

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ნინო ბუაძე

ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ – რომანი „ახალ რომანზე“

ფილოლოგიის (დასავლეთევროპული და ამერიკული ლიტერატურა) დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი დისერტაციის

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელები:

ფილოლოგიის დოქტორი

სრული პროფესორი ზურაბ არჩვაძე

ფილოლოგიის დოქტორი

ასოც. პროფესორი: ლია ნოზაძე

ქუთაისი

2013

შინაარსი

შესავალი	4
I თავი – ფრანგული „ახალი რომანი“ და მისი ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონტექსტი	
1.1. ფრანგული „ახალი რომანი“ – გენეზისი, კრიტიკა, ახალი რომანისტები	11
1.2. ლიტერატურული ტრადიციების დესტრუქცია „ახალ რომანში“	24
1.3. ნატალი საროტის თეორიული შეხედულებები „ახალი რომანის“ შესახებ	43
II თავი – „უარყოფა“ ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფში“	
2.1. პერსონაჟის პარადოქსი „ოქროს ნაყოფში“	52
2.2. ნატალი საროტისეული კრიტიკა „ოქროს ნაყოფში“	61
2.3. ავტორის პრობლემა „ოქროს ნაყოფში“	68
III თავი – წარმოსახვის ტექნიკა „ოქროს ნაყოფში“	
3.1. ავტონტერტექსტუალობა „ოქროს ნაყოფში“	79

3.2. ტროპული აზროვნება „ოქროს ნაყოფში“	86
3.3. წარმოსახვა, როგორც რეალობის ანარეკლი „ოქროს ნაყოფში“	111
3.4. ტროპიზმი და „ქვე-სუბარი“ „ოქროს ნაყოფში“..	123
IV თავი – ქრონოტოპის თავისებურებისათვის	
„ოქროს ნაყოფში“	133
დასკვნები	148
ბიბლიოგრაფია	157

შესავალი

„იცით, როცა ამ პატარა წიგნის კითხვისას, საკუთარ თავს შევეკითხე - კაცმა რომ თქვას, მართლაც, ნამდვილი განძია - საკუთარ თავს შევეკითხე, ეშმაკმა დალახვროს, რისგანაა აგებული-მეთქი, ბოლოს და ბოლოს, ეს მაქინაცია?“

(“et bien moi, en lisan ce petit bouquin, je me suis demandé - un vrai petit joyau, j' en conviens - je me suis demandé, mais bon sang, avec quoi c' esr fait, en fin de compte, ce machine-là ?“) (საროტი 1963: 42).

სადისერტაციო თემის აქტუალობა. ფრანგული „ახალი რომანი“ (Le Nouveau Roman), როგორც ფრანგული მხატვრული აზროვნების მნიშვნელოვანი მონაპოვარი, დღემდე რჩება აქტუალური შესწავლისა და კვლევის საგანი. იგი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო რთული და საინტერესო მოვლენაა XX საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპულ და ამერიკულ ლიტერატურაში. „ახალი რომანი“ კონვენციური ლიტერატურული ტრადიციების უარყოფის, მოდერნისტული პროზის პოეტიკისა და ესთეტიკის სპეციფიკური მოდიფიკაციის შედეგად აღმოცენდა 1950-იან წლებში და ჩამოყალიბდა როგორც მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული პოეტიკის ზოგიერთი ნიშნის სინთეზი. ნატალი საროტი ამ არაორდინარული მიმდინარეობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და თეორეტიკოსია, მიშელ ბიუტორთან, ალენ-რობ გრიიესთან, კლოდ სიმონთან, რობერ პენჟესა და სხვა მწერლებთან ერთად. რუსულ-ებრაული წარმოშობის ეს ფრანკოფონი მწერალი (ნატალია ჩერნიაკი 1900-1999) „ახალი რომანის“ პიონერადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. ჯერ კიდევ 1939 წელს გამოქვეყნებულ მის თხზულებათა კრებულში „ტროპიზმები“ (“Les Tropicimes“) იჩენს თავს „ახალი რომანის“ ძირითადი ესთეტიკური პრინციპები და ტენდენციები. 1963 წელს გამოქვეყნებული „ოქროს ნაყოფი“ (“Les Fruits d' Or“) ნატალი სარატოს ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული და ცნობილი რომანია, რომელმაც 1964 წელს მიიღო

„საერთაშორისო ლიტერატურული პრიზი“ (Prix international de littérature). ფაქტობრივად, ეს არის რომანი „ახალი რომანის“ შესახებ, სადაც შეჯერებული და ხორცმესხმულია როგორც ამ მიმდინარეობის ესთეტიკური ნიშნები და მხატვრული კონცეფციები, ასევე თავად ნატალი საროტის თეორიული შეხედულებები „ახალ რომანზე“, ზოგადად ლიტერატურისა და ესთეტიკის საკითხებზე. თემის აქტუალობას ისიც განაპირობებს, რომ „კლასიკად ქცეული“ (გლაიზი 2000: 11) ეს რომანი ჰუმანიტარული და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების მიღწევათა კომპლექსური გამოყენებისა და მათი სინთეზის საფუძველზე ახალი ლიტერატურული ფორმებითა და თხრობის ტექნიკითაა შექმნილი.

პრობლემის დამუშავების ხარისხი. მრავალფეროვანია მკვლევართა მიერ შექმნილი მონოგრაფიული გამოკვლევები თუ სამეცნიერო სტატიები, რომლებიც მიძღვნილია „ახალი რომანის“ ფენომენის პრობლემური საკითხების, პოეტიკისა და ესთეტიკისადმი. ეს ავტორები არიან: როლან ბარტი - “Littérature objective“ (ბარტი 1954); “Littérature littérale“ (ბარტი 1955); ბერნარ დორი - “Le Temps des choses“ (დორი 1954); “Le Blanc et le noir“ (დორი 1955); Dort B. (1956). “Des ‘Romans Blancs“ (დორი 1956); კლოდ მორიაკი - “Alain Robbe-Grillet et le roman futur“ (მორიაკი 1956); “L’Alittérature contemporaine“ (მორიაკი 1956); ფრანსუა მორიაკი - “La technique du cageot“ (მორიაკი 1956); გაეტან პიკონი - “Du roman expérimental“ (პიკონი 1957); ალენ ბოკე 1957 - “Roman d'avant-garde et anti-roman“ (ბოკე 1957); ჟან რიკარდუ - “Problème du nouveau roman“ (რიკარდუ 1967); “Pour une théorie du nouveau roman“ (რიკარდუ 1971); პიერ ასტრიე - “La Crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai du synthèse sur les nouveaux romans“ (ასტრიე 1969); პიერ დე ბუადეფრი - “Où va le roman ?“ (ბუადეფრი 1972); რეალ უელე - “Les critiques de notre temps et le ‘Nouveau Roman“ (უელე 1972); ვერა შერვაშიძე - „ფრანგული „ახალი რომანის“ პრობლემები“ (შერვაშიძე 1984) და ა.შ.

მეცნიერთა ნაწილი საროტის შემოქმედების ზოგად ანალიზს იძლევა: მიმიკა კრანაკი და ივონ ბელავალი - “Nathalie Sarraute“ (კრანაკი და ბელავალი 1965); რენე მიშა - “Nathalie Sarraute“ (1966); ჟან-ლუკ ჟაკარი - “Nathalie Sarraute“ (ჟაკარი 1967);

რუთ ზაბრისკი ტემპლი - “Nathalie Sarraute“ (ტემპლი 1968); ფრანსუა ოლანდ დე სერჟ რაფი - “Sarraute romancière“ (რაფი 1980).

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო იმ მეცნიერთა შრომები, რომლებიც იკვლევდნენ ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფის“ ფორმასა და შინარსს, სტილის თავისებურებებს, ქრონოტოპის სპეციფიკას, ტექსტისა და ინტერტექსტის მიმართების საკითხებს. ეს მეცნიერები არიან: გაეტან პიკონი - “Sur Les fruits d' or“ (პიკონი 1963); ჟორჟ რელარი - “Nathalie Sarraute ou la violence du texte“ (რელარი 1971); რაშელ ბუე - “Lecture à haute voix“ (ბუე 1995); ანრო ჟენევიევი “L'usage de la forme: essai sur Les fruits d'or de Nathalie Sarraute“ (ჟენევიევი 2000); ანტონი ს. ნეემანი - “Le sentiment de culpabilité : domaine tropismoque par excellence ?“ (ნეემანი 1976); ფრანსუაზ ასსო - “Nathalie Sarraute. Une écriture de l' effraction“ (ასსო 1996) და სხვანი.

ლიტერატორი ნატალი ლიმა-ლეტერიერი ნაშრომში “L' Auditoire et la sous-conversation dans Les Fruits d' Or de Nathalie Sarraute“ (ლიმა-ლეტერიერი 1994) სინუსოიდის ფორმის გამოყენებით გვიჩვენებს „საუბართან“ „ქვე-საუბრის“ უპირატესობას; ფრანსუაზ ასსო იყენებს გამოთქმას „მსხვერვის სტილი“ (“écriture de l' effraction“) (ასსო 1996), რისი მეშვეობითაც მიგვანიშნებს, რომ ავტორი ძალადობით აღწევს ჯერ კიდევ აუთვისებელ, შეუსწავლელ ტერიტორიაზე; აღან კლაიტონი საუბრობს „წერილობის ცახცახზე“, რითაც აქცენტს აკეთებს გრძნობის უსასრულობასა და ფრაზის დამაჯერებლობის უკმარისობაზე (კლაიტონი 1989).

სარა შარიერიას თქმით, საროტი ირჩევს წერის ორიგინალურ ფორმას, რომელიც მერყეობს თქმასა (საუბარი) და გამოუთქმელს („ქვე-საუბარი“) შორის (შარიერა 2006).

სამეცნიერო ნაშრომების ანალიზი ნათელს ხდის, რომ ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ „ახალი რომანის“ მთელი მხატვრული გამოცდილების მხატვრულ-ესთეტიკური და თეორიული შეფასება-შეჯამების თვალსაზრისით კომპლექსური ანალიზისა და მონოგრაფიული შესწავლის საგანი ფაქტობრივად არ გამხდარა.

ნაშრომის მიზანია ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფის“ უმთავრესი თავისებურებების წარმოჩენა, მისი დაკავშირება ფრანგული „ახალი რომანისათვის“

დამახასიათებელ ზოგად ტენდენციებთან. მეცნიერული დასაბუთება იმისა, რომ „ოქროს ნაყოფი“ არის რომანი, რომელიც შექმნილია „ახალ რომანზე“, როგორც XX საუკუნის ლიტერატურულ მიმდინარეობაზე.

ნაშრომის ამოცანა გამოვიკვლიოთ: ფრანგული „ახალი რომანის“ გენეზისი და იმ მწერალთა დაჯგუფება, ვინც „ახალ რომანს“ ქმნიდა; ის ნაშრომები, რომლებშიც შეფასებულია „ახალი რომანი“, „ახალი რომანისტიკები“, მათი ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები, განსაკუთრებით კი ნატალი საროტის თეორიული ნააზრევი, როგორც „ახალი რომანის“ მანიფესტი და „ოქროს ნაყოფის“ თეორიულ-ესთეტიკური წანამძღვარი; „ოქროს ნაყოფის“ კომპლექსური ანალიზი და მისი „ახალ რომანთან“ მიმართების საკითხი.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლეა:

- 1) „ოქროს ნაყოფის“ აღიარება როგორც მხატვრულ ნიმუშად, ასევე „ახალი რომანის“ თეორიულ მანიფესტად;
- 2) ავტორის ფენომენის დეფინიცია „ოქროს ნაყოფთან“ მიმართებაში ფროიდის, ბარტისა და მამარდაშვილის კონცეფციების გათვალისწინებით;
- 3) „ოქროს ნაყოფის“ პერსონაჟის გააზრება ლიტერატურულ პარადოქსად და ამ პრობლემის განხილვა; რომანში არსებული სხვადასხვა ტიპის პერსონაჟის („პერსონაჟი-ტიპი“, „ფსევდო-პერსონაჟი“, „პერსონაჟი-ხმა“, პირის ნაცვალსახელები) კოლპლექსურად წარმოჩენა და ანალიზი; ავტორის, პერსონაჟისა და მკითხველის იდენტობის ფორმულების „აღმოჩენა“-ანალიზი;
- 4) „ოქროს ნაყოფის“ ინტერტექსტების აღიარება „სიზიფეს მითის“ ალუზიად;
- 5) ნატალი საროტის ტროპული აზროვნების იმ შემთხვევების დაფიქსირება, რომელშიც კონვენციური ტიპის ტროპები ქმნის არაკონვენციურ ტექსტს;
- 6) „ოქროს ნაყოფში“ ქრონოტოპის ორგანიზების საკითხისათვის მნიშვნელოვანი ზოგიერთი ლინგვისტური კატეგორიის ფუნქცია (პუნქტუაცია; მეტყველების ნაწილები, ზმნის კატეგორიები: კილო, დრო); ტროპიზმებისა და „ქვე-საუბრის“ მეშვეობით აგებული ტექსტის სტრუქტურული სპეციფიკის კვლევა.

ნაშრომის თეორიული და მეთოდოლოგიური საფუძველი. სადისერტაციო ნაშრომის თეორიული საფუძველია „ახალი რომანისა“ და ნატალი საროტის

„ოქროს ნაყოფის“ შემსწავლელი მკვლევრების შრომები, ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასითის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც განხილულია ნატალი საროტის შემოქმედებითი მეთოდისა და მისი ინდივიდუალური სტილის საკითხები. გათვალისწინებულია თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის მიღწევები, ფილოსოფიური და ისტორიული პირველწყაროები, საკვლევ პრობლემასთან დაკავშირებით.

კვლევის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სხვადასხვა მეთოდის გამოყენება დამჭირდა. მათგან ძირითადად ვიყენებ ისტორიულ-შედარებით, სტრუქტურული, სინქრონული და დიაქრონული ანალიზის მეთოდებს.

ნაშრომის პრაქტიკული მნიშვნელობა. სადისერტაციო ნაშრომი დახმარებას გაუწევს ფრანგული „ახალი რომანითა“ და ნატალი საროტის შემოქმედებით დაინტერესებულ მკითხველებსა და მკვლევრებს; სადისერტაციო ნაშრომი შეიძლება გამოვიყენოთ „ახალი რომანისა“ და ნატალი საროტის შესახებ სალექციო კურსებისათვის; ვფიქრობთ, იგი საინტერესო გზამკვლევი იქნება „ახალი რომანის“ წარმომადგენელთა ნაწარმოებებისა და განსაკუთრებით, ნატალი საროტის შემოქმედების მთარგმნელებისთვისაც.

ნაშრომის სტრუქტურა. სადისერტაციო ნაშრომი მოიცავს კომპიუტერზე აწყობილ 169 გვერდს, მას თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა (171) და შედგება შესავლის, 4 თავისა და დასკვნისაგან.

შესავალი

I თავი – ფრანგული „ახალი რომანი“ და მისი მხატვრულ-ესთეტიკური კონტექსტი

- 1.2. ფრანგული „ახალი რომანი“ – გენეზისი, კრიტიკა, ახალი რომანისტიები
- 1.4. ლიტერატურული ტრადიციების დესტრუქცია „ახალ რომანში“
- 1.5. ნატალი საროტის თეორიული შეხედულებები „ახალი რომანის“ შესახებ

II თავი – „უარყოფა“ ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფში“

- 2.1. პერსონაჟის პარადოქსი „ოქროს ნაყოფში“
- 2.2. ნატალი საროტისეული კრიტიკა „ოქროს ნაყოფში“
- 2.3. ავტორის პრობლემა „ოქროს ნაყოფში“

III თავი – წარმოსახვის ტექნიკა „ოქროს ნაყოფში“

- 2.1. ავტონტერტექსტუალობა „ოქროს ნაყოფში“
- 3.2. ტროპული აზროვნება „ოქროს ნაყოფში“
- 3.3. წარმოსახვა, როგორც რეალობის ანარეკლი „ოქროს ნაყოფში“
- 3.4. ტროპიზმი და „ქვე-სუბარი“ „ოქროს ნაყოფში“

IV თავი – ქრონოტოპის თავისებურებისათვის „ოქროს ნაყოფში“ დასკვნები

I თავი - *ფრაგული „ახალი რომანი“ და მისი მხატვრულ-ესთეტიკური კონტექსტი* - თეორიული ხასიათისაა, სადაც ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით წარმოვაჩინეთ იმ პირობებსა და მიზეზებს, რომელმაც წარმოქმნა „ახალი რომანი“; იმ მხატვრულ-ესთეტიკურ კონტექსტს, რომელშიც განვითარდა და ჩამოყალიბდა „ახალი რომანი“ უნიკალურ და საინტერესო ფენომენად; „ახალი რომანის“, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის შესახებ დაწერილ წინააღმდეგობრივ შეფასებებს; „ახალი რომანის“ ძირითად ტენდენციებს, ტრადიციული ლიტერატურული კონვენციების რღვევისა და ტრანსფორმაციის გზებს, თავად ნატალი საროტის თეორიულ შეხედულებებს „ახალი რომანის“ შესახებ.

II თავში – *„უარყოფა“ ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფში“* – განვიხილავთ ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფის“ უმთავრეს პრობლემას – ნატალი საროტის დამოკიდებულებას ლიტერატურულ ტექსტთან, ლიტერატურის კრიტიკოსებთან, პერსონაჟსა და ავტორთან. ასევე წარმოდგენილია მსჯელობა იმის შესახებ, რომ აღნიშნულ რომანში გადაფასებული, გაკრიტიკებული და უარყოფილია ყველაფერი, რაც ფასეულად მიაჩნდა გასული საუკუნეების ლიტერატურას. აქვე განვიხილავთ

იმ ორიგინალურ ლიტერატურულ შემთხვევას, სადაც „უარყოფა“ და დუმილი ამბოხის ახლებური ფორმაა.

III თავში – *წარმოსახვის ტექნიკა „ოქროს ნაყოფში“* – ვიკვლევთ „ოქროს ნაყოფის“ ფიქციურ სამყაროს, რომელიც განმსჭვალულია წარმოსახული ინტერტექსტებითა და ინტერტექსტუალური ხმებით; ტექნიკას, რომლის საშუალებითაც ტექსტი იქცევა თავის საკუთარ ინტერტექსტად (ავტონტერტექსტად); ტროპული აზროვნების იმ შემთხვევებს, როდესაც კონვენციური ტიპის ტროპები ქმნის არაკონვენციურ ტექსტს; ნარატიული „მიზანაზიმის“ გამოსახვის ტექნიკასა და მის ფუნქციებს; მხატვრულ მეთოდში დამკვიდრებულ საროტისეულ ტროპიზმს, რომელიც „ოქროს ნაყოფში“ გამოიხატა სხვადასხვა ლიტერატურული ფორმით, კერძოდ, განცდის, ფიქრისა და წარმოთქმის სიმულტანურობით, ვერბალური მეტყველების სეგმენტების ჩარჩოში ჩასმით, დიალოგითა თუ გამეორებით; ე. წ. „ქვე-საუბარს“, როგორც არავერბალურ გაცვლას, რომელიც ყალიბდება წარმოთქმული სიტყვების პარალელურად. ეს გაცვლა უწყვეტი და იდუმალი პროცესია, რადგან ის შეუცნობლის მონაწილე და ადამიანური კომუნიკაციის უმთავრესი ნაწილია.

IV თავი – *ქრონოტოპის თავისებურებისათვის „ოქროს ნაყოფში“* – განვიხილავთ ლიტერატურული ქრონოტოპის თავისებურებებს ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფში“. რომანში გადმოცემული დროისა და სივრცის თანაფარდობა არაერთგვაროვანია, რასაც ნათლად მოწმობს საროტისეული ტროპიზმი, „ქვე-საუბარი“ და საუბარი. „ოქროს ნაყოფში“ პარალელურად გადმოცემული სხვადასხვა დრო ტროპიზმების საშუალებით ერთმანეთს კვეთს და ქმნის ტექსტის დროით-სივრცითი სტრუქტურის ისეთ თავისებურებებს, როგორცაა: დროის სწრაფი წყვეტა და მონაცვლეობა; „ინტენსიური“ უმოძრაობა; დროის ინერტულობა; ერთდროულობის გამომხატველი გამეორებები; აწმყო დროის „უმოძრაობა“, „გაყინვა“; დროების ერთმანეთში არეკვლა.

I თავი

ფრანგული „ახალი რომანი“ და მისი მხატვრულ-ესთეტიკური კონტექსტი

1.1. ფრანგული „ახალი რომანი“ – გენეზისი, კრიტიკა, ახალი რომანისტები

ლიტერატურის ისტორიაში ფრანგული „ახალი რომანი“ პარადოქსული ფენომენია, როგორც თავისი არაორდინარული სახელწოდებების სიმრავლით, ასევე ნაწარმოებების ორიგინალური ფორმითა და შინაარსით.

ჟან მონტალბეტის (Jean Montalbetti) თქმით, „უზარმაზარ ექვსთავიან გველეშაპს, რომელიც 1950-იან წლებში გამომცემელმა ჟერომ ლენდონმა წარადგინა, მრავალი წლის განმავლობაში უძებნიდნენ სხვადასხვა სახელს. ემილ ანრიომ კი 1957 წელს შექმნა აკადემიური ეტიკეტი „ახალი რომანი“, რომელიც მის საბოლოო სახელწოდებად იქცა“ (მონტალბეტი 1967: 4-9). ტერმინი „ახალი რომანი“ (“Le Nouveau Roman”) პირველად გამოიყენა ჟურნალისტმა ემილ ანრიომ სტატიაში - „ლიტერატურული ცხოვრება. ალენ რობ-გრიიეს „ექვსი“. ნატალი საროტის „ტროპიზმი“. „ახალი რომანი“ (“La vie littéraire. La jalousie d’Alain Robbe-Grillet. Tropisme de Nathalie Sarraute. Le nouveau roman“), სადაც იგი მწვავედ აკრიტიკებს ალენ რობ-გრიიეს რომან „ექვსა“ (“La jalousie“. 1957) და ნატალი საროტის „ტროპიზმებს“ (“Tropismes“. 1939). ჟურნალისტმა ემილ ანრიომ აღნიშნულ ნაწარმოებებს „ახალი რომანი“ წერის ახალი მანერის, უჩვეულო ფორმისა და „შინაარსის“ გამო უწოდა. სტატიის ავტორმა ზედსართავ სახელს “nouveau“ („ახალი“) უფრო ნეგატიური მნიშვნელობა მისცა. კრიტიკოსი დანიელ ბაიომე (Danielle Bajomé) ამბობს: „ვინც ვერ სწვდება საიდუმლოებებს, სოციალური ნდობის მოსაპოვებლად იყენებს ახალზე საუბრის მოქნილ ხერხს“. (“Parler de nouveau devient une subtile manœuvre d’intimidation à l’égard des non initiés sur lesquels on se crée un pouvoir social“) (ბაიომე 1974 : 93).

ნოვაციის მომხრე ფილიპ სოლერსი იმოწმებს ფროიდის სიტყვებს: „სიახლე ყოველთვის სასარგებლოა“ (სოლერსი 1971: 26).

ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის გამოჩენას დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. „ახალ რომანსა“ და „ახალ რომანისტებს“ უამრავი კრიტიკული წერილი მიეძღვნა. კრიტიკოსები იყოფოდნენ „მომხრეებად“ და „მოწინააღმდეგეებად“. რეალ უელემ კრიტიკული ტექსტები დაყო “pour” („მომხრე“) და “contre” („მოწინააღმდეგე“) კატეგორიებად (უელე 1972). კრიტიკული დისკურსების ულესებრი კლასიფიცირება დაემყარა შემდეგ პრინციპებს:

- კრიტიკული ნაშრომები, რომლებშიც არჩევანი გაკეთებულია „ტრადიციულზე“; კლასიკური რომანის კატეგორიებისა და ტრადიციული კრიტიკის საფუძველზე უარყოფილია „ახალი რომანი“;

- კრიტიკული ნაშრომები, რომლებშიც არჩევანი გაკეთებულია „ახალ რომანზე“ მისი ყველა ნიშნის გათვალისწინებით.

პიერ დე ბუადეფრი (Pierre de Boisdeffre) ნაშრომში „ყავადანი მაგიდაზე: „ახალი რომანის“ წინააღმდეგ“ (“La Cafetière est sur la table : contre le nouveau roman“) უპირისპირდება „ახალ რომანს“. მისი თქმით: „ფილოლოგიის ისტორიაში ოსტატობის განახლება მიიჩნევა როგორც სოციალური სტრუქტურების მეტამორფოზა. ახალი პუბლიკის შექმნა, იგივეა, რაც ტექნიკური და კულტურული რევოლუცია მეთხუთმეტე საუკუნეში. „ახალი რომანი“ არაა ამგვარი შემთხვევა. ის არაფერს გამოხატავს: არც ორიგინალურ ექსპერიმენტს, არც დიდ ფორმალისტურ აღმოჩენას, არც ახალი თემების გამოგონებას“ (“Il arrive dans l’histoire des lettres que le renouvellement d’un art traduise la métamorphose des structures sociales, l’avènement d’un public nouveau, voire, comme au quinzième siècle, une révolution technique ou culturelle. Tel n’est pas le cas du ‘Nouveau Roman’. Il n’exprime rien : ni une expérience originale, ni une grande découverte formelle, ni l’invention de nouveaux thèmes“)

(ბუადეფრი 1967).

1950-70-იანი წლების კრიტიკულ წერილებში ახალ ლიტერატურულ ჯგუფს სხვადასხვა სახელით მოიხსენებდნენ. სახელწოდებათა მრავალფეროვნება და ხშირად მათი უცნაური სემანტიკა განპირობებული იყო თვით ამ ჯგუფის

ნაწარმოებთა განსხვავებული, იმ დრომდე არარსებული ანდა გადაფასებული ხედვით.

საზოგადოდ თუ ვიტყვით, ყოველ ეპოქაში ამა თუ იმ ლიტერატურული ჯგუფისა და მიმდინარეობის სახელწოდება საკუთარ თავში იტევს ფილოსოფიური, სოციოლოგიური და იდეოლოგიური მნიშვნელობების ემოციურ მახასიათებლებს, რომლებიც წარმოაჩენს კონკრეტული ეპოქის ანარეკლს. თუმცა, ცნობილია ისეთი ლიტერატორები და ლიტერატურული მიმდინარეობები, რომლებიც გარკვეული დროით წინ უსწრებდნენ ეპოქას, ზოგი კვლავაც ერთგულებს ტრადიციულ და მრავალი ათეული წლის განმავლობაში დამკვიდრებულ ლიტერატურულ ნორმებს.

„ახალი რომანის“ არსს ნათლად გამოხატავს სხვადასხვა კრიტიკოსის შეფასებები და ის სახელწოდებები, რომლებითაც ცნობილია მათი ლიტერატურული წერილები, ესეები, თეორიული ნაშრომები. ამდენად, საჭიროდ მივიჩნით ჩვენება იმისა, თუ ვინ რა სახელი უწოდა 1950-70-იანი წლების „ახალი რომანის“ ლიტერატურულ მიმდინარეობას. ყოველივე ამის უკეთ და კომპლექსურად აღქმისათვის შევიმუშავეთ სქემა, სადაც მარცხნიდან I სვეტში მოცემულია ავტორი, ვისაც ეკუთვნის სახელწოდების იდეა; II სვეტში ვიძლევიტ ჯგუფის სახელწოდებათა ვარიაციებს, III სვეტში კი წარმოვაჩენთ წყაროებს.

როლან ბარტი Roland Barthes	„ობიექტური ლიტერატურა“ ("Littérature objective")	ბარტი 1954. Dans : ბარტი 1964 : 581-591.
ბერნარ დორი Bernard Dort	„საგნების ხანა“ ("Le temps des choses")	დორი 1954: 302.
ბერნარ დორი Bernard Dort	„ახალი გენეზისის რომანი“ ("Roman du nouveau genèse")	დორი 1955: 301-306.

როლან ბარტი Roland Barthes	„ზუსტი ლიტერატურა“ ("Littérature littérale")	ბარტი 1955. Dans : ბარტი 1964 : 820-826.
ბერნარ დორი Bernard Dort	„თეთრი რომანები“ ("Romans blancs") „გადაპარსული მაგიდის რომანები“ ("Roman de la table rase") „მიწისპირის რომანი“ ("Roman au ras du sol") „ძალსა და მგელს შორის“ ("Entre chien et loup")	დორი 1956 : 347-348.
კლოდ მორიაკი Claude Mauriac	„მომავლის რომანი“ ("roman futur")	მორიაკი <i>Preuves</i> 1956: 92-96.
ფრანსუა მორიაკი François Mauriac	„ყუთის ტექნიკა“ ("La technique du cageot")	მორიაკი 1956: 1-3.
კლოდ მორიაკი Claude Mauriac	„ალიტერატურა“ ("L' alittérature")	მორიაკი 1956. Dans : მორიაკი 1969 : 11.
გაეტან პიკონი Gaétan Picon	„ექსპერიმენტული რომანი“ ("roman expérimental")	პიკონი 1957: 300-304.

ალენ ბოკე Alain Bosquet	„ავანგარდის რომანი და ანტირომანი“ “Roman d’ avant-garde et anti-roman“	ბოკე 1957: 603-623.
ემილ ანრიო Émile Henriot	„ახალი რომანი“ ("Le nouveau roman")	ანრიო 1957.
ჟან ლაგროლე Jean Lagrolet	„ახალი რეალიზმი“ “Nouveau réalisme“	ლაგროლე 1958 : 62-70.
ოლივიე დე მანი Olivier de Magny	„უადამიანო რომანი“ ("Roman de l’ homme absent“)	დე მანი 1958: 3-17.
ბერნარ პენგო Bernard Pingaud	„უარყოფის სკოლა“ ("L’ école du refus“)	პენგო 1958.
ბერნარ დორი Bernard Dort	„წასულელო რომანები“ ("Des romans innocents“) „უარყოფის რომანები“ ("Romanciers du refus“) - „ანტერომანი“ ("anté-roman“) - „იქ ყოფნის რომანი“ ("romans de l’ être-là“)	დორი 1958.
მორის ნადო Maurice Nadeau	„ახალგაზრდა რომანი“ ("Le jeune roman“)	ნადო 1959.

ოტო ჰანი Otto Hahn	„ლაბორატორიული რომანი“ ("Roman de laboratoire")	ჰანი 1960: 150-168.
პიერ დე ბუადეფრი Pierre de Boisdeffre	„არარომანული რომანი“ ("Roman sans romanesque")	ბუადეფრი 1960.
ჟან-რენე ჰუგენენი Jean-René Huguenin	„ახალი რომანი“ ("Nouveau roman")	ჰუგენენი 1961.
მადლენ შაპსალი Madeleine Chapsal	„ახალგაზრდა რომანი“ ("Le jeune roman")	შაპსალი 1961.
ჟერარ ჟენეტი Gerard Genette	„ახალი რომანი“ ("Nouveau Roman")	ჟენეტი 1961: 16.
ჟან ბლოხ-მიშელი Jean Bloch-Michel	„ახალი რომანი“ ("Nouveau Roman")	ბლოხ-მიშელი 1961.
ლუსიენ გოლდმანი Lucien Goldmann	„ავანგარდი“ ("Avant-garde")	გოლდმანი 1961-1962:
ჟაკ ბრენე Jacques Brenner	„არიერგარდი“ ("d'arrière-garde")	ბრენე 1962: 310-311.
ჟან-პოლ სარტრი Jean-Paul Sartre	„ავანგარდი“ ("Avant-garde")	სარტრი 1965: 29.

ჟან მონტალბეტი Jean Montalbetti	„პარიზის სკოლა“ ("L' école de Paris")	მონტალბეტი 1967 : 4-9.
ჟორჟ რაილარი Georges Raillard	„ფართოდგახელილი თვალის სკოლა“ ("L' école du gros oeil")	რაილარი 1972 : 255-278.

არსებული სახელწოდების სიმრავლე და აზრობრივი დატვირთვის მრავალფეროვნება საშუალებას იძლევა დავაჯგუფოთ ისინი საერთო ნიშნების მიხედვით და გამოვყოთ „ახალი რომანის“ ტენდენციები.

ახალი რეალიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის უპირატეს აღიარებას ემსახურება შემდეგი სახელწოდებები: „საგნების ხანა“, „მიწის პირის რომანი“, „ყუთის ტექნიკა“, „ობიექტური ლიტერატურა“¹, რომლებიც, ფაქტობრივად, წარმოადგენენ უახლეს რეალისტურ ხედვებს ახალ რეალიზმში, რაც ასახვას პოულობს, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოებების შექმნის ტექნიკაში, ასევე, მის ფორმასა და შინაარსში. სხვა მხრივ, შეიძლება ითქვას, რომ „ახალი რომანი“, როგორც ახალი რეალისტური მიმდინარეობა, გარკვეული თვალსაზრისით, წარმოადგენს ახალი რეალიზმის პროვოცირებას ახალი ლიტერატურული ფორმების ეფექტური გამოყენების გზით. ამიტომაც არის, რომ დიდია ინტერესი „ახალი რომანისადმი“. ჩვენმა გამოკვლევებმა დაგვანახა, რომ „ახალი რომანის“ მკითხველი ტექსტის გააზრებისა და წაკითხული ტექსტის შინაარსის თხრობისას იძულებული ხდება მიმართოს არა მხოლოდ ინტერპრეტაციას, არამედ წარმოსახვით ინტერპოლირებასაც, ანუ ტექსტის

¹ ტერმინი „ახალი რეალიზმი“ დიდი ხნის განმავლობაში თანაარსებობდა ტერმინ „ახალ რომანთან“.

თხრობისას აკეთებს ისეთ ჩანართებს, რაც ავტორს არ ეკუთვნის, მაგრამ მესამე პირის მიერ ავტორისეული ტექსტის აღსაქმელად საჭიროდ მიიჩნევს.

სიცარიელის, არყოფნის იდეების ამსახველია სახელწოდებები: „თეთრი რომანები“, „გადაპარსული მაგიდის რომანები“, „უადამიანო რომანი“, „არარომანული რომანი“; ამ სახელწოდებათა ავტორი-კრიტიკოსები და თეორეტიკოსი-ლიტერატორები „ახალ რომანს“ სამართლიანად უწოდებენ „თეთრ“, „გადაპარსული მაგიდის“, „უადამიანო“ და „არარომანულ“ რომანებს, მაგრამ ეს სამართლიანობა ვრცელდება ტექსტის ფორმაზე, რაც შეეხება შინაარსს, აქ უკვე, დაბეჯითებით ძნელი სათქმელია, თუ რამდენად სამართლიანია, უფრო სწორად, რამდენად შეესატყვისება ზემოხსენებული სახელდებები „ახალი რომანის“ შინაარსს. ტექსტის აღქმის სირთულე განპირობებულია არა მხოლოდ იმით, რომ „ახალ რომანში“ გამოკვეთილად არ ჩანს ადამიანი, პერსონაჟი, არამედ იმითაც, რომ ეს პერსონაჟები თითოეული მკითხველში ურთიერთგანსხვავებულ ასოციაციებს იწვევს და შეიძლება რიგ შემთხვევაში მკითხველმა არა მხოლოდ „არარსებული“ პერსონაჟის როლი მოირგოს, არამედ, გარკვეული თვალთახედვით, თანაავტორიც გახდეს. სწორედ, ეს მომენტი აერთიანებს „pour“ და „Contre“ პოზიციებზე მდგომ ლიტერატურის კრიტიკოსებს, თუმცა, ისინი ურთიერთსაწინააღმდეგო პოზიციებზე დგანან.

ძიებისა და წერის ექსპერიმენტების გამომსახველი სახელწოდებებია: „ობიექტური ლიტერატურა“, „ექსპერიმენტული რომანი“, „ლაბორატორიული რომანი“, „რომანი, როგორც ძიება“, გარკვეული თვალსაზრისით, აგრეთვე „ალიტერატურა“. ეს სახელწოდებები მიზეზ-შედეგობრივად დაკავშირებულია „ახალი რომანის“ ფორმასა და შინაარსთან. მიზეზობრივი კავშირი ის არის, რომ „ახალი რომანი“ მართლაც ობიექტური, ექსპერიმენტული და ლაბორატორიულ პირობებში შექმნილ ლიტერატურულ ნაწარმოებს მოგვაგონებს. ის ერთი მხრივ, ახალი ლიტერატურული ფორმების ძიებაც არის და ექსპერიმენტიც. მეორე მხრივ კი, ალიტერატურაც, რადგან მასში დარღვეულია თხრობის ტრადიციული ნორმები, პერსონაჟების სამოქმედო არეალი ირეალურია, რომანში ურთიერთგადახლართულია სიუჟეტები, რომლებიც, ფაქტობრივად, კლასიკური

ფორმით არც კი არსებობენ, რადგან ცალკეული ეპიზოდები გაბნეულია დროსა და სივრცეში. რაც შეეხება შედეგობრივ კავშირს, „ახალი რომანის“ ავტორისეულ სათაურსა და მკვლევარი-კრიტიკოსების მიერ მიკუთვნებულ სახელწოდებებს შორის, ის დუმილის მეტაფიზიკაში ვლინდება. ავტორი „დუმს“ და დუმილში აქსოვს ინტრიგას. ამის გამო ტექსტი ჩახლართული და ბუნდოვანია. ჩახლართული და ბუნდოვანი სიუჟეტები ტრადიციულ რომანსაც ახასიათებს, მაგრამ სათქმელს ამბობს ავტორი, „ახალ რომანში“ კი პერსონაჟები, რომლებიც ზოგჯერ არც არსებობენ და მათ ადგილს იკავებს მკითხველი. უპერსონაჟო რომანის მკითხველი, ცხადია, ხედავს მოვლენებსა და საგნებს შორის არსებულ შინაგან წინააღმდეგობებს, მაგრამ მოვლენებსა და საგნებს ერთმანეთთან კავშირში არ განიხილავს. თუმცა არიან მკითხველები, რომლებიც ცდილობენ ღრმად ჩასწვდნენ ავტორის ნააზრევსა და „პერსონაჟების“ ქცევის მოტივაციას, მოვლენებსა და საგნებს შორის ეძებენ მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს და მკითხველის წარმოსახვაში იქმნება ერთგვარი ექსცენტრიადა, სადაც ავტორს, პერსონაჟსა და მკითხველს წარმოსახვის, აღქმისა და გამოხატვის სრული თავისუფლება აქვთ.

„ახალი რომანის“ ლიტერატურული ორიგინალობის გამომხატველია ტერმინი „მზერის სკოლა“, რომელიც გაჩნდა 1959 წელს, ფოტოამსახველი კადრის გამჟღავნების შემდგომ: „ახალი რომანი“ სხვა რა არის, თუ არა განსაკუთრებული, ორიგინალური ფოტო“. სინამდვილეში, „ახალი რომანი“ თავისი ფორმითა და შინაარსით ბევრად უფრო მეტია, ვიდრე „ორიგინალური ფოტო“ და თუ მაინც „ახალი რომანი“ „ორიგინალური ფოტოა“, მაშინ უფრო სამართლიანი იქნება, მას ვუწოდოთ ორიგინალური ფოტოების ერთობლიობა, რომელ ერთობლიობაშიც მოვლენები, ფაქტები, შეხედულებები, ხასიათები სხვადასხვა რაკურსით აღიქმება. ამ შემთხვევაშიც „ახალ რომანს“ სრულიად მიესადაგება ტერმინი „მზერის სკოლა“.

აღენ რობ-გრიემ, როლან ბარტმა, ლუსიენ გოლდმანმა არა მხოლოდ აიტაცეს რობ-გრიესა და ნატალი საროტის ზემოხსენებული ლიტერატურული ნაწარმოებების ფორმასა და შინაარსზე მისადაგებული ტერმინი „ახალი რომანი“, არამედ მას მისცეს ფართო აზრობრივი დატვირთვა და შექმნეს მეტად საინტერესო ლიტერატურული კრიტიკის ნიმუშები.

„ახალი რომანის“ ლიტერატურული ტრადიციების დამკვიდრების მიზნით ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში გაერთიანდნენ რიგი მწერლები და კრიტიკოსები, რომელთა ერთობა გამოხატულებას პოულობდა არსებულის, ტრადიციულის უარყოფაში, და ურთიერთგანსხვავებული მიდგომების მიუხედავად, ერთობლივად უპირისპირდებოდნენ უარყოფის უარყოფელ და კლასიკური რომანის პოზიციებზე მყოფ ლიტერატორებს. ამ დაპირისპირებაში შეიქმნა „ახალი სკოლა“, სადაც საერთო იყო მიზანი, ხოლო პროგრამა და მიდგომები - ურთიერთგანსხვავებული, არც თუ იშვიათად - ურთიერთდაპირისპირებულიც.

მართალია, ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობას სხვადასხვა სკოლის სახელით მოიხსენებდნენ („შუალამის სკოლა“, „პარიზის სკოლა“, „ახალი რომანის“ სკოლა“), მაგრამ პირდაპირი გაგებით, მათ ერთობას სკოლა არ ეთქმოდა, ვინაიდან მათ არ ჰყავდათ საყოველთაოდ აღიარებული მეტრი და არც ერთობლივ მანიფესტებს აქვეყნებდნენ, მაგრამ ქვეყნდებოდა ცალკეული მწერლების კრიტიკული წერილები, თეორიული მსჯელობა, მოსაზრებები, ლიტერატურული ნარკვევები და ესეები. ახალ რომანისტთა გაერთიანება მოხდა „შუალამის გამოცემებში“ („Les Editions de Minuit“), სადაც იბეჭდებოდა მათი ნაწარმოებები. ამის გამოც იყო, რომ მათ „შუალამის რომანისტებსაც“ უწოდებენ.

1958 წელს ჟურნალ „ესპრის“ (Esprit, n° 7-8, juillet-août 1958 : Le Nouveau Roman) სპეციალური ნომერი მიემძვნა „ახალ რომანს“ (იგივე „ახალ სკოლას“, „ახალ რეალიზმს“, „ანტირომანს“), სადაც დაინტერესებულ მკითხველს მიეწოდა ცნობები „ახალი რომანისტების“ პირველ პერსონალურ შემადგენლობასა და მათი შემოქმედების ზოგად ასპექტებზე. ესენი იყვნენ: ალენ რობ-გრიე (Alain Robbe-Grillet), მიშელ ბიუტორი (Michel Butor), ნატალი საროტი (Nathalie Sarraute), სამუელ ბეკეტი (Samuel Beckett), ჟან კეიროლი (Jean Cayrol), კლოდ სიმონი (Claude Simon), რობერ პენჟე (Robert Pinget), კატებ იასინი (Kateb Yacine), ჟან ლაგროლე (Jean Lagrolet) და მარგერიტ დიურა (Marguerite Duras). გამოქვეყნებულ მასალებში აღნიშნული იყო, რომ ერთ-ერთი რომანისტი მარგერიტ დიურა თავისი „მოდერატო კანტაბილეთი“ („Moderato cantabile“, 1958 aux éditions de Minuit) დაუპირისპირდა

„ახალი“ ჟანრის გულგრილობას. საგულისხმოა ისიც, რომ ჟერომ ლენდონის „შუალამის გამოცემები“ არ იყო ფართო საზოგადოებრივი მნიშვნელობის დაწესებულება. ამიტომ ჟურნალს მოუწია ახსნა იმისა, თუ რატომ გამოქვეყნდა მხოლოდ და მხოლოდ ათი ახალი რომანისტი - „რატომ მაინც და მაინც ეს ათი რომანისტი? - ყოველი მათგანი თავისებურად წყვეტს კავშირს რომანის ტრადიციულ ფორმებთან, ცდილობს განაახლოს შინაარსი და რომანული ხერხები“, - ვკითხულობთ აღნიშნულ ჟურნალში.

აქ, ისიც საგულისხმოა, რომ ხსენებულ ჟურნალში მწერლების სია სრული შემადგენლობით არ არის გამოქვეყნებული, რადგან ფოტოსურათი, რომელიც იტალიელმა მარიო დონდერომ გადაიღო, დაიბეჭდა 1957 წლის ბოლოს, ჟურნალ „Esprit“-ში, სადაც ჩვენ მიერ ნახსენები ზოგიერთი ავტორი არ ჩანს (მიშელ ბიუტორი, ჟან კეიროლი, კატებ იასინი, ჟან ლაგროლე და მარგერიტ დიურა) სამაგიეროდ „ახალ რომანისტების“ გვერდით დგანან კლოდ მორიაკი და კლოდ ოლიე.

კრებულის „Nouveau Roman : hier, aujourd'hui,, („ახალი რომანი: გუშინ, დღეს“) მეორე ტომში შეყვანილია ნატალი საროტი, კლოდ სიმონი, ალენ რობ-გრიე, კლოდ ოლიე, მიშელ ბიუტორი, რობერ პენჟე, ჟან რიკარდუ, - მწერლები, რომლებმაც მონაწილეობა მიიღეს ჟან რიკარდუსა (Jean Ricardou) და ფრანსუა ვან როსუმ-გუიონის (François Van Rossum-Guyon) მიერ 1971 წლის 20-30 ივნისს საერთაშორისო კულტურის ცენტრ „შატო დე სერიზი ლა სალში“ (“Le Château de Cerisy-la-Salle”) ჩატარებულ კოლოქვიუმში „ახალი რომანი: გუშინ, დღეს“, „სერიზის კოლოქვიუმში“ მიწვევაზე უარი განაცხადეს სამუელ ბეკეტმა და მარგერიტ დიურამ.

ცნობილი ლიტერატორი ანრი პეირი (Henri Peyre) 1955 წელს თანამედროვე ფრანგული რომანის შესახებ წერს: „ბოლო ოცი ცლის განმავლობაში ფრანგულ რომანს ძლიერი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია არც ტექნიკისა და არც სრტუქტურის ორიგინალურობით“.

(“Le roman français des vingt dernières années ne frappe ni par l'originalité de sa technique ni par l'originalité de sa structure”) (პეირი 1955: 289).

თუ დავეყრდნობით 1954-1957 წლებში გამოქვეყნებულ რომანებს - ალენ რობ-გრიეს „საშლელეები“ („Les Gommages“. 1953), ნატალი საროტის „მარტერო“ („Martereau“. 1953), მიშელ ბიუტორის „მილანის გასასვლელი“ („Passage de Milan“. 1954), კლოდ სიმონის „ქარი“ („Le Vent“. 1957) - შევამჩნევთ, რომ 1950-იანი წლები იყო რომანის ძველი წესებიდან ახალზე დარდამავალი ეტაპი. 1961 წლიდან ნიუ-იორკში საფრანგეთის საელჩოს კულტურის სამსახური აწყობდა ექსპოზიციას სახელწოდებით „ახალი რომანი“ („Le Nouveau Roman“), რომლის მიზანი იყო წარმოედგინა „ახალი რომანისტები“, რომლებმაც 1945 წლიდან თავიანთი ნაწარმოებებით „რომანის ახალი გზები გახსნეს“ („Le Nouveau Roman“, Catalogue, Services Culturels de l'Ambassade de France à New York. 1961). ამ გამოფენაზე 23 მწერლის სახელი დომინირებდა, რომლებთა შორის იყო: სამუელ ბეკეტი (Samuel Beckett), მორის ბლანშო (Maurice Blanchot), ჯოი ბუკე (Joë Bousquet), მიშელ ბიუტორი (Michel Butor), ჟან კეიროლი (Jean Cayrol), მარგერიტ დიურა (Marguerite Duras), ჟან ლაგროლე (Jean Lagrolet), კლოდ მორიაკი (Claude Mauriac), კლოდ ოლიე (Claude Ollier), რობერ პენჟე (Robert Pinget), ალენ რობ-გრიე (Alain Robbe-Grillet), ნატალი საროტი (Nathalie Sarraute), კლოდ სიმონი (Claude Simon) და ფილიპ სოლერსი (Philippe Sollers). ეს თოთხმეტი რომანისტი წერის მანერით ძალიან განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. ამბობდნენ, რომ არ არსებობდა „ახალი რომანის“ სკოლა, არ იყო ერთიანი ხედვა, აზრი, პირიქით, თვალსაზრისის სიმრავლე, ზოგჯერ, ნეგატიურ ელფერს იღებდა. ბიუტორის თქმით, „რომანი [...] არის თხრობა და ამავე დროს „თხრობის ლაბორატორია“, რომელშიც გამოყენებულია როგორც სინამდვილე, ასევე ჩვენივე გონების ნაყოფიც. მწერალი ცდილობს შესთავაზოს ადამიანს აზრობრივი სამუშაო, რომელიც იწყება მღვრიე ქვეგრძნობებიდან და გრძელდება სამყაროსა და საკუთარი თავის თვითშეცნობამდე“ (შერვაშიძე 1984: 329).

„ახალმა რომანისტებმა“, რომლებმაც უარყვეს კლასიკური ლიტერატურული ტრადიციები, გაწყვიტეს ტრადიციულ რომანთან კავშირი, უარყვეს ყველაფერი რაც შინაარსის მქონეა - ამბის თხრობა, ქრონოლოგია, დროის განსაზღვრა, ობიექტურობის ცნება; ამასთანავე, მათ გაწყვიტეს მთხრობელთან კავშირი, ან

უკეთეს შემთხვევაში შემოიყვანეს ბუნდოვანი მთხრობელი. „ძიების“ ლიტერატურის წარმომადგენლები ცდილობდნენ შეესწავლათ ახალი რომანული ფორმები. შემოქმედებითი ინტერპრეტაციით აითვისეს როგორც მოდერნისტული ლიტერატურის ტენდენციები („ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკა, ნაწარმოების სტრუქტურის ახლებური გააზრება, აბსურდის იდეის აქცენტირება, ინტერტექსტები, მეტაფორა და ა.შ.) ასევე პოსტმოდერნიზმის ჩანასახოვანი ზოგიერთი ნიშანი (ანტიფორმა (ღია), თამაში, მონაწილეობა, ირონია, განუსაზღვრელობა, ანტინარატივი, მეტონიმია); მოახდინეს მათი სინთეზი და საკუთარ ესთეტიკასა და პოეტიკაში მოქცევა, შექმნეს უწყვეტი ჯაჭვი მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის, სადაც თავად მოგვევლინენ მაკავშირებელ, გარდამავალ რგოლად.

უნდა აღინიშნოს, რომ „ახალი რომანის“ მიმართების საკითხი პოსტმოდერნისტულის ესთეტიკასთან აქტიურად განიხილება სამეცნიერო ლიტერატურაში. ზოგიერთი მკვლევარი „ახალ რომანს“ ადრეული პოსტმოდერნიზმის ნაწილად მიიჩნევს - მაგალითად, მარტინ ტრავერსი „ახალ რომანს“ პროზის ახალი პოეტიკის შექმნის ყველაზე სისტემატურ მცდელობად მიიჩნევს ადრეული პოსტმოდერნიზმის ხანაში და ამის მაგალითად ასახელებს საროტის „პლანეტარიუმს“ (1959). პოსტმოდერნიზმის ცნობილი მკვლევარი და თეორეტიკოსი ფრედერიკ ჯეიმსონი თავის ესეში „პოსტმოდერნიზმი და მომხმარებლური საზოგადოება“ აღნიშნავს, რომ ფრანგული „ახალი რომანი“ პოსტმოდერნიზმის ისეთივე ნაირსახეობაა, როგორც უილიამ ბეროუზისა თუ ტომას პინჩონის პროზა. პოსტმოდერნიზმის ასევე ცნობილი მკვლევარი დოუი ფოკემა მიიჩნევს, რომ „ახალ რომანს“ თანაბარი უფლებით შეგვიძლია მივუსადაგოთ როგორც მოდერნიზმის, ასევე პოსტმოდერნიზმის იარლიყი. ზოგიერთი მკვლევარი გამოჰყოფს „ახალი რომანის“ სამ ეტაპს და მიიჩნევს, რომ მესამე ეტაპი, როცა ხდება „ავტორის ხმის“ აღორძინება, არის პოსტ - „ახალი რომანის“ ხანისაკენ, პოსტმოდერნისაკენ გადადგმული ნაბიჯი. ამ ტენდენციის ერთ-ერთ ნიმუშად ასახელებენ ნატალი საროტის „ბავშვობას“ (1983), რომელსაც ახასიათებს, ერთი მხრივ, მიბრუნება წარსულის ლიტერატურულ კონცეპტებთან

(ავტორის / მთხრობლის „გაცოცხლება“) და, მეორე მხრივ, მათი „ჩასმა“ ახალ ლიტერატურულ კოლაჟში, რაც „ახალ რომანში“ პოსტმოდერნისტული ტენდენციის გაჩენაზე მეტყველებს. ამ მხრივ, გამონაკლისს არც რომანი „ოქროს ნაყოფი“ წარმოადგენს.

ამდენად, სამეცნიერო და ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით ჩვენ წარმოვაჩინეთ ფრანგული „ახალი რომანის“ გენეზისი, „ახალი რომანის“, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის შესახებ დაწერილი წინააღმდეგობრივი შეფასებები, „ახალი რომანის“ წარმომადგენელთა შემადგენლობა და მათი „ნათესაური“ კავშირები მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმთან.

ვფიქრობთ, ლიტერატურათმცოდნეებისა და დაინტერესებული მკითხველისათვის მნიშვნელოვანია იმის გაცნობიერება, რომ „ახალმა რეალისტურმა“ მიმდინარეობამ უაღრესად წინააღმდეგობრივი გზა გაიარა არნოს კრიტიკული სტატიიდან („ლიტერატურული ცხოვრება. ალენ რობ-გრიიეს „ექვი“. ნატალი საროტის „ტროპიკი“. „ახალი რომანი“) ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფამდე“, რომლის საწყის ნიშნულად სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ საროტის „ტროპიკები“ და ალენ რობ-გრიიეს „ექვი“.

1.2. ლიტერატურული ტრადიციების დესტრუქცია

„ახალ რომანში“

კლასიკურმა ლიტერატურულმა ტრადიციებმა ესთეტიკურ-პოეტიკური თვალსაზრისით XX საუკუნეში რადიკალური ცვლილებები განიცადა. ფლობერიდან მოყოლებული, ყოველი ლიტერატურული მიმდინარეობა ცდილობდა ტრადიციულისა და „ძველის“ იგნორირებას და საკუთარი ახალი „ევრისტიკული“ მეთოდის დამკვიდრებას. ყველაზე ინტენსიურად კონვენციურმა

რომანმა განიცადა სახეცვლილება, მაგრამ მან მეტ-ნაკლებად მაინც შეინარჩუნა თავისი ტრადიციული ფორმები. „ახალმა რომანმა“ კი შეძლო მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის კონატიური მეთოდების საკუთარ მეთოდებთან შეჯერება და ტრადიციული ლიტერატურის, როგორც ერთიანი ესთეტიკურ-ლიტერატურული ფენომენის ტრანსფორმირება ლიტერატურული ნაწარმოების სპეციფიკასა და პოეტიკაში.

XX საუკუნის ლიტერატურულ კრიტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში აქტუალური გახდა ტრადიციული კრიტერიუმების გადაფასება. 1920-იან წლებში ლიტერატურული ჟანრის, კერძოდ, რომანის ჟანრის პრობლემა არაერთი ლიტერატურულ-თეორიული მიმდინარეობის მსჯელობის საგნად იქცა. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენელთა ლიტერატურული თეორიები და მოსაზრებები. „ლიტერატურული ნაწარმოები წმინდა ფორმაა, ის არ არის საგანი, არც მასალა, არამედ მასალების ურთიერთმოქმედება“ (შკლოვსკი 1990: 64). „მასალა პასიური როდია - მას გააჩნია თავისი კანონები, თავისი ცხოვრება, თავისი სიმართლე, რომელიც უნდა აღმოაჩინოს ხელოვანმა“ (ეიხენბაუმი 1924: 9). „ის, რასაც კრიტიკა შინაარსს უწოდებს, - წერდა რობ-გრიე, - და რასაც სოციოლოგიასთან, მორალთან და პოლიტიკასთან კავშირი აქვს, მხოლოდ ამორფული და დამოუკიდებლობას მოკლებული მასალაა, რომელიც უნდა შეირჩეს მოფიქრებული ფორმის სარეალიზაციოდ, უპირველეს ყოვლისა, ფორმაა მთავარი საყრდენი მხატვრისათვის. სახელდობრ, ის ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებს. ჭეშმარიტი შინაარსი ხელოვნების ნაწარმოებისა - ესაა ფორმა“ (შერვაშიძე 1984: 329).

„ლიტერატურას ახასიათებს სამყაროს კვლავ და ხელახლა აღმოჩენის ნიჭი, დადგენილის, ნაცნობის „გაუცნაურების“, ფამილიარულის გაუცხოების, ანუ „დეფამილიარიზაციის“ უნარი“ (შკლოვსკი 1925: 13). ფორმალისტური თეორიის თანახმად, დეფამილიარიზაცია მწერალს არსებულის გადაფასების ფართო შესაძლებლობებს აძლევს.

საერთოდ, ჟანრის და განსაკუთრებით რომანის ჟანრის საზღვრები მოქნილი და ფლექსიურია, რომელსაც გააჩნია პაროდირებისა და

თვითმოდინების უნარი, იგი მიეკუთვნება ტრანსფორმირებად მოდელთა ქსელს და ექვემდებარება „ევოლუციის კანონს“, რაც ნიშნავს ძველის არა გაქრობასა და ამოძირკვას, არამედ კონსტრუქციულ გადანაცვლებას. ბახტინი იყო პირველი, რომელმაც რომანის ჟანრის ანალიზზე დაყრდნობით, თამამად დაარღვია ჟანრის სინქრონული გააზრების ტრადიცია და წარმატებულად განახორციელა დიაქრონული კონცეფციის მეცნიერული დასაბუთება. თუ სინქრონულ პერსპექტივაში ჟანრი აღიქმებოდა, როგორც დადგენილი, ფორმულირებული და გამყარებული კონსტრუქცია, განპირობებული შიდალიტერატურული კანონებით, დიაქრონულ პერსპექტივაში იგი განიხილება, როგორც პერმანენტულად ქმნადი სისტემა, დამოკიდებული კონკრეტული ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ისტორიულ და კულტურულ ღირებულებებზე. ბახტინს მიაჩნია, რომ რომანს „გამოარჩევს მხატვრული სახის აგების ახალი სივრცე, რომელიც ასახავს რომანის მაქსიმალურ კონტაქტს თანამედროვეობასთან მის ქმნადობაში“ (ბახტინი 1986: 399).

ოლგა ფრეიდენბერგის აზრით, რომანის ჟანრი ეპოსის ერთი კონკრეტული ვერსიაა. მეცნიერი აშკარად იზიარებდა ალექსანდრე ვესელოვსკის პოზიციას რომანის, როგორც ეპიკური ქსოვილის შესახებ (ვესელოვსკი 1989). რომან იაკობსონის თეორიის თანახმად კი „ლიტერატურულობის“ სწორად გაგებისათვის აუცილებელია თავიდან იქნას აცილებული „ექსტრალიტერატურულობა“, კერძოდ, ფსიქოლოგია, ფილოსოფია და პოლიტიკა.

XX საუკუნის დასაწყისში ხელოვნის და საერთოდ, ადამიანის ცნობიერში რადიკალურ გარდატეხას ახდენს ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ გუსტავ იუნგის ფსიქოანალიტიკური თეორიები. ისინი თავიანთ ნაშრომებში ტრადიციული ლიტერატურული მიგნებების გადაფასებით გვთავაზობენ სამყაროსა და ადამიანს შორის არსებული კოლიზიის მიზეზების ახლებურად გააზრებისა და მათი „მოგვარების“ გზებს. მაგალითად, ზიგმუნდ ფროიდის თეორიის მიხედვით, ადამიანის ბუნებას მარადიული კონფლიქტი ახასიათებს და სწორედ მარადიული კონფლიქტის გადაჭრის გზების ძიებას თან სდევს ძველი, დრომორჭმულ ღირებულებათა მსხვერვისა და გადაფასების პროცესები, ხოლო არისტოტელესეული კათარზისი სხვა არაფერია, თუ არა ნევროზისაგან

გათავისუფლება (თავისუფლდება ჯერ ავტორი, მერე - მკითხველი). ფროიდისათვის მხატვრული შემოქმედების ნიმუში ავტორის „პიროვნული არაცნობიერის“ სახეცვლილი (სუბლიმირებული, გაკეთილშობილებული) გამოვლენაა; მისი მოწაფისა და მისივე მოძღვრების განმავითარებლის, იუნგის ყურადღება კი უფრო მხატვრულ ტექსტში კოლექტიური არაცნობიერის (არქეტიპების) ამოცნობისკენაა მიმართული.

აზროვნების ასეთმა რადიკალურმა ცვლილებებმა XX საუკუნის პირველ ნახევარშივე გამოიწვია კონვენციური ტიპის რომანის რღვევა და მასთან მოდერნისტული რომანის დაპირისპირება.

მიუხედავად იმისა, რომ ფრანგი ესეისტი და ლიტერატურის კრიტიკოსი დომინიკ რაბატე (Dominique Rabaté) რომანს უწოდებს ყოველგვარი მკაცრი განსაზღვრებისაგან შორს მყოფ ფორმაცვალებად ჟანრს, ლიტერატურის თეორიაში არსებობს რომანის, როგორც ეპოსის გვარის შესახებ ჩამოყალიბებული განსაზღვრებები. ტრადიციული დეფინიციით, „რომანი დიდი ფორმის თხრობითი ჟანრია, რომელიც ხასიათდება ფართო მრავალფეროვანი თემატიკითა და რთული სტრუქტურით“ (ზაუტაშვილი 1986: 467). „რომანი სინთეზური ფორმაა, რომელიც ცხოვრებისეულ მოვლენათა ფართო წრეს და პერსონაჟთა დიდ რაოდენობას მოიცავს. იგი რთული კომპოზიციით ხასიათდება, რაც გამოხატულია მის დაყოფაში თავებად, ნაწილებად და ა.შ.“ (ცხვედიანი 2005: 64).

საუკუნეების განმავლობაში რომანი, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, ასახავდა ობიექტურ რეალობას, იმ სინამდვილეს, რომელშიც ცხოვრობდა მწერალი. რომანის სპეციფიკა იმაში მდგომარეობდა, რომ მასში ასახული უნდა ყოფილიყო ეპოქა, საზოგადოება, ადამიანი, მიუხედავად იმისა, თუ რომელი მიმართულებისა და მსოფლმხედველობის იქნებოდა მწერალი, გვამლევდა იგი ეპოქის კრიტიკასა თუ ქებას, ღვთის რწმენასა თუ უარყოფას, პესიმისტური იყო მისი ნაწარმოები თუ ოპტიმისტური.

ძველ მწერლებს ყოველთვის მტკიცედ სჯეროდათ ადამიანის, მისი შესაძლებლობის. ისინი ადამიანს მოიაზრებდნენ სამყაროს ცენტრში მყარად

მდგარ არსებად, რომელსაც თავისი არსებობითა და მოქმედებით გარკვეული მისია ჰქონდა დაკისრებული.

ტრადიციულ რომანში აუცილებლად უნდა ყოფილიყო ასახული ჰომოგენური რეალობა სიუჟეტით, კვანძითა და ფინალით. ჩანდა გმირები, მათი განსხვავებული ფსიქოლოგია, მოქმედება, ქცევა, ჩაცმულობა; ავტორის დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი ან ცალკეული მოვლენებისადმი, რომელიც სთავაზობდა მკითხველს გაეგივივებინა ან განესხვავებინა თავისი თავი პერსონაჟისაგან. ავტორმა დასაწყისშივე იცოდა რა მოხდებოდა. იგი იცნობდა თავისი გმირების ფსიქოლოგიას და მკითხველის წინაშე თანდათან წარმოაჩენდა მათ ხასიათს. ძირითადად აზროვნებდა ავტორი. იგი გადმოგვცემდა თავის შეხედულებებს, მორალს ან ფილოსოფიას, ეყრდნობოდა ლიტერატურულ თეორიას, ცდლობდა დაეცვა განმანათლებლური, რეალისტური, ნატურალისტური, სიმბოლისტური და ა.შ. ესთეტიკა ან რაიმე რელიგიური პოზიცია. მთავარი იყო თხრობის სუქსესიურობა. დრო იყო ქრონოლოგიური და ლინეალური. მწერალი ცდილობდა მის ორგანიზებას და იმ „სიცარიელის“ შეგრძნების შევსებას, რომელსაც წარმოსახვა უქმნიდა ადამიანს.

ტრადიციული რომანი, როგორც „ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ცვალებადი და ტრანსფორმირებადი ჟანრი“ (ზახტინი 1985), განსაკუთრებულ სახეცვლილებას იწყებს XX საუკუნის პირველი ნახევრიდან და ტრანსფორმირდება მოდერნისტულ რომანში, სადაც ლიტერატურის მკვლევარ ნანული კაკაურიძის განმარტებით „ეპიკური თხრობის საპირისპიროდ, წინა პლანზე წამოიწევს „ცნობიერების ნაკადი“, „შინაგანი მონოლოგი“, ასოციაციათა წყება, თხრობის სიმულტანური ტექნიკა, მონტაჟის ხერხი, ქრონოტოპის თავისებურება. იცვლება რომანის არქიტექტონიკა და კომპოზიცია. რომანი სამყაროს ასახავს მთხრობლის ცნობიერებაში, იგი ხდება ინტროსპექტული და ინტროვექტული, ირღვევა ეპიკური თხრობის ფორმები, რასაც თან მოსდევს დეფაბულიზაცია, დეეპიზაცია, იშლება ზღვარი ემპირიულსა და წარმოსახულს შორის. ცნობიერების მოძრაობა ხდება განსხვავებულ დროით სიბრტყეებზე. წარმოიშობა ექსპერიმენტის, პირობითი სამყაროს ატმოსფერო.

რომანის ფორმის ცვალებადობა, ძირითადად, ორი გზით წარიმართა: ერთი მხრივ შეიცვალა რომანის არქიტექტონიკა და მეორე მხრივ, თავი იჩინა დეტალების ახლებურმა ხედვამ.

XIX საუკუნის რეალისტური ლიტერატურის წარმომადგენლები ცდილობდნენ აესახათ ის ცვლილებები, რომლებიც დამკვიდრებული იყო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. რეალისტი მწერლები საფრანგეთში: სტენდალი, ონორე დე ბალზაკი, პროსპერ მერიმე, გუსტავ ფლობერი ხატავდნენ თავიანთი გარემომცველი სინამდვილის სურათს. 1827 წელს ვიკტორ ჰიუგომ გამოსცა დრამა „ოლივერ კრომველი“, რომლის წინასიტყვაობა გახდა ახალი სკოლის - რომანტიზმის მანიფესტი. მწერალმა კლასიციზმს დაუპირისპირა ლიბერალურ-რომანტიკული ხელოვნება. ჰიუგო ებრძოდა კლასიციზტებს, კერძოდ, კლასიციზმის ეპიგონებს - კლასიციზმის მიმდევრებს, რომლებსაც აკლდათ ორიგინალობა და შემოქმედებითი დამოუკიდებლობა. იგი ამბობდა, რომ დრამატურგი უნდა ასახავდეს დამახასიათებელს და არა მშვენიერს, პოეზიაში კი მოითხოვდა კლასიციზმის პოეტური ნორმების გაუქმებას და ბუნებრიობის დაკანონებას: „დღეიდან არ არსებობენ წესები და მაგალითები, არ არსებობს სხვა რომელიმე კანონი, გარდა იმ სპეციალური კანონისა, რომელიც გამომდინარეობს თვითონ ნაწარმოების სიუჟეტის განსაკუთრებული თვისებიდან“, და იქვე დასძენდა: „პოეტს მრჩევლად უნდა ჰყავდეს ბუნება, ჭეშმარიტება და საკუთარი აღმაფრენა“ (რევიზილი 1953: 216-217). იგი, არისტოტელესა და ლესინგის მსგავსად, იმ აზრზე იდგა, რომ ხელოვანი, ლიტერატორი სინამდვილეს უნდა ასახავდეს არა ისე, როგორც ის არის, ნატურალურს, არამედ ისე, როგორც სასურველია, რომ იყოს. აქ გამოხატვის თავისუფლებაზეა საუბარი.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ კლასიციზმის ჩარჩოების მსხვრევისა და ტრადიციულზე უარის თქმის ერთ-ერთი პირველი ნიშნები ვიკტორ ჰიუგოდან დაიწყო, რამაც ზეგავლენა მოახდინა XIX საუკუნის რეალისტური რომანის განვითარებაზე.

XX საუკუნეში, ასევე, ტრადიციულ რეალისტურ რომანს მკვეთრად დაუპირისპირდნენ როგორც ფრანგული „ახალი რომანის“ წარმომადგენლები, ასევე

დასავლეთის ცნობილი მწერლები: პრუსტი, ჯოისი, მუზილი, კაფკა, ფოლკნერი, ჟიდი და სხვანი. ისინი ტრადიციული რომანის სქემის საწინააღმდეგოდ, რომანს აგებდნენ ისეთ საფუძველზე და ისეთ რეალობაზე, რომელიც რთული გასაგები იყო. მათ რომანებში პერსონაჟის შინაგან ხმას ეძლეოდა უპირატესობა. ავტორი კი აღარ ყვებოდა რაიმე ამბავს, არამედ პერსონაჟი საუბრობდა საკუთარ თავთან, - იქნებოდა ეს გამოხატული „შინაგანი მონოლოგით“, „ცნობიერების ნაკადით“ თუ სხვა საშუალებით. ამგვარი რამ ძველ რომანებშიც გვხვდებოდა ხოლმე. გმირის შინაგანი განცდები, მისი ბუნდოვანი და გაურკვეველი რეაქციები, რომელიც მის შინაგან მონოლოგად აღიქმებოდა (ფაბრიციოს ოცნება), ავტორის მიერ გადმოცემული იყო მესამე პირის ნაცვალსახელით და მიგვანიშნებდა გმირის შინაგან მდგომარეობას.

პირველი საგრძნობი მეტამორფოზა ფრანგული რომანისა, სწორედ პრუსტით დაიწყო. პრუსტმა სწორხაზოვანი სტრუქტურის საპირისპიროდ, რომელიც ქრონოლოგიურად ავითარებდა მოვლენებს, დროის თვალსაზრისით შემოგვთავაზა უფრო რთული სტრუქტურა, კერძოდ, თხრობის დინამიკის არასწორხაზოვნება. ფრანგი მწერალი ჟან-ივ ტადიე (Jean-Yves Tadié) ნაშრომში „პოეტური თხრობა“ (Le Récit poétique. 1978) შეეცადა აეხსნა „ცნობიერების ნაკადის“ რომანის პოეტიკა (la poétique du roman de courant de conscience) და შემდეგი განმარტება მოგვცა: „რომანისათვის საჭირო სივრცე თავისუფლდება რეალისტური დეკორისაგან და გადაიქცევა ჯადოსნურ და მითიურ ადგილად. თხრობის პერსპექტივა იკუმშება, ან ფართოვდება იმის შესაბამისად, რომ დრო ხან მაგიურ წამებში კონცენტრირდება, ხან ისე იწელება, რომ უსასრულო მოლოდინად იქცევა. ეს კი თხრობის დინამიკას სწორხაზოვნებას უკარგავს და ამგვარად, ნარატიული სტრუქტურა ძალდაუტანებლად იღებს სპირალის, ან წრის ფორმას“ (შეველოვსკაია 2002: 49). პრუსტმა გვიჩვენა, რომ შესაძლებელია დროსა და სივრცეში ერთდროულად რამდენიმე პლანის მოცემა. ამდენად, მისი რომანთა ციკლი „დაკარგული დროის ძიებაში“ (À la recherche du temps perdu), რომელიც დაიწერა 1913-1927 წლებში, პირველი ახალი, არატრადიციული რომანის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს. პრუსტი, ერთ-ერთი პირველია, რომელმაც „შინაგანი რომანი“ მოგვცა. მისი კონცეფცია, რომელიც ახალი რომანისტიებისთვის ძირითად პრინციპად იქცა,

რეალისტურად მიიჩნევს მხოლოდ იმას, რაც ხდება ადამიანის ცნობიერებაში იმ წუთში, როცა საგანი რაღაც შთაბეჭდილებას იწვევს მასში.

1930-იან წლებიდან საფრანგეთში დიდი პოპულარულობა მოიპოვა ეგზისტენციალურმა ლიტერატურამ, რომელშიც დომინირებდა ირაციონალიზმისა და პესიმიზმის მძლავრი ნაკადი. ეს ნაკადი უშუალოდ წინ უძღვის „ახალი რომანის“ აღმოცენებას; მიუხედავად იმისა, რომ ეს მიმართულებები პრინციპულად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, „ახალი რომანი“, უდავოდ, ეგზისტენციალური ლიტერატურიდან (რომელმაც ძირითადად მაინც შეინარჩუნა ტრადიციული ფორმა) გამომდინარეობს. მაგრამ მისი წარმომადგენლები წინამორბედებად ასახელებენ პრუსტს, ჯოისს, მუზილს, კაფკას, ფოლკნერსა და სხვას. პირველსაწყისად კი ფლობერის დღიურებს მიიჩნევენ, რომელშიც ბევრი საინტერესო მოსაზრებაა მომავლის რომანის შესახებ და იმოწმებენ მის უკანასკნელ რომანს „ბუვარი და პეკიუშე“ (Bouvard et Pécuchet. 1881). ფლობერს სურდა დაეწერა „წიგნი არაფერზე, წიგნი გარეგანი კავშირების გარეშე“ (საროტი 1986: 87). საროტიმა ხორცი შეასხა ფლობერის სურვილს, წიგნი სიუჟეტის გარეშე, სარტრის აზრით, ადამიანი, რომელიც გაურბის ეგზისტენციალიზმის მთავარ დებულებას - პასუხისმგებლობასა და „არჩევნის“ თავისუფლებას, თავის არსებობას ნივთების არსებობასთან აკავშირებს. ნივთები მოქმედებენ ადამიანზე, ადამიანი იგივდება ნივთთან. იგი ნივთის გავლენის ქვეშ ექცევა იმიტომ, რომ თვითონ პასიური და ინერტულია ნივთის მსგავსად. ეგზისტენციალიზმის ეს დებულება „ახალი რომანის“ მიმდევრებმა გამოიყენეს თავიანთ შემოქმედებაში, ოღონდ სხვაგვარი ინტერპრეტაციით, ე.წ. „შოზიზმის“ თეორიის შესაქმნელად. მეორე მომენტი, „არანამდვილი არსებობის“ (“l'existence inauthentique“) პრობლემა, დეპერსონიზაცია (ადამიანის არსებობა და ნივთების ყოფნა ერთნაირად აბსურდულია), ასევე ეგზისტენციალიზმიდან ტრანსფორმირდა „ახალ რომანში“ სრულ დეპერსონალიზაციამდე (ბაქრაძე 1970).

ცნობილია, რომ ფოტოგრაფიამ ფერწერის არა ერთ და ორი ტრადიციული ფუნქცია მიისაკუთრა, სწორედ ასევე ბევრ რამეს დაესესხნენ რომანს რეპორტაჟი და კულტურის იმდროინდელი ინდუსტრიის მედიუმები (რადიო, ტელევიზია და

ინფორმაციის სხვა საშუალებები), განსაკუთრებით კი კინემატოგრაფი. „ახალ რომანს“ მთელი ყურადღება იმაზე გადააქვს, რაც დოკუმენტურ თხრობას არ ექვემდებარება. თეოდორ ადორნოს (Theodor Adorno) თქმით, „რომანი საგნობრიობისაგან გათავისუფლებას ცდილობს, მაგრამ ფერწერისაგან განსხვავებით, მას ენის გამო გარკვეული სიძნელეები ელობება წინ. სწორედ ეს აიძულებს მას თხრობის ფიქციას მიმართოს“ (ადორნო 1979). ფიქციურობაში იგულისხმება ის, რომ ლიტერატურული ტექსტების შინაარსი შეთხზული და გამონაგონია. ფიქციურობა გულისხმობს იმას, რომ გამონათქვამები, რომლებიც მხატვრულ ლიტერატურაში გვხვდება, აღნიშნავს არა სინამდვილეში არსებულ ადამიანებს, საგნებსა და მოვლენებს (ე.ი. ასეთ გამონათქვამებს არ მოეპოვებათ ე.წ. რეფერენცი), არამედ შეთხზულ, მოგონილ მოქმედ პირებს, საგნებსა და მოვლენებს. ამგვარი გამონათქვამების საფუძველზე ქმნის მკითხველი შეთხზულ, გამონაგონ სამყაროს ე.წ. ფიქციას (სწორედ ამიტომ მხატვრული ლიტერატურის აღსანიშნავად ინგლისურად იყენებენ ტერმინს “fiction”). ამასთან, შეთხზული მოქმედი პირები, საგნები და მოვლენები გვხვდება ხელოვნების სხვა დარგებშიც, მაგალითად, კინემატოგრაფიაში, თეატრალურსა და სახვით ხელოვნებაში. არის თუ არა მოცემული ტექსტი ფიქციური, ამის გასარკვევად გვხმარება ე. წ. ფიქციურობის სიგნალები. ამგვარი სიგნალია მაგ. სიტყვა „რომანი“ წიგნის ყდაზე, რომლის შემჩნევის შემდეგაც ჩვენ მოველით არა ნამდვილად მომხდარი, არამედ შეთხზული ამბის წაკითხვას, ფიქციურობის კონვენციას. სწორედ ფიქციურობის ამგვარი კონვენცია მოქმედებს, როდესაც თეატრალურ სცენაზე ნანახი მკვლელობის შემდეგ პოლიციას არ ვიძახებთ. ფიქციურობაზე მიაჩნებებს აგრეთვე ტექსტში ადამიანის (მოქმედი პირის) შინაგანი სამყაროს, მისი სულიერი მდგომარეობის ამსახველი პასაჟები და დეტალების სიმრავლე. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, მოიპოვება როგორც არაფიქციური ლიტერატურა (მაგ. მწერლების დღიურები, წერილები და ავტობიოგრაფიული თხზულებები), ისე არალიტერატურული ფიქცია (მაგ. ფილოსოფიური დიალოგები).

„რომანული გადატრიალების“ ნიშნები განსაკუთრებული სიცხადით იჩენს თავს ანდრე ჟიდის (André Gide) შემოქმედებაში. მისი რომანი „ყალბი ფულის

მჭრელები“ (Les faux-monnayeurs.1925) „ახალი რომანის“ უმუალო წინამორბედა. ჟიდი პირველია, რომელიც ე.წ. „წმინდა რომანზე“ ალაპარაკდა, რაც შემდგომში „ახალმა რომანმა“ უფრო ღრმად განავითარა. თავად მწერლის განსაზღვრებით „წმინდა რომანის“ ფენომენის შესაქმნელად საჭიროა რომანს ჩამოსცილდეს ყველა ის ელემენტი, რომელიც მისთვის სპეციფიკური არ არის. ისევე როგორც ფოტოგრაფიამ გაათავისუფლა ფერწერა სიზუსტეებისგან, ასევე გაწმენდს მომავალში ფონოგრაფია რომანს იმ ზედმეტი დიალოგებისგან, რომლებიც ხშირად სახელს უხვეჭს რეალისტ მწერალს. გარე მოვლენები, ინცინდენტები კინოს საქმეა, რომანმა კინოს უნდა დაუთმოს ისინი. არც პერსონაჟების აღწერა ეკუთვნის „წმინდა რომანს“. ჟიდისმიერი „წმინდა რომანი“ - ესაა რომანი სიუჟეტის, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური ფაქტორების გარეშე, რომლის მხატვრული ღირებულებას ქმნის კომპოზიცია. ჟიდის თეორიული მოსაზრებები რომანზე, კერძოდ, „წმინდა რომანზე“ საფუძვლად დაედო 1950-იანი წლების „ახალ რომანს“.

XX საუკუნის 50-იანი წლების ლიტერატურული სამყარო განსაკუთრებით კეთილგანწყობილია ტრანსფორმაციებისადმი. სიტყვა „ახლის“ მიმატება უკვე არსებულზე აიხსნება ტრადიციულის უარყოფითა და სიახლის შემოტანის აუცილებლობით. ამის უტყუარი დასტურია: ფრანგული „ახალი რომანი“; გამომცემლობა „ტელ კელის“ (“Tel Quel“) მიერ შექმნილი ჟურნალები სახელწოდებით: „ახალი ახალი ფრანგული ჟურნალი“ (“nouvelle nouvelle revue française“), და „ახალი ახალი ახალი ფრანგული ჟურნალი“ (“une nouvelle nouvelle nouvelle revue française“) (ფორე 1998 : 58). მართლაცდა, ინოვაცია გახდა აუცილებელი და ძირითადი ელემენტი XX საუკუნის 50-იანი წლების ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.

„ახალ რომანში“ ორიგინალურობა (პირველი მნიშვნელობით) და სიახლე ერთ მნიშვნელობას იძენს დროის თვალსაზრისით. ნატალი საროტი აცხადებს: „მე ვცდილობ ვწერო აწმყოში“ (“Je cherche à écrire au présent“). მართლაც, საროტის ნოვატორული დისკურსისათვის დამახასიათებელია აწმყოს ეთიკა, რომელიც მჟღავნდება არა მარტო მხატვრული მოთხოვნების პლანზე, არამედ - თხრობითის პლანზეც, აწმყოსთან შეთანხმებული პრივილეგიით და მარტივი

წარსულისა (passé simple) თუ კავშირებითი კილოს (l'imparfait du subjonctif) უარყოფით“.

კლასიკური ლიტერატურული ტრადიციების დესტრუქცია ლიტერატურის პოეტიკის თვალსაზრისით, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ყველაზე მკაფიოდ წარმოჩინდა „ახალ რომანში“ .

1939 წელს გამოიცა ნატალი საროტის თხზულებათა კრებული „ტროპიკები“, რომელიც, თავისი არქიტექტონიკითა და შინაარსით თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ ლიტერატურაში გადადგმულ რევოლუციურ ნაბიჯად, სადაც სრულიად დაირღვა ლიტერატურული ტრადიციები. მწერალმა ოსტატურად შეძლო ტექნიკური, საბუნებისმეტყველო და ჰუმანიტარული მეცნიერებების შეჯერება და სრულიად ახალი ტიპის ნაწარმოების შექმნა.

1950-იან წლებში დაიწყო „ახალი რომანის“ ინტენსიური გამიჯვნა ტრადიციული რომანისაგან. გამოიცა: სამუელ ბეკეტის რომანი „მოლოი“ (Molloy. 1951); ალენ რობ-გრიეს რომანები „მეფისთვის სიკვდილის მისჯა“ (Un régicide. 1949), „საშლელები“ (Les Gommés. 1953), „ცნობისმოყვარე“ (Le Voyeur. 1955), რომლისთვისაც დაჯილდოვდა „რეცენზენტების პრიზით“ (le Prix des Critiques), ლაბირინთში (Dans le labyrinthe. 1959); მიშელ ბიუტორის „მოდიფიკაცია“ (La Modification. 1957), „დროის გამოყენება“ (L'Emploi du temps. 1956); ნატალი საროტის „უცნობის პორტრეტი“ (Portrait d'un inconnu. 1949), „მარტერო“ (Martereau. 1953), „პლანეტარიუმი“ (Le Planétarium. 1959); კლოდ მორიაკის „ყველა ქალი ფატალურია“ (Toutes les femmes sont fatales. 1957), „სადილი ქალაქში“ (Le Dîner en ville. 1959), კლოდ სიმონის „ისტორია“ (Histoire. 1967), მარგერიტ დიურას „მოდერატო კანტაბილე“ (Moderato cantabile. 1960), სოლერსის „პარკი“ (Le Parc, Le Seuil. 1961), პენჟეს „ვიღაც“ (Quelqu' un. 1965) და სხვ. 1953-65 წლებში დიდი რაოდენობით გამოიცა ახალი ტიპის რომანები. ამ რომანებმა დააბნია მკითხველიცა და ლიტერატურული წრეებიც. მაგრამ ლიტერატურული პრემიები მიენიჭათ: „რენოდოს პრიზი“ (“Prix Renaudot”) 1957 წელს მიშელ ბიუტორს რომან „მოდიფიკაციისთვის“; 1960 წელს კლოდ სიმონს „ფლანდრიის ქუჩისათვის“ (“La Route des Flandres”) „ექსპრესის პრემია“ (“prix de l'Express”); ლიტერატურის

ინტერნაციონალური პრიზი (“Prix international de littérature“) 1963 წელს ნატალი საროტს „ოქროს ნაყოფისთვის“; „მედიჩის პრემია“ (“le prix Médicis“) 1967 წელს კლოდ სიმონს „ისტორიისთვის“ (“Histoire“); უამრავმა კრიტიკულმა წერილმა, სრულიად საწინააღმდეგო შეფასებებმა ინტერესი კიდევ უფრო გააღვივა ამ ფენომენის მიმართ. ახალი სტილის რომანისტებმა საპასუხოდ გამოაქვეყნეს ესეები: ალენ რობ-გრიიემ „ახალი რომანისათვის“ (“Pour un nouveau roman“. 1955), მიშელ ბიუტორმა „ესეები რომანზე“ („Essaies sur le roman“. 1955), ნატალი საროტმა „ექვების ერა“ (“L’ Ere du soupçon“. 1956). აღნიშნულ ესეებში განმარტებული იყო ის ტენდენციები და თეორიები, რომელიც ამ მიმართულების მწერლების არჩევანში გამოიხატებოდა. ლიტერატურის იარაღად გამოყენების ყოველგვარი კონცეფციის (ანგაჟირება, სოციალისტური რეალიზმის სამსახური) საწინააღმდეგოდ, ამ ესეებში მთავარი მოთხოვნა ის იყო, რომ რომანს მინიჭებოდა სრული ავტონომია და დიდი ნოვატორების მიერ გაკვალებულ გზაზე მომხდარიყო მისი ფორმალური განახლება. ყველაზე გამორჩეულ ნოვატორებად აღიარებული იყვნენ კაფკა, პრუსტი და ჯოისი. ისევე როგორც მხატვრობა გათავისუფლდა ყოველივე იმისგან, რაც მას არ ეკუთვნოდა, ლიტერატურასაც უნდა გაეთავისუფლებია თავი „ზედმეტისაგან“ და ყოველგვარი კავშირი გაეწყვიტა ტრადიციულ რომანთან. ესეების ავტორები კატეგორიულად უპირისპირდებოდნენ „ტრადიციულ“ რეალიზმს, რომელმაც, მათი აზრით, ყოველგვარი შესაძლებლობა და ძალა ამოწურა.

ჟან რიკარდუ ნაშრომით „ახალი რომანის“ პრობლემები“ („Problèmes du Nouveau roman“. 1967) აჯამებს „ახალ რომანში“ მომხდარ ძირეულ ცვლილებას. „საქმე აღარ ეხება თავგადასავლის წერას, არამედ „წერის თავგადასავალს“, - აღნიშნავს იგი. წერა (L’ écriture), რომელიც ინაცვლებს წინა პლანზე, ხაზს უსვამს ნარატიულ რეფლექსიურობას. ამდენად, ნაწარმოების გამაერთიანებელ ხაზად თავად წერის პროცესი გვევლინება, შინაარსს ქმნის თვით რომანის ფორმა: ნაწარმოების აგებულება, ფრაზების წყობა და სიტყვების თავისთავადი მნიშვნელობის ერთობლიობა. რომანი იქცევა რომანის რომანად, ან, უფრო ზუსტად, ენის რომანად. აუცილებელი ხდება სხვადასხვა კუთხით წარმოჩინდეს

ადმინიშვნელის როლი და სიტყვათა თამაშმა შექმნას გადაჯაჭვებები, რათა აღარ გაჩნდეს „სიმართლისმსგავსობის“ ილუზია. „ახალი რომანის“ ორაზროვნება გამომდინარეობს ისტორიასა და ნაწარმოებში ასახული მოვლენებისადმი მიმართებაში. რობ-გრიიესა და კლოდ სიმონისათვის რევოლუციურია ფორმის სიახლე: ის მკითხველის აქტიურ მონაწილეობას მოითხოვს და მას საშუალებას აძლევს თავი დააღწიოს კლასიკურ იდეოლოგიურ გამონათქვამებს. ამრიგად, „ახალ რომანს“, ყოველგვარი პარადოქსების გარეშე შეუძლია „ახალი რეალიზმი“ დაიმოწმოს თავის სასარგებლოდ. საროტის აზრით, რომანი უნდა იყოს გაუცნობიერებელი განცდებისა და ჟესტების, ინსტიქტური მისწრაფებებისა და „ქვე-საუბრის“ (“sous-conversation“) ჩანაწერი. მისი აზრით, სწორედ ესაა ნამდვილი რეალიზმი, ხოლო „ტრადიციული“ რეალიზმი ილუზიურია.

„ახალ რომანისტებს“ შემოაქვთ სრულიად ახალი რომანული ხერხები, წერის ახალი ტექნიკა. ცვლილებას განიცდის რომანის თითქმის ყველა ტრადიციული ელემენტი: ავტორი, მკითხველი, პერსონაჟი, ამბავი, იდეა. ისინი უარყოფენ სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობის მიერ აღიარებულ ტრადიციული პერსონაჟის ცნებას, წინა პლანზე აღარ დგას ტიპიზირებული, განსაზღვრული, ყველა რეალისტური ნიშნით აღჭურვილი ინდივიდი - თავისი წარმომავლობით, სახელით, გვარით, ოჯახით, პროფესიით, სამყაროს თავისებური ხედვით; ნატალი საროტი ამტკიცებდა, რომ „ახალი რომანის“ პერსონაჟებს, განსხვავებით ძველი რომანის პერსონაჟებისაგან, არ შეუძლიათ თავიანთ თავში ჩაიტონ თანამედროვე ფსიქოლოგიური რეალობა. ლაპარაკია არა იმ ცვლილებებზე, რომლებიც მოხდა ბალზაკის დროიდან, არამედ შეგნებულ რღვევაზე, ხელოვნებაში ადამიანის სახის საბოლოო გაუქმებაზე. „ახალი რომანის“ წარმომადგენლებს მიაჩნიათ, რომ ნაწარმოებში ზედმეტია რომანისეული ფსიქოლოგია, რომელსაც საკუთარი იდეოლოგიური ვარაუდები მუდმივ სიმართლედ მიაჩნია; საჭიროა დეტერმინისტული მიზეზობრიობის აღმოფხვრა, რეალისტური ილუზიის მსხვრევა და ქმნადობის, ანდა შენების პროცესში მყოფი თხრობის წარმოჩენა. ამდენად, „ახალ რომანში“ მოვლენები, აღწერები, ობიექტური

სიტუაციები ქრება და ადგილს უთმობს დიალოგებს, საუბრებს, რეაქციებს, უარყოფილია ინტრიგა, მოქმედება არ ხდება ან მინიმუმამდეა დაყვანილი; ტექსტის მიზანია გაფანტოს მკითხველის ყურადღება და გაართოს იგი; 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. დრო, რომელიც არ არის ერთიანი, დადგენილი და განსაზღვრული, ვითარდება არალინეალურად; რომანი მკითხველს მიეწოდება „სუფთა“, „გაწმენდილი“ სახით.

მართალია, „ახალი რომანი“ ცდილობდა დაერღვია დრო, როგორც ობიექტური კატეგორია, შეეცვალა იგი მოვლენათა განვითარების სუბიექტური შეგრძნებით, ან განცდათა ზედროითი ნაკადით, მაგრამ ამ მიზნის განხორციელება ფიზიკურად შეუძლებელია. ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფშიც“ კი, რომელიც „ახალი რომანის“ კლასიკურ ნიმუშადაა აღიარებული, ბოლომდე ვერაა იგნორირებული დროის ცნება და გრამატიკული კატეგორიებით - „ადრე“, „ახლა“ და „შემდეგ“ - განსაზღვრულია მოვლენების ცვალებადობა დროში. ლიტერატურული პერსონაჟის გაუქმება უფრო იოლია, ვიდრე დროის გაუქმება ლიტერატურაში.

„ახალი რომანის“ თითოეულ მწერალს საკუთარი სამყარო და წერის საკუთარი მანერა გააჩნია, რაც ყოველი მათგანის თვითმყოფადობის წარმოჩენას აიოლებს. მათი თეორიული ნააზრევისა და რომანების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ნათელი გახდება, რომ ახალ რომანისტებს სრულიად განსხვავებული თეორიები და მიდგომები აქვთ. „დადებითი ელემენტები თითოეულ ჩვენგანს საკუთარი აქვს. თუ შეიძლება რამდენიმე რომანისტი ერთი სკოლის მიმდევრად

იქნეს მიჩნეული, ეს მხოლოდ მათი ნეგატიური ელემენტების მსგავსებით და ტრადიციული რომანის უარყოფით“ - აცხადებს რობ-გრიე. სამართლიანად აღნიშნა ბევრმა კრიტიკოსმა, რომ „ახალი რომანის“ განსაზღვრა უფრო ადვილია იმით, რასაც ისინი უარყოფენ, ვიდრე იმით რასაც გვთავაზობენ. პოლემიკამ იმის შესახებ, უნდა იყოს თუ არა ლიტერატურაში ფსიქოლოგიური ასპექტები, რაც „ტრადიციული“ ანუ „დახვეწილი“ (ტერმინები ეკუთვნის საროტს (საროტი 1956: 11) ლიტერატურისთვისაცაა დამახასიათებელი, ურთიერთსაწინააღმდეგო ხასიათი მიიღო. საროტსა და ბიუტორს სხვადასხვანაირად ესმოდათ ფსიქოლოგიზმი, რობ-გრიე კი საერთოდ უარყოფდა შემოქმედებაში ფსიქოლოგიური მოტივაციების შექმნას.

„ექვების ერაში“ ნატალი საროტი წერს, რომ თუ ფსიქოლოგიაში იგულისხმება გრძნობების ანალიზი, ადამიანთა ქმედებების კვლევა, ხასიათების შესწავლა, მაშინ თანამედროვე რომანს არამც თუ არ შეუძლია იყოს ფსიქოლოგიური, არამედ არც უნდა იყოს. ხოლო თუ ფსიქოლოგიაში იგულისხმება სულიერი სამყაროს შექმნა, მაშინ ყველა ლიტერატურული ნაწარმოები ფსიქოლოგიურია. საროტისგან განსხვავებით, ბიუტორი ამბობს, რომ მას არასდროს უთქვამს უარი ფსიქოლოგიაზე, ვინაიდან ის ფილოსოფოსი გახლავთ და, მაშასადამე, ფსიქოლოგიაც იცის. იმას კი, ვინც „ახალ რომანში“ ფსიქოსოციოლოგიზმის უარყოფას ამტკიცებს, არც კი ესმის რას ამბობს. ფსიქოლოგია ადამიანთა ქმედების შემსწავლელი მეცნიერებაა, აქედან გამომდინარე ნებისმიერი ამბის მოყოლისას ძალაუნებურად ქმედებასაც აღწერ.

როლან ბარტის თქმით, რობ-გრიეს შემოქმედებაში ტენდენციის სახით თანაარსებობს ისტორიის, ფაბულის, ფსიქო-ემოციური მოტივაციების და ნივთებისთვის მნიშვნელობის მინიჭების უარყოფა. აქედან გამომდინარე, მის ნაწარმოებებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ოპტიკური აღწერები. რობ-გრიე ნივთებს აღწერს კვაზიოგეომეტრიული პრინციპით, რათა გაათავისუფლოს ისინი ადამიანური მნიშვნელობისაგან, განკურნოს მეტაფორისაგან ანთროპომორფიზმისაგან. ლიტერატურაში ამ ხედვას ნეგატიური ელფერი აქვს,

რადგან ის უარყოფის გზით ადასტურებს ნივთის არარაობას ადამიანური თვალსაზრისით (ბარტი 1993 : 1241).

„ახალი რომანის“ წარმომადგენლებს სურდათ სრულიად გათავისუფლებულიყვნენ მხატვრული ლიტერატურული ფორმისაგან, ადამიანური მეტყველების ლოგიკური და გრამატიკული კავშირებისაგან იმიტომ, რომ ნებისმიერი წესი წინააღმდეგ აღიქმება, რაც მათ ხელს უშლის გამოთქვან გამოუთქმელი - „ადამიანის შინაგანი არსი“.

ტრადიციული რომანი, რომლის არსიც ყველაზე თვალნათლივ ფლობერის რომანებში აისახა, შეიძლება ბიურგერული თეატრის სცენას შევადაროთ. ამ თეატრის ტექნიკა ილუზიის ტექნიკა იყო. მთხრობელი ფარდას სწევს: მკითხველი ამბავთა მსვლელობაში ისე შედის, თითქოს თავად იყოს მათი უშუალო მონაწილე. მწერლის სუბიექტური ძალა ამ ილუზიის შექმნის უნარსა და ენის სიწმინდეში (ფლობერთან) ვლინდება, რაც მას გასულიერების მეშვეობით ემპირიულ სფეროს განარიდებს, მაგრამ ამავე დროს ემპირიული სფერო ეპიკურის სტიქია უნდა იყოს. მძიმე ტაბუ ადევს რეფლექსიას, განსჯას: საგნობრივი სიწმინდისთვის ბრძოლაში იგი მომაკვდინებელ ცოდვად იქცევა. განსახიერებულის ფიქტიურობა დღეს ამ ტაბუსაც უკარგავს ძალას. ხშირად აღუნიშნავთ, რომ რეფლექსია² არღვევს წმინდა ფორმის იმანენტურობას პრუსტის შემოქმედებაში, ჟიდის „ყალბი ფულის მჭრელებში“, მუზილის „უთვისებო კაცში“, თომას მანის მოგვიანო რომანებში. მაგრამ ასეთ რეფლექსიას წინააღმდეგობრივი პერიოდის მწერლების რეფლექსიიდან მხოლოდ სახელიდა თუ შემორჩა. ადრე რეფლექსია მორალისტური იყო, მხარს უჭერდა რომანის გმირებს ანდა ილაშქრებდა მათ წინააღმდეგ, ახლა რეფლექსია ბრძოლას უცხადებს წარმოსახვის სიყალბეს, თავად მთხრობელს, როგორც ასახული ამბის ფხიზელ შემფასებელს, რომელიც ცდილობს თავისი მცირეოდენი, აუცილებელი დანართის შესწორებას. ახალი რეფლექსიის მიზანს სწორედ ფორმის დაშლა შეადგენს. თომას მანის მედიუმს, იდუმალ, საგნობრივ-შინაარსულ დაცინვაზე დაუყვანელ ირონიას მისი ფორმათმაწარმოებელი ფუნქციის

² რეფლექსია (“reflexio“ ასახვა) - საკუთარი აზრებისა და განცდების ანალიზი; ჩაფიქრება.

თვალსაზრისით მხოლოდ დღესდღეობით შეიძლება ჩავწვდეთ. ავტორი ირონიული თხრობით, საკუთარ გამონათქვამს უარყოფს, თავისუფლდება მოთხოვნისაგან, თითქოს ნამდვილს ქმნიდეს, თითქოს ალაღბედზე არც ერთ სიტყვას არ დაიცდენს.

საროტის თქმით, ლიტერატურაში შეჭრილი და დამკვიდრებული „ჰომო აბსურდუსი“ (homo absurdus) გახდა კიდობნის მტრედი, რომელიც თავისუფლების მაუწყებელია (საროტი 1956: 17). „თავისუფლება“ კი „ახალი რომანის“ ამომავალი პუნქტია.

კონვენციურ რომანსა და „ახალ რომანს“ შორის არსებული რადიკალური განსხვავების წარმოსაჩენად ჩვენ თეზისურად ვაყალიბებთ მათ ძირითად ტენდენციებს, რითაც უფრო მეტ სიცხადეს ვანიჭებთ ამ ტენდენციების არსობრივ სხვაგვარობას.

კონვენციური რომანი		„ახალი რომანი“
<p>უზენაესი და ყოვლისმცოდნეა; იცის რა მოხდება;</p> <p>იცნობს პერსონაჟის ფსიქოლოგიას და მკითხველის წინაშე თანდათან წარმოაჩენს გმირის ხასიათს;</p> <p>იგი გადმოგვცემს თავის შეხედულებებს, მორალს ან ფილოსოფიას;</p> <p>ეყრდნობა ლიტერატურულ თეორიას; ცდილობს დაიცვას რეალისტური, ნატურალისტური და ა.შ. ესთეტიკა, რაიმე რელიგიური პოზიცია;</p>	ავტორი	<p>ტექსტის გარეთ დგას - „კვდება“ ან მკითხველის თანამოაზრეა;</p> <p>მკითხველისაგან მოითხოვს უშუალო თანამონაწილეობას;</p> <p>მას წინასწარ მოფიქრებული იდეა არ აქვს; არ ცდილობს რაიმე მოახვიოს თავს მკითხველს;</p> <p>არა აქვს მკვეთრად გამოკვეთილი ჟანრობრივი სპეციფიკა; მხოლოდ ტექსტს სთავაზობს მკითხველს;</p>
პასიურია; შეიმეცნებს მზა ნაწარმოებს;	მკითხველი	აქტიურია; თავადვე მონაწილეობს ნაწარმოების შექმნაში.
ინტრიგის ცენტრშია პიროვნება განსაზღვრული ხასიათით, წარმომავლობით, სახელით, გვარით, ოჯახით, პროფესიით, სოციალური მდგომარეობითა	პერსონაჟი	ქრება ანდა ინტრიგის ცენტრში არ დგას; ანონიმურია, განიცდის დეგრადაციას; პიროვნება ფიქციად იქცევა; არ აქვს სახელი (ხშირად მხოლოდ ინიციალით ან,

და სამყაროს თავისებური ხედვით;		უბრალოდ, ნაცვალსახელით აღინიშნება), წარსული, არ ჰყავს ოჯახი. პერსონაჟს არ გააჩნია ისტორიული თუ გეოგრაფიული მდებარეობა, რეალობა. ნაწარმოებში მისი არსებობა მხოლოდ და მხოლოდ ენობრივი მოთხოვნით აიხსნება.
მთავარია სუქსესიურობა (თანმიმდევრობა);	თხრობა	არათანმიმდევრულია, წყვეტილია, ტექსტების მოზაიკის ელფერი გასდევს;
ქრონოლოგიურია, სწორხაზოვანია.	დრო	დრო არ არის ერთიანი, დადგენილი, განსაზღვრული.

„ახალი რომანი“ – ლოგიკური გაგრძელებაა პრუსტის, ჟიდის, ჯოისის, სარტრისა და კამიუს ტრადიციებისა. მხოლოდ თავიანთი წინამორბედებისაგან განსხვავებით, ნეორომანისტებმა უკუაგდეს იდეოლოგიური პრობლემები და სიმბოლის ცენტრი ფორმალურ-ესთეტიკურ ძიებაზე გადაიტანეს (ვერა შერვაშიძე 1984: 329).

ალენ რობ-გრიე 1961 წელს ჟურნალ „Le Monde“-ში წერდა: „ახალი რომანი“ არ არის თეორია, ეს არის ძიება, თითოეული ჩვენგანი ეძებს საკუთარ გზას, აქვთ საკუთარი აღმოჩენები და ეს აღმოჩენებიც, ვიმედოვნებთ, მალე მოძველდება რიგ-რიგობით“. (“Le ‘Nouveau Roman’ n'est pas une théorie, c'est une recherche. Chacun de

nous cherche dans sa propre voie, fera ses propres découvertes. Et ces découvertes, nous l'espérons, seront bientôt périmées à leur tour“) (Le Monde, 13 mai 1961) .

ფრანგი ნეორომანისტი მიშელ ბიუტორი 1955 წელს შექმნილ სტატიაში „რომანი როგორც ძიება“ (“Le roman comme recherche“) მიიჩნევს, რომ სინამდვილის ასახვის პროცესში ახალი ფორმების ძიებას აქვს სამმაგი მნიშვნელობა: „აღმოჩენის, ათვისებისა და განხორციელების“ (“de denonciation, d' exploration et d'adaptation“). მისივე თქმით, „აღმოჩენები ფორმის სფეროში, რეალიზმის მიღწევების „აუცილებელი პირობაა“ (ლათ. „conditio sine qua non“) (იაკობსონი 1975: 196-197). აქ საუბარია, არა ტრადიციულ რეალიზმზე, არამედ „ახალ რეალიზმზე“, რომლის აღმოჩენები, ამთვისებლები და პრაქტიკაში (რომანებში) განმხორციელებლები არიან „ახალი რომანისტები“.

ამდენად, „ახალმა რომანის“ წარმომადგენლებმა ტრადიციული, კონვენციური ლიტერატურული ფორმების უარყოფა-დესტრუქციით, მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ზოგიერთი მხატვრულ-ესთეტიკური ნიშნის ტრანსფორმაციის, შეჯერება-გადაფასებისა და სინთეზის საშუალებით შეძლეს კლასიკური მხატვრული ლიტერატურული ფორმებისაგან გათავისუფლება და სრულიად ახალი ლიტერატურულ-გამომსახველობითი ტექსტების შექმნა, რომლებშიც ავტორს, პერსონაჟსა და მკითხველს წარმოსახვის, აღქმისა და გამოხატვის სრული თავისუფლება ენიჭებათ.

1.3. ნატალი საროტის თეორიული შეხედულებები

„ახალი რომანის“ შესახებ

„ახალი რომანის“ წარმომადგენელთაგან ნატალი საროტი ერთ-ერთი პირველია, რომელმაც დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა კლასიკურ რომანს.

თავისი ესთეტიკური ნააზრევი რომანის წარსულის, აწმყოსა და პერსპექტივების შესახებ ჩამოაყალიბა ოთხ თეორიულ ესეში - „დოსტოევსკიდან კაფკამდე“ („De Dostoievski à Kafka“, 1947) „ექვების ერა“ („L'ère du supçon“ 1950), „საუბარი და ქვესაუბარი“ („Conversation et sous conversation“ 1956), „რასაც ჩიტები ხედავენ“ („Ce que voient les ioiseaux“, 1956) - რომლებიც ერთ წიგნად შეკრა სათაურით „ექვების ერა“ და გამოაქვეყნა 1956 წელს. ეს ნააზრევი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ის „ახალი რომანის“ პირველ მანიფესტად იქცა. მასში თანმიმდევრულად და სრულად არის ასახული რომანის „გაწმენდა-გათავისუფლება“ ტრადიციული რეალისტური ფორმებისაგან და რომანის პერსპექტივები. ნატალი საროტის თეორიული ნააზრევი არ დარჩენილა მხოლოდ თეორიად და ხორცი შეისხა რომანებში, განსაკუთრებით - „ოქროს ნაყოფში“, ვინაიდან „ოქროს ნაყოფი“ - ესაა რომანი რომანზე, საროტის თეორიული ნააზრევის პრაქტიკული შეჯამება. ამდენად, ჩვენი კვლევისათვის აუცილებლად მივიჩნიეთ ცალკე ქვეთავი დაგვეთმო საროტის თეორიული ნააზრევისთვის, გამოგვეყო და გაგვეანალიზებინა ის ძირითადი ტენდენციები, რაც, შემდგომ, „ახალი რომანის“ ნაწარმოებების საშენ მასალად იქცა.

ნატალი საროტმა თავისი პირველი თეორიული ნაშრომი „დოსტოევსკიდან კაფკამდე“ გამოაქვეყნა გამომცემლობა „გალიმარის“ „Gallimard“-ის ჟურნალ „თანამედროვე დროში“ („Temps Modern“) და მიუძღვნა რომანის ჟანრის არსს, დიფერენციაციასა და განვითარების ანალიზს.

აღნიშნულ ესეში ნატალი საროტი აქცენტს აკეთებს რომანის ჟანრის დიფერენციაციაზე. მისი თქმით, გამოყოფენ რომანის ორ სახეს - ფსიქოლოგიურსა და სიტუაციურს, რომელთაგან პირველი დოსტოევსკისეულია, მეორე კი - კაფკასეული. ამ მოსაზრების საპირისპიროდ საროტს მოჰყავს როჟე გრენიეს მაგალითი, რომელიც ოსკარ უაილდს მიიჩნევს იმ პარადოქსად, რომელიც თავის შემოქმედებაში რომანის ორივე სახეობას აერთიანებს (საროტი 1956: 15). საროტი ფსიქოლოგიური (დოსტოევსკი) და სიტუაციური ანუ „მეტაფიზიკური“ (კაფკა) რომანების შეპირისპირების მაგალითზე საინტერესოდ გაიაზრებს იმ მიზეზშედეგობრიობას, რომელიც მისი თანამედროვე ეპოქის სულისკვეთებად

იქცა. „ჩვენი ეპოქის გენია სუნთქავს კაფკას წყალობით... თვით სსრკ-ში ვეღარ ხედავენ ნაფიც მსაჯულთა წინაშე წარმდგარ დოსტოევსკისეულ გმირებს. ეს „აბსურდის ადამიანია“, მცხოვრები იმ ეპოქის სუნთქვის გარეშე, რომლის წინასწარმეტყველი არის კაფკა.

ეს კრიზისი, რომელსაც აშკარა ირონიით უწოდებენ „ფსიქოლოგიურს“ და ისე სვამენ ბრწყალებში, როგორც პატარა პინცეტებს შორის, დაიბადა, როგორც ჩანს, თანამედროვე ადამიანიდან, რომელიც გაქყლეთილია მექანიკური ცივილიზაციის მიერ და ქალბატონ კლ. ედმ. მანის სიტყვით რომ ვთქვათ, „შევიწროვებულია“ შიმშლის, სექსუალურობისა და სოციალური კლასის - ფროიდი, მარქსი, პავლოვი - სამმაგი დეტერმინიზმით“, მიუხედავად ამისა, მაინც იგრძნობა ნიშანი, რომელიც უსაფრთხოებისა და იმედის ერთმანეთს დატოვა მწერლებსა და მკითხველებში“.

(“Le génie de notre époque souffle en faveur de Kafka... Meme en U.R.S.S., on ne voit plus comparaitre en cour d' Assises de personnages dostoievskiens.' C' est à 'l' homo absurdus, habitant sans vie du siècle dont le prophète est Kafka' qu' on a, dit-il, aujourd'hui affaire.

Cette crise de ce qu' on nomme qvec une certaine ironie, en le plaçant entre guillemet comme entre des pincettes, la psychologique, née, semble-t-il, de la condition de l' homme moderne, écrasé par une civilisation mécanique, 'réduit ; selon le mot de Mme Cl. Edm. magny, au triple déterminisme de la faim, de la sexualité, de la classe sociale: Freud, Marx, Pavlov', semble avoir marqué cependant, pour les écrivains comme pour les lecteurs, une ère sécurité et d' espoir“) (საროტი 1956: 16).

ნატალი საროტის აზრით, „ფსიქოლოგიამ“ ადგილი დაუთმო ვითარების წარმართველ ადამიანს. ლიტერატურაში დოსტოევსკისეული პერსონაჟის ფსიქოლოგიური ანალიზი მეორე პლანზე ინაცვლებს და წინა პლანზე გამოდის სრულიად განსხვავებული ლიტერატურული ტენდენცია - homo absurdus - კაფკას თანამედროვე ადამიანი, რომელიც დაცლილი, უსულო სხეულია (საროტი 1956: 33-34).

ლიტერატურული თვალსაზრისით, დოსტოევსკი და კაფკა არიან ანტიპოდები (პირველს ეკუთვნის ფსიქოლოგიური ტენდენცია, მეორეს - აბსურდის ადამიანის უკიდურესი აღწერა), თუმცა, საროტის თქმით, დოსტოევსკი კაფკას უშუალო წინამორბედაა. დოსტოევსკისთან პოულობენ „ნაზ მოძრაობებს, ძლივს შესამჩნევს, წამიერს, მოცახცახეს“. დოსტოევსკი საროტისათვის იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ მან, სწორედ დოსტოევსკისთან აღმოაჩინა ის მოძრაობები, რასაც შემდგომ „ტროპიზმები“ უწოდა. ასევე, საროტი დოსტოევსკისთან ხედავს პერსონაჟებს შორის ზღვარის გაქრობის არაჩვეულებრივ იდეას. დოსტოევსკის ტექსტს ინტერპერსონალური მოძრაობების მაგმა შეიძლება ვუწოდოთ. დოსტოევსკი ცდილობდა დაერღვია ის გარსი, რომელსაც პერსონაჟი ჰქვია.

ნატალი საროტი მიიჩნევს, რომ დოსტოევსკის მივყავართ პერსონაჟის ტრანსფორმირების, გაქრობის ან „რიგითი ნიშნის“ იდეამდე. ეს საკითხი, რომელიც აქტუალური ხდება საროტის მომდევნო ესეში „ეჭვების ერა“, პრაქტიკულ განხორციელებას ჰპოვებს მისსავე რომანებში.

საროტი დოსტოევსკის წარმოგვიდგენს, როგორც თანამედროვე რომანის ზოგადი კონცეფციის მონაწილეს.

მიღებული იდეის საპირისპიროდ, რომლის მიხედვითაც, დოსტოევსკი და კაფკა არიან ლიტერატურის სხვადასხვა განშტოების წარმომადგენლები და ამავდროულად - ანტიპოდები, კერძოდ, პირველის შემოქმედება მოიცავს ფსიქოლოგიურ ტენდენციებს, მეორისა კი - აბსურდის ადამიანის უკიდურეს აღწერას, სატორი ცდილობს იმის მტკიცებას, რომ კაფკა არის დოსტოევსკის უშუალო მემკვიდრე ფსიქოლოგიზმის თვალსაზრისით. ორივე მწერალთან პერსონაჟები თითქოს მიტოვებულნი არიან, თუმცა წინა პლანზეა წამოწეული მათი მოძრაობები და ინტერპერსონალური რეაქციები. მათი პერსონაჟების „გაცნობა“ შეუძლებელია და ტყუილად დაიღლება მკითხველი.

მიშელ ოლსონი (Michel Olson) ნატალი საროტს მიიჩნევდა ფსიქოლოგიზმის დიდოსტატად. მისი თქმით, ამას მოწმობს რომანებში საროტის „ქვე-საუბარი“, მიკროფსიქოლოგია მეტყველებასა და შინაგან მეტყველებაში. ესეში „საუბარი და

„ქვე-საუბარი“ საროტი მიიჩნევს, რომ თანამედროვე რომანში „ქვე-საუბრით“ უნდა აიგოს რომანების ძირითადი მატერია.

საროტის თქმით, დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ, რაც პრუსტმა გაბედა, რომ ებიძგებინა ღრმა შთაბეჭდილებისთვის. თუმცა, პრუსტის ანალიზმა გამოავლინა, რომ ის მხოლოდ ზედაპირზე იყო (საროტი 1956: 17).

საროტმა პრუსტისეული „შინაგანი მონოლოგი“ (*“le monologue intérieur“*) შეცვალა „ქვე-საუბრით“ (*“sous-conversation“*). „ახალი რომანისტი“ იკვლევდა გამოუთქმელს, „აღმოაჩინა“ „ქვე-საუბარი“ ეგზისტენციალური დრამები - ფიქრთა ნაკადი, შინაგანი შეგრძნებები, შთაბეჭდილებები - რომლებიც თანმდევია, წინ უსწრებს ან პროვოცირებულია საუბრით ანდა სხვაგვარი კონტაქტით. საროტი ესეში „საუბარი და „ქვე-საუბარი“ განმარტავს, რომ „ქვე-საუბარი“ „შინაგანი მონოლოგის მიღმა“ არსებული დრამებია (საროტი 1956: 97).

სატოროტი ამავე ესეში ცდილობს ახსნას შინაგანი მონოლოგის არსი. მისი სიტყვებით, შინაგანი მონოლოგი, რომლითაც დაინტერესდა მარსელ პრუსტი - ესაა „შეგრძნებების, წარმოსახვის, მოგონებების, იმპულსების, ფარული მცირე მოქმედებების დაუსრულებელი სიმრავლე. რომლებსაც ვერანაირი შინაგანი მეტყველება ვერ გამოთქვამს. ისინი მიიწევენ ცნობიერისაკენ, ერთიანდებიან კომპაქტურ ჯგუფებად და წარმოჩნდებიან მოულოდნელად, მაშინვე ცალკავდებიან, სხვაგვარად ერთიანდებიან და ხელახლა ჩნდებიან ახალი ფორმით, შინაგანი პროცესების ამგვარი უწყვეტობა გავს ლენტს, რომელიც მოძრაობს ტელეტაიპში (საბეჭდ სატელეგრაფო აპარატში) და ავტომატურად იწერს ინფორმაციას, სიტყვათა უწყვეტ ნაკადს, მისი მიღების კვალდაკვალ.

ამდენად, „ქვე-საუბარი“, რომელიც ახლავს საუბარს, წინ უსწრებს ანდა მოსდევს მას, წარმოქმნილია „ტროპიზმებით“ „უმცირესი დრამებით, რომელთაც გააჩნია საკუთარი პერიპეტიები, იდუმალება და გაუთვალისწინებელი კვანძის გახსნა“ (საროტი 1956: 99).

ნატალი საროტის თეორიული ესე „ექვების ერა“, როგორც ჩანს, სტენდალის სიტყვების - „ექვის გენია მოვიდა სამყაროში“ (*“le génie du supçon est venu au monde“*)

(საროტი 1956: 74) „ჩვენ შევედით ეჭვების ერაში“ (“Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon“) - გამოძახილია.

„ჩვენ შევედით ეჭვების ერაში“, - აცხადებს საროტი და თეორიულად აყალიბებს იმ რამდენიმე პირველად ასპექტს, რაც ეჭვქვეშ დადგა მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ ეპოქის მწერლებთან, მკითხველებთან, ლიტერატურის კრიტიკოსებთან. ესენია:

- **პერსონაჟი;**

„არა მხოლოდ რომანისტი აღარ ფიქრობს თავის პერსონაჟებზე, თავის მხრივ, აღარც მკითხველი ფიქრობს ამაზე“)

(“Non seulement le romancier ne croit guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire“) (საროტი 1956: 71).

„დღეს პერსონაჟი მხოლოდ საკუთარი თავის ჩრდილია“

(“Le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même“) (საროტი 1956: 88).

„ეჭვი, რომელიც ანადგურებს პერსონაჟს და ყველა დრომორჭმულ აპარატს, დარწმუნებულს თავის შესაძლებლობაში, არის ერთი-ერთი იმ არანორმალური რეაქციებიდან, რომელთაგანაც ორგანიზმი საკუთარ თავს იცავს და პოულობს ახალ წონასწორობას“.

(“Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre“) (საროტი 1956: 94).

- **ხასიათი;**

რაც შეეხება ხასიათს, მკითხველმა კარგად იცის, რომ იგი სხვა არაფერია, თუ არა უხეში ეტიკეტი, რომელსაც თავად იყენებს ისე, რომ მასზე დიდად არც კი ფიქრობს“

(“Quant au caractère, il sais bien qu’ il n’est pas autre chose que l’ étiquette grossière dont lui-même se sert, sans trop y croire, pour la commodité pratique, pour régler, en très gros, ses conduites”) (საროტი 1956: 79)

- **ტრადიციული ფსიქოლოგია;**

„სიტყვა „ფსიქოლოგია“ საროტისთვის მოძველებული ცნებაა. იგი შემდეგნაირად განსაზღვრავს ფსიქოლოგიის არსს: „არცერთ დღევანდელ ავტორს არ შეუძლია მოისმინოს აზრი საკუთარ სიუჟეტზე თვალების დაუხრელად და გაუწითლებლად“.

“Aucun auteur aujourd’hui ne peut entendre prononcer à son sujet sans baisser les yeux et rougir.“ (საროტი 1956: 99)

- **ინტრიგა**

„[...] ინტრიგა, რომელიც პერსონაჟს ლენტვიით გარს ეკვრის, მას აძლევს, ამავე დროს, კავშირისა და სიცოცხლის მსგავსად, მუმიების გაშეშებას“

(“[...] l’intrigue qui, s’enroulant autour du personnage comme une bandelette, lui donne, en même temps qu’une apparence de cohésion et de vie, la rigidité des momies“) (საროტი 1956: 79)

- **ლინეალურობა**

„მან [მკითხველმა] დაინახა სწრაფად მომდინარე დროის გაჩერება, რომელიც აწინაურებს ინტრიგას, რათა გახდეს დამდგარი წყალი, რომლის ფსკერზე მუშავდება ნელი და ნაზი დეკომპოზიციები“

(“Il [le lecteur] a vu le temps cesser d’être ce courant rapide qui poussait en avant l’intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s’élaborent de lentes et subtiles décompositions [...]“) (საროტი 1956: 65).

ნატალი საროტის ესეში „რასაც ჩიტები ხედავენ“ ახალი რეალისტური ხედვის პრობლემაა წამოჭრილი. ნაშრომის სათაურს სიმბოლური დატვირტვა აქვს. დადგენილია, რომ ჩიტები ცხოველებისაგან განსხვავებით ყველა ფერს არჩევენ და ადამიანებზე უკეთესადაც (“Est-ce que les oiseaux voient les couleurs?": 2003). ამდენად,

ლიტერატურული თეორიის მიხედვით, ნაწარმოებები ისე უნდა იყოს აგებული, რომ მკითხველში ინტელექტუალური თამაშის განცდას იწვევდეს. მკითხველმა უნდა განასხვავოს: გარეგანი და შინაგანი, სიცრუე და სინამდვილე, საუბარი და „ქვე-საუბარი“, ზედაპირული და სიღრმისეული. ფილოლოგ არნო რიკნერის (Arnaud Rykner) თქმით, ნატალი საროტი უარყოფს ლინეალურ ხაზზე დაფუძნებულ ჰორიზონტალურ ლიტერატურას, კერძოდ, კლასიკურ მოთხრობას, რომლის მიზანი იყო რეალობის „მოწესრიგება“ და მისთვის მნიშვნელობის მინიჭება. საროტს მიაჩნია, რომ ვერტიკალური ლიტერატურის ჰორიზონტალური ლიტერატურით ჩანაცვლება ნათელს მოჰფენს რეალობის წარმომავლობას. ლიტერატურის ამ პროცესს, რიკნერი ადარებს არქეოლოგებისა და ისტორიკოსების, გეოგრაფებისა და სპელეოლოგების, როგორც წინამავლებისა და მათ შემდგომ მორბედების ურთიერთკავშირებს.

(“ [...] Nathalie Sarraute substitue à une littérature horizontale, fondée sur un parcours linéaire d’un début à une fin (le récit classique, qui vise à agencer le réel pour lui faire rendre sens), une littérature verticale, qui cherche à élucider les origines de ce réel. À l’historien succède l’archéologue, au géographe le spéléologue”) (რიკნერი 1991 : 66).

ნატალი საროტისათვის, რეალიზმი არ არის საგნებისა და მატერიალური სამყაროს ზედაპირული ასახვა. საროტი თავისი თეორიული ნააზრევის ნათელსაყოფად იმოწმებს გერმანელი მხატვრის - პოლ კლევს (Paul Klee) სიტყვებს: „ხელოვნება არ ქმნის ხილულს: ის მას აქცევს ხილულად“ (“L’art ne restitue pas le visible : il rend visible“). ისევე, როგორც პოლ კლექე ცდილობს გათავისუფლდეს ტრადიციული რეალისტური მხატვრობისაგან და ამის საწინააღმდეგოდ ეძებს აბსტრაქციას, როგორც რეალობის ყველაზე ზუსტ გამომსახველობით ხერხს, ასევე, საროტიც ცდილობს ტრადიციულ რეალისტურ ლიტერატურას სამართლიანად და დასაბუთებულად დაუპირისპიროს „აბსტრაქტული“ ლიტერატურა, როგორც ახალი და ნამდვილად რეალისტური ლიტერატურა.

ნატალი საროტს მხატვრობასთან პარალელის გავლებით სურს დაგვანახოს თავისი პოზიტიური განწყობა აბსტრაქტული რომანისადმი. ის ცვლის ტრადიციულ პერსონაჟებს ანონიმური და მრავლობითი ხმებით, რომელებიც

კომპლექსურად იხლართებიან ერთმანეთში და ქმნიან ფსიქოლოგიური დისკურსის საყრდენს: “des voix anonymes et multiples, dont l’entrelacement de plus en plus complexe sert désormais de seul support au discours psychologique“ (კანონი 2001 : 81).

ნატალი საროტი მიიჩნევს, რომ თანამედროვე რომანში ტრადიციული ფსიქოლოგიის ინტრიგას უნდა ჩაენაცვლოს პრიმიტიული ქვეცნობიერი ლტოლვები, სწრაფი მოძრაობები, რომლებიც ანაზღად იცვლიან მიმართულებას და წარმოშობისთანავე იწვევენ შეგრძნებების დაუსრულებელ სიმრავლეს (მალინიონი 1971 : 151).

ნატალი საროტს მიაჩნია, რომ რომანი პოეზიასთან ახლოს მდგომი ჟანრია და ისეთივე მგრძნობიარეა, როგორც პოეზია: “Pour moi, le roman se rapproche, essaye de se rapprocher de la poésie ; il tend, comme la poésie, à saisir au plus près de leur source, des sensations, quelque chose de ressenti. Les romans devraient devenir de grands poèmes. Et de même certaines oeuvres poétiques sont créées dans des formes qui jusqu’ici étaient considérées comme appartenant à la prose“ (ფოშერო 1984).

ამდენად, ნატალი საროტის თეორიული ნააზრევი „ახალი რომანის“ შესახებ, მნიშვნელოვან დახმარებას უწევს, როგორც საროტის შემოქმედების მკვლევრებს, ასევე „ახალი რომანით“ დაინტერესებულ ლიტერატორებსა და კრიტიკოსებს. „ექვების ერაში“ გამოკვეთილი ძირითადი ტენდენციები საფუძვლად უდევს „ახალ რომანს“ და ამ სახელწოდებაში გაერთიანებულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს. ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ „ექვების ერაში“ გამოთქმული თეორიული მოსაზრებების შეჯერებისა და პრაქტიკაში განხორციელების უნიკალურ მაგალითად.

II თავი

უარყოფა ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფში“

2.1. პერსონაჟის პარადოქსი „ოქროს ნაყოფში“

საროტის ოთხ ადრეულ ნაწარმოებში - „ტროპიზმები“ (“Tropismes“. 1939), „უცნობის პორტრეტი“ (“Portrait d'un inconnu“. 1948), „მარტერო“ (“Martereau“. 1953), „პლანეტარიუმი“ (“Le Planétarium“. 1959), რომლებიც მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში შეიქმნა, მკვეთრად ჩანს ესთეტიკური წარმოსახვა, სწორხაზოვან თხრობათა მოჩვენებითი მსგავსება, ინტრიგა და პერსონაჟი. მეორე პერიოდი კი იწყება „ოქროს ნაყოფით“ (1963), რომლის სათაური, მართალია, ტრადიციულია, მაგრამ პოეტიკის თვალსაზრისით რადიკალურად განსხვავდება წინა ნაწარმოებებისაგან. რომანში წარმოსახული პერსონაჟებიც კი ფერმკრთლდებიან და ადგილს უთმობენ ანონიმურ ხმებს. ბახტინის აზრით, ხმები, რომლებიც პოლიფონიურ რომანს ქმნის, დიალოგის მეშვეობით უკავშირდება ერთმანეთს. პოლიფონიური რომანის პერსონაჟები, სინამდვილეში, „პერსონაჟი-ტიპები“ არიან. „პერსონაჟი-ტიპი“ – ესაა მოდელი, რომელიც ქმნის ფიქციონალურ პერსონაჟს. ისინი ჩვეულებრივი პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, ავტორის მიერ დეტერმინირებულნი არ არიან და წარმოადგენენ დამოუკიდებელ სუბიექტებს, რომლებიც საკუთარ თავს თვითონ მართავენ, და, ფაქტობრივად, ფუნქციებითა და იდეით უტოლდებიან თავიანთ შემქმნელს – ავტორს. ბახტინი პოლიფონიურობაში გულისხმობს პერსონაჟის ხმის სრულ გათავისუფლებას ავტორის ხმის დიქტატისაგან. ამის დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ ნატალი საროტის მიერ დამოწმებული ფლობერის სიტყვები: *“La Bovary – c’ est moi“* („ბოვარი – ეს მე ვარ“) (საროტი 1956: 86), რასაც ავტორისა და პერსონაჟის იდენტობის ფორმულა შეიძლება ვუწოდოთ. ნატალი საროტმა ფლობერისეული იდენტობის ეს ლიტერატურული ფორმულა „ადმოაჩინა“ და მას დაუმატა მისეული იდენტობის ლიტერატურული ფორმულები „ავტორი – ეს პერსონაჟია“, „პერსონაჟიცა და ავტორიც – ორივე

ავტორია“, „მკითხველი პერსონაჟია და, ამავდროულად, პერსონაჟი მკითხველია“. რამაც, საბოლოოდ, შექმნა ლაკანის „სარკის ეფექტის“ სტრუქტურა.

საროტმა ეს ლიტერატურული ფორმულები წარმატებით გამოიყენა „ოქროს ნაყოფში“, თუმცა, მკითხველს მის აღმოსაჩენად დიდი ძალისხმევა სჭირდება. ვფიქრობთ, მეტი სიცხადისათვის, „ახალი რომანის“, კერძოდ კი, „ოქროს ნაყოფის“ სპეციფიკის თვალსაჩინოდ წარმოდგენისათვის, მნიშვნელოვანი იქნება ამ ლიტერატურული ფორმულების მათემატიკური ფორმულირება.³

$p = a$	„ბოვარი – ეს მე ვარ“ (ბოვარი პერსონაჟია, მე ფლობებრია (ავტორია)
$a = p$	ბრეიე „ოქროს ნაყოფის“ ავტორი ამავდროულად პერსონაჟიცაა
$ap = 2 pa$	საროტი-ბრეიე ერთდროულად პერსონაჟებიც არიან და ავტორებიც
$l = p // p = l$	მკითხველი პერსონაჟია და პერსონაჟი, ამავდროულად, მკითხველია

ფრანგული გამომცემლობა „პლეადის ბიბლიოთეკის“ (“Bibliothèque de la Pléiade“) მიერ 1996 წელს გამოქვეყნებულ „შევსებულ კრებულში“ (“Oeuvres complètes“) მოცემულია ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფის“ მხატვრული ანალიზი, სადაც წერია, რომ საროტის „ოქროს ნაყოფში“ არ არის არც ტრადიციული

³ ფორმულებისთვის გამოვიყენეთ ფრანგული სიტყვების აბრევიაცია : p - personnage (პერსონაჟი); a - auteur (ავტორი); l - lecteur (მკითხველი).

პერსონაჟი, არც ინტრიგა. მისი გმირი (პერსონაჟი) მხოლოდ უმოძრაო და უსულო რომანია. კონვენციური ტიპის რომანისათვის დამახასიათებელი თვალსაჩინო, ნაცნობი რეალობა და ბალზაკისეული პერიპეტეები კი სამუდამოდაა გამქრალი: „Cette nouvelle oeuvre de Nathalie Sarraute ne comporte ni personnages, ni intrigue. Son héros est un roman... Il ne s'agit pas de peindre la réalité visible et connue... Les péripéties balzaciennes“ (ტადიე, ფორესტერი 1996: 1840-41).

სამართლიანი არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ „ოქროს ნაყოფის“ პერსონაჟი მხოლოდ უსულო და უმოძრაო რომანია; ვინაიდან XX საუკუნის ინტელექტუალური მკითხველის ინტერესების გათვალისწინებით, ნატალი საროტმა რომანში შემოიყვანა მრავალრიცხოვანი და, ამავდროულად, ერთმანეთისაგან განსხვავებული არატრადიციული პერსონაჟები. მწერლის აზრით, ტრადიციული რომანი მთელი თავისი ატრიბუტებით აღარ აინტერესებდა მეორე მსოფლიომგამოვლილ მკითხველს. მისი ფიქრი და ინტერესი „ახლის“ აღმოჩენისა და „შეუცნობლის“ შეცნობისადმი იყო მიმართული.

ნატალი საროტის თქმით, მისი თანამედროვე მკითხველი ეჭვქვეშ აყენებდა ყველაფერს, რადგან მისთვის, რაც ტრადიციულ რომანს ახასიათებდა, ნაცნობი, შესწავლილი და გასაგები იყო: ფსიქოლოგიური ასპექტი, ჟესტები, მოქმედებები, შთაბეჭდილებები, გრძნობათა ნაკადი რა ვარიაციებითაც უნდა ყოფილიყო ისინი წარმოდგენილი, ახალს ვერაფერს სთავაზობდნენ მკითხველს („L'ère du supçon“, 1956: 88).

„ახალი რომანისტი“ ნატალი საროტი ცდილობს დაგვანახოს, თუ როგორ ფერმკრთლდება და ძალას კარგავს ერთგვაროვანი, ჰომოგენური პერსონაჟი, რომელიც მხოლოდ საკუთარი თავის ჩრდილია და სხვა არაფერი. ამის საილუსტრაციოდ კი მოაქვს პრუსტის მიერ დრეიფუსისადმი მიწერილი წერილის ფრაგმენტი: „ჩემი პერსონაჟი არ კეტავს ფანჯარას, არ იბანს ხელებს, არ ატარებს პალტოს, არ ამბობს წარდგენის ფორმულებს. თუ კი რამე სიახლეა ამ წიგნში, ესაა“ (Marcel Proust. *Lettre à Robert Dreyfus*. 30 juin 1919). რომანისტიტვის წამებაა ასევე სახელის დარქმევის აუცილებლობაც. ჟიდმა თავის პერსონაჟებისთვის

საშთამომავლო გვარის მიცემას არჩია ჩვეულებრივი სახელის დარქმევა, ხოლო კაფკას გმირს მხოლოდ ინიციალები აქვს.

საროტის აზრით, დოსტოევსკიდან იწყება ტრადიციული პერსონაჟის დესტრუქცია. ფსიქოლოგიური რომანის დიდოსტატი ხატავს გმირს, რომელიც ექსცენტრულია, თავს იმცირებს და იგრიხება, რაც გამოწვეულია თვითგამოხატვისა და გარემოცვასთან კონტაქტის დამყარების სურვილით. ეს ქმედებები წარმოჩენილია ისეთი „უმნიშვნელო მოძრაობებით“, რომლებიც რთული შესამჩნევია. ასეთი ჟესტები შეიძლება ჩაითვალოს გარდამავალ, ძველსა და თანამედროვე გმირის დამაკავშირებელ რგოლად. დოსტოევსკისთან შეიმჩნევა ხასიათების გაუქმების ტენდენცია, გმირები აღარ არიან ისეთი ტიპები, როგორსაც ადამიანი ხედავს თავის ირგვლივ. ისინი, თითქოს, ცნობიერების ჯერ კიდევ გამოუკვლევ მდგომარეობას გამოხატავენ. კაფკა დოსტოევსკის მიერ გაკაფული გზით მიდის. მაგრამ დოსტოევსკისეული გმირი კაფკასთან განიცდის მეტამორფოზას. პერსონაჟის სახელი მხოლოდ ინიციალია, ფოლკნერის რომანში „ხმაური და მძვინვარება“ ერთი და იგივე სახელები აქვთ ბიძასა და ძმისწულს, დედასა და ქალიშვილს. საროტის განმარტებით, თანამედროვე მკითხველს ხელს უშლის სახელი. საროტისათვის მოძველებული ცნებაა ხასიათიც: „ფროიდის, პრუსტის, ჯოისისა და დოსტოევსკის შემდეგ ძნელია ხასიათს ისე დაუჯერო, როგორც სჯეროდა მისი ბალზაკს“ (საროტი 1956: 88-90). ვერა შერვაშიძის თქმით, „ნატალი საროტი ხასიათს „უხეშ ეტიკეტს“ უწოდებს, რომელიც ხაზს უსვამს ადამიანის საქციელის განსაკუთრებულ ნიშნებს. სიუჟეტი, ისევე როგორც ხასიათი, ეყრდნობა რა რომანს, როგორც ჟანრს, გვამცნობს ხალხის მრავალფეროვანი ცხოვრების უტყუარ ჭეშმარიტებას“ (შერვაშიძე 1984: 328-329).

„ოქროს ნაყოფში“ საროტი პერსონაჟს აცილებს სახელს, გვარს, ინიციალსაც კი და უტოვებს მხოლოდ სქესს, რასაც გამოხატავს მდედრობითი და მამრობითი სქესის მესამე პირის ნაცვალსახელებით, ზედსართავი სახელებითა და ზოგჯერ საზოგადო არსებითი სახელებით: კაცი (un homme) / ქალი (une femme) (საროტი 1963: 133).

გრამატიკული კატეგორიები - პირის ნაცვალსახელები: მე, შენ, ის (je, tu, il,

elle...) (მდედრობითი და მამრობითი სქესის) და ა.შ. ან კიდევ, კუთვნილებითი ზედსართავები: ჩემი, შენი, მისი (მდედრობითი და მამრობითი სქესის) (mon, ton, son, sa...) და ა.შ. - მიგვანიშნებენ არა მარტო სქესზე, როგორც ზემოთ ვთქვით, არამედ, საერთოდ იკავებენ პერსონაჟის ადგილს, რაც ანონიმურს ხდის წარმოსახულ პერსონაჟს - მოსაუბრეს, მსმენელსა და მას / მათ, ვისზეც არის საუბარი. ნაცვალსახელების ამგვარი გამოყენების მეთოდს 1950-იანი წლებიდან იონესკოსა და დიურას პიესებში, სადაც პროტაგონისტებს არ აქვთ საკუთარი სახელი ან გვარი, ისინი მოიხსენებიან “Elle“ და “Lui“ ნაცვალსახელებით. საროტი იგივე მეთოდს იყენებს „ოქროს ნაყოფში“, მაგრამ განსხვავებული ფორმით. მაგალითად გამოგვადგება შემდეგი ამონარიდი ტექსტიდან:

„ - შეგეცოდა, შენ! მე დიახ, მე მართლაც შემეცოდა, შენ რომ ასეთი სახით... საწყალს ისეთი ადამიანის გამომეტყველება ჰქონდა, რომელმაც მთელი თავისი გულისნადები სხვების თვალწინ გადაშალა...“

(« - pitie, toi ! Moi, oui, j' avais pitie quand tu as pris cet air... il avait l' air de quelqu un qui s' est livre... quelqu' un de faible... il m' as semble que tu profitais...») (საროტი 1963 : 10).

მოცემული მაგალითიდან ნათლად ჩანს, რომ რომანში ტროპიზმის ტექნიკის გამოყენება მწერალს საშუალებას აძლევს „ქვე-საუბარში“ ("sous-conversation") მკითხველისთვის მოულოდნელად შეიყვანოს ნაცვალსახელები როგორც პერსონაჟები და მათი საშუალებით შექმნას პერიპეტეები - უეცარი ცვლილებები: პოლიფონიური ხმები (იგივე პერსონაჟები) უიდენტოფიკაციოდ ჩაანაცვლოს ერთმანეთში.

ლიტერატურის მკვლევარი ედუარდ მორო-სირი (Edouard Morot-Sir) სამეცნიერო ნაშრომში „ნაცვალსახელების ხელოვნება და სახელი ნატალი საროტის ნაწარმოებში“ (“L’art des pronoms et le nommé dans l’oeuvre de Nathalie Sarraute“) (მორო-სირი 1981: 204-214.) გვიჩვენებს, რომ ნაცვალსახელი, მართლაც, ვერ ასრულებს სახელის შეცვლის ჩვეულებრივ ფუნქციას. მისი თქმით, „ნაცვალსახელები აღარ ექვემდებარებიან სახელების დიქტატურას; ისინი მოქმედებენ

სუბსტანციალისტური ენის რღვევის წინააღმდეგ, რომელიც ზღუდავს და განსაზღვრავს სახელებს. ნაცვალსახელებისგან შორს ყოფნით, ისინი აცოცხლებენ დისკურსის ქსოვილს: ესენია სახელები, რომლებიც წარმოდგენილია ნაცვალსახელებთან კავშირში (*“les pronoms ne sont plus soumis à la dictature des noms ; ils servent au contraire à briser la gangue substantialiste qui enferme et définit les noms. Loin d’être des substituts, ils animent la trame du discours : ce sont les noms qui vont se situer par rapport aux pronoms”*) (მორო-სირი 1981: 207). ჩვენ ვეთანხნებით ლიტერატურის მკვლევარის ამ მოსაზრებას და მივიჩნევთ, რომ სახელების დიქტატურისაგან გათავისუფლებული ნაცვალსახელები ემსახურებიან ლიტერატურაში პერსონაჟის ერთგვარად განზოგადების პრინციპს. მაგალითად, პირის ნაცვალსახელები - მე, შენ, ის - მკითხველმა თავისი ინტერპრეტაციით შესაძლებელია გააიგივოს, როგორც საკუთარ თავთან, ასევე ქვეცნობიერში ამოტივტივებულ ნებისმიერ სუბიექტთან.

ნატალი საროტმა „პერსონაჟი-ტიპისა“ და „ქვე-საუბრის“ შემოტანით, სრულიად შეცვალა რეალობის აღწერის რომანული ხერხი. საროტმა იცის, რომ უხილავი პერსონაჟის მიერ დუმილის ენით გამოხატულ განსხვავებულ, ყოველგვარ შიშისა და ანგარებისაგან გათავისუფლებულ გულწრფელ აზრებს ვერ ეყოლება ზედამხედველი, მოთვალთვალე, დამსჯელი. დუმილის ენა „ქვე-საუბარია“, რაც შეიძლება მივიჩნიოთ ჩვ. წ. აღ. - მდე X საუკუნეში მოღვაწე ებრაელთა მეფე სოლომონის დუმილის სიბრძნის ალუზიურ გამოძახილად: „ბრძნად მეტყველებაჲ ვერცხლი არს წმიდაჲ ხოლო დუმილი – ოქროჲ რჩეული“. ცნობილია, რომ მოაზროვნე ადამიანი მეტყველებს განუწყვეტლივ: ხმამაღლა, დუმილით. დუმილით მეტყველების დროს პიროვნება აბსოლუტურად თავისუფალია: აფასებს, აჯამებს, აღწერს:

„ – ოჰ, ეს ხალხი გულს მირევს. მათი გულუბრყვილობა მაბეზრებს თავს. აღარ შემიძლია ამდენი მოთქმა-ვაების ატანა. ეს გადამეტებული ქება-დიდება, აღტაცების შეძახილები...“

(“ – Tiens, tous ces gens-là m’ écoeurent. Leur moutonnerie me dégûte. J’en ai assez de leurs transes, de leur hystérie. Cette surenchère... “)
(საროტი 1963: 9).

მოცემული პასაჟის წარმოსახვითი პერსონაჟის ამგვარი დამოკიდებულება ირგვლივ მყოფებთან, ძალიან ჰგავს ჟან-პოლ სარტრის (Jean-Paul Sartre) მიერ 1938 წელს გამოქვეყნებულ ფილოსოფიურ და, გარკვეულწილად, ავტობიოგრაფიულ რომან „გულზიდვის“ („La Nausée“. 1938) პერსონაჟ ანტუან როკანტენს (Antoine Roquentin), რომელსაც თავისი ეგზისტენციალური არსებობის გაცნობიერებისას გული ერევა ყველასა და ყველაფერზე. თუკი „გულზიდვაში“ შემფასებელი როკანტენი, გარკვეულწილად, სარტრის - ავტორის - ავტობიოგრაფიულ ნაწილს შეადგენს, „ოქროს ნაყოფში“ შემფასებელი წარმოდგენილია ხმით, რაც მკითხველს საშუალებას აძლევს შემფასებელი გააიგივოს საკუთარ თავთან, რომელიც ამავდროულად ავტორიცაა და პერსონაჟიც, რაც თავის მხრივ, სტრუქტურულად რთული და არსობრივად, არათანმიმდევრული მოვლენაა.

ერთი შეხედვით, ქაოტურ, უგმირო და უსიუჟეტო რომანში, სადაც „არაფერი“ ხდება და „ყველაფერი“ გაუგებარია, „მართლის თქმის“ პრინციპი სოლომონ მეფის დუმილის ფილოსოფიასა და სარტრის გულზიდვის ალუზიებზეა აგებული, რაც თავის მხრივ, რებუსის ფორმას იღებს და დიდი ძალისხმევა სჭირდება მის გათავისებას. ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, დაუმთავრებელ სცენებსა და ცალკეულ შინადადებებში „ფსევდო-პერსონაჟები“ მოქმედებენ, საზოგადოდ მიღებულ აზრებს, ქცევის ეტიკეტებს უარყოფენ ან იცავენ. და ეს ყველაფერი არ მიჰყვება ლოგიკურ, მწობრ ხაზს. ერთ „ფსევდო-პერსონაჟს“ ალოგიკურად ანაცვლებს მეორე, მეორეს - მესამე და ასე გრძელდება დაუსრულებლად. ამ ალოგიკურობაში კი ნატალი საროტის მიზანმიმართული ლოგიკა გამოსჭვივის. უნდა გამოჩნდეს „ოიდიპოსი“, რომელიც დაამარცხებს „სფინქსს“, გაშიფრავს კოდს. ქვემოთმოტანილ პასაჟში საკუთარი, სხვებისაგან განსხვავებული პოზიციის ხმამაღლა დაფიქსირება საზოგადო ისტერიის მომასწავებელია:

„საეჭვოა... ისევ რაღაც ხრიკს ამზადებს? ნეტავ რა აქვს განზრახული, რას ეჩურჩულება გვერდით მჯდომ ქალს, რომლისკენაც ისეთი სახით დახრილა, გეგონებთ შეთქმულებას აწყობსო.“

(“Il est suspect... Qu’ est-il encore en train de manigancer ? Que trame-t-il encore là-bas, avec cet air de conspirateur, penché vers sa voisine, que lui chuchote-t-il à l’ oreille ?”) (საროტი 1963: 51).

აქ მამრობითი სქესის ანონიმური „ფსევდო-პერსონაჟი“ (სქესს მიგვანიშნებს მამრობითი სქესის პირის ნაცვალსახელი “Il”), მხოლოდ იმიტომ არ მოსწოთ, რომ ეწინააღმდეგება საჯაროდ მიღებულ აზრს „ოქროს ნაყოფის“ საუკეთესო ნაწარმოებად აღიარების შესახებ და მის ყოველ მოძრაობას აკონტროლებენ. მდემდრობითი სქესის წარმომადგენელთან (ესეც მინიშნებულია მდემდრობითი სქესის კუთვნილებითი ზედსართავი დახელი “sa“ და მდემდრობითი სქესის არსებითი სახელით “voisine“) ჩურჩული მიიჩნევა შეთქმულების ნიშნად, რაც თავისთავად, ნაადრევად, დაუფიქრებლად გაკეთებულ დასკვნასა და შემდგომ, ასევე არაადეკვატურ შედეგზე (ინკვიზიტორის მიერ დასჯაზე) მიგვანიშნებს:

„მტაცებელი ფრინველის ყვითელი თვალი მიაშტერდა, ინკვიზიტორის გრძელი, ჩამომხმარი, მოყვითალო ფერის სახე უკან გადაგლესილი ცხიმიანი თმით და ჩაცვნილი საფეთქლებით ზიზღისაგან იღრიჭება: „და თქვენ, ჟან ლაბორი, თქვენ დუმხართ... [...] ცხადია, ჟან ლაბორის არ მოსწონს „ოქროს ნაყოფი“.

(“Un oeil jaune d'oiseau de proie fixe sur lui son regard, un long visage jaune, émacié, à la mine chevelure plate lissée en arrière, aux tempes creusées, une face de grand inquisiteur se plisse en une grimace méprisante : ‘et vous, Jean Laborit, vous vous taisez... [...] Ah, sûrement, Jean Laborit n'aime des tous les Fruits d'Or'”) (საროტი 1963: 52).

უფლისაგან შექმნილი ბუნებით თავისუფალი ადამიანი, რომელსაც საკუთარი თავის იმედი დაკარგული აქვს და არ სურს ამის აღიარება, ხდება არაგულწრფელი და მოჩვენებითი დამოუკიდებლობით სხვის თვალში ავტორიტეტის მოპოვებას ცდილობს. შედეგად კი აზრების დალაგება უჭირს, საუბრობს წყვეტილად, პაუზებით, ნელა, სტილისტური ხარვეზებით. ამგვარი არაგულწრფელი ტონი მკითხველში ერთი მხრივ, სარდონიულ ღიმილს იწვევს; მეორე მხრივ კი, მკითხველმა სურათის შესაქმნელად პაზლი უნდა ააწყოს:

დაალაგოს სიტყვები და ამოიკითხოს ქვეტექსტი. ამის მაგალითია ქვემოთმოტანილი პასაჟი:

„გამეცალეთ ბოლოს და ბოლოს, ხელს მიშლით... თქვენი ყოფნა, ამ დროს, ახლოს, ღამე... როცა აქ ბრძანდებით, ცუდად მესმის, ბგერები ბუნდოვნად აღწევს, თავს ვგრძნობ, როცა ჩემს გვერდით ხართ, თითქოს ოთახში, რომელსაც ცუდი აკუსტიკა აქვს...“

(“Mais écartez-vous donc, vous me gênez... votre présence, là, autour, nuit... quand vous êtes là, j'entends mal, les sons parviennent brouillés, je me sens, quand vous êtes là, comme dans une salle qui a une mauvaise acoustique...”) (საროტი 1963: 27)

ზეგავლენის მარწუხების მოშორება და გათავისუფლების მცდელობა, სინამდვილეში, თავის მოტყუებაა, ხმამაღალი მსჯელობა იმის შესახებ, რომ იგი თავისუფლად მოაზროვნეა, არც სხვების მიმზამველობით ცხოვრობს და ამავდროულად მიწაზეც მყარად დგას, მოჩვენებითი სიმართლეა:

„მე მაინც ყოჩაღად ვგრძნობ თავს. ორივე ფეხით მყარად ვდგავარ მიწაზე, თავიც საიმედოდ მაქვს მხრებზე მიმაგრებული, არც ამ უცნაურ ამსუბუქებაში ვღებულობ მონაწილეობას“.

(“Mais moi je tiens bon. Moi, les deux pieds rivés à terre, la tête solide sur les épaules, je ne participe pas à ces étranges lévitations“)(საროტი 1963: 72).

საროტმა შექმნა პარადოქსი: რომანის პერსონაჟი არის „ხმა“. სულ მცირე, ეს არის გაორებული ხმა, რომელიც თავის თავში ესაუბრება სხვას. პერსონაჟმა „ხმამ“ ასეთი გაორებით შეიძლება თავის თავთან გამართოს დიალოგი, პოლემიკა, დისკუსია, ხოლო ხმის მრავალგზის გაორებით ესაუბროს ხმათა მთელ აუდიტორიას.

საროტმა, მართლაც, შეძლო რომანის გათავისუფლება პერსონაჟებისგან, არსებული რეალიების საგნებად ქცევა და ამავდროულად, ტროპიზმებისა და „ქვე-საუბრში“ წარმოქმნილი „პერონაჟი-ხმების“ საშუალებით ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების გადაჭრის ახლებური გზების დასახვა. ირონია, რომელიც წითელ

ზოლად გასდევს მთელს რომანს, მკითხველის „შიგნით“ „სიღრმეებში“ აღწევს და მასაც აწყებინებს დასახული პრობლემების გადაჭრის გზების ძიებას.

2.2. ნატალი საროტისეული კრიტიკა „ოქროს ნაყოფში“

„მაგრამ ზოგჯერ ერთ-ერთის
გაუფრთხილებლობით ალი
ნელდება, ბჟუტავს, სადაცაა ჩაქრება
[...]"

(«Mais par moments, **sans qu'ils y prennent garde**, la flamme tout à coup vacille, elle se penche, elle s'éteint [...]»
(საროტი 1963: 13).

პროვანსის უნივერსიტეტის პროფესორი ჟოელ გლაიზი, მონოგრაფიის „ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ (“Les Fruits d’ Or de Nathalie Sarraute”) ქვეთავში „კრიტიკის კრიტიკა“ (“Critique de la critique”) (გლაიზი 2000 : 64) საინტერესოდ და არგუმენტირებულად განიხილავს რომანში წარმოჩენილ საროტისეულ კრიტიკულ დამოკიდებულებას ლიტერატურის იმ კრიტიკოსების მიმართ, რომლებიც მხატვრულ ნაწარმოებს არამართებულად განსჯიან. 1971 წელს ნატალი საროტი სერიზის კოლოქვიუმზე გამოვიდა იმათ წინააღმდეგ, ვინც „ოქროს ნაყოფში“ საუბარს „ლიტერატურული კოქტეილი“ (სერიზის კოლოქვიუმი 1972 :1705) უწოდა. „ოქროს ნაყოფში“, გლაიზის სიტყვებით, „მნიშვნელოვანია დისკურსის ფუნქციონირება და არა ის, რასაც ის შეიცავს“. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ

ნატალი საროტი მხოლოდ დისკურსის დუნქციონირების ჩვენებით არ შემოიფარგლება. იგი მკითხველს ძირავე დისკურსის მიღმა არსებულ ქვეტექსტებში. იქ კი მუდმივად კრიტიკული და ამავე დროს ირონიული დამოკიდებულება იკითხება. საროტის ირონია გროტესკულია: ადამიანის სულში გაღვიძებული თავისუფლება, ძლიერება, ურყეობა - ეს დიადი ფასეულობები ლოგიკურად შორსაა ზეგავლენისა და პლაგიატობისგან. საროტი, განსაკუთრებით, ვერ ეგუება ლიტერატურის იმ კრიტიკოსებს, ვინც სხვის აზრებს იტაცებენ, აკოპირებენ, პლაგიატობენ და, ამავედროულად, თავს მოაზროვნეებად მიიჩნევენ. ამ აზრს ნათელყოფს ამონარიდი ტექსტიდან:

„ახლა, როცა ის თავის საწერ მაგიდას მიუჯდება, იცის, რომ [...] სულში თავისუფლების, ძლიერების, ურყეობის - მარადიულობის შეგრძნება გაიღვიძებს. მაგიდაზე მიმოფანტული ფურცლების გვერდით გადაშლილი წიგნი დევს. შესანიშნავია, ხომ ასე თქვა. უნდა დავწერო: შესანიშნავი წიგნია“.

(“Maintenant tandis qu'il assoit à sa table, il sait que les oeuvres vont commencer à se détendre lentement, docilement, à s'épandre loin devant lui dans le silence, dans la solitude de la nuit, soulevant, gonflant en lui le sentiment de sa liberté, de sa puissance, de sa durée - un avant-goût d'éternité. Près des feuillets épars, le livre est ouvert. Admirable, il a dit cela. Il faut écrire : un livre admirable“) (საროტი 1963: 30).

საროტი ოსტატურად ახერხებს სნობის ფსევდო-პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნას, კონტრასტების, წყვეტების, პაუზების საშუალებით.

„არაფერი იძლევა იმის საბაზს, რომ ეს ნათელი, კეთილი გამომეტყველების მქონე ადამიანი, რომელიც ახლა წიგნს უწვდის, მის ხაფანგში გაბმას ცდილობს. [...] რა არის აქ საეჭვო? [...] მკითხველს გარკვეული უფლება აქვს ჩვენზე. [...] იგი წიგნს იღებს, ფურცლავს... „იცით, ცოტა არ იყოს, მათგან... მაგრამ რადგან ასე გასურთ... „ოქროს ნაყოფში“ ყველაფერი შესანიშნავია... ყველაფერი...“

“ Mais dans le cas présent, rien n'autorise à penser que l'homme au visage ouvert et bienveillant qui lui tend le livre avec simplicité est en train de la prendre au piège. [...] Qu'y a-t-il là de suspect ? [...] Nos lecteurs, c'est certain, ont sur nous quelques droits. [...] il prend le livre, il l'ouvre... ‘Vous savez que vous m'embarrassez. mais enfin, si vous vous voulez... Tout est beau dans Les fruits d'Or... n'importe quoi...’ “ (საროტი 1963: 111)

შეუძლებელია, სულიერი თავისუფლების, ძლიერების, ურყეობის მარადიულობის შეგრძნების მქონე პიროვნება ვიღაცისგან თავს მოხვეულ აზრს ბრმად ითავისებდეს.

„თქვენ იცით, რომ ამ ავტორიტეტულ არგუმენტებს, ყველა ამ თქვენი მეტატელებისა და ლამეების აზრს არაფრის შეცვლა არ ძალუძს. უფრო მეტს გეტყვით, მიმიფურთხებია მათთვის. ყველაფერს აქებენ, რაც კი ხელში მოხვდებათ. ასეთ საკითხებში ავტორიტეტების შეხედულებებს ჩემთვის არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს. არასდროს ვაქცევ მათ ყურადღებას. ის ამაყად იმართება წელში“.

(“Et vous savez, tous vos arguments d'autorité, les opinions de tous vos Mettetal et vos Lemée ni chagerons rien. J' aime mieux vous dire que je m'en moque un peu. Ils défendent n'importe quoi. Et puis, hein, dans ces choses-là, pas d'argument d'autorité. Jamais. Il se redresse fièrement . On ne doit se fier qu'à soi“ (საროტი 1963: 93).

ყოველ გლაიზი ასევე აღნიშნავს რომანში ნარცისტული დისკურსის სიცარიელესა და ჰერმეტიულობას. „საუბარი ორ ჰიპნოზიორს შორის განსაკუთრებით სასაცილოა, ვინაიდან ტექსტთან მათ არანაირი კავშირი არ აქვთ, ისინი მხოლოდ საკუთარი სახელის განდიდებით არიან დაკავებულნი და სიამოვნებას განიცდიან კრიტიკით, რომელსაც საკუთარ დისკურსში თავად ახორციელებენ“ (გლაიზი 2000 : 65). საროტი, ე.წ. ჰიპნოზიორების არაგულწრფელი, ცინიკური, ყველაფრის მცოდნე და ყოვლისშემძლედ თავის წარმომდგენთა ფსიქოლოგიური პორტრეტების ლაკონური აღწერის მაგალითით მკითხველში

სარტრისებურ გულზიდვას იწვევს და ნიჰილიზმში გადაჰყავს ფასეულობათა მამიებელი მკითხველი, რაც კარგად დასტურდება შემდეგი პასაჟით:

„რის გაკეთებას აპირებენ ის ორნი, რომლებიც მოშორებით მდუმარედ სხედან ერთმანეთის პირისპირ და სახეზე ერთნაირი წყენა და ზიზღი ემჩნევათ? [...] თვალები ერთმანეთს ამოწმებს: „რა უნდა ქნან? ამის ასე დატოვება არ შეიძლება [...] ამდენი უპატივცემულობა, ამდენი სისულელე უნდა დაისაჯოს. დიდი სიამოვნებით ავიღებდი ჩემს თავზე ... – ცხადია. თქვენ გითმობთ ამ სიამოვნებას. იმოქმედეთ.

ბაგეები [...] ოდნავ შესამჩნევად ამოდრავდა: [...] ჩემთვის ამ წიგნის სასწაულებრივი – დიახ, დიახ, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით სასწაულებრივი მომხიზვლელობა – სწორედ ამიტომ ვერ გამოყოფთ მასში ვერცერთ მონაკვეთს“

(“Ces deux-là qui se tiennent à l'écart et se taisent, assis l'un en face l'autre, avec sur leur visage un même air d'ennui et de répulsion ? (საროტი 1963: 63). [...] Leurs yeux s'interrogent : alors qu'est-ce qu'on fait ? On ne peut pas laisser cela [...] Tant d'irrespect, tant de bêtise doivent être punis. - Moi, je veux bien le faire... - Parfait. Je vous laisse ce plaisir. Allez-y.

Les lèvres [...] bougent à pleine : [...] Pour moi, ce que fait là prodigieuse - le mot n'est pas trop fort - la prodigieuse beauté de ce livre - et c'est pourquoi aucun passage ne peut en être isolé “) (საროტი 1963: 64).

ნატალი საროტი აღნიშნავს, რომ მას აინტერესებს არა იმდენად კრიტიკის დაცინვა, რამდენადაც რეაქცია იმათ საუბარზე, ვისაც სურს გაიგოს და ვინც „გაიგო“ (ფინჩი და კელი 1985 : 311-31).

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „ოქროს ნაყოფის“ მთავარი არსი ისაა, რომ მკითხველმა ვერაფერი გაიგოს და თუკი ეცდება გაგებას, რაღაც ხაზს ჩაებლაუქება, აუცილებლად იმედი გაუცრუვდეს. ეს ერთგვარი მეთოდია საროტისათვის, რაც ამბოხის ერთ-ერთი ფორმაა. მისთვის, როგორც „ახალი რომანისტიკის“ მიუღებელია იმ მკითხველთა და კრიტიკოსთა მოსაზრებები და შეფასებები,

რომელთათვისაც „ყველაფერი თავისთავად ნათელია“, რომელთაც ჩამოყალიბებული აზრი ნაწარმოების შესახებ, ჯერ კიდევ, წაკითხვამდე ექმნებათ.

„ოქროს ნაყოფში“ კი აზრობრივი ხაზები ერთმანეთში იმდენადაა გადახლართული, რომ წინასწარ მოფიქრებული გეგმით, მათ ვერ დააცალკავებ. ამიტომ უნდა იკითხო ყოველგვარი წინასწარ მოფიქრებული იდეის გარეშე. მხოლოდ უწყვეტი კითხვის პროცესშია შესაძლებელი კვანძების გახსნა. ეს კვანძები კი, კიდევ უფრო ჩაიხლართება მეორედ, მესამედ და ა.შ. წაკითხვისა და შემდგომ მსჯელობის დროს. ამ აზრის განმტკიცების მაგალითს თვით რომანში ვპოულობთ:

„შეხედეთ, თითქმის შეუძლებელია იპოვო ვინმე, ვინც ბედავს მიენდოს საკუთარი გემოვნებას და ეს განაცხადოს, როგორც თქვენ... ვილაც, ვინც მართებულად განსჯის ნაწარმოებს, წინასწარ ჩამოყალიბებული აზრისგან დამოუკიდებლად...“

(«Voyez-vous, cela n'arrive presque jamais de trouver quelqu'un qui ose avoir son propre goût et le dire comme vous... quelqu'un qui aborde une oeuvre en toute pureté, sans idée préconçue...») (საროტი 1963: 76).

საროტი ჩვეული ირონიით გვიხატავს იმ „მოაზროვნეებსა“ და ლიტერატურის კრიტიკოსებს, რომლებიც ვერც ნაწარმოების არსს სწვდებიან და ვერს მის ღირებულებაზე ილაპარაკებენ, მხოლოდ ერთი ფრაზით „შეაფასებენ“ „წაკითხულს“ : „დიახ, რა თქმა უნდა, ძალიან მომეწონა“ (“Oui. Certenement. C' est très bon“) (საროტი 1963: 13).

„რა სასაცილოდ გამოიყურებოდა, როცა გაყინული სახით კბილებს შუა გამოსცრა: „დიახ, რა თქმა უნდა, ძალიან მომეწონა“. სხვა პასუხს არც მოველოდი. ეს წიგნი მოდის უკანასკნელი გამოცხილია. ბერნიეს ხომ აქვს სტატია ამის შესახებ? რამონსაც? ჰოდა, აბა, სხვას რას გეტყოდა?“

- მთავარი სულ სხვაა... ვერ გაგიგია... გეგონა მის ირგვლივ მსჯელობას გავმართავდით... აუტანელია იმის გაფიქრებაც კი, რომ ყველა გზა გადაკეტილია...“

“C’ était tordant de voir cet air glacé avec lequel il t’ à dit ça, du bout des lèvres : ‘ oui. Certenement. C’ est très bon.’ Qu’ est-ce qu’ on pouvait attendre ? N’ est-ce pas le dernier cri ? N’ y a-t-il pas eu un article de Bernier ? de Ramon ? Que voulais-tu qu’ il te dise ?

– Oh, ce n’ est pas ça... Tu ne peux pas comprendre... J’ espérais qu’ on discuterait... Je ne pouvais pas supporter que tos les ponts soient coupés...” (საროტი 1963: 13)

ფრანგული ლიტერატურის მკვლევარმა, ლიტერატორმა ან ჯეფერსონმა (Ann Jefferson) 2002 წელს კრიტიკულ ნაშრომში „ნატალი საროტი, როგორც კრიტიკის კომედია“ (“Nathalie Sarraute comme comédie de la critique“) ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფს“ „კრიტიკის კომედია“ უწოდა. მისი თქმით, რომანში არსებული კრიტიკა არაფერს გვეუბნება იმ წიგნის შესახებ, რომელზეც კომენტარებია მიმართული. კრიტიკული დისკურსი შთანთქავს ავტორის სიტყვებს და იკავებს სათანადო ადგილს (ჯეფერსონი 2002). მართლაც, კრიტიკის კომედიის ელფერი იქმნება, როდესაც საუნივერსიტეტო დისკუსიაზე შეკრებილი საზოგადოება ისტორიულ რაკურსში განიხილავს ბრეიეს რომანს, მაგრამ პარადოქსი ისაა, რომ რომანის კლასიფიცირებისას „ეერდნობიან“ მხოლოდ ჟურნალისტ ბრიულეს ნაშრომს და „სათანადო“ დასკვნებიც რომანის ღირსებაზე იქედან გამოაქვთ. ჯერ კიდევ მონტესკიეს „სპარსულ წერილებში“ ვხვდებით ევროპულმოდასაყოლილი მკითხველის კრიტიკას. სპარსელი უზბეკი დასცინის ევროპულ გაზეთებს, რომელთა კითხვის დროს „ნეტარებას არს სიზარმაცე, ხალხი იხიბვლის, რომ შეუძლიანთ თუთხმეტს წუთში გადაიკითხონ ტომი მრავალი ოთცდაათი“ (არჩვაძე 1999: 75). ნათელია, რომ ნაწარმოების წაუკითხავად ვერავინ შეძლებს ტექსტის მართებულად გაანალიზებასა და კრიტიკას. სიზარმაცის თაყვანისმცემელნი შორს არიან ჯანსაღი აზრისაგან. ალბათ, სწორედ ესაა იმის მიზეზი, რომ ბრეიეს „ოქროს ნაყოფმა“ ერთმნიშვნელოვნად დაიჭირა მნიშვნელოვანი ადგილი საუკეთესო ნაწარმოებთა გვერდით:

„ლა რომფუკოს, მადამ დე ლა ფაიეტის, შემდეგ, დიახ, ყველას გასაგონად ვამბობ, ბრიულე სწორია, სტენდალის, კონსტანის შემდეგ...”

[...] მე არ მაქვს დრო... ისეთი მოკლე დღეებია... საღამოობით კი საჭიროა საქმის კურსში ყოფნა... ბოლო დროს გამოქვეყნებული ყველა შრომის გადაკითხვა...“

(“Depuis La Rochefoucauld, Madame de La Fayette, je le dis bien haut, depuis Stendhal, Brulé a raison, depuis Constant... [...] je n' ai pas le temps... les journées sont trop courtes... les soirs libres, il faut se tenir au courant... [...] il faut lire tous les travaux récents...“) (საროტი 1963: 34-35).

რომანის ფსევდო-პერსონაჟს არ მოსწონს როცა რაღაცას ასწავლიან, ვინაიდან მას ჰგონია, რომ ვისაც ასწავლიან, მას სულელად მიიჩნევენ. ამ შემთხვევაში თავკრძა და ყველაფრისმცოდნე ადამიანთა კრიტიკის კრიტიკაა მოცემული:

„ჩემთვის სულერთია, ნაწყენი იქნება თუ არა. არ მიყვარს, როცა ჭკუას მასწავლიან. როცა სულელად მთვლიან“;

(“Mais je m' en moque complètement qu'il soit froissé. Je n'aime pas qu'on me fasse marcher. Qu'on me prenne pour un idiot“) (საროტი 1963: 6).

„ოქროს ნაყოფის“ მთელ რიგ პასაჟებში, ასევე იკვეთება ეპოქის სულისა და განწყობის კრიტიკა:

„ქალი კიდევ უფრო დაბლა ხრის თავს... აპატიეთ... შეუხდეთ ამ ბარბაროსებს, უმეცრებს, რომლებიც იჭაჭებიან, შემლილებივით იქცევიან, რომლებიც ბედავენ უფლებამინიჭებულებივით თქვენ წინაშე ასეთი კატეგორიული ტონით იმსჯელონ... მაჩანჩალები, არარაობანი, ისინი ხომ სულ ცოტა ხნის წინ გამოეყვნენ იმ ბრბოს, რომელსაც მხოლოდ იმის უნარი შესწევს, რომ მდუმარედ ჩაიაროს წმიდათწმიდა სავანესთან, სადაც ამდენი რელიქვიაა“.

(“Elle s'incline bien bas... pardonnez-leur... pardonnez à ces rutes, à ces inconscients, qui s'ébattent, qui se vautrent follement, qui osent comme s'ils y avaient droit, devant vous, prononcer avec cet air péremptoire des jugements. eux, pions, chiffres, unités anonymes de cette foule capable tout juste de défiler en silence dans les lieux saints remplis des reliques...“) (საროტი 1963: 36-37).

XX საუკუნეში ტრადიცია და კულტურული უწყვეტობა აღარაა განმსაზღვრელი. როგორც ფრანგი ფილოსოფოსი პოლ რიკერი (Paul Ricœur) შენიშნავს, დიაქრონია ისტორიაში არ თამაშობს მამის როლს. მამის კონსტრუირება სინქრონიის საფუძველზე ხდება. შვილი განსაზღვრავს ვინ არის მამა, ამდენად, სასურველი მამა არაა ნამდვილი (რიკერი 1995: 46). მეცნიერებაში ფუკო უპირისპირდება წარსულს, ტრადიციასა და ისტორიას, როგორც იდეოლოგიური დანიშნულების მატარებელს. საროტი ლიტერატურაში უპირისპირდება ყოველნაირ იდეოლოგიას - იქნება ეს, საზოგადოების, კლასის თუ სოციალური ჯგუფისათვის დამახასიათებელი შეხედულებების, იდეების სისტემა. „ახალი რომანისტი“ მწვავე კრიტიკის საგანები ხდებიან თვით ის კრიტიკოსები და მათი ქმედებები, რომლებიც მიმართულნი არიან ნატალი საროტისა და მასსავით უარმყოფელი მოაზროვნეების კრიტიკისკენ. ავტორი „განზე გადგომით“ მკითხველს შეაგრძნობინებს ეპოქის სულისკვეთებასა და განწყობას, რომელიც გავლენის, ტრადიციისა და უწყვეტობის ცნებებში ფარავს ტრანსფორმაციებს, ჭრილებსა და წყვეტებს.

2.3. ავტორის პრობლემა „ოქროს ნაყოფში“

ჟურნალისტი და ლიტერატურის კრიტიკოსი რენე მარილ ალბერესი (René Marill Albères) სამეცნიერო ნაშრომში „მოდერნისტული რომანის ისტორია“ (*“Histoire du Roman Moderne“*) შენიშნავს, რომ თანამედროვე ლიტერატურის სამყაროს, კლასიკურისაგან განსხვავებით, არ აქვს გასაგები სიუჟეტი და არ ყავს „მოთვალთვალე“, „ყოვლისმცოდნე“ რომანისტი. (*“Il n'existe plus alors, comme c'était le cas dans la théorie classique de la connaissance, un monde vu et un romancier voyeur, mais un ensemble complexe où les deux se mêlent“*) (ალბერესი 1962: 429).

გამომცემლობა „პლევადის ბიბლიოთეკის“ (Bibliothèque de la Pléiade) მიერ 1996 წელს გამოქვეყნებულ „შევსებულ კრებულში“ კი აღნიშნულია, რომ „ოქროს ნაყოფში“, ესოდენ გახმაურებულ რომანში, არ ჩანს ავტორი. სამაგიეროდ, რომანს ჰყავს გამომცემელი და მინიჭებული აქვს ლიტერატურული პრიზი. (“Il n’est question ni d’éditeur, ni de publicité, ni des jeux des prix littéraires. L’auteur des Fruits d’or est également absent...”) („პლევადის ბიბლიოთეკა“ 1996: 1840-41).

ჟან-კლოდ მარტინი (Jean-Claude Martin) ნიუ-იორკში 1983 წლის 20 ივლისის XXXV ასოციაციის კონგრესზე (Congrès de l'Association) წაკითხულ სამეცნიერო ნაშრომში “Les narrateurs du nouveau roman” („ახალი რომანის ნარატორები“) აცხადებს, რომ „ნატალი საროტისათვის რომანის სიუჟეტი არის ჩამოუყალიბებელი და ამოუცნობი; პერსონაჟს ან ამბავს შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ განსაზღვრული ადგილი; მთხრობელს შეუძლია საჭირო შემთხვევაში მოთხრობაში მთლიანად გაუჩინარდეს ან წარმოჩინდეს“.

მართლაც, „უცნობის პორტრეტა“ (Portrait d'un Inconnu) და „მარტეროში“ (Martereau) ვხვდებით ნარატორს, რომელიც მოგვითხრობს ამბავს; „პლანეტარიუმიდან“ (Planétarium) მოყოლებული, არცერთ ნაწარმოებში აღარ ჩანს მთხრობელი და ამ „სიცარიელის“ ამოსავსებად საროტი მიმართავს ფსიქოლოგიური ასპექტს, რაც უწყვეტი ტრანსფორმაციის პროცესია. როგორც ჟან-კლოდ მარტინი აღნიშნავს: „ნატალი საროტის ამ ახალ ნაწარმოებში არ არის არც პერსონაჟი, არც ინტრიგა. მისი გმირი არის რომანი „ოქროს ნაყოფი“, ხოლო სიუჟეტი რეაქციები, რომლებიც გამოწვეულია იმათში ვისაც მოსწონს ან არ მოსწონს“ (“Cette nouvelle œuvre de Nathalie Sarraute ne comporte ni personnage ni intrigue. Son héros est un roman, Les Fruits d'Or, et elle a pour sujet les réactions que ce roman et l'accueil qu'il reçoit provoquent chez ceux qui l'aiment ou le rejettent”) (ჟან-კლოდი 1984 : 84).

1968 წელს დაიბეჭდა როლან ბარტის სტატია „ავტორის სიკვდილი“ („La mort de l'auteur“), ხოლო 1969 წელს მიშელ ფუკომ კონფერენციაზე „ფილოსოფიის ფრანგული საზოგადოება“ (“la Société française de Philosophie“) წაკითხა სამეცნიერო ნაშრომი „ვინ არის ავტორი?“ (“Qu'est-ce qu' un auteur?“) ეს ორი ტექსტი 1970-იანი

წლების ლიტერატურის თეორიის კრედიტს გახდა, რომლებიც გავრცელდა პოსტსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქციის სახელით.

როლან ბარტის თქმით, მას შემდეგ, რაც უკან დარჩა შუა საუკუნეები ინგლისურ ემპირიზმთან, ფრანგულ რაციონალიზმსა და რეფორმის ინდივიდუალურ ერთგულებასთან ერთად, XX საუკუნის საზოგადოებამ შექმნა თანამედროვე პერსონაჟი - ავტორი, რომლის სიკვდილის ხარჯზე იბადება მკითხველი (ბარტი 1984: 61). ასეთი თანაფარდობით (ავტორი = მკითხველს; მკითხველი = ავტორს) არსებული ნაწარმოების განმარტებას კი ყოველთვის უნდა ცდილობდეს ის, ვინც ის შექმნა, საბოლოო ჯამში კი ეს „ვინც შექმნა“ არის ერთი და იგივე პირის „ხმა“, ე. ი. ავტორი, რომელიც ამჟღავნებს თავის აკონფიდენციალურობას. „მკითხველის დაბადება უნდა ანაზღაურდეს ავტორის სიკვდილით“ (“La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur”) (ბარტი 1984: 69) - აცხადებს ბარტი.

ამდენად, ბარტმა ავტორის ცნების გადაფასებით - მისი გაუქმებით, ტექსტს მისცა სრული თავისუფლება. ტექსტისთვის ავტორის მიჩენა შეფერხებას ნიშნავს, ამით ტექსტს საბოლოო მნიშვნელობას ვანიჭებთ და წერას ვაფერხებთ.

ტექსტი წერის მრავალი სხვადასხვა სახეობისგან შედგება, რომელთაც განსხვავებული კულტურული წარმოშობა აქვთ და ერთმანეთთან დიალოგის, პაროდის, კამათის ურთიერთობაში მოდიან, თუმცა მთელი მრავლობითობა გარკვეულ წერტილში ფოკუსირდება, რომელსაც ავტორი კი არ წარმოადგენს – როგორც აქამდე ამტკიცებდნენ – არამედ მკითხველი. მკითხველი ის სივრცეა, სადაც ყველა ის ციტატა აღიბეჭდება, რომელთა წყალობითაც წერა ხდება შესაძლებელი; ტექსტი ერთიანობას მოიპოვებს არა თავის წარმოშობით, არამედ მხოლოდ დანიშნულებით. მკითხველი – ესაა ადამიანი ისტორიის, ბიოგრაფიის, ფსიქოლოგიის გარეშე, იგი მხოლოდ ვიდაცაა, ვინც ერთად კრებს ყველა იმ შტრიხს, დაწერილ ტექსტს რომ შეადგენს. ამიტომაც სასაცილოდ გამოიყურება, როცა ვცდილობთ დავგმოდოთ წერის უახლესი მანერა და ყველაფერი ეს რაღაც ჰუმანიზმისთვის კეთდება - ჰუმანიზმის, რომელიც თვალთმაქცურად ასაღებს თავს მკითხველთა უფლებების დამცველად. კლასიკური ყაიდის კრიტიკას არაფერი

ესაქმებოდა მკითხველთან; მისთვის ლიტერატურაში მხოლოდ ის არსებობს, ვინც წერს. ახლა უკვე ვეღარ მოგვატყუებენ ამგვარი ანტიფრაზებით, რომელთა მემწეობითაც პატივცემული საზოგადოება კეთილშობილური გულისწყრომით ექომაგება მას, ვისაც სინამდვილეში იგი ზღუდავს, უარყოფს, ახშობს და ანადგურებს. ახლა ჩვენ უკვე ვიცით: იმისთვის, რათა წერას განაღდებული ჰქონდეს მომავალი, აუცილებელია დავამხოთ მითი მის შესახებ – მკითხველის დაბადების საზღაური, ავტორის სიკვდილია (ბარტი 2009).

ასევე საინტერესოა ფილოსოფოს მერაბ მამარდაშვილის დამოკიდებულება ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართების საკითხისადმი. მისი აზრით, „მე-20 საუკუნეში ცხადად შეიძინეს ის ძველი ჭეშმარიტება, რომ რომანი, ტექსტი არის რაღაც ისეთი, რომლის წიაღშიც პირველად ხდება ამ ტექსტის ავტორის როგორც პიროვნების და როგორც ცოცხალი ადამიანის დაბადება, და, რომ იგი თავის გზავნილს არ უსწრებს წინ როგორც „ბოროტი“ ან „კეთილი“ ბიძია. სწორედ ამ აზრით, აღმოჩნდა, რომ ლიტერატურა ზოგადად, არ არის ცხოვრების გარეგნული „მინაკრობი“ (სახალისო ან ჭკუისსასწავლებელი) და, რომ ტექსტამდე არ არსებობს არავითარი გზავნილი, რომლითაც ავტორი მიმართავდა მკითხველს, და ის, რაც მან დაწერა, არის ის წიალი, რომელშიც იგი პირველად შედგა ნამდვილ „მედ“, რომელშიც რაღაცისგან გათავისუფლდა და გაიარა გარკვეული გზა ტექსტის მემწეობით“ (მამარდაშვილი <http://philosophya.net/?p=198>).

საროტის „ოქროს ნაყოფის“ ანალიზისას გასათვალისწინებელია, როგორც ბარტის „ავტორის სიკვდილის“ თეორია, ასევე მამარდაშვილის თეორიაც („მე-დ“ დაბადების თეორია), რომლის მიხედვითაც ტექსტის შექმნა ბადებს ავტორს – პიროვნებას, მაგრამ საროტის „ოქროს ნაყოფში“ ავტორი ბარტისა და მამარდაშვილის კონცეფციების მეტამორფოზული სახესხვაობაა. საროტი, მართალია, „კლავს“ ავტორს და ბადებს „ახალ პიროვნებას“, მაგრამ ამ „მკვლევლობა-დაბადებას“ საფუძვლად უდევს ფროიდის „ფსიქოანალიზის“ პრინციპის კარიკატურული მეთოდი.

ცნობილია, რომ საროტი ფროიდის მიმართ არ იყო კეთილგანწყობილი. იგი ფსიქოანალიტიკოსს ბრალს სდებდა სხვისი „ტერიტორიებისა და სუბსტანციების მიტაცებაში“. და ამას ხმამაღლა აცხადებდა.

ნატალი საროტის თქმით, ის ხელოვნებაში ასახავს იმას, რასაც თავად გრძნობს, მაგრამ თუ ბატონი ფროიდი მას ეტყვის, რომ ეს მხოლოდ იმიტომ ხდება, რომ იგი მიმაგრებულია მამაზე, ყველაფერი ეს ცუდია.

მწერალი ხაზგასმით ამბობს, რომ ინტერესდება ყოფიერებით, რომელიც მასშია, შესაძლებელია მის უმცირეს სფეროშიც, მაგრამ - მასში.

“Je suis dans mon domaine qui vaut mais correspond à ce que je sens et si monsieur Freud vient me dire que c’ est parce que je suis fixé sur mon père, tout est foutu... L’ intérêt est d’ être chez moi, dans un domaine minuscule peut-être, mais chez moi“ (გერიენი და ჟუსი 1993)

ნატალი საროტის აზრით, ფროიდი ისაკუთრებს მის ტერიტორიას და იტაცებს მის სუბსტანციას. საროტს ესმის, რომ ფსიქოანალიზმა განახორციელა „მნიშვნელოვანი ნახტომი [...] შეუჩერებელივ სვლა და ერთი ბიძგით შეაღწია სიღრმეებში“ (საროტი 1956 : 76-77) „შექსპირს რომ სცოდნოდა ფროიდის ნაწარმოებები, როგორ დაწერდა „ჰამლეტს“? – ამგვარი რიტორიკული შეკითხვით უსვამს წერტილს საროტი ფროიდთან კავშირის შესაძლებლობას (ფონტვიეი 2003 : 168).

ნატალი საროტი თავის პირველ რომანშივე „უცნობის პორტრეტი“ ცდილობს დაგვანახოს ფროიდის ფსიქოანალიზის არაუნივერსალურობა მხატვრულ ნაწარმოებში. „პლანეტარიუმსა“ (“Planetarium“) და „ისმაში“ (“Isma“) კი ფსიქოანალიზის კარიკატურას გვიხატავს (დე კურსონი 2010 : 117).

ნატალი საროტი არ არის ერთადერთი, ვინც ამგვარად რეაგირებს ფროიდის მიმართ. ლიტერატურას არ უყვარს გარეკანონების მორჩილება, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მწერალი იყენებს ფსიქიკურ ასპექტებს. საროტს მართლა ჰქონდა ფროიდის შიში: მათი თანაზიარი შემოქმედებითი მდგომარეობა და სამყარო რომელსაც ისინი იყენებენ არის იმდენად მსგავსი, რომ მათი კოჰაბიტაციაა შესაძლებელი. შესაძლებელია, რომ საროტი თავს არიდებს ფროიდს,

ისევე, როგორც ფროიდიმ აარიდა თავი ნიცშესა და შნიცლერს, რათა თავიდან აეცილებინა ის გაორება, რომელსაც შესაძლებელია მისი ნაწარმოები გზიდან აეცდინა. ამგვარად, საროტი ვარდება „ინერტულ გაურკვევლობაში“ და საკუთარი თვითმყოფარობის დამტკიცების მიზნით ხატავს ფროიდის კარიკატურას.

ცნობილია, რომ ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზურმა თეორიამ დიდი როლი ითამაშა ადამიანის ფსიქიკის არაცნობიერი შრეების ფუნქციონირების შესწავლაში. ფროიდის ფსიქოანალიზით იმთავითვე დაინტერესდნენ არაფსიქოლოგიური სფეროს მეცნიერებები. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ის პრობლემური საკითხები, რომლებიც უკავშირდება ხელოვნებასა და ხელოვანს. ფსიქოანალიზური განხილვით, ხელოვნება ესაა განუხორციელებელი სურვილების დაკმაყოფილების საშუალება, უპირველეს ყოვლისა თვითონ შემოქმედ ხელოვანთან, შემდეგ მსმენელთან და მაყურებელთან. ხელოვნების მამოძრავებელი ძალა იგივე კონფლიქტებია, რომლებსაც სხვა ინდივიდი ნევროზამდე მიჰყავს. „უპირველეს ყოვლისა, ხელოვანი ეძიებს თვითგანთავისუფლებას და ამას აკეთებს სხვებისთვის თავისი ნაწარმოების შეტყობინებით, რომელთაც მსგავსი მალული სურვილები ტანჯავთ, თუმცა ხელოვანი გადმოსცემს თავის პიროვნული სურვილის ფანტაზიებს შესრულებულად. მაგრამ ესენი ხელოვნების ნაწარმოებად იქცევიან მხოლოდ გარდაქმნით, რაც ამ სურვილთა უხამსობას ამსუბუქებს, მათ პიროვნულ საწყისს ფარავს და მშვენიერების კანონების დაცვით სხვებს თავაზობს გულისმოსაგებ სიამოვნების ჯილდოდ. ბავშვობის შთბეჭდილებებს, ხელოვანის ცხოვრების ხვედრსა და მის ნაწარმოებებს შორის კავშირი – ესაა რეაქცია აღნიშნულ იმპულსებზე. „ხელოვნება სურვილის უარყოფელ რეალობას და სურვილის აღმსრულებელ ფანტაზიურ სამყაროს შორის ქმნის შუასამყაროს, რომელშიც პრიმიტიული საზოგადოების ყოვლადძლიერი მისწრაფებანი თითქოსდა ძალაში რჩებიან.“ (ფროიდი 1995: 83)

ფროიდის ფსიქოანალიზის მიხედვით, მოაზროვნე ადამიანის სულიერი სამყარო წინააღმდეგობრივია და ეს წინააღმდეგობრიობა ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის მუდმივ დაპირისპირებაში გამოიხატება. მისი აზრით,

ცნობიერი ფსიქიკა ფსიქიკის ერთ-ერთი ფორმაა, რომელიც წარმოადგენს ფსიქიკის უფრო არსებითი ნაწილის - არაცნობიერი ფსიქიკის გამოვლინებას. ფროიდის ეს დებულება მრავალმხრივ საგულისხმოა, როცა საროტის „ოქროს ნაყოფში“ ავტორის პრობლემაზე ვმსჯელობთ. წარმოსახვა, განცდა ან სხვა ფსიქიკური ელემენტი ადამიანის ცნობიერებაში გარკვეული ხანგრძლივობით არსებობს, მაგრამ დროდადრო ქრება და გარკვეულ დროში ისევ აღმოცენდება. „ქრება“ ის, რაც არსებობდა და „აღმოცენდება“ ის, რაც „გამქრალი“ იყო. ამდენად, ესა თუ ის ფსიქიკური ელემენტი, რასაც დროის გარკვეულ მონაკვეთზე ვერ განვიცდით, ჩვენს ცნობიერებაში არსებობს მალულად, და სწორედ ეს მალული, ლატენტური ფსიქიკური ელემენტი ასაზრდოებს არაცნობიერ ფსიქო-ემოციურ იმპულსებს, რაც „ოქროს ნაყოფში“ ესოდენ საგრძნობია.

ფროიდის მიხედვით, „ქალის დედასთან იდენტიფიკაციაში დასტურდება ორი ენა: პრეოდიპალური, რომელიც ემყარება დედასთან ნაზ დამოკიდებულებას. მის ნიმუშად აღიარებას და მოგვიანო, ოიდიპოსის კომპლექსიდან გამომდინარე, რომელიც დედას გზიდან იშორებს და მას მამით შეანაცვლებს“ (ფროიდი 1995: 421).

პრეოდიპალური ენა: ნატალი საროტი რომელიც ამჟღავნებს დედასთან (ამ შემთხვევაში ნაწარმოების შემქმნელ ნატალი საროტთან) ნაზ დამოკიდებულებას და მის ნიმუშად (ამ შემთხვევაში ავტორად) აღიარებას.

ოიდიპოსის კომპლექსის ენა: ნატალი საროტი დედას (ამ შემთხვევაში ნაწარმოების შემქმნელ ნატალი საროტს) გზიდან იშორებს და მას მამით (ამ შემთხვევაში ავტორ ბრეიეთი) ჩანაცვლებს. მართალია, ნაწარმოებში ვერ ვგებულობთ რა ჰქვია ბრეიეს, არაფერი წერია მისი წარმოშობის, ასაკის, ოჯახური ან სოციალური მდგომარეობის შესახებ, მაგრამ მინიშნება, რომ ის მწერალია გადმოცემულია ფრაზით: „ბრეიე მწერალია“ (“Bréhier est un écrivain”) (საროტი 1963: 27), ის რომ წარმატებული (ან უეჭველი) მწერალია ასახულია ფრაზაში: „ეს უდავოა.“ (“C’ est indiscutable“), ხოლო მისი სქესი მინიშნებულია მამრობითი სქესის პირის ნაცვალსახელის, ჩვენებითი ნაცვალსახელისა და მამროდითი სქესის ზედსართავი სახელების მეშვეობით: “Un peu de pitié pour *ce pauvre* Bréhier, si *fin*, un peu de *dédain* [...]“. (საროტი 1963: 83)

ნატალი საროტის ქვეცნობიერში ლატენტურად „ჩაკირული“ ფსიქო-ემოციური ინცესტის გამომჟღავნების ანუ „არაცნობიერის“ „ცნობიერში“ წარმოსახვის საინტერესო მცდელობას წარმოადგენს ბრეიე-საროტის „ოქროს ნაყოფი“. აქ, მხედველობაში გვაქვს ინცესტი, არა როგორც „აღრევა“, არამედ, როგორც „შერწყმა“ იმ შეხედულებების, წარმოდგენების, გრძნობებისა თუ ემოციებისა, რასაც საროტი და ბრეიე გადმოგვცემენ „ოქროს ნაყოფში“. მიზნის მისაღწევად, ხშირად კი, იმ მიზნისა, რომელიც არ აქვს, საროტი „კლავს“ ავტორს და ავტორობის უფლებას აძლევს ქვეცნობიერის „წიაღში“ დაბადებულ ბრეიეს, რომელიც, თავის მხრივ, უყოყმანოდ იკავებს ავტორის ადგილს. „ოქროს ნაყოფი“ ამ თვალსაზრისით წარმოადგენს ერთგვარ ინიციაციას, სადაც ნატალი საროტი (დედა) ასრულებს ბრეიეზე (ვაჟიშვილზე) საიდუმლოს განდობის ცერემონიას. მთელი ამ განდობის ცერემონიალის პროცესში ის არაერთხელ კვდება, მაგრამ ბრეიეში (თანაავტორ „ვაჟიშვილში“) აგრძელებს სიცოცხლეს, რადგან ეუფლება და ერწყმის მას. ბრეიე-საროტმა „ოქროს ნაყოფში“ ბრეიეს („ვაჟიშვილის“) სახით ზიგმუნდ ფროიდი („მამა“) შემოიყვანა. სრულიადაც არ არის შემთხვევითი და ამ მოსაზრებას ნამდვილად აქვს არსებობის უფლება. თუ ერის ფრომს აქვს უფლება „წითელქუდას“ მაგალითზე მოახდინოს ფროიდის ფსიქოანალიზური შეხედულებების ილუსტრირება და იმავდროულად მამაკაცური და დედაკაცური თეორიულ ვარიაციებში დედას გაფრთხილება წითელქუდასადმი „წესიერად იარე, გზიდან არსად გადაირბინო, თორემ დაეცემი და ჭურჭელი გაგიტყდება“, წითელქუდას (შვილის) ქალწულობის დაკარგვის („ჭურჭელი გაგიტყდება“) შიშით ნაკარნახევ შეგონებად წარმოაჩინოს, ანდა, ფრანც კაფკას „პროცესში“ ეჭვქვეშ დააყენოს პატიმრისა და ზედამხედველის დიალოგის ისეთი ფორმით არსებობა, როგორი ფორმითაც არის გადმოცემული, ორი საპირისპირო ცნობიერებისა და ფსიქო-სოციალური თვალსაზრისითაც ურთიერთდაპირისპირებული „მეს“ ინტიმური დიალოგი, ნატალი საროტის სრული საავტორო უფლება ჰქონდა ბრეიესადმი დედობრიობით შობილ ინტიმურ, უაღრესად პირადულ გრძნობებზე მოეთხრო მკითხველისათვის და ეს უფლება გამოიყენა კიდევაც.

რიჰარდ ვაგნერმა უარი თქვა ვივალდზე, ვერაჩინზე... ჰერდერზეც კი და „მომავლის დრამებში“ შეძლო თეატრის, ფერწერისა და მუსიკის შერწყმა; მონემ დაინახა ის, რაც ვერ დაინახეს მისმა თანამედროვე რენუარმა და პიკასომ. ეს იყო ბუნებაში ფერთა გამის სხივმოსილი გამჭვირვალობა; ფრანცისკო გოიამ უარი უთხრა ჟაკ ლუი დავიდის უკიდურეს კლასიციზმს და ერთ-ერთ ბრწყინვალე ოფორტს - გრავიურას მიაწერა: „მთვლემარე გონება ბადებს ურჩხულებს“. ნატალი საროტი და ნეორომანისტები „ძველი“ ფრანგული რომანის „რესტავრაციის რაინდს“ ფრანსუა-რენე დე შატობრიანის რომანტიზმსაც დაუპირისპირდნენ და XIX საუკუნის ცნობილი რომანისტების (სტენდალი, ონორე დე ბალზაკი, პროსპერ მერიმე და ა.შ.) რეალისტურ ლიტერატურულ ტრადიციებსაც.

ზიგმუნდ ფროიდის მოსაზრების კიდევ ერთი დასტურია საროტის მიერ ნაწარმოებში ბრეიეს, როგორც ავტორის (ვაჟიშვილის) შემოყვანა. „მხოლოდ ვაჟიშვილთან დამოკიდებულება აძლევს დედას შეუზღუდავ დაკმაყოფილებას; ესაა საერთოდ სრულყოფილი, ადამიანურ დამოკიდებულებათაგან, ამბივალენტობისაგან ყველაზე უფრო თავისუფალი მიმართება. დედას შეუძლია ვაჟიშვილზე გადაიტანოს პატივმოყვარეობა, რომელიც თვითონ უნდა დაეთრგუნა და მისგან ელოდოს ყველაფრის დაკმაყოფილებას, რაც მასშია დარჩენილი თავისი მამაკაცური კომპლექსებიდან. თვით ქორწინება მანამ არაა უზრუნველყოფილი, სანამ ქალი არ მიაღწევს თავისი ქმრის გადაქცევას თავის ბავშვად და არ შეძლებს მის მიმართ დედობის გამოვლენას“.

ნატალი საროტი „ოქროს ნაყოფში“ თავის (მწერლის) სათქმელის, განცდებისა და გრძნობების გადმოსაცემად იყენებს ქვეცნობიერის ენას, ამიტომ „ოქროს ნაყოფის“ ტექსტისა და ქვეტექსტების მთლიანობაში აღსაქმელად აუცილებელია ქვეცნობიერის ენის გაშიფვრა, რაც, თავის მხრივ, დაინტერესებული მკითხველისაგან ისეთივე ფრთხილ მიდგომასა და გაფაციცებას მოითხოვს, როგორსაც არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილი ძვირფასი ნივთი და მასზე გაკეთებული უძველესი წარწერის გაშიფვრა-ამოკითხვა.

ბრეიე-საროტის „ოქროს ნაყოფში“ ბრეიე, საროტის ცნობიერებაში ლატენტურად ჩასახული ქვეცნობიერია, ხოლო ბრეიეს „ოქროს ნაყოფი“ საროტის ქვეცნობიერში ლატენტურად აღმოცენებული ქვეცნობიერის ნაყოფია.

„ოქროს ნაყოფი“, როგორც ქვეცნობიერის ქვეცნობიერი ნაყოფი მხატვრული ხელწერის ორიგინალობით, ბრეიე-საროტის შინაგანი დიალოგების ექსცენტრიკული ხასიათით, ფარული დრამატულობით, ფსიქომოციური მუხტის სიმძაფრითა და სამეტყველო ენის ინტონაციური ჟღერადობით შეიძლება პირობითად შევადაროთ ვისენტ ვან გოგის (Vincent Willem van Gogh) „მზესუმზირების“ („Tournesols“) და პოლ გოგენის (Paul Gauguin) „ქალი ნაყოფით ხელში“ („Femme au fruit“) ფერწერას, - გამოხატვის თავისუფლების მაღალი ხარისხით, ფერთა გამის მკვეთრი ჟღერადობით, ნახატების ცალკეულ ელემენტებში დაფარული აზრის („ოქროს ნაყოფში“ - ქვეტექსტების) პირობითი სიმარტივით, საღებავების მკვეთრი ტონალობითა და საოცრად ემოციური მონასმებით. შედარებისთვის: საროტის „ოქროს ნაყოფში“ ბრეიე (ვაჟიშვილი) საროტის (დედის) ქვეცნობიერია, ხოლო პოლ გოგენის „ქალი ხილის ნაყოფით“ ქალი ნაყოფით (ქალიშვილი) პოლ გოგენის (მამის) ქვეცნობიერის ნაყოფია. ანალოგიური ითქმის ვისენტ ვან გოგის „მზესუმზირებზე“, როგორც გენიალური მხატვრის ქვეცნობიერში აღმოცენებული ქვეცნობიერის ნაყოფზე (მზესუმზირებზე).

საროტი ცდილობს თავი დააღწიოს რომანის ავტორობას, გადის რომანიდან და „კალამს უთმობს“ ბრეიეს - თავის ქვეცნობიერს.

ამდენად, ნატალი საროტი „ოქროს ნაყოფში“ საინტერესო თეორიული და პრაქტუკული ფორმებით გვაწვდის „ახალი რომანის“ ერთ-ერთ მთავარ პრობლემას ავტორის ლიტერატურულ ტექსტთან დამოკიდებულებასა და ტრადიციული რომანის ავტორის როლის დემონტაჟს თანამედროვე ფრანგულ ლიტერატურაში. კერძოდ, ნატალი საროტმა შეძლო :

- თავის რომან-გამოცანაში ავტორის, როგორც წერის შემფერხებლისა და ტექსტისთვის მნიშვნელობის მიმცემის „მოკვლა“, ტექსტის „გათავისუფლება“ და მკითხველის „დაბადება“, რომელიც, თავის მხრივ, გაუტოლდა ავტორს;

- ბრეესთან შერწყმის გზით ავტორობიდან „თავის დაღწევა“, „გაუჩინარება“, მაგრამ ბრეესთვის - თავის ქვეცნობიერისთვის კალმის დათმობით „სიცოცხლის“, „არსებობის“ ლატენტურად გაგრძელება;
- ფროიდის „ფსიქონალიზის“ გარდასახვა ლინგვისტურ თავგადასავალში - მეტყველების სფეროსა და ქვეტექსტებში. რასაც ფროიდის „ფსიქონალიზის“ კარიკატურის სახე მისცა.

III თავი

წარმოსახვის ტექნიკა „ოქროს ნაყოფში“

3.1. ავტონტერტექსტუალობა „ოქროს ნაყოფში“

ორტეგა-ი-გასეტის (José Ortega-y-Gasset) აზრით, «ხელოვნების ნაწარმოები უფრო მეტად ცოცხლობს ფორმით და არა მასალით. ის, სწორედ თავისი სტრუქტურით, შინაგანი აგებულებით იზიდავს მკითხველს. და ზუსტად ამაშია ნაწარმოების ნამდვილი მხატვრულობა» (ორტეგა-ი-გასეტის 1991: 274). ორტეგა-ი-გასეტი გამოყოფს რომანის უმთავრეს თვისებას – ფორმას, როგორც ესთეტიკურობის წყაროს და აკავშირებს მას სტრუქტურულობასთან. ყველაზე კონსტრუქციული ნაწარმოებიც კი, ყოველთვის შეიცავს «გამოუთქმელს» და «გამოუხატავს». ესეც ფორმის ერთ-ერთი თვისებაა – შემოქმედებითი პროცესის ქვეცნობიერი მხარე. რომანის, და საერთოდ, მხატვრული ნაწარმოების არსი ამოუწურავია, რაც ყოველთვის იყო დამახასიათებელი ლიტერატურისთვის. თუმცა მხოლოდ XIX საუკუნის II ნახევარისა და XX საუკუნის ლიტერატურაში (კაფკა, თომას მანი, ჰემინგუეისეული «აისბერგის პრინციპი» და ა.შ.) «ქვეტექსტმა შეიძინა ხელოვნების და მხატვრული ხერხის სრულფასოვანი სტატუსი, რომელიც ხელოვნებათმცოდნეობაში დამკვიდრდა «ქვეტექსტის პოეტიკის» ცნებით. ნატალი საროტის «ოქროს ნაყოფის» ფორმის მოდელირებისათვისაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს ქვეტექსტს, რომელიც შენიღბულია ტექსტით და რთული «წასაკითხია» (გასაგებია). ქვეტექსტი «ოქროს ნაყოფში», მართალია, ლოგიკურად არ გამომდინარეობს ტექსტიდან, მაგრამ რეციპიენტის (მიმღების) ცნობიერებაში ის მაინც აღმოცენდება შედარების, ალუზიის, ზმნის, სიტყვის პოლისემიის, ციტატისა თუ ინტერტექსტის საშუალებით. ინტერტექსტულობის ცნება მიხეილ ბახტინის

თანახმად დაკავშირებულია პოლიფონიასთან, ანუ დიალოგიზმთან. ბახტინი ხაზს უსვამს მრავალხმიანობას ტექსტში, მაგრამ არ ხმარობს ტერმინს ინტერტექსტუალობა. ყოველი ტექსტი იქმნება როგორც ციტატების მოზაიკა, ყოველი ტექსტი წარმოადგენს სხვა ტექსტის შთანთქმას (აბსორბციას) და ტრანსფორმაციას. XX საუკუნის ლიტერატურის თეორიაში ინტერტექსტუალობის ცნების დამკვიდრება ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტი, ფილოსოფოსი, ფსიქოანალიტიკოსი და მწერალი იულია კრისტევა (Julia Kristeva) სახელთანაა დაკავშირებული. მკვლევარმა 1960 წელს პირველად გამოიყენა ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“, რამაც დიდი ინტერესი გამოიწვია. ლიტერატურის მკვლევარები ინტერტექსტუალობის მეთოდს აქტიურად იყენებენ ტექსტის ანალიზისას. თავდაპირველი მნიშვნელობით, ინტერტექსტუალობა ალუზიის, რემინისცენციის ანალოგიურია. შემდგომ კი ამ ტერმინის მნიშვნელობა მრავალჯერ შეიცვალა. ინტერტექსტუალობის არსი შემდეგნაირად შეიძლება განვსაზღვროთ:

- ტექსტის მნიშვნელობის ჩამოყალიბება სხვა ტექსტების დახმარებით;
- ავტორის მიერ ნასესხები ან ტრანსფორმირებული სხვა ტექსტი;
- მკითხველის მიერ ერთი ტექსტის კითხვისას სხვა ტექსტის მოხმობა;
- ერთი ცნების მეორეში მოთავსება და ტექსტების ერთმანეთში ჩაქსოვა;

იულია კრისტევა საკუთარი თეორიის შემუშავებისას დაეყრდნო რუს ფორმალისტს - მიხაილ ბახტინს, რომელმაც დაამკვიდრა ორაზროვანი ტერმინი - დიალოგიზმი, რაც თავის თავში მოიცავს ერთდროულად ლინგვისტურ და ნოველისტურ ნიშნებს, რაც გულისხმობს ორი განსხვავებული ხმის არსებობას ერთ ხმაში. „ტექსტი არსებობს მხოლოდ სხვა ტექსტთან (კონტექსტთან) მიმართებაში... ხაზს ვუსვამთ, რომ ეს კონტაქტი არის დიალოგიური კონტაქტი... და არა „ოპოზიციების“ მექანიკური კონტაქტი, რომელიც შესაძლებელია მხოლოდ აბსტრაქტულ ელემენტებს შორის (ტექსტის შიგა ნიშნები) და აუცილებელია

მხოლოდ გაგების პირველ ეტაპზე (მნიშვნელობის გაგებისა და არა შინაარსის (ბახტინი 1979: 364), რადგან „შინაარსი პერსონალურია“ (ბახტინი 1979: 364).

ნატალი პიეგე (Nathalie Piégay-Gros) ნაშრომის „ინტერტექსტუალურობის შესავალი“ (“Introduction à l’ Intertextualité“) წინასიტყვაობაში წერს, რომ ინტერტექსტუალურობის განზოგადებული ცნება ვრცელ საზღვრებს მოიცავს, რის გამოც მისი მნიშვნელოვანი სრულყოფილად განსაზღვრებაც ვერ ხეხდება. დაუდგენელი და ცვალებადია, როგორც ინტერტექსტუალურობის, ასევე ინტერტექსტის საზღვრებიც (პიეგე 1995 : 2). ლიტერატურული ტერმინების საერთაშორისო ლექსიკონში Dilt⁴ ინტერტექსტუალურობა შემდეგნაირად არის განმარტებული: „ინტერტექსტუალობა არის ნაწერების ქსოვა და იდეების ტილო, რომელიც შექმნილია გადახლართული ძაფებით“; (“[L’ inrettextualité est] un tissage de l’ écrit et une toile d’ idée que l’ on a faite en entrelaçant des files“) **ხოლო ნატალი პიეგე-გროს** განმარტებით: „ინტერტექსტუალობა არის ცვლილება, რომლითაც ერთი ტექსტი გადაწერილია მეორე ტექსტზე“ (“L’ inrettextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte“) (პიეგე 1995: 2).

თავდაპირველად, ტერმინი ინტერტექსტი, როგორც პრეთეორიული ცნება, ჩვეულებრივ, გამოხატავდა ლიტერატურული, თეატრალური, კინემატოგრაფიული, ფერწერის ცოდნის კულტურულ ობიექტს. რომანულ ფორმაში ინტერტექსტუალურობა თამაშობს გადამწყვეტ როლს ტექსტის წარმოსახვაში, რომელიც, თვის მხრივ, აყალიბებს ნაწერის ნაწილების სტრუქტურას. ლიტერატურული ნაწარმოები ყოველთვის პოულობს ექსპლიციტურ ან იმლიციტურ კავშირებს სხვა ნაწარმოებებთან. ტექსტის შერწყმა სხვა ტექსტთან აქტუალურს ხდის, ერთი მხრივ, ახალ ტექსტთან კავშირს, მეორე მხრივ - ტექსტის დომინანტური აზრის განსხვავებულობას (ჟენეტი 1982 : 38).

ტექსტის განვითარების პროცესში წარმოსახვის სამყაროსთან მიახლოება იწვევს „ტექსტუალური მიახლოებისა“ (ბერჟერი 1999 : 155) და ინტერტექსტუალური ზემოქმედების გზაგასაყართან დგომის განცდას, იმავდროულად, ტექსტის გახსნა ძლიერ შთბეჭდილებას ტოვებს. მაგრამ

⁴ Dictionnaire International des Termes Littéraires

ინტერტექსტი ენის მრავალნხრივი მექანიზმებით ტექსტს კვლავ წარმოსახვაში აბრუნებს. ნატალი საროტი მეტყველების საშუალებით აახლოებს ერთმანეთთან ტექსტსა და ინტერტექსტს.

რომანის სამყარო, უმეტესწილად, წარმოსახვითი და ფიქციურია, რომელშიც უხვადაა წარმოსახული ინტერტექსტები. „ახალი რომანის“ და, კერძოდ, ნატალი საროტის მკვლევარი არნო რიკნერი, ნაშრომში „ნატალი საროტი“ (“Nathalie Sarraute”) იკვლევს ნატალი საროტის რომანების სამეტყველო ტექნიკას და აღნიშნავს, რომ საროტი ნაწარმოების დასაწყისშივე უზრუნველყოფს ფიქციონალური ინტერტექსტუალური ხმების არსებობას და შემდეგ, ხელს უწყობს ინტერტექსტუალურობის მოქმედებას წარმოსახვის მომზადებაში. ეს ხმები წარმოჩინდება ფორმებში, რომლებსაც რიკნერი უწოდებს „ავტოინტერტექსტუალურობას“ (“l’ auto-intertextualité”) და „ფიქციონალურ ინტერტექსტუალურობას“ (“l’ intertextualité fictionnelle”) (რიკნერი 1991 : 45).

ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფში“ ერთსა და იმავე დროს განვითარებული მოვლენები და დისკურსები ერთმანეთს ერწყმის ინტერტექსტუალურ პლანში. ტექსტი იქცევა თავის საკუთარ ინტერტექსტად. ამგვარი ავტოინტერტექსტუალობით აგებულ ნაწარმოებს ასაზრდოებს „ზედაპირული“ და „სიღრმისეული“ ინტერტექსტები (ასადოლაი 1999 : 43).

საროტის „ოქროს ნაყოფს“ თუ განვიხილავთ ტექსტად, ასევე ტექსტად უნდა განვიხილოთ საროტის ტექსტში („ოქროს ნაყოფში“) ჩართული ინტერტექსტი - ბრეიეს „ოქროს ნაყოფი“ - ფიქტიური ავტორის ფიქტიური რომანი. ეს ორი რომანი ერთდროულად კიდევ უახლოვდება და შორდება ერთმანეთს, რასაც ჟან რიკარდუ უწოდებს „გაორკეცებასა და ანულირებას“ (რიკარდუ 1971 : 264).

ტრადიციულად, ტექსტი იერთებს ინტერტექსტს და ასხამს სხეულს, უზრუნველყოფს მის თანმიმდევრულ მიერთებას სხვა ინტერტექსტებთან. საროტი კი „ოქროს ნაყოფში“ სრულიად განსხვავებულ მეთოდს იყენებს: ინტერტექსტი ტექსტია, რომელიც წარმოსახვით საზრდოობს. ენობრივი (ლინგვისტური) თამაშით ინტერტექსტი ხდება წარმოსახვის წყარო. ტექსტი კარგავს მნიშვნელობას და იკარგება ინტერტექსტში.

საროტი ხშირად უპირისპირდება საუბრის ჩვეულებას. იგი ინტერტექსტიდან მიემართება ტექსტისკენ. ელიფსისურად შეკვეცილი, დაუსრულებელი მოვლენები, ჭარბი ინტერტექსტები, ფიქტიური წიგნის სათაური აღადგენს წარმოსახვითი რომანის შინაარსს.

ბრეიეს ფიქტიური რომანის შესახებ მოცემული ყველა განმარტება და კომენტარი გამომდინარეობს ინტერტექსტიდან, ქმნის წარმოსახვის სტრუქტურას და იქცევა ტექსტად:

„ოქროს ნაყოფი“... რა აზრის ხართ ამ წიგნზე, ხომ კარგია?
[...] „ოქროს ნაყოფი“... დიახ, კარგია...“ / „ოქროს ნაყოფი ? _ კარგია“
/ „თქვენ ფიქრობთ, რომ ოქროს ნაყოფი კარგია“ / „და „ოქროს
ნაყოფი“, თქვენ ის მოგწონთ?“ / „და „ოქროს ნაყოფი“, თქვენ ის
მოგწონთ?“ / „ოქროს ნაყოფი“, განა, თქვენ ის მოგწონთ?“ / „ოქროს
ნაყოფი“, რას ფიქრობთ მასზე? - ის საუცხოო წიგნია“

(“ ‘Les Fruits d’ Or... vous m’entendez ? Qu’ en avez-vous pinsé ?
C’ est bien n’ est-ce pas ? [...] Les Fruits d’ Or , c’ est bien...’ (14) / ‘Les
Fruits d’ Or - c’ est bien’ (16) / ‘Vous trouvez que Les Fruits d’ Or , c’ est
bien’ (16) / ‘ « Et Les Fruits d’ Or, est-ce que vous aimez ça » ? / ‘ « Et Les
Fruits d’ Or, est-ce que vous aimez ça » ? (20) / ‘ « Et Les Fruits d’ Or, est-
ce que vous aimez ça » ? (25) / ‘Les Fruits d’ Or, qu’ est-ce que vous en
avez pensé ? -C’ est un livre admirable’. “ (25) (საროტი 1963).

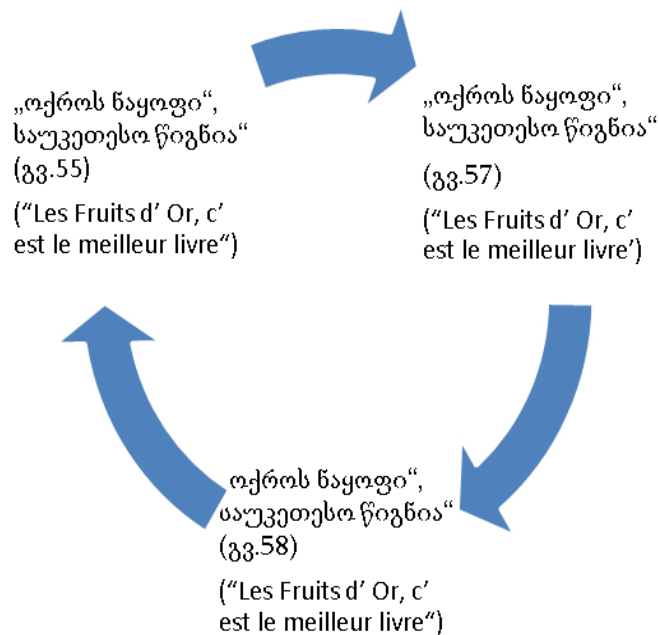
ამ ინტერტექსტუალური გამეორებებით ტექსტი და წარმოსახვა არის
ნასაზრდოები და ხაზგასმული. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შინაგანი მოძრაობის
გამოსაწვევად ინტერტექსტუალური გამეორებების უბრალო გამოჩენაც კი
საკმარისია.

რომანში განმეორებადი ინტერტექსტუალური კომენტარების
ფუნქციური შინაარსი განიცდის ცვლილებას. „ოქროს ნაყოფის“ კარგ რომანად
აღიარების სურვილი იძენს პოზიტიურ ფორმას, ანუ იმის მტკიცებას, რომ რომანი
მართლაც საუკეთესოა.

„ძალიან კარგი წიგნია, „ოქროს ნაყოფი.“ / „ოქროს ნაყოფი“, ძალიან კარგი წიგნია.“ / „ოქროს ნაყოფი“, საუკეთესო წიგნია იმათ შორის, რაც კი ბოლო თხუთმეტი წლის განმავლობაში დაწერილა.“ / „ოქროს ნაყოფი“, საუკეთესო წიგნია იმათ შორის, რაც კი ბოლო თხუთმეტი წლის განმავლობაში დაწერილა.“ / „ოქროს ნაყოფი“, საუკეთესო წიგნია იმათ შორის, რაც კი ბოლო თხუთმეტი წლის განმავლობაში დაწერილა.“ / „ო, რა მშვენიერია ეს „ოქროს ნაყოფი“.

(‘C’ est un très beau livre, Les Fruits d’ or’ (37) / ‘Les Fruits d’ Or, c’ est un très beau livre’ (39) / ‘Les Fruits d’ Or, c’ est le meilleur livre qu’ on a écrit depuis quinze ans’ (55) / ‘Les Fruits d’ Or, c’ est le meilleur livre qu’ on a écrit depuis quinze ans’ (57-58) / ‘Les Fruits d’ Or, c’ est le meilleur livre qu’ on a écrit depuis quinze ans’ (58) / ‘Oh, que c’ est beau, Les Fruits d’ Or’ (63) (საროტი 1963).

რომანის ტექსტში, როგორც ვხედავთ, მოვლენები არ ვითარდება სწორხაზოვნად, წყდება და უბრუნდება საწყისს. მაგრამ წყვეტა აქ ქმნის ერთგვარ უწყვეტობას, ვინაიდან იქმნება წრიული მოძრაობის ილუზია: სინტაგმა „ოქროს ნაყოფი“ თავისი გამოჩენით უბრუნდება თავისსავე საწყისს და ამავდროულად გამოვყოფთ ერთ ტექსტს მეორე ტექსტისგან.



ასეთი იდენტური (როგორც ბგერათა შემადგენლობით, ასევე სემანტიკით) ინტერტერტექსტები ხაზს უსვამს ტექსტის („ოქროს ნაყოფის“) მნიშვნელობას და ამავდროულად ირეკლება ტექსტსა და წარმოსახვაში.

ზემოაღნიშნული გამეორებული ავტოინტერტექსტები სიზიფეს მითის ალუზიაა. მკითხველს, რომელიც დიდი ძალისხმევით (ეს აუციბელი მომენტია „ოქროს ნაყოფის“ კითხვის დროს!) ცდილობს გაითავისოს, დაისურათხატოს რომანის მოვლენები, რასაც ნაწილობრივ ახერხებს კიდეც, „ოქროს ნაყოფზე“ კომენტარის გამოჩენის დროს ყველაფერი „თავზე ემსხვრევა“ და იგი იძულებულია ახალი ინფორმაციით „შეიარაღებულმა“, ხელახლა დაიწყოს ტექსტის შექმნა; თუმცა, ისევე, როგორც სიზიფეს შრომა, მკითხველის გარჯაც ფუჭია და ყოველი მცდელობა მარცხით მთავრდება, რაც იწვევს უსასრულოდ, ხელახლა ტექსტის შექმნის (ლოდის ატანის) გაჯიუტებულ (ლოდის ატანის) სურვილს. ამ მოსაზრების კიდეც ერთი ნათელი მაგალითია რომანის ფინალი, სადაც დასასრული დასაწყისის წინაპირობაა.

„თქვენ ისევ უბრუნდებით... ოქროს ნაყოფს?“

(«Vous en êtes encore... aux Fruits d' Or ?») (საროტი 1963: 158).

ამ აზრის უფრო ცხადად აღქმისათვის, შევქმენით სიზიფე-მკითხველის იდენტიფიკაციური სამგანზომილებიანი (სამსაფეხურიანი) სქემა, რომელსაც დასასრული არ აქვს რაც გამოსახულია საპირისპირო მიმართულებების ისრებით.



უნდა ითქვას, რომ უწყვეტი, იგივეობრივი და განმეორებული მკითხველსა და ლიტერატორს ისევე უქმნის პრობლემებს, როგორც – თვით წყვეტა. ისინი ვერ ქმნიან საძირკველს, რომელზეც შესაძლებელია ცვლილებებისა და ტრანსფორმაციების ანალიზი. ორივე შემთხვევაში, ტექსტი, მკითხველისათვის „დანაიდების კასრი“ ანდა „აუვსებელი საწყაული“ ხდება, რომელთა ავსების სურვილი ფუჭ შრომას აწევინებს ადამიანს, და სწორედ, ამ ფუჭი შრომის ალუზიით საზრდოობს აბსურდის ფილოსოფიით ნასაზრდოები „ახალი რომანი“. ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ კი, როგორც ერთდროულად წყვეტებისა და უწყვეტობის შენაერთი, ქმნის ერთგვარ ინტელექტუალურ თამაშს.

3.2. ტროპული აზროვნების თავისებურება ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფში“

ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფის“ მხატვრული ქსოვილი სტიქიურია, მაგრამ არა ქაოსური, იგი არსებობს თავისი შინაგანი კანონებით, რომლის წვდომაც რთულია; ტექსტის გაგებისა და ათვისებისათვის საჭიროა გარკვეული ძალისხმევა. ამ ძალისხმევას კი, საბოლოოდ, მოაქვს თავისი ნაყოფი, რადგან ტექსტის გარეგნული ჰერმეტიულობის მიღმა იხსნება არაჩვეულებრივი, გამოუცნობი სამყარო, რომელიც უსასრულო და ღრმაა.

საროტის რომანის სამყაროში უხვად მოგვეპოვება ბარტის „მითიური მეტყველება“ – „სინამდვილე, რომელიც მოლაპარაკის თვითნებურ გადაწყვეტილებაზე კონცენტრირდება“ (“le langage mythique“ – „vérité qui s’arrête sur l’ordre arbitraire de celui qui parle“) (ბარტი 1957 : 243). „მითიურ მეტყველებას“ ლიტერატურათმცოდნეობაში ეწოდება ტროპი (ბერძნ. τροπος „შებრუნება“) – არაპირდაპირი, გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვა ან ფრაზა, რომელიც

სიტყვას არ უკარგავს წმინდა ლექსიკურ მნიშვნელობას, მაგრამ გვაწვდის უფრო მეტი ექსპრესიულობითა და ემოციურობით. იგი სიტყვაკაზმულობის განუყოფელი ნაწილია. ენობრივი ხატი მკითხველზე განსაკუთრებულად მოქმედებს თავისი ფერადოვნებით, შთამბეჭდავობითა და თვალსაჩინოებით. იგი ნათლად წარმოგვიდგენს ამა თუ იმ ნივთს, აზრსა და გრძნობას.

ჩვენი კვლევისათვის მნიშვნელოვანია ტროპის განვითარების ქრონოლოგიური შესწავლა და თავისებურებების გამოვლენა, რათა ვაჩვენოთ, თუ როგორ შეძლო ტრადიციების უარყოფელი „ახალი რომანის“ წარმომადგენელმა ნატალი საროტმა მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ტრადიციული ტროპების საშუალებით რომანის სრულიად ახალი ფორმის შექმნა.

ტროპის, როგორც სიტყვაკაზმულობის განუყოფელი ელემენტის აღწერა და კლასიფიკაცია ანტიკური ხანიდან რიტორიკის ერთ-ერთ ამოცანად მიიჩნეოდა. ტროპების შესწავლას საფუძველი ჩაეყარა ანტიკურ საბერძნეთში. ტროპებს შეისწავლიდა მეცნიერება, რომელსაც ერქვა რიტორიკა. ბერძნულ-რომაულ სამყაროში რიტორიკას სხვადასხვაგვარად გაიაზრებდნენ არისტოტელეს სკოლა, რომელიც რიტორიკას მიიჩნევდა **დარწმუნების** მეცნიერებად (არისტოტელე, „რიტორიკა“ 1, 2) და კვინტილიანე და მისი მიმდევრები, რომლთა აზრითაც რიტორიკისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი სწორად მეტყველების ხელოვნება იყო. კლასიკურ ანტიკურ რიტორიკაში სიტყვის მომზადებისა და ნაწარმოების შეთხზვის პროცესი რამდენიმე ეტაპისაგან შედგებოდა: პირველი ეტაპი იყო **Inventio** „გამოგონება“, რაც თემის დამუშავებისას გასათვალისწინებელ აზრების სისტემურ თავმოყრას მოიცავდა. ამ ეტაპზე კონკრეტული კითხვების – ვინ? რა? სად? როდის? როგორ? რატომ? – გამოყენებით განსაზღვრავდნენ ტექსტში გადმოსაცემ პიროვნებებს, მოვლენებს, ადგილებს, დროსა და ა.შ.; მეორე ეტაპი – **Dispositio** „გეგმა“, რაც წინასწარ შეკრებილი აზრების გარკვეული თანმიმდევრობით დალაგებას გულისხმობდა. გათვალისწინებული უნდა ყოფილიყო საგანთა ბუნებრივი წყობა (*ordo naturalis*) მათი დროითი, სივრცითი და ლოგიკურ-მიზეზობრივი თვალსაზრისით. განსაკუთრებული შთაბეჭდილების (გაკვირვება, კომიზმი) მოხდენის მიზნით შეიძლება განსხვავებული, ხელოვნური წყობის

(ordo artificialis) არჩევაც; მესამე – **Elocutio** „სიტყვის, აზრის გამოხატვა“. ამ ეტაპზე უნდა შერჩეულიყო უკვე თავმოყრილი აზრების შესაბამისი ენობრივი ფორმები. შერჩეულ გამონათქვამებს ოთხი მოთხოვნა უნდა დაეკმაყოფილებინა: 1. შესაბამისობა (aptum) დღესასწაულის, მსმენლების, მოსაუბრის, სიტუაციისა და ა.შ. მხრივ; 2. ენობრივი სისწორე (puritas, latinitas), ანუ გრამატიკული და ლექსიკური კორექტულობა; 3. მკაფიოობა (perspicuitas); 4. სტილისტური ადეკვატურობა (genus dicendi). ამ უკანასკნელისთვის უნდა შერჩეულიყო ერთ-ერთი სტილი სამთაგან, სახელდობრ დაბალი, დამოძღვრითი სტილი (genus humile), საშუალო, გასართობი სტილი (genus medium) ან პათეტიკურ-ემოციური, ამაღლებული სტილი (genus grande, genus sublime). თითოეული სტილის გამოყენება დაკავშირებული იყო სიტყვაკაზმულ ელემენტებთან (ornatus), როგორებიცაა ჟღერადობა, ლექსიკა და წინადადების წყობა. ამ ნაწილში შედიოდა ტექსტის მხატვრული უზრუნველყოფა, სათანადო ტროპებით შემკობა; მეოთხე – **Memoria** „მეხსიერება“. ამ ეტაპზე ტექსტი ზეპირად უნდა ყოფილიყო ნასწავლი; მეხუთე – **Actio, pronuntiatio** „გათამაშება“, „მიწოდება“ (აუდიტორიის წინაშე დეკლამირება). ამ უკანასკნელ ეტაპზე მზადდებოდა შთამბეჭდავი პრეზენტაცია, რაშიც ხმის, სხეულის მიმოხერხის, ჟესტების, მიმიკის და სხვ. წინასწარი დასწავლა იგულისხმებოდა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მხატვრული ეპიკური ტექსტებიც იმავე პრინციპზეა აგებული, რაზეც როტორიკა. მართალია „ახალმა რომანმა“ უკუაგდო ტრადიციულად გააზრებული ლიტერატურული ხერხები, შექმნა ახალი, მაგრამ ამ ყველაფრის სრულიად უარყოფა შეუძლებელი გახდა, და ისეთ ტექსტშიც კი, როგორიცაა „ოქროს ნაყოფი“, სადაც არც პერსონაჟია და არც მოვლენები ვითარდება, არც გრძნობებია და ყველაფერი გასაგნებულია, ცოცხლობს ტროპი, როგორც ყოველივე მწყობრის უარყოფელი.

ანტიკურმა რიტორიკამ დიდი როლი შეასრულა ესთეტიკისა და მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბებაში, მაგრამ უკვე ციცერონის დროიდან, დაიწყო მისი „კვდომის“ პროცესი. შემდგომ ეპოქებში რიტორიკის საკითხებს მეცნიერების სხვადასხვა დარგი იკვლევდა. ჩვენი კვლევის ინტერესს არ წარმოადგენს რიტორიკის ისტორიული განვითარების ანალიზი. როტორიკა

ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც ტროპი მის სფეროს მიეკუთვნება. ტროპებმა განსაკუთრებული ცხოველმყოფელობა შეიძინა XX საუკუნეში. ლინგვისტიკის, ლიტერატურის თეორეტიკოსების, ფილოსოფოსების, ლოგიკოსების ძალისხმევით შეიქმნა „ახალი როტორიკა“, რომელმაც ახლებურად წარმოაჩინა მრავალი პრობლემა, მათ შორის ტროპების საკითხი. ტროპები იყოფა სტილის ფიგურად და რიტორიკულ, ანუ დისკურსის ფიგურად. მიხაილ გასპაროვის (Михаил Гаспаров) მითითებით, ტრადიციული ტროპებს განეკუთვნებოდა: **მეტაფორა** – მნიშვნელობის გადატანა მსგავსების მიხედვით, **მეტონიმია** – მნიშვნელობის გადატანა მომიჯნავეობის მიხედვით, **სინეკდოქე** – მნიშვნელობის გადატანა ოდენობის მიხედვით, **ჰიპერბოლა** – მნიშვნელობის გაძლიერება, და, **ემფაზა** – მნიშვნელობის შევიწროება [...]. ამ ნუსხას ახალმა დრომ დაუმატა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, **ანტიემფაზა** – მნიშვნელობის გაფართოება, გაზუნდოვანება“ (გასპაროვი 1980:190).

რომან იაკობსონის ნაშრომმა „ენის ორი ასპექტი და აფაზიური დარღვევების ორი ტიპი“ (“Два аспекта языка и два типа афатических нарушений”) (იაკობსონი 1990), რამაც ლიტერატურათმცოდნეობაში საყოველთაო აღიარება მოიპოვა, გამოიწვია „ტროპოლოგიური რედუქცია“, ინტერესის გამძაფრება მეტაფორისა და მეტონიმის მიმართ, რომელთა ბუნების კვლევისას გამოიყენებოდა ლოგიკის, ზოგადი ფსიქოლოგიის და სხვა მეცნიერებათა მიერ შემუშავებული მეთოდები. შესაბამისად, „ლიტერატურათმცოდნეობაში დარჩა, – ირონიულად შენიშნავს ჟენეტი, – ფიგურათა უზადო წყვილი, რომელიც გარდუვალად თავს იწონებს... ჩვენი დღევანდელი რიტორიკის საპატიო ადგილას – მეტაფორა და მეტონიმია“ (ჟენეტი 1998: 20). „ახალმა რომანისტებმა“ და კერძოდ ნატალი საროტმა წარმატებით აითვისეს, ერთი მხრივ, მეტაფორა როგორც მოდერნისტული ტროპული აზროვნების ერთ-ერთი მთავარი პოეტური მხატვრული ხერხი და მეორე მხრივ, მეტონიმია როგორც პოსტმოდერნიზმის არსებითი მახასიათებელი. „ოქროს ნაყოფში“ ტროპის ეს ორივე სახეობა ერწყმის ერთმანეთს და ქმნის ტროპული აზროვნების ერთობ საინტერესო ნიმუშს.

ეს „ტროპოლოგიური რედუქცია“, ჟერარ ჟენეტის აზრით, განხორციელდა „უკვე რუსული ფორმალიზმის პრაქტიკაში“ (ჟენეტი 1998: 20). ჟენეტის კრიტიკული მნიშვნელობები სამართლიანია იმ ფილოლოგიური ნაშრომების მიმართ, რომლებშიც, იაკობსონის იდეების ზედაპირული ათვისების შედეგად, ძირითადი აქცენტი გადატანილ იქნა მხოლოდ ამ ორი ზემოხსენებული ტროპის არსის განხილვაზე.

პირდაპირი მნიშვნელობის ჩანაცვლება გადატანითი, ხატოვანი მნიშვნელობით სხვადასხვა ხერხით ხორციელდება, რაც ტროპების მრავალფეროვნების საწინდარია. განარჩევენ ზღვრულ და მხტომ ტროპებს. ზღვრულ ტროპებში სიტყვის პირველადი და გადატანითი მნიშვნელობები ცნებათა ერთსა და იმავე რიგს განეკუთვნება ან აზრობრივად ახლოსაა ერთმანეთთან, მხტომ ტროპებში კი ამგვარი სიახლოვე არ იჩენს თავს.

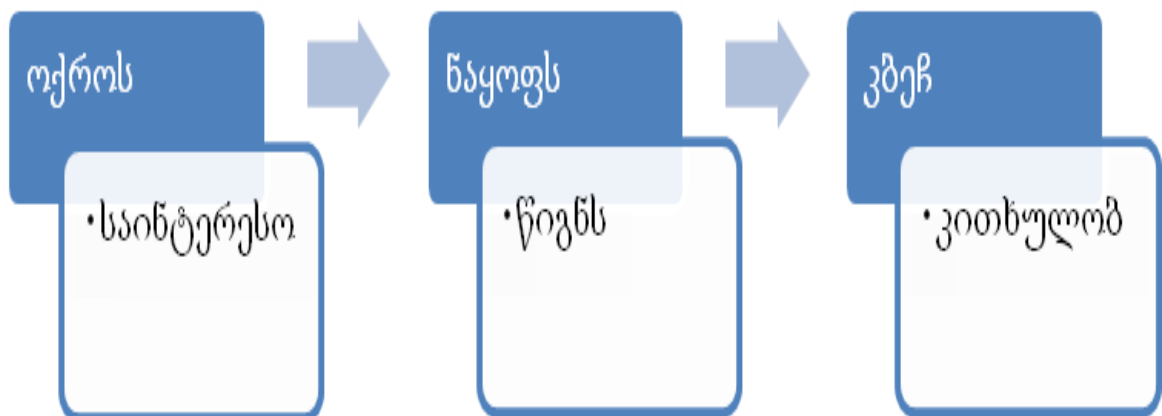
მიშელ ფუკო წერდა: „აჩვენო გამოთქმული – ეს ნიშნავს რაღაც უფრო სხვას, ვიდრე ნაფიქრის გამოხატვაა“ (ფუკო 1996: 205) – აქ სიღრმისეულ გაგებაზე ორიენტირებულ მკითხველს იმედი გაუცრუვდება, რადგან მკითხველი უნდა დარჩეს იმად, ვისაც ანახებენ ნათქვამს.

რენე უელეკისა (René Wellek) და ოსტინ უორენისა (Austin Warren) მეცნიერული თვალსაზრისის მიხედვით, ძველი ლიტერატურათმცოდნეობა იკვლევდა პოეტურ ხატებს – მეტაფორასა და მითს მხოლოდ გარეგანი თვალსაზრისით, ზედაპირულად. ყოველივე ამას უმეტესწილად აკუთვნებდნენ მხატვრული სამკაულის ღირებულებას და ამის გამო სწავლობდნენ მას, როგორც ცალკეულ ნაწილებს მთელისას (“Theory of Literature”). თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეებს კი მიაჩნიათ, რომ სწორედ მითოსში და მეტაფორაში მჭლავნდება ლიტერატურის დანიშნულება და ფუნქცია. ამ თვალსაზრისს, თუ გავითვალისწინებთ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ლიტერატურული ფორმები ადამიანის ქვეცნობიერი – მითოსური და მეტაფორული აზროვნების პოეტური ხორცშესხმაა. ამის ნათელი მაგალითია რომანი „ოქროს ნაყოფი“, რომელიც საროტის ტროპული აზროვნების პრაქტიკული განხორციელებაა. რომანში, არქეტიპული აზროვნება დალექილია ქვეცნობიერის შრეებში და აღმოცენდება ტროპიზმით პროვოცირებულ „ქვე-საუბარში“, რაც შემდგომ გადმოიცემა

სხვადასხვა ტროპით - ვერბალური საუბრით. საკითხის უკეთ გასაგებად, საჭიროა ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ ტროპული აზროვნება და ზოგადად ტროპი.

მეტაფორა, რომელსაც მნიშვნელოვანი როლი უჭირავს „ოქროს ნაყოფის“ ტექსტურ ქსოვილში, ემყარება მსგავსებას, შედარებას, ანალოგიას. არისტოტელე მეტაფორას „უჩვეულო“ და „გადატანითი მნიშვნელობის“ სიტყვას ან სახელს უწოდებს და მიაჩნია, რომ გადატანითი მნიშვნელობით სიტყვათა გამოყენების ცოდნა ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია, „რადგან ამ უნარის ოდენ სხვისგან გადმოღება შეუძლებელია, ეს ნიჭიერების ნიშან-თვისებაა, მართლაც, მსგავსების შემჩნევის უნარი კარგად „გადატანისათვის“ აუცილებელია” (კოპლატაძე 1986). არისტოტელე ყურადღებას ამახვილებს მეტაფორის ესთეტიკურ მნიშვნელობაზე და განმარტავს, რომ მეტაფორულობაში გამჟღავნებულია პრინციპული კავშირი ესთეტიკურ ჭვრეტასა და ხედვით სამყაროს შორის. აქ სამყაროს სურათის ჭვრეტა ესთეტიკურ ჭვრეტაში გადადის, ამ დროს მეტაფორა ერთგვარად გამოცანის სახესაც კი იღებს. „მეტაფორები ხომ მინიშნებით გამოხატავენ სათქმელს“ (კოპლატაძე 1986: 145). როლან ბარტის თქმით, ენაში არსებული ნებისმიერი სიტყვა პოეტურ მეტყველებაში შეიძლება იქცეს იმგვარ მეტაფორებად, რომელთა სრულად აღწერა შეუძლებელი იქნება. „მწერალი ამრავლებს მნიშვნელობებს და ტოვებს მათ დაუმთავრებელსა და ღიას. ენის მეშვეობით ის ქმნის აღმნიშვნელებით გაჯერებულ სამყაროს და ვერასდროს იღებს საბოლოო აღსანიშნს” (ბარტი 1989: 284). ტერმინ მეტაფორას იყენებენ ფართო და ვიწრო მნიშვნელობით. ფართო გაგებით, მეტაფორა არის სიტყვის არაპირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენების ნებისმიერი შემთხვევა. ლიტერატურათმცოდნე რუსუდან ცანავას მიაჩნია, რომ რაც უფრო მეტად უღრმავდებიან მეტაფორის ფენომენის არსს, მით მეტი თავსატეხი იჩენს თავს (ცანავა 2009: 8). როდესაც საროტი აცხადებს, რომ ის მეტაფორულ სტილში წერს და მეტაფორებით აზროვნებს, იგი, ზოგადად, მეტაფორაში გულისხმობს სიტყვის, აზრის არაპირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენებას. ამის თქმის საშუალებას გვაძლევს საროტის რომანში უხვად გამოყენებული ტროპების მრავალფეროვნება, ირიბი სამეტყველო აქტები, ტროპული აზროვნება. ამერიკელი ფილოსოფოსი და ლოგიკოსი დონალდ დევიდსონი (Donald Davidson) მეტაფორას „ენის სიზმარს“

უწოდებს (ცანავა 2009: 110). სიზმრის ახსნას კი სჭირდება თანამშრომლობა სიზმრის ამხსნელთან. ასევეა მეტაფორის შემთხვევაშიც, რომელიც შემოქმედის ანაბეჭდსაც მოიცავს და იტერპრეტატორსაც. სიტყვის მრავალმნიშვნელობა განპირობებულია იმ ფაქტით, რომ ჩვეულებრივ კონტექსტში სიტყვა / სიტყვები ნიშნავს ერთს, მეტაფორულში – სხვას. მაგალითად, წინადადებაში „გგონია, წვნიან რბილობს კბეჩ“ სიტყვა „კბეჩ“ პირველადი მნიშვნელობით ნიშნავს „რაიმეზე კბილების ჩასობას და ნაწილის მოცილებას“, ხოლო, მეტაფორულად - „კითხვის პროცესს“; რბილობი პირველადი მნიშვნელობით ნიშნავს „ხილის, ნაყოფის კანქვეშა ნაწილს“, მეტაფორულში კი - „ნაწერს, ტექსტს“; „წვნიანი“ პირველადი მნიშვნელობით ნიშნავს „რასაც წვენი აქვს“; მეტაფორულში კი - „საინტერესოს“. მაშასადამე, სინტაგმა „გგონია, წვნიან რბილობს კბეჩ“ ენის სიზმარია, ხოლო „გგონია, საინტერესო ტექსტს კითხულობ“ – ამხსნელის მიერ ინტერპრეტირებული (თვალსაჩინოებისათვის იხ. სქემა).



მოცემული მაგალითით ნათლად ჩანს, რომ მეტაფორა უშვებს გარკვეულ თავისუფლებას ნაგულისხმევი მეორე წევრის მიმართ – ეს უკანასკნელი შეიძლება სხვადასხვაგვარად იქნეს აღქმული სხვადასხვა სუბიექტის მიერ. ამიტომ ჭირს მეტაფორის სრული ახსნა. ის არასოდეს ემთხვევა საკუთარ განმარტებას. ნაგულისხმევი (ვირტუალური) სიტყვა ან წარმოდგენა სემანტიკური ბუნდოვანებით გამოირჩევა. ნინა არუტიონოვას (Нина Арutyюнова) თქმით, „რაც უფრო დიფუზურია სიტყვის მნიშვნელობა, მით უფრო იოლია მისი

მეტაფორიზება... აზრობრივი ნიუანსები წარმოიშობა მღვრიე სემანტიკურ გარემოში“ (არუტიუნოვა 1979: 149). ზოგჯერ ერთსა და იმავე სიტყვას ერთსა და იმავე კონტექსტში აქვს ორი მნიშვნელობა. მაგალითად გამოგვადგება ამონარიდი ტექსტიდან, სადაც „ოქროს ნაყოფს“ ორმაგი დატვირთვა აქვს.

„ოქროს ნაყოფამდეც“ არსებობდა თაობანი და მის შემდეგაც.

ჩვენ შემდგომი თაობა ვართ. ისტორიაში შევედით როგორც

„ოქროს ნაყოფის“ თაობა: და ასევე დავრჩებით.

მართალი ბრძანდებით. მეც გეთანხმებით. „ოქროს ნაყოფის“ შემდეგ ჩემთვის რაღაცა საბოლოოდ შეიცვალა. ეს თითქოს მიწისძვრა, ზღვის მოქცევა იყო. ზოგჯერ საკუთარ თავს ვეკითხები: ნეტავ, ვინ გაბედავს ამის შემდეგ რამეს დაწერას-მეთქი?

საზღვარს მივადექით. აქ, ყოველ შემთხვევაში, ამ მიმართულებით, გზა გადაკეტილია.“

(“Il y a ceux d'avant Les Fruits d'Or et Il y a ceux d'après.

Et nous sommes ceux d'après : marqués pour toujours. La génération des fruits d'Or : nous resterons cela.

C' est vrai. Je suis bien d'accord. Depuis Les fruits d'Or, quelque chose pour moi a définitivement changé. C' est un tremblement de terre, Les fruits d'Or. C' est un raz-de-marée. Qui, je me demande parfois, osera encore écrire après cela ?

une limite a été atteinte. Là, en tout cas, dans cette direction-là, le chemin est barré» (საროტი 1963 : 89-90).

აღნიშნულ ამონარიდში „ოქროს ნაყოფში“ შესაძლებელია ვიგულისხმოთ როგორც ბრეიე-საროტის რომანი, ასევე - ეპოქა.

მეტაფორის აღქმისათვის აუცილებელია მისი ირიბითობის გაცნობიერება. ნატალი საროტი აღნიშნავდა, რომ ის ყოველთვის მეტაფორულ სტილში წერდა და რომანებში იყენებდა სცენა მეტაფორებს. დიდი ძალისხმევა სჭირდება მკითხველს, რათა ჩასწვდეს ნაწარმოებში არსებული სცენების არარსებობას. მაგალითისთვის მოვიყვანთ „ოქროს ნაყოფის“ ერთ-ერთ სცენას:

„ყველამ მისკენ მიაბრუნა თავი, ის, საკუთარ თავზე დაყრდნობილი, გრძნობს მათ მიჯაჭვულ მზერას, უხერხულობისაგან თავის დასამკრენად, ის რამდენიმე უაზრო მოძრაობას აკეთებს... „არა, არაფერია... „ოქროს ნაყოფის“ ღირსებები სულაც არ იწვევს ჩემში ეჭვს...“

(“*Toutes les têtes se tournent vers lui, il sent, appuyé sur lui, leurs regards, il fait quelques faibles mouvements pour se dégager... « Mais rien... Je ne mets pas en doute la valeur des fruits d'Or*”) (საროტი 1963: 51).

პირველი წინადადების კითხვისას მკითხველს უჩნდება სცენის ილუზია. ლოგიკურად, მოვლენა უნდა განვითარდეს, მაგრამ „ქვესაუბარი“ წყვეტს სცენურ ილუზიურობას და იძულებული მკითხველიც მეტაფორის წვდომას ცდილობს. ამგვარი სცენა-მეტაფორები ჭარბადაა ნაწარმოებში, რაც **ინდუქციურ წაკითხვასა და გააზრებას** მოითხოვს. „ოქროს ნაყოფის“ ავტორი აზროვნებს მეტაფორებით, რაც იმას ნიშნავს, რომ მეტაფორა მისი რომანების „ფსიქოლოგიური რეალობაა“. მეტაფორული აზროვნება ადამიანს ახასიათებდა მისი ისტორიის ადრეულ ეტაპებზე: „მეტაფორა, როგორც კომპლექსური და გამაიგივებელი აზროვნების ფორმა, წინ უსწრებს ენისა და მითოსის ურთიერთგამიჯვნას. მისი აღმოცენებისას ცნობიერების ელემენტები ჯერ კიდევ არაა გამოყოფილი და გაიგივების სწორედ ეს პროცესი - მეტაფორიზაციაა“ (ფრეიდენბერგი 1998:116).

სტეფენ ლევინსონი (Stephen Levinson) XX საუკუნის ამერიკელი ლინგვისტური ფილოსოფოსი და ლოგიკოსი, მეტაფორას მეკუთვნებს სემანტიკის სფეროს და გვაძლევს მეტაფორების კლასიფიკაციას სუბსტიტუციის, შედარების და ურთიერთზემოქმედების თვალსაზრისით. მისივე მტკიცებით, მეტაფორა-სუბსტიტუტები და მეტაფორა-შედარებები თავისუფლად შეიძლება შეიცვალოს ბუკვალური თარგმანით (კატაქრეზისის შემთხვევის გამოკლებით) (ცანავა 2009: 49-50). ლევინსონის აზრით, მეტაფორა, როგორც სემანტიკის, ასევე პრაგმატიკის სფეროს მიეკუთვნება. „ნებისმიერი მეტაფორის მნიშვნელოვანი ნაწილი მოიცავს

ე.წ. „კონოტაციურ ბუნდოვანებას“, სიტყვების რამდენიმე შემთხვევით და არა განმსაზღვრელ მახასიათებლებს, [...] ეს კი ცდება სემანტიკის სფეროს“ (ლევინსონი, 1983: 156) ვინაიდან, იგი თავისი არსით კონოტაციურია, გულისხმობს სიტყვის სუბსტრუქტურ მნიშვნელობას, აქტიურ ზემოქმედებას მკითხველის წარმოსახვაზე, ემოციებზე, ქვეცნობიერზე ცალკეული თემატური, რიტმული თუ ბგერითი ასოციაციების მნიშვნელობით. მეტაფორისადმი პრაგმატული მიდგომა ემყარება იმ მოსაზრებას, რომ გამონათქვამის მეტაფორული შინაარსი გამომდინარეობს არა სემანტიკური ინტერპრეტაციიდან, არამედ სემანტიკა უზრუნველყოფს გამონათქვამის პირდაპირი მნიშვნელობისა თუ ტრადიციული შინაარსის დახასიათებას, ხოლო ამის შემდეგ, კონტექსტთან ერთად, პრაგმატიკამ უნდა უზრუნველყოს მეტაფორული ინტერპრეტაცია.

თუკი სტეფენ ლევინსონისთვის მეტაფორის ინტერპრეტაცია ემყარება ადამიანის მიერ ანალოგიებით აზროვნების უნარ-ჩვევებს (ლევინსონი, 1983: 161). პოლ ფრიდრიხისთვის მეტაფორა ანალოგიის მხოლოდ ერთი სახეობა და გაცილებით უფრო დიდი კონტექსტის, ანალოგიური ხერხებისა და ასოციაციური აზროვნების ნაწილია (ფრიდრიხი 1986: 4).

ჩვენ ვეთანხმებით პოლ ფრიდრიხის თეორიულ მოსაზრებას მეტაფორის რაობის შესახებ და მიგვაჩნია, რომ „ოქროს ნაყოფში“, როგორც, ზოგადად, მეტაფორული აზროვნების საინტერესო ნიმუშში, მეტაფორა მასშტაბურ ხასიათს იძენს და სცილდება ყოველგვარ ჩარჩოს. იგი განიცდის მეტამორფოზას, იხლართება სხვადასხვა ტროპში და მკითხველს აძლევს საშუალებას ისე აღიქვას, როგორც თავად მას სურს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მკითხველის თავისუფალი ინტერპრეტაციები და ასოციაციები არ არის თავისუფალი ალუზიისაგან. „ოქროს ნაყოფიც“ ალუზიური მეტაფორა და ამავდროულად მეტაფორული ალუზიაა. სხვადასხვა ეპოქის მწერლები სინტაგმა ოქროს ნაყოფის მეტაფორულობას და ქვეტექსტს საკუთარ ინტერპრეტაციულ სემანტიკურ მნიშვნელობებს აძლევდნენ. რომაული მწერლობის ე.წ. „ოქროს საუკუნის“ პოეტს პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონს „მეტამორფოზების“ XI წიგნში ოქრო, როგორც ესთეტიკური ტკბობის საგანი,

სიმდიდრისა და ძალა-უფლების სიმბოლო, მეფისთვის იქცევა საშინელებად, ტრაგედიადა, სურვილის ასრულების პაროდიადა, მიღწეული მიზნის ილუზიადა.

„[მეფე მიდასმა] დააპირა როს ხარბი კბილით
გემოიანი მოეკბიჩა ლუკმა, შეიგრძნო,
კბილს ვით აჭერდა გამყარებულ ოქროს ფირფიტას.

[...]

მოულოდნელი უბედობით თავზარდაცემულს,
მდიდარს და ღარიბს ერთდროულად, სძულს, რაც ეწადა.

სურს განირიდოს ძღვენი, იგი შიმშილს ვერ უსპობს;

ყელი უშრება, საკადრისად აწამებს ოქრო“. (ოვიდიუსი 1980: 266).

ოქროს ნაყოფის გააზრების თითქმის ანალოგიურ ქვეტექსტს ვხვდებით საროტი-ბრეის რომან „ოქროს ნაყოფში“:

„ოქროს ნაყოფი“. ლამაზი სიტყვების ილუზიამ აცდუნა იგი. იცით, რა მითხრა? „მინდა, რომ მკითხველს შიმშილით გული მისდიოდეს. (...) და რომ ეგონებათ, წვნიან ვაშლს ჩაკბეჩენ, ზედ კბილებს მიიმსხვრევენო“. მაგრამ ზოგიერთისთვის ხომ უძვირფასესი განძია!“

(“Les Fruits d’Or“. C’ est le côté trompe-l’ oeil qui l’ a séduit. Il m’ à dit : “ Je voulais que le lecteur crève de faim, devant ça .“ (...) “Il faut que ceux qui veulent croquer des pommes juteuses, les affamés, se cassent les dents là-dessus.“ Mais pour les autres, n’ est-ce pas, quels objets précieux !“ ‘) (საროტი 1963: 80-81).

საროტისთვის სილამაზე, რომელიც გამოსახულია დადგენილი ფორმებით, საშინელებაა. ასევე შეიძლება ვთქვათ ოქროზე - ძვირფას ლითონზე, რომლის სრულყოფილება და სიმძლავრე ჩრდილავს მის ესთეტიკურ ღირებულებას. ეს „განძი“ იმედს უცრუებს სულიერი საზრდოს მძებნელს, მაგრამ სიამოვნებას გვრის ესთეტიკურ ჭვრეტაზე ორიენტირებულ მკითხველს.

მკვლევარი ჟოელ გლაიზი ბრეის „ოქროს ნაყოფს“ ჰერკულესის შრომის (რომელიც ერესტეს წყალობით მოიპოვებს ჰესპერიდების ბაღის ოქროს ნაყოფს)

ანდა უკვდავების ძიების პაროდიდ აღიქვამს (გლაიზი: 122). სრულებით ვეთანხმებით ლიტერატურის მკვლევარს, ვინაიდან მეტაფორის ქვეტექსტში იკითხება საროტის ირონიული დამოკიდებულება ტრადიციული ესთეტიკური სინიფიკანტისადმი, რომელიც ჰესპერიდების ბაღის ოქროს ნაყოფად ან კიდევ დიონისეს საჩუქრად აღიქმება.

ოქროს ნაყოფს, როგორც მეტაფორას, როგორც ჩანს, მწერლების ინტერსი არასდროს დაუკარგავს. გუსტავ ფლობერი რომანში „მადამ ბოვარი“ *ოქროს ნაყოფს* იმედის, ბუნდოვანი წინათგრძნობის, მომავლის გამოუცნობლობის, მოლოდინის მეტაფორად მოიაზრებს. ამის დასტურია ამონარიდი:

„ [...] ლეონი კიდევ არ კარგავდა იმედს, თითქოს რაღაც ბუნდოვანი წინათგრძნობაც ჰქონდა. რაღაც მოლოდინი იმალებოდა მომავლის გამოუცნობლობაში, ვით ოქროს ნაყოფი საოცნებო ხის ფოთლებში“ (ფლობერი <http://lib.ge/mybook/index.php?book=02896&re>)

სინტაგმა *ოქროს ნაყოფი* გამოუცნობლობისა და მოლოდინის მეტაფორად შეიძლება ჩაითვალოს, რომელიც მკითხველს იმდენად უმძაფრებს ამოუცნობის ამოცნობის სურვილს, რომ თავად ათხზვევინებს ტექსტს. სწორედ აქ უნდა ვეძებოთ საროტისეული მეტაფორულობის „ოქროს გასაღები“, რომელიც ალებს იმ კარს, რომლის მიღმაც მხოლოდ ლაბირინთებია.

„ოქროს ნაყოფში“ მნიშვნელობანი ადგილი უჭირავს *ჰიპერბოლას* (ბერძ. Ὑπερβολικὴς გაზვიადება, გადაჭარბება), რომელიც ტრადიციული გაგებით სტილისტიკური ფიგურაა, ირონიისა და კარიკატურის მთავარი საყრდენი, რომლის დანიშნულება რაიმეს მნიშვნელობის გაზვიადებაა. ჰიპერბოლური შეიძლება იყოს შედარება, ეპითეტი, მეტაფორა, გაპიროვნება. ჰიპერბოლაში ნეიტრალური სიტყვა ჩანაცვლებულია გაზვიადებული, პათეტიკური გამოთქმით, რომლის დანიშნულება რაიმე მოვლენის მნიშვნელობის დაკნინება ან განდიდებაა. გაზვიადება ერთ-ერთი საუკეთესო ხერხია საროტისათვის, რათა აღწეროს ტროპიზმის საპაუზო რეაქციები. „ოქროს ნაყოფში“ ხალხის მასაში ბრეიეს ნაწარმოებით გამოწვეული ტროპიზმი - უკონტროლო, ქვეცნობიერი რეაქციები გაზვიადებულადაა წარმოჩენილი, რათა უკეთ განაცდევინოს მკითხველს ბრზოს ფსიქოლოგია:

„იმწუთშივე მიწაზე განროხმა, ექსტაზი, მომღერალთა გუნდები, ცხვრების ბღავილი...“

(“Face contre terre au même moment, extases, choeurs, bèlements...” (საროტი 1963: 5).

არაგულწრფელი და ამავედროულად არაჯანსაღი აზრის ხმამაღლა გამოთქმის უმართებულობის წინააღმდეგ გალაშქრებას, საროტი ჰიპერბოლური ხერხით ცდილობს. იგი მკითხველს პირდაპირ კი არ ეუბნება თავის სათქმელს, არამედ ჰიპერბოლური მეტაფორით. რომანის გადაჭარბებული და რადიკალური, მკვეთრი შეფასება - „ოქროს ნაყოფი“, საუკეთესო წიგნია იმათ შორის, რაც კი ბოლო თხუთმეტი წლის განმავლობაში დაწერილა“ (“Les Fruits d’ Or , c’ est le meilleur livre qu’ on à écrit depuis quinze ans“ (საროტი 1963: 55) - მკითხველში იწვევს მკვეთრ რეაქციას და იძულებულს ხდის მას გონების თვალი გადაავლოს ყველაფერს, რაც კი წაკითხული აქვს (ვინაიდან, საროტი არ მიანიშნებს მკითხველს თუ რომელ ბოლო თხუთმეტ წელზეა საუბარი).

მხატვრული სიტყვის დიდოსტატი ნატალი საროტი ლიტოტესის (ბერძნ. Λιτότης, „მცირე“) ტრადიციულ მნიშვნელობას აფართოვებს და გარკვეულწილად ცვლის მას. ამით მკითხველი შეჰყავს „ექვების ერაში“: დამცრობილი საგნების შემოტანა-აღწერით იგი ცდილობს დაგვანახოს რეალობა: ყოველი გაზვიადებული და დიდი შეიცავს მცირე ნაწილებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ბევრ „მცირეს“ შეუძლია ერთი „დიდის“ შექმნა: უმცირესი, მცირე ანდა მომცრო ნაწილებისაგან შედგება ყველივე არსებული.

„ხის პატარა ნაჭრები კულებში, ჰო, ჰო, ჰო... აი, ძვირფასო ქალბატონო, ეს გახლავთ ნამდვილი ლიტერატურა... ხის პატარა ნაჭრები კულებში... ა, ძვირფასო და დიდო ჟარი... უშენოდ როგორ უნდა გვესულდგმულა, რანი ვიქნებოდით უშენოდ?“

(“Des petits bouts de bois dans les oneilles, ho, ho, ho... voilà, chère Madame, de la grande littérature... Des petits bouts de bois dans les oneilles... Ah, cher et grand Jarry... Comment est-ce qu’ on vivrait, que serait-on devenu sans toi ? ... “) (საროტი 1963: 79)

ამგვარი ლიტერატურული მოზაიკის ანდა პაზლის თამაშის ლოგიკა მკითხველს გამოცანის წინაშე აყენებს და უტოვებს საფიქრებლად და განსასჯელად იმას, თუ რამდენად ღირებულია მცირე ნაწილებისაგან, მოზაიკურად აგებული ნაწარმოები. ამ შემთხვევაში ლიტოტესური ხერხით გადმოცემული წინადადებებით - „ხის პატარა ნაჭრები კულებში, ჰო, ჰო, ჰო... აი, ძვირფასო ქალბატონო, ეს გახლავთ ნამდვილი ლიტერატურა... ხის პატარა ნაჭრები კულებში...“ - აშკარაა, რომ საუბარია ნაწარმოების აგების ინდუქციურ ხერხზე. ხოლო - „ა, ძვირფასო და დიდო ჟარი... უშენოდ როგორ უნდა გვესულდგმულა?...“ - ნათლად იგრძნობა ცინიკური ტონი, სადაც სიტყვა „დიდი“ ნახმარია „პატარას“ მნიშვნელობით, ხოლო, სიტყვების - „უშენოდ როგორ უნდა გვესულდგმულა, რანი ვიქნებოდით უშენოდ?“ - ქვეტექსტს შემდეგნაირი პერიფრაზი შეიძლება გავუკეთოთ: შენ, ჩვენთვის სულაც არ ხარ მნიშვნელოვანი... ამგვარად, საროტი ახერხებს ლიტოტესური ფორმებით შექმნას ჰიპეროლა და პირიქით, ჰიპერბოლური ფორმებით წარმოგვიჩინოს ლიტოტესი.

საროტი უხვსიტყვაობის თავიდან არიდების მიზნით, ხშირად იყენებს ექსპრესიულ მეტყველებას. მაგალითად, სადამო ხანის ქუჩის აღწერას ორი სიტყვით ახერხებს, რაც არაა ახალი ლიტერატურისათვის: „ცარიელი ქუჩები“ (“Rues vides”) (საროტი 1963: 14), - ამ შემთხვევაში, მკითხველი თავად წარმოიდგენს, რომ ცარიელ ქუჩებში ნაგულისხმევია მოსიარულეები, რომლებიც აღარ ჩანან; არც ნაწარმოების ავტორით ჩანაცვლების ხერხია ახალი მხატვრული ლიტერატურისათვის, მაგრამ საროტის უნიკალურობა იმაშია, რომ ამგვარი ტრადიციული ხერხით, იგი აბნევს ზედაპირულ მკითხველს.

„და სტერნი, შევხედოთ. ხომ ყოველ წუთს გხვდება. მას განსაკუთრებით...“

(“Et Sterne, voyons. Lui surtout...“)(საროტი 1963: 149)

ამ წინადადების პირველ ჯერზე წაკითხვისას ბუნდოვანი რჩება ცოცხალ სტერნზე საუბარი თუ მის ნაწარმოებზე. ამიტომ მკითხველი კვლავ უბრუნდება წაკითხულს და ცდილობს კონტექსტის სწორად აღქმას. აღნიშნული მეტონიმიური

წინადადება შემდეგნაირად შეიძლება იქნას გაგებული: სტერნის ნაწარმოებთა გავლენა / დუბლირება / ციტირება იგრძნობა“.

რომანის სათაურიც კი შეიძლება მეტონიმიად აღვიქვათ, თუკი ვივარაუდებთ, რომ „ოქროს ნაყოფი“ გულისხმობს ბრეიეს რომან „ოქროს ნაყოფს“.

„მეტონიმია ამქრქალებს საგნის კონტურებს“, - წერს რომან იაკობსონი მეტონიმიის კერძო ნაირსახეობის, სინეკდოქეს შესახებ (იაკობსონი 1990: 330). მართლაც, მეტონიმიური დეტალის „მსხვილი პლანით“ წარმოჩენა იწვევს აღმქმელი სუბიექტის ყურადღების გამახვილებას დეტალზე და არა მთლიანად საგანზე. მეტაფორა, თავის მხრივ, ამქრქალებს, აბუნდოვანებს საგნის შესაბამისი ტერმინის კონკრეტულ მნიშვნელობას, როდესაც გადაყავს ის კონტინუალურ სემანტიკურ ველში.

მეტონიმია, როგორც სუქსესიური (თანმიმდევრული) აღქმის შედეგი, ანაწევრებს დროსა და სივრცეს დისკრეტულ (ნაწყვეტ-ნაწყვეტი, წყვეტილი, ცალკეული ნაწილებისაგან შემდგარი) ნაწილებად, ხოლო „მეტაფორულ გამონათქვამში გამორიცხულია დროისა და ადგილის გარემოებათა მონაწილეობა“ (არუთუნოვა 1990: 156).

ჟენეტი უარყოფს იაკობსონის „სინეკდოქეს ცალმხრივ რედუქციას მეტონიმიისადმი“ (ჟენეტი 1972: 22). უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ტენდენციის გარკვეული საფუძველია, როგორც მეტონიმიისა და სინეკდოქეს ანალიტიკური არსი, ასევე – საკმაოდ გავრცელებული ტრადიცია, რომლის მიხედვით, სინეკდოქე მეტონიმიის კერძო სახეობად განიხილება.

სინეკდოქეში (ბერძ. συνεκδοχή, თანწაღება) პირველადი მნიშვნელობა ჩანაცვლებულია ამ უკანასკნელთან ახლოს მდგომი, უფრო ფართო (ზოგადი) ან ვიწრო (კონკრეტული) მნიშვნელობით ანუ მთელი გამოხატულია ნაწილის მეშვეობით, მრავლობითი მხოლობითის საშუალებით და პირიქით.

საერთო თვისება მთლიანი სახეობის ნაცვლად ან პირიქით:

„გთავაზობთ ნაკურთხ პურს. თქვენთვის მომაქვს პური და მარილი...“.

(“Je vous offre le pain bénit. Je vous apporte le pain et le sel... “)

(საროტი 1963: 11).

აღნიშნული ფრაზით სულიერ საზრდოს ნიშნავს. ამ სულიერ საზრდოში კი მოიაზრება კურბეს რეპროდუქციული ნახატი.

„ოქროს ნაყოფი“ აგებულია „სინეკდოქური ცნობიერებით“. თუკი სინეკდოქე, როგორც სტილის ფიგურა, აუცილებლად უნდა გამოიხატოს სემანტიკური ერთეულებით, სინეკდოქური ცნობიერება არ მოითხოვს აუცილებლად სიტყვიერ გამოხატვას. ამის მაგალითია „ოქროს ნაყოფის“ სტრუქტურის აზრობრივი თავისებურება, სახელდობრ, რომანში ჩართული რომანით მთელი გამოხატულია ნაწილის მეშვეობით და ნაწილი მთელის მეშვეობით;

„ოქროს ნაყოფი“? კიდევ გახსოვთ? ო, რა ძალდატანება მჭირდება ყოველთვის...“

(« Et les Fruits d' Or ? Est-ce que vous vous en souvenez ? » Cet effort qu' il faut faire chaque fois...“) (საროტი 1963: 158).

ნაწარმოების ფინალში, ცნობიერებაში ამოტივტივებული რომანი სინეკდოქური ცნობიერების მაგალითია: თუ დავუშვებთ, რომ ნახსენები „ოქროს ნაყოფი“ ბრეიეს ნაწარმოებია, ამ შემთხვევაში მთელი (რომანი ჩარჩო) გამოხატული იქნება ნაწილის (ჩართული რომანის) მეშვეობით; ხოლო თუ ვივარაუდებთ, რომ აღნიშნული სათაური საროტის რომანია, ამ შემთხვევაში მთელი იქნება გადმოცემული ნაწილის მეშვეობით.

რაც შეეხება რომანი-ჩარჩოს სათაურს, იგი მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. იგი სინეკდოქედაც შეიძლება მოვიაზროთ, თუკი მის კონტექსტში ვივარაუდებთ ბრეიეს რომანის სათაურს, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბრეიეს რომანის სათაური ამ შემთხვევაში იქნება მთელის ნაწილი.

ხოლო რომანი-ჩარჩოს სათაური ეპითეტადაც შეიძლება გადაიქცეს, თუკი მას მოვიაზრებთ, როგორც საროტის ქმნილების განსაზღვრებას: ლიტერატურული ტრადიციების მსხვერვეის შედეგად საროტმა მიიღო ოქროს ნაყოფი.

თვით ეპითეტი (ბერძნ. epitheton ornans) მხატვრული განსაზღვრებაა, რომელიც საგნისა და მოვლენის რაიმე ნიშან-თვისებას გამოყოფს და მასზე გადააქვს მკითხველის ყურადღება. საროტი უხვად იყენებს ეპითეტებს. საგულისხმოა, რომ საროტთან ეპითეტები ხშირად ისე განსაზღვრავენ საგანს ან მოვლენას, რომ არც განსასაზღვრი საგანი ჩანს და არც მოვლენა. ისინი ქვეტექსტით უნდა ვივარაუდოთ. ასე, მაგალითად, ახასითებს შემდეგნაირად:

„წყნარი, მოკრძალებული, ოდნავ დამფრთხალი“;

(“Tout doux, délicat, un peu craintif”) (საროტი 1963: 10).

ალექსანდრე ვესელოვსკიმ, რომელმაც განსაზღვრა ეპითეტის როლი სტილისტიკის განვითარებაში, გამოყო ეპითეტის სამი სახე: 1. ტავტოლოგიური (თეთრი თოვლი); 2. განმარტებითი (კარგი ცხენი); 3. მეტაფორული (შავი სევდა).

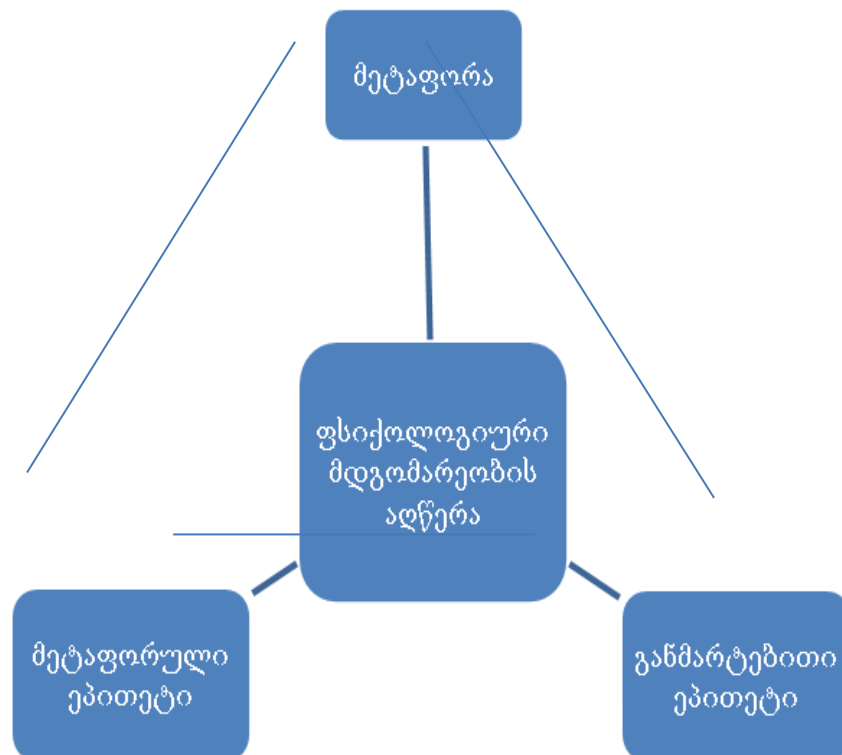
ტრადიციულ ეპითეტებს, რომლებიც თაობიდან თაობას უცვლელად გადაეცემა ვესელოვსკიმ მუდმივი ეპითეტი უწოდა (ვესელოვსკი 1940: 82). მეტაფორული ეპითეტი ეპითეტის ისტორიული განვითარების მნიშვნელოვან ეტაპადაა მიჩნეული. ალექსანდრე ვესელოვსკის აზრით, ამგვარი ეპითეტების წარმოქმნა შემდეგნაირად გაიაზრებოდა: *შთაბეჭდილების პარალელიზმი - შედარება - ლოგიკური დასკვნა*. მეტაფორული ეპითეტი უნდა განიხილებოდეს, როგორც მეტაფორული აზროვნების გარკვეული ეტაპი. თუ მეტაფორაში გვაქვს მსგავსება-განყენება, მეტაფორულ ეპითეტში ძირითადი მახვილი, გამომდინარე ეპითეტის თუნქციიდან, გადადის კონკრეტიზაციაზე.

საროტი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის აღსაწერად იყენებს როგორც განმარტებით ეპითეტებს, ასევე მეტაფორულ ეპითეტებსა და საკუთრივ მეტაფორებს, რომლებიც ისე ეჯაჭვებიან ერთმანეთს, რომ რთულია მათი ერთმანეთისგან გამოყოფა:

„თბილი ღიმილი, რომელიც მოულოდნელად ქრება, გამოხედვა, რომელშიც ნდობის, მეგობრობის წუთიერი გამოხატვა ნელდება, მკრთალდება, იფარება მსუბუქი ნისლით, [რომელიც] შექმნილია შეშფოთებისგან, გაოცებისგან...“

(“Sourire tendre qui s’ efface brusquement, regard où l’ expression de confiance, d’ amitié par moment s’ estompe, se ternit, se recouvre d’ une buée légère, faite d’ inquiétude, d’ étonnement...”) (საროტი 1963: 11).

მოცემულ წინადადებაში *თბილი ღიმილი* - მეტაფორული ეპითეტი; *მსუბუქი ნისლი* - მეტაფორული ეპითეტი; *შეშფოთების გამომხატველი, გაოცების გამომხატველი* - განმარტებითი ეპითეტები; ხოლო, *მეგობრობის წუთიერი გამოხატვა ნელდება, მკრთალდება, იფარება მსუბუქი ნისლით* - მეტაფორების; ქვემომოტანილ სქემაში ნათლად ჩანს, ფსიქოლოგიური მდგომარეობის აღწერის საროტისმიერი ჯაჭვური მეთოდი:



კონფლიქტს, გაუცხოებას, გახლეჩას, ჰარმონიის დესტრუქციას, ტრადიციების უგულებელყოფას, ტრანსცენდენტის გადალახვას მწერალი ჰიპერბოლური მეტაფორითა და ჰიპერბოლური ეპითეტით ხატავს:

„მიწა იხსნება. უზარმაზარი ნაპრალი ჩნდება. ის კი მეორე მხარეს რჩება და ისე გვშორდება, უკან მოხედვასაც არ ფიქრობს...“

(“Le sol s’ ouvre. Cravesse énorme. Et lui de l’ autre côté, lui, qui s’ éloigne sans se retourner ...”) (საროტი 1963: 12).

ირონია, რომელიც წითელ ზოლად სდევს „ოქროს ნაყოფს“, მხტომ ტროპებს განეკუთვნება. ირონიული გამონათქვამის გადატანითი მნიშვნელობა მისი პირდაპირი მნიშვნელობის საპირისპიროა; მისი გარეგნული (დადებითი) ფორმა ეწინააღმდეგება მის კონტექსტუალურ (უარყოფით) შინაარსს. ბასრსა და მძაფრ ირონიას სარკაზმს უწოდებენ. ირონია პაროდული და სატირული ტექსტების აუცილებელი ელემენტია. ირონიის საპირისპირო გამოხატვის საშუალებაა ევფემიზმი (კეთილმეტყველება), რომელშიც უხეში და უსიამოვნო მოვლენა ან საგანი შერბილებულად და შელამაზებულადაა გადმოცემული.

არაერთი კრიტიკულ-ლიტერატურული ნაშრომი მიემდგვნა, «ოქროს ნაყოფის» სატირულ ტენდენციებს. ირონიულ გამონათქვანში მოლაპარაკეს მხედველობაში აქვს იმის საპირისპირო, რაც მან თქვა (ბერძ. Είρων მოჩვენებითი, თვალთმაქცური ნათქვამი). „ირონია, ისევე როგორც მეტაფორა, არ მოითხოვს არავითარ კონვენციებს - არც ექსტრალინგვისტურს, არც სხვა არანაირს. დისკურსის აგების პრინციპები და სამეტყველო აქტების აწყობის ზოგადი წესები საკმარისია ირონიის საბაზო პრინციპებისათვის“ (ცანავა 2009: 20). ტრადიციულსაგან განსხვავებით, ნატალი საროტი „ქვე-საუბრის“ დიალოგური ფორმით გამოხატავს ირონიას.

„- აბუჩად ვიგდებ? ნამდვილად შეიშალე...“

- დიახ, სწორედ რომ აბუჩად იგდებ, ცოტა უნდა დაზოგო ეს პატარ, საცოდავი. ხომ ხედავ, როგორ იტანჯება თავისი სნობიზმით... ამ სულელური მიმბამველობით... არ უნდა შეეხო, ეს მისი მტკივნეული ადგილია. თუ შეამჩნევ, შეარცხვენ კიდევ.“

(“- Du mepris ? Mais tu es fou...“

- Oui, paffetement. Du mepris. Il faut menager ce pauvre petit. Son snobisme lui fait si mal... sa mouttonerie... Ne pas toucher, c' est douloureux. Ne pas remarquer, c' est trop honteux») (საროტი 1963: 7).

რომანის სათაური „ოქროს ნაყოფი“ ირონიადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. „რომ ეგონებათ წვნიან ვაშლს ჩაკბეჩენ, ზედ კბილებს მიიმტვრევენ“. ციტატიდან ნათლად ჩანს, რომ სათაური, რომელიც მკითხველს იზიდავს რომანის წასაკითხად, ირონულია.

„ახალი რომანის“ ესთეტიკასთან სინთეზირებული ტროპული აზროვნების სახეობა-ირონია, რომელიც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა, „ოქროს ნაყოფში“ ქმნის ერთ-ერთ ძირითად ემოციურ ფონს. აქ, ისევე როგორც პოსტმოდერნიზმში, არაფერი არ მიეწოდება რეციპიენტს პირდაპირი ფორმით. ყოველი მხატვრული განაცხადი გაიაზრება იმავე ესთეტიკურ და სააზროვნო სისტემასთან ფარულ თუ აშკარა ირონიულ წინააღმდეგობაში, რომლის ფარგლებშიც თავად ეს განაცხადი მოქმედებს. „ახალი რომანი“ იმითაც ენათესავება პოსტმოდერნიზმს, რომ იგი ხშირად „სესხულობს“ და ერთმანეთთან „აზავებს“ ურთიერთგანსხვავებული მხატვრული სისტემების სფეციფიკურ ნიშნებს, ისე, რომ არც კი „ზრუნავს“ ახალი ჰიბრიდული ფორმებისა და გამომსახველობითი საშუალებების უტყუარობაზე. ამიტომ „ახალი რომანისთვის“, ისევე როგორც პოსტმოდერნიზმისათვის, ირონია გამოხატვის ერთ-ერთი ყველაზე მოსახერხებელი საშუალებაა.

„ოქროს ნაყოფშიც“ ამგვარი ირონიით გადმოცემული ერთ-ერთი პასაჟი ფართო მნიშვნელობას იძენს და არიანას უწვრილესი ძაფის იმედად დარჩენილ მკითხველს ამ ძაფის ძიებაზე აღებინებს ხელს;

„გაოცებული სახეებით, უნდობლად უმზერთ, როდესაც რომელიმე მათგანი - ღმერთო, რა თავხედობა, რა უხამსობაა - დაჟინებით ცდილობს, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, მიგითითოთ... მაგრამ ამაზე კარგ პასუხსაც ღებულობენ... რა გნებავთ? რას ეძებთ?

ყველგან და ყველაფერში ცუდს რატომ ხედავთ? ჩვენ გვინდა წყნარად, საამურად გავატაროთ ცხოვრება, თბილად, ნაზად მივეკრატ ერთმანეთს და უცოდველობის, გულუბრყვილობის ვარდისფერ ნეტარებაში ჩავიძიროთ... გაახილეთ თვალი, გესმით თუ არა ჩემი? ამ წვრილმანებს დიდი მნიშვნელობა აქვს. გამხნევდით, მოგვიახლოვდით და თავად იხილავთ... საკმარისია, რომელიმე მათგანს, თუნდაც სულ უმნიშვნელო დეტალს მაგრად ჩაავლოთ ხელი და... ვერც კი წარმოიდგენთ, გადამალული, დღემდე თვალით უნალით უხილავი რა უძვირფასესი განძისკენ გაგიკვლევთ გზას. ერთხელ გაბედეთ და თამამად გადადგით ნაბიჯი არიანას უწვრილესი ძაფით ხელში.

(...) მათ სახეზე ამეტყველებულმა სურვილმა - სხვებისგან განცალკავებით დადგნენ...“

(“On est tout incrédule, tout surpris lorsque quelqu’ un – mais comme il est indélicat, indiscret – insiste, veut à tout prix vous les montrer... On se rebiffe... Mais qu’ est-ce que vous allez encore chercher ? Vous voyez le mal partout. On veut tant, n’ est-ce pas ? préservez sa tranquillité, se blottir, comme tout le monde, serrés les uns contre les autres dans la bonne, l’ apaisante douceur de l’ innocence, de l’ ignorance... Mais il faut, vous m’ entendez ? Ces choses – vous devez m’ en croire – sont de la plus haute importance. Ayez donc un peu de courage, venez donc un peu plus près, vous allez voir... il suffit de saisir le plus faible indice et de ne pas le lâcher... vous ne pouvez pas imaginer jusqu’ où, jusqu’ à quels trésors cachés on est conduit quand on ose s’ aventurer ainsi, tenant ce fil d’ Ariane dans sa main.

(...) cet air qu’ ils ont de vouloir se tenir à distance ... (საროტი 1963: 67).

ყოველივე ტრადიციულის უარმყოფელი „ახალი რომანისტი“ ნატალი საროტი მკითხველს, მართალია, ხელისგულზე უდებს „ოქროს ნაყოფს“, როგორც

ტროპული აზროვნების შესანიშნავ ნიმუშს, მაგრამ აქაც სრულ თავისუფლებას უტოვებს მას. იგი თვითონ უნდა ჩაერთოს ტექსტის თხზვის პროცესში და საკუთარი ინტერპრეტაციით განსაზღვროს, ტროპის რომელ სახეობას მიაკუთვნოს სათაური ანდა ტექსტის რომელიმე ფრაზა.

ჟაკ ლაკანის მიხედვით, ადამიანის ფსიქიკური აპარატი სამ ინსტანციას შეიცავს: რეალურს, წარმოსახვითსა და სიმბოლურს. რეალურ ინსტანციას გამოხატავს ბავშვის დაუნაწევრებელი, გარემომცველი სამყაროდან გამოუყოფელი „მე“ , რომელიც დედის სხეულს უიგივდება, საიდანაც გამოყოფა და სუბიექტური „მეს“ ჩამოყალიბება ობიექტური „არა მეს“ საწინააღმდეგოდ არღვევს შინაგანისა და გარეგანის, „ჩემის“ და „შენის“ განუსხვავებლობას, წონასწორობას, რაც ინდივიდის ფსიქიკური „დრამის“ წყაროა, რომელიც სამყაროდან მოწყვეტილი, ცდილობს კვლავ შეერწყას მას. ამგვარად, პირვანდელი მამოძრავებელი ძალა ადამიანური ფსიქიკისა არის უკმარობა, „ნაპრალი“, რომლის ამოვსებასაც ესწრაფვის ინდივიდი. ამ სწრაფვას ლაკანი არქმევს **მოთხოვნილებას**. არადიფერენცირებული „მოთხოვნილების“ სფერო, რომელიც ბოლომდე ვერასდროს კმაყოფილდება, არის რეალური. რეალური ყოველთვის აქაა, თუმცა სუბიექტის თვითრეფლექსიაში არ შემოდის და „თამაშგარეთაა“. პიროვნული თვითიდენტურობის ჩამოყალიბება კი „სარკის სტადიას“ უკავშირდება და წარმოსახვითის სფეროს ქმნის, რომელიც ფსიქიკურად იცავს ინდივიდს. იგი საკუთარ გამოსახულებას აღარ თვლის სხვა ცოცხალ არსებად. რეალობის პრინციპის ნაცვლად ილუზიის ლოგიკა ქმნის „მეს“ ისეთ სახეს, რაც აწყობს ინდივიდს და თამაშობს ეკრანის როლს როგორც ობიექტური სინამდვილის მიმართ, აგრეთვე იმ სახეთა მიმართ, რომლებიც არსებობენ მასთან ურთიერთობაში მყოფთა ცნობიერებაში (სხვებთან). ლაკანთან მნიშვნელოვანია სამყაროსთან შერწყმის, მისგან აღირების სურვილი, ასევე სიყვარულის და ქების საგნად ყოფნა სხვა ადამიანებისათვის, მათი სურვილების მიზეზად და ობიექტად თავის განცდა (საჭიროდ და არა ისე ობიექტად ყოფნა, რაც აკლიათ) რაც დამოკიდებულს ხდის ადამიანს გარშემომყოფ ადამიანებზე, რასაც ლაკანი ეძახის „სხვებს“. სხვები არიან მატარებლები სიმბოლურისა. სიმბოლური კი სოციალური ნორმების, წარმოდგენების აკრძალვების არაცნობიერი ერთობლიობაა.

„მეს“ დაყენება „სუბიექტის“ ადგილას, კულტურის ტოპოსების გამოყენება ნარცისული სახის შესაქმნელად უპირისპირდება „სიმბოლურის“ მცდელობას ბოლომდე დაიქვემდებაროს ინდივიდი. „არაცნობიერი არის „სხვისი მეტყველება“, რომელიც მუდმივად განიცდის „წარმოსახვითის“ რედაქტირებას, ცენზურას“ (ებანოიძე 2001: 21).

შემოქმედებით პროცესს **კარლ გუსტავ იუნგი** განიხილავს როგორც ცოცხალ არსებას, რომელიც ჩანერგილია ადამიანის ფსიქიკაში და რომელსაც ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ტერმინოლოგიით ამ ცოცხალ არსებას *ავტონომიური კომპლექსი ჰქვია*. „ეს ფსიქიკის მომსახვრეული ნატეხია, რომელიც თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს ცნობიერების იერარქიის გარეთ. თავისი ენერგეტიკული მუხტის სიძლიერის შესაბამისად, მან შეიძლება თავი იჩინოს უბრალოდ როგორც შეგნებული აქტიურობის მცირეოდენმა მოშლილობამ ან კიდევ როგორც უმაღლესმა ავტორიტეტმა, რომელსაც შეუძლია „ეგო“ დაიმორჩილოს თავისი მიზნის მისაღწევად“ (იუნგი 1996).

კარლ გუსტავ იუნგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ტექსტში სიმბოლური მხატვრული სახეების არსებობას. სიმბოლურს იუნგი ისეთ მხატვრულ სახეს უწოდებს, რომელიც, გარდა იმისა, რასაც უშუალოდ წარმოადგენს, კიდევ რაღაცას აღნიშნავს. სიმბოლურ მხატვრულ სახეებზე საუბრისას იუნგი იხსენებს გერჰარდ ჰაუპტმანის გამონათქვამს: პოეზია სიტყვებში აცოცხლებს პირველყოფილი სამყაროს ექოს“, და თავის მხრივ ასეთ კითხვას სვამს: რომელი პირველყოფილი ხატი ძვეს ხელოვნების სახეობრიობის საფუძველში?“ (იუნგი 1996). იუნგის აზრით, სიმბოლურის მხატვრული სათავე პოეტის *პიროვნულ ცნობიერებაში* კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ არაცნობიერი მითოლოგიის სფეროში, რომლის პირველყოფილი ხატები მთელი კაცობრიობის მემკვიდრეობას წარმოადგენს. სწორედ ამ სფეროს უწოდებს იუნგი *კოლექტიურ არაცნობიერს*. პიროვნული არაცნობიერებისაგან განსხვავებით *კოლექტიური არაცნობიერი* ძალიან ღრმად არის ჩამარხული ფსიქიკაში და მისი გახსენება არ ხერხდება ანალიტიკური ტექნიკის გამოყენებით, ვინაიდან ის დავიწყებული არასდროს ყოფილა და უხსოვარი დროიდან გადმოგვყვა მნემონიკური ხატების სახით ან მემკვიდრეობით შემორჩა ტვინის

ანატომიურ სტრუქტურას. იუნგმა მეცნიერულ ნაშრომში “Wurzeln des Bewusstsein“ ავგუსტინესეული გამოთქმის მიხედვით არქეტიპები უწოდა იმ ძირითად კოლექტიურ ნიმუშებს, რომლებიც არც ნაციონალურ-რასობრივი, არც ცალკეულ ადამიანთა პიროვნული მონაპოვარია, ისინი მთელი კაცობრიობის კუთვნილებაა, და კოლექტიური ბუნება აქვს. არქეტიპი წარმოადგენს **typos** (გამოკვეთილს რასმე) არქაული ხასიათის მკაცრად შემოსაზღვრულ სტრუქტურას, რომელიც როგორც ფორმით, ისე მნიშვნელობით მითოლოგიური მნიშვნელობის შემცველია. „ის არაცნობიერი ფსიქიკის ღრმა ფენებში ცნობიერის ინტროვერსიის ფსიქოლოგიურ ვერსიას გამოხატავს. ამ ფენიდან უპიროვნო, მითოლოგიური შინაარსები ამოდიან, ანუ, სხვა სიტყვებით, რომ ვთქვათ, არქეტიპები, და ამიტომაც ვუწოდებ მე მათ უპიროვნო ანუ კოლექტიურ არაცნობიერს“ (იუნგი 2003: 46).

იუნგის თქმით, „არ არსებობს თანდაყოლილი იდეები, მაგრამ არსებობს იდეათა წარმოშობის თანდაყოლილი შესაძლებლობები, რომლებიც აკონტროლებენ ყველაზე ბოზოქარ ფანტაზიას და ჩვენი ფანტაზიის ქმედებას გარკვეული კატეგორიების ჩარჩოში აქცევენ: ეს ერთგვარი აპრიორული იდეებია, რომელთა არსებობა შეიძლება მხოლოდ მათი ზემოქმედების მიხედვით დავადგინოთ. ისინი თავს იჩენენ მხოლოდ ფორმირებულ მხატვრულ მასალაში, როგორც მარეგულირებელი პრინციპები, რომლებიც ამ ფორმას განსაზღვრავენ; სხვა სიტყვებით, მხოლოდ უკვე დასრულებულ ნაწარმოებზე დაყრდნობით შეგვიძლია პირველყოფილი ხატის უძველესი ორიგინალის აღდგენა“ (იუნგი 1996).

არქეტიპები იუნგის აზრით, ერთგვარი აჩრდილებია დემონის, ადამიანისა ან პროცესისა, რომლებიც გამუდმებით აღორძინდებიან და თავს იჩენენ იქ, სადაც შემოქმედებითი ფანტაზია ახერხებს საკუთარი თავის თავისუფლად გამოხატვას. არქეტიპები მითოლოგიური ფიგურებია. ისინი შემოქმედებითი ფანტაზიის პროდუქტებია, ამიტომ საჭიროა მათი „თარგმნა“.

არქეტიპები ზოგჯერ ალეგორიული ფორმით იმოსებიან და ამა თუ იმ იდეალს გამოხატავენ. „ოქროს ნაყოფის“ იდეალი შესაძლებელია მოვიაზროთ, როგორც ბიბლიური სახე-სიმბოლოს - „ხე ცნობადისა კეთილისა და ბოროტისა“ - ალეგორია. ამ იდეალში არსებული ხასიათი კი არ უნდა აღვიქვათ

ალეგორიისმიერად, არამედ ადამიანის ქვეცნობიერ სურვილად, რითაც იგი მუდმივად ისწრაფვის ტრადიციის, წესის დარღვევისა და შეუცნობლის შეცნობისაკენ.

საროტის „ოქროს ნაყოფი“ ჰესპერიდების ბაღის იმ ოქროს ნაყოფის ალეგორიადაც შეიძლება მოვიაზროთ, რომელიც შემდგომ განხეთქილების ვაშლად იქცა. ისევე, როგორც პელევსისა და თეტიდას ქორწილში არმყოფმა განხეთქილების ქალღმერთმა ერიდამ შეაგდო ოქროს ვაშლი წარწერით „უმშვენიერეს“, ასევე რომანის მიღმა მყოფმა ავტორმა მკითხველებს მოულოდნელად „შეუგდო“ ბრეიე-საროტის „ოქროს ნაყოფი“, რომლებიც შინაარსის გასათავისებლად (გასაგებად) ისევე „იბრძვიან“ და ეჯიბრებიან ერთმანეთს, როგორც ბერძენი ქალღმერთები იბრძოდნენ ოქროს ვაშლის მოსაპოვებლად. მაგრამ, საროტმა, თვით ტექსტშივე მოსპო ყველანაირი საშუალება, რომელიც მკითხველს მიაღწევინებდა საწადელს, ანუ, მიაკუთვნებდა საუკეთესო მკითხველის სტატუსს. ლაბირინთებმა პარისტან მისასვლელი ყველა გზა უკანვე დააბრუნა. ტროას ოცდაათწლიანი ომის საფუძველიც გააბათილა და ჰომეროსის „ილიადას“ ხელახლა შექმნის მიზეზიც მოსპო.

ამდენად, ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფში“ ტროპული აზროვნების თავისებურება გამოვლინდა, როგორც ნაწარმოების ფორმით, ასევე - შინაარსით. „ახალმა რომანისტმა“ ტრადიციული ტროპების გამოყენებით, მართლაც შეძლო „ახალი რომანისთვის“ დამახასიათებელი არაკონვენციური ტექსტის შექმნა; ტროპები კი იმდენად გადახლართა ერთმანეთში, რომ მათი გამოცალკავება და ცალსახად გამოყოფა „დანაიდების კასრის“ ავსების მცდელობის ტოლფასად აქცია.

ამის თქმის საშუალება მოგვცა თვით რომანის სათაურის („ოქროს ნაყოფი“) ლიტერატურულ-თეორიულმა კვლევამ. „ოქროს ნაყოფი“, რამდენადაც პარადოქსულად უნდა ჟღერდეს, შესაძლებელია, ერთდროულად იყოს: მეტაფორა, მეტონიმია, სინეკდოქე, ალეგორია.

საროტთან, ტროპის, სხვა ნებისმიერი ტროპული მაგალითი აღმოცენდება ტროპიზმის შედეგად „ქვე-საუბარში“, რითაც დასტურდება ის აზრი, რომ ტროპები მხოლოდ სტილის ანდა რიტორიკის საგანი (une figure de style ou

figure de rhétorique) (ფუზიე 2004: 26-33) კი არა, არამედ - ქვეცნობიერში კოდირებული არქეტიპები, უპიროვნო, კოლექტიური არაცნობიერი.

3.3. წარმოსახვა, როგორც რეალობის ანარეკლი „ოქროს ნაყოფში“

მხატვრული ნაწარმოები მკითხველში იწვევს სხვადასხვა შეგრძნებებს, შინაგან იმპულსებს, უნებლიე ესთეტიკურ ემოციებს. იმის მიხედვით, თუ რამდენად შთამბეჭდავი და ემოციურად დამუხტულია ნაწარმოები, მკითხველში შეიძლება აღიძრას ფსიქოლოგიური ილუზიებიც (დაძაბული მოლოდინი, მცდარი შეფასება, აქტუალური განწყობა, შთამაგონებელი ზემოქმედება). ყოველივე ეს თავს იჩენს ნატალი საროტის რომან „ოქროს ნაყოფის“ კითხვისას, სადაც სინთეზირებულია მეტაფიქციისა და ავტორეფლექსიის ნიშან-თვისებები. ამას მოწმობს იმ შთამაგონებელი ზემოქმედების აღწერაც, რაც შეიგრძნობა „ოქროს ნაყოფში“ ჩართული ამავე სახელწოდების რომანის კითხვისას:

„რაც „ოქროს ნაყოფიდან“ ჩემკენ მოემართება, ეს ტალღები, ეს მოდულაცია... მსუბუქი წკარუნნი... რაც ჩვენ შორის ბრუნავს, როგორც ერთგვარ მასაში, მას ვერაფერი შეაჩერებს“.

(“Ce qui passe là des fruits d’or à moi, cette ondulation, cette modulation... un tintement léger ... qui d’ eux à moi et de moi à eux comme à travers une même substance se propage, rien ne peut arrêter cela“) (საროტი 1963: 136).

მკითხველის დამოკიდებულება ნაწარმოებისადმი სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარია. ამ დამოკიდებულებას ეპოქის მოთხოვნა განსაზღვრავს. XX საუკუნის 1950-60-იანი წლების მკითხველს სურდა ნაწარმოებში

ინტელექტუალური გასართობის პოვნა. ასეთ ლიტერატურულ გასართობს ანდრე ჟიდმა „მიზანაბიმი“ (ფრ. “mise en abime”) უწოდა, რაც გულისხმობდა ავტორეფლექსიისა და სარკის ეფექტის გზით მკითხველის თავგზის აზნევის. ამგვარ რეფლექსურ თამაშებს იმდროინდელ მკითხველს სთავაზობდნენ „ახალი რომანის“ წარმომადგენლები: ალენ რობ-გრიე (რომანი “Le Voyeur“, 1955) და მიშელ ბიუტორი (რომანი “L' Emploi du temps“, 1956). საროტის თქმით, გემოვნებიან და გამოცდილ მკითხველს საკუთარი თავის იმედი აქვს. “Le lecteur, en effet, même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c' est plus fort que lui, typifié“ (რიკარდუ 1967: 86). მკითხველი მარცვალ-მარცვალ უნდა მიჰყვებოდეს ავტორს. როლან ბარტის იდეის თანახმად, „ლიტერატურული ნაშრომის მიზანია, მკითხველი აღარ გახადოს მომხმარებელი, არამედ ტექსტის შემქმნელი“ (წიფურია 2005:23).

საროტი თავის ნაწარმოების სხვადასხვაგვარად წაკითხვისა და აღქმის ფართო შესაძლებლობას აძლევს მკითხველს. თუმცა მკითხველი აზრით და გონებით მაინც მთავარი სათქმელისკენ მიემართება. მიზანაბიმის ტექნიკა, მეტაფორული აზროვნება, პოლიფონიურობა, დანაწევრებული სიტყვები და წინადადებები უნდა გამთლიანდეს იმისთვის, რათა ნაწარმოები გააზრებულ იქნას ერთმთლიანობაში. აქ, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ „ოქროს ნაყოფში“ არ არსებობს დოგმები. ამ რომანის კითხვისას „ადამიანი ჩაბმულია თამაშში საკუთარ წარმოდგენებთან“ (წიფურია 2005: 25).

XX საუკუნის მეორე ნახევარში მეტაფიქციონალობა ხდება პროზის ემბლემური კრიტერიუმი. აქტუალურია ნაწარმოების ნაწარმოებში ჩასმის ტექნიკა, ჩარჩო, რუსი მეცნიერი როზალია შორის (Розалия Шор) განმარტებით, ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციის სახეობაა, რომლის მეშვეობით ერთი ან რამდენიმე ფაბულური ერთეული (ნოველა, ზღაპარი, იგავი, იგავ-არაკი) ერთიანდება ერთ დამოუკიდებელ ფაბულურ ან არაფაბულურ ერთეულში (ჩარჩოში). არსობრივად, ჩარჩოში ფორმალური ნიშნით გაერთიანებულია სხვადასხვა მხატვრული მნიშვნელობის მოვლენები. ე.წ. ციკლურ ჩარჩოში ხდება მთელი რიგი თხრობითი ერთეულების მეტ-ნაკლები მექანიკური გაერთიანება. მათი შემოტანა ნაწარმოებში მოტივირებულია მოქმედი პირების საუბრით ან

კამათით, აგრეთვე, ჩარჩოს ავტორის დამოწმებით ამა თუ იმ მოვლენებზე. ეს არის მოთხრობის ტექნიკის საკმაოდ პრიმიტიული ფორმა. ციკლური ჩარჩოს ტექნიკა არსებობდა ჯერ კიდევ ძველი და ფეოდალური აღმოსავლეთის (ინდოეთის, სპარსეთის, არაბეთის) და ანტიკური დასავლეთის ლიტერატურებში, სადაც ჩარჩო აღწევს სრულყოფილებას და თარგმანებისა და მიბაძვის გზით ვრცელდება თანამედროვე ევროპული ქვეყნების ლიტერატურაში. უკანასკნელში ერთიანდება ციკლური ჩარჩოს ორი ტრადიცია: აღმოსავლეთიდან წამოსული დიდაქტიკური მოთხრობა და თხრობითი ილუსტრაციების წარმოჩენა ორატორული მეტყველების ფორმით, რომლის ტრადიცია ანტიკურ პერიოდში იღებს სათავეს. ბოკაჩოს, მარგერიტ დე ნავარისა და ჩოსერის ნაწარმოებებში ორივე ტექნიკა ორგანულადაა შერწყმული და დაძლეულია მექანიკური კავშირი ჩარჩოსა და ნოველურ ჩანართებს შორის.

ორგანულ ხასიათს ატარებს ჩარჩოს მეთოდი რომანტიკოსების კრებულებში (ტიკის „ფანტაზუსი“, ჰოფმანის „სერაპიონის ძმები“, ოდოევსკის „რუსული ღამეები“), რადგან საუბარი-ჩარჩო ხდება ესთეტიური და ფილოსოფიური იდეების გამოხატვის საუკეთესო ფორმა, ისევე, როგორც თხრობითი ჩანართები, რომლებიც ხშირად მოტივიერებულია საუბარი-ჩარჩოთი. რეალიზმის მხატვრული მეთოდი ირჩევს ცალკეული მოთხრობის ჩარჩოში ჩასმის ტექნიკას, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება ციკლური ჩარჩოს ტექნიკისგან, რადგან აქ თავიდანვე გამოიყენება არა ცალკეული ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ერთეულების მექანიკური გაერთიანება, არამედ, თვით ჟანრის თავისებურებებიდან გამომდინარე ერთი და იმავე ფაბულის ნაწილების გაერთიანება.

რეალისტურ მოთხრობაში ჩარჩო ორგანულად შერწყმულია ფაბულასთან: ის ან ასაბუთებს ფაბულის გაშლის თავისებურებებს, რომლებიც ეწინააღმდეგება რეალისტური თხრობის ჩვეულ ფორმებს (ფანტასტიკის გამოყენება, მოქმედების წინასწარ განჭვრეტა დროში, თხრობის მოტივაციის თავისებურებები _ არქაიზმები, დიალექტიზმები და ა. შ.) ან სხვადასხვა მინიშნებებით ამტკიცებს არსებული სინამდვილის ფიქციას (ადგილისა და დროის მინიშნება, მოწმის ნაამბობი და ა.შ.) ამიტომ ცალკეული მოთხრობის ჩარჩო, ჩვეულებრივ, მოკლებულია დიდაქტიკურ

ელემენტებს და ადვილად შესაძლებელია მისი შეკვეცა ერთ შესავალ ფრაზამდე ან თუნდაც – სათაურამდე (მაგალითად, ჩეხოვის ნაწარმოებების სათაურები: „ვიგინდარას მოთხრობა“, „ძველი მატროსის მოთხრობა“) (ლიტერატურული ენციკლოპედია 1937).

ნაწარმოების ნაწარმოებში ჩასმის ტექნიკას ჟან-პოლ სარტრმა უწოდა ლიტერატურის ავტოდესტრუქცია (*l'auto-destruction de la littérature*) (სარტრი 1948: 157), ჯონ ბარტმა კი - ლიტერატურული ფიტულა (*la littérature de l'épuisement*) (ბარტი 1967 : 161-171).

მეტაფიქციურობა, ძირითადად, მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის მახასიათებელია. მიუხედავად იმისა, რომ რომანის ჟანრს (და არამარტო რომანის ჟანრს, არამედ დრამასაც) ავტორეფლექსიური ტექნიკის გამოყენების დიდი ტრადიცია აქვს (მას ვხვდებით „ათას ერთ ღამეში“ (IX ს.), ჩოსერის „კენტერბერულ მოთხრობებში“ (XIV ს.) ლორენს სტერნის რომანში „ტრისტრამ შენდი“ (XVIII ს.), მიგელ დე სერვანტესის რომანში „დონ კიხოტი“ (XVI ს.), და თვით არიოსტოს პოემაში „შმაგი ორლანდო“ (XV-XVI სს.) (ბროიხი 1985 : 52-58).

მეტაფიქციონალური ლიტერატურის ძირითად მახასიათებლებად, როლან ბარტის მიხედვით, საკუთარი ხელოვნურობის გაშიშვლება, ლიტერატურული კონვენციებით თამაში და არსებული, ონტოლოგიური საზღვრების დარღვევა მიიჩნევა (1); ჰერალდ ბლუმის თქმით კი - ავტორეფლექსიური მთხრობლის არსებობა, მკითხველის როგორც მოქმედი პირის გამოჩენა ტექსტში და თხრობა ერთმანეთში მოქცეული ამბებისა, რომლებიც ერთმანეთს ირეკლავენ (3). მკითხველს ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფში“ მხედველობიდან არ რჩება ავტორის ავტორეფლექსიურობა, რასაც მიხაელ შეფელი პირობითად უწოდებს: თხრობაში საკუთარ თავზე დაკვირვებასა და საკუთარი თავის არეკვლას.

მიხაელ შეფელის თქმით, საკუთარ თავზე დაკვირვების დროს მთხრობელი „მსჯელობს თხრობის აქტზე, მონათხრობ ამბავსა და თვით მოთხრობაზე. როგორც წესი, ამგვარი მსჯელობა ნამყო თხრობითიდან გადადის აწმყო დროში.“ (შეფელი 1997: 56-57). მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟები

მსჯელობენ და ზოგ შემთხვევაში კომენტარსაც ურთავენ მონათხრობ ამბავსა და თვით მოთხრობას. მოქმედმა პირებმა შეიძლება აგრეთვე იმსჯელონ ხელოვნების დარგების შესახებ, ჩანაწერების, ჩანახატების, კრიტიკული წერილების, დღიურების, ან სხვა ხელნაწერების სახით, ანდა „ზეპირსიტყვიერად“. წერილობით ან „ზეპირსიტყვიერად“ მსჯელობის პროცესში ერთი ამბის თხრობა ჩართულია მეორე ამბის თხრობაში. „ოქროს ნაყოფში“ ასეთი მსჯელობა, სწორედ, კურბეს რეპროდუქციული ნახატისკენაა მიმართული. მაგრამ ნატალი საროტი მიზანაზიმის ტექნიკით შესრულებული შედეგის „ძაღლის თავი“ რეპროდუქციის შესახებ მსჯელობით მკითხველს უნებლიე მონაწილეობას აღებინებს ე.წ. სარკის „თამაშში“.

„გაბადრული სახით უნდა შეჰყურებდე, როცა პიჯაკის ჯიბიდან, იმ ჯიბიდან, რომელიც სულ ახლოსაა გულთან, რეპროდუქციას იღებს და გაბრწყინებული თვალებით [...] გაწვდის შენ... გინახავთ კურბეს ეს ნახატი? ო, რა დიდებული რამ არის... შეხედეთ...“

- სასაცილოა. [...] ეს ხომ სწორედ ის რეპროდუქციაა, რომელიც ყველას აქვს სახლში, რომელსაც ახლა ყველა თან დაატარებს...

საწერი მაგიდის თავთან, დიდ ვარდისფერყვავილებიან ნაცრისფერ შპალერზე შთგონებისთვის გაკრული ან ბუხრის თავზე სარკის ჩარჩოში ჩამაგრებული რეპროდუქცია, და უცებ... სასწაულია პირდაპირ... ეს ხომ ისევ ის რეპროდუქციაა...“.

(“Il aurait fallu se réjoir quand il a sorti cela de la poche intérieure de son veston [...] l’ a tendu, l’ oeil gour, and, savourant l’ effet... Vous avez vu ça... ce Courbet... Admirable. Regardez...“

-C’ était drôle. [...] Tu sais que c’ est exactement la même reproduction qu’ils ont tous chez eux, qu’ ils portent tous sur eux en ce moment...“

Épinglé qu au mur sur le papier gris à grosses fleurs roses au-dessus du bureau pour capter l’ inspiration, glissée dans la rainure entre l’

incadrement et la glace au-dessus de la cheminée, tout à coup... miracle...
la même...”) (საროტი 1965: 5-6).

მონათხრობის არაკონსისტენტურობა, უმთავრესად, ნარატიული მეტაღვთისის სახით გვხვდება. ნარატიული მეტაღვთისის ჟერარ ჟენეტის მიხედვით, თხრობის დონეებს შორის საზღვრების პარადოქსული დარღვევაა, ანუ სინამდვილესთან შეუფერებელი, ფიქციური ფენომენია, რაც შეიძლება მიჩნეული იქნას ექსტრადიეგეზისა და ინტრადიეგეზის შორის საზღვრების დარღვევად, სადაც ექსტრადიეგეტური აირეკლება ინტრადიეგეტურში. საზღვრების ასეთი პარადოქსული დარღვევა იჩენს თავს „ოქროს ნაყოფში“. ამ რომანში „მოქმედი პირი“, რომელიც საუბრობს და მსჯელობს ნაწარმოების ავტორისა და მისი რომანის შესახებ, მკითხველიცაა და პირიქით, მკითხველი ნაწარმოების მოქმედი პირია.

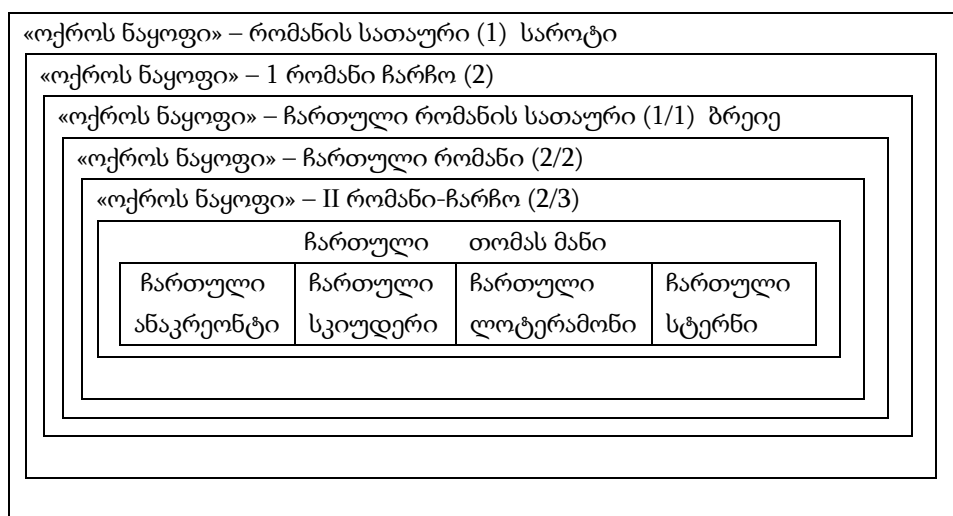
„რამდენიმე დღის წინ, თავად ბრეიეს გამოვუტყდი: იცი, რომ ძალიან მომწონს ეს შენი წიგნი-მეთქი? ესთელზე შეყვარებული ვარ. ეს სცენა მთვარის შუქზე... ჩანჩქერები, რომანტიკული ფანჩატურები, ო, რა საუცხოოა. ჩვენ ამას კიდევ დავუბრუნდებით... აი, ეს არის თქვენი ქალიშვილისთვის „რეალობა“, ასე არ უწოდებთ, ქალბატონო? ბრეიე ამით აგრძნობინებს მას ნამდვილ რეალობას“.

(“ J’ ai dit l’ autre jour à Bréhier : C’ est beau, tu sais, ton bouquin. Je suis anoureux d’ Estelle. La scène au clair de lune... les cascades, les charmilles romantiques, ah, c’ est fameux, ça... Pour votre fille, Madame, ce sera la réalité, comme vous l’ appelez. Bréhier la lui fera sentir de sette façon-là “) (საროტი 1963: 80).

მეტაღვთისმა, ანუ თხრობის დონეებს შორის საზღვრების პარადოქსულმა დარღვევამ შეიძლება ეჭვებიც აღუძრას მკითხველს. რამდენადაც შესაძლებელია მოქმედი პირები ერთდამავდროულად იყვნენ ნაწარმოების პერსონაჟებიცა და მკითხველებიც, შეიძლება, ჩვენ, მკითხველები თანადროულად მოქმედი პირებიც ვართ.

რაც შეეხება საკუთარი თავის არეკვლას, ეს მხოლოდ მონათხრობის დონეზეა შესაძლებელი. “ტექსტში არეკვლა იჩენს თავს, როდესაც თხრობის

დონეთა აღრევის შედეგად მოთხრობის გარკვეული მონაკვეთი მის სხვა ნაწილებს ან მთლიან მოთხრობას იმეორებს” (შეფელი 1997: 71). ნატალი საროტისეული ნარატიული მიზანბიმი მოთხრობა-ჩარჩოს უშუალო და უსასრულო განმეორებაა შიგა მოთხრობაში, სადაც ჩართული მოთხრობა და მოთხრობა-ჩარჩო ერთმანეთს მოიცავს და ამით არა მხოლოდ ინტრადიეგეზისი იქცევა ექსტრადიეგეზისად, არამედ ექსტრადიეგეზისი უტოლდება ინტრადიეგეზისს. სწორედ ნარატიული მიზანბიმის საშუალებითაა შესაძლებელი კონოტაციის, თხრობის დამატებითი და თანმდევი არსის, როგორც ფიქციონალური დისკურსის სემანტიკური ნიშან-თვისების უპირატესად წარმოჩენა. ნარატიული მიზანბიმის მეთოდის გამოყენებისას აშკარა ხდება, რომ მთელი მოქმედება ქვეტექსტის გავრცობილი ვერსიაა, რომლის ფარგლებშიც თითოეული ელემენტი, ფაქტობრივად, მთლიან ტექსტს უკავშირდება. ჟან რიკარდუს ლიტერატურულ კრიტიკაში „ოქროს ნაყოფი“ მიჩნეულია ნარატიული მიზანბიმის აღმოჩენის ნიმუშად (რიკარდუ 1967: 182).



„ოქროს ნაყოფში“ ჩართულმა რომანმა, რომელიც, თავის მხრივ, რომან-ჩარჩოდ იქცა, სარკის ილუზია შექმნა, რაც თხრობის განვითარების თითქმის ყველა საფეხურზე გვხვდება.

„ის, რაც ბრეიესთან მომწონს... ის, რაც მხიბლავს, როცა „ოქროს ნაყოფს“ ვკითხულობ... [...] ყველაზე მეტად ის მომწონს, როცა კითხვისას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ვჩერდები და... ვფიქრობ, შეხედე, ნეტავ ეს რაღა უნდა იყოს? ნეტავ საიდან არის?.. თითქოს უკვე სადღაც გამიგია, თითქოს ნაცნობი ზარის რეკვაა, ნაცნობი რიტმი, ნაცნობი შრიალია... ეს სახეც მეცნობა, მგონი სადღაც უკვე მინახავს... ერთი წინადადება, ზოგჯერ ერთი სიტყვაც კი საკმარისია და უკვე იწყებ ძებნას, მეხსიერების წვალეზას... პირადად მე ძალიან მომწონს. [...] ვებე და თითქმის ყოველთვის ვპოულობ. „ოქროს ნაყოფი“ ნამდვილი „პაზლის“ თამაშია. პატარ-პატარ მონაკვეთებისაგან შემდგარი... ყოველი კუთხე-კუნჭულიდან აღებული...

-მართალია... იცით, მე აქ ანაკრეონტი აღმოვაჩინე...

-მე კი მადემუაზელ სკიუდერი...

-ლოტრეამონი...

-სტერნი ხომ ყოველ წუთს გხვდებათ...“ .

(“- Ce qu’il y avait chez Bréhier... [...]c qui étqit délicieux, c’est qu’à tout moment on était arrêté... on se disait, tiens, tiens, mais qu’est-ce que c’est? mais d’ où çavient?... il me se,ble que j’ ai déjà entendu ça, c’est un son de cloche connu, ce rythme, mais ça me dit quelque chose, mais j’ ai vu ça quelque part... Une expression, un seul mot parfois, et de là on partait, on cherchait... Personnellement je trouvais ça très amusant. ça me permettait de constater que je conservaié, ma foi, à peu prèsintact mon petit bagage. [...] Un bouquin come Les Fruits d’ Or, c’était un vrai jeu puzzle. Fait de morceaux rassemblés... de trucs qui venaient de partout...

-Je vous crois... Vous savez que j’y avais découvert de l’Anacréon...

-Moi, Mademoiselle de Scudéry...

-Lautréamon...

-Et Sterne, voyon. Lui surtout... “) (საროტი 1963: 148-149)

ასეთი არეკვლა მოგვაგონებს ჟან ლაკანის ფსიქოანალიზის ცნობილ თეზას. ლაკანი დაინტერესდა და შეეცადა აეხსნა თუ რატომ იცინის 6-18 თვის ბავშვი სარკის წინ საკუთარი გამოსახულების დანახვისას. ეს ახსნა იმით, რომ ბავშვი სარკეში აღიქვამს საკუთარ გამოსახულებას, რაც მას მთლიანობის სახით წარმოუდგება. ლაკანმა ამას უწოდა „სარკის სტადია“ (ლომიძე 2008: 151-152) მოგვიანებით, მან განავითარა „სარკის სტადიის“ მნიშვნელოვანი ასპექტი, კერძოდ, შემოიყვანა „სხვა“. არქეტიპულ ექსპერიმენტში სარკის წინ ბავშვი აღარ არის მარტო, ვინაიდან ის „სხვის“ (მაგ., ერთ-ერთი მშობლის) ხელშია, რომელიც მას აჩვენებს თავის თავს. ამ „სხვისი“ ცქერისას, ისევე როგორც საკუთარი ანარეკლის ხედვისას, ბავშვს საშუალება ეძლევა „სხვისგან“ გამოყოს საკუთარი თავი.

“კუთხეში ვარ მიგდებული, ვიწრო სივრცეში ვტრიალებ საკუთარი ღერძის გარშემო, რაც ჩემს ახლომხედველობას ზღუდავს, დამაკავებს სარკეებით თამაშისას, რომლებიც ყოველთვის მიბრუნებენ ამ სულელ და გროტესკულ გამოსახულებას, რადაც, უნებლიეთ, გადავაქცევ ყველაფერს, რაც ჩემს გარშემოა“.

“ Je suis rejeté dans un coin, je tourne sur moi-même enfermé dans l' étroit espace que borne ma courte vue, je suis pris dans un jeu de miroirs qui toujours me renvoient cette niaise et grotesque image que sans le savoir je projette sur tout autour de moi“ (საროტი 1963: 134)

ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ აირეკლება ბრეიეს „ოქროს ნაყოფში“ და პირიქით. ნატალი საროტი თავის თავს განასხვავებს ბრეიესაგან. ამ შემთხვევაში საროტი მონათხრობის მსმენელიც არის და მთხრობელიც. მაგრამ წინა პლანზე წამოწეულია მკითხველი, რადგან იგი კითხულობს რომანს რომანში და ამავდროულად ქმნის ტექსტს. ამ თვალსაზრისით, ნაწარმოების მკითხველი უტოლდება მწერალს და ავტორის როლი პასიური, უგულვებელყოფილი ხდება.

ბრეიეს რომანი ქმნის სარკის ეფექტს, რაც შეესაბამება ლაკანის „სარკის სტადიის“ განვითარებულ თეზას „სხვისგან“ გამოყოს და გამოარჩიოს „საკუთარი“. ამ შემთხვევაში მკითხველი ჩართულია „სხვის“ და „საკუთარი“ „პაზლის“ თამაშში.

ბრეიე-საროტის ნაწარმოების სათაური ერთგვარად აცდუნებს მკითხველსაც და მთხრობელსაც. სიტყვათა „პაზლის“ ილუზიით მოხიბლულმა მთხრობელმა მონათხრობს „ოქროს ნაყოფი“ დაარქვა, მაშინ, როდესაც შეეძლო ნაწარმოებისათვის „პლეონაზმი“ ეწოდებია, რადგან წინადადებათა კონსტრუქცია აგებულია ერთნაირი მნიშვნელობის მქონე სიტყვებისაგან და მკითხველს თვალში ხვდება ლოგიკურად ზედმეტი სიტყვების სიჭარბე, რაც თავის მხრივ სარკის ეფექტის შთაბეჭდილებას ქმნის.

«ოქროს ნაყოფი“. ლამაზი სიტყვების ილუზიამ აცდუნა. იცით, რა მითხრა? «მინდა, რომ მკითხველს შიმშილით გული მისდიოდეს. (...) და რომ ეგონებათ, წვნიან ვაშლს ჩაკბეჩენ, ზედ კბილებს მიიმტვრევენო». კარგი, მაგრამ ზოგიერთისთვის ხომ უძვირფასესი განძია! «

(“Les Fruits d’ Or. C’ est le côté trompe-l’ oeil qui l’ a séduit. Il m’ à dit : ‘ Je voulais que le lecteur crève de faim, devant ça . [...] Il faut que ceux qui veulent croquer des pommes juteuses, les affamés, se cassent les dents là-dessus. ‘ Mais pour les autres, n’ est-ce pas, quels objets précieux !“) (საროტი 1963: 80-81).

ეს „განძი“ იმედს უცრუებს გონებრივი საზრდოს მძებნელს, მაგრამ სიამოვნებას გვრის ესთეტიკურ ჭვრეტაზე ორიენტირებულ მკითხველს. სინამდვილეში, ეს არის ისეთივე მაცდუნებელი მირაჟი, როგორც კურბეს ნახატის ანარეკლი.

ბრეიეს მცდელობა ეფექტური იყოს მისი რომანი, შეიძლება ასევე შეესაბამებოდეს ნატალი საროტის პოზიციას: რომანი არაა შექმნილი ფართო წრის მკითხველისათვის; მნიშვნელობა ენიჭება ესთეტიკურ მსჯელობას; უშუალოდ იკვეთება ობიექტური ხედვა; მეტაფიქციისა და ავტორეფლექსურობის საშუალებით ინტელექტუალურ თამაშში უნებლიედ ებმება ესთეტიკური ჭვრეტის მძებნელი მკითხველი, ვისთვისაც წარმოსახვა რეალობის ანარეკლად იქცევა.

ნატალი საროტი, რომან-ჩარჩოში პოლიფონიურობის მეთოდით, სვამს ხელოვანის, ხელოვნებისა და შემფასებლების პრობლემას.

ამ სურათში ოცდასამი წლის კურბეს სპანიელი უზის მუხლებზე, სხეული აქვს ირიბად, თავი შებრუნებული აქვს მაყურებლისკენ. თუმცა არ უყურებს სინამდვილეში, ჩაძირულია ფიქრებში. ჩრდილი ეხვევა თვალებზე. მკლავი უდევს მაგიდაზე, რომელიც გამოწეულია ჩვენკენ, თითქოს სურს გაგვინაწილოს სივრცე - განლაგება, რომელსაც ხშირად ვხვდებით მასთან, მაგალითად, „დაჭრილ კაცში“. ხელის მტევნის ზედა მხარე, ისეთივე ნათელი, როგორც სახე, განცალკავებულია მაგიდის ქვედა ნაწილში. ერთიანობაში, ეს სურათი ამტკიცებს მაყურებელთან ინტიმურ სიახლოვეს.

რატომ აქვს კურბეს მარჯვენა ხელი ჩვენკენ წამოწეული? წარმოვიდგინოთ, რომ ის იყურება სარკეში. ჩვენ, დამთვალიერებლები ვართ თითქმის ამ სარკის გვერდით. ხელი, რომელიც წამოწეულია ჩვენკენ, რომელიც გვეჩვენება, რომ არის მხატვრის მარჯვენა ხელი, სინამდვილეში, მისი მარცხენა ხელია, რომელსაც უჭირავს პალიტრა. ამ სარკისებრ ანარეკლში მარჯვენა ხელის ადგილას, რომელსაც უჭირავს ფუნჯი აღმოჩნდება ძაღლის თავი. კურბე გვერდზე წევს თავს, ის იყურება სარკეში, ელოდება თავისი ფუნჯის წინ წამოწევას.

„ოქროს ნაყოფის“ დასასრულს მკითხველს ეუფლება საროტისეული ირონული და კრიტიკული განცდა ლიტერატურული ღირებულებებისა და ფუჭი, არარეალური კრიტიკის მიმართ. ახალ რომანში, სნობი, რომელიც ეძებს ოქროს, საროტი ისევე იმეტებს „კბილების მოსამტვრევად“, როგორც ოქროს საუკუნის ბერძენი ზეუქსისის ყურძნის სურათით - ჩიტებს (ფოტრე 2002: 381-394). ლეგენდის მიხედვით, ზეუქსისის იგივე ზეუქსიპოსის (Zeuxis ou Zeuxippos) სურათი იმდენად გავდა რეალურს, რომ ჩიტებს მისი კენკვა დაუწყიათ. ნატალი საროტი თეორიულ ნაშრომში „რასაც ჩიტები ხედავენ“ წერს, რომ იმედი უცრუვდებათ არა მხოლოს ახალბედა მკითხველებს, არამედ კითხვის თაყვანისმცემლებსაც და იმავეს განიცდიან, რასაც ჩიტები, „რომლებიც ცდილობენ ზეუქსის ცნობილი ყურძნის აკენკვას. რასაც ხედავენ მხოლოდ თვალის მოტყუებაა. ბრტყელი და ინერტული ასლი“ (“Qui tentaient de picorer les fameux raisins de Zeuxis. Ce qu’ ils voient n’ est plus qu’ un trompe-l’ oeil. Une plate et inerte copie”) (საროტი 1956: 156).

ასლის წაკითხვა, თვალისა და გონების გართობაა, მოტყვილებაა, ფუჭად დაკარგული შრომაა. არადა, ტრადიციული რეალისტური ნაწარმოებებიც ხომ ასლია გარემოსა. მკითხველმა ისედაც ხომ იცის რა ხდება ირგვლივ. მაშ, მათი წაკითხვა დროის ფუჭი დაკარგვა ან კიდევ საკუთარი თავის მოტყვილება ხომ არ არის? „ახალი რომანის“ წარმომადგენელ ნატალი საროტს ეს აზრი უდევს ქვემოთმოცემული პასაჟის ქვეტექსტად.

„მაგრამ ეს არის, მე ვფიქრობ, ასლი, არა?“

ასლი, მას სურს, როს ეს მას უყვიროს... ასლი... ფრთხილად. კისერი გიტეხია. ეს არაფერია, „ოქროს ნაყოფი“. რაღაც პასტიში. შეცდომა? თქვენ მას ინანებთ“.

(« Mais c' est, je crois, n' est-ce pas, une copie ? »

Une copie, il avait envie de lui crier cela... Une copie. Attention. Casse-cou. Ce n' est rien, Les Fruits d' Or. Un pastiche. Erreur ? Vous le regretterez“) (საროტი 1963: 41).

ამდენად, საროტის „ოქროს ნაყოფი“ საშუალებას გვაძლევს აღვიქვათ „ახალი რომანისტი“ გონების თვალით დანახული „ახალი რეალიზმი“, რომლის მიხედვითაც, წარმოსახვა რეალობის ანარეკლია და პირიქით, რეალობა - წარმოსახვის ანარეკლი. საროტისეული ნარატიული „მიზანაზიმი“ კი ამგვარი ანარეკლის გამოსახვის ლიტერატურული ფორმა.

3.3. ტროპიზმი და „ქვე-საუბარი“ „ოქროს ნაყოფში“

ტროპიზმი, საზოგადოდ თუ ვიტყვით, რაიმე ზემოქმედების საპასუხო მოქმედებაა, რაც შეიძლება გამოიხატოს, როგორც მყისიერ და მკვეთრ რეაქციაში, ასევე რაიმეს მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების გამჟღავნებასა და რეაგირებაში. ნატალი საროტმა ლიტერატურაში ბიოლოგიური ტერმინის გამოყენების გზით შემოიტანა და დაამკვიდრა ტროპიზმის ცნება, რაც არის რეაგირებისა და რეაქციის ანუ რაიმე ზემოქმედების საპასუხო მოქმედებების ერთობლიობა. ტერმინი „ტროპიზმი“ მომდინარეობს ბერძნული სიტყვიდან *“tropos“* (მიმართულება, გზა), რომელიც 1900 წელს დამკვიდრდა ბიოლოგიურ ლექსიკაში. თავად *“tropos“-ი* კი ნაწარმოებია *“tropein“-იდან* რაც ნიშნავდა *მიმართულების შეცვლას, წრიულ მოძრაობას, შემობრუნებას*. ტროპიზმი არის ორიენტაციის რეაქცია, რაც გამოწვეულია ფიზიკური ან ქიმიური ფაქტორებით (სითბო, სინათლე, მიზიდულობა).

ფრანგი აკადემიკოსი ჟან ედმონ სირიუს როსტანი (Jean Edmond Cyrus Rostand), რომელიც ერთდროულად იყო მწერალი, მორალისტი, ბიოლოგი, ისტორიკოსი, მრავალგზის პრემიის ლაურეატი, სამეცნიერო ნაშრომში „სიცოცხლე და მისი პრობლემები“ (*“La Vie et ses problèmes“*) შემდეგნაირად განმარტავს ტროპიზმს:

„[ტროპიზმი - ეს არის] მცენარის ან ზოგიერთი ცხოველის ორიენტაციის რეაქცია, რომელსაც იწვევს ფიზიკური ან ქიმიური ფაქტორები. ბევრი თავისუფალი მწერი - მუხლუხა, პეპელა, ბუზი, მუმლი - არის [...] ტროპიზმს მორგებული (დამორჩილებული). პეპელა პორტუზიას მუხლუხებს თუ დავსვამთ გრძელი შუშის მილზე, და ამ მილს დავდებთ განათებული ფანჯრის მიმართულებით, მალევე დავინახავთ, რომ ეს მუხლუხები თავს მოიყრიან მილის თავში [...] ფანჯარასთან ახლოს. ცოცხალ ორგანიზმს არ შეუძლია [...] თავი დააღწიოს გავლენას [წმინდა უნებლიე რეაქციების] [...]. ამ იძულებითი მოძრაობების - ანუ ტროპიზმების -

მაგალითს ჩვენ ვხვდებით პოლიპში (ზოოლ.) [...]. ეს ცხოველი ტანს ყოველთვის იქეთ ხრის, საიდანაც სინათლის სხივები მოდის“)

(“Réaction d'orientation d'un organisme végétal ou de certains animaux, causée par des agents physiques ou chimiques. [...] Beaucoup d'insectes libres – chenilles, papillons, mouches, pucerons – sont (...) assujettis à des tropismes. Si l'on place des chenilles du papillon Porthesia dans un long tube de verre, et qu'on dispose ce tube de manière que son axe se trouve perpendiculaire au plan d'une fenêtre éclairée, on verra bientôt toutes les chenilles se rassembler à l'extrémité du tube (...) la plus proche de la fenêtre. [...]L'organisme vivant ne peut pas (...) se soustraire à l'influence [des réactions purement machinales] (...). De ces mouvements forcés – ou tropismes –, nous trouvons un exemple chez le polype (...). Cet animal (...) courbe toujours sa tige du côté où arrivent les rayons lumineux“) (როსტანი 1939: 85).

ჟან ედმონ სირიუს როსტანმა ტროპიზმის არსში ჩასაწვდომად სულიერი არსებების მაგალითი მოიყვანა. ტროპიზმის, როგორც რაიმე ზემოქმედების საპასუხო მოქმედების ბუნებრივი ორიენტირების თვალსაჩინო მაგალითია აგრეთვე მზესუმზირა, რომლის ოქროსფერყვავილებიანი ბადრო ყოველთვის მზისკენ არის მიმართული. მზესუმზირა თავს აყოლებს მზის მოძრაობას და ამას აკეთებს გამუდმებით. ღამის საათებში, როდესაც მზე მიეფარება დედამიწას, მზესუმზირა თავს ქინდრავს და გამთენიისას მზის პირველ სხივს მისკენ მიმართული ეგებება.

მზესუმზირის ასეთ ტროპიზმს შეიძლება ვუწოდოთ: პოზიტიური - დღის განმავლობაში და ნეგატიური - ღამით.

ფრანგი ფილოსოფოსი, შეცნობის თეორიის სპეციალისტი ჟიულ ვუილემენი (Jules Vuillemin) გამოყოფს ტროპიზმის ორ სახეს: პოზიტიურს და ნეგატიურს. მისი აზრით, ტროპიზმი პოზიტიურია, როცა იგი ხორციელდება, ვლინდება სტიმულებს დაქვემდებარებული ორიენტაციის რეაქციით; ნეგატიური ტროპიზმი კი ვლინდება დაშორების რეაქციით. ასე, მაგალითად, ნეგატიური ტროპიზმის დროს, თავდაცვაში მყოფი სულიერი არსება მხოლოდ დისტანციის დაჭერას ცდილობს (ვუილემენი 1948: 115).

ანდრე ჟიდმა (André Gide) „ვატიკანის მღვიმეებში“ (“Les caves du Vatican“) ტროპიზმს უწოდა გადაულახავი, დაუძლეველი და შეუცნობელი ძალა, რომელიც უბიძგებს რაღაც უჩვეულოსა და დეტერმინირებული მანერით მოქმედებისკენ. ფსიქოლოგები ერთხმად აღიარებენ ტროპიზმის ზემოქმედებას ორგანიზმზე, რომელიც ემორჩილება იმავე წაქეზებას, რასაც - ჰელიოტროპი. ცოცხალი არსების ყველაზე მოულოდნელი მოძრაობებს კი მოქმედი ძალისადმი (ტროპიზმისადმი) ნამდვილი მორჩილება უწოდა (ჟიდი 1914: 683).

მრავალთაგან, ტროპიზმის საკითხს ეხება პოლ ვალერიც. მისი აზრით, ტროპიზმის სახეობად უნდა მივიჩნიოთ ის ინსტიქტები, რომლებიც ყველა ძალას საუბრისაკენ მიმართავს. მაგრამ რით, რის საშუალებით? ვალერისავე აზრით, საუბარი არის როგორც მიმართულება, კარდინალური ამოსავალი წერტილი, რომლის დროსა და სივრცეში იგი ვერ გარკვეულა: “Cet instinct, sorte de tropisme qui tourne toutes les forces vers la conservation: de quoi? La conservation est donc comme une direction, un point cardinal dans je ne sais quel espace-temps“ (ვალერი 1942: 102).

ტროპიზმი არის, მაშასადამე, რეაქცია, ერთგვარი შინაგანი მოძრაობა, რაღაც, რაც მოძრაობს. ადამიანური არსებობა კი ავითარებს ამ რეაქციას ამა თუ იმ ფენომენის ქმედებაზე, მაგალითად: წარმოთქმულ სიტყვებზე, შეხედვასა და შემოხედვაზე, თანამოსაუბრის მოძრაობასა და სხვა ამდაგვარ ფაქტორებზე.

ჩვენი მიზანია, ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფის“ მაგალითზე ვაჩვენოთ, თუ როგორია ტროპიზმის საროტისეული გაგება და რა ლიტერატურული ფორმებითაა შესაძლებელი მისი გამოვლენა.

საროტი იკვლევდა „ქვე-საუბარს“, ეძებდა სიტყვებს (ბგერებს, შეგრძნებებს) მიღმა არსებულს, მის გამომწვევ მიზეზებს. მან იპოვა შეუმეცნებადი **სკრიპტი** - ტროპიზმი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ ნატალი საროტმა შინაგანი მონოლოგი, როგორც ლიტერატურული თვითგამოხატვის ფორმა, განავრცო და ჩაანაცვლა „ქვე-საუბრის“ (“sous-conversation“) ცნებით. „ოქროს ნაყოფში“, რომელიც მწერლის თეორიულ-მხატვრული ნააზრევის შერწყმის შედეგად მიღებული პოლიფონიური რომანია, შინაგან მონოლოგს შემდეგი დეფინიცია ეძლევა:

„შინაგანი მონოლოგი... ყურადღება. არ უნდა აურიოთ ერთმანეთში. ჯოისმა ხომ ის მხოლოდ ტექნიკის თვალსაზრისით გამოიყენა. [...] „ტექნიკა... ხერხი... ფორმა... ესენი ხომ ერთმანეთისაგან განსხვავებული საზომებია... [...] შინაგანი მონოლოგი... ეს ხომ ხერხი არ არის... [...] ეს ფსიქიკური ცხოვრების ერთ-ერთი წახნაგია, რომელიც დიუჟარდენს უნდა გამოევიდნა. [...] (ჯოისი) გაცილებით წინ წავიდა. არაფერი საერთო არ აქვს მის შინაგან მონოლოგს დიუჟარდენის მონოლოგთან. მან საკუთარი არსი მიანიჭა მას. საკუთარი სამყარო შეუქმნა... ის გაცილებით უკეთესია, ვიდრე...“

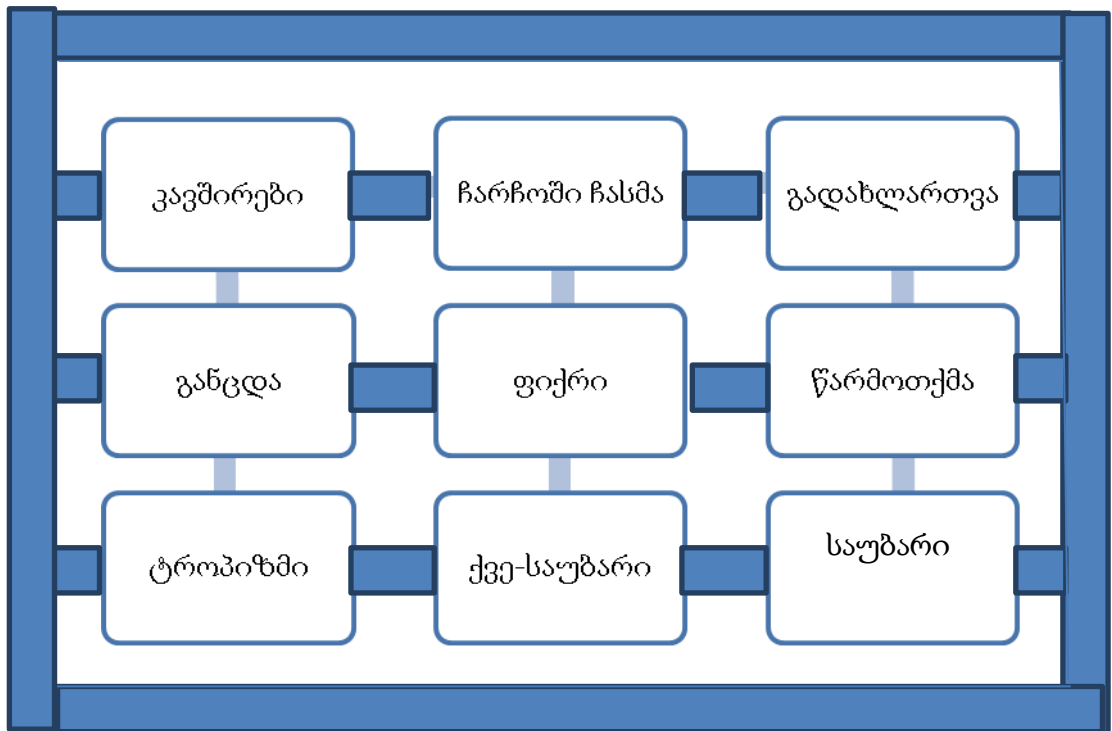
(“ «Mais le monologue intérieur... Mais attention. Mais il ne faut pas confondre. C' est une technique que Joyce a reprise. [...] «Technique... Procédé... Forme... ce n' est pas la même chose... [...] Le monologue intérieur... ce n' est pas un procédé... [...] c' est une pan de la vie psychique que Dujardin a voulu mettre en valeur...» (Joyce) a poussé plus loin. Rien de commun entre son monologue intérieur à lui et celui de Dujardin. Il a apporté sa propre substance. Un monde à lui... Il a fait mieux...“ (საროტი 1963: 130)

როგორც ზემოთქმულიდან ჩანს, საროტი, შინაგან მონოლოგს ფსიქიკური ცხოვრების ერთ-ერთ წახნაგს უწოდებს და მის სულის ჩამდგმელად დიუჟარდენს, ხოლო განმავითარებლად ჯოისს მიიჩნევს. აღნიშნული პასაჟს, მართალია, ბევრი ქვეტექსტი აქვს, მაგრამ ჩვენთვის ამ კონკრეტულ შეთხვევაში მნიშვნელოვანია ის, რომ აქ ხაზგასმითაა განმარტებული „შინაგანი მონოლოგის“ არსი, რაც „შინაგანი მონოლოგისა“ და „ქვე-საუბრის“ იდენტურობის შესახებ ჰიპოთეზას აქარწყლებს.

„ახალი რომანისტი“ ესეში „საუბარი და „ქვე-საუბარში“ ასევე ხაზგასმით გამოყოფს შინაგან მონოლოგს „ქვე-საუბრისაგან“ და აღნიშნავს, რომ პრუსტი, რომელმაც გახედა ებიძგებინა ღრმა შთაბეჭდილებისთვის, მხოლოდ ზედაპირზე იყო (საროტი 1956: 17). საროტისეული „ქვე-საუბარი“ კი, რომელიც ახლავს ან უძღვის საუბარს, პროვოცირებულია ტროპიზმით, ანუ მყისიერი რეაქციით, რაც

ათავისუფლებს შთაბეჭდილებას. საროტის თქმით, სულ მცირე დრამებზეც კი აქვთ თავიანთი პერიპეტეიები, იდუმალება და გაუთვალისწინებელი კვანძის გახსნა“.

ანრო ჟენევიევი საროტის შემოქმედებით მეთოდში გამოყოფს სამ ძირითად ელემენტს: „ჯაჭვურ კავშირებს“ (“enchainements“), „ჩარჩოში ჩასმას“ (“enchassements“) და „გადახლართვას“ (“entrelacements“) (ჟენევიევი 2000: 71). ამ მეთოდით საროტს სურს მკითხველს განაცდევინოს აზრის გადმოცემის სამი დონის - განცდის, ფიქრისა და წარმოთქმის სიმულტანურობა, რასაც შეესატყვისება საროტისეული ტროპიზმი, „ქვე-საუბარი“ და მეტყველება.



ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ პასაჟს „ოქროს ნაყოფიდან“:

„უნდა გითხრათ, რომ... როგორ გავბედო? ოღონდ არ მომკლათ (მეტყველება) / სახეს სიცელქით მაღავს მოხრილ მკლავში. (ტროპიზმი) / მე, *mea culpa*, პირველი წაკითხვისთანავე... (მეტყველება) / ნეტავ კიდევ რას გაითამაშებს? რა ხრიკს

გამოიგონებს? ნეტავ რა უნდა გააკეთოს? ისეთი უშუალო, ისეთი უმწიკვლო და მომხიბვლელია, რას არ აპატიებს კაცი?“ („ქვესაუბარი“).

“Moi, je dois le dire, oserais-je l’avouer ? Ne me tuez pas. (conversation) / Il cache sa tête avec drôlerie derrière son bras plié. (sous-conversation) / Moi, *mea culpa*, à la première lecture... (conversation) / Quel tour va-t-il encore leur jouer? Quelle pitrerie a-t-il inventée? Que va-t-il faire? Il est si spontané, sharmant et primesautier, quelle folie ne lui pardonne-t-on pas ?“ (sous-conversation) (საროტი 1963: 88).

აქ მეტყველებას წყვეტს ტროპიზმი, როგორც საკუთარი დამოკიდებულების საპასუხო ქმედება (სახის სიცელქით მალვა), რაც თავის მხრივ კვლავ მეტყველებით იცვლება და ამდენად, ტროპიზმი გამოხატულებას პოულობს ქვესაუბარში და პირიქით.

«ეს არის და ეს ... (მეტყველება) / სახეზე ღიმილი აუთამაშდებათ, აღტაცებისაგან ადგილზე ხტუნავენ, იატაკზე გორაობენ, ორგანიზმიდან უეცრად მოზღვავებული ენერგია, საკუთარი თავისადმი რწმენა, სიხარული გადმოსჩქეფს... (ტროპიზმი) / ეს იყო და ეს ...“ (მეტყველება)

“Ce n’ est donc que cela... “ (conversation) / Ils se mettraient à rire aux éclats, à bondir, à se rouler par terre d’ exitation, débordant de fofces retrouvées, de confiance en eux-mêmes, de joie... (tropisme) / Ce était donc cela... “ (conversation) (საროტი 1963 : 62)

აქ ტროპიზმი მეტყველების სეგმენტების ჩარჩოშია ჩასმული, რაც ნაწყვეტი ფრაზების გამეორების ეფექტით ქმნის ექოს და ახლდება საუბარი. გამეორება მხატვრული მეტყველების უძველესი და ფართოდ გავრცელებული ხერხია, რაც ემოციურ-შემეცნებით ფუნქციათა მთლიანობით ხასიათდება. გამეორების ამ

მეთოდით საროტი ცდილობს მკითხველი ჩაძიროს საუბრის სიღრმეში, იქ, სადაც საზრდოობს ტროპიზმი.

ნატალი საროტის სტილისათვის დამახასიათებელია გამეორება. საროტის ნაწარმოებების სტილისტური თავისებურებების მკვლევარ ფრანსუაზ ასსოს სურს დაგვანახოს, რომ აკვიატებული აზრის, სიტყვის, ფრაზის ან მოვლენის გამეორება არღვევს ნაწარმოების ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას. მაგალითად, სემენტები - „ეს არის და ეს“ / „ეს იყო და ეს“ - უზრუნველყოფს კავშირს მკითხველის გონებრივ მობილიზაციასთან. ფრანსუაზ ასსოს თქმით, საროტის რომანში შეიძლება „ხშირად ვიხილოთ სიტყვის ძირეული გადანაცვლებაც“ (ასსო 1996: 157).

დიალოგური ფორმა, რომელიც ნატალი საროტის შემოქმედების საფუძველია, არაა ტრადიციული. მისი აზრით, რომანული დიალოგი ასახავს მხოლოდ ლინგვისტურ პროცესებს. დიალოგში ყველაფერი ნათქვამი, გათამაშებულია. თეორიულ ნაშრომში „საუბარი და „ქვე-საუბარი“ (“Conversation et sous-conversation“) ნატალი საროტი უმთავრესად ინტერესდება რომანის პერსონაჟის მეტყველების აღწერით. იგი აქცენტს აკეთებს ახალი ფორმების გამონახვის აუცილებლობაზე და აღნიშნავს, რომ დიალოგი, უფრო და უფრო იკავებს ადგილს თანამედროვე რომანში; თანამედროვე რომანმა, ტრადიციული რომანისაგან განსხვავებით, უარი თქვა მოქმედებაზე, „ახალი რომანი“ კი ცუდად ეთვისება იმ ფორმებს, რომლებიც ტრადიციულმა რომანმა მას თავს მოახვია (საროტი 1956 : 123-124). კონვენციურ რომანულ დიალოგს ნატალი საროტი «ყალბს» უწოდებს და მის ნაცვლად იყენებს „ქვე-საუბრის“ ფორმას; ამით, მწერალი ცდილობს გადმოსცეს შინაგანი მოძრაობები, რომლებიც დიალოგის მეშვეობით „გამოდის გარეთ“ (საროტი 1956: 124). ნატალი საროტის თქმით, ტროპიზმი, როგორც „ქვე-საუბრის“ განუყოფელი ნაწილი, მხოლოდ შინაგანი მონოლოგის სახეცვლილებად არ უნდა მივიჩნიოთ, იგი ჯოისის ფსიქოლოგიური დისკურსის ფორმაცაა (ტენაგილო ი კონტეცარი 2000). საროტისეულ დიალოგს, რომელსაც ჩამოშორებული აქვს ფორმალური არაბუნებრივი ფორმები, საფუძველად უდევს და ასაზრდოებს „ქვე-საუბარი“.

რასაც საროტი აღნიშნავს ტერმინით „ქვე-საუბარი“, არის არავერბალური გაცვლა, რომელიც ვითარდება წარმოთქმული სიტყვების პარალელურად. ეს გაცვლა უწყვეტი და იდუმალია, რადგან ის შეუცნობლის მონაწილე და ადამიანური კომუნიკაციის უმთავრესი ნაწილია; იგი გვავრძნობინებს ზეპირი საუბრის არადამჯერებლობას, ფსიქოლოგიური რეალობის ცვალებადობას. „ქვე-საუბარი“ ფორმას იღებს საროტის ტექსტის დიალოგებში. მაგალითად, რომან „ოქროს ნაყოფში“ „ორი მოსაუბრე“ საუბრობს „მესამეზე“, რომელმაც მათ კურბეს რეპროდუქცია შესთავაზა. ამ შემთხვევაში სამივეს, შეიძლება, „ფსევდო-პერსონაჟი“ ვუწოდოთ.

„ - სასაცილოა. რა უცნაური ვინმეა. ეს ხომ სწორედ ის რეპროდუქციაა, რომელიც ყველას აქვს სახლში... (მეტყველება) /

საწერი მაგიდის თავთან, დიდ ვარდისფერყვავილებიან ნაცრისფერ შპალერზე შთაგონებისათვის გაკრული ან ბუხრის თავზე სარკის ჩარჩოში ჩამაგრებული რეპროდუქციაა... („ქვე-საუბარი“) / სახის გამომეტყველება იცვლება... რა უცნარი იერია... მოკრძალებული. ამაყი. (ტროპიზმი) / ჩემი აღმოჩენაა. ჩემი გამოგონებაა. ჩემი პატარა საიდუმლო განძია, არასოდეს ვიშორებ [...] („ქვე-საუბარი“) / - შენ ფიქრობ, (მეტყველება) / - მან ხმას აუწია, („ქვე-საუბარი“) / - შენ ფიქრობ, რომ ვინმეს ნებას მივცემ თავის ჭკუაზე მატაროს? (მეტყველება).

(“- C’était drôle. Il est tordant. Tu sais que c’est exactement la même reproduction qu’ils ont tous chez eux [...] (conversation) /

Epinglée au mur sur le papier gris à grosses fleurs roses au-dessus du bureau pour capter l’inspiration, glissée dans la rainure entre l’encadrement et la glace au-dessus de la cheminée, (“sous-conversation“) / tout à coup... miracle... la même... Et leur air... cet air qu’ils ont... pudique. Fier. (tropisme) / Ma trouvaille. Ma création. Mon petit trésor secret. Ne me quitte jamais [...] (sous-conversation) / - Et tu crois (conversation) / - sa voix

monte (“sous-conversation”) / - tu crois que je vais me laisser embrigader ?“
(conversation) (საროტი 1963: 6)

აქ, ტირეებით გამოყოფილი „მეტყველება“ მეტყველება ჩარჩოში სვამს „ქვე-საუბარს“ და ტროპიზმს, რაც იწვევს მეტყველების, „ქვე-საუბრის“ და ტროპიზმის ურთიერთგადახლართვას.

ნატალი საროტმა ტროპიზმის ცნება საინტერესოდ გაიაზრა. მან თავის მხატვრულ მეთოდში დაამკვიდრა და სხვადასხვა ლიტერატურული ფორმით, კერძოდ, განცდის, ფიქრისა და წარმოთქმის სიმულტანურობით, მეტყველების სეგმენტების ჩარჩოში ჩასმით, დიალოგითა თუ გამეორებით გამოხატა. ტროპიზმის ლიტერატურული გამომსახველობის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ რომანი „ოქროს ნაყოფი“. აქ გადმოცემული შინაგანი უმცირესი დრამები მკითხველში იწვევს საპასუხო მოქმედებას - შინაგან მოძრაობას და ამრიგად, მკითხველი, უნებლიეთ, ტროპიზმის თანაგანმცდელი ხდება; ნატალი საროტმა ადამიანის ფსიქიკის შრეებში წარმოქმნილი მყისიერი რეაქციების აღმოჩენისა და შესწავლის საფუძველზე წარმატებით შეძლო ადამიანური მეტყველების ფსიქოლოგიური რეალობისათვის ლიტერატურული ფორმის მიცემა, რაც კარგად დასტურდება ქვემოთ მოყვანილ მაგალითებში;

„რაც შეეხება ბრეიეს... ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ნაწარმოები კაცის ანარეკლია...“

(“Mais quand il s’agit de Bréhier... quand l’œuvre est à l’image de l’homme...”) (საროტი 1963: 141).

სიტყვა *კაცის* ქვეტექსტში უნდა ვივარაუდოთ თვით *ავტორი ბრეიე*. ვინაიდან მინიშნებულია რომ ბრეიე კაცია და იმავდროულად ავტორია. ნაწარმოები კი ანარეკლია მისი ფსიქო-ემოციური განცდებისა.

ნატალი საროტის თქმით, „ახალ რომანულ ფორმაში წაშლილია ლიმიტები, რომლებიც ტრადიციულად ანსხვავებენ პოეზიას რომანისაგან“ (pour Les Fruits d’or, 1963). ამდენად, იგი თავადვე აღიარებდა, რომ ახალ რომანულ ფორმაში იშლება ის საზღვრები, რომლებიც, ტრადიციული გაგებით, პოეზიას რომანისაგან გამოყოფს.

მისი ეს აღიარება „მკვეთრად“ შეგვახსენებს „ახალი რომანის“ სრულიად მოულოდნელი, ახალი, უცნაური, საროტისეული მწერლური „ხერხებით“ გაზავებულ ტექსტების არსებობას, რომელიც არ არის განკუთვნილი ჩვეულებრივი მკითხველისთვის, რამეთუ ინტელექტუალურ მკითხველსაც კი უჭირს ამ „ახალი ტექსტების“ ლაბირინთებში გარკვევა.

IV თავი

ქრონოტოპის თავისებურებისათვის „ოქროს ნაყოფში“

დროისა და სივრცის ურთიერთობათა არსებით კავშირს, რომელიც მხატვრულადაა ათვისებული ლიტერატურაში, ბახტინმა ქრონოტოპი უწოდა, რაც პირდაპირი მნიშვნელობით ნიშნავს დრო-სივრცეს (ძვ. ბერძნ. χρόνος, «დრო», τόπος, „ადგილი“). აინშტაინის მიერ განმარტებული და ფარდობითობის თეორიის ნიადაგზე შემოღებული ეს ტერმინი, უმთავრესად, გამოიყენება მათემატიკურ ბუნებისმეტყველებაში. ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფის“ ქრონოტოპის როგორც მხატვრული დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართების საკითხის შესწავლისათვის მნიშვნელოვანი არ არის იმ არსის განსაზღვრება, რომელიც მან შეიძინა ფარდობითობის თეორიაში. ჩვენი ინტერესი ამ ტერმინისა და მისი არსის მიმართ ბახტინის ინტერპრეტაციამ გამოიწვია. ბახტინმა ქრონოტოპის ლიტერატურათმცოდნეობაში გადატანას ნაწილობრივი მეტაფორა უწოდა და განმარტა, რომ მისთვის მთავარი იყო ამ ტერმინში გამოხატული სივრცისა და დროის განუწყვეტლობა (დრო, როგორც სივრცის მეოთხე განზომილება). ქრონოტოპს ბახტინი მოიაზრებდა როგორც ლიტერატურის ფორმალურ-შინაარსობრივ კატეგორიას).

ბახტინის განმარტებით, ლიტერატურულ-მხატვრულ ქრონოტოპში დროისა და სივრცის შერწყმა ხდება გააზრებულ და კონკრეტულ ერთიანობაში. მხატვრული დრო აქ მჭიდროვდება, ხდება ხილული; სივრცე კი განიცდის ინტენსიფიკაციას, ეფლობა დროის, სიუჟეტის და ისტორიის მოძრაობაში. დროის ნიშნები იხსნება სივრცეში. სივრცე კი გააზრებული და გაზომილია დროით. სწორედ, ამ რიგების გადაკვეთითა და ნიშნების შერწყმით ხასიათდება მხატვრული ქრონოტოპი.

ქრონოტოპს ლიტერატურაში, არსებითად, ჟანრული მნიშვნელობა აქვს. შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ ჟანრი (სხვადასხვადასხვა სახეობებით)

განსაზღვრულია, სახელდობრ ქრონოტოპის მიერ. თანაც ლიტერატურულ ქრონოტოპში წამყვან როლს ასრულებს დრო. ქრონოტოპი, როგორც ფორმალურ-შინაარსობრივი კატეგორია, მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ადამიანის სახეს ლიტერატურაში; ამდენად, სახე ყოველთვის არსებითად ქრონოტოპურია. კანტმა „ტრანსცენდენტურ ესთეტიკაში“ („წმინდა გონების კრიტიკის“ ერთ-ერთი მთავარი ნაწილი) სივრცე და დრო განსაზღვრა, როგორც ყველანაირი შემეცნების აუცილებელ ფორმები - დაწყებული ელემენტარული აღქმითა და წარმოდგენებით. ბახტინი იზიარებს კანტის ამ შეფასებას, მაგრამ მისგან განსხვავებით, ამ ფორმებს მოიაზრებს არა როგორც ტრანსცენდენტალურს, არამედ, როგორც რეალური სინამდვილის ფორმებს. მეცნიერი ცდილობს ახსნას ამ ფორმების როლი კონკრეტული მხატვრული შემეცნების (მხატვრული ხედვის) პროცესში რომანული ჟანრის პირობებში.

რეალური ისტორიული ქრონოტოპის ათვისება ლიტერატურაში მიმდინარეობდა რთულად და წყვეტილად: ითვისებდნენ ქრონოტოპის ზოგიერთ მხარეს, რომელიც მისაწვდომი იყო რეალურ-ისტორიულ პირობებში, გამოიმუშავებოდა რეალური ქრონოტოპის გამოხატვის განსაზღვრული ფორმები. ეს ჟანრობრივი ფორმები თავიდანვე იქცა ტრადიციად და შემდგომ განვითარებაში აგრძელებდა არსებობას, მაშინაც კი, როცა მთლიანად უკვე დაკარგა თავისი რეალისტურად პროდუქტიული და ადეკვატური მნიშვნელობა. აქედან გამომდინარეობს ლიტერატურაში სხვასასხვადროული მოვლენების თანაარსებობა, რაც ძალიან ართულებს ისტორიულ-ლიტერატურულ პროცესს.

ნატალი საროტის ტექსტებში დრო უზვეულოდაა წარმოდგენილი. დროითი სტრუქტურის თვალსაზრისით, საროტის ტექსტები სხვადასხვა დროის მონაკვეთების რთული ერთობლიობაა, სადაც ასახულია დროის ფორმების ერთმანეთთან პარადოქსული შეფარდება. ტექსტში დროის „თამაში“ განპირობებულია დროის შინაგანი მიმდინარეობის არაერთგვაროვნებით.

„ოქროს ნაყოფში“ დროის პარადოქსული თავისებურებები - არალინეალურობა, ასიმეტრია, სინკრეტიზმი, სიუჟეტური ხაზების ერთმანეთთან

აცილება - გამოწვეულია დროის სხვადასხვა ფენების შინაგანი კონტრადიქციით. მათი ადეკვატურად აღქმა კი შესაძლებელია კონტექსტის მეშვეობით.

„ახალი რომანის“ თეორეტიკოსი მიშელ ბიუტორი აღწერს „ახალი რომანის“ მხატვრული დროის არსობრივ მთელ რიგ მახასიათებლებს. მკვლევარი დროის გამოხატვას უწოდებს „ორი დროის დიალოგს“, რომელიც ხელს უწყობს ტექსტში სიღრმისეული ფსიქოლოგიზმის განვითარებას:

„როცა ეპიზოდები, მოთხრობილი „რეტროსპექტივით“, მწკრივდება ქრონოლოგიური წესით, მაშინ დროის ორი პლასტი ერთმანეთს ედება, ისევე, როგორც ორხმიანობაში. ჩვენ მივყებით დროის დინებას, ღრმად ჩავდივართ წარსულში არქეოლოგის მსგავსად, რომელიც ჯერ ზედა ფენებს თხრის, შემდეგ კი უფრო ადრინდელ პლასტებამდე აღწევს“ (ბიუტორი 2002: 42).

„ოქროს ნაყოფში“ პარალელურად გადმოცემული სხვადასხვა დრო ტროპიზმების საშუალებით ერთმანეთს კვეთს და ქმნის ტექსტის დროით-სივრცითი სტრუქტურის თავისებურებებს:

- დროის სწრაფი წყვეტა და მონაცვლეობა; „ინტენსიური“ უმოძრაობა;
- დროის ინერტულობა;
- ერთდროულობის გამომხატველი გამეორებები;
- აწმყო დროის „უმოძრაობა“, „გაყინვა“.
- დროების ერთმანეთში არეკვლა.

რომანში დროის „სწრაფი წყვეტა“ მეტწილად სამი წერტილითა და **ზმნის კატეგორიის სხვადასხვა დროის შენაცვლების ტექნიკითაა გადმოცემული**, რაც მკითხველს წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთსიბრტყიანობასა და არათანმიმდევრულ წრიულ ურთიერთმონაცვლეობას განაცდევინებს. მაგალითად, აწმყო დროს შესაძლებელია მოსდევდეს ნამყო წყვეტილი, ნამყო წყვეტილს - აწმყო, აწმყოს - მყოფადი, მყოფადს კვლავ - აწმყო და ა.შ. მაგალითად გამოგვადგება შემდეგი ამონარიდი ტექსტიდან:

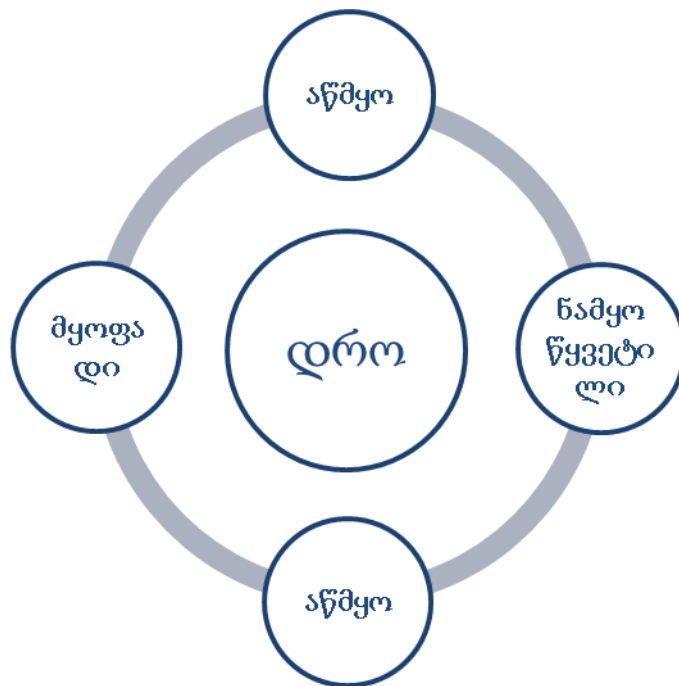
„ოქროს ნაყოფი“... ბედნიერებას მანიჭებს მისი კითხვა /აწმყო/...

მე მხოლოდ ზოგიერთი მონაკვეთი წავიკითხე /ნამყო წყვეტილი/...

მაგრამ აუცილებელია მთლიანად /აწმყო/... დარწმუნებული ვარ რომ მომეწონება /მყოფადი/.

სიმშვიდე, აუღელვებლობა, რომელიც მისი ხმის ინტონაციებში შეიმჩნევა, არ შეიძლება ნდობას არ იწვევდეს /აწმყო/ “.

(“Les fruits d’ Or... Je me réjouis de le lire /présent/... Je n’ en ai lu que des fragments/passé composé/... Mais il faut absolument /présent /... Je suis sûre que j’ aimerai /futur simple/ Le calme, le détachement qui passe dans les intonations de sa voix ne peuvent pas tromper /présent/“) (საროტი 1963 : 55)



„დროის ინერტულობის“ სიმბოლიკით დახატულ გაქვავებულ საგნებად ქცეულ, უსიცოცხლო სამყაროს სურათში, დროისა და სივრცის უკიდევანობაა გამოსახული. ამის მოწმობს რომანის შემდეგი პასაჟი:

„და, აი, ბინდით მოცულ, მონაცრისფრო სივრცეში, დღის მკრთალ შუქზე აღმართულ, გაქვავებულ ფიგურებს ნელ-ნელა, შეუმჩნევლად რაღაც გამოეყოფა... თითქოს გრილმა, ნაცნობმა და ახლობელმა სიომ დაუბერა... რაღაც, რასაც ის შეიცნობდა... რამდენჯერ ჩაუსუნთქავს, რამდენჯერ შეუგრძნია... სხვადასხვა ილუსტრირებული თუ მოდების ჟურნალების თვალთვლებისას... ჰერცოგების,

დიდგვაროვანთა ასულების თუ დედოფალთა პორტრეტებიდან ამოორთქლილი... მათი თავდაჭერილი გამომეტყველებიდან, სადაც მღელვარება ვერაფერს აკლებს უძრავ, თითქოს საუკუნოდ გაქვავებულ ნაკვთებს [...]"

("Et voilà que des mornes et grises étendues, des formes pétrifiées qui se dressent dans le jour blafand, quelque chose peu à peu se dégage... C' est comme un souffle tiède, une familière, intime, rassurant bouffée... quelque chose qu' elle reconnaît... elle l' a tant de foi respiré, aspiré... Cela montait vers elle des images de magazines, de revues de mode... des portraits des duchesses, des princresses, des raines... Cela se dégageait de leurs visages fermés dont nul sentiment n' infléchit les lignes rigides [...] ") (საროტი 1963: 40)

მოცემულ ნაწყვეტში არ არსებობენ პერსონაჟები, მაგრამ არის მასა; არ ვითარდება მოქმედება, მაგრამ არის საგნები. ბუნებრივია, რომ ამ პირობებში არაფერი მოხდება, რადგან ყველაფერი ემორჩილება პასიურობის ატმოსფეროს. ფაბულის განვითარებასთან ერთად მასა ხდება სულ უფრო კომპაქტური და მისი კომპაქტურობა განსაკუთრებით იჩენს თავს მაშინ, როცა ის უმოძრაოა.

უმოძრაობის გამომხატველია, ასევე, გამეორებული წინადადებები, მოვლენების განუვითარებლობასა და ერთ ადგილას გაყინვაზე მიუთითებს.

უძრაობა ერთადერთი მოქმედებაა იმ არსებებისთვის, რომლებიც შემთხვევით აღმოჩნდნენ „მთხრობელის მე“ში“. ასეთი გარეგნული მოქმედებები გამოხატავენ ტროპიზმების სიღრმისეულ მოქმედებას: ინერტულობას, არსების პასიურობას. ინერცია ტროპისტული მოძრაობის რიტმს ხდის ექსტენსიურს. „ოქროს ნაყოფში“ თხრობითი კილოს ნამყო უსრული დროით (imparfait de l' indicatif) გადმოცემული მოქმედება და მდგომარეობა მეორდება. მაგალითად, წინადადება – „მე ყოველთვის მძიმედ ვეცემოდი, ვშავდებოდი, დიდხანს ვეგდე გაუნძრევლად, წამოსადგომად ძალაც არ მყოფნიდა“. ("je retombais chaque fois pesamment, je me blessait, je restais longtemens prostré, diminué, sans forces pour me relever") (საროტი 1963: 67-68) – ქმნის დროის ახალ ფენას - „განუსაზღვრელ ხანგრძლივობას“. ამაზე მიგვანიშნებს პრეფიქსი "re“, რომელიც გულისხმობს ზმნის ფუძით გადმოცემული მოქმედების განმეორებასა და განახლებას. ამდენად, იმპერფექტი მკითხველს ძირავს ხანგრძლივი განუწყვეტლობის ატმოსფეროში,

რომელიც მუდმივად ნახლდება და იშლება სხვადასხვა ხანგრძლივობის, დროის ინტერვალებით დაყოფილ მინიმოქმედებებად.

მოვლენების განმეორები, ამავედროულად ქმნის დროის შენელების ილუზიას, დროის გაჩერების შეგრძნებას და გამოხატავს ანონიმური პერსონაჟების მდგომარეობას. თხრობითი კილოს ნამყო უსრული დრო ქმნის „*გამეორებული ერთდროულობის*“ ეფექტს, რომელიც გვიჩვენებს მოქმედების არა მხოლოდ წარსულს, არამედ მოქმედების ერთდროულობას.

ჟან რიკარდუ (Jean Ricardou) კრიტიკულ ნარკვევში „ახალ რომანი“ (Le nouveau roman) საუბრობს განმეორებების პრინციპის მნიშვნელობაზე. მისი თქმით, „განმეორება არ შეიძლება განხორციელდეს მკაცრად დადგენილი დროის გარემოცვის გარეშე. განმეორება თავის სიძლიერეს პოულობს მკაცრი დროითი პროგრამის ხარჯზე. ამ შემთხვევაში მოვლენები იწყებენ დაახლოებას, ერთმანეთს უერთდებიან და ბოლოსდაბოლოს ურთიერთმოქმედებენ“ (რიკარდუ 1973: 49).

„ოქროს ნაყოფში“, „ახალი რომანის“ ტენდენციებით განმსჭვალულ რომანში, დროის შინაგანი დინება არაერთგვაროვანია, დროთა ურთიერთგადასვლებით თამაში მკითხველს მიანიშნებს მხატვრული დროის კონსტრუქციულ და დესტრუქციულ-თვისებაზე. ლიტერატურის მკვლევარ ჟან პიეროს (Jean Pierrot) აზრით, „საროტის ტექსტებში დროის იდეა პოულობს თავის არაპირდაპირ და სიმბოლურ გამოხატვას იმით, რასაც უწოდებენ მატერიისა და ფორმის დიალექტიკას, რომელიც ექსპლიცირდება თხრობითი პერსპექტივების სხვადასხვა ერთდროულობის არსებობის მეშვეობით. ნატალი საროტის სამყარო დაქვემდებარებულია მკაცრ ენთროპიას* (* ბერძნ. ε' ν τ ρ ο π η' - „გარდაქმნა“, „გარდაქცევა“), დროის დესტრუქციულ ნახტომებს და ამიტომ განიცდის დეზორგანიზაციას“ (პიერო 1990: 53).

ის, რის მიმართაც აპელირებს მკვლევარი, პირდაპირ დაკავშირებულია საროტის ტექსტების წყვეტილ და ნახტომისებურ ქრონოლოგიასთან. დროის აღქმის უჩვეულო ტრანსფორმაცია, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის პარადოქსული გადახლართვა სუბიექტის ცნობიერებაში იხსნება დროის ცალკეული კალეიდოსკოპური ნახტომების მეშვეობით:

ჟან-კლოდ ვარეის (Jean-Claude Vareille) მიხედვით, „ლინეალური დროის გაქრობა საროტის „ახალ რომანში“ დაფუძნებულია მიზეზის და შედეგის პრივილეგირებულ ურთიერთობებზე, დროის ტელესკოპურ თვისებებზე, ჰარმონიისა და დესტრუქციის ერთდროულ არსებობაზე, როგორც მუსიკალური კონტრაპუნქტუალური წერის კატალიზატორის, რომელიც, უქველად, შეადგენს ახალი რომანის პოეტიკის ფუნდამენტურ თავისებურებას და ბუნდოვანებას“ (ვარეი 1992: 113).

ნატალი საროტი გვიჩვენებს გრძნობებს, მდგომარეობებს, სუბიექტურ შეგრძნებებს დროის დესტრუქციის პრიზმაში და ამით აღწევს დასახულ მიზანს: ეგზისტენციალური და ავტონომიური ადამიანური ცნობიერება, რომელიც გარდატეხს სამყაროს, ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომელიც შთაგონებულია ადამიანის ყოფიერებისა და რეალობის საერთო დისჰარმონიული სურათით.

განსაკუთრებით აქტუალურად დგება მეტყველების სუბიექტის რეალიზაციის საკითხი მხატვრული დროის გარდასახვაში. საროტის ტექსტებში მჟღავნდება მეტყველების სუბიექტის დროის გამოხატვის ფსიქოლოგიური და სუბსტანციური ასპექტი. სახელდობრ, დროის პიროვნული, სუბიექტური ასპექტი გამორიცხავს ტრადიციული საავტორო დროის რეალიზაციის შესაძლებლობას, რაც წარმოადგენს საროტის ესთეტიკის ფუძემდებლურ პრინციპს.

ამ მიზეზით, დროის აღდგენა პერსონაჟის ცნობიერებაში ხდება, როგორც შეერთება საკუთარ შინაგან სამყაროსთან:

დრო შეიგრძნობა როგორც გრძნობების შემადგენელი ნაწილი, ადამიანი დროის გავლენას განიცდის, შეუძლია იგრძნოს მისი ცოცხალი დინება, მისი როლი ფუძემდებლური ხდება დროების ურთიერთობათა ფორმირებაში.

დროის მნიშვნელობები დგინდება მოლაპარაკე სუბიექტის თვალსაზრისით, ამის გამო დროის მხატვრული ექსპლიკაცია ვლინდება, როგორც დროის მარტივი და რთული ფორმების მრავალსაფეხურიანი სისტემა. იქმნება დროის სულიერი სახე, რომელიც იჭრება პიროვნების სამყაროში და ცვლის მას. დრო, ასეთი სახით, წარმოადგენილია არა როგორც ფონი, არამედ ადამიანური

ცხოვრების ორგანული ნაწილი. ადამიანი დროისგან განუყოფელია, ის არსებობს, მოქმედებს და აზროვნებს დროში.

საროტის ტექსტებში დროის გამოხატვის კიდევ ერთი პრინციპული თავისებურება არის ის, რომ მწერალი ესწრაფის აღწეროს ემოციები, გრძნობები და შეგრძნებები ისეთ ფორმაში, თითქოს პირსონაჟები განიცდიან „აქ“ და „ახლა“. სხვადასხვაგვარი სუბიექტური აფექტაციების მხატვრული ილუსტრაციული ტრადიციული მეთოდები, რომლებიცაა, მაგ., გრძნობების ანალიზი, ემოციური სიტუაციების, ფაქტების პირდაპირი დასახელება, იწვევს ადამიანის შინაგანი რესურსების ნამდვილი არსის დეფორმაციას, რაც მიუღებელია საროტისთვის. მას აწუხებს უფრო ღრმა საკითხები: როგორ გამოხატოს სიტყვაში ის, რაც არ გამოიხატება, ამავე დროს არ „მოკლას“ სიტყვა; როგორ აღადგინოს ფრაზების მოძრაობაში ის, რაც არსებობს მხოლოდ მოცემულ მომენტში.

ნატალი საროტი დროთა ურთიერთგადახლართვით აერთიანებს დროსა და სივრცეში დანაწევრებულ ობიექტურ სამყაროს, მაგრამ არა ნარატიული მეთოდით, არამედ მინიდრამების - უმცირესი მოძრაობების საშუალებით. ტროპიზმები ხელს უშლის დროის იმ ლინეალურ დინებას, რომელიც იმპლიცირებს განვითარებას და კონვერსიას. ეს კი მიუღებელია „ახალი რომანისტიკისთვის“. საროტს წინა პლანზე გამოაქვს „აწმყოს მომენტი“, რომელიც აუქმებს ტრადიციული რომანის ნარატიულ ელემენტებს. სწორედ „მომენტი“ ხდება საროტის დროისა და სივრცის საზომი. საროტისეული „მომენტის“ მთავარ ოპოზიციურ კატეგორიად ხდება ტრადიციული რომანის დროის ლინეალური დინება და თანხვედრა დროისა და სივრცისა.

დროის დინება, რომლის მთავარი თვისებაცაა ინფორმაციის ფილტრაცია, ზოგჯერ კი მისი დამახინჯება, ეწინააღმდეგება იმ „მომენტს“, რომელიც ყოველთვის ზუსტი, ნამდვილი და გრძნობადია. დროის დინება მთლიანადაა გაუქმებული საროტის რომანებში. დრო, რომელიც ჩასმულია ფრჩხილებში, მოხაზულია სამწერტილით, ყოველთვის მისწრაფის თავი დააღწიოს სიტყვების ტყვეობისგან, იმისათვის, რომ ააგოს ფრაზები მოძრაობაში. სხვა სიტყვით, აწმყო „ახალ რომანში“ წარმოგვიდგება, როგორც ფუნქციონალურად მრავალგანზომილებიანი წარმონაქმნი, რომელიც შეიცავს დროის დამატებითი

შინაარსების ყველა შესაძლო კონოტაციებს. საროტი აღიარებს, რომ აწმყოს უპირატესობა მასთან გამოწვეულია არა რომელიღაც თეორიის მიხედვით, არამედ - შინაგანი მოთხოვნით. „მე აღვწერ იმას, რაც იმყოფება ქმნილების და დაბადების პროცესში. მე ვცდილობ გამოვიკვლიო სულის სხვადასხვა მოძრაობა და მინდა, რომ მკითხველმა ან მაცურებელმა ასევე გამოიკვლიოს ისინი. და, აი, ჩემგან დამოუკიდებლად ყველაფერი აწმყო დროში ხდება“ - წერს ნატალი საროტი. (ბალაშოვა (რედ.) 1995: 400)

„ახალი რომანისტი“ მიზანია დაგვანახოს უპიროვნებო აზრების ნაკადი, შინაგანი ემოციები, ანონიმური რეაქციები პირველყოფილ მდგომარეობაში, სრულ უწესრიგობაში. და ერთადერთ ეფექტურ საშუალებად მას ესახება აწმყო დროის დანერგვა. მწერლის კონცენტრაცია უპიროვნობაზე შეგნებულად უარყოფს დროის ლინეალურ დინებას. რეალისტური „სწრაფი დინების“ გარდასახვას „ახალი რომანის“ დამდგარ წყალში, მწერალი ხსნის იმით, რომ ძველმა რომანმა ამოწურა თავისი ჟანრობრივი შესაძლებლობები.

მოდრავი ფორმების სამყაროში, სადაც ინტერპრეტაციები, განმარტებები, შენიშვნები თამაშობს არსებით როლს, დრო მიედინება აწმყოში და იმორჩილებს წარსულსა და მომავალს თავისი მოდალურობის ქვეშ. მოქმედებები, რომლებიც ხდება აწმყოში, ერთ ადგილზე იყრის თავს და იყინება.

უძრაობა, რომელიც ხდება დროის გამომხატველი, საროტის ტექსტებში აიწერება სხვადასხვაგვარი ელფერით.

გრამატიკული დროების წინააღმდეგობრიობა იქამდე მიდის, რომ დროის ფორმები, რომლებიც ყველაზე მეტად არიან ადაპტირებულნი ტრადიციული თხრობისთვის მარტივ წარსულ დროში (Passé simple), კარგავენ თავიანთ ესთეტიკურ ძალას და ადგილს უთმობენ დროის იმ ფორმებს, რომლებიც შეიცავენ უფრო მოქნილ სტრუქტურებს „ახალი რომანის“ რეფლექსიური დისკურსის სრულყოფილი გამოხატვისთვის, რაც ყველაზე ნათლად ვლინდება უსრულ ასპექტში (aspect imperfectif), ამ შემთხვევაში მარტივი წარსული დროის (Passé simple) როლი შეზღუდულია მხოლოდ იმით, რომ ეს დრო გადაიქცევა ტექსტის

დასაწყისის ან დაბოლოების ფორმალურ მაჩვენებლად. ქვემოთმოყვანილ მაგალითი განზოგადებული დასასტულია აწმყო დროით გადმოცემული მინიტექსტისა.

„მაგრამ ისინი მზად არიან ამ მცირედიტაც დაკმაყოფილდნენ, თუნდაც გზისპირებზე ჩარჭობილი ბოძებით, საგზაო ნიშნებით თუ ისრებით, მათთვის სულერთია - მათ ყველაფერი გამოადგებათ. მთავარია გზა არ აებნეთ იმათ, ვინც ვერაფერს ხედავენ.“

«Mais ils se contenteront des seuls poteaux, pancartes, bornes, flèches, n'importe quoi sera bon **pourvu qu'ils puissent** se guider, eux qui ne voient rien» (საროტი 1963: 60).

1994 წლის „ფრანგულ მეთოდურ გრამატიკაში“ (“Grammaire méthodique du français”) ვკითხულობთ: „თუ ყურადღებით განვიხილავთ კილოს გამოყენებას თანამედროვე ფრანგულში, საჭიროა, ემბლემურად გავიხსენოთ, რომ კავშირებითი კილო მოიცავს მხოლოდ აწმყოსა და წარსულ დროს. კავშირებითი კილოს ნამყო უსრული და კავშირებითი კილოს ნამყო დრო, ძალიან გამოყენებული იყო კლასიკურ ეპოქაში, დღეს იყენებენ მხოლოდ დახვეწილ ნორმებში ან ლიტერატურაში“

(“Si l'on considère l'emploi des modes dans le français courant, il faut d'emblée rappeler que le subjonctif y comporte deux temps seulement – le présent et le passé. L'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif, très employés à l'époque classique, ne s'emploient plus aujourd'hui que dans un usage recherché ou littéraire”) (რიეჟელი, პელა, რიული 1994: 327).

ასევე, წერილობით ენაში ამ ორი დროის პოზიცია არამყარია. კავშირებითი კილოს ნამყო უსრულისა და კავშირებითი კილოს ნამყოს დროის (l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif) გაუჩინარებამ თანამედროვე ფრანგულში გააქრო კავშირებითი კილოს დროის კატეგორიები.

„კავშირებითი კილოს სისტემა რჩება მხოლოდ გამოხატული დროის კორელაციის კატეგორიად აწმყოსა და ნამყო წარსულის კავშირებითი კილოს საწინააღმდეგოდ. კავშირებითი კილოს აწმყო გამოიყენება სიმულტანურობა-შემდგომობის გამოსახატავად, რა მომენტიც უნდა იყოს, კავშირებითი კილოს

წარსული დრო (le passé du subjonctif) გამოხატავს წინამავლობა-პერფექტს (l'antériorité-parfait), რომელიც ყოველთვის გამოხატავს სრულ დროს“.

(“Dans le système du subjonctif il ne reste que la catégorie de la corrélation des temps exprimée par l'opposition du présent et du passé du subjonctif. Le présent du subjonctif sert à exprimer la simultanéité-postériorité par rapport à n'importe quel moment, le passé du subjonctif désigne l'antériorité-parfait à n'importe quel moment“)

(ვასილიევა, პიცკოვა 1979: 100-103).

ნატალია ვასილიევასა და ლიუდმილა პიცკოვას კვლევები იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ კავშირებითი კილოს მარტივი ფორმების გამოყენება წარსული დროის გამოსახატავად XIX საუკუნესთან შედარებით მეოცე საუკუნის სამოცდაათიანი წლების ბოლოს ლიტერატურულ ნაწარმოებებში 29 %-ით შემცირდა (ვასილიევა, პიცკოვა 1979). მაგრამ კავშირებითი კილოს (le subjonctif) ხმარების შემცირება არ ნიშნავს მის სრულ გაუქმებას. პირიქით, ფრანგ ენათმეცნიერ მარსელ კოენის (Marcel Cohen) თქმით, კავშირებითი კილო არის ცოცხალი ფორმა არა მარტო წერილობით ლინგვისტიკაში, არამედ, სალაპარაკო ენაშიც, თუმცა ამ კილოს გამოყენება განსხვავებულია სამწერლობო და ზეპირ ენებში. ავტორი აღნიშნავს, რომ არის ისეთი შემთხვევები, როდესაც თხრობითი კილო (mode l'indicatif) თავის პოზიციებს უთმობს კავშირებითს (le subjonctif). მაგალითად, კავშირ *après que-ს* შემდეგ, სადაც კავშირებითი იბრუნებს თავის ადგილს (რეფეროვსკაია, ვასილიევა 1964: 231-232) მარსელ კოენის აზრით, თუ კავშირებითი კილოსა უსრული დროისა (l'imparfait du subjonctif) და კავშირებითი კილოს ნამყო დროის (le plus-que-parfait du subjonctif) ფორმები იშვიათად გამოიყენება თანამედროვე ფრანგულში, მისი ადგილის ჩანაცვლება შეუძლია, არა თხრობით კილოს, არამედ კავშირებითი კილოს (le subjonctif) აწმყოსა და წარსულ დროებს (le présent et le passé) (რეფეროვსკაია, ვასილიევა 1964: 231-232). კავშირებითი კილოს დამოუკიდებელ ან მთვარ წინადადებებში აქვს განსხვავებული მოდალური მნიშვნელობა იმის მიხედვით, თუ როგორი შინაარსის წინადადებებში გამოიყენება ის: მარტივში თუ რთულ დამოკიდებულში.

„ოქროს ნაყოფში“ კავშირებით კილოს აქვს სხვადასვა ფუნქცია. იგი შეიძლება გამოხატავდეს ბრძანებას, თხოვნას, შეძახილს, აღმფოთებას. ჰქონდეს შორისდებულის ფუნქცია. მაგალითად:

„ემმაკსაც წაუღია!“ (შორისდებული).

(**“Qu’ils aillent au diable!”**) (საროტი 1963: 25).

ეს წამოძახილი მითიური დროის მითიურ სივრცეს გულისხმობს. აქ რეალური დროისა და სივრცის შეგრძნება გამქრალია, ვინაიდან ქვეცნობიერში ამოტივტივებული არქეტიპი, ბიბლიური დაცემული ანგელოზია, რომლისთვისაც დრო და სივრცე არ არსებობს, ყველაფერი ერთ სიბრტყეზეა განლაგებული. შორისდებული, თავისი შინაარსით, დროისა და სივრცის ცნებებს ერთმანეთისაგან „აუცხოებს“ (მნიშვნელობას უკარგავს), სხვანაირად რომ ვთქვათ, - დროსა და სივრცეს აერთიანებს.

ბრძანების გამომხატველი კავშირებითი კილო, რომელიც შინაარსით უსრულია დროს არ საზღვრავს და შეიძლება ითქვას, რომ მას უსასრულობასაც კი ანიჭებს.

„რომ მოსცილდნენ აქაურობას. რომ გაყარონ ეს გამოსულელბული ბრბო. და რომ მომგვარონ დამნაშავე. [...] რომ ბორკილები დაადვან“; (ბრძანებითი კილო)

(**«Qu’ils aillent au diable»**) (საროტი 1963: 25); / **«Qu’elles s’écartert.**

Qu’on disperse ce troupeau hébété. Et **qu’on m’amène** le coupable. [...] **Qu’on lui passe** les menottes») (საროტი 1963: 48);

მოცემულ წინადადებაში სივრცის კონკრეტულ ფარგლებიც არ არის განსაზღვრული, მთავარია „აქაურობიდან მოცილება“ და ბრბოს „გაყრა“.

კავშირებითი კილოთი გადმოცემული თხოვნა, საერთოდ კრძალავს მოქმედებას და ამით, თითქოს „ყინავს“ სამოქმედო სივრცესაც და დროსაც:

„რომ არავინ დაინახოს, რა არის აქ, ჩვენ შორის, რომ არავინ მომიახლოვდეს, მხოლოდ ეს არის, რასაც ვთხოვ მათ“ (თხოვნა)

(«Qu'ils ne voient pas ce qui est là, entre nous, qu'ils ne s'approchent pas de cela, c'est tout ce que je leur demande» (საროტი 1963: 136).

მეტად საინტერესოა საროტის მოსაზრება კავშირებით კილოზე, რომელსაც იგი ფარჩის მძიმე კაბის უგემოვნოდ აჭრებულ შლეიფს ამსგავსებს:

„უზარმაზარი, მძიმე კავშირებითი კილო მეფური სიდინჯით ისე შლის თავის გრძელ, მოუქნელ დაბოლოებას ამ სრულიად შემთხვევით წაკითხულ ჩაწიკწიკებულ წინადადებაში, როგორც საგულდაგულოდ გაკრეჭილ კორდზე გემოვნებით მიმოფანტული უზარმაზარი ყვავილები გაშლიან თვიანთ სქელ და ხეშემ ფურცლებს.

ეს წარმატებული ფორმა, რომლის დამძიმებულ და მოუხეშავ დაბოლოებას მსუბუქად იმორჩილებს წინადადების მკაფიო და მოქნილი რიტმი, ფარჩის მძიმე კაბის უგემოვნოდ აჭრებულ შლეიფს უფრო წააგავს, რომელსაც პატარა ფეხი ნერვული მოძრაობით უკან გადაისვრის, მაშინ როცა კოხტა, შეკუდრული თავი ცერემონიულად იხრება, შემდეგ კი ამაყი თავაზიანობით სწრაფად სწორდება. ამ რევერანსზე ყველა კეთილშობილი პიროვნება, ბუნებრივია, უმაღლეს მდაბალი სალმით პასუხობს.

ძველმოდური, მეტისმეტად გადატვირთული, ღიმილისმომგვრელი ტანსაცმელი მოხვედბა დახელოვნებული თერძის ხელში, რომელიც განტვირთავს მას ზედმეტი დეტალებისაგან, ოსტატურად გამოაჩენს მის ნამდვილ სახეს, რაობას და ახალ მოდელს ახალგაზრდულ, მაგრამ დროგასულ, სევდისმომგვრელ მომხიბვლელობას შეუნარჩუნებს.

ამ რთულ გრამატიკულ ფორმაში, მის, ცოტა არ იყოს, სასაცილო და მოუხეშავ დაბოლოებაში ჩვენი გონების უწვრილესი განშტოებანი ისე აღწევენ, როგორც ნერვული ბოჭკოები მორიელის საზარელი კუდის ბოლოში: მგრძნობიარე წვეტი ჯერ დაიჭიმება, დაიძაბება, ცოტა ხნის შემდეგ კი ელვისებური სისწრაფით ჩაესობა

რომელიმე ძალზე პატარა, ნაზ, თვალისთვის ძლივსშესამჩნევ სხეულს - ძნელად მისახვედრ, თითქმის გაუგებარ ჩანაფიქრს“

(“Mais il est plutôt, ce subjonctif aux finales raides et surchargées que le mouvement vif et souple de la phrase soulève sans effort, pareil à la traine chamarrée d’ une pesante robe de brocart qu’ un petit pied nerveux rejette, tandis qu’ une fine tête podrée s’ incline cérémonieusement et se redresse avec une courtoisie hautaine. Révérence à laquelle toute personne bien née, ausitôt, tout naturellement, répond par un profond salut.

Lourdes formes un peu ridicules des modes d’ autrefois qu’ un couturier de génie reprend et qui, épurés par lui, réduites à leur pure substance, à leur quintessence, savamment dosées, donnent à la mode actuelle un charme nostalgique, à la fois juvénile et surranné.

Dans cet imparfait de subjonctif, appendice caudal un peu ridicule et encombrant, les plus fines ramifications de notre esprit viennent aboutir, comme les filets nerveux au bout de la queue redoutable du scorpion : sa pointe sensible s’ étire, se détend et pique vivement quelque chose d’ extrêmement ténue, de presque impalpable - une virtualité à peine discernable, une imperceptible intention“) (საროტი 1963 : 30-31).

ტრადიციების უარყოფელი „ახალი რომანისტი“ კავშირებით კილოს რთული გრამატიკულ ფორმების არსებობას ნაწარმოებში მხოლოდ „იმით ამართლებს“, რომ ის მკითხველს ძაბავს, განაცდევინებს ტროპისტულ რეაქციას და უეცარი უმცირესი მოქმედებით იგი გადაჰყავს გაცილებით ფართო „სათხრობ“ დროსა და სივრცეში.

ამდენად, „ოქროს ნაყოფში“ ქრონოტოპის თავისებურება ისაა, რომ რომანში გადმოცემული დროისა და სივრცის თანაფარდობა არაერთგვაროვანია, რასაც ნათლად მოწმობს საროტისეული ტროპიზმი, „ქვე-საუბარი“ და საუბარი.

ტროპიზმი რეალურ სივრცეს ამცირებს, ხოლო დროს კუმშავს;

„ქვე-საუბარი“ „სათხრობ“ დროს ახანგრძლივებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ დროითი მონაკვეთი, რომელსაც „ქვე-საუბრის“ შინაარსი მოიცავს, შეიძლება

არსებითად გაცილებით ვრცელი იყოს, ვიდრე „ქვე-საუბრის“, როგორც პროცესის მიმდინარეობა.

საუბარში კი „მოთხრობილი“ დრო „ქვე-საუბრის“ „სათხრობ“ დროზე, შესაძლებელია, გაცილებით მცირე იყოს.

რომანში „რეალური“ მოქმედებები არ არსებობს. აქ მხოლოდ წარმოსახვითი მოქმედებებია აღწერილი (გალერეაში წასვლა, ღამის ქუჩაში სიარული, კარზე დაკაკუნება და ა.შ.), რაც მინიმუმამდეა დაყვანილი ანდა საერთოდაა გაუქმებული. „მოთხრობილი“ დრო კი გაცილებით მცირეა, ვიდრე „სათხრობი“ დრო ან კიდევ მხოლოდ „სათხრობი“ დროა გადმოცემული და „მოთხრობილი“ დრო - „გაუქმებული“.

საროტმა „მიზანაზიმის“ ტექნიკით შეძლო ეჩვენებინა მხატვრული დროისა და სივრცის მნშვნელოვანი თვისებები: უსასრულოდ ბრუნვა, უწყვეტობა და ერთმანეთის არეკვლა.

ამგვარად, „ოქროს ნაყოფში“ ქრონოტოპის ანალიზმა ცხადყო, რომ „მიზანაზიმის“ ტექნიკა, ტროპიზმი, „ქვე-საუბრი“ და საუბარი ლიტერატურული ქრონოტოპის გააზრების ახალ პერსპექტივას იძლევა.

დასკვნა

❖ ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ შეიძლება, ვადიაროთ როგორც მხატვრულ ნიმუშად, ასევე „ახალი რომანის“ თეორიულ მანიფესტად, რადგან ამ რომანში მოცემულია „ახალი რომანის“ მთელი მხატვრული გამოცდილების ესთეტიკური და თეორიული შეფასება-შეჯამება. ხოლო რომანის დეტალურმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ტექსტი, თავისი პოეტოლოგიური განზომილებით, მე-20 საუკუნის ლიტერატურის პარადოქსული ფენომენია.

❖ საროტის „ოქროს ნაყოფში“ სინთეზირდება და შემდგომ, გარკვეულწილად, ტრანსფორმირდება მის შექმნამდე არსებული სხვადასხვა თეორია. კერძოდ, „ოქროს ნაყოფის“ ანალიზისას გასათვალისწინებელია, როგორც ბარტის „ავტორის სიკვდილის“ თეორია, ასევე მამარდაშვილის „მე-დ“ დაბადების თეორიაც, რომლის მიხედვითაც ტექსტის შექმნა ბადებს ავტორს - პიროვნებას, მაგრამ საროტის „ოქროს ნაყოფში“ ავტორი ბარტისა და მამარდაშვილის კონცეფციების მეტამორფოზული სახესხვაობაა. საროტი, მართალია, „კლავს“ ავტორს და ბადებს „ახალ პიროვნებას“, მაგრამ ამ „მკვლევლობა-დაბადებას“ საფუძვლად უდევს ფროიდის „ფსიქოანალიზის“ პრინციპის კარიკატურული მეთოდი.

საროტმა „ოქროს ნაყოფში“ მოახდინა ტრადიციული რომანის ავტორის როლის დემონტაჟი: „მოკლა“ ავტორი, როგორც წერის შემფერხებელი და ტექსტისთვის მნიშვნელობის მიმცემი; ტექსტი „გაათავისუფლა“ და „შექმნა“ მკითხველი, რომელიც, თავის მხრივ, გაუტოლა ავტორს; წარმოსახვით ავტორ ბრეიესთან შერწყმის გზით ავტორობიდან „დააღწია თავი“, „გაუჩინარდა“, მაგრამ ბრეიესთვის - თავის ქვეცნობიერისთვის კალმის დათმობით საკუთარი „სიცოცხლის“, „არსებობის“ ლატენტურად გაგრძელება შეძლო;

ბრეიე-საროტის „ოქროს ნაყოფში“ ბრეიე, საროტის ცნობიერებაში ლატენტურად ჩასახული ქვეცნობიერია, ხოლო ბრეიეს „ოქროს ნაყოფი“ საროტის

ქვეცნობიერში ლატენტურად აღმოცენებული ქვეცნობიერის ნაყოფია. ბრეიეს ფიქტიური რომანის შესახებ მოცემული ყველა განმარტება და კომენტარი გამომდინარეობს ინტერტექსტიდან, რომელიც ქმნის წარმოსახვის სტრუქტურას და იქცევა ტექსტად. „ოქროს ნაყოფი“, როგორც ქვეცნობიერის ქვეცნობიერი ნაყოფი მხატვრული ხელწერის ორიგინალობით, ბრეიე-საროტის შინაგანი დიალოგების ექსცენტრიკული ხასიათით, ფარული დრამატულობით, ფსიქოემოციური მუხტის სიმძაფრით, სამეტყველო ენის ინტონაციური ჟღერადობით, გამოხატვის თავისუფლების მაღალი ხარისხით, ფერთა გამის მკვეთრი ჟღერადობით, ნახატების ცალკეულ ელემენტებში დაფარული აზრის („ოქროს ნაყოფში“ - ქვეტექსტების) პირობითი სიმარტივით, საღებავების მკვეთრი ტონალობითა და საოცრად ემოციური მონასმებით ჰგავს ვან გოგის ფერწერულ ნიმუშებს: „მზესუმზირებსა“ და გოგენის „ქალი ნაყოფით ხელში“. შედარებისთვის: საროტის „ოქროს ნაყოფში“ ბრეიე (ვაჟიშვილი) საროტის (დედის) ქვეცნობიერია, ხოლო პოლ გოგენის „ქალი ხილის ნაყოფით“ ქალი ნაყოფით (ქალიშვილი) პოლ გოგენის (მამის) ქვეცნობიერის ნაყოფია. ანალოგიური ითქმის ვან გოგის „მზესუმზირებზე“, როგორც გენიალური მხატვრის ქვეცნობიერში აღმოცენებული ქვეცნობიერის ნაყოფზე (მზესუმზირებზე).

„ოქროს ნაყოფში“ ჩართულმა რომანმა, რომელიც, თავის მხრივ, რომან-ჩარჩოდ იქცა, სარკის ილუზია შექმნა, რაც თხრობის განვითარების თითქმის ყველა საფეხურზე გვხვდება. ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ აირეკლება ბრეიეს „ოქროს ნაყოფში“ და პირიქით. ნატალი საროტი თავის თავს განასხვავებს ბრეიესაგან. ამ შემთხვევაში საროტი მონათხრობის მსმენელიც არის და მთხრობელიც. მაგრამ წინა პლანზე წამოწეულია მკითხველი, რადგან იგი კითხულობს რომანს რომანში და ამავდროულად ქმნის ტექსტს. ამ თვალსაზრისით, ნაწარმოების მკითხველი უტოლდება მწერალს და ავტორის როლი პასიური, უგულვებელყოფილი ხდება.

❖ „ოქროს ნაყოფის „პერსონაჟი“ პარადოქსული ფენომენია. პარადოქსი კი ის არის, რომ რომანს, ფაქტობრივად, პერსონაჟი არ ჰყავს (ტრადიციული გაგებით), თუმცა ნაწარმოები არც განიცდის ამგვარ უკმარისობას. ტექსტში წარმოჩენილი სხვადასხვა ტიპის პერსონაჟი („პერსონაჟი-ტიპი“, „ფსევდო-პერსონაჟი“, „პერსონაჟი-ხმა“, პირის ნაცვალსახელები) აღადგენენ ტრადიციული პერსონაჟის გაქრობით წარმოქმნილ ნაკლოვანებას. კერძოდ, ნატალი საროტი „ოქროს ნაყოფში“ იდენტობის ლიტერატურული ფორმულებით - „ავტორი - ეს პერსონაჟია“, „პერსონაჟიცა და ავტორიც - ორივე ავტორია“, „მკითხველი პერსონაჟია და, ამავდროულად, პერსონაჟი მკითხველია“ - ქმნის ლაკანის „სარკის ეფექტის“ სტრუქტურას. მკითხველი სასიამოვნოდ გაოცებულია მაშინაც კი, როცა საროტი „პერსონაჟს“ აცილებს სახელს, გვარს, ინიციალს და უტოვებს მხოლოდ სქესს, რასაც გამოხატავს მდედრობითი და მამრობითი სქესის მესამე პირის ნაცვალსახელებით, ზედსართავი სახელებითა თუ საზოგადო არსებითი სახელებით, რაც ანონიმურს ხდის წარმოსახულ პერსონაჟს - მოსაუბრეს, მსმენელსა და მას / მათ, ვისზეც არის საუბარი.

ნატალი საროტმა „პერსონაჟი-ტიპისა“ და „ქვე-საუბრის“ მეშვეობით, სრულიად შეცვალა რეალობის წარმოჩენის რომანული ხერხი. საროტმა იცის, რომ უხილავი პერსონაჟის მიერ დუმილის ენით გამოხატულ განსხვავებულ, ყოველგვარ შიშისა და ანგარებისაგან გათავისუფლებულ გულწრფელ აზრებს ვერ ეყოლება ზედამხედველი, მოთვალთვალე, დამსჯელი. პარადოქსულია ისიც, რომ საროტის რომანის „ბრძნადმეტყველება“ დუმილია - „ქვე-საუბარია“, რაც შეიძლება მივიჩნიოთ სოლომონ მეფის დუმილის სიბრძნის ალუზიურ გამოძახილად. რომანის პერსონაჟი არის „ხმა“. სულ მცირე, ეს არის გაორებული ხმა, რომელიც თავის თავში ესაუბრება სხვას ან სხვებს. „პერსონაჟმა ხმამ“ ასეთი გაორებით შეიძლება თავის თავთან გამართოს დიალოგი, პოლემიკა, დისკუსია, ხოლო ხმის მრავალგზის გაორებით, შექმნას პოლიფონია და ესაუბროს ხმათა მთელ აუდიტორიას.

„ოქროს ნაყოფის“ კითხვისას მკითხველი იძულებული ხდება მიმართოს არა მხოლოდ ინტერპრეტაციას, არამედ წარმოსახვით ინტერპოლირებასაც, ანუ

ტექსტის გათავისების დროს აკეთებს ისეთ ჩანართებს, რაც ავტორს არ ეკუთვნის, მაგრამ მესამე პირის მიერ ავტორისეული ტექსტის აღსაქმელად საჭიროდ მიიჩნევს.

- ❖ „ოქროს ნაყოფის“ ინტერტექსტები შესაძლებელია ვაღიაროთ „სიზიფეს მითის“ ალუზიად; რომანში მოვლენები არ ვითარდება სწორხაზოვნად, წყდება და უბრუნდება საწყისს. მაგრამ წყვეტა აქ ქმნის ერთგვარ უწყვეტობას, ვინაიდან იქმნება წრიული მოძრაობის ილუზია: სინტაგმა - „ოქროს ნაყოფი“ თავისი გამოჩენით უბრუნდება თავისსავე საწყისს და ამავდროულად გამოვყოფთ ერთ ტექსტს მეორე ტექსტისგან. ეს გამეორებული ავტოინტერტექსტები „სიზიფეს მითის“ ალუზიაა. მკითხველს, რომელიც დიდი ძალისხმევით ცდილობს გაითავისოს რომანის მოვლენები, რასაც ნაწილობრივ ახერხებს კიდეც, „ოქროს ნაყოფზე“ კომენტარის გამოჩენის დროს ყველაფერი „თავზე ემსხვრევა“ და იგი იძულებულია, ახალი ინფორმაციით „შეიარაღებულმა“, ხელახლა დაიწყოს ტექსტის შექმნა; თუმცა, ისევე, როგორც სიზიფეს შრომა, მკითხველის გარჯაც ფუჭია და ყოველი მცდელობა მარცხით მთავრდება, რაც იწვევს უსასრულოდ, ხელახლა ტექსტის შექმნის (ლოდის ატანის) გაჯიუტებულ სურვილს. ამ მოსაზრების კიდეც ერთი ნათელი მაგალითია რომანის ფინალი, სადაც დასასრული დასაწყისის წინაპირობაა.

იგივეობრივი და განმეორებული მონაკვეთები მკითხველსა და ლიტერატორს ისევე უქმნის პრობლემებს, როგორც - თვითწყვეტა. ისინი ვერ ქმნიან საძირკველს, რომელზეც შესაძლებელია ცვლილებებისა და ტრანსფორმაციების ანალიზი. ორივე შემთხვევაში, ტექსტი მკითხველისათვის „დანაიდების კასრი“ ანდა „აუვსებელი საწყაული“ ხდება, რომელთა ავსების სურვილი ფუჭ შრომას აწევინებს მკითხველს, და სწორედ, ამ ფუჭი შრომის ალუზიით საზრდოობს აბსურდის ფილოსოფიით გაჯერებული „ახალი რომანი“. ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ კი, როგორც ერთდროულად წყვეტებისა და უწყვეტობის შენაერთი, ქმნის ერთგვარ ინტელექტუალურ თამაშს.

❖ ნატალი საროტის რომანის აღქმისა და გააზრებისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს ტროპული აზროვნების თავისებურებათა გათვალისწინებას. მწერალმა ტრადიციული ტროპების გამოყენებით შეძლო „ახალი რომანისთვის“ დამახასიათებელი არაკონვენციური ტექსტის შექმნა; მკითხველი თვითონ უნდა ჩაერთოს ტექსტის თხზვის პროცესში და საკუთარი ინტერპრეტაციით განსაზღვროს, ტროპის რომელ სახეობას მიაკუთვნოს სათაური ანდა ტექსტის რომელიმე ფრაზა.

„ოქროს ნაყოფში“, როგორც, ზოგადად, მეტაფორული აზროვნების საინტერესო ნიმუში, მეტაფორა მასშტაბურ ხასიათს იძენს და სცილდება ყოველგვარ ჩარჩოს. იგი განიცდის მეტამორფოზას, იხლართება სხვადასხვა ტროპში და მკითხველს აძლევს საშუალებას ისე აღიქვას ტექსტი, როგორც თავად მას სურს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მკითხველის თავისუფალი ინტერპრეტაციები და ასოციაციები არ არის თავისუფალი ალუზისაგან. „ოქროს ნაყოფიც“ ალუზიური მეტაფორა და ამავდროულად მეტაფორული ალუზიაა.

„ოქროს ნაყოფში“ მნიშვნელობანი ადგილი უჭირავს ჰიპერბოლას. გაზვიადება ერთ-ერთი საუკეთესო ხერხია საროტისათვის, რათა აღწეროს ტროპიზმის საპასუხო რეაქციები, ბრბოს ფსიქოლოგია.

ნატალი საროტი ლიტოტესის ტრადიციულ მნიშვნელობას აფართოვებს და გარკვეულწილად ცვლის მას: ლიტოტესური ფორმებით ქმნის ჰიპეროლას და პირიქით, ჰიპერბოლური ფორმებით წარმოგვიჩენს ლიტოტესს.

საროტი იყენებს მეტონიმიას. მასთან რომანის სათაურიც კი შეიძლება მეტონიმიად აღვიქვათ, თუკი ვივარაუდებთ, რომ „ოქროს ნაყოფი“ გულისხმობს ბრეიეს რომან „ოქროს ნაყოფს“.

„ოქროს ნაყოფი“ აგებულია „სინეკდოქური ცნობიერებით“. თუკი სინეკდოქე, როგორც სტილის ფიგურა, აუცილებლად უნდა გამოიხატოს სემანტიკური ერთეულებით, სინეკდოქური ცნობიერება არ მოითხოვს აუცილებლად სიტყვიერ გამოხატვას. ამის მაგალითია „ოქროს ნაყოფის“ სტრუქტურის აზრობრივი თავისებურება, სახელდობრ, რომანში ჩართული

რომანით მთელი გამოხატულია ნაწილის მეშვეობით და ნაწილი - მთელის მეშვეობით. საროტი უხვად იყენებს ეპითეტებს. საგულისხმოა, რომ საროტთან ეპითეტები ხშირად ისე განსაზღვრავენ საგანს ან მოვლენას, რომ არც განსასაზღვრი საგანი ჩანს და არც მოვლენა. ისინი ქვეტექსტით უნდა ვივარაუდოთ.

საროტი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის აღსაწერად იყენებს როგორც განმარტებით ეპითეტებს, ასევე მეტაფორულ ეპითეტებსა და საკუთრივ მეტაფორებს, რომლებიც ისე ექაჰვებიან ერთმანეთს, რომ რთულია მათი ერთმანეთისგან გამოყოფა.

კონფლიქტს, გაუცხოებას, გახლეჩას, ჰარმონიის დესტრუქციას, ტრადიციების უგულვებელყოფას, ტრანსცენდენტის გადალახვას მწერალი ჰიპერბოლური მეტაფორითა და ჰიპერბოლური ეპითეტით ხატავს.

საროტი ირონიის საშუალებით ქმნის უარყოფისა და ამბოხის ემოციურ ფონს და ამ თვალსაზრისით უახლოვდება პოსტმოდერნიზმს. რომანის სათაური „ოქროს ნაყოფი“ ირონიადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. „რომ ეგონებათ წვნიან ვაშლს ჩაკბეჩენ, ზედ კბილებს მიიმტვრევენ“.

საროტთან, ტროპის, სხვა ნებისმიერი ტროპული მაგალითი აღმოცენდება ტროპიზმის შედეგად „ქვე-საუბარში“, რითაც დასტურდება ის აზრი, რომ ტროპები მხოლოდ სტილის ანდა რიტორიკის საგანი კი არა, არამედ ქვეცნობიერში კოდირებული არქეტიპები, უპიროვნო, კოლექტიური არაცნობიერია.

„ოქროს ნაყოფი“ ჰესპერიდების ბადის იმ ოქროს ნაყოფის ალეგორიადაც შეიძლება მოვიაზროთ, რომელიც შემდგომ განხეთქილების ვაშლად იქცა.

საროტის „ოქროს ნაყოფი“ საშუალებას გვაძლევს აღვიქვათ „ახალი რომანისტიკის“ გონების თვალთ დასახული „ახალი რეალიზმი“, რომლის მიხედვითაც, წარმოსახვა რეალობის ანარეკლია და პირიქით, რეალობა - წარმოსახვის ანარეკლი. საროტისეული ნარატიული „მიზანაბიმი“ კი ამგვარი ანარეკლის გამოსახვის ლიტერატურული ფორმა.

ცნობიერებაში ამოტივტივებული რომანი სინეკდოქური ცნობიერების მაგალითია: თუ დავუშვებთ, რომ ნახსენები „ოქროს ნაყოფი“ ბრეიეს ნაწარმოებია, ამ შემთხვევაში მთელი (რომანი ჩარჩო) გამოხატული იქნება ნაწილის (ჩართული რომანის) მეშვეობით; ხოლო თუ ვივარაუდებთ, რომ აღნიშნული სათაური საროტის რომანია, ამ შემთხვევაში მთელი იქნება გადმოცემული ნაწილის მეშვეობით.

რაც შეეხება რომანი-ჩარჩოს სათაურს, იგი მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. იგი სინეკდოქედაც შეიძლება მოვიაზროთ, თუკი მის კონტექსტში ვივარაუდებთ ბრეიეს რომანის სათაურს, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბრეიეს რომანის სათაური ამ შემთხვევაში იქნება მთელის ნაწილი.

ხოლო რომანი-ჩარჩოს სათაური ეპითეტადაც შეიძლება გადაიქცეს, თუკი მას მოვიაზრებთ, როგორც საროტის ქმნილების განსაზღვრებას: ლიტერატურული ტრადიციების მსხვერველს შედეგად საროტმა მიიღო ოქროს ნაყოფი.

- ❖ „ოქროს ნაყოფში“ ქრონოტოპის ორგანიზება ზოგიერთ ლინგვისტურ კატეგორიას (პუნქტუაცია; მეტყველების ნაწილები, ზმნის კატეგორიები: კილო, დრო) ეფუძნება.

ნატალი საროტის ტექსტებში დრო უჩვეულოდაა წარმოდგენილი. საროტის ტექსტები სხვადასხვა დროის მონაკვეთების რთულ ერთობლიობაა, სადაც ასახულია გრამატიკული დროის ფორმების ერთმანეთთან პარადოქსული შეფარდება. ტექსტში დროის „თამაში“ განპირობებულია დროის შინაგანი მიმდინარეობის არაერთგვაროვნებით.

„ოქროს ნაყოფში“ დროის ფორმების პარადოქსული თავისებურებები - არალინეარულობა, ასიმეტრია, სინკრეტიზმი, სიუჟეტური ხაზების ერთმანეთთან აცილება - გამოწვეულია დროის სხვადასხვა ფენების შინაგანი კონტამინაციით. მათი ადეკვატურად აღქმა კი შესაძლებელია კონტექსტის მეშვეობით.

საროტთან განსაკუთრებით აქტუალურად დგება მეტყველების სუბიექტის რეალიზაციის საკითხი მხატვრული დროის გარდასახვაში. საროტის ტექსტებში მჟღავნდება მეტყველების სუბიექტის დროის გამოხატვის ფსიქოლოგიური და სუბსტანციური ასპექტი. სახელდობრ, დროის პიროვნული, სუბიექტური ასპექტი გამორიცხავს ტრადიციული საავტორო დროის რეალიზაციის შესაძლებლობას, რაც წარმოადგენს საროტის ესთეტიკის ფუძემდებლურ პრინციპს.

გრამატიკული დროების წინააღმდეგობრიობა იქამდე მიდის, რომ დროის ფორმები, რომლებიც ყველაზე მეტად არიან ადაპტირებულნი ტრადიციული თხრობისთვის მარტივ წარსულ დროში (Passé simple), კარგავენ თავიანთ ესთეტიკურ ძალას და ადგილს უთმობენ დროის იმ ფორმებს, რომლებიც შეიცავენ უფრო მოქნილ სტრუქტურებს „ახალი რომანის“ რეფლექსური დისკურსის სრულყოფილი გამოხატვისთვის, რაც ყველაზე ნათლად ვლინდება უსრულ ასპექტში (aspect imperfectif), ამ შემთხვევაში მარტივი წარსული დროის (Passé simple) როლი შეზღუდულია მხოლოდ იმით, რომ ეს დრო გადაიქცევა ტექსტის დასაწყისის ან დაბოლოების ფორმალურ მაჩვენებლად.

„ოქროს ნაყოფში“ ქრონოტოპის თავისებურება ისიცაა, რომ რომანში გადმოცემული დროისა და სივრცის თანაფარდობა არაერთგვაროვანია, რასაც ნათლად მოწმობს საროტისეული ტროპიზმი, „ქვე-საუბარი“ და საუბარი.

ტროპიზმი რეალურ სივრცეს ამცირებს, ხოლო დროს კუმშავს;

„ქვე-საუბარი“ „სათხრობ“ დროს ახანგრძლივებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ დროითი მონაკვეთი, რომელსაც „ქვე-საუბრის“ შინაარსი მოიცავს, შეიძლება არსებითად გაცილებით ვრცელი იყოს, ვიდრე „ქვე-საუბრის“, როგორც პროცესის მიმდინარეობა.

ვერბალურ საუბარში კი „მოთხრობილი“ დრო „ქვე-საუბრის“ „სათხრობ“ დროზე, შესაძლებელია, გაცილებით მცირე იყოს.

რომანში „რეალური“ მოქმედებები არ არსებობს. აქ მხოლოდ წარმოსახვითი მოქმედებებია აღწერილი (გალერეაში წასვლა, ღამის ქუჩაში

სიარული, კარზე დაკაკუნება და ა.შ.), რაც მინიმუმამდეა დაყვანილი ანდა საერთოდაა გაუქმებული. „მოთხრობილი“ დრო კი გაცილებით მცირეა, ვიდრე „სათხრობი“ დრო ან კიდევ მხოლოდ „სათხრობი“ დროა გადმოცემული და „მოთხრობილი“ დრო - „გაუქმებული“.

საროტმა „მიზანაზიმის“ ტექნიკით შეძლო, ეჩვენებინა მხატვრული დროისა და სივრცის მნიშვნელოვანი თვისებები: უსასრულოდ ბრუნვა, უწყვეტობა და ერთმანეთის არეკვლა.

ამდენად, ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ შეიძლება სამართლიანად მივიჩნიოთ ფრანგული „ახალი რომანის“ მხატვრულ ნიმუშად და ამავდროულად ამ მიმდინარეობის თეორიულ პოზიციათა შეფაება-შეჯამებად.

ბიბლიოგრაფია

1. ადორნო თ. ვ. ადორნო (1979) „მთხრობელის პოზიცია თანამედროვე რომანში“, *საუნჯე*. 5. თბილისი
2. ავერენცევი, ანდრეევი 1994 - Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. (1994). *Категории поэтики в смене литературных эпох//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва.
3. ალბერესი 1962 - Alberes R. M. (1962). *Histoire du Roman Moderne*. Paris : Albin Michel.
4. ალბერესი 1970 - Alberes R. M. (1970). *Le roman d' aujourd' hui 1960-1970*. Paris : Albin Michel.
5. ალმანი 1980 - Allemand A. (1980). *L'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Neuchâtel: La Baconnière.
6. ალტერი 1963 - Alter J.V. (1963). 'Nathalie Sarraute : Les Fruits d'Or'. *French Review*. 10. États-Unis: Maison d'édition Southern Illinois University.
7. ანი 1960 - Hahn O. (1960). 'Plan du Labyrinthe de Robbe-Grillet'. *Les Temps modernes*. 172. Paris : Editions Gallimard.
8. ანრიო 1957 - Henriot E. (1957, mais 22). 'La vie littéraire. La jalousie d'Alain-Robbe Grillet Tropisme de Nathalie Sarraute. Le nouveau roman'. *Le Monde*.
9. ანრო 2000 - Henrot G. (2000). *L'Usage de la forme*. Italie: Padova. Biblioteca Francese Unipress.
10. არუთუნოვა 1990 - Арутюнова Н.Д. (1990). Языковая метафора. синтакс и лексика// Лингвистика и поэтика. Москва: Наука.
11. არჩვაძე ზ. (1999). *მონტესკიეს „სპარსული წერილები“ და ნინო თარიშვილი*. ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი გამომცემლობა.

12. ასადოლი 1999 - Assadollahi A. (1999). *L' Absance et ses mécanismes* la, gagiers chez Nathalie Sarraute, Septentrion, lille, 1999
13. ასსო 1995 - Asso F. (1995). *Nathalie Sarraute : une écriture l' effraction* . Paris : P.U.F. collection 'Ecrivains'.
14. ასტრიე 1968 - Pierre A. G. (1968). *La Crise du roman français et le Nouveau Réalisme (Essai de synthèse sur les nouveaux romans)*. Paris: Les Nouvelles Éditions Debresse.
15. ბაიომე 1974 - Bajomé D. (1974). *Vingt ans après... Essai de situation du Nouveau Roman, Thèse dactylographiée*. Belgique : Université de Liège.
16. ბალაშოვა (რედ.) 1995 - Балашова Н.И. (ред.). (1995). *Французская литература 1945-1990*. Москва: Наследие.
17. ბარტი 1967 - Barth J. (1967). "The Literature of Exhaustion". in *Metafiction*, sous la direction de Mark Currie. New York: Longman.
18. ბარტი 1954 - Barthes R. (1954). 'Littérature objective'. *Critique*. 86-87. Paris : Éditions de Minuit. Repris dans : Barthes R. (1964). *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil.
19. ბარტი 1955 - Barthes R. (1955). 'Littérature littérale'. *Critique*. 100-101. Paris : Éditions de Minuit. Repris dans : Barthes R. (1964). *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil.
20. ბარტი 1957 - Barthes R. (1957). *Le mythe Aujourd' hui dans Mythologies*. Paris : Edition du Seuil, coll. Points .
21. ბარტი 1964 - Barthes R. (1964). *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil.
22. ბარტი 1968 - Barthes R. (1968). *La mort de l'Auteur*. Paris: Seuil.
23. ბარტი 1984 - Barthes R. (1984). *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil.
24. ბარტი 1989 - Барт Р. (1989). *Избранные работы, Семиотика, Поэтика*, Москва.
25. ბარტი 1993 - Barthes R. (1993). *Oeuvres complètes*. Paris : Editions Du Seuil.
26. ბარტი რ. (2009, ოქტომბერი 23). 'ავტორის სიკვდილი'. *არილი. მოძიებული* 25 აგვისტოს, 2012 http://arili2.blogspot.com/2009/10/blog-post_23.html.

27. ბაქრაძე მ. (1970). ფრანგული „ახალი რომანი“: ჟურნალი „ხომლო“ №5.
28. ბახტინი 1979 - Бахтин М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва.
29. ბახტინი 1985 - Бахтин М. М. (1985). *Слово в Романах // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва.
30. ბახტინი 1986 - Бахтин М. М. (1986). *Литературно-критические статьи*. Москва.
31. ბელი 1982 - Bell Sh. H. (1982). *Nathalie Sarraute : a bibliography*. Londre : Crant & Cutler.
32. ბელავალი, კრანაკი (1965) - Belaval Y., Cranaky M. (1965). *Nathalie Sarraute*. Paris : Callimard . Collection 'La bibliothèque idéal'.
33. ბერჟერი 1999 - Berger Daniel et Al, *Interduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Dunord, 1999 : 155
34. ბერსანი 1945 - Bersani J., Autrand M., Lecarme J., Vernier B. (1970). *La littérature en France depuis 1945*. Paris : Bordas.
35. ბიუტორი 2002 - Бютор М. (2002). *Роман как исследование*. Москва: Изд-во МГУ.
36. ბლოხ-მიშელი 1961 - Bloch-Michel J. (1961). 'Nouveau Roman et culture des masses'. *Preuves*. 121.
37. ბლოხ-მიშელი 1963 - Bloch-Michel J. (1963). *Le Présent du l'indicatif. Essai sur le Nouveau Roman*. Paris : Gallimard.
38. ბოკე 1957 - Bosquet A. (1957). 'Roman d'avant-garde et anti-roman'. *Preuves*. 79. Paris : Éditions Julliard.
39. ბრენე 1962 - Brenner J. (1962). 'Laboratoires d'arrière-garde'. *la vie littéraire* . 28. Paris : Julliard. Coll. Cahiers des saisons.
40. ბროიხი 1985 - Broich U. (1985). *Bezugsfelder der Intertextualität. Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer .
41. ბუადეფრი 1960 - Boisdeffre P. de (1960). 'Un roman sans romanesque'. *Revue des deux mondes*. octobre. Paris : Editeur Paris.
42. ბუადეფრი 1967 - Boisdeffre P. De. (1967) *La Cafetière est sur la table : contre le nouveau roman*. Paris: Editions de la Table ronde.

43. ბუე 1997 - Boué R. (1997). *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*. Paris : L' Harmattan.
44. ბუშარდო 2003 - Bouchardeau H. (2003). *Nathalie Sarraute*. Paris : Flammarion.
45. გასპაროვი 1980 - Гаспаров М. (1980). *Историческая поэтика и сравнительная стиховедение // Историческая поэтика*. Москва.
46. გერიენი და ჟუსი 1993 – Guérien A. et Jousse T. (1993) 'Rencontre avec Nathalie Sarraute'. *Cahiers du cinéma*. 477. Paris.
47. გლაიზი 2000 - Gleize J. (2000). *Les Fruits d' Or de Nathalie Sarraute*. Paris : Edition Gallimard.
48. გოლდმანი 1961-1962 - Goldmann L. (1961-1962). 'Les deux avant-gardes'. *Médiations*. 4. Hiver. Repris dans *Obliques*. (1978). 16-17. Paris : Borderie.
49. გოსელინ-ნოა 2002 - Gosselin-Noat M. (2002). 'Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité'. *Critique*. 656-657. Paris : Les Éditions de Minuit.
50. დოიაშვილი თ., რატიანი ი. (რედ.) (2008). *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. მეორე შევსებული გამოცემა. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
51. დორი 1954 - Dort B. (1954). 'Le Temps des choses'. *Cahiers du Sud*. 321. Marseille: IMEC éditions.
52. დორი 1955 - Dort B. (1955). 'Le Blanc et le noir'. *Cahiers du Sud*. 330. Marseille: IMEC éditions.
53. დორი 1956 - Dort B. (1956). 'Des 'Romans Blancs''. *Cahiers du Sud*. 334. Marseille: Editions de l' IMEC.
54. დორი 1958 - Dort B. (1958). 'Des romans innocents?'. *Esprit*. 7-8. Paris : Éditions Esprit.
55. ეიხენბაუმი 1924 - Эйхенбаум Б. М. (1924). 'Сквозь литератур' *Сборник статей*. Ленинград.
56. ვალერი 1942 - Valéry P. (1942). *Mauvaises pensées & autres*. *Nrf*. 16. Paris : Edition Gallimard.

57. ვან როსუმ გუიონი 1970 - Van Rossum Guyon F. (1970). *Critique du roman*. Paris.
58. ვარეი 1992 - Vareille J.-C. (1992). Les répliques du temps / Le Nouveau Roman en questions. *La revue des lettres modernes*. Paris: Editions Minard.
59. ვასილიევა, პიტკოვა 1979 - Vassiliéva N. M., Pitskova L. P. (1979). *Les catégories grammaticales du verbe français*. Moskou : Ecole Supérieure.
60. ვერდრაგერი 2001 - Verdraguer P. (2001). *Le Sens critique*. Paris: L'Harmattan.
61. ვესელოვსკი 1989 - Веселовский А. Н. (1989). *Историческая Поэтика*. Москва: Высшая школа.
62. ვუილემენი 1948 - Vuillemin J. (1948). *Essai sur la signification de la mort*. Paris: PUF.
63. ზაუტაშვილი გ. (1086). *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი:
64. იაკობსონი 1990 - Якобсон Р.О. (1990). Два аспекта языка и два типа афантических нарушений // Теория метафоры. Москва.
65. იუნგი 1997 - Юнг К. Нойманн Э. (1997). Психоанализ и искусство. Издательство Ваклер. მოძიებული 15 აგვისტოს, 2012. <http://book.tr200.net/v.php?id=43354>.
66. იუნგი კ. გ. (2003). *ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“.
67. კაკაბაძე ნ. (1970). „თანამედროვე დასავლური ლიტერატურისა და ხელოვნების პრობლემები“. *ფილოსოფიური საუბრები*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
68. კაკაურიძე ნ. (რედ.) (2006). *XX საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები*. ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
69. კალენი 1976 - Calin F. (1976). *La vie retrouvée. Etude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Paris : Lettre Modernes. Minard.
70. კანონი 2001 - Canonne B. (2001). *Narration de la vie littéraire*. Paris : édition Presses Universitaires de France.
71. კლაიტონი 1989 - Claiton Alan J. (1989). 'Nathalie Sarraute ou le Tremblement de l'écriture'. *Archives des Lettres Modernes*. 238. Paris-Caen : Lettres modernes Minard.

72. კომპანიონი, როჟე 2002 - Compagnon A. et Roger Ph. (2002). 'L'usage de l'écriture' *Critique*. 656-657. Paris : Les Éditions de Minuit.
73. კობლატაძე გ. (1986). ლიტერატურისმცოდნეობა არისტოტელეს მოძღვრებაში. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
74. კრანაკი და ივონ ბელავალი - Cranaki M. et Beval Yvon (1967). *Nathalie Sarraute*. Paris: Gallimard.
75. კურსონი 2010 - Courson N. De (2010). *Nathalie Sarraut La Peau de Maman*. Paris : Edirion L' Harmattan.
76. ლაგროლე 1958 - Lacrolet J. (1958). 'Nouveau Réalisme ?'. La Nef. 13. Alger : Paris.
77. ლაკანი 1949 - Lacan J. (1949). 'Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique'. *Presses universitaires de France*.
78. ლევინსონი 1983 - Levinson S. (1983). *Pragmatics. Cambridge Textbooks in Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
79. ლიმა-ლეთელიე 1994 - Limat-Letellier N. (1994). 'L' Auditoire et la sous-conversation dans Les Fruits d' Or de Nathalie Sarraute'. *Travaux de littérature*. 7. boulogne: Adirel.
80. ლიტერატურული ენციკლოპედია 1937 - Литературная энциклопедия (1937). Том 10. Москва.
81. ლომიძე თ. (2008). „სტრუქტურალიზმი“. *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. რედ. დოიაშვილი თ., რატიანი ი. მეორე შევსებული გამოცემა. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
82. მალინიონი 1971 - Malignon J. (1971). 'Sarraute Nathalie'. *Dictionnaire des écrivains français*. Volume 2. Paris : Editions du Seuil.
83. მამარდაშვილი მ. "ლიტერატურული კრიტიკა როგორც წაკითხვის აქტი". გამოქვეყნებულია: 21/12/2011 ავტორი: ირაკლი გოგიჩაძე. ნანახია 15 დეკემბერს, 2012. <http://philosophya.net/?p=198>

84. მამარდაშვილი მ. (2011). *ცნობიერების ტოპოლოგია*. თბილისი: ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი.
85. მანი 1958 - Magny O. de (1958). 'Panorama d'une nouvelle littérature romanesque'. *Esprit*. 7-8. Paris : Éditions Esprit.
86. მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. (2009). *ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები*. მასალები. თბილისი.
87. მილონი 1999 - Milon A. (1999). *L'Art de la conversation*. Paris: Edition PUF. collection Perspectives critiques.
88. მინოგი 1981 - Minogue V. (1981). *Nathalie Sarraute and the War of Words*. Edinbourg: Edinbourg University press.
89. მიშა 1966 - Micha R. (1996). *Nathalie Sarraute*. Paris : Editions universitaires. Collection 'Classiques du XX siècle'.
90. მონტალბეტი 1967 - Montalbetti J. (1967). 'Quinze ans de nouveau roman _ Enquête'. *Magazine littéraire*. 6. Paris: Éditeur Paris.
91. მორიაკი 1956 - Mauriac C. (1956). 'Alain Robbe-Grillet et le roman futur'. *Preuves*. 68. Paris : Éditions Julliard.
92. მორიაკი 1956 - Mauriac F. (1956). 'La technique du cageot'. *Le Figaro Littéraire*. 536. Paris.
93. მორიაკი 1969 - Mauriac C. (1969). *L'Alittérature contemporaine* – Paris: Albin Michel.
94. მორო-სირი 1981 - Morot-Sir E. (1981). 'L'art des pronoms et le nommé dans l'œuvre de Nathalie Sarraute'. *Romanic Review*. 2. New York: Columbia University.
95. ნადო 1959 - Nadeau M. (1959). 'Le jeune roman'. *Les lettres nouvelles*. 4. Paris: Éditions Julliard.
96. ნათაძე მ. (1996). „სიმბოლო (არსებობის და ფუნქციონირების მექანიზმი)“. *მოამბე*. 1. თბილისი.
97. ნეუმანი 1976 - Newman Anthony S. (1976). *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*. Genève : Droz.

98. ოვიდიუს ნაზონი პ. (1980). *მეტამორფოზები*. (მთარგმნ. მელაშვილი ნ., ტონია ნ., გარაყანიძე ი.). თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისის უნივერსიტეტის ბერძნულ-სათინური ბიბლიოთეკა.
99. ორტეგა-ი-გასეტი 1991 - Ортега-и-Гассет Х. (1991). Мысли о романе 1930. // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Москва.
100. პაველი 2002 - Pavel Th. (2002). 'Le roman est-il un art du langage?' *Critique*. 656-657. Paris : Les Éditions de Minuit.
101. პარდინა 1993 - Pardina M. (1993, février 26). Entretien avec Nathalie Sarraute. *Le Monde*.
102. პეირე 1955 - Peyre H.(1955) *The contemporary French Novel*. New York: Oxford. University Press.
103. პენგო 1958 - Pingaud B. (1958). 'L'Ecole du Refus'. *Esprit*. 7-8. Paris : Éditions Esprit.
104. პიეგე-გრო 1995 - Piégay-Gros N. (1995). *Introduction à l' Intertextualité*. Paris : Dunod.
105. პიერო 1990 - Pierrot J. (1990) *Nathalie Sarraute*. Paris : José Corti.
106. პიკონი 1957 - Picon G. (1957). 'Du roman expérimental'. *Mercure de France*. 1126. Paris.
107. პიკონი 1963 - Picon G. (1963). 'Sur Les Fruits d'or'. *Mercure de France*. Paris. 1197.
108. „პლუადის ბიბლიოთეკა“ 1996 - 'Bibliothèque de la Pléiade' (1996). Oeuvres complètes. Paris: Gallimard.
109. ჟაკარი 1967 - Jaccard J.- L. (1967). *Nathalie Sarraute*. Zürich: Juris.
110. ჟან-კლოდი 1984 - Jean-Claude M. (1984). Les narrateurs du nouveau roman. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*. 36 . Paris.
111. ჟენევიევი 2000 - Geneviève H. (2000). L'Usage de la forme. Biblioteca Francese Unipress. Padova, Italie.
112. ჟენეტი 1961 - Genette G. (1961, 30 Mars). 'Une notion fourre-tout'. (On the nouveau roman) *France Observateur*. Paris: Éditeur Paris.
113. ჟენეტი 1972 - Genette G. (1972). *Figures II*. Paris : Editions du Seuil.

114. ჟენეტი 1982 - Genette G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Editions de Seuil. Coll. Poétique.
115. ჟიდი - Gide A. (1914). *Les caves du Vatican*. *Nrf*. Paris : Edition Gallimard.
116. რაბატე 2002 - Rabaté D. (2002). 'Le présent de la parole' *Critique*. 656-657. Paris : Les Éditions de Minuit.
117. რაილარი 1963 - Raillard G. (1963). 'Nathalie Sarraute : Les Fruits d'Or'. *Le Français dans le monde*. 07-08. Paris.
118. რაილარი 1971 - Raillard G. (1971). 'Nathalie Sarraute ou la violence du texte'. *Littérature*. 2. 05. Paris.
119. რაილარი 1972 - Raillard G. (1972). 'Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor'. Dans Ricardou J. et Rossum-Guyon F. van. *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*. t. II Pratiques. Paris : U.G.É. coll. '10/18'.
120. რაფი 1980 - Raffy S. (1980). *Sarraute romancière*. New York, Berne, Francfort : Peter lang.
121. რაფი 2002 - Raffy S. (2002). 'Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute' *Critique*. 656-657. Paris : Les Éditions de Minuit.
122. რევიშვილი შ. (1953). *საზღვარგარეთული ლიტერატურა. ნარკვევები*. თბილისი:
123. რეფეროვსკაია, ვასილიევა 1964 - Référovskaia E. A., Vassiliéva A. K. (1964). *Essai de grammaire français*. Léningrad : Prosvescchenije.
124. რიეჟელი, პელა, რიული 1994 - Riegel M., Pellat J.Ch., Rioul R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris : P.U.F.
125. რიკარდუ 1967 - Ricardou J. (1967). *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil.
126. რიკარდუ 1971 - Ricardou J. (1971). *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris: Éditions du Seuil. Col. Tel Quel.
127. რიკარდუ 1973 - Ricardou J. (1973). *Le nouveau roman*. Paris: Éditions du Seuil.
128. რიკორი 1995 - Рикёр П. (1995). *Конфликт интерпретаций. Очерки по герменевтике*. Москва: Медиум.

129. რიკნერი - Rykner A. (2002). 'Le petit pan de mur rose' *Critique*. 656-657. Paris : Les Éditions de Minuit.
130. რიკნერი 1991 - Ryckner A. (1991). *Nathalie Sarraute*. Paris : Seuil. Collection 'Les Contemporains'.
131. რობ-გრიიე 1996 – Роб-Грийе (1996). *Проект революции в Нью Йорке* . Перевод с французского Е. Мурашкинцевой. Москва.
132. როსტანდი 1939 - Rostand J. (1939). *La Vie et ses problèmes*. Paris: Flammarion.
133. საროტი 1956 - Sarraute N. (1956). L' Ère du Soupçon. n° 76 . Paris : Edition Gallimard, Collection Folio essais.
134. საროტი 1963 - Sarraute N. (1963). *Les Fruits d' Or*. Paris : Edition Gallimard, Collection Folio.
135. საროტი 1986 - Sarraute N. (1986). *Flaubert le précurseur*. Paris: Gallimard.
136. სარტრი 1948 - Sartre J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard.
137. სარტრი 1965 - Sartre J.- P. (1965, 20 octobre). 'Avant-garde ? De quoi et de qui ?'. Paris : Éditeur Paris.
138. საფრანგეთის საელჩოს კულტურის სამსახურის კატალოგი ნიუ იორკში 1961 - Services Culturels de l'Ambassade de France à New York. Catalogue. (1961). *Le Nouveau Roman*.
139. სენ-ჟაკი 1972 - Saint-Jacques D. (1972). 'Le lecteur du Nouveau Roman'. *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*. Paris : Union Générale d' Édition.
140. სერიზის კოლოკვიუმი 1971 - Colloques de Cerisy. (1971). *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*. Colloque dirigé par Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, du 20 au 30 juillet (Publié en deux tomes sous les titres "Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Tome I : Problèmes généraux" et "Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Tome II : Pratiques" aux Editions UGE (collection 10/18), 1972, réédition en 2011 par Hermann Editeurs).
141. სერიზის კოლოკვიუმი 1972 - Colloque de Cerisy (1972). 'Ce Que je cherche à faire'. *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*. II. Paris: Editions U.G.E., coll. 10/18. Réédition en 2011. Paris: Editeurs Hermann.

142. სერო 1968 - Serreau G. (1968, mai 1-15). Nathalie Sarraute et les secrets de la création. 50. *La Quinzaine littéraire*.
143. სიმი 2002 – Sim S. (2002). *Irony and crisis/ Cultural History of postmodern Culture*. Cambridge: Icon Books.
144. სოლერსი 1966 - Sollers Ph. (1966, printemps). ‘Le Roman de L’ expérience des limites’. *Conférence prononcée le 28 décembre 1965 à Paris. Tel Quel*. 25. Paris : Éditions du Seuil.
145. სოლერსი 1971 - Sollers (1971). ‘R. B.’ *Tel Quel*. 47. მოძიებული 19 რეკემბერი. 2010. <http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/R.B.pdf>
146. სუტე 2000 - Soutet O. (2000). *Le subjonctif en français*. Paris : Ophrys.
147. ტადიე 2002 - Tadié Jean-Yves. (2002). ‘Six règles pour un chef-d’oeuvre’. *Critique*. 656-657. Paris : Les Éditions de Minuit.
148. ტემპლი 1968 - Temple Ruth Z. (1968). *Nathalie Sarraute*. New York, london : Colombia: University press.
149. ტენაგილო ი კონტაცარი 2000 - Tenaguillo y Cortázar A. (2000). ‘Sujet de la conversation, le sujet (A propos du roman contemporain)’. *Revue de langue et littérature françaises*. 14. Paris : Presses Universitaires de Pau.
150. ტიზონ-ბრაუნ 1971 - Tison-braun M. *Nathalie Sarraute ou la recherche de l’authenticité*. Paris : Callimard.
151. ტრუშენკო 1975 - Трущенко Е. Ф. (1975). *Судьбы романа [Текст] : Сборник статей*. Москва : Прогресс.
152. უელე 1972 - Ouellet R. (1972). *Les critiques de notre temps et le ‘Nouveau Roman’* Paris: Garnier.
153. ფინჩი და კელი 1985 – Finch A. et Kelley D. (1995, ივლისი, 3). ‘Propos sur la thécnique du roman’. XXXIX. Paris.
154. ფლობერი „მადამ ბოვარი“ (მთარგმნ. ჭუმბაძე ა.) მოძიებული 2009. 02. 01. ფლობერი <http://lib.ge/mybook/index.php?book=02896&re>
155. ფონტვიეი 2003 – Fontvieille A . (2003). *Nathalie Sarraute: Du tropisme à la phrase*. Presse Universitair de Lyon .

156. ფორესტი 1998 - Forest Ph . (1998). *histoire tel quel 1960-1982*. Paris : Editions Du Seuil.
157. ფოტრიე 2002 - Fautrier Cf. P.(2002). 'Les fruits d'or ou le livre imaginaire comme désir de subjectivation'. *Revue des Sciences humaines*. 266-267.
158. ფოშერო, რისტა 1984 - Fauchereau S. et Ristat J. (1984, mars). Conversation avec Nathalie Sarraute. Un entretien entre Nathalie Sarraute. *Digraphe*. 'Aujourd'hui Nathalie Sarraute'. Le 31 Janvier, 2006. მოძიებული 7 ივნისს, 2011. <http://www.humanite.fr/node/105055>.
159. ფრიდრიხი 1986 - Paul Friedrich (1986). *The language parallax: Linguistic relativism and poetic indeterminacy*. Austin: University of Texas Press.
160. ფროიდი ზ. (1995). *ვსიკონალიზი*. თბილისი: გამომცემლობა „სიახლე“.
161. ფუზიე 2004 - Fuzier H . (2004). 'Le trope. En relation avec le *De tropis* de Charisius essai de mise en perspective historique du concept depuis l'Antiquité gréco-latine jusqu'à la fin du XX^e siècle'. *L'information littéraire*. 2. Paris : Les Belles Létres.
162. ფუკო 1996 - Фуко М. (1996). *Археология знания*. Киев: Ника-центр.
163. შაჰსალი 1961 - Chapsal M. (1961, 12 janvier). 'Le jeune roman'. Interviews avec Claud Simon et Alain Robb-Grillet. *L'Express*. Paris : éditions de Minuit.
164. შარიერა 2006 – Charieyras S. (2006). *Le dit et le non-dit dans L' Usage de la parole de Nathalie Sarraute*. Paris : lettres modernes minard.
165. შევიაკოვა 2002 - Шевякова Э. Н. (2002). *Поэтика Современной французской прозы*. Москва : МГУИ.
166. შერვაშიძე ვ. (1984). ფრანგული „ახალი რომანის“ პრობლემები. 1. *როჭა*.
167. შეფელი 1997 - Scheffel M. (1997). *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer.
168. შეფელი 1997 - Scheffel M. *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeier.
169. შკლოვსკი 1990 - Шкловский В.Б. (1990). *Гамбургский счет*. Москва: Советский писатель.

170. „ჩიტები ხედავენ ფერებს?“ - “Est-ce que les oiseaux voient les couleurs?“. *Bird talk*. août2003. მოძიებული 2 იანვარს, 2013. <http://oisellerieplumo.tripod.com/id17.html>
171. ცანავა რ. (2009). *მეტაფორა*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტი.
172. ცხვედიანი ი. (რედ.). (2005). მხატვრული ტექსტის ანალიზი. ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
173. წიფურია ბ. (2005). ინტერპრეტაციის თავისუფლებიდან თამაშის უფლებამდე. *სჯანი*. 5. თბილისი:
174. ჯეფერსონი (1980) - Jefferson A. (1980). *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge. Cambridge University press.
175. ჯეფერსონი 2002 - Jefferson A. (2002, 26 janvier). ‘Nathalie Sarraute comme comédie de la critique’. ნანახი 15 აპრილი, 2012 . <http://remue.net/spip.php?article187>.
176. ჰუგენენი 1961 - Huguenin J.-R. (1961). ‘Le ‘Nouveau Roman’ : une mode qui passe’. *Arts*. 836. Paris.