

## გუჩა კვარაცხელია

### ტექსტურ გადამახილთა მრავალფეროვნება

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში „ჩემთ მეგობართ“ არის ასეთი სტრიქონები:

„სასაცილოა, ბერიკაცი რომ ყმაწვილობდეს,  
და საბრალოა, როს ჭაბუკი ბერიკაცობდეს“ (1841).

ისინი მოგვაგონებენ ა. პუშკინის ტაეპებს:

«Смешон и ветренный старик,  
Смешон и юноша степенный» (1817),

რომლებიც პოეტს ლიცეუმში სწავლისას დაუწერია და მიუძღვნია თავისი მეგობრის – პეტრე კავერინისათვის. მსგავს მოტივს ავითარებს აღორძინების ხანის დიდი ნიდერლანდელი ჰუმანისტი ერაზმ როტერდამელი (1469-1536) თავის უკვდავ წიგნში „ქებათა ქება სისულელისა“: „რაც უფრო ნაკლებად ჭკვიანობს ბიჭი ჩემი (ანუ სისულელის – გ. კ.) წყალობით, მით უფრო სასიამოვნოა იგი ყველასა და ყოველისთვის. განა ტყუილს ვამბობ, როცა ვამტკიცებ, რომ ადამიანები იმის კვალად, თუ როგორ ხდებიან ისინი ასაკოვნები, ნელ-ნელა კარგავენ საკუთარი გამოცდილებისა და აღზრდის გამო მიმზიდველობას, სიმკვირცხლეს, სილამაზესა და ძალას? ... ვის არ სძაგს და ურჩხულად არ ეჩვენება ყმაწვილი, რომელსაც მოწიფული კაცის გონება აქვს. ტყუილად კი არ გვეუბნება ანდაზა: მეჯავრება დროზე ადრე დაღვინებული ბიჭებით და ვინ მოინდომებს ისეთი მოხუცის ნაცნობობას, რომელმაც გამოცდილების გვერდით სავსებით შეინარჩუნა სულიერი ძალა და გონების სიმახვილე?“ [Роттердамский 1960: 18-19].

როგორც ვხედავთ, აქ წარმოჩენილია წანამძღვრები იმ დანასკვისათვის, რომელიც ორ-ორი ტაეპით, თავ-თავიანთ ენაზე გამოხატეს პუშკინმა და ბარათაშვილმა, ყოველგვარი ანალიზის გარეშე, ისევე მარტივად, როგორც ანონიმმა ქართველმა ავტორმა თქვა: „ღმერთმა ნუ ქნას ბებრის ბუქნაო“. ზემოაღნიშნული აზრის წარმომავლობისა და გამოყენების ისტორია თავისთავად საინტერესოა და იგი საგანგებო კვლევას მოითხოვს, მაგრამ არ წარმოადგენს ჩვენი მიზნის საგანს. ჩვენ გვინტერესებს სიტყვიერი გადამა-

ხილები ცალკეულ სტრიქონებს შორის, მოვლენა, რომელიც ადრეც იყო შემჩნეული და 50-60-იანი წლების ლიტერატურათმცოდნეობაში აღიწერებოდა როგორც „ლიტერატურული კავშირები“, „ტრადიცია და ნოვატორობა“ და ა. შ. დღეს ამ მოვლენის ანალიზი გულისხმობს ციტირების, რემინისცენციათა, „ალუზიური ველების“ ძიებას, რეგისტრაციასა და ინტერპრეტაციას ციტირებული (პრეცედენტული) ტექსტის სემანტიკასთან ურთიერთკავშირში. თვითონ მოვლენა აღინიშნება ცნებებით: ინტერტექსტი, ინტერტექსტურობა. ფილოლოგიაში „ინტერტექსტის“ ცნება პოპულარული გახდა 1960-იანი წლების ბოლოდან. იგი 1967 წელს შემოიტანა პოსტსტრუქტურალიზმის თეორეტიკოსმა იულია კრისტევამ. ინტერტექსტურობისა და ინტერტექსტის ცნებათა კანონიკური ფორმულირება მოგვცა რ. ბარტმა: „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს; სხვა ტექსტები – წინარე თუ გარემომცველი კულტურის ტექსტები, მასში ჩართული არიან მეტ-ნაკლებად საცნობი ფორმით“ [Encyclopedia 1973: 78].

მივუბრუნდეთ „გადამახილებს“:

გრიგოლ ორბელიანი: „ვაი-თუ მოვკვდე მეც ობოლ მწირად,  
გულს არ დამეცეს სატრფოის  
ცრემლი“.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი: „ნუ დამიტროს სატრფომ  
გულისა,  
ნულა დამეცეს ცრემლი  
მწუხარის“.

გრიგოლ ორბელიანი: „თერგი ჰრბის, თერგი ღრიალებს,  
კლდენი ბანს ეუბნებია“.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი: „მორბის არაგვი არაგვიანი,  
თან მოსმახიან მთანი ტყიანნი“.

როგორც ვხედავთ, ჩვენ მიერ მოყვანილ ნიმუშებში ტექსტთა დამთხვევა ციტატურად ზუსტი არ არის, მაგრამ „მეტ-ნაკლებად საცნობ ფორმას“ კი ნამდვილად ატარებს.

ინტერტექსტის წყარო შეიძლება გახდეს პრეცედენტული ტექსტის ე. წ. ვარიაციები. ე. კვიტიცილი სიმონ ჩიქოვანის პოეზიისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში სათანადოდ ეხება მის შესანიშნავ ლექსს – „ცირას“ და იქვე მოჰყავს დავით წერედიანის

საინტერესო პოეტური ქმნილება „ვარიაციები სიმონ ჩიქოვანის თემაზე: „ცირა“. სათანადო ადგილების შედარების შემდეგ ავტორი დაასკვნის, რომ ასეთი შემთხვევები დროით დაშორებულ ეპოქებს შორის კავშირის უწყვეტობას გვიდასტურებენ, რაც პოეზიის უკვდავებასაც განაპირობებს [კვიციანი 2014: 52]. ეს დასკვნა ინტერტექსტურობის ცნების ერთ-ერთ წახნაგს ააშკარავებს, ტექსტში მისი ჩართვის დანიშნულებას ჰფენს ნათელს.

ანალოგიური მოვლენები გვხვდება მუსიკაში, არქიტექტურაში, მხატვრობაში, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ ინტერტექსტურობა საერთოდ კულტურის შემადგენელი ნაწილია. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს: თუ კულტურა ხსოვნაა, ხოლო ინტერტექსტურობა – წაკითხულისა თუ ნანახისაკენ მიბრუნება ანუ მათი კვლავ გახსენება.

მხატვრობაში გახსენების მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ პიკასოს ქმედება, რომელმაც მთელი ციკლები შექმნა დელაკრუას, ველასკესისა და მანეს სურათების მიხედვით. თავისი ორიგინალური ფერწერული ნამუშევრებით პიკასომ სახიფათო ცდას მიმართა – ეჩვენებინა მითებად ქცეული სამი ფერმწერის შემოქმედების უკანა მხარე, ეჩვენებინა მათთან მგზნებარე პოლემიკით. დელაკრუას „აღჭირელი ქალებით“ შთაგონებულმა პიკასომ ამ თემის ექსპერიმენტული დამუშავებისთვის მატისის „ოდალისკებიც“ გაიხსენა და ისინი უკანა პლანზე განათავსა. „აღჭირელი ქალების“ თემაზე შექმნილი საკუთარი სერიის კომენტარებისას პიკასომ თქვა, რომ თავისი ოდალისკები მატისმა მას უანდერძა სიკვდილის მერე და რომ ყველაფერი იმ მზეზეა დამოკიდებული, რომელიც ათასი სხივით გაჩაღებულია შენში. დანარჩენი კი არაფერია და მატისიც მხოლოდ იმიტომ არის მატისი, რომ მასში ეს მზე არის.

პიკასოს დიალექტიკური კამათი ველასკესთან, ამ უკანასკნელის სურათის – „ლას მენინას“ – მემკვიდრით, ნახატებით მიმდინარეობს და საფუძველს უყრის მხატვრის შემდგომში აკვიატებულ აზრს ავტორისა და მისი მოდელის ურთიერთობის შესწავლის შესახებ.

მანეს ცნობილი ტილოს თემაზე პიკასო ქმნის სურათს იმავე სახელწოდებით – „წახემსება მდელოზე“. აქვე აღვნიშნავთ, რომ პიკასოზე ადრე მაქს ერნსტმა ხსენებული სათაური შეურჩია

თავის სრულიად სიურრეალისტურსა და პოლისემიურ ნახატს, რომელიც დღემდე სხვადასხვა ინტერპრეტაციას იწვევს. ამ ნახატის თავისებურებად ისიც მიგვაჩნია, რომ მანეს ფრანგული სათაური „Le déjeuner l' herbre“ ნახატში შედის როგორც მისი შემადგენელი ელემენტი და, იმავდროულად, როგორც პრეტექსტი, რითაც მოგვაგონებს ეპიგრამულ ლიტერატურულ ინტერტექსტს, რომელიც წინარე ტექსტის გაცოცხლებას ცდილობს. ასეთია ანა კალანდაძის „საქართველოო ლამაზო“, რომლის ეპიგრაფია გრიგოლ ორბელიანის „სხვა საქართველო სად არის?“. იგი, რეფრენად ქცეული, ექვსჯერ მეორდება ლექსში.

ანალოგიების მოყვანა შეიძლება მუსიკიდან, ხუროთმოძღვრებიდან და ა. შ., მაგრამ შორს წაგვიყვანს, ვიტყვით მხოლოდ, რომ ინტერტექსტური ანალიზის პრაქტიკული შედეგები საკმაოდ წონადია კულტურის (ხელოვნების) ყველა სფეროში, განსაკუთრებით, ლიტერატურაში. სემანტიკურად დატვირთული ინტერტექსტი, მაგალითად, გაუგებარ ლექსს გასაგებს გახდის, გასაგებს გაამდიდრებს აზრის ახალი ელფერებითა და ახალი ესთეტიკური ინფორმაციით. ყველაფერი კი იმის წყალობით ხდება, რომ გვიანდელი ტექსტების წაკითხვა იწყება უფრო ადრინდელი ტექსტების ფონზე, იმდროინდელი კონტექსტების გათვალისწინებით. ოღონდ მხედველობაშია მისაღები ის ვითარება, რომ კლასიკურ ტექსტებში (მაგ., პოეზიაში) შეიძლება ვიპოვოთ ისეთი გამეორება, რომელიც, როგორც ჩანს, არ არის გათვლილი ადრინდელ გამოყენებათა გახსენებაზე და შემთხვევითაა წარმოქმნილი. ლექსთწყობის ცნობილი სპეციალისტი მ. ლ. გასპაროვი აღნიშნულ მოვლენას შემდეგნაირად ხსნის: „ასეთი ფორმალური კონსტრუქციები თავისთავად იმის გამო ჩნდება, რომ პოეტური ლექსიკონი შეზღუდულია: გარკვეული რიტმის მქონე სიტყვები მიიღტვიან გარკვეული პოზიციისაკენ ტაეპში, ტაეპის ბოლოსთვის კი დამატებით შეირჩევა ადვილად გასართმავი სიტყვები“. ავტორი გვთავაზობს, მათ ვუწოდოთ „ენობრივი ინტერტექსტები“, განსხვავებით სემანტიკურად და აზრობრივად დატვირთული „ლიტერატურული ინტერტექსტებისაგან“ [Гаспаров 2012: 65-75]. ამგვარად, ინტერტექსტური ანალიზისათვის ამოსავალი კითხვა: სად იწყება ინტერტექსტი და სად – შემთხვევითი დამთხვევა, ჩვეულებრივ არ დასმულა, ამიტომ აღნიშნული ანალი-

ზი ჯერჯერობით ნაკლებმეცნიერულია, იგი უფრო ხელოვნების-კენ იხრება, წერის ესეისტური სტილიც (იხ. ქვემოთ) მისთვის არცთუ შეუსაბამო ჩანს.

ეპიგრაფიკული ინტერტექსტი გავრცელებული მოვლენაა. მისი წყარო, ანუ პირველადი ტექსტი, შეიძლება თავად ავტორსაც ეკუთვნოდეს. კ. გამსახურდია ლექსისათვის „ფერადი, ფერადი!“ ეპიგრაფად იყენებს თავისსავე ტაეპებს: „გრძნობის ლახვარმა / დამიფხრიწა ლექსის აბჯარი (ჩემივე ლექსიდან)“ [გამსახურდია 1967: 124]; უმეტეს შემთხვევაში ავტორი სხვაა. ის შეიძლება იყოს ეროვნულიც და უცხოენოვანიც, ამასთანავე, ეპიგრაფი შეიძლება ქართულად იყოს ნათარგმნი ან შენარჩუნებული იყოს დედნის ენა. მაგალითად, ილია თავის ცნობილ წერილს – „ზოგიერთი რამ“ ეპიგრაფად უწერს გრ. ორბელიანის სიტყვებს: „თქმით ჭმუნვა მაინც შემცირდებისა“, კ. გამსახურდიას გოეთეს სიტყვები უთარგმნია და თავისი პუბლიკაციისთვის „ქართველობა და უცხოეთის გენია“ წაუმძღვარებია: „...მისაკუთრეთ, რაც წინაპართ უანდერძნიათ“ – გოეტე“ [იქვე, 145]. ასევე უთარგმნია მას ვირგილიუსის „გეორგიკიდან“ სამი ტაეპი და ქართულად შეუტანია „ლანდებთან ლაციცში“, მაგრამ ეტიუდში „კნუტ ჰამსუნნი“ გოეთეს ლექსი გერმანულად მოჰყავს, ასევე იაკობ ნიკოლაძისადმი მიძღვნილ წერილში იტალიურად არის ინტერტექსტი, რომელიც მიქელანჯელოს თხზულებიდანაა აღებული.

ავტორის ვინაობის დასახელებით წარმოდგენილი ინტერტექსტები, ჩართული ძირითად ტექსტში, ფართოდ გამოიყენებოდა ადრიდან.

„ვეფხისტყაოსანში“ ვკითხულობთ:

ამ საქმესა მემოწმების დიონოსი ბრძენი, ეზროს:

საბრალოა, ოდეს ვარდი დაეთრთვილოს, და-ცა-ეზროს,

ვის ბადანში არა ჰგვანდეს და ლერწამი ტანად ეზროს,

იგი სადმე გაღარიბდეს, სამყოფთაგან იაბეზროს (182)

[რუსთაველი 1986].

ნ. ნათაძის მიერ დართული კომენტარიდან ვიგებთ, რომ „დიონოსი დიონისე არეოპაგელია, თუმცა მის შრომებში ამ ტაეპის მსგავსი აზრი არ მოიპოვება...“ [რუსთაველი 1986: 522]. უფრო მოგვიანებით ტექსტში ნათქვამია:

ამ საქმესა დაფარულსა ბრძენი დივნოს გააცხადებს:

ღმერთი კარგსა მოავლინებს და ბოროტსა არ დაჰბადებს,  
ავსა წამ-ერთ შეამოკლებს, კარგსა ხან-გრძლიად  
გააკვლადებს,

თავსა მისსა უკეთესსა უზადო-ჰყოფს, არ აზადებს (1500).

კომენტარში ვკითხულობთ: „დივნოსი ანუ ფსევდო-დიონი-  
სე არეოპაგელი (შ. ნუცუბიძის და ე. ჰონიგმანის ჰიპოთეზით, ამ  
ფსევდონიმის ქვეშ იმალება V-VI სს. ქართველი ბერი პეტრე  
იბერი) ქრისტიანული ფილოსოფიის ერთ-ერთი უდიდესი  
წარმომადგენელია... რუსთაველი ამ კონცეფციას იმოწმებს და  
„კეთილის“, როგორც ერთადერთი რეალობის აღმოჩენას დიონი-  
სეს მიერ „დაფარული საქმის გაცხადებად“ ანუ სამყაროს კეთი-  
ლი საწყისის გამომზეურებად თვლის“ [რუსთაველი 1986: 542].

პოემაში დამოწმებულია პლატონიც:

მე სიტყვასა ერთსა გკადრებ, პლატონისგან

სწავლა-თქმულსა:

„სიცრუე და ორპირობა ავნებს ხორცსა, მერმე სულსა“  
(797).

რამდენად ზუსტია ეს ციტატები, როგორც ფაქტობრივი მა-  
სალა, სხვა საკითხი და სხვა კვლევის საგანია, ჩვენთვის მნიშ-  
ვნელოვანია ინტერტექსტის მიერ იმ ფუნქციის შესრულება, რა-  
საც მკითხველსა თუ მსმენელზე ზემოქმედების მიზნით „ავტო-  
რიტეტის დამოწმება“ შეიძლება ეწოდოს.

ამგვარი ავტორიტეტი ხშირ შემთხვევაში ანონიმურია და  
ზოგჯერ სხვადასხვა სიტყვით აღინიშნება. მაგალითად, ილიას-  
თან: „მდიდარს ართმევ, ღარიბს აძლევ, ღმერთი როგორ წაგახ-  
დენსო“, – იტყვის ხოლმე **ჩვენი ხალხი**“ („გლახის ნაამბობი“);  
„კაცს ორი სახელი უნდა ჰქონდესო, ამბობს **ჩვენი ერი**: – ერთი  
აქ დასარჩენი, მეორე თან წასაყოლიო“ („დავით აღმაშენებელი“);  
„თვითეული ცემა გულის მარღვისა გვჭრის და გვაწყლულებს  
ჩვენ, და ჩვენი სიცოცხლე ჭრილობიდან სისხლის შეუწყვეტელი  
დენა იქნებოდა, რომ ქვეყანაზე პოეზია არ ყოფილიყო“, – სთქვა  
**ერთმა ზრბენმა**“ („სიტყვა წარმოთქმული ნიკოლოზ ბარათაშვი-  
ლის ნეშტის გადმოსვენებაზე“); „ნეტავი იმასაო, – ამბობს **ერთი  
ძველად-ძველი ზრბენი**, – ვინც არათუ ჩვენთან ყოფნით გვრწურ-  
თნის ჩვენ, არამედ მართო თავისის სახელის ხსენებითაო“ („სი-  
ტყვა თქმული გაენათის მონასტერში გაბრიელ ეპისკოპოსის და-

საფლავების დღეს“); **„რიტორიკაში სწერია:** ყველაფერი შესავლით უნდა დაიწყოს კაცმაო („კაცია-ადამიანი?!“). განუსაზღვრელავტორიანია (ავტორმიუგნებელი) ანდაზები, რომლებიც „ხალხურ სიბრძნეს“ გადმოგვცემენ და რომელთა გამოყენება ლიტერატურით არ იზღუდება, ისინი ფართოდ იხმარება ზეპირ მეტყველებაში. ილიას უყვარს მათი მოხმობა: „მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს პირს უკანაო“. გონიერი ანდაზა“ („კაცია-ადამიანი?!“); „ზღვა კოვზით არ დაილევას, ნათქვამია“ („ზოგიერთი რამ“); „დედა ნახე, მამა ნახე, შვილი ისე გამონახეო“ („წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“).

ინტერტექსტური კავშირები ხაზგასმულია არა მარტო პირდაპირი ციტატებით, როგორც ეპიგრაფში, ისე ტექსტშიც, არამედ ალუზიებით, ნასესხობით სიუჟეტის დონეზე, პერსონაჟთა სისტემით. ამასთანავე, მკითხველისთვის უცნობი სიტყვებისა და მოვლენების ახსნა შეიძლება მოცემული იყოს როგორც შენიშვნებში, ისე ძირითად ტექსტშიც.

ალუზიის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ „გლახის ნაამბობში“ გაბრიელის სიტყვები დათიკოსადმი: „ძალი შემწევდეს ქადილსა, ფრიდონისა არ იყოს“. ციტირებასთან მიახლოებული ალუზიაა ანა კალანდაძის სტრიქონები: „- სადაც იყოსო საუნჯე შენი, /გულიც მის ახლოს სხივთა მფენია“, შდრ. „სადაც არს საუნჯეი თქუენი, მუნცა იყოს გული თქუენი“ [ოთხთავი 1979: ლუკა 12:34; მათე 6:21].

სიუჟეტის დონეზე ნასესხობით ინტერტექსტური კავშირის შექმნის შესანიშნავი მაგალითია ანას ლექსი „რაისთვის მდეენი?“, რომელიც ძველი აღთქმის მეფეთა წიგნიდან აღებულ ცნობილ ეპიზოდს წარმოგვიდგენს:

მტრობით გამსჭვალულს, მზაკვრობით სავსეს –  
საელეს, მიმავალს დამასკოს გზაზე,  
უფლის ხმა ესმა:  
ძმაი ვარ შენი,  
ჰე, საულ, საულ,  
რაისთვის მდეენი?  
საკმაო იყო ეს დამახილი,  
შორს მოისროლა კაცმა მახვილი  
(არ გაუჭირდა მეუფის ცნობა!),

იგრძნო:  
სიძულვილს  
აჯობა  
ძმობამ!

როგორც ვხედავთ, ინტერტექსტი არის „სხვათა სიტყვა“, შეტანილი მთხრობელის მეტყველებაში, ანუ „მეტყველება მეტყველებაში“. იგი შეიძლება გრაფიკულად იყოს გამოყოფილი წიგნის გვერდზე განლაგებით (მაგ., ეპიგრაფი), შრიფტით (უცხოენოვანი გრაფიკით, მაგ.: „ნიკოლაძის ქმნილებებშივე გამოიხატა აკაკი წერეთლის შეუდარებელი იმედის ნიშნით გაცისკროვნებული ღიმილი და საქართველოს უკანასკნელი Pater del Patriae-ს\* დაღალული ხელები“ [გამსახურდია 1967: 165], კურსივით...), ბრჭყალებით. მაგრამ, იმისდა მიუხედავად, გამოყოფილია იგი ავტორის მიერ თუ არა, სხვათა სიტყვა ყოველთვის იმყოფება დიალოგურ მიმართებაში მთხრობელის სიტყვასთან. ეს არის „თავის სიტყვასა“ და „სხვის სიტყვაში“ გამოხატულ თვალსაზრისთა დიალოგი, რაც წარმოადგენს ვერმისაგნები ავტორის თვალსაზრისის ხორცშესხმის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ შესაძლებლობას.

სხვათა სიტყვის გადმოცემის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა ციტირება. „ციტატა არის ვისიმე თხზულებიდან სიტყვასიტყვითი ამონაწერი, რომელსაც ავტორი იყენებს თავისი აზრის დასამოწმებლად. ციტატა ყოველთვის ჩაისმის ბრჭყალებში“ [კვანტალიანი 2008: 450]. ამ განმარტების დაზუსტება და განვრცობა საჭიროდ მიგვაჩნია, რამდენადაც ციტატის ცნება და ფუნქციები იმდენად მჭიდროდ არის დაკავშირებული ინტერტექსტთან, რომ ლიტერატურაში მათი გაიგივება არცთუ იშვიათია.

---

\* Pater Patriae „სამშობლოს მამა“ – საპატიო წოდება, რომელიც რომის სენატმა ციკერონს მიანიჭა. ამავე ტიპის ინტერტექსტად მიგვაჩნია ლათინური ფრთიანი გამოთქმები, რომლებიც მოწყვეტილია პირველწყაროს და რომელთაც აქვთ არსებობის ახალი ფორმები სხვადასხვა კონტექსტში. ისინი საყოველთაოდ ცნობილია. პრინციპულად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია მათი ცნობადობა, ექსპლიციტობა ინტერტექსტის სტატუსის მიცემისათვის.



ავტორის მიერ საკუთარ ტექსტში „სხვისი“ გამონათქვამის ელემენტის ჩართვა გვხვდება როგორც ყოფით, სამეცნიეროსა და მხატვრულ ტექსტში, ასევე – ფართო მნიშვნელობით – ხელოვნების სხვადასხვა სახეობაშიც, მაგალითად, კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებში. ჩვეულებრივ, ციტატა სხვა ნაწარმოების „შეკუმშულ“ ნიშანს, მასზე მითითებასა და მის გახსენებას წარმოადგენს. იგი არის სხვისი ტექსტი ან ტექსტების წრე, რომელიც ჩართულია ახალი ნაწარმოების აზრობრივ ველში. ციტატა შეიძლება განვიხილოთ როგორც გვაროვნული ცნება ტექსტთაშორისი მიმართებებისათვის, რომლებიც რემინისცენციასა და ალუზიას მოიცავენ. ციტატა ორმაგ ფუნქციას ასრულებს – ერთდროულად იგი არის კვლავშექმნილი ტექსტის ელემენტიცა და ძველი ტექსტის ნაწილიც.

ტექსტის სემანტიკაში გამოყოფენ ე. წ. ნასესხობებსა და ციტატებს. ნასესხობებს უწოდებენ ტექსტში უცხო ელემენტთა ისეთ ჩართვებს, რომლებიც ამ ტექსტის აზრს არ ცვლიან. რაც შეეხება ციტატას, იგი სემანტიკის აუცილებელი ელემენტია. რემინისცენციისაგან განსხვავებით, ციტატა უფრო დასრულებულია და ცხადად გაიზრება როგორც უცხო ტექსტი, რომელიც ჩვეულებრივ გამოყოფილია გრაფიკულად, პუნქტუაციურად ან სინტაქსურად. ტექსტის დასაწყისსა და დასასრულს ანუ ტექსტის ძლიერ პოზიციებს არაიშვიათად გამოხატავს ციტატა, რომელიც დასაწყისში ეპიგრაფის როლში გამოდის, ხოლო ბოლოში დამასრულებელი, ფინალური სტრიქონების მაგივრობას კისრულობს\*.

მხატვრულ ლიტერატურაში ციტატა გამოიყენება როგორც გარკვეული ტრადიციისადმი მიმართების საჩვენებლად, ისე იმისთვისაც, რომ ხაზგასმულ იქნეს წარსულის ლიტერატურასთან ერთგვარი განხეთქილება. აქ უნდა შევხვით გვიანი ანტიკურობისათვის დამახასიათებელ ჟანრს, რომელიც ციტატათა მოზაიკას წარმოადგენს და რომელსაც ცენტონურობა ეწოდება. ამ ჟანრში დაწერილი ლექსის, ცენტონის (რომელიც მთლიანად სხვა

---

\* მაგალითისთვის გავიხსენოთ კ. გამსახურდიას წერილი „კნუტ ჰამსუნი“, რომელიც ბოლოვდება გოეთეს ლექსით: „და გაგონდებათ უნებურად გოეტეს უკვდავი ლექსი: Alles das Neigen / Von Herzen zu Herzen. / Ach So viel eigen / Schaffet das Schmerzen“ [გამსახურდია 1967: 134].

ლექსების სტრიქონებისგან (ტაეკებისგან) არის შედგენილი მხატვრული ეფექტი შემდეგშია: ახალი კონტექსტის მსგავსება ან კონტრასტი წინარე კონტექსტის ყოველ ფრაგმენტთან. აღსანიშნავია, რომ მ. გასპაროვი და ე. რუზინა ცენტონთა კვლევისას იმ დასკვნამდე მივიდნენ, რომ განხილული ჟანრი მოწმობს არა ტრადიციაში დამკვიდრებას, არამედ „ღრმა ისტორიულ-კულტურულ განხეთქილებას მასალასა და მის ცენტონურ დამუშავებას შორის“ [Гаспаров, Рузина 1978: 210]. ციტირებისას მნიშვნელოვანი ხდება „აზრის მიზრდა-მიერთება“: განსხვავების გაჩენა პირველ წყაროში მოცემულ აზრსა და შემდგომ ციტირების შედეგად შექმნილ აზრს შორის ახალ ნაწარმოებში. ციტატების შერჩევისას ავტორს შეუძლია მიმართოს რამდენიმე წყაროს და შექმნას პოლილოგი. ბიზანტიური ბაროკოს ეპოქის შემდეგ ცენტონი გამოდის სერიოზული ხმარებიდან, მას, როგორც სალექსო ხუმრობას, ისე იყენებენ. მაგალითად, რუსული პოეზიიდან ცნობილია შემდეგი სტროფი:

Буду петь, буду петь, буду петь (С. Есенин)

Многоярусный корпус завода (А. Блок)

И кобылок в просторах свободы (Н. Некрасов)

Чтоб на блоке до Блока вскрипеть (С. Кирсанов).

ცენტონური პოლილოგის ნიმუშია ფრანგი მწერლის – ჟაკ რივეს რომანი „ქალიშვილები A-დან“ (1979), რომელიც 408 ავტორის 750 ციტატისაგან შედგება. პრინციპული განსხვავება პოსტმოდერნისტულ ციტატასა და კლასიკურს შორის ის არის, რომ ავტორის ღირებულებითი პოზიცია, რომელიც ვლინდება ციტატების ერთმანეთთან შეჯახების ხერხებში, არც ერთ მათგანს არ შეესაბამება; ეს არის გამიზნული ციტატური ნონსელექცია, სადაც ავტორი გვევლინება რეჟისორად, რომელიც „სხვათა“ ხმების ორგანიზებას ეწევა.

ციტაციას, როგორც ინტერტექსტურობის უმარტივეს ფორმას, განიხილავს ფრანგული სტრუქტურალიზმის უმცროსი წარმომადგენელი, რ. ბარტისა და ი. კრისტევას მოწაფე, ანტუან კომპანიონი თავის დისერტაციაში, რომელიც მან კრისტევას ხელმძღვანელობით დაწერა. აღნიშნულ ნაშრომში ნათქვამია, რომ ციტატა არის სამწევრა წარმონაქმნი: ტექსტის ერთი და იმავე მონაკვეთის ინტერპრეტაცია ხდება ორი სემიოტიკური სისტემი-

დან ამოსვლით. ეს სამყაროებია ციტირებული დისკურსი და დისკურსი, საიდანაც ციტირება ხდება. ამ დისკურსთა ურთიერთქმედების ისტორიული კონცეფციები, ციტატათა გაფორმების ტექნიკური საშუალებანი (ბრჭყალები, კურსივი და ა. შ.) კომპანიონს შემჩნეული აქვს შუასაუკუნეობრივ რიტორიკასა და თეოლოგიაში. „ციტატის საბოლოო იმობილიზაცია“, როცა მისი ტექსტი გაცნობიერებულია როგორც სავსებით სხვათა სიტყვა, მკვლევრის აზრით, ხდება უკვე აღორძინების ეპოქასა და XVII საუკუნეში. ციტაციას უკავშირდება ავტორის „მეს“ არაერთგვაროვნების საკითხი, რომელიც კომპანიონს სხვა მონოგრაფიაში აქვს შესწავლილი. ამგვარად, ნებისმიერი ტექსტი, როგორც „ციტატათა მოზაიკა“, არის ინტერტექსტი. ამ განმარტების თანახმად, ციტატა „ჩართავს“ ციტირებული ტექსტის სემანტიკას ახალ ტექსტში, რის ხარჯზეც რთულდება და ძლიერდება უკანასკნელის შინაარსი. ინტერტექსტურობა ამით ძველი, კლასიკური თუ ახალი (უახლესი) ლიტერატურის (მათ შორის არამხატვრულიც) თვისება ხდება, ხოლო ინტერტექსტებად, შესაბამისად, შეიძლება ჩაითვალოს, მაგალითად, მონტენის „ცდებიც“, სადაც უხვად არის მოყვანილი ციტატები მისთვის თანამედროვე და ძველი წიგნებიდან, თანამედროვე მეცნიერული გამოკვლევებიდან, რომელთა ავტორები, მეცნიერული ეთიკის შესაბამისად, თავიანთ ნაშრომებში ითვალისწინებენ ყველაფერს, რაც უკვე იყო დაწერილი მათი თემის შესახებ. ამგვარად გაგებული ინტერტექსტურობა არის კიდევ „ესთეტიკური ცდის ჰორიზონტთა“ განვრცობა“ (თ. ელიოტი). მოგვიანო ტექსტები, რომლებიც შეიცავენ ინტერტექსტურ მითითებებს წინამორბედ ეპოქათა ტექსტებზე, ამ უკანასკნელთა რეინტერპრეტაციის პროვოცირებას იწვევენ და ამით მკითხველთა წარმოდგენას ამდიდრებენ მათზე.

ი. კრისტევას კლასიკური განმარტებით კი ინტერტექსტი არის არა „ციტატათა მოზაიკა“, არამედ ტექსტის იმდაგვარი აგების განსაკუთრებული სტრატეგიის რეალიზაციის შედეგი, რომლის ჩარჩოში ციტირებული დისკურსები (სოციოლექტები), უკვე განხორციელებული ტექსტებში, ერთმანეთს კვეთენ და ანიეტრალეზებენ. ინტერტექსტი, განსხვავებით ჩვეულებრივი ციტატური ტექსტისაგან, სადაც ციტატა ციტირებული ტექსტის სრულ რეპრეზენტანტად რჩება, არის კიდევაც მსგავსი „ურთიერთნიეტრა-

ლიზაციის“ შედეგი. პრინციპული განსხვავება ინტერტექსტსა და ციტატურ ტექსტს შორის პრაგმატიკული და სინტაქტიკური ხასიათისაა, რაც პრინციპულ სემანტიკურ ტრანსფორმაციებს განაპირობებს. დავასახელებთ ერთ-ერთს: ავტორი ინტერტექსტში უარს ამბობს თავის ავტორიტარულ როლზე, დემიურგის ფუნქციაზე, როცა რეჟისორად, სხვათა „ხმების“ რეგისტრატორად გადაიქცევა.

უსათუოდ გასათვალისწინებელია, რომ ინტერტექსტურობის თეორია „სხვათა სიტყვის“ კონცეფციიდან იღებს სათავეს და იგი, უპირველეს ყოვლისა, ჩამოყალიბდა როგორც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ანალიზისა და ინტერპრეტაციის საშუალება, აგრეთვე გარკვეულად, როგორც ნორმატიული პოეტიკა. ავტორის ფიგურის ტრანსფორმაციამ (ავტორის „სიკვდილმა“), მისმა გადაქცევამ „სკრიპტორად“, როგორც სხვათა დისკურსების, სხვათა სოციოლექტების რეგისტრატორად, ფრანგ პოსტსტრუქტურალისტებს დაანახვა ნებისმიერ ტექსტში ინტერტექსტურობის ნიშნები იმის საფუძველზე, რომ ყოველი სიტყვა, როგორც „წერილის“ (ნაწერის) ელემენტი და მასალა, უკვე „სხვათა სიტყვაა“, რადგან თავის თავში ატარებს ყველა თავისი ადრინდელი გამოყენების ანაბეჭდებს. ნებისმიერი სიტყვა პალიმფსესტია, რადგან იგი ზემოდან გადაეწერება უკვე არსებულ სიტყვას. არსებული ტექსტების მთელი ერთობლიობა ამიტომ არის ინტერტექსტი, მხატვრული ნაწარმოები კი ინტერტექსტის ქსოვილზე „კვანძს“ წარმოადგენს [Butor 1969: 2].

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ინტერტექსტურობის თეორია ჩამოყალიბდა როგორც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ანალიზისა და ინტერპრეტაციის საშუალება. თვით ტერმინი ინტერტექსტი 60-იანი წლებიდან შემოიტანა პოსტსტრუქტურალიზმის თეორეტიკოსმა იულია კრისტევამ. ვითარებაში სათანადო გარკვევისათვის უპრიანია მოკლედ შევხოთ პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის ზოგიერთი მომენტის, როგორც ინტერტექსტურობის საფუძვლის, შემადგენელ ელემენტს, მისი, როგორც მიმართულების, ჩამოყალიბების განმსაზღვრელ პირობას.

ლიტერატურის თეორიაში საკმაოდ მნიშვნელოვანია კონცეფციები, რომლებიც ლიტერატურული ცხოვრების რომელიმე

ერთ წახნაგს ჰყენს ნათელს. მართლზომიერია, მათ ვუწოდოთ ლოკალური თეორიები. კონცეფციები არსებითად ურთიერთდამატებითია, თუმცა ზოგჯერ ისინი ერთმანეთს ეწინააღმდეგებიან. ესენია: მოძღვრება ლიტერატურული ცხოვრების სამი ფაქტორის (რასის, გარემოსა და მომენტის) შესახებ, რომელიც ი. ტენს ეკუთვნის; ქვეცნობიერის, როგორც მხატვრული შემოქმედების პირველწყაროს თეორია (ფსიქოანალიტიკური კრიტიკა ლიტერატურათმცოდნეობაში, რომელიც ზ. ფროიდისა და კ. იუნგის გზით მიდის); თეორია თავისი „ჰორიზონტული მოლოდინებით“, მკითხველის, როგორც ლიტერატურული ცხოვრების ცენტრალური ფიგურის შესახებ (რეცეფციული ესთეტიკა 1970-იანი წლების გფრ-ში), ინტერტექსტურობის (როგორც ნებისმიერი ტექსტის, მათ შორის მხატვრულისაც – ი. კრისტევა, რ. ბარტი) შეხებები კონცეფციები და სხვ.

ვინაიდან პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ ლიტერატურასა და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურათმცოდნეობას ასახელებენ ყველაზე ხშირად ამ უკანასკნელი მიმართულების შექმნის პირობად, საინტერესოა ტენდენციები, რომლებიც მე-20 საუკუნის დასაწყისისთვის შეიქმნა და შემდეგ ბოლომდე გაბატონდა დასავლეთ ევროპასა და ამერიკაში.

პოსტმოდერნიზმი, როგორც თანამედროვე ლიტერატურის კრიტიკის მიმართულება (ძირითადი თეორეტიკოსები: ფრანგი ჟ. ლიოტარი, ამერიკელები – ი. ჰასანი, ფ. ჯეიმსონი, ჰოლანდიელები – დ. ფოკემა, ტ. დანი, ინგლისელები – ჯ. ბატლერი, ჯ. ლოჯი და სხვ.) ეყრდნობა პოსტსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქტივიზმის თეორიასა და პრაქტიკას; იგი წარმოადგენს ცდას, გამოავლინოს მხატვრული ტექსტის ორგანიზაციის დონეზე განსაზღვრული მსოფლმხედველობრივი, ემოციურად შეფერილი წარმოდგენების კომპლექსი. ამ მიმართულების მომხრეთა და მიმდევართა ოპერირების ძირითადი ცნებებია: „სამყარო, როგორც ქაოსი“ და „პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა“, „სამყარო, როგორც ტექსტი“, „ინტერტექსტურობა“, „ავტორიტეტთა კრიზისი“ და „ეპისტემოლოგიური ურწმუნობა“, „ავტორის ნიღაბი“, „ორმაგი კოდი“ და „თხრობის პარადიული მოდუსი“, „პასტიში“, „წინააღმდეგობრიობა“, „დისკრეტულობა“, „თხრობის

ფრაგმენტულობა“, „კომუნიკაციური მარცხი“, უფრო ზოგადად რომ ვთქვათ, „კომუნიკაციის გამწვანება“, „მეტათხრობა“.

პოსტმოდერნიზმის პრაქტიკულად ყველა თეორეტიკოსი აღნიშნავს პოსტმოდერნიზმის შესახებ ჟ.-ფ. ლიოტარის წიგნის სერიოზულ მნიშვნელობას მათი კონცეფციების ჩამოყალიბებისათვის. წიგნში ვკითხულობთ: თუკი ყველაფერს უკიდურესად გავამარტივებთ, მაშინ პოსტმოდერნიზმი უნდა გავიგოთ როგორც „მეტათხრობისადმი უნდობლობა“ [Lyotard 1979: 7]. მეტათხრობად კი ავტორს მიაჩნია ყველაფერი, ყველა „ამხსნელი სისტემა“, რომელიც, მისი აზრით, ქმნის ბურჟუაზიულ საზოგადოებას და წარმოადგენს მისი თვითგამართლების იმგვარ საშუალებას, როგორცაა: რელიგია, მეცნიერება, ფსიქოლოგია, ხელოვნება (სხვაგვარად რომ გარდავთქვათ, ნებისმიერი „ცოდნა“). ფრანგი მკვლევრისათვის პოსტმოდერნის საუკუნე მთლიანად რწმენის ეროზიით ხასიათდება „დღიად მეტათხრობათა“ მიმართ, რომლებიც აკანონებენ, განმარტავენ, ტოტალიზებულად გადააქცევენ რეალობაზე წარმოდგენებს. მისი აზრით, ჩვენ „დღიადი ისტორიების“ დანაწევრების, დაქუცმაცებისა და მრავალი უბრალო და მცირე, ლოკალური „ისტორია-მოთხრობების“ წარმოქმნის მოწმე შევიქნით. ეს უკიდურესად პარადოქსული თხრობით გადმოცემული აზრი არის არა ჩვენება, არა ცოდნის ლეგიტიმურობა, არამედ კრიზისის შესახებ ჩვენი გაგების დრამატიკება. პოსტმოდერნის მეცნიერების დახასიათებისას ლიოტარი აცხადებს, რომ იგი დაკავებულია „არასტაბილურობათა ძიებით“. მაგალითად, რენე ტომის „კატასტროფათა თეორია პირდაპირ მიმართულია „სტაბილური სისტემის“ ცნების საწინააღმდეგოდ. დეტერმინიზმი შემონახულია მხოლოდ „პატარ-პატარა კუნძულების“ სახით საყოველთაო არასტაბილურობის სამყაროში, როცა მთელი ყურადღება კონცენტრირებულია „ერთეულ ფაქტებზე“, „არათანაზომად სიდიდეებსა“ და ლოკალურ პროცესებზე [Lyotard 1979: 95].

პოსტმოდერნიზმის ეროვნული კულტურის ნიშანია ეკლექტიზმი, რომელიც წარმოადგენს საერთო კულტურის ნულოვან საფეხურს. ამ, როგორც ესთეტიკური, ისე შემეცნებითი ეკლექტიზმის მხარდაჭერაში, თუ არა მთავარ, ძალიან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები (მათ ლიოტარი „ინფორმატიკას“ უწოდებს), რომლებიც მუდმივ პრო-

ფრაგმენტულობა“, „კომუნიკაციური მარცხი“, უფრო ზოგადად რომ ვთქვათ, „კომუნიკაციის გამწვანება“, „მეტათხრობა“.

პოსტმოდერნიზმის პრაქტიკულად ყველა თეორეტიკოსი აღნიშნავს პოსტმოდერნიზმის შესახებ ჟ.-ფ. ლიოტარის წიგნის სერიოზულ მნიშვნელობას მათი კონცეფციების ჩამოყალიბებისათვის. წიგნში ვკითხულობთ: თუკი ყველაფერს უკიდურესად გავამარტივებთ, მაშინ პოსტმოდერნიზმი უნდა გავიგოთ როგორც „მეტათხრობისადმი უნდობლობა“ [Lyotard 1979: 7]. მეტათხრობად კი ავტორს მიაჩნია ყველაფერი, ყველა „ამხსნელი სისტემა“, რომელიც, მისი აზრით, ქმნის ბურჟუაზიულ საზოგადოებას და წარმოადგენს მისი თვითგამართლების იმგვარ საშუალებას, როგორცაა: რელიგია, მეცნიერება, ფსიქოლოგია, ხელოვნება (სხვაგვარად რომ გარდავთქვათ, ნებისმიერი „ცოდნა“). ფრანგი მკვლევრისათვის პოსტმოდერნის საუკუნე მთლიანად რწმენის ეროზიით ხასიათდება „დიად მეტათხრობათა“ მიმართ, რომლებიც აკანონებენ, განმარტავენ, ტოტალიზებულად გადააქცევენ რეალობაზე წარმოდგენებს. მისი აზრით, ჩვენ „დიადი ისტორიების“ დანაწევრების, დაქუცმაცებისა და მრავალი უბრალო და მცირე, ლოკალური „ისტორია-მოთხრობების“ წარმოქმნის მოწმე შევიქნით. ეს უკიდურესად პარადოქსული თხრობით გადმოცემული აზრი არის არა ჩვენება, არა ცოდნის ლეგიტიმურობა, არამედ კრიზისის შესახებ ჩვენი გაგების დრამატიკება. პოსტმოდერნის მეცნიერების დახასიათებისას ლიოტარი აცხადებს, რომ იგი დაკავებულია „არასტაბილურობათა ძიებით“. მაგალითად, რენე ტომის „კატასტროფათა თეორია პირდაპირ მიმართულია „სტაბილური სისტემის“ ცნების საწინააღმდეგოდ. დეტერმინიზმი შემონახულია მხოლოდ „პატარ-პატარა კუნძულების“ სახით საყოველთაო არასტაბილურობის სამყაროში, როცა მთელი ყურადღება კონცენტრირებულია „ერთეულ ფაქტებზე“, „არათანაზომად სიდიდეებსა“ და ლოკალურ პროცესებზე [Lyotard 1979: 95].

პოსტმოდერნიზმის ეროვნული კულტურის ნიშანია ეკლექტიზმი, რომელიც წარმოადგენს საერთო კულტურის ნულოვან საფეხურს. ამ, როგორც ესთეტიკური, ისე შემეცნებითი ეკლექტიზმის მხარდაჭერაში, თუ არა მთავარ, ძალიან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები (მათ ლიოტარი „ინფორმატიკას“ უწოდებს), რომლებიც მუდმივ პრო-

პაგანდას უწევენ ცხოვრებისადმი ჰედონისტურ დამოკიდებულებას, რითაც ამკვიდრებენ უზრუნველ-უფიქრელ მომხმარებლურ მიმართებას ხელოვნებისადმი. ამ პირობებში, პოსტმოდერნის თეორეტიკოსთა ერთსულოვანი აზრით, „სერიოზული მხატვრისათვის შესაძლებელია მხოლოდ ერთი პერსპექტივა – „ენობრივი თამაშების“ წარმოსახვითი დეკონსტრუქცია“, რომელიც ენობრივი ცნობიერების „ფიქციური ხასიათის“ გაგების საშუალებას იძლევა. აქედან გამომდინარეობს პოსტმოდერნის ხელოვნების სპეციფიკაც, რომელიც „წინ წამოსწევს წარმოუდგენელს, გამოუხატავს, გამოუსახველს თვით გამოსახვაში... პოსტმოდერნისტული ხელოვნება უარს ამბობს თავი დაიმშვიდოს მშვენიერი ფორმებით, გემოვნებათა კონსენსუსით. იგი ეძებს გამოხატვის ახალ ხერხებს, ოღონდ არა იმისათვის, რომ ესთეტიკური სიამოვნება მიიღოს, არამედ რათა კიდევ უფრო დიდი სიმძაფრით გადმოგვცეს იმის შეგრძნება, რისი წარმოდგენაც შეუძლებელია. პოსტმოდერნისტი მწერალი თუ მხატვარი ფილოსოფოსის მდგომარეობაშია: ტექსტი, რომელსაც იგი წერს, ნაწარმოები, რომელსაც იგი ქმნის, პრინციპულად არ ექვემდებარება წინასწარ დადგენილ წესებს, არ შეიძლება მას ისეთი განაჩენი გამოუტანო, რომელიც გასაჩივრებას არ ექვემდებარება, შეაფასო შეფასების საყოველთაოდ ცნობილი კრიტერიუმებით. ეს წესები და კატეგორიები არის სწორედ ის, რასაც ეძებს თვითონ ხელოვნების ნაწარმოები [Lyotard 1979: 340-341].

პოსტმოდერნისტული ხელოვნების სპეციფიკის ერთ-ერთ უფრო გავრცელებულ პრინციპად მიაჩნიათ მიდგომა მისადმი როგორც მხატვრული კოდისადმი ანუ მხატვრული ნაწარმოების „ტექსტის“ ორგანიზაციის წესებისადმი. ამ მიდგომის სირთულე ის არის, რომ პოსტმოდერნიზმი, ფორმალური თვალსაზრისით, გვევლინება როგორც ხელოვნება, რომელიც შეგნებულად უარყოფს წინამორბედი კულტურული ტრადიციის ყოველგვარ წესსა და შეზღუდვას, ამიტომ პოსტმოდერნისტული ტექსტის ფუძემდებლურ პრინციპად ჰოლანდიელ მკვლევარს – დ. ფოკემას მიაჩნია ნონსელექციის ცნება, ფენომენი, რომელიც არაერთხელ იყო აღნიშნული სხვა მკვლევრების მიერაც (მაგ., ჯ. ლოჯის, ი. ჰასანის მიერ).



ლიოტარისა და ამერიკელი თეორეტიკოსის ი. ჰასანის კონცეფციებიდან ამოსვლით, დ. ფოკემა შეეცადა პოსტმოდერნიზმის მსოფლმხედველობრივი წანამდღვრების პროეცირებას მის მხატვრულ სტილისტიკაზე. მისთვის პოსტმოდერნიზმი არის, უპირველეს ყოვლისა, განსაკუთრებული „მეხედულეობა სამყაროზე“, „სეკულარიზაციისა და დეკუმანიზაციის ხანგრძლივი პროცესის პროდუქტი“ [Fokkema 1986: 31]. თუ აღორძინების ხანაში, მისი აზრით, ანთროპოლოგიური უნივერსუმის პირობები წარმოიქმნა, XIX და XX საუკუნეებში მეცნიერების გავლენით (დაწყებული ბიოლოგიიდან კოსმოლოგიამდე) – სულ უფრო ძნელი გახდა ადამიანზე, როგორც სამყაროს ცენტრზე, წარმოდგენის დაცვა: „ბოლოს და ბოლოს იგი აღმოჩნდა უსაფუძვლო და უაზროც კი“ [იქვე: 82]. ამიტომ პოსტმოდერნისტული მეხედულეობა სამყაროზე ხასიათდება რწმენით, რომ სამყაროს მოდელის კონსტრუირების ნებისმიერი ცდა, როგორც უნდა განიმარტებოდეს და იზღუდებოდეს იგი „ეპისტემოლოგიური ეჭვებით“ – უაზროა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მხატვარი პოსტმოდერნისტები შეუძლებლად და უსარგებლოდ მიიჩნევენ ასევე ცდას – დადგინდეს რაიმე იერარქიული წესრიგი ან ცხოვრებაში პრიორიტეტების რაიმე სისტემა. თუ ისინი უშვებენ, რომ არსებობს სამყაროს მოდელი, ის დაფუძნებული იქნება „მაქსიმალურ ენტროპიაზე“, ყველა კონსტიტუციური ელემენტის თანაბარ ალბათობებსა და თანაბარ ღირებულებებზე [იქვე: 82-83].

ამ მიმართებით საინტერესოა რიზომის ცნება, რომელიც ასევე დამკვიდრდა სემიოტიკასა და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში. სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობა გულისხმობს ფესურის სპეციფიკურ ფორმას, რომელსაც მკვეთრად გამოხატული მიწისქვეშა ღერო არ გააჩნია. ფესვისგან განსხვავდება იმით, რომ აქვს მოვარდისფრო ქაცვები, განუვითარებელი ფოთლები და სხვა დეტალები. რიზომა მცენარეს სჭირდება საკვები ნივთიერებების დასაგროვებლად.

ტერმინის შემოტანა უკავშირდება ჟილ დელიოზს – ფრანგ ფილოსოფოსსა და ესთეტიკოსს და ფელიქს გვატარის – ფრანგ ფსიქიატრსა და ფსიქოანალიტიკოსს. მათ წამოაყენეს მთელ რიგ ერთობლივ ნაშრომში რიზომის ცნება, როგორც სტრუქტურის საპირწონე. უმბერტო ეკო ასე განმარტავს ამ ტერმინს: „რიზომა

იმგვარადაა აგებული, რომ ყოველ ბილიკს მასში შეუძლია გადაკვეთოს მეორე ბილიკი. არ არსებობს ცენტრი, არ არსებობს პერიფერია, არ არსებობს გასასვლელი. ასეთი სტრუქტურა პოტენციურად უსაზღვროა. მიხვედრის სივრცე არის რიზომის სივრცე“. ამგვარად, რიზომა ხასიათდება ჰეტეროგენულობით (არაერთგვაროვნებით), სიმრავლეობით, როცა შეუძლებელია გამოიყოს დომინანტი, დასაწყისი და დასასრული ნებისმიერი განზომილებით – ანუ დაუსრულებელია. რიზომა განახორციელებს ახალ ესთეტიკურ კავშირებს – არახაზოვანს, ქაოსურს, უსტრუქტუროს, ანტიიერარქიულს, მრავლობითს, არეულს. პოსტმოდერნისტული „ფესურის ესთეტიკა“ უპირისპირდება კლასიკურ, „ხის ესთეტიკას“. ხე, მისი ტანი, ფესვი და ვარჯი წარმოადგენენ კლასიკური ხელოვნების სიმბოლოს. ეს ხელოვნება შთაგონებულია მიმეზისის (მიზაძვის) თეორიით: იგი ბაძავს ბუნებას, ასახავს სამყაროს, წარმოადგენს მის გრაფიკულ ჩანაწერს, კალკს, ფოტოგრაფიას. „ხისებური“ მხატვრული სამყაროს განხორციელებაა წიგნი. წიგნის მეშვეობით სამყაროს ქაოსი ესთეტიკურ კოსმოსად გადაიქცევა. რიზომას კი ახასიათებს შემოქმედებასა და აღქმაში წყვეტილობა, შემთხვევითობა, მთავრისა და მეორეხარისხოვანის გამოყოფის შეუძლებლობა. რიზომა ანტიგენეალოგიურია. ეს არის მოკლე მეხსიერება, უფრო ზუსტად – ანტიმეხსიერება. „რიზომა ვითარდება ვარირებით, მოპოვებით, ხელში მოგდებით, ჩანერგვით“. ადამიანის ცნობიერების ყველა მომენტი ერთმანეთის გვერდიგვერდ არის. არ არის არც წარსული, არც მომავალი, არამედ მხოლოდ „მარადიული აწმყო“. რიზომა წარმოადგენს არაცენტრირებულ, არაიერარქიულ და არანიშნად სისტემას უგენერლოდ, მორგანიზებლის უქონელი მეხსიერებითა და ცენტრალური ავტომატის გარეშე (დელიოზი, გვატარი).

რიზომას განიხილავენ როგორც პოსტმოდერნიზმის მხატვრული პრაქტიკის ემბლემატურ ფიგურას. კერძოდ, პოსტმოდერნიზმის იტალიელმა თეორეტიკოსმა და სემიოტიკოსმა უ. ეკომ, რომელმაც შექმნა პოსტმოდერნისტული რომანის ყველაზე პოპულარული და ყველაზე „ეტალონური“ ნიმუში – „ვარდის სახელი“ (1980) და რომანის ბოლოთქმად დაწერა არანაკლებ ცნობილი „შენიშვნები“, რიზომა დაახასიათა როგორც პოსტმოდერნისტული მენტალიტეტისათვის დამახასიათებელი სიმბოლური ლა-

ბირინთის წინარე სახე და აღნიშნა, რომ ამ სახით ხელმძღვანელობდა, როცა თავის ნაწარმოებს ქმნიდა.

თანამედროვე პოსტმოდერნიზმისათვის „იდეალური ნიმუშია კომპიუტერული თამაში, რომელიც ბრტყელ ეკრანზე სახეთა ყოველგვარ შეხამებას აღწევს, ასევე – ნიშანთა, ენათა შეხამებასაც. ეს თამაში აღწევს ერთი გამოსახულების მეორით სწრაფ შეცვლასა და ადამიანის ჩაძირვას ვირტუალურ სამყაროში. მისი ძირითადი ნიშნებია: „განუსაზღვრელობა“, „ფრაგმენტულობა“, „დეკანონიზაცია“, „მე-ს დაკარგვა“, „ირონია“, „ჰიბრიდიზაცია“, „კარნავალურობა“, „კონსტრუირებულობა“. ზოგიერთი თეორეტიკოსი ამას უმატებს, საკუთარი აზრით ყველაზე მნიშვნელოვან ნიშან-თვისებას – პოსტმოდერნიზმის ორგანულ შეზრდას პოპულტურასთან.

ყოველივე ზემოჩამოთვლილი ტრადიციული მხატვრული სტრუქტურის – იდეალური წარმონაქმნის – საწინააღმდეგოა, თითქოს საგანგებოდ უპირისპირდება მას; მხატვრული ტექსტი, როგორც ცნობილია, ერთი მხრივ, ნორმის რეალიზაციას წარმოადგენს, ხოლო მეორე მხრივ, მის რეგულარულ დარღვევას. ავანგარდისტული ლიტერატურის ნაწარმოებებში ამ დარღვევას სისტემური ხასიათი აქვს, რაც არყევს მხატვრული სტრუქტურის მდგრადობას. ამგვარ ტექსტებზე დაფიქრებამ გამოიწვია სტრუქტურის ცნების შეცვლა რიზომის ცნებით. გავიმეორებთ, რომ სტრუქტურისაგან განსხვავებით, რიზომა განისაზღვრება როგორც მთლიანობის ორგანიზაციის არასტრუქტურული და არახაზოვანი საშუალება, რომელიც იძლევა კრეატიული პოტენციალის რეალიზაციის შესაძლებლობას.

არანაკლებ საინტერესოა სიმულაკრის ცნება, რომელიც იმთავითვე გულისხმობს რაიმეს მიბაძვას. ერთი შეხედვით, სიმულაკრის ადგილი ზემოთ განხილულ ტექსტურ გადაძახილთა შორის ძნელი დასანახია, მაგრამ ნებისმიერი მიბაძვა გახსენება-გადაძახილის გარეშე შეუძლებელია.

სიმულაკრი არის ნიშანი აღსანიშნის (რეფერენტის, დენოტატის) გარეშე, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის ერთ-ერთი საკვანძო ცნება, რომელიც კლასიკურ ესთეტიკურ სისტემებში არსებული მხატვრული სახის ადგილს იკავებს.

სიმულაკრი არის არარსებული (არმყოფი) სინამდვილის სახე, დედანს მოკლებული დამაჯერებელი (სარწმუნო) მსგავსება, ზედაპირული ჰიპერრეალისტური ობიექტი, რომლის უკან არ დგას რაიმე რეალობა. ეს არის ცარიელი ფორმა, თვითრეფერენციული ნიშანი, არტეფაქტი (ხელოვნურად შექმნილი), დაფუძნებული საკუთარ რეალობაზე. ჟან ბოდრიარი (დ. 1929, ფრანგი ესთეტიკოსი, პოსტმოდერნიზმის სპეციალისტი) ამ ტერმინს განმარტავს როგორც ფსევდოსაგანს, რომელიც „აგონიაში მყოფ რეალობას“ პოსტრეალობით იმ სიმულაციის საშუალებით ჩაანაცვლებს, რომელიც არარსებობას არსებობად ასაღებს და შლის განსხვავებას რეალურსა და წარმოსახვითს შორის.

ბოდრიარისთვის თანამედროვეობა წარმოადგენს ტოტალური სიმულაციის ეპოქას. იგი ყველგან პოულობს სოციალური და კულტურული ფენომენების სიმულაციურობას: ხელისუფლება მხოლოდ სიმულირებს ხელისუფლებას – ამავე დროს ასევე სიმულაციურია მისი ოპოზიციაც. ინფორმაცია არავითარ აზრს არ შეიცავს, არამედ მხოლოდ „თამაშობს“ მას, რამდენადაც იგი კომუნიკაციას ჩაანაცვლებს ურთიერთობის სიმულაციით. შედეგად ვიღებთ იმას, რომ ჰიპერრეალობა საბოლოოდ ფარავს ნამდვილ სამყაროს, მას მიუღწევლად ხდის ადამიანებისთვის. სწორედ ეს განსაზღვრავს მასმედირებული თანამედროვე საზოგადოების მსოფლშეგრძნებას.

ამგვარად, სიღრმული სინამდვილის ასახვა იცვლება მისი დეფორმაციით, შემდგომად – მისი არარსებობის შენიღბვით, დაბოლოს – რეალობასთან რაიმე კავშირის დაკარგვით, საზრისის, აზრის შეცვლით ანაგრამით (ანაგრამა – ერთ სიტყვაში მოცემული ბგერების გადასმით მეორე სიტყვის მიღება, წარსულში იყენებდნენ დასაშიფრავად, ახალ დროში – ფსევდონიმებსაც ქმნიან ამ ხერხით. მაგ.: ნოდარ ქორქია – ფსევდ.: ოქრო ნარდია), ხილულობა იცვლება სიმულაკრით.

სიმულაკრი ხელოვნების დიზაინიზაციის პროვოცირებას ახდენს, როცა წინა პლანზე მეორეული ფუნქციები გადმოიწევის, რომლებიც დაკავშირებულია გარკვეული ნივთიერი გარემოს, კულტურული აურის შექმნასთან. სიმულაკრის ცნება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პოსტმოდერნიზმის განხილვის და გაგებისათვის. ნიშანი, რომელსაც კავშირი არა აქვს რეალობასთან,

ხდება მხატვრული სტრუქტურის კომპონენტი, რომელიც გადმოგვცემს ავტორის ასოციაციებს, წარმოქმნილს რეალობის მიერ, რეალობის გავლენით. თანამედროვე კულტურის ბევრი მკვლევარი ვარაუდობს, რომ აღნიშნული მოვლენა სულ უფრო დიდ ადგილს დაიკავებს მასობრივ კულტურაში, ანუ გვექნება ასლები ორიგინალების გარეშე.

ფაქტობრივად, კომპოზიციის დონეზე პოსტმოდერნისტული შეხედულება სამყაროს შესახებ გამოიხატა მისწრაფებაში, პრინციპულად ფრაგმენტული თხრობის მეშვეობით ხელოვნურად ორგანიზებული ქაოსით აგებულიყო ცხოვრების ქაოსი. ინგლისელი თეორეტიკოსის – ლოჯის თანახმად, მსგავსი ტექსტების მთავარი თვისება ის არის, რომ თხრობისას ისინი მკითხველს თავდაჯერებულობას აკარგვინებენ. ამერიკელი კრიტიკოსი ა. უაილდი გამოყოფს ისეთ არსებით ნიშანს, როგორცაა „მაკორექტირებელი ირონია“ ყოველი ცხოვრებისეული გამოვლინების მიმართ.

პოსტმოდერნიზმის შემდეგი ასპექტი, რომელიც მკვეთრად გამოისახა კრიტიკის თეორიის სფეროში, არის წერის განსაკუთრებული მანერა, დამახასიათებელი არა მარტო ლიტერატურათმცოდნეთათვის, არამედ ბევრი ფილოსოფოსისა და კულტუროლოგისათვისაც. მას შეიძლება „მეტაფორული ესეისტიკა“, პოეტური აზროვნების ფენომენი ეწოდოს (ტრადიცია, რომელიც ძირითადად მ. ვებერის არგუმენტაციიდან მომდინარეობს). ეს ფენომენი თავისი თეორიული გაფორმებით დავალებულია, უპირველეს ყოვლისა, ჰაიდეგერისაგან, რომელმაც სცადა აღმოსავლურ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ წარმოდგენათა მოშველიებით ჩამოსცილებოდა დასავლური ფილოსოფიურობის კლასიკურ მოდელს [Heidegger 1962]. გვიანდელი ჰაიდეგერის წერის მანერაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს პოეტური ენა, რომელიც თავისი ნართაული ასოციაციებით აღადგენს პირველადი სიტყვის „ჭეშმარიტ“ მნიშვნელობას. მეცნიერი მიმართავს სიტყვიერად გამოხატული „მინიშნების“ ტექნიკას, ანუ არა იმდენად დისკურსულ, ლოგიკურად დასაბუთებულ არგუმენტაციას, რამდენადაც ლიტერატურულ, მხატვრულ საშუალებებს, რომლებიც პლატონისა და აღმოსავლური დიალოგებიდან მომდინარეობენ, ისე, როგორც ისინი გამოიყენება ინდივიდში, ბუდიზმში, სადაც ცნების გახსნა

პოეტურ-ასოციაციური გზით ხორციელდება. ჰაიდეგერის სტილ-მა გავლენა მოახდინა როგორც ამერიკის შეერთებული შტატების, ისე დიდი ბრიტანეთის დესტრუქტივიზმის წარმომადგენლებზე, მან საფუძველი ჩაუყარა პოეტური აზროვნების მოდელს, რომელიც ათვისებული იყო ე. წ. პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის მიერ (პოსტსტრუქტურალიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს მსოფლშეგრძნობისა და მისი შესაბამისი თეორიული რეფლექსიის სპეციფიკურ ფორმას, დამახასიათებელს პოსტსტრუქტურალისტურ-პოსტმოდერნისტული ორიენტაციის ლიტერატურათმცოდნეთა მეცნიერული აზროვნებისთვის). ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ აზროვნების ამ ტიპმა არა მარტო ფილოსოფოსების, ჰაიდეგერის კოლეგების (ტ. ადორნოს, ო. ბეკერის, ჟ. დერიდას, მ. ფუკოს, კ. იასპერსის, ჟ.-პ. სარტრის) ინტერესი გამოიწვია, არამედ კულტუროლოგების, სოციოლოგებისა და მწერლებისაც.

თხრობის ესეისტურობა, ეხება ეს მხატვრულ ლიტერატურას, ფილოსოფიურ, ლიტერატურათმცოდნეობითსა თუ კრიტიკულ თხზულებებს, საერთოდ, დროის ნიშნად იქცა და ამას თავიდანვე გეზს აძლევდნენ ჰაიდეგერი, ბლანშო, დერიდა და სხვები. ყოველი კულტურული ტექსტისა და მის უკან მდგომი სინამდვილის პოეტური გააზრების მოდელი სპეციფიკურ-გლობალური მსოფლმხედველობრივი კრიზისის პირობებში შეიქმნა, რომელიც XX საუკუნის მეორე ნახევარში დასავლეთის შემოქმედებითი ინტელიგენციისათვის ტიპობრივი იყო. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები მუდმივად აღნიშნავდნენ პოეტური ცნობიერების კრიზისს, მიაჩნდათ, რომ მისი ფესვები XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე წარმოქმნილ ბუნების მეცნიერებათა მსხვერვის ეპოქამდე მიდიოდა, როცა არსებითად განადგურდა როგორც პოზიტივისტური მეცნიერული ცოდნის, ისე რაციონალისტურად დაფუძნებული ბურჟუაზიულ-კულტურული ღირებულებების ავტორიტეტი. განმანათლებლობის იდეოლოგიის კრიტიკული პრაქტიკისათვის ასე ტიპობრივი აპელაცია საღ გონებაზე განიხილებოდა როგორც ბურჟუაზიული რაციონალიზმის „ცრუ ცნობიერების“ მემკვიდრეობა. ამის შედეგად ყოველივე ის, რასაც „ევროპული ტრადიცია“ ეწოდებოდა, პოსტმოდერნისტების მიერ აღიქმებოდა როგორც რაციონალისტური ტრადიცია და, ამდენად,

როგორც მიუღებელი. ამერიკელი მკვლევარი ა. მეჯილი წერდა: „ეს არის ავტორიტეტული და გონებისათვის მისაღწევი სიკეთის, ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების დაკარგვა, რომელიც, ამასთანავე, დამძიმებულია ღვთის ბიბლიური სიტყვის რწმენის დაკარგვითაც“ [Meggill 1985: XIV]. უარის თქმას რაციონალიზმზე და ტრადიციითა და რელიგიით შემოსილი, საყოველთაოდ აღიარებული ავტორიტეტების რწმენაზე, დაეჭვებას მეცნიერული შემეცნების ანუ სამყაროს სურათის უტყუარობაში, რომელიც ბუნების მეცნიერებებს ეყრდნობა, პოსტმოდერნისტები მიჰყავს ეპისტემოლოგიურ ურწმუნობამდე და იმის რწმენამდე, რომ სინამდვილის ყველაზე ადეკვატური წვდომა მისაღწევია არა ბუნების და ზუსტი მეცნიერების ან იმ ტრადიციული ფილოსოფიის გზით, რომელიც ემყარება ლოგიკის სისტემატურ ცნებით აპარატს, არამედ იმ გზით, რომელიც ეყრდნობა ინტუიციურ პოეტურ მეტყველებას თავისი ასოციაციურობით, ხატოვანებით, მეტაფორულობითა და ინსაიტის წამიერი გასხვივსნებით. სპეციფიკური ხედვა სამყაროსი, როგორც ქაოსისა, რომელიც მოკლებულია მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებსა და ღირებულებით ორიენტირებს, სამყაროსი, რომელიც დეცენტრირებულია და რომელიც ცნობიერებას წარმოუდგება იერარქიულად მოუწესრიგებელი ფრაგმენტების სახით, არის სწორედ პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა, რომელმაც დიდწილად განსაზღვრა დასავლეთის შემოქმედებითი ინტელიგენციის თხრობის ესეისტურობა და, ჩვენი აზრით, ინტერტექსტურობაც, თუმცა ამ უკანასკნელის ფართო გავრცელებას სხვა საფუძველიც ჰქონდა.

## ლიტერატურა

**გამსახურდია 1969** – ვ. გამსახურდია, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. VIII, თბილისი.

**კვანტალიანი 2008** – ლ. კვანტალიანი, სხვათა სიტყვა // ქართული ენა. ენციკლოპედია, თბილისი.

**კვიტაიშვილი 2014** – ე. კვიტაიშვილი, სიმონ ჩიქოვანი // „ჩვენი მწერლობა“, № 10 (218), თბილისი.

**ოთხთავი 1979** – ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია, თბილისი.

**რუსთაველი 1986** – შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი, კომენტარი და ბოლოსიტყვაობა დაურთო ნ. ნათაძემ, თბილისი.

**Гаспаров 2012** – М. Л. Гаспаров. Литературный интертекст и языковой интертекст // Избранные труды. Т. IV. Москва.

**Гаспаров, Рузина 1978** – М. Л. Гаспаров, Е. Г. Рузина. Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формул и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса. Москва.

**Роттердамский 1960** – Э. Роттердамский. Похвала глупости. Москва.

**Butor 1969** – M. Butor. Revue L'arc. # 39. Paris.

**Encyclopedia 1973** – Encyclopedia universalis. Vol. 15. Paris.

**Fokkema 1986** – D. W. Fokkema. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts. // Approaching postmodernism. Amsterdam; Philadelphia.

**Lyotard 1979** – J.- F. Lyotard. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris.

**Meggill 1985** – A. Meggill. Profets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Berkeley etc. California.

**Heidegger 1962** – M. Heidegger. Being and time. N. Y.

## **Gucha Kvaratskhelia**

### **Diversity of Textual Links**

#### **S u m m a r y**

Verbal links among the different texts were obvious and described as „literary links“, „tradition and novelty“, etc. in the literary studies of the 1950-60-ies.

Since 1967 the mentioned terms were alternated by „intertextuality“, when a theoretic of post-structuralism Ulia Kristev introduced the



concept „inter-text“. Canonic formulation of intertextuality and inter-text was introduced by R. Barthes: **„Each text is an inter-text. Other texts – the texts of pre- and post culture are involved in it with less and more familiar form“.**

The article analyzes many samples from literary as well as artworks which support Barthes' standpoint. The article discusses the inter-textual creative mechanisms and types of textual links (simple citation, centonic polylogy, reminiscens, allusion, repetition, borrowings connected with a theme and personages, etc.).

The article overviews the issues of post-modernist literary and literary studies (essay-writing/narrating manner, simulacrum, rhizome) which are mostly considered to be the creative conditions for intertextuality.