზა რომანიდან: *Mais voilà la tête en bas, mon pauvre Crusoé* (ტურნიე 1972: 191). სატურნი – არის დამკვიდრებული ტრადიციებისგან განდგომა, პარასკევა კი რობინზონის წარმართველი ძალაა ამ განახლების პროცესში. ბანქოს ეს ნიშანი არის რობინზონის მინიერი ცხოვრების დასასრულისა და მზის კულტის აღიარების სიმბოლო.

მერვე ბანქო, XV არკანია – *ემმაკი*. რომანში ასტროლოგიურად – *ტყუპები*.

მასზე გამოსახულია ბისექსუალი ანგელოზის ფეხებთან ერთმანეთთან თოკით გადაბმული ორი ტყუპი. *Les Gémeaux sont figurés attachés par le cou aux pieds de l'Ange bissexué* (ტურნიე 1972: 10). ავტორს სურს ხაზი გაუსვას პარასკევას მეტამორფოზას, რომელიც რობინზონის ტყუპად გვევლინება. აქ სატანის უარყოფითი ძალა თითქოს ნაშლილია და დადებით

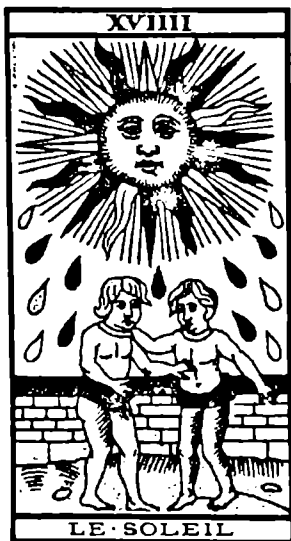


კონოტაციას იძენს ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენების შერწყმის წყალობით, რაც სიმბოლურად გამოიხატება ღვთაებრივ არსებაში ორი სქესის გაერთიანებით.

ამ ერთიანობას შინაარსობრივად უკავშირდება *მეცხრე ბანქო* – *მზე*. რომანში ასტროლოგიურად *ლომი*.

ზოდიაქოს ეს ნიშანი აღნიშნავს მზეს, სადაც ზრდასრული ადამიანების წყვილი შეცვლილია ორი ბავშვის გამოსახულებით. ეს ორი ხელიხელჩაკიდებული ბავშვი დგას კედლის წინ, რომელიც მზის ქალაქის სიმბოლოა. *Deux enfants se tiennent par la main devant un mur qui symbolise la Cité solaire.*

Cette innocence enfantine associée à l'idée de sexualité androgy-



nique est décrite comme le « zénith de la perfection humaine » (ტურნიე 1972: 12). ბავშვური უმანკობა ანდროგინული სექსუალობის იდეასთან ასოცირებული, აღწერილია როგორც ადამიანური სრულყოფის უმაღლესი წერტილი. ეს დასაწყისში წარმოთქმული იდუმალი სიტყვები რომანში თავის ახსნას მოგვიანებით პოვებს რობინზონის მიერ დაწერილ დღიურში: Je revois confusément sur une carte deux enfants - des jumeaux, des innocents – se tenant par la main

devant un mur qui symbolise la Cité solaire (ტურნიე 1972: 229).

მე რუკაზე ბუნდოვნად ვხედავ ორ ბავშვს – ტყუპებს, უმანკოებს, ხელიხელჩაკიდებულს მზის ქალაქის კედელთან.

ტურნიე ერთგული რჩება ტრადიციისა: რუკა მართლაც სიმბოლოა ორი შეერთებული ახალგაზრდა არსებისა, რომლებიც მზით აღვსილები არიან. ეს არის ინიციაციის კულმინაციური მომენტი.

მეათე ბანქო, XIII არკანია – ასტროლოგიურად თხის რქაა, რომელსაც არ გააჩნია სახელი (Arcane sans nom ou la mort ou le faucheur) და ზოგადად სიკვდილის აღმნიშვნელ სიმბოლოს წარმოადგენს. ეს ბანქო მაუნყე-



ბელია იმ სასონარკვეთილების, რომელმაც შესაძლოა დააჩქაროს რობინზონის სიკვდილი პარასკევას წასვლის შემდეგ. ტურნიესთან „თხის რქა“ ასევე შეიძლება იყოს სიმბოლო თხა ანდოარისა, რომელიც რომანში პარასკევამ მოკლა და რომელიც ეოლის ქნარად გარდაიქმნა.

და ბოლო, მეთერთმეტე ბანქო, XX არკანია – განკითხვა, რომელსაც კაპიტანი ედახის – იუპიტერს.

მასზე გამოსახულია ბავშვი, რომელიც მინის წიაღიდან იბადება. Un enfant d'or, issu des entrailles de la terre – comme une pépite arrachée à la mine – ეს არკანი ალუზია „Jeudi“-ის გამოჩენაზე. რომანში ტურნიე ინარჩუნებს ამ კარტის ალქიმიურ დატვირთვას: „ფილოსოფიური ქვა, რომელიც მინისებრი აკლდამიდან იბადება“. იუპიტერი ცის ღმერთის სიმბოლოა და რობინზონის ცხოვრებაში მისი გამოჩენა ახალი ეტაპის დასაწყისია და რომანის



უკანასკნელი გვერდი შემდეგი ფრაზის ილუსტრაციაა: „იუპიტერო, ცის ღმერთო“, რომლის საპატივცემულოდაც ბავშვს დაარქვეს Jeudi (ხუთშაბათი), წარმოადგენს ტაროს უკანასკნელი ბანქოს ექოს. ამგვარად, ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ბანქოს ნიშნები არ მიუთითებენ რომანში რომელიმე კონკრეტულ თავზე, არამედ გამოხატავენ რომანის მოქმედების ძირითად ფაზებს. ანუ ბანქოები, რომელთა სახელები შთაგონებულია პლანეტების სახელებით (მარსი, ვენერა, სატურნი, იუპიტერი), ან ზოდიაქოს ნიშნებით (მშვილდოსანი, ტყუპები, ლომი, თხის რქა) და მხოლოდ ორი ატარებს ტაროს სახელს – (დემიურგი და განდე-

გილი), გვაუწყებენ რომანის ძირითადი თემების შესახებ. ასე რომ, სიმბოლოები შეგვიძლია ავხსნათ შემდეგნაირად: ვენერა – პარასკევა, თხის რქა – თხა ანდოარი, იუპიტერი – ხუთშაბათი. სწორედ ეს მრავალმნიშვნელოვნება განაპირობებს მათ პოეტურ დატვირთვას. რაც შეეხება ქაოსს, რომელიც აფეთქების მაუწყებელია, ის არ შეესაბამება წინა კლასიფიკაციას და უკავია ცენტრალური ადგილი: ხუთი ბანქო მას წინ უსწრებს და ხუთი ბანქო მოსდევს. ამგვარად, ამ კარტების საშუალებით ხდება რობინზონის უშუალო მომავლის ანტიციპაცია.

ამრიგად, მთავარი დატვირთვა არ ვლინდება მხოლოდ სტრუქტურულ პლანში *mise en abyme*-ის სახით, რომელიც ფუნქციონირებს, როგორც დამთხვევათა ერთგვარი კომპლექსი, ტექსტში მნიშვნელოვან ეპიზოდთა აზრობრივი დატვირთვის გამაერთიანებელი ფენომენი. ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს, რომ ტურნიეს რომანი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს: ავტორი დასაწყისშივე გვთავაზობს „*mise en abyme*“-ს ორმაგი მნიშვნელობით. თუკი ყურადღებით დავაკვირდებით იმ ჰარმონიას, რომელიც გარე სამყაროსა და იმ ადგილს შორის მყარდება, სადაც მომავლის წინასწარმეტყველება ხდება, აღმოვაჩინთ მნიშვნელოვან დამთხვევებს: თითოეული ბანქოს ნიშანს მისი იდეური დატვირთვის მიხედვით კონკრეტული უღერადობა შეესაბამება და ფიგურალური აზრი კონკრეტულ რეალიზაციას პოულობს.

ამრიგად, აღნიშნული პრინციპით, თითოეული ბანქო თხრობის ცალკეულ საკვანძო მომენტს გადმოგვცემს, თუმცა საკმაოდ ენიგმატიკური და ბუნდოვანი სახით საიმისოდ, რომ მკითხველს ჩამოყალიბებული აზრი შეექმნას რომანის ფინალზე და მოახდინოს დაშიფრული კოდების სრული ამოცნობა. ტაროს ბანქოს გამოყენება ნარაციას ფუტუროლოგიურ, მაპროგრამებელ ფუნქციას ანიჭებს, და ამგვარად, ავტორს შემოაქვს წინასწარმეტყველური



დისკურსი. ერთი შეხედვით, მთელი რომანი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წინასიტყვაობაშია მოქცეული და მასში პარალელიზმის, ექოსა და სიმეტრიის პრინციპის არსებობა ხაზს უსვამს ტექსტის სარკისებური გაორმაგების ეფექტს. სწორედ ეს არის ტურნიეს თითქმის ყველა ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურული ხერხი: დანეროს დასასრული დასაწყისამდე.

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

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

იმისათვის, რომ ცხადად დავინახოთ დეფოს რომანის ტრანსპონირების შედეგები, მივმართავთ ორი ტექსტის (დ. დეფოს და მ. ტურნიეს) შედარებით ანალიზს, რაც საშუალებას მოგვცემს დავადგინოთ, რა ხერხებით ხდება „პრეცედენტული ტექსტის (ამ შემთხვევაში დ. დეფოს) რომანის ანუ ჰიპოტექსტის გარდაქმნა ჰიპერტექსტად. შედარებითი ანალიზის გასაადვილებლად, ჩვენ გადავწყვიტეთ დეფოს რობინზონს ვუნოდოთ რობინზონ I და

ტურნიეს რობინზონს – რობინზონ II. ჰიპოტექსტის, ანუ დეფოს რომანის და ჰიპერტექსტის ანუ ტურნიეს რომანის შედარებისას, თითქმის ყველა ეპიზოდი დიდი სიზუსტით არის შენარჩუნებული. უნდა აღინიშნოს, რომ ჰიპოტექსტიდან ჰიპერტექსტზე გადასვლა ხდება სხვადასხვა ხერხებით. ასეთია აზრის ინვენტირება, ანუ ერთი და იმავე ფაქტის საპირისპიროდ წარმოჩენა. ჰიპოტექსტის ინვერტირების შედეგად ჩნდება ახალი აზრი და ინვერსია ამ შემთხვევაში ასრულებს პაროდირების ფუნქციას, რასაც შემდგომ ვადასტურებთ მაგალითებით. ამგვარად, ინვერსია-ინვერტირება არის მუდმივი სიდიდე. არლეთ ბულუმიე (ბულუმიე 1991: 107) თვლის, რომ *L'inversion est donc une constante de la réécriture par substitution*. (ბულუმიე 1988:107). ასე მაგალითად, დ. დეფოს რობინზონის გულგრილობა რელიგიის მიმართ მრავალჯერ არის ხაზგასმული დეფოს რომანში, ხოლო მას შემდეგ, რაც ის გადარჩება, იწყებს ბიბლიის კითხვას და ბედისწერაზე ფიქრს. ტურნიეს რობინზონი კი, პირიქით, არის მკაცრი პურიტანელი. მხოლოდ მისი ცხოვრება კუნძულზე ნყვეტს, ამორებს მას ბიბლიას. და ამ შემთხვევაშიც გვაქვს საპირისპირო ფაქტი. ამ განსხვავებების შედეგები ძალიან მნიშვნელოვანია. „რობინზონ I“ სრულიად სერიოზულად არ ეპყრობა ცხოვრების მონესრიგებას კუნძულზე, რაც ახასიათებს „რობინზონ II-ს“. ხორბლის მოსავლის აღების ეპიზოდში დეფოს რობინზონი კმაყოფილდება მხოლოდ იმ რაოდენობით, რომლითაც იგი დატვირთავდა გემებს. დ. დეფოს რობინზონის შრომა დაყვანილია მის მოთხოვნილებებზე მაშინ, როდესაც ტურნიეს რობინზონი ცდილობს გააორმაგოს მოსავალი და მისი შრომისადმი სწრაფვა აბსურდამდე მიდის. აგრეთვე რობინზონ I-თვის ფული არაფერს არ ნიშნავს, მაშინ, როდესაც, რობინზონ II პირიქით, ხოტბას ასხამს ფულს.

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

ძალღი დეფოსთან მეორეხარისხოვან როლს თამაშობს. იგი რობინზონთან იმყოფება ჩაძირული გემის დათვალიერებისას და მოგვიანებით სიბერისგან კვდება. ტურნიესთან კი ძალღი ინიციაციის მქონეა (initiateur), რომელიც ველურ მდგომარეობაში ჩავარდნილ რობინზონს კვლავ აზიარებს ცივილიზებულ ცხოვრებას.

დეფოს რომანში თხასთან შეხვედრა ამაღლევებელ ხასიათს ატარებს, ტურნიესთან კი სრულიად განსხვავებულ სიმბოლურ დატვირთვას პოვებს. ტურნიეს რობინზონი აღმოაჩენს თხას გამოქვაბულში. un vieux, un monstrueux, un épouvantable bouc semblant [...] lutter avec la mort» ბებერი, საშინელი თხა თითქოსდა ებრძვის სიკვდილს, რობინზონი ხედავს სიბნელეში მხოლოდ «deux grands yeux brillants» qui

«étincelaient comme deux étoiles» et dont il se demande s'ils sont «de diable ou d'homme» *ორ დიდ მოელვარე თვალს, თავის თავს ეკითხება, ეს თვალები ეშმაკისაა, თუ ადამიანის?* (ტურნიე 1972: 193-194).

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

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

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

განსხვავება ტექსტებს შორის არანაკლებ ცხადია პარასკევას გადარჩენის ეპიზოდში. რობინზონ I სურს მონის ყოლა, რათა დაეხმაროს მუშაობაში. ის ფიქრობს, რომ უნდა გადაარჩინოს მისი (მონის) სიცოცხლე, რათა ეს უკანასკნელი მისი მაღლიერი დარჩეს: «J'étais manifestement appelé par la Providence à sauver la vie de cette pauvre créature» (დეფო 1995: 218).

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

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

## 8. მ. ტურნიე „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ როგორც მითოლოგიური რომანი

წარმოვადგინეთ რა შედარებითი ანალიზი ჰიპოტექსტი/ჰიპერტექსტისა, ამ ქვეთავში მივმართავთ ტურნიეს რომანის ძირითად დახასიათებას. ჩვენი მიზანია, დეტალურად წარმოვაჩინოთ მ. ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“, რათა შემდგომ ვანარმოოთ ამ რო-

მანის ინტერტექსტუალური ანალიზი და გამოვლენით რომანის შიგნით ყველა ის ინტერტექსტი, რომელთა წყალობითაც ეს რომანი იძენს სრულიად ახალ მნიშვნელობას, რათა წარმოვაჩინოთ, მიუხედავად ძირითადი შინაარსობრივი მსგავსებისა, რა ხერხებით აღწევს მ. ტურნიე დეფოს რომანის მთავარი აზრის შეცვლას, ინვერტირებას, მის გათანამედროვეობას და იმას, თუ რა როლი ენიჭება ამ ცვლილებებში რომანში შემოტანილ ინტერტექსტუალურ ელემენტებს. როგორც მრავალგზის აღვნიშნეთ, მ. ტურნიეს რომანი დეფოს რომანის კვლავწერაა (*réécriture*), თუმცა ის არ ახდენს დეფოს რომანის კოპირებას. მიშელ ტურნიემ, ხსნიდა რა თუ რატომ წერს იგი ყოველთვის ცნობილ სიუჟეტებზე, აღნიშნა, რომ მას იტაცებს თამაშის პროცესი, რომელსაც იგი აწარმოებს მკითხველთან, თითქმის სიტყვასიტყვით ასახავს კარგად ცნობილ ისტორიას, მეორე მხრივ კი – სრულიად გარდასახავს მას. ასე მაგალითად, რობინზონის შესახებ რომანში – „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ მკითხველი არ აქცევს ყურადღებას ცნობილ სიუჟეტს, არამედ მთელ ყურადღებას მიმართავს განსხვავებებზე. მაგრამ პრინციპული სხვაობა დეფოსა და ტურნიეს რომანებს შორის მდგომარეობს „ბუნებრივი ადამიანის“ განსხვავებულ გაგებაზე, რაზედაც ჩვენც გავამახვილებთ ყურადღებას. როგორც წინა ქვეთავში აღვნიშნეთ, თუ დეფო ძირითად ყურადღებას გონიერებას უთმობს, ტურნიე მთელ ყურადღებას უთმობს რობინზონის სულიერ სრულყოფას, რაშიც ძირითად როლს პარასკევას მიაკუთვნებს: „მათ ყველაფერი ჩვენგან უნდა ისწავლონ. ისწავლონ ცივილიზებულ ენაზე ლაპარაკი, ისწავლონ კულტურულად მოქცევა და, რაც მთავარია, – არ მოაბეზრონ თავი უგუნურ, გონებაშეზღუდულ რობინზონებს, ე.ი. ჩვენ“ (ტურნიე). დეფოსათვის პარასკევა – ბარბაროსია, რომელიც თავის „გაადამიანებას“ ელის

ბურჟუა რობინზონისაგან, რომელსაც თავშიც არ მოსდის აზრი, რომ თვითონ შეუძლია ისწავლოს რაიმე აბორიგენისაგან, რომლისთვის კუნძულზე არაფერი ახალი არ არის. ტურნიე პარასკევას სახეს აყალიბებს ეთნოლოგისა და ეთნოგრაფის ლევი-სტროსის უშუალო ზეგავლენით. მეცნიერის თვალსაზრისით, პირველყოფილი აზროვნება არ წარმოადგენს უფრო დაბალ დონეს, ვიდრე თანამედროვე. ეს აზროვნება აგებულია უსასრულო ტრანსფორმაციების ჯაჭვზე, რომლის საფუძველსაც მეტაფორა წარმოადგენს. პირველყოფილ მსოფლალქმაში ძირითად მომენტს წარმოადგენს ისეთი მკვეთრი დაპირისპირებების აღქმა, როგორც არის ბუნება და კულტურა, სიცოცხლე და სიკვდილი და სურვილი იმისა, რომ მოიხსნას ეს დაპირისპირება. პირველყოფილი აზროვნება არა მხოლოდ ასახავს სამყაროს, არამედ ცდილობს იგი უფრო ჰარმონიულად წარმოგვიდგინოს. რობინზონი კვირას უქმე დღედ აცხადებს, პარასკევს – მარხვის დღედ, კუნძულის მაცხოვრებლებს უწესებს ქცევის ნორმებსა და წესებს. თვითონ რობინზონი ხან გუბერნატორია, ხან გენერალი, ხან პასტორი. თავისი განსხვავებული „სახეების“ საშუალებით, იგი ცდილობს დაასახლოს კუნძული, მოაწყოს ცხოვრება ბიუროკრატიული წესების მიხედვით. მის ამოცანას წარმოადგენს შეცვალოს „მოცემული“ „შექმნილით“, დაამყაროს კუნძულზე „მორალური წესრიგი“, რის საშუალებითაც იგი იმარჯვებს „ბუნებრივ წესრიგზე“, რაც თავდაპირველად მისთვის „აბსოლუტურ უწესრიგობას წარმოადგენს“. ჯერ კიდევ პარასკევას გამოჩენამდე, რობინზონი გრძნობს მის მიერ დადგენილი წესების უაზრობას. მაგრამ სხვა ცხოვრება – თავისუფალი და ჰარმონიული მისთვის იწყება შავკანიანი თანამგზავრის გამოჩენასთან ერთად. პარასკევა, გარეგნულად იცავს რა თავისი ბატონის მითითებებს, შინაგანად თავისუფალი რჩება, კუნძულის საკუთარ ნაწილზე იგი

„უკუ წესრიგს“ ამყარებს. როდესაც რობინზონი უყურებს ბუჩქნარს, რომელიც პარასკევამ დარგო ფესვებით ზემოთ, იგი თვლის, რომ თვითონაც ასევე იქცევა.

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

უ. რუსო უპირისპირებს „კაცობრიობის სიჭაბუკეს“ კაცობრიობის ცხოვრების „დაჩაჩანაკებას“. ეს დაპირისპირება ჩანს ტურნიეს რომანში: ახალი „ბუნებრივი“ რობინზონი არ ბერდება, თავს გრძნობს ახალგაზრდად და ძლიერად იმ დრომდე, სანამ კუნძულს გემი მოადგება. და მაშინ, დაითვალა რა რამდენი წელი გავიდა, რობინზონი მიხვდა, რომ ამჟამად იგი თითქმის ორმოცდაათი წლის „იქნებოდა“ ხელახლა რომ არ დაბადებულიყო, არ გამხდარიყო უფრო ახალგაზრდა, ვიდრე ის „ღვთისმოსავი“ და ძუნწი ახალგაზრდა, რომელიც 28 წლის წინ „ვირჯინიის“ გემბანზე ავიდა (ტურნიე 1972: 246). ტურნიეს რომანი დანერვილია რუსოს აზრებთან სრულ შესაბამისობაში, მაგრამ თუ რუსო თვლის, რომ „კაცობრიობის ბავშვობის“ ოქროს ხანაში დაბრუნება შეუძლებელია, ტურნიემ გვიჩვენა, რომ თუ ეს არარეალურია, მაინც შესაძლებელია ახალი ჰუმანიზმის ჩასახვისათვის, ახალი ადამიანის შესაქმნელად.

თუ „ბუნებრივი ადამიანის“ და „ველური ადამიანისადმი“ ტურნიეს დამოკიდებულება ახლოს დგას ფრანგული სენტიმენტალიზმის შეხედულებებთან, მისი დამოკიდებულება ცივილიზებული ადამიანის მიმართ ახლოს დგას დ. სვიფტთან. ახალი რობინზონი გემზე ამოსულ თანამემამულეებს აღიქვამს როგორც ბოროტებს, ძუნწებს, მკაცრებს, რომლებიც მოგებისათვის ყველაფერზე მზად



არიან. იგი ამაზრზენ პიროვნებებს გარედან უყურებს „ბუნებრივი ადამიანისათვის“ დამახასიათებელი თვალთახედვით. მას ესმის, რომ არ შეუძლია გახდეს ისეთი, როგორც ისინი და უარს ამბობს სამშობლოში დაბრუნებაზე, ამჯობინებს რა ამ მახინჯ საზოგადოებას ბუნების ჰარმონიას. რაც შეეხება პარასკევას, იგი აღფრთოვანებული მომდგარი გემით, მიემგზავრება დიდ მინაზე თავისი ბატონის ნებართვის გარეშე. რობინზონი კი ისევე, როგორც რომანის დასაწყისში, სრულიად მარტო რჩება. მაგრამ, საბედნიეროდ, კუნძულზე მომდგარ გემზე იგი პოულობს იუნგას, რომელიც გამოექცა გემზე უდიერ მოპყრობას. იგი მას „ხუთშაბათს“ უწოდებს, ეს მიუთითებს, რომ ფრანგი მოსწავლეებისათვის რომანის დაწერის დრო, ხუთშაბათი, უქმე დღე იყო, რაც სიმბოლურად ნიშნავს შრომით საქმიანობაზე უარის თქმას, რომელსაც დეფო ქებას ასხამს თავის რომანში.

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

ამრიგად, ეჭვს არ იწვევს ის ფაქტი, რომ „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ს ინტერპრეტაციის მრავალპოლარულობა მისი მასშტაბურობის ერთ-ერთ ძირი-

თად საფუძველს წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში არსებითია ის, რომ აღნიშნული ინტერპრეტაციები „ლოგიკურად გამომდინარეობდეს“ ნაწარმოებიდან. „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ის ფილოსოფიური ანალიზი ჟ. დელეზის მიერ სწორედ ამ პრინციპს ეყრდნობა. დელეზი თავის ნაშრომში „აზრის ლოგიკა“ არჩევანს სწორედ ტურნიეს რომანზე აჩერებს, გვთავაზობს რა მის ე.წ. შებრუნებულ, ინვერტირებულ ანალიზს. უნდა აღინიშნოს, რომ ერთ-ერთი ნაწყვეტი მისი ამ კვლევიდან „მ. ტურნიე და სამყარო „სხვის“ გარეშე“ „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბების“ ბოლო გამოცემებში იბეჭდება როგორც მისი ბოლოსიტყვაობა. დელეზისთვის მ. ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ „ექსპერიმენტული და ინდუქციური“ რომანია, სადაც ხდება რობინზონის პერსონაჟის სრული ინვერტირება როგორც ადამიანისა, რომელიც ჩაკეტილ სამყაროში „სხვის“ გარეშეა დარჩენილი. მ. ფუკო აცხადებს, რომ ნაშრომი „აზრის ლოგიკა“ – ეს არის ყველაზე უფრო გაბედული და ხისტი მეტაფიზიკური ტრაქტატი, რომელიც არათუ არსებობის უარყოფას ახდენს, არამედ გვაიძულებს ვილაპარაკოთ „ზეარსებობაზე“ (ფუკო).

დელეზის კონცეპტუალური ანალიზი რომანის ტექსტს ემყარება, რაც მას საშუალებას აძლევს გამოყოს ის, რაც მას ყველაზე მნიშვნელოვნად მიაჩნია – „სხვისი“ სტრუქტურა როგორც „მე“-ს არსებობის წინაპირობა, „სხვის“ გარეშე დარჩენილი სამყაროს სტრუქტურა და „მე“-ს სტრუქტურა ამ სამყაროში. ხშირად დელეზის მიერ წარმოდგენილი დასკვნები განიხილება როგორც ზეპარადოქსული. კითხვაზე, თუ რისი თქმა სურდა ტურნიეს თავისი ცნობილი რომანით, დელეზი აღნიშნავს: „ჩვენ რობინზონი უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც „გარყვნილი“. ერთადერთი შესაძლო რობინზონიადა ესაა თავად გარყვნილება“. თუმცა „აზრის ლოგიკაში“, რომელიც ერთმანეთს უკავ-

შირებს ფილოსოფიასა და ფსიქონალიზის თეორიას, აღნიშნულია, რომ სამყარო, სადაც დარღვეულია „სხვისის“ სტრუქტურა, როგორც რობინზონის „მე“ და მისი „სამყაროს“ შემთხვევაში, ხდება „სხვისი“ სტრუქტურის „პერვერსიის“ სტრუქტურით შეცვლა, რაც არ გულისხმობს ამ ცნების კლასიკურ (პირდაპირ) გაგებას, არამედ განიხილება ფსიქოლოგიურ-ფსიქონალიტიკურ ჭრილში, გულისხმობს სურვილის გააზრებას როგორც ზღვარის, ნულოვანი ნერტილის, ვირტუალური ცენტრის, რომელიც ინდივიდს აბსოლუტურად სხვა სამყაროში გადააქვს.

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

უნდა აღინიშნოს, რომ კოლექტიური რობინზონიადის თემაზე მოდერნისტულმა ექსპერიმენტებმა მკვლევრები მნიშვნელოვანი ფაქტის წინაშე დააყენა: რობინზონის სახემ, როგორც პოსტმოდერნული კვლევის ობიექტმა, თა-

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

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

ეს სრულიად შეესაბამება უ. პ. სარტრის ეგზისტენციალიზმის კონცეფციას, რომელმაც პირველმა დააყენა „სხვისი“-ს პრობლემა ფილოსოფიური სისტემის ცენტრში.

უ. პ. სარტრი თვლიდა, რომ პიროვნებას შეუძლია საკუთარი თავი განსაზღვროს მხოლოდ სხვა პიროვნებასთან მიმართებაში. მ. ტურნიეს რობინზონი ვერ ხედავს რა საკუთარი თავის ასახვას მეორე ადამიანში, საკუთარ სახეს

კარგავს, ეჭვობს თავის რეალობას, სხვა (მეორეს) არარსებობა ცვლის მის დამოკიდებულებას საგანთა სამყაროსთან – „სხვები გვაძლევენ მასშტაბს, რომლის გარეშე შეუძლებელია განსაზღვროს თავისი ადგილი“ (ტურნიე, 1972 : 53).

პარასკევას გამოჩენისას რობინზონმა მიიღო შესაძლებლობა დაენახა საკუთარი თავი „მეორეში“, მაგრამ ეს მახინჯი გამოსახულება, ასახული გარდატეხილ სარკეში, ეს „ნახევრადადამიანი“ წარმოუდგება რობინზონს პარასკევას სახით.

რობინზონი გრძნობს თავის ერთიანობას კუნძულთან („ის, რაც მე არ ვარ, ის სპერანსაა“ – არაერთხელ იმეორებს იგი). ისინი განუყოფელი არიან და არ საჭიროებენ „მეორეს“, როგორც ლაიბნიცის მონადა, რომლის ფილოსოფიით ახალგაზრდობაში გატაცებული იყო მ. ტურნიე, თვითონ განათლებით ფილოსოფოსი. რობინზონი არ მალავს თავის რასისტულ შეხედულებებს, იყენებს რა თეთრი ბატონის მკაცრ სასჯელებს პარასკევას მიმართ. მ. ტურნიეს რობინზონის დამოკიდებულება პარასკევას მიმართ შეესაბამება დ. დეფოს დამოკიდებულებას ველურების მიმართ, რომელთა სიმკაცრესა და ბარბაროსობაზე იგი ბევრს წერს თავის რომანში. მაგრამ თავის მეგზურზე დაკვირვებისას მ. ტურნიეს რობინზონი მასში მდიდარ სამყაროს აღმოაჩენს, რომელიც არ ჰგავს მის შეხედულებებს, ეს სამყარო უფრო მდიდარი და ჰარმონიულია. ეს სხვა ცივილიზაციაა, რომელსაც იგი შეიცნობს და საბოლოოდ ეზიარება. პარასკევა მისთვის ხდება ძმა და მეგობარი, მისი მეგზური ახალი ცხოვრებისაკენ, რომელშიც სუფევს ჰარმონია, ტკობა და სილამაზე. პარასკევა ახალი ცხოვრებისაკენ უბიძგებს რობინზონს, მსგავსად იმისა, როგორც იგი აიძულებს მის მიერ მოკლულ თხას „იფრინოს“ და „იმღეროს“, გააკეთა რა მისგან არფა და ფრანი. რობინზონს თავდაპირველად პარასკევას ეს საქმიანობა

უაზრობად ერვენება, ვინაიდან არავითარი პრაქტიკული სარგებელი არ მოაქვს. მაგრამ თანდათანობით იგი გაათვითცნობიერებს, რომ უმჯობესია ცხოვრება ბუნების კანონებით, ბუნებასთან შესაბამისობაში. თავისი შავკანიანი მეგობრის მსგავსად იგი იზიარებს ზიზლს პრაქტიკული საქმიანობისადმი. პარასკევას გამოჩენის შემდეგ იმას, რასაც იგი ქვეცნობიერად გრძნობდა, ღრმა აზრს იძენს. პარასკევა აშკარად უჩვენებს მას ცივილიზაციის უაზრობას, ამოო ცდას ადამიანისა დაიპყროს, დაიმორჩილოს ბუნება.

ამგვარად, თუ დ. დეფომ თავის რომანში განადიდა ადამიანის გონება და უნარი, ტურნიემ, პირიქით, დააკნინა იგი, დაუპირისპირა რა მას სულიერება. დეფოს რობინზონი დღიურში წერს თავის მიღწევებისა და პრაქტიკული სასარგებლო საქმიანობის შესახებ. ტურნიეს რობინზონიც ანარმოებს დღიურს, მაგრამ მასში იწერს ადამიანური არსებობის ფილოსოფიურ პრობლემებს, სულის სრულყოფილების შესახებ. თავის კუნძულზე ყოფნის პირველ პერიოდს რობინზონი „მინიერს“ უწოდებს, შემდეგ იგი უერთდება „ჰაერს“ და ბოლოს „მზის თაყვანისცემამდე“ მიდის. რობინზონი ღვთის რწმენას ბუნების რწმენით ცვლის, უბრუნდება პანთეიზმს, შეგნებულად ამბობს რა უარს ევოლუციასა და პროგრესზე, მას ლიმბებამდე აჰყავს დროს მიღმა სუფთა სულებით დასახლებული წყნარი ოკეანის ლიმბები.

როგორც მრავალჯგუფის აღვნიშნეთ, მ. ტურნიე არ ახდენს დეფოს რომანის კოპირებას. მიჰყვება რა მის ძირითად თემატურ ხაზს, იგი კონტრარაიოს პრინციპზე დაყრდნობით, ქმნის ბუნებრივი ადამიანის სრულიად ახალ სახეს. ტურნიე იღებს რა მხედველობაში რამდენიმე ათეული რობინზონიადას არსებობის ფაქტს (ჟიროდუ, ვერნი, სენ-ჯონ პერსი), აცხადებს, რომ მისი ვერსია ყველაზე უფრო ახლოსაა ორიგინალთან. ეს არის ამავე

დროს ერთგვარი რადიკალური კრიტიკა თავისი ჰიპოტეზისტიკის – „რობინზონ კრუზოსი“, სადაც რაციონალიზმის სიმულაკრი უმალლეს წერტილს აღწევს. ეს ერთგვარი ირონიის გამოხატვის საშუალებაა, იმ სამყაროს კარიკატურული სახის შექმნა, სადაც რობინზონი კუნძულის მმართველია, სადაც იქმნება ქარტია, სისხლის სამართლის კოდექსი და სხვა. ამრიგად, მ. ტურნიეს რომანი ეს არის ე.წ. „გადატრიალების“ მცდელობა, რასაც, საბოლოო ჯამში, დ. დეფოს რომანის მთავარი არსის სრულ ინვერტირებამდე მივყავართ. მ. ტურნიე ქმნის რომანს, რომელიც მეტამორფოზებისა თუ სხვადასხვა ტიპის ვარიაციათა რთულ კომპლექსს წარმოადგენს. თუმცა, ორივე მათგანის დეკოდირების გასაღები დასაწყისშივეა მოცემული, რეალურად ხდება ჰიპოტეზისტიკის აბსოლუტური ინვერტირება. თუკი დ. დეფოს სიუჟეტი ძირითადად ბიბლიურ ხაზს მიჰყვება, მ. ტურნიე ბანქოს ნიშანთა (ტაროს) გამოყენებით ერთგვარ წყალგამყოფს ქმნის თავის ჰიპოტეზისტიკთან, გვთავაზობს რა რობინზონის ტრანსფორმაციის სამ ძირითად მიმართულებას: ვეგეტატიური სამყარო, მზისა და ქარის მითოლოგიური სიმბოლიკა, ანუ ხდება ქრისტიანული, ბიბლიური ხაზიდან გადახვევა. ამავე დროს, იგი პირდაპირ მიუთითებს მკითხველს, რომ მის რომანში მთავარი თემატური დატვირთვა არა რობინზონია, არამედ პარასკევა, სწორედ ის არის რობინზონის ინიციაციის მთავარი წარმმართველი ძალა, მისი მენტორი. ტურნიეს რობინზონი, მხოლოდ ერთი შეხედვით, მოგვაგონებს დეფოს გმირს. მთავარი ამოცანა, რომელიც მან დაისახა „ჩამოაყალიბოს აბსოლუტური წესრიგი“, სხვა არაფერია თუ არა „აბსოლუტური ქაოსის“ შექმნის მცდელობა, ახალი რეალობა კი ევროპული ცივილიზაციის მხოლოდ და მხოლოდ კარიკატურული მოდელი, ანუ სიმულაკრია. ამიტომაც ტურნიე მიიჩნევს, რომ რომანის

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

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

ლიმბები – ესაა დროისეული განზომილების ედემური გააზრება, როდესაც ადამიანი ბუნებასთან ჰარმონიაში ცხოვრობდა. ფრანგულ ენაში – ლიმბს ორგვარი მნიშვნელობა გააჩნია. პირველ რიგში ეს არის თეოლოგიური ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს იმ ადგილს, სადაც მოუნათლავე ბავშვთა და ცოდვათა მიტევების მომლოდინეთა სულები ბინადრობენ. და მეორე, გადატანითი მნიშვნელო-



ბით, ეს არის „განუსაზღვრელი ადგილი, განუსაზღვრელი მდგომარეობა“. თავად ტერმინი, გულისხმობს რა დრო-სივრცობრივ პარამეტრთა არარსებობას, კუნძულს წარმოგვიდგენს, როგორც დროისა და სივრცის მიღმა არსებულ ზონას. რობინზონის ცნობიერებაში კუნძული „ლიმბია“, სადაც დრო და სივრცე მეორეხარისხოვანია, ხოლო სიმბოლურ-მითოლოგიური განსაზღვრებით, ეს არის ზეცასა და ჯოჯოხეთს შორის არსებული განზომილება (*un lieu suspendu entre le ciel et l'enfers*). მიუხედავად იმისა, რომ რომანში ზუსტადაა განსაზღვრული დროისეული საზღვრები (რობინზონმა კუნძულზე 27 წელი გაატარა), იგი კუნძულ „სპერანცაზე“ მხოლოდ „გარედან“, „უცხო სამყაროდან“ შემოჭრილი რეალობაა, რომელსაც აქ მხოლოდ ილუზორული დატვირთვა გააჩნია. დაუსახლებელი კუნძული ტურნიესთან ამბივალენტურ მნიშვნელობას ატარებს – ფილოსოფიურიდან დანყებული სიმბოლურ-მითოლოგიური მნიშვნელობით დამთავრებული. ეს არის რობინზონის ადამიანური არსებობის ერთგვარი პირობა.

ტურნიეს რომანში მოცემულ მოვლენათა განვითარება ხასიათდება გარკვეული მითოლოგიური ციკლორობით, რაც გულისხმობს, რომ რობინზონის რომანული ისტორია, მითის ციკლური სტრუქტურულიდან გამომდინარე, ძირითადად ე.წ. განმეორებითობის პრინციპს ემყარება და საფუძვლად ინვერტირების ხერხი უდევს: ტურნიეს რომანში, რობინზონი კი არ აზიარებს პარასკევას ცივილიზაციას, არამედ თავად ექცევა პარასკევას გავლენის ქვეშ, რომელიც განათლებულ, ცივილიზებულ ინგლისელს აზიარებს „სხვა“, ბუნებრივ სამყაროსა და „მზის კულტს“. რობინზონის რომანული ისტორია დასრულებული ციკლის სახეს იღებს, თუმცა, ამავე დროს, ამ ციკლურ განმეორებითობაში გვთავაზობს სრულიად ახალ სიტუაციებს, რითაც ვლინდება „ტექსტის ძლიერი პოზიცია“ – ფინალი.

ტურნიეს რომანის განმეორებითობა თხრობის სიუჟეტურ მიმართულებას განაპირობებს. ორჯერ იქმნება ერთი და იგივე სიტუაცია – რობინზონის სრული კრახი: რომანის დასაწყისში „ვირჯინიას“ აფეთქება და მესამე თავში, კუნძულზე მომხდარი აფეთქება და მიწისძვრა; ეს ორივე მომენტი წარმოადგენს რობინზონის ახალი ცხოვრების დაწყების საფუძველს. პირველი ეტაპი – სრული მარტობა, ხოლო მეორე ეტაპი – ბუნებრივ-კოსმიურ სტიქიებთან თანაცხოვრება. კრახი აუცილებელი მითოლოგიური მომენტია, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს გამოცდას, რომლის დაძლევის შემთხვევაშიც ხდება „საიდუმლოსთან“ ზიარება. ამგვარად, ციკლურობა არ უნდა გავიაზროთ როგორც შემთხვევითობა, დამთხვევა, არამედ როგორც გარდაუვალი განმეორებითობა. ამიტომაც, ტურნიე არ კმაყოფილდება მხოლოდ „განმეორებითობის“ შემოტანით, არამედ მის აქცენტირებას ახდენს არაავტორისეულ სიტყვაში: „რობინზონი და პარასკევა მიუახლოვდნენ ზღვას, რათა ჩამოერეცხათ ტალახი, შემდეგ ველური ანანასით ისადილეს; რობინზონს გაახსენდა, რომ ასეთივე იყო მისი პირველი ტრაპეზი კუნძულზე, ხომალდის დაღუპვის შემდეგ“ (ტურნიე 1972: 225).

## 9. მითოლოგიური ინტერტექსტი მ. ტურნიეს რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“

ტურნიეს რომანში მითოლოგიური ინტერტექსტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს რომანის ინტერპრეტაციისთვის. მ. ტურნიესთვის მითი და რეალობა ერთმანეთისგან განუყოფელია. იგი მუდმივად „სხვა“ სამყაროს ძიებაშია, რომლის გასაღებსაც იგი მითოლოგიაში ეძებს. კუნძული ტურნიეს რომანის მითოლოგიური ციკლურო-

ბის სიმბოლოა, რომელიც ქმნის რა ურთიერთგავლენისა და ურთიერთარეკვლის ერთგვარ ხატს, იძენს რთულ, მრავალმრიან ფიგურალურობას და შეესაბამება მითის „ენის“ სიმბოლურ-მეტაფორულობას. პირველად ეს ხატი ტურნიეს რომანში შემოაქვს მაშინ, როდესაც რობინზონი კუნძულზე ყოფნის პირველ დღეებში ებრძვის ჰალუცინაციებს. თუმცა, აღნიშნული ჰალუცინაცია იცვლება ახალი ხატიტ – კუნძულით, როგორც ქალური სანყისით – „სპერანცა-მეულლე“, „სპერანცა-დედა“.

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

„პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბებში“ ტურნიე „კუნძული-თვალის“ ხატს უკავშირებს კიდევ ერთ ახალ ხატს. ხდება რა პარასკევას: „რობინზონმა შემთხვევით აღმოაჩინა პარასკევას თვალების ანატომიური სილამაზე“. სწორედ ამ „თვალის“ საშუალებით ახდენს რობინზონი „სხვა“ პარასკევას აღმოჩენას, იმისი ვინც მოგვიანებით მისი „თანასწორი“ ხდება. „თვალის“ ხატი ტურნიესთან ერთგვარი კულტუროლოგიური სიმბოლოა – ენერჯის მატარებელი, რომელიც სულიერი მდგომარეობის ანარეკლია. როგორც გ. გიდერმანი აღნიშნავს, ბევრ კულტურულ ტრადიციებში თვალის სიმბოლიკა მზის სიმბოლოს უკავშირდება. ამგვარად, ტურნიესთან ხდება ამ ორი ხატის გაერთიანება არა ანთროპოცენტრისტულ დონეზე, არამედ ზედროით და კოსმიურ განზომილებაში. ყოფითის, მატერიალურის ტრასფორმაცია მითოლოგიურში ხორციელდება რეალურ-ჭეშმარიტი ფორმების ერთგვარი თვითგანვითარების პირობითობის დონეზე. ტურნიე აღნიშნავს, რომ როგორც ყოველი ბანალური, ჩვეულებრივი მოვლენა იმანენტურად არქეტიპულია, ასევე ყოველი პირობითი ფორმა ემბრიონული სახით მოცემულია რეალობაში. ამგვარად, ტურნიე ახდენს პირობითობისა და ჭეშმარიტების სინთეზს.

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

მითოლოგიის მიხედვით, ადამიანი ანდროგინის სახით შეიქმნა. იგი ერთმანეთში აერთიანებდა მამაკაცურ და ქა-

ლურ სანყისს. ეს იყო ორი არსების ერთ მთლიანობაში გაერთიანება. ამაცობდნენ რა თავიანთი ორმაგი ბუნებით, ანდროგინებმა უნდობლობა გამოუცხადეს ბერძენ ღმერთებს და განსაკუთრებით ზევსს. მათი ამგვარი საქციელით აღშფოთებულმა ღმერთებმა ანდროგინების დასჯა განიზრახეს და ერთ არსებაში გაერთიანებული ნაწილი ერთმანეთს დააშორეს. ამგვარად, წარმოიქმნა ქალი და მამაკაცი იმ სახით, როგორც დღესაა. მას შემდეგ, განცალკევებული ანდროგინები ერთმანეთის მუდმივ ძიებაში არიან. მითის თანახმად, სიყვარულიც ამ დანაკლისის შეგრძნებაა, მისი შევსებისკენ მუდმივი სწრაფვა. საინტერესოა, რომ სახარებაში აღნიშნულია: „Lorsque vous ferez du masculin et du féminin un Unique afin que le masculin ne soit pas mâle et que le féminin ne soit pas une femelle alors que vous entrerez dans le Royaume!“. აღნიშნული ინტერტექსტი მიგვანიშნებს, რომ რობინზონი ადამიანური საზღვრებიდან გადის და იძენს ანდროგინის თვისებებს, რის შედეგადაც პოულობს უკვდავებას. სპინოზას „ეთიკის“ თანახმად, ხდება რობინზონის ზიარება უმაღლეს ცნობიერებასთან.

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

მ. ტურნიე ასევე უარს არ ამბობს არქეტიპული მოტივების გამოყენებაზე. მ. ტურნიეს შემოქმედება ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს ეფუძნება – დიქტომიის პრინციპს, ანუ ორი ურთიერთსაპირისპირო სანყისის გაერ-

თიანება სამყაროს ერთიანი სურათის შექმნის მიზნით. სწორედ ამას უკავშირდება ტურნიეს გადანყვეტილება გამოიყენოს მითის თემატიკა, გარდაქმნას, მოაქციოს იგი თანამედროვე აზროვნების საზღვრებში და შემოგვთავაზოს მისი სრულიად ახლებური ინტერპრეტაცია. ეს არის ე.წ. ახალი ლიტერატურული მოდელის შექმნა – რომანი-მითი, რომელიც გულისხმობს კარგად ნაცნობი სიუჟეტებისა თუ სიმბოლოების ახლებურ გათამაშებას, იყენებს რა კოლექტიურ არაცნობიერს- არქეტიპულ მეხსიერებას იგი ხშირად ახდენს სხვადასხვა ტიპის კულტურულ თუ ქრონოლოგიურ შრეთა ერთმანეთში აღრევას.

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

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

10. ბიბლიური და ნიცშესეული რემინისცენციები  
მ. ტურნიეს რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი  
ოკეანის ლიმბები“

ფ. მერლე აღნიშნავს, რომ ტურნიეს რომანული მითი სამ ძირითად "რეგისტრში" ვლინდება: რეალურში, ფილოსოფიურსა და მითოლოგიურში. თითოეული მათგანი ერთმანეთის მიმართ განისაზღვრება. და მითიც, როგორც მითოლოგემა, ან მითემა, წარმოიქმნება აღწერით-წარმოსახვით ფორმაში. ხოლო მითი როგორც რეფლექსიის ერთდროულად „სუბიექტი“ და „ობიექტიც“, სიცოცხლეს ფილოსოფიურ გააზრებაში იღებს, ხდება რა მისი გადაფასება ლოგიკურ-ფილოსოფიურ საფუძვლებზე. მითოლოგიური ინტერტექსტი ტურნიესთან განსაკუთრებული მასშტაბურობით გამოირჩევა: ტაროს ეგვიპტური ბანქოს სიმბოლიკა ბუნებრივ სტიქიათა ზელოგიკური ღირებულება (მნათობი-ღმერთი), ანტიკური მითოლოგია. თუმცა, ყველაზე დიდი მნიშვნელობა ბიბლიურ რეფერენციებს ენიჭება, რომელიც ტექსტში პირდაპირი ციტატებითა თუ ბიბლიური ხატების, მოტივებისა და ალუზიების სახითაა წარმოდგენილი. მთლიანობაში ეს არის მითი – როგორც ინტერტექსტი, რომლის საფუძველზე ტურნიე აყალიბებს სამყაროს მისეულ მითოპოეტურ ხედვას. ტურნიე ორგანულად რთავს ინტერტექტს ტექსტის საერთო ქსოვილში, იმ რეალობაში, რომელიც მითოლოგემათა საფუძველზე იქმნება. ხდება ჭეშმარიტად რეალური სამყაროდან პირობით-მითოლოგიურში გადასვლა. ტურნიეს პირდაპირ, ექსპლიციტურად შემოყავს ციტატები სახარებიდან (განსაკუთრებით კი მათეს სახარებიდან). ბიბლიას რობინზონი „ვირჟინიას“ კაიუტაში პოულობს და ამ მომენტიდან მოყოლებული იგი მუდმივად თან აქვს კუნძულზე. მის

ენა, ტექსტი, ინტერტექსტი

მიერ ბიბლიის კითხვა, ცნობიერებაში ამოტივტივებული ციტატები ერთდროულად ჩნდება როგორც რობინზონის დღიურში, ასევე ავტორის სიტყვებში. ბიბლიური ინტერტექსტის კვალდაკვალ ჩნდება, აგრეთვე, ე.წ. პანთეისტური ინტერტექსტი, რომელსაც მზის სხივით რობინზონის სულიერი განმანდა უკავშირდება.

რელიგიურ რეფერენციებს შორის გამოვყოფთ ნოეს კიდობნისა და გამოქვაბულის მითს. სწორედ, გამოქვაბულის საშუალებით ეზიარება რობინზონი უმაღლეს ჭეშმარიტებას, სრულიად სხვა რეალობას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რობინზონის მუდმივი რეფლექსური პარალელები, ავტორის სიტყვით გადმოცემული, ხშირად გამსჭვალულია ერთგვარი თვითირონიით, რომლის მიზანია, მოახდინოს მაღალ ღირებულებათა დესაკრალიზაცია. გადაწყვეტს რა აღადგინოს დაღუპული ხომალდი, რობინზონი ქმნის ნოეს კიდობნის ერთგვარ მოდელს, რომელიც ხდება მისი „გათავისუფლების“ პროტოტიპი.

გარდა აშკარა ბიბლიური მითოლოგიებისა, „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიბებში“ ვხვდებით მითოლოგიურ რემინისცენციებსა და ალუზიებს. პირველივე ეპითეტი – „გიგანტური“ ასოციაციურად უკავშირდება მითოლოგიურ, ბიბლიურ ხეს. მისი არსი მხოლოდ ტრადიციულ მნიშვნელობაზე არ ფოკუსირდება, არამედ აფართოებს მის სიმბოლურ მრავალმნიშვნელობას დაწყებული „ცნობიერების ხიდან“ “მსოფლიო ხით“ დამთავრებული. განასახიერებს რა უნივერსალურ მიწიერი და კოსმიური არსებობის ჰარმონიას, რომანში მოხსენიებული კედარი რობინზონის კუნძულზე ყოფნის პირველ დღეებში უცხო სამყაროში მისი ერთადერთი დასაყრდენია.

სწორედ, ბიბლიური და მითოლოგიური ინტერტექსტის საფუძველზე ახორციელებს მ. ტურნიე რობინზონის სულიერ მეტამორფოზას. იგი ცივილიზებული ადამიანი-



დან გარდაიქმნება სრულიად ახალ ადამიანად, რომელიც ეძებს როგორც საკუთარ თავს, ასევე ახალ რეალობას. მეტამორფოზის ცნებაში იგულისხმება ადამიანის სიღრმისეული ტრანსფორმაცია. მ. ტურნიე გვათავაზობს ფორმულას – მინა+ჰაერი=მზე, სადაც სწორედ ხის სიმბოლოს საშუალებით ხდება მინისა და ჰაერის სინთეზი. მინას ხე ფესვებით, ხოლო ჰაერს ფოთლებით უკავშირდება. მ. ტურნიე პარასკევასაც „სოლარულ“ ჰაერისეულ“ პარასკევას უწოდებს, რომლის ძირითადი ატრიბუტებია ისარი, ფრანი და ეოლის ქნარი. როგორც ა. ბულუმეი აღნიშნავს „ცივილიზებული ადამიანის ბინადარი ცხოვრება იცვლება ბუნებრივი ადამიანის არასტაბილური დინამიკით“. ხდება ღირებულებათა ორმხრივი გაცვლა.

ბიბლიური ინტერტექსტი პარასკევას გამოჩენის შემდეგ იცვლება წარმართული რელიგიის ინტერტექსტით, რაც ძირითადად მზის კულტითაა გამოხატული. პარასკევას გამოჩენამდე რობინზონი წესრიგსა და ქაოსს შორის არსებული წინააღმდეგობის დაძლევის მუდმივ ძიებაშია და სწორედ პარასკევას საშუალებით ახერხებს იგი ამაღლდეს ამ წინააღმდეგობაზე და ეზიაროს სრულიად ახალ სამყაროს. თავად პარასკევას სახელიც – პარასკევი ვენერას დღეა, ხოლო ქრისტიანთათვის – ქრისტეს ჯვარცმის დღე.

ამრიგად, მითოლოგიური, ბიბლიური თუ წარმართული რელიგიის რეფერენციები საერთო ჯამში ერთიანდება ტურნიეს ტექსტში და მას მითოლოგიური რომანის სახეს აძლევს.

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

ის ფაქტი, რომ ალუზიები ნიცშეზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტურნიეს რომანში, ადასტურებს ჩვენს ვარაუდს იმის შესახებ, რომ ახალი, სრულყოფილი ადამიანის ძიება ტურნიეს რომანში ეხმიანება ნიცშეს გმირს ზემოაღნიშნული რომანიდან. ასე მაგალითად, სიტყვა „ზეკაცი“ რამდენჯერმე არის ნახსენები ტურნიესთან, ისე როგორც ნიცშესთან. «J'ai commencé pas [...] Devenir une manière de surhomme en construisant d'autant plus que la société ne le faisait plus pour moi» (ტურნიე p. 116).

«Ainsi Zoroastre après avoir longuement forgé son âme au soleil du désert avait plongé à nouveau dans l'impur grouillement des hommes pour leur dispenser sa sagesse» (ნიცშე 1971:237).

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

პარასკევას მოსვლა კუნძულზე იწვევს „ყველა ფასეულობათა გადაფასებას“ – გამოთქმა, რომელიც ნიცშეს ნიგნს „კერპების მსხვრევა“ აქვს ნამძღვარებული. რობინზონის ინიციატორია მართლაც შეესაბამება მის მიერ ბიბლიისა და ქრისტიანული ღირებულებების უარყოფას. რობინზონის მიერ ქრისტიანობის კრიტიკა ახლოს დგას რელიგიის ნიცშესეულ კრიტიკასთან. ნიცშე ამხელს ქრისტიანობაში „სიცოცხლის ძაგებას, მის უარყოფას, სხეულის ზიზღს, ადამიანის თვითგვემას დანაშაულის შეგრძნებით“ (ნიცშე 1974: 77). ამიტომ ტურნიე, პარასკევას სახით გვიხატავს სიცოცხლით სავსე, ლალ, ბუნებასთან ჰარმონიაში მყოფ ადამიანს. კერძოდ, იგი ცეკვავს, მღერის და ტკბება ცხოვრებით.

კვაკერი რობინზონი კი განსხვავებულად მოქმედებს. მისი თხოვნა „განმანთავისუფლე სერიოზულობისაგან“

წარმოადგენს ალუზიას ქრისტიანული ლოცვისა – „მიხსენი ბოროტისაგან“. მაგრამ ეს იმიტომ, რომ სამყაროსთან სიკეთეს, სიხარულს, ჰარმონიას ეზიაროს. რობინზონი დახასიათებულია, როგორც l'hyperbareen (ჩრდილოელი). კიდევ ერთი ტერმინი ნიციშეს „ანტიქრისტეს“ დასაწყისიდან: „ჩვენ ერთნი ჩრდილოელნი ვართ“ (ნიციშე 1974:15). რობინზონი იტანჯება სევდით. მისი სერიოზულობა, სერიოზულობისა და სიმძიმის ორმაგი გაგებით უნდა გარდაიქმნას სიმსუბუქეში, რასაც აქვს დადებითი კონოტაცია. „ეს ნიშნავს სიცილით მიიღო ის, რასაც დღევანდელი დღე გაძლევს წინასწარი გათვლის, მადლიერებისა და შიშის გარეშე“ (ნიციშე 1971: 217). მიესადაგო ცხოვრებას არის ფორმულა, რომელსაც ნიციშე დაუსრულებლად იმეორებს. ნიციშე გამოხს სიმძიმეს, რობინზონს სურს განთავისუფლდეს „სერიოზულობისაგან“. ზარატუსტრა – „მოცეკვავის თვისებას“ ეძიებს. ეს არის „წყალობა“ (la grâce) ამ ტერმინის ორი მნიშვნელობით – „ის, რომელიც მიესადაგება მოცეკვავეს და ის, რაც ეხება წმინდანს“ (ნიციშე 1971: 217), სწორედ ამისკენ მიისწრაფის რობინზონის ლოცვა მზისადმი და გვაგონებს ზარატუსტრას აღქმას განთავისუფლდეს სიმძიმისაგან.

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

ალუზია ზარატუსტრაზე კიდევ უფრო ნათელი ხდება იმ ეპიზოდში, სადაც, ისევე როგორც ზარატუსტრა, თავის გამოქვაბულში, ბუნების წიაღში უსმენს რა მდინარეებისა და ხეების ხმაურს, რობინზონი მარტო თავის კუნძულზე, ისევე როგორც ზარატუსტრა ბუნების წიაღში: „აღმოა-

ჩენს მუდმივი ბრუნვის საიდუმლოს, დროის ციკლურ ხასიათს" «Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité» ამტკიცებს რობინზონი. უნებლიედ გვახსენდება ნიცშეს შემდეგი ფრაზა, რომელიც რეფერენციას წარმოადგენს. «Oh! comment de l'éternité n'aurais-je pas concupiscence, et du cupitial, anneau des anneaux, - de l'anneau du retour? [...] Car je t'aime, ô éternité. (ნიცშე 1971: 284).

რაც ყველაზე უფრო ღირსშესანიშნავია, ჩვენი აზრით, ეს არის რომანის ბოლო გვერდი, თუ როგორი გადამახილია ტურნიეს რომანსა და ნიცშეს „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“-ს შორის. ორივე პროტაგონისტი ჩაძირულია სინათლესა და უსასრულობაში. თუ შევადარებთ ორ ნაწყვეტს, აშკარა ხდება ტურნიეს ალუზიები ნიცშესთან «Zarathoustra est ardent et vigoureux comme un Soleil matinal» (ნიცშე 1971: 393). «La lumière fauve revêt Robinson d'une armure de jeunesse inaltérable». (ტურნიე 1972: 254).

„ზარატუსტრა მგ ზნებარე და ძლიერია, როგორც დილის მზე“ (ნიცშე), მაშინ როდესაც ველური მზე ახვევს რობინზონს „დაუოკებელი ახალგაზრდობის ცეცხლში“, წერს ტურნიე.

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

ზარატუსტრას მრავალი ფრაზა შეიძლება მიეუსადაგოთ ტურნიეს რობინზონს: „რათა შეგეძლოს შვა ვარკველავი, რომელიც ცეკვავს, შენში უნდა კიდევ არსებობდეს რალაც ქაოსი“ (ნიცშე 1972 26). ფრაზა, რომელიც განმეორებულია მ. ტურნიეს მიერ ესეში „ქარი მანუგეშებელი“ (Le vent Paraclet) (p. 200) ტაროს 21 ბანქოსთვის დარქმეული

სახელი, რომელსაც „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბებში“ ქაოსი ეწოდება, გასაგებს ხდის ამ დაახლოებას: ეს ქაოსი რომანში მარტო აფეთქებაზე კი არ მიუთითებს, არამედ, ძველ ღირებულებებთან დაკავშირებულ შინაგანი ქაოსის ნგრევასთან, ანუ რობინზონი პარასკევასთან შეხვედრის შემდეგ ეზიარება სულ სხვა ღირებულებებს.

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

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

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

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

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

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

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

1. ტრანსპონირების შედეგად – რობინზონის მითო-ტურნიეს რომანში, ლებულობს დეფოს რომანის სერიოზული პასტიშის სახეს (ყენეტის ტერმინოლოგიით).
2. თვით რომანში გვხვდება ალუზიები და რეფერენციები ბიბლიურ სიუჟეტებზე. რაც მთავარია, ეს ალუზიები ნიცმეს ზარატუსტრაზე თავდაყირა აყენებს

დეფოს რომანის მთავარ აზრს. თუ დეფოს რობინზონი მონოდებული იყო, რომ დაეტოვებინა კუნძული, ტურნიე ინვერტირების ხერხის გამოყენებით ტოვებს რობინზონს კუნძულზე და ამით ეჭვქვეშ აყენებს ცივილიზებულ სამყაროში ცხოვრების აზრს. ამ შემთხვევაში გვაქვს კიდევ ერთი ალუზია რუსოს ბუნებრივ ადამიანთან. ეს სხვისი „ხმები“ ქმნიან რომანის პოლიფონიურობას, ხაზს უსვამენ რა ინტერტექსტის როლს რომანის ინტერპრეტაციაში.

გარდა სიუჟეტური პლანისა, ტურნიეს ტრადიციული მითოლოგიური ხაზი შეიმჩნევა რომანის ორგანიზაციაშიც, რომელშიც მითოლოგიური ცნობიერება „ბინარულ ოპოზიციებს“ ეფუძნება, როგორც სამყაროს მოდელის სემანტიკური ასპექტის აღწერის უნივერსალური საშუალება. „ქალური-მამაკაცური“ სანყისი, რომელიც რობინზონისა და კუნძულ „სპერანცას“ ურთიერთობას ასახავს. ბინარული ოპოზიციის ასევე „ცისა და მიწის“ დაპირისპირება, რომელიც გამოხატავს გზას, რომელიც რობინზონმა გაიარა: „სპერანცას თელურიული (tellurique) ბატონობა“ „მზის ბატონობით“ იცვლება. სწორედ, მზის კულტში პოულობს რობინზონი საკუთარ თავს და არსებული მინიერი სტიქიებისგან თავდაცვის საშუალებას. მისთვის ეს სიცოცხლის სანყისია, ახალი ისტორიის დასაბამი.

ხდება რა ტრადიციული მითის ინტეგრაცია მხატვრულ ნაწარმოებში, ის იმთავითვე კარგავს თავის სანყის მნიშვნელობას და ავტორის ხელში იქცევა პოსტმოდერნისტულ რომანად, მისი აზრებისა და მიზნების პროექციის საშუალებად. ტურნიესთან სხვადასხვა მითოლოგიურ მოტივთა ტრანსფორმაცია შემდეგი ეტაპების სახითაა წარმოდგენილი: რობინზონის რეფორმატორული მოღვაწეობა კუნძულზე, მისი მისწრაფება თელურგიული („სპერანცა“) და კოსმოლოგიური („ღმერთი-მნათობი“) ცნობიერების-



კენ, მისი მცდელობა საკუთარ თავში დათრგუნოს რაც რაციონალური და ცივილიზებულია.

ერთ-ერთი საკვანძო ბინარული ოპოზიცია ორი ცივილიზაციის „ველურის“ და „კულტურულის“ დაპირისპირებაა, რომელსაც ძირითადი სიუჟეტური ხაზი მიჰყვება. როგორც ტურნიე აღნიშნავს, საქმე ეხება პირველ რიგში იმას, თუ როგორ ხდება მათი გადაკვეთა, ბრძოლა და მათი ასიმილაცია, და ასევე, თუ როგორ იბადება ახალი ცივილიზაცია ამ სინთეზის საფუძველზე. აღნიშნულ კულტურულ ექსპერიმენტში იქმნება ერთგვარი პოლარიზაცია: რობინზონი, როგორც ცივილიზებულ-კულტურული სანყისი, და პარასკევა – ბუნებრივი, ნატურალური. სიუჟეტური პოლისემიის შესაქმნელად ტურნიე, თავის რომანში, სხვადასხვა სახის ინტერტექსტუალურ პრაქტიკას იყენებს. მათ შორის აღსანიშნავია სპინოზას ფილოსოფიის გავლენა, რომლის „ეთიკასაც“ ტურნიე სახარების შემდეგ ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებად მიიჩნევდა. ტურნიე იღებს სპინოზას ადამიანური ცხოვრების „ერთიან კლასიკურ სქემას“, რომლის წინაშეც მუდმივად იშლება შემდეგი შესაძლებლობები: ტკბობის გზა, რომელსაც პასიურობისკენ მივყავართ, შრომა და სოციალური მისწრაფება და მხატვრული თუ რელიგიური შეხედულებები. ტურნიე ამყარებს რა გარკვეულ ურთიერთმიმართებას ადამიანურ არსებობასა და სპინოზას მეტაფიზიკურ აზროვნებას შორის, აღნიშნულ სამ ეტაპს რობინზონის ისტორიას უსადაგებს, რასაც, საბოლოო ჯამში „სრული მედიტაციისკენ“ მივყავართ.

მსგავს ოპოზიციურ წყვილებს, მათი არქეტიპული ღირებულების გამო, ვხვდებით XX საუკუნის თითქმის ყველა მითოლოგიურ რომანში: თ. მანის „ჯადოსნური მთა“, გ. გარსია მარკესის „პატრიარქის შემოდგომა“ და მრავალი სხვა. ისინი განსაკუთრებით რომანი-მითისთვისაა

დამახასიათებელი, რომელსაც, ჟანრობრივი ჰიბრიდაციის მიუხედავად მ. ტურნიეს რომანიც „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ განეკუთვნება. აქ, ამ მითოლოგიურ კატეგორიებს, რომლებიც რომანის მხატვრული სტრუქტურის ძირითად პარადიგმებს წარმოადგენენ, გააჩნიათ ღირებულებითი დანიშნულება და რომანი-მითის შემადგენელ თემატურ თუ სტრუქტურულ კომპონენტთა ურთიერთდამოკიდებულებასა და ურთიერთგავლენას განსაზღვრავს.

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

მითის გამოყენება გულისხმობს მთელ რიგ მხატვრულ საშუალებათა პირობითობას. მითოლოგიური რომანის ნარატიული ხაზი იღებს სრულიად ახალ მიმართულებას, წარმოადგენს რა თანამედროვე ეპოქის ინტელექტუალურ ანარეკლს. ე.წ. „სარკის ეფექტი“ რომანის აგების ერთ-ერთი მთავარი სტრუქტურული პრინციპი ხდება, რასაც თავის რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ ტურნიეც იყენებს. „სარკის ეფექტი“, როგორც სტრუქტურული პრინციპი და მხატვრული ხერხი ფართოდ გამოიყენება და როგორც ლოტმანი აღნიშნავს, იგი აზრის ჩამოყალიბების პროცესში განუყოფელი ასპექტია. ის შესაძლოა წარმოდგენილ იქნეს სხვადასხვა სახით: ტაროს სიმბოლიკა, კუნძული – მარტოობის მეტაფორული ანარეკლი, დღიური, რომელიც ავტორის შიდა სამყაროს სარკე და პერსონაჟთა გაორების სიმბოლოა. აქ შემოდის „ორმაგი ავტორობის“ ცნება, ეს არის ფაქტიურად რომანი რომანში, სადაც თხრობა მონაცვლეობით I და III პირში მიმდინარეობს. რომანის დასაწყისში „ვირჟინიას“

კაიუტებში რობინზონი ზღვისა და წვიმისგან განადგურებულ წიგნს პოულობს, რომელსაც ის მზეზე აშრობს და დღიურის წერას იწყებს, ხოლო მეღნის მაგივრობას თევზისგან მიღებული სპეციალური სითხე უწევს (ტურნიე 1972 63-64). „Log-book“-ში (საბორტო დღიურში) მოცემულია მ.ტურნიეს რობინზონის ცხოვრების და მისი ევოლუციის ორი ძირითადი ეტაპი, რომელიც ორ სრულიად განსხვავებულ რობინზონს ეხება. პირველი რობინზონი, რომელიც ახლოსაა თავის ლიტერატურულ პროტოტიპთან (დ. დეფოს რობინზონი), განათლებული ინგლისელი, მარტოობაში მყოფი და „სხვის“ მუდმივ ძიებაში, და მეორე – დემითიზირებული, რომელსაც ტურნიე თავიდან ანიჭებს ახალ მითოლოგიურ ღირებულებას, ძალას. ახლად მითიზირებული რობინზონი „მზის“ რობინზონია, მისტიკურ-მეტაფიზიკური იდეის და მზის კულტის სინთეზის შედეგი.

ხდება რა „ავტორისა“ და „გმირის“ თხრობის ხაზის ერთმანეთში აღრევა, „log-book“ იღებს დღიურ-მონოლოგის სახეს. ხდება სამი ნარატიული სტრატეგიის გაერთიანება ერთი, ტრადიციული რომანის ფორმის სახით, წარმოიქმნება „მეტადისკურსი“, რომელიც ერთგვარ პარალელს ამყარებს კუნძულზე რობინზონის მიერ განხორციელებულ ექსპერიმენტებსა და ავტორის ექსპერიმენტებს შორის, რომელიც ქმნის საკუთარ რომანს, ანუ „log-book“ - ეს არის მწერლის მიერ ნაწარმოების შექმნის პროცესის ანარეკლი, რაც საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ მეტარომაანია თავისი დამახასიათებელი თვითრეფლექსურობით. მესამე პირში მიმდინარე თხრობა თანდათან გადადის პირველ პირში და პირიქით. თუმცა, მიუხედავად არსებული ჰარმონიული ურთიერთმიმართებისა, ეს ორი რომანული პლასტი ერთმანეთს ბოლომდე ვერ ეწყობა, ეს წინააღმდეგობა კი განსაკუთრებით ფორმალურ პლანში

შეიმჩნევა. „ეს აღარ არის ერთი წესრიგი, ერთი ინტერ-პრეტაცია, არამედ მრავალი წესრიგი და მრავალი ინტერ-პრეტაცია, რომელიც სხვადასხვა, ან თუნდაც ერთი და იმავე ადამიანის მიერ ხორციელდება სხვადასხვა დროის მონაკვეთში“ (ე.აიერბახი). მიუხედავად იმისა, რომ ტურნიეს რომანი ტრადიციულ რომანის სახეს ატარებს, სინამდვილეში იგი შეგვიძლია სავსებით მივაკუთვნოთ პოსტმოდერნისტული რომანების რიგს.

ტურნიეს ტრადიციული რომანული პროზა და, მათ შორის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიბებები“, წარმოაჩენს ავტორის სრულიად ახლებურ ხედვას, ასევე „ავტორი-მკითხველის“ დამოკიდებულების ახლებურ გააზრებას. განიხილავს რა მკითხველს ნაწარმოების თანაავტორად, ტურნიე ერთ-ერთ ინტერვიუში აცხადებს, რომ „ნაწარმოებს ყოველთვის ორი ავტორი ჰყავს: ერთი, ვინც მას წერს და მეორე, ის ვინც მას კითხულობს“. ამრიგად, ტურნიეს რომანის მკითხველს პირველ რიგში მოეთხოვება იყოს შემოქმედებითად აქტიური, მან პირდაპირ კი არ უნდა გაიგოს და მიჰყვეს ავტორისეულ მოსაზრებებს, არამედ შექმნას მრავალშრიანი „ტექსტის ტექსტურა“, წარმოადგინოს ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო ინტერ-პრეტაციები, რაც რომანს უნივერსალურ ხასიათს ანიჭებს და რაც, განსაკუთრებით, რომანის ფორმალურ მახასიათებლებში ვლინდება. ამ მხრივ, ტურნიეს რომანი მოგვაგონებს ე.წ. „მატრიოშკებს“, რომლიდანაც თითოეული, როგორც ლაიბნიცის მონადა, აერთიანებს მეორეს და ასე დაუსრულებლად. სწორედ აქედან წარმოდგება სიუჟეტური პოლისემია, მისი სპირალისებული განვითარება, რეპრიზა, ამა თუ იმ სახის ინვერტირება.

ქმნის რა სხვადასხვა ესთეტიკის მოზაიკას, ტექსტის პოლიფონიასა და მრავალმნიშვნელობას, ურევს რა ჟანრებს, ეპოქებს, ტურნიე აღწევს კულტურულ სინთეზს,

ქმნის ნამდვილ პალიმფსესტს. იგი ამით აღწევს ტექსტულურ სინკრეტიზმს, როცა ახორციელებს სიმბიოზს ევროპულ და მსოფლიო ლიტერატურას შორის, სადაც ახალი ტექსტი ანუ ჰიპერტექსტი აქტუალიზაციას უკეთებს უნივერსალური კულტურის ტექსტულურ წარსულს და სწორედ, ამ უნივერსალური კულტურიდან ავტორი ცნობიერად თუ არაცნობიერად იღებს თავისი შთაგონების ნაწილს.

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

## საერთო დასკვნა

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

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

ინტერტექსტუალობის პრობლემის განხილვა მის მხოლოდ ფილოსოფიურ განზომილებაში უაზროს ხდის „ყოველგვარ კომუნიკაციას“, ამიტომ ინტერტექსტუალობა, დისკურსის თეორიის თვალსაზრისით, წარმოადგენს სხვადასხვა სახის შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედებას, სადაც ინტერტექსტის ძირითადი თხრობითი ინსტანციები საკომუნიკაციო ჯაჭვის როლში გამოდიან და

რომელთა საშუალებითაც ხდება მხატვრულ ტექსტში ჩადებული ინფორმაციის გადაცემა მწერლიდან მკითხველამდე.

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

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

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

ინტერტექსტუალობა პირობითად შეიძლება დაიყოს ორ დიდ კატეგორიად: პირველი, ეს არის ერთი ტექსტის ტრანსფორმაცია მეორე ტექსტად, როდესაც ავტორი ენი-ნაალმდეგება, ამუქებს ან აჭარბებს პირველადი ტექსტის

(ჰიპოტექსტის) ფორმალურ მახასიათებლებს და ქმნის ახალ ტექსტს. ტრანსპონირებული ინტერტექსტუალობის ნაირსახეობაა „კელავნერა“-გადამუშავება (réécriture), როგორცაა მ. ტურნიეს „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ და მეორე კატეგორია, რომელიც წარმოადგენს ტექსტებს შორის მუდმივი ურთიერთგაცვლის, თანაარსებობის ფაქტს ციტატების, ალუზიებისა და რეფერენციათა სახით. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ არის გააზრებული, გაცნობიერებული პროცესი, ავტორის სურვილი მოახდინოს სხვისი ტექსტის ერთგვარი „გადანერა-გადამუშავება“, მაშინ როდესაც ინტერტექსტუალური პრაქტიკა, თუკი ეს არ არის ბრჭყალებში ჩასმული ციტატა და პირდაპირი რეფერენცია რომელიმე კონკრეტული ავტორის მიმართ, ატარებს უმეტეს შემთხვევაში არაცნობიერ ხასიათს.

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

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



*«Tout texte est un intertexte;  
d'autres textes sont présents en lui à des  
niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables:  
les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante;  
tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.»*

*Roland Barthes*

L'objectif de la présente monographie est de rendre la signification profonde de la conception de l'intertextualité, de cerner ses enjeux, de décrire et d'analyser ses différentes approches théoriques, d'établir une typologie de ses formes et de ses pratiques (citation, allusion, plagiat, etc.) et d'illustrer, à travers de nombreux exemples, la manière dont elle (l'intertextualité) sollicite la mémoire et le savoir du lecteur, de retracer l'historique de cette notion-clé, depuis sa naissance dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine jusqu'à son avènement dans le domaine français vers la fin des années soixante, lequel a donné naissance à des notions voisines ou dérivées telles que polyphonie, rhizome, intermédialité, celui de réécriture, qui par ses caractéristiques relève de l'intertextualité sans en être un synonyme.

Nous nous arrêtons également sur la transposition du concept de dialogisme du domaine littéraire vers ceux des sciences du langage et de l'analyse du discours. Nous nous appuyons pour cela sur des ouvrages de référence spécialisés pour rendre compte de la façon dont ils exposent la notion de l'intertextualité dans son évolution. A travers les différentes esthétiques mises en œuvre par l'écriture intertextuelle nous nous proposerons de montrer

comment l'intertextualité est devenue la méthode de l'interprétation du texte littéraire.

Dans les domaines aussi variés que la philosophie, l'histoire, la sociologie, la psychanalyse ou les arts, le XX<sup>e</sup> siècle a mis en question le principe d'individuation sur lequel reposait l'image de l'homme. Le «Je», jusqu'alors origine ultime des processus signifiants, s'est vu considéré comme espace de croisement des discours. Les sciences humaines, prennent part à cette optique plurielle en apportant des nouvelles notions qui se sont révélées particulièrement fécondes dans les disciplines liées à la littérature, la linguistique, la didactique et les études culturelles. Dans ce sens, l'intertextualité a joué un rôle important en mettant en valeur la pluralité de voix et d'énonciateur qu'intègrent les processus discursifs et créatifs.

Créé il y a une trentaine d'années, le concept d'intertextualité est actuellement utilisé dans divers domaines qui vont de la littérature comparée à la linguistique, en passant par la stylistique ou la poétique. L'intertexte est interprété en fonction de la poétique postmoderne ce qui est lié souvent au statut de certaines œuvres, dont la périodisation s'avère difficilement définissable. Le concept d'intertextualité fait son apparition officielle dans le vocabulaire critique d'avant-garde dans la publication: «Théorie d'ensemble» – ouvrage collectif consigné par M. Foucault, R. Barthes, J. Derrida et J. Kristeva notamment. Ce terme trouve une résonance particulière dans la pensée de Julia Kristeva, plus précisément dans son ouvrage *Séméiôtiké*. Julia Kristeva définit l'intertextualité comme une «interaction textuelle». Le texte littéraire se constituerait donc comme la transformation et la combinaison de différents textes antérieurs compris comme des codes utilisés par l'auteur. Cette définition de l'intertextualité emprunte beaucoup au dialogisme tel que l'a défini Mikhaïl Bakhtine. Il considère en effet que le roman est un espace polyphonique dans

lequel viennent se confronter divers composants linguistiques, stylistiques et culturels. La notion d'intertextualité emprunte donc à M.Bakhtine l'idée suivant laquelle la littérarité naît de la transformation de différents éléments culturels et linguistiques en un texte particulier. J.Krisreva retient l'idée que «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»; elle définit l'intertextualité comme une permutation de textes où plusieurs énoncés, pris d'autres textes, se croisent et se neutralisent. En plus d'être une théorie large, l'intertextualité devient ainsi une méthode. Pour Kristeva, l'intertextualité est un processus indéfini, une dynamique textuelle: il s'agit moins d'emprunts, de filiations et d'imitations que de traces, souvent inconscientes difficilement isolables. Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits mais aussi à la totalité des discours qui l'entourent, au langage environnant ; comme le langage n'a pas d'autre référent que lui-même, la littérature ne parle jamais que de la littérature, et la poésie de la poésie. Le «dialogisme» et «l'intertextualité» aboutissent toujours à la notion d'autoréférentialité analysant tout texte comme texte du texte. (Kristeva 1969).

A la différence de Kristeva, Laurent Jenny trouve que «contrairement à ce qu'affirme Kristeva, l'intertextualité n'est pas sans rapport avec la critique des sources: ...elle désigne non pas une addition confuse mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur... Le propre de l'intertextualité est d'introduire une notion à un nouveau mode de lecture faisant éclater la linéarité du texte». (Jenny 1976).

L'évolution de la notion est marquée ensuite par les travaux de Michaël Riffaterre qui recherche la «trace intertextuelle» à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref. L'intertextualité est pour lui fondamentalement liée à un mécanisme de lec-

ture propre au texte littéraire. Le lecteur identifie le texte comme littéraire parce qu'il perçoit «les rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. L'un des grands mérites de Michael Riffaterre, outre le fait d'avoir souligné que l'intertextualité nécessite la reconnaissance d'un lecteur, est d'avoir établi une distinction forte pertinente entre l'intertextualité et l'intertexte. Il s'agit d'une intertextualité que «le lecteur ne peut pas ne pas percevoir puisque l'intertexte laisse dans le texte une trace, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son double décodage selon la référence». Ainsi «l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première» (Riffaterre 1980: 4). Ces définitions laissent une grande part de liberté au lecteur.

R. Barthes, comme M. Riffaterre, refusent à l'œuvre littéraire toute référence au réel. Seule compte alors la référence intertextuelle, d'où la distinction opérée entre signification (façon dont les mots désignent les objets dans le langage ordinaire) et signification (façon dont, dans un texte littéraire, ils ne renvoient pas aux objets mais jouent entre eux de manière à produire un effet de sens particulier).

Jacques Derrida présente l'intertextualité avant tout comme «la dissémination des textes antérieurs» dans un nouveau texte alors que Bernard Dupriez voit en elle «la présence en tout discours de tant de textes consommés» Enfin, reprenant très tôt eux aussi les apports de Kristeva, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov proposent la définition suivante: «..le discours, loin d'être une unité close, est travaillé par les autres textes. Tout texte est absorption et transformation d'une multitude de textes» tandis que pour Philippe Sollers: «tout texte se situe à la jonction de

plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur».

Michel Foucault, surtout dans son «Archéologie du savoir», conçoit aussi le texte en termes de liens et de réseaux. M. Foucault estime en effet que la frontière du livre n'est jamais clairement déterminée: «Par-delà le titre, les premières lignes et le point final», écrit-il, «par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, le livre est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases: il est nœud dans un réseau». Selon cette conception, l'unité du livre est relative. Le livre fait partie d'un réseau formé d'un vaste éventail d'«observations», d'«interprétations», de «catégories», de «règles» et de «taxinomies contradictoires». M. Foucault estime également qu'«il n'y a pas d'énoncé qui n'en suppose d'autres, il n'y en a pas un qui n'ait autour de soi un champ de coexistence, des effets de série et de succession, une distribution de fonctions et de rôles». Landow prétend que les fondements de la réflexion foucauldienne sur le texte se situent, tout comme les conceptions du texte proposées par Barthes et Derrida, à la base même de la définition de l'hypertexte comme réseau.

C'est dans une optique différente que J. Genette définit l'intertextualité: elle n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres. Dans «Palimpsestes» il offre, quant à lui, une définition plus restrictive. Il définit l'intertextualité comme la présence effective d'un texte dans un autre en insistant sur le fait que l'intertextualité ne peut être prise en compte que s'il y a présence effective d'un texte dans un autre, rejetant ainsi apparemment du champ de cette notion les allusions et les simples références, pour ne privilégier que les citations.

Dans Palimpseste, il nomme les cinq types de relations trans-textuelles:

1. **L'intertextualité**: relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre – forme explicite et littérale: la citation – forme moins explicite: le plagiat (emprunt non déclaré, mais encore littéral) – forme encore moins explicite et moins littérale: l'allusion (énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable).
2. **La paratextualité**: la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., tous les signaux autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage.
3. **La métatextualité**: la relation, dite «de commentaire», qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer.
4. **L'hypertextualité** : toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation. transformation simple (transposer l'action du texte A dans une autre époque: Ulysse de Joyce) ou transformation indirecte (ou imitation: engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique; ex.: L'Énéide).
5. **L'architextualité**: l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. Relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (l'indication Roman accompagnant

le titre sur la couverture). (G. Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982.).

Nous avons repérer les différentes modalités ou les marqueurs de l'intertextualité:

*La citation.* Elle est la forme la plus visible de l'intertextualité, notamment grâce à des codes typographiques (décalage de la citation, restitution de la présentation typographique du texte cité, emploi des caractères italiques ou des guillemets).

*L'allusion.* L'allusion complète la citation: l'allusion repose sur l'implicite, et suppose que le lecteur comprenne qu'il s'agit d'un jeu de mots ou d'un clin d'œil.

*La réminiscence.* Rappel d'un souvenir à peu près effacé. Chose dont on a un vague souvenir.

Ainsi chez Kristeva l'intertextualité est considérée comme une catégorie globale de la philosophie, tandis que G. Genette et L. Jenny proposent le concept plus restreint de l'intertextualité: elle désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes, opéré par un texte centreur. *Nous retiendrons de ces deux définitions, les notions d'absorptions et de transformations mentionnées chez Kristeva et celle de présence effective chez Genette.*

Cette multiplicité d'approches et de définitions de l'intertextualité a donné naissance à ses définitions variées. Ce concept peut avoir une utilisation pratique dans le domaine de l'interprétation et l'étude des textes et on peut l'envisager dans une visée pragmatique et stylistique. L'intertextualité se déploie en effet à tous les niveaux à l'intérieur des textes avec la citation, la référence, l'allusion, le pastiche, la parodie et la mise en abyme. Toutes ces définitions font donc clairement apparaître que tout texte nouveau – ou second si l'on veut, ce que Genette appelle l'hypotexte – est un texte qui se situe généralement au croisement

d'autres textes dont il absorbe et transforme un certain nombre de fragments avant de les agencer en unités nouvelles et de leur donner un sens nouveau.

Pour Umberto Eco, sémioticien, écrivain et critique, tout lecteur sait que d'autres textes existent et nourrissent des textes nouveaux: «aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes», faisant ainsi confiance à la capacité herméneutique de tout individu face à un livre. Gérard Genette quant à lui semble introduire un aspect nouveau en insistant sur le fait que l'intertextualité ne peut être prise en compte que s'il y a présence effective d'un texte dans un autre, rejetant ainsi apparemment du champ de cette notion les allusions et les simples références, pour ne privilégier que les citations.

L'intertextualité dans son sens restrictif fonctionne comme l'intermédialité. On entend l'intermédialité comme hétérogénéité, comme interaction de plusieurs systèmes sémiotiques.

En réalité, l'intertextualité ne se réfère pas exclusivement à la reprise de textes littéraires. On assiste aussi à la réélaboration des divers langages qui correspondent aux différents domaines de la culture. Un texte littéraire peut en effet renvoyer à d'autres langages comme celui des Beaux-Arts et de la musique, celui de la Bible et de la mythologie. La lecture d'un texte se présente donc sous la forme d'un décodage, d'un repérage de ces intégrations, de ces élaborations qui lui donnent sa dimension polysémique. Comme illustration nous nous sommes proposés de mettre en évidence le fonctionnement intertextuel dans l'œuvre de J. Gracq. L'étude met au jour tout un réseau de références cachées à d'autres œuvres:

des recours systématiques à d'autres textes littéraires (en premier lieu aux œuvres de Ronsard, Hugo, Poe, Proust, Malraux, Nerval, Cocteau et beaucoup d'autres;



des renvois précis et bien élaborés à la Bible et à la mythologie de l'Antiquité;  
des citations de sources historiques (Alexandre Le Grand);  
des recours à la peinture (entre autres Monet, Doré, Dürer, Moreau, Vermeer), intégrant des éléments spécifiques de ces œuvres en tant que composants narratifs au sein des récits;  
des références à la musique (à l'opéra de Wagner «Lohengrin», au fugues de Bach);  
des références extratextuelles, c.-à-d. des allusions aux développements politiques et sociaux de l'époque. Certes, les références directes, peu nombreuses au niveau textuel mais davantage au niveau musical ou pictural, sont évidemment facilement repérables puisque renvoie généralement à la source, mais risquent parfois – par manque de culture du lecteur – de ne pas être déchiffrées selon l'intention voulue par le romancier.

Ainsi l'écrivain fait recours à l'intertextualité et à l'intermédialité pour la métaphorisation infinie de son texte. On peut dire que le texte de Gracq représente un patchwork constitué de plusieurs intertextes qui en empruntant les idées aux grands poètes, peintres, musiciens et en les transformant à sa manière servent à intensifier le récit.

A la lumière de toutes ces définitions qui semblent se compléter les unes les autres, on constate que la notion d'intertextualité peut poser problème puisque la critique s'est attachée à en déterminer aussi précisément que possible les champs d'application et les impacts sur le lecteur. Mais à l'évidence, une chose demeure certaine, *c'est que l'intertextualité est la présence, plus ou moins facilement perceptible selon le degré de culture du lecteur, dans un texte nouveau, d'allusions, de références ou de citations extraites de textes anciens ou environnants qu'il absorbe, trans-*

*forme et redistribue pour leur imprimer un sens nouveau, jeu infini de renvoi de textes à texte, greffe, tissage d'échos variables – représente bien – pour l'auteur et pour le lecteur – un enjeu capital, un lieu stratégique, puisque le fragment élu se convertit lui-même en texte.*

La notion de l'intertextualité est inséparable avec celle du texte. La théorie du texte, qui a connu des développements dans les années 1970 semble faire un retour important avec l'intégration des nouveaux paramètres relevant des différentes conceptions de l'analyse du discours comme en témoigne actuellement la linguistique textuelle. Cette approche du texte dans sa matérialité langagière implique la nécessité d'explicitier la relation texte/ discours, l'opposition qui tient une place importante dans les sciences du langage en France dans le cadre des champs disciplinaires aussi différents que l'Analyse du discours et la sémiotique d'inspiration greimassienne. Dans ses formulations ordinaires, il nous paraît cependant de soulever des difficultés considérables. L'assimilation apparente du texte au discours, qu'on rencontre chez un certain nombre de linguistes, semble s'expliquer tout simplement de l'absence du concept philologique du texte considérant le discours comme un phénomène qui se réduit à une certaine étendue de plusieurs phrases ou propositions. L'École française d'analyse du discours a respectivement su dépasser cette conception macrosyntaxique et introduit une opposition explicite entre *texte* et *discours*. Dans ce cadre nous s'adressons tout abord aux réflexions de Charaudeau illustrées dans son ouvrage «Langage et discours», où il nous propose la séparation tranchante entre les notions de discours et de texte. D'après lui, le texte est susceptible d'être défini comme un « objet qui représente la matérialisation de la mise en scène de l'autre langage. Il est un résultat d'un processus qui dépend d'un sujet parlant particulier et de circonstances de production particulière.

Donc chaque texte se trouve traversé par plusieurs discours qui s'attachent entre eux. Nous admettons en outre les principales conceptions concernant cette question à la suite des théoriciens de la linguistique textuelle (J.M. Adam), prenons en titre d'exemple les travaux de Greimas et Courtés qui, développant l'idée de texte en tant qu'énoncé s'oppose au discours d'après la substance de l'expression (graphique ou phonique) utilisée pour la manifestation du procès linguistique. Suivant cette affirmation le texte est alors un énoncé qui peut relativement s'actualiser en discours. Autrement dit, *le texte pourrait être qualifié d'un produit, d'une substance du côté du langage et non d'un processus*. Ainsi, nous trouvons obligatoire de préciser davantage que dans notre étude, **nous prenons la notion de discours avec ses dimensions extralinguistiques comme la base essentielle de notre approche et non pas le phénomène du texte proprement dit.**

Le texte nous place d'emblée au cœur du sujet : la lecture et l'interprétation, la coopération entre le lecteur et l'auteur, qui permettent à la lecture et à la compréhension. Les notions de compréhension et d'interprétation sont très complexes voilà pourquoi nous nous limiterons à indiquer les principaux enjeux et la complexité du modèle théorique de l'interprétation: par exemple, si l'on entend par signification littérale comme norme d'interprétation du texte le sens voulu par l'auteur dans le contexte d'une époque déterminée, il semble que l'on se heurte non seulement à la difficulté de reconstruire de façon fondée le sens intentionnel du texte mais encore à l'impossibilité de rapporter l'intention à un résultat comme une cause à son effet.

L'approche structuraliste traite de la sorte l'œuvre littéraire en structure structurée sans sujet structurant, par abstraction des conditions économiques ou sociales de production de l'œuvre. C'est ainsi que pour la théorie des structures anthropologiques de l'imaginaire, le postulat d'une répétition des grands mythes

par les discours culturels en général et la littérature en particulier place le texte mythique comme récit sous le récit inhérent à la signification de tout texte envisagé comme sa réalisation historique particulière, de même que l'archétype peut être défini comme «une condition structurale inhérente à la psyché sous laquelle sont subsumables des images multiples et variables» (Jung 1991).

Umberto Eco in «Lector in Fabula» postule «que la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du lecteur modèle» (Eco 1979 73). Les principaux concepts directement impliqués par une telle vision de la réception interprétative sont ceux de lecteur naïf/modèle/idéal et par conséquent de compétence/encyclopédie personnelle, d'horizon d'attente et d'œuvre ouverte/fermée.

Dans un registre différent, l'esthétique de la réception suggère également un dépassement possible de l'antinomie interprétation/explication en direction d'une herméneutique. Sous l'influence de Hans Georg Gadamer, Hans Robert Jauss propose de considérer l'acte de lecture comme unité synthétique de trois moments artificiellement décomposés pour les besoins de l'analyse: la compréhension, l'interprétation et l'application. La compréhension esthétique du texte est associée à l'interprétation réfléchissante puis à une lecture de type historique laquelle implique la reconstitution de *l'horizon d'attente* et suit l'histoire de la réception du texte et de ses lectures. Le principal enjeu de cette herméneutique consiste par conséquent à opérer une réflexion méthodique, méta-discursive, sur l'historicité de l'analyse, en soulignant dans la reconstruction objective du passé des critères subjectifs de choix, de mise en perspective, d'appréciation: « Mais la lecture de reconstitution historique constituait traditionnellement le premier pas, ce qui la liait à l'exigence de l'historicisme selon laquelle l'interprète devait s'abstraire de lui-même et de sa situation pour pouvoir dégager d'autant plus

purement le sens objectif du texte — inversement, la compréhension et l'interprétation esthétiques ne peuvent se passer de la lecture de reconstitution historique, qui exerce une fonction de contrôle » En ramenant la signification au domaine régulé des possibilités de sens (interprétation et perception esthétiques sont liées dans un même contexte), l'herméneutique littéraire élimine non seulement la fiction du lecteur total qui met en jeu un savoir historique complet mais encore conjure historicité et esthétique: «A la théorie du «texte pluriel» et à l'idée d'une «intertextualité» conçue comme possibilité infinie et arbitraire de possibilités de sens et d'interprétations non moins arbitraires, elle oppose l'hypothèse que la concrétisation progressive et historique du sens d'une œuvre littéraire suit une certaine «logique» qui s'établit dans la formation et la transformation du canon esthétique (Jauss 1994). Le fondement de cette hypothèse ne saurait être trouvé que dans le caractère esthétique du texte qui, en tant que principe régulateur, fait qu'un texte littéraire peut entraîner une série d'interprétations même différentes mais quand même compatibles dans la perspective du sens concrétisé. Les raisons de la diversité des approches méthodologiques sont multiples. En premier lieu la situation actuelle dans le domaine des interprétations des textes littéraires est caractérisée par une, il s'agit de la dualité du développement des études contemporaines de la littérature. D'un côté l'on argumente, approfondit et varie l'idée de l'autonomie du texte littéraire comme tel (et non comme un phénomène ou même un document d'ordre psychologique, social, philologique). Parallèlement, on insiste sur la fondation des méthodes spécifiques des études littéraires, plus ou moins scientifiques. De l'autre côté, l'œuvre littéraire est analysée dans tous ses contextes, et principalement ceux constitués par la relation de l'œuvre avec le lecteur. D'où, aussi, les tendances vers la pluridisciplinarité qui se veut légitime dans le domaine des études

littéraires, y compris les emprunts des procédés du structuralisme et de la sémiologie, qui, à l'origine, ne se rapportaient pas à la littérature. Tout cela produit naturellement des modèles différents d'interprétations des œuvres littéraires. Le processus de compréhension de texte, en tant que le système de signes, semble bien être bouleversé par des innovations rapportées sous la forme d'une nouvelle réalité qu'on appelle l'analyse intertextuelle et qui à son tour a trouvé les forces de prétendre l'interdisciplinarité des ses concepts fondamentaux. Mais cette interdisciplinarité qui étudie le texte dans sa complexité trahit en principe de certains inconvénients tels que le manque de précision au niveau des procédés méthodologiques, l'ambiguïté des supports opérationnels de l'analyse linguistique, psychologique ou culturelle, ce qui a pour résultat la dissémination de la réalisation esthétique du langage pas seulement dans «l'univers motivé» du texte (y compris la biographie, l'étude historique des personnages prototypiques), mais dans des différents champs sémantiques. Dans telle circonstance à partir des diverses conceptions concernant la réalisation du langage, l'intertexte est perçu comme un porteur de certaine énergie à l'aide de laquelle il se transforme constamment de la situation de chaos en position réglée. Mais le postmodernisme a totalement remodelé cette opposition universelle de «cosmos-chaos» et par conséquent a détruit le fameux concept de l'harmonie. Selon sa doctrine, dans le texte l'ordre ne prédomine guère le chaos, mais entre avec ce dernier en dialogue perpétuel. Alors la création de chaque nouveau texte (metatexte) est considérée comme le résultat de la résonance énergétique qui s'établit entre l'auteur et des textes antérieurs, préexistants, ce qui nous mène vers l'irradiation de l'énergie ou autrement dit vers la naissance du nouveau texte. L'exploration minutieuse des marqueurs intertextuelles ou le fonctionnement réglé des implications intertextuelles, ont déployé un nouveau horizon de l'analyse consi-

dérablement plus profonde et détaillée du texte en tant que sans tenir compte des relations intertextuelles il devient de plus en plus difficile ou presque impossible de parler de la compréhension de ce dernier.

Les locuteurs ont conscience, à des degrés divers, de parler une seule et même langue, soit à travers ses propres variétés (c'est notamment le cas des langues vernaculaires, peu institutionnalisées), soit également en faisant référence à une norme commune (c'est surtout le cas des langues véhiculaires institutionnalisées). Cette conscience provient en général d'une conscience collective extérieure à la langue, conscience historique, culturelle, politique.

Il existe des textes, des thèmes universels connus à la grande majorité des lecteurs que nous appelons les textes "forts" Tel est le mythe littéraire de Robinson réécrit par M. Tournier dans son roman «Vendredi ou les limbes du Pacifique».

Ainsi, dans la quatrième partie de notre recherche en adoptant les principes fondamentaux de l'intertextualité en tant que la caractéristique essentielle du roman postmoderne, nous avons pour but de les appliquer dans l'analyse du roman de M. Tournier «Vendredi ou les limbes du Pacifique». Comme le pivot de notre étude nous prenons la démarche consistant à dégager les principaux paramètres ou les séquences intertextuelles permettant de développer l'idée selon laquelle on peut considérer le roman de Tournier comme une transformation stylistique du roman de D. Defoe «Robinson Crusoë».

Suivant la classification de G. Genette, «Vendredi ou les limbes du Pacifique» fait partie de pastiche sérieux et se présente comme l'hypotexte par rapport au texte de Defoe. Mais à propos de cette question on n'arrive pas à repérer une position unanime. Certains chercheurs déclarent qu'il est presque impossible d'attribuer ce roman à telle ou telle catégorie concrète, comme ce dernier englobe en lui les différentes valeurs propres

aux diverses formes intertextuelles et se présente comme toute une série des variations philosophiques ou psychanalytiques qui nous transmet l'histoire de Robinson à partir de la conception de Nietzsche, de Jung ou de Freud. Par conséquent l'intérêt porté sur l'analyse du roman de Tournier est bien complexe. Nous l'examinons sous des différents angles. Tout abord, une opportunité extraordinaire est donnée dans le cadre de l'analyse intertextuelle comme «Vendredi ou les limbes du Pacifique» ce n'est pas seulement un intertexte sur le plan global, mais l'étude plus détaillée nous donne la possibilité d'en repérer les différentes implications intertextuelles fortement incarnées dans le réseau structural ou thématique du roman qui nous renvoient à des divers motifs mythologiques, chrétiens ou philosophiques nietzschéens présentés sous la forme des allusions, des citations ou des réminiscences ce qui respectivement lui donne un aspect plutôt polyphonique et pluridimensionnel.

Plusieurs formes de la réécriture peuvent être citées : pastiche, parodie, traduction, imitation, transposition, adaptation théâtrale et cinématographique, ouvrage de vulgarisation. Les chercheurs dont nous nous sommes inspirés pour construire cette énumération, n'hésitent pas à inclure des formes habituellement réservées à l'intertextualité. C'est le cas de Jacques Morel qui mentionne le plagiat ou encore de Claudette Oriol-Boyer qui commence ses études sur la réécriture avec ses exemples : «copie, allusion, plagiat, parodie...» Il faut en déduire que l'intertextualité et la réécriture ne se distinguent pas au premier chef par le type d'opération qui a présidé au passage du texte A. vers le texte B. En effet, par-delà l'observation des relations de coprésence ou de dérivation, nous pensons que c'est principalement le regard porté sur l'objet d'analyse qui fonde la différence entre les deux notions. De notre point de vue l'intertextualité est *une qualité du texte* et *l'intertexte existe à l'intérieur du texte sous forme de*



*citations, références, allusions, réminiscences et porte un caractère soit conscient, soit inconscient, tandis que la réécriture se rapporte surtout à la pratique de l'auteur et elle porte toujours un caractère conscient.* Elle correspond là à une manière d'être face à l'écrit, à un monde de relation entre l'auteur et le texte, entre l'auteur et le lecteur, l'auteur et la littérature. Nous retenons la définition proposée par Henri Béhar: «Cette réécriture, qui désigne à la fois une pratique, un concept et une catégorie esthétique, je la définirais ainsi (provisoirement) comme toute opération consistant à transformer le texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B, qu'elle que soit la distance au point de vue de l'expression, du contenu ou de la fonction»). Selon Béhar, le texte entier peut être une unité de réécriture, tandis que Jean Morel limite la portée de la définition à des passages du texte A repris dans le texte B. (Béhar 1981)

On note que le texte antérieur appelé à être réécrit peut avoir été conçu par l'auteur de la réécriture ou en emprunté à un autre auteur. Nous retenons la terminologie de Arlette Bouloumié (Bouloumié 1999) qui distingue la réécriture «restreinte» qui réfère à la reprise qu'effectue un auteur à partir de ses propres textes, ce que nous appelons auto-récriture et la réécriture «élargie» qui suppose un jeu hypertextuel entre textes d'auteurs différents. Nous appelons la réécriture la transposition du texte A d'un auteur pour en faire un nouveau texte B. Ainsi on distingue la *réécriture*, qui concerne la reconduction d'un texte A dans une seconde version A', comme par ex. «Vendredi ou la vie Sauvage» est une réécriture par rapport à «Vendredi ou les limbes de Pacifique» réécrit par Tournier, et la *réécriture*, qui fait référence à la réinscription d'un texte ou d'un passage de l'hypertexte A. dans l'hypertexte B. Jacques Morel définit le passage A-A, c'est-à-dire la *réécriture*, comme étant «les transformations d'un texte dans la carrière d'un auteur» Certains chercheurs se contentent de couler le

sens de «récrire» dans celui de «réécrire» (Lafon, Oriol-Boyer), la conception que nous ne partageons pas car, à notre avis, la distinction entre ces deux pratiques doit être maintenue.

Ainsi, nous avons délimité la notion de réécriture que nous définissons comme la transformation de texte A en texte B ou d'un texte antérieur en un texte nouveau, d'un texte tout entier comme «Ulysse» de Joyce et «Vendredi ou les limbes du Pacifique» de M. Tournier que nous définissons comme la réécriture de «Robinson Crusoë» de Daniel Defoe. Nous nous permettons de supposer, sans prétendre, d'ailleurs, à l'exhaustivité de notre supposition, que la réécriture est un processus conscient, c'est toujours la volonté manifeste d'un auteur de réécrire le livre d'autrui tandis que la pratique intertextuelle, si ce n'est pas citation entre guillemets, ou référence directe à un tel ou tel auteur, est surtout inconsciente. Quand l'analyse se porte sur l'identification de telle ou telle séquence intertextuelle, le processus de décodage devient presque impossible, car le texte conserve ces traces sous la forme codée, anaphorique. La présence de cet intertexte sous forme d'allusions, consiste en ce qu'il n'est pas susceptible de s'actualiser par une méthode ou une technique concrète en tant qu'il n'était jamais oublié, effacé de l'esprit humain. Il demeure dans la structure psychologique de chaque individu et se manifeste dans le texte fictionnel à partir des certains principes régulateurs. Comme nous l'avons dit le roman de M. Tournier est riches d'intertextes, mais nous privilégierons exclusivement l'intertextualité textuelle et centrons notre analyse au départ sur les réminiscences bibliques, mythologiques et nietzschéennes comme manifestation par excellence de l'intertextualité.

Nous avons repéré les phénomènes intertextuels à l'intérieur de l'hypertexte ou dans le roman de M. Tournier. «Vendredi ou les limbes du Pacifique» réécrit a contrario à celui de Defoe, qui contrairement à beaucoup d'adaptations très libres de robin-

sonnades comme celle de Giraudoux et Verne ou de Saint-John Perse, suit de très près son hypotexte jusqu'à l'explosion de la grotte où l'hypertexte s'éloigne résolument de son hypotexte - «Robinson Crusoë» de D. Defoe. Tournier refuse la copie servile de Defoe et se livre à une véritable réécriture du roman initial. En prenant le contre-pied du roman de Defoe, Tournier nous donne une compréhension bien différente de l'homme naturel et en avouant l'existence de dizaines robinsonnades trouve que sa version est plus près de l'original. Mais en suivant la trame du sujet il y apporte «des petites différences» ce qui même au détournement absolu de son hypotexte. Si pour Defoë c'est la raison qui prédomine, pour Tournier le perfectionnement spirituel de Robinson joue un rôle primordial où le rôle principal appartient à Vendredi. Nous nous sommes attachés plus particulièrement au dénouement du roman de Michel Tournier ou la rupture avec Defoë se manifeste le plus radicalement, et ce sont les effets intertextuels qui contribuent à l'inversion des valeurs énoncées dans l'hypotexte et l'interaction des différents intertextes au sein du roman fait naître un nouveau sens et à son tour ce nouveau texte porte en lui de futures intertextualités.

De cette manière le mythe littéraire de Robinson va suivre son chemin intertextuel. Les effets intertextuels se révèlent dès le titre, «Vendredi ou les limbes du Pacifique» où le nom de Vendredi évoque dans la mémoire du lecteur le roman de Defoë, mais la différence la plus importante réside dans l'inversion que Tournier fait subir au titre de Defoë en remplaçant Robinson par Vendredi. Il veut souligner par là l'importance de Vendredi, le sauvage, au détriment de Robinson civilisé. Nous avons analysé les éléments qui ont pu motiver ce choix paradoxal, et nous avons montré quelles idées l'auteur a voulues exprimer en prenant ainsi le contre pied de D. Defoë. notre analyse a montré que Tournier reprend les éléments fournis par Defoë en les inversant. L'île est

baptisé «l'île de désespoir» par le Robinson de Defoë, Robinson de Tournier la baptise «l'île de la désolation», mais très vite il l'appelle «Speranza». L'inversion est donc une constante de la réécriture par substitution.

La Bible, est très présente dans l'œuvre de Tournier sous forme de citations, d'allusions, explicites ou implicites, des références, des réminiscences.

Déjà en effet, par le titre, Tournier nous incite à comprendre, par la référence aux limbes, que son récit ne vise pas forcément une relation d'aventure dans ce qu'elle pourrait avoir de concrètement vraisemblable avec le roman de Defoë. Nous attribuons le mot «limbe» à l'intertexte religieux conscient, car Tournier formule lui-même dans son article Le Débat «Les mots sous les mots» (Tournier 1985) la définition de ce terme comme le «séjour des âmes justes et des enfants morts sans baptême avant la venue de J. Christ. Cet intertexte religieux signifie que Robinson est mort dans l'esprit de tous ce qui l'ont connu. Terme théologique – «limbes» désigne un séjour céleste situé au bord de paradis, ce lieu d'attente entre l'Eden et l'Enfer prépare Robinson à recevoir une révélation. Mais mieux, le terme de Vendredi, substitué à Robinson nous invite à inverser la relation entre le maître et son domestique sauvage. Si Tournier parle de Vendredi, c'est parce que Robinson s'est dépouillé de son âme de civilisé pour revêtir le pagne du sauvage et que Robinson va sans doute plus loin encore que Vendredi dans sa métamorphose dans la mesure où il était sans doute destiné, par son teint roux, à devenir un être solaire. Après vingt huit ans passés dans son île, Robinson, au lieu de rentrer en Europe et de réintégrer la société «civilisée», va choisir de rester à Spéranza jusqu'à la fin de ses jours, tandis que Vendredi quittera Speranza pour s'embarquer sur le bateau qui avait accosté: il disparaît donc. Mais sa disparition est compensée par un fils – Jeudi, qui sera un fils spirituel, le fils de Speranza

et Robinson. Pour sa naissance Robinson use d'une tournure biblique: «et voici, qu'un enfant se tenait devant Robinson». Il le baptise Jeudi, c'est le jour de Jupiter, dieu du Soleil.

Comme nous l'avons déjà dit La Bible, on le sait, est très présent dans l'oeuvre de Tournier. Le roman même est divisé en deux parties, sans doute la référence à la Bible. Il y a deux types d'intertextes, c'est intertexte biblique et l'intertexte païen. Outre cela une grande place occupe l'intertexte mythique sous forme de réminiscences et d'allusions. Un autre monde qui hante Tournier, il en cherche la clé dans la mythologie; Pour Tournier le mythe et la réalité sont indissociables. Il utilise le mythe de l'androgynie, celui de l'arche de Noé, le mythe de la caverne qui semble particulièrement cher à Tournier, il en explique son intérêt dans «Le vent de Paraclet». C'est par elle, la caverne, que Robinson accède à une révélation, à une autre vérité. Ainsi Tournier a créé un nouveau Robinson éloigné de celui de Defoë. Après un naufrage, sur cette île déserte, dans les Limbes Robinson se vit comme «Adam prenant la possession du Jardin» (Tournier 1972). Apocalypse, premier homme, l'Arbre de la Connaissance, la terre molle et humide après le retrait des eaux, les sept couleurs: champ lexical religieux conduisant à comparer la situation de Robinson à celle d'Adam.

C'est la recherche de Robinson d'une harmonie qu'on peut puiser aussi bien dans le passé que dans le présent, dans le conscient ou dans l'inconscient. Comme les grands initiés, Robinson atteint l'état divin exprimé par l'androgynat. Il nous semble que l'intertexte le plus intéressant c'est celui de l'évangile de Thomas «lorsque vous ferez du masculin et du féminin un Unique afin que le masculin ne soit pas un mâle et que le féminin ne soit pas une femelle alors que vous entrerez dans le Royaume!». Cet intertexte nous montre que Robinson échappe aux limites de condition humaine et acquiert les pouvoirs de l'androgynie et conquiert l'immortalité. Il accède à la plus haute

connaissance selon «L'éthique» de Spinoza: «La pure contemplation artistiques ou religieuse» (Tournier1977). Ainsi ce nouveau Robinson accède à la perfection divine de l'androgynie mythique. D'après la mythologie, l'espèce humaine est née de l'androgynie. Un androgynie était formé de deux êtres des sexes opposés couplés ensemble. Deux êtres en un seul. Fiers de leur double nature, les androgynes voulurent défier les Dieux, et notamment Zeus en tentant d'accéder au royaume des Dieux. Ceux-ci, en colère et par la voix et les éclairs de Zeus, décidèrent de punir des androgynes en les séparant en deux êtres distincts. Ainsi seraient nés les hommes et les femmes tels que nous sommes aujourd'hui. Les Androgynes séparés furent tristes et entreprirent de se retrouver. Leur quête était généralement longue. Le mythe dit que l'amour ne serait qu'un sentiment de manque de cet état d'unicité entre deux êtres. Ainsi, l'âme sœur, l'être aimé, pourrait être la partie de l'androgynie qui vous a été enlevée par la colère des Dieux Grecs. Un mythe pour décrire ce qu'est l'amour, et qui, finalement, représente bien tout ce que l'on peut ressentir lorsqu'on a trouvé l'âme sœur.

C'est justement par le biais de l'intertexte mythique et biblique que Tournier arrive à mettre en relief la métamorphose de son héros de l'état de l'homme civilisé à l'état de l'homme nouveau, qui cherche et se cherche. Sous le terme de métamorphose nous entendons la transformation profonde d'un être. Tournier nous montre comment Robinson se rapproche de Vendredi. C'est par la formule Terre + Air = Soleil où l'arbre fait le lien entre la terre par ses racines et l'air par ses feuilles. Tournier définit ainsi le principe de Vendredi aérien, éolien. Ses attributs s'appellent la flèche, le cerf-volant, la harpe éolienne (Tournier1977). Comme le dit A. Bouloumié la sédentarité de l'être civilisé est remplacée par le dynamisme instable d'un être naturel (Bouloumié1988).

L'un des moments les plus marquants dans le roman de Tournier est l'apparition de Vendredi après quoi l'intertexte biblique se change en l'intertexte païen. Avant son arrivée, Robinson ne peut pas résoudre la contradiction entre l'ordre et le désordre et c'est Vendredi, l'innocent-coupable qui l'initie à un autre monde. Ainsi, il apparaît comme initiateur et à partir de ce moment-là, Tournier s'éloigne totalement du roman de Defoe. Les références bibliques disparaissent en faveur des références païennes représentées en particulier par une religion du soleil. « Suis-je en train de revenir au culte du soleil auquel s'abandonnaient certains païens ? Je ne crois pas... » – dit Robinson. Tournier – Robinson procède à une association à propos du nom de Vendredi. Le vendredi, c'est, si je ne me trompe pas, le jour de Venus, j'ajoute que pour les chrétiens, c'est le jour de la mort du Christ » (Tournier 1972). Ainsi s'explique la disparition de l'intertexte biblique, remplacé par les références appartenant à une mythologie païenne. Cette dualité apparaît d'emblée à partir du titre du roman. Celle-ci se fait aussi ressentir dans le jour de la mort de Christ qui précède la résurrection, et des limbes ambigus suspendus entre Terre et Ciel. A l'image de l'ensemble du roman, le héros de Defoe – Robinson – reste dans l'ombre du «sauvage» dans son île. Avec l'apparition de Vendredi, Robinson a la possibilité de se voir dans l'autrui. L'image de l'autrui prend une place particulière dans le roman de Tournier. Le thème d'autrui est analysé par G. Deleuze dans son «Postface» du roman de Tournier. Deleuze s'en prend une conception erronée de la perversion. Selon lui la perversion serait «une certaine offense» faite à autrui et donc elle ne saurait exister sans la présence de l'autre. En réalité dit Deleuze, c'est exactement l'inverse: c'est parce que la «structure – autrui» n'existe pas que le pervers Et c'est la découverte de Robinson, découverte de la surface, de l'au-delà élémentaire, de l'Autre qu'Autrui. Lacan et son école a

insisté sur la nécessité de comprendre les comportements pervers à partir d'une structure et de définir la structure qui conditionne les comportements eux-mêmes, c'est-à-dire sur la manière dont le désir subit une sorte de déplacement dans cette structure et dont la cause du désir se détache ainsi de l'objet, l'annulation de l'autrui dans la perversion comme si cet autrui dégage aux yeux du pervers sa propre métaphore, ainsi il s'agit bien dans ce cas-là de la désobjectivation perverse ou de l'éclatement du sujet.

A la fin nous avons essayé de mettre en valeur les mécanismes de l'aventure morale de Robinson.

Si le Robinson de Defoe servait de fil conducteur de hypothèse à la réécriture du mythe dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* la phase créatrice de l'aventure de Robinson après l'arrivée de Vendredi s'inspire de l'œuvre de Nietzsche. Le renversement des valeurs sur l'île, à partir de l'arrivée de Vendredi, reproduit «l'Inversion de toutes les valeurs» (expression mise en tête du livre de Nietzsche: *Le Crépuscule des idoles*). L'initiation de Robinson va correspondre en effet à son détachement de la Bible et des valeurs chrétiennes.

C'est cet usage de la philosophie de Nietzsche que nous nous proposons de repérer pour mettre en évidence l'intertexte nietzschéen dans «*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*».

La quête d'un homme nouveau, parfait, rapproche «*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*» de la recherche de l'homme supérieur dans «*Ainsi parlait Zarathoustra*» de Nietzsche. Nous avons repéré dans le texte de Tournier l'intertexte nietzschéen sous forme de réminiscences et d'allusions. A cette fin nous procédons à l'analyse comparée de ces deux textes. Quelques indices permettent de justifier un tel rapprochement.

Comme Nietzsche oppose Dionysos au Christ, Tournier oppose Vénus au Christ. C'est, dans les deux cas, le retour au paganisme. «Sont païens, dit Nietzsche, tous [...] ceux pour qui



«Dieu» est le mot qui exprime le grand «oui» à toutes choses» (ce que nous avons signalé plus haut à propos de deux types d'intertextes, intertexte biblique et intertexte païen).

Dans sa prière au Soleil Robinson dit: «Délivre-moi de la gravité» ce qui est calquée sur celle du chrétien: «...délivre-moi du mal». Chez Nietzsche la gravité c'est la lourdeur.

Nietzsche s'en prend à «l'esprit de lourdeur»; Robinson veut se débarrasser de la «gravité». C'est une «vertu de danseur» que cherche Zarathoustra. C'est la «grâce» aux deux sens du terme – «celui qui s'applique au danseur et celui qui concerne le saint» – ce que cherche Robinson. La prière de Robinson au soleil rappelle le vœu du Zarathoustra de Nietzsche: «Que se fasse léger tout ce qui est pesant, danseur tout corps, oiseau tout esprit».

Dans les deux textes, la transformation du lourd en léger se fait par le rire, «car dans le rire ensemble se mélange tout mal mais par sa propre béatitude absous et sanctifie» C'est par le rire que Nietzsche tue l'esprit de lourdeur et dans le texte c'est Vendredi qui est associé à l'idée de légèreté: «il rit, il éclate d'un rire redoutable, un rire qui démasque et confond le sérieux menteur dont se parent le gouverneur et son île administrée» L'éloge de Zarathoustra à la fin du livre pourrait s'appliquer au Robinson métamorphosé en jumeau de Vendredi.

Avec «Vendredi ou les Limbes du Pacifique» Michel Tournier trouve d'emblée la formule du roman mythologique qui, en se déroulant à deux niveaux et en associant récit à la troisième et à la première personne, permet d'unir réalisme et fantastique. Sont également en germe dans ce premier roman, tous les grands thèmes qui s'épanouiront dans ses romans ultérieurs et dont la persistance assure son unité à l'univers de Tournier. Echapper par le vol à «l'esprit de pesanteur» selon l'expression de Nietzsche, c'est procéder à une véritable métamorphose de l'être. C'est bien cette «inversion des valeurs» au sens nietzschéen du terme, que

signifient symboliquement toutes les images énoncées dans le roman de Tournier, soit de l'arbre renversé, dont les racines deviennent feuillage, soit du bouc métamorphosé en harpe éolienne et en cerf-volant. Les signes symboliques de l'inversion principale celle des valeurs de la vie sauvage qui se substitue à celle de la vie civilisée. Et c'est Vendredi qui brise toutes les valeurs du monde civilisé, inverseur de signes, il évoque Dionysos, celui qui brise les valeurs mais aussi le créateur, celui qui initie Robinson à toutes les valeurs associées au dieu grec de l'ivresse célébré par Nietzsche. Vendredi incarne cet aspect positif du désordre sans lequel l'ordre stérilise la création.

Ainsi, à la lumière de toutes ces théories qui semblent se compléter les unes les autres, on constate que la notion d'intertextualité peut poser problème puisque la critique s'est attachée à en déterminer aussi précisément que possible les champs d'application et les impacts sur le lecteur. Mais à l'évidence, une chose demeure certaine, c'est que l'intertextualité est la présence, plus ou moins facilement perceptible selon le degré de culture du lecteur, dans un texte nouveau, d'allusions, de références ou de citations extraites de textes anciens ou environnants qu'il absorbe, transforme et redistribue pour leur imprimer un sens nouveau.

- Elle permet de caractériser un personnage dans son contexte.
- Elle fait appel à la mémoire culturelle.
- Elle permet de faire revivre les mythes.
- Elle peut être d'un grand secours pour la critique psychanalytique en mettant en évidence un sous-texte interne: sans recourir aux éléments extratextuels tirés de la vie d'un auteur, l'intertextualité permet: l'examen des sujets, des idées énoncés dans son œuvre et de lire des mécanismes subjectifs sans quitter l'univers des textes.

Au niveau du pacte de lecture elle établit une véritable connivence avec le lecteur, car il lui appartient de repérer les indices

de l'intertexte. Ainsi, la parodie, le pastiche et l'allusion font du lecteur le partenaire nécessaire d'un jeu avec les textes. La réécriture incite le plaisir du lecteur de reconnaître le texte original transformé, lui permet de reconnaître les procédés d'écriture qui font la beauté d'un texte.

Au sens strict, l'intertextualité recouvre l'ensemble des traces laissées dans un texte donné par un ou plusieurs textes antérieurs (parfois contemporains), et l'étude des relations qu'on peut observer entre ce texte et ceux auxquels il fait écho (citation, imitation consciente, réminiscence; reprise plus moins transformée; référence critique; opposition radicale, etc.). Car il ne suffit pas de découvrir ce que reprend un auteur: l'intérêt, c'est de montrer ce qu'il fait des éléments qu'il reprend.

L'exploration minutieuse des marqueurs intertextuelles ou le fonctionnement réglé des implications intertextuelles, ont déployé un nouveau horizon de l'analyse considérablement plus profonde et détaillée du texte en tant que sans tenir compte des relations intertextuelles il devient de plus en plus difficile ou presque impossible de parler de la compréhension de ce dernier.

## გამოყენებული ლიტერატურა

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

16. ბარტი 1971: Barthes R. *De l'œuvre au texte*//Revue d'esthétique, 1971, №3, pp. 225-232. Page 2;
17. ბარტი 1973ა: Barthes R. *Texte (théorie du)*//Encyclopædia Universalis. Paris, 1973;
18. ბარტი 1973ბ: Barthes R. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973;
19. ბარტი 1994: Барт Р. *Избранные работы: Семиотика; Поэтика*. Москва, Прогресс 1994 стр. 72-130;
20. ბაშლარი 1994: Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994;
21. ბატაი 1993 : Батай Ж. *Автобиографии*//Ad. Marginein, 1993;
22. ბახტინი 1975: Бахтин М.М. *Слово в романе*//Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 72-233;
23. ბახტინი 1996: Бахтин М.М. *Проблема текста*//Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. Москва, 1996. С. 306-326;
24. ბახტინი 1973: Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, 1973;
25. ბახტინი 1975: Бахтин М. М. *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве.*//Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975, С. 6-71;
26. ბახტინი 1979: Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*, Москва, 1979, 424 с.;
27. ბეარი 1981: Béhar H., *La réécriture comme poétique ou le même et l'autre*, *Romanic Review*, LXXII, I<sup>er</sup> Janvier 1981, p. 56-65;
28. ბენო 1976: Beugnot B. *Un aspect textuel de la réception critique: La citation*, *Œuvres et critiques*, 1/2, pp. 5-19. 1976;
29. ბენვენისტი 1974: Benveniste E. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, II, p. 224;
30. ბერგი 2000: Берг М. *Литературократия*, Москва, Новое литературное обозрение, 2000;
31. ბერტრანი 1984: Bertrand D. *Narrativité et discursivité*, *Actes sémiotique*, Paris, VI, 59. 1984;
32. ბიასი 1989: Biasi P.-M. *Intertextualité*, Encyclopaedia Universalis, 1989;
33. ბილუ 1983: Bilous, Daniel *Intertexte/Pastiche: L'intermimotexte*, *Texte*, 1983, 2, pp. 135-160;

34. ბლუმი 1998: Блум Х. *Страх влияния; Теория поэзии; Карта перечитывания*. Екатеринбург, 1998, Москва, 1997. Вып.2, С.31-36;
35. ბოდრიარი 1996: Бодрийяр Ж., *Симулякры и симуляция//Философия эпохи постмодернизма*. Минск, 1996;
36. ბომარშე 1987: Beaumarchais J.-P. de, Courty D. et Rey A. *Dictionnaire de littérature de langue française*, Paris, Bordas, 1987, Articles «Pastiche», «Plagiat» et «Propriété littéraire»;
37. ბუიაგე 1990: Bouillaguet A. Marcel Proust: *Le jeu intertextuel*. 1990;
38. ბულუმიე 1988: Bouloumié A. Michel Tournier: *Le roman mythologique*, Paris, José Corti, 1988;
39. ბულუმიე 1991: Bouloumié A. *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991;
40. ბულუმიე 1999: Arlette, *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Paris, Gallimard Folio, 1991;
41. ბურნევი... 1975: Bourmeuf, R., Ouellet, R. *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975;
42. ბუტორი 1957: Butor M. *La Modification*, édition de Minuit, Paris, 1957;
43. ბუხარკინი 1990: Бухаркин П.Е. *О функции цитаты в повествовательной прозе//Вестн. Ленинград. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение*. 1990. Вып.;
44. გასპაროვი 1996: Гаспаров Б. *Язык, память, образ; Лингвистика языкового существования*, Москва, 1996, 14-122;
45. გოლდენშტეინი 1992: Goldenstein J.-P. *Lautréamont, les chants de Maldoror*, Presses pocket, 1992;
46. გომართელი 2003: გომართელი ო. *ტექსტი როგორც დისკურსი. ლიტერატურა და სხვა. აღმანახი, თბილისი, თსუ გამომც. 2003;*
47. გრაკი 1938: Gracq J. *Au château D'Argol*, Paris, José Corti, 1938, p.184;
48. გრემა 1979: Greimas A.J Courtès J. *Intertextualité, Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Classiques Hachette, 1979, p. 194;

49. გრიველი 1982: Grivel Ch. *Thèses préparatoires sur les intertextes*, en: R. Lachmann, ed., *Dialogizität*, Munich, Wilhelm Fink, 1982, pp. 237-248;
50. გრიველი 1975: Grivel Ch. *Quant à l'intertexte: Plan d'un livre ou possible ou futur*, en: *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere par ses amis, collègues et élèves*, Amsterdam, Rodopi, 1975, pp. 153-180;
51. დალენბახი 1976: Dallenbach L. *Intertexte et autotexte. Essai sur la mise en abyme*. In: *Poétique*. 1976, 7/27, pp. 282-296;
52. დალენბახი 1977: Dallenbach L. *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977;
53. დამბროვსკი 1981: Dembrowski P. *Intertextualité et critique des textes*, *Littérature*, 41, pp. 17-29, 1981;
54. დეფო 1995 : Defoe D. *Robinson Crusoé*, Bruxelles, Labor, 1995;
55. დეგი : Dcguy J. *La Nausée de J-P. Sartre, Folio, P.19*;
56. დელეზი 1968 Deleuze G. *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968;
57. დელეზი 1969: Deleuze G. «Postface» dans M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, p. 278;
58. დელეზი 1976: Deleuze G., Guattari F. *Rhizome*, Minuit, Paris. 1976, pp. 9, 36;
59. დელეზი Deleuze G. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 350-372; on retrouve cette étude intitulée «Michel Tournier et le monde sans autrui» en postface à Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard (coll. «Folio», 959), 1972, p. 287-283;
60. დელორმი 1979: Delorme J. *Le discours de l'intertextualité dans le discours exégétique, Sémiotique et Bible*, Paris, 1979, pp. 56-62;
61. დერიდა 1967: Derrida J. *De la grammatologie*. Minuit, Paris, 1967;
62. დერიდა 1972: Derrida J. *La dissémination*. Minuit, Paris, 1972;
63. დიუპრიე 1984: Dupriez B. *Gradus, Les procédés littéraires d'expression*, Paris. 10/18, 1984;
64. დუამელი 1925: Duhamel, G. *Essai sur le roman*, Paris, Marcel Lesage, 1925;

65. დუკასი 1990: Ducasse I., *Le Compte de Lauréamont, Les chants de Maldoror*, Flammarion, Paris, 1990;
66. დუკრო 1972: Ducrot, O. et Todorov, T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972;
67. ეგელდინგერი 1983: Eigeldinger M. *L'intertextualité mythique dans Les Fleurs du Mal*, en: *Lumières du mythe*, Paris, 1983;
68. ეკო 1987: Eco U. *Lector in Fabula*, Paris, 1987;
69. ეკო 1988: Эко У., *Заметки на полях «Имени розы»*. Иностран. лит. Москва, 1988, № 10;
70. ეკო 1984: Eco U. *Sémiotique et philosophie de langage*. Presses Universitaires de France, 1984;
71. ელიადე 1963: Éliade M. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963;
72. ელიადე 1966: M. *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1966;
73. ენუქიძე 2000: ენუქიძე რ. *ლექციების კურსი ტექსტის ლინგვისტიკაში*. თბილისი, თსუ გამომც, 2000;
74. ვეუბიცკა 1989: Вежбицка М. В. *К обоснованию теории «вторичных текстов»*//Филологические науки, 1989, № 1;
75. ვიერნი 1987: Vierre, Simone *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 1987;
76. ვირუ 1952: Viroux M. *Lauréamont et le docteur Chenu s/Mercure de France*, Décembre, 1952;
77. ვლადიმროვა 1998: Владимирова Н.Г. *Категория интертекстуальности в современном литературоведении*//Литературоведение на пороге XXI века, Москва, 1998, С., 182-188;
78. ვოლოშინოვი 1929: Волошинов В. *Основные проблемы социолингвистического метода в науке о языке*, Ленинград, Прибой, 1929;
79. ვრე 1999: Vray J.B. *Michel Tournier et la question de l'origine*, Paris, 1999, p. 75;
80. ზემსკაია 1996: Земская Е.А. *Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет*//Поэтика. Стилистика. Язык и культура: Памяти Т.О.Винокур. Москва, 1996, С., 157-168;



81. ზიდარიკი 2003: Zidaric W. (coord.) *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIXe - début XXe siècle)*, CRINI, Nantes, 2003, 320 p.;
82. ზუტმორი 1976: Zuthmor Paul *Le carrefour des rhétoriciens: Intertextualité et rhétorique*, 1976, Poétique, № 7/27;
83. თომას სახარება 1986: *Thomas (L'Évangile selon)* – traduit et commenté par Jean-Yves Leloup, Albin Michel, 1986, p. 22;
84. თებლიძე ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელის“ და ფრიდრიხ ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ ურთიერთმიმართებათა თვის. „კავკასიის მაცნე“, №13, თბილისი, 2005;
85. იაკობსონი 1963: Jakobson R. *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963;
86. იაკობსონი 1975 Якобсон Р. *Лингвистика и поэтика [1960]// Структурализм: "за" и "против"*, Москва, Прогресс, 1975, стр.193-230;
87. იაკობსონი 1987: Якобсон Р. *Работы по поэтике*. Москва, Прогресс, 1987;
88. იამპოლსკი 1993: Ямпольский М.Б. *Память Тересия. Интертекстуальность и кинематограф*. Москва, Культура, 1993;
89. იაუსი 1994: Яусс Х.-Р. *История литературы как провокация литературоведения//«Новое литературное обозрение»*, 1994, №12;
90. ილიინი 1998: Ильин И. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*, Москва, 1998;
91. ილიინი 1989: Ильин И. *Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты.//Проблемы современной стилистики*. Москва, 1989, стр.186-207;
92. ილიინი 1990: Ильин И. *Постмодернизм: Проблема соотношения творч, методов в современном романе Запада*. Москва, 1990;
93. ილიინი 1996: Ильин И. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*, Москва, 1996;
94. იუნგი 1964: Jung K.G. *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, p. 67, 69, 76, 78/79;
95. იუნგი 1950-1954: Jung C.G. *Correspondance 1950-1954*, Paris, Albin Michel, 1992, p.108;

96. იუნგი 1991: Юнг Г.Г. *Архетип и символ*. Москва, 1991, Об архетипах коллективного бессознательного//Божественный ребенок, Москва, 1997;
97. ულკოვსკი 1994: Жолковский А. К. *Блуждающие сны и другие работы*, Москва, 1994;
98. კალვინო 1967: Calvino I. *Philosophy and Literature*. Times Literary supplement, 28 sept, 1967;
99. კარაულოვი 1999: Караулов Ю.Н. *Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть*, Москва, РАН, 2000;
100. კარაულოვი 1999: Караулов Ю.Н. *Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть*, Москва, РАН, 2000;
101. კენჭოშვილი 2000: კენჭოშვილი ი. *რიტორიკული ტოპოსები*, „კრიტიერიუმი“, თბილისი, 2000, №1;
102. კენჭოშვილი 2001: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონის ლირიკის ბაროკოს ინტერტექსტი*, „კრიტიერიუმი“, თბილისი, 2001, №2;
103. კიზირია 2001: კიზირია დ. *ტიციან ტაბიძის ერთი ლექსის ინტერტექსტუალური სამყარო*, „კრიტიერიუმი“, თბილისი, 2001, №2;
104. კინწურაშვილი 2005: კინწურაშვილი მ. *ინტერტექსტის ტიპოლოგია*, „კავკასიის მაცნე“, თბილისი 2005, №13;
105. კინწურაშვილი... 2007: კინწურაშვილი მ., მ. ბენიძე, ნ. დულარიძე, თ. თათეშვილი, თ. ფხაკაძე, ს. ცოფურაშვილი, იმპლიციტური და ექსპლიციტური ინტერტექსტუალობა ლიტერატურულ ტექტში, „საენათმეცნიერო ძიებანი“, თბილისი 2007, № XXVI;
106. კიუსე 2000: Cusset C. *Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, éd. du CNRS, 2000;
107. კომპანიონი 1979: Compagnon A. *La Second Main ou Le travail de la citation*. Paris, Seuil, 1979;
108. კომპანიონი 1998: Compagnon A. *Le démon de la théorie*. Littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998, p. 38-45;
109. კოსტერი 1995: Coster, S. *Michel Tournier*, Paris, Julliard, 1995;
1010. კოზიციკაია 1997: Козицкая Е.А. *Эксплицированная и имплицитная цитата в поэтическом тексте*//Проблемы

- и методы исследования литературного текста: К 60-летию И.В.Фоменко, Сб. науч. тр., Тверь, 1997, С., 3-16;
- 111 კრისტენსენი 1982: Christensen B. *Problèmes méthodologiques d'une lecture intertextuelle: Prise de la prose*, Revue Romane, 17/2, 1982, pp. 55-63;
- 112 კრისტევა 1967: Kristeva J. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 1967, 33, 239, pp. 438-465;
- 113 კრისტევა 1974 : Kristeva J. *La révolution du langage poétique: L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974;
- 114 კრისტევა 2000ა: Кристева Ю. *Бахтин, слово, диалог и роман// Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*, Прогресс, 2000, ст. 427-457;
- 115 კრისტევა 1969: Kristeva J. *Sémiotikè: Recherche pour une sémantanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.85;
- 116 კრისტევა 1970: Kristeva J. *Une poétique ruinée//Bakhtine M. La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970;
- 117 კრისტევა 1977: Kristeva J. *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977;
- 118 კრისტევა 2000: Кристева Ю. [1969] *К семиологии парадигмы//Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*, Прогресс, 2000, с 484-516;
- 119 კუზმინა 2004: Кузьмина Н. *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, Москва, 2004;
- 120 ლაფილი 1977: Lafille, P. *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1977;
- 121 ლაფონი 1990: Lafon M. *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990;
- 122 ლეონტიევი 1997: Леонтьев А.А. *Основы психолингвистики*, Москва, 1997;
- 123 ლოგანი 1981: Logan M. *L'intertextualité au carrefour de la philologie et de la poésie* – Littérature, 41, 1981, pp. 47-49;
- 124 ლოტმანი 1967: Lotman I. *Problèmes de la typologie des cultures// Information sur les sciences sociales*, 1967, Vol. 6, № 2/3, Paris, 29-38. См. № 126;

- 125 ლოტმანი 1973: Лотман Ю. М., Успенский Б.А. *Миф – имя – культура*//Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, Вып. 308;
- 126 ლოტმანი [1996] 2000ა: Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – История. Москва, 1996, 447 с., См. № 770;
- 127 ლოტმანი 1990: *Культура и информация*//Методическая разработка по курсу «Основы теории литературы», Рига, 1990, С. 5–8., См. № 193;
- 128 ლოტმანი 1991: Лотман Ю.М. *Текст в тексте*//Труды по знаковым системам: Текст в тексте. Тарту, 1991, Вып. XIV (567);
- 129 ლოტმანი 1995: Лотман Ю.М. *История и семиотика* [Текст лекции, прочит. в Урбино 20.05.1988]//*Russica Romana*, Vol. 2, Roma, 1995, pp. 271–277;
- 130 Lotmani 2000: Лотман Ю.М. *Культура и взрыв. Текст в тексте*. [1992] СПб: Искусство- СПб;
- 131 მარტინო 2002: Martincau Y. *Le Faux Littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Ed. Nota bene, 2002;
- 132 მათიე-კასტელანი 1984: Matieu- Castellani A G. *Intertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard*, 1984, Littérature, 55;
- 133 მეიერ-მინენანი: Meyer-Minneman K., Schlickers S., *La mise en abyme narratologique: Vox Poetica*: <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html>;
- 134 მიხცი 1973: Минц З.Г. *Функции реминисценций в поэтике Ал. Блока*//Тр. по знаковым системам. Тарту, 1973, Вып. VI (308);
- 135 მიხცი... 1973: Минц З.Г., Лотман Ю.М. *Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов*//Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973, Реминисценция//Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987, С. 322;
- 136 მიტერანი 1980: Mitterrand H. *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980;
- 137 მორელ-ენდრა 1999: Maurel-Indrat, H. *Du Plagiat*, Presses Universitaires de France, collection «Perspectives Critiques», 1999;
- 138 მორელი 1988 : Morel J. *Réécriture* in *Lecture et réécriture* in «Littérature classique», 1988, no 10, pp.175-179;

- 139 მუკარჯოვისი 1996: Мукаржовский Я. *Структуральная поэтика*, Москва, 1996, С. 31-34;
- 140 ნიცშე 1971: Nietzsche F. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, Folio, 1971;
- 141 ნიცშე 1974: Nietzsche F. *Antichrist suivi de Ecce Homo*, 1974;
- 142 ორიოლ ბუაიე 1990: Oriol Boyer, C. Centre de Recherche en Didactique du texte et du livre, 1990, p. 219;
- 143 პადუჩევა 1996: Падучева. *Семантические исследования. Семантика нарратива*, Москва, Языки русской культуры, 1996;
- 144 პასკუალი 1968 [1942]: Pasquali G. *Arte allusiva*, in Денисова, В мире интертекста: язык, память, перевод, Москва, Азбуковник 2003;
- 145 პერონე-მუაზეს 1976: Perrone-Moissés L. *L'intertextualité critique*, Poétique, 7/27, 1976, pp. 372-384;
- 146 პიეგე-გრო 1999: Piegay-Gros N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996;
- 147 პუარიონი 1981: Poirion, D. *Écriture et réécriture au moyen âge*, Littérature, 1981, pp. 109-118;
- 148 ჟენეტი 1979: Genette G. *Figures, Introduction à l'architexte*. vol. 1-3, Paris, 1979;
- 149 ჟენეტი 1982: Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982;
- 150 ჟენეტი 1983: Genette G. *Transtextualité*, Magazine Littéraire, 192, pp. 40-41, 1983;
- 151 ჟენი 1976: Jenny L. *La stratégie de la forme*, Poétique, №27, 1976, pp. 257-281;
- 152 ჟენი 1978: Jenny L. *Sémiotique du collage intertextuel ou La littérature à coups de ciseaux*, Revue d'esthétique, 3-4, 1978, pp. 165-182;
- 153 ჟიდი 1926: Gide A. *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1926;
- 154 ჟიდი 1948: Gide A. *Journal*, 1889, Paris, Gallimard, 1948;
- 155 ჟიდი 1973: Gide A. *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1973;
- 156 ჟოლკოვსკი 1976: Жолковский А.К. *Заметки о тексте, под-тексте и цитации у Пастернака*/Boris Pasternak: Essayas, Ed. by N. A. Nilsson, Stockholm, 1976, Paris, 67-84;

- 157 რაბო 2002: Rabau S. *L'intertextualité. Un essai anthologique*, Flammarion, GF-Corpus/ Lettres, 2002;
- 158 რეისი 1985: Reis C., *Intertextualité et lecture critique*. Canadian Review of Comparative Literature, 1985, №12, pp. 46-55;
- 159 რიფატერი 1979: Riffaterre M. *La Production du texte*, Seuil, 1979;
- 160 რიფატერი 1979: Riffaterre M. *La syllepse intertextuelle*, Poétique, 1979 №40, pp. 496-501;
- 161 რიფატერი 1980: Riffaterre M. *La trace de l'intertexte*, La Pensée, 1980, №215, Octobre, pp. 4-18;
- 162 რიფატერი 1981: Riffaterre M. *L'intertexte inconnu*, Littérature, 1981, №41, pp. 4-7;
- 163 რიფატერი 1982: Riffaterre M. *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1982;
- 164 რიფატერი 1979: Riffaterre M. *Sémiotique intertextuelle: L'interprétant*, *Revue d'Esthétique*, 1979, №1-2, pp. 128-150;
- 165 რიკარდუ 1973: Ricardou, J. *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973;
- 166 რიკარდუ 1978: Ricardou, J. *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978;
- 167 რიკორი... 1998: Ricoeur P. & Lacocque A. *Lézardes dans le mur. et Penser la création en Penser la Bible*, Paris, Seuil, 1998, p. 19-102;
- 168 როლოფი 1982: Roloff V. *Lecture et intertextualité – À propos de l'évolution du discours esthétique dans les cahiers et la Recherche du temps perdu*, Bulletin d'informations proustiennes, Paris, №13, 1982, pp. 37-41;
- 169 როვენტა 1981: Roventa D. *Intratextuel-intertextuel dans une lecture pragmatique du texte littéraire*, 1981, Degrés, № 9/28, g1-g6;
- 170 რუდნევი 1997: Руднев В.П. *Интертекст/Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты*. Москва, 1997, С. 113-118;
- 171 რუპრეჰტი 1981: Ruprecht H.-G. 1981 *Du formant intertextuel: Remarques sur un objet ethnosémiotique*, Documents de Recherche

du groupe de recherches sémio-linguistiques, Actes Sémiotiques, №3/21, pp. 5-27;

- 172 რუპრეხტი 1983: Ruprecht H.-G. *Intertextualité*, Texte, 1983, №2, pp.13-22;
- 173 სამოილი 2005: Samoyault T., *L'Intertextualité: Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 128. Littérature, 2005, 128 p;
- 174 სოლერსი 1968: Sollers Ph. *Niveaux sémantiques d'un texte moderne (exposé)*, en: Tel Quel, ed., Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968 pp. 318-325;
- 175 სოსიური 1995: Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, (1913)1995;
- 176 სტარობინსკი 1969: Starobinski J. *Le texte dans le texte*, Tel Quel, 1969, №37, pp. 25-33;
- 177 სტარობინსკი 1971: Starobinski J. *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, «N.R.F.», 1971;
- 178 სტერნი 1983: Stirn F. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Hatier, 1983, T XXIV, p. 208;
- 179 ტიუპა 1987: Тюпа В.И. *Художественность литературного произведения*. Красноярск, 1987;
- 180 ტიუპა 1998: Тюпа В.И. *Модусы художественности (конспект цикла лекций)//Дискурс*, Новосибирск, 1998, №5/6. С.163-173;
- 181 ტოდოროვი 1973ა: Todorov T. *Qu'est-ce-que le structuralisme?* Poétique, Paris, Éd. du Seuil, 1973;
- 182 ტოდოროვი 1973ბ: Todorov T. (éd), Jakobson, R. *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973;
- 183 ტოდოროვი 1978ა: Todorov T. *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978;
- 184 ტოდოროვი 1978ბ: Todorov T. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978;
- 185 ტოდოროვი 1981: Todorov T. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, (Suivi de) Écrits du Cercle de Bakhtine (traduit du russe par Georges Philippenko, avec la collaboration de Monique Canto), Paris, Éditions du Seuil, 1981;

- 186 ტოპოროვი 1981: Топоров В.Н. *Из исследований в области анаграммы*//Структура текста-81: Тезисы симпозиума. Москва, 1981, С. 119-121;
- 187 ტოპოროვი 1981: Топоров В.Н. *Из исследований в области анаграммы*//Структура текста-81: Тезисы симпозиума. Москва, 1981, С. 119-121;
- 188 ტურნიე 1972: Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard Folio, 1972;
- 189 ტურნიე 1972: Tournier M. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, ed. Folio, 1972;
- 190 ტურნიე 1977: Tournier M. *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard Folio, 1977;
- 191 ტურნიე 1987: Tournier M. *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Gallimard Folio, 1987;
- 192 ულიპო 1973: OULIPO, *La littérature potentielle (Créations, Récréations, Récréations)*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1973;
- 193 ფატეევა 2006: Фатеева Н. А. *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*. М. КомКнига, 2006;
- 194 ფევრი 2000: Fevry S. *La mise en abyme filmique* . Liège, Céfal, 2000;
- 195 ფუკო 1969: Foucault M. *Qu'est-ce qu'un auteur?* Littoral, №9, 1983, p. 3-32. 1969;
- 196 ფუკო 1969: Foucault M. *L'Archéologie du savoir*. P., 1969, p.275;
- 197 ფხაკაძე 2005: ფხაკაძე ი. კატასტროფების თეორია, ინტერტექსტუალობა და ტექსტის ინტერპრეტაცია. საენათმეცნიერო ძიებანი, თბილისი, გამომც. „ქართული ენა“, 2005, ტ. 1-2;
- 198 შოდენე 1990: Chaudenay R. de, *Dictionnaire des plagiaires*, Paris, Perrin, 1990;
- 199 ჰამონი 1983: Hamon, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983;
- 200 ჰამონი 1993: Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.



## სარჩევი

შესავალი	.3
<b>თავი I</b>	
ინტერტექსტუალობის თეორია – მეთოდოლოგია .	.9
1. ინტერტექსტუალობის სათავეებთან .	.9
2. ანაგრამის როლი ინტერტექსტუალობის ჩამოყალიბებაში .	19
3. ინტერტექსტი და ინტერტექსტუალობა .	. 26
4. ინტერტექსტის ძირითადი თვისებები	. 30
5. ტექსტი, ინტერტექსტი, დეკონსტრუქცია.	. 33
6. დისკურსის ანალიზი, ტექსტი და დისკურსი .	. 46
7. ინტერტექსტუალობა როგორც სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტური დისკურსების ურთიერთქმედება.	. 52
<b>თავი II</b>	
ინტერტექსტუალობის დახასიათება	. 61
1. ინტერტექსტუალობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია .	. 61
2. ინტერტექსტუალობა: ორი ან მეტი ტექსტის „დიალოგი“	. . 67
3. ინტერტექსტუალობის მარკერები; ციტატა როგორც ინტერტექსტუალობის ძირითადი მარკერი .	. 73
4. „სხვისი სიტყვის“ გამოხატვის საშუალებები: ციტატა-სახელები და ეპიგრაფები .	. 84
5. რემინისცენციები და ალუზიები როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერები და ახალი აზრის წარმოქმნის საშუალება	. 88

6. ინტერმედიალობა როგორც ინტერტექსტუალობის ქვეკატეგორია .	. 90
7. ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური ალუზიები და რემინისცენციები უულიენ გრაკის ნაწარმოებებში.	. 93
8. პერალდიკური კონსტრუქცია (mise en abyme) ანუ მესამე ტექსტის პრინციპი	107

### თავი III

ინტერტექსტუალობა როგორც მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის საშუალება	125
1. ტექსტის ინტერპრეტაციის მეთოდოლოგია და ძირითადი მიმართულებები.	125
2. ტექსტის ინტერპრეტაციის პოსტმოდერნისტული თეორიები .	142
3. რიზომა როგორც ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი სახეობა უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“ როგორც რიზომატული რომანი	154
4. ლოტრეამონის „მალდორორის სიმღერები“ როგორც რიზომატული პლაგიატი .	159

### თავი IV

ინტერტექსტუალობა როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების ფენომენი .	180
1. ლინგვოკულტურული ცნობიერების ჩამოყალიბება და ფუნქციონირება	180
2. „ძლიერი“ და „სუსტი“ ტექსტები	186
3. პრეცედენტული ტექსტები როგორც ლინგვოკულტურული სივრცის ერთეულები.	190
4. რობინზონის მითი როგორც ლინგვოკულტურული ცნობიერების „არქეტიპი“	197

5. ტურნიეს რომანი „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ როგორც დ. დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ „კვლავწერა“, „გადამუშავება“ (réécriture) .	. 203
6. ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბების“ სტრუქტურა .	. 211
7. დ. დეფოს რომანის „რობინზონ კრუზო“-ს და მ. ტურნიეს რომანის „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“-ს შედარებითი ანალიზი	. 221
8. მ. ტურნიე „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ როგორც მითოლოგიური რომანი .	. 225
9. მითოლოგიური ინტერტექსტი მ. ტურნიეს რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“ .	. 238
10. ბიბლიური და ნიცშესეული რემინისცენციები მ. ტურნიეს რომანში „პარასკევა ანუ წყნარი ოკეანის ლიმბები“	. 243
საერთო დასკვნა .	. 258
Langue, texte, intertexte .	.261
გამოყენებული ლიტერატურა	. 288

გამოცემაზე პასუხისმგებელი | ჯგუფი „სიესტა“  
გამომცემელი | ქეთევან კილურაძე  
კორექტორი | გოგონა მეფარიძე  
ტექნიკური უზრუნველყოფა | გვანცა მახათაძე  
დიზაინი | მაია მაჩალაძე  
ბეჭდვა | გიორგი ცინარიძე

გამომცემლობა შპს „სიესტა“  
თბილისი, თაბუკაშვილის ქ. 27  
ტელ./ფაქსი: +995 32 92 31 49  
ელ-ფოსტა: books@siestagroup.ge

სიესტა