

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)

ანოტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი
თამარ სირაძე

ბათუმი 2019

სადისერტაციო ნაშრომი შესრულებულია ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ევროპეისტიკის დეპარტამენტში

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: **თამარ სირაძე** - ფილოლოგიის დოქტორი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

შემფასებლები:

თამარ კობეშავიძე - ფილოლოგიის დოქტორი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოც. პროფესორი

მარინე სიორიძე - ფილოლოგიის დოქტორი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოც. პროფესორი

ნინო დონდოლაძე - ფილოლოგიის დოქტორი

საერთაშორისო შემფასებელი: **ჰექტორ ბრიოსო სანტოსი** - ფილოლოგიის დოქტორი, ალკალას უნივერსიტეტი (ესპანეთი)

სადისერტაციო ნაშრომის დაცვა შედგება **2019 წლის 15 ივნისს, შაბათს, 13:00 საათზე**, 37-ე აუდიტორიაში, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოს მიერ შექმნილი სადისერტაციო კომისიის სხდომაზე.

მისამართი: ბათუმი 6010, ნინოშვილის ქუჩა, №35

სადისერტაციო ნაშრომის გაცნობა შეიძლება ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ილია ჭავჭავაძის ბიბლიოთეკაში, ხოლო სადისერტაციო ნაშრომის ანოტაციისა - ამავე უნივერსიტეტის ვებ-გვერდზე (www.bsu.edu.ge).

სადისერტაციო საბჭოს მდივანი,

ფილოლოგიის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

ნ. ფარტენაძე

შესავალი

რომანმა განვითარების უაღრესად საინტერესო გზა განვლო მისი წარმოშობიდან თანამედროვე ეპოქამდე. გამოგონილ მონათხრობთა ფორმები შეიძლება ვიპოვოთ იმ უძველეს დროშიც კი, საიდანაც შემორჩა პირველი წერილობითი წყაროები. თუმცა, ეს ნიმუშები ნამდვილად შორსაა იმ მახასიათებელთაგან, რომელთაც დღეს ჩვენ რომანთან ვაკავშირებთ.

XVIII საუკუნის პოლიტიკური მოღვაწე და მწერალი ლორდი ჩესტერფილდი თავის წერილებში ასე აღწერს რომანს: „მეექვსე 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 ნიღაბი 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, პაროდias, ალუზიებს. ის თვით-რეფლექსიური, ფრაგმენტული და ჰიბრიდულია; უგულვებელყოფს ტრადიციულ შინაარსსა და თხრობის სტანდარტულ ტექნიკას; იზრდება ვიზუალიზაციის მნიშვნელობა თხრობისა და აღქმის პროცესში, რეალობასა და გამონაგონს შორის ზღვარი ბუნდოვანია, მკითხველის როლი კი სრულებით შეცვლილია.

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 მათი წარმოშობისა და

თავისებურებების საკითხები, მოვიძიოთ მათი ფესვები ლორენს სტერნის შემოქმედებაში და გავავლოთ პარალელი 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 ამოცანები:

ა) განიხილოს პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის სამი მნიშვნელოვანი ელემენტი: ინტერტექსტუალობის, მეტაპროზისა და ერგოდულობის წარმოშობის ისტორია, ფუნქციები და ნიშან-თვისებები რეცეფციული კრიტიკის კონტექსტში.

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 გავავლოს პოსტმოდერნისტული რომანებისა და სტერნისეული წერის მანერას შორის, რათა დაადასტუროს პოსტმოდერნიზმის ფესვების არსებობა სტერნის შემოქმედებაში.

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

პირველ თავში განხილულია რეცეფციული კრიტიკის თეორია, ისტორია, ფუნქციები და მახასიათებლები; ასევე ინტერტექსტუალობის, მეტაპროზისა და ერგოდული თხრობის თეორიული საკითხები.

მეორე თავში მეთვრამეტე საუკუნის ლიტერატურული ტრადიციების ფონზე, გაანალიზებულია ლორენს სტერნის რომანის, „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“, თხრობის ტექნიკის ინოვაციური მახასიათებლები და პრაქტიკული მაგალითების განხილვის საფუძველზე, შეფასებულია ინტერტექსტუალობის, მეტაპროზის და ერგოდული თხრობის პრაქტიკა სტერნისეულ ნარატივში.

მესამე თავში განხილულია ინტერტექსტუალობა, მეტაპროზა და ერგოდულობა პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში და პოსტმოდერნისტულ რომანებთან პარალელების გავლების საფუძველზე, გაანალიზებულია სტერნის თხრობის მანერის პოსტმოდერნისტული ხასიათი.

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.

თავი I

რეცეფციული კრიტიკის ზოგადი მიმოხილვა

ინტერტექსტუალობის, მეტა-პროზისა და ტიპოგრაფიული თხრობის საკითხები

1.1 რეცეფციული კრიტიკის ზოგადი მიმოხილვა

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. 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. მაშასადამე, როგორც როზენბლატი წერს: ტექსტი არის მხოლოდ „მელნისა და ფურცლისაგან შექმნილი ობიექტი, სანამ რომელიმე მკითხველი არ აღიქვამს ამ ნიშნებს ქალაქზე, როგორც ვერბალურ სიმბოლოებს“ (როზენბლატი, 1978:23). შესაბამისად, რეცეფციული კრიტიკის თეორიის ამოსავალი წერტილი არის ის, თუ რას აკეთებს ტექსტი მკითხველის გონებაში, რადგან ტექსტი 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.

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). ყარალაშვილის აზრით, პოტენციური მკითხველი აუცილებლად მონაწილეობს ტექსტის შექმნის პროცესში. ეს განსაკუთრებით თვალნათლივ ჩანს მეტაპროზულ მიდგომაში, როცა ავტორი უშუალოდ მიმართავს მკითხველს. ზოგ შემთხვევაში მკითხველი ნაწარმოების პერსონაჟად გვევლინება, დიალოგურობის მომენტი აშკარად იკვეთება, ჩნდება არავერბალური ჩანარები, რომლებიც პირდაპირაა გათვლილი ადრესატზე და ტექსტის ფიზიკურ ფორმას ცვლის, რათა სასურველი ეფექტი მოახდინოს ტექსტის მიმღებზე, რაც ხშირად შეუძლებელია მხოლოდ სიტყვების მეშვეობით.

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 თეორია - მიიჩნევს, რომ ტექსტი და მკითხველი თანაბრად მნიშვნელოვანია და ახდენს მკითხველსა და ტექსტს შორის ტრანზაქციის ანალიზს, რათა განსაზღვროს შინაარსის შესაძლო ინტერპრეტაციათა რაოდენობა და ხასიათი.

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. ბლექის მოსაზრებით, ტექსტის აღქმის პროცესში ჩვენ, ჩვენს გონებაში, სიმბოლიზაციის გამოყენებით ვქმნით კონცეპტუალურ სამყაროს და როდესაც ვახდენთ ტექსტის შინაარსის ინტერპრეტაციას, ეს სინამდვილეში ჩვენი საკუთარი სიმბოლიზაციის ინტერპრეტირებაა.

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.

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 სოციალური ხასიათის.

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 1980:7) „გამონაგონი გამონაგონის შესახებ“ (ან, „მხატვრული პროზა მხატვრული პროზის შესახებ“) და წერს: “ Many of the so-called anti-novels are really metafiction” (Gass 1980:15) “ყველა ეს ეგრეთ წოდებული ანტი-რომანი სინამდვილეში მეტაპროზაა“.

მეტა-პროზა არის ავტორისა და მკითხველის ერთიანობა თხრობის პროცესში. ეს არის მკითხველის არსებობის, მისი როლისა და მნიშვნელობის უპირობო აღიარება, ზღვარის გაზნდოვნება გამოგონილსა და რეალურს, ავტორსა და მკითხველს შორის. რომანშივეა განხილული თხრობის ტექნიკისა და მეთოდების სხვადასხვა საკითხები. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს არის რომანი იმ მწერლის შესახებ, რომელიც რომანს წერს.

პატრიცია ვო თავის ნაშრომში „Metafiction“, გვამლევს მეტაპროზის ასეთ განმარტებას: „გამოგონილი თხზულება, რომელიც თვით-შემეცნებით და სისტემურად ამახვილებს ყურადღებას თავის, როგორც არტეფაქტის სტატუსზე, იმისათვის რომ კითხვის ქვეშ დააყენოს გამონაგონი და რეალობა“ და ახასიათებს მეტაპროზის ნიმუშებს როგორც თხრობას, რომელიც იკვლევს წერის თეორიას, პროზის წერის პრაქტიკის მეშვეობით (Jerson, 1986:574).

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.

მეტა-პროზა საოცარი მრავალფეროვნებითა და მრავალსახოვნებით გამოირჩევა. მიუხედავად ამისა, შესაძლებელია გამოვყოთ რამდენიმე 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. უარყოფს სტანდარტულ შინაარსს.

მეტაპროზაში ხშირად რთულია გავარკვიოთ რეალურ მოვლენებთან, პერსონაჟებთან და ავტორთან გვაქვს საქმე თუ გამოგონილთან. მაგალითად, არის ტიმ ო'ბრაიანი, რომელიც ვიეტნამის ომში იბრძოდა, რეალური მთხრობელი თავის რომანში „Things They Carried“? 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“.

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. 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?

1.3 ინტერტექსტუალობა

მას შემდეგ, რაც 1966 წელს ჯულია კრისტევამ გააჟღერა ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“, ის პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის უცილობელ ნიშან-თვისებათა ნუსხის განუყოფელ ნაწილად იქცა. 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.

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 არსებული ტექსტების, ცნებების, მიდგომების, შეხედულებების სხვადასხვაგვარი კომბინაცია

და ადაპტაცია. პოსტმოდერნიზმში აუცილებლობამ მოიტანა ამ ტერმინის ინტენსიური გაჟღერება, რადგანაც პოსტმოდერნიზმი წარმოუდგენელია ინტერტექსტუალობის გარეშე. ეს თითქოს ჩაკეტილი წრეა, რომელსაც ვერაფრით აღწევს თავს მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურა და, როგორც პრაქტიკა აჩვენებს, ვერც ოცდამეერთე საუკუნის რომანები.

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-ერთ 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 რამდენიმე კატეგორიად ჰყოფს:

1. ინტერტექსტუალობა - რომელიც წარმოადგენს ორი ან რამდენიმე 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.

ინტერტექსტუალობის მაგალითები უძველესი დროიდან მოყოლებული თითქმის ყველა სახის ლიტერატურულ ნაწარმოებში შეიძლება ვიპოვოთ. ბიბლიაც კი შეიძლება ჩაითვალოს ამ ტექნიკის ერთ-ერთ უძველეს ნიმუშად, რადგან 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

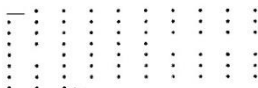
ტერმინი „ერგოდული ლიტერატურა“ ეკუთვნის ნორვეგიელ მეცნიერს, ვიდუო თამაშებისა და ელექტრონული ლიტერატურის სპეციალისტს, ესპენ არსეტს, რომელმაც ის პირველად გააჟღერა თავის ნაშრომში „Cybertext - Perspectives on Ergodic Literature“. ტერმინი „ერგოდული“ სათავეს იღებს ბერძნული სიტყვებისგან „ergon“ რაც ნიშნავს „მუშაობას“ 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).

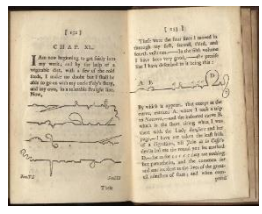
„ერგოდულ ლიტერატურაში არატრივიალური მცდელობაა საჭირო, რათა მკითხველმა შეძლოს ტექსტის შესწავლა (გადავლა)“ და იქვე განმარტავს, რომ არაერგოდული ლიტერატურა თავის მხრივ მოითხოვს ტრივიალურ მცდელობას მკითხველის მხრიდან, რაც მოიცავს თვალის მოძრაობას და გვერდების პერიოდულ გადაშლას.

პირველი თამამი ექსპერიმენტი ტექსტის ფიზიკურ აგებულებასთან დაკავშირებით 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 პირმო ვიზუალიზაციის ეპოქისა, კინემატოგრაფიისა და მედიისა.

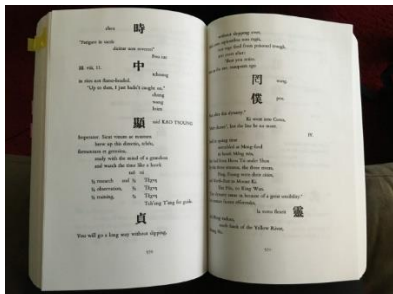
ერგოდულ რომანში შესაძლოა შევხვდეთ სხვადასხვა ტიპოგრაფიული ელემენტებითა თუ ტირეებით გაჯერებულ ტექსტს, სადაც ტირეებს სიტყვების, პაუზებისა თუ ინფორმაციის დაფარულობის ფუნქცია ეკისრება. მაგალითად სტერნის „ტრისტრამ შენდი“:



—You shall see the very place, Madam, said my uncle Toby.
 Mrs. Washam 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—
 “U—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.”



სხვადასხვა ენების შერევა თხრობის პროცესში და ტექსტის კოდირება



ეზრა პაუნდი „The Cantos“

ხელნაწერი ჩანართები, წერილები, რუკები, შენიშვნები, ბარათები



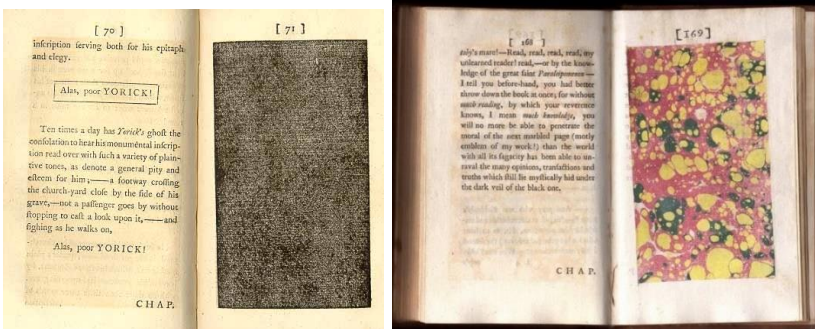
ჯ. აბრამსი, „S.“

აუკინძავი ან არასტანდარტულად აკინძული გვერდები:

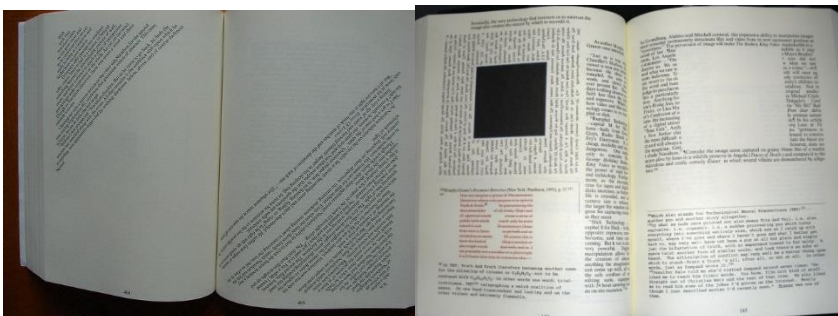


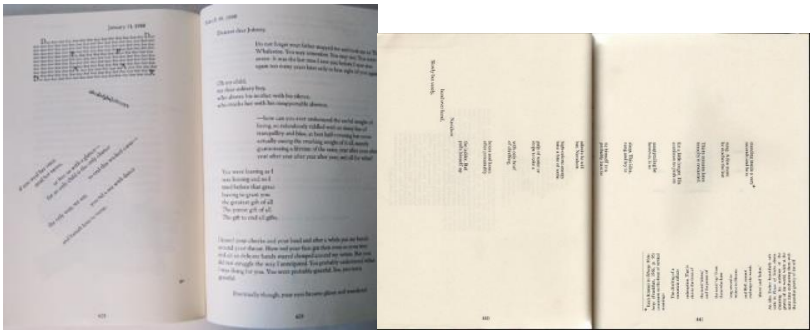
ბ. ჯონსონი “The Unfortunates”

გვერდების არავერბალური იმიჯი, ცარიელი სივრცეები, ფერადი გვერდები:



ტექსტის არასტანდარტული წყობა:





მ. დანილევსკი „House of Leaves“

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, მდორედ მდინარე თხრობისაგან რაღაც განსხვავებულს. იქნებ მომავლის რომანი კიდევ უფრო ერგოდული გახდეს. ჩვენ მხოლოდ ისღა დაგვრჩენია ვივარაუდოთ, ვიწინასწარმეტყველოთ და მაყურებელთა რიგებში ჩვენი ადგილი დავიკავოთ, რათა თვალყური ვადევნოთ მომავლის ლიტერატურის განვითარებას.

თავი II

ლორენს სტერნის ინოვაცია

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. ისინი მკითხველს მოუთხრობდნენ ამბავს, ან რამდენიმე ისტორიას, რომლებიც შეერთებული და შეკავშირებული იყო დასაწყისით, შუა ნაწილით და დასკვნით. ეს არის თხრობა კონკრეტული ისტორიებისა და თავგადასავლებისა. „ტრისტრამ შენდის“ შემთხვევაში კი ასე არ არის. ამ ნაშრომში სტერნმა ამბოხი მოაწყო ადრეული პერიოდის მწერლობის რაციონალიზმის წინააღმდეგ. მკითხველი ფაქტობრივად ვერაფერს გეგულობს გმირის რეალურ ცხოვრებაზე და ამ ჭრილში ეს რომანი წარმოადგენს თავისებურ პაროდias

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

„ტრისტრამ შენდი“ გაჯერებულია უამრავი ასოციაციით სხვა ლიტერატურულ თუ არალიტერატურულ ტექსტებთან. ეს ასოციაციები გამოხატულია ალუზიებში, ციტირებებში, ფარულ მინიშნებებსა თუ სტილის ადაპტაციაში. სტერნს თითქოს ამოძრავებს წინასწარგანწყობა, რომ მისი მკითხველი კომპეტენტურია ამ ტექსტებში და მისი ფონური ცოდნა უცილობლად ემთხვევა რომანის ინტერტექსტუალურ ასოციაციებს.

სტერნის თხრობის სტილის მთავარი უნიკალურობა მდგომარეობს იმაში, რომ ის ინტერპრეტირების შესაძლებლობას მთლიანად უტოვებს მკითხველს. დიალოგური რეპლიკებითა და ტირეებით გაჯერებულ ტექსტში მკითხველი სრულადაა ჩართული და მასზეა დამოკიდებული, თუ როგორ მოახდენს ის მის აღქმას. ეს არის ერთგვარი სასაუბრო ტონი მკითხველთან - ქმნისა და თხრობის ერთობლივი პროცესი.

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.

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.

2.2 „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.

self-reflexive ანუ თვით-ასახვითი 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 იყო მოქცეული, 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.

პარადოქსულია სტერნის დამოკიდებულება თემებისადმი. ის ხშირად აზვიადებს წვრილმანებს და მრავალ გვერდს უთმობს თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალების აღწერას. თხრობა ისეა აწყობილი, რომ მკითხველის ყურადღება სწორედ ამ გონებამახვილურ დეტალებს ექცევა, რადგანაც სცენის განათებული ადგილი მათ ხვდათ წილად. 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 ალღო თუ მიბაძვა . . . „ (სტერნი 1990:117).

მკითხველი ძალაუნებურად იხიბლება ამ თითქოსდა უბრალო დეტალების აღწერის ორიგინალური მეთოდით და იმდენად ერთობა ამ ფეიერვერკისმაგვარი „სანახაობით“, რომ ყურადღების მიღმა რჩება ის თემები, რაც „რომანის“ მკითხველისთვის თითქოს უფრო მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო. ეს თავისებურ მინიატურულ გადახვევებს წარმოადგენს, რადგანაც გვაშორებს და გვწყვეტს თხრობის ძირითად ხაზს.

რომანის უაღრესად საინტერესო და არაორდინალური შტრიხია მთხრობელის საკითხი და მისი ურთიერთობა მკითხველთან. სტერნმა მკითხველს მანამდე არსებული ტრადიციებისა და სტანდარტებისათვის სრულებით წარმოუდგენელი როლი მიაკუთვნა თხრობის პროცესში. მკითხველი არა მარტო მიმართვის ობიექტია, არამედ მნიშვნელოვანი და აქტიური როლი აქვს. 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.—“ (Sterne, 1996:41).

„--- როგორ გეკადრებათ, ქალბატონო, ასეთი უყურადღებობის გამოჩენა ბოლო თავის კითხვის დროს? მე მასში მოგახსენეთ რომ დედაჩემი პაპის მიმდევარი არ ყოფილა-მეთქი. - პაპის მიმდევარიო! ასეთი რამ ჩემთვის არ გითქვამთ“ (სტერნი 1990 : 74)

თხრობის პროცესში ხშირია მომენტები, როდესაც მთხრობელი მკითხველს კარნახობს, თუ როგორ უნდა მიუდგეს მონათხრობს, როგორ უნდა აღიქვას და, უფრო მეტიც, როგორ დამოკიდებულებითა და რა ტემპით წაიკითხოს ესა თუ ის მონაკვეთი. ის 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, 1996:50).

„ . . . როდესაც დავაპირე აღმეწერა თქვენთვის ბიძაცემი 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 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. მიჰყვება რა ამგვარ ჯაჭვს, სტერნის თხრობის ხაზიც მოკლებულია მოწესრიგებულ სიმდოვრეს.

განსაკუთრებით საინტერესოა დროისა და რეალობის საკითხი რომანში. სტერნმა ნამდვილი თამაში გამართა ამ ორი დეტალით. 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 თხრობის მომენტის ქრონოლოგიურ განზომილებაში გადასვლით. მაგალითად, რომანის მთხრობელს ნაწარმოების დასაწყისში მოჰყავს რამდენიმე 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 გამოგნებელ ეფექტს იძლევა და სრულებით ანგრევს დროის იმ ხაზს, რომელიც ნაწარმოების დასაწყისში ფორმირდება. ის თითქოს აფხიზლებს მკითხველს და ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ თხრობა მუდმივად მერყეობს ორმაგ ქრონოლოგიურ სივრცეში.

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 საერთოდაც 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).

„A COCK and a BULL ფრაზის ფესვები მიდის ფრანგული წარმოშობის ფრაზასთან '**coq-a-l'âne**' რომელსაც “Randle Cotgrave’s Dictionary of the French and English Tongues” შემდეგნაირად განმარტავს: “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 იქცევა.

2.2 „ტრისტრამ შენდის“ ინტერტექსტუალური თავისებურებები

რომანის პირველი გამოჩენისთანავე, 1760 წლის „London Magazine“-ში შეხვდებოდათ 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. „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. 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 შენდი“-ში საინტერესო ინტერტექსტუალური ჩანართები გვხვდება ჯონ ლოკის ესეიდან „An Essay Concerning Human Understanding“. ლოკის „იდეათა ასოციაციის“ თეორიას მნიშვნელოვანი გამოძახილი აქვს სტერნის რომანში და თუ ზოგადად ამ გადასახედიდან განვიხილავთ „ტრისტრამ შენდის“, მისი თხრობის ქაოტურობაც ლოგიკურ ახსნას შესძენს - გვიჩვენებს ენის როლის სისუსტეს იდეის სრულყოფილი გადმოცემის პროცესში და სპონტანური ასოციაციების მნიშვნელობას. ასევე, სუფთა გვერდის ჩართვა თხრობაში, რაც ირიბი მინიშნებაა ლოკისეული სუფთა გონების ცნებასთან.

შექსპირისეული ასოციაციებიდან საინტერესოა პირველი თავის დასკვნითი აზრად, სადაც ტრისტრამი ახსენებს ფრაზას „a fool’s cap“:

„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“ (Sterne, 1996:10).

„თუ გზადაგზა დროდადრო გავილაღებ ხოლმე___ან თუ ზოგჯერ ერთი ორიოდე წუთით მასახარის ზანზალაკებიან ჩაჩს ჩამოვიფხატავ თავზე,___ ნუ გამექცევით“ (სტერნი 1990 : 25).

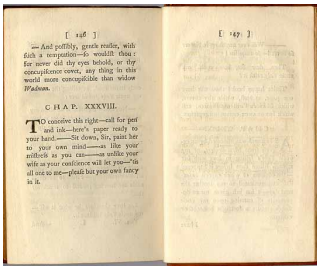
აქ სახეზეა მთელი სერია ლიტერატურული მოტივების, სიმბოლოებისა და ტრადიციებისა, რომლებიც უკავშირდება მასხარას ზანზალაკებიანი ქუდით, რომელიც ასევე სიმბოლოა სულელის ნიღაბს ამოფარებული სიბრძნისა.

სტერნის რომანის მთავარი სტილი დაცინვისა და თვით-ირონიისა, რომელიც ასევე მეთვრამეტე საუკუნის ფილოსოფიისა და ლიტერატურის წამყვანი ცნებაა, კიდევ ერთხელ ამტკიცებს ტრისტრამ შენდის ინტერტექსტუალურ ბუნებას. თვით სათაური რომანისა „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 გამლასა და განვითარებასთან.

2.3 გრაფიკული ნაწილი

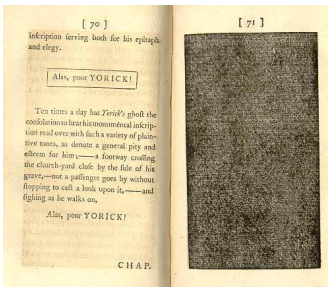
სტერნმა ექსპერიმენტი ჩაატარა ტექსტის ფიზიკურ მხარეზე და რომანში გამოიყენა უამრავი გრაფიკული სიმბოლო, რომელთაც სიტყვასთან გათანაბრებული ან ზოგიერთ შემთხვევაში ვერბალურ მხარეზე ბევრად ძლიერი ფუნქციაც კი მიაკუთვნა. ის სცდება „წერის“ სივრცეს და მკითხველის თვალისთვის განკუთვნილი ელემენტებით აძლიერებს თხრობის, როგორც „საუბრის“ ფუნქციას, რადგან, 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 უნარიანად ხდება (ექვი არ მეპარება, რომ ჩემს შემთხვევაში ეს სწორედ ასეა), თითქმის იგივეა, რაც საუბარი" (სტერნი, 1990: 129). ტექსტი თვალის ერთი შევლებითაც კი გამოირჩევა თავისი დროის ნებისმიერი რომანისგან. 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. უილბურ ქროსი წერს: „მისი ტირეები და ვარსკვლავები არ იყო უბრალო ხრიკები რომ დაეხსნა მკითხველი, არამედ ისინი განასახიერებენ რეალურ პაუზებს თხრობაში, რომლის მიზანი იყო ბუნებრივი საუბრის ილუზია შეექმნა, თავისი ძალდაუტანებელი მსვლელობით, სითბოთი და ფერადოვნებით“ (Cross, 1929:215).

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 სივრცეში შეჭრისა და ტექსტის შექმნის პროცესში მკითხველის „შემოტყუებისა“. მაგალითად, ტექსტში გვხვდება სუფთა გვერდი, სადაც ავტორი მკითხველს სთავაზობს, რომ ჩაერთოს თხრობის პროცესში და დახატოს თავისი საკუთარი პორტრეტი ქვრივისა.



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

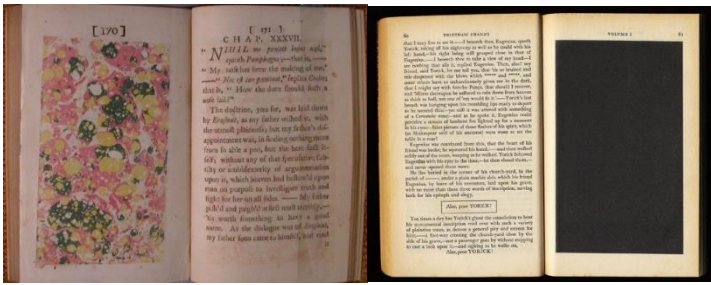
ტექსტის ფიზიკური ფორმა დროდადრო შინაარსის ფერწერული გადმოცემის ფუნქციას იძენს, როგორც, მაგალითად, კიდევ ერთი უჩვეულო დეტალი - შავი გვერდი. იორიკის გარდაცვალების სცენის აღწერას მოჰყვება ფრაზა „ვაგლახ, საბრალო იორიკ“ და მთელი შავი გვერდი. თხრობის ხაზი იკარგება ამ უკიდუგანო შავ ფერში და თითქოს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს მოსაზრებას, რომ სიტყვები სრულებით არაა საკმარისი შინაარსის ჭეშმარიტი არსის გადმოსაცემად.



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 კომენტარი იმის შესახებ, თუ როგორ კითხულობს და აღიქვამს თითოეული მკითხველი ამ ნაწარმოებს:

“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“ (De Voogd, 1985:28).

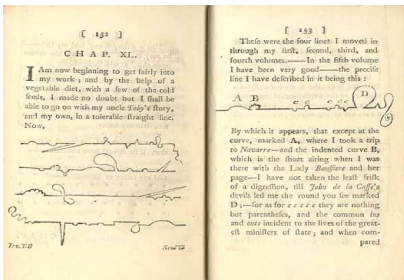
სტერნს ეს გვერდი თავისი ნაწარმოების ემბლემად მიაჩნდა. ეს იყო ერთგვარი მინიშნება, გასაღები მკითხველთათვის, თუ როგორ შეიძლებოდა მომხდარიყო რომანის აღქმა ან როგორად მიაჩნდა ის თვით ავტორს.



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

“I am beginning to get in my work; by the help and 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, tolerable in a straight line. Now . . .” (Sterne 1996:332).

„ახლა დიხაზე შევდივარ მუშაობის ემხში და ბოსტნეულის დიეტის, თანაც ცოტადენი ციციცი თესლეულის შეწევნით, ეჭვი არ მეპარება შევძლებ განვაგრძო ძია ტობის ამბავი, და ჩემიც, ასე თუ ისე სწორი ხაზით. აქამდე კი“ (სტერნი, 1990: 506).



აღსანიშნავია, რომ სტერნი უდიდესი ყურადღებით ეპყრობოდა ნებისმიერ გრაფიკულ ჩანართს თავის რომანში და ზრუნავდა, რომ ისინი ზუსტად ისევე დაეხეჭდათ, 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.

თავი III

ინტერტექსტულობა, მეტაპროზა და ტიპოგრაფიული თხრობა პოსტმოდერნისტულ რომანში

სტერნის ეპოქის შემდეგ თითქმის ორმა საუკუნემ ჩაიარა. ეპოქალური ცვლილებების ორმა საუკუნემ. უამრავი პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული გარდატეხის შემდეგ, ლიტერატურამ და ხელოვნებამ მიაღწია მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ეტაპს. მეორე

თავში განხილულ სტერნისეული სტილის ინოვაციურ მიდგომებს თვალშისაცემი კავშირი აქვს პოსტმოდერნიზმის ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლების უმეტესობასთან. იმას, რაც სტერნის შემოქმედებაში მეთვრამეტე საუკუნისთვის გაუგებარი და არასტანდარტული იყო, მეოცე საუკუნემ თავისი სახელი დაარქვა და საჭირო ტერმინებიც მოუძებნა.

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

წინამდებარე თავში რამოდენიმე პოსტმოდერნისტულ რომანთან შენდის შედარებისა და პარალელების გავლების საფუძველზე გამოვლენილია ის ელემენტები სტერნის შემოქმედებაში, რაც პოსტმოდერნიზმის ფესვებს წარმოადგენს და გამაოგნებლად ნოვატორულია მეთვრამეტე საუკუნის ლიტერატურული ფონისა და ტრადიციებისათვის.

3.1 გადახვევები, ინტერტექსტუალობა და ინტერტექსტუალური გადახვევები

ინტერტექსტუალობა პოსტმოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი თვისებაა, რომელიც მისი არსის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად გვევლინება.

ბორხესი თავის ნაწარმოებში „The Library of Babel” წერს: „რწმენას, რომ ყველაფერი უკვე დაიწერა, ჩვენ ჩიხში შეეყვართ ან ფანტომებად გვაქცევს“ (Borges 2000:3).

პოსტმოდერნისტულმა ლიტერატურამ ახალი სული შთაბერა ლორენს სტერნის მემკვიდრეობას. პარალელის გასავლებად განვიხილავთ ამერიკელი მწერლის კურტ ვონეგუტის რომანს „სასაკლაო 5 ანუ ბავშვთა ჯვაროსნული ლაშქრობა, სავალდებულო ცეკვა სიკვდილთან“ (რომელიც ერთი მხრივ მოიცავს მეოცე საუკუნის უმნიშვნელოვანეს ფაქტებს და, მეორეს მხრივ, არარსებული პლანეტა ტრალფამადორის ცხოვრების აღწერას) და თომას პინჩონის ცნობილ პოსტმოდერნისტულ რომანს „ლოტ 49-ის გამოცხადება.“

„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. 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“.

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, 2000:22).

„მზე ამოდიოდა, 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.

ვონეგუტთან ინტერტექსტუალურობა განვითარების სხვა 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 და ტრავმირებული პერსონაჟის გაორებით ამ ტრავმულობის და ზოგადად ომის უაზრობის ხაზგასმას ახდენს.

საინტერესო ფაქტია, რომ უამრავი გადახვევა თხრობის პროცესში თითქოს ხელს უშლის პერსონაჟის განვითარებას. შენდი, ძია ტობი, ბილი პილგრიმი ვერ ვითარდებიან, რადგანაც გამუდმებული ცვლა დროისა და თხრობის თემებისა არ იძლევა ამის საშუალებას. ეს პროცესი ჩაკეტილი წრის მსგავსია, რომელსაც მთხრობელი თითქოს თავს ვერ აღწევს და არსადაა გასასვლელი, რომელიც მის პიროვნულ იდენტურობას გაათავისუფლებს და საამკარაოზე გამოიტანს.

ინტერტექსტუალობა ასევე უმნიშვნელოვანესი ტექნიკური მახასიათებელია თომას პინჩონის რომანისა „ლოტ 49-ის გამოცხადება“. რომანი დაწერილია სიტყვების თამაშის რთული ტექნიკით და სავსეა უამრავი ინტერტექსტუალური მინიშნებებითა და ასოციაციებით.

მესამე თავში ძალიან საინტერესო ინტერტექსტუალურ მინიშნებას ვხვდებით. ეს არის შექსპირის ხსენება 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 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 უცილობელ წინასწარგანწყობას იმისა, რომ მკითხველმა იცის ყველა ამ თემის შესახებ. მაგალითად, ავტორი ახსენებს ისეთ ფაქტებს, როგორიცაა 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“(Pynchon 2006: 15).

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).

როგორც ვხედავთ, ინტერტექსტუალობა იქცა თავისებურ ჩაკეტილ წრედ, რომლიდანაც თავს ვერ აღწევს პოსტმოდერნისტული ხელოვნება. პირიქით, დრომ გვაჩვენა, რომ ის თანდათან უფრო იკრებს ძალებს. ლ. სტერნიმა თავისი გაბედული ექსპერიმენტებით და მისი გამოყენების ინტენსიური მასშტაბებით მაგალითი მისცა მომდევნო საუკუნეების ლიტერატურას, რომელიც შემდეგ გადაიქცა ინტერტექსტუალობით შეპყრობილად, ინტერტექსტებზე დამკვიდრებულად. ინტერტექსტუალობა არის სწორედ ის კოშკი პინჩონის რომანიდან, რომლისგანაც ხსნა არსადაა, რადგან „ყველაფერი უკვე შექმნილია და ვერაფერს ვიტყვით ახალს“.

3.2 მეტა- პროზა პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში

მეტაპროზა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლად იქცა. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში წაშლილია ზღვარი რეალურსა და გამონაგონს შორის. ავტორი მუდმივი ეჭვის ქვეშ ტოვებს მკითხველს თუ რამდენად ახლოა ნაწარმოებში აღწერილი მოვლენები რეალობასთან:

“All this happened, more or less. The war parts, anyway are pretty much true”(Vonnegut 2000:5).

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

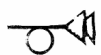
მე, მკითხველს, მთხრობელი ახსნა-განმარტებას მაძლევს და მაფრთხილებს, რომ ზოგი რამ გამოგონილია, ზოგი კი, სადაც ომზე წერს, სიმართლეა.

მკითხველის მთხრობელთან გათანაბრებული ძალაუფლების ხაზს, რაც სტერნის თხრობისათვისაა დამახასიათებელი, ოცდამეერთე საუკუნის რომანიც აგრძელებს. მარკ დანილევსკი ასევე უშუალოდ რთავს მკითხველს თხრობის პროცესში. ჯონი შესავლის დასასრულს პირდაპირ მიმართავს მკითხველს. ეს სასაუბრო ტონი ძალიან ჰგავს სტერნისეულ დროის ზღვარის წაშლის მეთოდს თხრობისა და ისტორიის დროის ხაზებს შორის.

“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: 56).

„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 გამოიცილო თუ როგორ შეიძლება თავი დავაღწიო ამ კომმარებს, გთხოვ მითხარი. მე ისე დავიღალე, მხოლოდ დაძინება მწყურია.“

პინჩონი მკითხველის აღიარების ნაკლებად თვალშისაცემ მეთოდს იყენებს. მაგალითად, როდესაც ოიდიპა ტუალეტის კედელზე სიმბოლოს იპოვის, მთხრობელი მკითხველს აჩვენებს მას ფრაზით „აი ასეთი“, რაც თავისთავად მეტაპროზული მიდგომაა: „წარწერის ქვეშ დახაზული იყო ოდნავ შესამჩნევი სიმბოლო, რომელიც არასოდეს ენახა - წრე, სამკუთხედი და ტრაპეცია, აი, ასეთი:



ასევე ხშირია წერის ტექნიკის, მიზნებისა და მეთოდების განხილვა თხრობის პროცესში. რომანის 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” (Vonnegut 2000:5).

„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“ (ვონეგუტი 2015: 15).

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

შინაარსის არატრადიციული, ხშირად პარადოქსული განვითარება მეტა-პროზის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. რომანის დასაწყისი მკითხველს უყალიბებს შთაბეჭდილებას, რომ მოისმენს თავგადასავალს, ისტორიას თავისი კულმინაციით, ემოციებით, ბედნიერი ან ტრაგიკული დასასრულით. თუმცა, რომანის ბოლო ფრაზები ანგრევს მკითხველის მოლოდინს რომ რაიმე მოხდება, კულმინაცია დადგება ან კითხვებს პასუხები ექნება. მაგალითად „სასაკლაო 5“-ის დასასრული:

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

„ჩიტები ლაპარაკობდნენ. ერთმა მათგანმა ბილი პილგრიმს უთხრა „პუ-ტი-ვიტ?“ (ვონეგუტი 2000:195).

რას იტყვი ომზე ლოგიკურს, ის ხომ ყოველგვარ გონს მოკლებულია, ისევე, როგორც მისი მიზეზები და მისი არსი. ვის აქვს პასუხი ამ შეკითხვაზე : „პუ-ტი-ვიტ?“ არავის, არსადაა პასუხები, რადგან აბსურდია ომი, დაბომბვა, ადამიანთა ხოცვა და საერთოდ, ცხოვრება ადამიანებისა ამ სამყაროში არ ემორჩილება წესრიგსა და ლოგიკას.

მეტა-პროზის იგივე ტექნიკას იყენებს პინჩონიც „ლოტ 49-ის გამოცხადებაში“, სადაც რომანის დასაწყისში ოიდიპა თითქოს გვევლინება, როგორც ნამდვილი დეტექტივი, გამოძიებისთვის და თავგადასავლებისთვის მზადმყოფი, მაგრამ საბოლოოდ რომანს სრულებით მოულოდნელი, თითქოს აზრს მოკლებული დასასრული აქვს. ან უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, რომ საერთოდ არ არის დასასრული. ავტორი ნაწარმოებს თითქოს დაუსრულებელს ტოვებს.

ეს არის სტერნისეული აბსურდული შინაარსის ხაზის გაგრძელება და არ შეიძლება პარალელი არ გავავლოთ ტრისტრამ შენდის დასასრულთან, რომელიც, როგორც მეორე თავში განვიხილეთ, ასევე მოულოდნელი და პარადოქსულია და ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ ეს არის ნაწარმოები დასასრულის გარეშე.

3.3 გრაფიკული მოდელი

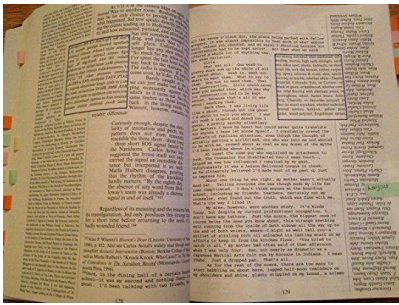
ფაქტია, რომ სტერნისეული მიდგომა ტექსტის გრაფიკული მოდელისადმი აბსოლუტურად ნოვატორული იყო მისი საუკუნისთვის. შეიძლება ითქვას, რომ ის ფილმების ეპოქის პირმშოს უფრო ჰგავს. აქედან გამომდინარე გასაკვირი არაა, რომ გრაფიკული მოდელის სტერნისეული ვარიანტის მემკვიდრის ძიებამ არც მეტი არც ნაკლები - ოცდამეერთე საუკუნემდე მიგვიყვანა - იმიჯის განდიდების ეპოქამდე, სადაც ტექსტის ჰიბრიდულობა კიდევ უფრო ინტენსიური გახდა.

2000 წელს გამოიცა ამერიკელი მწერლის მარკ დანილევსკის რომანი „ფოთლების სახლი“ (“House of Leaves”), გასაოცარი და ექსტრავაგანტული ნაწარმოები, რომელიც ახალი ათასწლეულის დასაწყისის ერთ-ერთ კულტად იქცა ლიტერატურაში.

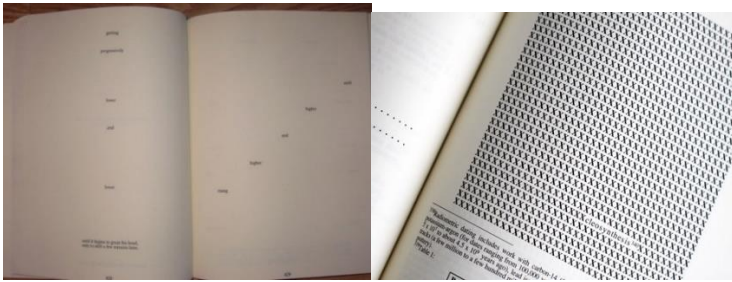
„ფოთლების სახლი“ მართლაც ექსპერიმენტულია უამრავი თვალსაზრისით. დანილევსკიმ ამ ნაწარმოებში ცდები ჩაატარა ტექსტუალურ სივრცეზე, ზოგადად ტრადიციული ბეჭდური რომანის რესურსზე და შესძლებლობებზე, და რომანის ტიპოგრაფია სრულებით სხვა ეტაპზე გადაიყვანა. იმიჯს სიტყვასთან გათანაბრებული მნიშვნელობა მიანიჭა და თხრობის 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. ამით ინტერტექსტუალობის სრულებით ახალი, ინოვაციური ფორმა შექმნა. ეს უკვე არის არა მარტო სხვა ტექსტის, არამედ სხვა ჟანრების ჰიბრიდული შერწყმა ლიტერატურულ ნარატივთან. 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.

ისმის კითხვა - ეს ტექნიკა, როგორც აბსოლუტური ინოვაცია, მხოლოდ დანილევსკის ეკუთვნის? თავად მწერალი აღიარებს, რომ ასე არაა, და წერს: „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“ (McCaffery 2005: 106).

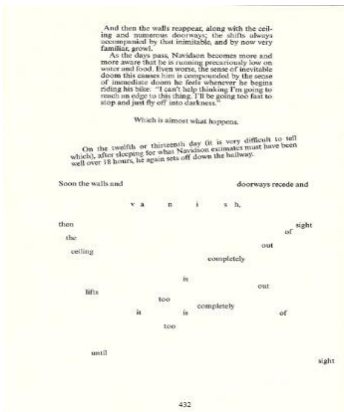
სტერნთან შედარებით, დანილევსკი ბევრად ინტენსიურად იყენებს ტიპოგრაფიული ჩანართების, ან იქნებ უკეთესია ვუწოდოთ ტიპოგრაფიული თხრობის, მეთოდს. ეს ჩანართები სინქრონულად მიჰყვება ტექსტს და სახეს გამუდმებით იცვლის შინაარსის ცვლასთან ერთად. ტრანსფორმირდება და სახელს იცვლის სახლის იდუმალი აგებულების ტრანსფორმაციასთან ერთად. ის ტექსტთან ერთად აღწერს ანომალიური სახლის ლაბირინთებს და არქიტექტურას.



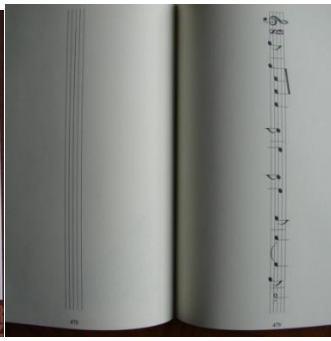
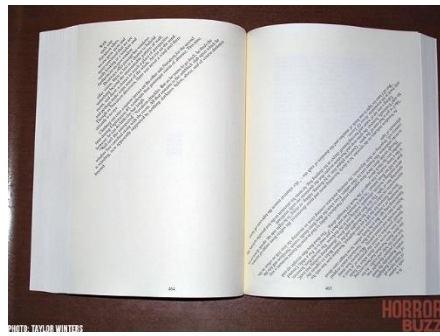
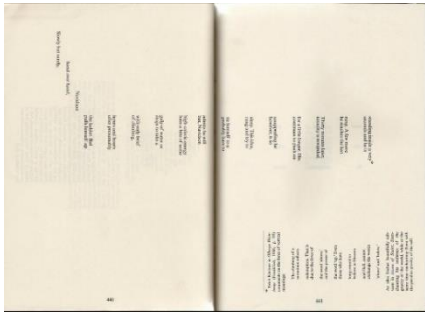
ზოგიერთ გვერდზე კი მხოლოდ რამოდენიმე სიტყვაა დაბეჭდილი:



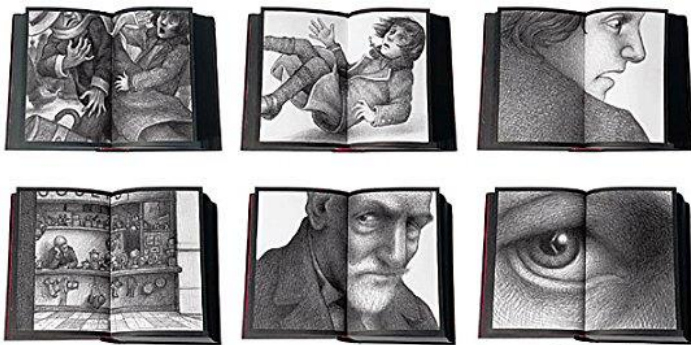
ტექსტი იმეორებს დერეფნების, ფანჯრების, კედლების მიმართულებასა და აგებულებას. მაგალითად, იხრება დაბლა, როდესაც პერსონაჟი დერეფანს ქვემოთ დაუყვება, სიტყვები თითქოს ქრება იქ, სადაც კედლების გაუჩინარებაა აღწერილი:



გვხვდება სიტყვები, რომლებიც სხვადასხვა ფერებითაა დაბეჭდილი, გვერდები რომელთა წაკითხვისთვის სარკვეა საჭირო. ხშირია გამოტოვებული სივრცე და ტექსტის არასტანდარტული წყობა. არალიტერატურული ჩანართები, როგორცაა მუსიკალური ნოტები, კოდირებული გვერდები, მაგალითად მთელი თავი, რომელიც შედგება მოკლე-მოკლე-მოკლე-გრძელი-გრძელი-გრძელი-მოკლე-მოკლე-მოკლე აბზაცებისგან, რაც მორზეს კოდზე SOS-ს აღნიშნავს.



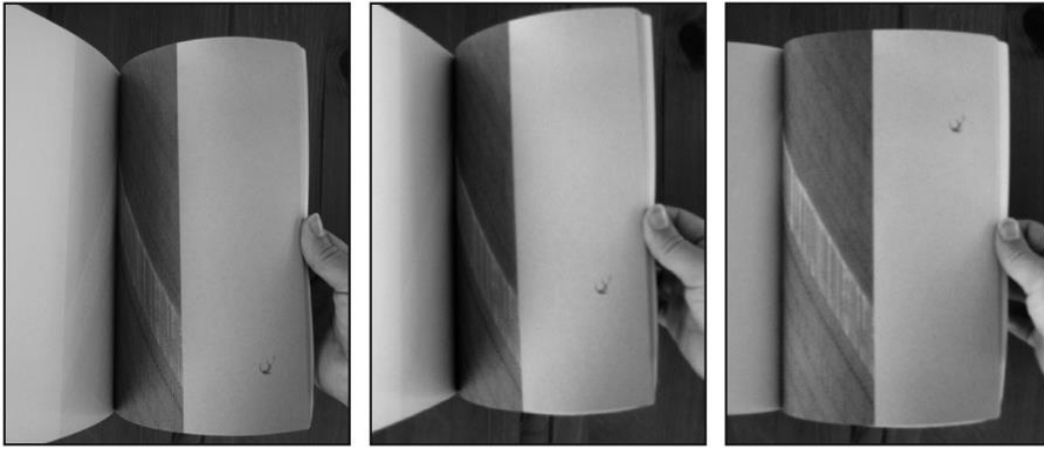
თანამედროვე რომანი მიისწრაფვის კინემატოგრაფიისკენ და მის იმიტირებას ახდენს სხვადასხვა მეთოდით. ამას ლოგიკურად მოჰყვება იმიჯის განდიდება და მისი უპირატესი როლი სიტყვებთან შედარებით. ამ უპირატესობის საინტერესო ნიმუშია ბრაიან სელზნიკის რომანი „ჰუგო კარბეტის გამოგონება“, სადაც პირველი 42 გვერდი თხრობა მხოლოდ 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 Genicola/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, ოღონდ 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 მეთოდად იქცევა.



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 ასეთ რომანებს სულ უფრო ხშირად მიაკუთვნებენ ერგოდული ლიტერატურის ჟანრს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტიპის ლიტერატურა ჯერ კიდევ სიახლეა და არცერთ ბიბლიოთეკაში არაა მისთვის სპეციალურად გამოყოფილი განყოფილება, ის ჟღერს, როგორც წინასწარმეტყველება მომავლის რომანების სტილისა, რომლებიც ჯერ არ შექმნილა და სავარაუდოდ, აუცილებლად გამოჩნდება ახალ ათასწლეულში. მანამდე კი ჩვენს წინაშეა ამ, ჯერ კიდევ ემბრიონის მდგომარეობაში მყოფი ჟანრის, შესანიშნავი ნიმუში - მარკ დანილევსკის „ფოთლების სახლი“ და სტერნის ჯერ კიდევ მეთვრამეტე საუკუნეში შექმნილი რომანი, ერგოდული ჟანრის ჩანასახებით, იმ ჟანრისა, რომელსაც 2018 წელს ჯერ კიდევ ჩანასახის მდგომარეობაში მყოფს ვუწოდებთ.

დასკვნა

თანამედროვე ლიტერატურაში ტერმინები ინტერტექსტუალობა, მეტაპროზა და ერგოდულობა ერთმნიშვნელოვნად ასოცირდება პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასთან, მიუხედავად ცალკეული მაგალითებისა ადრეული პერიოდის ლიტერატურაში. სამივე ტერმინის წარმოშობა მეოცე საუკუნეს უკავშირდება, რადგანაც ამ პერიოდის ლიტერატურამ აუცილებელი გახადა 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 ლიტერატურული სტანდარტების თავისებურებები თითქმის ორი საუკუნით ადრე.

სტერნის თხრობის სტილს თავისი ეპოქისთვის უნიკალური რამდენიმე 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 პოსტმოდერნიზმში დაუმკვიდრა.

სტერნის მთხრობელი ინტერპრეტირების შესაძლებლობას მთლიანად უტოვებს მკითხველს. დიალოგური რეპლიკებით გაჯერებულ ტექსტში მკითხველი სრულადაა ჩართული 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. 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 პირველად გააჟღერა ტერმინი „Metafiction“ ანუ მეტაპროზა, 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 რამდენიმე საერთო მახასიათებელი. მეტაპროზა 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. მეტა-პროზულ ტექსტში ხაზგასმული და გაზვიადებულია თავისივე არასტაბილურობა, 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. პოსტმოდერნისტული რომანები მკვეთრად გამოხატული მეტაპროზული ხასიათისაა. იგივე სია შესაძლოა შევუსაბამოთ „ტრისტრამ შენდისაც“, რომელიც ამ სიის უკლებლივ ყველა პუნქტს აკმაყოფილებს. 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.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სტერნი წინასწარმეტყველად გვევლინება ინტერტექსტუალობის საკითხშიც, რადგანაც ინტერტექსტუალობის თითქმის ყველა ასპექტი ფიგურირებს „ტრისტრამ შენდი“-ში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სტერნის ამ ტექნიკას მეოცე საუკუნემ მოუძებნა ტერმინი და ახალი არეალი მისცა მის გამოყენებას.

სტერნმა თავისი ეპოქისთვის კიდევ ერთი უჩვეულო ექსპერიმენტი ჩაატარა. მან რომანის ტექსტის განსხვავებული გრაფიკული მხარე შესთავაზა მკითხველს. სტერნი სიტყვებზე არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებდა გრაფიკულ სიმბოლოებს. „ტრისტრამ შენდი“ სავსეა უამრავი ტიპოგრაფიული ნიშნებით, განსაკუთრებით ტირეებით. ხშირია გვერდებით მანიპულაცია. ტექსტში გვხვდება სუფთა გვერდი, შავი გვერდი, გამოტოვებული გვერდები ან ერთი წინადადებისგან შემდგარი თავი, გვერდების არასტანდარტული დანომვრა, თხრობის ხაზის ტიპოგრაფიული ნიშნით დემონსტრირება და ასე შემდეგ. სტერნის ეს ინოვაცია პირდაპირ ესატყვისება უახლეს ტერმინს ლიტერატურაში - “ერგოდული ლიტერატურა”.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ლორენს სტერნი, ერთ-ერთი ნაკლებად წაკითხვადი ავტორი, რომლის შემოქმედებაც გაუგებარი იყო თავისი ეპოქის მკითხველისთვის, სინამდვილეში გახლდათ მომავლის ლიტერატურის გენიალური წინასწარმეტყველი, რომლის შემოქმედებამაც აშკარად იკვეთება მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის და ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურის მახასიათებელთა უმეტესობა. სინამდვილეში, მეთვრამეტე საუკუნეში მან შექმნა პოსტმოდერნისტული რომანი ამ მიმდინარეობის წარმოქმნამდე ორი საუკუნით ადრე.

ნაშრომის მასალები და კვლევის შედეგები აისახა ჩემ მიერ გამოქვეყნებულ შემდეგ სტატიებში და საკონფერენციო მოხსენებებში:

1. „ტრისტრამ შენდი“ - უცნაური რომანი”, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის 80 წლისადმი მიძღვნილი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დოქტორანტთა და ახალგაზრდა მეცნიერთა II სამეცნიერო კონფერენცია, 2015 წ. (სტატია - ISBN 978-9941-462-47-4).
2. „დროის ხაზის ინოვაციური მოდელი ლორენს სტერნის რომანში „ჯენტლმენ ტრისტრამ შენდის ცხოვრება და შეხედულებები“, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის 80 წლისადმი მიძღვნილი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დოქტორანტთა და ახალგაზრდა მეცნიერთა III სამეცნიერო კონფერენცია, 2017წ. (სტატია - ISBN 978-9941-462-79-5).
3. Laurence Sterne and the Roots of Postmodern Metafiction, *Journal of Literature, Languages and Linguistics*, Vol. 55, 2019 (ISSN: 2422-8435 DOI: 10.7176/JLL).
4. „ლორენს სტერნი და პოსტმოდერნისტული მეტაპროზის ფესვები“, ჰუმანიტარული მეცნიერებები ინფორმაციულ საზოგადოებაში - III” საერთაშორისო კონფერენციის მასალები (ISBN 978-9941-462-86-3)

Batumi Shota Rustaveli State University

Faculty of Humanities

Department of European Studies

With the Right of Manuscript

Nino Jincharadze

**Laurence Sterne's Innovation and Postmodern Literature
(Within Reception Criticism Context)**

This dissertation is submitted for gaining the academy degree of Doctor of Philology

Abstract

Research Supervisor: Professor Tamar Siradze

BATUMI

2019

The dissertation is accomplished at the Department of European Studies, Faculty of Humanities, Batumi Shota Rustaveli State University.

Academic Supervisor:

Tamar Siradze

Doctor of Philology, Professor

Batumi Shota Rustaveli State University

Evaluators:

Tamar Kobeshavidze

Doctor of Philology, Associate Professor

Akaki Tsereteli State University

Marine Sioridze

Doctor of Philology, Associate Professor

Batumi Shota Rustaveli State University

Nino Dondoladze

Doctor of Philology

Batumi Shota Rustaveli State University

International Evaluator:

Hector Brioso Santos

Professor, Alcala University, Spain

The thesis defense will be held on Saturday, 15.06.2019 at 13:00, Room 37, at the session of the Dissertation Board of the Faculty of Humanities at Batumi Shota Rustaveli State University.

Address: Batumi 6010, 35/32 Ninoshvili/Rustaveli Street, Building 1.

The thesis is available in the Library of Batumi Shota Rustaveli State University and the annotation is available on the university website (www.bsu.edu.ge).

Scientific Secretary of the Dissertation Board,

Associate professor

N. Phartenadze

Laurence Sterne's Innovation and Postmodern Literature

(within Reception Criticism Context)

Introduction

A novel has had a very interesting path of development from its origin up to the modern era. It has been altered many times and has appeared in numerous masks. We cannot make any certain statements about the origin of novel though, since it is as complex and mysterious as the analysis of the emergence of a human being - a creator.

XVIII century politician Lord Chesterfield in the letters to his son wrote:

“I am in doubt whether you know what a novel is: it is a little gallant history, which must contain a great deal of love, and not exceed one or two small volumes. The subject must be a love affair; the lovers are to meet with many difficulties and obstacles, to oppose the accomplishment of their wishes, but at last overcome them all; and the conclusion or catastrophe must leave them happy” (Chesterfield, 1838:91).

These words are good proof of the rate of novel alteration during the centuries, since this definition sounds absolutely unfamiliar, strange and even ridiculous to the modern reader that holds a postmodernist novel in his hands and has basically different image of the novel concept.

Postmodern art is a creation of the World War II. This great depression gave origin to many fundamental changes in literature. . . and in the end, what is the result of this complex and multilayer process of evolution? What is the postmodern novel like?

Postmodern novel rejects general truths, ridicules linear, ordered narrative, and increases the role of visualization in the process of narrative and perception. Uses magical realism, parody, allusions. It is self-reflexive, hybrid and fragmentary, rejects traditional plot, standard technique of narration; the line between reality and fiction is blurred, the function of the reader is fundamentally changed.

Studies have shown that almost all the traits listed above may be united under three main terms: intertextuality, metafiction and ergodic narrative, which might be considered as the main characteristics of postmodernism in literature. Ergodic literature, though, is a relatively new term that may become one of the most important elements of XXI century literature and therefore has not been studied or analyzed basically yet.

The aim of the thesis is to study the functions, characteristics and history of three main traits of postmodern novel: intertextuality, metafiction and ergodic narrative, through receptive criticism, search for their roots in Laurence Sterne's novel “The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman” and make parallels to find out the real existence of these roots in Sterne's masterpiece and prove him the predictor of postmodern narrative, since in the XVIII century he experimented almost all its main techniques.

The objectives of the thesis are to:

- a) Study characteristics, functions and origin of three main elements of postmodern novel: intertextuality, metafiction and ergodic narrative.
- b) Analyze Laurence Sterne's innovative experiments in narration technique, plot development, chronology, structure and function of graphic symbols.
- c) Study examples of intertextuality, metafiction and ergodic narrative in postmodern novels.
- d) Make parallels between postmodern narrative and techniques used by Sterne, in order to prove the evident similarity.

The thesis consists of introduction, 3 chapters, conclusion, and reference list.

Chapter 1

1.1 Reception Theory (reader-response criticism)

In the history of literary criticism, the period of 1960-1970s was prominent due to the emergence of important theory of receptive approach (or reader-response criticism) that was in entire contrast to New Criticism or Formalism, in which reader's role was absolutely ignored. From 1960s, the principles of receptive approach were presented and formulated in works by Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss, Roland Barthes, Roman Ingarden and others.

The receptive approach goes outside the limits of the text and argues that, in process of storytelling, authors acknowledge existence of the recipients of the text, taking into consideration their taste, psychology, knowledge, attitudes etc. and therefore, in this act, an author is not alone and the recipient (a reader) has its active function as well. Accordingly, interpretation and concretization of one and the same text is as various as the amount of recipients, since in consciousness of different readers the perception of the text is different, or what is more, it is different each time even in case the same recipient reads the text in different times. This variation in perception is impossible to avoid, as the reader is always influenced by his expectations, wishes, interests, background, moods etc. According to Ingarden, prior to the act of reading, the work itself is made up of four strata: the phonetic stratum, the semantic stratum of meaning-units, the stratum of represented objectivities and the stratum of schematized aspects. The reader concretizes the work, changing a schematic formation a complete aesthetic element. Concretization is achieved by adding determinations to the schemes on all strata. In finding material for the removal of textual indeterminacies the reader is controlled by his own experience in life and literature. The concretization of the representational stratum is more obviously dependent on the character and experience of the reader.

Thus, "thinking about readers and the way they make sense of literature has led to what has been called 'reader-response criticism', which claims that the meaning of the text is the experience of the reader" (Culler, 2000: 63).

Some critics argue that potential reader, an imaginary recipient, takes part in creation of a text, it is especially obvious in metafictional technique, in which a reader is addressed directly, an author plays game with him and this participation is either evident or obscured. According to Georgian critic, R. Karalashvili, the presence of a recipient is unavoidable as the nature of a language itself requires it. He writes:

“The recipient is a necessary element of creative process, as the main function of the language as well as poetic language, is communication; which, as a concept, assumes the existence of the sender and recipient. Therefore, the existence of a recipient is conditioned by the nature of language itself” (Karalashvili, 1977:45).

1.2 General analysis of metafictional technique

The term “metafiction” was first coined by William Gass in his essay “Philosophy and the Form of fiction”. According to him, many of the so-called anti-novels are really metafictions.

Metafiction is a fiction that comments fiction. It is realizing the fact that the work created is a fiction and permanently draws reader’s attention to this fact. The presence of a reader is constantly felt and his function is more like co-authorship of the text. Standard plot with ordered, linear development and logical ending is rejected, the methods of storytelling, as well as narrative technique, are discussed within the novel; it contains elements of theory and criticism; author involves himself among fictional characters and makes comments about narrative process.

Patricia Waugh characterizes metafiction as “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, 1984:2). According to her, metafiction explores a theory of writing through the practice of writing fiction. Therefore, metafiction demonstrates the realization of the fact that it is created and someone is expected to percept it. So, the role of a reader is no longer passive and he is involved in this process of creation and perception. Consequently, if he does not play the narrator’s game, does not follow the rules stated by the author or play his part properly, the text will lose its sense and turn into chaos, so the dialogue is the powerful tool of metafictional narrative. Practice of the direct reference to the reader, that was intensely used by Laurence Sterne and flourished in postmodern era, is the element of even the most recent experiments in literature, as it is in case of Mark Danielewski’s “House of Leaves” that was published in 2000:

“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, 2000:58).

The reader is a part of this mystery. He might “somehow” find the house as well as the narrator and he is deliberately involved in storytelling. In some cases, he is even given priority to have the leading part. As the protagonist is tired and is “dying to sleep”, the reader is left alone to make difference.

It is often difficult in metafiction to distinguish real characters and author from the fictional ones, since the line between them is blurred and this fact is stated in the process of narration. Like it is in Curt Vonnegut’s “Slaughterhouse 5 “, we can never be certain if a narrator is the one who really went through the war, as he declares: “All this happened, more or less. The war parts, anyway are pretty much true” (Vonnegut 2015:11). Who says these words? Vonnegut or a protagonist? Is it fiction or are there particles of reality? The narrator starts storytelling with this hint of “more or less” reality and leaves a reader under permanent doubt. Likewise, we wonder if Tim O’Brian is a real narrator in his novel “Things they carried,” taking into consideration the fact that he really fought in Vietnam war.

We feel uncertainty about it as the words of the narrator are declaration of the vague reality: “I want you to feel what I felt. I want you to know why story-truth is truer sometimes than happening-truth” (O’Brian, 1990: 179).

In its basis, metafiction is deconstruction of standard norms of storytelling. Consequence of the belief that everything important and innovative has already been written and invented, so all we can do, is to destroy, make contrast, disfigure those traditions and in this very process metafictional technique has gained its extraordinarily interesting form, that has become inseparable element of postmodernism in literature.

1.3 Intertextuality

In spite of the fact that examples of intertextuality can be found in literature of much older periods, it has become an important component of postmodern novel. Julia Kristeva, who first coined the term “intertextuality” in 1966, assumes that authors are not original and do not create anything from their texts from original minds but compile from the already existing texts. She considers text “a permutation of texts” where “several utterances, taken from other texts intersect and neutralize one another” (kristeva 1980: 36).

Postmodern authors were certain that texts are not and cannot be independent structures that are entirely original and argue that any kind of text is a combination of parts, citations, characters, terms names etc. from other texts.

Umberto Eco has more radical attitude and assumes that the role of an author in a text creation is really weak. “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).

Emergence and intense use of the term “intertextuality” has been inevitable, as postmodern art cannot be analyzed basically without its study through the prism of intertextuality. It seems like being in a closed circle that encloses postmodern art and authors are doomed to combine the texts within the circle eternally, unable to break the siege. They permanently collect and cobble together the pieces of countless texts to create the mosaic. The borrowed texts make multiple layers and gain different meanings that effect the general perception of the completed image of this mosaic.

Many postmodern authors demonstrate experiments with intertextuality and its variations in their works. Among them are: James Joyce’s “Ulysses” – Homer’s “Odyssey”, Matt Haig’s “The Dead Fathers Club”- Shakespeare’s “Hamlet”, Jane Smiley’s “A Thousand Acres” – Shakespeare’s “King Lear”, C.S Lewis’ “Perelandra” – John Milton’s “Paradise lost”, Jean Rhys’ “Wide Sargasso Sea”- character from Charlotte Bronte’s “Jane Eyre”, John Steinbeck’s “Tortilla Flat” – Legends of King Arthur. One of very interesting examples of intertextuality is Ernest Hemingway’s novel “For Whom the Bell Tolls” – The title copies John Donne’s words.

The examples of intertextuality can be found in all the stages of literary history. Even The Bible should be considered intertextual since New Testament quotes Old Testament, however, in postmodernism it reached its intense flourish and develops numerous forms of use.

1.4 Ergodic literature

The term “ergodic literature” was first coined by Espen J. Aarseth in his book “Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature”. The word “Ergodic” originates from Greek word “ergon” that means “work” and “hodos” meaning “Path”. Aarseth gives the following explanation of ergodic literature:

“In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be non-ergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extranoematic responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages.” (Aarseth, 1997:2)

If we look back to the literary works of the past centuries in order to find first examples of novels that broke the rules of triviality, we will perhaps pay attention to the epistolary novel that was written in letters, therefore it may be considered the embryo of the ergodic narrative. However, Sterne’s experiments were much more intense, extraordinary similar to the novels of late XX century and even to the novels of XXI century.

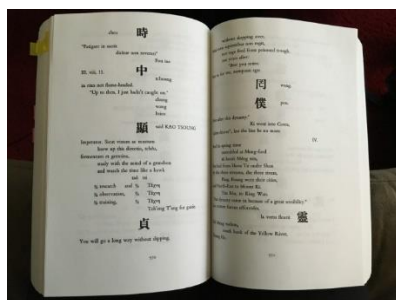
Ergodic technique is the brainchild of visualization era, cinematography and media. It changes visual form of the text and uses these visual tools in order to create additional element for narrative, that have as powerful function as the words and what is the most important, they are inseparable from the text. In other words, unlike the illustrations, that are only decoration and can be taken from the text any time without causing any changes to the meaning or perception of the narrative, the omission of ergodic elements can be as harmful for the text as omission of words, sentences or even the whole chapters.

Among the elements of ergodic technique, there are:

Texts with typographic details, like dashes, full stops, quotation marks, etc. that have function of words or pauses. As it is in Laurence Sterne’s “Tristram Shandy”:

—
.
.
.
.
— 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.”

Mixture or several languages through the narration and coding of the text:



Ezra Pound, “The Cantos”

Handwritten supplements, letters, maps, notes, etc.



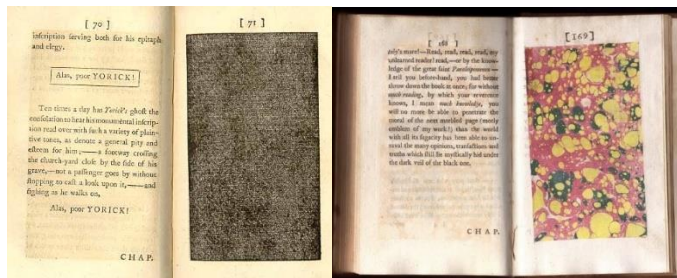
(Doug Dorst) J. J. Abrams “S”

Unbound pages:

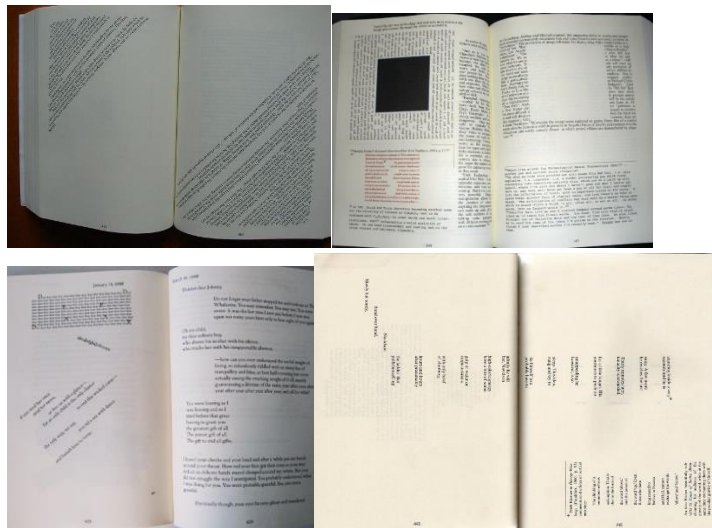


B.S Johnson “The Unfortunates”

Nonverbal narrative with empty pages, colored pages, etc.

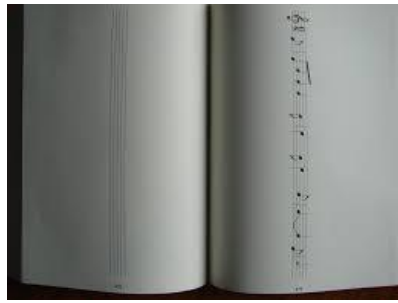


Nonstandard text layout:

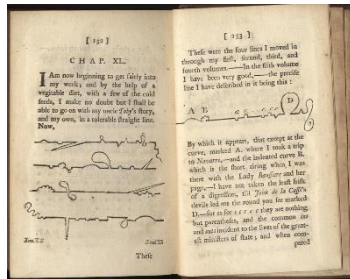


M. Danielewski „House of leaves”

Various typographic symbols:



M. Danielewski „House of leaves”



Laurence Sterne “Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman”.

It may be assumed that ergodic literature is on the starting stage of its existence and development. Will it become one of the main characteristics of the future literature? Readers of XXI century expect something new from the novel, something different from the trivial texts.

Chapter 2

Laurence Sterne’s Innovation

In 2005, in his interview after the adaptation of Laurence Sterne’s novel “Life and Opinions of Tristram Shandy, the Gentleman”, Steve Coogan, who played Shandy, said:

“Tristram Shandy” was a post-modern classic written before there was any modernism to be post about. So it was ahead of its time” (www.gantdaily.com).

The roots of postmodern novel characteristics: metafiction, intertextuality, typographic narrative, originate in much earlier period than XX century. The footprints lead us to the XVIII century English literature and its genius novelist, Laurence Sterne. Plotless structure, permanent digressions, obscure chronology, typographic narrative technique, involvement of a reader, discussion of narrative methods within narrative, combination of numerous texts, quotations, characters, names etc. assign “Tristram Shandy” to the postmodern storytelling, rather than literature of the XVIII century. The methods used by Sterne were extraordinary, innovative and contrastive from the traditions of that period. However, further analysis and parallels to the postmodern novel reveal that this technique, called eccentric, chaotic and absurd, in fact predicted almost all the main traits of postmodern novel.

The narrative style of “Tristram Shandy” is self-reflexive. The narrator permanently makes digressions from the storytelling, discusses various themes, most of which have no connection to the main subject of the novel, although the main subject itself is quite obscure to identify. The narrator

uses numerous texts, quotations, characters, names etc. from different fictional or nonfictional texts that requires proper knowledge from the reader.

In the "London Magazine" XXIX (1760), the reviewer of the first installment of "Tristram Shandy" wrote:

"Oh rare Tristram Shandy! - what shall we call thee? – Rabelais, Cervantes, What?" (London Magazine 29, February 1760). These words emphasized multi textual character of the novel later named as an "intertextuality".

Besides the fact that Cervantes has great influence on Sterne as a humorist, there are interesting associations with Don Quixote in "Tristram shandy".

"A horse who, to shorten all description of him, was full brother to Ronsinante". (Sterne, 2010:44).

Sterne uses interesting associations with Shakespearian themes, motifs, characters and symbols. As it is in case of Yorick:

„That Hamlet’s Yorick in our Shakespeare" (Sterne, 2010:53) and reference to the wisdom disguised in fool’s mask:

"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, — " (Sterne, 2010:32)

Sterne often uses quotations from John Locke’s "An Essay Concerning Human Understanding":

"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: ---"(Sterne, 2010:133).

The title itself, "The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman," is an excellent example of concealed intertextual irony. The meaning and structure of the title perfectly reflects traditions and attitudes of XVIII century novel - life, opinions, adventure. . . however, the plot of the novel completely destroys the expectations that the title form suggests, since through the storytelling, reader realizes that only the word "opinions" has real connection to the plot of the novel and others are only mocking at XVIII century novel traditions.

Sterne uses the whole passages from Robert Burton’s "Anatomy of Melancholy", though the name of the author is not mentioned. Critics among his contemporaries often argued Sterne’s plagiarism, though as Walter Scott considered Sterne was: ,one of the greatest plagiarists, and one of the most original geniuses whom England has produced" (Scott, 1848: 298). As future proved, this technique of multiple text adaptations become important element of postmodern novels, later known as "intertextuality".

Sterne experiments on paradoxical development of themes through exaggeration of minor details and dedication several pages and even several chapters to its discussion, that makes narrative development seemingly plotless as important themes are paid the least attention and become obscure. "Tristram Shandy" is an excellent example of this technique, since the novel the title of which is "The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman", and starts with the story of main character conception, contains only several passages about Tristram Shandy himself and leaves Tristram in the shadow of other characters and their stories, or numerous less important details with permanent digressions. Therefore, the narrative continuously distracts reader's attention, plays game with him, highlighting the least important details. Similarly, he describes Corporal Trim's manner of standing and dedicates at least 2 pages to these descriptions:

"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"(Sterne 2010:184).

"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, 2010:184).

One of the most innovative and extraordinary characteristics of "Tristram Shandy" narrative style is the role of a reader in the process of storytelling. Sterne gave the reader unimaginable function for XVIII century literary traditions. The reader is no longer passive, invisible recipient of a story, but he becomes important part of the narrative, plays one of the main roles, is referred to directly. The narrator discusses methods of storytelling with a reader, asks questions, gives directions, praises or criticizes. A reader is a coauthor who has enough power to make decisions about story development and without his involvement it will lose the sense.

„—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, 2010:97).

What makes the real dialogue is bilateral character of narrator-reader relationships. In other words, a reader is not only referred to, but he gives answers: "You told me no such thing, Sir". Accordingly, it creates the atmosphere of live dialogue, multilayer chronology of story time and narrative time, multidimensional structure.

"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, 2010:27).

The amazingly unexpected “___ Shut the door___” creates impression that at the very moment we are sitting in Tristram’s living-room, listening to the narrator and gives time line effect of pulsation. The story time chronology itself is chaotic, it disorderly goes to the past or even to the future events that have not happened yet:

„ A cow broke in (tomorrow morning) to my uncle Toby’s fortifications” (Sterne, 2010:344).

In the process of storytelling a narrator often dictates a reader the rules of perception of the composition, what should be his attitude towards the story and even the pace of reading. He is not only the narrator of the story but a guide, an instructor, who explains methods being used, characteristics of his narrative technique, or the reasons why those methods are being used.

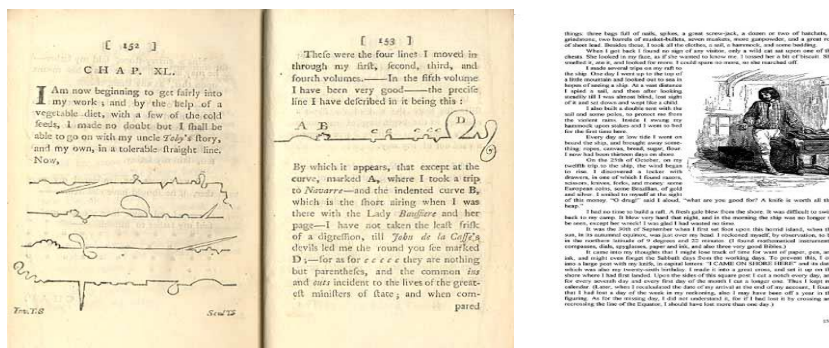
“By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too,—and at the same time”(Sterne, 2010:115).

The ending of the novel has no connection to the concept of denouement, as far as there is no intrigue or drama to have development and the novel that starts with conception of the main character and therefore creates the impression that we will read a story of Tristram Shandy, full of exciting adventures ends with absolutely unexpected ending discussing uncle Toby’s relationships with a widow and the last symbolic words:

“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, 2010:690).

“A cock and a Bull” expression that originates from French '**coq-a-l'âne**' and is defined as „an incoherent story, passing from one subject to another” is the symbol of Sterne’s narrative style as well as metafictional narrative style of postmodern novels.

The important part of Sterne’s narrative technique is typographic presentations of “Tristram Shandy”. Sterne gave as much importance and value to the graphic symbols as words in a storytelling. The text is distinguishable from all the works of Sterne’s contemporaries even at first sight:

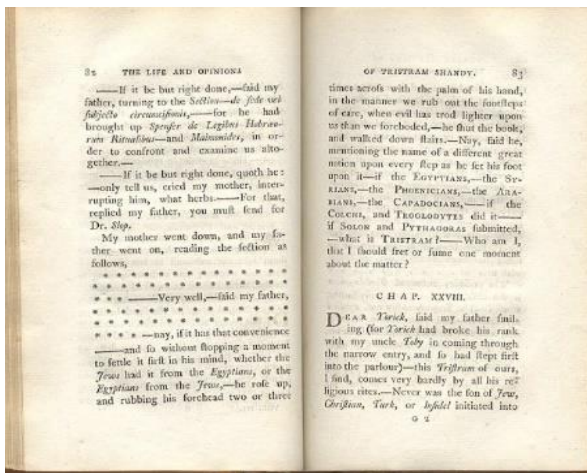


Laurence Sterne “The Life and Opinions of Tristram Shandy,

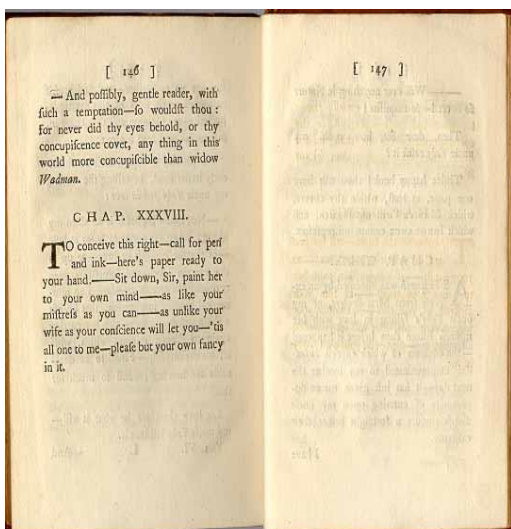
Daniel Defoe “Robinson Crusoe”

the Gentleman”

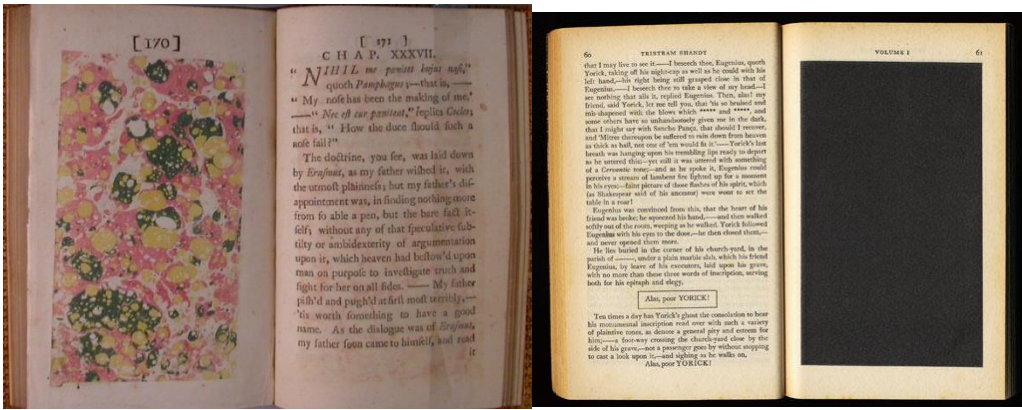
The text is full of dashes that vary in length. The reason why Sterne chose these symbols is controversial. It is possible to assume that punctuation in the novel is part of the game Sterne plays with narrative technique generally and deliberate destruction of commonly accepted norms of narrative like, when he says about Horace “. . . for in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man’s rules that ever lived” (Sterne, 2010:27). However, the narrative mode of “Tristram Shandy” needs something more than a standard punctuation to maintain its live flowing, live speech with natural pauses and interruptions. For this, as Ian Watt writes: “Dashes were invaluable for enacting the drama of inhibited impulse, of the sudden interruptions and oscillations of thought and feeling which characterize Tristram as a person and as a narrator”(Watt, 2002:132).



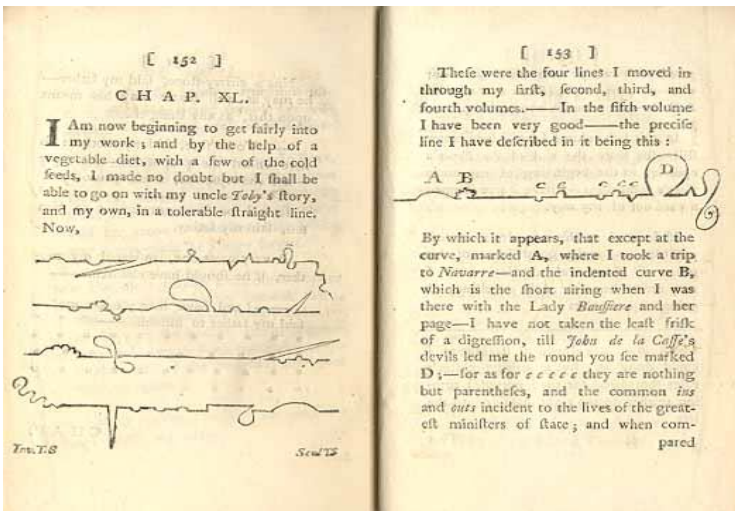
Manipulation with pages is a commonly used practice in “Tristram Shandy”. Sterne emphasizes the fact that conventional language is unable to describe life and goes beyond a traditional text layout in order to involve reader more intensely. Like it is in the case of a blank page where a reader is offered to draw a picture of a widow to his own mind.



Marble page that was made by hand and considered by Sterne: “motley emblem of my work!” (Sterne 2010:336) and black page memorializing the late Parson Yorick:



This mode of narrative technique alters the function of typography as means of decoration to the text and equalizes it with words, or in some cases even gives typography superiority over the trivial means of expression. For instance, in chapter XL Shandy demonstrates his story line:



These diagrams excellently demonstrate narrative line of “Tristram Shandy”, acknowledging the fact that the narrator deliberately makes chaos and disorder in chronology and story layers and since words are not enough for effective demonstration of the storyline followed by the narrator, typography is given superiority to act as powerful medium of storytelling.

Future proved Sterne to be the originator of the technique that is closer to XX or even XXI century literary conventions, rather than XVIII century novel traditions. Sterne created typographic narrative, analogues of which may be listed among the novels of ergodic literature, that is too new to be studied properly and supposedly may be one of the important traits of future literature.

Sterne was ahead of his time with his innovative technique. The characteristics of the postmodern novel for which XX century literary theory coined new terms, have roots in Sterne’s narrative style. “Tristram Shandy” with its multiple text combinations predicted intertextuality of postmodern literature, presence of a reader, discussion of narrative technique within the narrative, destruction of standard plot conventions was precursor of metafictional technique of the future and extraordinary typographic modes that ruin the trivial ways of text perception is prediction of ergodic literature.

Chapter 3

Intertextuality, Metafiction and Typographic Narrative in Postmodern Novel

The fruits of Sterne's innovations passed the centuries, various literary styles and influenced many authors of much later period. The technique originated by Sterne flourished in late XX century and may have development even in XXI century literature. In the following chapter we make parallels between narrative style of "Tristram Shandy" and several postmodern novels, in order to prove him an originator of the major mediums of postmodern novel narrative technique: intertextuality, metafiction and ergodic storytelling.

3.1 Intertextuality in Postmodern Novels

In spite of many examples of intertextuality found in literary forms of any period throughout the history, it is important to emphasize that Sterne was one of the first novelists that used intertextuality in its genuine postmodern form.

After more than two centuries of Sterne's epoch, intertextuality has become one of the most important traits of postmodern literature as postmodernism believes that everything has already been written and we are not able to create anything new, fundamentally original. Therefore, authors are doomed to be enclosed by already existing literary space, forced to combine the text that have already been created and can never escape the closed circle. As a result, according to Borges, "the certitude that everything has been written negates us or turns us into phantoms" (Borges 2000:3). Tomas Pynchon uses ironic intertextual reference with Shakespeare, that is excellent demonstration of this certitude. When the main character of "The Crying of Lot 49" Oedipa meets director of a play, Driblette, to discuss the play, he says:

"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, 2014:92).

It is a symbolic example of the main traits of intertextuality from Sterne to the postmodern literature. Mocking at the modern art that does not mean anything and has the only function to entertain the crowd. Pynchon plays game with the reader. By mentioning Shakespeare, he evokes in reader's consciousness the associations with the great art of the past, in order to strengthen the image of the miserable present. It is mocking at the society, a representative of which may ask a question who Shakespeare was and this is certitude that everything great has already been written.

Among Pynchon's intertextual references, there are interesting associations with the character of the famous fairytale Rapunzel:

„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“(Pynchon, 2014: 23).

The remote tower with no entrance or exit represents an enigmatic paranoia, mysterious evil power that captivates Rapunzel . Oedipa locked herself in this boundless tower and realizes impossibility of escape, the hopelessness of the inner imprisonment: “If the tower is everywhere and the knight of deliverance no proof against its magic, what else?” (Pynchon, 2014: 23).

Through analysis of postmodern intertextuality it is important to mention Kurt Vonnegut’s works. As William Rodney Allen writes about Kurt Vonnegut’s “Slaughterhouse 5”: “... 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). This definition describes the general characteristic of postmodern intertextuality in the best way. “Slaughterhouse 5” demonstrates narrative, scattered in time, space and dimensions and combines numerous texts to create mosaic like “a bird might use twigs, bits of string, and its own feathers to construct a nest”.

Along with numerous fictional or nonfictional texts, Vonnegut uses interesting forms of intertextuality, like introduction of a character from his own novel. In chapter V Bill Pilgrim meets Mr. Rosewater, who is a character from Vonnegut’s previous novel “God Bless you Mr. Rosewater” (1965). With doubling of a character traumatized by the war Vonnegut emphasizes the absurdity of war turning human life into meaningless chaos and mutilating their existence.

“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: 107).

It is worth mentioning some remarkable examples of intertextual references from the Bible. In the first chapter Vonnegut tells the story of Sodom and Gomorrah from the Bible:

“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 2000:31).

The author identifies himself with pillar of salt, acknowledging the fact that in spite of unbearable pain that turns him into a pillar of salt, he looks back to all the catastrophe and suffering that the war caused and is not afraid to witness them, as it is “so human”.

Intertextuality has become that very enigmatic tower from Pynchon’s intertextual reference, which captivates postmodern literature. As history revealed, it is not losing its powers, but is becoming more intense. Sterne’s bold experiment in intertextuality was important for literature of postmodern era, that is depended on intertextuality, since as Fredric Jameson Writes in his essay “ Postmodernism and Consumer Society“:

“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” (Jameson 1998:7).

3.2 Metafiction in Postmodern Literature

The fact that nearly all the aspects listed above may be considered part of metafictional technique, makes it clear that it's impossible to discuss postmodernist novel without metafiction. The term was first coined by William H. Gass in his essay “Philosophy and the Form of Fiction”, in which he depicts metafiction as fiction about fiction and writes that many of the so-called anti-novels are really metafictions. This is a text, the status of which is only a text, story within a story, where the process of creation and perception is the most important and as John Barth writes, it imitates not the real world but the novel itself (Barth:1968).

It is often difficult to distinguish real characters or the author and the fictional ones, as it is in the case of Kurt Vonnegut's “Slaughterhouse 5” narrator. Is he a person who really went through a war? He says: “All this happened, more or less. The war parts, anyway are pretty much true” (Vonnegut, 2000:3). Who says these words Vonnegut or the protagonist? Is it fiction or are there particles of reality? The narrator starts storytelling with this hint of “more or less” reality and leaves a reader under permanent doubt. Likewise, we wonder if Tim O'Brien is a real narrator in his novel “Things They Carried” taking into consideration the fact that he really fought in Vietnam War. We feel uncertainty about it as the words of the narrator are declaration of the vague reality: “I want you to feel what I felt. I want you to know why story-truth is truer sometimes than happening-truth” (O'Brien, 1990: 179).

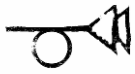
In metafictional novel the function of narrator is no longer passive. He acts as co-author of the fictional text. Therefore, if a reader does not get involved in a story creation and perception, if he does not follow the rules stated by the narrator, if he does not play his role appropriately, the text will lose its sense and turn into chaos. Therefore, dialogue is an important tool of metafictional narration and it often contains discussion of writing structure, plans and technique that the narrator intends to use. It seems he makes agreement with the reader, discusses and explains his narrative technique, gives directions. Mark Z. Danielewski uses the same techniques of dialogue in his novel “House of Leaves”:

“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).

The narrator gives directions to the reader and dictates the rules of reading, realizing the impossibility of proper perception without these prior instructions and permanent dialogue.

The presence of a reader is sometimes not so obvious but seems more obscured, yet it is almost permanently felt. Like it is in case of Pynchon's “The Crying of Lot 49”. Pynchon uses less eye-catching method of acknowledgement of the presence of reader:

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



(Pynchon, 2014:38)

Who is “thus” dedicated to? The moment the narrator uses this expression reveals the presence of a reader who is referred to in this hidden dialogue.

The dialogue is often necessary to give some explanations to seemingly chaotic plot that is a destruction of traditional attitudes to linear, logically arranged storytelling. This is one of the important traits of metafictional narrative. The reader’s expectations about the story with culmination, emotions, happy or tragic ending are destroyed through the narrative, especially at the end, as the last part of the metafictional novel generally reveals the impossibility of finding answers, since they mean nothing, emphasize absurdity of life or simply do not exist. Like it is in “Slaughterhouse 5”, the last phrases of the novel are the demonstration of this absurdity of life and therefore absurdity of logical narrative.

“Birds were talking. One bird 58 said to Billy Pilgrim, ‘Poo-tee-weet?’” (Vonnegut, 2000:177).

Despite the fact that from the beginning of the novel the narrator predicts this ending phrase, it is still unexpected because of its absurdity.

Pynchon goes even further and presents the plot that seems to be an adventure, exciting, mysterious crime story, that is being investigated by the main character but in the end he nearly cuts the storytelling and leaves it allegedly unfinished.

“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, 2014:152).

It is a fact that metafiction is an inseparable part of postmodern literature and without its conceptualizing perception the postmodern narrative lacks sense. However, may its origin be assigned to postmodern period? Through the analyses of the literature of previous periods we come to the conclusion that the answer to this question is negative, since the embryo of metafiction can be found in Geoffrey Chaucer’s “Canterbury Tales”, Miguel de Cervantes’s “Don Quixote” and is especially complete in Laurence Sterne’s “The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman”. Sterne’s writing technique, his permanent dialogue with a reader, permanent explanations and instructions about novel writing within the storytelling, extraordinary plot without development was unique for his period. Time chronology and dimensions are chaotically disordered, function of graphic details is much more than of simple illustrations.

Dialogue with a reader is an important part of Sterne's narrative. The "dialogue" is not the term chosen accidentally, as reader is not only asked questions, referred to, given explanations, criticized or praised, but he or she gives answers that are meant in the process of the narrative:

„—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, 2010:97).

Narrator often dictates and explains rules of reading and perception methods of the novel that is also an important trait of metafiction.

“—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, 2010:120).

The use of such dialogues is quite intense in the novel. It alters time and dimensions of narrative permanently, this distracts reader's attention from the plot and the novel that starts with conception of the main character and therefore creates the impression that we will read a story of Tristram Shandy, full of exciting adventures ends with absolutely unexpected ending:

“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, 2010:690).

“A cock and a Bull” expression that originates from French '*coq-a-l'âne*' and is defined as “An incoherent story, passing from one subject to another” is the symbol of Sterne's narrative style as well as metafictional narrative style of postmodern novels.

3.3 Ergodic Narrative Mode in Postmodern Novels

One of the most remarkable innovations of Sterne's narrative style is his extraordinary use of graphic symbols and punctuation that was a destruction of any literal conventions existed before and has much more resemblance with the epoch of television, films and media, than XVIII century literature. So it is not surprising that path from Sterne's typographic narrative leads us even to the XXI century novels.

In 2000, an extraordinary novel of an American writer Mark Danielewski was published. “House of Leaves” is an amazing and eccentric novel that has become a real cult of literature in the beginning of new millennium.

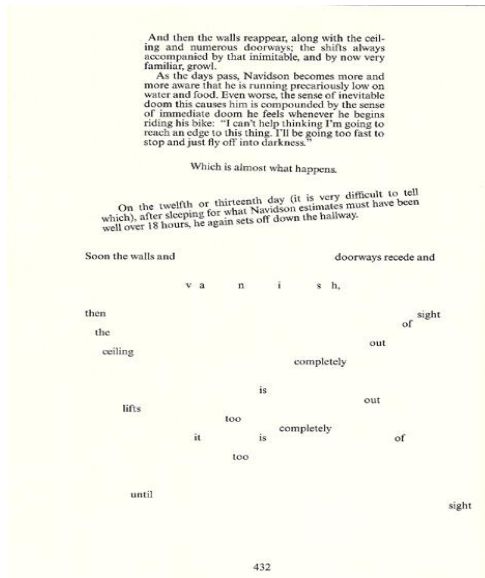
“The Washington Post Book World” wrote about it:

“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”(www.washingtonpost.com).

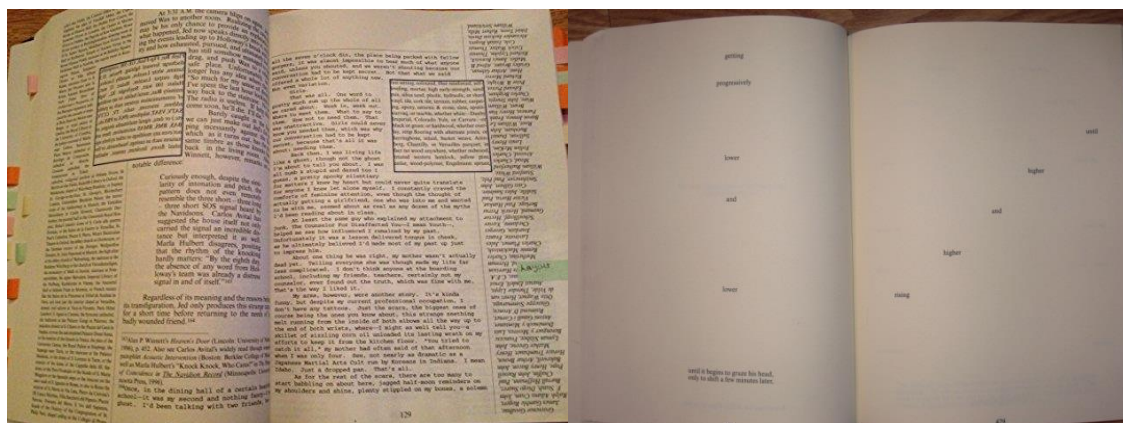
Along with numerous oddities of the novel, it is prominent with its typography, or to be more detailed, physical image of the text. The novel, that has multiple layers of stories, narrative streams,

references to numerous outside texts many of which do not exist, a story and narrative chronology and dimensions, uses visual part of a text as meaning manipulator and it is metafictional in its concept as plays with a reader and a way he will perceive it. Therefore, like in case of Sterne's typography it loses the function of simple decoration, illustration that can be removed any time without making harmful effect on a text and becomes the meaning itself or precursor of meaning perception.

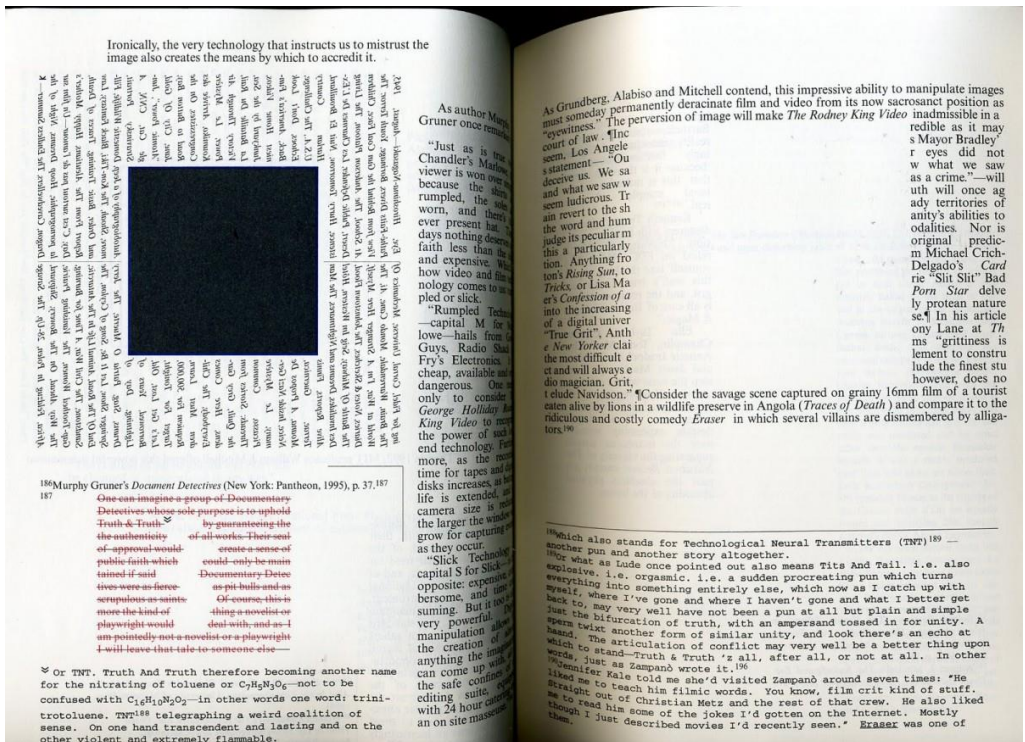
The structure and physical form of the text imitates mysterious labyrinth of the house. It copies the structure and directions of passages, windows and walls of the house. The lines lean down when the character moves downstairs or words sometimes seem to disappear when the disappearance of the walls are being described.



The text controls a reader like a puppeteer, traps him, makes orientation difficult in the horrible, vast maze and even dictates reading pace, since there are some pages that take a lot of time to be read, with overwhelming information from different narrators and storylines. On the other hand, some pages contain only several words:



Danielewski uses different fonts for different narrators that helps a reader to identify which narrative line is he following and acts as predisposition to the narrator's inner world; therefore represents his or her characteristic.



186 Murphy Gruner's *Document Detectives* (New York: Pantheon, 1995), p. 37, 187

One can imagine a group of Documentaries whose sole purpose is to uphold Truth & Truth by guaranteeing the authenticity of all works. Their out-of-approval would create a sense of public faith which could only be maintained if said Documentaries Detectives were as fierce as pit-bulls and as scrupulous as saints. Of course, this is more the kind of thing a novelist or playwright would do with words and I am pointedly not a novelist or a playwright. I will leave that taste to someone else.

Or TNT. Truth and Truth therefore becoming another name for the nitrating of tolerance or $C_2H_5N_3O_2$ —not to be confused with $C_12H_10N_2O_2$ —in other words one word: trinitrotoluene. TNT¹⁸⁶ telegraphing a weird coalition of sense. On one hand transcendent and lasting and on the other violent and extremely flammable.

Conclusion

The terms intertextuality, metafiction and ergodic narrative is unambiguously associated with postmodern literature. In spite of the fact that their examples might be found in the literature of early centuries, the emergence of the terms is connected to the XX century, since it was conditioned by the inevitability to coin the names for major elements of postmodern literature and art. They unify almost all the main traits of postmodern literature. Although the terms are relatively new, the roots of the concepts go back to the early centuries. However, genuine postmodern approach can be found in XXVIII century English novelist, Laurence Sterne's ingenious novel "Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman", that predicted the standards of postmodern literature with surprising precision more than two centuries earlier its intense flourish.

Sterne's narrative style was unique for the XXVIII century due to several reasons. With the background of the literary traditions of exciting adventures, analysis of feelings and emotions, literary

transformations of historic facts, plot development, homogeneous novels with logical chronology, the emergence of "Tristram Shandy" was a breaking moment in the history of literature. Behind the seemingly traditional title, the novel hid fundamental innovations that predicted postmodernism.

Sterne's narrator involves a reader in the narrative and gives him power to participate in creation of the text, permanently acknowledging his presence and importance of his role as a recipient. A reader stands for a coauthor as he is addressed to discuss methods, reasons and intensions of storytelling. Furthermore, the plot of the novel is unconventional, since it is seemingly plotless. With permanent digressions, exaggerations of less important elements of the plot, disorderliness of the story and narrative chronology, opposition of the plot to the title and accordingly to reader's expectations, Sterne creates the narrative style that has very little in common with the traditions of the XVIII century novel. However, after two centuries from Sterne's period, William Gass coins the term "Metafiction" that becomes crucial mode of the postmodern novel, which is characterized with all the aspects listed above.

Sterne's narrator permanently makes digressions from the main line of narration, distracts reader's attention from the central elements of the plot and discusses the details that seem to be less important or have no connection to the subject. The novel uses numerous references, associations, introduction, themes, characters, names from different fictional or non-fictional texts that effects the way a reader perceives the narrative and controls his impressions, attitudes or mood. In some cases, these references require special knowledge and involvement from the recipient. In spite of the fact that this practice existed in earlier literature, Sterne gave it much more intense use and unconventionally different approach that was considered eccentric for his period... and again history proved him to be the innovator from this point of view too. After two centuries from this bold experiment, XX century literary theory realized the necessity of creation of a new term that would have represented the practice, conquering the whole postmodern literature. Since Julia Kristeva first coined that term "Intertextuality" in 1966 it has become an inseparable part of the main characteristics list of postmodern literature. According to Kristeva, any kind of text may be considered intertextual, since it is constructed on structures that already exist. Postmodern authors believed that it is impossible to create text as an independent, entirely original structure and argued that any kind of text is the form created with the combinations of references, quotations, terms, characters, associations and many other elements of other texts, use of one text for the basis of the other, use of the title of existing text. It is a certitude that everything important have already been thought, written and introduced, and modern authors won't be able to create anything unique. This certitude resulted in postmodern art drenched in intertextuality.

Sterne's approach to the textual combinations and adaptations in his "Tristram Shandy" was a prediction of postmodern intertextuality. Sterne played games with the reader using intertextuality. Following his narrative is a challenge for a reader, since the quality and the mode of perception depends on reader's knowledge of the external texts and his attitude towards them, therefore there are as many alternatives of the perceptions as there are readers that are the recipients of the given text.

One of the most prominent elements of Sterne's narrative style was his punctuation and using unconventional typography. Sterne valued the typography as much as the words, made it the part of the narrative. In "Tristram Shandy" typography loses its function as a mere illustration and becomes

meaning itself, therefore, it is inseparable from the text. The physical form of the “Tristram Shandy” text is contrastive from other texts of XVIII century novels even at the first glance. It is full of various typographic elements, especially dashes. Sterne manipulates with page appearance, numerations, sequences. In some cases he uses typography to demonstrate and explain the narrative line being used, that is interesting metafictional approach towards typography, as it acknowledges the fact that verbal space is not enough for narrative. The nature of this technique has prominent links with the relatively new and still unexplored or, better to say, still un-flourished style in literature, named “Ergodic”. That is explained as a text the perception of which requires nontrivial effort from the recipient. Examples of ergodic literature may use unconventional page layouts, blank spaces, different elements of punctuation, cards, letters, maps, etc.

In spite of the fact that literature of this style is still new and requires much more time for development and analysis, we have some interesting examples of ergodic novels and technique originated by their great predecessor Laurence Sterne.

In conclusion, it is worth remarking that one of the less read authors from the XVIII century up to modern era, Laurence Sterne, whose works were highly unconventional of his period, proved himself the genius predictor of the most important traits of postmodern literature. More than two centuries earlier of postmodernism, he experimented the narrative technique that combined almost all the elements of postmodern metafiction, intertextuality and ergodic narrative, accordingly Laurence Sterne was one of the most important creators of postmodern approach to the narrative technique.