

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ევროპეისტიკის დეპარტამენტი

ნინო ჯინჭარაძე

ლორენს სტერნის ინოვაცია და თანამედროვე ლიტერატურა

(რეცეფციული კრიტიკის კონტექსტში)

სპეციალობა - ლიტერატურათმცოდნეობა

(ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი პროფესორი თამარ სირაძე

ბათუმი 2019

გ ა ნ ა ც ხ ა დ ი

როგორც წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

სახელი, გვარი, ნინო ჯინჭარაძე

(ხელმოწერა) _____

თარიღი: 10.06.2019

შინაარსი

შესავალი -----3

თავი I. რეცეფციული კრიტიკის ზოგადი მიმოხილვა. ინტერტექსტუალობის, მეტა-პროზისა და ტიპოგრაფიული თხრობის საკითხები

1.1 რეცეფციული კრიტიკის ზოგადი მიმოხილვა-----7

1.2 მეტაპროზა -----15

1.3 ინტერტექსტუალობა-----20

1.4 ერგოდული ლიტერატურა-----25

თავი II . ლორენს სტერნის ინოვაცია

შესავალი -----30

2.1 ლორენს სტერნი და მეთვრამეტე საუკუნის ლიტერატურული ტრადიციები-----34

2.2 „ტრისტრამ შენდის თხრობის ტექნიკის მეტაპროზული თავისებურებები -----43

2.3 ინტერტექსტუალობა „ტრისტრამ შენდიში“----- 55

2.4 „ტრისტრამ შენდის“ ტიპოგრაფიული თავისებურებები-----61

თავი III . ინტერტექსტულობა, მეტაპროზა და ტიპოგრაფიული თხრობა პოსტმოდერნისტულ რომანში

შესავალი-----69

3.1. გადახვევები, ინტერტექსტუალობა და ინტერტექსტუალური გადახვევები პოსტმოდერნისტულ რომანში -----71

3.2. მეტა- პროზა პოსტმოდერნისტულ რომანში-----85

3.3 ერგოდული ლიტერატურა-----96

დასკვნა-----107

გამოყენებული ლიტერატურის სია-----114

შესავალი

რომანმა განვითარების უაღრესად საინტერესო გზა განვლო მისი წარმოშობიდან თანამედროვე ეპოქამდე. გამოგონილ მონათხრობთა ფორმები შეიძლება ვიპოვოთ იმ უძველეს დროშიც კი საიდანაც შემორჩა პირველი ნაწერი წყაროები. თუმცა ეს ნიმუშები ნამდვილად შორსაა იმ მახასიათებელთაგან, რომელთაც დღეს ჩვენ რომანთან ვაკავშირებთ. პირველ ყოვლისა ისინი ლექსადაა და არა პროზად. გარდა ამისა ისინი არ განიხილავენ წარსულისა და აწმყოს რეალობას არამედ აღწერენ ღვთაებების, ზღაპრული არსებებისა და გმირების თავგადასავლებს.

წარმოშობა რომანისა, როგორადაც მას დღეს ვიცნობთ XII საუკუნის საფრანგეთს უკავშირდება. ამ პერიოდში განვითარდა რაინდული რომანი, რომელიც ასახავდა არა ეპიკურ გმირებთან დაკავშირებულ ამბებს, არამედ ღრმად სტილიზებულ და იდეალიზებულ სოფლის ცხოვრებას, რომელიც დამყარებულია მკაცრ, მაგრამ დახვეწილ ქცევათა წესებზე. ეპიკური რომანის მსგავსად აქაც გვხვდება ზებუნებრივი ელემენტები, რომლებიც ერთ-ერთი მთავარი დეტალია იმ ზოგად ფაქტორთაგან, რომლებიც მათ თანამედროვე რომანისაგან განასხვავებს. თავისი წარმოშობის საწყის ეტაპზე რაინდული რომანი უფრო საშუალო კლასთან ასოცირდებოდა ვიდრე არისტოკრატიასთან.

თანამედროვე რომანის ფორმირება დიდწილად უკავშირდება ინდივიდუალიზმის განვითარებას. განსხვავებით მის წინამორბედთაგან რომანი უბრალოდ კი არ ასახავს სიმბოლურ პერსონაჟებს, არამედ აქ ჩვენ უკვე საქმე გვაქვს პიროვნებებთან, მათ შინაგან სამყაროსთან. ჩვენ უკვე გვაინტერესებს ეს გმირები, როგორც პიროვნებები თავისი ხასიათის თავისებურებებით და სხვადასხვა თვისებებით. ამ ასპექტის შესახებ რაღაც ფოქსი თავის ნაშრომში წერს :

„ რომანი უკავშირდება ინდივიდს. ეს არის ამბავი ინდივიდის ბრძოლისა საზოგადოების წინააღმდეგ, ბუნების წინააღმდეგ და შესაბამისად რომანი შეიძლება განვითარებულიყო მხოლოდ იქ სადაც ადამინსა და საზოგადოებას შორის ბალანსი დარღვეულია. სადაც ადამიანი კონფლიქტშია ადამიანებთან ან გარემომცველ სამყაროსთან. ასეთი საზოგადოება კი სხვა არაფერია, თუ არა კაპიტალისტური საზოგადოება“ (ფოქსი 1937:36) (აქ და სხვაგან თარგმანი ჩვენია).

ამ მოსაზრების დასაბუთებისათვის ფოქსს მოჰყავს „ოდისევსისა“ და „რობინზონ კრუზოს“ შეპირისპირების მაგალითი. ოდისევსი ცხოვრობს საზოგადოებაში ისტორიის გარეშე და იცის რომ მისი ბედი ღმერთების ხელთაა, მაშინ როცა რობინზონ კრუზო მზადაა თვითონ შექმნას თავისი ისტორია.

ინდივიდუალიზმის სულის დაბადებამ სხვა მიმართულება მისცა რომანის განვითარებას და საფუძველი ჩაუყარა პროცესს, რომელმაც თანამედროვე რომანის ფორმამდე მიგვიყვანა. ადამიანმა დაიწყო ფიქრი თავის შინაგან სამყაროზე, პირად ცხოვრებაზე, გაუჩნდა რაღაც დასამალი საზოგადოებისგან. ის თავს გრძნობს ინდივიდად და არა რაღაც სტატიკური არსის განუყოფელ ნაწილად.

XVIII საუკუნის პოლიტიკური მოღვაწე და მწერალი ლორდი ჩესტერფილდი თავის წერილებში ასე აღწერს რომანს:

„მეჩვენება იცოდეთ რა არის რომანი (novel): ეს არის პატარა, გალანტური ისტორია, რომელიც უნდა შეიცავდეს დიდი დოზით სიყვარულს და მოცულობით არ უნდა აჭარბებდეს ერთ ან ორ პატარა ტომს. მისი საგანი უნდა იყოს სასიყვარულო საქმეები. შეყვარებულები უნდა გადააწყდნენ მრავალ სირთულეს და წინააღმდეგობას რაც ხელს შეუშლით საწადელის ასრულებაში, მაგრამ საბოლოოდ გადალახავენ ყველა მათგანს და დასკვნა ან კვანძის გახსნა მათ ბედნიერ დასასრულთან მიიყვანთ“ (ჩესტერფილდი 1872:90).

გასაოცარია როგორ ჰფენს ნათელს ეს სიტყვები რომანის ევოლუციურობას. რამდენად უცხოდ ჟღერს ის თანამედროვე მკითხველისთვის რადგან დღეს რომანს სრულებით სხვაგვარად ვხედავთ. მან უამრავი საფეხური გაიარა სანამ თანამედროვე სახეს მიიღებდა, მრავალჯერ იცვალა ფორმა და მრავალი ნილაბი მოირგო სანამ თანამედროვე ეპოქას მოაღწევდა. სადამდე მივიდა ევოლუციის ეს რთული და მრავალშრიანი პროცესი? თანამედროვე მკითხველს უკვე პოსტმოდერნისტული რომანი უჭირავს ხელში და ამ რომანის თვისებები სრულებით კონტრასტულია ლორდ ჩესტერფილდის მიერ ფორმირებული განმარტებისა.

პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ბევრი კრიტიკოსი მეორე მსოფლიო ომის პირმშოდ მიიჩნევს. ამ დიდმა დეპრესიამ მისცა დასაბამი უმთავრეს გარდატეხასა და ცვლილებებს ლიტერატურაში.

პოსტმოდერნისტული რომანი არად აგდებს ზოგად ჭეშმარიტებებს, დასცინის თხრობის მოწესრიგებულ სწორხაზოვნებას, ზრდის ენის როლს, იყენებს მაგიურ რეალიზმს, აბსურდს, შავ იუმორს, პაროდიას, ალუზიებს. ის თვით-რეფლექსიური, ფრაგმენტული და ჰიბრიდულია; უგულბებელყოფს ტრადიციულ შინაარსსა და თხრობის სტანდარტულ ტექნიკას; იზრდება ვიზუალიზაციის მნიშვნელობა თხრობისა და აღქმის პროცესში, რეალობასა და გამონაგონს შორის ზღვარი ბუნდოვანია, მკითხველის როლი კი სრულებით შეცვლილი.

ჩამოთვლილ ელემენტთა უმრავლესობა სამ მთავარ ტერმინში ერთიანდება, რომლებიც ითვლება პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის უმთავრეს მახასიათებლებად: ინტერტექსტუალობა, მეტაპროზა და ერგოდულობა. უფრო მეტიც, ეს უკანასკნელი შესაძლოა მივიჩნიოთ ახალი ლიტერატურული ეპოქის მაუწყებლად, რომლის მიჯნასაც მიაღწია რომანის განვითარებამ.

ნაშრომის მიზანია ზოგადად მიმოვიხილოთ რეცეფციული კრიტიკა და ამ ჭრილში შევისწავლოთ პოსტმოდერნისტული რომანის სამი ძირითადი თვისება ინტერტექსტუალობა, მეტაპროზა და ერგოდულობა; განვიხილოთ სამივე მათგანის წარმოშობისა და თავისებურებების საკითხები; მოვიძიოთ მათი ფესვები ლორენს სტერნის შემოქმედებაში და გავავლოთ პარალელები პოსტმოდერნისტულ რომანებთან ამ ელემენტების ჭრილში, რათა დავადასტუროთ, რომ თხრობის პოსტმოდერნისტური ტექნიკის საწყისები ნამდვილად არსებობს სტერნის რომანში „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“ და ის არის გენიალური წინასწარმეტყველი პოსტმოდერნიზმისა, რადგანაც ჯერ კიდევ მეთვრამეტე საუკუნეში პოსტმოდერნიზმის უმთავრესი მახასიათებლები გამოიყენა თავის ნაწარმოებში.

ნაშრომის ამოცანებია:

- ა) განიხილოს პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის სამი მნიშვნელოვანი ელემენტი: ინტერტექსტუალობის, მეტაპროზისა და ერგოდულობის წარმოშობის ისტორია, ფუნქციები და ნიშან-თვისებები.
- ბ) შეისწავლოს ლორენს სტერნის ინოვაციური მიდგომები თხრობის, შინაარსის, ქრონოლოგიის, სტრუქტურისა თუ ვიზუალური ჩანართების კუთხით მის რომანში „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“ და მაგალითების ანალიზის საფუძველზე აჩვენოს მათი ინოვაციური ხასიათი.
- გ) შეისწავლოს ინტერტექსტუალობის, მეტაპროზისა და ერგოდულობის მაგალითები პოსტმოდერნისტული რომანების ანალიზის საფუძველზე და მოახდინოს მათი გამოყენების პრაქტიკული ნიმუშების დემონსტრირება.
- დ) პარალელები გაავლოს პოსტმოდერნისტული რომანებისა და სტერნისეული წერის მანერას შორის რათა დაადასტუროს პოსტმოდერნიზმის ფესვების არსებობსა სტერნის შემოქმედებაში.

ნაშრომის სიახლე მდგომარეობს იმაში, რომ სტერნის, როგორც უდიდესი ნოვატორის მიერ დამკვიდრებული სიახლეების მასშტაბების შეფასება ჯერ კიდევ ფუნდამენტალურ კითხვებთანაა დაკავშირებული. პოსტმოდერნისტული

ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი მთავარი ელემენტების - მეტაპროზის, ინტერტექსტუალობის და განსაკუთრებით ერგოდულობის ფესვების ძიება აქტუალური საკითხია თანამედროვე ლიტერატურის თეორიაში. პოსტმოდერნიზმის, როგორც თანამედროვე საზოგადოების მსოფლმხედველობის შესანიშნავი მოდელის ნიშან-თვისებების ანალიზი, მნიშვნელოვანი იარაღია მომავლის ლიტერატურის ტენდენციების წინასწარმეტყველებისთვის.

კვლევის მეთოდოლოგია: ნაშრომის ძირითადი მიზნის განხორციელებისათვის გამოყენებულია დესკრიფციული, შედარებითი, დაკვირვების, ანალიზისა და სინთეზის მეთოდები; ასევე, კვლევა წარიმართა რეცეფციული კრიტიკის კონტექსტში.

ნაშრომი შედგება შესავლის, სამი თავის, დასკვნისა და გამოყენებული ლიტერატურის სიისგან.

თავი I

რეცეფციული კრიტიკის ზოგადი მიმოხილვა

ინტერტექსტუალობის, მეტა-პროზისა და ტიპოგრაფიული თხრობის საკითხები

1.1 რეცეფციული კრიტიკის ზოგადი მიმოხილვა

მკითხველის როლისა და მნიშვნელობის საკითხი ლიტერატურული ტექსტის ქმნისა და აღქმის პროცესში არ იყო აქტუალური მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრამდე. უამრავი სახის ლიტერატურული კრიტიკა და სხვადასხვა მიდგომები თეორიაში უმთავრესად განიხილავდა ტექსტს, როგორც დამოუკიდებელ სტრუქტურას, იკვლევდა მას თავისივე საზღვრებს შიგნით და არ აღიარებდა ტექსტის მიმღების რაიმე სახის ზეგავლენას ტექსტზე, განსაკუთრებით კი მისი შექმნის აქტზე. “ახალი კრიტიკისა” და ფორმალისტური თეორიების მიხედვით ტექსტის მხოლოდ აგებულება, შინაარსი და ფორმა ქმნის მნიშვნელობას და ავტორის ინტენციას და მითუმეტეს მკითხველის ფსიქოლოგიას, თუ მიდგომას ტექსტისადმი, არანაირი მნიშვნელობა არ აქვს.

რეცეფციული თეორია 1960-იანი წლებიდან იღებს სათავეს ისეთი გიგანტების ნაშრომებში, როგორებიც არიან როლანდ ბარტი, ნორმან ჰოლანდი, ვოლფგანგ იზერი, სტენლი ფიში, რომან ინგარდენი, ჰანს რობერტ იაუსი და სხვები. რეცეფციული კრიტიკა წინა პერიოდების თეორიებისგან სრულებით განსხვავებულ და ახლებურ მიდგომას გვთავაზობს. აქ მკითხველი აღარაა ტექსტის პასიური მიმღები, რომლის გარეშეც ტექსტი არ დაკარგავდა თავის შინაარსს, არამედ ის არის უმნიშვნელოვანესი ელემენტი არა მარტო ნაწარმოების „არსებობაში“, არამედ მისი შექმნის პროცესშიც და მიიჩნევა, რომ ტექსტი, მიმღების გარეშე, არაფერს ნიშნავს. შესაბამისად, ის არ წარმოადგენს სტრუქტურას, რომელსაც დამოუკიდებლად შეუძლია არსებობა. მამასადამე, როგორც როზენბლატი წერს: ტექსტი არის მხოლოდ „მელნისა და ფურცლისაგან შექმნილი ობიექტი, სანამ რომელიმე მკითხველი არ აღიქვამს ამ ნიშნებს ქალაქდზე, როგორც ვერბალურ სიმბოლოებს“ (როზენბლატი, 1978:23). შესაბამისად რეცეფციული კრიტიკის თეორიის ამოსავალი წერტილი არის ის, თუ რას

აკეთებს ტექსტი მკითხველის გონებაში, რადგან ის რეალურად ცოცხლდება, მხოლოდ მისი აღქმის, ანუ მიმღებთან მისი უშუალო კავშირის მომენტში.

ეს ნიშნავს, რომ ყოველი მკითხველი, ტექსტის აღქმის ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, აცოცხლებს და მნიშვნელობას სძენს მას და ეს მნიშვნელობები უცილობლად ინდივიდუალურია, იმდენად რამდენადაც განპირობებულია ტექსტის მიმღების კულტურული იდენტობით, ხასიათით, ფსიქოლოგიური მდგომარეობით და თუნდაც განწყობით ტექსტის აღქმის კონკრეტულ მომენტში. რომან ინგარდენის მიხედვით ერთი და იმავე ნაწარმოების კონკრეტიზაცია, ფაქტიურად, იმდენჯერ არის შესაძლებელი, რამდენი მკითხველიც ჰყავდა მას, ანუ ხდება „განუსაზღვრელის“ უსასრულო „განსაზღვრა“, მკითხველის დომინანტური ფუნქციის შენარჩუნებით.

ამ საკითხის განმარტებისთვის ჰანს რობერტ იაუსი, რომელიც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურაა რეცეფციული კრიტიკის სფეროში, იყენებს ტერმინს „მოლოდინის ჰორიზონტი“ („horizon of expectations“), რომელიც თავისი არსით პასუხობს ინტერტექსტულობის ცნებას და გამორიცხავს ტექსტის, როგორც აბსოლუტურად დამოუკიდებელი, ან უფრო ზუსტად აბსოლუტურად ნოვატორული, სტრუქტურის არსებობას ჩაკეტილ ინფორმაციულ სივრცეში და აღიარებს ფონური წინასწარგანწყობის გავლენას ტექსტის აღქმის პროცესზე. იაუსი განმარტავს, თუ როგორ ხდება „მოლოდინის ჰორიზონტის“ კონსტრუირება ტექსტში:

„ A literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its audience to a very specific kind of reception by announcements, overt and covert signals, familiar characteristics, or implicit allusions. It awakens memories of that which was already read, bring a reader to a specific emotional attitude, and with its beginning arouses expectations “for the middle and end”, which can then be maintained intact or altered, reoriented, or even fulfilled ironically in the course of the reading according to specific rules of the genre or type of text.” (Jaus, 1982:26).

“ლიტერატურული ნაწარმოები, იმ შემთხვევაშიც კი როდესაც ის პრეტენზიას აცხადებს სიახლეზე, სინამდვილეში არ წარმოადგენს სტრუქტურას, რომელიც არის ინფორმაციულ ვაკუუმში წარმოქმნილი რაღაც აბსოლუტურად ახალი ერთეული, არამედ ის, თავისი განცხადებებით, ღია და ფარული სიგნალებით, ნაცნობი ნიშან-

თვისებებით, ან კი არაპირდაპირი ალუზიებით, აღქმის სპეციფიკური ტიპის ერთგვარ წინასწარგანწყობას უქმნის თავის აუდიტორიას. ის აღძრავს მოგონებებს იმაზე რაც უკვე წაგვიკითხავს, აყენებს მკითხველს კონკრეტულ ემოციურ განწყობაზე და თავისი დასაწყისით წარმოქმნის მოლოდინს იმისა, თუ როგორი იქნება „შუა ნაწილი და დასასრული“. ეს განწყობა საბოლოოდ შეიძლება ხელუხლებლად შენარჩუნდეს, შეიცვალოს, რეორიენტაცია განიცადოს ან თუნდაც ირონიულად გაცხადდეს კითხვის პროცესში ტექსტის ჟანრისა და სახეობის გათვალისწინებით“.

რეცეფციული თეორიის მიხედვით არ არსებობს სწორი ან არასწორი პასუხები ტექსტის შესახებ, არსებობს მხოლოდ მკითხველის რეაქციის, მისი პიროვნული დამოკიდებულების და მისი შთაბეჭდილების მიზეზების ახსნა, რაც ყოველ ჯერზე ინდივიდუალური შეიძლება იყოს, რადგანაც სხვადასხვა მიმღებს სხვადასხვაგვარი ახსნა აქვს იმისა თუ რატომ მოეწონა ან არ მოეწონა ესა თუ ის ტექსტი, რატომ ეთანხმება თუ არ ეთანხმება მას, რატომ აკრიტიკებს ან რაში დაინახა მან ამ ტექსტის შექმნის მიზეზი თუ მიზანი. შესაბამისად მკითხველი არის თანაავტორი ტექსტისა, რადგან როგორც სტენლი ფიში წერს:

"It is not that the presence of poetic qualities compels a certain kind of attention but that the paying of a certain kind of attention results in the emergence of poetic qualities. . . . Interpretation is not the art of construing but the art of constructing. Interpreters do not decode poems; they make them" (Fish, 1980: 326-327).

„ყურადღების მიპყრობა კონკრეტულ ტექსტზე იმიტომ კი არ ხდება რომ [ტექსტს] აქვს გარკვეული პოეტური თავისებურებები, არამედ თვით ყურადღების მიქცევის აქტს მოაქვს შედეგად პოეტური თავისებურებების წარმოქმნა. . . ინტერპრეტაცია ახსნის კი არა, აგების ხელოვნებაა; მიმღები კი პოემის დეკოდირებას კი არ ახდენს, არამედ თვითონ ქმნის მას“ .

რეცეფციული კრიტიკის შესახებ საუბრისას, შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ ქართველი თეორეტიკოსის რეზო ყარალაშვილის უაღრესად ფასეულ ნაშრომს „წიგნი და მკითხველი“, რომელიც წარმოადგენს უმნიშვნელოვანეს კვლევას რეცეფციული კრიტიკის ანალიზის სფეროში ქართულ ენაზე გამოცემულ ნაშრომებს შორის. ყარალაშვილს განხილული აქვს „ადრესატის“ ცნება, რომელშიც ის მოიაზრებს

„ავტორის წარმოდგენაში მუდამ არსებული მკითხველის ფიგურას, რომელიც უშუალო მონაწილეობას იღებს მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში“ (ყარალაშვილი 1977: 44). ამ საკითხის განხილვისას ყარალაშვილი სვამს შეკითხვას: მონაწილეობს თუ არა (პოტენციური) მკითხველი მხატვრული ტექსტის შექმნაში?

ყარალაშვილის აზრით პოტენციური მკითხველი აუცილებლად მონაწილეობს ტექსტის შექმნის პროცესში, თუმცა ბევრი კრიტიკოსი ამ აზრს უარყოფს და ტექსტის ქმნის სპონტანურ ხასიათზე საუბრობს, რაც თავისთავად გამორიცხავს ადრესატზე ორიენტირებას და მის მონაწილეობას ამ პროცესში რაიმე სახით. ამ მოსაზრების მიმდევრების შესახებ ყარალაშვილი წერს: „როგორც ჩანს, აღნიშნული ლიტერატორები ადრესატის აღიარებასა და ლიტერატურული ნაწარმოების დიალოგური ხასიათის ცნობაში გარკვეულ საშიშროებას ხედავდნენ „წმინდა პოეზიის“ თეორიისთვის, რომელიც ხაზს უსვამდა ხელოვნების შემოქმედებით მხარეს და თვით ავტორშიც კი, უპირველეს ყოვლისა, დემიურგსა და თვითმყოფ ხელოვანს ჭკრეტდა, ხოლო ადრესატს, მათი აზრით, გარკვეული უტილიტარული ელემენტი უნდა შეეტანა შემოქმედების ღვთაებრივ აქტში“ (ყარალაშვილი 1977: 44).

ისმის შეკითხვა რა ფორმით და ტექსტის შექმნის რომელ სტადიაზე მონაწილეობს მკითხველი ამ პროცესში?

ყარალაშვილის აზრით (პოტენციური) მკითხველი მხატვრული ტექსტის შექმნაში მონაწილეობს „ადრესატის“ ფორმით ყველა სტადიაში. ეს განსაკუთრებით თვალნათლივ ჩანს მეტაპროზულ მიდგომაში, როცა, ავტორი უშუალოდ მიმართავს მკითხველს, ზოგ შემთხვევაში მკითხველი ნაწარმოების პერსონაჟად გვევლინება, დიალოგურობის მომენტი აშკარად იკვეთება, ჩნდება არავერბალური ჩანართები, რომლებიც პირდაპირაა გათვლილი ადრესატზე და ტექსტის ფიზიკურ ფორმას ცვლის რათა სასურველი ეფექტი მოახდინოს ტექსტის მიმღებზე, რაც ხშირად შეუძლებელია მხოლოდ სიტყვების მეშვეობით. მკითხველთან თამაშის მომენტი ხშირია დეტექტიურ ლიტერატურაში, სადაც ავტორი აშკარად მკითხველის ნერვებზე თამაშობს; რიგ შემთხვევებში კი ადრესატის არსებობა არ ჩანს თვალნათლივ, თუმცა ის იგრძნობა ტექსტის ფარულ შრეებში. ზოგი ავტორი, მაგალითად, გერმანელი პროზაიკოსი ერიკ ნოიჩი, თვით წერის პროცესში მკითხველზე ფიქრს, მისი ინტერესების, გემოვნების და

ა. შ. გათვალისწინებას გამორიცხავს, ვინაიდან, როგორც იგი აცხადებს, „მისი აზრები ამ დროს მთლიანად დაკავებულია ნაწარმოების პერსონაჟებით, კონფლიქტებითა და სიტუაციებით“ (ყარალაშვილი 1977: 52), თუმცა აღიარებს, რომ „როდესაც იგი ტექსტის წინასწარ მონახაზებს აკეთებს, ცალკეულ სტურუქტურულ პრობლემებზე ფიქრობს, ანდა დაწერილს გადაიკითხავს ხოლმე, ის თავის თავს ყოველთვის უსვამს კითხვას: „ვისთვისაა ეს გასაგები? თუ შევარჩიე აქ სწორი, ასახვის ობიექტისა და მკითხველის შესაფერისი წარმოსახვის ფორმა?“ (ყარალაშვილი 1977: 52).

ყარალაშვილის აზრით ამ რთულ დილემაში მკვლევარს გააჩნია ტექსტის დეკოდირების უნივერსალურ ელემენტი - ეს გახლავთ ენა.

„საქმე ისაა, რომ ადრესატი უკვე იმდენადაა აუცილებელი მომენტი შემოქმედებითი პროცესისა, რამდენადაც საერთოდ ენის, და მათ შორის პოეტური ენის ძირითად ფუნქციასა და დანიშნულებას კომუნიკაცია წარმოადგენს; ხოლო კომუნიკაცია, როგორც ცნება, თავისთავად ვარაუდობს გადამცემისა და მიმღების არსებობას. ამდენად ადრესატის არსებობა თვით ენის ბუნებიდან გამომდინარეობს“ (ყარალაშვილი 1977: 45). შესაბამისად, ის ფაქტი, რომ ტექსტის განსხეულება ენის მეშვეობით ხდება, უკვე გულისხმობს ადრესატის არსებობას და მისი შექმნაც მიმღების იდენტობის თავისებურებების ნებით თუ უნებლიე გავლენით და მათი გათვალისწინებით ხდება.

იზერი გამოყოფს შემოქმედებით (ანუ ავტორზე ორიენტირებულ) და ესთეტიკურ (ანუ მკითხველზე ორიენტირებულ) პოლუსებს ლიტერატურულ ტექსტში, რომელთა მეშვეობითაც ხდება მნიშვნელობის გაცოცხლება. შესაბამისად შეუძლებელია შინაარსი იყოს წარმოდგენილი დამოუკიდებლად მკითხველის მიერ ან იყოს გენერირებული დამოუკიდებლად მხოლოდ ტექსტში, არამედ ის იბადება კონკრეტულად კითხვის პროცესში, რადგანაც „ლიტერატურული ნაწარმოები არ შეიძლება იყოს სრულებით იდენტური ტექსტისა ან ტექსტის რეალიზაციისა. სინამდვილეში ის ამ ორს შორის გზაგამყოფზე უნდა ვეძიოთ“ (იზერი, 1972:269).

იზერისგან განსხვავებით რეცეფციული კრიტიკის სხვა თეორეტიკოსები ნორმან ჰოლანდი, დეივიდ ბლექი და სტენლი ფიში შინაარსსა და ინტერპრეტაციას მხოლოდ

მკითხველის ქმნილებად თვლიან და ტექსტის ზეგავლენას გამორიცხავენ. ჰოლანდის მოსაზრების მიხედვით მკითხველისთვის ტექსტი არის მხოლოდ პლატფორმა, რომ გადაიტანოს თავისი უნიკალური მოლოდინები, შიშები და სურვილები ე.წ. DEFT -ის (აკრონიმი defence-expectation-fantasy-transformation დაცვა-მოლოდინი-ფანტაზია-ტრანსფორმაცია) მეშვეობით, რათა შექმნას საკუთარი იდენტობა.

ამერიკელი კრიტიკოსი ლ. ტაისონი თავის ნაშრომში *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide* გამოყოფს რეცეფციული კრიტიკის ხუთ ტიპს:

ტრანზაქციული კრიტიკა (Transactional reader-response theory), ლუის როზენბლატის (Louise Rosenblatt) თეორია - მიიჩნევს, რომ ტექსტი და მკითხველი თანაბრად მნიშვნელოვანია და ახდენს მკითხველსა და ტექსტს შორის ტრანზაქციის ანალიზს, რათა განსაზღვროს შინაარსის შესაძლო ინტერპრეტაციათა რაოდენობა და ხასიათი. ის განასხვავებს ტექსტის ინფორმაციულ ასპექტსა და ესთეტიკურ ეფექტს.

ემოციური სტილისტიკა ამტკიცებს, რომ ტექსტი არ არის ავტონომიური, დამოუკიდებელი სტრუქტურა, რომელსაც რაიმე ფიქსირებული შინაარსი გააჩნია მკითხველისგან დამოუკიდებლად, რადგანაც ტექსტი შედგება იმ შედეგებისგან, რომლებიც მკითხველის გონებაში მის ანალიზს მოჰყვება.

სუბიექტური რეცეფციული კრიტიკის სკოლა დევიდ ბლექის მეთაურობით, განასხვავებს რეალურ და სიმბოლურ ერთეულებს. ბლიჩის მოსაზრებით ტექსტის აღქმის პროცესში ჩვენ, ჩვენს გონებაში, სიმბოლიზაციის გამოყენებით ვქმნით კონცეპტუალურ სამყაროს და როდესაც ვახდენთ ტექსტის შინაარსის ინტერპრეტაციას, ეს სინამდვილეში ჩვენი საკუთარი სიმბოლიზაციის ინტერპრეტირებაა. შესაბამისად ტექსტის მიმართ კი არ გვაქვს რაიმე სახის განწყობა, არამედ ჩვენს გონებაში მისი სიმბოლიზაციის მიმართ, რადგანაც ერთადერთი რეალურად არსებული ტექსტი არის ტექსტი მკითხველის გონებაში.

ფსიქოლოგიური რეცეფციული თეორია, ნორმან ჰოლანდის სკოლა, ამტკიცებს, რომ მკითხველისეული ინტერპრეტაციები ბევრად მეტს ამბობენ საკუთარ თავზე, და შესაბამისად მკითხველზე, ვიდრე ტექსტზე. რადგანაც ჩვენ აღვიქვამთ სამყაროს ჩვენი

ფსიქოლოგიური გამოცდილების პრიზმაში და იდენტურობის იგივე პრიზმას ვიყენებთ ტექსტის აღქმისთვისაც, მაშასადამე ჩვენი ინტერპრეტაციები არის ჩვენივე შიშების, საჭიროებების, სურვილების შედეგები, რომლებიც გადაგვაქვს ტექსტზე.

სოციალური რეცეფციული კრიტიკის სტენლი ფიშის სკოლის თეორიის მიხედვით არ არსებობს სრულად ინდივიდუალური, სუბიექტური აღქმა ტექსტისა. ფიშის მოსაზრებით არსებობს საზოგადოების ფენა, რომელიც გავლენას ახდენს და იზიარებს იგივე აღქმით სტრატეგიებს, რასაც მკითხველი, შესაბამისად თითოეული აღქმა არის სოცალური ხასიათის. სოციალური რეცეფციული კრიტიკა ამტკიცებს, რომ ვერცერთი სახის ინტერპრეტაცია და შესაბამისად ვერანაირი ფორმა ლიტერატურული კრიტიკისა ვერ შეძლებს იმის სააშკარაოზე გამოტანას, თუ რა არის ტექსტში.“

რეცეფციული კრიტიკის სახესხვაობებზე საუბრისას, ტაისონი განმარტავს, რომ „რეცეფციული კრიტიკის თეორეტიკოსები ორ მთავარ მიდგომას იზიარებენ: 1) რომ მკითხველის როლი არ შეიძლება ამოვშალოთ ზოგადად ლიტერატურის გაგებიდან და 2) რომ მკითხველები პასიურად კი არ იღებენ მნიშვნელობას, რომელსაც მათ ლიტერატურული ტექსტი აწოდებს, არამედ ისინი თავად ქმნიან იმ მნიშვნელობებს რასაც, ლიტერატურაში პოულობენ“ (Tyson, 2006: 5).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე ჩნდება იდეა, რომ ტექსტი მარადიულია და სხვადასხვა პერიოდის, საზოგადოებისა და მსოფლმხედველობის მიმღების მიერ მუდმივად ხდება მისი სხვადასხვაგვარად ხორცშესხმა. რეცეფციული კრიტიკა ნაწილობრივ პასუხობს ბარტის რადიკალურ მოსაზრებას, რომ ავტორსა და ტექსტს ერთმანეთთან კავშირი არ აქვთ, რომელიც მან გამოთქვა თავის ცნობილ ესეში „The Death of the Author“ „ავტორის სიკვდილი“, რადგანაც, როგორც როლან ბარტი წერდა: „.....რაც უნდა იფიქრონ, რა ძალისხმევაც არ უნდა გასწიონ საზოგადოებებმა, ნაწარმოები მაინც მათზე მეტ ხანს იცოცხლებს და გაივლის მათში ვითარცა ფორმა, რომელიც რიგ-რიგობით შეივსება მეტ-ნაკლებად შემთხვევითი ისტორიული შინაარსით: ნაწარმოები მარადიულია არა იმიტომ, რომ სხვადასხვა ადამიანს ერთ აზრს შთააგონებს, არამედ უფრო იმიტომ, რომ სხვადასხვა აზრს სთავაზობს ერთ ადამიანს, რომელიც სრულიად განსხვავებულ ეპოქებში ერთი და იმავე სიმბოლურ ენაზე მეტყველებს: ნაწარმოები ვარაუდობს, ადამიანი კი განაგებს“ (ბარტი 1989: 116).

ინტერტექსტუალობის, მეტაპროზისა და ერგოდული თხრობის, განხილვა რეცეფციული კრიტიკის ჭრილში საინტერესო შედეგებს გვაძლევს თითოეული მათგანის ანალიზისთვის, იმდენად რამდენადაც სწორედ ეს სამი ელემენტი წარმოადგენს მკითხველზე ორიენტირებული მიდგომის თავისებურებების გამოხატვის უმნიშვნელოვანეს ხერხს და თავისი არსით უცილობლად რეცეფციული თვისებების მატარებელია.

1.2 მეტა-პროზა

ტერმინი „Metafiction” ანუ მეტაპროზა პირველად გააჟღერა უილიამ გასმა თავის ესეში „Philosophy and the Form of fiction” (1978). სადაც ის განმარტავს მეტაპროზას, როგორც „fiction about fiction” (Gass 1996:7) „გამონაგონი გამონაგონის შესახებ“ და წერს: “ Many of the so-called anti-novels are really metafiction” “ყველა ეს ეგრეთ წოდებული ანტი-რომანი სინამდვილეში მეტაპროზაა“.

მეტა -პროზა, ეს არის ავტორისა და მკითხველის ერთიანობა თხრობის პროცესში, ეს არის მკითხველის არსებობის, მისი როლისა და მნიშვნელობის უპირობო აღიარება, ზღვარის გაზუნდოვნება გამოგონილსა და რეალურს, ავტორსა და მკითხველს შორის. ის წარმოადგენს ერთგვარ პორტალს რომელიც შეხებისთანავე ისრუტავს მკითხველს და გადაყავს ის სამყაროში სადაც ავტორი მასთან ერთად ქმნის ტექსტს და ავტორისა და მთხრობელის როლები შერწყმულია. რომანშივეა განხილული თხრობის ტექნიკისა და მეთოდების სხვადასხვა საკითხები. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ ეს არის რომანი იმ მწერლის შესახებ, რომელიც რომანს წერს.

პატრისია ვო თავის ნაშრომში „Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction”, გვამღევეს მეტაპროზის ასეთ განმარტებას:

„fictional writing which self consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh, 1984:574).

„გამოგონილი თხზულება, რომელიც თვით-შემეცნებით და სისტემატურად ამახვილებს ყურადღებას, მის როგორც არტეფაქტის სტატუსზე, იმისათვის რომ კითხვის ქვეშ დააყენოს გამონაგონი და რეალობა“ და ახასიათებს მეტაპროზის ნიმუშებს როგორც თხრობას, რომელიც : „explore a theory of writing through the practice of writing fiction”. „იკვლევს წერის თეორიას, პროზის წერის პრაქტიკის მეშვეობით“.

მეტა-პროზა ახდენს დემონსტრირებას, რომ ნაწარმოები არის გამოგონილი და გამოხატავს გააზრებას იმისა, რომ ის შეიქმნა და რომ მას აკვირდებიან და აღიქვამენ. მკითხველის როლი აღარაა პასიური, ის გვევლინება, როგორც თანა-ავტორი ამ გამოგონილი ტექსტისა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ თუ მკითხველი არ ჩაებმება ამ

ტექსტის ქმნასა და აღქმაში, თუ ის არ მიიღებს მთხრობელის წესებს, თუ არ ითამაშებს თავის როლს სათანადოდ, ტექსტი დაკარგავს ყოველგვარ აზრს და ქაოსად გარდაიქმნება. შესაბამისად დიალოგი ორგანული იარაღია მეტაპროზისა. როგორც ჯონ ვოლფგანგ რობერტსი ამბობს: „Since meaning is perpetually elusive, dialogue is perpetually necessary.” (Roberts 2008:40) “რადგანაც მნიშვნელობა მუდმივად მოუხელთებელია, დიალოგიც საჭიროებაც მუდმივია“.

მეტა- პროზა საოცარი მრავალფროვნებითა და მრავალსახოვნებით გამოირჩევა. მიუხედავად ამისა შესაძლებელია გამოვყოთ რამოდენიმე საერთო ნიშან-თვისება. მეტაპროზა:

1. თავის თავში აერთიანებს თეორიისა და კრიტიკის ელემენტებს
2. ხშირად იყენებს გამოგონილი ავტორების ბიოგრაფიებს და აანალიზებს მათ ნაწარმოებებს.
3. მეტა- პროზის ავტორები საკუთარ თავს რთავენ გამოგონილ პერსონაჟთა შორის, აკეთებენ კომენტარებს წერის პროცესთან დაკავშირებით, პირდაპირ მიმართავენ მკითხველს
4. უარყოფილია სტანდარტული შინაარსი.

რობერტ სქოულში თავის ნაშრომში „Metafiction” გვთავაზობს მარტივ დიაგრამას რათა გვაჩვენოს მეტაპროზის არსი.

<u>Fiction</u>	<u>Being</u>	
Forms	existence	
Ideas	essence	(Scholes 1970: 100)

ზღვარის გაზუნდოვნება პირველი ორ ცნებას შორის, უმნიშვნელოვანესი ასპექტია მეტაპროზისა, რადგანაც აქ ხშირად რთულია გავერკვიოთ რეალურ მოვლენებთან, პერსონაჟებთან და ავტორთან გვაქვს საქმე თუ გამოგონილთან. მაგალითად, არის “სასაკლაო 5“-ის მთხრობელი ის, ვინც ომი რეალურად გამოიარა? ის ხომ ამბობს :

“All this happened, more or less. The war parts, anyway are pretty much true.”(Vonnegut, 2000:7)

„ თითქმის ყველაფერი რასაც აქ წაიკითხავთ, ნამდვილად მოხდა. ყოველ შემთხვევაში, სადაც ომზე ვწერ, იქ ყველაფერი სიმართლეა. „ (ვონეგუტი 2015:11)

ვინ ამბობს ამ სიტყვებს, ვონეგუტი თუ პროტაგონისტი? ან კი არის ტიმ ო'ბრაიანი, რომელიც ვიეტნამის ომში იბრძოდა, რეალური მთხრობელი თავის რომანში „Things they carried”(1990)? ეჭვს თავს ვერ ვაღწევთ, რადგან ის ამბობს: „I want you to feel what I felt. I want you to know why story-truth is truer sometimes than happening-truth” (ო'ბრაიანი, 1990: 179) „მსურს განიცადოთ ის რაც მე განვიცადე. მინდა იცოდეთ, თუ რატომ არის მონათხრობის სიმართლე ზოგჯერ უფრო ჭეშმარიტი ვიდრე რეალურად მომხდარის სიმართლე“.

იქნებ უკეთესია ბორხესის სიტყვებს ვერწმუნოთ როდესაც ის ამბობს:

“ Years ago I tried to free myself from him, and I moved on from the mythologies of the slums and outskirts of the city to games with time and infinity, but those games belong to Borges now, and I shall have to think of other things.” (“Borges and I” 2006:236).

“წლების წინ ვცადე მისგან გათავისუფლება, თავი დავაღწიე ქალაქის გარეუბნების ქობმახებს და დროისა და უსასრულობის თამაშში გადავინაცვლე, მაგრამ ახლა ეს თამაშები ბორჰესს ეკუთვნის, მე კი სხვა რამეზე მომიწევს ფიქრი“.

შესანიშნავია მთხრობელისა და ავტორის საკითხის ამგვარი განმარტება. იქნებ სწორედ ესაა სიმართლე და მთხრობელი და ავტორი მუდმივ ჭიდილში არიან, რადგან ერთნი არიან და ამავე დროს მუდმივად უპირისპირდებიან ერთმანეთს. იქნებ ავტორი თხრობის პროცესში ბოლომდე ვერც კი განასხვავებს თავის რეალურ „მესა“ და მთხრობელის „მეს“. შესაძლოა მართლაც ცდილობს თავი დააღწიოს ამ მეორე პიროვნებას, ან იქნებ ისაა პირველი. მეტაპროზა ვერ მოგვცემს ზუსტ პასუხს ამ შეკითხვაზე და ამ შეთხვევაში მართებული იქნება თითოეული რომანის ძირეული, ინდივიდუალური განხილვა.

მეტაპროზა ისტორიულ ფაქტებსა და თხრობის ისტორიულ მეთოდებს თავის პრიზმაში გარდაქმნის და ავტორის სუბიექტურ ინტერპრეტაციას აძლევს. ჩვენ ვერასოდეს ვიქნებით დარწმუნებული თუ სადაა სიმართლე ამ მონათხრობში და რომელი ისტორიული ფაქტია ჭეშმარიტი ან ფალსიფიცირებული. ავტორი მუდმივად თამაშობს მკითხველთან და ეს თამაში შეუძლებელს ხდის რეალობის გარკვევას. ისტორიისა და გამონაგონის ამგვარ კომბინაციაზე ლინდა ჰაჩიონი წერს:

„ Postmodernist fiction suggests, that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” (Hutcheon 2004:110)

„ პოსტმოდერნისტულ პროზაში მიიჩნევა, რომ ისტორიისა და ლიტერატურის წარსულის გადაწერითა და ახლებურად წარმოჩენით, ხდება მისი გახსნა აწმყოში, მისი დასრულების და თელეოლოგიურობის თავიდან აცილება“.

მეტაპროზა თავის ძირითად არსში წარმოადგენს სწორედ ცვლილებასა და დეკონსტრუქციას. ის ანგრევს თხრობისა და აღქმის ტრადიციულ ნორმებს და ცვლის შინაარსის სწორხაზოვნების, წესრიგისა და ლოგიკურობის მანამდე არსებულ სტანდარტებს.

ჯონ ვოლფგანგ რობერტი თავის ნაშრომში „ Metafiction: An Introduction on Dramatizing the Boundaries of Social Discourse “ წერს:

“We arrive at the need to restructure. In other words, question, discuss and change. The first two, “question” and “discuss” are inherent in metafiction. The third is the result of questioning and discussing. . .“ (Roberts 2008:40)

„ ჩვენ მივდივართ რესტრუქტურისაციის საჭიროებამდე. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შეკითხვას ვსვამთ, განვიხილავთ და ვცვლით. პირველი ორი, „შეკითხვა“ და „განხილვა“, მეტაპროზის განუყოფელ ელემენტს წარმოადგენს, მესამე კი „ცვლილება“, „შეკითხვისა“ და „განხილვის „ შედეგად მივიღეთ...“.

ფაქტია, რომ მეტაპროზა პოსტმოდერნიზმის ორგანულ ნაწილად გვევლინება და წარმოუდგენელია პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის განხილვა ამ ტექნიკის

გააზრების გარეშე, მაგრამ შეიძლება თუ არა, რომ მეტაპროზის წარმოშობა მივაწეროთ პოსტმოდერნიზმის ეპოქას? თუ წინა პერიოდის ლიტერატურას გადავხედავთ ჩვენ უდავოდ უარყოფით პასუხამდე მივალთ, რადგან მეტაპროზის ჩანასახები აშკარად იკვეთება ჯეფრი ჩოსერის „კენტერბერიულ მოთხრობებში“, მიგელ დე სერვანტესის „დონ კიხოტში“ და განსაკუთრებით სრულყოფილია ლორენს სტერნის რომანში „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“.

მეტაპროზის როლის საკითხი ლიტერატურის განვითარების პროცესში მუდმივი განსჯის საგნად იქცა. კრიტიკოსები მეტაპროზას რომანის გარდაცვალების მაუწყებლად მიიჩნევენ, მომხრეები კი თვლიან, რომ რომანის თავიდან დაბადების მიმანიშნებელია. არის თუ არა ის საზიანო რომანის მომავლისთვის? თუ მართლაც სრულებით ახალი ლიტერატურული ეპოქის დასაწყისის მაუწყებელია?

პატრისია ვო მიიჩნევს, რომ ეს მეტაპროზული თამაში სახიფათოა და შესაძლოა გასცდეს კიდევ ლიტერატურის საზღვრებს :

“The current “playfulness” within the novel is certainly not confined merely to literary form but is part of a broader development in culture which is registered acutely in all postmodernist art” (Waugh 1984 : 41).

„აშკარაა, რომ ამგვარი „თამაშის“ სტილი თანამედროვე რომანში, არ შემოიფარგლება მხოლოდ ლიტერატურული ფორმის საზღვრებით და მას მტკიცედ აქვს ფესვები გადგმული მთელ პოსტმოდერნისტულ კულტურაში“.

თანამედროვე კრიტიკა ვერაფერს იწინასწარმეტყველებს დარწმუნებით, რადგანაც მეტაპროზის განვითარების პროცესის შუაგულში ვართ მოქცეული. მხოლოდ რომანის განვითარების მომავალი ეტაპები გახდის აშკარას, თუ სადამდე მიიყვანს ამ ჟანრს და ზოგადად პოსტმოდერნისტულ კულტურას მეტაპროზა.

ფაქტია, რომ მეტაპროზა პოსტმოდერნიზმის ორგანულ ნაწილად გვევლინება და წარმოუდგენელია პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის განხილვა ამ ტექნიკის გააზრების გარეშე, მაგრამ შეიძლება თუ არა, რომ მეტაპროზის წარმოშობა მივაწეროთ პოსტმოდერნიზმის ეპოქას? თუ წინა პერიოდის ლიტერატურას გადავხედავთ ჩვენ უდავოდ უარყოფით პასუხამდე მივალთ, რადგან მეტაპროზის ჩანასახები აშკარად

იკვეთება ჯეფრი ჩოსერის „კენტერბერიულ მოთხრობებში“, მიგელ დე სერვანტესის „დონ კიხოტში“ და განსაკუთრებით სრულყოფილია ლორენს სტერნის რომანში „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“.

1.3 ინტერტექსტუალობა

მას შემდეგ რაც 1966 წელს ჯულია კრისტევამ გააჟღერა ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“, ის განუყოფელ ნაწილად იქცა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის უცილობელ ნიშან-თვისებათა ნუსხისა. კრისტევა წერდა, რომ ნებისმიერი ტექსტი შეიძლება მივიჩნიოთ ინტერტექსტუალურად, რადგანაც ის იგება სტრუქტურებზე, რომლებიც უკე არსებობს. პოსტმოდერნისტი ავტორები თვლიდნენ, რომ ტექსტები არ წარმოადგენენ და ვერც შეიძლება წარმოადგენდნენ დამოუკიდებელ სტრუქტურებს, რომლებიც სრულებით ორიგინალურია და ამტკიცებდნენ, რომ ნებისმიერი ტექსტი არის სხვა ტექსტების ნაწილების, მინიშნებების, ციტატების, პერსონაჟების, ტერმინების და სხვა მრავალი ელემენტის კომბინაციის შედეგად მიღებული ფორმები.

უმბერტო ეკო ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო რადიკალურია და ავტორის, როგორც ტექსტის შემქმნელის როლის სისუსტეზე საუბრობს:

„It is not true that works are created by their authors. Works are created by works, texts are created by texts, all together they speak to each other independently of the intentions of their authors“ (Plett 1991: 193).

„არ არის სიმართლე, რომ ნაწარმოებები იქმნება მათი ავტორების მიერ. ნაწარმოებები იქმნება ნაწარმოებების მიერ, ტექსტები ტექსტების მიერ და ყოველი მათგანი ესაუბრება ერთმანეთს ავტორის ჩანაფიქრისგან დამოუკიდებლად“.

როლანდ ბარტი უფრო შორსაც კი წავიდა, როდესაც თავის ესეს „ავტორის სიკვდილი“ (“The Death of The Author”) უწოდა. მისი აზრით, ტექსტი არ არის სიტყვების ხაზები, რომლებიც ერთ თეოლოგიურ აზრს გამოხატავენ („უფალი-

ავტორის“ Author -God მესიჯს), არამედ ეს არის მრავალგანზომილებიანი სივრცე, სადაც მრავალნაირი ტექსტი, რომელთაგან არც ერთი არ არის ორიგინალური, ეჯახება და ერევა ერთმანეთს (ბარტი 1989: 116).

ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს ტექსტის, როგორც დამოუკიდებელი სტრუქტურის შექმნის და აღქმის შეუძლებლობას და ამტკიცებს, რომ ტექსტი არის მხოლოდ ადრე არსებულ ტექსტების, ცნებების, მიდგომების, შეხედულებების სხვადასხვაგვარი კომბინაცია და ადაპტაცია. პოსტმოდერნიზმში აუცილებლობამ მოიტანა ამ ტერმინის ინტენსიური გაჟღერება, რადგანაც პოსტმოდერნიზმი წარმოდგენელია ინტერტექსტუალობის გარეშე. ეს თითქოს ჩაკეტილი წრეა, რომელსაც ვერაფრით აღწევს თავს მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურა და როგორც პრაქტიკა აჩვენებს ვერც ოცდამეერთე საუკუნის რომანები.

მაია ჯალიაშვილი თავის სტატიაში „ინტერტექსტუალური პარალელები“ წერს:

„ პოსტმოდერნისტული რეალობის ამსახველი სარკე დამსხვრეულია და მის ნატეხებში ნაცნობი თუ უცნობი სახეები ფრაგმენტულად ირეკლება. აქ არის მცდელობა მკითხვეთან თამაშის გზით დაახლოებისა, რათა მან ამ ნატეხებიდან ახალი მოზაიკური ნახატი შექმნას,[...] ხელოვნების სარკეში ნებისმიერი ვარიაციით არეკვლას კი, უპირველესად ხელს უწყობს და ამრავალფეროვნებს ინტერტექსტუალობა ...“ (ჯალიაშვილი, 2004).

. . . და მართლაც, პოსტმოდერნიზმი „ნაცნობი თუ უცნობი“ ტექსტებით „თამაშობს“ რათა ააგოს ახალი „ მოზაიკური“ ფორმა. არსებული ტექსტების გამოყენება ახალ სიცოცხლეს სძენს მათ და ამასთანავე „მოზაიკის „ რელიეფის მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენს რადგანაც ის თავის მნიშვნელობასა და შინაარსს ამ ტექსტების ჭრილში იძენს. მწერლები ახდენენ არსებული ტექსტების სესხებას, მათი ნაწარმოებები მრავალშრიანი ხდება. ტექსტი იკითხება სხვა ტექსტის პრიზმაში რაც მას აძლევს ახალ მნიშვნელობას და გავლენას ახდენს დასრულებული მოზაიკის აღქმის მიდგომებზე.

ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი ფორმას წარმოადგენს ლიტერატურული ტექსტის ხსენება სხვა ლიტერატურულ ტექსტში. ეს შესაძლოა იყოს ლიტერატურული

ტექსტის პერსონაჟის, სახელწოდების, სცენის, ფრაზებისა თუ ციტატების ხსენება ან მათზე მინიშნება.

მეორე ფორმად შეიძლება ჩაითვალოს მაგალითი, როდესაც მედია ან სხვა სახის არასალიტერატურო ტექსტების ხსენება ხდება ლიტერატურულ ნაწარმოებში, მაგალითად ფილმის, სიმღერების ან ცნობილი მედია თუ სამეცნიერო ფაქტებისა.

ფრანგმა თეორეტიკოსმა ჟერერ ჟენეტმა ტექსტობრივი მიმართებების ერთ-ერთი სრული კატეგორიზაცია შემოგვთავაზა თავის ნაშრომში “Palimpsests: Literature in the Second Degree” სადაც ის ზოგადად ტექსტობრივ მიმართებებს აერთიანებს ერთი ფართო ტერმინის ტრანსტექსტუალობის ფარგლებში და მას რამოდენიმე კატეგორიად ყოფს:

1. ინტერტექსტუალობა - რომელიც წარმოადგენს ორი ან რამოდენიმე ტექსტის თანაარსებობას. აქ ერთი ტექსტის ელემენტები ცხადად შეინიშნება მეორეში. ის იყენებს ციტატის, მინიშნების, პლაგიატის და სხვა მეთოდებს .
2. პარატექსტუალობა - წარმოადგენს ურთიერთმიმართებას ტექსტსა და სათაურს, წინასიტყვაობას, ეპილოგს შორის;
3. მეტატექსტუალობა- სადაც ტექსტში ხდება სხვა ტექსტზე კომენტარების გაკეთება ან მათი გაკრიტიკება
4. ჰიპერტექსტუალობა - რომელიც იმიტაციის ან პაროდის გამოყენებით ახდენს სხვა ტექსტის სახეცვლილებას და ამ ტექსტის საფუძველზე აგებს მეორე ტექსტს;
5. არქიტექსტუალობა - წარმოადგენს ტექსტის ჟანრობრივ კავშირს სხვა ტექსტებთან.

ნაწარმოების შექმნისას უკიდევანო ტექსტობრივი სივრცის არაპირდაპირი, უნებური და გაუცნობიერებელი გავლენა ახალ ტექსტზე გარდაუვალია. თუმცა, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ინტერტექსტუალობად შესაძლოა მივიჩნიოთ მხოლოდ ავტორის მიერ გამიზნულად გამოყენებული ელემენტი წინარეტექსტიდან. ამ ელემენტების გამოყენება ავტორისთვის ტექსტის შეტყობინების უკეთ გახსნის ერთ-ერთი იარაღია და მას საშუალებას აძლევს პოტენციური მკითხველის ქვეცნობიერში წინარეტექსტის კომპონენტისადმი შესაბამისი ასოციაციების გამოწვევით მიაღწიოს

სასურველ ეფექტს. ამასთან დაკავშირებით ლევან ცაგარელი თავის ნაშრომში, “ინტერტექსტუალობა, როგორც ფიქციონალობის სიგნალი“, წერს:

„იმისთვის, რომ რაიმე ელემენტი ინტერტექსტობრივ ერთეულად მივიჩნიოთ, საჭიროა იგი აკმაყოფილებდეს გარკვეულ პირობებს, სახელდობრ, ინტერტექსტობრივია წინარეტექსტიდან გადმოღებული მხოლოდ ისეთი ელემენტები, რომლებიც ავტორმა შეგნებულად, გამიზნულად და გამოკვეთილად ჩართო თავის ტექსტში და რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ უკანასკნელის შეტყობინების გადმოცემაში. ხოლო შემთხვევითი ინტერტექსტუალობის ისეთი სახესხვაობები, როგორცაა პლაგიატი, გავლენა და ეპიგონობა, მოკლებულია კომუნიკაციურ ღირებულებას“ (ცაგარელი, 2008).

უამრავი პოსტმოდერნისტი ავტორი ახდენს ინტერტექსტუალობის ტექნიკის და მისი სახესხვაობების დემონსტრირებას თავის შემოქმედებაში. ჯოისის „ულისე“ - ჰომეროსის „ოდისეა“, მეტ ჰეიგის „მკვდარი მამების კლუბი“ (2006) - შექსპირის „ჰამლეტი“, ჯეინ სმაილის „ათასი აკრი“ (1991) - შექსპირის „მეფე ლირი“, კლივ ლუისის „პერელანდრა“ - მილტონის „დაკარგული სამოთხე“, ჯინ რისის „სარგასოს ფართო ზღვა“ (1966) - შეშლილი ქალის პერსონაჟი შარლოტა ბრონტეს „ჯეინ ეარიდან“, ჯონ სტეინბეკი „ტორტილა ფლეტი (1935) - მეფე ართურის ლეგენდები. ინტერტექსტუალობის ცნობილი ნიმუშია ჰემინგუეის „For Whom the Bell Tolls“ („ვისთვისაც ზარი რეკავს“), რომელმაც ამ სათაურის შერჩვისას მეტაფიზიკოსი პოეტის ჯონ დონის ცნობილი ფრაზა გამოიყენა.

ტექსტში ინტერტექსტუალობა შესაძლოა გამოკვეთილად შეინიშნებოდეს ან შესაძლოა ის ფარული და ძნელად შესამჩნევი იყოს. ლევან ცაგარელი წერს:

„სელექციურობის კრიტერიუმი განსაზღვრავს, რამდენად მკაფიოდაა გამოკვეთილი ინტერტექსტობრივი ელემენტი. მოგვეპოვება ინტერტექსტუალობის ექსპლიციტური და იმპლიციტური სიგნალები. ექსპლიციტური სიგნალებია, მაგალითად, მარკირებული პაუზა, ინქუიტ-ფორმულა, ციტირებისას განსხვავებული შრიფტის გამოყენება, გამოტოვებული ხაზი, გარკვეული საკუთარი სახელები, ზუსტი მითითებები წინარეტექსტზე. მარკირების უკიდურესი შემთხვევები გვხვდება სქოლიოში, სათაურსა და ქვესათაურში (არქიტექსტუალობა), წინათქმასა და

ბოლოსიტყვაში. იმპლიციტურ სიგნალებს განეკუთვნება წინარეტექსტის სათაურისა და წინარეტექსტის ავტორის სახელის მითითება, წინარეტექსტის პერსონაჟების, მოტივებისა და სტილისტური ხერხების გამეორება ფენოტექსტში, წინარეტექსტის არსებობა შიდა ფიქციონალურ დონეზე რაიმე ნივთის (მაგ. „წიგნის“) სახით, ფენოტექსტის მხატვრულ სამყაროში გამართული“ (ცაგარელი 2008)

ინტერტექსტუალურობის მაგალითები უძველესი დროიდან მოყოლებული თითქმის ყველა სახის ლიტერატურულ ნაწარმოებში შეიძლება ვიპოვოთ. ბიბლიაც კი შეიძლება ჩაითვალოს ამ ტექნიკის ერთ-ერთ უძველეს ნიმუშად, რადგანაც ახალი აღთქმა ძველი აღთქმის ციტირებებს ახდენს. მიუხედავად ამ და სხვა უამრავი მაგალითისა რომელიც ნებისმიერი პერიოდის ლიტერატურაში შეიძლება ვიპოვოთ, ინტერტექსტუალობამ საბოლოო ჯამში თავისი ადგილი მაინც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის წიაღში დაიმკვიდრა, სადაც ის ბევრად უფრო ინტენსიურ და მრავალფეროვან სახეს იღებს.

1.4 ერგოდული ლიტერატურა

ტერმინი “ერგოდული ლიტერატურა” ეკუთვნის ნორვეგიელ მეცნიერს, ვიდეო თამაშებისა და ელექტრონული ლიტერატურის სპეციალისტს, ესპენ არსეტს, რომელმაც ის პირველად გააქდერა თავის ნაშრომში „Cybertext __Perspectives on Ergodic Literature”. ტერმინი „ერგოდული“ სათავეს იღებს ბერძნული სიტყვებისგან „ergon” რაც ნიშნავს „მუშაობას“ და „hodos” რაც ნიშნავს „გზას, ბილიკს“.

არსეტი ერგოდულ ლიტერატურას შემდეგნაირად განმარტავს:

„In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text“ (Aarseth, 1997: 4).

“ერგოდულ ლიტერატურაში არატრივიალური მცდელობაა საჭირო რათა მკითხველმა შეძლოს ტექსტის შესწავლა“ და იქვე განმარტავს რომ არაერგოდული ლიტერატურა თავის მხრივ მოითხოვს ტრივილურ მცდელობას მკითხველის მხრიდან, რაც მოიცავს თვალის მოძრაობას და გვერდების პერიოდულ გადაშლას.

შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტის სიმდოვრის საზღვარი თავდაპირველად ეპისტოლარულმა რომანმა დაარღვია, სადაც ტრადიციული სტანდარტებით დაწყობილი ტექსტის ნაცვლად წერილებს ვკითხულობთ. აქედან გამომდინარე ეპისტოლარულ რომანში შესაძლოა ვეძებოთ ერგოდული ლიტერატურის ჩანასახები. ბევრად უფრო თამამი ექსპერიმენტი ამ მხრივ ჩაატარა ლორენს სტერნმა თავის რომანში „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები, სადაც უამრავი ერგოდული ელემენტი გვხვდება.

ერთმნიშვნელოვანია, რომ ერგოდულობა პოსტმოდერნიზმისა და ოცდამეერთე საუკუნის რომანის თვისებაა. ის არის პირმშო ვიზუალიზაციის ეპოქისა, კინემატოგრაფიისა და მედიისა.

ერგოდულ რომანში შესაძლოა შევხვდეთ სხვადასხვა ტიპოგრაფიული ელემენტებითა თუ ტირეებით გაჯერებულ ტექსტს, სადაც ტირეებს სიტყვების,

პაუზებისა თუ ინფორმაციის დაფარულობის ფუნქცია ეკისრება. მაგალითად სტერნის „ტრისტრამ შენდი“:

```

— * * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *
* * * * *

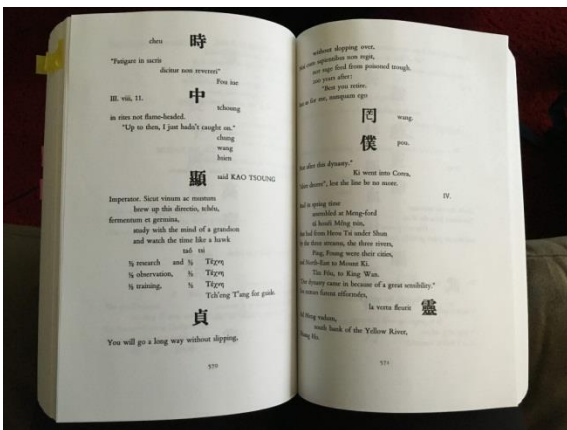
```

—You shall see the very place, Madam; said my uncle Toby.
Mrs. Wadman blushed—looked towards the door—turned pale—blushed slightly again—recovered her natural colour—blushed worse than ever; which, for the sake of the unlearned reader, I translate thus—

*“L—d! I cannot look at it—
What would the world say if I looked at it?
I should drop down, if I looked at it—
I wish I could look at it—
There can be no sin in looking at it.
—I will look at it.”*

ლორენს სტერნი, „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“

სხვადასხვა ენების შერევა თხრობის პროცესში და ტექსტის კოდირება



ეზრა პაუნდი „The Cantos“

ხელნაწერი ჩანართები, წერილები, რუკები, შენიშვნები, ბარათები



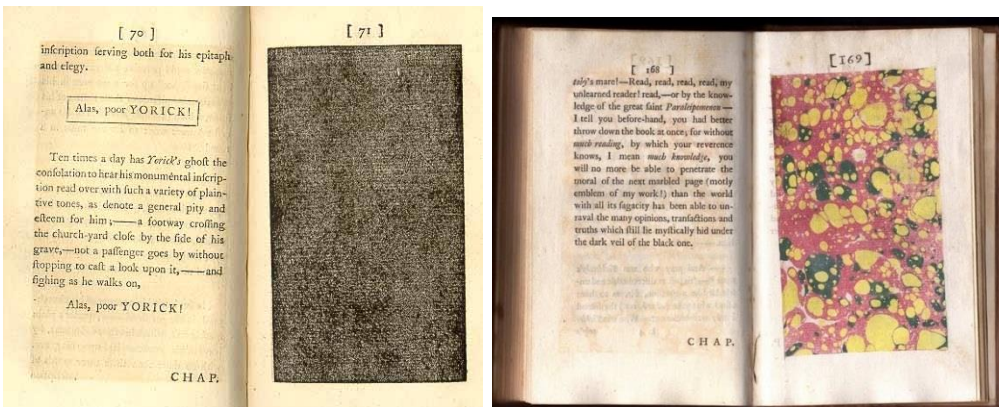
ჯ. აბრამსი, „S.“

აუკინძავი ან არასტანდარტულად აკინძული გვერდები:

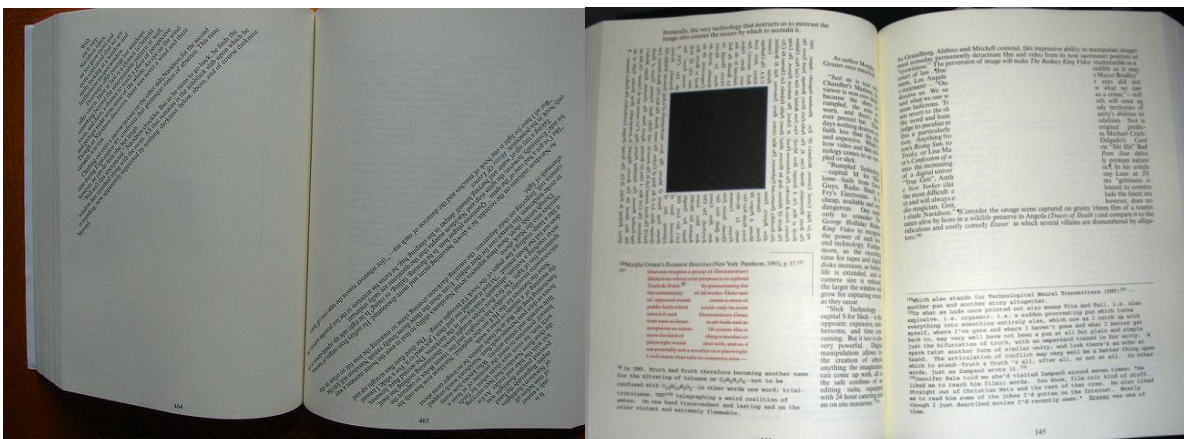


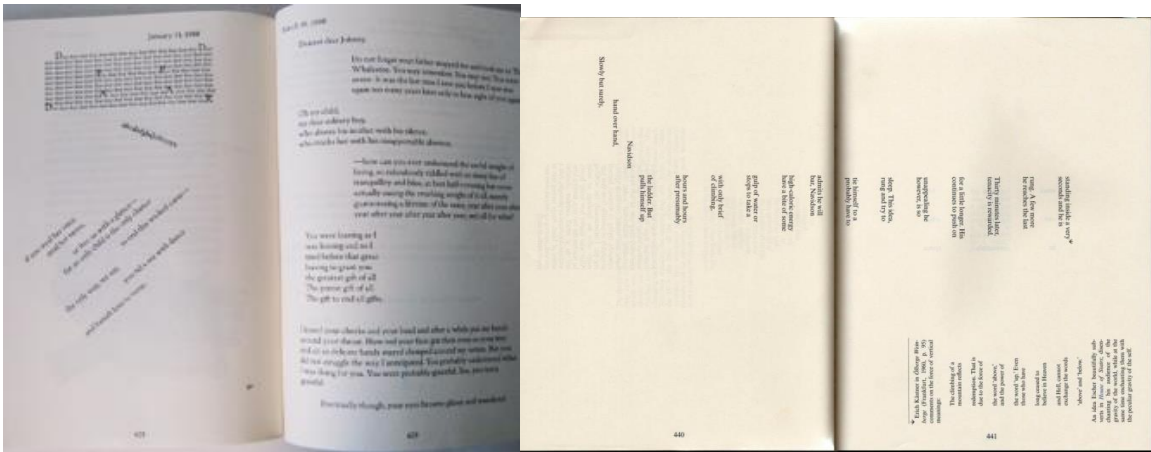
ბ. ჯონსონი “The Unfortunates”

გვერდების არავერბალური იმიჯი, ცარიელი სივრცეები, ფერადი გვერდები:



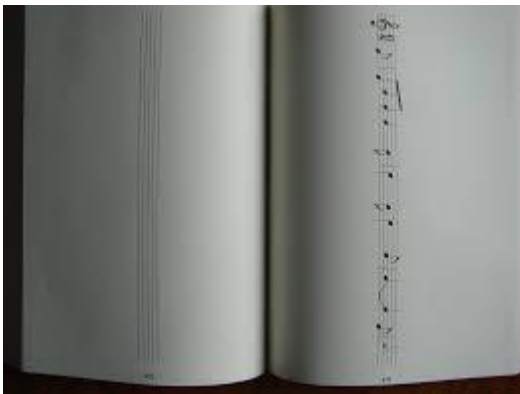
ტექსტის არასტანდარტული წყობა:



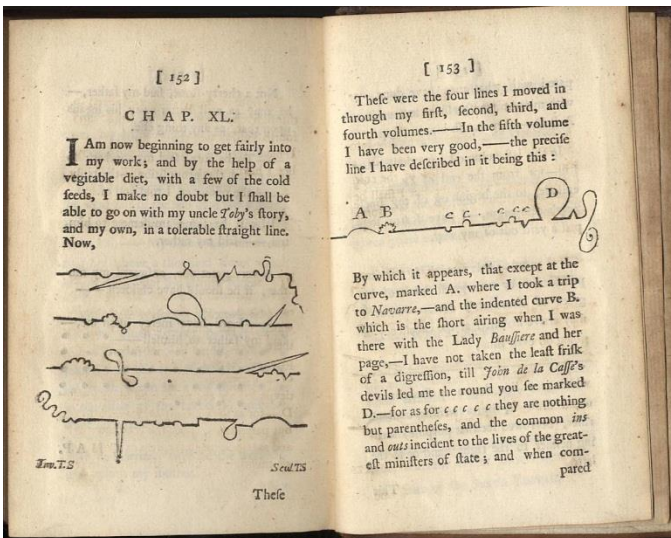


მ. დანილევსკი „House of leaves“

სხვადასხვა ტიპოგრაფიული ჩანართები:



მ. დანილევსკი „House of leaves“



ლორენს სტერნი, „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ერგოდული ლიტერატურა ჯერ კიდევ თავისი არსებობისა და განვითარების საწყის ეტაპზეა. იქნებ ის მომავლის ლიტერატურის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელი გახდეს. ეკრანის ეპოქა და ამ ეპოქის მკითხველი ხომ რაღაც ახალს მოითხოვს ლიტერატურისგან, მდოვრედ მდინარე თხრობისაგან რაღაც განსხვავებულს. იქნებ მომავლის რომანი კიდევ უფრო ერგოდული გახდება. ჩვენ მხოლოდ ისღა დაგვრჩენია ვივარაუდოთ, ვიწინასწარმეტყველოთ და მაყურებელთა რიგებში ჩვენი ადგილი დავიკავოთ რათა თვალყური ვადევნოთ მომავლის ლიტერატურის განვითარებას.

თავი II
ლორენს სტერნის ინოვაცია
შესავალი

2005 წელს ლორენს სტერნის რევოლუციურ რომანზე დაფუძნებული ფილმის პრემიერაზე სტივ კუგანმა, რომელიც ტრისტრამ შენდის როლს თამაშობდა იხუმრა და განაცხადა რომ „ტრისტრამ შენდი“ იყო პოსტმოდერნისტული კლასიკა, შექმნილი მანამდე ვიდრე მოდერნიზმი გააკეთებდა თავის პირველ განაცხადს. ასე რომ მან ბევრად გაუსწრო დროს. ეს მოსაზრება აღარ ჩაითვლება ხუმრობად, რადგანაც ამ ინოვაციური რომანის ანალიზი საფუძველს იძლევა ის მართლაც მივიჩნიოთ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ჭეშმარიტ წინამორბედად.

თანამედროვე რომანის სტრუქტურის, თხრობის თავისებური მანერის, გადახვევების ტექნიკის, მეტა-პროზის, ტიპოგრაფიული ჩანართების ფესვები ბევრად უფრო შორეულ წარსულში უნდა ვეძიოთ, ვიდრე მკითხველთა უმეტესობას წარმოუდგენია. ამ კვალს XVIII საუკუნის ინგლისურ ლიტერატურასა და მის ერთ-ერთ უდიდეს წარმომადგენელთან - ლორენს სტერნთან მივყავართ.

მეთვრამეტე საუკუნის სათავგადასავლო რომანს სათავეში ედგნენ დეფო და სვიფტი, რიჩარდსონი და გოლდსმითი, თუ აღარაფერს ვიტყვით ფილდინგზე, სმოლეთზე და უოლპოლზე, რომლებიც სიუჟეტური ხლართების, კვანძის შეკვრისა და გახსნის შესანიშნავი ოსტატები არიან.

განიხილავს რა სტერნისეული ამბოხის თემას იოანა-როქსანა ივანი თავის ნაშრომში „Tristram Shandy: An Original and Profound English Novel of the Eighteenth Century“ წერს, რომ მეთვრამეტე საუკუნის რომანისტები მკითხველს მოუთხრობდნენ ამბავს, ან რამოდენიმე ისტორიას, რომლებიც შეერთებული და შეკავშირებული იყო დასაწყისით, შუა ნაწილით და დასკვნით. ზოგიერთ შემთხვევაში, განსაკუთრებით სმოლეტთან, მოვლენების სრულყოფილი ურთიერთმიმართება არ ჩანს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ეს მაინც იყო თხრობა კონკრეტული ისტორიებისა და თავგადასავლებისა. „ტრისტრამ შენდის“ შემთხვევაში კი ეს ასე არ არის. სტერნმა

რადიკალურად შეცვალა რომანის ფოკუსი: ეს აღარ არის გმირების ცხოვრებისა და თავგადასავლების ტრანსკრიფცია გარეგანი ფაქტორების ზემოქმედებით. ეს არ არის „მოვლენები“ არამედ აზრები და გონების თავგადასავალი. „Sterne’s novel marks crossroads between the Age of Reason and the Age of Feeling, and many of its aspects herald Romanticism” (MacSiniuc, 2002:25). სტერნის რომანი „ არის გზაჯვარედინი „გონების ხანასა“ და „გრძნობის ხანას“ შორის და მისი ბევრი ასპექტით ის წინასწარმეტყველებს რომანტიზმს“.

ლორენს სტერნი ითვლება არასტანდარტულ მწერლად რომელიც იზიდავს უამრავ კონტრასტულ მოსაზრებას, როგორც მის მკითხველთა ასევე კრიტიკოსთა მხრიდან. ერთნი აკრიტიკებდნენ “ტრისტრამ შენდის” მოსაწყენ სტრუქტურას და უაზრო დიალოგებს, მეორენი კი აღტაცებული არიან ამ რომანის გონებამახვილობით, სატირით, ხალისით, პათოსითა და ჰუმანიზმით. მეოცე საუკუნის კრიტიკამ კი ამ რიგს შემატა შეფასებები მისი მუსიკალური სტრუქტურის, გადახვევებისა და ინტერტექსტუალობის, ტიპოგრაფიული წერისა და მეტაპროზის ტექნიკის შესახებ.

ამ რომანის ბედი თავიდანვე უცნაურად წარიმართა. მას შემდეგ რაც მის პირველ გამოცემას დიდი მითქმა-მოთქმა და ალიაქოთი მოჰყვა, რომანს ხოტბაც შეასხეს და ლაფშიც ამოსვარეს. დროთა განმავლობაში ის სულ უფრო ნაკლებად და ნაკლებად წაკითხვადი გახდა და საბოლოოდ თითქმის დავიწყებას მიეცა. მხოლოდ ხანდახან თუ გაიხსენებდნენ, როგორც მეთვრამეტე საუკუნის ანტიკვარულ გადმონაშთს. ამის მიზეზი ადვილად გამოსაცნობია: რომანის აშკარად ქაოსური სტრუქტურა, დახვეწილი და პრეტენზიული სტილი, გრაფიკული ექსცენტრულობა, ბუნდოვანი ალუზიები და სპეციფიკური იუმორი. ამ ყველაფერმა დიდი წვლილი შეიტანა ამ ნაწარმოების პოპულარულობის ნაკლებობაში.

ამ ნაშრომში სტერნმა ამბოხი მოაწყო ადრეული პერიოდის მწერლობის რაციონალიზმის წინააღმდეგ. მისი აზრით ლიტერატურამ უმთავრესად უნდა წარმოაჩინოს ადამიანის შინაგანი ბუნება, ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომელიც მუდმივად იცვლება. ჩვენ ფაქტიურად ვერაფერს ვგებულობთ გმირის რეალურ ცხოვრებაზე და ამ ჭრილში ეს რომანი წარმოადგენს თავისებურ პაროდias

მეთვრამეტე საუკუნის რომანის სტილისა, გმირის ცხოვრების ლოგიკური ევოლუციისა მისი დაბადებიდან გარდაცვალებამდე.

„ტრისტრამ შენდის“ თხრობის სტილის ყველაზე განსაცვიფრებელი მახასიათებელი არის დროის არასტანდარტული სქემა და თვით-აღიარებული რეგრესულ-პროგრესული სტილი. სტერნმა ჩაატარა ექსპერიმენტი შინაარსის პირდაპირ ქრონოლოგიურ განვითარებაზე, რომელიც ახასიათებდა იმ დროის ინგლისურ რომანს. ქრონოლოგიის მკვეთრი არევით ის ხაზს უსვამს დროის ორმაგ ბუნებას და ნაკლებად კონცენტრირდება დროზე, როგორც საათით გამოთვლილ განზომილებაზე, არამედ თხრობას აწყობს მენტალურ დროზე, სადაც მოვლენები შეიძლება უფრო სწრაფად ან ნელა განვითარდეს. სტერნი უარს ამბობს წარმოადგინოს და დააღაგოს მოვლენები მათი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის მიხედვით. ის დროსა და სივრცეში დადის წინ და უკან, როგორც მოესურვება და იმდენად სრულად ეყრდნობა უკუსვლებს, რომ შინაარსის მთავარი ელემენტები უკანა პლანზე ინაცვლებს. თხრობის თანმიმდევრობის რღვევით და მასში ასოციაციური იდეების, მოგონებების, ანეკდოტების ჩართვით ტრისტრამი ახერხებს თემატური მნიშვნელობის ზედაპირზე ამოტივტივებას თითქოსდა რადიკალურად განსხვავებული მოვლენების გასაოცარი შეპირისპირებით. ასოციაციები რომანის არა მხოლოდ სტრუქტურული პრინციპი, არამედ მთავარი თემატური ხაზიცაა. მისთვის დამახასიათებელი თვით-კრიტიკით ის ამასხარავებს იმ ჭირვეულობას, რომლითაც ადამიანები მოვლენების ინტერპრეტაციას ახდენენ მათ პირად საზრუნავზე დაყრდნობით.

თუმცა ფრაზა „წესრიგი ქაოსში“, დიდწილად შეეფერება ამ რომანის გარეგანი სტრუქტურის აღწერას. სტერნს თითქოს უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს მოვლენათა ნორმალური წესრიგის დანგრევა და გადაჭარბებული ქოტურობის ატმოსფეროს შექმნა მხოლოდ იმისათვის, რომ შეაკავშიროს ეს მოვლენები სხვა უფრო საინტერესო მეთოდით.

„ტრისტრამ შენდი“ გაჯერებულია უამრავი ასოციაციით სხვა ლიტერატურულ თუ არალიტერატურულ ტექსტებთან. ეს ასოციაციები გამოხატულია ალუზიებში, ციტირებებში, ფარულ მინიშნებებსა თუ სტილის ადაპტაციაში. სტერნს თითქოს

ამოდრავებს წინასწარგანწყობა, რომ მისი მკითხველი კომპეტენტურია ამ ტექსტებში და მისი ფონური ცოდნა უცილობლად ემთხვევა რომანის ინერტექსტუალურ ასოციაციებს.

სტერნის თხრობის სტილის ერთ-ერთი მთავარი უნიკალურობა მდგომარეობს იმაში, რომ ის ინტერპრეტირების შესაძლებლობას მთლიანად უტოვებს მკითხველს. დიალოგური რეპლიკებითა და ტირეებით გაჯერებულ ტექსტში მკითხველი სრულადაა ჩართულია და მასზეა დამოკიდებული თუ როგორ მოახდენს ის მის აღქმას. ეს არის ერთგვარი სასაუბრო ტონი მკითხველთან - ქმნისა და თხრობის ერთობლივი პროცესი. თხრობა ტექნიკურად ცალმხრივია, მაგრამ ავტორი გამუდმებით იწვევს მკითხველს და ახდენს მის ჩართვას თხრობის პროცესში .

რომანის ტექსტის გრაფიკული ნაწილიც უაღრესად საინტერესო და არასტანდარტულია. ის სავსეა უამრავი სხვადასხვა ტიპოგრაფიული ნიშნით, ჩანართით, არასტანდარტული პუნქტუაციით. განსაკუთრებით დამახასიათებელია ტირეები, რომელთაც სხვადასხვა სიგრძე აქვთ და თითქოს სიტყვებად ან კი სასაუბრო პაუზებად მიიჩნევა ტექსტში. თუმცა ტიპოგრაფიული სიმბოლოებით ამ თამაშზე უფრო უჩვეულოა გვერდებით მანიპულაცია. ტექსტში გვხვდება სუფთა გვერდი, სადაც ავტორი მკითხველს სთავაზობს რომ ჩაერთოს თხრობის პროცესში და დახატოს თავისი საკუთარი პორტრეტი ქვრივისა, შავი გვერდი იორიკის გარდაცვალების სცენის აღწერისას და ცნობილი მარმარილოს გვერდი, რომელსაც სტერნი თავისი რომანის ფილოსოფიის სიმბოლოდ მიიჩნევდა.

ეს ფაქტები ნათელს ფენს სტერნის არაორდინალურობას თავისი დროის ლიტერატურის ფონზე, მის ექსცენტრულობას მეთვრამეტე საუკუნის ტრადიციების გადმოსახედიდან. “ტრისტრამ შენდის“ აშკარად გამოხატული შინაარსის არარსებობა, დაუსრულებელი უკუსვლები და სიტყვათა თამაში, მთხრობელის ფსიქოლოგიური ცნობიერების გამოყენება რომანის მთავარ წარმართველ სტრუქტურად, ქრონოლოგიის გაბუნდოვნება, მონათხრობის სხვადასხვა ნაწილების თანმიმდევრობის გადაწყობა, შინაარსის სტანდარტული ჩარჩოების რღვევა, ტექსტის ფიზიკური სახის შეცვლა, ტიპოგრაფიის გამოყენება შინაარსის აგების მნიშვნელოვან ელემენტად და სხვა მრავალი დეტალი უნიკალურს ხდის სტერნის შემოქმედებას

ინგლისური ლიტერატურის ადრეულ ოსტატთა ნაშრომებს შორის და ააშკარავებს მის კავშირს პოსტმოდერნიზმის პერიოდის ნოველისტებთან.

შემდგომში განხილული პარალელები პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასთან კი ცხადყოფს, რომ ის რასაც სტერნის თანამედროვენი პარადოქსს, აბსურდს, ექსცენტრულსა და ქაოტურს უწოდებდნენ, სინამდვილეში საუკუნეების შემდგომი ლიტერატურის გენიალური წინასწარგანწყობა იყო.

2.1 ლორენს სტერნი და მეთვრამეტე საუკუნის ლიტერატურული ტრადიციები

სანამ განვიხილავთ სტერნის ინოვაციის შინაარსსა და მასშტაბებს აუცილებელია იმ ნიადაგის თვისებების შესწავლა, რომელმაც დასაბამი მისცა ამ ნაწარმოებს და გაანალიზება იმისა თუ რამდენად შეესაბამებოდა სტერნის რომანის თავისებურებები თავისი დროის ჩარჩოებს, სტანდარტებს, მიდგომებს და თუნდაც მკითხველის მოლოდინსა თუ გემოვნებას. რა ხდებოდა სტერნის ირგვლივ მაშინ, როდესაც ის წერდა თავის შედევრს. რითი საზრდოობდა ლიტერატურა, რა თავისებურებებით ხასიათდებოდა მის თანამედროვე ავტორთა შემოქმედება და საერთოდ თავისი განვითარების რა ეტაპზე იყო რომანი; შესაბამისად, რატომ იყო „ტრისტრამ შენდის“ ინოვაციურობის მასშტაბი ამდენად დიდი.

უძლეველი გმირების, გასაოცარი სილამაზის ქალბატონების, დრაკონების, გიგანტების სახეები, რომლებმაც პიკს მიაღწიეს შუა საუკუნეების ლიტერატურაში თანდათან გადაიზარდა უფრო პიკარესკულ ისტორიებში, როგორცაა ფიგაროს სახე, რომელიც მაღალი წრის, არისტოკრატი რაინდი კი არა მდაბიოა. საბოლოოდ კი სწორედ ამ ზერომანებისა და ზეადამიანების დაცინვისა და გამასხარავების იარაღად იქცა. მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისური ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი მოვლენა თანამედროვე რომანის დაბადება იყო. ეს სიახლე რადიკალურად განსხვავდებოდა რომანის ყველა ადრინდელი ნიმუშისგან. დანიელ დეფო იყო ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც გადადგა უმნიშვნელოვანესი ნაბიჯი რომანის განვითარების ისტორიაში და დაშორდა იმ რომანს, რომელსაც მანამდე იცნობდა ლიტერატურა. ნაცვლად ისტორიისა, რომელიც აღწერდა გასაოცარ მოვლენებს,

ზეადამიანებს, ექსტრაორდინალურ პერსონაჟებს და განუხრელად მისდევდა ჰეროიკულობის ან რელიგიურობის თემატიკას, დეფომ კი შექმნა რომანი, რომელიც ბევრად უფრო ბუნებრივი, ცხოვრებასთან უფრო ჰარმონიული და ბევრად უფრო ადამიანური იყო, ამ ცნების სრულებით ტრივიალური გაგებით.

მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისში ხელოვნება საზოგადოების გარკვეული ნაწილისთვის ფუფუნება იყო, შეიძლება ითქვას, რომ მასზე მონოპოლიას ახორციელებდა საზოგადოების მაღალი ფენის გარკვეული ნაწილი, რამეთუ ყველაზე ნიჭიერი მწერლები, მხატვრები თუ ოსტატები მხოლოდ მათი დაფინანსებითა და მხარდაჭერით ახერხებდნენ ასპარეზზე გამოსვლას, შესაბამისად მათი გავლენის ქვეშაც ექცეოდნენ. ამ გავლენიდან თავის დაღწევას მხოლოდ რამდენიმე მეამბოხე თუ ახერხებდა, რომლებიც ან საკმარისად მდიდრები უნდა ყოფილიყვნენ, რომ საკუთარი თავი თავად უზრუნველყოთ, ან წინააღმდეგობაში დაღუპულიყვნენ. მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება ითქვას, რომ მეთვრამეტე საუკუნის ხელოვნებას მთლიანად ამ პერიოდის სოციალური სტრუქტურა განსაზღვრავდა. ნიჭიერ პოეტებს თავიანთ ნაწარმოებებში შეეძლოთ გაქცეოდნენ ამ ჩარჩოებს და სწორედ ეს აქცევს მეთვრამეტე საუკუნეს ასე განსაკუთრებულად. რამდენადაც არ უნდა ყოფილიყო იმდროინდელი ხელოვნება ჩაფლული, ის მაინც ახერხებდა ახალი ფორმებისა და იდეების ჩამოყალიბებასა და დამკვიდრებას.

თანამედროვე რომანის დაბადების იდეა სწორედ ამ პერიოდსა და რამოდენიმე ბრიტანელ ავტორს უკავშირდება. მათ შორისაა დეფო, რიჩარდსონი, ფილდინგი და სხვები. ეს არის განსხვავებული ფორმები, რომელთაც თვით რიჩარდსონი „ახალი სახეობის თხზულებებს“ უწოდებდა. იან უოტი თავის ნაშრომში „The rise of the novel: Studies of Defoe, Richardson and Fielding,” წერს, რომ დანიელ დეფო იყო პირველი, რომელმაც დაარღვია ისტორიის თხრობის „პროტოკოლი“. მწერალთა უმეტესობა მანამდე ცდილობდა რაც შეიძლება დეტალურად აღწერა ისტორიული მოვლენები ან კი მოეთხრო ისტორიები, რომლებიც ისედაც ყველასთვის კარგად ნაცნობი იყო. დეფომ პირველმა გააღწია ამ მოჯადოებული წრიდან და დაიწყო თხრობა რიგითი ადამიანის თავგადასავლისა. დანიელ დეფოს რომანში „რობინზონ კრუზო“ უბრალო მეზღვაურის გასაოცარი თავგადასავლის მოწმე ვხდებით. მისი გმირობა განსხვავდება

მველი რომანების პერსონაჟთა ზეადამიანური გმრობისგან, რადგანაც ეს არის ერთი რიგითი ადამიანის შიშები, ბრძოლა გარე სამყაროსთან და მცდელობა იპოვოს ბალანსი. ეს არის არა მარტო გამონაგონი, არამედ გასაოცარი ოსტატობით შექმნილი გამოგონილი ისტორია, რეალიზმი, რომელსაც შეიძლება ხელიც კი შეახო, ეს არის მარადიული გამარჯვება ადამიანური ნებისა გარე სამყაროზე. მკითხველი დარწმუნებულია, რომ თვითონაც ზუსტად იგივე შიშების და განცდების წინაშე დადგება, ზუსტად იგივეს იგრძნობს და ისევე მოიქცევა როგორც რომანის პერსონაჟი. რომანის თხრობა წარმოადგენს პირველ პირში გადმოცემულ ისტორიას, სადაც ჩართულია ამონარიდები დღიურიდან. მას ახასიათებს დროის აღმავალი, უწყვეტი და დეტალური ხაზი, რომელიც დროდადრო თითქოს ნელდება მაგრამ მისი მიმართულება არ იცვლება. რომანს ახასიათებს მზარდი სიუჟეტური დაძაბულობა, კვანძის გახსნა.

1740 წელს ლონდონის წიგნის მაღაზიებში სემუელ რიჩარდსონის რომანი „პამელა“ გამოჩნდა. ეს იყო წერილების სახით დაწერილი ნაწარმოები, სადაც მთავარი პერსონაჟი გოგონა მშობლებისადმი მიწერილ წერილებში აღწერს თავის შიშებს, ოცნებებს, იმედებს, სააშკარაოზე გამოაქვს თავისი გული, თავისი მორალური შეხედულებები. ასეთი ტიპის რომანი უნიკალური იყო იმ დროისთვის და მკითხველიც დიდი ინტერესით შეხვდა მას. ეს იყო სენსაციური ნაწარმოები, ისტორია ადამიანისა, რომელიც გრძნობების წნეხის ქვეშაა. ეს იყო ოსტატური ანალიზი ადამიანური ემოციებისა. რიჩარდსონი ამ ნაწარმოებში ხატავს სამყაროსა და პერსონაჟებს, რომელთაც მკითხველი რეალურ ადამიანებად აღიქვამს. ამ ფორმალურ რეალიზმს რიჩარდსონი დიდწილად აღწევს მისი, როგორც ავტორის სახის სრულებით წაშლით ტექსტიდან. ის გვევლინება მხოლოდ როგორც წერილების შემგროვებელი. ეს ნაწარმოები რეალისტურია არა იმ მოვლენების გამო, რომელთაც აღწერს, რადგანაც ეს მოვლენები ობიექტურ ჭრილში ნამდვილად არ მიეკუთვნება რეალურს, არამედ იმ ხერხის და მეთოდის საშუალებით, რომელსაც ავტორი იყენებს ნაწარმოებში. თუმცა ეს არის შეზღუდულად პამელას თვალით დანახული რეალიზმი. რომანი თითქმის მთლიანად წერილების სახითაა დაწერილი. ნაწარმოებში პამელას დომინანტი, მისი ხმაა წინა პლანზე და ყველა მოვლენა მისი პირადი, ემოციური თუ სულიერი გამოცდილების სუბიექტური ანარეკლია.

ამ ხელოვნური ტენდენციის ფონზე ფილდინგის გამოჩენა გამაცოცხლებელ სიახლედ იქცა. მისი მიზანი იყო რეალური ადამიანების, მათი ცხოვრებისა და მსოფლმხედველობის აღწერა. ფილდინგის რომანში „ჯოზეფ ენდრიუსი“ ამგვარი მიდგომა ფორმალური რეალიზმისა და ავტორის უჩინარობისა უგულვებელყოფილია და აქ ავტორი უფრო მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, ჩნდება დიალოგის ჩანასახი მკითხველთან. ტექსტში ავტორი იყენებს თხრობის სხვადასხვა ხერხების ფართო სპექტრს: მთხრობელის კრიტიკულ წინასიტყვაობას, მთხრობელის ისტორიულ ანგარიშს პერსონაჟის ცხოვრების ადრეული წლებისა, ჯოზეფის ორ ინტერვიუს, ორ წერილს და ა.შ.

ამ ახალმა ნაწარმოებებმა არა მარტო გაამარტივეს დეფოსეული ავტობიოგრაფიული რომანი, არამედ საბოლოოდ ჩაანაცვლეს ის. რიჩარდსონისეული მიდგომა დახვეწილი, ნაზი გრძნობების აღწერისა, მეთვრამეტე საუკუნის ლიტერატურისა და ზოგადად საზოგადოების ნამდვილ მოდურ ფეტიშს წარმოადგენდა. მისი პერსონაჟები ყოველთვის დაწვრილებით აღწერდნენ თავის გრძნობებსა და ემოციებს, ყოველთვის ეტიკეტის დაცვით იქცევიან და ლაპარაკობენ. რიჩარდსონის პერსონაჟების გაზვიადებული სენტიმენტალიზმის გავლენა საკმაოდ ძლიერი იყო მომდევნო წლების განმავლობაში და კიდევ უამრავი პერსონაჟი გამოიძერწა პამელასა და კლარისას ყალიბში.

ამგვარ ლიტერატურულ ფონზე გამოჩნდა სტერნი. ლიტერატურულ სამყაროში სადაც გაფეტიშებული იყო გრძნობებისა და ემოციების ანალიზი, თავბრუდამხვევი თავგადასავლები, ისტორიული ფაქტების ლიტერატურული ტრანსფორმაციები, სიუჟეტური კვანძის შეკვრა და გახსნა, ლოგიკური ქრონოლოგიით აწყობილი, სტრუქტურულად ერთსახოვანი ნაწარმოებები. სტერნმა, თავისი რომანით „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები,“ ერთი ხელის მოსმით დაანგრია ეს ლიტერატურული სტანდარტები, გადაუხვია ყველა ტრადიციულ ნორმას და შექმნა ის, რაც მაშინ თავისუფლად შეიძლება მიჩნეულიყო ანტირომანის ნიმუშად. თუმცა როგორც დრომ გვაჩვენა ეს იყო მხოლოდ მეოცე საუკუნის ნაწარმოები რომელიც მეთვრამეტე საუკუნის მკითხველს ჩაუვარდა ხელში.

სტერნისთვის უცხოა ინტრიგა, საინტერესო, დრამატული, მძაფრი სიუჟეტური კვანძები, სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა, ძლიერი ვნება, მოულოდნელი გარდატეხა, მისი უკლებლივ ყველა პერსონაჟი არის ადამიანი ამ სიტყვის ყველაზე რეალისტური გაგებით, რადგანაც აქ ვერ ნახავთ ერთმნიშვნელოვნად ბოროტ ან კეთილ, დადებით ან უარყოფით გმირს. ამ რომანში შეუძლებელია ამგვარად მკვეთრი მიჯნის დადება, რადგანაც ისინი არიან მხოლოდ ადამიანები თავისი ნაკლოვანებებით, თავისი დადებითი მხარეებით, ახირებებით და ექსცენტრულობით.

ამ რომანში ფაქტიურად არ არის სიუჟეტი. უმნიშვნელო წვრილმანების შესახებ გაზვიადებული მსჯელობით სტერნი უარყოფს საინტერესო სიუჟეტურ ხლართებს, მაგრამ ამ დეტალებში, ამ კომიკურ ჭრილში შესანიშნავად ასახავს საზოგადოების სახეს. შეიძლება ვთქვათ, რომ ბევრად უფრო რეალისტურადაც ვიდრე მისი თანამედროვე ავტორები.

თავის ესეში „The Novel as Parody,“ („რომანი, როგორც პაროდია“), ვიქტორ შკლოვსკი წერს: „Sterne was a radical revolutionary as far as form is concerned. It was typical of him to lay bare the device“ (Shklovski, 1990:147). „თუ განვიხილავთ ფორმის თვალსაზრისით, სტერნი არის რადიკალური რევოლუციონერი, მისთვის სრულებით დამახასიათებელია მეთოდის გაშიშვლება“, მაგრამ შკლოვსკის აზრით, ის ქაოსი, რაც პირველი თვალის შევლებით მკითხველის გაოგნებას იწვევს, ავტორის წინასწარი განზრახვითაა შექმნილი. ის წერს : „There is method to Sterne’s madness. It is as regular as a painting by Picasso ” (Shklovski, 1990:147). „სტერნის სიგიჟეში წესრიგი არსებობს. ის ისეთივე მოწესრიგებულია, როგორც პიკასოს ნახატი“.

თანამედროვეთა მთავარი კრიტიკა მიმართული იყო სტერნის სექსუალურ მინიშნებებთან და ინტიმური დეტალების მოურიდელებლ გამოფენასთან, რაც მიუღებლად მიაჩნდათ სასულიერო პირის კალმისთვის. რიჩარდსონი, თვლიდა რომ ეს იყო მძიმე დარღვევა, რომელსაც რთულია წესიერად მოაზროვნე ადამიანმა ზიზღის გარეშე შეხედოს. კრიტიკის ეს ხაზი გააგრძელა უოლტერ სკოტმაც:

„... it cannot be said that the licentious humour of *Tristram Shandy* is of the kind which applies itself to the passions, or is calculated to corrupt society. But it is a sin against taste, if allowed to be harmless as to morals. A handful of mud is neither a firebrand nor a stone; but to fling it about in sport, argues coarseness of mind, and want of common manners” (Scott, 1833:52).

“ ვერ ვიტყვით, რომ ტრისტრამ შენდის უხამსი იუმორი ვნებას ეფუძვნება, ან საზოგადოების გარყვნას ისახავს მიზნად, მაგრამ ის არის ცოდვა გემოვნების წინააღმდეგ, თუ დავუშვებთ, რომ უვნებელია მორალისთვის. ერთი პეშვი ტალახი არც ქვაა და არც ნაკვერჩხალი, მაგრამ თუ მავანი გასართობად დაიწყებს მის სროლას მაშინ ის გამოჩნდება, როგორც უხამსობა გონებისა და ნაკლებობა ღირსეული მანერებისა”.

... თუმცა კი აშკარაა, რომ რამდენადაც უხამსობა შეიძლება დავწამოთ სტერნისეულ მიდგომას, იმდენადვე თვალს ვერ დავხუჭავთ ამ მიდგომის გასაოცარ ორიგინალურობაზე და რამდენადაც პირდაპირია მისი მანერა იმდენად გონებასმახვილური და სრულებით არაორდინალურია ის დატვირთვა რითიც ავტორი ამ დეტალების აღწერს. რომანის ბოლო თავში უოლტერ შენდის მონოლოგი გახლავთ ამ ორიგინალურობის ნათელი მაგალითი:

“Why [...] when we go about to make and plant a man, do we put out the candle? And for what reason is it, that all the parts thereof, --- the ingredients, --- the preparations,--- the instruments, and whatever serves thereto, are so held as to be conveyed to a cleanly mind by no language, translation, or or periphrasis whatever?

--- the act of killing and destroying a man [...] --- you see is glorious,--- and and the weapons by which we do it are honourable;--- we march with them upon our shoulders; we strut with them by our sides; ---- we gild them; ---- we carve them:-- we inlay them;--- we enrich them” (Sterne, 1904:303) .

„ . . . რატომ არის, რომ შევუდგებით თუ არა ადამიანის ჩასახვას მისთვის სიცოცხლის მისანიჭებლად, მაშინვე სანთელს ვაქრობთ? ან იმას რიდათი ახსნით, რომ ყველაფერი რაც ამ საქმეში ურევია ___ ყველა მისი შემადგენელი ნაწილი ___ მისთვის მზადება ___ მთელი მოწყობილობა, რაც მას ემსახურება, ისეა გაიდუმალებული, რომ უმწიკვლო გონებას ყოველივე ამას ვერ გააგებინებ ვერავითარ ენაზე . . . ” „ კაცისკვლისა და მოსპობის აქტი, მოგეხსენებათ, დიდად სასახელო საქმედ ითვლება,

___ და იარაღი, რომლის საშუალებითაც ამას ვაღწევთ დიდების შარავანდედით არის მოსილი, ___ მხრებითაც დიდი ამბით დავატარებთ ___-გაჯგიმულნიც დავდივართ, როცა იგი გვერდზე გვკიდია ___ ოქროთიც ვავარაყებთ, ___ რაღაც გამოსახულებებით ვამშვენებთ ___ თვალმარგალიტითაც ვამკობთ_“ (სტერნი, 1990:685)

სტერნისეული თხრობისთვის დამახასიათებელია გაამასხარაოს სერიოზული თემები. მისი სატირა თავს ესხმის კუდაბზიკა სწავლულებს და დასცინის მათ წრეგადასულ მანიპულირებას ცოდნით, რომელიც ამაოებას ემსახურება და დროის ფლანგვაა. მაგალითად რომანის ერთ-ერთ ნაწილს ის მთლიანად უთმობს ცხვირების თემას და თვითონვე განმარტავს ამ მონაკვეთის ქვეაზრს :

"the principal satire throughout that part is levelled at those learned blockheads who, in all ages, have wasted their time and much learning upon points as foolish"; (Sterne, 1830 :335)

„ ამ ნაწილის სატირის საბაზისო პრინციპი ეხება სწავლულ რეგვენებს, რომლებიც ყველა დროში ფლანგავდნენ თავის დროსა და ცოდნას ყოველგვარ სისულელეზე“ (სტერნი, 1990:650).

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ ეს სწავლული თეორიები ისეთივე სასაცილოა, როგორც შენდის თეორიები ცხვირების შესახებ .

როგორც აღვნიშნეთ, სტერნისეული თხრობისათვის დამახასიათებელია დეტალების გაზვიადება და შინაარსის მთავარი ნაწილების ჩრდილში დატოვება. ის ხშირად მრავალ გვერდს უთმობს თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალების აღწერას. თვით სათაურის მიმართება ნაწარმოებთანაც ხომ ამის ნათელი მაგალითია. რომანში, რომლის სათაურია „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“ და რომელიც მთავარი გმირის ჩასახვის მომენტის აღწერით იწყება, მხოლოდ რამოდენიმე მონაკვეთს თუ შეხვდებით სადაც კონკრეტულად ტრისტრამის შესახებ მოგვითხრობენ. დეტალების იუმორისტული გაზვიადების ფონზე ხშირად იჩრდილება არა მარტო მთავარი პერსონაჟი არამედ სხვა თემებიც, რომლებიც თითქოს ბევრად უფრო სერიოზულ მიდგომას საჭიროებდა. თხრობა ისეა აწყობილი, რომ მკითხველის ყურადღება სწორედ ამ გონებამახვილურ დეტალებს ექცევა, რადგანაც სცენის განათებული ადგილი მათ ხვდებათ წილად:

“—Pray how many have you in all, said my uncle Toby,—for I always forget?—Seven, answered Dr. Slop.—Humph!—said my uncle Toby; tho' not accented as a note of acquiescence,—but as an interjection of that particular species of surprize, when a man in looking into a drawer, finds more of a thing than he expected” (Sterne 2003:101).

„ ____ მითხარით, გეთაყვა, სულ რამდენი გაქვთ ეს ზიარებანი? საკითხი დაუსვა მია ტობიმ, ____ყოველთვის მავიწყდება. ____შვიდი, მიუგო დრ. სლოპმა. ____ჰმ! ____წარმოთქვა მია ტობიმ, მაგრამ ხმაზე ეტყობოდა რომ არ ეთანხმებოდა ____ თავის შორისდებულს კი გაოცების ისეთი განსაკუთრებული იერი მისცა, როგორც ჩვენ გვჩვენებია მაშინ, როდესაც განჯინის უჯრაში ჩავიხედავთ და იქ კიდევ უფრო მეტი რაღაცეები დაგვხვდება, ვიდრე მოველოდით“ (სტერნი, 1990:139).

მკითხველი ძალაუნებურად იხიბლება ამ ორიგინალური მეთოდით თითქოსდა უბრალო დეტალების აღწერისა და იმდენად ერთობა ფეიერვერკისმაგვარი „სანახაობით“, რომ ყურადღების მიღმა რჩება ის თემები, რაც „რომანის“ მკითხველისთვის თითქოს უფრო მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო.

მაგალითად, საინტერესოა, თუ როგორ აღწერს სტერნი კაპრალის დგომის პოზას, რასთვისაც მას თითქმის ორი გვერდი სჭირდება:

“He stood before them with his body swayed, and bent forwards just so far, as to make an angle of 85 degrees and a half upon the plain of the horizon;”

“How the duce Corporal Trim, who knew not so much as an acute angle from an obtuse one, came to hit it so exactly;—or whether it was chance or nature, or good sense or imitation” (Sterne 2007:95).

„ იგი იდგა მსმენელის წინაშე, ტანი წინ გადაეხარა ზუსტად იმდენად, რომ შეექმნა ოთხმოცდახუთნახევარ გრადუსიანი კუთხე ჰორიზონტის სიბრტყეზე;“

„ თუ რა სასწაულით შეძლო კაპრალმა ტრიმმა, ერთმანეთისაგან რომ ვერც კი არჩევდა მახვილსა და ბლაგვ კუთხეებს, ასე ზუსტად მიეგნო საჭირო კუთხისთვის;

___შემთხვევა იყო ეს, თუ ბუნებრივი ნიჭი, უტყუარი ალლო თუ მიბადვა . . . „ (სტერნი, 1990:142).

ამგვარი ნიმუშები თავისებურ მინიატურულ გადახვევებს წარმოადგენს, რადგანაც გვაშორებს და გვწყვეტს თხრობის ძირითად ხაზს. თხრობა, როგორც ცოცხალი საუბარი, ასოციაციურ დინებაშია და მისი თემატური განვითარება სრულადაა დამოკიდებული ამ სპონტანურობაზე. მკვლევარები საუბრობენ ასოციაციური აზროვნების ტექნიკაზე, რომელსაც იყენებს შენდი, როგორც მთხრობელი. აქ ეს ტექნიკა გარდაიქმნა ბევრად უფრო მძლავრ ფენომენად, ეგრეთ წოდებულ ასოციაციურ აზროვნებად (associative thinking), რომელსაც უპირველეს ყოვლისა ახასიათებს მრავალგანზომილებიანობა და სიმდიდრე. აზრები შეიძლება გადაიკვეთონ ერთმანეთში უხილავი და მოულოდნელი ხერხებით. ყოველ ხაზს თხრობისა შეიძლება ახლდეს მეორე როგორც ასოციაცია. ეს იდეა არის ფიქრთა ჯაჭვის დასაწყისი ან ახალი იდეის საფუძველი. ჯორჯ ლენდოუ თვლის, რომ ასოციაციური აზროვნება ჰიპერტექსტის ქსელისმაგვარ აგებულებაში ბევრად უფრო უკეთ ხორციელდება, ვიდრე ტრადიციულ სწორხაზოვან თხრობაში, რადგანაც ასოციაციური აზროვნებისთვის ბუნებრივი სივრცე სწორედ ჰიპერტექსტია.

მაინც როგორი უნდა იყოს მკითხველის მიდგომა და დამოკიდებულება სტერნის მიერ შექმნილი “ჰიპერტექსტისადმი”? როგორ უნდა წავიკითხოთ ეს ნაწარმოები? უნდა ვეძებოთ სერიოზული ქვეტექსტები თუ გავერთოთ იუმორით? ავყვეთ ავტორს თამაშში და სერიოზული მომენტებიც შესაბამისად მივიღოთ სადაც კი თავს იჩენენ, თუ კიდევ არსებობს რაიმე განსხვავებული ხერხი მისი წაკითხვისა? იქნებ იან ვოტი მართალია, როდესაც ამბობს, რომ ამ წარმოსახვით თამაშში ჩვენ ბევრს ვსწავლობთ საკუთარი თავის შესახებ.

2.2 „ტრისტრამ შენდის“ თხრობის ტექნიკის მეტაპროზული თავისებურებები

„ტრისტრამ შენდის“ თხრობის ტექნიკა თვალშისაცემი თავისებურებებით ხასიათდება. ამ თავისებურებების ანალიზი ცხადყოფს, რომ სტერნისეული სტილი თხრობისა და ზოგადად რომანის სტრუქტურა ბევრ საერთო ნიშან-თვისებას ავლენს მომავლის მეტაპროზულ მიდგომასთან. ამ საკითხის განხილვისას უპირველეს ყოვლისა მნიშვნელოვანია გავანალიზოთ რომანის შინაარსის თავისებურებების და გადახვევების ტექნიკის ელემენტები.

თხრობის სტერნისეული სტილი, წარმოადგენს არასწორხაზოვანი ნარატივის ნიმუშს, რომელიც სავსეა უამრავი გადახვევით ძირითადი თემიდან, რაც თხრობას პულსაციის ეფექტს სძენს. ამ რომანის ანალიზი წარმოადგენელია გადახვევების ტექნიკის განხილვის გარეშე. ამ, ხშირად მოულოდნელი გადახვევებიდან სტერნი ყოველთვის უბრუნდება ძირითად საკითხს რაც მის სტილს განასხვავებს ცნობიერების ნაკადის ტექნიკისგან. ნამდვილად ვერ ვიტყვით, რომ გადახვევების ამგვარი მეთოდი აბსოლუტურ სიახლეს წარმოადგენდა სტერნის პერიოდისთვის, რადგან მისი მაგალითები შეიძლება ვიპოვოთ უძველესი დროის ლიტერატურასა და ორატორული ხელოვნების ნიმუშებში. თუმცა ეჭვგარეშეა სტერნმა ის სულ სხვა სიმაღლეზე აიყვანა და ახალი სული შთაბერა, რითიც უდიდესი გავლენა მოახდინა და ბევრ ასპექტში იწინასწარმეტყველა შემდგომი პერიოდის, განსაკუთრებით კი მეოცე საუკუნის, მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურა.

წყაროთა უმეტესობაში გადახვევების ტექნიკა განმარტებულია როგორც გადახვევა თხრობისა თუ წერის მთავარი თემიდან და საკითხიდან, იმისათვის რომ მოხდეს ამ საკითხებთან დაუკავშირებელი დეტალების განხილვა.

რეი ბრედბერი ასე ახასიათებდა გადახვევების ტექნიკას :

"**Digression** is the soul of wit. Take the philosophic asides away from Dante, Milton, or Hamlet's father's ghost and what stays is dry bones"
(Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, 2012: 211).

„ გადახვევები გონიერების სულს წარმოადგენს. მოაშორეთ ფილოსოფიური გადახვევები დანტეს, მილტონს, ან კი ჰამლეტის მამის აჩრდილს და მხოლოდ გამხმარი ძვლებიდა დარჩება“.

self-reflexive ანუ თვით-უკუქცევითი სტილი და თხრობის ხაზის მუდმივი წყვეტისა და გადახვევების ტექნიკა მეთვრამეტე საუკუნის ტრადიციების მსხვრევას ისახავს მიზნად. მისი დაბადება იმ ეპოქაში, სადაც რომანების ისტორიების თხრობა მეტ-ნაკლებად სტანდარტული და საყოველთაოდ მიღებულ ჩარჩოებში მოქცეული იყო, ძალიან მნიშვნელოვანი და საინტერესო ფაქტია. ტრისტრამი ყოველ ნაბიჯზე აკეთებს გადახვევებს თხრობის მსვლელობიდან, რათა მიედ-მოედოს ხვადასხვა საკითხებს, რომლებიც ზოგ შემთხვევაში სრულებითაც არაა კავშირში მთავარ თემასთან. იყენებს უამრავ მინიშნებას, ციტირებას, ასოციაციებს სხვადასხვა მხატვრული თუ არამხატვრული ტექსტებიდან, რაც მკითხველის მხრივ სათანადო ცოდნას და განსხვავებულ ჩართულობას მოითხოვს თხრობის პროცესში.

რომანის დასაწყისშივე უკვე მრავალი ნიმუში შეიძლება ვიპოვოთ, რომლებიც გადახვევების ტექნიკის დემონსტრირებას ახდენს. პირველ თავში, სადაც საუბარია ტრისტრამის ჩასახვის გარემოებებზე, რამოდენიმე საფეხურიან გადახვევას შეიძლება წავაწყდეთ. მაგალითად მიმართვა მკითხველისადმი, რასაც პირდაპირ მოჰყვება ინტერტექსტუალური მინიშნება ცხოველმყოფელი სულების შესახებ, რომლებიც თურმე პასუხს აგებენ ადამიანის წარმატებასა და მარცხზე და უეცრად ტრისტრამის დედის ფრაზა სადაც ის კითხულობს ხომ არ დაავიწყდათ საათის დაქოქვა. თხრობის პროცესიდან ამგვარი მრავალწახნაგოვანი გადახვევა არღვევს დროის ლოგიკურ ქრონოლოგიურ ჯაჭვს და თხრობის ხაზის სიმდოვრეს.

სტერნი ისტორიას მოგვითხრობს შენდის თვალთახედვით, მისი სახის პრიზმაში. რომანის სათაურსა და მის დასაწყისს მკითხველი თავიდანვე შეცდომაში შეჰყავს. ისტორია თითქოს უნდა იყოს შენდის ცხოვრებაზე, შეხედულებებზე და მის მსოფლმხედველობაზე, მაგრამ ამ პერსონაჟის შესახებ რომანში თითქმის არაფერია მოთხრობილი, უფრო მეტიც ისტორიების უმეტესობა მის დაბადებამდე, ან მის ადრეულ ასაკში ხდება.

სტერნისეულ მანერას ადამიანებისა და საგნების აღწერისა სრულებით არაფერი აქვს საერთო მეთვრამეტე საუკუნის რომანთან და იგი ნამდვილად პოსტმოდერნისტული მიდგომაა. რომ არაფერი ვთქვათ გრაფიკულ ჩანართებზე, მაგალითად, როგორ გვთავაზობს ის სუფთა გვერდს და გვთხოვს თვითონვე დავხატოთ გონებაში ქვრივის სურათი, ანუ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში არავერბალურ ხერხს იყენებს ადამიანის აღწერისა, ნაწარმოებში გვხვდება სრულებით არატრადიციული შედარებები და ასოციაციები.

რომანის სტრუქტურა სრულებით არატრადიციული და ავანგარდულია, ისევე როგორც მასში გამოყენებული სხვა ტექნიკური ხერხები. მაგალითად ბოლო ნაწილში სცენას, სადაც ქვრივი ტობის სთხოვს აჩვენოს ჭრილობა, მოსდევს ორი ცარიელი გვერდი. ავტორი უბრუნდება ამ თავის შინაარსს მოგვიანებით მაგრამ მხოლოდ იმის შემდეგ რაც უკვე აცნობებს მკითხველს თუ რა მოხდა ქვრივის შეკითხვის შემდეგ, და მაშინაც კი ტობის რეაქცია (რუკის გამოყენება რათა მიანიშნოს ჭრილობის ზუსტი მდებარეობა) იმდენად მოულოდნელია, რომ თვით სტრუქტურის პაროდისას წარმოადგენს.

რომანის უაღრესად საინტერესო და არაორდინალური შტრიხია მთხრობელის საკითხი და მისი ურთიერთობა მკითხველთან. სტერნმა მკითხველს მანამდე არსებული ტრადიციებისა და სტანდარტებისათვის სრულებით წარმოუდგენელი როლი მიაკუთვნა მთხრობის პროცესში. პაიპერი შენდის როგორც მთხრობელს შემდეგნაირად ახასიათებს: „ As narrator, Tristram is the giddy and flexible entertainer, always dynamically involved with his audience [...] constantly striving to find a method for making each odd item of his life a source of general entertainment (Piper 1965: 17).

„ როგორც მთხრობელი, ტრისტრამი არის ქარაფშუტა და მოქნილი ჯამბაზი, რომელიც ყოველთვის დინამიურ ინტერაქციაშია აუდიტორიასთან [...] და მუდმივად ცდილობს, რომ თავისი ცხოვრების თითოეული უცნაური დეტალი აქციოს საყოვეთაო გართობის წყაროდ“.

მკითხველი არა მარტო მიმართვის ობიექტია, არამედ მნიშვნელოვანი და აქტიური როლი აქვს მიკუთვნებული. მთხრობელი მას გასაოცარი უშუალოდობით და

პირდაპირობით მიმართავს და მასთან განიხილავს ისეთ დეტალებს რაც აკადემიური მკითხველისათვის, განსაკუთრებით კი სტერნის პერიოდის მკითხველისათვის გამოგნებლად შეიძლება ჩაითვალოს.

თხრობის პროცესში მკითხველს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ სავარძელშია მოკალათებულ მთხრობელთან ერთადაა, რომელიც მას უშუალოდ ესაუბრება და რომ ეს მონოლოგი კი არაა პასიურ მკითხველთან არამედ ცოცხალი დიალოგია. მას უშუალოდ მიმართავენ, აზრს ეკითხებიან, აფრთხილებენ და საყვედურობენ. ხანდახან კი მათ ნაცვლადაც საუბრობენ.

„—How could you, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? I told you in it, That my mother was not a papist.—Papist! You told me no such thing, Sir.—Madam, I beg leave to repeat it over again, that I told you as plain, at least, as words, by direct inference, could tell you such a thing.—Then, Sir, I must have miss'd a page.“ (Sterne, 1996:41).

„— როგორ გეკადრებათ, ქალბატონო, ასეთი უყურადღებობის გამოჩენა ბოლო თავის კითხვის დროს? მე მასში მოგახსენეთ რომ დედაჩემი პაპის მიმდევარი არ ყოფილამეთქი. —პაპის მიმდევარიო! ასეთი რამ ჩემთვის არ გითქვამთ, სერ.—ქალბატონო, ნება მიბოძეთ კიდევ ერთხელ გაგიმეოროთ, რომ მე ეგ იმდენად გარკვეულად მოგახსენეთ, რამდენადაც შეიძლება ითქვას პირდაპირი აზრის მქონე სიტყვებით. —მაშინ ჩემო ბატონო ალბათ გვერდი თუ გამომრჩა. . . „ (სტერნი 1990 : 74)

ამ მონაკვეთში მთხრობელი მკითხველს მიმართავს ქალბატონოთი, საყვედურობს უყურადღებობას და მის ნაცვლადაც პასუხობს. ეს არის ნგრევა ყოველგვარი ჩარჩოსი, რომელიც მანამდე არსებობდა მთხრობელისა და მკითხველის დამოკიდებულებაში და სრულებით ახალი სიტყვა სტრუქტურის ამ ელემენტის თავისებურებაში. მომდევნო ნაწილში სტერნი უფრო შორსაც მიდის და აგრძელებს ადრესატების ცვლის თავისებურ წარმოდგენას. კერძოდ კი მას შემდეგ რაც პირველ პირში მიმართა ამ ქალბატონს, ანუ თითქოსდა მკითხველს, ის უმაღვე ცვლის ადრესატს ქალბატონს მესამე პირში მოიხსენიებს და კიდევ ერთ ადრესატს უშვებს თხრობაში.

წიგნების სარგებელსა და უსარგებლობაზე მასთან გამართულ მსჯელობას კი უეცრად ამ სიტყვებით წყვეტს:

„—But here comes my fair lady. Have you read over again the chapter, Madam, as I desired you?—You have: And did you not observe the passage, upon the second reading, which admits the inference?“ (Sterne, 1996:41).

„ __მაგრამ, აგერ, ჩემი ტურფა ქალბატონიც მოზრძანდა. რაო, გადაიკითხეთ ხელახლა ის თავი მე რომ გთხოვეთ? და ვერც მეორეჯერ წაკითხვისას მიაგენით განა იმ ადგილს საიდანაც ასეთი დასკვნა გამომდინარეობს?“ (სტერნი 1990 : 75)

იმ მონაკვეთში სადაც შენდი იორიკის გვარის ისტორიას განიხილავს, თხრობის პროცესში მოულოდნელად მიმართავს მკითხველს:

„I have not the time to look into Saxo-Grammaticus's Danish history, to know the certainty of this;—but if you have leisure, and can easily get at the book, you may do it full as well yourself.“ (Sterne, 1996:20).

„არ მცალია იმისთვის, რომ ჩავიხედო საქსო გრამატიკუსისეულ დანიის ისტორიაში, რათა შევამიწმო ყოველივე ამის სისწორე; მაგრამ თუ თქვენ გაქვთ თავისუფალი დრო და არც წიგნის შოვნა გაგიჭირდებათ, ჩემზე ნაკლებ როდი შეძლებთ ამის გაკეთებას. „ (სტერნი 1990 : 40).

თხრობის პროცესში ხშირია მომენტები, როდესაც მთხრობელი მკითხველს კარნახობს თუ როგორ უნდა მიუდგეს მონათხრობს, როგორ უნდა აღიქვს და უფრო მეტიც როგორი დამოკიდებულებითა და რა ტემპით წაიკითხოს ესა თუ ის მონაკვეთი:

„—And therefore, I beg, Madam, when you come here, that you read on as fast as you can, and never stop to make any inquiry about it.“ (Sterne, 1996:52)

„ __და სწორედ ამიტომ, ქალბატონო, ჩემი თხოვნაა, როდესაც ამ ადგილზე მოხვათ, რაც შეიძლება სწრაფად განაგრძეთ კითხვა და ნურც რაიმე ცნობების შესაკრებად გაჩერდებით“(სტერნი, 1990:70).

მეორე წიგნის დასაწყისში მთხრობელი თითქოს სხვა განზომილებაში აღმოჩნდაო, დაივიწყებს მკითხველს და მილორდს, როგორც თხრობის ადრესატებს, გარს შემოიკრებს ექვს კრიტიკოსსდა ახლა მათთან გააბამს დიალოგს. წინასწარ განგვიმარტავს რა მიზეზს თუ რატომ უნდა იყოს ფრთხილად თავშესაქცევი ამბის მთხრობელი კრიტიკოსებთან, რათა ამ უკანასკნელთ აუგად არ მოიხსენიონ მისი მასპინძლობა ან კი საერთოდ გამოაკლდნენ თავყრილობას და თხრობას ასე აგრძელებს:

“—I guard against both; for, in the first place, I have left half a dozen places purposely open for them;—and in the next place, I pay them all court.—Gentlemen, I kiss your hands, I protest no company could give me half the pleasure,—by my soul I am glad to see you—I beg only you will make no strangers of yourselves, but sit down without any ceremony, and fall on heartily. “ (Sterne, 1996:59)

„ __ მე ძალზე ფხიზლად ვიქცევი ორივე შემთხვევაში; ჯერ ერთი განგებ შემოვიტოვე ექვსიოდე თავისუფალი ადგილი; __მეორეც ის, რომ ყველას ძალზე თავაზიანად ვეპყრობი.__ჯენტლმენო, ხელზე გეთხვევით __და მერწმუნეთ ვერც ერთი საზოგადოება ვერ მომანიჭებდა ამ სიამოვნების ნახევარსაც კი, __ თავს გეფიცებით, დიდად მახარებს თქვენი ხილვა. __გთხოვთ, ისე მოიქცეთ, როგორც თქვენს საკუთარ სახლში, დასხედით, სადაც გნებავთ და ღმერთმა შეგარგოთ მთელი სანოვაგე. „(სტერნი 1990 : 103)

აუდიტორიის ასეთი ცვალებადობა ძალიან საინტერესო ელფერს სძენს თხრობას. თითქოს მასპინძელი თავის სტუმრებს რიგრიგობით მიმართავს.

მთხრობელი მკითხველს არა მარტო ამბავს მოუთხრობს, არამედ განმარტებებს აძლევს თხრობის ტექნიკის თავისებურებების შესახებ და უხსნის, თუ რატომ გამოიყენა ესა თუ ის ხერხი. მკითხველს სრულფასოვანი თანაავტორის როლი აქვს მინიჭებული და მას უთანხმებენ თხრობის სტილის დეტალებს. მაგალითად ოცდამეორე თავში შენდი მკითხველს დაწვრილებით უხსნის თუ რატომ გადაუხვია ასე ხანგრძლივად თემას როდესაც დააპირა ბიძია ტობის ხასიათის აღწერა:

„ I was just going, for example, to have given you the great out-lines of my uncle Toby's most whimsical character;—when my aunt Dinah and the coachman came across us, and led us a vagary some millions of miles into the very heart of the planetary system: Notwithstanding all this, you perceive that the drawing of my uncle Toby's character went on gently all the time“ (Sterne, 1990:55).

„ . . . როდესაც დავაპირე აღმეწერა თქვენთვის ბიძაჩემი ტობის ფრიად ახირებული ხასიათის თვისებები, —მამიდა დინას და მეეტლეს გადავაწყდი, რომლებმაც რამდენიმე მილიონ მილზე გაგვიტაცეს და მნათობთა სისტემის შუაგულში ამოგვაცოფინეს თავი. მიუხედავად ამისა თქვენ ხედავთ, რომ ძია ტობის ხასიათის აღწერილობა შეუჩნევლად მაინც გრძელდებოდა მთელი ამ ხნის განმავლობაში „ (სტერნი 1990 :91).

აქ სწორედ თავს იჩენს ასოციაციური ტექნიკა, რაც ჩვეულებრივ აზრთა მსვლელობას ახასიათებს არაფორმალური საუბრის ან ფიქრის დროს. ჯაჭვური რეაქცია, რომელიც არაპროგნოზირებადია და ვერავინ გათვლის თუ საით წაიყვანს ადამიანს. მიყვება, რა ამგვარ ჯაჭვს, სტერნის თხრობის ხაზიც მოკლებულია მოწესრიგებულ სიმდოვრეს. შენდი თვითონაც შესანიშნავად აფასებს საკუთარი თხრობის სტილს:

„By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too,—and at the same time“ (Sterne, 1996:50).

„ ასეთი მოწყობის წყალობით, ჩემი თხზულების შინაგანი აგებულება ძალზე თავისებური გახლავთ; მასში შეთანხმებულად მოქმედებს ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მოძრაობა, რომელთა ერთმანეთთან შეთავსება დღემდე შეუძლებლად მიაჩნდათ. ერთი სიტყვით, ჩემი ნაწარმოები უკანდახევეთია, —მაგრამ ამავე დროს წინსვლითიც გახლავთ“ (სტერნი 1990 : 92).

განსაკუთრებით საინტერესოა დროისა და რეალობის საკითხი რომანში. სტერნმა ნამდვილი თამაში გამართა ამ ორი დეტალით. დრო არასოდეს მიდის ლოგიკური, ქრონოლოგიური დინებით. თავიდანვე ის რომანს იწყებს ტრისტრამის ჩასახვის სცენით, შემდეგ კი მკითხველი რამოდენიმე თავის განმავლობაში ელოდება მის დაბადებას. ამას მოჰყვება გადასვლა ძია ტობის სამყაროში და მისი პიროვნებისა და ჩვევების დაწვრილებითი აღწერა. მთხრობელი ტოვებს და უბრუნდება თემებს, გარემოს, დროის მონაკვეთებს როგორც მოესურვება. პირველი მონათხრობი წარმოადგენს ტრისტრამის მშობლების და მათი კამათის აღწერას, მეორე მღვდელს და მის ცოლს, მესამე ტრისტრამის დაბადებას, მეოთხე ძია ტობის და ბოლოს მეხუთე ტრისტრამის გატაცებას წერით. ეს ისტორიები კვეთენ, უპირისპირდებაიან ან თან მიჰყვებიან ერთმანეთს. მაგალითად უოლტერის მონათხრობი, ტრისტრამის მონათხრობის პარალელურია.

დროის მრავალშრიანობა „ტრისტრამ შენდის“ თხრობის სტილის გამორჩეული თვისებაა. ნარატივი დროის ორი მთავარი ხაზითაა ნაგები - ისტორიის ქრონოლოგიური ხაზი და თხრობის მომენტის ქრონოლოგიური ხაზი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ისტორიის ქრონოლოგიური ხაზი თავისთავად ქაოტურია და აღწერილი მოვლენები უწესრიგოდაა მიმოფანტული წარსულში, აწმყოსა და მომავალში. ამ ყველაფერს კი თან ერთვის მუდმივი წყვეტა (უმეტეს შემთხვევაში სრულებით მოულოდნელი) თხრობის მომენტის ქრონოლოგიურ განზომილებაში გადასვლით. მაგალითად, რომანის მთხრობელს ნაწარმოების დასაწყისში მოჰყავს რამოდენიმე მოსაზრება რომანის დაწერის მიზეზებისა და მისი მომავალი ბედის შესახებ, რასაც მოჰყვება სრულებით მოულოდნელი წყვეტა სრულებით მოულოდნელი ფრაზით:

“To such however as do not choose to go so far back into these things, I can give no better advice than that they skip over the remaining part of this chapter; for I declare before-hand, 'tis wrote only for the curious and inquisitive.

—Shut the door.—

I was begot in the night betwixt the first Sunday and the first Monday in the month of March, in the year of our Lord one thousand seven hundred and eighteen.” (Sterne, 1996:8).

“იმ მკითხველებს კი, რომელთაც არ სურთ ღრმად ჩასწვდნენ მსგავს საგნებს, იმაზე უკეთესს ვერას ვურჩევ, რომ გამოტოვონ ამ თავის დარჩენილი ნაწილი; ვინაიდან ახლავე ვაცხადებ, რომ იგი დაწერილია ცოდნისა და ცნობისმოყვარე ხალხისთვის.

მიხურეთ კარი

მე ჩავისახე მარტის თვის პირველ კვირადღესა და პირველ ორშაბათშუა ღამეს, ღვთით კურთხეულ ათას შვიდას თვრამეტ წელსა“ (სტერნი 1990 : 21).

ეს მოულოდნელი ჩანართი მკითხველისათვის გამაოგნებელ ეფექტს იძლევა და სრულებით ანგრევს დროის იმ ხაზს რომელიც ნაწარმოების დასაწყისში ფორმირდება. ის თითქოს აფხიზლებს მკითხველს და ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ თხრობა მუდმივად მერყეობს ორმაგი ქრონოლოგიურ სივრცეში. თითქოს სავარძელში მთხრობელის პირისპირ ვართ მოკალათებული და ისიც არხეინად გვიყვება ამ ამბავს, თავისი წვრილმანი ჩანართებით, რომლებიც ამ დიალოგის მომენტში ხდება და არა თვით მონათხრობი ისტორიის ქრონოლოგიურ განზომილებაში. ნაწარმოებში უამრავია ასეთი მომენტი რაც თხრობის დროის ხაზს პულსაციის ეფექტს სძენს.

დროის ხაზი მუდმივად უკუქცევითია, რამდენადაც წაიწვეს წინ, უმაღვე ბევრად სწრაფად და მკვეთრად იხევს უკან. ამასთან მას წინსწრებაც ახასიათებს. მაგალითად, თხრობის პროცესში ნახსენებია მოვლენები, რომლებიც ჯერ არ მომხდარა:

„ a cow broke in (tomorrow morning) to my uncle Toby’s fortifications” (Sterne, 1996: 161).

„ ძროხა შეიჭრა (ხვალ დილით) ძია ტობის ციხესიმაგრეში“ (სტერნი, 1990: 198).

დროდადრო სტერნი აჩერებს ისტორიის დროის მსვლელობას, თითქოს აქვავებს მას დროებით ერთ მომენტში რათა ათას წვრილმანს მიედ-მოედოს, შემდეგ კი ისევ უბრუნდება და იმავე მომენტიდან განაგრძობს თხრობას. პირველ წიგნში ტობის პასუხი თავისი ძმის შეკითხვაზე მოულოდნელად წყდება:

„I think, replied my uncle *Toby*, taking his pipe from his mouth, and striking the head of it two or three times upon the nail of his left thumb, as he began his sentence, –I think, says he" (Sterne, 1996:44).

„მე მგონი, მიუგო ძია ტობიმ, თან პირიდან ჩიბუხი გამოიღო და მარცხენა ცერის ფრჩხილზე ორ-სამჯერ ჩამობერტყა, — მე მგონი, —წარმოთქვა მან“ (სტერნი 1990:82).

რამოდენიმე გვერდის შემდეგ სადაც განიხილავს ძია ტობის ხასიათს და ჰავასა და კლიმატს და ასე შემდეგ, მთხრობელი ისევ უბრუნდება ამ მომენტს და თითქოსდა არც შეუწყვეტიაო ისევ აგრძელებს:

"But I forget my uncle *Toby*, whom all this while we have left knocking the ashes out of his tobacco pipe" (Sterne, 1996:46).

„ მაგრამ მე სულ მიმავიწყდა ბიძაჩემი ტობი, რომელიც მთელი ამ ხნის განმავლობაში იძულებულია ნაცარი ბერტყოს თავისი ჩიბუხიდან“ (სტერნი, 1990:84).

ქრონოლოგიური ხაზების განზომილებების მრავალფეროვნება თავის მხრივ არ შემოიფარგლება მხოლოდ რომანის მთხრობელის მიერ ისტორიის თხრობის განზომილებით. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ თხრობა იწყება მთავარი გმირის ჩასახვის მომენტის და იმ პერიოდის გარემოებების აღწერით, რასაც თავის დასასრულს მოჰყვება წერილი სადაც ირკვევა რომ ყოველივე ზემოხსენებული თურმე უნდა მივიჩნიოთ მიძღვნად რომელიც თან ერთვის ამ წერილს. ეს წერილის გამოჩენა საკმაოდ მოულოდნელია მკითხველისათვის, რადგანაც მას უქარწყლდება შთაბეჭდილება, თითქოს მთხრობელი მას ელაპარაკება. აქედან გამომდინარე, დროის ხაზი, რომელიც მან აწმყოდ მიიჩნია წერილის, ანუ დამოუკიდებელი სტრუქტურის აწმყო დრო აღმოჩნდა. შემდეგი თავის დასაწყისში მკითხველი იმავე შთაბეჭდილებას უბრუნდება რადგანაც მთხრობელი უხსნის მას თუ რატომ დაწერა ეს მიძღვნა. . . ამავე თავის დასასრულს კი მთხრობელი ისევ მიმართავს მილორდს და აქ უკვე მესამე სავარძელი ჩნდება ოთახში სადაც მე, ანუ მკითხველი, მთხრობელთან ერთად ვიყავი

მოკალათებული, და ამ სავარძელს თურმე მისტერ პიტი იკავებს, რომელსაც ისეთივე პირდაპირობით მიმართავენ როგორც მკითხველს.

ჩასახვის მომენტის აღწერის შემდეგ, მთხრობელი მკითხველსა და მისტერ პიტს ათას გაზვიადებულ წვრილმანს მოუთხრობს იორიკისა და ბებიაქალის შესახებ. ამ სახალისო დეტალების გასაოცარი გონებამახვილობით აღწერის პროცესში ჩართული, სადაც განიხილავს იმ სიმნელეებს რაც კაცს წინ დახვდება, თუ ის ცხოვრების აღწერის რთულ საქმეს შეუდგება, ისევ მოულოდნელად შეახსენებს მკითხველს რომ ჯერ არ დაბადებულა :

„ there are archives at every stage to be look'd into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of:—In short there is no end of it;—for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could,—and am not yet born:—I have just been able, and that's all, to tell you when it happen'd, but not how;—so that you see the thing is yet far from being accomplished.“ (Sterne, 1996:27).

„ ყოველ გადასასვლელზე მოიპოვება არქივები, რომლებიც უნდა შეისწავლო, სიგელ-გუჯრები, საბუთები და დაუსრულებელი საგვარეულო აღწერილობანი, რომელთა გაცნობასაც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე მოითხოვს სამართლიანობა: ___ ერთი სიტყვით ამას ბოლო არ უჩანს; ___ რაც შემეხება მე, უნდა გაუწყოთ რომ უკვე ექვსი კვირაა, რაც ამ საქმეს ვეჭიდები , ლამის ილაჯი გამიწყდეს, ___ და ჯერაც არ დავბადებულვარ: ___ მე მხოლოდ ის გითხარით თუ როდის მოხდა ეს, მაგრამ არ მითქვამს, როგორ მოხდა; მაშ, როგორც ხედავთ, ყველაფერი მოსაგვარებელი გვაქვს. (სტერნი 1990 : 52).

რომანის ბოლოს კი ეს ყველაფერი კიდევ უფრო მოულოდნელ და კომიკურ დასასრულამდე მიდის, რადგანაც მთავარი გმირის ჩასახვის აღწერით დაწყებულ ისტორიას, რომელსაც სათაურად აქვს „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“ სტერნი ამთავრებს ძია ტობის ურთიერთობების აღწერით ქვრივთან და ბოლო წინადადებით საერთოდ ადასტურებს რომ მთელი ეს ისტორია მონაგონი და შეთხზულია. რომანის დასასრულის ფრაზა, ასევე აბსურდულად ჟღერს

მკითხველისთვის, რომელიც ტრისტრამ შენდის საინტერესო თავგადასავალს ელოდა და შეიძლება ჩაითვალოს რომანის ერთგვარ სიმბოლოდ:

“L—d! said my mother, what is all this story about? – A COCK and a BULL, said Yorick – And one of the best of its kind, I ever heard” (Sterne 1996:457).

„ღმერთო ჩემო! აღმოხდა დედაჩემს, რაო, რა ასოს ამბობენ, ნეტავ? ---

რასა და, მიუგო იორიკმა,--- იმას, რაზე უკეთესითაც არავის არაფერი დაუწერია. სხვაზე რაზე უნდა იყოს ლაპარაკი?“ (სტერნი, 1990:687).

მაინც რას ნიშნავს „A COCK and a BULL“? რა კავშირი აქვს მას ამ რომანთან? მისი ფესვები მიდის ფრანგული წარმოშობის ფრაზასთან 'coq-a-l'âne' რომელსაც “Randle Cotgrave’s Dictionary of the French and English Tongues” განმარტავს როგორც:

„An incoherent story, passing from one subject to another”.

“ უწესრიგო მონათხრობი, რომელიც ერთი საგნიდან მეორეზე გადადის“.

გასაოცარია როგორ ზუსტად ასახავს ეს განმარტება სტერნის რომანის სტილს და როგორ მოიცავს თავის თავში ამ ტექნიკისათვის დამახასიათებელ ყველა თავისებურებას: ქაოსს, უკუსვლებს, აბსურდულობას, ირონიას, და ა.შ - ელემენტებს, რომლებიც შემდგომში პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად იქცა.

ზემოთ განხილული მაგალითები ცხადყოფს, რომ სტერნისეული თხრობის სტილი მეტაპროზის მთავარი ასპექტების სრულყოფილ დემონსტრირებას ახდენს. „ტრისტრამ შენდი“ მოკლებულია შინაარსის ტრადიციულ განვითარებას ან პერსონაჟის რაიმეგვარ ევოლუციას; თხრობის და მონათხრობის დროის სივრცეები მუდმივ ცვალებადობაშია, სტრუქტურა სრულად ეყრდნობა უკუსვლებსა და გადახვევების ტექნიკას, ხაზგასმულია ტექსტისა და თხრობის მნიშვნელობა, ადრესატის ფუნქცია გაძლიერებულია და ის სრულფასოვან თანამოსაუბრედ და თანაავტორად გვევლინება, თხრობის პროცესში განიხილება რომანის შექმნის მიზეზები, მიზნები, წერის ტექნიკის საკითხები, ტექსტის აღქმის ინსტრუქციები. მთხრობელი, მუდმივად გვეთამაშება და გვაოცებს. ბოლოს კი მკითხველი საგონებელშია - ნუთუ ეს ყველაფერი თამაში იყო? მილან კუნდერამ უწოდა კიდევ

„ტრისტრამ შენდის“ „რომანი-თამაში“ (Novel-as-a-game), რადგანაც „ტრისტრამ შენდი“:

„is non-serious throughout; it doesn't make us believe in anything: neither in the truth of the characters, the truth of the author, nor the truth of the novel as a literary genre; everything is put in question, everything is put in doubt, everything is a game“ (Kundera, 1986:12)

“ სრულეზით არასერიოზულია; ის ვერაფერში გვარწმუნებს: ვერც პერსონაჟების სიმართლეში, ვერც ავტორის ნამდვილობაში და ვერც რომანის როგორც ჟანრის სინამდვილეში. აქ ყველაფერი კითხვას ბადებს, ყველაფერი საეჭვოა, ყველაფერი თამაშია.“

2.3 „ტრისტრამ შენდის“ ინტერტექსტუალური თავისებურებები

რომანის პირველი გამოჩენისთანავე, 1760 წლის “London Magazine” -ში შეხვდებოდით ასეთ ციტატას:

„Oh rare Tristram Shandy! < what shall we call thee? – Rabelais, Cervantes, What?“ (Howes, ed., 1974: 52).

„ო, იშვიათო ტრისტრამ შენდი ! რა უნდა გიწოდოთ შენ? - რაბლე, სერვანტესი, თუ რა?“

სერვანტესი და რაბლე შემთხვევით არ უხსენებია ამ ფრაზის ავტორს. რომანში უხვადაა ციტატები და მინიშნებები ორივე ავტორის შემოქმედებიდან. „ტრისტრამ შენდის“ ინტერტექსტუალური ხასიათი თვალშისაცემია მთელი თხრობის მანძილზე. სტერნი არათუ უარყოფდა, არამედ თვითონაც უსვამდა ხაზს, რამდენად დიდი იყო სერვანტესის გავლენა მის შემოქმედებაზე. თავის წერილებში თუ უშუალოდ რომანში ის აღიარებდა სერვანტესისეული სტილის ანარეკლის არსებობას თავის ნაწარმოებში. რომანში ხშირად ვკითხულობთ “with the most Cervantik gravity, („სერვანტესისეული სერიოზულობით“), “Cervantic tone” („სერვანტესისეული ტონი“) და ა.შ. „ტრისტრამ შენდი“ „დონ კიხოტის“ ინტერტექსტუალური ანარეკლია მრავალი ელემენტის

მიხედვით. პირველ რიგში თვალშისაცემია თხრობის მანერის ასოციაციურობა დონ კიხოტთან. ტექსტის ადრესატის როლის ზრდა, მკითხველისადმი მიმართვის სერვანტესისეული მანერა სტერნმა ბევრად უფრო ინტენსიური და თვალშისაცემი გახადა, ისევე, როგორც თხრობის წყვეტისა და გადახვევების ტექნიკის ადაპტაცია. აღსანიშნავია სტერნისა და სერვანტესის იუმორის, პაროდისა და სატირის მნიშვნელოვანი მსგავსებები ისევე, როგორც თემატური ასოციაციები, მაგალითად სტერნისეული „ჰობი ჰორსის“ თემა და სერვანტესისეული რაინდული აკვიატებანი.

გარდა არაპირდაპირი ასოციაციებისა სერვანტესისეულ სტილთან, სტერნი იყენებს ბევრ პირდაპირ ალუზიას და მინიშნებას უშუალოდ დონ კიხოტის ტექსტიდან, როგორცაა, მაგალითად, ცხენის აღწერის დროს მისი შედარება როსინანტთან, რაც მკითხველს შესაბამის წარმოდგენას უქმნის ცხენის გარეგნობაზე:

„A horse who, to shorten all description of him, was full brother to Ronsinante”. (Sterne, 1996:15).

„მოკლედ რომ აგიწეროთ, როსინანტის ზედგამოჭრილი ძმა გახლდათ“ (სტერნი 1990:32).

„ტრისტრამ შენდიში“ საინტერესო ინტერტექსტუალური ჩანართები გვხვდება ჯონ ლოკის ესეიდან „An Essay concerning Human Understanding“. ეს ციტირებები მრავალჯერ გახდა განსჯისა და კრიტიკის საგანი, რადგანაც მიიჩნევიდნენ, რომ ის არ იყო კავშირში კონტექსტთან და შემთხვევითი ჩანართის სახე ჰქონდა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ლოკის „იდეათა ასოციაციის“ თეორიას მნიშვნელოვანი გამოძახილი აქვს სტერნის რომანში და თუ ზოგადად ამ გადასახედიდან განვიხილავთ „ტრისტრამ შენდის“ მისი თხრობის ქაოტურობაც ლოგიკურ ახსნას იძენს და ააშკარავებს ენის როლის სისუსტეს იდეის სრულყოფილი გადმოცემის პროცესში და სპონტანური ასოციაციების მნიშვნელობას. ასევე სუფთა გვერდის ჩართვა თხრობაში, ესატყვისება ლოკისეულ თეორიას გონების თავდაპირველი სიცარიელის შესახებ.

სტერნი ხშირად ახსენებს ლოკის ესეს, ან ახდენს მის პირდაპირ ციტირებას და იყენებს მას, როგორც ერთ-ერთ იარაღს სასურველი ირონიული დატვირთვის

ხაზგასასმელად, მაგალითად განათლების თემაზე თავისი მოსაზრების ირონიულობის გასაძლიერებლად:

“Pray, Sir, in all the reading which you have ever read, did you ever read such a book as Locke’s Essay upon the Human Understanding? — Don’t answer me rashly, -- because many, I know, quote the book, who have not read it, --- and many have read it who understand it not:--- If either of these is your case, as I write to instruct, I will tell you in three words what the book is. — It is a history. — A history! of who? what? where? when? Don’t hurry yourself. — It is a history-book, Sir, (which may possibly recommend it to the world) of what passes in a man’s own mind; and if you will say so much of the book, and no more, believe me, you will cut no contemptible figure in a metaphysic circle.” (Sterne, 1996:60)

„ მიბრძანეთ, გეთაყვა, სერ, ყველა იმ წიგნიდან, რომლებიც კი ოდესმე წაგიკითხავთ, შეგხვედრით თუ არა ლოკის „ ცდა ადამიანის გონიერების შესახებ? „ __კარგად ვუწყვი, რომ ბევრი ახსენებს ამ წიგნს და ადგილებსაც კი მოიშველიებს ხოლმე, თუმცა შიგ არც კი ჩაუხედაიათ, __ ან ბევრს წაუკითხავს და ვერც თავი გაუგია და ვერც ბოლო. __ თუ თქვენ რომელიმე მათგანთა რიცხვს ეკუთვნით, მაშინ ორიოდ სიტყვით მოგახსენებთ, აკი განმანათლებლური მიზნით ვწერ, თუ რას წარმოადგენს ეს წიგნი. ეს გახლავთ ისტორია. __ ისტორიაო? ვისი? რისი? საიდან? როდიდან? ნუ ცხარობთ __ ეს წიგნი ბატონო ჩემო, ეძღვნება იმის ისტორიას (და უვე ამიტომაც შეიძლება ურჩიოთ მისი წაკითხვა ვისაც გნებავთ), თუ რა ხდება ადამიანის გონებაში; და თუ თქვენ ამ წიგნის თაობაზე მარტო ამას იტყვით და მეტს არაფერს, დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, მეტაფიზიკოსთა წრეებში სულაც არ შეგრცხვებათ გამოჩენა. „ (სტერნი 1990: 105)

საინტერესოა პირველი თავის დასკვნითი აბზაცი სადაც ტრისტრამი ახსენებს ფრაზას „a fool’s cap”:

„Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out, — bear with me, — and let me go on, and tell my story my own way: — or if I should seem now and then to trifle upon the road, — or should sometimes put on a fool’s cap with a bell to it, for a moment or two as we pass along, -- don’t fly off, — but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appears upon

my outside; — and as we jog on, either laugh with me, or at me, or in short, do anything, — only keep your temper.’ (Sterne, 1996: 10).

„ ამიტომ, ჩემო ძვირფასო მეგობარო და თანამგზავრო, თუკი მიიციხვით, რომ თხრობის დასაწყისში ცოტა არ იყოს თავშეკავებული გახლდით, __მოიღეთ მოწყალება, __და ნება მომეცით ისევ ჩემებურად განვაგრძო თხრობა; __და თუ გზადაგზა დროდადრო გავილაღებ ხოლმე__ან თუ ზოგჯერ ერთი ორიოდე წუთით მასახარის ზანზალაკებიან ჩაჩს ჩამოვიფხატავ თავზე,__ ნუ გამექცევით,__თავაზიანობის გულისთვის ცოტა მეტი გონიერება იგულვეთ ჩემში, ვიდრე ერთი შეხედვით მოგეჩვენებათ, __და იცინეთ ჩემთან ერთად ან ჩემზე, ვიდრე ნელა, ტაატით ვივლით; ერთი სიტყვით ჰქენით რაც გენებოთ, __ოღონდ მოთმინებას ნუ შემოილევთ. „ (სტერნი 1990 : 25)

აქ სახეზეა სერია ლიტერატურული მოტივების, სიმბოლოებისა და ტრადიციებისა რომლებიც უკავშირდება მასხარას ზანზალაკებიანი ქუდით, რომელიც ასევე სიმბოლოა სულელის ნიღაბს ამოფარებული სიბრძნისა.

შექსპირისეული ასოციაციებს მიეკუთვნება აგრეთვე იორიკის პერსონაჟი, რომელსაც სტერნი ასე მოიხსენიებს:

„That Hamlet’s Yorick in our Shakespeare” (Sterne, 1996:20)

„ ჰამლეტის იორიკი, ჩვენი შექსპირის ტრაგედიიდან“ (სტერნი 1990: 40)

სტერნი ზოგადად აღფრთოვანებული იყო იორიკით და სწორედ ეს სახელი გამოიყენა თავისი პროტაგონისტისთვის.

ხშირია პირდაპირი ციტირებები სადაც წყარო არც არის ნახსენები:

"Oh blessed health...thou art above all gold and treasure"(Sterne, 2012:318)

„ჰოი დალოცვილო ჯანის სიმრთელევ! [...] შენ ყოველგვარ ოქროულსა და განძეულს სჯობიხარ (სტერნი „(1990 : 425)

ამ ციტატის წყაროა Oh, Blessed Treasure” Ecclesiast 30/15

გვხვდება ჯონათან სვიფტის „ The Tale of Tub” მოხსენიებაც:

„For what this book done more than the Legation of Moses or the Tale of a Tub, it may not swim down the gutter of time” (Sterne, 1996: 580)

“ვითომ რითია ნაკლები ჩემი წიგნი მოსეს მისიაზე ან კასრის ზღაპარზე, რომ მათთან ერთად არ გაჰყვეს დროის დინებას? „ (სტერნი 1990: 649)

„ტრისტრამ შენდის“ ინტერტექსტუალობა მრავალშრიანი და კომპლექსურია. შეიძლება ითქვას, რომ სტერნი იყენებს ინტერტექსტუალობის თითქმის ყველა სახეობას. კრიტიკოსების მოსაზრებით რომანში პირდაპირაა გამოყენებული აბზაცები რობერტ ბერტონის ნაშრომიდან „Anatomy of Melancholy“. თუმცა ავტორის სახელი არსადაა ნახსენები.

გვაქვს თუ არა საქმე პლაგიატთან? მკვლევართა შორის მრავალი წელია აზრთა სხვადასხვაობა ამ საკითხთან დაკავშირებით. უოლტერ სკოტმა თავისი შეხედულება სტერნის პლაგიატის შესახებ ასე გამოთქვა:

„one of the greatest plagiarists, and one of the most original geniuses whom England has produced” (Scott, 1825: 205).

„ერთ-ერთი უდიდესი პლაგიატი და ყველაზე ორიგინალური გენიოსი რომელიც კი ინგლისს ოდესმე უშვია.“

ის სტილი და მეთოდები რასაც სტერნი იყენებს ციტირებებისათვის მართლაც გამორჩეული და შესანიშნავია. მან კარგად იცოდა ბერძნული და ლათინური ენები. საინტერესო მაგალითი ინტერტექსტუალობისა ამ მიმართულებით შეიძლება ვიხილოთ IV თავში „Slawkenberg Fabella“, და ფრანგული („Memoire presente a Messieurs les Docteurs dela Sorbonne and the relative Reponse”) XX თავში.

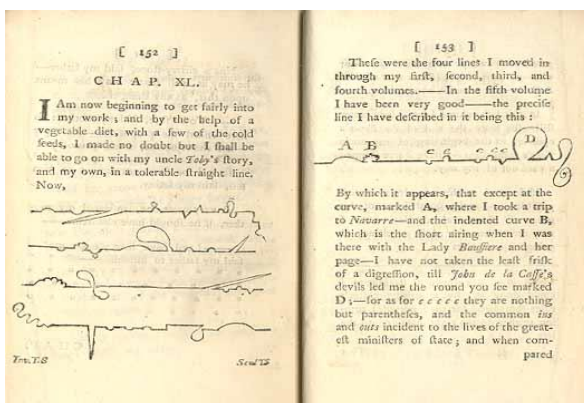
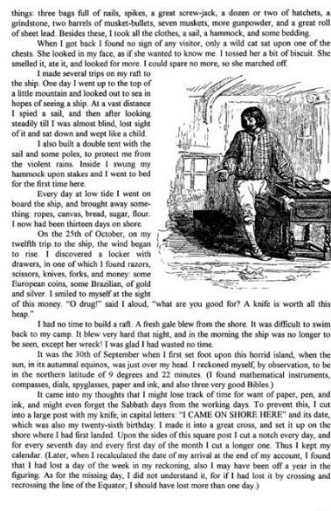
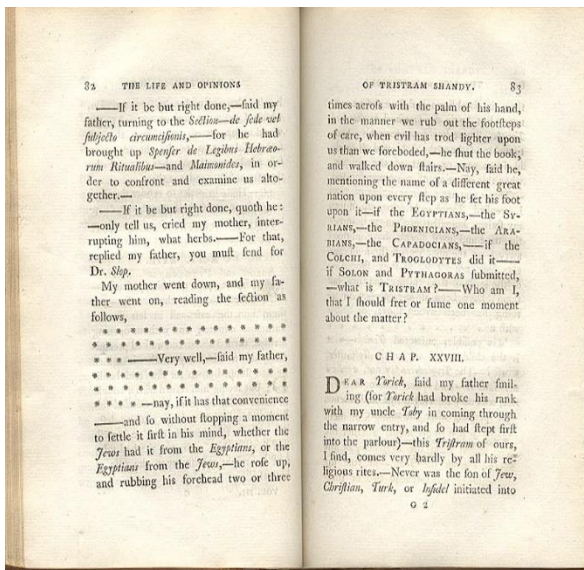
სტერნის რომანის მთავარი სტილი დაცინვისა და თვით-ირონიისა, რომელიც არის ასევე მეთვრამეტე საუკუნის ფილოსოფიისა და ლიტერატურის წამყვანი ცნება კიდევ ერთხელ ამტკიცებს ტრისტრამ შენდის ინტერტექსტუალურ ბუნებას. თვით რომანისა სათაური „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“ ფარული ინტერტექსტუალური ირონიის შესანიშნავი ნიმუშია. სათაურის მნიშვნელობა და სტრუქტურა სრულად ესატყვისება მეთვრამეტე საუკუნის რომანის

ტრადიციებს „ცხოვრება, თავგადასავალი . . . „ თუმცა ის რაც ამ სათაურს მოჰყვება აშკარას ხდის, რომ აქ უფრო მეტად ირონიასთან გვაქვს საქმე, ვიდრე სათაურის ლოგიკურ გაშლასა და განვითარებასთან და მკითხველისთვის ნათელი ხდება, რომ ამ სათაურში მხოლოდ სიტყვა „შეხედულებები“ თუ ჩაითვლება რეალურ კავშირად რომანის შინაარსთან და ყველაფერი დანარჩენი მხოლოდ გამასხარავებაა იმდროინდელი ლიტერატურული ტრადიციებისა.

რა თქმა უნდა რომანის ენა ხანდახან რთული გასაგებია თანამედროვე მკითხველისთვის. მაგალითად ისეთი სიტყვები როგორცაა: *betwixt*, რომელთაც აღარ იყენებენ თანამედროვე ინგლისურში, თუმცა თუ ნაწარმოებს მოვაშორებთ ამ დეტალებს მოძველებული ენისა, მივიღებს ჭეშმარიტად თანამედროვე თხრობას, იმდენად თანამედროვეს რომ მისი შედარება შეიძლება ბევრ პოსტ მოდერნისტულ ნაწარმოებთან.

2.4 „ტრისტრამ შენდის“ ტიპოგრაფიული თავისებურებები

სტერნმა ექსპერიმენტი ჩაატარა ტექსტის ფიზიკურ მხარეზე და რომანში გამოიყენა უამრავი გრაფიკული სიმბოლო, რომელთაც სიტყვასთან გათანაბრებული ან ზოგიერთ შემთხვევაში ვერბალურ მხარეზე ბევრად ძლიერი ფუნქციაც კი მიაკუთვნა. ის სცდება „წერის“ სივრცეს და მკითხველის თვალისთვის განკუთვნილი ელემენტებით აძლიერებს თხრობის, როგორც „საუბრის“ ფუნქციას, რადგანაც როგორც თვითონ წერს: "Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation... ." (Sterne, 1996:75). „წიგნების წერა, თუ ეს უნარიანდ ხდება, დარწმუნებული ბრძანდებოდათ, (ექვი არ მეპარება ჩემს შემთხვევაში ეს სწორედ ასეა), თითქმის იგივეა, რაც საუბარი.“ ტექსტი თვალის ერთი შველვებითაც კი გამოირჩევა თავისი დროის ნებისმიერი რომანისგან.



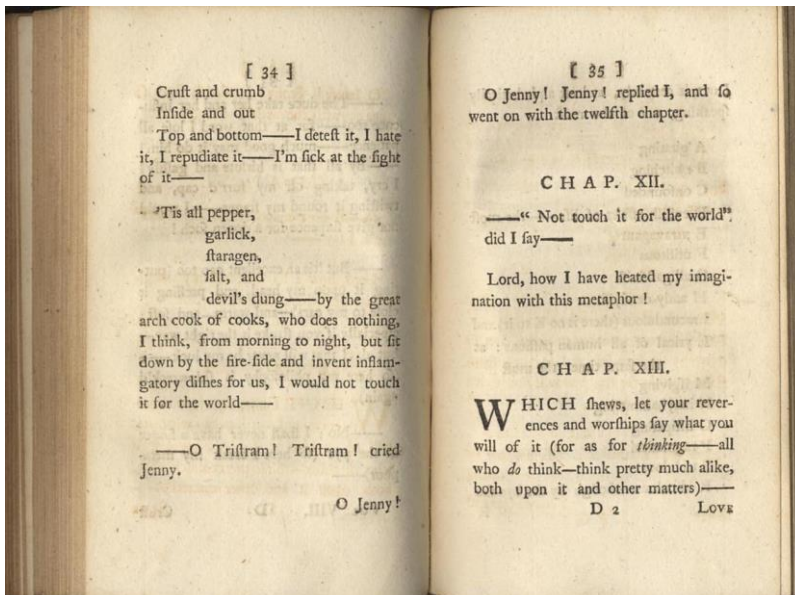
Opening Text of Book 4, Chapter 11

Text:

- JOSEPH ANDREWS had borne with great uneasiness the impertinence of beau Didapper to Fanny, who had been talking pretty freely to her, and offering her settlements; but the respect to the company had restrained him from interfering whilst the beau confined himself to the use of his tongue only; but the said beau, watching an opportunity whilst the ladies' eyes were disposed another way, offered a rudeness to her with his hands; which Joseph no sooner perceived than he presented him with so sound a box on the ear, that it conveyed him several paces from where he stood. The ladies immediately screamed out, rose from their chairs; and the beau, as soon as he recovered himself, drew his hanger; which Adams observing, snatched up the lid of a pot in his left hand, and, covering himself with it as with a shield, without any weapon of offence in his other hand, stepped in before Joseph, and exposed himself to the enraged beau, who threatened such perdition and destruction, that it frightened the women, who were all got in a huddle together, out of their wits, even to hear his denunciations of vengeance. Joseph was of a different complexion, and begged Adams to let his rival come on; for he had a good cudgel in his hand, and did not fear him. Fanny now fainted into Mrs Adams's arms, and the whole room was in confusion ...

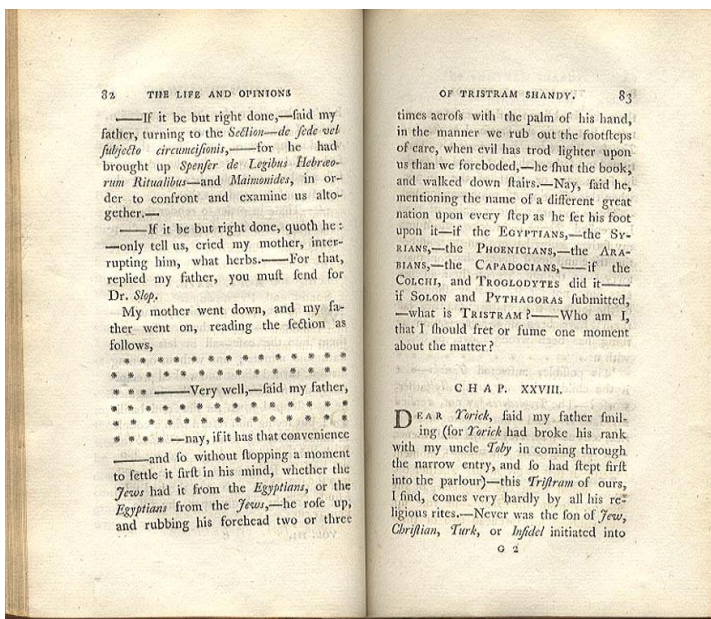
რომანში გვხვდება პარალელური ტექსტები ლათინურად და ინგლისურად, ერთი წინადადებისგან შემდგარი თავი, გადანაცლებული ან საერთოდ გამოტოვებული თავები, როგორც მაგალითად მეოთხე ტომში სადაც თხრობა 146 - ე გვერდიდან 156-ე გვერდზე გადადის, ასევე ყველა მარჯვენა გვერდი არის ლუწი და არა კენტი როგორც სტანდარტულად ინომრება გვერდები.

ზოგიერთი თავი კი მხოლოდ რამოდენიმე წინადადებისგან შედგება:



„ტრისტრამ შენდის“ ტექსტი სავსეა უამრავი სხვადასხვა გრაფიკული ნიშნით, განსაკუთრებით ტირეებით, რომელთაც სხვადასხვა სიგრძე აქვთ. სტერნისეული თხრობა არა მარტო ვერბალური ასპექტით წარმოადგენს ცოცხალი საუბრის იმიტაციას, არამედ ტექსტის ფიზიკური მხარე, განსაკუთრებით ტირეები, რომლებიც საუბრის ბუნებრივი მსვლელობისათვის დამახასიათებელ პაუზებს წარმოადგენს, ბევრად აძლიერებს მეტაპროზული დიალოგის ეფექტს. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ სტერნი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა მის მიერ ჩაფიქრებული და შერჩეული გრაფიკული სიმბოლოების უცვლელი სახით გამოყენებას ტექსტში შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ტირეების ამგვარი ინტენსივობით გამოყენება არ წარმოადგენს მკითხველთან თამაშის ან უბრალოდ დეკორაციის შექმნის ხერხს,

არამედ ეს არის ტექსტის გაცოცხლების და თხრობის მომენტის ქრონოლოგიის განმტკიცების მეთოდი. უილბურ კროსი, თავის ნაშრომში „Life and Times of Laurence Sterne“, წერს: „His dashes and stars were not mere tricks to puzzle the reader; they stood for real pauses and suppressions in a narrative which aimed to reproduce the illusion of his natural speech, with all its easy flow, warmth, and colour“ (Cross, 1929:215). „მისი ტირეები და ვარსკვლავები არა იყო უბრალო ხრიკები, რომ დაეხმია მკითხველი, არამედ ისინი განასახიერებდა რეალურ პაუზებს თხრობაში, რომლის მიზანსაც წარმოადგენდა ბუნებრივი საუბრის ილუზია შეექმნა, თავისი ძალდაუტანებელი მსვლელობით, სითბოთი და ფერადოვნებით“



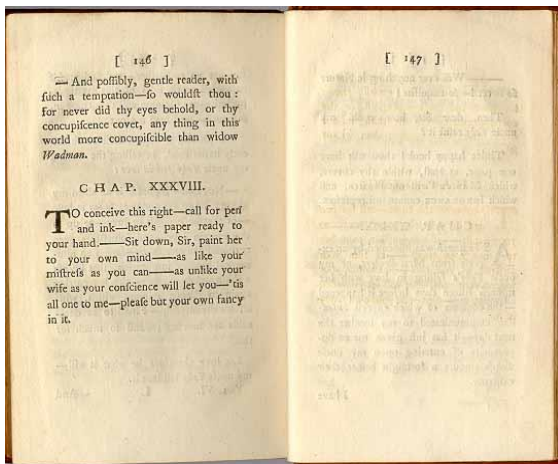
იან ვოტი კი თვლის, რომ სტერნს თავისი თხრობის ტექნიკისთვის, მკითხველით მანიპულირებისათვის და ცხოვრებაზე თავისი მსოფლმხედველობის გამოსახატად რაღაც უფრო მეტი სჭირდებოდა ვიდრე სტანდარტული სინტაქსია და ტირეები სწორედაც რომ შესანიშნავად გადმოსცემს ფიქრისა და გრძნობების ამ უცვარ წყვეტებს, შეყოვნებებსა და მერყეობას, რაც შესანიშნავად ახასიათებს ტრისტრამს, როგორც პიროვნებასა და მთხრობელს.

ტიპოგრაფიული სიმბოლოებით ამ თამაშზე უფრო უჩვეულოა გვერდებით მანიპულაცია, რომელიც განსაკუთრებით აშკარას ხდის სტერნისეული გრაფიკული ჩანართების ერგოდულ ხასიათს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს ჩანართები არ შეიძლება მივიჩნიოთ ილუსტრაციებად, რომელთა მოშორების შემთხვევაში ტექსტის

შინაარსს არაფერი აკლდება, არამედ მათ ისეთივე მნიშვნელობა აქვთ რაც სიტყვებსა და წინადადებებს და ტექსტის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენენ. საინტერესოა, რომ გვერდებით მანიპულაცია განსაკუთრებით ძლიერ იარაღად გვევლინება მკითხველის სივცეში შეჭრისა და ტექსტის შექმნის პროცესში მისი „შემოტყუებისა“. მაგალითად, ტექსტში გვხვდება სუფთა გვერდი სადაც ავტორი მკითხველს სთავაზობს რომ ჩაერთოს თხრობის პროცესში და დახატოს თავისი საკუთარი პორტრეტი ქვრივისა.

“To conceive this right, ---- call for pen and ink --- here’s paper ready to your hand.--- Sit down, Sir, paint her to your own mind----as like your mistress as you can ---- as unlike your wife as your consciousness will let you ---‘tis all one to me -----please but your fancy in it.” (Sterne, 1996:147).

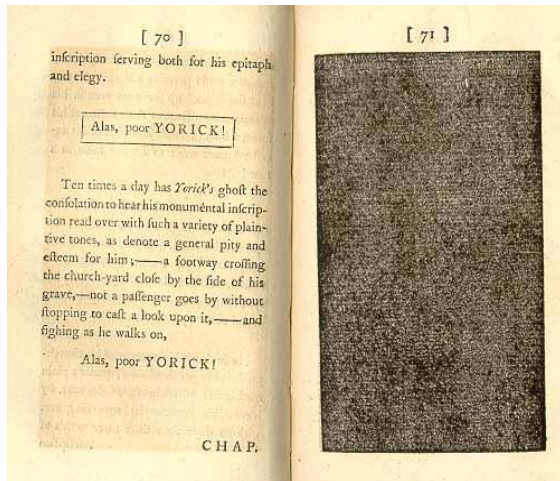
„ დაბრძანდით ჩემო ბატონო და დახატეთ იგი, როგორც თქვენი გონებ-გუნება გკარნახობთ__და რაც შეიძლება მიამსგავსეთ იგი თქვენს საყვარელს__რაც შეიძლება შორს დაიჭირეთ მისი ხატება თქვენი ცოლის მსგავსებისაგან რამდენადაც ამის ნებას თქვენი სინდისი გაძლევთ__და ჩემთვის სულ ერთია__ ისე მოიქეცით როგორც გაგებხარდებათ.” (სტერნი, 1990:182).



მთხრობელი აღიარებს მკითხველს, როგორც მის თანასწორს ტექსტის შექმნის პროცესში. მკითხველს აქვს საკმარისი ძალა, რომ შეავსოს ტექსტი თხრობის მისეული ვარიანტით და შესაბამისად ის ისეთივე შემოქმედია, როგორც ავტორი.

ტექსტის ფიზიკური ფორმა დროდადრო შინაარსის ფერწერული გადმოცემის ფუნქციას იძენს, როგორც მაგალითად კიდევ ერთი უჩვეულო დეტალი - შავი

გვერდი. იორიკის გარდაცვალების სცენის აღწერას მოჰყვება ფრაზა „ვაგლახ, საბრალო იორიკ“ და მთელი შავი გვერდი. თხრობის ხაზი იკარგება ამ უკიდურეს შავ ფერში და თითქოს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს მოსაზრებას, რომ სიტყვები სრულებით არაა საკმარისი შინაარსის ჭეშმარიტი არსის გადმოსაცემად. მითუმეტეს, სიკვდილი ვერ აღიწერება ვერბალური ელემენტებით და მისი სრულყოფილად გამოხატვა მხოლოდ ამ იდუმალეებით მოცულ და გამოუცნობ სიბნელეს შეუძლია.



რომანში გვხვდება მარმარილოში ხელით შესრულებული გვერდი, ე.წ. Marbled page, რომელიც სტერნის თხრობის სტილის და შემდგომში ზოგადად პოსტმოდერნისტული სტილის ერთგვარ სიმბოლოდ იქცა. რთული ტექნოლოგიით შექმნილი ანაბეჭდი ყოველ ჯერზე უნიკალურად განსხვავებულია და როგორც პიტერ დე ვუგდი აღნიშნავს, ის არა მხოლოდ სტერნის სტილის სიმბოლოა, არამედ მინიშნება იმის შესახებ, თუ როგორ კითხულობს და აღიქვამს თითოეული მკითხველი ამ ნაწარმოებს:

„Each marbling is unique, as is each reading of *Tristram Shandy*. It is fitting that your copy of *Tristram Shandy* is different from mine, since your subjective experience of the book is different” (De Voogd, 1985:287).

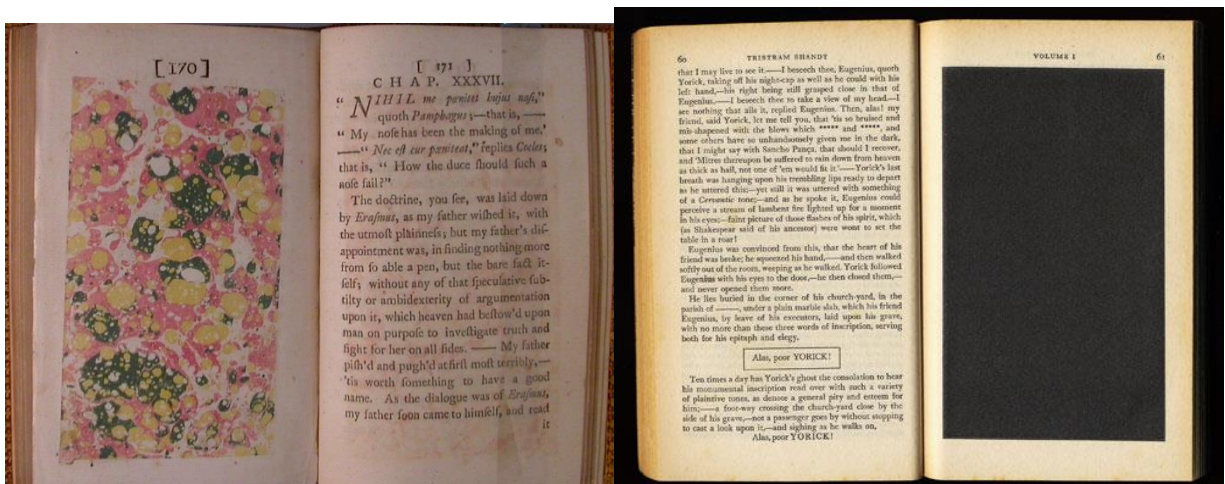
“მარმარილოს თითოეული ნიმუში უნიკალურია, ისევე როგორც „ტრისტრამ შენდის“ თითოეული წაკითხვა. ეს არის გამოხატულება იმისა, რომ „ტრისტრამ

შენდის“ შენი ასლი განსხვავებულია ჩემისგან, რადგანაც შენეული სუბიექტური აღქმა წიგნისა განსხვავებულია“.

სტერნისთვის, როგორც ავტორისთვის, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მარმარილოს გვერდის (ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა ტიპოგრაფიული ჩანართის) სათანადო სახით ჩართვას რომანში, რადგანაც ეს გვერდი თავისი ნაწარმოების ემბლემად მიაჩნდა. ეს იყო ერთგვარი მინიშნება, გასაღები მკითხველთათვის, თუ როგორ შეიძლება მომხდარიყო რომანის აღქმა ან როგორად მიაჩნდა ის თვით ავტორს.

“I tell you before-hand , you had better throw down the book at once; for without much reading, by which your reverence knows, I mean much knowledge, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motly emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unravel the many opinions, tranfections and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one. (Sterne, 1996: 325 .)

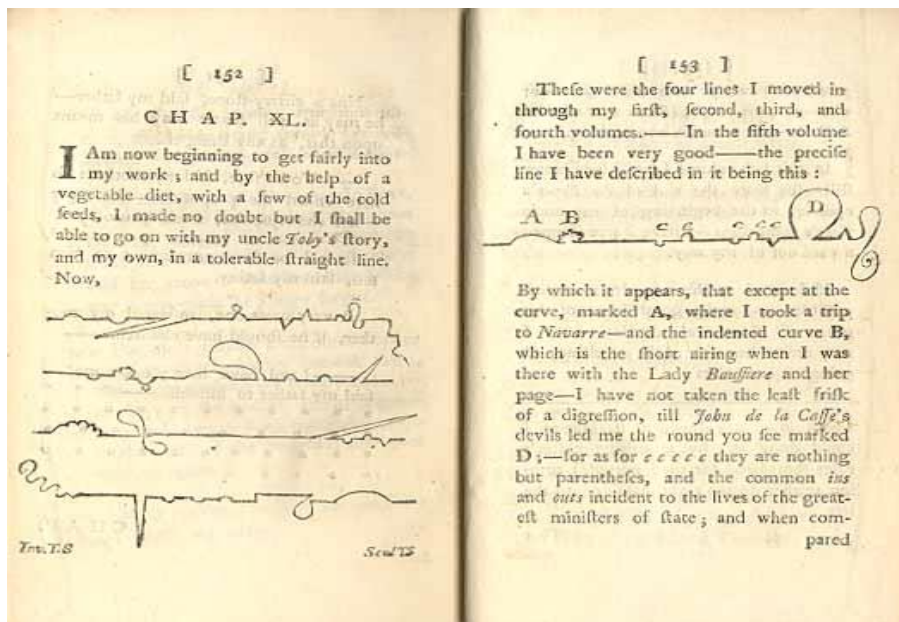
„ წინასწარ გეუბნებით, უმჯობესია ახლავე მოეშვათ ამ წიგნს; ვინაიდან გარეშე დიდი ნაკითხობისა, რაშიც როგორც თქვენს რე უდიდესნი ბრძენნიმთელი თავიანთი გამჭრიახობის მი-ზე ნაკლებ შეძლებთ ჩასწვდეთ მომდევნო მარმარილოს გვერდის მორალს (ჩემი თხზულების ჭრელ ემბლემას!) ვიდრე უდიდესნი ბრძენნი მთელი თავიანთი გამჭრიახობის მიუხედავად ვერ მიმხვდარან უამრავ შეხედულებას, დასკვნასა და ჭეშმარიტებას, რომლებიც ჯერაც საიდუმლოდ არიან შემონახულნი შავად შეღებილი გვერდის მუქ საფარველში“ (სტერნი, 1990:374).



სტერნი ხშირად იენებს ტიპოგრაფიას როგორც რომანის შინაარსის გახსნის დამატებით ინსტრუქციას მკითხველისთვის. შინაარსის და სტრუქტურის ქაოტურობისა და უნიკალურობის დემონსტრირება შესანიშნავად ხდება მარმარილოს გვერდის, შავი გვერდისა და ცარიელი გვერდის საშუალებით და ასეთივე მეტაპროზული მიდგომა გრძელდება თხრობის ხაზის ქრონოლოგიურ და სივრცობრივ დინებასთან დაკავშირებითაც. სტერნი ამგვარად ახასიათებს თავისი თხრობის ხაზს რომანში:

“ I am NOW BEFINNING to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle Toby’s story, and my own, in a tolerable straight line. Now” (Sterne, 1996: 332).

„ახლა დიახაც შევდივარ მუშაობის ემზში და ბოსტნეულის დიეტის, თანაც ცოტაოდენი ცივცივი თესლეულის შეწევნით, ექვი არ მეპარება შევძლებ განვაგრძო ძია ტობის ამბავი, და ჩემიც, ასე თუ ისე სწორი ხაზით. აქამდე კი“ (სტერნი, 1990: 368).



აღსანიშნავია, რომ სტერნი უდიდესი ყურადღებით ეპყრობოდა ნებისმიერ გრაფიკულ ჩანართს თავის რომანში და ზრუნავდა რომ ისინი ზუსტად ისევე დაებეჭდათ, როგორც ჩაფიქრებული ჰქონდა.

„ტრისტრამ შენდის„ ტექსტის ფიზიკური მხარე და ის ფუნქციური დატვირთვა რაც ვიზუალურ ელემენტებს აქვს მიკუთვნებული თხრობაში მომავლის ერგოდული ლიტერატურის წინასწარმეტყველებაა. ლიტერატურის, რომელიც სავარაუდოდ ჯერ კიდევ ემბრიონის მდგომარეობაშია და ოცდამეერთე საუკუნე სხვა, ახალ შესაძლებლობებს მისცემს მის განვითარებას.

სტერნის ქმნილება ამ ინოვაციურობის წყალობით ხშირად მიიჩნეოდა ექსცენტრულად და ანტირომანის ნიმუშად. ლიტერატურის კრიტიკოსი იან ვოტი ამტკიცებდა რომ „ტრისტრამ შენდი“ სულაც არ იყო რომანი და ამ ნაწარმოებს რომანის პაროდიად მიიჩნევდა. ეზრა პაუნდი კი ურჩევდა მწერლებს არასოდეს ეცადათ მეორე ტრისტრამ შენდის შექმნა. თუმცა მოდერნისტებმა და პოსტმოდერნისტებმა ნამდვილად არ გაითვალისწინეს მისი რჩევა. დღეს ბევრი კრიტიკოსი იზიარებს იმ აზრს რომ „ტრისტრამ შენდი“ უფრო ახლოსაა მეოცე საუკუნის რომანთან ვიდრე თავისი დროის ტენდენციებთან. აშკარაა, რომ ეს ნაწარმოები, რომელიც ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით უნდა განიხილებოდეს როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი, დიდწილად მიესადაგება იმ სტანდარტებსა და ფორმებს რომლებიც დღეს პოსტ-მოდერნისტული რომანის მახასიათებლებად ითვლება.

სტერნის შემოქმედება მისი მოდერნისტული და პოსტ-მოდერნისტული ტექნიკითა და ტენდენციებით წინ უსწრებს დროს. ფაქტია, რომ მან მოიპოვა ადგილი ლიტერატურის თეორიის თითქმის ყველა ნაწილში. გვიანდელი პერიოდის ლიტერატურული ფიგურა, როგორცაა ჯეიმს ჯოისი და ფლენ ო ბრაიანი, ამბობდნენ რომ მათზე ზეგავლენა მოახდინა ამ საუკუნეების წინანდელი ავტორის შემოქმედებამ. არ არის გასაკვირი რომ მის რომანებს ხშირად უწოდებენ პირველ თანამედროვე რომანს, ან უფრო მეტიც, პირველ პოსტ-მოდერნისტულ რომანს რომელიც შეიქმნა მანამდე, სანამ მოდერნისტული რომანი გაჩნდებოდა.

სტერნის შემოქმედება დღემდე წარმოადგენს ინტრიგას კრიტიკოსებისათვის. ჯერ კიდევ არსებობს ფუნდამენტალური კითხვები, რომლებიც ვერ დასჯერდება მარტივ პასუხებს და ახალი კითხვები, რომლებიც კვალდაკვალ მოჰყვება სტერნის ახლებური მიდგომის ჯერ კიდევ გამოუკვლეველი დეტალების ანალიზს.

თავი III

ინტერტექსტულობა, მეტაპროზა და ტიპოგრაფიული თხრობა პოსტმოდერნისტულ რომანში

შესავალი

სტერნისეული ინოვაციის ნაყოფი ათწლეულებს გასცდა და ბევრად გვიანდელი პერიოდის უამრავ ავტორზე მოახდინა გავლენა. თხრობის ის სტილი, რომლის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შემოქმედიც უდავოდ სტერნია, თავისი განვითარების ახალ სიმაღლეზე ადის მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში და ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში, რაც ამტკიცებს რომ, სტერნი ჭეშმარიტი პოსტმოდერნისტი და ჭეშმარიტად თანამედროვე ავტორია.

მესამე თავში რამოდენიმე პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებთან „ტრისტრამ შენდის“ შედარებისა და პარალელების გავლების საფუძველზე შევეცდებით გამოვავლინოთ ის ელემენტები პოსტმოდერნისტულ რომანში, რომლთა სათავეებიც აშკარად იკვეთება სტერნის შემოქმედებაში - ავტორის, რომლის სტილიც გამოგნებლად ნოვატორულია მეთვრამეტე საუკუნის ლიტერატურული ფონისა და ტრადიციებისათვის.

სტერნის ეპოქიდან თითქმის ორმა საუკუნემ ჩაიარა. მეოცე საუკუნე - ბობოქარი თავგადასავლებით მდიდარი ხანა, რომელმაც გამოიარა ორი მსოფლიო ომი, კოლონიების დაკარგვა, გლობალური მიგრაციები, ახალი ტექნოლოგიები, გამოგნებელი მეცნიერული მიღწევები, ფუნდამენტალური სოციალური და ინტელექტუალური ცვლილებები, მოდერნიზმის ამბოხი ტრადიციებისა და ხელისუფლების წინააღმდეგ, რომელიც ჰუმანიზმით, გონების ზეიმით და მეცნიერული პროგრესითაა შთაგონებული - საბოლოოდ მივიდა პოსტმოდერნიზმის ეპოქამდე.

მაინც რას წარმოადგენს პოსტმოდერნიზმი თავისი არსით?

კლერ კოლერუქი, თავის ნაშრომში „Irony”, ამგვარად აღწერს პოსტმოდერნიზმს:

“Postmodern: A notoriously difficult and contested term that, for its opponents, signals the twentieth century's abandonment of truth and reason in favour of a world that is known only through images, signs or copies. For its defenders the postmodern is a liberating attitude that remains suspicious of any single foundation or ultimate position of truth (Colebrook, 2004:182).

„პოსტმოდერნისტული: უკიდურესად კომპლექსური და საკამათო ტერმინი, რომელიც მისი ოპონენტებისთვის ითვლება იმ მომენტის მიმანიშნებლად, როდესაც მეოცე საუკუნემ სიმართლე და გონიერება მიატოვა იმ სამყაროს სასარგებლოდ, რომელიც ჩვენთვის, მხოლოდ იმიჯში, ნიშნებსა და ასლებში არსებობს. მის დამცველთათვის კი ის წარმოადგენს გამათავისუფლებელ მიდგომას ეჭვი შეიტანოს სიმართლის ნებისმიერ საფუძველსა და მის ნებისმიერ პოზიციაში“.

პოსტმოდერნიზმს არ სჯერა ლოგიკური თანმიმდევრობის, ერთიანობის, წესრიგის. ის ირჩევს პირადსა და ლოკალურს, თავს არიდებს უნივერსალურობას. აქ თითქოს მხოლოდ ზედაპირია და არა სიღრმე. დროისა და მეხსიერების ლოგიკური ქრონოლოგიის როლი ადამიანურ ცნობიერებაში განსხვავებულია, ენის ბუნება პრობლემატურია, ჟანრები ჰიბრიდული, ვიზუალიზაციის მნიშვნელობის ზრდა კი თვალშისაცემი. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა უმთავრესად ეფუძვნება ინტერტექსტუალობას, გადახვევებს, მეტაროზას, ფრაგმენტულობას, პარადოქსს, ირონიას, შავ იუმორს, სიტყვებით თამაშს.

მეორე თავში განხილულ ინოვაციური მიდგომებს სტერნისეული სტილისა თვალშისაცემი კავშირი აქვს პოსტმოდერნიზმის ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლების უმეტესობასთან. იმ სტილსა და თხრობის ტექნიკას, რაც სტერნის შემოქმედებაში მეთვრამეტე საუკუნისთვისთვის გაუგებარი და არასტანდარტული იყო, მეოცე საუკუნემ თავისი სახელი დაარქვა და საჭირო ტერმინებიც მოუძებნა.

3.1 გადახვევები, ინტერტექსტუალობა და ინტერტექსტუალური გადახვევები

ბორხესი თავის ნაწარმოებში „The Library of Babel” წერს:

„The certitude that everything has been written negates us or turns us into phantoms” .
(Borges 2000:2).

„რწმენას, რომ ყველაფერი უკვე დაიწერა ჩიხში შევყავართ ან ფანტომებად გვაქცევს“.

ყველაფერი უკვე დაწერილია, ვერაფერს შევქმნით ახალს, მნიშვნელოვანს, გარდატეხის მომხდენს. აღარ არსებობს ღრმა და ფუნდამენტალური იდეები - ეს არის პოსტმოდერნიზმის კონცეფციის უცილობელი შემადგენელი ნაწილი. ბევრი კრიტიკოსი აღნიშნავს კლიშეების სიუხვესა და ორიგინალურობის ნაკლებობას პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში. სახეზეა ხშირად გადაჭარბებული განხილვა სხვადასხვა ტექსტებისა, ან სხვა სტილის სრული ადაპტაცია. შეუძლებელია სრულებით ორიგინალური ტექსტის შექმნა, რადგანაც პოსტმოდერნიზმი არის კავშირი სხვადასხვა ტექსტებს შორის და ამ კავშირების შექმნის უამრავი ტექნიკა.

როგორც პირველ თავში აღვნიშნეთ ინტერტექსტუალობის მაგალითები უძველესი დროიდან მოყოლებული თითქმის ყველა სახის ლიტერატურულ ნაწარმოებში შეიძლება ვიპოვოთ. მიუხედავად ამისა, მან საბოლოო ჯამში თავისი ადგილი მაინც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის წიაღში დაიმკვიდრა, სადაც ის ბევრად უფრო ინტენსიურ და მრავალფეროვან სახეს იღებს, მაგრამ მანამდე ინტერტექსტუალობისადმი პოსტმოდერნისტული მიდგომის შესანიშნავი მაგალითი გვაქვს ლორენს სტერნის „ტრისტრამ შენდიში“, რომელიც გაჯერებულია ინტერტექსტუალური ციტატებით, ასოციაციებით, სიმბოლოებით, მინიშნებებით და გადახვევებით. შესაბამისად, ინტერტექსტუალობა სტერნის შედევრის უმნიშვნელოვანეს მახასიათებელად გვევლინება.

პოსტმოდერნისტულმა ლიტერატურამ ახალი სული შთაბერა სტერნის ამ მემკვიდრეობას. პარალელის გასავლებად ჩვენ განვიხილავთ ამერიკელი მწერლის კურტ ვონეგუტის შესანიშნავ რომანს „სასაკლაო 5, ანუ ბავშვთა ჯვაროსნული

ლაშქრობა სავალდებულო ცეკვა სიკვდილთან“, რომელიც ერთი მხრივ მოიცავს მეოცე საუკუნის უმნიშვნელოვანესი ფაქტებს და მეორეს მხრივ არარსებული პლანეტა ტრალფამადორის ცხოვრების აღწერას და თომას პინჩონის პოსტმოდერნისტულ რომანს „ლოტ 49-ის გამოცხადება.“

უილიამ როდნი ალენი ვონეგუტის რომანის შესახებ წერდა: “... in creating this cosmic, nonlinear narrative Vonnegut uses fragments of all sorts of traditional narrative forms, much as a bird might use twigs, bits of string, and its own feathers to construct a nest, something very different from the sum of its parts” (Allen 2009: 3-16)

„ ამ კოსმიურ, არასწორხაზოვან ნარატივში ვონეგუტი იყენებს ყველა სახის ტრადიციული თხრობის ფორმებს, ზუსტად ისე როგორც ფრინველმა შეიძლება გამოიყენოს წკნელები, ძაფის ნაწყვეტები და საკუთარი ბუმბულიც კი რათა ააგოს ბუდე, რომელიც ძალიან განსხვავებული იქნება იმ ნაწილებისგან, რომლებთა ერთიანობასაც წარმოადგენს.“

... და მართლაც „სასაკლაო 5“ წარმოადგენს არასწორხაზოვან თხრობას, რომელშიც ძნელია იპოვო შინაარსი თავისი ტრადიციული გაგებით, დროის ქრონოლოგიურად დალაგებული სქემა და კვანძისაკენ სვლისა თუ მისი არსებობის კვალი. ეს არის გადახვევების ტექნიკით აგებული, დროსა და სივრცეში მიმოფანტული თხრობა, უამრავი ინტერტექსტუალური ჩანართით, ზუსტად ისევე, როგორც „წკნელების, ძაფის ნაწყვეტებისა და საკუთარი ბუმბულის ნაწილებისგან“ აგებული ბუდე. რომანი ქაოტურადაა დალაგებული, თუ შეიძლება მსგავსი სიტყვათშეთანხმება გამოვიყენოთ ასეთ თანმიმდევრობასთან. ისტორიას არ აქვს გამოკვეთილი დასაწყისი, სიუჟეტის განვითარება ან დასასრული. რაც თითქოს ხაზს უსვამს ცხოვრების უწესრიგობას და არალოგიკურობას, მისი სწორხაზოვანი თხრობის შეუძლებლობას. პირველი თავი მთლიანად აგებულია გადახვევის ტექნიკის გამოყენებით, რომელიც იმდენად ინტენსიურია, რომ მკითხველი იბნევა და უჭირს გარკვევა თუ თხრობისა რომელი ხაზია მთავარი და სადაა გადახვევა.

„სასაკლაო 5“ პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტუალობის შესანიშნავი ნიმუშია. ვონეგუტი არა მარტო უამრავ არსებულ ლიტერატურულ თუ სამეცნიერო ნაშრომს იყენებს თავის ნაწარმოებში არამედ, უფრო შორსაც მიდის და გამოგონილი

ავტორების გამოგონილ თხზულებებსაც რთავს თხრობაში. ხშირია ბიბლიური ალუზიები, ინტერტექსტუალური მინიშნებები დიუმას „სამი მუშკეტერიდან,“ და ცნობილი ზღაპრიდანაც კი „კონკია“.

რომანი ინტერტექსტუალური ჩანართით იწყება. ეპიგრაფად გამოყენებულია სიმღერა, რომელის ფუნქციაც დასაწყისშიც და რომანის კითხვის პროცესშიც მკითხველისთვის გაუგებარია.

„The cattle are lowing,

The baby awakes.

But the little Lord Jesus

No crying He makes” (Vonnegut, 2000:1)

„აბღაველდა ძროხა, ხმა გაისმა

სადღაც ნადირის,

გამოაღვიძეს ყრმა იესო

ის კი არ ტირის“ (ვონეგუტი 2015:1)

მეცხრე თავში მთხრობელი თვითონ განმარტავს თუ რატომ გამოიყენა ის ბილიმ, რომელმაც ომი ისე გამოიარა, რომ ერთხელაც არ უტირია საბრალო ცხენების დანახვაზე ცრემლი ვერ შეიკავა. “ისე კი არასოდეს ტიროდა ზღუქუნით. მხოლოდ განმარტოებით.. . “ აქ სახეზეა ინტერტექსტუალური მინიშნება სადაც მთხრობელი თავს აიგივებს ბიბლიურ პერსონაჟთან. მან გამოიარა საშინელი ომი, მრავალი ტანჯვის მომსწრე გახდა, მაგრამ არ ტირის, ისევე , როგორც ქრისტე, რომელმაც იცოდა თუ რა ელოდა, მაგრამ არ ტიროდა.

ბიბლიური ასოციაციები რომანის ყველაზე მყარი ინტერტექსტუალური საფუძველია. საინტერესოა ინტერტექსტუალური გადახვევა პირველი თავის დასასრულს, სადაც მთხრობელს მოჰყავს ბიბლიური ციტატა :

“The sun was risen upon the Earth when Lot entered into Zo-ar, I read. Then the Lord rained upon Sodom and upon Gomorrah brimstone and fire from the Lord out of Heaven; and He overthrew those cities, and all the plain, and all the inhabitants of the cities, and that which grew upon the ground.” (Vonnegut, 2000: 24).

„მზე ამოდოდა როცა ლოთი ზოარში შევიდა. წვიმასავით მოუვლინა უფალმა სოდომსა და გომორის ნაცარი და ცეცხლი უფლისაგან ზეცათა მყოფლისაგან; და დაამხო ეს ქალაქები და შემოგარენი დაბლობი და ყველა მკვიდრი ამ ქალაქების და ყველაფერი, რაც ხარობდა მათ მიწაზე“. (ვონეგუტი 2015:30)

ამ ციტატას მოჰყვება ასოციაცია ბიბლიურ „მარილის სვეტთან,“ რომელსაც მთხრობელი თავის თავთან აიგივებს. ომის დამანგრეველი ძალის მასშტაბის გადმოსაცემად პერსონაჟის იდენტობა, დროდადრო ერწყმის მაცხოვრის ან ბიბლიური მარილის სვეტის სიმბოლოებს.

And Lot's wife, of course, was told not to look back where all those people and their homes had been. But she did look back, and I love her for that, because it was so human. She was turned to a pillar of salt.

So it goes.

People aren't supposed to look back. I'm certainly not going to do it anymore. I've finished my war book now. The next one I write is going to be fun. This one is a failure, and had to be, since it was written by a pillar of salt (Vonnegut, 2000:26).

„ლოტის ცოლს ებრძანა უკან არ მიეხედა იმ ადამიანებისკენ და მათი სამკვიდრებლისკენ. მან კი მაინც მიიხედა და მე მიყვარს ეს ქალი ამის გამო, რადგან, რაც მან გააკეთა, ძალიან ადამიანური იყო.

მაგრამ მარილის სვეტად იქცა. ჰოდა ეგრე.

ადამიანებს უკან მიხედვა ეკრძალებათ. მეც რა თქმა უნდა მეტს აღარ ვიზამ. ომზე წიგნი უკვე დავწერე. შემდეგს სასაცილოს დავწერ რამეს. ეს წიგნი კი არ ვარგა, რადგან იგი მარილის სვეტის დაწერილია“ (ვონეგუტი 2015:31).

მკითხველის ცნობიერებაში, მისთვის კარგად ნაცნობი ბიბლიური ისტორიის ამ მომენტის გაცოცხლებით, მთხრობელი ხსნის იმ ტკივილის ძალას, რომელიც იმდენად დიდია, რომ ადამიანის მარილის სვეტად ქცევა შეუძლია. თუმცა ამ სასჯელის მიუხედავად, მაინც საოცრად ადამიანურია უკან მიიხედო და აღწერო ის ნგრევა, რაც ომს მოაქვს.

პირდაპირი ბიბლიური ციტირებების გარდა ვონეგუტი იყენებს საინტერესო ირიბ ინტერტექსტუალურ მინიშნებებს ბიბლიასთან. მეხუთე თავში მთხრობელი ახსენებს გამოგონილი ავტორის კილოგრ ტრაუტის „კოსმიური გარესკნელის სახარებას“ (*The Gospel from Outer Space*), რომელიც მოგვითხრობს უცხოპლანეტელის ისტორიას, რომელიც დედამიწას ესტუმრა რათა გაიგოს თუ როგორ შეუძლიათ ქრისტიანებს ასე ბოროტად და სასტიკად მოექცნენ ერთმანეთს და ასკვნის, რომ სახარების უზუსტო ენაა ამის ერთ-ერთი მიზეზი. რადგანაც მკითხველი ჯვარცმის ეპიზოდის კითხვისას ფიქრობს :

“Oh, boy - they surely picked the wrong guy to lynch that time! And that thought had a brother: "There are right people to lynch." Who? People not well connected. So it goes. (Vonnegut, 2000:92).

„ ეს რა ქნეს, კაცო, ჯვარზე ვინ გააკრეს და ვინ გააშვებინეს?“

„ამ აზრს კი ბუნდოვნად მოსდევს მეორე: რომ, მაშასადამე, შეიძლება არსებობდეს ადამიანი, რომელიც ასე სასტიკად დასჯის ღირსია. ვინ? ვისაც საახლობლო ვერ დაიცავს. ჰოდა ეგრე“. (ვონეგუტი 2015: 114)

მაშასადამე ჩვენ ვერ დავიცავით მაცხოვარი, იმას კი ვისაც საახლობლო დაიცავს არაფერი ემუქრება და ჯვარცმას გადარჩება. ამ მინიშნების სიღრმეში ვონეგუტი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ადამიანური ბუნების უსამართლობის .

„სასაკლაო 5“ -ში ინტერტექსტუალურობა განვითარების ახალ საფეხურზე გადავიდა და განსხვავებული, პოსტმოდერნიზმისთვისაც კი უჩვეულოდ ორიგინალური სახე შეიძინა. მაგალითად, ვონეგუტი ინტერტექსტუალურ მინიშნებებს იყენებს თავისივე წინა ნაწარმოებებიდან. მეხუთე თავში ბილის გვერდით პალატაში კაპიტანი ელიოტ როუზუოტერი წევს, რომელიც ვონეგუტის წინა

რომანის „ღმერთმა დაგლოცოს, მისტერ როუზუოტერ“ (1965) მთავარი პერსონაჟია. ამ ინტერტექსტუალური მინიშნებით ვონეგუტი ომისგან დასახიჩრებული, ტრამვირებული პერსონაჟის გაორებას ახდენს, ნაიარევი ადამიანების სიცოცხლის უაზრობას და ამ ტრაგედიის სიღრმეს ასახავს:

„They had both found life meaningless, partly because of what they had seen in war. Rosewater, for instance, had shot a fourteen-year-old fireman, mistaking him for a German soldier. So it goes. And Billy had seen the greatest massacre in European history, which was the firebombing of Dresden. So it goes (Vonnegut, 2000:87).

“ ორივეს ცხოვრებას აზრი დაჰკარგვოდა, ნაწილობრივ იმის გამო რაც ომში ჰქონდათ ნანახი და გადატანილი. როუზუოტერს მაგალითად თოთხმეტი წლის მეხანძრე ჰყავდა მოკლული, გერმანელ ჯარისკაცში აერია. ჰოდა ეგრე. ბილიმ ევროპის ისტორიაში უდიდესი ხოცვა-ჟლეტა ნახა საკუთარი თვალით - დრეზდენის დაბომბვა. ჰოდა ეგრე“ (ვონეგუტი 2015: 107).

პირველი თავის დასასური ფრაზები კი ინტერტექსტუალური გადახვევაა, რომელიც შეიცავს მინიშნებას წინამდებარე რომანის მომდევნო თავების შესახებ. ანუ ეს არის არა არსებული, არამედ მომავალი ტექსტის ინტერტექსტუალური ხსენება:

It begins like this: Listen: Billy Pilgrim has come unstuck in time. It ends like this: Poo-tee-weet? (Vonnegut, 2000:26).

„წიგნი ასე იწყება:

„მოისმინეთ ბილი პილგრიმის ამბავი:

ბილი დროიდან ამოვარდა“

დასრულებით კი ასე სრულდება :

„პუ-ტი-ვიტ?“ (ვონეგუტი 2015 : 31)

ამგვარი ინტერტექსტუალური გადახვევების ტექნიკა თითქოს მთავარ დაბრკოლებას წარმოადგენს პერსონაჟის განვითარებისა. ვონეგუტთან პერსონაჟების ევოლუცია ან კონფლიქტი არსად შეინიშნება. მოზაიკური თხრობა, დროის, სივრცის,

რელობისა და გამონაგონის მუდმივი ცვლა არ ტოვებს ამის შესაძლებლობას. პერსონაჟები უბრალოდ არ იბრძვიან, არ აკეთებენ არჩევანს, არაფერს ცვლიან. პიროვნულ თვისებებს ვერც კი დავახასიათებთ, რადგან არსადაა გამოკვეთილი. სინამდვილეში ისინი სტატიკურები არიან. თითქოს არ ეკუთვნიან ამ სიტუაციას, ამ მოცემულობასა და სამყაროს. უცხონი არიან ამ გარემოში. არაფერი აღელვებთ ან აღაშფოთებთ, არაფრის წინააღმდეგნი არ არიან და არაფერს აპროტესტებენ.

“Billy was not moved to protest the bombing of North Vietnam-, did not shudder about the hideous things he himself had seen bombing do. He was simply having lunch...” (Vonnegut, 2000:53).

„ბილი ჩრდილოეთ ვიეტნამის დაბომბვის გაპროტესტებას არც აპირებდა, ნანახი საშინელებები არ გახსენებია და მოგონებებს არ შეუძრწუნებია[...] უბრალოდ სადილობას აპირებდა“ (ვონეგუტი 2015:68).

ტრისტრამ შენდის პერსონაჟების შემთხვევაც იდენტურია ბილი პილგრიმისა. დროისა და თხრობის თემების გამუდმებული ცვლა არ იძლევა შენდის განვითარების საშუალებას, მია ტობიც ვერ ვითარდება რადგანაც დროში მიმოფანტული, ფრაგმენტული გადახვევები, რომლებსაც სტერნი იყენებს მის აღსაწერად შეუძლებელს ხდის ევოლუციას ან კონფლიქტს. შენდი, მია ტობი, ბილი პილგრიმი და სხვა უამრავი პოსტმოდერნისტული პერსონაჟი უბრალოდ ლინზას წარმოადგენენ, რომლის პრიზმაშიც ხდება მოვლენების არეკლვა. ეს პროცესი ჩაკეტილი წრის მსგავსია, რომელსაც მთხრობელი თითქოს თავს ვერ აღწევს. არსადაა გასასვლელი, რომელიც მის პიროვნულ იდენტობას გაათავისუფლებს და სააშკარაოზე გამოიტანს. პოსტმოდერნიზმის ამ კონცეფციის შესახებ კლოდ ლევი სტრაუსი წერდა:

„I don't have the feeling that I write my books, I have the feeling that my books get written through me... I never had, and still do not have, the perception of feeling my personal identity. I appear to myself as the place where something is going on, but there is no "I", no "me" (Levi-Strauss 2001:3).

„ისეთი შეგრძნება მაქვს, რომ მე კი არ ვწერ ჩემს წიგნებს, არამედ ისინი ჩემი მემკვიდრით იწერება. . . ვერასოდეს აღვიქვამდი და ვერც ახლა აღვიქვამ ჩემი

პიროვნული იდენტობის შეგრძნებას. ასე მგონია ადგილი ვარ, სადაც რაღაც ხდება, მაგრამ „მეს“ გარეშე . . . „ჩემს“ გარეშე“.

ის ცნებები, სიმბოლოები და შეხედულებები რასაც წინა პერიოდის ლიტერატურა პატივისცემით ეპყრობოდა აქ უფასურია, უმნიშვნელო დეტალია და ხშირად სატირისა და ირონიის იარაღს წარმოადგენს. თხრობის ეს მანერა, რომელიც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ნიშან-თვისებაა უცხო არაა სტერნისთვის. ტრიტრამ შენდი მთლიანად აგებულია ირონიულ, სატირულ, იუმორისტულ სტილში გაშლილი თემებისგან, რომელთაც ზოგადად სახუმარო სფეროს არ მიაკუთვნებენ.

საინტერესოა ვონეგუტის ირონიული მიდგომა ადამიანთა დამოკიდებულებისადმი რელიგიის, რწმენის და ზოგადად სიმბოლიკის მიმართ. ეს ყველაფერი პოსტმოდერნისტული სამყაროსთვის საჩუქრების მაღაზიაში ნაყიდი ნივთივითაა, რომლის მეშვეობითაც ცდილობენ აზრი მიანიჭონ ცხოვრებას, მაგრამ ამით მხოლოდ აუფასურებენ მას. ვონეგუტი ბილის დედას, რომელმაც საჩუქრების მაღაზიაში იყიდა ჯვარცმა, აღწერს როგორც:

„like so many Americans [. . .] trying to construct a life that made sense from things she found in gift shops“.

„ბევრი ამერიკელის მსგავსად [. . .] ცდილობდა მაღაზიაში ნაყიდი ნივთებით მიენიჭებინა აზრი ცხოვრებისთვის „ (ვონეგუტი, 2015:53).

ზოგადად პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს ზღვარის გაბუნდოვნება ან კი სრულებით წაშლა მაღალ და დაბალ ხელოვნებას შორის. ხშირია მნიშვნელოვანი პრობლემების დემონსტრირება კომიკური, განვითარებას მოკლებული, უფრო ხშირად კი გულგრილობისა და ზედაპირულობის ნიღბით.

სუზან ფერელი წერდა, რომ ვონეგუტის შემოქმედება „ blur the line between high and low culture“ [...] “Much like Andy Warhol’s paintings of soup cans (S. Farrell 2017 : 61).

„ აბუნდოვნებს ზღვარს მაღალ და დაბალ კულტურას შორის [...] „ წვნიანის ქილების ენდი ვორჰოლისეული ნახატების მსგავსად“.

ამ კონტრასტული კომბინაციის შესანიშნავი მაგალითია რომანის პირველი თავის დასასრული სადაც ბიბლიიდან სოდომისა და გომორის დანგრევის შესახებ ციტატის ინტერტექსტუალური ჩანართის მოყვანის შემდეგ მთხრობელი თავს მარილის სვეტთან აიგივებს, რადგანაც უკან მიიხედა, რაშიც ყველაზე უკეთ გამოხატა ის ტკივილი რაც ამ ნგრევისკენ მოხედვამ შეიძლება მოჰგვაროს ადამიანს, ტკივილი რომელიც ისეთი ძლიერია, რომ მარილის სვეტად აქცია მთხრობელი და მარილის სვეტის მიერაა ეს წიგნიც შექმნილი.

. . . და ამის შემდეგ უეცრად ვკითხულობთ:

It begins like this: Listen: Billy Pilgrim has come unstuck in time. It ends like this: Poo-tee-weet? (Vonegut, 2000:26).

„წიგნი ასე იწყება:

„მოისმინეთ ბილი პილგრიმის ამბავი:

ბილი დროიდან ამოვარდა“

დასრულებით კი ასე სრულდება :

„პუ-ტი-ვიტ?“ (ვონეგუტი 2015:31)

. . .და ეს ციტატა გლობალური ტრაგედიიდან სამეცნიერო ფანტასტიკის სფეროში გვაბრუნებს. თავისი ბავშვური სტილით, მულტფილმისმაგვარი პერსონაჟებით, უცხოპლანეტელებით გაჯერებულ მონათხრობში ვონეგუტი რეალობის უმნიშვნელოვანეს და მტკივნეულ საკითხებს განიხილავს და მწარედ აკრიტიკებს მის უსამართლობას.

ინტერტექსტუალობას, როგორც სიღრმის ფიქტიური შენიღბვის მეთოდს ინტენსიურად იყენებს თომას პინჩონიც თავის შესანიშნავ რომანში „ლოტ 49-ის გამოცხადება“, რომელიც დაწერილია სიტყვების თამაშის რთული ტექნიკით და სავსეა უამრავი ინტერტექსტუალური მინიშნებითა და ასოციაციებით. ინტერტექსტუალური ირონია ამ ნაწარმოების უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლად გვევლინება და ამ იარაღის მეშვეობით პინჩონი მნიშვნელოვანი თემების

მკითხველამდე მიტანას ოსტატურად შერჩეული ინტერტექსტუალური ასოციაციების მეშვეობით აღწევს.

მაგალითად მესამე თავში ვხვდებით შექსპირის ხსენებას საინტერესო თვით-ირონიულ კონტექსტში. როდესაც მთავარი პერსონაჟი ოიდიპა სპექტაკლის რეჟისორთან, დრიბლეტთან მიდის სპექტაკლზე სასაუბროდ, დრიბლეტი ეუბნება რომ იმედი უნდა გაუცრუოს, რადგან ეს სპექტაკლი ბრბოს გასართობად შეიქმნა საშინელებათა ფილმებივით:

"It isn't literature, it doesn't mean anything. Wharfinger was no Shakespeare.

' 'Who was he?' she said.

'Who was Shakespeare. It was a long time ago" (Pynchon, 2006: 60).

„ეს ლიტერატურა არ არის. მასში არაფერი არ არის. უორფინგერი შექსპირი არ გახლავთ.

ვინ იყო ის? - ჰკითხა ოიდიპამ.

ვინ იყო შექსპირი? მას შემდეგ დიდი ხანი გავიდა“ (პინჩონი 2013:92)

ეს ინტერტექსტუალური ჩანართი თავის თავში აერთიანებს არა მხოლოდ პინჩონის ირონიული ინტერტექსტუალობის სტილის მახასიათებლებს, არამედ სტერნიდან მოყოლებული მთელი პოსტმოდერნიზმის ინტერტექსტუალობის თვისებებსაც. ეს არის დაცინვა თანამედროვე ხელოვნებისა, რომელიც ბრბოს გართობას ემსახურება და სრულებით არაფერს ნიშნავს. ეს არის დაცინვა საზოგადოებისა, რომელსაც მსგავსი რამ ართობს და რომლის წარმომადგენელმაც იკითხა თუ ვინ იყო შექსპირი და ეს არის იმის რწმენა, რომ დიდებული ნაწარმოებები უკვე დაიწერა, მას შემდეგ დიდი ხანი გავიდა, მაგრამ თანამედროვე ხელოვნებამ ვერაფერი შექმნა ახალი და ფასეული.

პინჩონი უამრავ რთულ ინტერტექსტუალურ მინიშნებას იყენებს თხრობის პროცესში და არ ცდილობს რაიმენაირად განმარტოს ან გაამარტივოს მათი გაგება. ის (ისევე, როგორც სტერნი) თითქოს მრავალმხრივ განათლებულ მკითხველზე

ორიენტიებულ ტექსტს ქმნის და გამოხატავს უცოლობელ წინასწარგანწყობას იმისა, რომ მკითხველმა იცის ყველა ამ თემის შესახებ.

„ His theory being that a face is symmetrical like a Rorschach blot, tells a story like a TAT picture, excites a response like a suggested word, so why not. [...] He claimed to have once cured a case of hysterical blindness with his number 37, the "Fu-Manchu" (many of the faces having like German symphonies both a number and nickname) . . .“(Pybchon, 2006:13).

„სწამდა, რომ სახე რორშახის ლაქასავით სიმეტრიულია, თემატური აპერცეფციის ტესტით რაღაცას მოგვითხრობს და შესაბამის რეაქციასაც იწვევს, როგორც ერთგვარი მინიშნება. რატომაც არა. [...] ის ამტკიცებდა, რომ ერთხელ ისტერიული სიბრმავე განკურნა 37-ე გრიმასის, „ფუ-მანჩუს“ წყალობით (მის ბევრ გრიმასას, გერმანული სიმფონიების მსგავსად, ნომერი და სახელწოდება ჰქონდა). (პინჩონი 2013: 20).

ავტორი ახსენებს ისეთ ფაქტებს, როგორცაა შვეიცარიელი ფსიქიატრის ჰერმან რორშახის მიერ შექმნილი ფსიქოდიანოსტიკური ტესტი, საქს რომერის დეტექტივების და ამ დეტექტივების მიხედვით გადაღებული კინოფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი ბოროტი სული, გერმანული სიმფონიები და არანაირ განმარტებას არ იძლევა მათ შესახებ ტექსტში, ის გამოწვევების წინაშე აყენებს მკითხველს.

საინტერესოა ინტერტექსტუალური ასოციაცია ცნობილი ანიმაციის პერსონაჟის რაპუნცელის და მისი მოჯადოებული კოშკის შესახებ.

„And had also gently conned herself into the curious, Rapunzel-like role of a pensive girl somehow, magically, prisoner among the pines and salt fogs of Kinneret, looking for somebody to say hey, let down your hair“ (Pybchon, 2006:17).

ოილოპამ „ შეამჩნია, რომ თანდათან შეითვისა ნაღვლიანი ქალიშვილის როლი, რომელიც რაპუნცელივით სასწაულებრივად იქცა კინერეტის ფიჭვებისა და მარილიანი ნისლების ტყვედ და ახლა ელოდა მხსნელს, რომელიც შესძახებს: „ჰეი, ჩამოუშვი შენი ნაწნავები“(პინჩონი 2013: 23)

კოშკი იქცევა სიმბოლოდ ამოუცნობ პარანოიისა და იმ იდუმალი, ბოროტი ძალისა რომელსაც დაუტყვევებია ოიდიპა, რომელიც თავის მხრივ არის სახე “ნებისმიერი ტყვე ქალისა, რომელსაც ფიქრისთვის უამრავი დრო აქვს“ (პინჩონი 2013:24).

ოიდიპა, რომელიც ესპანელი მხატვრის რემედოს ვაროს ნამუშევრების გამოფენაზე მოხვდება ნახულობს ტრიპტიქ „Bordando el Manto Terrestre“-ს. სადაც უამრავი ქალიშვილია გამოსახული, რომლებიც კოშკის სულ ზედა ოთახში იტანჯებიან და ქსოვენ გობელენს რომელიც ფანჯრიდან სიცარიელეშია გადმოკიდული და ისინიც ამაოდ ცდილობენ მის შევსებას. ოიდიპა ტირის ამ სურათის შემხედვარე და გაოგნებულია, რადგან გობელენი მთელი სამყაროა.

„There'd been no escape. What did her so desire escape from? Such a captive maiden, having plenty of time to think, soon realizes that her tower, its height and architecture, are like her ego only incidental: that what really keeps her where she is is magic, anonymous and malignant, visited on her from outside and for no reason at all.“ (Pybchon, 2006:16).

„გასაქცევი არსად იყო. მაგრამ რისგან გაქცევა სურდა ოიდიპას? ნებისმიერი ტყვე ქალი, რომელსაც ფიქრისთვის უამრავი დრო აქვს, საკმაოდ სწრაფად გაიაზრებს, რომ სრულიად არაარსებითია კოშკი, მისი სიმაღლე და კონსტრუქცია, ისევე როგორც ტყვე ქალის „მე“ , და რომ სინამდვილეში ის უპიროვნო, უცხო და ბოროტმა მაგიამ გამოამწყვდია, რომლის არსის გონისმიერი განმარტებაც შეუძლებელია.“ (პინჩონი 2013:25). კოშკი ეს არის ამოუცნობი ტყვეობის, გაუცხოების, ამაოების, სიმბოლო. იმედი არსადაა. ტყვე ქალი ვერაფერს გახდება ამ ძლევამოსილი არსის წინააღმდეგ. „სხვა რა დარჩენია, თუკი კოშკი ყველგანაა და მხსნელი რაინდი მაგიის წინააღმდეგ უძლურია? „ (პინჩონი 2013:25).

პინჩონისთვის, ისევე როგორც სტერნისთვის სრულებით ბუნებრივია მასშტაბური გადახვევები, რომელთაც თითქმის ერთი ან ორი თავი უჭირავთ, მაგალითად ინტერტექსტუალური გადახვევა მესამე თავში, სადაც თხრობაში საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა იმის იმის განმარტებას თუ რატომ ეწოდა „პიტერ პინგვიდის საზოგადოებას“ ეს სახელი.

ოცდამეერთე საუკუნის ლიტერატურა საინტერესო ტრანფორმაციების დემონსტრირებას ახდენს ინტერტექსტუალობის კუთხით. მაგალითად, აღსანიშნავია არასალიტერატურო ელემენტების ჩართვა თხრობაში და კოდირებული ინტერტექსტუალური მინიშნებები, რომელსაც მარკ დანილევსკი იყენებს თავის რომანში „House of Leaves“. ერთ-ერთი პერსონაჟის მონათხრობი ამ ნაწარმოებში დაბეჭდილია „Dante“ შრიფტით, რომელიც უმეტესად გამოიყენებოდა მეოცე საუკუნის შუა წლებში და მკითხველს ძალაუვნებურად აღუძრავს გრძნობას, რომ რაღაც კლასიკურთან და რომანტიკულთან აქვს შეხება.



ეს შეგრძნება რეალურ სახეს იძენს, როდესაც მკითხველი პერსონაჟის თხრობის სტილს, ლექსიკურ თავისებურებებსა და მის ინტერტექსტუალურ მინიშნებებს ეცნობა:

“Your letter is not paper and pencil. It is glass, a perfectly round glass in which I can endlessly gaze on my fine young boy, unleashing arrows like some Apollo, acrambling across cliffs like the agile and ever wily Odysseus, not surprisingly besting his peers in mad dashes by the shores of that turquoise lake you described – Hermes once again pattering on terra ! “ (Danielewski, 2000:599).

“ შენი წერილი ქაღალდი და მელანი კი არა სრულყოფილი ფორმის მინაა, რომელშიც დაუსრულებლად შემიძლია ვუმზირო ჩემს უმშვენიერეს ვაჟს, აპოლონივით რომ ისვრის ისრებს, გამჭრიახი ოდისევსივით აღწევს სალ კლდეებში და ველურ რბოლებში უკან რომ იტოვებს თავის თანატოლებს იმ ფირუზისფერი ტბის ნაპირებზე, შენ რომ აღწერე - როგორც ჰერმესი ისევ რომ დგამს ფეხს მიწაზე! “

როგორც ვხედავთ ინტერტექსტუალობა იქცა თავისებურ ჩაკეტილ წრედ, რომლიდანაც თავს ვერ აღწევს პოსტმოდერნისტული ხელოვნება. პირიქით დრომ

გვაჩვენა, რომ ის თანდათან უფრო იკრებს ძალებს. სტერნმა თავისი გაბედული ექსპერიმენტებით და მისი გამოყენების ინტენსიური მასშტაბებით მაგალითი მისცა მომდევნო საუკუნეების ლიტერატურას, რომელიც შემდეგ იქცა ინტერტექსტულობით შეპყრობილად, ინტერტექსტებზე დამკვიდრებულად. ინტერტექსტულობა არის სწორედ ის კოშკი პინჩონის რომანიდან, რომლისგანაც ხსნა არსადაა რადგან „ყველაფერი უკვე შექმნილია და ვერაფერს ვიტყვით ახალს“. როგორც ფრედრიკ ჯეიმსონი აღნიშნავს თავის ნაშრომში “ Postmodernism and Consumer Society “ (1983) :

“ The writers and artists of the present day will no longer be able to invent new styles and worlds . . . only a limited number of combinations are possible; the most unique ones have been thought already”

“ თანამედროვე ეპოქის მწერლები და მხატვრები ვეღარ შეძლებენ ახალი სამყაროს და ახალი სტილის გამოგონებას... მხოლოდ კომბინაციების ლიმიტირებულ რაოდენობათა შექმნაა შესაძლებელი. რადგანაც ყველაფერი უნიკალური უკვე ნააზრევია“ .

3.2 მეტა-პროზა პოსტმოდერნისტულ რომანში

ტერმინი „მეტაპროზა“ (“ metafiction”) პირველად გამოიყენა უილიამ გასმა 1970 წელს გამოქვეყნებულ ესეში „ Philosophy and the form of Fiction” . მეტაპროზა აღნიშნავს ტექსტს, რომელის სტატუსი არის მხოლოდ ტექსტი, ისტორია ისტორიაში სადაც წერისა და წაკითხვის პროცესია უმთავრესი.

ჯონ ბარტი კი მოკლედ განმარტავს მეტა-პროზას როგორც :

"novel that imitates a novel rather than the real world" (Currie 1995:161).

„რომანი, რომელიც ახდენს არა რეალური სამყაროს, არამედ რომანის იმიტირებას“.

პოსტმოდერნიზმი ეჭვის ქვეშ აყენებს რეალობის აღწერის შესაძლებლობას ტრადიციული ენობრივი ელემენტებით აღიარებს ფაქტს, რომ ახალი ველარაფერი შეიქმნება და ინოვაციურ იდეებს უკვე აღარ უნდა ველოდოთ, შესაბამისად წერისა და წაკითხვის პროცესის განდიდებასა და ხაზგასმას ახდენს, რადგანაც რაიმე რეალურის ასახვა ლიტერატურაში უკვე აღარ ითვლება შესაძლებლად.

მეტა-პროზას თავისი მრავალწახნაგოვანი და მრავალფეროვანი ფორმების მიუხედავად რამოდენიმე საერთო ნიშან-თვისება ახასიათებს - ის თავის თავში აერთიანებს თეორიისა და კრიტიკის ელემენტებს, ხშირად იყენებს გამოგონილი ავტორების ბიოგრაფიებს და ანალიზებს მათ ნაწარმოებებს; მეტა-პროზის ავტორები საკუთარ თავს რთავენ გამოგონილ პერსონაჟთა შორის, აკეთებენ კომენტარებს წერის პროცესთან დაკავშირებით, პირდაპირ მიმართავენ მკითხველს, უარყოფენ სტანდარტულ შინაარსს, სააშკარაოზე გამოაქვთ და აზვიადებენ ტექსტის არასტაბილურობას.

მიუხედავად იმისა, რომ მეტაპროზის ჩანასახები ჯერ კიდევ სერვანტესთან შეიძლება ვიპოვოთ, სტერნთან ის სრულებით სხვა, დასრულებულ სახეს იძენს და შემდგომში განვითარების მაღალ საფეხურს აღწევს პოსტმოდერნიზმში. თხრობის მკვეთრად გამოხატული სასაუბრო სტილი, დიალოგი და არა მონოლოგი, როგორც ეს სტერნის თანამედროვეთ ან მის წინაპრების თხრობის მანერას ახასიათებდა, სტერნისეული ტექნიკის განუყოფელი ნაწილია. სტერნი ხშირად მიმართავს

მკითხველს ხან ბატონოს უწოდებს და ხან კი ქალბატონოს. გამუდმებული გადახვევების გამოყენებით ახდენს რომანის ტექსტის სტატუსის განდიდებას და მკითხველს კარნახობს მონათხრობის წაკითხვისა და გაგების საკითხებს, თხრობის სტილის თავისებურებების გამოყენების მიზეზებს და იმასაც კი თუ რა უნდა წაიკითხონ დიდი ყურადღებით ან რა შეიძლება საერთოდ გამოტოვონ ამა თუ იმ მიზეზის გამო. მეტაპროზაში მკითხველი იქცა თანაავტორად, პერსონაჟად და ზოგადად თამაშის მონაწილედ და მისი როლი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ გადაწყვეტილების მიღებაც კი შეუძლია თხრობის პროცესში.

მარკ დანილევსკი თავის რევიზიულ რომანში „ფოთლების სახლი“, ინტენსიურად იყენებს მკითხველის აღიარების მეთოდს და უშუალოდ რთავს მას თხრობის პროცესში. მაგალითად, მთხრობელი არჩეული თხრობის ხაზების აღქმის სირთულეს აღიარებს და მოუწოდებს მკითხველს გამოტოვოს ზოგი რამ:

So you see from my perspective, having to decide between old man Z and his story is an artificial, maybe even dangerous choice, and one I'm obviously not comfortable making. The way I figure it, if there's something you find irksome – go ahead and skip it. I couldn't care less how you read any of this. His wandering passages are staying, along with all his oddly canted phrases and even some warped bits in the plot (Danielewski 2000:31).

„როგორც ჩემი გადასახედიდან ხედავთ, იძულებული ვარ არჩევანი გავაკეთო მოხუც ზ-სა და მის ისტორიას შორის და ეს არჩევანი ხელოვნური და სახიფათოც კია, რაც თავს არაკომფორტულად მაგრძნობინებს. თუმცა გამოსავალს იმაში ვხედავ, რომ თუ რაიმე თავს მოგაბეზრებთ, შეგიძლიათ გამოტოვოთ. ისიც არანაკლებ მადარდებს თუ როგორ წაიკითხავთ ამ ყველაფერს. მოხუცის მონათხრობი გზააბნეული აბზაცები კვალდაკვალ მიჰყვებიან, მის უცნაურ ჟარგონულ ფრაზებსა და შინაარსის დამახინჯებულ ნაგლეჯებს“.

ჯონი შესავლის დასასრულს პირდაპირ მიმართავს მკითხველს. ეს სასაუბრო ტონი ძალიან ჰგავს სტერნისეულ დროის ზღვარის წაშლის მეთოდს თხრობისა და ისტორიის დროის ხაზებს შორის. აქაც ჩნდება შეგრძნება, რომ მთხრობელი შენს პირდაპირ ზის და აქ და ახლა გესაუბრება:

“Drugs are useless. So are crosses, holy water or 9 mm guns. Sorry. About the only way I know is to find the house but since the house never existed to begin with, well, you see how that works . . . Still if somehow, some way you find the house, or figure out how to make these nightmares stop, please tell me. I’m so tired I’m just dying to sleep” (Danielewski 2000:75).

„ნარკოტიკი უსარგებლოა და ასევეა ჯვრები, ნაკურთხი წყალი თუ 9 მილიმეტრიანი რევოლვერი. ვწუხვარ. მხოლოდ სახლის პოვნა თუ მიშველის, მაგრამ რადგანაც ის არასოდეს არსებულა, არც არაფერი შეიცვლება . . . და მინც, თუ როგორღაც შენ შეძლებ იპოვო ან გამოიცნო თუ როგორ შეიძლება თავი დავაღწიო ამ კოშმარებს, გთხოვ მითხარი. მე ისე დავიღალე, მხოლოდ დაძინება მწყურია.“

ადრესატის ფუნქცია თხრობაში, იმდენად ძლიერია, რომ მას შეუძლია ცვლილებები შეიტანოს ისტორიის მსვლელობაში და მთავარი საიდუმლოც მისი ამოსახსნელია, როგორც სტერნის მოწოდება მკითხველისადმი დახატოს საკუთარი პორტრეტი ქვრივისა.

პინჩონი ადრესატის აღიარების უფრო ნაკლებად თვალშისაცემ მეთოდს იყენებს. მაგალითად მესამე თავში, როდესაც ოიდიპა ტუალეტის კედელზე წარწერას და სიმბოლოს იპოვის, მთხრობელი მკითხველს აჩვენებს სიმბოლოს ფრაზით „აი ასეთი“, რაც თავისთავად მეტაპროზული მიდგომაა:

“Beneath faintly in pencil, was a symbol she’d never seen before, a loop, triangle and trapezoid, thus:



(Pybchon, 2006:87).

„ წარწერის ქვეშ დახატული იყო ოდნავ შესამჩნევი სიმბოლო, რომელიც არასოდეს ენახა — წრე, სამკუთხედი და ტრაპეცია, აი, ასეთი:



(პინჩონი, 2013 99).

მკითხველის არსებობა მუდმივად იგრძნობა თხრობის პროცესში. დროდადრო კი ის ისე აშკარად იკვეთება, როგორც ტექსტის ქმნის მონაწილე, სწორედ ამიტომაც ავტორი ამ სიმბოლოს ვერბალური აღწერით არ შემოიფარგლება, როგორც ეს თხრობის ტრადიციული ტექნიკით იქნებოდა მიღებული, არამედ გრაფიკულ გამოსახულებასთან ერთად მკითხველს მიმართავს ფრაზით: „აი, ასეთი“, რაც ადრესატის ერთმნიშვნელოვან აღიარებას ნიშნავს.

მეტაპროზისთვის დამახასიათებელია წერის ტექნიკის, მეთოდების, მიზეზისა თუ მიზნების განხილვა თხრობის პროცესშივე, რაც განსაზღვრავს კიდევ მეტაპროზის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელს - ტექსტის სტატუსის განდიდებას. „სასაკლაო 5“-ის დასაწყისშივე ვონეგუტის გმირი დაწვრილებით აღწერს, თუ როგორ და რა სახის რომანის დაწერას აპირებდა, როგორ დეტალურად დაგეგმა ყოველი ნიუანსი თავისი მომავალი თხზულებისა და როგორ დახატა სქემატურად ეს გეგმა:

„One end of the wallpaper was the beginning of the story, and the other end was the end, and then there was all that middle part, which was the middle. And the blue line met the red line and then the yellow line, and the yellow line stopped because the character represented by the yellow line was dead. And so on. The destruction of Dresden was represented by a vertical band of orange cross-hatching, and all the lines that were still alive passed through it, came out the other side“ (Vonnegut 2000:7).

„ამბავი ხვეულის ცალ კიდეში იწყებოდა და მეორეში მთავრდებოდა, ხოლო რაც მათ შორის მოხდა, ხვეულის შუა ნაწილში იყო გამოსახული. ლურჯი ხაზი წითელს ხვდებოდა, მერე ყვითელს, ყვითელი კი მალევე წყდებოდა, რადგან პერსონაჟი, რომელიც ყვითელი ფერით გამოვსახე იქ კვდებოდა და ასე შემდეგ. დრეზდენის დანგრევა პატარა ნარინჯისფერი ჯვრების ოდნავ მორკალული სვეტით იყო გამოსახული, ყველა სხვა ხაზი კი, იმათი სიცოცხლის ამსახველი, შუა ნაწილში ცოცხლები რომ გადარჩნენ, ხვეულის ბოლომდე გასდევდა. „ (ვონეგუტი 2015: 15)

ეს ძალიან ჰგავს სტერნისეულ მანერას, რომლითაც ის გამუდმებით აყენებს მკითხველს საქმის კურსში, თუ რა მეთოდებს, ტემპს, სტილს და მანერას იყენებს თუ აპირებს გამოიყენოს წერის დროს და უფრო შორსაც მიდის როცა მეექვსე წიგნის მეორმოცე თავში თავისი თხრობის ხაზის გამოყენებული და მოსალოდნელი

მოდელის დემონსტრირებას გრაფიკული ჩანართით ახდენს, რითიც მკითხველს მიანიშნებს, რომ თხრობის ხაზის მიმართულების ამგვარი ქაოტურობა, წინასწარგანზრახული და დაგეგმილი იყო და უქმნის წინასწარგანწყობას თუ რას უნდა ელოდოს შემდეგ გვერდებზე.

ტექსტის სტატუსის იდენტურ ხაზგასმას აკეთებს, ვონეგუტიც, როდესაც წიგნის დაწერის პროცესზე საუბრობს:

„ I would hate to tell you what this lousy little book cost me in money and anxiety and time [...] But not many words about Dresden came from my mind then – not enough of them to make a book anyway. And not many words come now, either , when I have become an old fart with his memories and his Pall Malls, with his sons full grown”(Vonnegut, 2000:6).

„ ახლა მეზარება და მძაგს იმის მოყოლა, თუ რა ფული, დრო და ნერვები დამიჯდა ამ ერთი საცოდავი წიგნის დაწერა [...] თავში სიტყვები არ მომდიოდა, ყოველ შემთხვევაში წიგნის დაწერას რომ სჭირდება იმდენი არა. სიტყვები მაინცდამაინც არც ახლა მყოფნის, როცა ერთ კუანა ბებრად ვიქეცი, რომელსაც არც მოგონებები აკლია, არც მძაკაცები, შვილებიც მოესწრნენ.“(ვონეგუტი 2015:12).

ვონეგუტი ზოგადად ხშირად აკეთებს აქცენტს ენის როლის სიმწირეზე და სამყაროს სტანდარტული ენობრივი ჩარჩოებით აღწერის შეუძლებლობაზე, რაც თავის მხრივ მეტაპროზის ერთ -ერთ მახასიათებლად მიიჩნევა. სწორედ სინამდვილის ასახვის შეუძლებლობის გააზრებამ მოიტანა შედეგად პოსტმოდერნისტული მეტაპროზისა და ერგოდული თხრობის ინტენსიური გამოყენება ლიტერატურაში და ზოგადად იმიჯის მნიშვნელობის გაძლიერება.

მკითხველთან ფამილარული საუბრისა და რომანის წერის თავისებურებების თხრობის პროცესშივე განმარტების სტილს არ ღალატობს ბრაიან ო'ნოლანიც. თავის შესანიშნავ რომანს „At swim-two birds” ის სწორედ ამ განმარტებების მიცემით იწყებს:

„ Having placed in my mouth sufficient bread for three minutes’ chewing, I withdrew my powers of sensual [...] I reflected on the subject of my spare time literary activities. One beginning and one ending for a book was a thing I didn’t agree with. A good book may have

three openings entirely dissimilar and inter-related only prescience of the author, or for that matter one hundred times as many endings.” (O’Brien 1998:2)

„ჩავიდე რა პურის მოზრდილი ნაჭერი პირში სამი წუთი რომ მეღეჭა, უარი ვთქვი გრძნობითი აღქმის ჩემს ძალებზე [...] დავფიქრდი ჩემი ლიტერატურული აქტივობების ობიექტზე თავისუფალ დროს რომ მივყოფ ხელს ხოლმე. წიგნისთვის ერთი დასაწყისი და ერთი დასასრული ის საკითხი იყო, რასაც ნამდვილად არ ვეთანხმებოდი. კარგ წიგნს შეიძლება ჰქონდეს ერთმანეთისგან სრულებით განსხვავებული სამი დასაწყისი, რომელთაც ავტორის წინასწარხედვა თუ დააკავშირებთ და ამავე მიზეზის გამო ასჯერ მეტი დასასრული“.

ეს მაგალითი თვალნათელი ნიმუშია მეტაპროზის თითქმის ყველა მახასიათებლისა. მთხრობელი რომანის ტექსტშივე განიხილავს რომანის სტრუქტურასა და შინაარსის თავისებულებებს, გამოხატავს რწმენას იმისა, რომ ტექსტის სტატუსი არის მხოლოდ ტექსტი და შესაბამისად მას შეიძლება ჰქონდეს რამოდენიმე დასაწყისი და დასასრული, რაც თავის მხრივ ხაზს უსვამს ზღვარის არარსებობას რეალობასა და გამონაგონს შორის. გარდა ამისა, პურის დაღეჭვის აღწერიდან პირდაპირ რომანის სტრუქტურის განხილვაზე გადასვლა, ახდენს დემონსტრირებას მაღალ და დაბალ ხელოვნებას შორის ზღვარის გაბუნდოვნებისა, რაც პოსტმოდერნიზმის, როგორც ზოგადად მიმდინარეობის მნიშვნელოვან თვისებას წარმოადგენს და ერთ-ერთია იმ უამრავ მაგალითთაგან რითიც გაჯერებულია „ტრისტრამ შენდი“ და მთელი თანამედროვე ლიტერატურა.

შინაარსის არატრადიციული, ხშირად პარადოქსული განვითარება მეტაპროზის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. სტერნისეული „A COCK and a BULL story“ დასასრული თითქოს ერთგვარ წინასწარმეტყველებად იქცა პოსტმოდერნისტული მეტაპროზის ტექნიკით შექმნილი რომანების სტილისა. ნაწარმოების დასაწყისი მკითხველს უყალიბებს შთაბეჭდილებას, რომ მოისმენს თავგადასავალს, ისტორიას თავისი კულმინაციით, ემოციებით, ბედნიერი ან ტრაგიკული დასასრულით, მაგრამ რეალურად ასე არ ხდება. თუნდაც „სასაკლაო 5“ - ის შემთხვევაში, მიუხედავად იმისა, რომ ვონეგუტი ერთი პატარა ფრაზით თითქოს თავიდანვე აფრთხილებს ადრესატს, რომ მისი შთაბეჭდილება შესაძლოა მცდარი

აღმოჩნდეს, რომანის დასასრული მაინც ანგრევს მკითხველის მოლოდინს. წიგნი ასე იწყება:

“Listen:

Billy Pilgrim has come unstuck in time.

„მოისმინეთ ბილი პილგრიმის ამბავი:

ბილი დროიდან ამოვარდა“

დასრულებით კი ასე სრულდება :

„Poo-tee-weet”

„პუ-ტი-ვიტ?”

საბოლოო ჯამში რომანის ბოლო ფრაზები გაურკვევლობაში ტოვებს მკითხველს, რომელიც ელოდება, რომ რაიმე მოხდება, კულმინაცია დადგება ან კითხვებს პასუხები გაეცემა. ეს ფრაზები არაფერს ნიშნავს, ან კი გამოხატავს ირონიას, რომელითაც გაჯერებულია ეს ნაწარმოები და ადასტურებს, რომ ცხოვრება აბსურდულია და რომანიც სხვანაირი არ შეიძლება იყოს.

“Birds were talking. One bird said to Billy Pilgrim, ‘Poo-tee-weet?’” (Vonnegut, 2000: 177)

“ჩიტები საუბრობდნენ. ერთმა ჩიტმა ბილი პილგრიმს კითხა „პუ-ტი-ვიტ?” (ვონეგუტი, 2015:195).

რას იტყვი ომზე ლოგიკურს, ის ხომ ყოველგვარ გონს მოკლებულია მისი მიზეზებიც და მისი არსიც. ვის აქვს პასუხი ამ შეკითხვაზე : „პუ-ტი-ვიტ?” - არავის. არსადაა პასუხები, რადგან აბსურდია ომი, დაბომბვა, ადამიანთა ხოცვა და საერთოდ ადამიანების ცხოვრება ამ სამყაროში არ ემორჩილება წესრიგსა და ლოგიკას. ეს ფრაზა საინტერესოა სიმბოლური თვალსაზრისითაც. ტრალფამადორიელებს რომანში არ აქვთ დროის ტრადიციული ქრონოლოგიური გაგება, მათთვის ყველაფერი ერთდროულად ხდება ერთ სწორხაზოვან განზომილებაში. რომანის დასაწყისი და დასასრული წარმოადგენს მოდელს ქრონოლოგიის სტანდარტული ჩარჩოების რღვევისა. ეს არის სივრცე, სადაც მოვლენები ხდება დროის გაურკვეველ

გაზომილებაში და დასასრულისა და დასაწყისის ათვლის წერტილი ერთი და იგივეა, ანუ : „პუ-ტი-ვიტ?“.

მეტაპროზის იგივე ტექნიკას იყენებს პინჩონიც „ლოტ 49-ის გამოცხადებაში“, სადაც რომანის დასაწყისში ოიდიპა თითქოს გვევლინება, ნამდვილი დეტექტივად, გამოძიებისთვის და თავგადასავლებისთვის მზადყოფ პერსონაჟად, მაგრამ საბოლოოდ რომანს სრულებით მოულოდნელი, თითქოს აზრს მოკლებული დასასრული აქვს. ან უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით რომ საერთოდ არ არის დასასრული. ავტორი ნაწარმოებს თითქოს დაუსრულებეს ტოვებს:

“Oedipa sat alone, toward the back of the room, looking at the napes of necks, trying to guess which 19 one was her target, her enemy, perhaps her proof.(...) She heard a lock snap shut; the sound echoed a moment.(...) The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49.” (Pynchon 2006:152).

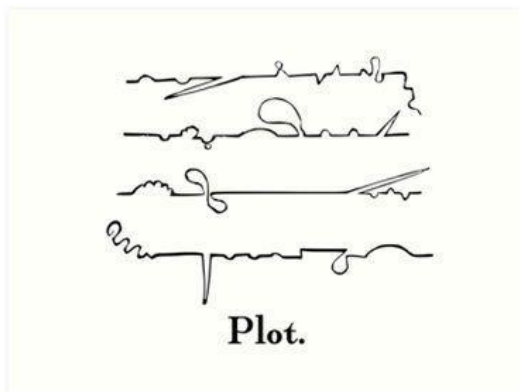
„ ოიდიპა დარბაზის ბოლოში დაჯდა და წინ მსხმდომთა კეფები და კისრები შეათვალიერა. ცდილობდა მიმხვდარიყო, ვინ იყო მისი სამიზნე, მტერი, ან შესაძლოა მოწმე. [...] ოიდიპამ გაიგონა როგორ გაიჩხაკუნა კლიტემ. მსუბუქი ექოც გაისმა [...] აუქციონისტმა ჩაახველა. ოიდიპა მოხერხებულად დაჯდა და ლოტ 49-ის გამოცხადებას დაელოდა“ (პინჩონი, 2013:185).

ამ შემთხვევაშიც არ შეიძლება პარალელი არ გავავლოთ „ტრისტრამ შენდის“ დასასრულთან, რომელიც როგორც მეორე თავში განვიხილეთ ასევე მოულოდნელი და პარადოქსულია და შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ ეს არის ნაწარმოები დასასრულის გარეშე.

მნიშვნელოვანია ვახსენოთ ქრონოლოგიის საკითხი მეტა-პროზის ჭრილში. მკითხველის ამგვარი ჩართულობა მისი არსებობის გამუდმებული შეგრძნება თხრობის პროცესში და ეს საუბრის სტილი მკითხველთან თხრობისა და ისტორიის დროთა ქრონოლოგიურ განზომილებებს არღვევს და მათ შორის ზღვარს შლის. როდესაც ზოგადად დროის ხაზის შესახებ ვსაუბრობთ ლიტერატურულ ნაწარმოებში, კონკრეტულად კი რომანში, მნიშვნელოვანია განხილვა და განმარტება თვით ამ ცნებისა. სეიმორ ჩატმენი თავის ნაშრომში მას განიხილავს როგორც ორი

განზომილების „ისტორიის დროისა და სივრცის“ (“story time and space”) და „მონათხრობის დროისა და სივრცის“ (“discourse time and space”) კომბინაციას. დისკურსის დროის სივრცე ეკუთვნის მთხრობელს, ისტორიის თხრობის სივრცე კი პერსონაჟებსა და მოვლენებს. სტერნის ტექნიკის მთავარი თავისებურება მათ შორის ზღვარის ხშირი დარღვევაა. ტრისტრამი ხშირად მიმართავს პირდაპირ მკითხველს რითიც არად აგდებს ბარიერს ზემოხსენებულ სივრცეებს შორის და გამუდმებით არღვევს მას. მეტაპროზა ხშირად მიმართავს სასაუბრო, დიალოგურ სტილს და შესაბამისად აქაც დროის ორ სივრცეს შორის ზღვარი ხშირად წაშლილია.

სტერნი გვევლინება ამ ტექნიკის უდავო წინაპრად. ტრისტრამი ხშირად მიმართავს პირდაპირ მკითხველს რითიც არად აგდებს ზემოხსენებულ სივრცეთა შორის ზღვარს და გამუდმებით არღვევს მას. შესაბამისად თხრობის დროის ხაზი სწორხაზოვნებას კარგავს და პულსაციის, ხვეულებისა და ნახტომების ეფექტს იძენს. ამ ტექნიკას კი ვერაფერი დაახასიათებს ისე კარგად როგორც თვითონ ტრისტრამი, რომელიც მეექვსე წიგნში ტიპოგრაფიული ჩანართით ახდენს მის მიერ პირველ ოთხ თავში განვლილი თხრობის გზის დემონსტრირებას:



„When a man is telling a story in the strange way I do mine, he is obliged continually to be going backwards and forwards to keep all tight together in the reader’s fancy—which, for my own part, if I did not take heed to do more than at first, there is so much unfixed and equivocal matter starting up, with so many breaks and gaps in it „(Sterne, 1996: 332).

„ კაცი რომ რამეს ჰყვება ისე ახირებულად როგორც მე ვჩავდივარ, იგი იძულებული ხდება ხან წინ წავიდეს, ხან უკან, რათა მკითხველის თავში დალაგებულად იგულოს ყველაფერი — მოკლედ მე რომ ჩემდა თავად იმაზე მეტ წინდახედულებას არ ვიჩენდე,

ვიდრე ამას ვაკეთებდით თავიდან , ახლა, როცა უამრავი ორჭოფული რაღაცეები დამიხროვდა ამდენი სვენებ-სვენებით და ხარვეზებითურთ . . . „(სტერნი 1990: 496).

ისტორიის დროის სივრცეში, ანუ შინაარსში, დროის ქრონოლოგიური დინება ასევე არასტანდარტული და უწესრიგია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შენდი ისტორიას იწყებს თავისი ჩასახვის აღწერით და დაბადებამდე ბევრის მოთხრობას ასწრებს. ერთმანეთში გადახლართული თხრობის ხაზები მკითხველს სრულებით უკარგავს სტანდარტული ქრონოლოგიის შეგრძნებას და და ქაოსში აგდებს.

პერსონაჟის დაბადებისათან და ზოგადად მათი ისტორიის დროის რღვევასთან დაკავშირებით ექსპერიმენტებს ვონეგუტი და ო'ნოლანიც ატარებდნენ.

„ სასაკლაო 5“ დროსა და სივრცეში გაბნეული ისტორიის თხრობას წარმოადგენს. მეორე თავის დასაწყისი კარგად ასახავს თუ როგორი ქრონოლოგიური თუ სივრცითი ქაოსითაა მოვლენები აღწერილი ამ რომანში.

“Listen: Billy Pilgrim has come unstuck in time. Billy has gone to sleep a senile widower and awakened on his wedding day. He has walked through a door in 1955 and come out another one in 1941. He has gone back through that to find himself in 1963. He has seen his birth and death many times” (Vonnegut, 2000: 24).

„ მოისმინეთ ბილი პილგრიმის ამბავი:

ბილი პილგრими დროიდან ამოვარდა.

რომ იძინებდა ბილი ასაკოვანი ქვრივი იყო, გაღვიძებით კი საკუთარი ქორწილის დღეს გაიღვიძა. 1955 წელს შეალო ერთი კარი, მეორე კარიდან კი 1941 წელს გამოვიდა. ისევ შებრუნდა იმ კარში, რათა თავისი თავი ეპოვა და 1963 წელში აღმოჩნდა. ნახა საკუთარი დაბადებაცა და სიკვდილიც ...“ (ვონეგუტი 2015: 32).

პერსონაჟი გამუდმებით მოგზაურობს დროსა და სივრცეში. ეს ამოვარდნა ხშირად სრულებით მოულოდნელად ხდება. ომის მოვლენების აღწერა ხშირად წყდება და ბილი უბრუნდება თავისი ცხოვრების განვლილ განზომილებას ან მომავალში მიდის. დროდადრო კი ტრალფამადორების პლანეტაზე აღმოჩნდება რომელთაც სრულებით სხვაგვარად ესმით დროის არსი.

ბრაიან ო'ნოლანი თავის რომანს „At Swim-two Birds“, იწყებს სამი ალტერნატიული დასაწყისით. შემდეგ კი ირჩევს მესამე მათგანს და მიჰყვება თხრობის უამრავ ქაოსურ ხაზს. თხრობისა და ისტორიის დროის ხაზი აქაც დარღვეულია და არ მიჰყვება ქრონოლოგიურ დინებას.

როგორც კვლევები გვაჩვენებს, მეტაპროზა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი გახდა. ამ ტექნიკის სრული ან ნაწილობრივი ადაპტაცია შეიძლება შეგვხვდეს ნებისმიერი პერიოდის პოსტმოდერნისტულ რომანში. მეტაპროზა არის სწორედ ის ელემენტი რაც შეიძლება მივიჩნიოთ პოსტმოდერნისტული რომანის მთავარ თავისებურებად და მისი, როგორც განსხვავებული მიმდინარეობის ფორმირების მთავარ იარაღად.

3.3 ერგოდული თხრობა პოსტმოდერნისტულ რომანში

როგორც მეორე თავში აღვნიშნეთ, სტერნისეული ინოვაციების მნიშვნელოვანი ნაწილის წარმოადგენს რომანის არასტანდარტული გრაფიკული მხარე. საინტერესოა, რომ მეთვრამეტე საუკუნის ავტორმა რომანის ტექსტის ფიზიკური ფორმა შეცვალა და მისცა ვიზუალური დამატებებით გამდიდრებული იერი, სადაც ეს ჩანართები თხრობის ელემენტის ფუნქციას ასრულებენ. ამ ტექნიკას არაფერი აქვს საერთო მეთვრამეტე ან თუნდაც მეცხრამეტე საუკუნესთან, რადგანაც ეს არის მედიის და ტელევიზიის ეპოქისთვის დამახასიათებელი თვისება - ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დეტალი პოსტ-მოდერნისტული ხელოვნებისა. შემთხვევითი არაა რომ აქ სიტყვა ხელოვნება გამოვიყენეთ და არა მხოლოდ ლიტერატურა, რადგანაც ზოგადად პოსტმოდერნიზმი არა მარტო ინტერტექსტუალურია თავისი ბუნებით, არამედ ჰიბრიდულიც და ერთ ჟანრში შეიძლება აერთიანებდეს არა მხოლოდ სხვა ჟანრების ელემენტებს, არამედ ხელოვნების სხვა დარგების ჰიბრიდულ ნაჯვარსაც.

ფაქტია, რომ ტექსტის ფიზიკური მხარის აქცენტირების და არავერბალური თხრობის მოდელის გამოყენების სტერნისეული მიდგომა აბსოლუტურად ნოვატორული იყო მისი საუკუნისთვის. შეიძლება ითქვას, რომ ის ფილმების ეპოქის პირმშოს უფრო ჰგავს. აქედან გამომდინარე გასაკვირი არაა, რომ ამ მოდელის სტერნისეული ვარიანტის მემკვიდრის პიებამ არც მეტი არც ნაკლები ოცდამეერთე საუკუნემდე მიგვიყვანა - იმიჯის განდიდების ეპოქამდე, სადაც ტექსტის ჰიბრიდულობა კიდევ უფრო ინტენსიური გახდა. ტრანსფორმაციის ეს პროცესი გარდაუვალია, რადგან სხვადასხვა ეპოქა სხვადასხვა ლიტერატურულ ფორმას მიიჩნევს მისთვის ორგანულად. როგორც ჩარლზ მაკგრეტი აღნიშნავს:

„You can't pinpoint it exactly, but there was a moment when people more or less stopped reading poetry and turned instead to novels, which just a few generations earlier had been considered entertainment suitable only for idle ladies of uncertain morals. The change had surely taken hold by the heyday of Dickens and Tennyson, which was the last time a poet and a novelist went head to head on the best-seller list. Someday the novel, too, will go into decline -- if it hasn't already -- and will become, like poetry, a genre treasured and created by just a

relative few. This won't happen in our lifetime, but it's not too soon to wonder what the next new thing, the new literary form, might be.“ (McGrath, 2004).

“სრული სიზუსტით ვერ იტყვი, მაგრამ იყო მომენტი როცა ხალხმა მეტ-ნაკლებად შეწყვიტა პოეზიის კითხვა და რომანებისკენ გადაიხარა, მაშინ როცა ეს უკანასკნელი სულ რაღაც რამოდენიმე თაობის წინ მხოლოდ გაურკვეველი მორალის უსაქმური ქალბატონებისთვის შესაფერისად თუ მიიჩნეოდა. გარდატეხის მომენტი უდავოდ დადგა, იმ უკანასკნელ შემთხვევაში როდესაც დიკენსისა და ტენისონის სახით პოეტი და პროზაიკოსი საუკეთესოდ გაყიდვადი ნაწარმოებების სიის დასაწყისში გვერდიგვერდ იდგნენ. ერთ დღეს, რომანიც უკან დაიხევს (თუ ეს უკვე არ მომხდარა) და პოეზიის მსგავსად გარდაიქმნება ჟანრად, რომელსაც მხოლოდ ერთეულები თუ შექმნიან და დააფასებენ. ეს ჩვენს სიცოცხლეში არ მოხდება, მაგრამ ნაადრევი ნამვილად არაა ვივარაუდოთ, თუ რა შეიძლება იყოს მომავლის ახალი ლიტერატურული ფორმა”.

ახალი ათასწლეული რამოდენიმე ერგოდული რომანის გამოცემით დაიწყო. იქნებ მართლაც ვდგავართ ახალი ლიტერატურული ფორმის წარმოქმნის მიჯნაზე და რომანის ტრანსფორმაციის პროცესი უკვე დაწყებულია. ერთ-ერთი პირველი რევოლუციური ნიმუში ახალი თაობის რომანისა უდავოდ არის ამერიკელი მწერლის მარკ დანილევსკის არაორდინალური რომანი „ფოთლების სახლი“, რომელიც 2000 წელს გამოიცა და ახალი ათასწლეულის დასაწყისის ერთ-ერთ კულტად იქცა ლიტერატურაში.

The Washington Post Book World - მა „ფოთლების სახლს“ ასეთი შეფასება მისცა:

„Any hope or fear that experimental novel was an aberration of the twentieth century is dashed by the appearance of Mark Danielewski's “House of Leaves”, the first major experimental novel of the new millennium. And it's a monster. Dazzling.” (Moore, 2000).

“ყველა იმედი და შიში იმისა, რომ ექსპერიმენტული რომანი მეოცე საუკუნის ანომალიას წარმოადგენდა, სრულებით დაამსხვრია ახალი ათასწლეულის პირველი უდიდესი ექსპერიმენტული რომანის, მარკ დანილევსკის „ფოთლების სახლის“ გამოჩენამ.. . და ის ნამდვილი მონსტრია. ბრწყინვალეა. „

„ფოთლების სახლი“ მართლაც ექსპერიმენტულია უამრავი თვალსაზრისით. დანილევსკიმ ამ ნაწარმოებში ცდები ჩაატარა ტექსტუალურ სივრცეზე, ზოგადად ტრადიციული ბეჭდური რომანის რესურსზე და შესაძლებლობებზე. ისტორია მონათხრობია ჯონი ტრუანტის მიერ, რომელმაც ის იპოვა ჩანაწერებში, რომლებიც ვინმე ზამპანოს ეკუთვნოდა. აწ განსვენებულმა ზამპანომ კი თავის მხრივ ისინი შექმნა როგორც აღწერილობა ფილმის, რომელიც უილ ნევიდსონმა გადაიღო „Ash Tree Lane“-ის უცნაური სახლის შესახებ.

ქაოსურად ჟღერს?

. . . და მართლაც საქმე გვაქვს სამ ისტორიასთან, სამ მონათხრობთან თავისი პროტაგონისტით. ეს არის მრავალშრიანი თხრობა, სადაც თითოეული ხაზი თანაბრად მნიშვნელოვანია. ფილმი აღწერს უილ ნევიდსონისა და მისი ოჯახის თავგადასავალს, რომლებიც გადადიან ახალ სახლში, სადაც ცდილობენ ქორწინების ტიპიურ გაუცხოებას და სხვა პრობლემებს გაუმკლავდნენ. მალე სახლში რაღაც საზარელ ანომალიას გადააწყდებიან. აღმოაჩენენ, რომ სახლის შიდა ნაწილი ბევრად უფრო დიდია ვიდრე გარეთა და დეფორმირებული დერეფნების, გვირაბებისა და საზარელი სარდაფების მთელ ქსელს მალავს. სახლის ცენტრში იდუმალი ლაბირინთია და ლაბირინთის გულში მინოტავრი ბინადრობს.

განსაკუთრებით საინტერესო მხარე ამ რომანისა არის მისი ტიპოგრაფია, რომელსაც არატრადიციული დატვირთვა აქვს ამ ნაწარმოებში. წინა პერიოდის ლიტერატურაში სტერნამდე და უმეტეს შემთხვევაში სტერნის შემდეგაც ტიპოგრაფია იყო პარატექსტის იარაღი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ის იყო ტექსტის დეკორაციის სახე, რომლის შეცვლის შემთხვევაშიც ტექსტის სტრუქტურა და შინაარსი არ იცვლებოდა. შესაძლებელი იყო ერთსა და იმავე ნარატივს სხვადასხვა პარატექსტუალური ტიპოგრაფია მორგებოდა, როგორც მაგალითად ეს ილუსტრაციების შემთხვევაში ხდებოდა.

სტერნთან ტიპოგრაფიამ სხვა დატვირთვა შეიძინა. ეს აღარ იყო ილუსტრაცია და მისი მოშორებაც ტექსტიდან შეუძლებელი გახდა, რადგანაც ის თხრობის ელემენტად იქცა, რომელსაც იგივე წონა ქონდა რაც სიტყვებს. მაგალითად, ის ნაწილი სადაც

ტექსტში ცარიელი სივრცეა დატოვებული, რათა მკითხველმა მთხრობელის მოწოდებით თვითონ დახატოს უოდმენის ქვრივის პორტრეტი.

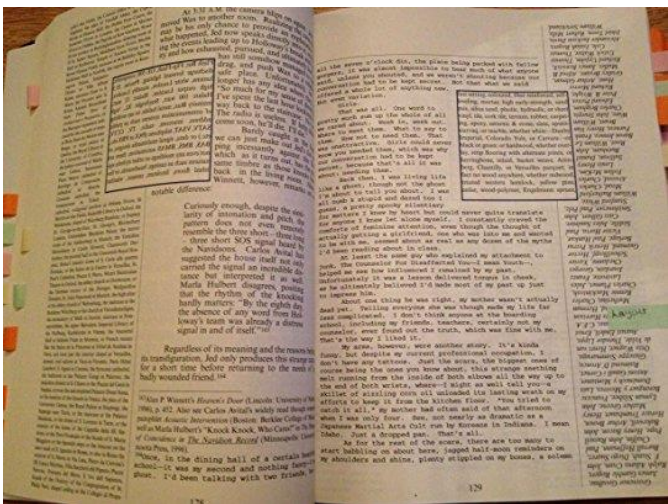
დანილევსკიმ რომანის ტიპოგრაფია სრულებით სხვა ეტაპზე გადაიყვანა. იმიჯს სიტყვასთან გათანაბრებული ან, ბევრ შემთხვევაში უპირატესი, მნიშვნელობა მიანიჭა და თხრობის უმნიშვნელოვანეს ელემენტად აქცია. სამი პროტაგონისტის მონათხრობი ბეჭდვის შრიფტითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, რაც სხვადასხვა მთხრობელს უფრო ინდივიდუალურს და ორიგინალურს ხდის. შენიშვნების დანიშნულება თავის სტანდარტულ ჩარჩოებს ბევრად ცდება და გამოყენებულია, როგორც სივრცე მეორე მთხრობელისთვის რაც უზრუნველყოფს თხრობის სხვადასხვა ნაკადის პარალელურ დინებას და თითქოს რეალურისა და გამოგონილის შერევას ახდენს.

ელის ჰოთორნი თავის სტატიაში „Font Functions in “ House of Leaves” გამოთქვამს ვარაუდს, რომ სხვადასხვა შრიფტის გამოყენებას სხვადასხვა მთხრობელთან, არა მარტო მთხრობელთა სწრაფ იდენტიფიკაციაში ეხმარება მკითხველს, არამედ შესაძლოა უფრო ღრმა მინიშნებას იძლეოდეს მათ პიროვნებასა და ფსიქოტიპზე. მაგალითად „Times” შრიფტი, რომელიც გამოყენებულია ზამპანოს მონათხრობისათვის, ითვლება ერთ-ერთ ყველაზე ფართოდ გამოყენებულ, პოპულარულ და ყველაზე „წიგნობრივ“ შრიფტად თანამედროვეობის ისტორიაში და შესაბამისად ეს შესაძლოა იყოს ირიბი მინიშნება, რომ ზამპანოსეული თხრობის ხაზი უნდა ჩავთვალოთ წამყვან ღერძად ამ ნაწარმოებისა. ჯონი ტრუანტი იყენებს ნაკლებად ტრადიციულ “Curier“. მისი მონათხრობი ზამპანოს მონათხრობთან მიმართებაშია დაწერილი და ამავე დროს ჰოთორნის აზრით ის ფაქტი, რომ “Curier” თავდაპირველად იწოდებოდა „Messenger”, შესაძლოა გვანიშნებდეს, რომ ჯონი ასრულებს შუამავლის, მაცნის ფუნქციას მკითხველსა და ზამპანოს ტექსტს შორის. ჯონის დედის, პელაფინას მიერ დაწერილი წერილების შრიფტი კი, რომანტიკული ხასიათის „ Dante“ , აღწერს მას, როგორც პერსონაჟს, რომელიც კლასიკური ლათინური ციტატების და დახვეწილი პროზის ეპოქას ეკუთვნის.

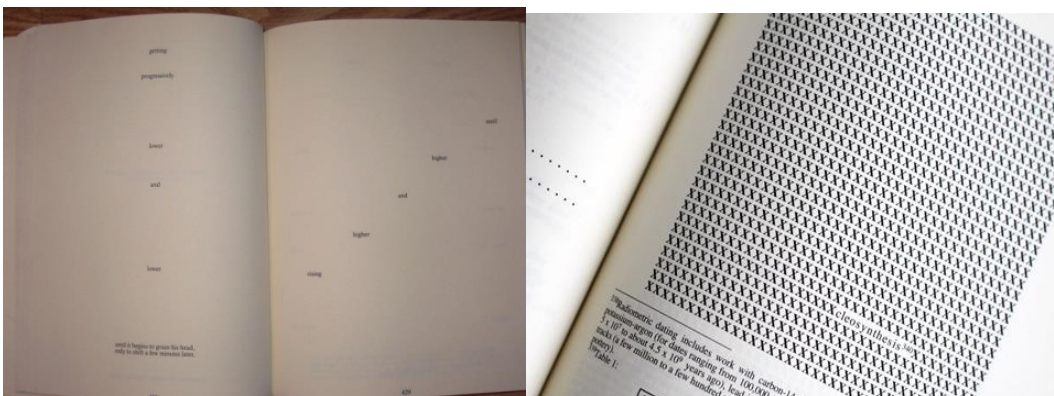
სტერნთან შედარებით დანილევსკი ბევრად ინტენსიურად იყენებს ტიპოგრაფიული ჩანართების, ან იქნებ უკეთესია ვუწოდოთ ტიპოგრაფიული თხრობის, მეთოდს. ეს ჩანართები სინქრონულად მიჰყვება ტექსტს, სახეს

გამუდმებით იცვლის შინაარსის ცვლასთან ერთად და ტრანსფორმირდება სახლის იდუმალი აგებულების ტრანსფორმაციასთან ერთად. ის ტექსტთან ერთად აღწერს ანომალიური სახლის ლაბირინთებს და არქიტექტურას.

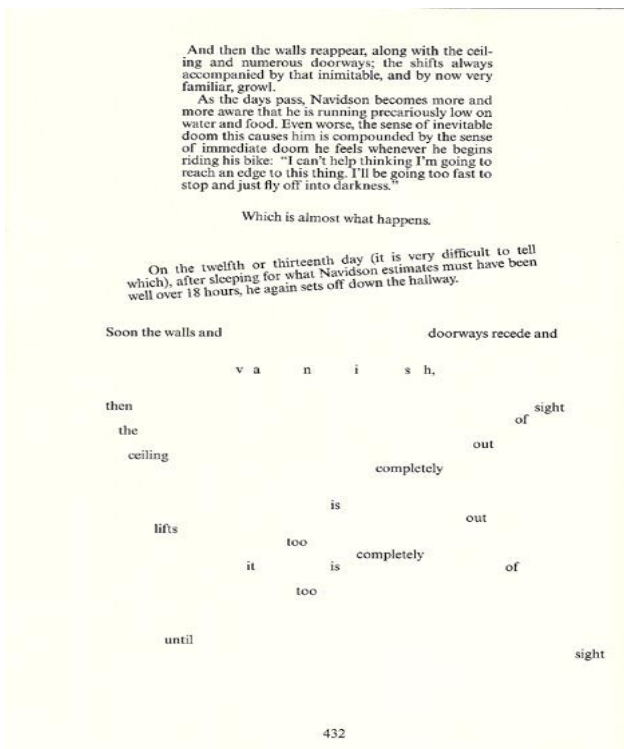
ტექსტის წყობა, სტრუქტურა და ფორმა მკითხველს აზნევს, უკარგავს ორიენტირების შესაძლებლობას და ურთულებს წინსვლას, ისევე როგორც პერსონაჟს უჭირს გადაადგილება ამ შემადრწუნებელ, იდუმალებითა და მოულოდნელობებით სავსე უკიდევანო და უსასრულო ლაბირინთში. მთხრობელი, როგორც მეთოჯინე მართავს მკითხველს, მის განწყობას და კითხვისა და აღქმის ტემპსაც კი. ზოგიერთი გვერდის წაკითხვას დიდი დრო სჭირდება, ის თხრობის უამრავი ხაზითა და უამრავი ჩანართითაა დახუნძლული, ტექსტის ორიენტაცია სხვადასხვაგვარია და მკითხველს დროდადრო წიგნის წრეზე ტრიალი სჭირდება, რომ ტექსტი აღიქვას.



ზოგიერთ გვერდზე კი მხოლოდ რამოდენიმე სიტყვაა დაბეჭდილი და მკითხველი თითქოს შვებობს ამოისუნთქებს, რადგან თავისუფლად და სწრაფად გაივლის ამ სივრცეს, როგორც პერსონაჟი რომელიმე ფართო დერეფანს :



ტექსტი ვიზუალურად იმეორებს დერეფნების, ფანჯრების, კედლების მიმართულებასა და აგებულებას. მაგალითად იხრება დაბლა როდესაც პერსონაჟი დერეფანს ქვემოთ დაუყვება, სიტყვები თითქოს ქრება იქ, სადაც კედლების გაუჩინარებაა აღწერილი:



დანილევსკი ტექსტის გრაფიკულ გამდიდრებაზე წერდა:

„ I had always loved the way certain texts could evoke certain meanings. Part of that was that I grew up on films. I saw films all the time. My father was a filmmaker. We screened movies downstairs. We talked about them. We talked about the politics of image, the politics of angles and colors, how stories are shaped, all of that. For me, I was always aware of the vitality of the image of the page“ (Danielewski, 2012).

„ ყოველთვის მომწონდა ის, თუ როგორ შეუძლია გარკვეული სახის ტექსტს შეიძინოს გარკვეული სახის მნიშვნელობა. მე ფილმებზე გავიზარდე. გამუდმებით ვუყურებდი ფილმებს. მამაჩემი რეჟისორი იყო. სახლის ქვედა სართულზე ვაჩვენებდით ფილმებს და ვლაპარაკობდით მათ შესახებ. ჩვენ ვსაუბრობდით იმიჯის, რაკურსისა და ფერების დანიშნულებაზე და იმაზე თუ როგორ ფორმირდება ტექსტი მათგან. მე ყოველთვის ვიცოდი რამდენად მნიშვნელოვანია გვერდის იმიჯი“ .

საინტერესოა ფერების გამოყენების საკითხი ტექსტში. დანილევსკი ხშირად იყენებს სხვადასხვა ფერებს ტექსტის კონკრეტული ელემენტის დასაბეჭდად. მაგალითად ზამპანოსეულ თხრობის ხაზში, აზნაყები მითოლოგიური მინოტავრის შესახებ ყოველთვის წითელი ფერითაა დაბეჭდილი და ეს ვიზუალური ეფექტი მკითხველში ძალაუნებურად ასოცირდება სისხლსა და საფრთხესთან. გარდა ამისა სიტყვა „House” ტექსტში ყოველთვის ლურჯი ფერით გვხვდება, რაც ერიკ უიტმერშაუსის აზრით, კინემატოგრაფიულ „ლურჯ ეკრანს“ მიანიშნებს:

„Navidson’s house acts as a psychological “blue screen”, meaning those who enter the maze effectively come into an empty structure on their own, with their psyches providing the background images and sound (Wittmershaus, 2000).

„ნევიდსონის სახლი წარმოგვიდგება, როგორც ფსიქოლოგიური „ლურჯი ეკრანი“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ის ვინც შევა ამ ცარიელ სტრუქტურაში, თავისი ფსიქიკით ქმნის კადრს მიღმა არსებულ სურათებსა და ხმებს“.

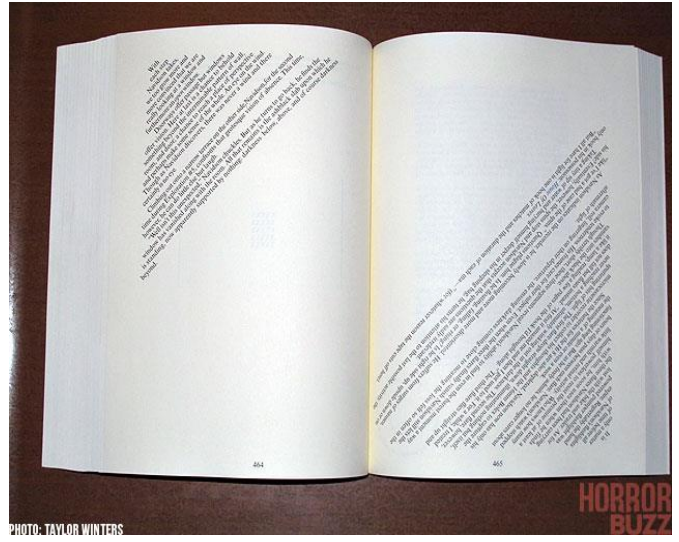
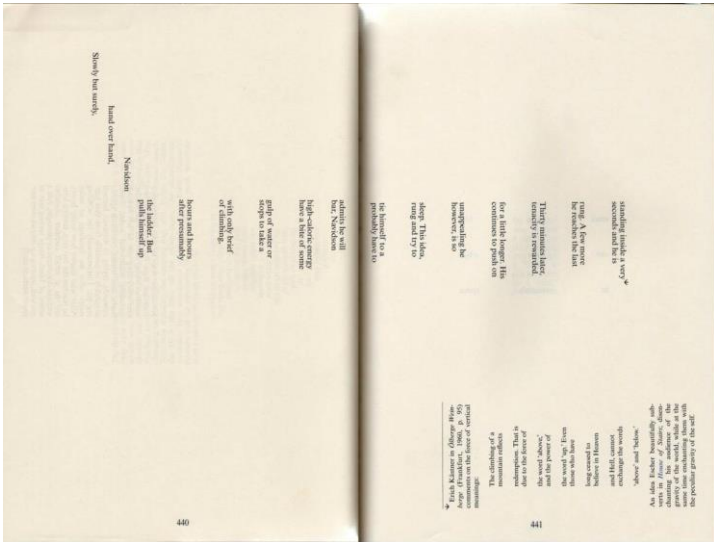
ისევე, როგორც სტერნის მკითხველი ცარიელი გვერდის მიღმა თვითონ ქმნის პერსონაჟის სახეს.

ჰენსენის აზრით კი ლურჯი ფერით დაბეჭდილი სიტყვა „House” მიანიშნებს იმ საძიებო ჰიპერლინკებზე რომლებიც ხშირად გვხვდება ინტერნეტ საიტებზე და შესაბამისად წარმოადგენს ერთგვარ მაკავშირებელს ინფორმაციის სხვა განზომილებასთან, რომელიც ისევე უსასრულოა, როგორც ამ იდუმალი სახლის წიადი.

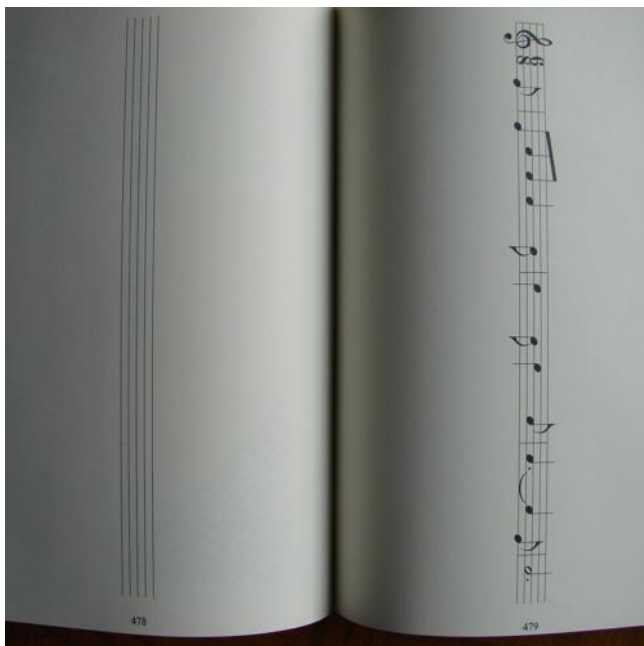
“a portal to information located elsewhere, both within and beyond the novel’s frame” (Hansen, 2004: 598)

„პორტალი იმ ინფორმაციისკენ, რომელიც დაფარულია სადმე სხვაგან ტექსტის შიგნით ან მის ფარგლებს გარეთ“

რომანში გვხვდება გვერდები, რომელთა წაკითხვისთვის სარკეა საჭირო. ხშირია გამოტოვებული სივრცე და ტექსტის არასტანდარტული წყობა:



ხშირია სხვადასხვა ჩანართები, როგორცაა მუსიკალური ნოტები, კოდირებული გვერდები, მთელი თავები, რომლებიც შედგება მოკლე-მოკლე-მოკლე-გრძელი-გრძელი-გრძელი-მოკლე-მოკლე-მოკლე აზნაცებისგან, რაც მორზეს კოდზე SOS აღნიშნავს.

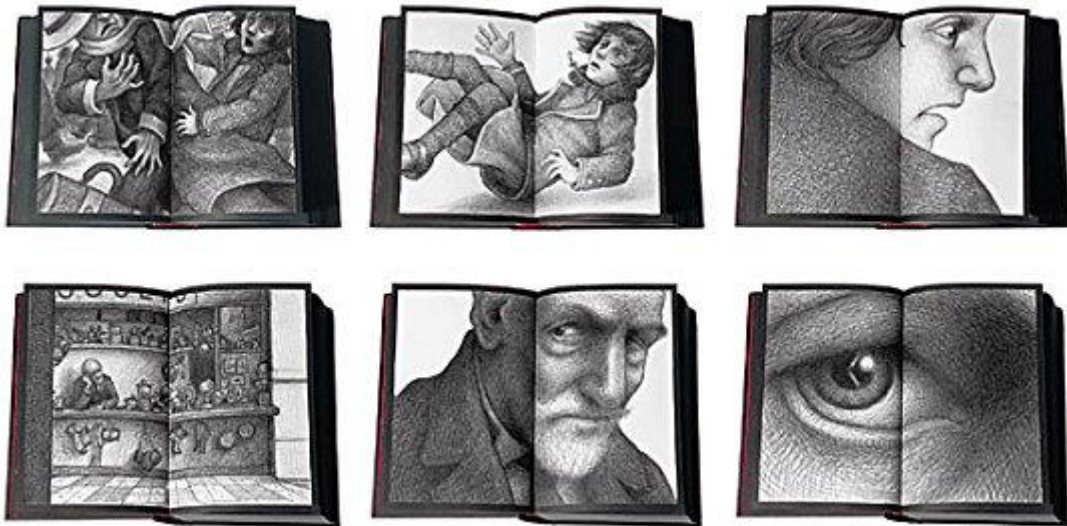


ეს არის მკითხველის არსებობის უპირობო აღიარება რადგან ის არა მარტო კითხულობს და აღიქვამს ლიტერატურულ ტექსტს, არამედ უყურებს როგორც მოძრავ გამოსახულებას ეკრანზე, როგორც ფილმს სხვადასხვა კამერის პერსპექტივიდან. ეს არის ფილმის განსხეულება ლიტერატურაში.

დანილევსკი არ მიიჩნევს თავს ამ ინოვაციური ტექნიკის შემოქმედად და თვლის რომ თხრობის ამგვარ სტილს საუკუნეების წინანდელმა ავტორებმა ჩაუყარეს საფუძველი: “Anyone with a grasp of the history of narrative can see that House of Leaves is really just enjoying the fruits of a long line of earlier literary experimentation. The so-called ‘originality’ claimed by my commentators must be limited to my decision to use the wonderful techniques developed by Mallarmé, Sterne, B.S. Johnson....” (McCaffery 106).

„ნებისმიერი, ვინც ერკვევა ნარატივის ისტორიაში, ადვილად შეამჩნევს, რომ „ფოთლების სახლი“ სინამდვილეში ტკბება წინამორბედი ლიტერატურის ხანგრძლივი ექსპერიმენტების ნაყოფით. ეგრეთ წოდებული „ორიგინალურობა“ რომელსაც მე მომაწერენ ხოლმე, სხვა არაფერია თუ არა ჩემი გადაწყვეტილება გამოვიყენო ის შესანიშნავი ტექნიკური მიგნებები რომლებიც ეკუთვნის მალარმეს, სტერნს, ჯონსონს“.

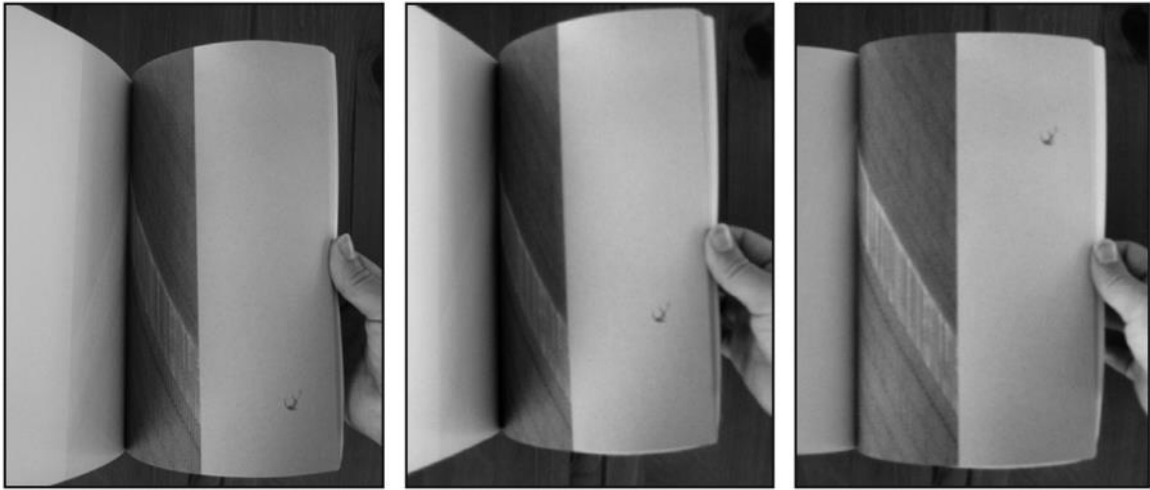
თანამედროვე რომანი, მიისწრაფვის კინემატოგრაფიისკენ და მის იმიტირებას ახდენს სხვადასხვა მეთოდით. ამას ლოგიკურად მოჰყვება იმიჯის განდიდება და მისი უპირატესი როლი სიტყვებთან შედარებით. ამ უპირატესობის საინტერესო ნიმუშია ბრაიან სელზნიკის რომანი „ჰუგო კარბეტის გამოგონება“, სადაც პირველი 42 გვერდი თხრობა მხოლოდ სურათებით მიმდინარეობს. სურათები აცნობს მკითხველს მოქმედების ადგილს, პერსონაჟებს, განწყობას და ტექსტი მხოლოდ იმიტომ ჩნდება, რომ დიალოგები და ფიქრები გადმოსცეს. მთელი თხრობის მანძილზე გრძელდება ეს თანმიმდევრობა და არავერბალურ ნარატივს საერთო ჯამში 300 გვერდი უჭირავს. მკითხველი სურათებთან ერთად თვითონ ქმნის გონებაში რომანის ტექსტს.



Tony Cenicola/The New York Times

ერთი შეხედვით ეს სურათები ძალიან ჰგავს ტრადიციულ ილუსტრაციას, რომელიც ფართოდ გამოიყენებოდა ტექსტის გასაფორმებლად, მაგრამ აქ ტექსტი არ არის. იმიჯი ტექსტს მთლიანად ანაცვლებს, მკითხველს უტოვებს ინტერპრეტირების შესაძლებლობებს და თავისებურ ეკრანის ფუნქციას ასრულებს.

ზოგიერთი ავტორი რომანის იმიჯს აცოცხლებს, მიჰყავს ის ფიზიკური დინამიკის მდგომარეობისკენ და ამით კიდევ უფრო აახლოებს მას კინემატოგრაფიასთან. როგორც მაგალითად ჯონათან საფრან ფოერი თავის რომანს „უსაშველოდ ხმამაღლა და წარმოუდგენლად ახლოს“ (“Extremely Loud & Incredibly Close”) ასრულებს 15 გვერდიანი ფლიკბუკით (flick book), რომელიც აცოცხლებს ნიუ იორკის ტყუპების შენობიდან ადამიანის გადმოვარდნის მომენტს ოლონდ უკან გადახვევის ეფექტით. ეს არის რომანის პატარა პროტაგონისტის სულიერი მდგომარეობის ანარეკლი. მან მამა დაკარგა ტრაგედიის დროს და მისი ფარული ოცნება დროის უკან დაბრუნებისა ამგვარ ხოცშესხმას პოულობს თხრობაში. იმიჯი შინაარსის ღრმა შრეებში აღწევს და პერსონაჟის ქვეცნობიერის გახსნის მეთოდი ხდება.



ლიტერატურული იმიჯის ამგვარად გაცოცხლება მკითხველთან წიგნის ინტერაქციის უმაღლეს ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგანაც მკითხველი ფიზიკურად ერთვება თხრობის პროცესში და თავისი ხელით მოჰყავს მოქმედებაში ეს მექანიზმი.

დღეს სულ უფრო ხშირად ისმის ტერმინი „ერგოდული ლიტერატურა“. ოცდამეერთე საუკუნის ლიტერატურაში უკვე მოიპოვება რამოდენიმე შესანიშნავი ნიმუში ნაწარმოებისა, რომლის აღქმასაც მკითხველისგან „არატრივიალურ ძალისხმევა“ სჭირდება, იმაზე მეტი და განსხვავებული ძალისხმევა, ვიდრე უბრალოდ გვერდების გადაფურცვლა და თვალების მარცხნიდან მარჯვნივ და ზემოდან ქვემოთ მოძრაობაა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტიპის ლიტერატურა ჯერ კიდევ სიახლეა და არცერთ ბიბლიოთეკაში არაა მისთვის სპეციალურად გამოყოფილი განყოფილება, ის ჟღერს როგორც წინასწარმეტყველება მომავლის რომანების სტილისა. მანამდე კი ჩვენს წინაშეა ამ, ჯერ კიდევ ემბრიონის მდგომარეობაში მყოფი ჟანრის რამოდენიმე შესანიშნავი ნიმუში და სტერნის ჯერ კიდევ მეთვრამეტე საუკუნეში შექმნილი რომანი, ერგოდული ჟანრის ჩანასახებით.

დასკვნა

თანამედროვე ლიტერატურაში ტერმინები ინტერტექსტუალობა, მეტაპროზა და ერგოდულობა ერთმნიშვნელოვნად ასოცირდება პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასთან. მიუხედავად ცალკეული მაგალითებისა ადრეული პერიოდის ნაწარმოებებში, სამივე ტერმინის წარმოშობა მეოცე საუკუნეს უკავშირდება, რადგანაც ამ პერიოდის ლიტერატურამ აუცილებელი გახდა მათი არსებობა.

ეს ტერმინები თავის თავში აერთიანებენ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თითქმის ყველა უმთავრეს თვისებას: პაროდias, ალუზიას, შავ იუმორს, თვით-რეფლექსურობას, ფრაგმენტულობას, ტრადიციული შინაარსისა და ქრონოლოგიის რღვევას, ენის ფუნქციის ზრდას, ზღვარის გაბუნდოვნებას რეალობასა და გამონაგონს შორის, მკითხველის როლის ცვლილებას, ჰიბრიდულობას.

მიუხედავად ტერმინების სიახლისა, ეს ელემენტები სინამდვილეში არ წარმოადგენს მეოცე საუკუნისა და პოსტმოდერნიზმის მონაპოვარს. მათი სათავეები უნდა ვეძიოთ ადრეულ ლიტერატურაშიც, ცალკეული შემთხვევების სახით, მაგრამ მათი ინტერსიური პრაქტიკული გამოყენება ჭეშმარიტი პოსტმოდერნისტული მიდგომით პირველად ლიტერატურის ისტორიაში გვხვდება მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისელი მწერლის ლორენს სტერნის შემოქმედებაში, რომელმაც გასაოცარი სიზუსტით იწინასწარმეტყველა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის და ახალი ათასწლეულის დასაწყისის ლიტერატურული სტანდარტების თავისებურებები თითქმის ორი საუკუნით ადრე.

სტერნის თხრობის სტილს მისი ეპოქისთვის უნიკალური რამოდენიმე თავისებურება ახასიათებდა. მეთვრამეტე საუკუნის ლიტერატურულ ფონზე სადაც გაფეტიშებული იყო გრძნობებისა და ემოციების ანალიზი, თავბრუდამხვევი თავგადასავლები, ისტორიული ფაქტების ლიტერატურული ტრანსფორმაციები, სიუჟეტური კვანძის შეკვრა და გახსნა, ლოგიკური ქრონოლოგიით აწყობილი, სტრუქტურულად ერთსახოვანი ნაწარმოებები, გამოჩნდა სრულებით განსხვავებული რომანი „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“, რომლის თითქოსდა ტრადიციული სათაურის მიღმა სრულებით ნოვატორული ნაწარმოები

იდგა. ამ ნოვატორულ მიდგომებს კი მეოცე საუკუნის ლიტერატურამ სათანადო ტერმინები მოუძებნა და ადგილი პოსტმოდერნიზში დაუმკვიდრა.

სტერნის მთხრობელი ინტერპრეტირების შესაძლებლობას მთლიანად უტოვებს მკითხველს. დიალოგური რეპლიკებით გაჯერებულ ტექსტში მკითხველი სრულადაა ჩართულია და მასზეა დამოკიდებული თუ როგორ მოახდენს ის მის აღქმას. ეს არის ერთგვარი სასაუბრო ტონი მკითხველთან, ქმნისა და თხრობის ერთობლივი პროცესი. თხრობა ტექნიკურად ცალმხრივია მაგრამ ავტორი გამუდმებით იწვევს მკითხველს და ახდენს მის ჩართვას თხრობის პროცესში. სტერნმა მკითხველს მანამდე არსებული ტრადიციებისა და სტანდარტებისათვის სრულებით წარმოუდგენელი როლი მიაკუთვნა თხრობის პროცესში. მკითხველი არა მარტო მიმართვის ობიექტია, არამედ მნიშვნელოვანი და აქტიური როლი აქვს მიკუთვნებული. მთხრობელი მას გასაოცარი უშუალოებით და პირდაპირობით მიმართავს და მასთან განიხილავს ისეთ დეტალებს რაც აკადემიური მკითხველისათვის, განსაკუთრებით კი სტერნის პერიოდის მკითხველისათვის გამოგნებლად შეიძლება ჩაითვალოს. მაგალითად ის უთანხმებს მკითხველს რომანის წერის, თავების აგებულების, თხრობის ხაზის მიმართულების საკითხებს, რჩევას აძლევს, საყვედურობს, ნებას რთავს რაიმე გამოტოვოს ან სთხოვს ყურადღების მოკრებას. ეს დიალოგური სტილი გამუდმებით იწვევს ისტორიის დროისა და თხრობის დროებს შორის ქრონოლოგიის რღვევას.

ასევე არატრადიციულია „ტრისტრამ შენდის“ შინაარსი. რომანის სათაური მკითხველს განაწყობს შენდის საინტერესო თავგადასავლის წასაკითხად, სინამდვილეში კი, ეს მსხვილტანიანი ნაწარმოები, რომელიც მთავარი გმირის ჩასახვის აღწერით იწყება, მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში ეხება თვით შენდის და უამრავი გადახვევებით გაჯერებული ტექსტი, მთავრდება სრულებით მოულოდნელი ფინალით.

. . . და აი, „ტრისტრამ შენდის“ გამოქვეყნებიდან ორი საუკუნის შემდეგ უილიამ გასმა თავის ესეში „Philosophy and the Form of fiction“ (1978) პირველად გააჟღერა ტერმინი „Metafiction“ ანუ მეტაპროზა და განმარტა ის, როგორც „გამონაგონი

გამონაგონის შესახებ და განაცხადა, რომ ყველა ეგრეთ წოდებული ანტი-რომანი სინამდვილეში მეტაპროზაა.

მეტაპროზას შემდგომი პერიოდის ლიტერატურაში უამრავი ნაშრომი მიეძღვნა რომლებშიც მოხდა მეტაპროზის ძირითადი ნიშან-თვისებების აღწერა და მისი მრავალფეროვანი ბუნების მიუხედავად გამოიყო რამოდენიმე საერთო მახასიათებელი. მეტაპროზა:

1. თავის თავში აერთიანებს თეორიისა და კრიტიკის ელემენტებს
2. ხშირად იყენებს გამოგონილი ავტორების ბიოგრაფიებს და აანალიზებს მათ ნაწარმოებებს.
3. მეტა- პროზის ავტორები საკუთარ თავს რთავენ გამოგონილ პერსონაჟთა შორის, აკეთებენ კომენტარებს წერის პროცესთან დაკავშირებით, პირდაპირ მიმართავენ მკითხველს
4. უარყოფილია სტანდარტული შინაარსი.
5. ტექსტში ხაზგასმული და გაზვიადებულია თავისივე არასტაბილურობა
6. ბუნდოვანია ზღვარი გამოგონილსა და რეალურს შორის

ამ ნიშან თვისებებით სრულად ან ნაწილობრივ ხასიათდება პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა. ამ პერიოდის რომანებში ხშირია სტანდარტული შინაარსის უარყოფა, მკითხველის როლის ზრდა და თხრობის დიალოგური სტილი, კომენტარები წერის პროცესთან დაკავშირებით, დროის სტანდარტული ქრონოლოგიური დინების რღვევა, ავტორისა და მთხრობელის როლების შერწყმა, ადრესატის ფუნქციის გაძლიერება. პოსტმოდერნისტული რომანები მკვეთრად გამოხატული მეტაპროზული ხასიათისაა. . . და იგივე ჩამონათვალი შეიძლება შევუსაბამოთ „ტრისტრამ შენდისაც“, რომელიც ამ სიის უკლებლივ ყველა პუნქტს შეესაბამება. ის არის პოსტმოდერნიზმის ეპოქამდე ორი საუკუნით ადრე დაწერილი მეტაპროზის შესანიშნავი ნიმუში.

სტერნისეული თხრობის სტილი კიდევ ერთი განსაკუთრებული თავისებურებით ხასიათდება. ის სავსეა გადახვევებით და უამრავი ჩანართით სხვადასხვა ტექსტებიდან, ციტირებებით, ასოციაციებითა და მინიშნებებით სხვა წყაროებიდან,

მხატვრული თუ არამხატვრულ ტექსტებიდან. ტრისტრამი ყოველ ნაბიჯზე აკეთებს გადახვევებს თხრობის მსვლელობიდან რათა მიედ-მოედოს ხვადასხვა საკითხებს, რომლებიც ზოგ შემთხვევაში სრულებითაც არაა კავშირში მთავარ თემასთან. რაც მკითხველის მხრივ სათანადო ცოდნას და განსხვავებულ ჩართულობას მოითხოვს თხრობის პროცესში. რა თქმა უნდა მსგავსი პრაქტიკა წინა დროის ლიტერატურაშიც არსებობდა მაგრამ სტერნის შემოქმედებამ მას სულ სხვაგვარი სახე მისცა და ინტენსიური მასშტაბებით ჩართო თხრობაში.

ისევ გამოვტოვთ ორი საუკუნე და პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ეპოქას დავუბრუნდეთ, რომელმაც კიდევ ერთი ტერმინის დაბადება მოითხოვა. 1966 წელს ჯულია კრისტევა გააჟღერა ტერმინი „ინტერტექსტუალურობა“ და ამის შემდეგ ის განუყოფელ ნაწილად იქცა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის უცილობელ ნიშან-თვისებათა ნუსხისა. კრისტევა წერდა, რომ ნებისმიერი ტექსტი შეიძლება მივიჩნიოთ ინტერტექსტუალურად, რადგანაც ის იგება სტრუქტურებზე, რომლებიც უკვე არსებობს. პოსტმოდერნისტი ავტორები თვლიდნენ, რომ ტექსტები არ წარმოადგენენ და ვერც შეიძლება წარმოადგენდნენ დამოუკიდებელ სტრუქტურებს, რომლებიც სრულებით ორიგინალურია და ამტკიცებდნენ, რომ ნებისმიერი ტექსტი არის სხვა ტექსტების ნაწილების, მინიშნებების, ციტატების, პერსონაჟების, ტერმინების და სხვა მრავალი ელემენტის კომბინაციის შედეგად მიღებული ფორმები. ეს არის პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ჩაკეტილი წრე, შეგრძნება იმისა, რომ ყველაფერი ფასეული უკვე შექმნილია და ვერაფერს შევქმნით ახალს. რომ „თანამედროვე ეპოქის მწერლები და მხატვრები ვეღარ შეძლებენ ახალი სამყაროს და ახალი სტილის გამოგონებას.. . მხოლოდ კომბინაციების ლიმიტირებულ რაოდენობათა შექმნაა შესაძლებელი. რადგანაც ყველაფერი უნიკალური უკვე ნააზრევია“ (ჯეიმსონი 1983).

ინტერტექსტუალობა თავისი არსით წარმოადგენს ორი ან რამოდენიმე ტექსტის თანაარსებობას, სადაც ერთი ტექსტის ელემენტები ცხადად ან ფარულად შეინიშნება მეორეში, ის იყენებს ციტატის, მინიშნების, ასოციაციების, ალუზიების და სხვა მეთოდებს.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნება და ლიტერატურა ინტერტექსტებითაა გაჯერებული. რომანებში ხშირია უამრავი, მრავალწახნაგოვანი ინტერტექსტუალური მინიშნებების, ციტატების და ასოციაციების ტრანსფორმაცია, ერთი ტექსტის საფუძვლად მეორე ტექსტის გამოყენება, არსებული ტექსტის სათაურის გამოყენება და ასე შემდეგ.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაშიც სტერნი წინასწარმეტყველად გვევლინება, რადგანაც „ტრისტრამ შენდიში“ ინტერტექსტუალობის თითქმის ყველა ასპექტი ფიგურირებს. სტერნი იყენებს სხვა ავტორების სტილის, თხრობის ტექნიკის იმიტაციას. თხრობაში რთავს უამრავ ალუზიას არსებული ლიტერატურული თუ ფილოსოფიური ტექსტებიდან. აკეთებს მინიშნებებს სხვადასხვა ისტორიულ თუ ლიტერატურულ მოვლენებთან.

სტერნმა თავისი ეპოქისთვის კიდევ ერთი უჩვეულო ექსპერიმენტი ჩაატარა. მან რომანის ტექსტის განსხვავებული გრაფიკული მხარე შესთავაზა მკითხველს. ის სიტყვებზე არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებდა გრაფიკულ სიმბოლოებს. ტექსტი თვალის ერთი შევლებითაც კი გამოირჩევა თავისი დროის ნებისმიერი რომანისგან. ის სავსეა უამრავი ტიპოგრაფიული ნიშნებით, განსაკუთრებით ტირეებით რომელთაც სხვადასხვა სიგრძე აქვთ და თითქოს სიტყვებად მიიჩნევა ტექსტში. ხშირია გვერდებით მანიპულაცია. ტექსტში გვხვდება სუფთა გვერდი სადაც ავტორი მკითხველს სთავაზობს რომ ჩაერთოს თხრობის პროცესში და დახატოს თავისი საკუთარი პორტრეტი ქვრივისა, შავი გვერდი გლოვის ნიშნად და ასე შემდეგ, გამოტოვებული გვერდები ან ერთი წინადადებისგან შემდგარი თავი, გვერდების არასტანდარტული დანომვრა, თხრობის ხაზის ტიპოგრაფიული ნიშნით დემონსტრირება და ასე შემდეგ. ამასთან, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ამ ტიპოგრაფიულ ელემენტებს არ აქვთ ილუსტრაციის დატვირთვა, როგორც ეს მანამდე იყო მიღებული ტრადიციული ლიტერატურული ნორმების მიხედვით. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს აღარაა ტექსტის დეკორაცია, რომლის მოშორება ტექსტიდან ნებისმიერ დროს შეიძლება შინაარსისა და სტრუქტურის დაუზიანებლად, არამედ „ტრისტრამ შენდის“ ტიპოგრაფია წარმოადგენს თხრობის მნიშვნელოვან

შემადგენელ ნაწილს, რომელსაც ისეთივე წონა აქვს, როგორც სიტყვებს, წინადადებებს ან კი მთელ თავებს.

სტერნის ეს ინოვაცია პირდაპირ ესატყვისება უახლეს ტერმინს ლიტერატურაში - “ერგოდული ლიტერატურა”. ეს ტერმინი ეკუთვნის ნორვეგიელი მეცნიერს ესპენ არსეტს, რომელმაც ის პირველად გააჟღერა თავის ნაშრომში „Cybertext — Perspectives on Ergodic Literature” და განმარტა როგორც ლიტერატურა სადაც მკითხველისგან არატრივიალური მცდელობაა საჭირო რათა მან შეძლოს ტექსტის შესწავლა . სხვა სიტყვებით რომ ვქვათ, მკითხველს ტექსტის აღქმისთვის მოეთხოვება რაღაც უფრო მეტი, ვიდრე თვალის მოძრაობა და გვერდების პერიოდულ გადაშლაა.

ერგოდულ რომანში შესაძლოა შევხვდეთ სხვადასხვა ტიპოგრაფიული ელემენტებითა თუ ტირეებით გაჯერებულ ტექსტს, სადაც ტირეებს სიტყვების, პაუზებისა თუ ინფორმაციის დაფარულობის ფუნქცია ეკისრება, ბარათებს, გვერდების არავერბალური იმიჯს, ცარიელ სივრცეებს, ფერად გვერდებს, ტექსტის მიმართულების ცვლილებას, არასტანდარტული წყობას. ზოგ შემთხვევაში რომანებს ერთვის ხელნაწერი ჩანართები, წერილები, რუკები, შენიშვნები, ტექსტით შექმნილი ფიგურები და ასე შემდეგ.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტიპის ლიტერატურა ჯერ კიდევ სიახლეა, ჩვენ უკვე გვაქვს ათეულობით საინტერესო ნიმუში თანამედროვე ერგოდული რომანებისა და მათი დიდი წინამორბედი “ტრისტამ შენდი“.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ლორენს სტერნი, ერთ-ერთი ნაკლებად წაკითხვადი ავტორი, რომლის თხრობის სტილიც გაუგებარი იყო თავისი ეპოქის მკითხველისთვის, სინამდვილეში გახლდათ მომავლის ლიტერატურის გენიალური წინასწარმეტყველი. მის შემოქმედებაშიც აშკარად იკვეთება არა მარტო მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის, არამედ ახალი ათასწლეულის დასაწყისის ლიტერატურის მახასიათებელთა უმეტესობა. ამ ავტორმა მეთვრამეტე საუკუნეში შექმნა პოსტმოდერნისტული რომანი ამ მიმდინარეობის წარმოქმნამდე ორი საუკუნით ადრე.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Aarseth E. J. "Cybertext __ Perspectives on Ergodic Literature" Johns Hopkins University Press, 1997.
1. Allen W. R. "Slaughterhouse-five". Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-five Bloom's Literary Criticism, 2009.
2. Alter, R. "Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre." Los Angeles: University of California Press 1975.
3. Bakhtin M.M. „ *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel, The Dialogic Imagination.* „ *Four essays*, " University of Texas Press, Austin, 2004.
4. Barthes, R. "The Death of the Author", Ubueb Papers
http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf,
მოდირებულია 18.05.2019.
5. Barthes R. "Death of the Author" VDM Publishing, 2010
6. Black, J.L. ed. "The Broadview Anthology of Literature: The Restoration and the Eighteenth Century. Toronto: Broadview Press. 2006
7. Bleich, D. "The Subjective Character of Critical Interpretation" in: K.M Newton "Twentieth-Century Literary Theory". Palgrave, London.
8. Borges J.L The Total Library: Non-Fiction 1922-1986 Allen Lane Penguin Press, London, 2000.
9. "The World's Greatest Short Stories" ed. By James Daley. Dover Publication, Inc. Mineola, New York 2006.
10. Bradbury R. „Fahrenheit 451: A Novel" Simon and Schuster 2012.
11. Burton R. "The Anatomy of Melancholy", NYRB Classics, 2001.
12. Chatman S.B. "Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film" Cornell University Press 1980
13. Letters written by Lord Chesterfield to his son 2 vols, edited by Charles Stokes Carey, London: William T. 1872
14. Colebrook, C. "Irony", Oxford: Routledge, 2004

15. Cross, W. "The Life and Times of Laurence Sterne." New Haven: Yale University Press, 1929.
16. Currie, M. "Metafiction", New York: Longman 1995.
17. Danielewski M.Z "House of Leaves", Random House, 2000.
18. De Voogd, J . Peter " Laurence Sterne, the marbled Page and "the use of accidents"", Journal "Word & Image" , vol 1985.
19. Ferrel S. "Critical Companion to Kurt Vonnegut. Facts On File, 2008.
20. Fish, Stanley. *Is There A Text in This Class?* Cambridge: Harvard University Press, 1980.
21. Fox, R. " Novel and the People" , International publishers, New York, 1937.
22. Foer J. "Extremely Loud and Incredibly Close" Mariner Books, 2006
23. Garard G. "Palimpsests: Literature in the Second Degree", Nebraska Press, 1997.
24. Gass w. "Finding a Form, Essays By William H.Gass", Cornell University Press, Ithaca, New York, 1996.
25. Gass W. H. "Fiction and Figures of Life: Essays", Onpareil books, 1971.
26. Hansen M. "The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves". Contemporary Literature, Vol.45,
27. Holland, N. "The Dynamics of Literaty Response", The Norton Library, Oxford University Press, 1975.
28. Hawthorn, E. "Font Functions in "House of Leaves",
<https://postprintfictions.wordpress.com/2010/03/14/font-functions-in-house-of-leaves/>
მოდებულთა 02.04.2019.
29. Hutcheon, L. "A Poetics of Postmodernism", Taylor&Francis E-Library, 2004
30. Hnatko E. "Tristram Shandy's Wit", The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 65, 1966.
31. Ingarden R. "The Literary Work of Art", Northwestern Iniversity Press, 1979
32. Iser, W. "The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose from Bunyan to Beckett", Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.
33. Ivan, R. "Tristram Shandy: An Original and Profound English Novel of the eighteenth Century", West university of Timisoara , 2010

34. Jauss, H.R. "Toward an Aesthetic of Reception," Timothy Baht, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982
35. Jefferson. Ann. "Patricia Waugh, Metafiction The Theory and Practice of Self-conscious Fiction." POETICS TODAY. (1986)
36. Keymer T. "Laurence Sterne's Tristram Shandy: A casebook" Oxford University Press 2006
37. Kristeva, J. "Desire in Language: A Semiotic Approach to Language and Art". Trans. Thomas Gora. Ed Leon S. Roudiez. New York: Columbia University University Press, 1980.
38. Kundera M. „ *The Art of the Nove* “. Faber and Faber, London and Boston, 1986.
39. Landow, G. "Hypertext 2", Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
40. Levi-Strauss C, "Myth and Meaning" Routledge, London, 2001
41. Macsiniuc, C. "The English Eighteenth Century. The Novel in its Beginnings" Suceava: Editura Universitet 2003
42. Macsiniuc C. "Towards a Poetics of Reading: Postrstructuralist Perspectives", Institute European, 2002.
43. McGrath, C. "Not Funnies", The New York Times Magazine", 2004, July 11.
44. O'Brien, T. "The Things They Carried", Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, New York, 1990.
45. O'Brien F. "At Swim-Two-Birds," Dalkey Archive Press, 1998.
46. Parrinder P. "Nation and Novel. The English Novel from its Origins to the Present Day", Oxford University Press, 2006.
47. Piper, W.B. "Tristram Shandy's Degressive Artistry" SEL, 1961.
48. Piper, W.B. "Laurence Sterne", New York: Twayne Publishers, Inc., 1965
49. Plett H. "Intertextuality", Berlin: de Gruyter, 1991.
50. Roberts J. W. "Metafiction: An Introduction on Dramatizing the Boundaries of Social Discourse", [file:///C:/Users/User/Downloads/02p019-045ROBERTS%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/02p019-045ROBERTS%20(2).pdf)
მოდებულის 15.10.2018
51. Pynchon, T. "The Crying of Lot 49", Harper Perennial, 2006.

52. Rosenblatt, L. "The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work", Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1978.
53. Sanders A. *The Short Oxford History of English Literature*, Clarendon press, Oxford, 1996.
54. Shklovski V. "A Parodying Novel: Stern's *Tristram Shandy*" *A Collection of Critical Essays*, ed. John Traugott, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968
55. Shklovski, V. "Theory of Prose", Dalkey Archive Press, Elmwood Park, 1990.
56. Scholes, R. "Metafiction", *The Iowa Review* 1970
57. Complete works of Sir Walter Scott, Vol. VI, Conner&Cooke, Franklin Buildings, New York, 1833.
58. Selznick B. "The Invention of Hugo Carbet", Scholastic Press, 2007.
59. Sokolowski R. "Presence and Absence: A Philosophical Investigation os Language and being", Indiana University Press, 1978.
60. Sterne L. „*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Penguin Books,London.2003
61. „*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*”*Wordsworth Editions Limited 1996*
62. Sterne, L. „*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*”, *JF Tailor&Company, 1904*
63. Sterne , L. "The works of Laurence Sterne" , Henry Adams, The New York Public Library, 1830.
64. Swift, J. "A Tale of Tub", Penguin Books Limited, UK , 2009.
65. Tyson, L. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*, Taylor&Francis Group, New York, 2006.
66. Vonnegut K. "Slaughterhouse-five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death", Vintage Books, 2000.
67. Walsh M. "Scribed satire. A Political Romance, the Rabelaisian Fragment and the origins of *Tristram Shandy*," Cambridge University Press, 2014.
68. Wardrip-Fruin N. "Clarifying Ergodic and Cybertest" Grand text auto, 2005.
69. Watt, I. "The Rise of the Novel" University of California, 2001.

70. Waugh . P. “Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction“, Routledge Taylor& Francis Group, London and New York, 1984.
71. Wittmershaus. E. “Profile: Mark Z. Danielewski”, Flak Magazine, 2000.
72. McCaffery Interview de MZD,
<http://ashtreelane.pagesperso-orange.fr/interview.pdf> მოძიებულია 25.12.2018
73. The Ash Tree Project, House of Leaves reviewed by Steve Moore, April 2000.
 Washington post, <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/WPcap/2000-04/09/037r-040900-idx.html?noredirect=on>, მოძიებულია 02.03.2019
74. Danielewski, House of Leaves author Mark Z. Danielewski on his new book and sewing paper. Todd VanDerWerff, 2012 <https://www.avclub.com/house-of-leaves-author-mark-z-danielewski-on-his-new-b-1798234022> მოძიებულია 25.02.2019
75. ვონეგუტი კ. „სასაკლაო5 ანუ ბავშვთა ჯვაროსნული ლაშქრობა სავალდებულო ცეკვა სიკვდილთან,“ გამომცემლობა „დიოგენე“, 2015.
76. ბრეგაძე, ლ. „რეზო ყარალაშვილი-ლიტერატურის თეორეტიკოსი“
<http://dspace.gela.org.ge/bitstream/123456789/6355/1/Levan%20Bregadze.pdf> მოძიებულია 22.03.2019
77. ლომიძე თ, „უცნაურისა და გაუცნაურების ცნებათა სემანტიკა მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლების კულტურაში.სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი, (10). ISSN 1512-2409, 2011.
78. პინჩონი თ.„ლოტ 49-ის გამოცხადება“, გამომცემლობა დიოგენე, 2013.
79. სტერნი ლ. „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებანი“, გამომცემლობა „საქართველო“, 1990.
80. ყარალაშვილი, რ. „წიგნი და მკითხველი“, თბილისი, „განათლება“, 1977.
81. ცაგარელი ლ. „ინტერტექსტუალობა, როგორც ფიქციონალობის სიგნალი“
 სემიოტიკა #3, 2008, <http://eprints.iliauni.edu.ge/91/> მოძიებულია 20.03.2019
82. ჯალიაშვილი მ. „ინტერტექსტუალური პარალელები“, mastsavlebeli. ge 2014
<http://mastsavlebeli.ge/?p=4049> მოძიებულია 18.05.2019