

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ევროპეისტიკის დეპარტამენტი

სოფიკო გუჯაბიძე

სივრცის რეპრეზენტაცია მარგერიტ დიურასის რომანებში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სპეციალობა - ლიტერატურათმცოდნეობა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ასოცირებული პროფესორი მ.სიორიძე

ბათუმი - 2021

გ ა ნ ა ც ხ ა დ ი

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

სოფიკო გუჯაბიძე

----- /ხელმოწერა/

----- /თარიღი/

შინაარსი

შესავალი _____ 5

თავი I. ფრანგული ახალი რომანისა და ქრონოტოპის თეორიული კონცეფციები

- 1.1 ფრანგული ახალი რომანი და მარგერიტ დიურასი _____ 13
- 1.2 დროისა და სივრცის ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ასპექტები _____ 23
- 1.3 დროისა და სივრცის ძველბერძნული კონცეფციების მიმოხილვა _____ 30
- 1.4 ქრონოტოპი ბახტინის კონცეფციის მიხედვით _____ 34

თავი II. მარგერიტ დიურასის შემოქმედების ზოგადი მიმოხილვა და ქრონოტოპის ვარიაციები

- 2.1 მარგერიტ დიურასის ცხოვრების და შემოქმედების მიმოხილვა _____ 39
- 2.2 ქრონოტოპის ვარიაციები დიურასის რომანების მიხედვით _____ 41
- 2.3 მარგერიტ დიურასი და კინო - პერსონაჟები მოძრაობაში _____ 45
- 2.4 აღწერის ხელოვნება მარგერიტ დიურასთან _____ 56

თავი III. სივრცის კომპლექსური სტრუქტურა რომანში „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“

- 3.1 რომანის „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ სათაური, შინაარსი, კრიტიკა _____ 58
- 3.2 რომანის წარმოსახვითი ტოპონიმები _____ 66
- 3.3 დახურული სივრცე და ღია სივრცე - დასასრული და დასაწყისი _____ 72
- 3.4 ჭკავის მდელის სცენის ბაშელარისეული ხედვა _____ 80
- 3.5 მთხრობელი: მოძრავი ფოკუსი _____ 84

თავი IV. ყოვლისმომცველი სივრცე რომანში „ვიცე-კონსული“

- 4.1 რომან „ვიცე-კონსულის“ ისტორიულ-გეოგრაფიული კონტექსტი _____ 88
- 4.2 სივრცე- როგორც თხრობის განმსაზღვრელი და მამოძრავებელი ძალა _____ 95
- 4.3 წყლის მოტივი: მდინარე და ზღვა _____ 102

4.4 სიმბოლო-ტოპოსები: კალკუტა და ლაჰორი _____	108
4.5 გზის განმეორებითი ქრონოტოპი _____	113
დასკვნა _____	117
გამოყენებული ლიტერატურის სია _____	123

შესავალი

კვლევის მიზნები. მეოცე საუკუნის ლიტერატურის ისტორიაში გამორჩეული ადგილი დაიკავეს ფრანგმა მწერალმა ქალებმა: კოლეტი, სიმონ დე ბოვუარი, მარგერიტ იურსენარი, ნატალი საროტი, მარგერიტ დიურასი. ეს ის რომანისტი ქალებია, რომელთა შემოქმედებამ გაამდიდრა არა მარტო ფრანგული ლიტერატურა, არამედ მსოფლიო ლიტერატურას მარადიული თემების ახალი და საინტერესო ხედვები შესძინა. ამ მხრივ, ჩვენი კვლევის საგნად შერჩეული ავტორის - მარგერიტ დიურასის შემოქმედების როლი მართლაც განუზომელია.

მარგერიტ დიურასი იმ ეპოქას მიეკუთვნება, როდესაც მეოცე საუკუნის რომანი სრულიად ახალი სახით გვევლინება და მწერლები სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობასთან ასოცირდება. ლიტერატურის კრიტიკოსთა მხრიდან უამრავი მცდელობის მიუხედავად, მარგერიტ დიურასმა მოახერხა შეენარჩუნებინა გამოკვეთილი ინდივიდუალურობა და დარჩენილიყო ყოველგვარი ჩარჩოებისა და ლიტერატურული სკოლების მიღმა.

მარგერიტ დიურასის მოღვაწეობის სფერო მრავალმხრივია: რომანი, კინო, თეატრი, ჟურნალისტიკა, პოლიტიკა. როგორც მწერლის ერთ-ერთი მკვლევარი მარსელ მარინი ამბობს, გაეცნო დიურასის ტექსტებს და მიჰყვე მათ, ეს ნიშნავს იმ ყოვლისშემძლე გავლენის ქვეშ მოქცევას, რომელიც ერთდროულად გზასაც გიჩვენებს და გზიდანაც გადაგახვევინებს. ამ ასპექტით, დიურასის მწერლობა მისტიურ ხასიათს ატარებს, რომლის ამოხსნასაც ბევრი მწერალი, ფილოსოფოსი, კრიტიკოსი თუ მეცნიერი შეეჭიდა.

დიურასის შემოქმედება დღესაც დიდ ინტერესს იწვევს, გამოირჩევა თემების სიუხვით, ტექსტთან დაკავშირებული სიახლეებითა თუ ინტერპრეტაციების სიმრავლით. ჩვენ მიერ შერჩეული საძიებო თემა კი დიურასისეულ სივრცეს ეხება, სივრცეს, რომელიც თანამედროვე ლიტერატურაში რეალობის განსაცდელად ერთ-ერთ მთავარ საშუალებად იქცა. დეკორი, პეიზაჟები, ტოპონიმები, გადაადგილება, მოძრაობა და მათი პერსონაჟებთან კავშირი დიურასის რომანებში ერთ-ერთ საინტერესო შესასწავლ ასპექტად შეიძლება მივიჩნიოთ. დიურასის ბიოგრაფიას და

შემოქმედებას არაერთი მკვლევარი სწავლობდა, მათ შორის ყველაზე ცნობილებია: ალენ ვირკონდელე, ფრედერიკ ლაბელი, ლორ ადლერი, მადლენ ბერგომონო, ფლორანს დე შალონჟი... მათ მწერალი ქალის ცხოვრების და შემოქმედების თავიანთი, განსხვავებული ვერსიები შემოგვთავაზეს. დიურასის შემოქმედება დიდ ინტერესს იწვევს: კრიტიკოსები ერთიანდებიან კონფერენციების ირგვლივ, მაგალითად, 2002 წელს ლიონში გამართული კონფერენციის «დიურასი და ინტერტექსტი» („Duras et l'intertexte“) ტექსტები 2005 წელს გამოიცა კრებულად, სათაურით „დიურასის ლექციები“ („Les lectures de Marguerite Duras“) და მწერლის შემოქმედების შესასწავლად ძალიან საინტერესო ანალიზები გააერთიანა. მნიშვნელოვანი კონფერენცია მიემდგვნა მარგერიტ დიურასს 2007 წელს შვედეთის ქალაქ გიოტებორგში, რომლის კრებული გამოიცა სათაურით „მარგერიტ დიურასი და თანამედროვე აზროვნება“ (Marguerite Duras et la pensée contemporaine).

„ცხოვრება შემოქმედებას განსაზღვრავს, შემოქმედება ცხოვრებას“- შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ დიურასის ამ შეფასებას, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საუბარი ეხება წინააღმდეგობებით და ქარტეხილებით სავსე მეოცე საუკუნეს. ეკონომიკური და პოლიტიკური კრიზისების, ორი მსოფლიო ომის, ფსიქონალიზისა და ამავდროულად ყველა ხელახლა დასმული კითხვის ხანაში საბოლოოდ დასრულდა დამაჯერებლობის ერა. ყველა სფეროს სწრაფმა ევოლუციამ ადამიანს სამყაროს მისტიურობის განცდა კიდევ უფრო გაუძლიერა, ამიტომაც, მეოცე საუკუნეში პრუსტიდან დოსტოევსკამდე, ფლობერიდან ჯოისამდე მოყოლებული, რომანისტი უპირველესად ენიგმების შემოთავაზებას, ბუნდოვანი და ეჭვებით სავსე სამყაროს შექმნას, ისეთი ლიტერატურული ხერხების გამოყენებას ცდილობს, რომლებიც მკითხველთან მჭიდრო კავშირს, თანამონაწილეობას გულისხმობს. საზოგადოება რომელიც მასიური ცივილიზაციის სიღრმეში შედის, თანდათან კარგავს ინდივიდუალური თავისებურების გემოს. შესაბამისად, ახალ რომანებში დიდი ადგილი ეთმობა საგნებს, ხდება თავგადასავლებისა და პერსონაჟების გაუქმება. უსაზღვრო მოქნილობის წყალობით, სხვა ლიტერატურულ ფორმებთან შედარებით, რომანის ჟანრი გაცილებით უფრო უნარიანი აღმოჩნდა თანამედროვე ადამიანისთვის დამახასიათებელი კრიზისის წარმოსაჩენად. თანამედროვე რომანმა კარი გაუღო

ყველაზე განსხვავებულ ხმებს, თანაბრად ააჟღერა ლიტერატურული ენა და არგო, შეითვისა შინაგანი მონოლოგის ფორმები, ინტიმური დღიური თუ დიალოგი. რომანის ფორმის ცვალებადობა ძირითადად ორი მიმართულებით წარიმართა: ერთი მხრივ ეს იყო რომანის არქიტექტონიკა, მეორე მხრივ დეტალების სრულიად ახალი ხედვა.

მარგერიტ დიურასი საფრანგეთში ერთ-ერთ აღიარებულ და შესწავლილ მწერლად ითვლება, საქართველოში კი იგი ჯერ კიდევ მხოლოდ ვიწრო ლიტერატურული წრეებისთვისაა ცნობილი. შესაბამისად, მოცემული ნაშრომი შეეცდება ეს დანაკლისი შეავსოს.

ჩვენი კვლევის მიზანია შევისწავლოთ სივრცის ფენომენი მარგერიტ დიურასთან, როგორც განმსაზღვრელი ვექტორი და თხრობის ინტრიგის მთავარი მამოძრავებელი ძალა, რომელსაც ძალუმს შეცვალოს სამყარო ან კიდევ იყოს ერთგვარი გადამყვანი საშუალება სხვადასხვა სამყაროებს შორის. ამ კუთხით, სივრცითი რეპრეზენტაცია შედარებით ნაკლებადაა შესწავლილი საქართველოში, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს შემოთავაზებული კვლევა სამეცნიერო **სიახლედ** ვაქციოთ ფრანგული ლიტერატურით დაინტერესებული მკითხველებისა თუ მკვლევრებისთვის. საკვლევ მასალად ავირჩიეთ დიურასის ორი ყველაზე ცნობილი და რთული რომანი: „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ და „ვიცე-კონსული“.

„რატომ ეს ადგილები და არა სხვანი მათ ნაცვლად?“ - ამ კითხვას თავად დიურასი სვამს. ჩვენ მიერ განხორციელებული კვლევაც სწორედ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას შეეცდება. ნაშრომის ამოცანად დავისახეთ შევისწავლოთ ის კრიტიკული და ფილოსოფიური მიდგომები, რომლებმაც შექმნეს თანამედროვე ხედვა ამ მიმართულებით და საბოლოოდ უკუვაგდოთ იდეა, რომ სივრცე ლიტერატურაში მარტივი დეკორი ან კიდევ აღწერის მეთოდია.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება. „სივრცის“ ცნება ძალიან ბევრ დისციპლინურ სფეროს მოიცავს ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა წიაღში თუ წმინდა ლიტერატურასა და ლინგვისტიკაში, უფრო მეტიც, იგი ისტორიიდან გეოგრაფიამდე შეიძლება ვეძიოთ. ლიტერატურული თეორია ძალიან დიდი ხნის მანძილზე თხრობაში დროის განზომილების შესწავლას ანიჭებდა

უპირატესობას. ათეულობით წელი დაჭირდა სანამ სივრცის განზომილების მნიშვნელობის ერთგვარი გადატრიალება მოხდებოდა, კერძოდ, ორი ცნობილი მკვლევრის, მიხეილ ბახტინისა და იური ლოტმანის კვლევებმა ცხადყვეს, რომ ფიქციურ (შექმნილ) სამყაროს სივრცით სტრუქტურებს აქვთ ფუნდამენტური მნიშვნელობა აზრის შექმნაში. უფრო მეტიც, მათთვის სივრცის ფიქციური მოწყობა სამყაროს ხედვის ანარეკლია. ბახტინის და ლოტმანის მოსაზრებებმა ხელი შეუწყვეს ამ მიმართულებით ლიტერატურათმცოდნეების ახალ კვლევებს, რაც ხაზს უსვამს სივრცის თემატიკის შესწავლაში მათ განუზომელ როლს. მიუხედავად ყველაფრისა, სივრცის რეპრეზენტაცია შეუძლებელია დროის ფენომენის გარეშე. მსჯელობა დროისა და სივრცის, მათი არსის, სტრუქტურისა და ურთიერთმიმართების შესახებ მსოფლიო სამეცნიერო წრეებში არაერთი თეორიტიკოსისა და მკვლევრის მიერ იქნა შესწავლილი. თავიანთი წვლილი ამ საქმეში შეიტანეს მეოცე საუკუნის გავლენიანმა ფილოსოფიურმა მიმდინარეობებმა, რომელთა შორის განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ეგსიზტენციალიზმი და ფენომენოლოგია. სხვადასხვა ავტორთა სამეცნიერო ლიტერატურის დამუშავების, ანალიზისა და სინთეზის საშუალებით, მარგერიტ დიურასის რომანების მხატვრული სივრცე უფრო გასაგები ხდება, ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება კი უფრო ხელშესახები.

მარგერიტ დიურასთან დაკავშირებით ყველაზე უცნაური მაინც ის ფენომენია, რომ მიუხედავად პოპულარობისა, ცნობილი მწერლის შემოქმედება დღემდე გამოუცნობი და ხელშეუხებელია. კითხვები, რომელსაც მისი შემოქმედება აჩენს, აქტიურად ისმებოდა ჯერ კიდევ დიურასის მოღვაწეობის დროს და დღესაც არ წყდება. დიურასისეული სივრცის კვლევის პროცესში გავეცანით ფრანგული და ქართული კრიტიკული ლიტერატურის საკმაოდ ვრცელ მასალას, ქართულად ვთარგმნეთ ასევე შესასწავლი რომანების ტექსტები, რომლებიც ფრანგული ლიტერატურის სპეციალისტებს დაეხმარება როგორც დიურასის შემოქმედების, ისე მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში სივრცის ცნების, თხრობაში მისი როლისა და მნიშვნელობის აღქმაში. ნაშრომს პრაქტიკული მნიშვნელობა ექნება როგორც ლიტერატურის მკვლევრებისთვის, ისე სტუდენტებისა და ფრანგული ლიტერატურით დაინტერესებული მკითხველებისთვის.

ზოგადი მეთოდოლოგია. ნაშრომის ძირითადი მიზნის განხორციელებისთვის გამოყენებულია შეპირისპირებით-ტიპოლოგიური, ანალიზის, ინტერპრეტაციის და სინთეზის მეთოდები. კვლევაში დავეყრდენით დიურასის შემოქმედების ცნობილი კრიტიკოსის ფლორანს დე შალონჟის მოსაზრებებს კრიტიკული ესეიდან „სივრცე და მხატვრული თხრობა მარგერიტ დიურასის ინდური ციკლის მიხედვით“ («Espace et récit de fiction Le cycle indien de Marguerite Duras»), ცნობილი ფრანგი ფსიქოლოგისა და ფილოსოფოსის გასტონ ბაშელარის ფენომენოლოგიურ მიდგომებს ნაშრომიდან „სივრცის პოეტიკა“ («La poétique de l'espace»), ასევე, ისეთი ცნობილი თეორეტიკოსების და მკვლევრების შრომებსა და სამეცნიერო სტატიებს, როგორებიცაა რ.ბარტი, მ.ბლანშო, მ.ბიუტორი, ჟ.ჟენეტი, ა.გრემასი, ი.ლოტმანი, ა.მიტერანი, ჟ.ლაკანი, უ.ეკო, მ.ნადო, მ.ბორგომანო, ჟ. რიკარდო, ი.რატიანი, მ.ბაქრამე, გ. ლომიძე და სხვა.

ნაშრომის თემატური სტრუქტურა და გამოყენებული ლიტერატურა. ნაშრომის თემატური სტრუქტურა განსაზღვრა ზემოთჩამოთვლილმა მიზნებმა და ამოცანებმა. იგი შედგება შესავლის, 4 ძირითადი თავის, 18 ქვეთავისა და დასკვნისაგან. ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის ჩამონათვალი ქართულ და უცხოურ ენებზე. ნაშრომი მოიცავს კომპიუტერულად ნაბეჭდ 130 გვერდს.

სადისერტაციო ნაშრომის **შესავალ ნაწილში** მიმოვიხილავთ საკვლევი თემის აქტუალობას, სამეცნიერო სიახლეს, დასახულ მიზნებსა და ამოცანებს, თეორიულ და პრაქტიკულ მნიშვნელობას, კვლევის დროს გამოყენებულ მეთოდებს და ნაშრომის თეორიულ საფუძვლებს.

ნაშრომის პირველი თავი ეთმობა სამეცნიერო კონცეფციების კვლევას. კერძოდ, ფრანგული ახალი რომანისა და ქრონოტოპის ძველბერძნული და თანამედროვე თეორიების შესწავლას. კვლევის ამ ნაწილში ვსაუბრობთ თუ როგორ წარიმართა მე–20 საუკუნის დამდეგიდან რომანის ფორმის ცვალებადობა, რომელი ავტორები იდგნენ ამ მიმართულების სათავეებთან, რა განასხვავებდა მათ ტრადიციული რომანისაგან და რაც მთავარია, რა ადგილს იკავებდა მარგერიტ დიურასი მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში? მაშინ როცა მწერლის მოღვაწეობა თანაბრად ემთხვევა ეგზისტენციალიზმის, ახალი რომანისა და სიურრეალიზმის დაბადების ხანას, მარგერიტ დიურასი ახერხებს შეინარჩუნოს ინდივიდუალური სტილი და

მიუხედავად არაერთი მცდელობისა, დარჩეს ყოველგვარი ლიტერატურული ჩარჩოების მიღმა.

ნაშრომის პირველ თავში, რომელიც ოთხ ქვეთავს მოიცავს, ფართოდ მიმოვიხილავთ შესასწავლი თემის - სივრცის რეპრეზენტაციის ლიტერატურულ-ფილოსოფიურ ასპექტებს, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული დროის ფენომენთან, ე.წ. დროის სუბიექტივისტურ და ობიექტივისტურ თეორიებთან და ისეთ ავტორებთან, როგორებიც იყვნენ ძველი ბერძენი მეცნიერები, ბერგსონი, პრუსტი, ჟენეტი, ბლანშო, ტოდოროვი, რატიანი და სხვები. ვრცელი ქვეთავი მივუძღვნით „დროისა და სივრცის განუყოფლად“ წარმოჩენის თეორიის ცნობილ ავტორს - მიხეილ ბახტინს და მის მიერ შემოთავაზებულ ქრონოტოპის ფორმებს.

ნაშრომის მეორე თავი სწორედ მწერლის ცხოვრებასა და შემოქმედებას, ასევე, დიურასის რომანებში ქრონოტოპების ვარიაციებს და ავტორის სამწერლობო სტილზე კინოხელოვნების გავლენას მიმოვიხილავს. კვლევაში სივრცის რეპრეზენტაცია მჭიდროდაა დაკავშირებული მოძრაობის თემასთან, რაც განსაკუთრებით მრავალფეროვანს ხდის ქრონოტოპებს, რომლებიც რამდენიმე რომანში მეორდება, განიცდის ვარიაციებს ან თემატურ ერთიანობას ემსახურება. მსგავსი თუ განსხვავებული ქრონოტოპების მობილურობა წარმოქმნიან მოძრაობას, რომელიც ნაწარმოებს უნიკალურობას ანიჭებს. ქრონოტოპის თეორიის მიხედვით რომანებში სივრცის ვარიაციებს და მოძრაობის ცნების შესწავლას დიურასის სამწერლობო ენა კინემატოგრაფიულ პრაქტიკასთან მიჰყავს. სივრცისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, ისევე როგორც პერსონაჟების სივრცეში გადაადგილება-მოძრაობა კარგად ჩანს მარგერიტ დიურასის არამართო რომანებში, არამედ კინოშემოქმედებაშიც. განსაკუთრებულია მწერლის აღწერის ხელოვნებაც, რომელიც დიურასს მხატვრობასთან და პოეზიასთან ერთნაირად აახლოებს. დიურასისეული პეიზაჟების, სივრცეების თუ დეკორის აღწერის მაგალითები, ისევე როგორც კვლევაში ორიგინალი ტექსტებიდან მოყვანილი ყველა ციტატა, ნათარგმნია ქართულად და მკითხველს უფრო მეტად ეხმარება მწერლის შემოქმედების აღქმასა და შეფასებაში.

ნაშრომის მესამე თავი მარგერიტ დიურასის ერთ-ერთი ყველაზე რთული და მნიშვნელოვანი რომანის „ლოლ ვ. სტეინის გატაცებას“ დავუთმეთ, კერძოდ, თუ

როგორ აისახა სივრცის კომპლექსური სტრუქტურა აღნიშნულ რომანში, მის სათაურში, ტოპონიმებსა და ქრონოტოპებში. გავეცანით ცნობილი ფსიქოანალიტიკოსის ჟაკ ლაკანის მარგერიტ დიურასისადმი მიძღვნილ წერილს, სადაც ავტორი აღიარებს მწერლის გენიალურობას და ქვეცნობიერზე დამყარებულ წერის პრაქტიკას, რომელმაც დიურასს მისდა დამოუკიდებლად შეაცნობინა ის, რასაც ლაკანი მთელი ცხოვრება ასწავლიდა. რომან „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და საინტერესო შესასწავლი თემაა დახურული და ღია სივრცეები. თუ რა როლს თამაშობს სივრცის ასპექტი ნაწარმოების კითხვისას კარგად აქვს განხილული იტალიელ სემიოლოგს უმბერტო ეკოს. მასთან განსაკუთრებით კარგადაა შესწავლილი დახურული და ღია სივრცეების პოეტიკა რომანში, კერძოდ, მათი როლი სიუჟეტურ ხაზში და მიმართება პერსონაჟებთან კონტექსტში. ამ კუთხით დეკორი, დახურული თუ ღია სივრცე მკაცრად სემიოტიკურია.

რომანში „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ შევისწავლეთ სიუჟეტისთვის ორი გარდამტეხი ქრონოტოპი - „ბიჩის მუნიციპალური კაზინო“ და „ჭვავის მდელი“, რომლებიც რთული სიმბოლური მნიშვნელობებით ხასიათდება და ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია. ამ ნაწილში ცნობილი ფრანგი ფილოსოფოსის - გასტონ ბაშელარის ხედვებს დავეყრდენით, სადაც ავტორი სივრცეს წარმოსახვასთან კავშირში განიხილავს.

ნაშრომის მეოთხე თავი დიურასის კიდევ ერთი რომანის „ვიცე-კონსულის“ სივრცის რეპრეზენტაციას სწავლობს. განვიხილავთ თუ როგორი განმსაზღვრელი და მამოძრავებელი ძალა აქვს რომანის თხრობაში სივრცით სიმბოლოებს - ზღვას, ოკეანეებს, მდინარეს, ქალაქებს. განვიხილავთ ასევე რომანის ისტორიულ-გეოგრაფიულ კონტექსტს და მწერლისთვის ინდოჩინეთში გატარებული ბავშვობის გადამწყვეტ როლს, აზიური პეიზაჟების სამყაროს. განსაკუთრებული ყურადღებით გვაქვს შესწავლილი სიმბოლო-ტოპოსები: ქალაქები კალკუტა და ლაჰორი, რომელთა ხშირი განმეორება სივრცეს პოეტურ და მისტიურ განზომილებას სძენს. ცალკე ქვეთავი მივუძღვენით გზის განმეორებით ქრონოტოპს, რომელიც ხაზს უსვამს დროსა და სივრცეში ხშირ მონაცვლეობას, ქმნის რომანებს შორის ერთდროულად სემანტიკურ და სტილისტურ სიახლოვეს და რაც მთავარია, ითარგმნება, როგორც

პერსონაჟის იდენტობის ძიება. ნაშრომის მეოთხე თავი ხუთი პარაგრაფისაგან შედგება და მთლიანად ეძღვნება სივრცეს, როგორც თხრობის განმსაზღვრელ და მამოძრავებელ ძალას.

ნაშრომის ბოლოს, დასკვნის სახით წარმოდგენილია ნაშრომის ზოგადი შეჯამება და ბიბლიოგრაფია.

თავი I. ფრანგული ახალი რომანისა და ქრონოტოპის თეორიული კონცეფციები

1.1 ახალი რომანის ტენდენციები და მარგერიტ დიურასი

საუკუნეების განმავლობაში რომანი, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, ასახავდა ობიექტურ რეალობას, იმ სინამდვილეს, რომელშიც მწერალი ცხოვრობდა. როგორი მიმართულების და მსოფლმხედველობისაც არ უნდა ყოფილიყო მწერალი, გვამლევდა იგი ეპოქის კრიტიკასა თუ ქებას, ღმერთის რწმენასა თუ უარყოფას, პესიმისტური იყო მისი ნაწარმოები თუ ოპტიმისტური, რომანის სპეციფიკა ყოველთვის იყო აესახა ადამიანი, საზოგადოება, ეპოქა.

მველ მწერლებს ყოველთვის მტკიცედ სჯეროდათ ადამიანის, მისი შესაძლებლობის, იმედიანად შეჰყურებდნენ მას, როგორც სამყაროს ცენტრში მდგარ არსებას, რომელსაც თავისი არსებობითა და შემოქმედებით გარკვეული მისია ჰქონდა დაკისრებული.

ტრადიციულ რომანში მკითხველი ხედავს გმირებს, მათ ინდივიდუალურ ტიპიზაციას, მათ განსხვავებულ ფსიქოლოგიას, მოქმედებებს, ქცევას, ჩაცმულობას. რომანიდან მოჩანან ძლიერი ადამიანები, ხორცშესხმული ვნებები, სიცოცხლით სავსე გმირები, ანდა პირიქითაც, სუსტი, უნებისყოფო ადამიანები. ავტორი გვამცნობს პერსონაჟების ფიქრებს, ტანჯვას, სიყვარულს, წარსულს, მომავლის რწმენას, იმედის გაცრუებას და ცხოვრების სხვადასხვა პერიპეტიებს. მათი ემოციები მკითხველისას ემთხვევა. მკითხველი თითქოს ესწრება სინამდვილეში მომხდარ ამბავს. მოკლედ, ტრადიციული რომანის გმირები სინამდვილეში არსებულ ადამიანებს გვანან, ხოლო აღწერილი რეალობა თუ საზოგადოება იმ გარემოს, რომელსაც იცნობს მწერალი და მკითხველსაც იცნობს.

მე-20 საუკუნეში დასავლეთში და კერძოდ საფრანგეთში, რომანმა სახე იცვალა. ეს ცხადია არ ნიშნავს, რომ ტრადიციული რომანი გაქრა ან ქრება. ტრადიციული რომანი მოიცავს სრულიად სხვადასხვა სტილისა და მრწამსის მწერლებს, როგორებიც არიან მორიაკი, არაგონი, მონტერლანი, ბერნანოსი, სარტრისა და კამიუს ჩათვლით. მაგრამ მოგვიანებით გაჩნდა მეორე ხაზი – „ახალი რომანი“, რომლის

წარმომადგენლებს რომანის განახლება, „გაჯანსაღება“ სურთ. ისინი ახალ თეორიებს ქმნიან და რომანის ახალი ფორმების ძიებაში არიან.

მე-20 საუკუნის ბურჟუაზიული სამყაროს მწერლების ერთი ნაწილი ფიქრობს, რომ სამყარო ქაოსად იქცა (ჯერ კიდევ საუკუნის დამდეგს ვალერიმ გამოთქვა ეს აზრი), ადამიანს დაეკარგა თავისი არსებობის აუცილებლობის შეგრძნება და სამყარო აბსურდულად ეჩვენება. დიდი მეცნიერული მიღწევები, რომლებსაც ყოველთვის იმედიანად უყურებდნენ, დღეს მას აშინებს. „ადამიანი კრიზისს განიცდის და ეს კრიზისი რეალობას კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. თუ წინათ ადამიანი სამყაროს ბატონად თვლიდა თავს, დღეს, მისთვის სამყარო აუხსნელი და აბსურდულია. მან ღმერთიც უარყო და დარჩა ისეთ გარემოში, რომელიც იმედის ნაცვლად შიშსა გვრის. ადამიანი კატასტროფის წინაშე დგება. ის კარგავს სახეს, სახელს (კაფკა, ბეკეტი), მარტოა, ჩაკეტილი თავის თავში ან ათქვეფილი სხვებში, ისე, რომ საკუთარ სახეს კარგავს. პიროვნება ქრება“ (ბაქრაძე, 1970: 64).

ზოგი თანამედროვე რომანისტის აზრით დიდი განსხვავებაა თანამედროვეობის შინაგან რეალობასა და ტრადიციული რომანის შინაგან რეალობას შორის, მის პერსონაჟებს, ამბებსა და ფსიქოლოგიას შორის. ამიტომ თანამედროვე ადამიანი არა ჰგავს ძველი რომანების პერსონაჟებს. ადამიანის გაგება უძნელესი საქმეა, აცხადებენ ახალი მწერლები, მაგრამ თუ ცოტათი მაინც გინდა მიუახლოვდე ჭეშმარიტებას, მეთოდები უნდა შეცვალო; უნდა დაარღვიო ტრადიციული ფორმები, რომელთაც არ ძალუძთ თანამედროვე ადამიანის ნამდვილი სახის გადმოცემა.

მეოცე საუკუნის დამდეგს უკვე ჩნდებიან მწერლები, რომელთა რომანები არ ექვემდებარებიან ტრადიციული რომანის სქემას. რომანი იგება ისეთ საფუძველზე და იძლევა ისეთ რეალობას, რომელიც ერთბაშად ძნელი გასაგებია. ამგვარ რომანში პერსონაჟის შინაგან ხმას ეძლევა უპირატესობა. ავტორი კი არ გვიყვება რაიმე ამბავს, არამედ პერსონაჟი საუბრობს თავის თავთან, – იქნება ეს გამოხატული შინაგანი მონოლოგით, ცნობიერების ნაკადით თუ სხვა საშუალებით. ამგვარი რამ ძველ რომანებშიც გვხვდებოდა ხოლმე. გმირის შინაგანი განცდები, მისი ბუნდოვანი და გაურკვეველი რეაქციები სტენდალსაც შესანიშნავად აქვს გადმოცემული. ფაბრიციოს ოცნებას, მაგალითად მკითხველი აღიქვამს როგორც გმირის შინაგან მონოლოგს,

მხოლოდ მესამე პირის ნაცვალსახელი მიგვანიშნებს, რომ გმირის შინაგანი მდგომარეობა ავტორის მიერ არის აღწერილი. ის, რაც მე-19 საუკუნის მწერლებისათვის გამონაკლისი შემთხვევები იყო, თანამედროვე რომანში სისტემად იქცა – უპირატესობა მიენიჭა პერსონაჟის შინაგან ხმას და არა ავტორისეულ თხრობას.

ისევე, როგორც ყველა ლიტერატურულ მიმართულებას და სკოლას „ახალ რომანსაც“ თავისი წინამორბედები ჰყავს. მისი წარმომადგენლები ასახელებენ პრუსტს, ჯოისს, მუზილს, კაფკას, ფოლკნერსა და სხვა. ზოგიერთი უფრო შორს მიდის და ფლობერს თვლის „ახალი რომანის“ პირველ წინამორბედად. ამის საფუძვლად ისინი ფლობერის დღიურებს ასახელებენ, რომელშიც ბევრი საინტერესო მოსაზრებაა მომავლის რომანის შესახებ და იმოწმებენ მის უკანასკნელ რომანს „ბუვარი და პეკიუშე“.

მე-20 საუკუნის დამდეგიდან რომანის ფორმის ცვალებადობა ძირითადად ორი გზით წარიმართა: ერთი მხრივ შეიცვალა რომანის არქიტექტონიკა და მეორე მხრივ თავი იჩინა დეტალების სრულიად ახლებურმა ხედვამ.

მკითხველი მიჩვეული იყო ისეთ რომანს, რომელიც ჰომოგენურ რეალობას ასახავდა, სიუჟეტით, კვანძითა და ფინალით; შეჩვეული იყო თხრობის მანერას, აღწერებს, ფსიქოლოგიურ ანალიზებს, ავტორისეულ რემარკებს; ცხადია ამგვარ ტრადიციაზე აღზრდილი მკითხველისათვის სრულიად უცხო, მოულოდნელი და გაუგებარი აღმოჩნდა პრუსტისა და ჯოისის რომანები; და არა მარტო მკითხველისათვის – ცნობილმა ფრანგმა მწერლებმა, გონკურის პრემიის ჟიურის წევრებმა (კერპოდ, ა. ჟიდმა, ვისი შემოქმედებაც მოიხსენიება როგორც ერთ-ერთ-სათავე „ახალი რომანისა“), პრუსტის გრანდიოზული რომანის პირველი ნაწილი „სვანის მხარეს“ უკუაგდეს, როგორც უვარგისი. ამჟამად პრუსტის რომანის გაგება სიმძნელეს აღარ წარმოადგენს და მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში პრუსტი კლასიკოსად არის აღიარებული... (ბაქრაძე, 1971:56)

პირველი საგრძნობი მეტამორფოზი რომანისა სწორედ პრუსტით დაიწყო. მისი დიდი რომანი „დაკარგული დროის ძიებაში“ პირველად ქრონიკად მიიჩნიეს უჩვეულო კომპოზიციის გამო. სინამდვილეში ეს რომანი არც ქრონიკაა, არც აღსარება და არც მემუარები, რადგან მთხრობელი არ იძლევა ფაქტების, მოვლენებისა და

ადამიანების ობიექტურ ასახვას, არც თავის სულიერ ტანჯვასა და განცდებს გვიხატავს ძველი მწერლების მსგავსად. ეს არის მთხრობელის თვალით დანახული სამყარო, მეხსიერებაში აღდგენილი და ხელმეორედ განცდილი. მართალია, რომანში არის გარეშე სამყარო, არისტოკრატთა საზოგადოება, უამრავი გროტესკული პერსონაჟი, მრავალრიცხოვანი სურათები და ფაქტები, მაგრამ ყოველივე ეს მთხრობელის სუბიექტური განცდითა და ხედვით მოცემული რეალობაა და არა ობიექტურად არსებული, როგორც მაგალითად ბალზაკისა თუ ფლობერის რომანებში.

პრუსტმა გვერდი აუარა ტრადიციული რომანის კომპონენტებს. მისი კომპოზიცია დროის ქრონოლოგიურ დინებას არ ემსახურება. დრო არ არის დადგენილი და განსაზღვრული. დროის მსვლელობა სწორხაზოვანი კი აღარ არის რაიმე კონკრეტული დროიდან დასასრულამდე, არამედ იგი დატეხილი და აღრეულია. ბავშვობის, სიყრმისა თუ სიბერის მოგონება ჩახლართულია მკითველის ცნობიერებაში. მაგალითად „სვანის მხარეს“ იწყება მთვლემარე ადამიანის ოცნებების აღწერით, მკითხველის წინ ნელ–ნელა აღდგება კომბრე, ბალბეკი, ბავშვობის სურათები, მშობლები, ნათესავები. მერე აღმოჩნდება, რომ ყოველივე ეს მომხდარა კარგა ხნის წინათ, რადგან მთხრობელი მარსელი უკვე დიდია. ხოლო უკვე ხანში შესულია მარსელი, როდესაც გაიხსენებს ახალგაზრდა მარსელს (ამ შემთხვევაში რეალურია მხოლოდ მარსელი – მთხრობელი).

პრუსტის რომანი ეს არის რთული არქიტექტონიკური კომპლექსი, რომლის ერთიანობის ერთბაშად განჭვრეტა ძნელია. მწერალმა უგულებელყო დროის თანმიმდევრობა. რომანში არ არის არც თავი, არც ბოლო, არამედ ლაბირინთის მსგავსი ერთიანობაა. გმირი თითქოს ცნობიერების ამ ლაბირინთში ხეტიალობს. მაგრამ ”პრუსტის მთელი რომანის წაკითხვის შემდეგ იგრძნობა ურღვევი ერთიანობა, ყველაფერი თავის ადგილას აღმოჩნდება, ნათლდება ცნობიერების ქაოსი და წარმოიშვება მთლიანობა – აღდგება განვლილი არსებობის დაკარგული დრო“ (ბაქრაძე, 1970: 61).

პრუსტის რომანმა გვიჩვენა, რომ შესაძლებელია დროსა და სივრცეში რამდენიმე პლანის მოცემა და ამით ის პირველი ახალი (არატრადიციული) რომანის ნიმუშია.

პრუსტის შემდეგ ახალი ტიპის რომანს დასავლეთის ბევრ მწერალთან ვხვდებით: ჯოისის „ულისე“, მუზილის „უთვისებო ადამიანი“, ჰაქსლის „კონტრაპუნქტი“, ჟიდის „ყალბი ფულის მჭრელები“ და „პალიუდი“ და სხვა.

ჰაქსლის სურდა დაეწერა რომანი მუსიკის კანონების მიხედვით, მაგრამ „არა სიმბოლისტების მსგავსად, რომლებმაც მნიშვნელობა ბგერებს დაუქვემდებარეს“, არამედ უფრო ფართო გაგებით, ისე, რომ რომანის კომპოზიცია მუსიკალური ნაწარმოების მსგავსი ყოფილიყო.

„ახალი რომანის“ დაბადების თარიღის დადგენა ძნელია. ეს სახელი შეარქვეს 1950 წელს გამოცემულ რამდენიმე წიგნს. პირველად კი ამგვარი ტიპის ნაწარმოები „ტროპიკები“ ნატალი საროტმა 1939 წელს გამოსცა. ამ რომანმა შეუმჩნევლად ჩაიარა. რვა წლის შემდეგ იგივე მწერალმა გამოსცა „უცნობის პორტრეტი“ (სარტრის წინასიტყვაობით), შემდეგ წლებში გამოვიდა საროტის „პლანეტარიუმი“, მარგერიტ დიურასის „მოდერატო კანტაბილე“ და სხვა.

მეოცე საუკუნის 40-70-იან წლებში, საფრანგეთში ახალმა რომანისტებმა კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენეს კავშირი მოქმედების აღწერის ლოგიკასა და ქრონოლოგიას შორის. ახალი რომანის წარმომადგენლები აკრიტიკებენ ბალზაკისეულად წოდებულ ტრადიციულ რომანს და თვლიან, რომ ის ზედმეტად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სოციალურ და ფსიქოლოგიურ აღწერებს. „ახალი რომანი“ უარყოფს ურთიერთობებს საგნებს, ქცევასა და სიტუაციებს შორის, შლის ყოველგვარ დომინანტურ კავშირს პერსონაჟთა ქცევის განვითარებასა და ფსიქოლოგიას შორის. მოვლენები, აღწერები, ობიექტური სიტუაციები ქრება და ადგილს უთმობს დიალოგებს, საუბრებს, რეაქციებს, უარყოფილია ინტრიგა, მოქმედება საერთოდ არ ხდება ან მინიმუმამდეა დაყვანილი. ტექსტი მხოლოდ საკუთარ თავს სთავაზობს მკითხველს; ავტორი ან „კვდება“ ან მკითხველის თანამოაზრეა, ტექსტის გარეთ დგას და მკითხველისაგან მოითხოვს უშუალო თანამონაწილეობას. მას არანაირი წინასწარ მოფიქრებული იდეა არ აქვს. „დღეს ავტორს სჭირდება მკითხველის აქტიური, შემოქმედებითი დახმარება. რომანისტი მისგან ითხოვს არა მზამზარეული, სავსე, ჩაკეტილი სამყაროს ბრმად მიღებას, არამედ პირიქით, ქმნადობის პროცესში მონაწილეობას. მკითხველმა, თავის მხრივ, თავადვე უნდა შექმნას ნაწარმოები,

შესაბამისად შექმნას სამყაროც და შექმნას საკუთარი ცხოვრებაც” - წერდა ალენ რობ-გრიე (Robbe-Grillet, 2013:147). დრო, რომელიც არ არის ერთიანი, და განსაზღვრული, ვითარდება არალინეალურად; რომანი მკითხველს მიეწოდება „სუფთა“, „გაწმენდილი“ სახით.

ამ მიმართულების პირველი მწერლები, რომლებმაც ლიტერატურული წრეების ყურადღება მიიპყრეს და კამათი გამოიწვიეს, იყვნენ ალენ რობ-გრიე, ნატალი საროტი და მიშელ ბიუტორი. შემდეგ ამ სკოლას მიაკუთვნეს უკვე ცნობილი სემუელ ბეკეტი, და იმ დროისათვის ჯერ კიდევ უცნობი მწერლები კლოდ სიმონი, მარგერიტ დიურასი და სხვები.

მართალია ნატალი საროტს არავითარი თეორია არ ჰქონდა გამომუშავებული, როცა 1932 წელს პირველი რომანის „ტროპიკების“ წერა დაიწყო, მაგრამ „ახალი რომანის“ პირველ თეორეტიკოსად (ქრონოლოგიურად) ის უნდა დავასახელოთ. მისი პირველი მოსაზრება ფლობერის ცნობილი ნათქვამის გამეორებაა: „მწერლის უპირველესი მოვალეობაა ის, რომ არ ჩაიდინოს სერიოზული დანაშაული, არ გაიმეოროს ის, რაც მისმა წინამორბედებმა აღმოაჩინეს. მწერალმა მხოლოდ მაშინ უნდა მიჰყოს ხელი წერას, როცა ისეთი რამ აქვს სათქმელი, რაც სხვა მწერალს არ უთქვამს, ან და ამ ფორმით არ უთქვამს“. საროტის აზრით რომანს განვითარების საკუთარი გზა აქვს. ის უტოვებს ხელოვნების სხვა დარგებს და კერძოდ კინოს, რაც მას არ ეხება. როგორც ფოტოგრაფიამ ხელში აიღო, რაც ფერწერამ მიატოვა, ასევე კინოს უნდა დარჩეს ის, რასაც რომანი ანებებს თავს. საროტი წუხს, რომ ლიტერატურა ხელოვნების სხვა დარგებს ჩამორჩა, „მხატვრობა უფრო ჩქარა განვითარდა ვიდრე ლიტერატურა. ჩვენ ჯერ იმპრესიონიზმის დონეზე ვართ და ძალიან ნელა მივდივართ აბსტრაქციისაკენ. მხატვრობაში კი აბსტრაქცია უკვე მოძველდა“.

საროტზე დიდი გავლენა მოახდინეს (მისივე აღიარებით) პრუსტმა, ჯოისმა, დოსტოევსკიმ, ჩეხოვმა და რილკემ (ნაკლებად ასახელებს ვ. ვულფს). დოსტოევსკიმ მას აჩვენა, რომ არსებობს აურაცხელი დამალული გრძნობები, რომლებსაც ძველი ლიტერატურა ყურადღებას არ აქცევდა. ჩეხოვმა მას ასწავლა, რომ „არაფრისაგან“ ნაწარმოები შეიძლება შეიქმნას. პრუსტმა და ჯოისმა მას ხედვა ასწავლეს, რადგან თვითონ სამყარო და ადამიანი მიკროსკოპში დაინახეს.

1950 წელს სარტრის მიერ გამოცემულ ჟურნალში „Le Temps Moderne“ საროტმა გამოაქვეყნა დიდი წერილი „ექვის ერა“, რომელშიც დაუნდობელ ბრძოლას უცხადებს კლასიკურ რომანს. „ექვის გენია დაეუფლა სამყაროს“, იმეორებს იგი სტენდალის ფორმულას და თავის დევიზად აცხადებს. ამჟამად ფრანგულ ლიტერატურაში ეჭვი და უნდობლობა მეფობს. მკითხველი აღარ ენდობა მწერალს, რდგან ეჩვენება, რომ იგი დეფორმირებულ რეალობას სთავაზობს მას, თვით მწერალიც ეჭვით უყურებს თავის თავს და თავის პერსონაჟებს, რადგან არ იცის როგორი პერსონაჟები დახატოს, ე.ი. რომანის პერსონაჟს მოკლებული აქვს ორი მძლავრი საყრდენი, რომანისტიკისა და მკითხველისა, რომელთა შემწეობითაც ის მტკიცედ იდგა ფეხზე. უნდობლად უყურებს აგრეთვე მწერალი აღიარებულ ცნებებს, რადგან სამყარო გარდაიქმნა და ახალმა მიღწევებმა ყველაფერი შეცვალა. მზია ბაქრაძის აზრით, ძველი ტექნიკითა და ხედვით შეუძლებელია ხელი ჩაავლო თანამედროვე რეალობას. ამგვარი ხედვით ნამდვილ რეალობას კლასიკოსი მწერლები და მისი თანამედროვე მიმბაძველები ზედაპირულად და ნაწილობრივ იძლევიან, თანაც მათ წინასწარ დასახული აზრები და სურათები აქვთ, რითაც წარმოუდგენელია ცხოვრების და ადამიანის ზუსტი ასახვა. ძველი მწერლები სამყაროს „აადამიანურებენ“, მკითხველიც საკუთარ განსაზღვრებებსა და ხედვას სდებს მასში და რეალობა კარგავს საკუთარ თავს, დამოუკიდებლობას (ბაქრაძე, 1970: 69).

საროტი თვლის, რომ ნამდვილი რომანი პრუსტის გზას უნდა გაჰყვეს, მაგრამ უნდა გაბედოს ის, რაც პრუსტმა ვერ გაბედა. პრუსტის მიერ დახატულ უმცირეს სულიერ გამოვლენებს ქვეცნობიერ მოძრაობებსა და მისწრაფებებს თან ახლავს მათი წარმოშობის მიზეზები. პრუსტის ახსნა–განმარტებები საროტს გამარტივებად მიაჩნია, რადგან ქვეცნობიერის ახსნა მის ჭეშმარიტ სახეს არღვევს. საჭიროა „ხელუხლებლად შევინარჩუნოთ ის საიდუმლოება, რომლითაც ადამიანი და მისი ქცევა არის განსაზღვრული“.

ასეთი ექსპერიმენტების პირისპირ, მარგერიტ დიურასი გამოხატავს უნდობლობას და არ სურს ჩაეწეროს მოძრაობაში, რომლის ხედვებსაც არ ეთანხმება. მიუხედავად ამისა, 1958 წელს, რომან „მოდერატო კანტაბილეს“ გამოქვეყნების შემდეგ, კრიტიკოსებმა იგი „ახალი რომანის“ წარმომადგენლად დაასახელეს, ამ

დროისთვის მარგერიტ დიურასი პროტესტს არ გამოთქვამს, პირიქით, ეამაყება კიდეც, რომ მას ისეთ მწერალთა გვერდით მოიხსენიებენ, როგორებიცაა ნატალი საროტი და რობ-გრიე. დაახლოებით ოცდაათი წელიწადი გახდა საჭირო იმისთვის, რომ დიურასს სახალხოდ გამოეხატა თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება „ახალი რომანის“ მიმართ და თავი დაეცვა ყოველგვარი მიკუთვნებისაგან : „მე ვარ მე“- ამბობს იგი, მარგერიტი არც არავის მიეკუთვნება და არც არავისთანაა შესაძლებელი მისი შედარება. დიურასის აზრით, ახალი რომანისთვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება წესებს, მაშინ, როცა მწერლისთვის ერთადერთი წესი მისი არქონა და უარყოფაა.

ახალი რომანისტების მსგავსად, მარგერიტ დიურასი უარყოფს სიუჟეტის ინტრიგას, თუმცა უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ხედვას, ხმას, მუსიკას, წუთს, სივრცეს. იგი თავისუფლდება ახალი რომანის სტილისტური თავისებურებებისაგან, მისდევს ფროიდისეულ ხედვას, ისევე როგორც სასიყვარულო სამკუთხედის სისტემატურ გამოყენებას.

„ახალი რომანისგან“ განსხვავებით, დიურასი არ მალავს თავყანისცემას ეგზისტენციალიზმისა და სიურრეალიზმისადმი. „მე ვიცხოვრე ეგზისტენციურ გარემოში, ვისუნთქე ამ ფილოსოფიის ჰაერი. იგივე შემიძლია ვთქვა სიურრეალიზმზე“ - აცხადებს მწერალი (Duras, Porte, 2012: 78). ამ სიახლოვეს ბევრი გრძნობს. მაგალითად, რეიმონ კენო დიურასის „La vie tranquille“-სა და კამიუს „L'étranger“-ს შორის ბევრ საერთოს ხედავდა. კიდეც უფრო სარწმუნო და დამაჯერებელია სიურრეალისტების გავლენა მარგერიტ დიურასის შემოქმედებაზე, რასაც თავად მწერალი ადასტურებს როცა ამბობს, რომ საერთო აქვთ შემოქმედებითი ძიების ბევრი მომენტი, ღირებულებათა გადანაცვლება, ღმერთისა და ყველა ქრისტიანული ხედვის უარყოფა და ბოლოს, სიგიჟე. დიურასს სიურრეალისტებთან აკავშირებს წერასა და ცხოვრებას შორის ერთიანობის განცდაც. მათთვის რომანი ამბავია და არა თხრობა, წერა და ცხოვრება ერთიანდება. დიურასისთვის წერა არამარტო სიცოცხლესთან, სიკვდილთანაც მჭიდრო კავშირში აღიქმება. იგი ამბობს: „ზოგჯერ ადამიანს ისეთი განწყობა გაქვს, თავის მოკვლა გინდება, მაგრამ წერას აგრძელებო“ (Duras, 1995:11). ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ მწერლის ერთ-ერთი ყველაზე ბოლო ნაწარმოები „Écrire“ სწორედ წერის ხელოვნებას ეძღვნება, იგი

მიიჩნევს, რომ წერისთვის აუცილებელია განმარტოება, სიჩუმე და მაგალითად მოჰყავს Raymond Queneau-ს ფრაზა: „არაფერი აკეთო გარდა ამისა, წერე“, „Ne faites rien d'autre que ça, écrire“. დიურასი სრულებით ეთანხმება კენოს და ამბობს, რომ „წერა ერთადერთია, რაც ავსებდა და აღაფრთოვანებდა ჩემს ცხოვრებას. მე ის შევექმენი. წერილობას არასოდეს მივუტოვებოვარ“.

„Écrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée” (Duras, 1995:14).

დიურასის ამ სიტყვებში, გამოყენებულია ტერმინი « écriture », რომლის ქართულ თარგმანად ლიტერატურათმცოდნეობაში მიიჩნევა „წერილობა“. 1953 წელს როლან ბარტმა გამოაქვეყნა წიგნი „წერილობის ნულოვანი ხარისხი“ (“Le degré zéro de l'écriture”), სადაც გამოიყენა და ორიგინალურად გაიაზრა უკვე საყოველთაოდ ცნობილი ტერმინი წერილობა. „ბარტი მრავალფეროვნად (და, ზოგჯერ, წინააღმდეგობრივადაც კი) განმარტავს ამ ტერმინს, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ წერილობა წარმოადგენს ეროვნული ენისა და ინდივიდუალური სამწერლობო სტილის შემაერთებელ რგოლს“ (ლომიძე, 2008: 157).

ყოველი შემოქმედი მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი უნართა და ნიჭით ევლინება სამყაროს. დროთა განმავლობაში ხორცშესხმული შემოქმედებითი პოტენციალი არსებული ლიტერატურული ტრადიციის ჩარჩოებში ექცევა და ამა თუ იმ სკოლის ან მიმდინარეობის ნაწილი ხდება. ამ მხრივ, დიურასის შემოქმედება ნამდვილ გამონაკლისს წარმოადგენს, მისი რომელიმე ლიტერატურული სკოლის საზღვრებში მოქცევა შეუძლებელია. როგორც ქართველი ლიტერატურათმცოდნე გიორგი ეკიზაშვილი დიურასთან დაკავშირებულ სტატიაში ამბობს, „კლასიკური რომანიდან ახალ რომანამდე - ასეთია დიურასის ლიტერატურული მემკვიდრეობის რხევის ამპლიტუდა“.

„ლიტერატურის განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე ავტორის მიერ შერჩეული სივრცული მოდელების ფუნქციური დატვირთვა იყო და არის მწერლის თანამედროვე ეპოქის პრობლემატიკის, მწერლის ლიტერატურული მრწამსისა და მსოფლშეგრძნების უკეთ გამოხატვის საშუალება (რატიანი, 2010:223). ამ მხრივ, მარგერიტ დიურასის შემოქმედება ნამდვილად წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული

პროზის ნიმუშს, სადაც დრო-სივრცის აღქმის პროცესი უაღრესად საინტერესო სტილისტურ და სტრუქტურულ ნიუანსებს გვთავაზობს. მარგერიტ დიურასი ნამდვილ შემოქმედებით გარდატეხას 1958 წელს, „მოდერატო კანტაბილეს“ პუბლიკაციით განიცდის. მწერალი აახლებს რომანის ტრადიციულ მიდგომებს. ეს ცვლილება განსაკუთრებით საგრძნობი ხდება შემდგომ წლებში, როცა მისი მწერლობა ერთგვარ სრულყოფილ სახეს აღწევს, კერძოდ, 1964 წელს, როდესაც მარგერიტ დიურასი ჰქმნის ყველაზე მეტად საკამათო რომანს „ლოლ ვ. სტეინის გატაცებას“. შეიძლება ითქვას, რომ ამ რომანში დიურასის სტილი ყველაზე სრულყოფილ და დასრულებულ სახეს იღებს. ამ პერიოდიდან, კერძოდ, 1964 წლიდან 1976 წლამდე გამოქვეყნებულ რომანებს და ფილმებს, დიურასის მკვლევარი ფლორანს დე შალონჟი „ინდური ციკლის“ სახელით აერთიანებს. ინდურის ციკლი სამ რომანს („ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“, „ვიცე-კონსული“ და „სიყვარული“) და სამ ფილმს („ქალი განგიდან“, „ინდოეთის სიმღერა“, „მისი სახელი ვენეცია კალკუტაში“) მოიცავს. როგორც ცნობილია, ციკლად იწოდება ისეთი შემოქმედებითი ნაწარმოებები, რომლებსაც საერთო ავტორი, თემა თუ იდენტური პერსონაჟი აკავშირებს. დიურასის „ინდურის ციკლის“ ნაწარმოებები მართლაც უკავშირდებიან ერთმანეთს მთავარი საერთო პერსონაჟით, ლოლ ვ.სტეინით, ვხდებით ასევე სხვა იდენტურ პერსონაჟებსაც (ან-მარი სტრიტერი, მაიკლ რიჩარდსონი...) და რაც მთავარია, ეს ნაწარმოებები ერთმანეთს უკავშირდებიან ასევე სივრცით, ტოპონიმებით და მთავარი ქრონოტოპით - საცეკვაო მეჯლისის სცენით ქალაქ ბიჩიდან. ამ მიზეზით, ზოგიერთი კრიტიკოსი „ინდური ციკლის რომანებს“ ლოლ სტეინის ციკლის რომანებადაც მოიხსენიებს.

როდესაც დიურასის რომანებზე ვსაუბრობთ, ზოგადი კატეგორიზაცია აღარ არსებობს. ფილმის „ინდოეთის სიმღერის“ (India Song) სუბტიტრში კარგად ჩანს მწერლის ეს სურვილიც: „ტექსტი, თეატრი, კინო“. სიტყვა „რომანი“ თითქოს მივიწყებულია, ძალიან ვიწროა მწერლის ნოვატორული მიზნებისთვის, იგი რეტროგრადულ წარსულთანაა შემხებლობაში და ვერ გამოხატავს მწერლის შემოქმედებით და ლიტერატურულ მიგნებებს. მისი მიდგომა ახლოსაა სტრუქტურალისტურ მიდგომასთან. როდესაც ვკითხულობთ დიურასს, ჩვენში იწერება ტექსტი, რომელიც განსხვავებულია უკვე გადმოცემული ტექსტისაგან. აქ ჩანს

მწერლის სურვილი გახადოს მკითხველი აგენტი (მონაწილე, შემქმნელი) და არა თხრობის ინტრიგის პირისპირ მყოფი. ამგვარად მიტოვებული, ეს უკანასკნელი (მკითხველი) მზადაა შეავსოს მწერლის მიერ დატოვებული სივრცე. ასეთი დემარში მხოლოდ განსაზღვრულ მხატვრულ და ინტელექტუალურ ჩარჩოებში ჯდება.

1.2 დროისა და სივრცის ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ასპექტები

ნაშრომის ეს ნაწილი ეხება დროისა და სივრცის გააზრების ინტერპრეტაციებს. აღმოჩნდა, რომ ლიტერატურის თეორია ძალიან დიდი ხნის მანძილზე ეძღვნებოდა თხრობაში დროის განზომილების შესწავლას. ათეულობით წელი დაჭირდა სანამ მოხდებოდა სივრცის განზომილების მნიშვნელობის კვლევა, კერძოდ, სივრცემ და მისმა როლმა მკვლევართა ყურადღება მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ლიტერატურაში მიიპყრო. იგი ობიექტივისტური და სუბიექტივისტური კონცეფციებით გამდიდრდა. „ნებისმიერი სახის მსჯელობა დროისა და სივრცის კატეგორიების შესახებ მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს დროისა და სივრცის კატეგორიების ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის სპეციფიკის განსაზღვრას, ანუ მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის თეორიულ-ლიტერატურულ დეფინიციას“ (რატიანი, 2010:102).

ფილოსოფოსი ს. ალექსანდერი თავის გახმაურებულ შრომაში „სივრცე, დრო და ღვათება“ იცავს დროისა და სივრცის განუყოფლობის იდეას სამყაროს სტრუქტურულ მოდელში და ამთლიანებს მათ დეფისური ჰიბრიდის „სივრცე-დრო“ სახით. თავისთავად ის ფაქტი, თვლის ალექსანდერი, რომ დრო განიცდება როგორც თანამიმდევრობა, ხოლო სივრცე როგორც ერთდროულობა, ამტკიცებს ამ ორი კატეგორიის შერწყმის აუცილებლობას: „არ არსებობს სივრცე დროის გარეშე და დრო სივრცის გარეშე, სივრცე თავისი არსით ტემპორალურია, დრო კი სივრცული“ - წერს იგი (ალექსანდერი, 1975: 240).

ანალოგიური ტენდენცია აღინიშნება პ. ფლორენსკის ნაშრომშიც „სივრცულობისა და დროის ანალიზი მხატვრულ-სახვით ნაწარმოებებში“. პ. ფლორენსკი დროს სივრცის მეოთხე კოორდინატად გაიაზრებს, ხოლო დრო-სივრცულ მთლიანობას რეალობის ერთადერთ ჩარჩოდ. „რეალობა არსებობს დროში,

ისევე, როგორც ჩვენ თავად ვარსებობთ დროში და, შესაბამისად, დროს უკავშირდება ჩვენი წარმოდგენებიცა და რეალობის შეფასებაც“ - მიუთითებს იგი (ფლორენსკი, 1993: 186).

მოაზროვნე, რომელიც აქტიურად დაუპირისპირდა სამეცნიერო და ფილოსოფიურ წრეებში მომძლავრებულ ობიექტივისტურ ტენდენციებს, იყო ფრანგი ფილოსოფოსი ა. ბერგსონი.

ანრი ბერგსონის მიერ შემუშავებული დროის თეორია ეფუძნება დიქოტომიას, რომელიც არსებობს დროის ორ ფორმას შორის: დროის ყოფით და კონცეპტუალიზებულ ფორმებს შორის. ორივე მათგანი, ფილოსოფოსის აზრით, შინაგანი დროის ფორმას წარმოადგენს: პირველი დროის ინსტინქტურ შემეცნებას გამოხატავს, მეორე კი ინტელექტუალურს. რეალობის ხილული მდინარეა, წარმოადგენს „ნაკადის“ უსასრულო ხანგრძლივობას, რომელსაც ინტელექტი გასაგებ და მისაწვდომ მონაკვეთებად გარდაქმნის, თვლის ბერგსონი. გარდაქმნას საფუძვლად უდევს დროის „გარდაქმნა“ სივრცის ენაზე, „დინამიკის გადასტატიკურება“, ანუ მცდელობა დროის გააზრებისა სივრცის „ნიღაბქვეშ“. იმისათვის, რომ ორი მოვლენა აღქმულ იქნეს სათანადო თანამიმდევრობაში, საჭიროა მათი ერთდროული, თანადროული წვდომა. შესაბამისად, დროსა და სივრცეში დაცილებული მოვლენების შეპირისპირება ინტელექტუალური შემეცნებისა და აღქმის აუცილებელ რეკვიზიტს წარმოადგენს, კონდიციას, რომელიც განაპირობებს ურთულეს მენტალურ ოპერაციებს, მიიჩნევს ფილოსოფოსი. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ბერგსონი იყო ერთ-ერთი პირველი ფილოსოფოსი, რომელმაც წამოაყენა დიაქრონული თანამიმდევრობის როგორც გონის თვისების სინქრონიზების კონცეფცია. ამ კონცეფციის თანახმად, ნებისმიერი მცდელობა ცალკეულ მომენტთა აღქმისა ტემპორალური „წესრიგის“ კონტექსტში იწვევს, თანამიმდევრობის ფასეულ ტრანსპოზიციას ერთდროულობაში: „ვითვალისწინებთ რა ერთდროულ აღქმას, ჩვენ განვალაგებთ ჩვენი ცნობიერების მდგომარეობებს ერთურთის გვერდით და არა ერთმანეთში გამჭოლად, წერს ბერგსონი. მოკლედ, ჩვენ ვახდენთ დროის პროექტირებას სივრცეში, გამოვხატავთ ხანგრძლივობას განფენილობის ფორმაში, რის შედეგადაც ხანგრძლივობა იღებს უწყვეტი ხაზის, ანუ ჯაჭვის ფორმას, რომლის

ნაწილებიც კი არ იჭრება ერთმანეთში, არამედ ეხება ერთმანეთს. შევნიშნავთ, რომ ეს ფორმა უკვე გულისხმობს „წინარესა“ და „მომდევნოს“ არა თანამიმდევრულ, არამედ ერთდროულ აღქმას” (ბერგსონი, 1910: 88).

ბერგსონი მიიჩნევს, რომ ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრება, თავისი ნუმერაციულ-კვანტიტატიური ქრონოლოგიზმით, ამსხვრევს ხანგრძლივობის სუბიექტურ შემეცნებას და გარდაქმნის დროს იზოლირებულ და ონტოლოგიურად გაუფასურებულ ფრაგმენტებად. ბერგსონისეული ხანგრძლივობის ღირებულებას მისი თვისებრიობა ანუ კვალიტატიზმი განაპირობებს. „წმინდა ხანგრძლივობა, აღნიშნავს იგი, მთლიანად ხარისხობრივია“ (ბერგსონი 1910: 90). ბერგსონის ხანგრძლივობა, იგივე *La durée*, გულისხმობს სამყაროს უწყვეტი კონტინუუმის წვდომას, ანუ “მე”-ს მიერ “მე”-ს დაუსრულებელ ქმნადობას: სრულიად ცხადია, რომ ხანგრძლივობის ერთადერთ მატარებლად ბერგსონის თეორიაში სუბიექტი მიიჩნევა. დროის ინტელექტუალური წარმოება, რომელსაც მიმართავს ფილოსოფოსი, დროის ტრიადული სისტემის - წარსული, აწმყო, მომავალი - არასტანდარტულ კონფიგურაციებს გამოიმუშავებს. დროის ამ მოწესრიგებულ დეტერმინაციას „ადრე“ – „მერე“-ს პრინციპით, ბერგსონი უპირისპირებს მოუწესრიგებელ, პერსონალიზებულ ანარქიას, ე. წ. „აწეწილ სხვადასხვაობას“, რომლის მთავარ შემოქმედადაც სუბიექტი წარმოდგება. ბერგსონი თვლის, რომ მოვლენები, რომლებიც გარკვეული თანამიმდევრობით ხასიათდება, ერთდროულად უნდა იქნეს გააზრებული სუბიექტის მიერ, ანუ უნდა განხორციელდეს წარსული მოვლენის პერსპექტიული პროექცირება აწმყოს ცნობიერებაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, წარსული არასწორხაზოვან კატეგორიად მოიაზრება, რომელიც მეხსიერების ცვალებადი პარადიგმის საშუალებით პროექცირდება აწმყოში.

ბერგსონი სრულიად აშკარად სვამს დროის ინვერსიული შექცევადობის საკითხს. მისი ეს უკიდურესად სუბიექტივისტური კონცეფცია, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვნად ეხმიანება მ. პრუსტის იდეას „დროის ინკარნაციის“ შესახებ: „დრო ემორჩილება ინკარნაციას, წარსული წლები კვლავაც ახლოს არიან ჩვენთან“ - წერს პრუსტი (ოლსონ კ. მორი, 1989: 35).

ბერგსონის მიერ დანერგილმა ტენდენციამ - „ემპიეტ დროის ჭეშმარიტი არსი“ - უაღრესად ნაყოფიერი შედეგი გამოიღო საკითხის კვლევის ისტორიისათვის. მსჯელობა დროისა და სივრცის, მათი არსის, სტრუქტურისა და ურთიერთმიმართების შესახებ ფართოდ მოედო მსოფლიო ფილოსოფიურ და სამეცნიერო წრეებს. თავიანთი წვლილი ამ საქმეში შეიტანეს მე-20 საუკუნის გავლენიანმა ფილოსოფიურმა მიმდინარეობებმა, რომელთა შორის განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ეგზისტენციალიზმი (მ. ჰაიდეგერი, ჟ.-პ. სარტრი, ა. კამიუ) და ფენომენოლოგია (ე. ჰუსერლი, მ. შელერი). ამ სკოლებმა მათთვის ნიშანდობლივი ინდივიდუალური შტრიხები შესძინეს პრობლემას: თუ ეგზისტენციალისტებმა გამოყვეს „დროულობა“ როგორც „პირველსაწყისი დრო“ და მიიჩნიეს იგი არსებობის ანუ ეგზისტენსის ამოსავალ კატეგორიად, ფენომენოლოგებმა დაამკვიდრეს „დროული და სივრცული ცნობიერების“, როგორც ფენომენოლოგიური თვისების, სპეციალური ცნება, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, თითოეული მათგანის პოზიცია შეიძლება განისაზღვროს, როგორც სუბიექტივისტური: დროის ვერც სუბსტანციალიზაციამ და ვერც ფენომენოლოგიზაციამ ვერ შეძლო სუბიექტივიზმის დაძლევა.

„დროისა“ და „სივრცის“ ცნებები ძალიან ბევრ დისციპლინურ სფეროს მოიცავს ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა წიაღში თუ წმინდა ლიტერატურასა და ლინგვისტიკაში, უფრო მეტიც, იგი ისტორიიდან გეოგრაფიამდე შეიძლება ვეძიოთ. შესაბამისად, დროისა და სივრცის კვლევამ შესაძლოა ინტერდისციპლინარულ დაპირისპირებამდე თუ თანხვედრამდეც მიგვიყვანოს. ერთი რამ უდავოა, სივრცის რეპრეზენტაცია შეუძლებელია დროის ცნების განხილვის გარეშე, და პირიქით.

„დრო თავისთავად, შეუძლებელია აღვიქვათ. დრო ისევე, როგორც სივრცე ჩვენი გრძნობადი შემეცნების ფორმაა, რომელიც ჩვენი სულის სუბიექტურ ბუნებას ახასიათებს და მის გარეშე ვერც ერთ ობიექტს ვერ მიეწერება“ - ამტკიცებდა კანტი (ბერგსონი, 1979: 70-75). ბერგსონის აზრით, ჭეშმარიტი დრო ხანგრძლივობას წარმოადგენს, რომლის ერთადერთი მფლობელი და მატარებელი სუბიექტია: „დროს ქმნის ჩვენს მიერ მატერიალური გარე სამყაროს განცდილ მიმართებას სუბიექტის შინაგან ხანგრძლივობასთან. არსებობს იმდენივე დრო, რამდენიც სუბიექტი“ (ibid).

დროის სუბიექტურობის იდეას გვხვდება მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, მისი თქმით, დრო, რომელსაც ჩვენ ყოველდღე ვიყენებთ, ელასტიურია, ჩვენი განცდები და ვნებები განავრცობს მას, ჩვენი შთაგონებები და აღმაფრენები – კუმშავს, ჩვეულებები – კი ავსებს“ (მორისი, 1995: 58).

დროის ობიექტივისტური თეორიების მომხრეების მიმართება დროსთან ბევრად უფრო პრაგმატული იყო და მე-20 საუკუნის დასაწყისშივე განისაზღვრა ფორმულით: არ არსებობს არავითარი შინაგანი დრო, დრო ყველასთვის საერთო და უცვლელი კოორდინაციაა.

საგანი არამარტო დროში განიცდება, არამედ სივრცეშიც, შესაბამისად, სივრცის ფენომენი დროსთან მიმართებაში მოიაზრება. მისი მთავარი თვისებაა განფენილობა და მას დროის მსგავსად მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს ადამიანის ცნობიერებასა და აღქმაში.

ლიტერატურაში სივრცე ყალიბდება ენის, სიტყვის საშუალებით. როგორ გადმოსცემს ენა სივრცის არსებობას დისკურსში? ეს კითხვა მნიშვნელოვანია როგორც ლიტერატურამცოდნეთათვის, ასევე ჩვენთვის, იმისთვის რომ უკეთესად შევისწავლოთ კვლევის მთავარი თემა – სივრცის რეპრეზენტაცია დიურასის შემოქმედებაში.

ყველა ავტორს საკუთარი ფორმა აქვს სივრცის სპეციფიურობის გადმოსაცემად, მაგრამ, „ისეთი ერთმანეთისგან განსხვავებული ავტორების შემოქმედებაში, როგორებიც არიან ჰოლდერლინი, ბოდლერი, პრუსტი, კლოდელი, შარი, სივრცის მიმართ ერთგვარი მგრძნობელობა, ან უკეთესად რომ ითქვას, ადგილის ერთგვარი განდიდება, ერთ-ერთი მთავარი ასპექტია“/“*Chez des auteurs aussi différents que Hölderlin, Baudelaire, Proust lui-même, Claudel, Char, une certaine sensibilité à l’espace, ou pour mieux dire une sorte de fascination du lieu est un des aspects essentiels*” (Genette, 1969:44).

ჟერარ ჟენეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სივრცის მიმართ გარკვეული მგრძნობელობა“, ისევე როგორც „ადგილის ერთგვარი განდიდება“ განსაკუთრებით კარგად მიესადაგება მარგერიტ დიურასის შემოქმედებას.

დიურასის დისკურსის სივრცით საზღვრებს სხვადასხვა ლიტერატურული და ლინგვისტური პროცესები გამოკვეთენ. „ჩვენ არ ვსაუბრობთ სივრცეზე: ჩვენ ვსაუბრობთ რაღაც სხვაზე სივრცის ტერმინოლოგიით. შეგვიძლია ვთქავთ, რომ თვით სივრცე საუბრობს. მისი არსებობა იმპლიციტურია, ნაგულისხმევია, შეტყობინების საწყისში ან საფუძველში უფრო მეტად, ვიდრე მის შინაარსში, როგორც ენის, ან თვით მოსაუბრის ფრაზაში”.

„On ne parle pas de l'espace : on parle d'autre chose en terme d'espace – on pourrait presque dire que c'est l'espace qui parle : sa présence est implicite, impliquée, à la source ou à la base du message plutôt que dans son contenu, comme dans une phrase celle de la langue ou du locuteur lui-même” (Genette, 1969:102).

ჟენეტის ეს მიდგომა ძალზედ დამახასიათებელია დიურასის სამყაროსთვის, სამყაროსათვის, რომელიც შობს მარტოობის განცდას ამ "მეტყველი სივრცის", "სივრცე-ნავსაყუდელის" (ფლორანს დე შალონჟის მიერ გამოყენებული ტერმინი) მეშვეობით. როცა მარგერიტ დიურასი მიტოვების და მარტოობის გრძნობებზე საუბრობს, რასაც ქალები განიცდიან, მაშინვე სივრცის ზეგავლენას უსვამს ხაზს:

"სწორედ ასე, ამ მარტოობის, წარმოუდგენელი მარტოობის გამო დაიწყეს მათ ხეებთან, მცენარეებთან, გარეულ ცხოველებთან ლაპარაკი, ბუნების გონის გამოგონება და მასში შესვლა"

„C'est comme ça, à partir de la solitude, d'une solitude inimaginable... qu'elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c'est-à-dire à entrer, à inventer l'intelligence avec la nature“ (Duras, Porte, 2012:13).

ჟერარ ჟენეტთან ერთად, სივრცის ცნებას სიღრმისეულად სწავლობს ასევე ფრანგი ავტორი მორის ბლანშო, რომლისთვისაც ლიტერატურული სივრცე ავტორს, მკითხველსა და ნაწარმოებს შორის ყალიბდება, იგი წარმოადგენს დახურულ, ინტიმურ სამყაროს, სადაც “სამყარო ერთმანეთში ირევა” (Blanchot, 1955:46). ბლანშოსეული ხედვა განაგდებს იდეას, რომ სივრცე მარტივი დეკორი, ფონი ან კიდევ აღწერის მეთოდია. შესაბამისად, იგი აღარ დაიყვანება უწყინარი სცენის ფუნქციამდე, რომელზედაც ვითარდება პერსონაჟის ბედი, არამედ ყალიბდება როგორც სტრუქტურული აგენტი თუ წარმმართველი ვექტორი. იგი ხდება ინტრიგის

მამომრავებელი ძალა, ერთგვარი გადამყვანი საშუალება სამყაროებს შორის. აღსანიშნავია, რომ მორის ბლანშოსა და მარგერიტ დიურასს მეგობრობისა და სერთო წარსულის გარდა, აკავშირდებდათ საერთო ხედვები ძალიან ბევრ ლიტერატურულ საკითხზე, მათ შორის ლიტერატურულ სივრცესთან მიმართებაში. დიურასის მსგავსად, ბლანშოსთვის “ლიტერატურული სივრცე” არის „[...] ხელოვნების ნაწარმოების წარმოსახვითი სივრცე, [...] სრული მარტოობის განცდა - დაუსრულებელი, უწყვეტი“. „[...] l'espace imaginaire de l'œuvre d'art » [...] La solitude essentielle – L'interminable, l'incessant” (Blanchot, 1955:23).

სივრცე, იქნება იგი აღწერილი ფიზიკოსის, ფილოსოფოსის თუ მწერლის მიერ, შექმნილი თუნდაც მხატვრის ან კინორეჟისორის მიერ, ყოველთვის ხასიათდება ამბივალენტურობით. ჟერარ ჟენეტი აანალიზებს ჟორჟ მატორეს ნაშრომს „ადამიანის სივრცის“ შესახებ და თვლის რომ "ეს იმდენად სივრცის საკითხი არ არის, რამდენადაც ლიტერატურული, ფერწერული ან კინომატოგრაფიული გამოხატვისთვის დამახასიათებელი წესების. ამგვარად, ყველაფერი ისე ხდება, თითქოს აღმნიშვნელ სივრცეს ჰქონდეს ნაკლები მნიშვნელობა, ვიდრე ნაგულისხმევ (კონოტაციურ) სივრცეს, თითქოს სივრცე-ფიგურა მეტად საუბრობდეს საკუთარ თავზე, ვიდრე სივრცე-შინაარსი“ (ჟენეტი, 1969:104).

შეუძლებელია ვისაუბროთ სივრცეზე განყენებულად, მასთან ერთად ყოველთვის მოიაზრება დროის კონცეფტიც. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განსაკუთრებული როლი ამ მხრივ ითამაშა ეგზისტენციალიზმმა და დროის ფენომენოლოგიამ. ამ სკოლებმა მისთვის ნიშანდობლივი, ინდივიდუალური შტრიხები შესძინეს პრობლემას: თუ ეგზისტენციალისტებმა გამოყვეს „დროულობა“, როგორც „პირველსაწყისი დრო“ და მიიჩნიეს იგი არსებობის ანუ „ეგზისტანსის“ ამოსავალ კატეგორიად, ფენომენოლოგებმა დაამკვიდრეს „დროული და სივრცული ცნობიერების“, როგორც ფენომენოლოგიური თვისების სპეციალური ცნება, მაგრამ საბოლოო ჯამში, თითოეული მათგანის პოზიცია შეიძლება განისაზღვროს, როგორც სუბიექტივისტური: „დროის ვერც სუბსტანციალიზაციამ და ვერც ფენომენოლოგიზაციამ ვერ შეძლო სუბიექტივიზმის დაძლევა. ამრიგად, განსხვავებით ადრე-ანტიკური პერიოდის ფილოსოფიური თეორიებისაგან,

თანამედროვე პერიოდის ფილოსოფიური და სამეცნიერო კონცეფციები დროისა და სივრცის შესახებ მკვეთრად გაიმიჯნა დრო-სივრცის გააზრების ობიექტივისტური და სუბიექტივისტური პოზიციების თვალსაზრისით” (რატიანი, 2008:101).

1.3 დროისა და სივრცის ძველბერძნული კონცეფციების მიმოხილვა

ფილოსოფოსები და მეცნიერები მუდმივად ცდილობდნენ გაერკვიათ სამყაროსათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლების და პარამეტრების თავისებურებანი, დაედგინათ ცნებები, კანონზომიერებები, რომლებიც უფრო ადვილს გახდიდნენ სამყაროს აღქმას. ამ ცნებათაგან უმნიშვნელოვანესი იყო დროის პრიორიტეტული ცნება, რომელიც განუხრელად მოიაზრებოდა სამყაროსთან კავშირში.

რა არის დრო? რა არის ხანგრძლივობა? როგორია მათი ბალანსი? აქვს თუ არა დროს მიმართულება? და თუ აქვს, საით მიემართება იგი? რა არის მარადისობა? ჭეშმარიტად არსებული განფენილობა თუ გონის ილუზია? შეიძლება კი დროის ზუსტი გაზომვა? რა არის სივრცე? რამდენად ინტეგრირდება იგი დროსთან? რა მიმართებაშია ერთმანეთთან ყოფიერება და დრო? დრო და სუბიექტი?... (რატიანი, 2010: 90)

ირმა რატიანის აზრით, მრავალწერტილი აქ ერთგვარი თავის დაზღვევაა შეკითხვათა იმ ამოუწურავი უსასრულობისგან, რომელიც თან სდევს დროის ენიგმურ პრობლემას და წარმოაჩენს მისი გააზრების არა მხოლოდ ამბიგვურ, არამედ ფუნდამენტურად წინააღმდეგობრივ ხასიათს ან ინდივიდუალურ-სუბიექტივისტურს, ან კიდევ პრაგმატულ ობიექტივისტურს (ibid).

განსხვავება დროის როგორც ობიექტური სამყაროს ლოგიკური სტრუქტურის და დროის როგორც სუბიექტური შემეცნების ასპექტს შორის ისეთივე ძველია, როგორც თავად დროის იდეა. ჯ. კოენი ამას მარადიულ დისპუტს უწოდებს, რომლის თანახმადაც, „დრო არის ან სამყაროს მოძრავი იმიჯი, გონის უზარმაზარი და ქრონიკული ჰალუცინაციაა, ან ფიზიკური რეალობის ნაწილი, დამოუკიდებელი ადამიანის ცნობიერებისაგან“ (კოენი, 1972: 29). კავშირი დროსა და რიტმს შორის ცხადყოფს ამ დიქტომიას. დროის სუბიექტივისტური თეორიის მომხრეთა აზრით, დრო შინაგანი კატეგორიაა, მას წინააღმდეგობრივი რიტმი და არასტანდარტული,

ინდივიდუალიზებული პულსაცია გამოარჩევს, რაც ზედმიწევნით ესადაგება სუბიექტის არათანაბარ ბუნებას: „ჩემის აზრით, დრო ერთგვარი განფენილობაა, მაგრამ რისი განფენილობა? - ეს კი არ ვიცი, იქნებ, საკუთრივ სულია?“ - წერდა ნეტარი ავგუსტინე, (ნეტარი ავგუსტინე, 1995: 243).

ავტორი ფილოსოფიური პოემისა “ბუნების შესახებ”, პარმენიდე ელეველი, აღიარებდა რა ზედროული რეალობის არსებობას, შენიშნავდა: “უმაღლესი რეალობა არც წარმოიქმნება და არც ქრება, ერთი მთლიანობა დასასრულის გარეშე, არ მოძრაობს და არ იცვლება, ის არ იყო წარსულში, არ იქნება მომავალში, მაგრამ არსებობს აწმყოში, შესვენების გარეშე, ერთი” (პარმენიდე, 1969: 295). პარმენიდეს მცდელობა, მარადისობის ცნების სასარგებლოდ უარეყო დროის რეალურად არსებული ნაკადი, ეჭვქვეშ დააყენა ზენონმა, რომელმაც თავისი განთქმული, ამოუხსნელი პარადოქსების “აქილევსისა” და “მფრინავი ისრის” მეშვეობით, განაცხადა: ცვალებადობა და ქმნადობა ილუზორულია, ყოფიერება არსებობს დროის გარეშე და არ ემორჩილება გაქრობისა და სიკვდილის კატეგორიებს. განსხვავებით პარმენიდესა და ზენონისაგან, პოზიტიურ დამოკიდებულებას დროის მიმართ ამჟღავნებდა მათი თანამედროვე ჰერაკლიტე, რომლის ცნობილი ფრაზაც “ყველაფერი გაედინება” იქცა ქმნადობის სიმბოლოდ ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში: “მზე არა მარტო ყოველდღე არის ახალი, არამედ მუდამ და განუწყვეტელად ახალია” - ამბობდა ჰერაკლიტე (ჰერაკლიტე, 1955: 42). “შეუძლებელია ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ შესვლა” (ibid), ვინაიდან “ერთსა და იმავე მდინარეში შესულს მუდამ ახალი და ახალი წყლები ხვდება” (ibid), ასევე, შეუძლებელია “ორჯერ შეესწრო ბუნებას ერთსა და იმავე მდგომარეობაში ცვალებადობის სისწრაფისა და სიჩქარის გამო” (ibid). თითოეული ეს აფორიზმი, ვფიქრობთ, გამოხატავს ეფესელი ბრძენის ლოგიკურად დაუსაბუთებელ, მაგრამ ემოციურად და ინტუიტიურად გამოკვეთილ პოზიციას - აღიქვას დრო, როგორც ნაკადი და გაიაზროს საგნები დროში განსაზღვრული ცვალებადობის მიხედვით. “საზღვრისა” და “საზღვრულობის” იდეა მთელი სიცხადით გამოვლინდა პითაგორელების თეორიულ ნააზრევში. პითაგორელები, რომლებიც გატაცებულნი იყვნენ მათემატიკური გამოთვლებითა და გეომეტრიული ფიგურების კონსტრუირებით, ცდილობდნენ დაედგინათ ბუნების მოვლენების რაოდენობრივი

საფუძვლები და რიცხვის, როგორც მატერიის განმსაზღვრელი ფაქტორის, არსებობა. პითაგორელები სამყაროს ჰარმონიას ციურ სხეულთა ჰარმონიასთან აიგივებდნენ და მიიჩნევდნენ, რომ სამყარო ემორჩილებოდა მუდმივი განმეორებითობის კანონს.

სამყაროს გააზრების მეცნიერულ-ობიექტივისტურ მცდელობას ავლენდა დემოკრიტეს ფილოსოფიაც. დემოკრიტემ ერთ-ერთმა პირველმა წამოაყენა ატომისტური კონცეფცია, რომლის თანახმადაც, სამყარო შედგება ატომებისგან, „გაყოფა წყდება განუყოფელზე და არ გრძელდება უსასრულოდ“ (დემოკრიტე, 1969: 324).

პითაგორელებისა და ატომისტების რიცხვისა და დაყოფის ფილოსოფიის კრიტიკას დაეფუძნა პლატონის დროის ფილოსოფია. პლატონმა, განიცადა რა პარმენიდესა და ზენონის ფილოსოფიური ნააზრევის ზეგავლენა, კატეგორიულად გამორიცხა დრო წმინდა გეომეტრიული მეცნიერების სფეროდან და გრძნობადალქმადი სამყაროს კონტექსტში გაიაზრა იგი. პლატონის მიზანს წარმოადგენდა, არა მხოლოდ დროის გენეზისის კვლევა და მისი რაოდენობრივი თუ თვისებრივი მახასიათებლების დადგენა, არამედ კვლევის შედეგების მასშტაბური და გლობალური ანალიზი. დრო პლატონის ფილოსოფიაში სამყაროს თვისებაა, შემოქმედის მიერ სამყაროსთან, ცასთან ერთად შექმნილი განზომილება: „ცის დაბადებამდე არც დღეები იყო და არც ღამეები, არც თვეები და წლები, არამედ მათი დასაბამი ციური წესრიგის შექმნასთან ერთად იქნა დასახული“ - წერს იგი (პლატონი 1971: 477).

ისევე როგორც კოსმოსის მოწესრიგებული მოძრაობა წარმოადგენს უცვლელი და უძრავი იდეალური სინამდვილის დინამიურ პროექციას, დრო, პლატონის აზრით, განასახიერებს უცვლელი და უძრავი მარადისობის პროექტირებას ქმნადობის წიაღში. დრო „მარადისობის მოძრავი ხატია“, აცხადებს ფილოსოფოსი და „მარადისობას“ გაიაზრებს, როგორც ზედროულ, დროის გარეშე არსებულ, ექსტრატემპორალურ რეალობას. „დროისა“ და „მარადისობის“ ცნებათა შეპირისპირების პროცესში პლატონისათვის მნიშვნელოვანია არა რაოდენობრივი ოპოზიცია სასრული/უსასრულო, არამედ თვისებრივი ოპოზიცია დანაწევრებული/მთელი. თუ რეალურად „დრო“ მისთვის ნაწილებად (დღეები, ღამეები, თვეები, წლები) და

სახეებად (იყო, იქნება) დანაწევრებული განზომილებაა, „მარადისობა“ მთლიანი, განუყოფელი, წარუვალი აწმყოა. პლატონის თეორიას დაეფუძნა არისტოტელეს კონცეფციაც დროის შესახებ, თუმცა პრინციპულად განსხვავდა მისგან (რატიანი, 2010: 93).

ძირითადი ასპარეზი, სადაც არისტოტელე გაემიჯნა თავის მასწავლებელს, იყო მსჯელობა, ერთი მხრივ, დროის დასაბამობისა და დაუსაბამობის, მეორე მხრივ კი დროისა და მოძრაობის ურთიერთმიმართების შესახებ. თუ პლატონი ფიქრობდა, რომ დრო „ციური წესრიგის შექმნასთან ერთად იქნა დასახული“, არისტოტელეს მიაჩნდა, რომ დრო არსებობდა მეტაფიზიკური „მარადისობისგან“ დამოუკიდებლად და გაედინებოდა დაუსაბამო სამყაროში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არისტოტელე უარყოფდა დროის დასაბამობის კონცეფციას. ასევე უმართებულოდ მიაჩნდა მას დროის გაიგივება სამყაროს თანაბარ მოძრაობასთან, ვინაიდან თვლიდა, რომ მოძრაობა შეიძლება იყოს „ჩქარი“ ან „ნელი“, თანაბარი ან გაუთანაბრებელი, ანუ მოძრაობის ტიპი მუდმივად განისაზღვრება დროის საშუალებით და არა პირიქით. „დრო მოძრაობის გარეშე არ არსებობს“, აცხადებდა არისტოტელე (ბრეგვაძე, 1995: 411).

„ჩვენ შევიცნობთ დროს, როცა ზღვარს ვუდებთ მოძრაობას და ამრიგად განვსაზღვრავთ ადრინდელსა და მერმინდელს“ (ბრეგვაძე, 1995: 411). მაგრამ მოძრაობის რომელსახეობაზე მსჯელობდა არისტოტელე? მოძრაობა ხომ მრავალგვარია? დროც მრავალგვარია თუ არა?... არისტოტელემ ვერ შეძლო ამ წინააღმდეგობათა დაძლევა. მართებულად შენიშნავს ჯ. უიტროუ: „მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელე ასე აშკარად არ აფუძნებდა თავის მსჯელობას კოსმოლოგიურ დასაბუთებებზე, იგი განიცდიდა დროზე კოსმოლოგიური შეხედულების ღრმა ზეგავლენას“ (უიტროუ 1964: 43). საბოლოო ჯამში, არისტოტელემ აღიარა მჭიდრო კავშირი დროსა და ციურ სხეულთა წრიულ მოძრაობას შორის, რომელიც „უწყვეტობის“, ერთგვაროვნებისა და მარადიულობის სიმბოლოს წარმოადგენდა ძველ ბერძენთა კოსმოგონიაში. შესაბამისად, დრო მის ფილოსოფიაში განისაზღვრა, ერთი მხრივ, როგორც წრიული მოძრაობის საზომი, და, მეორე მხრივ, როგორც წრე, რომელიც წრიული მოძრაობით იზომებოდა.

არისტოტელეს მიერ დროის, როგორც მოძრაობის საზომის განსაზღვრა, უარყო პლოტინმა. მან სერიოზულ ეჭვქვეშ დააყენა დროის გაზომვის აუცილებლობა, ვინაიდან შეუძლებლად მიიჩნია დროის ათვლის წერტილის ზუსტი დეფინიცია. პლოტინმა უარი თქვა დროის ნებისმიერ სუბორდინაციაზე მატერიალური სინამდვილისადმი და პლატონის „მარადისობის“ ცნებას დაუბრუნდა. ბ. ბრეგვაძე განმარტავს: „პლოტინის მიხედვით, დრო - მარადისობის პროექციაა გრძნობად კონკრეტულ სინამდვილეში - სამყაროს სულის სიცოცხლეა, მარად მოძრავი და ბოხოქარი სიცოცხლე, რომელიც გულისხმობს გამუდმებულ გადასვლას სიცოცხლის გამოვლენის ერთი რომელიმე ფორმიდან მეორეზე“ (ბრეგვაძე, 1995: 413).

პირველი მოაზროვნე, რომელმაც წერტილი დაუსვა კონცეპტუალურ მერყეობას, იყო ნეტარი ავგუსტინე, ჰიპონელი ეპისკოპოსი, რომელმაც გადაჭრით აღიარა დროის განსაზღვრულობა ადამიანის ცნობიერებით და მეთოდურად შეიმუშავა დროის სუბიექტივისტური თეორია. „აღსარებანის“ ავტორი იმთავითვე მიჯნავს „დროისა“ და „მარადისობის“ ცნებებს: „დროის ხანგრძლივობას, წერს იგი, ურიცხვი მსწრაფლწარმავალი წამის სიმრავლე განაპირობებს, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. მარადისობაში არა არის რა წარმავალი, არამედ მარადი აწმყოა, მთელი თავისი სისავსით“ (ნეტარი ავგუსტინე, 1995: 230).

მხატვრულ ლიტერატურასთან და მხატვრულ ნაწარმოებთან მიმართებაში ერთდროულად დროისა და სივრცის აღმნიშვნელი ტერმინი პირველად რუსმა ლიტერატურათმცოდნემ მიხაილ ბახტინმა გამოიყენა. დროისა და სივრცის გააზრების ობიექტივისტური თეორიის ყველაზე მნიშვნელოვან კონოტაციას სწორედ ბახტინის ქრონოტოპული თეორია წარმოადგენს.

1.4 ქრონოტოპი ბახტინის კონცეფციის მიხედვით

ქრონოტოპის ბახტინისეული ცნება ეტიმოლოგიურად ბერძნულიდან მომდინარეობს: „ქრონოს“ ნიშნავს დროს, „ტოპოს“ ნიშნავს სივრცეს. იგი გამოხატავს „დრო-სივრცით გადაჯაჭვულ ურთიერთობებს“ და „დროისა და სივრცის განუყოფლობას“ (Bakhtine, 1978:237). რომანის ესთეტიკასა და თეორიაში, მიხეილ ბახტინი სიღრმისეულად სწავლობს ქრონოტოპის ფორმებს რომანში. ყველამ იცის, რა

არის სივრცე, მაგრამ არავინ იცის, რა არის დრო, ან მოძრაობა. დროისა და სივრცის კატეგორიათა გამთლიანება ერთ ტერმინში ცხადყოფს ბახტინის რწმენას ამ ელემენტთა განუყოფელობის შესახებ მხატვრულ სტრუქტურებში. ბახტინისთვის, ისევე როგორც ლოტმანისთვის, სივრცე არის ანარეკლი, რომელშიც სამყაროს ხედვა აისახება. ლიტერატურული ტექსტი თუკი ის ზუსტად არ ქმნის სივრცით მოდელს, რომლის საშუალებითაც რეალობა ყალიბდება, ცვლის (გარდასახავს) მას და სძენს მეტ პოეტურობას.

ქრონოტოპი ბახტინისთვის ერთგვარ საზომს წარმოადგენს, საზომს იმისა, თუ კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული უნარის პირობებში როგორ ხორციელდება რეალური ანუ ისტორიული დრო-სივრცისა და ისტორიისთვის მნიშვნელოვანი პიროვნებების სინთეზი, აგრეთვე, მხატვრული დროის, სივრცისა და პერსონაჟების მათთან კორელაციის პროცესი. ბახტინის აზრით, ქრონოტოპის შემადგენელი ელემენტების (დროისა და სივრცის) დომინანტურობას ჟანრის თავისებურება განსაზღვრავს, მაგალითად, თუ მხატვრული ნაწარმოები იდილიურ - პასტორალურ ხასიათს ატარებს, სივრცე დომინირებს დროზე, ხოლო თუ სათავგადასავლო ჟანრისაა, მაშინ დრო დომინირებს სივრცეზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ქრონოტოპი ერთდროულად ისტორიული მოვლენაცაა და ჟანრულიც, ერთდროულად მოიაზრება სინქრონულ და დიაქრონიულ რაკურსებში.

ბახტინის კონცეფციის თანახმად, ქრონოტოპი სამი ძირითადი მიმართულებით ფუნქციონირებს: ა) ტექსტის დონეზე ისტორიის წარმოჩენა; ბ) ტექსტის დონეზე ჟანრის რეალიზება; გ) პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო-სივრცული ველის ასახვა.

თითოეული ეს მიმართულება მუდმივად ცვალებად კომპონენტებთანაა დაკავშირებული და, ცხადია, იწვევს ცვალებადი ქრონოტოპული მოდელების ჩამოყალიბებას, რომელთა უპირველეს დანიშნულებად ბახტინი ისტორიული და ჟანრულ-ტიპოლოგიური ფუნქციების რეალიზებას მიიჩნევს.

მართებულად შენიშნავს ც. ტოდოროვი: „ბახტინი არკვევს ურთიერთობას ტექსტსა და სამყაროს შორის - სამყაროს მოდელსა და ტექსტის მოდელს შორის. ეს მოდულაცია განიხილება მისი კონსტიტუციური ელემენტების - სივრცისა და დროის კონტექსტში... საგულისხმოა, რომ ბახტინი არასოდეს იყენებს ქრონოტოპის ცნებას

შეზღუდულად, დროისა და სივრცის ორგანიზების ვიწრო გაგებით, არამედ ავართოებს მას სამყაროს ორგანიზების მნიშვნელობით“ (ტოდოროვი, 1984: 83).
ბახტინისეული ქრონოტოპი მკვეთრად ელასტიური კატეგორიაა და იგი დრო-სივრცული ურთიერთობების მრავალფეროვან სახე-სხვაობებს გულისხმობს.

დრო-სივრცის, როგორც ერთი მთლიანი სეგმენტის გაზრებას სერიოზული მომხრეები გამოუჩნდა რუსულ და ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში. განიხილავს რა მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის პოეტიკას, დ. ლიხაჩოვი აყენებს მათი ერთიანობის საკითხს: „სიტყვიერ ხელოვნებაში სივრცე უშუალოდ უკავშირდება მხატვრულ დროს. ის დინამიურია. სივრცე ქმნის სამოქმედო ფონს და თავადაც მოძრაობს, იცვლება - ეს მოძრაობა (მოძრაობაში მთლიანდებიან სივრცე და დრო) შეიძლება იყოს მარტივი ან რთული, სწრაფი ან შენელებული, მჭიდროდ დაკავშირებული.... მიზეზ-შედეგობრივ მიმართულებებთან“ (ლიხაჩოვი, 1979: 335).

„სივრცე და დრო“ ხელოვნებაში მხატვრული სახის უნივერსალურ განსაზღვრებებს წარმოადგენს... მხატვრული სივრცე და მხატვრული დრო ერთ ურღვევ მთლიანობას ქმნის“ (ბაბუშკინი 1984: 276), - მიუთითებს ს. ბაბუშკინი.

ნ. გეის მოსაზრებით, „დროული და სივრცული კოორდინატები წარმოადგენს ნაწარმოების არა მარტო კარკასს, არამედ მისი შინაარსის ორგანიზების ყველაზე რეალურ საშუალებებს“ (გეი, 1975: 277).

ნაშრომში „ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები“, განიხილავს რა ქართული მწერლობისა და ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების საკითხებს, რ. სირაძე საგანგებოდ აღნიშნავს მხატვრული დროისა და სივრცის ერთიანობის პრინციპს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში: „სიუჟეტური დრო ადვილად უკავშირდება „მხატვრულ“ (სიუჟეტურ) სივრცეს და მთლიანობა დრო-სივრცისა (ქრონოტოპი) განსახოვნების საფუძველი ხდება“ (სირაძე 1987: 27).

სივრცის დომინანტურობით აღბეჭდილი თავისებური დრო-სივრცული ინტეგრაციის, ე. წ. „დროის სპაციალიზაციის“, ანუ „სივრცული ფორმის“ სულისკვეთებით არის გაჟღენთილი დ. ფრენკის ცნობილი წერილიც „სივრცული ფორმა თანამედროვე ლიტერატურაში“. ფრენკი, მიმოიხილავს რა ლესინგის „ლაოკოონის“ ტექსტს, მიიჩნევს, რომ ხელოვნების დარგების დეტერმინაცია

„დროულ“ და „სივრცულ“ სახეობებად ერთობ რიგიდულია. მიუხედავად იმისა, რომ დრო წარმოადგენს ლიტერატურული ნაწარმოების პრიორიტეტულ კატეგორიას, თვლის მკვლევარი, „თანამედროვე პოეზიის ესთეტიკური ფორმა ეფუძნება სივრცის ლოგიკას, რომელიც მკითხველისაგან ითხოვს სრულ გარდასახვას ენასთან მიმართებაში“ (ფრენკი. 1987: 199). ფრენკის თეორიის თანახმად, მე-20 საუკუნის პოეზია (ე. პაუნდი, ტ. ს. ელიოტი) და პროზა (მ. პრუსტი, ჯ. ჯოისი, დ. ბერნსი) არღვევს თხრობის ტრადიციულ სტილს და ახდენს ენობრივი და აზრობრივი სტრუქტურების შინაგანი კავშირის აქცენტირებას, რაც, თავის მხრივ, მხატვრული სახის ასახვისა და აღქმის ფრაგმენტულ-ასოციაციურ პრინციპს ეფუძნება. ფრაგმენტულ-ასოციაციური ანუ რეფლექსური რეფერენციის პრინციპის თანახმად, დრო-სივრცული დუალიზმი უნივერსალურ კატეგორიას წარმოადგენს და კონცეპტუალურად უპირისპირდება დროისა და სივრცის, როგორც პოლარულად დაპირისპირებული აბსტრაქციების გააზრებას. მართებულად აღნიშნავს ჟ. ვ. ჰოლდეიმი: „დროის სპეციალიზაცია ფრენკის სისტემაში ორი გზით ხორციელდება: რეალობის მითოლოგიზაციისა და მითის ტემპორიალიზაციის გზით“ (ჰოლდეიმი, 1984: 196).

ბახტინისეული ქრონოტოპული (დრო-სივრცული) სისტემა დოსტოევსკის რომანების მსგავსად, სრულებით შესაძლებელია ვეძიოთ დიურასის რომანებშიც. როგორც ირმა რატიანი ამბობს თავის სტატიაში „მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა“, ბახტინი მიიჩნევდა, რომ დოსტოევსკი სამყაროს დროის მიღმა და გარეშე აღიქვამდა, მხოლოდ სივრცული კოორდინატების დონეზე. დიურასისეული ქორონოტოპიც მაქსიმალურად სივრცულია და მის პოლიფონიურობას განაპირობებს პერსონაჟთა კონფლიქტების გაშლა სივრცეში, არა ავტორის მიერ დროში თანმიმდევრულად წარმოებული თხრობა პერსონაჟების შესახებ, არამედ პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს სივრცული დეტერმინაცია.

ქრონოტოპებთან ერთად, ბახტინისეული თეორია, რომელიც გულისხმობს პერსონაჟის ხმის სრულ გათავისუფლებას ავტორის ხმის დიქტატისაგან, სრულებით ესადაგება მარგერიტ დიურასის შემოქმედებას: „ავტორი ქმნის, მაგრამ პერსონაჟი აზროვნებს, ავტორი აყალიბებს პერსონაჟის დისკურსს, მაგრამ ანიჭებს მას შინაგანი

ლოგიკისა და პერსონალური, ე.წ. „სხვისი“ დისკურსის განვითარების დამოუკიდებლობას. იქმნება რომანის მთავარი, მაგისტრალური დიალოგური ატმოსფერო: პერსონაჟის დისკურსის ორგანიზება ავტორის დისკურსის მიმართ მსმენელისა და მოპასუხის სტატუსით. შესაბამისად, პოლიფონია ქრონოტოპიზებულია და გულისხმობს ავტორისა და პერსონაჟის თანაარსებობას იდენტურ დრო-სივრცულ კოორდინატებში“ (რატიანი, 2008:46). სწორედ ასეთი ქრონოტოპიზებული თხრობა გვაქვს მარგერიტ დიურასის არაერთ რომანში, მათ შორის ჩვენს მიერ შესწავლილ „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებასა“ და „ვიცე-კონსულში“, რომლებშიც ავტორთან ერთად რომანებს ჰყავს მთხრობელები ანუ ნარატორები. დიურასი, როგორც „ავტორი მოიაზრება ყველა ხმის მიღმა მდგარი იდეური და მხატვრული ცენტრი. ბახტინი ფრთხილად მიჯნავს ავტორს ნარატორისაგან, ვინაიდან განასხვავებს თხრობითი ორიენტაციის სამ ტიპს: ავტორის თხრობას, ნარატორის ანუ მთხრობელის თხრობას და პერსონაჟის თხრობას“ (რატიანი, 2008:46).

ზემოთმოყვანილი კონცეპტი თითქმის სრულად ესადაგება მარგერიტ დიურასისეულ თხრობის სტრუქტურას, თუმცა პერსონაჟის თხრობას ხშირად მკითხველი ითავსებს, რადგან თავადვე ხდება ნაწარმოების მთხრობელი-პერსონაჟი.

თავი II. მარგერიტ დიურასის შემოქმედების ზოგადი მიმოხილვა და ქრონოტოპის ვარიაციები

2.1 მარგერიტ დიურასის ცხოვრების და შემოქმედების მიმოხილვა

„ცხოვრება შემოქმედებას განსაზღვრავს, შემოქმედება კი ცხოვრებას“ - შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ დიურასის ამ შეფასებას, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საუბარი ეხება წინააღმდეგობებით და ქარტახილებით სავსე მეოცე საუკუნეს. ნაშრომის მეორე თავი სწორედ მწერლის ცხოვრებასა და შემოქმედებას, ასევე, დიურასის რომანებში ქრონოტოპების ვარიაციებს და ავტორის სამწერლო სტილზე კინოხელოვნების გავლენის თემებს მივუძღვნით.

ინდოჩინეთში გაზრდილი გოგონა 1933 წლიდან პარიზის უნივერსიტეტის იურიდიული, შემდეგ კი პოლიტიკური ეკონომიკის ფაკულტეტის სტუდენტი ხდება, ეცნობა უამრავ ინტელექტუალს, თანამშრომლობს „გალიმარის“ გამომცემლობასთან, სადაც თავის პირველ წიგნს „L'Empire français“ –ს მარგერიტ დონადიეს სახელით აქვეყნებს. ფსევდონიმ „დიურასს“ იგი 1940 წლიდან იყენებს. „დიურასი“ იმ პატარა ქალაქის სახელწოდებაა, საიდანაც იყო წარმოშობით მწერლის მამა. პარიზის ოკუპაციის პერიოდში, მარგერიტ დიურასი წინააღმდეგობის მოძრაობაში იბრძვის, აქვეყნებს რომანებს, წარმატებით მოღვაწეობს ჟურნალისტიკის სფეროში, ხელმძღვანელობს არაერთ თეატრალურ და კინო ადაპტაციას.

მარგერიტ დიურასი სიცოცხლეშივე დიდი პოპულარობით სარგებლობს და ყველა ასპარეზზე ჩნდება. იგი აქტიურად სტუმრობს ტელევიზიებსაც. განსაკუთრებით გახმაურებული იყო მისი სატელევიზიო ეთერი 1964 წელს, „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ პუბლიკაციასთან დაკავშირებულ გადაცემაში, შემდეგ გონკურის პრიზის მოპოვებისას (რომანისთვის „საყვარელი“) სტუმრად ბერნარ პივოსთან, რომ აღარ ჩამოვთვალოთ მისი ეკრანზე გამოჩენა ძალიან ბევრ სხვა გადაცემაში, მაგალითად, რადიოში „France Culture“, წამყვან ჟურნალ-გაზეთებში : „France-Observateur“, „Libération“. მარგერიტ დიურასი აქტიურობს პოლიტიკურ ასპარეზზეც, ხშირად ჩნდება ფრანსუა მიტერანის გვერდით; აქტიურია სოციალურ პლანზეც, იღებს რა მონაწილეობას პარიზის 1968 წლის მაისის მოვლენებში

სტუდენტთა ამბოხის მხარდასაჭერად, კინო სცენაზე, როგორც რეჟისორი და როგორც საკუთარი ფილმების მსახიობიც (მაგალითად ფილმში „Le Camion“), ან სხვათა მიერ რეალიზებულ ფილმებში (მაგალითად ალენ რენეს ფილმი „ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო“). ამგვარად, მარგერიტ დიურასი მრავალი სახით წარმოგვიჩნდება, იგი სკანდალურ მემარცხენე ინტელექტუალადაა აღიარებული.

ეკონომიკური და პოლიტიკური კრიზისების, ორი მსოფლიო ომის, ფსიქოანალიზისა და ამავედროულად ყველა ხელახლა დასმული კითხვის ხანაში საბოლოოდ დასრულდა დამაჯერებლობის ერა. ყველა სფეროს სწრაფმა ევოლუციამ ადამიანს სამყაროს მისტიურობის განცდა კიდევ უფრო გაუძლიერა, ამიტომაც, მეოცე საუკუნეში, პრუსტიდან დოსტოვესკამდე, ფლობერიდან ჯოისამდე, რომანისტი უპირველესად ენიგმების შემოთავაზებას, ბუნდოვანი და ეჭვებით სავსე სამყაროს შექმნას, ისეთი ლიტერატურული ხერხების გამოყენებას ცდილობს, რომლებიც მკითხველთან მჭიდრო კავშირს, თანამონაწილეობას გულისხმობს. უსაზღვრო მოქნილობის წყალობით, სხვა ლიტერატურულ ფორმებთან შედარებით, რომანის ჟანრი გაცილებით უფრო უნარიანი აღმოჩნდა თანამედროვე ადამიანისთვის დამახასიათებელი კრიზისის წარმოსაჩენად. რომანის ფორმის ცვალებადობა ძირითადად ორი მიმართულებით წარიმართა: ერთი მხრივ ეს იყო რომანის არქიტექტონიკა, მეორე მხრივ დეტალების სრულიად ახალი ხედვა. თანამედროვე რომანმა კარი გაუღო ყველაზე განსხვავებულ ხმებს, თანაბრად ააჟღერა ლიტერატურული ენა და არგო, შეითვისა შინაგანი მონოლოგის ფორმები, ინტიმური დღიური თუ დიალოგი. ყველა დროში, ამა თუ იმ ლიტერატურული ჯგუფისა და მიმდინარეობის სახელწოდება, გარდა ლიტერატურული ღირებულებებისა, საკუთარ თავში იტევს ფილოსოფიური, სოციოლოგიური და იდეოლოგიური მნიშვნელობების ემოციურ მახასიათებლებს, რომლებიც კონკრეტული ეპოქის ანარეკლს წარმოაჩენენ. არც თუ ისე ხშირად, გვხვდება მწერლები, რომლებიც გარკვეული დროით წინ უსწრებდნენ ეპოქას, ზოგი კი კვლავაც ტრადიციულ გზას და მრავალი ათეული წლის განმავლობაში დამკვიდრებულ ლიტერატურულ ნორმებს ირჩევს. ასეთ მწერლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ მარგერიტ დიურასი, რომანისტი, რომელმაც ეპოქალური როლი ითამაშა ფრანგულ ლიტერატურაში. მართალია, მისი ნახევარსაუკუნოვანი

ძალიან ნაყოფიერი შემოქმედება მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში საბოლოოდ დამკვიდრდა, მაგრამ ამავდროულად მან ბევრი წაინააღმდეგობრივი რეაქცია და კრიტიკაც დაიმსახურა.

2.2 ქრონოტოპის ვარიაციები დიურასის რომანების მიხედვით

დიურასთან სივრცესთან ერთად დიდი მნიშვნელობა უნდა მივანიჭოთ მოძრაობის შესწავლას. რომანებში ხშირად მსგავსი სივრცეებია წარმოდგენილი, თუმცა ავტორი მათ მუდმივად ახალ სულს და განზომილებას სძენს. ქრონოტოპების მრავალფეროვნება დიურასის რომანებში წარმოაჩენს ავტორის შემოქმედებითი წერის პროცესს, რომელიც განუყვეტლივ უბრუნდება ერთი და იგივე თემატიკას და ტექნიკას, რათა ყოველ ჯერზე შექმნას ახალი ვარიანტი. ქრონოტოპების ეს ვარიაციები შობენ გარეგან მოძრაობას, რომელიც ერთდროულად ხაზს უსვამს რომანებს შორის ერთიანობასა და ავტორის გამუდმებით გადაწერის პროცესს.

აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი ქრონოტოპი არსებითად ერთი და იგივე თემებს მოიცავს რამდენიმე რომანში. მაგალითად, კაფის ქრონოტოპი რომანში „Moderato cantabile“, სასტუმროს ქრონოტიპი რომანში „ზაფხულის საღამოს თერთმეტის ნახევარი“ და სამეჯლისო დარბაზის ქრონოტოპი რომანში „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ მსგავს თემატიკას უყრის თავს. ეს სამი ქრონოტოპი ეხება ვნებიან და დამანგრეველ სიყვარულს, რომელიც მუდმივად მჭიდრო კავშირშია სიკვდილთან. მაშასადამე, საქმე გვაქვს თემატურ ერთიანობასთან მწერლისთვის ერთი და იგივე პრობლემის ირგვლივ: როგორ ვიპოვოთ ისევ მსგავსი სასიყვარულო ვნება. თუმცა, ამ ქრონოტოპების სახეები რომანების მიხედვით განსხვავდება. გამოყენებული ადგილებიც სხვადასხვაა და ყოველ რომანში განსხვავებულად უდგება ავტორი ადგილს. მაშინ როცა სასტუმრო ის ადგილია, რომელსაც მარია გაურბის, ან-დებარედს და ლოლს იზიდავს კაფე და სამეჯლისო დარბაზი. შესაბამისად, ეს ქრონოტოპები ერთნაირად არ იზიდავენ ქალთა პერსონაჟებს.

ამ რომანებში კიდევ ორი სხვა ქრონოტოპია წარმოდგენილი: სახლი და მდელო. სახლის ქრონოტოპს ვხვდებით რომანებში „Moderato cantabile“ და „ლოლ ვ. სტეინის გატაცება“. ამ ორ რომანში სახლი ქალ პერსონაჟთა შეშლილობის სიმბოლოა. ან

დებარედი ყოველ დღე გაურბის თავის საცხოვრებელს, სადაც ის ტანჯვას განიცდის, ლოლი კი, ყოველ ჯერზე სახლში დაბრუნებისას შეშდება. „ლოლ ვ. სტეინის გატაცება“-ში აღნიშნული ქრონოტოპის კიდევ ერთი ასპექტია წარმოდგენილი: სახლი/სალონი, როგორც შეხვედრების ადგილი, სადაც განსაკუთრებული მნიშვნელობით დატვირთული დიალოგების გაცვლა ხდება.

ბახტინი უფრო კონკრეტულად საუბრობს სალონის შესახებ, ადგილი სადაც „იბმება ინტრიგები და ხშირად შორდებიან ადამიანები“ (ბახტინი, 1978: 387). ქალაქ S. Thala- ში, ლოლის სახლის სალონში მიმდინარეობს რომანის ყველაზე მნიშვნელოვანი დიალოგები.

მინდვრის ქრონოტოპს ერთდროულად, მაგრამ განსხვავებული მნიშვნელობით ვხვდებით რომანებში „ზაფხულის სადამოს თერტმეტის ნახევარი“ და „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“. მინდორი, სადაც როდრიგო პაესტრა თავს იკლავს, სიკვდილთან ასოცირდება, ხოლო ჭვავის მინდორი, სადაც ლოლი წვება, ერთდროულად მისი ტანჯვის დასასრულის და ფანტაზმის სიმბოლოა.

ქრონოტოპები რომანების მიხედვით ვარიაციებს განიცდიან და ხანდახან სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ამ ქრონოტოპების გადაწერით მარგერიტ დიურასი ყოველ ჯერზე ქმნის ახალ მოძრაობას, რომელიც აცოცხლებს იგივე თემებს ახალი ვარიანტებით. რომანებს შორის ეს ვარიაციები მოწმობენ ავტორის სამწერლო უნარების განვითარებასა და რომანებში გამუდმებულად გადმოცემულ აკვიატებებზე. თითოეულ რომანში სხვადასხვა ქრონოტოპებს შორის ჩასმულია ვარიაციათა შინაგანი მოძრაობა. მკითხველი მათ შიგნით ადვილად პოულობს ორიენტირს. სივრცე-დროის ამ ვარიაციებს აქვთ მნიშვნელოვანი ფიგურატიული განზომილება, რაც რომანის სრულად წარმოჩენის საშუალებას გვაძლევს.

როგორც ვხედავთ, დიურასის რომანის ქრონოტოპები მობილურია და წარმოქმნიან მრავალ მოძრაობას, რაც ნაწარმოებს უნიკალურობას ანიჭებს. ეს მობილურობა შესაძლებელია სხვადასხვა ლიტერატურული ხერხის წყალობით. ტექსტის სტრუქტურა ქმნის სხვადასხვა სივრცე-პერიოდს განსაკუთრებული ატმოსფეროს შესაქმნელად და რომანის ინტრიგის განსამტკიცებლად. ქრონოტოპები ასევე მობილურია პერსონაჟების წყალობით, რომლებსაც უდიდესი მოტორული

უნარები აქვთ. მათი მოძრაობები როგორც ფიზიკური, ისე მენტალურია. ისინი მონაწილეობენ დრო-სივრცის მოძრაობაში მოყვანაში ფიზიკური გადაადგილებების და ფსიქოლოგიური ცვლილებების წყალობით. მთხრობელის ფოკალიზაციაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია, რომელიც წარმოშობს დინამიკას სივრცე-დროს შორის.

დიურასის რომანში „მოდერატო კანტაბილე“ სტრუქტურა თავისუფლად შეგვიძლია შევადაროთ თეატრალურ პიესას. სხვადასხვა სივრცე-პერიოდი შეიძლება ჩაითვალოს სცენებად, რომლებიც ჯგუფებიან აქტებად ქრონოლოგიური დროს კლასიკური გაგებით. ამ რომანში ერთმანეთს ენაცვლებიან თხრობითი ტექსტი და პირდაპირი სტილის დიალოგები. რომანის სტრუქტურა მიიღტვის ერთდროულად დრამატული განვითარებისკენ და დამახასათიებელი ნების გამოხატვისკენ. სივრცე-პერიოდები მიყვებიან ზუსტ მოძრაობას და ლაგდებიან ქრონოლოგიის შესაბამისად. თხრობის რიტმი ეწყობა დროის რიტმს, რომელსაც გადმოსცემს და ათავსებს დროის კონკრეტულ და უნიკალურ ადგილზე, როგორც კლასიკურ თეატრში. პორტში მომხდარი დანაშაულის სცენიდან რომანის სტრუქტურა თავს იყრის ზუსტი და განმეორებითი მოძრაობის გარშემო, ისე რომ ერთი მოძრაობიდან მეორეში გადასვლისას სივრცე-პერიოდები იქცევიან უცვლელ რიტუალად.

ყოველდღე, ერთი და იმავე დროს, ან-დებარედი ტოვებს თავის სახლს და ნავსადგურის კაფეში მიდის, რომელსაც გამთენიისას ტოვებს და სახლში ბრუნდება. ამ რიტუალიზირებულ პროცესს მოძრაობაში მოჰყავს სხვადასხვა სივრცე-პერიოდები განმეორების პრინციპით. მაგრამ VII თავი არღვევს ამ სტრუქტურას და რომანის წესრიგში განხეთქილებას იწვევს. ამ თავამდე ან დებარედის სახლი ქალი პერსონაჟის შემლილობის სიმბოლოა, მაგრამ არცერთი სცენა არ ვითარდება კონკრეტულად ამ ადგილას. სახლი ნახსენებია ან დებარედისა და შოვენის დიალოგებში, თუმცა მოქმედება იქ არ ვითარდება. რომანის ბოლოს წინა თავი აღწერს ისტორიის დაწყებას აკრძალულ დრო-სივრცეში და სრულიად ცვლის ტექსტის სტრუქტურას. ამ თავში მოცემულია ტრანსგრესიული მოძრაობა, რომელიც წინააღმდეგობაში მოდის აქამდე დამკვიდრებულ ნორმებთან. რომანის სტრუქტურა ამ სივრცის პერიოდებს ქმნის განმეორებითი და რიტუალიზირებული მოძრაობის შექმნით და ნაწარმოების ბოლოს

პერსონაჟთა დაშორების გამოწვევით. სივრცე-დროის აქამდე აკრძალული საზღვრების გადალახვას მოაქვს განშორება და ნათლად გამოხატავს ან-დებარედის პერსონაჟის ტრანსგრესიულ ქმედებას ბურჟუაზიული წრის ნორმების დარღვევით. ტექსტის აშკარა, ზუსტი სტრუქტურა, რომელიც სხვადასხვა სივრცე-პერიოდს შორის განმეორებითი მოძრაობის წყალობითაა შეკრული, სრულიად ნადგურდება VII თავის გამო რომანის დასასრულს. ამრიგად, რომანის სტრუქტურა წარმოშობს ერთდროულად განმეორებით მოძრაობასაც და ტრანსგრესიულ მოძრაობასაც, როდესაც რომანის ბოლოს ირღვევა თავდაპირველი წესრიგი.

რაც შეეხება „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებას“, ტექსტი აგებულია რთული ფორმით, განმეორებების სახით, რომლებსაც ერთდროულად წესრიგის დადგენა-მორღვევის უნარი აქვთ. მეჯლისი რომანის მთავარი ლეიტმოტივია. ეს უკანასკნელი სათავეს იღებს იმ სივრცე-დროში, რომელშიც ვითარდება ლოლის ისტორიის ყველაზე საკვანძო მოვლენა: T. Beach -ზე გამართული მეჯლისიდან მისი საყვარლის გატაცება. ეს სივრცე-პერიოდი იმდენად იჭრება წიგნში, რომ პერსონაჟთა სიტყვებისა და ჟესტების მეშვეობით სხვადასხვა სივრცე-პერიოდებშიც ვხვდებით. რომანის სტრუქტურა ქმნის მოძრაობას, რომლითაც ლოლ ვ.სტეინი მიილტვის მეჯლისის საღამოს მსგავს სიტუაციაში აღმოჩენისკენ. რომანი მოკლედ საუბრობს ლოლის U.Bridge -ზე გატარებულ ათ წელიწადზე. ეს პოზიცია ნათლად გამოხატავს მწერლის სურვილს წინა პლანზე გამოიტანოს მობილურობა და არა უმოძრაობა, რომელიც ლოლის ცხოვრებისთვის დამახასიათებელია იმ დროს. რომანი სრულყოფილ ფორმას იღებს მაშინ როცა ლოლი ბრუნდება S.Thala- ში და იწყებს ამ სივრცე-პერიოდების კუნძულებზე მოძრაობას. რომანი სამი მთავარი სივრცე-პერიოდის ირგვლივ ვითარდება: T. Beach-ის სამეჯლისო დარბაზი, ლოლის სახლი S. Thala -ში და ჭვავის მინდორი Hôtel des bois -ს წინ. ჭვავის მინდორში დაწოლილი ლოლის სცენა მეორდება და მეჯლისის საღამოს ფანტაზმის რეკონსტრუქციად იქცევა.

მთელი რომანი ერთ სივრცე-დროზეა კონცეპტირებული: ეს არის მეჯლისის დარბაზი. ტექსტის განმეორებითი სტრუქტურა გადმოსცემს ლოლის აკვიატებას, რომელიც თითოეულ სივრცე-დროში ეძებს კომპონენტებს მეჯლისზე განცდილი მდგომარეობის რეპროდუცირებისთვის. რომანის ასეთი აკვიატებული კონსტრუქცია

ძირს უთხრის რომანის ერთხაზოვან განვითარებას და ეფლობა დაუსრულებელ მოძრაობაში, რომელიც ცდილობს სიცარიელის ამოვსებას.

როგორც ვხდავთ, დიურასის რომანები სპეციფიკურ ქრონოტოპებს მოიცავენ, რომლებიც ქმნიან ერთდროულად შინაგან (ქრონოტოპის შიგნით) და გარეგან (ქრონოტოპებს შორის როგორც ერთი რომანის, ისე რომანებს შორის ვარიაციებში) მოძრაობას. მარგერიტ დიურასი ხშირად ერთმანეთში ურევს დროისა და სივრცის ცნებებს იმისთვის რომ შექმნას უნიკალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ქრონოტოპი, რომელიც არ წყვეტს მოძრაობას.

ამგვარად, ქრონოტოპების ვარიაციები დიურასის სხვადასხვა რომანში, ერთდროულად მრავალფეროვან და განმეორებით ხასიათს ატარებენ. ქრონოტოპების გადაწერით მარგერიტ დიურასი ყოველ ჯერზე ქმნის ახალ მოძრაობას, რომელიც აცოცხლებს იგივე თემებს ახალი ვარიანტებით. დიურასისეული სივრცე-დროის მოძრაობაში მოსაყვანად პერსონაჟები უმთავრეს როლს ასრულებენ. ეს უკანასკნელნი ვითარდებიან სხვადასხვა სივრცე-დროის წიაღში, როგორც ფიზიკური გადაადგილებით, ასევე მენტალური (ფსიქოლოგიური) მოძრაობებით. ამ რომანების პერსონაჟები გამოირჩევიან მოძრაობის უკიდურესად დიდი ხარისხით, რომელიც ზეგავლენას ახდენს დიურასისეულ სივრცე-დროზე და ანიჭებს მათ ცვალებადობის ელფერს. ასეთი მიდგომით, დიურასის სამწერლობო სტილი თითქოს კინემატოგრაფიას გვაგონებს.

2.3 მარგერიტ დიურასი და კინო - პერსონაჟები მოძრაობაში

მოძრაობის ცნების შესწავლამ ლიტერატურულ ნაწარმოებში გვიჩვენა საკითხის საკმაოდ ენიგმატური და რთული ხასიათი. ეს ტერმინი უფრო მეტად გამოიყენება სახელოვნებო სფეროებში, როგორებიცაა მუსიკა, ცეკვა თუ კინო. მუსიკაში მოძრაობა განსაზღვრავს სიჩქარის ხარისხს, ანუ რიტმს, ტემპს. ცეკვის პრაქტიკაში, მოძრაობა წარმოდგენილია შესტებით კონკრეტულ რიტმთან მიმართებაში, კინოში, მოძრაობა დინამიურობით და მექანიკურობით სიმბოლიზდება.

მეოცე საუკუნის ძალიან ბევრი ავტორი დაინტერესებული იყო ლიტერატურაში მოძრაობის ცნებით, რომელიც უფრო მეტად კინემატოგრაფიულ პრაქტიკასთან

ასოცირდებოდა. „ახალი რომანის“ წარმომადგენელი მწერლები ხშირად სცენარების ავტორების და ზოგჯერ ფილმის რეჟისორებიც იყვნენ. მაგალითად რობ-გრიე 1961 წელს იღებს ფილმს „უკანასკნელი წელი მარიენბადში“ („L'année dernière à Marienbad“), რეჟისორ ალენ რენესთან ერთად. მეოცე საუკუნის 50-60-იან წლებში ვრცელდება „ახალ ტალღად“ წოდებული კინემატოგრაფიული მოძრაობა. ამ დროისთვის შექმნილი კინო ძალიან დიდ გავლენას ახდენს მწერლებზე. მარგერიტ დიურასიც მიეკუთვნება იმ ავტორთა რიცხვს, რომლებზეც დიდი ზეგავლენა მოახდინა კინემატოგრაფის პრაქტიკამ. შემოქმედებითმა ძიებამ, რომელიც რომანების წერით დაიწყო, თანდათან გადაინაცვლა კინოში. ფილმის გადაღება გარკვეულწილად ხდება წერის ალტერნატივა რამდენიმე წლის განმავლობაში. მწერალი ხელოვნების ამ დარგში ნოვატორული გამოხატვის საშუალებას ხედავს. 1960 წელს დიურასმა დაწერა სცენარი ფილმისათვის „ჰიროსიმა, ჩემო სიყვარულო“, რომელიც ასევე „ახალი ტალღის“ წარმომადგენელმა რეჟისორმა ალენ რენემ გადაიღო. რამდენიმე წლის შემდეგ დიურასმა თავად გადაიღო ფილმები „მუსიკა“ (1966), „ინდოეთის სიმღერა“ (1975), და „სატვირთო მანქანა“ (1977).

კინემატოგრაფის პრაქტიკამ განსაკუთრებული გავლენა იქონია დიურასის ბოლო პერიოდის რომანების სტილზე. დიურასს იტაცებს ასევე მუსიკა, იგი თითოეულ დაწერილ გვერდს მუსიკის ნამდვილ პარტიტურად მიიჩნევს. მისი რომანების ზოგიერთი სათაურიც მუსიკალურ ტერმინებს გვახსენებს (მოდერატო კანტაბილე, მუსიკა, ინდოეთის სიმღერა). თუკი დიურასმა „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ გადაღებისგან თავი შეიკავა, რომან „ვიცე-კონსულის“ ადაპტირება ადვილად შეძლო, თუმცა სულ სხვა სათაურებით: „ინდოეთის სიმღერა“ (India Song) და „ქალი განგიდან“ (La femme du Gange). ავტორი რომანის ტექსტების დეკონსტრუქციას ახდენს და მათ თავიდან წერს ეკრანზე ადაპტირებისთვის.

სუბიექტური დრო და სივრცე, რომლებიც ასე საგრძნობია დიურასის რომანებში, მატერიალიზდება უკვე ფილმებში. თავისი სამწერლობო ენის მსგავსად, იგი აღარიბებს ეკრანს და ამას გაჩერებული კადრებით, სურათსა და ხმას შორის არსებული დისტანციით ახერხებს. მიუხედავად ამისა, მარგერიტ დიურასის შემოქმედებას კინომ განსხვავებული ელფერი შესძინა და მისცა ახალი მუხტი

გაეგრძელებინა ლიტერატურული მოღვაწეობა სამწერლობო ენისა და სივრცის რეპრეზენტაციის ახლებური ხედვით.

ფიზიკური მოძრაობები. დიურასის რომანის პერსონაჟები სხვადასხვა სივრცე-დროის წიაღში მოძრაობენ და წარმოქმნიან როგორც შინაგან, ასევე გარეგან მოძრაობებს. Moderato cantabile -ში, ან-დებარედის ყოველდღიური გადაადგილებები ხდიან ამ სივრცე-პერიოდებს მოძრავს. მისი დაუსრულებელი წასვლა-წამოსვლა სახლსა და ნავსადგურის კაფეს შორის, ახამს კავშირებს რომანის ამ ორ, უმთავრეს სივრცე-დროს შორის. ან- დებარედის გაქცევა ნათელი მაგალითია სახლისა და კაფის შეპირისპირებისა. თანდათან პერსონაჟის სახლი გულისრევის შეგრძნებას იწვევს, ნავსადგურის კაფე კი, მიმზიდველი ხდება. ზღვის ბულვარი აუცილებელი მონაკვეთია, რომელსაც ან დებარედი განუწყვეტლივ გადის ამ ორ სივრცე-დროში გადაადგილებისას. მთავარი პერსონაჟის გადაადგილებები ამ სხვადასხვა სივრცე-დროში აზრს ანიჭებთ მათ. ან დებარედის ეს განმეორებითი მოძრაობები სახლსა და კაფეს შორის წარმოშობენ საპირისპირო მოძრაობას ორ, სოციალურად განსხვავებულ პოლუსს შორის. პერსონაჟის ლტოლვა არღვევს სოციალურ კონვენციებს და კაფის ქრონოტოპს მიმზიდველობის დადებით მუხტს აძლევს. რომანში „ზაფხულის საღამოს თერტმეტის ნახევარზე“ მარიას გადაადგილებები სხვადასხვა ქრონოტოპებს მოძრავ ხასიათს აძლევს. პირველივე თავებიდანვე, მოქმედება მიმდინარეობს სასტუმროში, სადაც სამი მთავარი პერსონაჟის და კლიენტების ფიზიკური მოძრაობები ამ სივრცე-დროს შთაბერენ შინაგან მუხტს.

პერსონაჟთა გადაადგილებების წყალობით სასტუმრო მოძრაობის ცენტრია. ამ ქრონოტოპის შინაგანი მოძრაობა გამოწვეულია ქაოსით, რომელიც აქ გამეფდება ჭექა-ქუხილის გამო. მარიას გადაადგილებები იწყება ამ სივრცე-დროში. სასტუმროს დერეფნებში ხეტიალს მიჰყავს მარია ფანჯარასთან, საიდანაც ის სახურავზე უძრავად გამოტილ როდრიგო პაეტსრას ხედავს. ეს აღმოჩენა იწვევს მარიას გარეთ ლტოლვას და ქმნის კავშირებს სხვადასხვა სივრცე-პერიოდებს შორის. სასტუმროს შიგნით მარიას მოძრაობები უპირისპირდებიან როდრიგო პაეტსრას მკვეთრ უძრავობას გარეთ. ეს საპირისპირო მოძრაობა ორ სივრცე-დროს შორის მინიშნებულია პერსონაჟების განსხვავებულ მდგომარეობაში ყოფნით. სასტუმროს მოპირდაპირე სახურავზე

მკვლელის აღმოჩენით გამოწვეული მოძრაობა გრძელდება გარეთ, მადრიდის გზის გაყოლებაზე, რომელიც მარიას და როდრიგო პაესტრას მიიყვანს ხორბლის ყანის პირას. მარიას გაქცევას მოძრაობაში მოყავს სხვადასხვა სივრცე-პერიოდი განმეორებების მეშვეობით. მარია ტოვებს სასტუმროს სოფელს გასამგზავრებლად, მაგრამ შუა გზიდან უკან ბრუნდება ისევ სასტუმროში. იგივე მოძრაობას მარია ბოლოს კიდევ იმეორებს, უკვე პიერისა და კლერის თანხლებით. მთავარი პერსონაჟების გადაადგილებები კავშირებს აბამენ მოძრავ სივრცე-დროსა და უძრაობის გამომხატველ სივრცე-დროს შორის. როდრიგო პაესტრას სიკვდილი ხორბლის ყანაში უბიძგებს პერსონაჟებს გაქცევისკენ და საბოლოოდ კონკრეტული წერტილიდან ხელახლა იბადება მოძრაობა. განმეორებითი მოძრაობები ამ სივრცე-პერიოდებში სრულდება ახალ სასტუმროში, რომელიც ასევე ხდება პერსონაჟების ფიზიკური მოძრაობების დასაბამი.

რომანში „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ პერსონაჟთა ფიზიკური გადაადგილებები, განსაკუთრებით კი ლოლის, იწვევენ სხვადასხვა ქრონოტოპებს შორის განმეორებით მოძრაობებს. T.Beach -ის კაზინოს დარბაზს წინა პლანზე გამოაქვს შეწყვეტილი და გახევებული მოძრაობა, მაგრამ იქცევა ასევე სხვა დრო-სივრცისეული მოძრაობების დასაბამ-დასასრულად. ეს მოძრაობები იბადებიან ლოლის აკვიატებული ძიებიდან, რომელიც ცდილობს ყველა დრო-სივრცეში, სადაც მოხვდება, ხელახლა განიცადოს მეჯლისზე მიღებული ემოცია. თუმცა, ლოლის გადაადგილებები ერთი სივრცე-დროიდან მეორეში ბათილდებიან, რადგან მათ მუდამ ერთი და იგივე ადგილას მივყავართ: T.Beach-ის დარბაზში. მეჯლისის სცენის შემდეგ, ლოლის გადაადგილებები წყდება. პერსონაჟი უმუძრაო და პასიური ხდება სივრცე-დროის წიაღში, რომელშიც გამომწყვდეულია მისი შეშლილობის მიზეზი: U.Bridge -ის სახლი. სახლის ქრონოტოპი ლოლის მოძრაობებს ემორჩილება, რომელიც ახერხებს სივრცეში და დროში გადაიტანოს თავისი პასიურობა და მკაცრი წესრიგი. გამოდის რომ, პერსონაჟის ფიზიკურ მოძრაობები გავლენას ახდენენ სხვადასხვა სივრცე-პერიოდებზე. ლოლის სახლში ყოფნა ამ ადგილს ისეთ სიმკაცრეს (სიცივეს) სძენს, რომ მხოლოდ მას შეუძლია იქ ცხოვრება. ლოლის მოძრაობები ყინავენ სივრცეს და აჩერებენ დროს. ამ მკაცრ, შეურყეველ წესრიგს ასევე ვხდებით S.Thala -ს სახლში.

სახლის ქრონოტოპი იდენტურად მეორდება და ხაზს უსვამს პერსონაჟის უმოქმედობას. ქრონოტოპის ერთდროულად შინაგანი და გარეგანი მოძრაობები წარმოიქმნებიან ლოლის ფიზიკური გადაადგილებებით. S.Thala-ში დაბრუნების მომენტიდან ის ხელახლა იწყებს მოძრაობას და სახლიდან გასვლას. სწორედ ამ მომენტიდან ჩნდება მოძრაობა სხვადასხვა სივრცე-დროს შორის. მართლაც, ლოლის ხეტიალი S.Thala-ს ქუჩებში ხდის სივრცე-დროს მოძრავს და მოუხელთებელს. პერსონაჟის სეირნობა იწვევს განმეორებით მოძრაობებს მრავალ ქრონოტოპს შორის. რომანი სრულდება სცენით, რომელიც ხაზს უსვამს პირველად მდგომარეობაში დაბრუნებული ლოლის უმოძრაობას. ლოლი უმოძრაო და პასიური პერსონაჟია, რომელსაც მტკივნეული სივრცე-დროის სიმძიმე აწევს. ლოლის ძიება ქრება და მოძრაობა ჩერდება გახევებულ სივრცე-დროში: ჭვავის ყანაში.

ლოლის ხეტიალი წარმოშობს განმეორებით და ციკლურ მოძრაობას რომანის სხვადასხვა სივრცე-დროს შორის. პერსონაჟი ახერხებს თითოეულ ქრონოტოპში გადაიტანოს კონკრეტული მოძრაობა, რომელიც სისტემატურად მეორდება.

მენტალური მოძრაობები. დიურასის რომანებში სივრცე-დროს მოძრაობაში მოყვანაში ასევე დიდ როლს თამაშობენ პერსონაჟების მენტალური მოძრაობები. Moderato cantabile-ში, ან დებარედისა და შოვენის მეტყველების აქტი რომანის მთავარი მოქმედება ხდება. რომანში ლაპარაკი ცვლის ქმედებას და მეტყველების აქტში ხორციელდება მოქმედებაც და ვნებაც. ორი პერსონაჟის მენტალური მოძრაობა კაფეს ქაოტურ სულს შთაბერავს. მართლაც, საუბარი, რომელსაც ისინი ყოველ დღე მართავენ მკვლელობის ირგვლივ, არღვევს რომანის სწორხაზოვან ტემპორალობას და წარმოშობს მკვლელობის ირგვლივ ორიენტირებულ მოძრაობას. ორი პერსონაჟის მენტალური მოძრაობები ქმნიან განსაკუთრებულ ტემპორალობას, რომელიც იჭრება სივრცეში და მერყევ, მოუხელთებელ ხასიათს ანიჭებს მას. საუბარს დასასრული არ უჩანს. მკვლელობის მიზეზები უცნობია. ან-დებარედს და შოვენს მხოლოდ ის შეუძლიათ დაუსრულებლად დაუბრუნდნენ ერთი და იგივე ფაქტებს, ანუ მკვლელობის შედეგებს. მათ შორის გაცვლილი სიტყვები შლის საზღვრებს რომანის სხვადასხვა ქრონოტოპებს შორის. შოვენი ან დებარედსა და მის სახლზე საუბრობს, ეს უკანასკნელი კი, მოკლედ საუბრობს პიანინოს გაკვეთილებსა და მის ვაჟზე. ორი

პერსონაჟის საუბარს მოძრაობაში მოყავს ქრონოტოპი, რომლიც თავის თავში მოიცავს მკველელობას, ან დებარედსა და შოვენს შორის ახლად დაბადებულ ვნებას და კიდევ ერთ, ყველაზე მთავარ და ნამდვილ ქმედებას: ილაპარაკო, იმისთვის რომ გათავისუფლდე. პერსონაჟთა მოძრაობები, რომლებიც სიტყვებით გამოიხატება, სხვადასხვა სივრცე-პერიოდებს აკავშირებენ ერთმანეთთან. კაფის გარდა, ან დებარედის შვილის პიანინოს გაკვეთილების დარბაზიც ემორჩილება პერსონაჟთა სიტყვებს, რომლებიც წარმოშობენ მოძრაობას გარეთა და შიგნითა სივრცეებს შორის. ახალგაზრდა ქალის კვილი სამეცადინო ოთახამდე აღწევს და ან-დებარედს და პიანინოს მასწავლებელსაც ადვილად შეუძლიათ იმის წარმოდგენა, რა შეიძლება ხდებოდეს გარეთ. პერსონაჟების შინაგანობა, მათი ფიქრები და სიტყვები აუქმებენ დროს და სივრცის საზღვრებს. გარდა ამისა, ან-დებარედის მენტალურ მოძრაობებს უდიდესი გავლენა აქვთ გზის ქრონოტოპის შინაგან მოძრაობაზე. ქალი პერსონაჟის ფსიქიკური მდგომარეობა ზეგავლენას ახდენს ამ სივრცე-დროის მოძრაობაზე, რომელიც ანის კაფეში მოსვლა-წასვლის მიხედვით იცვლება. ქალი პერსონაჟის სექსუალური სურვილი იწვევს ხანმოკლე მოძრაობას, რომელიც განმარტავს კაფის მიმზიდველობას, მაშინ როცა სახლში დაბრუნებისგან თავშეკავება გამოხატულია ნელი, დამთრგუნველი მოძრაობით გზის ქრონოტოპის შიგნით. ამ რომანის სივრცე-დრო სრულიად ექვემდებარება ან დებარედის მენტალურ მოძრაობებს, რომლებიც ხორცს ისხამენ განსაკუთრებული მოძრაობების მეშვეობით.

რომანში „ზაფხულის სადამოს თერტმეტის ნახევარზე“ მარიას მენტალური (ფსიქიკური) მოძრაობები მოუხელთებელს ხდიან სხვადასხვა სივრცე-პერიოდებს. ეს ქალი პერსონაჟი ქაოტური ფიქრებისგან და ემოციებისგან იტანჯება, რომლებიც დაუსრულებლ მოძრაობებს ქმნიან სხვადასხვა ქრონოტოპებს შორის. მარიას ტანჯვა აუქმებს საზღვრებს სივრცე-პერიოდებს შორის და ასე მუდმივად განახლებულ მოძრაობას ქმნის შიგნითა სივრცესა და გარეთა სივრცეს შორის. მარიას ფიქრები თხრობის შიგნით სივრცე-დროის მოძრაობაში მოყვანის საშუალებას იძლევა. მიუხედავად იმისა, რომ პერსონაჟი კონკრეტულ სივრცე-დროში ფიზიკურად იმყოფება, მისი ფსიქიკის წყალობით მკითხველი განუწყვეტლივ გადადის ერთი ქრონოტოპიდან მეორეში. ამგვარად, მარია არამხოლოდ ფიზიკურად გაურბის

სასტუმროს, არამედ ფიქრების და წარმოსახვის მეშვეობითაც. დიურასის პერსონაჟის ქვეცნობიერი ქმნის მენტალურ მოძრაობებს, რომლებსაც რომანის მთელი სივრცე-დროისეული წყობა მოყავს მოძრაობაში. ქრონოტოპებს შორის მოძრაობები ხაზს უსვამენ მარიას ფიქრების განმეორებით ბუნებას, რომელებიც მთელი რომანის მსვლელობისას ეკვიატება. პერსონაჟის ფიქრები ხშირად სცილდებიან იმ სივრცე-დროს რომელშიც ის იმყოფება და ამით აუქმებენ ამ უკანასკნელის საზღვრებს: როცა მარია სასტუმროშია როდრიგო პაესტარზე ფიქრობს, რომელიც ამ სივრცის მიღმაა და როდესაც ქალაქგარეთაა, მას სასტუმროში დაბრუნების საჭიროება უჩნდება. ყოველი განცდილი სივრცე-დროისთვის მარიას ქვეცნობიერი გამუდმებით წარმოშობს ლტოლვისა და ზიზღის განმეორებით მოძრაობებს. ამასთან სასტუმროს ქრონოტოპი ექვემდებარება ქაოტურ, ლაბირინთულ მოძრაობას, რომელიც გამოწვეულია მარიას ქვეცნობიერით. ალკოჰოლი უფრო ამძაფრებს და აუარესებს პერსონაჟის შინაგან დისკომფორტს, რომელიც ქმნის ბუნდოვან მოძრაობას ამ სივრცე-დროის წიაღში. ამრიგად, ამ რომანის სივრცე-დრო მუდმივად მოძრაობაშია პერსონაჟის ქვეცნობიერის წყალობით, რომელიც ქრონოტოპების შიგნით იწვევს თანადროულად შინაგან და გარეგან მოძრაობებს. ქვეცნობიერის მნიშვნელობა სივრცე-დროის მოძრაობაში მოყვანისას კულმინაციას აღწევს ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში. წინა ორი რომანისთვის დამახასიათებელი მოძრაობები გამოყენებული და გამძაფრებულია ისე, რომ მთელი რომანი ქალი პერსონაჟის შეშლილობაზეა ორიენტირებული. ლოლის ფსიქიური მდგომარეობის შესახებ მრავალი უპასუხოდ დარჩენილი კითხვაა მიმოზნეული რომანში. პერსონაჟის დაბნეული ქცევა რომანის შიგნით მოძრაობებს ბადებს. რომანის სივრცე-დრო ექვემდებარება ლოლის ქვეცნობიერს, რომელიც T.Beach-ის მეჯლისის დამეს განცდილი ამბავის ტყვედ რჩება. ეს ამბავი ლოლს ყველა ქრონოტოპში გადააქვს და მოძრაობაში მოყავს ფსიქიკური ზემოქმედებით. ის გამუდმებით ცდილობს თითოეულ სივრცე-დროში, რომელშიც აღმოჩნდება ხელახლა შექმნას მეჯლისის სიტუაცია (გარემო) და ასე ქმნის განმეორებით და მიმბაძველ მოძრაობას. ლოლის ფანტაზმი ხორცს ისხამს ჭვავის ყანის ქრონოტოპში, რადაგან ამ უკანასკნელის შინაგანი მოძრაობა აცოცხლებს T.Beach -ის მეჯლისის მსგავს სიტუაციას. ლოლის მოძრაობა ამ ყანაში და სასტუმროს ნომერში ორი საყვარლის თითქმის

მოჩვენებებით მოძრაობა ნათლად ასახავენ მის ფანტაზმასა და ობსესიას¹, მიაღწიოს მეჯლისის გაგრძელებას. ლოლის მენტალური მოძრაობები ვარიაციებს წარმოშობენ სხვადასხვა ქრონოტოპებს შორის. ამგვარად ყანის ქრონოტოპი მეჯლისზე განვითარებული სიტუაციის ვარიაციაა პერსონაჟის ფანტაზმისა და მიზანსცენის წყალობით. ეს უკანასკნელი ცდილობს მიაგნოს მეჯლისის ანალოგიურ ადგილს, მაგრამ ამით შორდება მას, რადგან სივრცესა და დროში ვერ ახერხებს ადგილი მიუჩინოს, წინ წამოწიოს რეალურად მომხდარი მოვლენა, იმ სიტუაციის ნაცვლად, რაც არ განუცდია, ანუ მეჯლისის შემდგომი მდგომარეობა. პერსონაჟი ქალის ქვეცნობიერს მოძრაობაში მოყავს ეს სივრცე-პერიოდი და აგებს წარმოსახვით სცენას, რომელშიც ლოლს შეიძლება გამოუჩნდეს ადგილი ჯაკ ჰოლდის სასტუმროს ნომერში ყოფნის წყალობით. ლოლ ვ.სტეინი სივრცე-დროში იჭრება და მოძრაობაში მოყავს, რათა იპოვოს ადგილი, რომელიც არ ეღირსა მეჯლისის სადამოზე: „ადგილი თავისუფალია, რომელიც ათი წლის წინ ვერ მოიპოვა T.Beach-ზე. სად? T.Beach -ის ოპერის ადგილთან რა მოსატანია. რომელი? თუმცა საჭირო იქნება ამით დაკმაყოფილდეს, რათა საბოლოოდ გაიკვლიოს გზა, სულ ცოტათ მაინც წაიწიოს წინ ამ შორეული სანაპიროსკენ, სადაც ისინი, სხვები ცხოვრობენ. საით, რომელი სანაპიროსკენ?“ (დიურასი, 1964: 60-61). მეჯლისის მიმართ ლოლის ღრმა ობსესია² წარმოშობს განმეორებით მოძრაობებს რომანის სივრცე-პერიოდებს შორის. მთელი მონათხრობი აგებულია ნევროზული, განმეორებითი მოძრაობების მიხედვით, რომლებიც წარმოაჩენენ პერსონაჟის ფსიქიურ მდგომარეობას და მის უუნარობას დატოვოს წრე, რომელშიც დაუსრულებლად დაეხეტება, როგორც მანამდე დავინახეთ სახლის ქრონოტოპის შიგნით. ლოლის ფსიქიკური მდგომარეობის გარკვეული მომენტები მას ახევენ სივრცე-დროში, რომელსაც გაუცხოების ბუნება აქვს. ამასთან დიალოგს, რომელიც ლოლს აქვს ტატიანასთან, ან ჯაკ ჰოლდთან მეჯლისის თაობაზე, შეუძლია ასევე მოძრაობაში მოიყვანოს სივრცე-დრო. ლოლი ყოველ ქრონოტოპში ახდენს T.Beach-ის მეჯლისის რეპროდუცირებას, ხან საუბრით და ხან ფანტაზმის

¹ აკვიატება, აკვიატებული იდეა. დაუოკებელი ლტოლვა. Source: გოგიჩაძე გიორგი, ლექსიკონი ბიოლოგიური და სამედიცინო ტერმინები და ცნებები / გ. გოგიჩაძე, გ. კანდელაკი, თ. გოგიჩაძე. - თბ. : მერიდიანი, 2011. ISBN: 978-9941-10-427-5.

განხორციელებით. პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობა იჭრება სივრცე-დროში და მოძრაობაში მოყავს ის განმეორებებისა და გაუცხოების გზით, რათა გადმოსცეს ამ უკანასკნელის შინაგანი აშლილობა.

რომანული სივრცის რეპრეზენტაცია კინემატოგრაფიაში. სივრცისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, ისევე როგორც პერსონაჟების სივრცეში გადაადგილება-მოძრაობა კარგად ჩანს მარგერიტ დიურასის არამარტო რომანებში, არამედ კინოშემოქმედებაშიც. პირველი ფილმები სრულიად მარტომ შექმნა, მაგალითად „ Détruire dit-elle“. 1964 წლის შემდეგ დიურასს აღარ ეშინია კამერების უკან დგომა, იმისთვის რომ მისი რომანები გადაიტანოს ეკრანზე. საინტერესოა საიდან მოდის სურვილი გადაიღოს ფილმები? „მე მქონდა სურვილი დამენახა და გამეგო გარედან ის, რასაც ვხედავდი და რაც მესმოდა შიგნიდან“ .

„Parce que j'ai envie de voir et d'entendre dehors ce que je voyais et ce que j'entendais dedans. Je voulais voir si c'était. Communicable“.

მიუხედავად ამისა, მარგერიტს არასოდეს უცდია გადაეღო „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“, მას ერჩივნა იგი ფარულად და უფრო დახვეწილი მეთოდით გამოეჩინა. მწერალმა მიშელ პორტის „მარგერიტ დიურასის ადგილებში“ აღიარა, რომ მას ლოლის ჩვენება მხოლოდ მალულად თუ შეეძლო:

„როგორც წესი როდესაც წიგნს ვწერ, მე დაახლოებით მაინც ვიცი რას ვაკეთებ, მე მისი მკითხველიც ვარ გარკვეულწილად... აქ არაფერი ვიცი, როცა ლოლ სტეინი შევექმენი, იგი მთლიანად დამისხლტა ხელიდან. რა თქმა უნდა, შემეძლო ლოლ სტეინის კინოში ჩვენებაც, მაგრამ მხოლოდ დამალულად, ისე თითქოს პლაჟზე ქვიშით დაფარული მკვდარი ძაღლი იყოს...“ (დიურასი, პორტი, 1977:99-100).

„D'habitude, quand je fais un livre, je sais à peu près ce que j'ai fait, j'en suis quand même un peu le lecteur... Là non. Quand j'ai eu fait Lol V. Stein, ça m'a totalement échappé.“

Evidemment, je peux montrer Lol V. Stein au cinéma, mais je ne peux la montrer que cachée, quand elle est comme un chien mort sur la plage, recouverte de sable, ...“

თუკი დიურასმა „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ გადაღებისგან თავი შეიკავა, რომან „ვიცე-კონსულის“ ადაპტირება ადვილად შეძლო, თუმცა სულ სხვა სათაურებით: „ინდოეთის სიმღერა“ (India Song) და „ ქალი განგიდან“ (La femme du

Gange). ავტორი რომანის ტექსტების დეკონსტრუქციას ახდენს და მათ თავიდან წერს ეკრანზე ადაპტირებისთვის. 1972 წელს მარგერიტ დიურასს რომანი „სიყვარული“ გადააქვს ეკრანზე სახელწოდებით „ქალი განგიდან“. ეს ფილმი სამ რომანს აერთიანებს: „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებას“, „სიყვარულს“ და „ვიცე-კონცულს“. ამ ფილმებში კამერა თითქმის არ მოძრაობს, მხოლოდ ფიქსირებული კადრები, ხმა, რომელიც კადრის მიღმაა და მის აღწერას არ ახდენს. ეს ხმები წარმოთქვამენ ისეთ წინადადებებს, რომ მნახველი ხშირად გაუგებრობაში ეფლობა. დიურასს სურს დააბნიოს მაყურებელი, რომელსაც არ ესმის სურათსა და ხმას შორის ასეთი აცდენა. დიურასი ცდილობს ეკრანი გახადოს სიგიჟისა და ტკივილის ადგილი, როგორც ეს მის რომანებს ახასიათებდა. თუმცა გამომსახველობითი საშუალება ერთი და იგივე არ არის და იგი ნამდვილ ნოვატორულ მიზანსცენას ჰქმნის, რომელიც მაყურებლის თვალში საკმაოდ რთულად აღსაქმელია.

რომანის მსგავსად, 60-70-იანი წლების კინოც ინოვაციებისკენ ილტვის და უარყოფს ტრადიციული ფილმების გადაღებას. „ახალ ტალღად“, ასევე „ახალ კინოდ“ წოდებული მიმდინარეობა კინემატოგრაფიაში ისეთ მეთოდებს ამკვიდრებს, რომლებიც კინორეჟისორებს საშუალებას აძლევენ შექმნან ჩარჩოებისგან თავისუფალი სურათი და მეტი ადგილი დაუთმონ წარმოსახვას. მათი მიზანია რეალობის ტრადიციული რეპრეზენტაციის შეცვლა და ახალი ხედვის შექმნა სხვადასხვა ტექნიკური მანიპულაციების საშუალებით. მარგერიტ დიურასის კინოშემოქმედებაც ამ განახლებული კინოს საზღვრებში ეწერება, არღვევს რა დროისა და სივრცის კლასიკურ კონცეფციას. დიურასის მიდგომა სურათზე ხმის დადების კუთხით, თანამედროვე ეპოქისთვის სიახლედ ითვლებოდა. იგი იყენებს ტექნიკას, რომელსაც რეჟისორები აკუსმატიკურ ხმას უწოდებენ, ანუ ხმა, რომელიც გესმის, მაგრამ არ იცი საიდან მოდის. მაშინ როცა ფილმები ძირითადად მოძრაობისა და სივრცის გამომხატველია, დიურასის ფილმი დაუსრულებელ და დამთრგუნველ დროს ასახავს. მიუხედავად იმ დროისთვის წარმატებული მცდელობისა, დიურასის ფილმების უმეტესობამ დროს ვერ გაუძლო, მართალია, მათ ხელი შეუწყვეს კინოს ევოლუციას, მაგრამ დღეს უკვე ითვლებიან ახალი ტალღის მიმდევარ ტექნიკური ფილმებად.

დიურასი თავისი სამწერლობო ენის მსგავსად აღარიბებს ეკრანს და ამას გაჩერებული კადრებით და სურათსა და ხმას შორის არსებული დისტანციით ახერხებს.

მწერალი, ამ შემთხვევაში რეჟისორი მარგერიტ დიურასი, ფილმის „ქალი განგიდან“ გადაღების შემდეგ, მიღებული ტექნიკური გამოცდილებით უკვე ახალი ფილმის „ინდოეთის სიმღერის“ გადაღებას იწყებს, რომელსაც რომან „ვიცე-კონსულის“ ინსპირაციით ჰქმნის, თუმცა მასში ლოლ სტეინის ისტორიასაც ვხედავთ. ლოლი ფიზიკურად არსად ჩანს, იგი ისევ დამალულია, მაგრამ მისი არსებობა იგრძნობა ხმებში. ეს ხმოვანი არსებობა ლოლის პერსონაჟს ანიჭებს ერთდროულად ფანტასტიკურ, მისტიურ და სევდისმომგვრელ განზომილებას.

„ინდოეთის სიმღერის“ შემდეგ, დიურასი ლოლ სტეინზე აღარაფერს წერს, მაშინ როცა ან-მარი სტრიტერის ფიგურა რამდენიმე წლის შემდეგ კვლავ ჩნდება ჯერ რომანში „საყვარელი“ და შემდეგ ნაწარმოებში „საყვარელი ჩრდილოეთ ჩინეთიდან“.

შემოქმედებითმა ძიებამ, რომელიც რომანების წერით დაიწყო, თანდათან გადაინაცვლა კინოში. ფილმის გადაღება გარკვეულწილად ხდება წერის ალტერნატივა რამდენიმე წლის განმავლობაში. მარგერიტ დიურასის შემოქმედებას კინომ განსხვავებული ელფერი შესძინა და მისცა ახალი მუხტი გაეგრძელებინა ლიტერატურული მოღვაწეობა სამწერლობო ენისა და რეპრეზენტაციის ახლებური ხედვით. შესაძლოა ეს იყო მის მიერ შექმნილი პერსონაჟებისგან და სამყაროსგან ერთგვარი გაქცევის საშუალება. მწერლობისკენ დაბრუნება ისე, რომ შექმნილი ტექსტის კინომატოგრაფიაში ტრანსფორმაცია აღარ უცდია, დაიწყო 1981 წლის შემდეგ, როცა გამოაქვეყნა რომანი „აგათა“. შემდეგ იგი მთლიანად უბრუნდება წმინდა ლიტერატურას და იწყებს რომანის „საყვარელი“ წერას. ეს არის რომანი, რომელშიც დიურასი იყენებს პირველი პირის ნაცვალსახელს „მე“ და წინა პლანზე ავტობიოგრაფიულ ფაქტებს წამოსწევს. ამ რომანში დიურასმა შეძლო თავისი განსაკუთრებული სამყაროს, ენის და ყველა დიურასისეული თემის გაერთიანება. მკითხველი ადვილად ახერხებს მისი „მეს“ უკან ავტორის დანახვას. მიუხედავად იმისა რომ დიურასს კვლავინდებურად სურს დააბნიოს მკითხველი, იგი საკუთარ ხაფანგშივე ექცევა, რადგან შეუძლებელი ხდება მისი ცხოვრების რომანებისგან გარჩევა.

დიურასის მოღვაწეობა, იქნება ეს ლიტერატურაში თუ კინოში, არის მუდმივი ძიება იმ ზუსტი სიტყვის საპოვნელად, რომელიც არსებობის სიცარიელისა და ნაკლოვანების შევსებას შეძლებს. მწერლის ძიება შეიძლება ითქვას საბოლოოდ დასრულდა რომანით „საყვარელი“, რომელიც 1984 წელს გონკურის ლიტერატურული პრიზით დაჯილდოვდა.

2.4 აღწერის ხელოვნება მარგერიტ დიურასთან

მეოცე საუკუნის რომანმა კითხვის ქვეშ დააყენა აღწერების ხელოვნება (description). დიურასი უარს ამბობს აღწერების უძრავ სტრუქტურებზე. თუკი „ლოლ ვ.შტეინის გატაცებაში“ იგი მხატვრულ აღწერას გაურბის, რომანში „ვიცე-კონსული“ აღწერის თავისებურ ხერხს იყენებს. როდესაც რომანის რედაქტირებაზე მუშაობს, ავტორი შემდეგნაირად გამოხატავს ამ მიდგომას:

«მე გამოვიყენე ძალიან კონკრეტული მანიშნებლები: პალმა, ოლეანდრი, კეთრი. საერთოდ არ აღმიწერია კალკუტა დაწვრილებით. მოვიხმე ზოგიერთი სიტყვა და საგანი და მათ მიჩვენეს ქალაქი... ამ მეთოდს, რომელიც მე მეკუთვნის, ვუწოდებ ფერთა შტრიხებით აღწერას“.

„Je me suis servie de signes très précis : le palmier, le laurier-rose, la lèpre. Je n'ai pas du tout décrit Calcutta minutieusement ; j'ai prélevé certains signes ou objets et ils m'ont révélé la ville... J'appelle cette méthode qu'est la mienne, description par touches de couleur“ (Duras, 2005:72).

ეს ტექნიკა მხატვრობას გვაგონებს. მაგალითად, რომანში „ვიცე-კონსული“ განმეორებით ხასიათს ატარებს წყლის სივრცე, იგი მუდმივად ფიგურირებს ტექსტში. დიურასთან ინდოეთი უპირველესყოვლისა წარმოგვიდგება როგორც წყლის ქვეყანა, როგორც ბრინჯის პლანტაციების ზღაპრული პეიზაჟი: ბრინჯის ველები განუწყვეტლივ ენაცვლება ერთმანეთს, უსაზღვროობის განცდამდე. პეიზაჟი შედარებულია ერთ დიდ წყალდიდობას, თუნდაც საქმე ეხებოდეს მეტაფიზიკურ შედარებას, ისევ და ისევ თხევადი ელემენტი, წყალი ხდება მთავარი მამომრავებელი ძალა. რომანის ერთ-ერთ დიალოგში ავტორი პერსონაჟის ენით გვეუბნება კიდევ: „იცით, ინდოეთი, ეს არის გულგრილობის ყურე, რომელშიც ყველაფერი

ჩაიბირა“/„Vous savez l’Inde est un gouffre d’indifférence dans lequel tout est noyé?“ (Duras, 1997:950).

მწერლის მიერ ხსენებული ტექნიკა იგრძნობა ნაწარმოებში სიუჟეტის განვითარების ყველა ეტაპზე, დასაწყისიდან - დასასრულამდე. განაკუთრებით საგრძნობია მთავარი პერსონაჟის - მათხოვარი ქალის ხეტიალის, დაუსრულებელი ძიების და მსვლელობის დროს აღწერილ გარემოში - მწვანე ბრინჯის მდელოები, მანგოს და ბანანის ხეები, გარეული ხარები.

თხრობისადმი მსგავსი მიდგომით, საგანი სიმბოლოს რანგში გვევლინება, განმეორებითი კონოტაციებით დატვირთული ტექსტი კი ნაწარმოებს უნივერსალურ განზომილებას სძენს.

რთულია უარყო გავლენა, რომელიც იქონია მარგერიტ დიუასმა მწერალთა ახალ თაობაზე, იქნება ეს ეგოცენტრიზმით თუ ფიქციის ჟანრით გატაცებული მწერლები. რომან „საყვარელიდან“ დაწყებული „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებამდე“ „ვიცე-კონსულის“ ჩათვლით, დიურასმა შექმნა სიჩუმის ხელოვნება, იმისთვის რომ გაეთავისუფლებინა ენა და აზრი. რეალურად, მის მემკვიდრეობას ფრანგული ტრადიციული რომანის სრული დეკონსტრუქცია შეადგენს. სტილისტურად, ავტორი თამაშობს სიჩუმით, უნიკალური სივრცის რეპრეზენტაციით, შეგნებულად ართულებს თხრობას და ტოვებს თავისუფალ სივრცეს მრავალრიცხოვანი ინტერპრეტაციებისთვის.

ამრიგად, სამყარო, რომლისკენაც დიურასი გვეპატიჟება, წმინდა პოეტურია. მწერალს მოგზაურობაში შევყავართ. მისი ტოპონიმების არჩევანი პოეტური წესებითაა ნაკარნახევი, რასაც თავად დიურასიც ადასტურებს საკუთარ შემოქმედებაზე საუბრისას, როცა ქალაქების, მდინარეების, ინდოეთის ზღვების სახელებს უპირველეს ყოვლისა პოეტურ მნიშვნელობას ანიჭებს და მათ მუსიკალური ჟღერადობის მიხედვით იყენებს.

თავი III. სივრცის კომლექსური სტრუქტურა რომანში „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“

3.1 რომანის „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ სათაური, შინაარსი, კრიტიკა

მარგერიტ დიურასის სამწერლობო სტილის ძიების ერთგვარი დასასრულია რომანი „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“, რომელსაც მიემდვინა ჩვენი ნაშრომის მესამე თავი. „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ 1964 წლის მარტის თვეში გამოქვეყნდა, როცა მწერალს უკვე რვა რომანი ჰქონდა გამოქვეყნებული გალიმარის გამომცემლობაში. „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ დღემდე რჩება ყველაზე საკამათო რომანად მარგერიტ დიურასის შემოქმედებაში. ცნობილმა გამოცემამ „ლე მონდმა“ იგი მეოცე საუკუნის 100 საუკეთესო წიგნის სიაში შეიყვანა. არსებობს აუდიოწიგნიც, რომელსაც ცნობილი ფრანგი მსახიობი ფანი არდანი კითხულობს.

მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები საკმაოდ რთულად იკითხება, „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ გამოქვეყნებისთანავე წარმატებით გაიყიდა და არაერთგვაროვანი კრიტიკა დაიმსახურა. ჟურნალ ლე მონდის სტატიაში ავტორი ჟაკლინ პიატიე მას როგორც „ხელოვურ და ნამალადევ“ ტექსტად აფასებს, ხოლო კლოდ მორიაკი ჟურნალ „ფიგაროში“ ბრწყინვალე „ნიჭიერებით“ შექმნილ რომანად. ჟერომ ლენდონი, გამომცემლობა „Minuit“-ს ხელმძღვანელი, მარგერიტ დიურასს სამადლობელ წერილს უგზავნის „ამ უმშვენიერესი რომანის“ გამო, რომელიც მისი თქმით, „ყველაზე ლამაზი და საუკეთესოა“, რომელიც აქამდე ავტორს შეუქმნია.

დიურასის ერთ-ერთი მთავარი კრიტიკოსი მარსელ მარინი თავის წიგნში „ქალთა ტერიტორიები“ („Territoires du féminin“), რომანს ლოლ ვ.სტეინის გატაცებას“ ქალური არსებობის მხილების აქტად მიიჩნევს, რომელიც რომანის ენისა და სტრუქტურის წყალობით განსაკუთრებით კარგად წარმოჩინდება.

„ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ დიურასის იმ რომანებს მიეკუთვნება, რომელთა გაგება ერთი წაკითხვით შეუძლებელია. ასეთი ტექსტებითვის სპეციალურად მომზადებული მკითხველია საჭირო. სწორედ ამიტომ, ხშირად, დიურასის ამ ნაწარმოებს ფსიქოლოგიურ რომანადაც მოიხსენიებენ. მწერალი საბოლოოდ დაშორდა თხრობის ტრადიციულ მეთოდებს, რომელსაც მანამდე ჯერ კიდევ აქტიურად

იყენებდა. განსაკუთრებით საყურადღებო და საინტერესოა რომანში სივრცის კომლექსური სტრუქტურა, რომლის წარმოსაჩენად შევისწავლეთ რომანის წარმოსახვითი ტოპონიმები, სიმბოლოებით დატვირთული დახურული და ღია სივრცეები, გარდამტეხი მნიშვნელობის სცენა-ქრონოტოპები.

„ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში“ მარგერიტ დიურასი მეტად საინტერესო ტოპოლოგიას გვთავაზობს, სიუჟეტის განვითარებისას ფაქტები და მოქმედებები მთლიანად სივრცეშია ორიენტირებულნი. რომანის სივრცის რეპრეზენტაციის უფრო ნათლად აღსაქმელად, ნაშრომში ნაწარმოების მოკლე შინაარსიც წარვადგინეთ.

რომანის რეზიუმე: რომანის თხრობის ცენტრში იმყოფება მუდმივად გაქცევის ზღვარზე მყოფი ლოლა ვალერი სტეინი, ახალგაზრდა, საქმროს მიერ ქალაქ ბიჩში გამართულ მეჯლისზე მიტოვებული ქალი. მისი ისტორია მოთხრობილია მამაკაცის მიერ, რომელსაც უყვარს იგი და რომელიც მთხრობელთან ერთად რომანის პერსონაჟიცაა. ჟაკ ჰოლდი ამავდროულად ლოლას მეგობრის, ტატიანას საყვარელიცაა. მან იცის, რომ ლოლა და ტატიანა კოლეჯში დიდი მეგობრები იყვნენ, იცის ისიც, რომ ლოლა დანიშნული იყო მაიკლ რიჩარდსონზე, იმ ცნობილი ფაქტის შესახებაც იცის, როცა ბიჩის საცეკვაო სცენაზე ან-მარი სტრიტერი გამოჩნდა და ლოლას დანიშნული მოხიბლა, დიდი სიყვარული წაართვა. ჟაკ ჰოლდი რომანს ლოლ სტეინის ქალაქ თალაში, მისი ახალგაზრდობის ქალაქში დაბრუნებით იწყებს, იგი ჟან ბედფორდზეა დაქორწინებული, ყავს სამი შვილი. 10 წლის შემდეგ დაბრუნებული პერსონაჟი თანდათან წარსულს იხსენებს. იგი ხელახლა ხვდება ბავშვობის მეგობარს ტატიანა კარლს, რომელიც საბედისწერო მეჯლისის ღამით მასთან ერთად იმყოფებოდა. ტატიანასთან ერთად ლოლი გაიცნობს მის საყვარელს ჟაკ ჰოლდს (რომელიც პერსონაჟთან ერთად მთხრობელიცაა). ლოლი იწყებს ფანტაზმში მათი ურთიერთობის წარმოსახვას, იგი აკვირდება წყვილის შეხვედრებს სასტუმროში შორიდან, ჭკავის მინდვრიდან, სადაც ჩაფლული ლოლი უბრუნდება წარსულს, ბიჩის საცეკვაო დარბაზს და რომანი სრულდება ჭკავის მდელს ამ განმეორებითი და მნიშვნელოვანი სცენით. აღსანიშნავია, რომ ლოლი დიურასის სხვა რომანების ქალ პერსონაჟებსაც გვაგონებს. მაგალითად, ძალიან ჩამოგავს მოდერატო კანტაბილეს გმირს ანნა დებარესდს: ეს არის მაცდური ქალი, რომელიც პერმანენტული სურვილით ცხოვრობს.

დიურასის სხვა ქალი პერსონაჟებიც ხომ მარტოსულები, თავიანთ თავებში ჩაკეტილები არიან. ლოლი შეიძლება ითქვას ხდება მოდელი პერსონაჟი მწერლის შემოქმედებაში: იგი არ ეკუთვნის საკუთარ თავს, თითქოს საკუთარი სხეულის გარეთ იმყოფება და ცდილობს იპოვოს საშუალება რათა შეძლოს განიცადოს გატაცება, გატაცება სიყვარულითა და სიამოვნებით.

იმისთვის, რომ გაუგო ქალს, რომელიც გიყვარს, პირველ რიგში მისი წარსული უნდა აღმოაჩინო. მთხრობელი ჟაკ ჰოლდი აღწერს სიტუაციებს, სვამს კითხვებს, რომელთა პასუხები ხშირად ენიგმატურია. რომანი სამი ძირითადი პერსონაჟის ირგვლივ ტრიალებს, მთავარი ფიგურა, რა თქმა უნდა, არის ლოლ ვ.სტეინი.

ჟაკ ლაკანი „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ შესახებ

„ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“-ში ძალიან ბევრი თემა უკვე გვხვდება მწერლის წინა პერიოდის ნაწარმოებებში, ესენია: მიტოვების და მარტოობის ტკივილი, დაკარგვა, სიკვდილი, სიყვარული. თუმცა ეს რომანი არც ერთ სხვას არ გავს, იგი ვერ ეწერება იმ ეპოქის ვერც ერთ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში. ამავდროულად, კრიტიკოსების ნაწილი მას ფსიქოანალიზის აღმოჩენებს უკავშირებენ. ამ რომანშიც, უდაოდ იქონია გავლენა კინომატოგრაფიამ, რაც თხრობის კონსტრუქციაშიც კარგად ჩანს.

მარგერიტ დიურასი ახერხებს ადამიანური არსების ცნობიერების ისეთი მდგომარეობის აღწერას, რომელიც ამ სამყაროში ადგილს ვერ პოულობს. ლოლ სტეინი სიტყვისა და ენის ძიებაშია, რადგან ვერ ახერხებს ილაპარაკოს ან რომელიმე სიტყვით შეაფასოს ბიჩის მეჯლისზე მომხდარი. მწერალი ცდილობს იპოვოს სიტყვა, რომელიც აკლია და ხელიდან უსხლტება ლოლს. მარგერიტ დიურასს სურს სიცარიელე შეავსოს ენის საშუალებით. ცნობილი ფსიქოანალიტიკოსი ჟაკ ლაკანი მიიჩნევდა მარგერიტ დიურასს მწერლად, რომელმაც ენის, წერის საშუალებით მიაღწია არაცნობიერამდე.

როგორც ცნობილია, ერთ დღეს, უკვე ცნობილმა და აღიარებულმა ფრანგმა ფსიქიატრმა ჟაკ ლაკანმა ტელეფონით დაურეკა მარგერიტ დიურასს და შეხვედრა სთხოვა. მათ ორი საათის განმავლობაში ისაუბრეს ლოლზე. დიურასი აღიარებს, რომ მისდა დამოუკიდებლად იცოდა ის, რასაც ლაკანი ასწავლიდა. მოგვიანებით, 1965

წლის დეკემბერში ლაკანი „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებას“ უძღვნის სპეციალურ ტექსტს, რომელიც რომანის ფსიქოანალიზურ ინტერპრეტაციებს წარმოადგენს. ეს წერილი იყო დიურასის ერთგვარი აღიარება და მისდამი პატივისცემის გამოხატვა (“Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein”, 1965), სადაც ლაკანი სიტყვა “გატაცებას” ენიგმატურს უწოდებს, მისი თქმით, იგი იწვევს სულს და მშვენიერების განცდას ბადებს:

„ეს სწორედ ისაა, რაც მე ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში აღმოვაჩინე, რომ მარგერიტ დიურასმა ჩემს გარეშე შეიძინო ის, რასაც ვასწავლი. ის რაშიც არ ვცდები, ვეყრდნობი რა მისი შესაძლებლობების კრიტიკას, ეს მისი გენიალურობაა. ის, რომ მისი წერის პრაქტიკა ქვეცნობიერს იყენებს, ამას მისადმი დიდი პატივისცემის მიგებით ვადასტურებ“ (ლაკანი, 1965: 7-15).

„C’est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol V. Stein, où Marguerite Duras s’avère savoir sans moi ce que j’enseigne. En quoi je ne fais pas tort à son génie d’appuyer ma critique sur la vertu de ses moyens. Que la pratique de la lettre converge avec l’usage de l’inconscient, est tout ce dont je témoignerai en lui rendant hommage“ (Lacan, 1965: 7-15)

ცნობილია, რომ ლაკანი თავს ორთოდოქს ფროიდისტად მიიჩნევდა, მან მოახდინა ფროიდისეული ფსიქოანალიზის სრული გადააზრება და შექმნა „სტრუქტურული ფსიქოანალიზის“ კონცეფცია. ვინაიდან თავად ლაკანი აღიარებს ლოლის პერსონაჟის სიახლოვეს თავის ხედვასთან, მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ ავხსნათ, თუ როგორია ლაკანის კონცეფცია. იგი ფსიქიკის სამწევრა სტრუქტურას გამოყოფს, კერძოდ, წარმოსახულს, სიმბოლურს და რეალურს. ჩამოთვლილ კონცეფციებს კრიტიკოსი თამარ ლომიძე თავის სტატიაში შემდეგნაირად განიხილავს:

„სიმბოლური - ესაა ენის მოწესრიგებულობა, ანუ, უფრო ზუსტად, თვით წესრიგი. სიმბოლური წინ უსწრებს ადამიანის დაბადებას და თავს ახვევს მას კონკრეტულ სახელს, გვარს, აგრეთვე სოციალურ გარემოს, რომლის წიაღშიც ის დაიბადა და გაიზარდა. წარმოსახული - ესაა მოცემული წესრიგის ჩარჩოებში წარმოქმნილი საგანგებო ვარიაციები, რომლებიც განაპირობებს თითოეული ინდივიდის განუმეორებელ თავისებურებებს. წარმოსახულის საფუძველია სუბიექტის ოჯახის ისტორია, ადრეული ბავშვობისას მოსმენილი ამბები წინაპართა

შესახებ, აღზრდისა და კულტურული განვითარების თანმხლები დეტალები. რეალურია ის, რაც ცოდნის მიღმა არსებობს და მიუწვდომელია ფსიქოანალიტიკური კვლევისათვის“ (ლომიძე, 2008:150). თუკი სიმბოლურსა და წარმოსახვით სტრუქტურებს ერთმანეთთან დავაკავშირებთ, წარმოიქმნება ერთგვარი ეკრანი, რომელიც სუბიექტს რეალობისგან იცავს. ამა თუ იმ მიზეზის გამო თუ ეს ეკრანი გაქრა, რეალობა მთელი თავისი სიმწვავეთ იჭრება სუბიექტის განცდებში. ასეთ დროს წარმოიშობა პიროვნების გაორება, საკუთარი თავის დაკარგვა, ჰალუცინაციები, ფანტაზმი, ილუზიები. სწორედ ასეთი რეალობა დადგა ლოლ ვ.სტენისათვის საბედისწერო მეჯლისის დამით, მას შემდეგ ხომ იგი დაკარგული, დეზორიენტირებული მოგზაურობს და საბოლოოდ ჭვავის მინდორში ჩაფლული მიეცემა ფანტაზმს.

ლაკანის ტექსტმა რომანს მრავალრიცხოვანი ინტერპრეტაციებისაკენ გაუხსნა გზა, იქნება ეს ფსიქოანალიზური თუ ფემინისტური. იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს რომანის მთავარ სცენას და პერსონაჟს, „რომელიც ვერ ამბობს როგორ იტანჯება. ფიქრობ, მისდით გარკვეულ კლიშეს, მაგრამ მოქმედება მაშინვე მეორდება. ეს იმისთვის, რომ უფრო ახლოდან დაინახო... იმისთვის, რომ კარგად დაინახო საყვარლების წყვილი მრავალჯერ განმეორებულ ძიებაში, წყვილი, რომლებიც მან თითქოს შემთხვევით აღმოაჩინა, მეგობარი, რომელიც მასთან ახლოს იყო დრამამდე და ამ მოვლენას ესწრებოდა: ტატიანა...ეს არ არის მოვლენა, არამედ ეს არის ერთგვარი კვანძი, რომელიც იქმნება აქ...“ (ლაკანი, 1965, 7-15). „Mais justement elle ne peut dire qu'elle souffre.. On pensera à suivre quelque cliché, qu'elle répète l'événement. Mais qu'on y regarde de plus près.. C'est à voir gros qu'il est reconnaissable dans ce guet où Lol désormais maintes fois reviendra, d'un couple d'amants dans lequel elle a retrouvé comme par hasard, une amie qui lui fut proche avant le drame, et l'assistait à son heure même : Tatiana... Ce n'est pas l'événement, mais un nœud qui se refait là... “ (Lacan, 1965: 7-15).

რომანის გამოქვეყნებიდან ძალიან მალე, 1964 წლის აპრილში, მარგერიტ დიურასი ვრცლად საუბრობს ლოლის პერსონაჟზე პიერ დუმეს ინტერვიუში, რომლის ჩანაწერი „აუდიო-ვიდეო ჩანაწერების ეროვნული ინსტიტუტის“ (Ina.fr) ვებ-გვერდზე

დღესაც ისმინება. მწერალი რომანის წერის დროს მის ცხოვრებაში ყველაზე რთულ პერიოდად ასახელებს, როგორც თავად ამბობს, იგი ავად იყო ალკოჰოლიზმით და ეს იყო მისი პირველი წიგნი, რომელიც ალკოჰოლის გარეშე დაიწერა. ერთ-ერთ ინტერვიუში იგი ამბობს: „ლოლ ვ.სტეინი ერთ-ერთი იმათგანია, რომელიც მუდმივად მასზე დაუსრულებელ საუბარს მოითხოვს, რადგან მას ხმა არ აქვს: მე სწორედ მასზე ვისაუბრე ყველაზე მეტი და მასზე ვიცი ყველაზე ნაკლები. როცა ლოლ ვ.სტეინმა იკივლა, შევნიშნე რომ ეს მე ვიყავი. მე მისი ჩვენება შემძლია მხოლოდ დამალულად, პლაჟზე მკვდარი ძაღლის მსგავსად“. „Lol V. Stein c'est quelqu'un qui réclame qu'on parle pour elle sans fin, puisqu'elle est sans voix. C'est d'elle que j'ai parlé le plus, et c'est elle que je connais le moins. Quand Lol V. Stein a crié, je me suis aperçue que c'était moi qui criais. Je ne peux montrer Lol V. Stein que cachée, comme le chien mort sur la plage“ (Duras, Porte, 2012:78).

ზემოთ მოყვანილი მაგალითები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ მსჯელობა „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ ფსიქოლოგიურ რომანად მოხსენიებისა, სავსებით მისაღებია და იგი კიდევ უფრო მტკიცდება დიურასის პერსონაჟის - ლოლ ვ.სტეინის შესახებ ჟაკ ლაკანის ცნობილი წერილის გამოქვეყნების შემდეგ.

შეიცავს თუ არა რომანის სათაური სივრცით რეპრეზენტაციას?

ვიდრე კვლევის ამ კონკრეტულ საკითხს განვიხილავდეთ, რამდენიმე სიტყვით შევეცდებით გავიხსენოთ მარგერიტ დიურასის სხვა რომანები, რომელთა უმრავლესობა სათაურშივე შეიცავს სივრცეს, საკუთარ სახელს, ტოპონიმს. იმისთვის, რომ დავწმუნდეთ, თუ რამდენად მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან პერსონაჟი და ადგილი, საკმარისია დიურასის სათაურებზე თვალის გადავლება: „ მეზღვაური გიბრალტარიდან“ (Le Marin de Gibraltar, 1952), „ჰიროსიმა ჩემო სიყვარულო“ (Hiroshima mon amour, 1962), ინგლისელი საყვარელი, (L'amant anglais-1967), „ქალი განგიდან“ (La Femme du Gange, 1973), „ინდოეთის სიმღერა“ (India Song, 1975), „ვერა ბაქსტერი ან ატლანტიკის პლაჟები“ (Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique, 1980), „მისი სახელი ვენეცია კალკუტას უდაბნოში“ (Son Nom De Venise dans Calcutta désert, 1976), „მამაკაცი ატლანტიკის ოკეანედან“ (L'Homme atlantique, 1982), „საყვარელი

ჩრდილოეთ ჩინეთიდან“ (L'Amant de la Chine du Nord, 1986) და სხვ. ყველა ეს სათაური მიგვითითებს პერსონაჟსა და ადგილს შორის განუშორებელ კავშირზე. როგორც ვხედავთ, იკვეთება ქალაქები (ჰიროსიმა, ვენეცია, კალკუტა), მდინარე (განგი), ოკეანე (ატლანტიკი), ზღვის რელიეფი (პლაჟები) ან კიდევ მსოფლიოს სხვა ადგილები (ჩრდილოეთ ჩინეთი, გიბრალტარი..)

რა კავშირია სათაურსა და სივრცეს, პერსონაჟსა და სივრცეს შორის? ერთი შეხედვით არაფერი, ჩვენთვის ეს საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც რომანის სათაურშივე ვხდებით სივრცით რეპრეზენტაციას.

როგორც ვნახეთ, განსხვავებით დიურასის სხვა რომანებისაგან, სადაც ტოპონიმები სათაურშივე გვხვდება. „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ („Le Ravissement de Lol V.Stein“) და „ვიცე-კონსული“ თავიანთი სათაურებით არ ეწერებიან მსგავს ლიტერატურულ სივრცეში. თანაც, ავტორის ეს რომანები ხომ „ინდური ციკლის“ შემადგენლობაში შედიან. მართალია ეს რომანები სათაურშივე ტოპონიმებს არ შეიცავს, თუმცა მათი შინაარსის გაცნობის შემდეგ, ვრწმუნდებით, რომ სივრცეში მოძრაობა აქაც ნაგულისხმებია.

თავდაპირველად, „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ რომანი სხვა სათაურს ატარებდა. როგორც თავად მარგერიტ დიურასი აღნიშნავს, ამ წიგნს უნდა რქმეოდა „მოტაცება“ („Enlèvement“). „მე მინდოდა სიტყვა გატაცებისთვის (Ravissement) მეპოვა ექვივალენტი, რადგან ეს სიტყვა ეტიმოლოგიით შეიცავს ლათინურ ზმნას „rapere“, რაც გულისხმობს „ძალით გატაცებას ან მოულოდნელად გატაცებას“ (დიურასი, 1964, ვიდეო-არქივი). სწორედ ამ მნიშვნელობიდან არის შექმნილი ინგლისური თარგმანის ვარიანტი „The kidnapping of Lol V.Stein“.

როცა რომანის შინაარს ვეცნობით, ვრწმუნდებით, რომ ამ სიტყვაში შესაძლოა იგულისხმებოდეს გარკვეული სურვილიც კი საკუთარი თავის დაკარგვის, წასვლის, გაქცევის, როგორც ამავე ციკლის რომან „ვიცე-კონსულის“ მთავარ პერსონაჟს ახასიათებს. გარდა ამისა, ამ სიტყვაში სხვა შინაარსიც შეიძლება ვეძიოთ, კერძოდ, დანებდე გაგიტაცონ, წაგართვან რაღაც ძვირფასი.

მნიშვნელოვანია პერსონაჟის დაბადების ისტორიაც. ის ვინც გახდება ლოლ სტეინი, იგივე ლოლა, მას სინამდვილეში მანონი ერქვა. დურასი მას პარიზის

გარეუბნის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში შეხვდა, შობის საღამოს, როცა ქველმოქმედების მიზნით საჩუქრებით სტუმრობდა კლინიკას. მწერალმა მასთან ერთად გაისეირნა, მოუსმინა. ეროვნულ ვიდეო არქივში არსებობს ჩანაწერი, სადაც მარგერიტ დიურასი თავად ჰყვება ამ ამბავს: „მე ის გავიცანი. მერე აღარასოდეს მინახავს. იგი გახდა ლოლ სტეინი. ბევრი არაფერი დამჭირვებია. მისი ერთი შემოხედვა“ (დიურასი, 1964, ვიდეო-არქივი). თავიდან ავტორმა მას ლოლეჰ ბელონის საპავტიცემულოდ დაარქვა სახელი: ლოლეჰი მისი სათაყვანებელი მსახიობი და ბავშვობის მეგობარი იყო. შემდეგ შეკვეცა სახელი და გახდა ლოლ ვ.სტეინი. ამ სახელში სამი ენა (შესაბამისად სამი გეოგრაფიული სივრცე) ისმინება: „სტეინი“ გერმანული წარმოშობისა, „ლოლ“, მოფერებით ლოლა ესპანური ჟღერადობის და „ვ.“ იგივე ვალერი -ფრანგული. ეს უკანასკნელი სახელი, ვალერი, შემოკლებული ინიციალით, უკვე მიანიშნებს რადაცის არარსებობას, ნაკლულებას, იდენტობის დადგენის სირთულეს.

„ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ კონკრეტულ სიმბოლურ სივრცესთანაა კავშირში. სრული ტექსტის წაკითხვის შემდეგ, ვხედავთ, რომ „სათაურმა განიცადა სივრცის ტრანსკრიფცია წარმოაჩინა რა არყოფნისა და გატაცების სივრცითი მეტაფორები“/„l'écriture et la transcription de cet espace mettent en place ces métaphores spatiales du ravissement et de l'absence“ (Cassirame, 2004:37).

რომანის „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ სათაურში საკუთარი სახელის უცნაური ხმოვანება გვაიძულებს წარმოვიდგინოთ უცხო სივრცე, რომელიც ფრანგულენოვან მკითხველს სულ სხვა გეოგრაფიულ გარემოზე აფიქრებინებს, თუმცა მსგავსი შთაბეჭდილება იქმნება ასევე სხვაენოვანი მკითხველისთვისაც. ამგვარად, პირველი შეხვედრით, რომანის სათაური, რომელიც ნაკლებადაა ხაზგასმული ადგილის ზმნისზედით, ტოპონიმით, თავის თავში მაინც შეიცავს სივრცეში გადაადგილებას.

აქ, შეგვიძლია ლიტერატურის სივრცულობასთან დაკავშირებული ჟერარ ჟენეტისეული ხედვა გავიხსენოთ, რომელშიც იგი მკითხველის განცდას გადმოსცემს: „მაშინ როცა იგი კითხულობს, ფიქრობს, შეიძლება თუ არა ამავდროულად კითხულობდეს ყველა დანარჩენს, რომლებიც სამყაროს დასაბამიდან დაწერილა“/„Tandis qu'il lit un livre, il pense, pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été

écrits depuis le commencement du monde“ (Genette, 1969:47). ზუსტად ასეთი შთაბეჭდილება იქმნება მარგერიტ დიურასის „ინდური ციკლის“ ირგვლივ, სადაც ყველა რომანი არის ერთი რომანი, რომელშიც „ყველა პერსონაჟი ქალი ყველა წიგნიდან ლოლ ვ.სტეინიდან მოდის“ (Duras, Porte, 1977:30).

ცნობილია, რომ დიურასი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ასევე ადგილს, სადაც ქმნიდა, წერდა თავის რომანებს. მისივე თქმით, ამას ძალიან დიდი გავლენა ჰქონდა წერის პროცესზე. რომანი „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ ქალაქ ტრუვილშია დაწერილი, კერძოდ, რომ-ნუარის სასტუმროში: „ძალიან მოულოდნელად ეს ადგილი, გახდა წიგნის სივრცე.... ჩემს თავს ვეკითხები აქედან ხომ არ მოდის ის ქვიშა, ის პლაჟი, ან კიდევ ზღვა, შესანიშნავი ზღვის მიმოქცევა“/„ ...c'est après coup que ce lieu où j'ai écrit est devenu un lieu du livre. ...Je me demande si ce n'est pas le sable, la plage, plus encore la mer ; les marées formidables d'ici“ (ibid., p.82).

მარგერიტ დიურასისთვის „მოწყენილობის სიღრმეში, მუდამ არის სევდის განახლების წყარო“/„tout au fond de l'ennui, il y a une source d'ennui toujours nouveau“ (ibid., p.17). ამგვარად, საფრანგეთში, ინდოეთში თუ სხვაგან, ადგილების მონოტონია ჰქმნის მტკივნეულ მდგომარეობას, რომელზედაც ლაპარაკობს ზოგადად „ინდური ციკლის“ ყველა პერსონაჟი თავის სივრცის შემცველი სათაურებიანად.

3.2 რომანის წარმოსახვითი ტოპონიმები

მიღებული ფორმულირებით, ტოპონიმი არის გეოგრაფიული ადგილის სახელწოდება. ტოპონიმი საკუთარი სახელის შესაბამისად დიდი ასოთი იწერება და რეალური ან შექმნილი სახელია. იშვიათია ტექსტი ტოპონიმის გარეშე.

ტოპონიმი განსაზღვრავს თხრობის ტერიტორიას, ან სულაც, შეიძლება ითქვას განსაზღვრავს თხრობას როგორც ტერიტორიას. განსხვავებით საგნის, ადგილისა და პეიზაჟისაგან, ტოპონომს არ გააჩნია ფართობი, იგი მნიშვნელობას მხოლოდ რეპრეზენტაციასთან მიმართებაში იძენს. ტოპონიმი დროს, რომელშიც იმყოფება სივრცეში ათავსებს. ტოპონიმის შესახებ საინტერესო განმარტებას გვთავაზობს ერთ-ერთი ფრანგი მკვლევარი ჟან-ნოელ პელენი:

„ტოპონიმი ქმნის ნიშანს. ეს არის ნიშანი, რომელიც ბუნდოვანების შემთხვევაშიც ინარჩუნებს ღიაობას თავისი სიმარტივით, ტოვებს რა თავისუფალ არეალს ინტერპრეტაციისთვის...ტოპონიმები უმეტეს შემთხვევაში არ ტოვებს ჩაკეტილობის განცდას“.

„ Toponyme est une concrétion narrative de cette fusion qui instaure la traversée du temps par le lieu ...le toponyme fait signe. Un signe qui tient ouvert par la simplicité même quoiqu'elle puisse être opaque, laissant libre le champ à l'interprétation....Le toponyme, le plus souvent, n'enferme pas“ (Récit et toponymie, Introduction; Jean-Noël Pelen ; <https://journals.openedition.org/rives/115>).

თუკი „ლიტერატურა სხვა მრავალ თემასთან ერთად საუბრობს სივრცეზე“ (Genette, 1979:43), როგორც ეს ჟერარ ჟენეტმა განაცხადა, რომანი „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ განსაკუთრებულად ბევრს გვესაუბრება ამ ფენომენზე.

რა თქმა უნდა შეუძლებელია შეისწავლო სივრცის რეპრეზენტაცია ისე, რომ არ დაუთმო ფართო ადგილი ტოპონომიას და მისი ციტირებების ეფექტურობას. დიურასის რომანები გვთავაზობს მრავალრიცხოვან მაგალითებს როგორც საკუთარი სახელების, რომელთა „ნამდვილი“ მნიშვნელობები დამალულია, ისე რეალური საკუთარი სახელების, რომლებიც მკითხველისთვის ნაცნობია და შეესაბამება როლან ბარტის მიერ წოდებულ „ერთგვარ ონომასტიკურ დამაჯერებლობას“ («certain plausibilité onomastique»), ასევე, ხშირად ვხდებით ფიქტიურ თუ წარმოსახვით სახელებს. ბევრ შემთხვევაში, სახელის ფონეტიკური და გრაფიკული არჩევანი ემსახურება ტექსტის გლობალური მნიშვნელობის გაძლიერებას.

როლან ბარტის მიხედვით, საკუთარი სახელი არის „მოცულობითი ნიშანი, მნიშვნელობის ხაზგასასმელი მსხვილი ნიშანი“ (Mulon, 1997: 40-42), შესაბამისად, იგი „საკუთარ თავში მოიცავს ძიების და გაშიფვრის შესაძლებლობას... იგი ერთდროულად არის სივრცე რომელშიც უნდა ჩაეშვა, დარჩე რა მასში განუსაზღვრელი დროით იმ ფიქრებთან, რომლებსაც თან ატარებს “.

როცა მარგერიტ დიურასის რომანებს იკვლევ, შეუძლებელია არ გაიზიარო როლან ბარტის მოსაზრება ლიტერატურაში საკუთარი სახელების შესახებ, რომელზეც ის საუბრობს ჟან-ჟაკ ბრომიესთან შეხვედრისას: „ ...როდესაც ვკითხულობ

რომანებს, განსაკუთრებით ძველი დროის რომანებს, ან მემუარებს, ძალიან მგრძნობიარე ვარ საკუთარი სახელების მიმართ. ხშირად, მივიქრია კიდეც, რომ რომანის წარმატება მისი ონომასტიკის წარმატებაზე გადის“. (Le Magazine littéraire, février 1975 : „Vingt mots-clé pour Roland Barthes“).

თავს ნებას მივცემთ, დავესესხოთ როლან ბარტს და ვთქვათ, რომ მარგერიტ დიურასის რომანების წარმატება დიდწილადაა დამოკიდებული მისი ონომასტიკის, ტოპონიმებისა და ადგილების რეპრეზენტაციაზე.

როგორ აღვიქვათ რეალური სახელები და შექმნილი სახელები? - რეფერენციის მქონე რეალობა კონკრეტულ რომანში არასოდესაა დადასტურებული, არამედ მხოლოდ დამატებითი ნიშნის მატარებელია საერთო გამოცანაში. სივრცის სიმბოლოები შეიძლება ინტერპრეტირდეს როგორც იდეოლოგიური გამოხატულება, რომელიც ტექსტის ისტორიულ-სოციალურ პირობებთანაა კავშირში (მაგალითად, „ვიცე-კონსული“), სადაც ადგილები უნდა განვიხილოთ როგორც ამბავის სრულყოფილი აქტორები. ძალიან ხშირად, რეფერენციის მქონე რეალობა დიურასთან გვაიძულებს დავსვათ შემდეგი კითხვა: შესაბამება თუ არა სინამდვილეს რეალობა, რომელსაც დიურასის ტოპონიმი ასახავს? კვლევამ გვიჩვენა, რომ ძალიან ბევრი შემთხვევა სინამდვილესთან შესაბამისობაშია („ვიცე-კონსულის“ ყველა ტოპონიმი), ასევე ის შემთხვევებიც, როდესაც ისინი წარმოსახვითები არიან (მაგალითად, „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ ტოპონიმები).

ეს ჰიპოთეზის დამაჯერებლობის განცდა აიძულებს მკითხველს მოუხმოს თავის საღ აზრს და სწორი განსჯის უნარებს. ეჭვი ძლიერდება როცა დაუჯერებლობა იჩენს თავს, როგორც ამას ვხედავთ „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში“. როლან ბარტისეული „ერთგვარმა ონომასტიკურმა დამაჯერებლობამ“ დიურასის ტექსტის მკითხველების შესაძლოა მიიყვანოს გარკვეულ ეჭვის მდგომარეობამდე, მაგრამ ძირითადად, მას კარგად ესმის, რომ ყველა საკუთარი სახელი, უპირველეს ყოვლისა პოეტურ მნიშვნელობას ემსახურება.

მაშასადამე, დიურასისეული ტოპონიმები ზოგჯერ გარკვეულ ნიშნებს ატარებენ, თუმცა არის შემთხვევები, როცა ისინი მთლიანად დაცლილნი არიან

რეპრეზენტაციისაგან და მხოლოდ მუსიკალობის განცდას და პოეტურობას ემსახურებიან.

რაც შეეხება რომანის „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ ძირითად ტოპონიმებს, ისინი ანგლო-საქსონური ჟღერადობის არიან და მეტად უცნაურ და მხატვრულ სივრცეებს აღმოგვაჩენინებენ. მათ საფრანგეთიდან შორს, ამერიკული ქალაქებისკენ მივყავართ: S.Tahla, S.Thala, U.Bridge კალიფორნიისა და ფლორიდის ქალაქებს მოგვაგონებს. სხვათაშორის, დურასის ერთ-ერთი ცნობილი მკვლევარი მადლენ ბორგომანო სახელწოდება S.Tahla-ს შესახებ რეალურად არსებულ ტოპონიმს, ფლორიდის დედაქალაქ Tallahassee-ს იხსენებს. იგი ვარაუდობს, რომ შესაძლოა „ლოლ სტეინის მამა, უნივერსიტეტის პროფესორი, იმ ებრაელ ინტელექტუალებს ეკუთვნოდა, რომლებიც გერმანიიდან გაიქცნენ და ოჯახით თავი ამერიკის შერთებულ შტატებს შეაფარეს“ (Borgomano, 1997:27).

ამგვარად, წარმოსახვითი ტოპონიმების გვერდით ვხდებით რეალურ ტოპონიმებს. თუმცა რომანის ძირითადი საკუთარი სახელები მაინც შექმნილია. რეალური ტოპონიმები, როგორებიცაა საფრანგეთი, სადაც დასასვენებლად იმყოფებოდა ჟან ბელფორი, პარიზი, სადაც ცხოვრობდა ლოლ სტეინის ძმა, ინდოეთი და კალკუტა, სადაც მაიკლ რიჩარდსონი გაემგზავრა ან-მარი სტრიტერთან შესახვედრად, ძირითადად სიშორის და განშორების გამომხატველი ტოპონიმებია.

ტოპონიმი T. Beach - რომელიც პლაჟს ნიშნავს, კიდევ უფრო სახასიათოა დიურასის ლიტერატურული სივრცისთვის, რადგან პლაჟი ზღვის არსებობას უკავშირდება, ხოლო ზღვის ან ოკეანის პეიზაჟები, მდინარე, სანაპიროები ის ადგილებია, რომლებიც ყველაზე ხშირად ფიგურირებენ მწერლის შემოქმედებაში. მართალია, „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში“ დიურასის სხვა რომანებისგან განსხვავებით ზღვა პირდაპირ არ ჩანს, თუმცა ერთ-ერთი მთავარი მოქმედების ადგილი, ბიჩის (პლაჟის) მუნიციპალიტეტის კაზინო, სადაც დაუვიწყარი მეჯლისი გაიმართა, ზღვის სიახლოვეს მდებარეობს. აი რას ამბობს თავად ავტორი:

„იგი ყოველთვის ზღვის პირას იყო, ძალიან დიდხანს მე ვხედავდი თეთრ ქალაქებს, თითქოს ისინი ზღვის მარლით იყვნენ გათეთრებულები, თითქოს მათ ზემოდან ოდნავ მარლი გადაჰყოფოდათ... მე მივხვდი, რომ ეს არამარტო ზღვისპირა

ადგილები იყო, არამედ ადგილები, რომლებიც სხვა ზღვებს მაგონებდა, ჩრდილოეთის ზღვას, ჩემი ბავშვობის ზღვას... ზღვები....უსასრულოები“.

„C'est toujours au bord de la mer qu'elle est, et tress longtemps, j'ai vu des villes très blanches, comme ça blanchies par le sel, un peu comme si du sel était dessus....j'ai compris que c' étaient des lieux, non seulement marins mais relevant d'une mer du Nord, de cette mer qui est la mer de mon enfance aussi, des mers....illimitées“ (Duras, Porte, 2012:84).

ერთ-ერთი მთავარი ტოპონიმი S.Tahla, დიურასის შემდგომ რომანებში ოდნავ სახეცვლილი გვხვდება და იქცევა S.Thala-დ (რომანებში “L'Amour”, “India Song”, “La femme du Gange”). ეს ტოპონიმი ბერძნული წარმოშობისაა და ითარგმნება როგორც “ზღვა”. ტოპონიმები ნაწარმოებში საბოლოო ჯამში წარმოადგენენ იმ სივრცეს, რომლებიც პერსონაჟის ცხოვრებაში გარკვეულ როლს თამაშობენ. ყველა ტოპონიმი ტრიალებს კაზინო T .Beach-ში მომხდარი სცენის ირგვლივ. მოვლენების განვითარების მიხედვით შესაძლებელია „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში“ ტოპონიმების შემდეგი სახით დაჯგუფება:

T .Beach - ადგილი, სადაც არის მუნიციპალური კაზინო, სადაც განვითარდა რომანის მთავარი და გარდამტეხი სცენა. ადგილი, რომელიც გვაუწყებს რაღაცის დასასრულს, ქმნის დაკარგული სიყვარულის ილუზიას.

S.Tahla - მშობლიური ქალაქი, ბავშვობის ადგილი, რომელიც დაკავშირებულია ასევე მაიკლ რიჩარდსონის სიყვარულთან, ტკივილიან წარსულში.

U.Bridge - ქალაქი, რომელიც სრულიად დაშორებულია „ბიჩისა“ და „თალას“ ღამის მოგონებებთან, სადაც ლოლი „ნორმალური ცხოვრებით“ 10 წელი ცხოვრობდა.

S.Tahla ათი წლის შემდეგ - არის იგივე ტოპონიმი, მაგრამ ახალი აღქმით: დაუბრუნდე იგივე ადგილს გაიძულებს თანდათან გაღვივდეს მოგონებები და დაგაბრუნოს წარსულში, საკუთარი იდენტობისკენ.

Hotel de Bois -ადგილი, სადაც ლოლ სტეინი იყო ბედნიერი და მან დიდი სიყვარულის დაუვიწყარი წუთები განიცადა.

Le Champ de seigle - ადგილი, რომელიც ხდება ნამდვილი თავშესაფარი, სადაც შესაძლებელი გახდა ყველა მოგონების აღდგენა და საკუთარი სურვილების შეცნობა სხვა შეყვარებულ წყვილზე დაკვირვების მიღმა.

რომანის ადგილების შესწავლამ გვიჩვენა, რომ სივრცე მუდმივად ორიენტირებულია ტკივილისკენ, პერსონაჟის შინაგანი სამყაროსკენ. შეგვიძლია ჩამოვთვალოთ უამრავი მაგალითი, როცა ტოპონომი იდენტიფიცირებულია სულიერ მდგომარეობასთან ან პერსონაჟებთან. დიალოგებში ხშირია გადატანითი მნიშვნელობის ფრაზები, რომელსაც ლოლ შტეინი ვახშმის დროს წარმოსთქვამს და ხაზს უსვამს, რომ თავს უკეთესად გრძნობს S.Tahla-ში ვიდრე U.Bridge-ში: „იგი წარმოთქმით იმეორებდა: თალა, ბრიდჯი“. „Elle prononce bien: S.Tahla, U.Bridge“ (Duras, 1964:146).

მხატვრულ დისკურსში კონცეპტუალური დატვირთვის მატარებელი ტოპონიმების ანალიზი უაღრესად საინტერესოა. სიმბოლური და ნიშანდობლივია დიალოგი, როცა ჟაკ ჰოლდი (მთხრობელი და ამავდროულად პერსონაჟი) და ლოლ სტეინი ერთმანეთში საუბრობენ:

- „ - ეს ქალაქი არაფერში გამოგადგება.
- რას მოვიგონებდი?
- მოდით აქ, როგორც თალაში.
- აქ, როგორც თალაში, იმეორებს ლოლი“ (დიურასი 1964 :14).
- „ - Cette ville ne vous servira à rien.
- De quoi je me souviendrais ?
- Venez ici comme à S.Tahla.
- Ici comme à S.Tahla, répète Lol.”

აღნიშნული ნაწყვეტი დიალოგიდან საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მასში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ სივრცის პერსონოფიკაცია. რომელი ქალაქი არ გამოდგება? ეს არის ბიჩი, რომელიც შეგვიძლია გავაიგივოთ მაიკლ რიჩარდსონთან, ანუ დაკარგულ სიყვარულთან, რომელიც სამუდამოდ უნდა დაივიწყო, მაგრამ ამავდროულად უნდა დაიმახსოვრო ამ დიდი სიყვარულის გრძნობა, რათა მას სხვა მამაკაცთან ერთად დაუბრუნდე თალაში. რომანში საბოლოოდ მთავარი კითხვა რჩება უპასუხოდ: შეძლებს თუ არა მამაკაცი თალადან ჩაანაცვლოს მამაკაცი ბიჩიდან? პერსონაჟების კავშირი ადგილების დასახელებებთან, მარგერიტ დიურასისთვის დამახასიათებელი შტრიხია. მსგავსი შედარებები გვხვდება რომანში „ვიცე-

კონსული“, სადაც ტოპონიმები პირდაპირ კავშირშია პერსონაჟებთან: „მამაკაცი ლაჰორიდან“, „ქალი კალკუტადან“. მათ შესახებ უფრო ვრცლად ჩვენი კვლევის მეოთხე თავში ვისაუბრებთ.

ზემოთმოყვანილმა მაგალითებმა ტექსტიდან ნათლად დაგვანახა საკუთარი სახელების როლი, კერძოდ, ტოპონიმების როლი, რომლებიც ქმნიან არამარტო დიურასისეულ სივრცეს, არამედ დიურასის პოეტიკასაც: „იმის გამო რომ ისინი უცნაურ ონომატოპეას ქმნიან ტექსტში, დიურასის მოგონილი თუ სხვა ენიდან ნასესხები ტოპონიმები, გამოირჩევიან განსაკუთრებული ხიბლით“ (Florence de Chalonge, 2005:87).

მართლაც, “ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში“ თითქმის ყველა გეოგრაფიული რეფერენცია არის ყალბი, რაც ნებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ ისინი ტექსტში პირველ რიგში მუსიკალური დატვირთვის მიზნით არიან შემოტანილნი და რომანს განსაკუთრებულ პოეტიკას სძენენ.

3.3 დახურული და ღია სივრცე - დასასრული და დასაწყისი

სივრცის ყველაზე გავრცელებული რეპრეზენტაცია რომანში „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ შიდა და გარე დეკორია. ინტერიერის დეკორი თუ გარე პეიზაჟები ყოველთვის არიან დაკავშირებულები ღია და დაკეტილ სივრცესთან. რაც შეეხება მეტაფორას და ლიტერატურულ აღწერებს, მათი გამოყენება მინიმუმამდეა დაყვანილი. სამაგიეროდ, სივრცე თავისი ყველა კომპონენტით, ხდება მთავარი ნარატიული საშუალება რეპრეზენტაციისთვის, რაც ასე დამახასიათებელია ზოგადად თანამედროვე რომანისთვის. უფრო მეტიც, „ახალი რომანისთვის“ სივრცე ხდება „მეტაფორებს შორის ყველაზე აკვიატებული“ (Genette, 1969:43). ასე ხედავს ჟერარ ჟენეტი სივრცისადმი თანამედროვე მიდგომას: „სწორედ თამაშში შესული ენა იწყებს მოიცვას ირგვლივ სივრცე, განსაზღვროს თავისი არჩევანი, გამოკვეთოს თავისი ფიგურები“ (Ibid).

შეგვიძლია თუ არა დავინახოთ იგივე მიმართება სივრცისადმი დიურასთან? მასთან დანახული სივრცე ნაკლებადაა დამოკიდებული დამკვირვებელზე. მწერალი

სხვა საშუალებას ირჩევს წარმოსახვითი სცენების შექმნისთვის - ეს არის პერსონაჟების სიუბიექტური მიდგომა: „დიურასისეული პერსონაჟები ჰქმნიან სივრცეს მოძრაობით ან შეხედვით, იქ, სადაც მათ ფეხი მიიყვანს, იქ, სადაც თვალი მიუწვდება“ (Chalonge, 2005 :149).

ამგვარად, დიურასის რომანების დეკორი არის დამოუკიდებელი, იგი შედგება ნამდვილი „რეფერენციების სამყაროსგან“ (ჟენეტის ტერმინი), იგი არსებობს მრავალფეროვნებაში: არის ქალაქი ან სოფელი, ოთახი ან ბაღი, მდინარე ან ოკეანე, თალა ან ბიჩი. ამ კუთხით, დიურასისეული დეკორი ხდება სივრცის ნამდვილი სინონიმი. დიურასისეული დეკორი, იქნება ეს პოეტური მგრძობელობისთვის გამოყენებული სივრცე თუ პერსონალური იდენტიფიკაციისთვის, თავისი „სივრცითი მახასიათებლებით“, რომელზედაც ჟენეტი საუბრობს, მთელი სისავსით „იკავებს“ და „ავსებს“ რომანებს.

რომან „ლოლ ვ. სტეინის გატაცების“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და საინტერესო შესასწავლი თემაა დახურულ და ღია სივრცეებს შორის მოძრაობა. ჩვენ ყველანი განსაზღვრულ სივრცეში ვცხოვრობთ და ხშირად ვიცვლით ამ სივრცეს ერთი ადგილიდან მეორეში გადაადგილებით. თითქოს არაფერია უცნაური ამ რეგულარულ და რუტინულ პროცესში, თუმცა ცხოვრებაში ყოველთვის არსებობს ჩვენთვის მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ადგილები: ისინი დაკავშირებული არიან პირად მოგონებებთან, ჩვენს წარსულთან, ჩვენს ბავშვობასთან.

თუ რა როლს თამაშობს სივრცის ასპექტი ნაწარმოების კითხვისას, კარგად აქვს განხილული ცნობილ იტალიელ მწერალსა და სემიოლოგს უმბერტო ეკოს. მასთან განსაკუთრებით კარგადაა შესწავლილი დახურული და ღია სივრცეების პოეტიკა რომანში, კერძოდ, მათი როლი სიუჟეტურ ხაზში და მიმართება პერსონაჟებთან კონტექსტში.

მაგალითად, დახურული სივრცე უმბერტო ეკოს რომანებში შეიძლება ითქვას მკაცრად სემიოტიკურია. ადგილები, ნიშნები პერსონაჟებს კარნახობენ ქმედებებს, ზოგჯერ იგივე ადგილები არიან ცალკე, დამოუკიდებელი აქტორები, რომლებიც გარდამტეხ როლს თამაშობენ თხრობის ტრანსფორმაციაში. ამგვარად, სივრცე აღარ წარმოადგენს მარტივ თავშესაფარს, არამედ აქტიურ ელემენტს რომანის

არქიტექტონიკაში. თუ როგორ ესმის სივრცის ფენომენი იტალიელ მეცნიერს, კარგად ჩანს მის შემდეგ ციტატაში :

„Le récit est d'abord et avant tout une affaire cosmologique. Pour raconter quelque chose, on commence par jouer le rôle d'une sorte de démiurge qui crée un monde, et ce monde doit être aussi précis que possible pour qu'on puisse s'y mouvoir en totale confiance“ (Eco, 2013:22)

მარგერიტ დიურასთან, რომელიც განსაკუთრებით მგრძნობიარეა ადგილების მიმართ, არაფერი ხდება შემთხვევით, ყველა მოძრაობა დახურულ სივრცესა და ღია სივრცეს შორის არის ნიშანი შინაგანი ცვლილების, სიმბოლო ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის. რომანის პირველი სცენა დახურულ სივრცეში, ბიჩის კაზინოში ხდება, უკანასკნელი სცენა კი სრულიად ღია სივრცეში - ჭვავის მდელოზე, რაც მკითხველსაც ტოვებს ღიას ისტორიის გაგრძელების ინტერპრეტაციაში. სწორედ ეს მუდმივი ცვლა, ხშირი ჩანაცვლება სივრცეებისა ქმნის რომანის ორიგინალურ ტექსტს.

ხშირად ხსნებული ბულვარების, ქალაქების, პარკების და ბაღების გვერდით, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ასევე ჩაკეტილი სივრცეებიც. დახურული სივრცე რომანის დასაწყისშივე აძლიერებს დახუთვის მძიმე განცდას, რომელიც აღწერაშიც კარგად ჩანს: „ლოლს აღარ შეეძლო ეყურებინა ბიჩის მუნიციპალური კაზინოს დარბაზში ცეკვის სცენისთვის და იგი კვიის...“ „იგი რჩება თავის ოთახში, საიდანაც რამდენიმე კვირა საერთოდ აღარ გამოდის“ (Duras, 1964:14). ამ სცენის დროს, პერსონაჟები თითქოს შინაგან ციხეს ქმნიან: „მათ დაიწყეს მოძრაობა, კედლებისკენ სიარული, წარმოსახვითი კარების ძიება....მათ საბოლოოდ იპოვეს ნამდვილი კარების მიმართულება და გაემართნენ მისკენ “.

„Ils commencèrent à bouger, à marcher vers les murs, cherchent des portes imaginaires.... Ils avaient finalement trouvé la direction de la véritable porte et ils avaient commencé à se diriger très lentement dans ce sens” (Duras, 1964:22).

სივრცითი და მორალური ჩაკეტილობა საგრძნობია ასევე რომანის ისეთ ფრაზებში, როგორებიცაა „ჩვენ ჩავიკეტეთ“, „ჩემი შინაგანი “მე” ჩაკეტილია“. როცა ავტორი ლოლზე საუბრობს, იგი მას ახსენებს როგორც პიროვნებას, რომელიც „აქ არ არის, ჩვენს სამყაროში, ჩვენს სივრცეში“ (Duras, 1964:12). ან-მარი სტრიტერისა და

მაიკლ რიჩარდსონის შეხვედრამ ლოლი შეძრა, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ფაქტმა შეცვალა მისი ცხოვრება, თითქოს მისთვის რაღაც სამუდამოდ გაჩერდა: „ლოლი დარჩება სამუდამოდ იქ, სადაც მოულოდნელმა ამბავმა შეძრა იგი, როცა ან-მარი სტრიტერი შემოვიდა, ბარის მწვანე ნარგავების უკან“. *“Lol resta toujours la, ou l’événement l’avait trouvée lorsque Anne-Marie Stretter était entrée, derrière les plantes verte du bar”* (Duras, 1964:20).

თუკი ლოლისთვის ეს იყო დასასრული, მაიკლ რიჩარდსონისთვის ეს მხოლოდ დასაწყისია: „მაიკლ რიჩარდსონის ახალი ისტორია უკვე იწყებოდა... ახლა მხოლოდ მისი ბოლომდე მიყვანა იყო საჭირო“. *“Elle commençait déjà, la nouvelle histoire de Michel Richardson, à se faire...qu’il faudrait maintenant être vécue jusqu’au bout”* (Duras, 1964:17).

ამგვარად, მთავარი სცენა, რომელიც ვითარდება კონკრეტულ დახურულ სივრცეში, კერძოდ, ბიჩის მუნიციპალური კაზინოს დარბაზში, რომანის პერსონაჟების - ლოლის და მაიკლ რიჩარდსონის მომავლის განმსაზღვრელია. მათი კავშირი სამუდამოდ გაწყდა. მომავლის გზები განსხვავებულია, რაც სივრცის რეპრეზენტაციაშიც გამოიხატება. ლოლი, რომელიც უყურებს თავის უკვე შორეულად ქცეულ სიყვარულს, „შებრუნდა ბარისკენ და მწვანე ნარგავებისკენ“ (Duras, 1964:19), იგი უკან იხევს, რათა იპოვოს ადგილი (თავშესაფარი) „მწვანე ნარგავებთან“, რაც უკვე პირველი ნიშანია მისი ჩაკეტილობისკენ სვლის, საკუთარი თავის წაშლისა და დავიწყების. ბიჩის დარბაზში, საბედისწერო ცეკვის შემდეგ, მაიკლ რიჩარდსონი, რომელიც „თვალეებით ვიდაცას ეძებდა დარბაზის სიღრმეში, ლოლს ვეღარ ხედავს“ (Duras, 1964:20).

აქ საინტერესოა დეკორის ცვლილება და სივრცითი განლაგების როლი მოვლენების განვითარებაში. ბიჩის კაზინოში მომხდარი მოვლენისას, მკითხველი არა მხოლოდ პერსონაჟის შინაგანი ტრანსფორმაციის მოწმე ხდება, არამედ სივრცის გარეგანი ცვლილებისაც, რომელიც დასასრულს მოასწავებს: „ორკესტრმა შეწყვიტა შესრულება. საცეკვაო სივრცე თითქმის ცარიელი ჩანდა. დარჩენილი იყო მხოლოდ რამდენიმე წყვილი, ასევე მწვანე ნარგავების უკან მიმალული ლოლი და ახალგაზრდა გოგო, ტატიანა კარლი. მათ ვერ შენიშნეს, რომ ორკესტრი აღარ უკრავდა...რომ მუსიკა შეწყდა“.

„L’orchestre cessa de jouer. Le bal apparut presque vide. Il ne resta que quelques couples, dont le leur, et ; derrière les plantes vertes, Lol et cette autre jeune fille, Tatiana Karl. Ils ne s’étaient pas aperçus que l’orchestre avait cessé de jouer...qu’il ny avait plus de musique“ (Duras, 1964:20).

ბიჩის კაზინო, როგორც ადგილი, ხდება მკვდარი სივრცე, სასიკვდილო განაჩენის სიმბოლური ადგილი, ციხე თავისი ცარიელი სცენით, კედლებით, კარებით, რომელსაც ემატება „ხის ყუთებში ჩაწყობილი ვიოლინოები“, რომლებმაც შესრულება შეწყვიტეს.

ამ მომენტიდან მოყოლებული, ტექსტში სულ უფრო ხშირდება დიდი ტკივილისა და საკუთარ თავში ჩაკეტილობის ნიშნები. ლოლს დარბაზიდან ფეხი არ მოუცლია მანამ, სანამ დედამ არ მოაკითხა და არ აღმოაჩინა უკვე უსიცოცხლო, უმოძრაო: „იმ წამებში, მხოლოდ იმას მიხვდა, რომ დასასრული ბუნდოვნად იხატებოდა, თუმცა ჯერ კიდევ ვერ გარჩევდი თუ რა იქნებოდა მომავალში“ (დიურასი, 1964:22).

„Elle avait compris seulement à cet instant-la qu’une fin se dessinait mais confusément, sans distinguer encore au juste laquelle elle serait”.

ბიჩის კაზინო, როგორც ადგილი, ხდება მკვდარი სივრცე, სასიკვდილო განაჩენის სიმბოლური ადგილი, ციხე თავისი ცარიელი სცენით, კედლებით, კარებით, რომელსაც ემატება „ხის ყუთებში ჩაწყობილი ვიოლინოები“, რომლებმაც შესრულება შეწყვიტეს.

მეორე მხრივ, ახალდაწყებული ისტორია მაიკლ რიჩარდსონსა და ან-მარი სტრიტერს შორის მთლიანად ღია სივრცესთანაა დაკავშირებული. ისინი ცეკვის შემდეგ ერთად ეძებენ დარბაზიდან გასასვლელს, ეძებენ გამოსავალს თავი დააღწიონ ჩაკეტილობას: „ისინი ჩუმად უყურებდნენ ერთმანეთს, დიდხანს არ იცოდნენ რა ექნათ, როგორ დაეღწიათ თავი ღამისაგან“ (Ibid.) ორი ერთმანეთთან სამუდამოდ დაკავშირებული პერსონაჟი ერთად იწყებენ მოძრაობას: „ისინი ჩუმად უყურებდნენ ერთმანეთს, დიდხანს არ იცოდნენ რა ექნათ, როგორ დაეღწიათ თავი ღამისაგან“. „Ils commencèrent à bouger, marcher vers le murs, cherchant des portes imaginaires. La pénombre de l’aurore était la même au-dehors et au-dedans de la salle“ (Ibid.)

აღწერილ სცენაში სივრცე გამოკვეთილად გაყოფილია შიდა და გარე სივრცედ (au-dehors et au-dedans). ვხედავთ კარებსაც, რომელიც ერთგვარი გარდამავალი სივრცეა, რომელიც ერთდროულად აკავშირებს ან აშორებს ერთმანეთს. საბოლოოდ მაიკლ რიჩარდსონი და ან-მარი სტრიტერი რეალურ კარს მოძებნიან, ლოლი კი ამ სივრცეს თავს ველარასოდეს დააღწევს: თუკი თავიდან მხოლოდ ფიზიკურად ჩაიკეტა ბიჩის საცეკვაო დარბაზში, შემდგომში უკვე ფსიქოლოგიურად დარჩა მოვლენასა და მოვლენის ადგილში ჩაკეტილი.

ამგვარად, ბიჩის კაზინოში მომხდარი სცენა რომანის მთავარ ქრონოტოპს წარმოადგენს, სადაც უკვე განსაზღვრულია პერსონაჟების ბედი, შემდგომი თხრობაც და სიუჟეტის განვითარებაც. მთელი ისტორია ისევ და ისევ ამ სცენაზეა დამოკიდებული. ტექსტში ავტორი არაერთხელ უბრუნდება მას, რაც ერთგვარ გარდამტეხ და განმეორებით სივრცედ გარდაქმნაში ეხმარება. მომხდარმა ლოლი სამუდამოდ დააკავშირა ჩაკეტილ და დახურულ სივრცესთან (სიყვარულის დასასრულთან), მაიკლ რიჩარდსონი კი პირიქით, ღია და თავისუფალ სივრცესთან (რაც უნდა ნიშნავდეს დასაწყისს, მომავალს).

ფანჯრები, როგორც სივრცითი რეპრეზენტაცია

მარგერიტ დიურასის ტექტებში, განსაკუთრებით „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში“ სივრცის აღქმა ხშირადაა დაკავშირებული ხედვასთან (vision). საგნებს ამჩნევენ ან აკვირდებიან, პერსონაჟებს ხედავენ ან უყურებენ.

ლოლი, ფანჯარაზე მიშტერებული თვალებით, ხედავს სინათლის შუქზე შეყვარებულთა სილუეტს: „ისინი ფანჯრიდან დანახულ კადრში უჩინარდებოდნენ წამიერად, საკმაოდ დიდხანს“ (დიურასი, 1964:65). თავის მხრივ, ჟაკ ჰოლდი, ფანჯრის უკან მდგომი, უყურებს ახალგაზრდა ქალს და ფიქრობს, ისიც ხედავს თუ არა. ორივე შემთხვევაში გვაქვს ფანჯარა, რომ დავინახოთ, შევიხედოთ, შევნიშნოთ. ფანჯარა, როგორც სივრცის გამომხატველი რეპრეზენტაცია, რომანში ყველგანაა. იგი შეგვხვდა პირველივე სცენაში, როცა ბიჩის მუნიციპალურ კაზინოში სივრცე ჩაკეტილობას გამოხატავდა (les fenetres fermées -დაკეტილი ფანჯრები). ზოგჯერ ფანჯარა პირდაპირაა დაკავშირებული ბიჩის კაზინოში მომხდარ სცენასთან, იმისთვის რომ

გაგვახსენდეს ლოლ სტეინის საკუთარ თავში ჩაკეცივის მიზეზი. „და ეს ხელახლა იწყება: დახურული ფანჯრები, ღამის შუქით განათებული და კედლებით შემოსაზღვრული საცეკვაო სცენა...“ (დიურასი, 1964:47).

ზოგჯერ ფანჯარა ატარებს პერსონაჟების დაახლოებისა და განშორების ნიშანს, მაგალითად, რამდენიმე წლიანი განშორების შემდეგ შეხვედრისას, ლოლა მეგობარ ტატიანას ესაუბრება, ისინი სალონში, დარაბების უკან დგანან. სანამ სალონში შევიდოდნენ, ლოლმა დახურა დარაბები. ისინი მარტო არ არიან, მათ კიდევ ერთი პერსონაჟი, მთხრობელი ჟაკ ჰოლდი შორიდან უყურებს, თითქოს რთული არჩევანის წინაშეა - რომელი აირჩიოს. აღსანიშნავია, რომ რომანში მომხდარ ყველა მნიშვნელოვან მომენტში, მუდმივად სამი პერსონაჟი ფიგურირებს, თუნდაც მთავარ მოქმედებაში ორი მათგანი იყოს, მესამე სადღაც ყოველთვისაა, იქვე, დამალული, მწვანე ნარგავების თუ დარაბების უკან (როცა ავბედითი სცენის დროს ლოლ სტეინი განმარტოვდა და დადუმდა, მასთან მისი მეგობარი ტატიანაც იყო). ასეთ დროს მათი აღმოჩენა, მათი დანახვა, კიდევ უფრო საინტერესოა.

ფანჯრები, კედლები, დარაბები ხდება ის ნიშნები, რომლებიც პერსონალურ სივრცესთან გვაახლოებენ: „ჩვენ ყველანი გამოკეტილნი ვართ სადღაც. ყველა ექო კვდება. მე ვიწყებ ნათლად ხედვას, თანდათან, სულ მცირედ. მე ვხედავ კედლებს, სწორ კედლებს, რომლებიც გასასვლელს არ გვთავაზობენჩემი ცნობიერება გამოიკეტა“ (დიურასი, 1964:118).

„ Nous sommes enfermés quelques part. Tous les échos se meurent. Je commence à voir clair, petit à petit, très très peu. Je vois des murs, lisses, qui n’offrent aucune prise.... Mon ignorance elle-même enfermée”.

ამ ნაწყვეტში ჩვენ ვხედავთ რომანის მთხრობელის შინაგან ტრანსფორმაციას, იგი ხაზს უსვამს, რომ იწყებს „ნათლად დანახვას“. მაინც რას ეხება საქმე? რის დანახვას იწყებს იგი? პასუხი მკითხველის ინტერპრეტაციაზეა დამოკიდებული, თუმცა ეს უფრო სიყვარულის ხედვაა, სიყვარულის, რომელსაც მთხრობელი ლოლის მიღმა ხედავს.

ზმნები „voire“ (დანახვა) და „regarder“ (ყურება, შეხედვა) მარგერიტ დიურასთან ყველაზე ხშირად გამოყენებულ ლექსიკურ სიტყვებს წარმოადგენს. როცა წიგნის

დასასრულს, ჟაკ ჰოლდი და ლოლა 10 წლის შემდეგ დაუბრუნდებიან ბიჩის კაზინოს დარბაზს, რაც გარდაუვალი იყო ლოლის წარსული „გატაცების“ გასახსენებლად, ისინი მხოლოდ ძველ და ცარიელ დარბაზს აღმოაჩენენ, კვლავ „დახურული ფანჯრებით“, თუმცა ამ სცენაში ყველაზე მეტად პერსონაჟის ხედვის, ყურების მანერა ფიგურირებს :

„ლოლა უყურებდა. მის უკან მეც ვცდილობდი დამენახა ის, რისი გახსენებაც შემეძლო, მისი მოგონებიდან, ყოველ წუთს სულ უფრო მეტი.. მე გავიხსენე ის შორეული მოვლენები, რომელიც მან დაინახა...“ (დიურასი, 1964:180).

„Lol regardait. Derriere elle j'essayais d'accorder de sip res mon regard au sein que j'ai commence a me souvenir, a chaque seconde advantage, de son souvenir. Je me suis souvenu d'evenements contigus a ceux qui l'avaient vue...“.

ამ ნაწყვეტის წაკითხვისას, კიდევ ერთხელ გვაგონდება ლოლას პერსონაჟის შექმნის ისტორია, როცა მწერალმა აღიარა, რომ ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში გაცნობილი ქალით იყო შთაგონებული. მისი თქმით, დიდი არაფერი დაჭირვებია, მხოლოდ „ერთი შემოხედვა“ (un regard).

ამგვარად, შეხედვა, ჭკრეტა, ისევე როგორც იგივე ადგილი, იგივე სივრცითი ელემენტებით (დარბაზი დახურული ფანჯრებით, მწვანე ნარგავები) ეხმარება არა მხოლოდ საკუთარი მოგონებების გახსენებაში, არამედ სხვა პიროვნების მოგონებების სურათის აღდგენაშიც.

ხედვის თვალსაზრისით, ძალიან საინტერესოა ურთიერთობა მთხრობელს, ჟაკ ჰოლდსა და ტატიანას შორის. მათ ურთიერთობას ლოლმა სხვაგვარი სიყვარული მოუტანა, სიყვარული ტანჯვის განცდით. მხოლოდ ლოლის გაცნობის შემდეგ ყალიბდება ნამდვილი სასიყვარულო სივრცე, მათ შორის არსებული „სიყვარული გახდა დიდი და გაზიარებული“ („Plaisir grand et partage“) (დიურასი, 1964:180).

თუკი ლოლის არსებობა თავის საქმროსთან და ან-მარი სტრიტერთან სრულიად წაშლილი იყო, ტატიანა და ჟან ჰოლდთან ეს პირიქითაა, მისი არსებობა დომინანტურია. მაშინაც კი, როცა ლოლა მათთან ერთად არაა, ისინი მაინც სამნი არიან:

„იქნებოდა ერთი საათი, რაც სამივენი აქ ვიყავით, რაც მან დაგვინახა ფანჯრის ჩარჩოში, ამ სარკეში, რომელიც აღარაფერს ირეკლავდა და რომლის წინაშეც მას საკუთარი თავის სასურველი გაუჩინარება უნდა ეგრძნო“ (დიურასი, 1964:124).

„Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus tout a tout apparaitre dans l'encadrement de la fenetre, ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne”.

ტერმინი „ფანჯრის ჩარჩო“ (l'encadrement de la fenêtre) ხაზს უსვამს სცენის სანახაობრივ მხარეს, ლოლის არსებობის დომინირებას. ამგვარად, ავტორი წარმოგვიჩენს ლოლს ფანჯრის მიღმა, ამ სიმბოლური და დამაკავშირებელი სივრცის რეპრეზენტაციის საშუალებით : „ ღია ფანჯრიდან ჭვავის სურნელი შემოდის. მან ეს ტატიანას უთხრა. - ჭვავის სურნელი? ტატიანა მას გრძნობდა“ (დიურასი, 1964:125). რა თქმა უნდა, ჭვავის სურნელი ლოლის სიყვარულის, სიყვარულის სიტყვის სურნელია, „რომელიც კვეთს სივრცეს, ეძებს და პოულობს ადგილს“ (qui traverse l'espace, cherche et se pose”(დიურასი, 1964:133).

სივრცის რეპრეზენტაციის ამ ნაწილის შესაჯამებლად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რომანი „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ გვთავაზობს მწერლის ყველაზე შთამბეჭდავ ტოპონიმებს, მათ შორის „regard à la fenêtre ”-ს („ფანჯარაზე ყურება“) და გვიჩვენებს თუ როგორ ჰქმნის მარგერიტ დიურასი მკითხველის წარმოსახვაში ფანტაზმს.

3.4 ჭვავის მდელოს სცენის ბაშელარისეული ხედვა

რომანისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი ქრონოტოპია ჭვავის მდელო, იგი მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაწარმოების მთავარ სივრცესთან - ბიჩის საცეკვაო დარბაზთან. რომ არ ყოფილიყო ბიჩის ღამე, არც ჭვავის მდელო იარსებებდა. ეს სივრცე გარკვეულწილად წარმოადგენს გამოსავალს ჩაკეტილი სივრციდან თავდასაღწევად, რომელშიც ლოლა მთელი ათი წელი იმყოფებოდა. ამავდროულად, ეს ღია სივრცე ხასიათდება რთული სიმბოლური მნიშვნელობით.

რომანის ფინალურ ნაწილში გამოყენებული საუცხოო სივრცის - ჭვავის მდელოს მნიშვნელობისა და დანიშნულების შესწავლამ მიგვიყვანა ცნობილი ფრანგი

ფილოსოფოსის Gaston Bachelard-ის ნაშრომთან “La poetique de l’espace”, სადაც ავტორი სივრცეს წარმოსახვასთან კავშირში განიხილავს.

ბაშელარის აზრით, სივრცე კითხვადია, ის ცოცხალი არსებაა და ყველა ადამიანს სურს ჰქონდეს ისეთი სივრცე, რომელიც მასში ოცნებას გააღვიძებს. კვლევამ გვიჩვენა, რომ ბაშელარის ხედვა სრულ თანხვედრაშია მარგერიტ დიურასის ხედვასთან, განსაკუთრებით საინტერესოდ მივიჩნიეთ ბაშელარის „ბუდის ფენომენი“, რომელიც დიურასის „ჭვავის მდელს“ ყველაზე კარგ სიმბოლურ ახსნასა და მნიშვნელობას უძებნის. სანამ რომანში ჭვავის მდელი გამოჩნდებოდა, ჩვენ ვხედავთ ლოლს, რომელიც ჩუმად დაჰყვება თავისი ბავშვობის მეგობარს და ბიჩის ღამის ერთადერთ მოწმეს ტატიანას. ლოლის სწრაფვაში უკვე იგრძნობა ინტერესი, რომელსაც იგი თავის დავიწყებული და დაკარგული წარსულის მიმართ იჩენს:

„ადგილი საპოვნელია, ადგილი, რომელიც 10 წლის წინ ვერ დაიკავა ბიჩში. სად?...რომელი?...საჭიროა უფრო მეტად მიუახლოვდე შორეულ ნაპირს, სადაც ისინი ცხოვრობენ, სხვები. საით? როგორია ეს ნაპირი?...“

„Une place est a se prendre, qu’elle n’a pas reussi a avoir a T.Beach, ily a dix ans...Il faudra bien se contenter de celle-ci pour arriver enfin a se frayer un passage, a avancer un peu plus vers cette rive lointaine ou ils habitent, les autres. Vers quoi? Quelle est cette rive?...“ (Duras, 1964:61).

ზემოთმოყვანილ მაგალითში შესაძლებელია სივრცის რეპრეზენტაციის ბაშელარისეული რამდენიმე ეკვივალენტის პოვნა: პლაჟი, ნაპირი, გადასასვლელი. ჭვავის მდელი ლოლის მოგონებებთან ერთად დავიწყების ადგილიცაა: „მისგან რამდენიმე მეტრზე მდელიში იგი იძირება, უფრო და უფრო იძირება რძისფერი და მწვანე ნარგავების ჩრდილში“. “Ce chemp, à quelque mètres d’elle, plonge,plonge de plus en plus dans une ombre verte et laiteuse” (Duras, 1964:62).

ჭვავის მინდორი არის ადგილი, სადაც „წარსულის ზოგიერთი მოგონება ახლდება“, საიდანაც „შორეული წარსულის ექო ისმის“, ეს არის ლოლის ცხოვრებაში განვლილი ყველაზე ლამაზი დღეების მოგონების ადგილი, ამიტომაც იგი „აფასებს, იშინაურებს, ჭვავის თავთავებს ეფერება“ : „la chérit, l’apprivoise, la caresse de ses mains sur le seigle” (Ibid). მნიშვნელოვანია, რომ

„ლოლა თავის თავს არ ეკითხება საინდან მოდის გასაოცარი სისუსტე, რომელმაც იგი აიძულა ამ მინდორში ჩაძირულიყო“ (Ibid).

„Lol ne se demande pas d'où lui vient la faiblesse merveilleuse qui l'a couchée dans ce champs“.

ის, რაც თხრობის ამ ნაწილში ნიშანდობლივად გვეჩვენება, ეს არის ჭკავის მინდორის აღმოჩენის შემდეგ პერსონაჟებში დაბადებული ცვლილება. ჩვენ ვხედავთ ლოლს, რომელიც მოუთმენლად მისდევს ტატიანასა და ჟაკ ჰოლდს, იგი ითხოვს კიდევ, რომ ჟაკ ჰოლდმა გააგრძელოს თავის საყვარელ ტატიანასთან შეხვედრები, თითქოს ამ წყვილის მიღმა და განსაკუთრებით, ჟაკ ჰოლდის მიღმა, მას სურს აღმოაჩინოს რაღაც, რაც აქამდე მუდამ ხელიდან უსხლტებოდა, რაც მისი აღარაა და მხოლოდ სხვებთანაა.

ამგვარად, ლოლი უბრუნდება ჭკავის მინდორს ისე, როგორც უბრუნდებიან ადგილს, სადაც მოგონებები სიზმრად, წარსული კი ერთ დიდ სურათად იქცევა, დაკარგული ჩუმი გრძნობების ერთ დიდ სურათად. იგი მას უბრუნდება, „როგორც ჩიტი უბრუნდება ბუდეს“ (Bachelard, 2009:2).

ცნობილი ფრანგი ფსიქოლოგისა და ფილოსოფოსის ხედვასთან დიურასის პერსონაჟის კავშირს კიდევ უფრო ამყარებს რამდენიმე ბაშელარისეული შედარება, რომელსაც მარგერიტ დიურასი ლოლის შესახებ აკეთებს. იგი მასში ხედავს „გარეულ ფრინველს“ (oiseau sauvage), უფრო მეტიც, ბავშვობაში დედა ლოლს „თავის პატარა ჩიტს, მშვენებას“ ეძახდა (Duras, 1964:174). ჟაკ ჰოლდი კი, რომელიც რომანის მთხრობელთან ერთად პერსონაჟიცაა, ლოლს ხედავს საკუთარი ბუდის მქონე არსებად: „მან მე მიმიღო საკუთარ ბუდეში“ (Duras, 1964:174). ასეთი შედარებების შემდეგ, ჭკავის მდელი არა მხოლოდ მოგონებების აღმძვრელ ადგილად აღიქმება, არამედ ეფემერულ და სახელდახელო თავშესაფრადაც.

ყველა ადამიანური არსება თავის ცხოვრებაში ეძებს ადგილს, იმისთვის, რომ განმარტოვდეს (se retirer dans le coin), ბუდე სწორედ ასეთი ადგილია: „ადამიანი, რომელიც თავშესაფარში გრძნობს თავს, ფიზიკურად ძლიერდება, საკუთარ თავთან იხსნება...“ (Bachelard, 2009:305). ლოლ ვ.სტეინის პერსონაჟი სწორედ ასეთი არსებაა, იგი ეძებს თავის „ბუდეს“ და ეძებს მას „დაუვიწყარი მიტოვების“ (depuis abandon

exemplaire) შემდეგ. სანამ იგი ჭვავის მდელომდე მივა, ჩვენ ვხედავდით ლოლს, რომელიც დაუსრულებლად სეირნობს თალას ქუჩებში, მუდამ აჩქარებული, რაღაცის ძებნაში. ეს განუწყვეტელი სიარული ეხმარება მას „უფრო უკეთ ეფიქრა ბიჩის ბაღზე“, უფრო კარგად მოეხერხებინა გამოეშვა მოგონებები „თავისი სახლის კარებიდან“.

ტექსტში გვხვდება მოძრაობის ზმნების ხშირი გამოყენება - შესვლა, სიარული, გადაკვეთა, გატარება და ა.შ (entrer, marcher, passer, frémir etc.), რაც ემსახურება პერსონაჟის სურვილს გადაადგილდეს როგორც გარე, ისე შიდა სივრცეში. როგორც კი ლოლა ჭვავის მდელოში აღმოჩნდება, მაშინვე ყველა მოქმედება, აჩქარებული სვლა, მოძრაობა, ჩერდება და სწორედ აქ პოვებს ლოლი მოსვენებას. მთელი რომანის განმავლობაში, თითქოს ავტორი მკითხველსაც ამზადებს ჭვავის მდელომდე მისვლაში: ლოლი ჩაემვება თავის წარსულში და საბოლოოდ კარგავს მასში დაბრუნების შიშს.

ბუდე, როგორც მოსვენების, სიმშვიდის ადგილი, უკავშირდება ბაშელარისეულ კიდევ ერთ კონცეპტს „საოცნებო სახლს“. მას შემდეგ, რაც ვხედავთ ჭვავის მდელოში ჩაფლულ ლოლ ვ.სტეინს, სადაც ის რომანის დასასრულს რჩება, ჩვენ ვხვდებით, რომ ეს არის ადგილი, სადაც ლოლმა მოახერხა გაემენებინა „საკუთარი ბაღები“, „აემენებინა სახლი“. ამ მომენტიდან ჭვავის მდელო არის ღია სივრცე ღამის ბიჩის კაზინოს ჩაკეტილ სივრცეში დარჩენილი გმირისთვის:

„სადამო დგებოდა, როცა ოტელ დე ბუას სასტუმროში მივედი. ლოლი გვითვალთვალებდა. მას ჭვავის მინდორში ეძინა, ეძინა ჩვენი მოგზაურობით დადლილს“.

“Le soir tombait lorsque je suis arrivé à l’Hôtel de Bois. Lol nous avait précédés. Elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée, fatiguée par notre voyage” (Duras,1964:174).

ღია სივრცის ეს ბუნებრივი და საუცხოო სურათი ინტერპრეტაციებისთვის იდეალური დასასრულია. მაინც საიდან მოდის ეს სურათი და რა არის მისი სასურველი გაგრძელება? ბაშელართან პასუხებს მარტივად ვიპოვნით: სცენის სურათი აცოცხლებს „დამალულის“ და „ხილულის“ დიალექტიკას, კერძოდ, „ადამიანი, რომელიც იმალება თავის ნაჭუჭში, ემზადება „გამოსვლისთვის“ (Bachelard,

2009:308). რჩევა კითხვა: ლოლის ჭკავის მინდორში დატოვებით, ავტორი მის „გამოჯანმრთელებას“ ვარაუდობს თუ მის საბოლოოდ დაღუპვას?

პასუხები ინდივიდუალური იქნება, შესაბამისად, განსხვავებულიც, თუმცა ერთი რამ უდავოა: სურათი, რომელსაც ავტორი ჭკავის მდელოში ლოლის დატოვებით ქმნის, დარჩება ყველაზე დასამახსოვრებელ კადრად რომან „ლოლ ვ.სტეინის გატაცების“ ყველა მკითხველისთვის.

როგორც ვხედავთ, დიურასის რომანებში კონცეპტირებულია მობილური სივრცე-პერიოდები, რომლებიც ურიცხვ მოძრაობას ბადებენ. დიურასის ამ სივრცე-პერიოდების მობილურობა არღვევს რომანის ტრადიციულ ნორმებს და მკითხველის დესტაბილიზაციას ახდენს. მოძრაობები, რომლებსაც სხვადასხვა სივრცე-დროები იწვევენ, წინა პლანზე წევენ ასევე არყოფნის (ნაკლებობის) თემატიკას, დიურასის სამყაროს განუყოფელ ელემენტს.

3.5 მთხრობელი: მოძრავი ფოკუსი

თხრობის წყვეტა ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში: მთხრობელის როლი აუცილებელია რომანის აზრის გაგებაში. რომანის პირველი შვიდი ნაწილი, რომლებიც ერთმანეთისგან ცარიელი ადგილებითაა გამოყოფილი, ნარატორის თხრობის მიხედვით ვითარდებიან, რომელსაც არც სახეა აქვს ჯერ და არც იდენტობა. ეს უკანასკნელი გამოძიებას აწარმოებს ლოლ ვ. სტეინზე, რომლის შესახებ ცოტა რამ თუ იცის. მთხრობელი ლოლის ისტორიას აგებს იმის საფუძველზე, რაც იცის მის შესახებ და ასევე, იმის საფუძველზე, რასაც თავად იგონებს. მთხრობელის ეჭვები და დაურწმუნებლობა ტექსტში ხშირად წინა პლანზეა წამოწეული, რაც მათი მოძრაობაში მოყვანის საშუალებას იძლევა. მართლაც, სექსუალური ვნება (სურვილი), რომელიც ამოძრავებს და მართავს ისტორიას, ეს მთხრობელის სურვილია. ეს უკანასკნელი ლოლ ვ. სტეინის ისტორიის შეცნობის ძიებაშია. ის გადაადგილდება ერთი სივრცე-დროიდან მეორეში პერსონაჟის მოძრაობების მიხედვით და თავს ამჟღავნებს როგორც პერსონაჟი რომანის დასაწყისიდანვე: „ლოლს ცხრა წლით უფროსი ძმა ყავს, რომელიც არასოდეს მინახავს - ამბობენ პარიზში ცხოვრობსო“ (Duras,1964:11).

მთხრობელი ქმნის სამყაროს, რომელიც ძირითადად შედგება ლოლ ვ.სტეინის პერსონაჟით, რომელსაც ემატება მისი საუკეთესო მეგობარი ტატიანა კარლი. ის მთელი რომანის ძრავაა, იმ ნების წყალობით, რომელიც მას ლოლ ვ.სტეინის ისტორიის კვალდაკვალ უძღვება. ამიტომ, რომანი არ არის წარმოდგენილი, როგორც ლოლის ისტორია, არამედ როგორც გამოძიება ლოლის შესახებ. მთხრობელის უცოდინრობას მოძრაობაში მოყავს ისტორია, რომელიც განუწყვეტლივ ბრუნდება ერთი და იგივე სივრცე-დროში და წინსვლას ვერ ახერხებს. ამასთან, რომანის ყველაზე მნიშვნელოვანი წყვეტა (რღვევა) თხრობის დონეზე ხდება. მერვე თავის დასაწყისში თხრობა მკვეთრად იცვლება, წყვეტა წინა თავის დასასრულს ცხადდება.

„ტატიანა ლოლს მის მეუღლეს პიერ ბენერსა და ერთერთ მეგობარს, ჟაკ ჰოლდს წარუდგენს, დისტანცია გადალახულია, მე" (Duras,1964:11).

„Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi“.

პირის ნაცვალსახელს „მე“, რომელიც გამოკვეთილია წინადადების სინტაქსის მეშვეობით, შემოყავს რომანში მთხრობელი, როგორც პერსონაჟი. შესაბამისად, მთხრობელის სტატუსი უფრო კომპლექსური ხდება, რადგან ის ერთდროულად ისტორიის შემქნელი და ამ ისტორიის მოქმედი პირია. ამრიგად, ის იძენს იდენტობას და ადგილს რომანის პერსონაჟების ურთიერთობაში: „მე ტატიანა კარლის საყვარელი ვარ“.

მთხრობელის იდენტობა გვეხმარება ზუსტად ამოვიცნოთ იგი ურთიერთობების სხვადასხვა კომბინაციებში. ეს მოულოდნელი ინფორმაცია რომანში წყვეტას იწვევს და მას ორ ცალკეულ ნაწილად ყოფს: ლოლის და ჟაკ ჰოლდის შეხვედრამდე და შემდეგ. თხრობის მოდალურობა იცვლება და მარტივი წარსული დროიდან აწმყო დროში გადადის. ამ ცვლილებას მთხრობელი წინა პლანზე გამოყავს, არა როგორც ცოდნის მფლობელი სუბიექტი, არამედ როგორც მთავარი გმირი და სექსუალური სურვილის ობიექტი. რომანის სტრუქტურა თხრობას მიჰყვება, რომელიც ისტორიას რიტმს აძლევს და მოძრაობაში მოჰყავს სივრცე-პერიოდები ურთიერთობების სხვადასხვა კომბინაციების წყალობით. მთხრობელს და მხოლოდ მას მიყავს ისტორია მისი თვალსაზრისის მიხედვით. ჟაკ ჰოლდის, როგორც

მთხრობელისა და ტატიანას საყვარლის პოზიცია უმნიშვნელოვანესია რომანის ინტრიგის განვითარებაში. მაგალითად, ჟაკ ჰოლდის ყოფნა Hôtel des bois-ში ლოლს საშუალებას აძლევს კავშირი დაამყაროს მასა და იმ სივრცე-დროს შორის, საიდანაც ის ფიზიკურად განდევნილია. რომანის შიგნით ნარატიული წყვეტა აჩქარებს მოძრაობებს სხვადასხვა სივრცე-დროს შორის და უფრო დიდ სიმბოლურ განზომილებას ანიჭებს მათ ამ მთხრობელი-პერსონაჟის შემოყვანის წყალობით.

„ლოლ ვ. სტეინის გატაცება“-ში მარგერიტ დიურასი დიდ თავისუფლებას ანიჭებს მკითხველის სტატუსს, რომელსაც გულდასმული კითხვის საფუძველზე წიგნის სრულყოფაში გარკვეული წილი აქვს დაკისრებული. ეს რომანი მოიცავს არასრულ ტექსტს, რომელიც კითხვებს უსვამს და არყევს მკითხველის მოლოდინს. დიურასის წერის მანერას, რომელიც უფრო და უფრო თავშეკავებულობით გამოირჩევა, მკითხველის ინტერესი პაროქსიზმამდე (1) მიჰყავს. რომანის დასაწყისში მთხრობელის გაურკვეველობა აძლიერებს ჩვეულ მინიშნებებს მოკლებული მკითხველის ინტერესს, და ისიც, მთხრობელის მსგავსად, ხდება რომანის გაურკვეველი პერსონაჟი, რომელიც ლოლ ვ. სტეინის ისტორიის რეკონსტრუქციას ცდილობს. მთხრობელის მიერ ჩატარებული გამოძიება ლოლთან დაკავშირებით, მკითხველს დამკვირვებლის პოზიციაში აყენებს. მართლაც, მკითხველი თან სდევს ლოლის გადაადგილებებს და დროთა განმავლობაში ხდება მთხრობელის - ჟაკ ჰოლდის თანამონაწილე.

ეს უკანასკნელი, ჟაკ ჰოლდი ინტენსიურად გვევლინება რომანის შუაგულში, იკავებს რა ერთდროულად მთხრობელისა და ისტორიის პერსონაჟის როლს. ამგვარად, მკითხველი ჟაკ ჰოლდსა და ლოლს შორის ახლად დაბადებული ურთიერთობის თანამონაწილე ხდება, რომელიც ასევე ბუნდოვანი და ორაზროვანია. მკითხველი აწყდება ლოლის სურვილს, თავად იქცეს გამტაცებლად და ასე შეეცადოს ამოავსოს რამდენიმე წლის წინ მისი საყვარლის გატაცების დროს განცდილი სიცარიელე. სცენა, სადაც ლოლი ზის ჭვავის მინდორში Hôtel des bois -ს წინ, სადაც ერთმანეთს ხვდებიან ტატიანა კარლი და ჟაკ ჰოლდი, მიუთითებს ლოლის სურვილზე თავადაც გახდეს სიყვარულის გამტაცებელი.

ეს სცენები, სასტუმროს გარედან შევხედავთ მათ, თუ შიგნიდან, ამბაფრებენ მკითხველის ბუნდოვანების გრძნობას. რომანი მასში მუდმივ და განუსაზღვრელ კითხვებს ბადებს. მთხრობელი, რომელიც თავის თავზე ისტორიის თხრობას იღებს, გვიამბობს მოვლენებზე, რომლებიც მას სხვებმა უამბეს. მაგალითად, T.Beach -ს მეჯლისის სცენა, ტატიანა კარლის მოგონებაა და არა, ლოლის.

ამრიგად, მკითხველის დაბნეულობა (გაურკვეველობა) გაძლიერებულია ლოლის ისტორიის შესახებ მინიშნებებით. ამ ტექსტის რომანისტიკული მოძრაობა (დინამიკა) ქმნის ჭეშმარიტად განსაკუთრებულ სამყაროს, რომელიც მკითხველის დესტაბილიზაციას იწვევს. რომანის სტრუქტურა ასახავს ქალი პერსონაჟის შინაგანი განწყობების სირთულეს, რომელიც მთხრობელისა და რომანის პერსონაჟების სიტყვების მიუხედავად ნამდვილ გამოცანად რჩება.

თავი IV. ყოვლისმომცველი სივრცე რომანში „ვიცე-კონსული“

4.1 რომანის „ვიცე-კონსული“ ისტორიულ-გეოგრაფიული კონტექსტი

1966 წელს, როცა რომანი „ვიცე-კონსული“ გამოქვეყნდა, მარგერიტ დიურასი უკვე ცნობილი მწერალი იყო. იგი ამ რომანს 20 წლის მანძილზე წერდა. მწერლის პირველი რომანი 1943 წლით თარიღდება, პირველი წარმატება კი 1950 წელს რომანს „კაშხალი წყნარი ოკეანის წინააღმდეგ“ („Le Barrage contre le Pacifique“) უკავშირდება. სწორედ ამ რომანთან აქვს ყველაზე მეტი საერთო „ვიცე-კონსულს“ („Le Vice-consul“): ორივე ისტორია აზიურ სივრცეში ვითარდება.

„ვიცე-კონსული“ დიურასის შემოქმედების ყველაზე რთულ ნაწარმოებად ითვლება. ამის შესახებ მარგერიტ დიურასი არაერთ ინტერვიუსა და წერილში საუბრობს. თუმცა ეს სირთულე, როგორც მწერალი ამბობს, შთაგონების და შემოქმედებითობის ნაკლებობასთან არ იყო კავშირში. პირიქით, თემები რომანში ძალიან მრავალფეროვანია, შეიძლება ითქვას ზედმეტადაც. ეს იყო წიგნი, რომელიც მთელი ცხოვრება იწერებოდა და რომელსაც უნდა გადმოეცა ტკივილი მთელი სისავსით, ისე რომ არასოდეს ეხსენებინა მიზეზი, ეჩვენებინა მოვლენები, რომლებმაც იგი გამოიწვია.

რომანის სათაური „ვიცე-კონსული“ ნაწარმოებს ისტორიულ-პოლიტიკურ ელფერს სძენს, თუმცა ეს ასე არ არის. სასიამოვნო თხრობა, დიალოგები, რომელთა მიღმა ძალიან ადამიანური გრძნობები იმალება, სიმბოლოებით სავსე დისკურსი, მარტივი ჟესტები, ექოსავით გამეორებული სიტყვები, ჰერეტის, ყურების პოეტიკა და მდიდარი ლიტერატურული სივრცე, რომელიც დომინირებს პერსონაჟებზე - ეს არის მთავარი მახასიათებლები ამ ნაწარმოებისა.

რომანში თხრობა ორი მთავარი პერსონაჟის ირგვლივ ვითარდება: მწერალი პიტერ მორგანი ეს ესაა შეუდგა წერას და შემოჰყავს მათხოვარი ქალის პერსონაჟი, რომელიც მშობლებმა სახლიდან გააგდეს და ახალი თავშესაფრის ძიებას იწყებს. მკითხველიც მთხრობელთან ერთად იწყებს მოგზაურობას აზიურ სივრცეში, რომლის განსაკუთრებულ გავლენას ეძღვნება ჩვენი კვლევა. ახალგაზრდა ქალის მდგომარეობა მართლაც რომ ტრაგიკულია, იგი უარყოფილია საკუთარი ოჯახის მიერ, მუცლით

ატარებს ბავშვს და უკიდურესად ღარიბია. მას უბრალოდ მათხოვარი ქალი ჰქვია რომანში, იგი იმდენად მიტოვებული და უსახურია, რომ სახელიც კი არ აქვს.

ახალგაზრდა მათხოვარი ქალის ტკივილიან და მშვიერ სამყაროს გვერდით რომანში მეორე სამყაროც შემოდის - ეს არის საფრანგეთის საელჩო და მასთან დაახლოებული პირები: შარლ როსეტი, ან-მარი სტრიტერი, ვიცე-კონსული ლაჰორიდან, რომელიც ახლახან ჩავიდა ქალაქ კალკუტაში. ეს უკანასკნელი მარტოსული კაცის ჩვევებითა და არსებობის სევდით გამორჩეული პერსონაჟია.

ვიცე-კონსულის სახელს უკავშირდება ლაჰორში მომხდარი დანაშაული, რომელიც მის მიმართ ინტრიგას მთელი რომანის განმავლობაში უფრო და უფრო ზრდის. ამ დანაშაულის შესახებ ძირითადად სხვები საუბრობენ, ცდილობენ გაიგონ, ახსნან, რამ აიძულა ვიცე-კონსული ლაჰორში შალიმარის ბაღებში გასულიყო და იქ მყოფი ძაღლებისა და კეთროვანებისთვის ტყვია დაეხალა.

კითხვა, რომელიც კალკუტაში ყველაზე ხშირად ისმება - არის თუ არა კეთროვანებსა და ძაღლებზე სროლა მკვლევლობის აქტი? ამით ერთი მხრივ ვიცე-კონსულის გამართლებას ცდილობენ, მეორე მხრივ კი კარგად ჩანს ადამიანთა ერთი ჯგუფის მეორეზე გაბატონება. აქ ჩანს ასევე საკუთარი თავის დაკარგვით, ყოფის გაუტანლობით ჩადენილი აქტი, რომელშიც დანაშაულს ადვილად ხედავენ, თუმცა მის მიღმა დიურასისეული ინდოჩინეთის (შეიძლება ითქვას ზოგადად არსებობის) ერთი ყველაზე დიდი სიტყვა იმალება: გულგრილობა.

რომანში „ვიცე-კონსული“ მკითხველის ყურადღებას უპირველეს ყოვლისა გეოგრაფიულ სივრცე იქცევს. რეალურად არსებულ ტერიტორიას თავისი გავლენა აქვს ნაწარმოების ისტორიის განვითარებასა და პერსონაჟების ცხოვრებაზე. ვიდრე რომანის ტექსტის ანალიზს შემოგთავაზებთ, საჭიროდ მიგვაჩნია წარმოვადგიოთ დიურასის რომანებში გეოგრაფიული და ისტორიული ასპექტების მცირე მიმოხილვა, რაც შემდგომში რომანის სივრცითი რეპრეზენტაციის სიმბოლური მნიშვნელობის აღქმაში დაგვეხმარება.

ორი საუკუნის მანძილზე ჯერ რელიგიური, შემდეგ კი დიპლომატიური და სამხედრო ექსპანსიით, მე-19 საუკუნის ბოლოს, საფრანგეთმა მოახერხა სრული ბატონობა განუხორციელებინა ტერიტორიებზე, რომელსაც იმ დროისათვის

ინდოჩინეთად მოიხსენიებდნენ (სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის ქვეყნები ყოველთვის განიცდიდნენ ინდოეთისა და ჩინეთის გავლენას. ფრანგულ ინდოჩინეთად მიჩნეული იყო კამბოჯა, ლაოსი და ვიეტნამი). ექსპანსიის შედეგად ინფრასტრუქტურისა და კულტურის განვითარების მიუხედავად, ადგილობრივი ხალხის უკმაყოფილება ძალიან დიდი იყო. კოლონიზებული საზოგადოება მკაცრი იერარქიულობით გამოირჩეოდა: მაღალ საფეხურზე იდგნენ ბრინჯის მწარმოებელი მდიდარი ოჯახები, ასევე ადმინისტრაციული მმართველობის კორუმპირებული მოხელეები. ასეთი ფრანგები ცხოვრობდნენ ფუფუნებაში, არ ურთიერთობდნენ ადგილობრივებთან, ჰქონდათ საკუთარი ლიცეუმები, სპორტული კლუბები, გამოყოფილი ადგილები რესტორნებში. ადგილობრივები კი უმეტესწილად გაჭირვებასა და სიღატაკეში, ექსპლუატაციის ქვეშ ცხოვრობდნენ. მარგერიტ დიურასი სწორედ ასეთ ფრანგულ კოლონიაში, საიგონში დაიბადა, თუმცა მისი ოჯახი სულ სხვა კატეგორიას, ე.წ. „პატარა თეთრკანიანების“ წრეს მიეკუთვნებოდა. დედა სკოლის მასწავლებელი იყო და სიღარიბით ადგილობრივებს არ ჩამოუვარდებოდა. კოლონიურ საზოგადოებაში ცხოვრებამ ჯერ კიდევ პატარა მარგერიტს გაუჩინა უთანასწორობის და უსამართლობის განცდა. დიურასთან ხშირად იგრძნობა ოჯახის და ინდოჩინეთის გავლენა. მოგვიანებით, როცა იგი მწერალი ხდება, გმობს კოლონიალურ პოლიტიკას. ბავშვობის წლები მისი შემოქმედების განმსაზღვრელია, ინდოჩინეთის პეიზაჟები კი მთავარი სივრცე, სადაც დიურასის პერსონაჟების ცხოვრება ვითარდება.

პირველ პეიზაჟებს ადამიანის მგრძობელობის გაღვიძებაზე და ინტელექტუალურ ცხოვრებაზე ყოველთვის დიდი გავლენა აქვს. პრუსტთან კომბრეს მსგავსად, ბავშვობის სივრცე (ქვეყანა, ქალაქი, სოფელი) დიურასთანაც ხდება ნაწარმოების მთავარი ადგილი, იგი მთლიანად იპყრობს მის მწერლობას. დიურასი აშკარად განიცდის აღმოსავლეთის და აზიური სივრცის გავლენას. მან იმდენად გაითავისა ინდოჩინეთის ცხოვრების სტილი, რომ ზოგჯერ მისი თეთრი რასისადმი მიკუთვნებაც კი ეჭვქვეშ შეიძლება დააყენოს მკითხველმა.

საიგონის მტვრიანი და ვიწრო ქუჩები, კოლონიური ადმინისტრაციის ეშმაკური ხრიკები, უკიდურესი გაჭირვება, წყნარი ოკეანის ჭირვეული მიქცევა-მოქცევებთან დაუსრულებელი ბრძოლა გადარჩენისთვის, ადგილობრივი მაღალჩინოსნების

აღვირახსნილი სასიყვარულო ისტორიები, ნიკოტინის სუნით გაჟღენთილი იაფფასიანი კაფეების აურზაური, ზღვასა და ოკეანეებში წლობით უაზროდ მოხეტიალე ადამიანები, საკუთარ ოჯახში განცდილი მარტოობის სევდა... - ყველაფერი ეს არის მარგერიტ დიურასის შემოქმედება და ამავედროულად ცხოვრებაც, უფრო მეტიც, ბევრი მისი გმირის პროტოტიპი თავად მარგერიტია. მწერლის რომანების დიდი ნაწილი ავტობიოგრაფიულია. სწორედ ამ წლებს უკავშირდება მისი ურთიერთობა ჩინელ საყვარელთან, რომელსაც რომანში „კაშხალი წყნარი ოკეანის წინააღმდეგ“ („Un Barrage contre le Pacifique“) სახელად M. Jo ჰქვია, პერსონაჟი, რომელიც მოგვიანებით რომანში „საყვარელი ჩრდილოეთ ჩინეთიდან“ („L'Amant de la Chine du Nord“) ცენტრალური ფიგურა ხდება.

დიურასის რომანებში კოლონიური საზოგადოების სურათი და ურბანული პეიზაჟები მკაცრი კონტრასტებით გამოირჩევა: სილატაკის ამხველი, მაგრამ ცოცხალი პეიზაჟები უპირისპირდება ევროპულ სტილში გაშენებულ თანამედროვე ქალაქს, სადაც მდიდარი კოლონიზატორები ლუქსის მაღაზიებში მიიჩქარიან.

დიურასი ინდოჩინეთის პერიოდის გადამწყვეტ გავლენას, აზიურ კონტინენტზე ცხოვრების 18 წელს უკავშირებს და თავის მოგონებებში ამ თემას მუდამ ხაზს უსვამს : „ის, რაც ცხოვრებაში შემდეგ გავიარე, არაფრად მიღირს. მართალი იყო სტენდალი, როცა ბავშვობას დაუსრულებელს უწოდებდა“ (დიურასი, 2005:18).

„Tout ce que j'ai vécu après ne sert à rien. Il a raison Stendhal: interminablement l'enfance“.

მრავალი წლის შემდეგაც კი, ინდოჩინეთიდან შორს მყოფი მარგერიტი ხშირად ამბობდა: “მე ისევ იქ ვარ, იმ ოჯახში, საკუთარ თავში მყარად დარწმუნებული. იმდენად მყარად, რომ ვიცოდი, მოგვიანებით წერას დავიწყებდი” (მიშელ პორტი, 2012:69). ეს ტკბილ-მწარე მოგონებები ასაზრდოებდა მწერლის მთელ შემოქმედებას. ხან მკაცრი დედისგან მიღებული იმედგაცრუება და ცემა ხდებოდა მისი ნაწერების შთამაგონებელი, ხან უფროსი ძმის სისასტიკე. ის, რაც მან ასე კარგად და ტრადიციული რომანისთვის დამახასიათებელი თხრობით გადმოსცა ნაწარმოებში “კაშხალი წყნარი ოკეანის წინააღმდეგ”.

ამგვარად, აზიური ბავშვობა მუდამ რჩება დიურასის ტექტებში. ზოგჯერ იგი რეალური ტოპონიმების სახით წარმოგვიდგება, ზოგჯერ მარტივ ელემენტებში, რომლებიც ამა თუ იმ სივრცის სიმბოლურ მნიშვნელობას ან ისტორიულ კონტექსტს ახსნას უძებნიან.

ინდოეთის დიურასისეული პეიზაჟები

წაიკითხო „ვიცე-კონსული“, ეს აუცილებლად ნიშნავს ყურადღება მიაქციო რომანის თემატურ პეიზაჟებს. განასხვავო ადგილები პეიზაჟებისგან იოლი საქმე არ არის. „ვიცე-კონსულის“ სამყარო ეს არის ინდოეთის პეიზაჟების სამყარო: ქალაქები, მდინარეები, ოკეანეები, დელტა. მათი განფენილობა მასშტაბურია, საზღვრები მკითხველის ხედვის ჰორიზონტებს სცილდება. იგი მუდმივად ხედვის არეშია და მისი დომინანტური და სიმბოლური სურათი რომანს ლეიტმოტივად მიჰყვება. ეს ის შემთხვევაა, როცა „ერთი ნაწარმოების და ერთი ავტორის შემოქმედების ფარგლებში აღინიშნება ქრონოტოპის მრავალი სახეობა და მათი რთული, მოცემული ნაწარმოებებისა ან ავტორის შემოქმედებითი სტილისათვის სპეციფიკური ურთიერთმიმართებები, მაგრამ მათგან ერთ-ერთი ქრონოტოპული მოდელი ყოველთვის გვევლინება დომინანტურად ანუ ყოვლისმომცველად“ (ბახტინი, 1986:284).

უნდა აღინიშნოს, რომ დიურასის ინდური ციკლის რომანებს შორის პეიზაჟების რეპრეზენტაციით ყველაზე მდიდარი სწორედ „ვიცე-კონსულია“. ცხადია, პეიზაჟები უბრალო ფონს თუ პერსონაჟთა მოქმედების სარბიელს არ წარმოადგენენ. პეიზაჟი დაკავშირებულია ადამიანის განწყობილებასთან და მოქმედებასთან, განსაკუთრებით თანამედროვე რომანში და კიდევ უფრო განსაკუთრებით მარგერიტ დიურასის შემოქმედებაში. მწერალი მგძნობიარეა პეიზაჟების მიმართ, რომლებიც მთელ მის შემოქმედებას მისდევს და სათავეს ბავშვობიდან იღებს. მოგონება სივრცეში და დროში გარდაიქმნება. როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ბავშვობა არის პირველ რიგში ქვეყანა, ქალაქი, სოფელი, მიწა თუ ის ადგილი, რომელთანაცაა დაკავშირებული მოგონებები. ბუნებრივია, ეს ფსიქოლოგიური რეალობაა, მაგრამ ისეთი რეალობა, რომელმაც საუკუნეების მანძილზე კვება ლიტერატურული ტრადიცია.

მაგალითისთვის, შეგვიძლია გავიხსენოთ მარსელ პრუსტის კომბრეს მოგონებები რომანიდან „დაკარგული დროის ძიებაში“.

მათ, ვინც მარგერიტ დიურასის ცხოვრებას იცნობს, რომანებში აზიური პეიზაჟების სიუხვე არ გაუკვირდებათ. ინდოეთი, სამყაროს რეალური გეოგრაფიული ადგილი, რომელსაც მწერალი აღწერს და ილუსტრირებას უკეთებს არაერთ რომანში, განსაკუთრებული პეიზაჟებით გამოირჩევა. რომანში „ვიცე-კონსული“ ინდოეთის ბუნების აღმწერ სურათებს ყველა თავში ვნახულობთ, თითქმის ყველა აბზაცში. მათი ასეთი თანაარსებობა ჰქმნის შთაბეჭდილებას, რომ რომანის ისტორია პეიზაჟების მიღმა იქმნება, რომ ასეთი დეკორის გარეშე რომანი არ იქნებოდა ის, რაც არის.

„ვიცე-კონსულის“ პეიზაჟების სივრცე ძალიან ფართოა, ეს არა მხოლოდ ბუნების დეკორია, არამედ ისეთი ელემენტებიც, რომლებიც განუყოფელია ინდურ პეიზაჟებთან: მთა, ტყე, ცა, ბრინჯი, პალმის და მანგოს ხეები, ოლეანდრები.... „ვიცე-კონსულის“ პეიზაჟები მოიცავს ასევე წყლის სივრცესაც - მდინარეებს, ტბებს, ზღვას, დელტას, ინდოეთის ოკეანეს:

„პალმების მიღმა ცა ჩანს, მთვარე ყოველთვის ჰიმალაის ღრუბლების უკანაა... ხედავ ყველაზე ახლო კუნძულებს... შუქები ბორცვების სიგრძეზე ჩამწკრივებული. ძალიან მსუბუქი სამხრეთის ქარი იისფერი ნისლის გაფანტვას იწყებს“ (დიურასი, 1997:949).

„A travers les palmes on voit le ciel. La lune est toujours derrière l'Himalaya des nuages...on voit les îles les plus proches...les lumières alignées le long des embarcadères. Un vent du sud, très léger, commence à dissiper la brume violette“.

ასეთ პეიზაჟებს შევყავართ ნამდვილ დიურასისეულ სივრცეში, პეიზაჟებს, რომლებიც მოკლებულია აღწერილობით ზედსართავ სახელებს და მეტაფორებს, მაგრამ შთაბეჭდავია შექმნილი სურათით. ისინი ყოველთვის პერსონაჟებთან კავშირში უნდა აღვიქვათ:

„ოკეანე მწვანე ტბას წააგავს, კუნძულები ძალიან კარგად ჩანს, მაგრამ პარკი ჯერ კიდევ ევკალიპტების ჩრდილის ქვეშაა, ხეივნის ბოლოს შუქი მოსჩანს. ჩიტები სანაპიროსკენ, ცისკენ უაზრო შეჯიბრის გამო მუდამ კვილით მიემართებიან“ (დიურასი: 1997:956).

„L’océan est une laque verte, on voit très bien les Iles, mais le parc est encore dans l’ombre des eucalyptus, la clarté est au bout de l’allée. Les oiseaux crient, ils partent vers la cote, le ciel, c’est une bousculade insensée, toujours“.

პერსონაჟთა განცდები და გრძნობები ბუნებასთან ურთიერთობაში, სივრცესთან კავშირში აღიქმება. თითქოს სხვაგვარად შეუძლებელია, ისინი ერთ მთლიანობას ჰქმნიან:

„იქ, პარკის ბოლოს, მუდამ ზღვის და ქუხილის ხმაური აღწევს. იგი გაჰყურებს ზვირთებს ღია ფანჯრებიდან, ყოველთვის წამოწოლილი, მათ გამოხედვებს შორის...ვიწყებ ტირილს, უმიზეზოდ, ეს თითქოს ის ტკივილია, რომელიც ჩემშია, ვიღაცამ უნდა იტიროს, თითქოს ეს მე ვარ“ (ibid.,: 957)

„Il y a toujours le bruit de la mer là-bas, au bout du parc et celui de l’orage qui est venu. Elle regarde l’orage à travers la fenetre ouverte, toujours allongée, entre leurs regards...Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c’est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu’un pleure, c’est comme si c’était moi“.

პეიზაჟის შესწავლისას გამოიკვეთა საინტერესო ელემენტები, რომლებიც ტექსტში ხშირად მეორდებიან. კალკუტასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული ინდოეთის უღარიბესი ფენის წარმომადგენელი კეთროვანები, რომლებიც თითქმის მუდმივად გვხვებიან რომანის პეიზაჟებში: „კეთროვანები აქ არიან, ძილქუშში ჩაძირულები“/„les lépreux, eux, sont là, plongés dans le sommeil“ (დიურასი, 1997: 884); „შენიშნეთ შორიდან კეთროვანები? მათ რთულად განასხვავებ დანარჩენებისგან...“/„les lépreux, de loin, avez-vous remarqué? On les distingue mal du reste, alors“ (დიურასი, 1997: 898); „მდინარე განგში უკვე ჭაღარა მომლოცველებია, სანაპიროებზე მუდამ კეთროვანები“/„Dans le Gange déjà, les pèlerins gris, sur les rives, toujours les lépreux...“ (დიურასი, 1997:861).

„ის კიდევ ერთხელ უყურებს ქვას და პალმებს, მომრწყავ ქალებს, ქალს, რომელსაც ძინავს, სანაპიროზე ერთმანეთზე მწოლიარე კეთროვანებს, მომლოცველებს, ეს კალკუტაა თუ ლაორი, პალმები, კეთროვანები, განთიადის შუქი“ (Ibid).

„(Il) regarde une nouvelle fois la pierre et les palmes, les arroseuses, la femme qui dort, les agglomérats de lépreux sur la rive, les pèlerins, ceci qui est Calcutta ou Lahore, palmes, lèpre, et lumière crépusculaire »

კეთროვანები სიღარიბის ჰიპერბოლაა, ისინი სიმბოლურად ჩაკეტილები არიან, ჩაკეტილები და მიტოვებულები... აზიურ სივრცეს გამოხატავენ ასევე პეიზაჟის ისეთი ელემენტები, როგორებიცაა ბრინჯის პლანტაციები, მანგოს და ბანანის ხეები. ბრინჯი ერთგვარი იმედის გამოხატულებაა სამყაროში, სადაც შიმშილი მეფობს: „იგი თბილ ბრინჯს ჭამს... პირველი დღეების შიმშილი აღარასოდეს დაბრუნდება“/„elle mange du riz chaud...La faim des premiers jours ne reviendra jamais“ (დიურასი, 1997: 856). თუკი მათხოვარი ქალისთვის მჭავე მანგო, ველური ბანანი და მწვანე ბრინჯი გადარჩენის საშუალებებია, ანა-მარია სტრიტერის წრისთვის ბუნების ეს საგნები უფრო დეკორატიული ღირებულებისაა.

ამრიგად, დიურასისეული პეიზაჟები რომანში „ვიცე-კონსული“ განსაცვიფრებელია არა მარტო რაოდენობით მდინარეების, ტბების, დელტების, ნაპირების, ჭაობების, ხეების, მცენარეების... ისინი განსაცვიფრებლები არიან თავიანთი სიმბოლური მნიშვნელობებით და პოეტურობით. ყველა ეს ელემენტი აძლიერებს ინდოეთის აზიური სივრცის სურათის შექმნას, სურათის, რომელიც შედგება ინდოეთში მცხოვრები ადამიანების ფსიქოლოგიური პრობლემების აღწერისაგან. დეპრესია, სევდა-ნალველი და ზოგჯერ ბოდვა ყოველ თავში მეორდება და წიგნის ქარგას ჰქმნის.

4.2 სივრცე, როგორც თხრობის განმსაზღვრელი და მამოძრავებელი ძალა

„ვიცე-კონსულის“ თხრობას მართლაც განსხვავებულ სივრცეში შევყავართ. ინდოჩინეთის პეიზაჟები, ტბები და მდინარეები მთელი რომანის მანძილზე დომინირებს. ასეთი სივრცე ფაქტობრივად ხდება ცალკე პერსონაჟი, რომელიც სიტყვების გარეშე ირიბად არსებობს. ინდოჩინეთი, ქალაქები, სიცხე... თუმცა ეს არ არის მხოლოდ ტერიტორიები, ეს არის ადგილები, სადაც ადამიანური ყოფა, სიღატაკე და თვით არსებობა გაუსაძლისი ტკივილია. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის უკიდურესი სიღატაკის ამსახველი რომანი, საიდანაც მოდის ასევე უკიდურესი

სევდის განცდაც, სევდის, რომელიც ასევე მოიცავს დამნაშავეობის შეგრძნებასაც. სწორედ ასეთ კონტექსტში მწერლის მიერ სივრცეზე შეჩერებული არჩევანი ძალიან ბევრ სიმბოლურ ასპექტს გვთავაზობს. ამ სივრცეებს შეუძლიათ სიმბოლურად გამოხატონ ჩაკეტილობა, კაეშანი, ტანჯვა. ისინი გამოხატავენ გმირების სულიერ მდგომარეობას.

საკმარისია ერთი თვალის გადავლება რომანის ტექსტზე, რომ გეოგრაფიული ადგილები, რეალური ტოპონიმები მაშინვე თვალში გვხდება (მხოლოდ პირველ თავში ტბა ტონლესაპი თვრამეტჯერაა ნახსენები). მივყვეთ ტექსტის ანალიზს ცენტრალური ფიგურის - ახალგაზრდა მათხოვარი ქალის (mendiant) კვალდაკვალ: „იგი მიდის, წერს პიტერ მორგანი“ („Elle marche, écrit Peter Morgan“) - ეს არის პირველი წინადადება, რითაც იწყება რომანი. ფრაზა მოკლე და მარტივია და გვატყობინებს, რომ „ის“ (მესამე პირის მდებრობითი ნაცვალსახელი), თხრობის სხვა პლანშია მოცემული, მეტათხრობაში, როგორც ამას ჟენეტი იტყვოდა. პიტერ მორგანი წერს წიგნს, რომლის მთავარი პერსონაჟი ანონიმური ქალია, დასაწყისში ყოველგვარ აღწერას მოკლებული.

შემდეგ ფრაზაში დიურასი მოულოდნელად სვამს კითხვას: როგორ არ უნდა დაბრუნდე? უნდა დაიკარგო. არ ვიცი. შენ გაიგებ... („Comment ne pas revenir ? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras....“). როგორც ვხედავთ მეორე წინადადება ძალიან განსხვავდება პირველისაგან, აქ აღარ ჩანს მთხრობელი პიტერ მორგანი, აქ უკვე ერთგვარი დიალოგია პირის ნიშნებს შორის: „ მე არ ვიცი. შენ გაიგებ“. ტექსტი არ გვეუბნება ვინ არის „მე“ და ვინ არის „შენ“, ამის გამოცნობა მკითხველზეა მინდობილი.

„იგი მიდის“, „მიემართება ჰორიზონტისაკენ“ - ყველაფერი, რაც შემდეგ ხდება, სვლის, მოძრაობის, გადაადგილების სემანტიკურ ველს მიეკუთვნება. ავტორი პიტერ მორგანი ამბობს: „მე ვემბ მინიშნებას, თუ როგორ უნდა დაიკარგო“ („Je voudrais une indication pour se perdre“, გვ. 849). უცნაური თხოვნაა, შეიძლება ითქვას პარადოქსულიც, რადგან უფრო ნორმალური ისეთი გზის ძიება იქნებოდა, რომელიც არც პერსონაჟს დაკარგავს და არც მკითხველს. თავად პერსონაჟიც „ის“ (elle) თავის მხრივ პარადოქსულია, რადგან მისი ძიების მიზანია დაიკარგოს. საკუთარი თავის დაკარგვის ძიება რომანს მიჰყვება ბოლომდე და გვიტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ დიურასი დაკარგული სივრცის ძიებაშია, მსგავსად პრუსტის დაკარგული დროის

ძიებისა. ქალის დაუსრულებელი სიარული ტბა ტონლესაპის გასწვრივ კი გარკვეულწილად საკუთარი თავის ძიებას, პერსონალურ იდენტიფიკაციას უკავშირდება.

პერსონაჟების და მთხრობელის იდენტიფიცირება ტექსტში მოგვიანებით, თანდათან ხდება შესაძლებელი. ნაწარმოების ტექსტი საკმაოდ რთულად იკითხება, იგი ამბობს მინიმუმს, მოკლებულია ახსნა-განმარტებებს. დიურასის ტექსტი, როგორც ამას ავტორის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ბიოგრაფი და კრიტიკოსი მადლენ ბერგომონო ამბობს, სიჩუმის მწერლობაა, ზედსართავების და მეტაფორების, რთული და გრძელი წინადადებების მინიმალური რაოდენობა, სადა ტექსტი, რომლის უკან მუდამ რაღაც იმალება.

როგორც ვხედავთ, სივრცის რეპრეზენტაცია რომანში „ვიცე-კონსული“ არის ორაზროვანი, თუნდაც არსებობდეს რეალური გეოგრაფიული მანიშნებლები, ეს მაინც არ ხდის სურათს ნათელს. მაგალითად, ტონლესაპის ტბა რეალური ადგილია, ეს არის კამბოჯის ყველაზე დიდი ტბა, რომლის ზედაპირი 3000-მდე კილომეტრს აღწევს და სწორედ მის გასწვრივ მოსიარულეს ვხედავთ „მას“ (ახალგაზრდა მათხოვარ ქალს). მიუხედავად ამისა, რეალურად არსებულ სივრცესაც ზოგჯერ წარმოსახვითი იერი ეძლევა.

რომანის პირველი თავის ყველა აბზაცში განუწყვეტლივ გვხვდება ერთი და იგივე სივრცე - ტონლესაპის ტბა:

„შიმშილი და ფეხით სიარული ტონლესაპის მიწას სამუდამოდ ერწყმის... დიდი ტბა კიდევ უფრო მსხვილდება... ტონლესაპის ტბაზე მოცურავე ნავეები წინ მიდიან...ტონლესაპის წყლის დინებები უხილავია, მიწისქვეშაა, საშიშია...“ (დიურასი, 1997:849-850).

„Faim et marches s'incrument dans la terre du Tonlé Sap...Le grand lac grossit. Jonques avançant dans le lac du Tonlé Sap.. Les eaux du Tonlé Sap sont étales, leur courant est invisible, elle sont terreuses, elle font peur...“

განმეორების ტექნიკა, რომელსაც დიურასი „ვიცე-კონსულში“ განსაკუთრებით ხშირად მიმართავს, ნაწარმოებს სივრცეს უფრო მიმზიდველს, ხოლო ტექსტს უფრო პოეტურს ხდის:

„იგი მიდის. ტონლე-საპის ტბა ჩრდილოეთიდან თანდათან ქვევით ინაცვლებს, მასში ჩამავალი მდინარეების მსგავსად. იგი (მათხოვარი ქალი) არასოდეს კითხულობს სად არის ტონლესაპის ტბა, რომელი მიმართულებით. ...იგი იღვიძებს, გამოდის, იწყებს მობრუნებას კარიერებთან, როგორც ეს ტონლესაპის ტბის ჩრდილოეთით გააკეთა...“ (დიურასი, 1997:852).

„Elle marche. Le Tonlé Sap descend du nord de meme que tous les fleuves qui se jettent dedans... Elle ne demande jamais ou se trouve le Tonlé Sap, dans quelle directionElle se reveille, sort, commence à tourner autour des carrières comme elle l'a fait dans le nord du Tonlé Sap“.

რა საჭიროა ამდენი განმეორება? რას ემსახურება ეს? ტონლესაპის ტბა, როგორც ეს უკვე აღვნიშნეთ, სივრცე-პერსონაჟი ხდება, რომელსაც თავისი წარსული, აწმყო და მომავალი აქვს. მათხოვარ ქალთან ერთად მკითხველიც შეიგრძნობს სურვილს, რაც შეიძლება მალე დატოვოს მშობლიური ადგილები, გაექცეს წარსულს, იპოვოს ახალი სივრცე, იჩქაროს სხვა, უფრო მშვენიერი სამყაროსკენ:

„იგი აგრძელებს მდინარის კვალდაკვალ სიარულს... ისევ მიდის, უყურებს: იქნებ ხარები, რომლებიც მეორე ნაპირზე ბუნდოვნად ჩანდნენ, უფრო გამოიკვეთა?“ (დიურასი, 1997: 851).

„Elle continue à suivre le fleuve..elle repart, regarde : les buffles de l'autre rive ne sont-ils pas plus trapus qu'ailleurs ?“ .

მთავარი პერსონაჟი, რომელიც გაურბის აწმყოს, სასოწარკვეთილია და ეძებს „სხვა ნაპირს“ (l'autre rive). „სხვა ნაპირი“ თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით შეიძლება გავაიგივოთ სხვა, უკეთეს ცხოვრებასთან.

„მამამ ერთხელ უთხრა, რომ თუკი კვალდაკვალ გაჰყვებოდა ტონლესაპის ტბას, არასოდეს დაიკარგებოდა... რომ თუკი ამ ქვეყანაში ბავშვები ცხოვრობენ, ეს სწორედ თევზებით მდიდარი ტონლესაპის ტბის დამსახურება იყო“ (დიურასი, 1997:851).

„ Son père a dit un jour que si on suivait le Tonlé-Sap, on ne se perdait jamais...que si les enfants sont en vie dans ce pays c'est grâce aux eaux poissonneuses du Tonlé-Sap“.

ამგვარად, ტონლესაპის ტბის ტოპონიმი ერთდროულად შიშის და დაკარგვის, ასევე გამოსავლის ძიების სიმბოლური სივრცეა. ამიტომაც, შეიძლება ითქვას, რომ

მოდრავი სივრცე ტონლესაპის ირგვლივ პიროვნების იდენტიფიკაციის ძიებაა, დაკარგული ოჯახის ძიებაა, დაკარგული მშობლიური მხარის ძიებაა, რომლისკენაც დაბრუნება წმინდა საქმეა. აი, რატომ იზღუდება მთხრობელი პიტერ მორგანი სემანტიკურ პლანში განუსაზღვრელი და განმეორებითი ზმნების გამოყენებით: სიარული, დაბრუნება, დაკარგვა, ნაბიჯის გადადგმა, მობრუნება (marcher-revenir-se perdre-diriger ses pas-tourner).

რომანის სამი გვერდის წაკითხვაც კი საკმარისი ხდება, რომ მწერლის მიზანი მიღწეული ჩანდეს - მკითხველი თავს გრძნობს სივრცეში დაკარგულად. მოძრაობა, მსვლელობა, რომელიც მთავარ პერსონაჟს უკავშირდება, ორმაგ ბუნებას ატარებს: გარეგანს და შინაგანს, უპიროს და პირიანს, თითქოს ორი თანმხვედრი პროცესი მიმდინარეობს, რომელიც მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან. შინაგანი სივრცე გამოიხატება შორს გაქცევის სურვილით, მაშინ როცა გარეგანი სივრცე რეალურ გეოგრაფიულ გარემოში ეწერება და თითქმის არასოდეს იცვლება. თუკი ბაშელარის სივრცის ფილოსოფიურ ხედვას დავეყრდნობით, „როგორც ჩანს, თავიანთი „განუზომელობით“ ორი სივრცე: პირადი სივრცე და გარესამყაროს სივრცე ერთმანეთთან თანხვედრაში მოდიან“ (ბაშელარი, 2009:17).

ასეთი „თანმხვედრი სივრცეები“ მარგერიტ დიურასის ტექსტებში უამრავია, განსაკუთრებით ხშირია ისინი რომანში „ვიცე-კონსული“, სადაც მარგერიტ დიურასი არ მალავს სურვილს აჩვენოს ტკივილი, რომელიც კონკრეტული სივრცითაა შემოსაზღვრული. პიტერ მორგანი, მწერალი, რომელიც რომანში წერს რომანს და ჰყვება ისტორიას, დიურასისთვის “ ერთი ახალგაზრდა კაცია, რომელსაც სურს მიიღოს კალკუტას ტკივილი, მასში მთლიანად ჩაიძიროს“ (დიურასი, 1997:851).

რომანში ხშირად ვაწყდებით რითმულად გადანაწილებულ მოკლე ფრაზებს, რაც თხრობას კიდევ უფრო მეტ პოეტურობას სძენს:

„შემდეგ, კალკუტისკენ ათწლიანი გზაა. კალკუტა, სადაც ის რჩება. ის დარჩება აქ, ის რჩება განგის პირას ბუჩქებში ჩაძინებულ კეთროვანებთან, რჩება აქ, ზაფხულის ქარებში“ (Ibid).

„Après, en route pour dix ans vers Calcutta. Calcutta où elle restera. Elle restera là, elle reste, reste là, dans les moussons. Là, à Calcutta, endormie dans la lèpre sous les buissons le long du Gange“.

ზემოთმოყვანილ ნაწყვეტში განმეორების პრინციპი ძლიერია, სულ ოთხი მოკლე ფრაზაა, თითოეული წინადადება შეიცავს სივრცით ტოპონიმს ან ადგილის ზმნისზედას (Là). ადგილების (Calcutta, Gange) ხშირი გამეორება, ართქმულის დაუსრულებელი განცდა, ტოპონიმების ჟღერადობა ქმნის დიურასისათვის დამახასიათებელ სივრცის პოეტიკას.

განსაკუთრებით საინტერესოა დიურასისეული თხრობის სემანტიკური ველი. მისი შესწავლისას ვხედავთ თუ რა სრულყოფილ დონეზეა სივრცის პოეტიკის შემცველი ფრაზა დამუშავებული. მაგალითისთვის შევარჩიეთ „ვიცე-კონსულიდან“ სტილისტურად დამახასიათებელი ნაწყვეტი:

„წვერი გაიპარსა, ეს საქმე დაასრულა, ხელმეორედ მიბრუნდა რეზიდენციის აივანზე, კიდევ ერთხელ შეხედა პალმებს და ქვიშას, სარწყავ მანქანებს, მძინარე ქალს, ნაპირზე თავმოყრილ კეთროვანებს, პილიგრიმებს, ეს ყველაფერი ხომ კალკუტაა, ლაჰორია, პალმები, კეთროვანები და ბინდისფერი სინათლე“.

„Il s'est rasé, c'est chose faite, il retourne une nouvelle fois sur le balcon de sa résidence, regarde une nouvelle fois la pierre et les palmes, les arroseuses, la femme qui dort, les agglomérats de lépreux sur la rive, les pèlerins, ceci qui est Calcutta ou Lahore, palmes, lèpre et lumière crépusculaire “ (Duras, p. 861)

ზემოთმოყვანილ ნაწყვეტში ვხედავთ მოკლე ფრაზებს, რომლებიც რითმულადაა გადანაწილებული და თხრობას უფრო პოეტურს ხდის. ხშირად, ფრაზის დასაწყისში მოცემული სინტაგმური კომბინაცია მეორდება ფრაზის ბოლოს, რითაც ახდენს ერთგვარ ჩაკეტვას, მარყუჟის ეფექტს : “ თავდახრილი, იგი უერთდება ჰორიზონტის ყველაზე საშიშ ადგილს, თავდახრილი... “ / ” Tête baissée, elle rejoint le point le plus hostile de l'horizon, tête baissée...“ (ibid)

სხვაგან, საკმაოდ მოკლე ინტერვალის გამოყენებით ხდება ფრაზიდან ფრაზაში ერთი და იგივე სინტაგმის გამოყენება, მაგალითად შემდეგ პასაჟებში : „ შიმშილი ამ

საღამოს იქნება უფრო ძლიერი, საღამდე მივა, შიმშილი... მას თბილის ბრინჯი უნდა, მას უნდა, თქვი ორი სიტყვა: თბილი ბრინჯი“.

„ ...la faim va être la plus forte ce soir, que va-t-elle faire, la faim ?... Elle veut le riz chaud, elle veut, dit les deux mots : riz chaud “ (ibid).

ამგვარად, დურასისთვის დამხასიათებელი მოკლე ფრაზები სამყაროს ფრაგმენტულობის ხედვას და პერსონაჟთა სევდის განცდას აძლიერებენ. დურასისეული სივრცე თავისი შემადგენელი ნაწილებით განიცდის ერთგვარ დრამატიზაციას. მაგალითად, ტონლესაპის ტბის რეპრეზენტაციის დროს იკვეთება ჩრდილოეთის და სამხრეთის თემა, როგორც ორი განსხვავებული სამყაროს სიმბოლური წარმოდგენა:

„ტონლესაპი ჩრდილოეთით ჩადის, ისევე როგორც ყველა ის მდინარე, რომლებიც მას უერთდება. თმებივით დაჯგუფებული მდინარეები უერთდება თავისქალას, რომელიც სამხრეთისკენაა მიბრუნებული. უნდა მიხვიდე თმის ძირში, ბოლოში, და იქედან, უკვე შესაძლებელი იქნება სამხრეთისაკენ დინება“ (დურასი, 1997:851).

„Le Tonlé-Sap descend du nord de même que tous les fleuves qui se jettent dedans. On voit ces fleuves, tous groupés en une chevelure, et la tête qui les porte est tournée vers le Sud. Il faut remonter à pointe de la chevelure, à sa fin, et, de là, on aura son étalement devant soi, vers le sud“.

ამგვარად, ახალგაზრდა მათხოვარი ქალი მოდის ჩრდილოეთიდან და მიისწრაფვის სამხრეთისკენ. მისი სურვილი მიაღწიოს საწადელს სხვა არაფერია თუ არა უკეთესი ცხოვრების ძიება (სხვათაშორის, თეთრკანიანები სამხრეთში ცხოვრობენ) და არსებული სასოწარკვეთილი აწმყოსაგან გათავისუფლება (აწმყო უკავშირდება ჩრდილოეთის დამძიმებულ სივრცეს).

სივრცე იმდენად ბევრია თხრობაში, რომ მკითხველი ხშირად გულგრილობის (indifférence) განცდამდეც მიდის. იგი იძულებული ხდება დაკარგოს ორიენტაცია, შევიდეს ლაბირინთში. რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, მოწყალეების მაძიებელი ქალი, რომელიც დასაწყისიდან ტონლესაპის ტბას მიჰყვება, კარგავს

გეოგრაფიულ, სოციალურ თუ დროის ნიშნებს და რომანის დასასრულს სრულიად დეზორიენტირებული ჩანს, როგორც ეს ავტორს თავიდანვე სურდა.

ასეთი განსხვავებული საშუალებებით, იქნება ეს ლინგვისტური, სიმბოლური, გეოგრაფიული, სოციალური თუ პოლიტიკური, მარგერიტ დიურასი გვიწვევს არა მხოლოდ გააზრებისკენ, არამედ კინემატოგრაფიული სურათებით სავსე სამყაროში შესვლისკენ.

4.3 წყლის მოტივი: მდინარე და ზღვა

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წყლის სივრცე დიურასის შემოქმედებაში ერთ-ერთი დომინანტია. განსაკუთრებით საგრძნობია ეს რომანში „ვიცე-კონსული“, სადაც მდინარეები, წყლები და ყველგანმყოფი ტონლესაპის ტბა რომანის თხრობის მთავარი მამოძრავებელი ძალაა. მარგერიტ დიურასი ამის შესახებ აფრთხილებს კიდევ მკითხველს : „ირგვლივ ყველგან წყალია“ („il y a de l'eau partout“), (დიურასი, 1997:858);

„იქ ყოველთვის ზღვის ხმაურია » (il y a toujours le bruit de la mer là-bas) ამბობს დიურასის მკვლევარი ბრიჯიტ კასირამი და მიიჩნევს, რომ ეს ხმაური ასოცირდება როგორც სილამაზესთან, ისე საშიშროებასთან: «... ქალი მიცურავს, თავს წყლის ზედაპირზე იკავებს, ტალღის გამოჩენისას ჩაყვინთული მოსჩანს, შეიძლება ჩაძინებული, ან წყალში მომტირალი“ (დიურასი, 1997: 958);

„ ...elle nage, se maintient au-dessus de l'eau, noyée à chaque vague, endormie peut-être, ou pleurant dans la mer“.

მიშელ პორტთან ცნობილი ინტერვიუს დროს მარგერიტ დიურასი საინტერესოდ საუბრობს ამ შესანიშნავი ფენომენის შესახებ: „ჩემს წიგნებში ყოველთვის ზღვის პირას ვარ....ზღვა ძალიან მაშინებს, ეს ერთადერთი რამაა ამქვეყნად, რისიც მეშინია...ჩემი კომმარები, საშიში სიზმრები ყოველთვის წყლის მოვარდნას უკავშირდებოდა“ (მიშელ პორტი, 2012:67).

საიდან მოდის ზღვის შიში, წყლის ასეთი გამანადგურებელი და დამპყრობელი სურათი? პასუხი მწერლის პირად ცხოვრებაში უნდა ვეძიოთ. მარგერიტის ოჯახმა წლების მანძილზე დაგროვილი ეკონომიის წყალობით კამბოჯაში მიწა შეიძინა,

რომლის მოსავალი ადიდებულმა ოკეანემ წაიღო, ყველაფერი წყალში ჩაიყარა. როგორც ჩანს, ამ მოგონებამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა პატარა ბავშვის ცხოვრებაში. ეს ისტორია მწერალმა მოგვიანებით თავის რომანში „კაშხალი წყნარი ოკეანის წინააღმდეგ“ („Le Barrage contre le pacifique“) აღწერა.

როგორც ვხედავთ, შიში მოდის დედასთან დაკავშირებული უბედური შემთხვევიდან. წყნარი ოკეანე, ზღვა, ზოგადად წყალი, ერთგვარი მეტაფორა ხდება ყველაფრის, რაც ანადგურებს. ამავდროულად, უნდა გავიხსენოთ, რომ ზღვა ბევრი კრიტიკოსის მიერ შეფასებულია როგორც ერთ-ერთი ყველაზე დედობრივი მნიშვნელობის მატარებელი სიმბოლო, გასტონ ბაშელარი მას შემდეგნაირადაც მოიხსენიებს: „ზღვების დედის რძეს“ (le lait de la mère des mers). ფრანგმა ფილოსოფოსმა ამ თემას ერთ-ერთი ცნობილი კვლევა მიუძღვნა სათაურით „L'eau et les rêves“, სადაც წყალი განხილულია, როგორც ქალური და დედობრივი საწყისი. იგი მას დედის რძეს ადარებს, ამბობს, რომ განსაკუთრებული მოქნილობით ხასიათდება და ირწევა (Bachelard, 1985: 170). ამ მნიშვნელობით, ზღვა წარმოგვიდგება როგორც გენერატორი ელემენტი დაკავშირებული მშობლის ფენომენთან, მაგრამ მას შეუძლია ასევე იყოს დაკავშირებული თავისუფლების ცნებასთან. თუკი რომან „ვიცე-კონსულში“ მათხოვარი ქალისთვის წყლის სივრცე დედის ფიგურალურ მნიშვნელობასთან უფრო ახლოა, თავად პერსონაჟ ვიცე-კონსულისთვის იგი უფრო თავისუფლებასთან ასოცირდება. რომანის უკანასკნელ პარაგრაფში იგი საუბრობს მომავალზე, მის წარმოდგენაში ეს მომავალიც წყლის სივრცესთანაა კავშირში, კერძოდ, ზღვასთან, თავისუფლების სიმბოლოსთან:

„ - გაქვთ იდეა სად იქნებით?

- მე მაინც ვფიქრობ რომ ეს იქნება ბომბეა. ჩემს თავს სწორედ იქ ვხედავ, შეზღონგზე დაუსრულებელი ფოტოსესიებით ომანის ზღვის პირას.

- სხვა არაფერი, სულ არაფერი გაქვთ ჩემზე სათქმელი, ბატონო?

- არაფერი, არა, დირექტორო“ (დიურასი, 1997: 964);

„ - Vous avez une idée de l'endroit ?

- Je pense que ce sera quand même Bombay. Je m'y vois, indéfiniment photographié sur une chaise longue au bord de la mer d'Oman.

- Rien d'autre, vous avez rien d'autre à me dire, monsieur ?
- Rien, non, directeur“.

ამგვარად, ზღვის მეტაფორა ხასიათდება ამბივალენტურობით: ერთი მხრივ მას ყველაფრის წართმევა ძალუძს, სიკვდილს, შიშს, ტანჯვას და საფრთხეს უკავშირდება, მეორე მხრივ კი იგი თავისუფლების, მიზიდულობის, თავდავიწყების სიმბოლოა. ამავდროულად, ადვილად შევნიშნავთ იმ დამამშვიდებელ და დამაფიქრებელ ეფექტსაც, რომელიც წყალზე ჭვრეტას უკავშირდება:

„ერთ დილით მის წინ მდინარე გამოჩნდა. არის რაღაც იმედისმომცემი და მარტივი წყლის ხმაში, ძილმორეული სვლა“ (დიურასი, 1997:964).

„Un matin un fleuve est devant elle. Il y a dans la voie de l'eau une disposition encourageant et facile, un marche qui dort“.

მართლაც, ამ უსაზღვრო სივრცის ყურებაში მთავარი გმირი (მათხოვარი) თითქოს ტანჯვისგან შვებას გრძნობს, შორეული ნაპირი მას თავის მშობლიურ მხარეს, ტკივილს, შიმშილსაც კი ავიწყებს. აკვა-სივრცე და მისი ჭვრეტა, ყურება (voire, regarder) დიურასის ბევრ სხვა ნაწარმოებში გვხვდება. მაგალითებს უამრავს ვნახავთ რომანებში „სიყვარული“, „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“, „საყვარელი ჩრდილოეთ ჩინეთიდან“.

განსაკუთრებით ბევრია მსგავსი მაგალითები „ვიცე-კონსულში“. ტექსტში ხშირად საუბარია ასევე ტონლესაპის ტბის „უხილავ დინებებზე“ და „მიწისქვეშა წყლებზე“. ეს ტერმინები თავისუფლად შეგვიძლია ვთარგმნოთ, როგორც „შინაგანი შიშები, ასევე გარე საფრთხეები. მიუხედავად იმისა, რომ წყალი ბუნებით სივრცის გამანადგურებელია, მისი დამპყრობლური ხასიათი მუდამ სილამაზესთან კავშირში აღიქმება. ადამიანები როცა მდინარის ან ზღვის ხედს გაჰყურებენ, ყოველთვის ივსებიან სამყაროს უსასრულობის, სიძლიერის, მისი შეცნობის სურვილით. ისინი ყოველთვის გვაიძულებენ აღგვეძრას ღრმა ფიქრები, არსებობასთან დაკავშირებული ყველაზე გაუგებარი კითხვები (ამ კუთხით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ წყალი ყველაზე ეგზისტენციალური სივრცეა). დიურასის პერსონაჟები მუდამ ზღვის, ოკეანის, მდინარის „ხედვის“ და „ყურების“ პროცესში არიან წარმოდგენილნი, საკუთარ თავთან სრულ სიმარტოვეში:

„მათ ზურგს უკან ზღვის ხმაურია. იქ სადღაც პლაჟი უნდა იყოს, ზღვა და ალყა ერთ მთლიან ხაზს ჰქმნიან და ისმის სიჩუმით გაგრძელებული ყრუ ბიძგები, იქ, ალყის ბოლოს“ (დიურასი, 1997:950).

“Le bruit de la mer est dans leur dos. Il doit y avoir une plage, l’allée et la mer font une ligne continue et il y a des chocs sourds suivis de silence, là au bout de l’allée”.

მსგავსი აღწერები გვიჩვენებს, რომ წყლის სივრცე დესტრუქციული ელემენტაცაა. ამავდროულად მათ აქვთ „ ალტაცების ძალმოსილება, სწრაფად გატაცების, გაფრენის, შეპყრობის. ჩვენ ხშირად ვხედავთ პერსონაჟებს, რომლებიც მიისწრაფვიან ზღვისკენ, მდინარისკენ, მათ უყვართ ყურება ან მასში თვითმკვლელობის გზის ძიება“ (Cassirame, 2004: 108).

რომანის „ვიცე-კონსული“ კითხვისას, ისეთი განცდაც კი ჩნდება, რომ დიურასისთვის ადამიანის არსებობის მიზანი მსგავსი წუთებით გატაცებაა. ან-მარი სტრიტერი თავის მეგობრებთან ერთად განმარტოებას, კალკუტაში ზღვასთან შეხვედრას ესწრაფვის, თითქოს ზღვის ხილვის არა თუ სურვილი, საჭიროებაც დგას:

„და შემდეგ მას ზღვაზე სურს წასვლა... ისინი გადიან ზღვის სანახავად....ან-მარი სტრიტერი გადის, იგი მშვიდად მიდის ზღვისკენ....“ (დიურასი, 1997: 944).

“Et puis elle vaut aller voir la mer. Ils sortent pour voir la mer...Anna-Marie-Stretter sort, elle va calmement vers la mer”.

ასეთი სწრაფვა ზღვისკენ, ზოგადად, წყლის სივრცისკენ, ტკივილის დავიწყებასთან, სამყაროს სევდისგან გათავისუფლებასთან და განმარტოებასთანაა კავშირში:

„მოწყენილობის არც ერთი გაელვება, არასოდეს, არასოდეს... ჩვენ აქ ამისთვის ვართ“, ეუბნება ზღვის პირზე წამოწოლილი ჟორჟ ქრაუნი ან-მარი სტრიტერს (დიურასი, 1997: 947).

“Nous sommes là pour ça en principe. Jamais, jamais le moindre soupçons d’ennui...”

რომანის დასასრულს, პიტერ მორგანი გვიჩვენებს მთავარ გმირს, ახალგაზრდა მათხოვარ ქალს მდინარე განგის პირას (ინდოეთის მთავარი მდინარე, რომელსაც თავისი დელტა აქვს, ერთ-ერთი ყველაზე უხვწყლიანი მდინარე სამხრეთ აზიაში, ცნობილი წყალდიდობებითა და წყალმოვარდნებით). მდინარე განგის სივრცის

გამოჩენასთან ერთად თანდათან მიიმდება პერსონაჟის მდგომარეობა, იგი სრულებით კარგავს მახსოვრობას: „ღამეები განგის მომაკვდინებელ წყალში გაატარა, მოგვიანებით, იგი ოცნებობდა ამ წყალში მომკვდარიყო, დამხრჩვალა“ (დიურასი, 1997: 947).

“Elle qui reste des nuits dans l’eau mortelle du Gange sans mourir, plus tard elle rêve qu’elle est morte à son tour, noyée”.

ასე აღწერს პიტერ მორგანი პარსონაჟის მდგომარეობას თავის წიგნში, ხოლო როცა მის შესახებ მეგობრებთან საობრობს, ამბობს, თუ როგორ იპოვა ადგილი, სადაც ის (მათხოვარი ქალი) საბოლოოდ შეძლებს დაკარგვას. ეს მდინარე განგია.

მეორე ქალი პერსონაჟი, ან-მარი სტრიტერიც საბოლოო სიკვდილს, თუ უფრო მეტად გაუჩინარების ფორმას სწორედ ასეთ სივრცეში, ინდოეთის ზღვაში ჰპოვებს. ამგვარად, წყლის სივრცე რომანში დაკავშირებულია სიკვდილთანაც.

ორივე გმირის სიკვდილი უცნაური და ორაზროვანი ფორმითაა წარმოდგენილი. ორივე მათგანი კონკრეტულ სივრცესთან - წყალთანაა კავშირში, თუმცა გვიტოვებს ინტერპრეტაციის საშუალებას. როგორც აღვნიშნეთ, რომანის ბოლოს მთხრობელი პიტერ მორგანი მათხოვარი ქალის შესაძლო სიკვდილს გვაუწყებს, ტექსტი გვიჩენს დასასრულის მოლოდინს:

„იგი (ქალი) ლაგუნისკენ მიდის, სიღრმეში შედის, ძალიან, ძალიან ფრთხილად, მთლიანად. დროდადრო წყლის ზედაპირზე მხოლოდ თავი გამოჩნდება ხოლმე, ისევე როგორც ეს ხარებს სჩვევიათ, იგი იწყებს ცურვას, საოცრად ნელა. ის(მთხრობელი) ხვდება: იგი (ქალი) ნადირობს“ (დიურასი, 1997:960).

“Elle va vers la lagune et y pénètre, très, très prudemment, tout entière. La tête seule émerge à fleur d’eau, et très exactement comme un buffle, elle se met à nager avec une hallucinante lenteur. Il comprend : elle chasse”.

საბოლოოდ მკითხველი ახალგაზრდა ქალის ფიზიკური სიკვდილის მოწმე არ ხდება, ეს სიკვდილი უფრო წარმოდგენილია საკუთარი თავის დავიწყებით, რომელსაც ქალი წყალში ეძებს. მაგრამ აღწერილი სურათი იმდენად ძლიერია, რომ მკითხველი თითქმის რწმუნდება, რომ მათხოვარი ქალის სიცოცხლე საბოლოოდ ზუსტად ისე დასრულდება, როგორც ეს აღწერილი და წინასწარ იყო გაცხადებული.

რაც შეეხება ან-მარი სტრიტერის სიკვდილის სცენას, რომელიც ასევე ორაზროვანია და აკვა-სივრცესთანაა დაკავშირებული, იგი სუიციდურ ხასიათს ატარებს. მთავარ სცენამდე, რომელიც პერსონაჟის სიკვდილს თუ გაუჩინარებას გვამცნობს, მწერალი ტექტში სხვადასხვა მინიშნებით დასასრულის მოლოდინს აღვივებს:

„მაიკლ რიჩარდსონი დგება, მიდის მის ლოგინთან, სულ უფრო უახლოვდება მას. ქალის გაწოლილი სხეული თითქოს მის ჩვეულ ზომას მოკლებულია. იგი თხელია, მსუბუქი, მკვდრის სხეულს უთანაბრდება. თვალები დახუჭული აქვს, მაგრამ არ მინავს, პირიქით. სახეც შეცვლილია, სხვანაირი“ (დიურასი, 1997: 955).

„Michel Richardson se lève, va vers le lit à son tour, s’approche tout près de cette femme. Son corps allongé paraît privé de son volume habituel. Elle est plate, légère, elle a rectitude simple d’une morte. Elle a les yeux fermé mais elle ne dort pas, c’est le contraire. Le visage lui-même est modifié, différent“.

სავარაუდო თვითმკვლელობის სცენა კი ნამდვილი კინომატოგრაფიული სურათია, რომელიც მკითხველის მახსოვრობაში რჩება, როგორც რომანის ყველაზე დასამახსოვრებელი სცენა. თითქოს მთელი ტკივილი, მთელი სურვილი თავდავიწყებისა თავმოყრილია ზღვასთან დაკავშირებულ ამ ლამაზ, მაგრამ სევდიან სურათში:

„იგი პლაჟამდე არ მიდის, ალეაში წვება, მიწაზე დაყრდნობილს თავი ხელის გულებზე უდევს...იღებს კენჭებს და ისვრის შორს. შემდეგ აღარც ისვრის, იხრება, გაწოლილ მხრებს ადებს სახეს და რჩება იქ“ (დიურასი, 1997: 967).

„Elle ne va pas jusqu’à la plage, elle s’allonge dans l’allée, la tête sur la paume de sa main, accoudée sur le sol... elle ramasse du gravier et le jette au loin. Puis elle ne jette plus de gravier, elle déplie son bras, elle pose son visage sur bras allongé et elle reste là“.

როგორც ვხედავთ, წყლის გამომხატველი სივრცე, იქნება ეს მდინარე თუ ზღვა, უდიდეს სიმბოლურ დატვირვას იძენს და მათში პერსონაჟების შინაგანი სამყარო ანარეკლივით ისახება. თხრობის სემანტიკა გვიჩვენებს, თუ როგორ სათუთადაა დამუშავებული თითოეული ფრაზა, ჟღერადობის და სიმბოლური მნიშვნელობის მიხედვით, რაც სივრცის რეპრეზენტაციასთან ერთად დიურასის რომანის საოცარ პოეტიკას ჰქმნის.

4.4 სიმბოლო-ტოპოსები: კალკუტა და ლაჰორი

როგორც ვნახეთ, მარგერიტ დიურასმა ვიცე-კონსულის ისტორიის დეკორად ინდოჩინეთი შეარჩია, განსაკუთრებული ყურადღება კი ქალაქ კალკუტას დაუთმო. საყურადღებოა, რომ ტექსტში კალკუტა მოხსენიებულია როგორც დედაქალაქი (სინამდვილეში სიდიდით ინდოეთის მეორე ქალაქია) სადაც ვიცე-კონსული ქალაქ ლაჰორიდან გადმოვიდა:

“ხუთი კვირაა რაც ჟან მარკ ჰ. განგის პირას მდებარე ქალაქში გადმოვიდა, რომელიც აქ ინდოეთის ადმინისტრაციულ საზღვრად მოიხსენიება. მაცხოვრებელთა ციფრი იგივეა, ხუთი მილიონი, ისევე როგორც მათი, შიმშილისგან გარდაცვლილების, რომლებიც დღეს უკვე ზაფხულის ქარების ბინდიან სინათლეს შეუერთდნენ“ (დიურასი, 1997: 863).

„Il y a cinq semaines que Jean- Marc de H. est arrivé dans une ville au bord du Gange qui sera ici capitale administrative des Indes et nommée Calcutta, dont le chiffre des habitants reste le meme, cinq millions, ainsi que celui, inconnu, des morts de faim qui vient d’entrer aujourd’hui dans la lumière crépusculaire de la mousson d’été“.

მთხრობელი პიტერ მორგანი კალკუტას ადარებს „ჭიანჭველების ხმაურიან ბუდეს“, მოიხსენიებს როგორც „უსახურს“, „აუტანელს“, „ღმერთისგან მიტოვებულს“ და „ტკივილით სავსეს“. აქ ცხოვრების რიტმი უდიდესი ტანჯვითაა სავსე. კალკუტა „კივის“ («crie»), „ჭრიალებს“ («grince»), თუმცა ტანჯვასთან ასოცირებული ეს ტოპოსი ყოველთვის კავშირშია განსაკუთრებულ სინათლესთან, ბინდის ან „განთიადის შუქთან“, («la lumière crépusculaire»), რომელიც კალკუტას მთავარი მეტაფორული აღწერა ხდება: „კალკუტაში დღეს, დილის შვიდი საათია, განთიადის შუქით განათებული“/„A Calcutta, aujourd’hui, il est sept heures du matin, la lumière est crépusculaire“ (დიურასი, 1997:861).

„ადამიანთა უსაზღვრო დაღლილობის ქალაქი“ («ville infinie de la lassitude d’être») - ასე უწოდებს დიურასი კალკუტას და აღიარებს რომ ეს ქალაქი მთლიანად მან გამოიგონა, თავისი სიცხით, ვენტელატორებით, თუ “დამფრთხალი ჩიტების ხმაურით“. 1964 წელს, ჯერ კიდევ რომანის წერის პროცესში, დიურასის ჩანაწერებში

კარგად ჩანს თუ როგორ იტანჯება თავად ავტორი, იგი ეძებს ძალას წერა გააგრძელოს: „კალკუტაში ღამეა. რა ჯოჯოხეთია. განგი მკვდრებს და ნაგავს მიათრევს, ვერა, ვერ შევძლებ, შეუძლებელია. აგონია. უბრალოდ აუტანელია“/„C'est la nuit à Calcutta, quel enfer. Le Gange qui charrie les morts, les ordures. Je n'y arriverai pas. Impossible. Une agonie. Tout simplement impossible“ (დიურას, 1997:972). იგივე „აუტანლობის“ გამომხატველ დიალოგებს ხშირად ვხდებით ტექსტშიც. ჩანს, თუ როგორ უჭირთ კალკუტაში ჩამოსულებს ამ გაუსაძლისი სივრცის ატანა. მაგალითისთვის მოვიყვანთ ელჩსა და შარლ როსეტს შორის გამართულ საუბარს:

„ - მე აქ ცუდად ვარ, ამბობს შარლ როსეტი, უნდა ვაღიარო ეს, თავს აქ უფრო ცუდად ვგრძნობ.

ძნელია, გეთანხმებით, მაგრამ მაინც რა გიჭირთ, უფრო ზუსტად?

- სიცხე, ამბობს შარლ როსეტი, რა თქმა უნდა პირველ რიგში სიცხე, მაგრამ ასევე ეს მონოტონია, ეს შუქი, ირგვლივ არც ერთი ფერი არ არის, არ ვიცი თუ შევეჩვევი ამ ყველაფერს“ (დიურასი, 1997:945).

„ - Je m'y fais mal, dit Charles Rossett, je dois l'avouer, je m'y fais plutôt mal.

Le sourire vient. Les traits se détendent tout à coup dans le visage. Il titube comme dans l'allée.

- C'est difficile, évidemment, mais quoi pour vous, précisément ?

- La chaleur, dit Charles Rossett, bien sûr, mais aussi cette monotonie, cette lumière, il n'y a aucune couleur, et à la fin, je ne sais pas si je vais m'habituer“.

მიშელ პორტთან ცნობილ ინტერვიუში, დიურასი საინტერესო ახსნას უძებნის „ვიცე-კონსულის“ მთავარი გმირის ან-მარი სტრიტერის გარდაცვალებას. კითხვაზე მოიკლა თუ არა თავი და რატომ ხდება ეს ზღვაში, მარგერიტი პასუხობს რომ მას სხვაგვარად არ ძალუძდა:

„ვფიქრობ, ეს თვითმკვლელობა სრულებით ლოგიკურია, და მასში ტრაგიკული არაფერია. მას არ ძალუძს იცხოვროს სხვაგან, და ის აქ ყოფნით უიმედობაში ცხოვრობს, რომელიც ყოველდღიურად ინდოეთს, კალკუტას მოაქვს, და ამისგან ის კვდება, ის კვდება, როგორც ინდოეთისგან მოწამლული. მას შეეძლო

სხვაგვარად მოეკლა თავი, მაგრამ არა, იგი წყალში იკლავს თავს, დიახ, ინდოეთის ზღვაში“ (დიურასი, პორტი:78).

„ Je pense, que c'est un suicide complètement logique, qui n'a rien de tragique. Elle ne peut pas vivre ailleurs que là et elle vit de cet endroit-là, elle vit du désespoir que sécrète chaque jour l'Inde, Calcutta, et de meme elle en meurt, elle meurt comme empoisonnée par l'Inde. Elle pourrait se tuer autrement, mais non, elle se tue dans l'eau, dans la mer indienne“ .

როგორც ვხედავთ, მწერალი ყველა საშუალებას იყენებს ტოპონიმი გახადოს რაც შეიძლება მეტყველი და საინტერესო. იგი ამას ახერხებს როგორც განმეორების პრინციპით, ისე რეალური ტოპონიმისგან განსხვავებული მნიშვნელობის გამოყენებით. ამისთვის მარგერიტ დიურასი არ ერიდება გრამატიკული ნორმების რღვევას და ქალაქის დასახელების შემდეგ ხშირად პირდაპირ სვამს წერტილს: “Calcutta.”. ადგილის აღმნიშვნელ არსებით სახელთან მსგავსი იშვიათი მიდგომა სივრცეს პოეტურ და ემოციურ განზომილებას სძენს.

ლაჰორი - მისტიურობის გამომხატველი ტოპოსი

მეორე მნიშვნელოვანი სივრცე რომანში ქალაქი ლაჰორია. ამ ქალაქის შესახებ რომანში თავად ავტორი სვამს კითხვას „...და ლაჰორი, რას ნიშნავს ლაჰორი ? „ ...et Lahore,... Lahore, qu'est-ce que ça veut dire ?“ (დიურასი, 1997: 967). ეს კითხვა პირდაპირ თუ არაპირდაპირ მთელი რომანის მანძილზე ისმება. ჩვენ ზუსტ პასუხს ვერ ვიპოვით, მაგრამ ნათლად დავინახავთ, რომ იგი დაკავშირებულია იმ მისტიურ შემთხვევასთან, რომელსაც ამ ქალაქში ჰქონდა ადგილი. მაინც რაში მდგომარეობს ეს იდუმალეზა?

ტოპონიმი ლაჰორი პირდაპირ კავშირშია რომანის ცენტრალურ ფიგურასთან, ვიცე-კონსულთან. სათაურიდან განსხვავებით, ტექსტში ხშირად მოიხსენიება როგორც „ვიცე-კონსული ლაჰორიდან“. კალკუტაში ყველამ იცის ლაჰორში მომხდარი ინციდენტის შესახებ, თუმცა დეტალებს არავინ იცნობს. ეს იდუმალი შემთხვევა ტექსტში თანდათან ჩნდება, თუმცა არასრული და მისტიური სახით. მის შესახებ საუბრობენ, სვამენ კითხვებს: მაინც რა ჩაიდინა ვიცე-კონსულმა? - მან ღამით ტყვია დაახალა შალიმარის ბალებს, სადაც თავს ძირითადად კეთროვანები და ძაღლები აფარებდნენ. მთელი ისტორია აქ მთავრდება, დანარჩენი პასუხის ძიებაა.

როგორც აღნიშნეთ, ტექსტში ავტორი ვიცე-კონსულს მუდმივად დიპლომატიური რანგითა და ტოპონიმის „ლაჰორის“ თანხლებით მოიხსენიებს: ვიცე-კონსული ლაჰორიდან. ეს შეიძლება ორი მიზეზით ავხსნათ. პირველი - პერსონაჟის ამ პოსტზე ნომინირება ქალაქ ლაჰორში მოხდა, მეორე მიზეზი კი იმ ფაქტში უნდა ვეძიოთ, რომ ამ ქალაქმა სრულებით შეცვალა პერსონაჟის ცხოვრება:

„თუკი რამე ჰქონდა დასაკარგი, ეჭვგარეშეა, იგი მას ლაჰორში დაკარგავდა“
(დიურასი, 1997:932)

„s'il avait eu quelque chose à perdre, c'est sûr que ce serait à Lahore qu'il l'aurait perdu“.

ტოპონიმის მსგავსი სიხშირით გამოყენება პერსონაჟის მოხსენიებისას, ისევ და ისევ ტექსტში პოეტური ეფექტის შექმნას ემსახურება. თუმცა, პოეტურობასთან ერთად, მსგავსად კალკუტისა, არანაკლებ საინტერესო და მდიდარია ამ ტოპონიმის ინტერპრეტაციათა შესაძლებლობა. ლაჰორი შეგვიძლია გავაიგივოთ სიყვარულთან, სიკვდილთან, მოლოდინთან, იმედთან. იგი ხშირად აღქმულია, როგორც აუხსნელი სიტყვა:

„...იმდენად მიუღებელია, ლაჰორი, რომ სხვა ვერაფერთან შეადარებ?

- შეუძლებელია მისგან თავის დაღწევა. მაპატიეთ ამას რომ გეუბნებით, მაგრამ შეუძლებელია გაუგო ლაჰორს, როგორადაც არ უნდა იყოს წარმოდგენილი“
(დიურასი, 1997:904).

„ - C'est à ce point repoussant, Lahore, qu'on ne voit rien d'autre qui puisse lui être comparé ? – On ne peut pas s'en empêcher...je m'excuse de vous dire ça, mais on ne peut pas comprendre Lahore, de quelques façon qu'on s'y prenne“.

აღნიშნულ ნაწყვეტში ავტორი ლაჰორზე ისევე საუბრობს, როგორც ეს სიყვარულზე შეიძლება ისაუბროს ადამიანმა. ამ განცდას ტექსტში სხვა დიალოგებიც გვიძლიერებს. ვიცე-კონსული ლაჰორიდან და ან-მარი სტრიტერი ხშირად ტრიალებენ აღნიშნული ტოპონიმის ირგვლივ, იგი ერთგვარ მანიშნებელ სიტყვად იქცა და მკითხველისთვის სიყვარულის გრძნობასთან გაიგივდა:

„ - რატომ მესაუბრებით კეთროვანებზე?

- რადგან ასე მგონია, თუკი მოვახერხებ გითხრათ ის, რაც ასე მინდა გითხრათ, ყველაფერი წყალში ჩაიყრება... - ის ცახცახებს, - თქვენთვის სათქმელი სიტყვები,

თქვენთვის, სიტყვები... ჩემგან... თქვენთვის სათქმელი, არ არსებობს. მოვტყუვდები, სხვა სიტყვებს გამოვიყენებ... ერთ ადამიანს რაღაც დაემართა... თქვენზე თუ ლაჰორზე?

იგი (ქალი) სხვა ქალებს არ გავს, სახის დასანახად თავს არ არიდებს. არაფერს ითხოვს, არ იღებს, არ იწვევს გაგრძელებისკენ.

- ლაჰორზე“ (დიურასი, 1997:915).

„ - Pourquoi me parlez-vous de la lèpre ?

- Parce que j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... - il tremble-, les mots pour vous dire, à vous, les mots...de moi...pour vous dire à vous, il n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux...pour dire autre chose...une chose arrivé à un autre...

- Sur vous ou sur Lahore ?

Elle ne fait pas comme l'autre femme, elle n'écarte pas la tête pour voir le visage. Elle ne demande pas, ne reprend pas, n'invite pas à continuer.

- Sur Lahore“.

დიალოგის ტექსტის ანალიზი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ტოპონიმი ლაჰორი აუხსნელ გრძნობასთანაა კავშირში, იგი ერთდროულადაა რაღაც, რაც მოხდა ან რაც შეიძლება მოხდეს, იგი ასევე არის გრძნობა, ვიცე-კონსულის პიროვნების შინაგანი მდგომარეობა, მისი იდენტიფიკაცია.

საყურადღებოა, რომ ფრანგულ ენაში ლაჰორი და სიყვარული მიმსგავსებულად ქდერს: l'amour et Lahore. ფაქტია, რომ ეს ტოპონიმი, სიყვარულის მსგავსად, აჩენს უამრავ კითხვას, მაგრამ პასუხი არასოდესაა სრულყოფილი. ნიშანდობლივია, რომ ტექსტში ავტორი ამ ქალაქის შესახებ კითხვას იმდენად რიტორიკულად სვამს, სიყვარული ადვილად რომ მოგვაგონდეს: „და ლაჰორი, რას ნიშნავს ლაჰორი? (« et Lahore, qu'est ce qu'est ça veut dire Lahore ? »). ასეთი ფორმულირება აშკარად ექოსავით ეხმიანება კითხვას, რომელსაც ასე ხშირად სვამენ სიყვარულზე: და სიყვარული, რა არის სიყვარული? (et, l'amour, qu'est ce qu'est ça veut dire l'amour ?).

ტოპონიმი ლაჰორი განსაკუთრებით ხშირად ისმის რომანის ერთ-ერთი ყველაზე ინტიმური სცენის დროს, როცა ვიცე-კონსული ან-მარი სტრიტერთან ერთად ცეკვავს: Je vous en supplie, d'apercevoir Lahore (« გემუდარებით, დაინახეთ ლაჰორი“). ლაჰორის

აღმოჩენა იმ დანაშაულის ჩადენის მიზეზის გაგებას ნიშნავს, რომელიც უსიყვარულოდ ცხოვრების ტკივილთან და მოწყენილობასთანაა კავშირში: «ამბობენ: - მისთვის ლაჰორში მოსაწყენი იყო, ალბათ ეს არის მიზეზი. - მოწყენილობა აქ უსაზღვრო მარტოობის გრძნობაა“ (დიურასი, 1997: 910).

„On dit : il s'ennuyait à Lahore.

- L'ennui, ici, c'est un sentiment d'abandon colossal“.

აღნიშნული ინტერპრეტაციებით, ლაჰორი გვევლინება ტოპოსად, რომელიც სხვადასხვა მნიშვნელობასა და სიმბოლოს შეიცავს, იგი ისევეა ტკივილის, სევდის, სიკვდილის და სიგჟის სიმბოლო, როგორც სიყვარული. ამის გამომსახველი მაგალითი ბევრია: „ლაჰორი შიშს ჰგვრის“, „რას ამბობენ, რა არის ყველაზე უარესი? - ლაჰორი“, „მან სიკვდილს მოუხმო ლაჰორზე“ (დიურასი, 1997: 922-924). „Lahore fait peur“ ; „Qu'est-ce qu'on dit ? Que le pire, c'est quoi ? – Lahore“ ; „Lahore avant de la voir il a appelé la mort sur Lahore“.

ამგვარად, თუ კალკუტა არის ტანჯვის გამომხატველი ტოპოსი, ლაჰორი უფრო მისტიურობის სიმბოლოა, მისტიურობის, რომელიც ყველა სხვა მნიშვნელობასაც მოიცავს, მათ შორის კალკუტას ტკივილებსაც.

4.5 გზის განმეორებითი ქრონოტოპი

გზის ქრონოტოპი უდავოდ ერთ-ერთი ხშირად განმეორებული ქრონოტოპია, რომელიც აერთიანებს ჩვენ მიერ შესწავლილ ნაწარმოებებს, ამავდროულად იგი დიურასის სხვა რომანებისთვის დამახასიათებელ ქრონოტოპადაც გვევლინება, რომელიც ხაზს უსვამს დროსა და სივრცეში ხშირ მონაცვლეობას და ქმნის რომანებს შორის ერთდროულად სემანტიკურ და სტილისტურ სიახლოვეს.

ერთ-ერთ მთავარ სემანტიკურ ქრონოტოპად ბახტინი სწორედ გზის ქრონოტოპს გამოჰყოფს, ვინაიდან სწორედ გზაზე შეიძლება მოხდეს სივრცობრივი და დროული გადაჯაჭვა ადამიანის ცხოვრებისეული მომენტების, სადაც დრო თითქმის ჩაედინება სივრცეში და აყალიბებს მას, სწორედ ამიტომ გზის ქრონოტოპთან დაკავშირებით, ხშირად გამოიყენება უფრო ფართო მეტაფორიზაცია:

„ცხოვრებისეული გზა“, „ისტორიული გზა“, „ახალ გზაზე შედგომა“, „გზადაკარგული“, „უვალი გზა“ და სხვა.

უმოქმედოდ მყოფი პერსონაჟი კი თავის გასავლელ გზას მაინც გადის, რადგან გზა, როგორც მეტაფორა, ცხოვრების მხატვრულ სახეს წარმოადგენს, ხოლო გზაგასაყარზე მგზავრის აღმოჩენა ცხოვრების გარდამტეხ მომენტებს უკავშირდება და გავრცელებული ალეგორიაა.

გზა ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და იმავდროულად უძველესი მეტაფორაა. იგი მრავალფეროვანი და მრავალპლანიანია. კულტურულ პლანში გზის ქრონოტოპს ორი პროექცია გააჩნია - ჰორიზონტალური და ვერტიკალური. პირველ შემთხვევაში - ეს არის გზა მიწის გასწვრივ, (კონკრეტულ ცენტრამდე ან პირიქით) და მეორე შემთხვევაში ეს არის მიწის ზევით (ზეციურ) ან მიწისქვეშა (ქვესკნელის) სამყაროში. ვერტიკალური სივრცე განსაკუთრებით მდიდარია მითოლოგიური მნიშვნელობებით. მხოლოდ მითოლოგიურ ან ზებუნებრივი ძალების მქონე პერსონაჟებს ძალუძთ სამყაროს ვერტიკალური გადაკვეთა. ხოლო ჰორიზონტალური მიმართულებით სამყაროს შეცნობას გმირები, პილიგრიმები და ერთგულები ირჩევენ. ქრონოტოპის ამ ორ მიმართულებას შორის განსხვავებაც ესაა: უბრალო მომაკვდავს ძალუძს დაადგეს ჰორიზონტალურ გზას, განსაკუთრებული მონდომებით შეძლოს მისი ბოლომდე გავლაც, მაგრამ ვერტიკალური გზა ფიგურალური მნიშვნელობით მხოლოდ და მხოლოდ სულით ხდება.

გზის სტრუქტურა თავის თავში აუცილებლად მოიცავს დასაწყისს (ათვლის წერტილს) და დასასრულს (ფინიშს). ეს უკანასკნელი, როგორც წესი მიჩნეულია ამავედროულად გზის მიზნადაც, შესაბამისად, გზის კონცეპტს ყველაზე მეტად უკავშირდება ისეთი მთავარი მოტივი, როგორცაა იდენტობის ძიება. კერძოდ, გზა ძიების პროცესში აუცილებელი ფაქტორია. გზის არსებობის შემთხვევაში პერსონაჟს ნაკლები ძალისხმევა სჭირდება, რათა მიზანს მიაღწიოს, მაგრამ უმეტესწილად თვით ეს გზაა რთულად საპოვნელი. ეს ხანგრძლივი და მტკივნეული პროცესი ხან წარმატებულად სრულდება, ხანაც უშედეგოდ: „სიტყვა გზის სემანტიკა ჩვეულებრივ მეტყველებაში არც ისე ფართოა, მაგრამ როგორც კი იგი ხდება მხატვრული სახე,

მკითხველის წარმოსახვა ააქტიურებს მის ბევრ სხვადასხვა სიმბოლურ მნიშვნელობას“ (ნემსაძე, 2012 :184).

დიურასისეული გზები მთელ სივრცეშია განფენილი. ცხოვრებაც და სამყაროც ხომ ისეა მოწყობილი, რომ ერთ დიდ, დაუსრულებელ, მარადმოდრავ გზას ჰგავს, რომლის გავლა საბოლოოდ აყალიბებს პიროვნებას, (პერსონაჟის სახეს), მის ცხოვრებისეულ მისიას.

გზა საინტერესო და მრავლისმთქმელ სივრცულ მოდელთან ერთად არჩევანიცაა და სამოქმედო ასპარეზიც, სვლა სულიერი ღირებულებების შეძენისა და პიროვნული სრულყოფისკენ. მისი ძირითადი მახასიათებლებია დაუსაბამობა და უსასრულობა, ხოლო მისი წარმოსახვითი განზომილება ინტერპრეტაციებისთვის მუდმივად ღიაა. ასეთია იგი „ვიცე-კონსულის“ მთავარი პერსონაჟი ქალისთვისაც და მუდმივად მოძრაობაში მყოფი ლოლ ვ.სტეინისთვისაც.

გზა საშუალებას იძლევა შემოიყვანოს ურთიერთობაში სხვა ქრონოტოპები. ბახტინის მიხედვით, გზის ქრონოტოპი ყოველთვის შემთხვევითობასთან და შეხვედრასთანაა დაკავშირებული. ზოგჯერ, ეს არის სხვადასხვა სოციალური ფენის პერსონაჟებს შორის შეხვედრები, რაც იერარქიულ განხეთქილებას იწვევს და ძირითადად ერთმანეთთან დაპირისპირებული სივრცეებით გამოიხატება.

დროისა და სივრცის ერთიანობის საუკეთესო ტექსტუალურ გამოხატულებად მიიჩნევს ბახტინი გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპს: „ყოველ შეხვედრაში დროული განსაზღვრულობა განუყოფელია სივრცული განსაზღვრულობისაგან“ (ბახტინი, 1986: 134). ასეთი ქრონოტოპებია სწორედ ჩვენ მიერ შესწავლილ ტექსტებში განსაკუთრებით აქტუალური და ხშირად გამოყენებადი. გავიხსენოთ საცეკვაო დარბაზი ბიჩის კაზინოდან და „ჭვავის მდელი“ (რომანი „ლ ვ.სტეინის გატაცება“).

გზის ქრონოტოპის კვლევისთვის დიურასის ტექსტები მართლაც რომ ნაყოფიერი მასალაა. დიურასთან პერსონაჟები ხომ ხშირად დაკარგულები, გზააბნეულები ჩანან, ამიტომაც განსაკუთრებით საინტერესოა მათთან გზის ფენომენი და მისი მნიშვნელობა პერსონაჟის საბოლოო სახის ჩამოყალიბებაში.

სტილისტური თვალსაზრისით, სივრცითი რეპრეზენტაცია ყოველთვის კონკრეტულია დიურასის რომანებში. ქრონოტოპის დრო შეიძლება შეიცვალოს იმ

მნიშვნელობის მიხედვით, რომელსაც პერსონაჟი გზას ანიჭებს. გზის აღწერისას ზოგჯერ ხდება სივრცითი და დროის ველების გადაკვეთა. ლოლ სტეინისთვის დრო ხდება იმ დონემდე ბუნდოვანი, რომ იგი დროის სიზუსტის შეგრძნებას კარგავს კიდევ.

„ლოლ ვ.სტაინის გატაცებაში“ გზები შეიძლება ითარგმნოს ქალი პერსონაჟის ფსიქიკურ და ფიზიკურ მოგზაურობად, იდენტობის ძიებად, ისევე როგორც „ვიცე-კონსულში“ მათხოვარი ქალის უსასრულოდ გაგრძელებული მოგზაურობა და ხშირად განმეორებული სვლა ტონლესაპის ირგვლივ. მისი გზა რეალურიდან მისტიკურ-სიმბოლურ პლანში გადადის, რათა გაორებული „მე“ გამთლიანდეს და გაემიჯნოს დამანგრეველ აწმყოს. ვიცე-კონსულის მთავარი პერსონაჟის მიერ განვლილი გზა სულიერი ტრანსფორმაციის გზაა, მისი დარღვეული მთლიანობის აღმდგენი და ცვლილებების შემტანი, ის ხომ სიყვარულისგან განდევნილი და ედემდაკარგულია, მისი ერთადერთი გადარჩენა კი დაკარგული სამოთხის ძიება და მისკენ დაუზარელი ლტოლვაა.

ამგვარად, დიურასისეული ქალი პერსონაჟები ორივე რომანში ფსიქოლოგიურ ტანჯვაში იმყოფებიან და ეს გამოიხატება დრო-სივრცით მოძრაობებში, რაც საბოლოოდ მნიშვნელოვან სიმბოლურ განზომილებას იძენს რომანში.

დასკვნა

ჩვენ მიერ წარმოდგენილ კვლევაში ვეცადეთ გვეჩვენებინა მარგერიტ დიურასისეული სივრცე, რომელიც ავტორის შემოქმედებაში განსაკუთრებული სიმბოლიკითა და პოეტურობით გამოირჩევა. აღნიშნული თემის შესწავლის გადაწყვეტილება საკმაოდ დიდ გამბედაობასთანაც იყო დაკავშირებული, რადგან მსგავსი თემატიკა ყოველთვის მოიცავს ეჭვებს, ვარაუდებს, კრიტიკის საფუძვლებს. შემოთავაზებულ კვლევაში ვისაუბრეთ დიურასის სამწერლობო სტილისა და შემოქმედების ზოგადი ასპექტების შესახებ, თუმცა სივრცის რეპრეზენტის სრული სისავსით წარმოსაჩენად ორი კონკრეტული რომანის - „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებას“ და „ვიცე-კონსულის“ ტექსტების ანალიზს დავეყრდენით.

სივრცის შესწავლა ტექსტში არამარტო მისი ფართო ცნების გაანალიზებას, მისი შემადგენელი ნაწილების განხილვას ნიშნავს, იქნება ეს ადგილები, პეიზაჟები, ტოპონიმები, დეკორი თუ სხვა, არამედ, ნაწარმოებზე და ავტორის პოეტიკაზე, ასევე, პერსონაჟზე და მკითხველზე მისი ზეგავლენისა და როლის დადგენას. კვლევის მიზანსაც დიდწილად სწორედ ეს წარმოადგენდა. ის, რაც ჩვენს ნაშრომს ახასიათებს, უპირველეს ყოვლისა ეს არის სივრცის შესახებ არსებული სრულიად განსხვავებული ხედვების ერთგვარი გადაკვეთა. თუმცა, სწორედ ასეთმა მიდგომამ მოგვცა საშუალება შევხებოდით დიურასისეულ ტექსტს მთელი თავისი მრავალმხრივობითა თუ განსხვავებულობით, ინდივიდუალური მიდგომებითა თუ ინტერპრეტაციების ფართო არჩევანით.

მარგერიტ დიურასმა სხვა მწერალ ქალებთან ერთად მეოცე საუკუნის ლიტერატურის ისტორიაში მართლაც გამორჩეული ადგილი დაიკავა. მისი შემოქმედების როლი განუზომელია ფრანგული ლიტერატურისთვის. შეუძლებელი იქნებოდა გვესაუბრა დიურასის შემოქმედებაზე ისე, რომ არ გაგვეხსენებია თუ რომელ პერიოდში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა იგი, ეკუთვნოდა თუ არა რომელიმე კონკრეტულ ლიტერატურულ მიმდინარეობას და რა კვალი დატოვა მასზე ეპოქამ, რომელმაც მეოცე საუკუნის ლიტერატურა შვა. ამ კუთხით, საინტერესო გამოდგა „ახალი რომანისა“ და მარგერიტ დიურასის არაერთგვაროვანი დამოკიდებულების შესწავლა, რომელმაც საბოლოოდ დაგვანახა, რომ დიურასმა მკვეთრად

ინდივიდუალური სტილის შექმნა და ყოველგვარი ჩარჩოებისგან გათავისუფლება შეძლო. მიუხედავად იმისა, რომ დიურასის შემოქმედებაში ერთდროულად ახალი რომანის, ეგზისტენციალიზმისა და სიურრეალიზმის გარკვეული გავლენები შეიძლება აღმოვაჩინოთ, მისი მწერლობა ორიგინალურობით, განსაკუთრებული პოეტურობითა და ნოვატორული მიდგომებით გამოირჩევა.

დიურასისეული სივრცის კვლევის პროცესში გავეცანით ფრანგული და ქართული კრიტიკული ლიტერატურის საკმაოდ ვრცელ მასალას, ქართულად ვთარგმნეთ შესასწავლი რომანების ტექსტები, სირღმისეულად გავაანალიზეთ მნიშვნელოვანი ქრონოტოპები.

სივრცის რეპრეზენტაციის შესწავლამ უპირველეს ყოვლისა იმ ლიტერატურული და ფილოსოფიური ასპექტების განხილვის აუცილებლობის წინაშე დაგვაყენა, რომელიც „დროისა“ და „სივრცის“ ცნებებს უკავშირდება. მივედით დასკვნამდე, რომ შეუძლებელია განვიხილოთ სივრცის ფენომენი დროსთან მიმართების გარეშე და პირიქით. თანამედროვე პერიოდის ფილოსოფიური და სამეცნიერო კონცეფციები დროისა და სივრცის შესახებ მკვეთრად გაიმიჯნა დრო-სივრცის გააზრების ობიექტივისტური და სუბიექტივისტური პოზიციების თვალსაზრისით, რაც გახდა შემდგომში მყარი საფუძველი ლიტერატურულ სისტემაში დროისა და სივრცის კატეგორიების დამკვიდრებისა და სპეციფიკის განსაზღვრის. თუკი ქრონოტოპი ბახტინის კონცეფციის მიხედვით დრო-სივრცით გადაჯაჭვულ ურთიერთობებს გამოხატავს და განუყოფელი ელემენტებია, დიურასისეული ქრონოტოპი უმეტესწილად სივრცულია და მის პოლიფონიურობას განაპირობებს პერსონაჟთა კონფლიქტების გაშლა სივრცეში, მათი შინაგანი სამყაროს სივრცული დეტერმინაცია. მარგერიტ დიურასი ხშირად ერთმანეთში ურევს დროისა და სივრცის ცნებებს იმისთვის რომ შექმნას უნიკალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ქრონოტოპი, რომელიც არ წყვეტს მოძრაობას.

კვლევამ დაგვანახა, რომ ზოგიერთი ქრონოტოპი არსებითად ერთი და იგივე თემებს მოიცავს რამდენიმე რომანში. ქრონოტოპების ეს ვარიაციები შობენ გარეგან მოძრაობას, რომელიც ერთდროულად ხაზს უსვამენ რომანებს შორის ერთიანობასა და ავტორის გამუდმებით გადაწერის პროცესს. მოძრაობის ცნება, რომელიც ასევე

დაკავშირებულია დროისა და სივრცის ცნებებთან, კვლევაში ცალკე შესწავლის თემას წარმოადგენს და გვაახლოებს მწერლის კინემატოგრაფიულ პრაქტიკასთან, რაც მეოცე საუკუნის ბევრი ავტორისთვის, მათ შორის მარგერიტ დიურასისთვის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ასპექტია. უფრო მეტიც, კინემატოგრაფის პრაქტიკა არამარტო ზეგავლენას ახდენს მწერალზე, იგი თავადვე ხდება ჯერ ცნობილი კინოსცენარის ავტორი ალენ რენეს ფილმისთვის „ჰიროსიმა ჩემო სიყვარულო“, შემდეგ კი კინორეჟისორი ფილმებისა „მუსიკა“ , „ინდოეთის სიმღერა“ და „სატვირთო მანქანა“.

დიურასის სწრაფვა უფრო სადა, გაშიშვლებული და უკიდურესად მარტივი წერის მანერისადმი, იწყება რომანით „მოდერატო კანტაბილე“, სრულყოფილ სახეს კი „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში“ პოულობს. დიურასის ამ ნაწარმოებს ფსიქოლოგიურ რომანადაც მოიხსენიებენ. „ლე მონდის“ ცნობილმა გამოცემამ იგი მეოცე საუკუნის 100 საუკეთესო წიგნის სიაში შეიყვანა. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები საკმაოდ რთულად იკითხება, „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ გამოქვეყნებისთანავე წარმატებით გაიყიდა და არაერთგვაროვანი კრიტიკა დაიმსახურა. მას ერთდროულად აფასებენ როგორც „ხელოვნურ და ნამალადევ“ ტექსტად, ასევე ბრწყინვალე „ნიჭიერებით“ შექმნილ რომანად. ჩვენი კვლევა, რა თქმა უნდა, სწორედ ამ უკანასკნელ შეფასებას ემხრობა და უფრო მეტიც, სივრცის სიღრმისეული შესწავლით მის უნიკალურ რომანად წარმოჩენას ემსახურება. რომანი სამი ძირითადი პერსონაჟის ირგვლივ ტრიალებს, მთავარი ფიგურა, რა თქმა უნდა, არის ლოლ ვ.სტეინი. ლოლი შეიძლება ითქვას ხდება მოდელი პერსონაჟი მწერლის შემოქმედებაში: იგი არ ეკუთვნის საკუთარ თავს, თითქოს საკუთარი სხეულის გარეთ იმყოფება და ცდილობს როგორმე იპოვოს ისეთი მდგომარეობა, რომელიც სიყვარულით და სიამოვნებით გატაცებას განაცდევინებს.

ცნობილი ფსიქოანალიტიკოსი ჟაკ ლაკანი მარგერიტ დიურასს მიიჩნევდა მწერლად, რომელმაც ენის, წერის საშუალებით მიაღწია არაცნობიერამდე. იგი სპეციალურ წერილსაც კი უძღვნის რომანს „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებას“, რომელშიც ფსიქოანალიზისთვის დამახასიათებელი ინტერპრეტაციებით უდგება მთავარი პერსონაჟის სახეს. მოგვიანებით დიურასი აღიარებს, რომ მისდა დამოუკიდებლად იცოდა ის, რასაც ლაკანი ასწავლიდა. მაშინ როცა დიურასის რომანების უმრავლესობა

სათაურშივე მოიცავს სივრცით რეპრეზენტაციებს, „ლოლ ვ.სტეინის გატაცება“ ერთი შეხედვით გამონაკლისს წარმოადგენს, თუმცა საკითხის უფრო ღრმად შესწავლამ დაგვანახა, რომ რომანის სათაური არამარტო სივრცეს მოიცავს თავის თავში, არამედ პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასაც ნათლად ასახავს: ლოლ ვ.სტეინი შემოკლებული ინიციალით, უკვე მიანიშნებს რაღაცის არარსებობას, ნაკლულებას, იდენტობის დადგენის სირთულეს. ის რაც ლოლს აკლია, ეს საყვარელი ადამიანის უეცარი დაკარგვა-გატაცებაა, რაც მჭიდროდაა დაკავშირებული კონკრეტულ ადგილთან - ბიჩის კაზინოს ცეკვის დარბაზთან, სადაც გაიმართა საბედისწერო მეჯლისი. ტექსტის შესწავლამ გვიჩვენა, რომ ეს სივრცე-პერიოდი (ქრონოტოპი) მუდმივად ფიგურირებს რომანში, ისევე როგორც ლოლის ცნობიერებაში, უფრო მეტიც, მეჯლისის სადამოს ფანტაზმის ერთგვარი რეკონსტრუქცია-გარდასახვაა ჭვავის მინდორი, სადაც ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ ტოვებს ავტორი მთავარ გმირს. ჭვავის მინდორი - როგორც სიმბოლური სივრცე, ცნობილი ფრანგი ფსიქოლოგისა და ფილოსოფოსის გასტონ ბაშელარის ხედვას დავუკავშირეთ. დიურასის ჭვავის მდელი ბაშელარის „ბუდეს“ და „საოცნებო სახლს“ შევადარეთ, ეს ის კონცეფციებია, რომლებიც ადამიანისთვის თავშესაფართან და სიმშვიდესთან ასოცირდება.

დიურასის მხატვრულ დისკურსში უაღრესად საინტერესო გამოდგა კონცეპტუალური დატვირთვის მატარებელი ტოპონიმების ანალიზი. ტოპონიმები ზოგან რეალურ გეოგრაფიულ ადგილებს, ზოგან კი გამოგონილ სახელებს წარმოადგენენ და ხშირად პერსონაჟების სულიერ მდგომარეობას ასახავენ. გამოგონილი თუ სხვა ენიდან ნასესხები დიურასის ტოპონიმები განსაკუთრებულ ონომატოპეას ჰქმნიან და ტექსტებს პოეტურობას სძენენ. მწერალი განიცდის აღმოსავლეთის და აზიური სივრცის გავლენას, რაც მისი ბავშვობის წლებთან არის დაკავშირებული. თუკი რომანში „ლოლ ვ.სტეინის ცხოვრება“ ინგლისური ხმოვანების გამოგონილი ტოპონიმები გვხდება, „ვიცე-კონსულში“ ინდოჩინეთის რეალური გეოგრაფიული სივრცეა გამოსახული. რეალურია წყლის სივრცეც, რომელიც დიურასისეულ ტექსტებში ერთ-ერთი დომინანტია. „ირგვლივ ყველგან წყალია“, მას ერთგვარი დამპყრობლური ხასიათი აქვს, მიზეზი მწერლის ბავშვობაში უნდა ვეძიოთ,

დიურასის რომანების უმრავლესობა ხომ ავტობიოგრაფიულია. ჯერ კიდევ ბავშვობაში, მარგერიტის ოჯახის მიერ წლების მანძილზე დაგროვილი ეკონომიის წყალობით შეძენილი მიწა ოკეანემ წაიღო. მას შემდეგ წყალი, ოკეანე, ზღვა, მდინარე ერთი მხრივ გვევლინება მეტაფორად, რომელსაც ყველაფრის წართმევა ძალუმს - ტანჯვას, სიკვდილს, შიშს და საფრთხეს უკავშირდება, მეორე მხრივ იგი თავისუფლების და უსასრულობის სიმბოლო-სახეა. რომან „ვიცე-კონსულის“ ორივე მთავარი გმირის - მათხოვარი ქალისა და ან-მარია სტრიტერის სიკვდილი აკვა-სივრცესთანაა დაკავშირებული.

წყლის სივრცესთან ერთად, არანაკლებ საინტერესო და მრავლისმთქმელი სივრცული მოდელია გზა. გზის კონცეფტი დიურასთან განმეორებით ხასიათს ატარებს და ყველაზე მეტად უკავშირდება ისეთ მთავარ თემას, როგორცაა იდენტობის ძიება. „ლოლ ვ.სტეინის გატაცებაში“ გზები შეიძლება ითარგმნოს ქალი პერსონაჟის ფსიქიკურ და ფიზიკურ მოგზაურობად, საკუთარი თავის ძიებად, ისევე როგორც „ვიცე-კონსულში“ მათხოვარი ქალის უსასრულოდ გაგრძელებული მოგზაურობა და დაუსრულებელი სვლა „ტონლესაპის“ ტბის ჰორიზონტზე. გზის ქრონოტოპი ხაზს უსვამს დროსა და სივრცეში ხშირ მონაცვლეობას და ქმნის რომანებს შორის ერთდროულად სემანტიკურ და სტილისტურ სიახლოვეს.

ტოპონიმების, აკვა-სივრცეების, ღია და დახურული სივრცეების სიმბოლური და მეტაფორული მნიშვნელობების, პერსონაჟების გადაადგილების შესწავლის შემდეგ მივედით ისევ და ისევ დიურასის შემოქმედების ყველაზე მთავარ თემასთან: სიყვარულის შეუძლებლობასთან.

ჩვენი ანალიზი ავტორის მთავარი თემის (სიყვარულის შეუძლებლობის) განხილვაზე მეტად, მიედევნა იმ ლიტერატურული საშუალებების ძიებას, რომლებმაც მიგვიყვანა და გაგვაგებინა თუ როგორია დიურასთან სიყვარულის შეუძლებლობა. ვნახეთ, რომ სივრცით რეპრეზენტაციას განმსაზღვრელი როლი აქვს: ადგილების, პეიზაჟების, დეკორის მიღმა ჩნდება პერსონალური სივრცეებიც, უფრო მეტიც, ხშირად დიურასისეული პერსონაჟების დანახვა ასეთი სივრცეების გარეშე შეუძლებელიცაა. სწორედ სივრცული და დროული ნიშნების შერწყმით დიურასი ნარატივს

განსაკუთრებულ ფორმასა და გამომსახველობით ნიუანსებს სძენს, რაც მის რომანებს პოსტმოდერნისტული პროზის ნიმუშებად წარმოადგენს.

მოკლე ფრაზები, რომლებიც სამყაროს ფრაგმენტულად ხედვას აძლიერებს, ორიენტაციის დამკარგველი სივრცე, რომელიც ყველგანაა, მუდმივი გადაადგილება, რომელიც გეოგრაფიულ და დროის ნიშნებს ხან გვაპოვნინებს, ხან კი გვაკარგვინებს, გზის განმეორებითი ქრონტოპი, როგორც იდენტობის ძიება, ზღვითა და ოკეანეებით წარმოდგენილი აკვა-სივრცე, როგორც თავისუფლებისა და უსასრულობის გამოხატულება, უცხო ჟღერადობის ტოპონიმები, რომლებიც ტექსტს პოეტურობას სძენენ, სიმბოლოებით დატვირთული დეკორი - ასეთია მარგერიტ დიურასის ლიტერატურული სივრცე.

ნაშრომში თემასთან დაკავშირებული არაერთი მეცნიერისა და ავტორის მოსაზრებისა თუ თემატური პარალელის განხილვის მიუხედავად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დიურასისეული აღწერის ხელოვნება მხატვრობას ან კინემატოგრაფიას უფრო გვაგონებს, ხოლო სამყარო, რომლისკენაც საუცხოო სივრცეების გაცნობით გვეპატიჟება, წმინდა პოეტურია. რაც ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანია, აღნიშნული თემები ინდივიდუალური ინტერპრეტაციებისა და დასკვნების ფართო არჩევანს იძლევა, ამიტომაც ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ტექსტობრივი ანალიზები მეტწილად პერსონალურ ხედვებს წარმოადგენდა.

შემოთავაზებული კვლევა ფრანგული ლიტერატურის სპეციალისტებს დაეხმარება როგორც დიურასის შემოქმედების უკეთ აღქმაში, ისე მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში სივრცის როლისა და მნიშვნელობის სწორად გააზრებაში, სივრცის რეპრეზენტაციის ირგვლივ არსებული ცოდნის გამდიდრებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანდრიაძე დავით. მხატვრულ-დისკურსული სივრცის კატეგორიათა თეზაურუსი. სემიოტიკა II, თბილისი, 2007.
2. ბაქრაძე მზია. ფრანგული „ახალი რომანის“ თეორიული საფუძვლები ნ. საროტისა და რობ-გრიეს მიხედვით, 1969.
3. ბაქრაძე მზია. ფრანგული „ახალი რომანი“. ჟურნალი ხომლი, № 5, 1970.
4. ბაქრაძე მზია. ფრანგული „ახალი რომანი“. ჟურნალი ხომლი, № 6, 1971.
5. ბახტინი მიხეილი. ლიტერატურულ-კრიტიკული სტატიები, თბილისი, 1986.
6. ბარტი როლანდ. თხრობითი ტექსტების სტრუქტურული ანალიზის შესავალი. ჟურნალი „სემიოტიკა IX“, თბილისი, 2011.
7. ბარტი როლანდ. S/Z. (ფრანგულიდან თარგმნა ნინო გაგომაშვილმა), თბილისი, 2013. <http://literaturatmcodneoba.tsu.ge/barti.pdf>
8. ბოდრიარი ჟან. სიმულაკრა და სიმულაციები. ინგლისურიდან თარგმნა გიგი თევზაძემ, ილიას სახელწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2013 წელი.
9. ბრეგვაძე ბაჩანა. ნეტარი ავგუსტინე, აღსარებანი. კომენტარები ბაჩანა ბრეგვაძისა. თბ.: ნეკერი, 1995.
10. ენუქიძე რუსუდანი. დროულ-სივრცობრივ მიმართებათა ლინგვისტური ორგანიზაცია მხატვრულ ტექსტში. თსუ გამომცემლობა, 1984.
11. ენუქიძე რუსუდანი. მხატვრული ქრონოტოპი და მისი ლინგვისტური ორგანიზაცია. თსუ გამომცემლობა, 1987.
12. ჟენეტი ჟერარ. სივრცე და ენა. კრიტიკა, №1 (თარგმნა ირმა ჩხეიძემ), თბილისი 2005.
13. მორინო ანდრიან. ლიტერატურის თეორია და კომპარატივიზმი, ფრანგულიდან თარგმნა რუსუდან თურნავამ და ნინო გაგომაშვილმა, PUF/საქართველოს ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.
14. ნეტარი ავგუსტინე, აღსარებანი. თბილისი, გამომცემლობა „ნეკერი“, 1995.
15. ნემსაძე ადა. სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა N12“, თბილისი, 2012 .

16. რატიანი ირმა. ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის. თბ.: 2005.
17. რატიანი ირმა. ტექსტი და ქრონოტოპი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2010.
18. რატიანი ირმა. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი. გამომცემლობა GCLA Press, თბილისი, 2012.
19. რატიანი ირმა. მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგიური კრიტიკა/ ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბილისი, 2008.
20. უელეკი რენე, უორენი რენე. ლიტერატურის თეორია. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2010.
21. სირაძე რევაზ. ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები. თბ.: 1987.
22. სირაძე რევაზ. კულტურა და სახისმეტყველება. თბ.: ინტელექტი, 2008.
23. Adler Laure. Marguerite Duras, Paris, Gallimard, (« NRF biographies »), 1998.
24. Alazet Bernard. Blot-Labarrère Christiane. Dictionnaire Marguerite Duras (Dictionnaires et références), Paris, CHAMPION, 2020.
25. Alazet Bernard, Calle-Gruber Mireille. Les Récits des différences sexuelles, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2005.
26. Alexander Samuel, Time and Space // The Human Experience of Time. Edby Charles Sherover. New York University Press, 1975.
27. Alonso Aldama Juan. Espace et métalangage: défense du territoire. Nouveaux actes sémiotiques, 2009. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2893>
28. Alleins Madeleine. Marguerite Duras. Médium du réel, Lausanne, L'âge d'Homme, 1984.
29. Aron Paul, Saint-Jeaques Denis, Viala Alain. Le Dictionnaire du littéraire. PUF, Paris 2002.
30. Aristote. La Poétique. ISBN 10: 2021059618 / ISBN 13: 9782021059618. Edité par SEUIL, 2011.
31. Bachelard Gaston. La poétique de l'espace, Paris, PUF, 2009.

32. Bachelard Gaston. L'eau et les rêves Essai sur l'imagination de la matière. Librairie José Corti, Paris, 1985.
33. Bajomée Danielle. Duras, ou, la douleur, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1989.
34. Bakhtine Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman. Paris : Gallimard, 1978.
35. Bakhtine Mikhaïl. Forms of time and of the chronotope in the novel. In *The Dialogic Imagination*. Austin: Univ. Texas Press, 1981.
36. Bouvet Rachel. Vers une approche géopoétique: Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio. Presses de l'Université du Québec, 2015.
37. Barthes Roland. L'Empire des signes. Paris : Flammarion, 1970.
38. Barthes Roland. Sémiologie et urbanisme. L'Aventure sémiologique. Paris : Éditions du Seuil, 1985.
39. Barthes Roland. Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise, *Le Degré Zéro de l'écriture*, «Points essais », Seuil [1953], 1972.
40. Baudrillard Jean. Simulacres et simulation, Paris, Galilée, 1981.
41. Berchoud Marie. Les Mots de l'espace: entre expression et appropriation. Édition: Harmattan, 2009.
42. Berger Daniel, Berbéris Pierre, Biasi Pierre-Marc de, Fraisse Luc, Collectif. Méthodes critique pour l'analyse littéraire, ed. Armand Colin, Paris, 2005.
43. Bergson Henri. Durée et Simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein, Paris, Félix Alcan, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1922.
44. Blanchot Maurice. L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955.
45. Blanckeman Bruno. Lectures de Duras. *Le Ravissement de Lol V. Stein - Le Vice Consul*. Edité par Presses Universitaires de Rennes (PUR), 2005.
46. Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc, Collectif. *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*. Publisher : Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.
47. Blot-Labarrère Christiane. Marguerite Duras. Paris, Éditions du Seuil, 1992.
48. Bonhomme Béatrice. Roman au XXe siècle à travers dix auteurs. De Proust au Nouveau roman. Édition Ellipses, 1998.
49. Borgomano Madeleine. Duras. Une lecture des fantasmes. Belgique, Petit Roelx, 1985.

50. Borgomano Madeleine. L'Écriture filmique de Marguerite Duras, Paris, Albatros, 1985.
51. Borgomano Madeleine. Madeleine Borgomano présente Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, (Foliothèque, 60), 1997.
52. Bourneuf Roland. L'Organisation de l'espace dans le roman. Études littéraires, vol. 3, no1, Québec, 1970.
53. Butor Michel. L'Espace du roman. Essais sur le roman. Paris : Gallimard, 1964.
54. Butor Michel. La Ville comme texte. Répertoire V. Paris : Éditions de Minuit, 1982.
55. Cassirame Brigitte. Les lieux du Ravissement. Paris, L'Harmattan, 2004.
56. Cassirame Brigitte, Stretter Anne Marie. Une figure d'Eros et Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras. Paris, Publibook, 2005.
57. Cassirame Brigitte. Marguerite Duras. Les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique. Représentation de l'espace, Paris, L'Harmattan, 2004.
58. Chalonge Florence de. Espace et récit de fiction, Le cycle indien de Marguerite Duras. Presse Universitaires du Septentrion, 2005.
59. Collot Michel. Pour une géographie littéraire. ISBN-10 : 2714311296 / ISBN-13 : 978-2714311290 2011, Éditions Corti - LES ESSAIS, 2014.
60. Cousseau Anne. Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras. Genève, Droz, 1999.
61. Cousseau Anne, Denès Dominique. Mettre en scène Marguerite Duras. ISBN-10: 2814300709 / ISBN-13 : 978-2814300705. Presses Universitaires de Nancy, 2011.
62. David Michel. Le Ravissement de Marguerite Duras, Paris, L'Harmattan, 2005.
63. Delcroix Maurice, Hallyn Fernand. Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte. Éd : Duculot, 2015.
64. Dictionnaire de la littérature française du XXe siècle (Dictionnaire Encyclopedia Universalis), ISBN-10: 2226114599 / ISBN-13: 978-2226114594, Albin Michel, Paris, 2000;
65. Dictionnaire Le Robert des grands écrivains de langue française, sous la direction de Philippe Hamon et Denis Roger-Vasselin, Paris, 2000;
66. Dictionnaire universel des littératures (Grands Dictionnaires). Sous la direction de Béatrice Didier, Vol. 2, Presse Universitaire de France, 1994.

67. Duras Marguerite. Romans, Cinéma, Théâtre Œuvres complètes. Paris, Gallimard, 1997.
68. Duras Marguerite. Écrire. Paris, Gallimard, 1995.
69. Duras Marguerite. L'Amour. Paris, Gallimard, 1971.
70. Duras Marguerite. Le Ravissement de Marguerite Duras. Paris, L'Harmattan, 2005.
71. Duras Marguerite. Un barrage contre le Pacifique. Paris, Gallimard, 1950.
72. Duras Marguerite. Moderato Cantabile. Paris, Minuit, 1958.
73. Duras Marguerite. Le ravissement de Lol V. Stein. Paris, Folio, 1964.
74. Duras Marguerite. Vice-Consul. Paris, Gallimard, 1966.
75. Duras Marguerite. Détruire dit-elle. Paris, Minuit, 1969.
76. Duras Marguerite. India Song. Paris, Gallimard, 1973.
77. Duras Marguerite. La Vie matérielle. Paris, P.O.L. 1987
78. Duras Marguerite. L'Amant de la Chine du Nord. Paris, Gallimard, 1991.
79. Duras Marguerite. Écriture, écritures. Paris : Lettres modernes Minard, 2007.
80. Duras Marguerite, Porte Michelle. Les Lieux de Marguerite Duras. Éd. de Minuit, 2012.
81. Eco Umberto. Confessions d'un jeune romancier. Édité par Grasset & Fasquelle, 2013.
82. Fontaine David. La Poétique: Introduction à la théorie générale des formes littéraires. Armand Colin, Paris, 1993.
83. Garnier Xavier, Zoberman Pierre (dir). Qu'est-ce qu'un espace littéraire? Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
84. Gendron Stéphane. L'Origine des noms de lieux en France: Essai de toponymie. Edité par Editions Errance, 2003.
85. Genette Gérard. Figure 1, espace et langage, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
86. Genette Gérard. Figure II, La littérature et l'espace, Paris, Seuil, 1969.
87. Genette Gérard, Palimpsestes, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
88. Gervais-Vaninger, Marie-Annick, La description, Paris, Hachette, 2001.
89. Godfroy Alice, Qu'est qu'un espace littéraire?. Acta Fabula, Novembre-Décembre, (volume 7, numéro 6), 2006, <http://www.fabula.org/revue/document1705.php>
90. Greimas, A. J. « Pour une sémiotique topologique ». Sémiotique et sciences sociales. Paris: Éditions du Seuil, 1976.

91. Gujabidze Sophiko, Sioridze Marine. The complex structure of space in the novel by Marguerite Duras „Le ravissement de Lol V. Stein“. Journal „Balkanistic forum“, 2021/2. Indexed in SCOPUS, Web of Science, ERIH PLUS, CEEOL, PИHИЦ, (eLibrary.ru). ISSN: 1310-3970. Blagoevgrad, Bulgaria, 2021.
92. Hamon Philippe, Du descriptif, Paris, Hachette, 1993.
93. Kristeva Julia. Soleil noir. Dépression et mélancolie. ISBN 10: 2070325156 / ISBN 13: 9782070325153. Éditeur : Paris. Gallimard, 1987.
94. Lacan Jacques. Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol. V. Stein. Cahiers Renaud Barrault, n° 52, décembre 1965.
95. Loignon Sylvie. Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras (Collection Critiques littéraires). Paris, L'Harmattan, 2001.
96. Loignon Sylvie. Les archives de Marguerite Duras (La fabrique de l'œuvre). UGA EDITIONS, 2012.
97. Loignon Sylvie. Marguerite Duras (Pour Comprendre). Éditions L'Harmattan, 2003.
98. Lotman Yuri. La Structure du texte artistique. Paris : Gallimard, 1973.
99. Lotman Yuri. La Sémiosphère. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 1999.
100. Marini Marcelle. Territoires du féminin avec Marguerite Duras. Paris, Editions de Minuit, 1977.
101. Mitterand Henry. Le Roman et ses territoires: l'espace privé dans Germinal. PUF, 1987.
102. Mitterand Henry. Chronotope romanesques: „Germinal“. Poétique, no 81, Paris, 1990.
103. Mitterand Henry. Le Discours du roman. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
104. Mechkouri Kamal Hayani El. La construction de l'espace chez Umberto Eco. Cahiers de Narratologie. <https://journals.openedition.org/narratologie/8071>
105. Müller Timo. The Ecology of Literary Chronotopes. Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology. Berlin: de Gruyter, 2016.
106. Mulon Marianne. Les Noms des Lieux en France, introduction à toponymie, format poche, Paris, Editions Bonneton, 1997.
107. Nadeau Maurice. Le Roman français depuis la guerre. Editeur : Le Passeur, 1992.

108. Olson K. More "There" than "Here", The Special Space and Time of Nabokov's fiction. Ann Arbor, 1989.
109. Poulet Élisabeth. Le cycle indien de M. Duras. Acta Fabula, Juin-Juillet, 2006. <http://www.fabula.org/revue/document1426.php>
110. Pien Nicolas. L'Amour compassionnel dans Le Vice-consul de Marguerite Duras. Persée: Littératures, 2003. pp. 201-216. https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2003_num_48_1_2221
111. Rakocevic Robert. L'espace et le récit aux temps classiques. Acta Fabula, Mai-Juin, Volume 8, numéro 3, 2007. <http://www.fabula.org/revue/document3188.php>
112. Ricardou Jean. Le nouveau roman. ISBN 10: 2020123916 / ISBN 13: 9782020123914. Éditeur : seuil, Paris, 1990.
113. Ricardou Jean. Pour une théorie du nouveau roman. ISBN 10: 2020019558 / ISBN 13 : 9782020019552. Editeur : Seuil, 1971.
114. Richard Jean-Pierre. Introduction à l'Univers imaginaire de Mallarmé. ISBN 10: 2020025892 / ISBN 13: 9782020025898, Edition du Seuil, 1962.
115. Ricœur Paul. Temps et récit. Tome 1: L'ordre philosophique. Éditeur : Seuil, 1983.
116. Ricœur Paul. Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction. Editions du Seuil, Paris, 1984.
117. Robbe-Grillet Alain. Pour un nouveau roman. ISBN: 97827073228521963, Éditions de Minuit, 2013
118. Rousset Jean. Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Éd. José Corti, Paris, 1962.
119. Sioridze Marine, Gujabidze Sophiko. La vision tragique dans l'œuvre de Marguerite Duras. Journal Études interdisciplinaires en Sciences humaines (EISH). ISSN: 1987-8753, N° 5, Tbilisi, Georgie, 2018.
120. Spavin Richard. Reformuler l'expérience cinématographique en expérience littéraire: le spectateur comme lecteur dans le Camion de Marguerite Duras. Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie), n 2, 2006.
121. Tadié Jean-Yves. Le Roman au XXe siècle.Édition : Pocket, Paris, 2002.

122. Tomas J. Introduction à la méthodologie de l'imaginaire, Ellipses, Paris, 1998.
123. Vercier Bruno, Combe Dominique. Les Genres Littéraires (Contours littéraires). ISBN-10: 2010181514 / ISBN-13 : 978-2010181511, Paris, Hachette Supérieur, 1992.
124. Vircondelet Alain (dir). Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy. Éditeur : Écriture, 1994.
125. Weber Jean-Paul. L'analyse thématique : hier, aujourd'hui, demain. Journal: Études françaises, Volume 2, Issue 1, pp. 29–72 N1, 1966.
126. Августин. О граде Божиим. // Антология мировой философии в 4 тт., т. I. М.: Мысль, 1969.
127. Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва, Гос. изд. Художественной литературы, 1957.
128. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.
129. Бергсон А. Длительность и одновременность. ПБ., 1923.
130. Бергсон А. Время и свобода воли. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1910.
131. Гераклит. Фрагменты. //Материалисты древней Греции. М.: Политическая литература, 1955.
132. Демокрит. Учение о бытии. // Антология мировой философии в 4 тт., т. 1. М.: Мысль, 1969.
133. Парменид. О природе. // Антология мировой философии в 4 тт., т.1, М.: Мысль, 1969.
134. Оуэн Р. Книга о новом нравственном мире // Антология мировой философии в 4 тт., т. 3. М.: Мысль, 1971.