

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
რომანული ფილოლოგია

ია მანიშაშვილი

ჟან-მარი გუსტავ ლე კლეზიოს წარმოსახვითი სამყარო

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი,

ასოცირებული პროფესორი: ნანა გუნცაძე

თბილისი

2018

სარჩევი

შესავალი

1. კვლევის მიზნები-----	5
2. ძირითადი ცნებები და ტერმინები -----	7
3. თემატური კრიტიკა-----	14
4. ნაშრომის სტრუქტურა და გამოყენებული ლიტერატურა-----	16

თავი 1 მწერალი და მისი შემოქმედება

1.1. წერა როგორც მოთხოვნილება-----	18
1.2. “არაკლასიფიცირებადი” მწერალი -----	25
1.3. შემოქმედების ევოლუცია -----	37

თავი 2. ლე კლეზიოს რომანი

2.1. ტრადიცია და ინოვაცია-----	45
2.2. წერის ტექნიკა-----	77
2.3. მსგავსებები, გავლენები, ინტერტექსტუალური კავშირების ხასიათი-----	87

თავი 3. მწერალი და მისი წარმოსახვა

3.1. ზღვა და წყლის პოეტიკა-----	96
3.2. უდაბნო-----	101
3.3. მზის პერცეფცია-----	107
3.4. სხვა ბუნებრივი ხატები-----	109
3.4. ურბანული გარემოს წარმოსახვა-----	112

თავი 4. თემატური სტრუქტურა

4.1. მოგზაურობა და ძიება-----	124
-------------------------------	-----

4.2. „სხვა“ და „სხვა მხარე“ როგორც ძიების ობიექტი-----	133
4.3. მზერა-----	136
4.5. ადამიანის მიმართება საგნებთან-----	144
4.6. მეტყველება და სიჩუმე-----	152
დასკვნა-----	161

შესავალი

1. კვლევის მიზნები

სადისერტაციო ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს თანამედროვე ფრანგი მწერლის ჟან-მარი გუსტავ ლე კლეზიოს შემოქმედების შესწავლა წარმოსახვითი სამყაროს კვლევის საფუძველზე. წარმოსახვით სამყაროში ვგულისხმობთ მწერლის მიმართებას სამყაროსადმი, რომელიც იქმნება ტექსტში გაბნეული ხატებისა და სახე-სიმბოლოების ასოციაციური ქსელით. აქედან გამომდინარე ნაშრომი კომპლექსური ხასიათისაა და მოიცავს მწერლის თითქმის მთელ შემოქმედებას. კვლევის მიზნიდან გამომდინარე ნაშრომში წარმოდგენილია ლე კლეზიოს ნაწარმოებების როგორც სტრუქტურული და ენობრივი თავისებურებების, ასევე დომინანტური თემების ანალიზი. ნაშრომი, რომელიც თემატური კრიტიკის თეორიულ და მეთოდოლოგიურ მიდგომებს ემყარება, ადგენს ლე კლეზიოს შემოქმედების წარმოსახვითი სამყაროს მთავარ თემას, რომლის გარშემოც ხდება მთელი მისი შემოქმედებითი ძალების კონვერგენცია. ნაშრომის აქტუალობას განაპირობებს ის ფაქტი, რომ თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული მწერლის, ფრანგული ლიტერატურის ცოცხალ კლასიკოსად აღიარებული და 2008 წლის ნობელიანტი მწერლის - ლე კლეზიოს შემოქმედება ქართულ სამეცნიერო სივრცეში არ არის შესწავლილი და ამდენად, მოცემული ნაშრომით მოხდება ამ დანაკლისის შევსება. ნაშრომის სამეცნიერო ღირებულებას წარმოადგენს მისი კომპლექსური ხასიათი, ვინაიდან იგი არ შემოიფარგლება მხოლოდ ერთი კონკრეტული პრობლემატიკით და მწერლის შემოქმედების ყველა მნიშვნელოვან ასპექტს მოიცავს. ნაშრომი შეიძლება ორ ნაწილად დავყოთ. პირველი ნაწილი ეთმობა ლე კლეზიოს შემოქმედების, კერძოდ კი, მისი რომანული შემოქმედების კვლევას რომანის სამი ძირითადი ელემენტის მიხედვით: თხრობა, ამბავი, პერსონაჟი. ჩვენი მიზანია, ვაჩვენოთ, როგორ ვითარდება ლე კლეზიოს რომანი რომანულ ტრადიციებთან და ისტორიულ კონტექსტთან მიმართებაში. მწერალი დამკვიდრებული რომანული სქემებისა და რომანული მეტყველების რღვევის მკაფიოდ გამოკვეთილ სურვილს ამჟღავნებს და გამოხატვის ახალი ხერხების ძიებაშია. ლე კლეზიოს რომანი განსაკუთრებულ ტიპოგრაფიულ ტექნიკებს გვთავაზობს, რომლის შესწავლაც ასევე

ჩვენი კვლევის საგანს შეადგენს. მწერალი, რომლის მსოფლმხედველობაზეც მრავალმა ფილოსოფიურმა მოძღვრებამ იქონია გავლენა, არაერთგზის აღნიშნავს წინარე ტექსტების მნიშვნელობასა და საჭიროებასაც კი, ახალი ტექსტის შექმნის პროცესში. აქედან გამომდინარე, მისი რომანები ამჟღავნებენ სხვადასხვა მწერლებთან მსგავსებებსა და გავლენებს და გვთავაზობენ მრავალფეროვან ინტერტექსტუალურ კავშირებს, რომლის ზოგადი ხასიათის დადგენასაც შევეცდებით ნაშრომის ერთ-ერთ ქვეთავში.

ნაშრომის მეორე ნაწილიმწერლის წარმოსახვითი ხატებისა და სახე-სიმბოლოების კვლევას ეთმობა, რის შედეგადაც გამოვყოფთ თემათა ვარიაციებს, ე.წ. ქვე-თემებს(sous-thème). ამ უკანასკნელთა ანალიზის საფუძველზე კი ვადგენთ ლე კლეზიოს შემოქმედების მთავარ თემას, რომელიც დასკვნით ნაწილში იქნება წარმოდგენილი. გლობალურ დონეზე ლე კლეზიოს შემოქმედებაში შეიძლება გამოიყოს ერთი მთავარი ოპოზიცია - ბუნებისა და ურბანული სამყაროს დაპირისპირება. აქედან გამომდინარე ჩვენ შევეცადეთ, ლე კლეზიოს წარმოსახვითი ხატები სწორედ ამ ოპოზიციურ ჯგუფად წარმოგვედგინა. კერძოდ: ბუნებრივი ხატებიდან ჩვენ განვიხილავთ ზღვის, მზის, უდაბნოს და სხვა მცენარეულ, მინერალურ და ცხოველურ ხატებს, მათი რეპრეზენტაციის ფორმებსა და სიმბოლურ დანიშნულებას. საპირისპირო ურბანული სივრცის წარმოდგენის თავისებურებების ანალიზისას კი - ქალაქსა და მასთან დაკავშირებულ ხატებს გამოვყოფთ. ბუნებისა და ურბანული გარემოს ოპოზიციით ლე კლეზიო წარმოგვიდგენს თავის კონცეფციას არსებობის შესახებ, რომელიც ბუნებისა და ადამიანის ერთიანობას გულისხმობს. ბუნება სამყაროს ნათელი მხარეა, სადაც ადამიანის ტრანსცენდენტური სურვილის, ჰარმონიის მიგნების, კონკრეტიზაცია ხდება. ხოლო ურბანული სივრცე ძალადობის სხვადასხვა ფორმების წყარო და მათი ხელშემწყობი გარემოა. ამ დაპირისპირების წარმოჩენას ლე კლეზიო წერის განსაკუთრებული სტილით აღწევს. ეს არის პოეტური ტექნიკის, რიტმის შემოტანა რომანული წერის ტექნიკაში, რაც ბუნების გრძნობიერი აღქმის გადმოცემის საშუალებას აძლევს მწერალს და სრულიად ახალ რომანულ მეტყველებას ამკვიდრებს. მეტყველების ახალი ფორმის შექმნა და სიახლის ძიება ლე კლეზიოს შემოქმედების მთავარი მამოძრავებელი ძალაა. სწორედ ამ მოსაზრების დასაბუთებას შევეცდებით ჩვენი ნაშრომით.

2. ძირითადი ცნებები და ტერმინები

წარმოსახვითი სამყაროს კვლევა „წარმოსახვის“ ცნებას უკავშირდება, რომელიც მრავალი, ზოგჯერ ურთერთგამომრიცხავი, მნიშვნელობის მატარებელია. ძალზე ზოგადი დეფინიციის თანახმად, წარმოსახვა არის სისტემა, ხატების ორგანიზების დინამიკა, რომელიც სხვადასხვა ხატებს ერთმანეთთან აკავშირებს და ამ კავშირით, წარმოქმნის აზრს. წარმოსახვა არ არის ხატების კოლექცია, კორპუსი, არამედ ეს არის ერთგვარი ქსელი, სადაც აზრი იკითხება ურთიერთობაში. მისი ორგანიზებისა და ფუნქციონირების პრინციპს ზუსტად ასახავს ჟ. ბრაკის ცნობილი გამონათქვამი: “მე არ მჯერა საგნების, მაგრამ მჯერა მათ შორის კავშირების“ (ჟოელი 1998: 5).¹

ლიტერატურულ კვლევაში „წარმოსახვა“ ორ დეფინიციას მოიცავს, რომლებიც ერთმანეთის დამატებებს წარმოადგენენ. როგორც არსებითი სახელი, წარმოსახვა ფსიქოანალიტიკური სფეროს ძირითადი ცნებაა რეალობასა და სიმბოლოსთან ერთად. მეორე განსაზღვრების მიხედვით კი - ეს არის მომენტი, როდესაც გამოხატვის ფორმა თავისი საგნების რეპრეზენტირების ფუნქციიდან გადაიქცევა სუბიექტის ფანტაზმების გადმოცემის ფუნქციად, სადაც სუბიექტი შეიძლება ინდივიდუალურ ან მთლიანი ჯგუფის რწმენებს გადმოსცემდეს მათ შორის შესაძლო ინტერაქციით. ორივე შემთხვევაში ის მომდინარეობს წარმოსახვის აქტიდან (არონი 2002: 114).

საუკუნეების განმავლობაში განსხვავებული დამოკიდებულებები არსებობდა წარმოსახვის შესახებ. ტრადიციული კონცეფციების თანახმად იგი განიხილებოდა, როგორც „სიყალბისა და შეცდომის მამა“ (მალბრანში). დეკარტი, პასკალი, ლა ბრუიერი და განმანათლებლობის ყველა ფილოსოფოსი მას უწოდებს “უცნაურსა და მცდარს“. შარლ ბოდლერი წარმოსახვის უნარს „ადამიანის უნართა დედოფლად“ მოიხსენიებდა, რომელიც ინტუიციური კავშირების დამყარებას უწყობს ხელს. განსხვავებული მიდგომა ჰქონდათ დიდროსა და კანტს, რომლებიც შემოქმედების პროცესში უმთავრეს მნიშვნელობას სწორედ წარმოსახვას ანიჭებდნენ. განსაკუთრებით კი, ხელოვნების სფეროში. კანტი მას ესთეტიკურ სიამოვნებას უწოდებს. მაღამ სტალი კი წარმოსახვას ფუნდამენტურ კავშირად მოიხსენიებს,

რომლითაც პოეტი „ფიზიკურ სამყაროს მორალურთან“ აკავშირებს. მოგვიანებით განვითარდა ე.წ. „შემოქმედი“ წარმოსახვის კონცეფციები. კერძოდ, რომანტიკოსების მიერ წარმოსახვა პოზიტიურ უნარად იქნა აღიარებული, რომელიც ყოველგვარი ხელოვნების შემოქმედებითი ძრავია. წარმოსახვა არის უნარი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს რეალობის დეფორმაცია მოვახდინოთ მისთვის უფრო მეტი ექსპრესიულობის მინიჭების მიზნით. ის შლის ე.წ. „ჩვეულებრივ რეალობას“ და ავითარებს ახალს. ამგვარად, ის ასრულებს გარდასახვისა და ხელახალი შექმნის აქტებს: რეალობიდან, როგორც პირველადი მატერიისგან, შორს მიდის, რათა მას ახალი მნიშვნელობით დატვირთული სახე მისცეს“ (ჭიჭი 1985: 200).

ფსიქოანალიტიკური კონცეფცია კი წარმოსახვის მთავარ საქმიანობად მიიჩნევს ხატების შექმნას, რომლებიც მომდინარეობენ არა რეალობიდან, არამედ არაცნობიერიდან. ამიტომ ის სიზმართან(ოცნებასთან) არის გაიგივებული. ამავე მოსაზრებით, მას აქვს უნარი „დეფორმაციათა“ მეშვეობით შექმნას „ახალი სამყარო“, არსებულის დეფორმაცია მოახდინოს და შექმნას ახალი ხატები, რომლებსაც სამყაროს ჩვენეული პერცეფციის შეცვლა შეუძლიათ(ფონტენი 1993: 72).

ფსიქოანალიტიკურ რეპროდუქციულ წარმოსახვას, რომელიც სამყაროს ხედავს მხოლოდ სტატიკური ფორმებით და სიღრმის გარეშე, გასტონ ბაშელარი უპირისპირებს შემოქმედ წარმოსახვას, რომელიც იკრებს ინდივიდუალურ მატერიებს, რასაც საგანთა ფორმები გასცემენ, რათა ისინი ერთანეთის შეურიოს და აამუშაოს, როგორც ხელოსანმა ან ალქიმიკოსმა“(ფონტენი 1993: 72).

ბაშელარის აზრით, წარმოსახვაში მოიაზრება ადამიანის ფსიქიკურ ქმედებათა ერთობლიობა, რომელსაც შემოქმედების(ქმნადობისა) და რეალიზების(განხორციელების) უნარი აქვს. ამ მოსაზრების დასაბუთებისას ბაშელარი ნოვალისის შემოქმედებას მიმართავს, რომლის პოეზიასაც ის „ფსიქიკური დინამიურობის ხელოვნებას“ უწოდებს.

გასტონ ბაშელარის კონცეფცია წარმოსახვის შესახებ ნასაზრდოებია ერთი მხრივ ევროპული ფილოსოფიური ტრადიციებითა და ფრანგული პოზიტივიზმით, და ამავე დროს გერმანული იდეალიზმის გავლენასაც განიცდის, რომლის თანახმადაც

წარმოსახვა ეს არის აზრის წარმოქმნის ძალა, რომელიც მეცნიერულ ახსნა-განმარტებებს სცდება. ის იკვლევს გონების ორ მხარეს: მეცნიერულ აბსტრაქციასა და პოეტურ ხატებს. მეცნიერულ გონებას ბაშელარი სოციალურ საქმიანობად მიიჩნევს, რომელიც გონებას ინდივიდუალობას აცლის ანუ ხატებისა და აფექტებისგან ათავისუფლებს. ოცნების პოეტიკა კი, ეგოს არაცნობიერ სიღრმეებს ააქტიურებს, იმ მიზნით, რომ წარმოსახვის ძალით ისინი ბუნებასა და კოსმოსთან თანხმობაში განალაგოს. შემოქმედებითი წარმოსახვა ამგვარად წარმოგვიდგება, როგორც შესაძლო ეგზისტენციალური დეტერმინაციების სიმბოლურად გარდაქმნის აქტი, მოქმედება, რომლის მიზანია სუბიექტი ბუნების ფორმებისა და მატერიის მთლიანობის თანამონაწილე გახადოს(ვონენბურგერი 2012).

გასტონ ბაშელარი წარმოსახვის ცნებასთან დაკავშირებით წარმოქმნილ დაყოფას ლიტერატურა/ფსიქოანალიზი/ფილოსოფია ეჭვქვეშ აყენებს და ხატების ისეთ ანალიზს მიმართავს, რომელსაც თვით ხატების შემცველ ცნობიერებაში ეძიებს. ამგვარად, ბაშელარი ხატების ფსიქოლოგიას ავითარებს და ამავე დროს განსაზღვრავს მწერლის მიმართებას სამყაროსთან, რადგან სწორედ ხატად ქცეული მატერიის მეშვეობით ოცნებობს(წარმოსახავს) მწერალი სამყაროს და ასე გამოიგონებს თავის თავსაც (ვონენბურგერი 2012).

ამგვარად, ბაშელარის კონცეფციის თანახმად წარმოსახვა ხატების მგრძნობიარე სინთეზია, რომელიც ერთდოულად უნარიც არის და იდენტიფიკაციის ფენომენიც. იგი გამოყოფს ფორმალურ და მატერიალურ ხატებს და ამავე დროს იკვლევს სტრუქტურას, რომელიც „ოცნებებში“ გვეძლევა, არაცნობიერისა და ცნობიერის ზღვარზე, კულტურული მემკვიდრეობის გამოხატულებებში. მისმა ანალიზმა გზა გაუხსნა ლიტერატურულ კვლევას, რომელიც იკვლევს მწერლისა თუ კულტურის, კოლექტიურ თუ ინდივიდუალურ ხატებს, მნიშვნელობებს, რომლებიც შეიძლება მოგვეცეს ირეალური სამყაროს აღმოცენებისას. ამგვარად, ხატები შესწავლილია, როგორც ფენომენები.

მოგვიანებით ჟ.-პ. სარტრი ახალ კონცეფციას აყალიბებს წარმოსახვის შესახებ. მისი აზრით, ხატი ეს არის „აქტი, ქმედება, რომელიც არარსებულ ან არმყოფ საგანს მოიპოვებს ფიზიკური და ფსიქიკური უწყვეტობის მეშვეობით, რომელიც გვეძლევა

არა პირწმინდად, არამედ ანალოგიური წარმოდგენის სახით“ (არონი 2002: 290). ამ კონცეფციას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ხატები კი არ არსებობენ, არამედ არსებობს წარმოსახვითი სამყარო, წარმოსახვა კი არ არსებობს, არამედ არსებობს ცნობიერება, რომელიც მოიპოვებს ირეალურს. სარტრის მოსაზრება წარმოსახვას რეფერენციათა კატეგორიას (სამყაროს პერცეფციას), და ინდივიდის ან ჯგუფის თვითიდენტიფიკაციის უნარს მიაკუთვნებს.

წარმოსახვის კიდევ ერთი კონცეფცია, რომელსაც ჟ.დურანი და ე.წ. „გრენობლის სკოლა“ იძლევა, ხატების ანალიზს ყოველგვარ ბიოგრაფიულ და ისტორიულ მოცემულობებს აცლის. ეს უკანასკნელი წარმოსახვის პროდუქტის წარმომქმნელ მექანიზმს იკვლევს. ის ძირითადად ემყარება მითების, არქეტიპების, სქემების, სიმბოლოების ანალიზს, სადაც ყველაზე მთავარი წარმოსახვის ფაზულაციაა. ჟ.დურანი ამბობს „წარმოსახვა არ არის დისციპლინა. ის მოტივაციას ეძიებს მიღმიერში, mundus imaginabilis-ში, რომელიც არის საიდუმლოს, მისტერიის გამოვლინება, უხილავის აღმოცენება აღმნიშვნელების, პარაბოლების, მითების, სიმბოლოების, ხატების, მეშვეობით“... (არონი 2002: 290).

ამრიგად, როდესაც ვსაუბრობთ მწერლის წარმოსახვით სამყაროზე, მნიშვნელოვანია განვსაზღვროთ, რომელია „ჩვეულებრივი რეალობა“, რომლის დეფორმაციასაც ახდენს მწერალი წარმოსახვის მეშვეობით და რომელია ის ახალი რეალობა, რომელსაც ის ქმნის. ამ ტიპის კვლევას არ აქვს კვლევის საკუთარი მეთოდი, ვინაიდან ძალზე ფართო, ტრანსდისციპლინარულ სფეროებს მოიცავს. ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზისას, წარმოსახვისა და მისი ფუნქციონირების როლის განსაზღვრა პირველ რიგში ემყარება ლექსიკურ მარაგს და ასევე რაოდენობრივ ანალიზს, სიხშირეებისა და დომინანტური ურთიერთობების განსაზღვრას, განსაკუთრებით კი ტროპების შემთხვევაში. სინტაქსური ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავაზუსტოთ ასოციაციების ფუნდამენტური ფორმა და მოვახდინოთ ამ ტიპის „აზროვნების“ კატეგორიზაცია (ანალოგია, სისტემატიზაცია). ნარატიული სტრუქტურების კვლევა გვებმარება ჟანრის განსაზღვრებაში. სწორედ ამ ცოდნის მრავალფეროვნებაში მდგომარეობს წარმოსახვის შესწავლის ორიგინალობა და ხიბლი.

წარმოსახვის ცნების განუყოფელი ერთეულებია: ხატი, სიმბოლო, მითი. სწორედ მათი ორგანიზება აძლევს მეხსიერების ან პერცეფციის პირველად მონაცემებს აზრს, მნიშვნელობას და სწორედ ამ ფაქტიდან გამომდინარე, წარმოსახვას ხდის ერთდროულად ავტონომიურსა და ნაყოფიერს. ეს არის შემოქმედების ნამდვილი აქტი. წარმოსახვა, როგორც ხატები თვითორგანიზებაში, თავისუფლების ადგილია, რომელიც ადამიანის თავგადასავალს განსაზღვრავს: სწორედ მისი მეშვეობით ხედავს ადამიანი სამყაროს და მისივე მეშვეობით იკავებს ადგილს სამყაროსთან მიმართებაში. ეს არის ყველაფერი ის, რასაც გვიყვება ყველა კოსმოგონია, მითოლოგია თუ ფუნდამენტური ტექსტი.

ხატი: თავდაპირველად ხატის ცნება, უახლოვდებოდა „სახე“-ს და რაიმე მოდელის შექმნას აღნიშნავდა. ეს მოდელი ორიგინალთან ძალიან ახლოს იყო. სახისგან განსხვავებით, რომლის კონოტაციაც ორიგინალისგან უფრო დამორებული იყო, ხატს ძლიერი მსგავსება, მიმეზისი აკავშირებდა ორიგინალთან. ხატად მიიჩნეოდა მაგალითად ანარეკლი, პორტრეტი, ასლი და სხვ. მე-18 საუკუნიდან ტერმინი ანალოგიით მიღებული სახის სინონიმი გახდა (შედარება, მეტაფორა) და შეესატყვისებოდა „ყველანაირ სახესა და ყოველგვარ სემანტიკურ ანომალიას“(გალანდი 2000: 385). ამიტომ ამ ტერმინს უკიდურესი უზუსტობა ახასიათებს. ზოგჯერ მისი მოხსენიება სხვადასხვა ტერმინებითაც ხდება, როგორებიცაა: ნიშანი, სიმბოლო, შესაბამისობა, მითი, თემა თუ სხვა. თუმცა მათ შორის განსხვავება ემყარება აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის არსებულ მიმართებას. ნიშნის შემთხვევაში, აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის მიმართება პირობითია და კოლექტიური შეთანხმების შედეგად იძენს აზრს. ხატის შემთხვევაში კი - ეს უკანასკნელი ანალოგიის მეშვეობით იქმნება. უფრო რთული მიმართება მყარდება სიმბოლიზაციის პროცესში, რომელზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ვილფრედ სმეკენსი ხატს შემდეგნაირად განსაზღვრავს: „აღსანიშნი, რომელიც აღმნიშვნელის პოზიციაშია(სხვა აღსანიშნთან მიმართებით), ანუ აზრი, რომელიც ასევე აღნიშნავს რაღაცას თავის მხრივ“(სმეკენსი, 1993: 72) თუმცა უნდა გვახსოვდეს, რომ ხატი არ არის პირდაპირ და გადატანით მნიშვნელობას, შედარებულსა და შესადარებელს შორის მყისიერი შესაბამისობა.

რომანტიზმის შემდგომ ხატის გაგება უფრო გართულდა. ტექსტებში გაჩნდა ისეთი ხატები, რომლებიც მკაფიო სიმბოლიკას არ შეიცავენ და პირდაპირ მნიშვნელობამდე არ დაიყვანებიან. ასეთ შემთხვევაში, როდესაც ხატები ცალკეულად რთულად გასაშიფრია, მათი შედარება სხვა ხატებთან ხდება, რაც მნიშვნელობის ზოგადი სქემის შედგენის საშუალებას მოგვცემდა. ანალიზის ეს ხერხი მე-19 საუკუნიდან იკრებს ძალას, სხვადასხვა კრიტიკული თეორიების მეშვეობით, კერძოდ, ჰერმენევტიკის მიერ, რომლის ერთ-ერთ მიმართულებას თემატური კრიტიკა წარმოადგენს, რომელსაც ჩვენ მივმართავთ.

სიმბოლო: სიმბოლიზაცია არის აღნიშვნის პროცესი, რომელიც მოიცავს ერთდროულად რეპრეზენტაციას და მნიშვნელობათა სისტემას. როგორც მნიშვნელობის მქონე ერთეული ხშირად ის ნიშანთან არის გაიგივებული, ხოლო როგორც რეპრეზენტაციის განსაკუთრებული ფორმა, ხატის დეფინიციას უახლოვდება. უფრო ზუსტად კი სიმბოლო არის აღნიშვნის კომპლექსური საშუალება, რომელიც ძალზე დაშორებულია მნიშვნელობის მინიჭების ან საგნის უბრალო დუბლიკაციის ფორმისგან. სიმბოლო შედგება სიმბოლურ გამოხატულებასა და სიმბოლოს მიერ განსახიერებულ ობიექტს შორის დამყარებული კავშირისგან. სიმბოლოს აქვს მატერიალური საფუძველი, რომელიც ზოგჯერ კომპლექსურ ხასიათს ატარებს (მაგ: ენიგმატური სიმბოლო, ერთი მთლიანი კინოეპიზოდი, მთლიანი ნარატიული დისკურსი, გრაფიკული და დისკურსიული ელემენტების სუპერპოზიცია). სიმბოლიზაციის დროს მნიშვნელობის მინიჭების ფორმა ყოველთვის პოლისემიურია: ის არის მრავალი აზრის, მნიშვნელობის თავშეყრის კერა, რომელიც ინტერპრეტაციის ჩართვას მოითხოვს.

რაც შეეხება მითს, ყველაზე ფართოდ გამოყენებული გაგებით, ის არის წერილობითი თუ ზეპირსიტყვიერი დისკურსის ფორმა, რომელიც ფორმალური, სემანტიკური და გამოხატულების პლანის მიხედვით შეიძლება განისაზღვროს. ფორმალურ ჭრილში იგი აღნიშნავს ნარატიულ ქარგას, რომელიც ფორმალურ სქემებს ემყარება. მაგ: ლინეარობა, ცირკულარობა, რიცხვითი სიმბოლიკა და ა.შ. შესაბამისად ამ კატეგორიას მიეკუთვნება ისეთი მითები, როგორებიცაა მაგალითად, ცირკულარობის

მითი ბერძნულ-რომაულ მითებში, ოთხკუთხედის ან წრის მითი ძველ ჩინურ მითოლოგიაში და ა. შ.

სემანტიკური თვალსაზრისით, მითი არსებობის ფუნდამენტური პრობლემებისადმი რეფერენციას აღნიშნავს. ამ კატეგორიას მიეკუთვნება რომელიმე ცივილიზაციის კუთვნილი ან დროისა და სივრცის მიხედვით კლასიფიცირებადი მითები, როგორებიცაა მაგალითად, აცტეკების მითოლოგია(ცივილიზაცია, სივრცე), ანტიკური ბერძნულ-რომაული, შუა საუკუნეების მითები(დრო). ამ კატეგორიას განეკუთვნება, მაგალითად წარმართობისა და ქრისტიანობის მითი და მათთან დაკავშირებული პოლითეიზმის, ბუნებასთან იმანენტური კავშირის მითები(წარმართული) და მონოთეიზმის, მესიანიზმის, უნივერსალიზმისა და სხვა მითები(ქრისტიანიზმი).

გამოხატვის თვალსაზრისით, კი მითი ეს არის ისეთი სიმბოლიზაცია, აზრის ისეთი დანაწევრება, რომლის გასაშიფრად საჭიროა ჰერმენევტიკის გამოყენება, რათა სტრუქტურაში ჩადებული მნიშვნელობის გაგება მოხდეს. ამ კატეგორიას ძირითადად განეკუთვნება ექსპლიკაციური მითები, ოღონდ მეცნიერული ახსნებისგან ისინი შორს დგანან. ისინი ეძიებენ პასუხს სამ მთავარ შეკითხვაზე: საიდან მოვდივარ? ვინ ვარ? საით მივდივარ? შესაბამისად, ეს არის მითები საწყისზე(დედა-ღმერთი, დედა-მიწა, მატერია), პიროვნებაზე(გმირი, რომელმაც რაიმე მისია უნდა აღასრულოს (ჰერაკლეს მითი, მაგალითად) და სასრულზე(ესქატოლოგიური ანუ სამყაროს მომავლის შესახებ მითები, როგორებიცაა, მაგ: ბედის ბორბლის, საწყისებთან დაბრუნების, „აღთქმულ ქვეყანაში“ შესვლის, ან პირიქით დეკადენტური, დაცემის მითი და ასევე დიალექტიკური ხასიათის მითები(აპოკალიფსური მითები, სიკვდილით ზეციური სასუფევლის მოპოვების მითები).

3. თემატური კრიტიკა

თემატური კრიტიკის მიზანია ლიტერატურული ტექსტის კვლევისას გამოავლინოს თვით ავტორისთვისაც დაფარული და შეუჩნეველი მნიშვნელობები, იმპლიციტური თუ ჩახშული აზრები, რომლებიც უფრო ნამდვილად წარმოაჩენენ მწერლის

სამყაროსთან მიმართებას, ვიდრე მისი სოციალური, თავისი ბიოგრაფიით გაცხადებული „მე“. ფსიქოანალიზის თეორიითა და ფენომენოლოგიით შთაგონებულმა თემატურმა კრიტიკოსებმა ლიტერატურული ტექსტების კვლევისას წინა პლანზე წამოაყენეს სუბიექტი, ანუ ავტორი, რომლის „შინაგანი მე“-ს გამოხატულებადაც მიიჩნევენ ნაწარმოებს. თუმცა ეს შინაგანი „მე“ არ ემთხვევა „ავტორის სოციალურ მე“-ს. ნაწარმოები მათი განმარტებით, უკვე არსებულის გადმოცემა ან ასახვა, სამყაროს წინარე გამოცდილების ემანაცია კი არ არის, არამედ შექმნა და უცნობი, დაფარული აზრების გამჟღავნებაა(ბერჟე 2005: 124).

კრიტიკის აღნიშნული მეთოდი არღვევს ნაწარმოების კვლევის კლასიკურ იერარქიას: ავტორი, კონტექსტი, პროექტი, აზრი, ფორმა, ყველაფერი, რაც მიზეზ-შედეგობრივ მიმდევრობას ქმნის. კლასიკური პირამიდული კონცეფციის მიერ შემოთავაზებულ იერარქიას, რომელიც აზრის სტრუქტურირებას და ორგანიზებას ახდენს, თემატური კრიტიკოსები ანაცვლებენ ქსელური, პანორამული ხედვით, სადაც ყველაფერი წარმოქმნის აზრს და მკითხველს ეპატიჟება, ანალოგიურად წაიკითხოთ ტექსტები, წინასწარხილვადი ცნებებისა და წინასწარ არსებული მონაცემების გარეშე.

თემატურ კრიტიკაში განარჩევენ ორ მიმართულებას: ერთი, რომელსაც „ჟენევის სკოლას“ უწოდებენ და რომლის წარმომადგენლებიც იყვნენ ჟ.პულე(„ადამიანური დროის კვლევა“), ჟ.რუსე („ფორმა და მნიშვნელობა“)და ჟ.სტარობინსკი(„ცოცხალი თვალი“). მათი მოსაზრებები ე.წ. „ცნობიერების კრიტიკას“ ემყარებოდა, მაგრამ მხედველობაში იღებდნენ ტექსტის ფორმალურ და ისტორიულ მხარესაც;

თემატური კრიტიკის მეორე მიდგომას წარმოადგენს - ე.წ. „წარმოსახვის კრიტიკა“, რომელიც სწავლობს იმ მანერას, რომლის მეშვეობითაც გრძნობების, განცდებისა და შთაბეჭდილებების კონსტელაციის ერთ ჯაჭვში, ერთ ქსელში გაერთიანება ხდება, რაც წარმოქმნის ლიტერატურულ ტექსტს. მის მიმდევართა შორის აღსანიშნავია ჟ.პ. რიშარი და მისი ნაშრომი „ლიტერატურა და განცდები“ და ჟან პოლ ვებერი. აღნიშნული თეორეტიკოსები ტექსტებში იკვლევენ რეალობასთან დამოკიდებულების სპეციფიკას ან წარმოსახვის სტრუქტურულ სქემას.

თემატური კვლევის საყრდენი წერტილი არის თემა, რომელსაც მისი სხვადასხვა მიმდევარი თავისებურად განმარტავს . ჟ.პ. ვებერის აზრით, თემა არის ის, რაც ბავშვობის მოგონებებმა დატოვეს მწერლის მეხსიერებაში და რომლის გარშემოც ხდება მისი ნაწარმოების ყველა პერსპექტივის კონვერგენცია. მისივე აზრით, თემა არის ერთადერთი და უნიკალური სტრუქტურა, რომელიც მოიცავს სხვადასხვა სტრუქტურების ერთობლიობას(ვებერი 1966: 40). ჟ.პ. რიშარის აზრით, თემა ეს არის ორგანიზაციის კონკრეტული პრინციპი, სქემა, ფიქსირებული ობიექტი, რომლის ირგვლივაც ხდება სამყაროს აგება(რიშარი 1961: 25). მაგალითად, რიშარისთვის თემა არის პეიზაჟი. სწორედ მის მიხედვით იკვლევს სტენდალის შემოქმედებას ორი რომანის საფუძველზე. რიშარის ტექნიკა დეტალებზეა ორიენტირებული და ერთგვარ მიკროკითხვას წარმოადგენს. ჟ. პულე კი თავის ნაშრომში „ადამიანური დროის კვლევა“ ასევე სტენდალის ნაწარმოებებში გამოყოფს ბედნიერების ძიების თემას, რომელიც სტენდალის წუთისადმი დამოკიდებულებიდან ვითარდება. ჟ. პულესთვის ტექსტის გასაგებად ყველაფერი მისაღებია და არ უარყოფს გარეგან ფაქტორებს, როგორებიცაა ბიოგრაფიული, ბიბლიოგრაფიული, ტექსტუალური თუ კრიტიკული ცოდნა. თავის ანალიზში ის მიმართავს პასაჟებს სტენდალის ბიოგრაფიიდან, მისი სხვა რომანებიდან და პირადი წერილებიდან. ჟ. რუსეს აზრით, „თემა“ შეიძლება იყოს სიტუაცია, გმირი, საერთო ელემენტი, ან „ნარატიული უჯრედი“. მის მეთოდს საფუძვლად უდევს დეკარტის მეთოდოლოგია, რომელიც რეალობის ისეთ ელემენტებად დანაწევრებას გულისხმობს, რომლებიც ანალიზს ექვემდებარებიან. მაგალითად, რუსესთვის თემას წარმოადგენს პირველი შეხვედრის სცენა, რომელსაც ის იკვლევს სხვადასხვა ავტორებთან.

ჟ. სტარობინსკისთვის კი თემა შეიძლება იყოს ნარატიული ელემენტი. ის გამოყოფს ნარატიულ სქემებს ჟ.ჟ. რუსოს შემოქმედებაში, რომელიც მისი აზრით, მწერლის სამყაროსადმი მიმართების ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

ამგვარად, თემა შეიძლება მიემართებოდეს როგორც აზრის ელემენტს, ასევე ფორმალურ რეალობასაც. თემის იდენტიფიკაციის ყველაზე მკაფიო კრიტერიუმი არის სიტყვათა რეკურენტულობა. თუმცა თემატური კითხვა არ წარმოადგენს ცალკეულ, იზოლირებულ ერთეულთა მარაგის შექმნას, არამედ ის ცდილობს

გამოავლინოს რეკურენტული და მნიშვნელობის მქონე ლექსიკური კონსტანტების, ცნებების, იდეებისა და სიტუაციების ასოციაციური ქსელი, რომელთა კავშირშიც იკითხება აზრი.

4. ნაშრომის სტრუქტურა და გამოყენებული ლიტერატურა

ჩვენ ვიხელმძღვანელებთ ზემოთჩამოთვლილი თეორიული განზოგადებებით და ლექსიკური მონაცემების გამეორებებისა და რეკურენტული ხატების, მათი რეპრეზენტაციის ფორმებისა და სიმბოლური მნიშვნელობების, ასევე დომინანტური ნარატიული თუ სინტაქსური ელემენტების საფუძველზე განვსაზღვრეთ მთავარი თემატური სტრუქტურა და მისი შემადგენელი ქვე-სტრუქტურები ანუ თემატური მოდულაციები.

კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე ნაშრომი მოიცავს მწერლის შემოქმედების ძირითადი ეტაპების ქრონოლოგიურ მიმოხილვას ლიტერატურის ისტორიის კრიტიკის ჭრილში, ასევე მისი რომანული ნაწარმოებების ძირითადი ნარატიული და კომპოზიციური ელემენტების ანალიზს რომანულ ტრადიციებთან მიმართებაში. კვლევის საგანს შეადგენს ლე კლეზიოს ტიპოგრაფიული ტექნიკები და ასევე მსგავსებები და გავლენები, რომლებიც მის ტექსტებს ატყვია.

კვლევის პროცესში გამოყენებულია ლე კლეზიოს შემოქმედების შესახებ არსებული შედარებით ადრეული ნაშრომები, კერძოდ: ჟერმენ ბრეს („ჟან-მარი გუსტავ ლე კლეზიოს უჩვეულო სამყარო“), მირიამ სტენდალ ბულოს („სამყაროს პოეტური მიდგომის გზები: რომანი ლე კლეზიოს მიხედვით“), ჟან ონიმუსის („როგორ წავიკითხოთ ლე კლეზიო?“), რუთ ჰოლცბერგის („გველის თვალი - სიჩუმის დიალექტიკა ლე კლეზიოს შემოქმედებაში“), მიშელ ლაბეს („რომანული დაშორება“), და ასევე უახლესი სამეცნიერო ნაშრომები, რომლის ავტორებიც არიან: კლოდ კავალერო, მარინა სალი, ტიერი ლეჟერი და სხვა. ნაშრომში გამოყენებული ლიტერატურის დიდ ნაწილს შეადგენს ასევე სხვადასხვა დროს გამოცემული სამეცნიერო სტატიები, კრიტიკული ნარკვევები თუ ესსეები, ისევე როგორც ლე

კლუზიოს რომანები, ნოველები, ესეები, სტატიები და საგაზეთო და სატელევიზიო ინტერვიუები.

ლე კლუზიოს რომანების სტრუქტურული და ენობრივი თავისებურებების კვლევისას ჩვენ ვეყრდნობით სხვადასხვა კონცეფციებს ზოგადად რომანისა და მისი ელემენტების შესახებ. კერძოდ, ჟან-ივ ტადიეს („რომანი XX საუკუნეში“), მორის ნადოს („ომის შემდგომი რომანი“) ნაშრომებს. ასევე პოლ რიკერის მოსაზრებებს ნაწარმოების თხრობისა და დრამატული განვითარების შესახებ, რომლებსაც ის გვთავაზობს თავის ნაშრომთა სერიაში - „დრო და თხრობა“. ხოლო ინტერტექსტუალური კავშირების კვლევისას ვისარგებლეთ ჟულია კრისტევას, როლან ბარტისა და ჟერარ ჟენეტის ინტერტექსტუალობის თეორიებით, რომელთა განმარტებით „ყველა ტექსტი სხვა ტექსტების მოზაიკაა“ (ჟ.კრისტევა), და „ყოველი ტექსტი უკვე დასრულებული ტექსტების ახალ ქსოვილს წარმოადგენს“ (რ.ბარტი) და ამდენად ყოველი ახალი ნაწარმოების შექმნის აქტში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. რაც შეეხება ლე კლუზიოს ზოგიერთი წარმოსახვითი ხატის, კერძოდ წყლის ხატის გასაგებად, მოვიშველიეთ გასტონ ბაშელარის მიერ თავის ნაშრომში, „წყალი და ოცნება“, წარმოდგენილი წყლის ხატის ანალიზი.

კვლევის საფუძველს წარმოადგენს უპირველეს ყოვლისა ლე კლუზიოს რომანული ნაწარმოებები. კერძოდ: „ოქმი“ – პირველი რომანი, რომელიც ერთგვარი ამბოხის მატარებელია და ტრადიციების რღვევისა და ახალი მეტყველების შექმნის სურვილს ამჟღავნებს; „გაქცევების წიგნი“ - „რომანი რომანზე“, როგორც მას ხშირად მოიხსენიებენ, რომელიც გვთავაზობს რომანის ჟანრის შესახებ მსჯელობასაც და უცნაური მოგზაურობის ისტორიასაც. ეს ორი სრულიად განსხვავებული მოვლენა ერთმანეთთან დაკავშირებულია გაქცევის თემით. გაქცევა რომანული ტრადიციებიდან ახლის ძიებაში, რომლის მატერიალიზაციაც რომანის პერსონაჟი ოგანის მოგზაურობით ხორციელდება. „ომი“ - რომანი, რომელიც თანამედროვე ცხოვრების მაღაღობრივ ხასიათს ამხელს და მის ხატად ქალაქს წარმოგვიდგენს; რომანი „ოქროს მაძიებელი“- რომელიც სათავგადასავლო რომანის ელემენტებს შეიცავს და ბედნიერების ძიების თემას ავითარებს. რომანი „უდაბნო“- რომელიც

უდაბნოს ხალხების უმოწყალო ბედისწერის აღწერის ფონზე წარმოდგენილი როგორც ინდივიდუალური, ასევე კოლექტიური ბედნიერების ძიების თემა.

გარდა აღნიშნული რომანებისა კვლევაში გამოყენებულია ასევე ლე კლეზიოს სხვა ნაწარმოებებიც: „მატერიის ექსტაზი“, „უცხო დედამიწაზე“, „გიგანტები“, ესე ამერიინდიელთა ცივილზაციის შესახებ, „მოხეტიალე ვარსკვლავი“, შიმშილის მისამღერი“, „აფრიკელი“, „ოქროს თევზი“, „მოხეტიალე ვარსკვლავი“, ნოველების კრებულები „მონდო და სხვა ისტორიები“ და „ციებ-ცხელება“.

თავი 1. მწერალი და მისი შემოქმედება

1.1. წერა როგორც მოთხოვნილება

„გარდატეხების, პოეტური თავგადასავლებისა და გრძნობათა ექსტაზის მწერალი“¹ - ასე შეაფასა ლე კლეზიოს მოღვაწეობა ნობელის კომისიამ 2008 წელს, რის საფუძველზეც მიენიჭა მწერალს საპატიო ჯილდო. თვითონ მწერალი კი აცხადებს, რომ წერა მისთვის არის „ბუნებრივი მოთხოვნილება, კომუნიკაციის ფორმა“².

„რატომ ვწერთ? წარმომიდგენია, რომ ყველა თავისებურად უპასუხებდა ამ მარტივ კითხვას. არსებობს მისწრაფებები, გარემო, გარემოებები. აგრეთვე უნიჭობაც. თუ ვწერთ, ეს იმას ნიშნავს, რომ არ ვმოქმედებთ, რომ რეალობასთან პირისპირ დარჩენილნი დიდ გასაჭირში ვიმყოფებით, რომ რეაქციის სხვა გზა, კომუნიკაციის სხვა ფორმა ავირჩიეთ, როგორც გარკვეული მანძილი, დრო ფიქრისა და განსჯისთვის“³.

ლე კლეზიომ თავისი პირველივე ლიტერატურული განაცხადით ტრადიციების რღვევით მიიქცია კრიტიკოსთა ყურადღება. „მე მინდოდა, რომ ამას გამოეწვია ხმაური და ამან გამოიწვია კიდევ ხმაური... ასე რომ, მე საკმაოდ კმაყოფილი ვიყავი“(ინტერვიუ 1996) - ასე ხსნის ლე კლეზიო თავის პირველ ლიტერატურულ ნაბიჯებს. ხმაური, რომელიც რომანული ტრადიციების რღვევის სურვილს შეიცავდა,

¹ http://www.bnf.fr/documents/biblio_leclezio.pdf

² ნობელის პრემიის გადაცემის ცერემონიაზე წარმოთქმული სიტყვა. ქართული თარგმანი: <http://mastsavlebeli.ge/?p=6110>

³ იგივე

დაიწყო 1963 წელს, რომან „ოქმის“ გამოქვეყნებასთან ერთად. რომანისთვის ახალგაზრდა, 23 წლის ნიკელ ბიქს ძალზე საპატიო, თეოფრასტ რენოდოს პრიზი მიენიჭა და კრიტიკოსებმა მას ბრწყინვალე ლიტერატურული კარიერა უწინასწარმეტყველეს.

პირველ ლიტერატურულ წარმატებებს კი წინ უძღოდა ომის საშინელებებით გაჯერებული ბავშვობა ნიცის შემოგარენში, სენ-მარტენ ვეზუბისა და როკბიერში, სადაც ლე კლეზიოების მავრიკული წარმოშობის ოჯახი - დედა, ბებია და ორი ძმა ცხოვრობდა. თავისი ცხოვრების პირველი ოცი წელიწადი სწორედ ამ „ზღვასა და პლაჟს, გორაკებსა და მთებს შორის მდებარე ქალაქში“ გაატარა, როგორც ჟერმენ ბრე აღნიშნავს, „ხმელთაშუა ზღვის მზის, მისი სინათლისა და მცხუნვარების ქვეშ, მზისგან გარუჯულ მის ჰეტეროკლიტურ მოსახლეობას შორის“ (ბრე 1990: 15). ეს არის „სივრცე, ტოპოგრაფია, რომელსაც ლე კლეზიოს აზროვნება და წარმოსახვა უტრიალებს, ფორმას იძენს და ფრთას ისხავს. ეს სივრცე მის პირველ, ერთმანეთისგან ძალზე განსხვავებულ ნაწარმოებებს, ერთიანობას ანიჭებს“ (ბრე 1990: 15).

ომმა წარუშლელი კვალი დატოვა ლე კლეზიოს წარმოსახვაში და არაერთი ნაწარმოების შთაგონების წყაროდ იქცა:

„თუ იმ გარემოებებს ჩავუღრმავდები, რომლებმაც წერა დამაწყებინეს – ამას თვითკმაყოფილებით კი არ ვამბობ, არამედ უფრო სიზუსტის სიყვარულით, – ვხვდები, რომ ჩემთვის ყველაფერი ომით დაიწყო“⁴.

ფრედერიკ ფერნისთან ინტერვიუში ლე კლეზიო აღნიშნავს, რომ მეორე მსოფლიო ომმა განსაკუთრებული დაღი დაასვა მის ცნობიერებას. „ეს იყო ძრწოლაზე უფრო მეტი“⁵. დაბომბვებისა და ადამიანთა სიკვდილისგან აღძრული მძაფრი განცდები და ემოციები მის შემოქმედებას მუდმივად ახლავს თან. ლე კლეზიოს რომანები ეხმიანება მეოცე საუკუნის არაერთ სისხლისმღვრელ ომს, რომელიც მსოფლიოს მასშტაბით მომხდარა. ასეთია პირველი მსოფლიო ომი „ოქროს მაძიებელ“-ში, მეორე მსოფლიო ომი „მოხეტიალე ვარსკვლავში“, აფრიკის კოლონიზაციის თანმხლები ომები რომანში „უდაბნო“, დეკოლონიზაცია, ვიეტნამის ომი, რომანში „ომი“,

⁴ იგივე

⁵ ფრედერიკ ფერნის ინტერვიუ ლე კლეზიოსთან, გადაცემა „საავტორო უფლებები“, TV5, 27 აპრილი 2003.

ალჟირის ომი - „ოქმი“ და „რევოლუცია“, ეკონომიკური და ეთნიკური ომები(ზიაფრას ომი) –„ონიტშა“, ისრაელი-პალესტინის კონფლიქტი - „მოხეტიალე ვარსკვლავი“ და ასევე მეორე მსოფლიო ომი „შიმშილის მისამღერში“. ომები ყოველთვის აღქმულია იმ ადამიანების თვალთახედვით, რომელნიც საკუთარ თავზე განიცდიან მის სისასტიკეს და ვერ ხვდებიან, რას ემსახურება ეს სისხლის ღვრა.

ომთან ერთად ლე კლეზიოს ძიებების წყაროდ იქცა მოგზაურობები, კერძოდ კი პირველი ხანგრძლივი მოგზაურობა აფრიკაში მამის სანახავად და სრულიად ახალ სამყაროსთან შეჯახება. პირველი ნაწარმოებები -„შავი ორადი“ და „ხანგრძლივი მოგზაურობა“ ამ ახალი აღმოჩენით აღძრული შთაბეჭდილებების ნაყოფია. ლე კლეზიომ შავ კონტინენტზე მხოლოდ ორი წელი იცხოვრა და ამ პერიოდმა მისი, როგორც მწერლის კარიერაზე, დიდი გავლენა იქონია. როგორც მწერალი ამბობს თავის რომანში „აფრიკელი“: „მთელი ეს სიცხე, ეს წვა, ეს ჟრუანტელი...აფრიკის ეს ხორციელი ცოდნა რომ არ მქონოდა, ეს მემკვიდრეობა რომ არ მიმეღო ჩემს დაბადებამდე ადრე, ვინ ვიქნებოდი მე?“ (ლე კლეზიო 2004: 114).

1970 წლიდან ლე კლეზიოს ცხოვრებაში ახალი შემოქმედებითი ბიძგი ჩნდება. პანამის ჯუნგლებში ამერიინდიელთა ტომებთან -ამბერებსა და ვონანას ხალხთან გატარებულმა სამმა წელმა, „მთლიანად შეცვალა“ მისი ცხოვრება. როგორც მწერალი აღნიშნავს, ამ გამოცდილებამ “ შეცვალა მთელი ჩემი ცხოვრება, ჩემი შეხედულებები სამყაროსა და ხელოვნებაზე, სხვებთან ერთად ჩემი არსებობის სტილი, სიარული, ჭამა, სიყვარული, ძილი და სიზმრები...” (ბარბიე 2005: 79). „მე არ ვიცი, ეს როგორ შეიძლება, მაგრამ ეს ასეა: მე ინდიელი ვარ“ (ლე კლეზიო 1971: 7). მწერლისთვის ეს იყო ერთგვარი „ფიზიკური შოკი“, რის შემდეგაც, მან, როგორც „პირწმინდად მოაზროვნე და ინტელექტუალურმა არსებამ“, შეწყვიტა არსებობა (ბარბიე 2005: 16). ჟერარ კორტანზე ლე კლეზიოს ცხოვრების ამ პერიოდს „კოპერნიკისეულ შოკს“ უწოდებს, რამაც დასავლური აზროვნებისგან განსხვავებული ცხოვრების სტილი აღმოაჩენინა. მწერლის აღტაცებას ინდიელთა მივიწყებულ კულტურაში პირველ რიგში იწვევს ადამიანსა და ბუნებას შორის არსებული ჰარმონია, ადამიანის დამოკიდებულება გარემომცველი ბუნების მიმართ, რაც განაპირობებს მის შემდგომ ნაწარმოებებში ბუნებისთვის დათმობილ დიდ ინტერესს. მწერალი, რომელსაც

ეკოლოგსაც უწოდებენ, ბუნებაზე ახდენს მედიტაციას და აცხადებს, რომ არ შეუძლია წერა ისე, რომ არ იფიქროს „ჰაერზე, ქარზე, ცეცხლზე, მიწაზე, წყალზე“. (ბარბიე 2005: 17). ინდიელთა კულტურაში მან იპოვა ცხოვრების სტილისა და აზროვნების ფორმის ურთიერთკოეზია, ურთიერთშესაბამისობა დინამიკაში, რომელსაც ვერ მიაგნო ტაოიზმსა და ბუდისტურ ძენში, რომლითაც მწერლობის ადრეულ ეტაპზე იყო გატაცებული (ლაზე 2001: 200). ამ ახალი აღმოჩენის შედეგია მისი არაერთი ნაწარმოები: ესე „რიტუალი“, მაიას ტომის სიბრძნის წიგნი „ჩილამ ბალამის წინასწარმეტყველება“ და „მიჩოაკანის ურთიერთობა“, პორეპეჩას ცივილიზაციის წმინდა წიგნი ამერინდიელთა კულტურას ეძღვნება. „სამი წმინდა ქალაქი“, სადაც ის მაიას ტომის უკანასკნელი წმინდა ადგილების შესახებ მოგვითხრობს, „შეწყვეტილი ფიქრები ანუ მექსიკური ოცნება“, სადაც გაცოცხლებულია აცტეკების უკანასკნელი დღეები, „ნამღერი ზეიმი“, - ყველა ეს ნაწარმოები, რომლებიც პირდაპირ გვიყვებებიან ინდიელთა რიტუალებისა და ტრადიციების შესახებ და ასევე სხვადასხვა ეპიგრაფები და ალუზიები, რომელთაც სხვა რომანებშიც ვხვდებით, მოწმობენ მწერლის ამერინდიელთა კულტურით აღტაცებას, რომელიც პირველ რიგში სიმღერაში ჩადებული ოცნების ძალას, მის უნარს ირეალურში დაღეჟოს რეალობა და სამყაროს შექმნისა და ხელახლა შექმნის შესაძლებლობას უკავშირდება.

ამერინდიელების ცივილიზაციამ აღმოაჩენინა ასევე წინააღმდეგობებზე აგებული ცხოვრების არსი. კერძოდ, მტკიცებულება, რომ მიკრო და მაკრო კოსმოსები ერთმანეთშია შერწყმული, რადგან ყველაფერი მთელშია თავმოყრილი. ადამიანი ერთდროულად უმნიშვნელო მწერიც არის და ღმერთიც. ნახატები, რომელსაც ინდიელები სხეულზე იხატავენ, ერთდროულად ფსიქიკის გამოხატულებაცაა და სამყაროს ანარეკლიც. შინაგანი არის გარეგანი(ლე კლეზიო 1971: 130). პასიური და აქტიური ერთმანეთს ენაცვლებიან. ამ კონცეფციის გადმოცემა ჩვეულებრივი სამეტყველო კოდებით შეუძლებელია. სწორედ ამიტომ სიტყვები „ენიგმა“, „ენიგმატიკური“, „ალუზიური“, „იდუმალეა“ მის შემოქმედებაში ხშირად მეორდება(ბარბიე 2005: 12).

ლე კლეზიო არაერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, რომ წერა ადრეული ბავშვობიდან დაიწყო. ეს იყო მისთვის ერთგავრი რეფლექსი იმ უამრავი აგრესიის წინააღმდეგ,

რომლის წინაშეც ჯერ კიდევ ბავშვი აღმოჩნდა, თავდაცვის საშუალება, რომელიც ადამიანში ჩართავს ხოლმე ბიოლოგიურ მექანიზმს, შეინარჩუნოს წონასწორობა. მისი აზრით, წერა ეს არის ინსტინქტური მოქმედება, როგორც სიარული, მაგალითად და ადამიანის მოქმედებათა შორის, „ერთადერთი ქმედება, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ ბუნებრივი“(ეზინი 1997: 15).

ლე კლეზიო ბავშვობაში მხატვრობაზე ოცნებობდა, მაგრამ საბოლოოდ წერა აირჩია გამოხატვის ფორმად. თუმცა თავის გატაცებას დრო და დრო მაინც არ ივიწყებს ხოლმე და წერას და ხატვას ხშირად უხამებს ერთმანეთს. ნაწარმოების ტექსტებში ხშირად არის ჩართული მის მიერ შესრულებული ნახატები, განსაკუთრებით რომანში „უცხო დედამიწაზე“, და კრებულში „სირანდანები“, რომელიც თავისი მეუღლის, ჟემიას თანავტორობით არის შექმნილი და სხვადასხვა კრეოლურ გამოცანებს მოიცავს. კრებულს თან ახლავს ლე კლეზიოს აკვარელით შესრულებული ნახატები. ეს ნახატები ტექსტის შემადგენელი ნაწილია და ლე კლეზიოს წერის განსაკუთრებულ ტექნიკას ქმნის, რომელიც განსაკუთრებით თვალშისაცემია მწერლობის საწყის ეტაპზე, 60-70-იან წლებში. გარდა ნახატებისა ამ პერიოდის ნაწარმოებებში მრავლად ვხვდებით კოლაჟებს, გადახაზულ ტექსტებს, ციტატებს საგაზეთო სტატიებიდან თუ პროსპექტუსებს. მწერალი იგონებს ერთგვარ წარმოსახვით ენას. ტიპოგრაფიული ორიგინალობით გამოირჩევა მისი არა ერთი ნაწარმოები, მათ შორის „Terra Amata“, სადაც ლე კლეზიო ასოების მაგივრად ნიშნებს იყენებს. მაგალითად, წერტილებსა და ტირეებს, იმის საჩვენებლად, რომ პერსონაჟი



„სიჩუმეშიც ლაპარაკობს“ (ლე კლეზიო 1967: 110):

ზოგჯერ წყვეტილი ფრაზებია წარმოდგენილი, სიტყვები კი ერთმანეთისგან დაცალკევებულია ფრჩხილებით ან ბრჭყალებით:

თუ/“არა“/თუ/“არა“/“კარტოფილი“/ესისარარის/“ზეთისხილი“/არა/“ავტომანქანები“⁶

(ლე კლეზიო 1967: 66)

ეს ტიპოგრაფიული ინოვაციები გარკვეულწილად ნაივურობასაც ანიჭებს ლე კლეზიოს ტექსტებს. ნაივური და მარტივი წერის მანერა ასევე ინდიელთა კულტურით გატაცების შედეგია. ტექსტისა და ნახატის, ორი სხვადასხვა ტექნიკის ერთმანეთში შერწყმაში, იკითხება მწერლის მოთხოვნილება, აღმოაჩინოს ახალი, ყველა არსებული ფორმისგან განსხვავებული გამოხატვის ფორმა, რომელიც ამავე დროს წარმოაჩენდა ადამიანისა და სამყაროს მთლიანობას. სწორედ სიახლის, ახალი აზროვნებისა და სხვაგვარი სამყაროს ძიება არის გლობალური მამოძრავებელი ძალა, რომლითაც იმართება ლე კლეზიოს შემოქმედება.

რაც შეეხება საბოლოოდ წერის არჩევას, როგორც მწერალი განმარტავს ეს არჩევანი უკავშირდება მეტყველებისა და წერის გრძნობით ხასიათს, სწორედ ამან ააღებინა ფურცელი და კალამი ხელში ლე კლეზიოს. სიტყვები, რომელიც მას ინსტინქტურად გამოაქვს ცარიელ ფურცელზე არ ესწრაფვიან რეალობის რეპრეზენტაციას ან მის შექმნას. არც მიმეტიზმია მათი მოთხოვნილება. ეს სიტყვები, თვითონ გადმოსცემენ, აღწერენ საგნებსა და ქმედებებს, იძირებიან უზუსტეს რეალობაში, რომლის აღწერასაც გამოელიან მათგან. „თითქმის არ არსებობს განსხვავება სიცოცხლესა და წერას შორის“.⁷ ამბობს ლე კლეზიო ინტერვიუში. მისთვის მნიშვნელოვანია უპირველეს ყოვლისა წერის აქტი.

წერის გრძნობითი ხასიათით გატაცებული ლე კლეზიოსთვის ბუნება განსაკუთრებული მნიშვნელობის მატარებელია. თავისი სახლის გარდა, ძველი პორტის ახლოს, ლე კლეზიო ნაწარმოებებს წერს ზღვის სანაპიროზე, კლდეების, ქარისა და სინათლესთან კონტაქტში და სწორედ ამ პერიოდიდან ჩნდება

⁶ Si/ »Non » /Si / »Non »/ Les/ «Les pommes de terre »/C'est n'est pas ça/ « Les olives »/Non/ »les autos »/

⁷ Le Clézio Jean-Marie Gustave, *Ailleurs, Arlea*, 1997 (ჯან-ლეზიოს ინტერვიუ ჟ.მ.გ. ლე კლეზიოსთან).

შეგრძნებებზე დაფუძნებული მწერლობა, ბუნებაში არსებული ყველა ხმისა და ხმაურის მოსმენისა და გაგების სურვილი. ეს არის ამავე დროს „რეალურ სამყაროსთან, ბუნებასთან, კონტაქტის დამყარება“⁸. ბუნება მისი შემოქმედების უპირველეს თემად იქცევა. ბუნების ყველგანმყოფობას სოფი ჟოლან-ბერტოჩი ასე ხსნის: „ადამიანსა და ბუნებას შორის ზიარება, სიმბიოზი, რომელიც ხორციელ, შეგრძნებით კონტაქტს ემყარება“ (ბერტოჩი 2001: 149). ამ მგრძნობიარე და სუბიექტურ შთაბეჭდილებებს, რომელსაც ბუნება აღძრავს, ლე კლეზიო განსაკუთრებული ნარატიული რიტმით გადმოსცემს. ეს რომანული რიტმი გამოხატავს ორიგინალურ მეტყველებაზე ნოსტალგიურ ოცნებას და ისეთი რიტმის შექმნის მცდელობას, რომელიც ცხოვრების რიტმის თანმხვედრი იქნება (კასტბერგი 2006:275).

„ყველაფერი არის რიტმი. გაიგო სილამაზე, ეს არის შენი საკუთარი რიტმი ბუნების რიტმს დაამთხვო. თითოეული საგანი, თითოეული არსება განსაკუთრებული მინიშნების მატარებელია. ის თავის თავში ატარებს თავის სიმღერას. საჭიროა მასთან შეთანხმებული არსებობა, რათა საბოლოოდ მას შეერწყა. და ეს წამოწყება არ შეიძლება იყოს ინდივიდუალური ინტელექტის შედეგი, არამედ უნივერსალური ინტელექტის შედეგია. სხვათა მოლოდინი, შეიჭრა მათში, დაბრუნდე მათში; საქმე ეხება მიმეტიზმს.“ (ლე კლეზიო 1967: 130).⁹

სწორედ ამ შთაგონებებისა და მისწრაფებების შედეგია ლე კლეზიოს მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი შემოქმედება, რომლის კლასიციფიცირება და რომელიმე მიმდინარეობასთან მიკუთვნება შეუძლებელია.

1.2. „არაკლასიფიცირებადი“ მწერალი

ლე კლეზიოს შემოქმედება ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. იგი არის უამრავი ნოველის - როგორც საბავშვო, ასევე მოზრდილთათვის, ფილოსოფიური ესეების, ჟურნალების, ამერიინდიელთა ტექსტების თარგმანების თუ საგაზეთო

⁸ იგივე, გვ. 14

⁹ „Tout est rythme. Comprendre la beauté, c'est parvenir à coïncider son rythme propre avec celui de la nature. Chaque chose, chaque être a une indication particulière. Il porte en lui son chant. Il faut être en accord avec lui jusqu'à se confondre. Et ce ne peut être une démarche de l'intelligence individuelle, mais de l'intelligence universelle. Attendre les autres, se précipiter en eux, retourner en eux ; il s'agit de mimétisme“.

პუბლიკაციების ავტორი. ამავე დროს, მცირე ეთნიკური ჯგუფების ფუნდამენტური ტექსტების შემონახვის მიზნით ცნობილ მწერალსა და ბიბლიური ტექსტების კომენტატორ - ჟან გროჟანთან ერთად გალიმარის კოლექციის - „ხალხთა განთიადის“ დამაარსებელიცაა, რომელსაც თვითონაც ამდიდრებს ინდიელთა ტომების - მაიასა და პერეპეჩას წიგნების თარგმანებით, ისეთებით, როგორებიცაა „შილამ ბალამის წინასწარმეტყველება“ და „მიშოაკანის ურთიერთობანი“. თუმცა მის შემოქმედებაში ყველაზე დიდი ადგილი მაინც რომანულ ტექსტებს უკავიათ. რთულია მისი რომანების კლასიფიცირება და რომელიმე მიმდინარეობასთან ან სკოლასთან მიკუთვნება, ვინაიდან ლე კლეზიო რომანის ახლებურ, თავისებურ ვერსიას ქმნის. რომანულ ტრადიციებთან მიმართებით მისი რომანი არსებულ თეორიებს ამხვრევს და ახალ რომანულ მეტყველებას ამკვიდრებს.

იმ დროს როცა ლე კლეზიო მწერლობაში ფეხს იკიდებს, ლიტერატურული ღირებულებები და მოდელები ღრმა კრიზისს განიცდის. მწერლის ყურადღების ცენტრში აღარ დგას ე.წ. „კარგად წერის“ საკითხი ანუ პერფექციონიზმის ძიება ნარატიულ მეტყველებაში ან მისი მკაცრად შესაბამისობა იმასთან, რისი თქმაც სურს მწერალს. როგორც როლან ბარტი წერს თავის ნაშრომში - „წერის ნულოვანი დონე“, „სამყაროს აღწერა უკვე აღარ გამომდინარეობს „მე“-დან და ე.წ. „რეალიზმი“ დაგმოხილია, რადგან სკლეროზმოკიდებულ ფორმალობად, იდეოლოგიურ პროდუქტად არის მიჩნეული“ (ბარტი 1972: 45-49).

ამის პარალელურად ჰუმანიტარული მეცნიერებები: ლინგვისტიკა, ფსიქოანალიზი და სოციოლოგია - მწერლებს სთავაზობენ მისი განსაზღვრების ახალ ინსტრუმენტებს. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ამ პერიოდში ჩამოყალიბებული „ახალი რომანი“, რომელიც თუმცა მიმდინარეობად ვერ ჩამოყალიბდა, მაგრამ ძირეული ცვლილებები შემოიტანა ლიტერატურაში. „ახალი რომანის“ საქმიანობა პირველ რიგში ტრადიციების ექვექცეშ დაყენებითა და ჟანრთა არევით გამოირჩევა. ლე კლეზიო, როგორც ამ პერიოდის მწერალი ცხადია, განიცდის ამ ტენდენციათა ზეგავლენას, თუმცა არცერთ კონკრეტულ მიმდინარეობას არ მიეკუთვნება. ჟანრობრივი კლასიფიკაციებისადმი მწერალი სრულიად გულგრილია: „ფორმები, რომელსაც ნაწერი იღებს, ჟანრები რომელსაც ის თანხმდება, იმდენად

საინტერესო არ არის. ერთადერთი, რასაც ჩემთვის მნიშვნელობა აქვს, ეს არის წერის აქტი“¹⁰(ლე კლეზიო 1967: 106-107).

მწერალი აცხადებს, რომ უპირისპირდება ე.წ. „ვერისტული რომანის“ მოყვარულ პუბლიკას, რომელსაც რომანის ღირსებად ფსიქოლოგიური ანალიზი და რეალიზმის ასახვა მიაჩნია. ის გვთავაზობს რომანის თავისებურ იდეალს ე.წ. „აქტიურ“ რომანს, რომელიც მკითხველს თანამონაწილეობისკენ მოუწოდებს, რაც სიტყვებისა და მინიშნებების მოძიებას გულისხმობს. როგორც ავტორი გვეუბნება, სწორედ ტექსტში ხდება მკითხველისა და მთხრობელის - ამ ორი ერთმანეთისგან დაშორებული ერთეულის შეხვედრა: „არის ერთი მომენტი მთხრობელსა და მსმენელს შორის, სადაც შემოქმედება ზუსტდება და ფორმას იღებს“(ლე კლეზიო 1963: 10). მწერლის აზრით, მეტყველების მიზანი კომუნიკაციის დამყარებაა. მნიშვნელოვანია შეტყობინება, რომელსაც ტექსტი შეიცავს. მწერალი გვთავაზობს უამრავი შეტყობინებებით დახუნძლულ ტექსტს და ამით სურს მკითხველის მნიშვნელობათა სამყაროში შეყვანა და არა რაიმეში დარწმუნება. „გაქცევების წიგნის“ მთელი თავი - „ავტოკრიტიკა,“ ეთმობა მსჯელობას რომანის ჟანრის შესახებ, სადაც ლე კლეზო გმობს წიგნის წერას წინასწარ შედგენილი გეგმებისა და დადგენილი წესების მიხედვით. „ყველა ეს ტექსტი შეიძლება მოვნათლოთ, როგორც სამაგალითო მკითხველის გაფრთხილება, მოსალოდნელი იმედგაცრუების პრევენცია, მკითხველის, რომელიც იქამდე მალარმეს, ჯოისსა თუ ფოლკნერს კითხულობდა და რომელიც შეჩვეული იყო ყოვლისმცოდნე ავტორს, რომელიც შიგა და შიგ თავისი პერსონაჟების სულსაც ფლობს“(კავალერო 2009: 60).

კრიტიკოსები სამ პერიოდად ყოფენ ლე კლეზიოს შემოქმედებას. პირველ რომანებს, კერძოდ, 60-70 წლებში შექმნილ რომანებს, რომლებიც სიგიჟისა და ამბოხის თემებით, მეტყველებაში ექსპერიმენტების ძიებით გამოირჩევა, ლიტერატურული კრიტიკა დიდხანს „ახალ რომანს“ მიაკუთვნებდა.

აღნიშნულ ლიტერატურულ სკოლასთან საერთო შეხების წერიტილები მართლაც მოიპოვება პირველ რიგში აღნიშნული თეორიული მსჯელობების, სტრუქტურის

¹⁰ « Les formes que prends l'écriture, les genres qu'elle adopte ne sont pas tellement intéressants. Une seule chose compte pour moi : c'est l'acte d'écrire » .

აფეთქების, ინტრიგის სიმწირისა და პერსონაჟთა ხასიათის განუსაზღვრელობის გამო. თავდაპირველ რომანებში ლე კლეზიო ძირითადად ინტერესდებოდა მეტალინგვისტური საკითხებით, რომელიც ასე ვთქვათ უფრო ერუდირებული პუბლიკისთვის იყო განკუთვნილი; თუმცა მორის ნადოს აზრით: რომან „ოქმი“-დან მოყოლებული „ლე კლეზიო რომანულ ლიტერატურულ სივრცეში შემოიჭრება ხოლმე, რათა ყველაზე შორიდან მოიტანოს პრობლემები და ყველასგან განსხვავებული ფორმით გადმოსცეს“ (ნადო 1970: 187).

ამიტომ მისი მიკუთვნება რომელიმე მიმდინარეობასთან, მრგვალ მაგიდასთან თუ კოლოკვიუმთან შეუძლებელია. ზოგიერთმა მას „არაკლასიფიცირებადი“ (ზელტნერი 1971: 215-245) მწერალიც კი უწოდა. ამ განსხვავებულ პოზიციებს აქვთ არსებობის უფლება თუ გავითვალისწინებთ რამდენიმე ნიუანსს. გერდა ზელტნერი აღნიშნავს, რომ „გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ „ახალი რომანი“ არ ხასიათდება ჰომოგენურობით და ე.წ. „ახალი რომანისტები“ თითოეული ტოტალურად ავტონომიურები არიან (კავალერო 2009:59) და შესაბამისად, რთულია მიკუთვნებულობაზე საუბარი. მაგრამ შედარებითი მიდგომის მიხედვით ზოგიერთი მსგავსება ვლინდება მეტყველების, წერის ხერხებისა და ლიტერატურული პროცესების შესახებ მკაფიოდ გამოხატულ მსჯელობაში. ლე კლეზიოს განსხვავებულობის დასადასტურებლად ტერეზა დი სკანო აქცენტს მწერლის ირაციონალიზმზე აკეთებს. მისი აზრით, არსებობს „ესეისტი ლე კლეზიო და რომანისტი ლე კლეზიო“ და მწერლის აზროვნებას „ბოისკაუტის ფილოსოფიას“ უწოდებს, რომლის მხერგაც „აღმოსავლეთისკენ“ არის მიპყრობილი (დი სკანო 1983: 123). ჟან-რიკარდუს შეფასებით კი - ლე კლეზიო არ ქმნის „ხელოვნებას ხელოვნებისთვის“. ის არასოდეს წერს რომანსა თუ მოთხრობას მხოლოდ თხრობის სიამოვნების ან ფორმალური ძიების მიზნით“ (რიკარდუ 1973). ლე კლეზიო ყველა ლიტერატურული ხერხითა თუ თეორიით ინტერესდება, თუმცა არცერთ მათგანს არ მიეკუთვნება.

მწერლის შემოქმედების მეორე ეტაპი 80-იანი წლებიდან იწყება და კრიტიკოსები მას შედარებით ტრადიციულად მიიჩნევენ, ოღონდ მწერლის ტიპიური აქცენტებით.

ამ პერიოდის რომანებში ფორმალურ ძიებებსა და ექსპერიმენტებს ანაცვლებს ადამიანური და უნივერსალური წუხილები, მოგზაურობა და გრძნობებზე დაფუძნებული ლირიზმი. 1980 წელს გამოქვეყნებული რომანი „უდაბნო“, რომლისთვისაც მწერალს პრესტიჟული ლიტერატურული პრემია, პოლ მორანის პრიზი მიენიჭა, ყველა იმ პრობლემატიკას აერთიანებს, რომელიც მეორე პერიოდის ნაწარმოებებისთვის არის დამახასიათებელი. ორიგინალურ კომპოზიციასთან ერთად რომანი 80-იანი წლების აქტუალურ სოციალურ და პოლიტიკურ საკითხებს ეხება, როგორებიცაა კოლონიზაცია, მიგრაცია, მიგრანტთა ბედი დასავლურ საზოგადოებაში და სხვა. მოგვიანებით კი ის თავის თავში იწყებს ძიებას, საკუთარ ფესვებსა და წინაპართა ისტორიას უბრუნდება და ავტობიოგრაფიულ ელემენტებს რთავს რომანებში: პირველ ავტობიოგრაფიულ მცდელობებს ადგილი აქვს რომანებში „ოქროს მაძიებელი“ (1985) და „ონიტმა“(1992) , ხოლო „აფრიკელი“(2004), რომელსაც ლე კლეზიო 64 წლის ასაკში წერს, თავის პირველ და ყველაზე მნიშვნელოვან მოგზაურობაზე გვიყვება აფრიკაში. მიუხედავად ტრადიციისკენ მწერლის ამ შემობრუნებისა შემოქმედებითი ევოლუცია მაინც განგრძობადობით ხასიათდება. განგრძობადობას ქმნის რომანების სტრუქტურა, რომელიც პოეტურ სტრუქტურას უახლოვდება. რომან „ოქმიდან“-დან მოყოლებული, ყოველ რომანში იცვლება წერის ხერხები, მაგრამ რომანული ჩარჩო(პროექტი) იგივე რჩება.

ლე კლეზიოს რომანები ეპოქის მოდერნისტებთანაც ამჟღავნებს სიახლოვეს იმ გაგებით, რომ ისინი მოკლებულნი არიან სისრულის განცდას და სიცარიელის განცდას ტოვებენ. პოლ რიკერი თავის ნაშრომში „დრო და თხრობა“ მიიჩნევს, რომ სისავსისა და სისრულის კრიტერიუმების არ არსებობა ნაწარმოებში ტრადიციების უარყოფის უპირველესი ნიშანია(რიკერი 1991: 36). ამარ რუთის აზრით, ლე კლეზიოს ტექსტები „სავსეა სიცარიელებით“, როგორც სტრუქტურულ, ასევე პერსონაჟების დონეზეც. პერსონაჟებს გმირებს ვერ ვუწოდებთ ლიტერატურული გმირის გაგებით, რადგან ისინი თითქმის ანონიმურები არიან. არც ადამ პოლო, არც ოგანი, არც ბეა ბ. და სხვები რაიმე სოციალურ როლს არ განასახიერებენ და თავიანთ გარშემო მიმდინარე მოვლენების მიმართ სრულიად გულგრილნი არიან. არც ერთს არ გააჩნია რაიმე პერსონალური განზრახვები და გეგმები. მათი წარსული ცხოვრების შესახებ

არანაირი ინფორმაცია არ არსებობს ან არსებობს ძალზე მწირი, რომელიც სარწმუნო არ არის. თითქმის არაფერი ვიცით მათ განვლილ ცხოვრებაზე და მათი ნაწარმოებში შემოსვლაც ერთგვარი ხუმრობანარევი ინკიპიტის მეშვეობით ხდება. თხრობის ღრმა ქაოსიდან შეიძლება გამოვყოთ ელიპსები და უამრავი ცარიელი ადგილები. ნაწარმოები ზოგჯერ დაუმთავრებელის შთაბეჭდილებას ტოვებს. „ოქმი“ თავდება ფრაზით: „უარესის მოლოდინში ამბავი დამთავრდა. მაგრამ დაელოდეთ. ნახავთ თქვენ...“ უცნაური იქნება, დადგეს დღე, როცა ადამზე ან სხვა ვინმეზე არაფერი იყოს სათქმელი“ (ლე კლეზიო 1963: 315). „გაქცევების წიგნი“-ის დამამთავრებელი ფრაზაც ასევე ორაზროვანია: „ჭეშმარიტ სიცოცხლეებს ბოლო არ აქვს. ჭეშმარიტ წიგნებს არ აქვთ დასასრული.“

(გაგრძელება იქნება)

(ლე კლეზიო 1969: 285)

სიცარიელეს მოწმობს დიალოგების როლის დაკნინება. დიალოგი ტრადიციული რომანის კომპოზიციის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს და ის არა მხოლოდ მკითხველში კითხვის ინტერესის გაღვივებას ემსახურება, არამედ გმირის არსებობასაც მოწმობს, ინფორმაციას გვაწვდის მის შესახებ, მის წარსულზე, მის ურთიერთობაზე თავის ანტურაჟთან და იმაზე თუ რა ხდება საზოგადოებაში. თუ ტრადიციულ რომანში თითოეული სიტყვა ამ დიალოგებში გათვლილი იყო იმაზე, რომ ის უნდა გაეგო მკითხველს და შესაბამისად კომუნიკაციაც დაემყარებინა, როგორც პერსონაჟებს შორის, ასევე ავტორსა და მკითხველს შორის, ლე კლეზიოსთან მისი ფუნქციები გადასხვაფერებულია. მაგალითად, ადამსა და მიშელს შორის დიალოგი ნათლად აჩვენებს ილოკუციური ფუნქციის არ არსებობას:

„ადამ, ადამ, მივდივართ?“

„ადამ მაშინებ, არ ინძრევი, არ სუნთქავ, თითქოს მკვდარი იყო...“

„სულელო, მედიტაციაში ხელი შემიშალე! ახლა მორჩა, ყველაფერი თავიდან უნდა დავიწყო.“

„თავიდან რა უნდა დაიწყო? „

„არაფერი, არაფერი. ვერ აგიხსნი. უკვე მივალწიე მცენარეებს, ხავსებს, ლიქენებს. სულ ახლოს ვიყავი ბაქტერიებთან და გაქვავებულ ორგანიზმებთან. ამის ახსნა არ შემიძლია.“ (ლე კლეზიო 2016: 61).

მეორე დიალოგში კი საკომუნიკაციო აქტის თემატური შესაბამისობაც დარღვეულია. ადამის პასუხები ფსიქიატრის კითხვებზე საერთოდ არ პასუხობს დასმულ შეკითხვას:

„რა გქვიათ?“

„ადამ პოლო,“-უპასუხა ადამმა

„და მშობლები, თქვენს მშობლებს?“

„მშობლებსაც ასევე“

„არა, - ვგულისხმობ, თქვენს მშობლებს. გყავთ მშობლები?“

(ლე კლეზიო 2016: 219)

დიალოგისთვის საკომუნიკაციო ფუნქციის გამოცლა სიტყვის მნიშვნელობის დევალვაციას ახდენს. სიტყვა თითქოს ხელოვნურად არის შექმნილი, ფიქციონარულია და რეალობის გადმოცემის ძალას მოკლებული. თუმცა რეალიზმის ასახვა არ არის ლე კლეზიოს მიზანი და სწორედ სიტყვის უძლურების ჩვენებით მის უარყოფას ცდილობს. რომან „ოქმში“ მწერალი ხაზგასმით აცხადებს: „დასაწყისიდანვე განზრახ გავხადე სიუჟეტი განყენებული და ბუნდოვანი. ნაკლებად მაინტერესებდა თხრობის რეალიზმი(სულ უფრო და უფრო ვრწმუნდები იმაში, რომ რეალობა საერთოდ არ არსებობს). (ლე კლეზიო 2016: 6). ამერიინდიელთა კულტურით შთაგონებულ ესსეში ლე კლეზიო აგრძელებს იგივე მოსაზრებას: „რა სარგებლობა მოაქვს რეალიზმს? ინდიელებს საერთოდ არ აღელევებთ რეალობის პრობლემა, რეალობის, რომელიც პირიქით სულს გვიხუთავს. რეალობა არ არსებობს“ (ლე კლეზიო 1971: 98).

გმობს რა რეალობას ლე კლეზიოს რომანი ახალი წესრიგის ძიებისკენ მოწოდებას შეიცავს, რაც გაქცევითა და მოგზაურობით არის შესაძლებელი. გაქცევა და ძიება ფორმალურ დონეზე ძველი რომანული ტრადიციების რღვევას და ახლის ძიებას

უკავშირდება. თუმცა გაქცევის თემა მხოლოდ ამით არ შემოიფარგლება. თემის გაგრძელებას წარმოადგენს ახალი წესრიგის, ახალი არსებობის ძიება, რომელიც სივრცესა და დროში მოგზაურობის შედეგად მიიღწევა. ამიტომ მის ნაწარმოებებში სხვადასხვა ტიპის მოგზაურობას ვხვდებით. ეს მოგზაურობები ასახავენ ერთი ქვეყნიდან მეორეში გადაადგილებას ან ხეტიანს ამა თუ იმ ბუნებრივ სივრცეებში: უდაბნოში, ზღვის სანაპიროზე ან მთაში. მაგრამ ამ ნომადიზმის მიზანი ეგზოტიკური ადგილების ძიება არ არის, როგორც ჩვეულებრივ მოგზაური სულის მქონე ადამიანებს გააჩნიათ. ლე კლეზიოს მიერ გადმოცემული მოგზაურობა სპირიტუალურ ხასიათს ატარებს. მისი მიზანი უნივერსალურის ძიებაა სხვადასხვა ადგილების, ცივილიზაციებისა და ენების მეშვეობით“ (ზარბიე 2005: 18).

სივრცითი მახასიათებლები შეიძლება დავიყვანოთ ორ ოპოზიციამდე: საწყისი, ორიგინალური უნივერსი(ბუნება) და არა ორიგინალური უნივერსი(თანამედროვე ურბანული სივრცე). პერსონაჟთა მარგინალიზაცია-იზოლაცია, რომელიც არა ორიგინალური უნივერსიისგან განრიდებაა სწორედ საწყისი სივრცის მოპოვების სურვილითაა ნაკარნახევი. „სხვა მხარე“ და „სხვაგან“ რომელთაც არაერთ რომანში ვხვდებით, საწყისი სივრცის ხატად იქცევა და ახალ მეტყველებას წარმოშობს. სიახლისა და სამყაროსადმი სხვაგვარი დამოკიდებულების ძიების საჩვენებლად ლე კლეზიო ზოგჯერ უჩეულო ხერხებს მიმართავს. რომანებში: „მატერიის ექსტაზი“, „უცხო დედამიწაზე“, „გუგების გაფართოება“ მწერალი აღწერს გუგების გაფართოების აქტს სხვადასხვა ხერხით, მათ შორის ნარკოტიკული საშუალებების ზემოქმედების მეშვეობით და მიანიშნებს, რომ საჭიროა ახლებური ხედვა და საგანთა არსის დანახვა და არა ზედაპირული სინამდვილით დაკმაყოფილება.

დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რომანების სათაურებსაც, რომლებიც თვითონ ქმნიან თემას. ისინი ერთ პერსონაჟს ან ერთ ადგილს კი არ მიემართებიან, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, არამედ ჩვეულებრივი წესრიგის ექვექვეშ დაყენების, ახალი წესრიგის ძიების, არსებობის სხვა ფორმის ძიების იდეას ასახავენ. ამ იდეებს განასახიერებენ მაგალითად რომანები: „ოქმი“, „გაქცევების წიგნი“, „მოგზაურობა სხვა მხარეს“, „ოქროს მამიებელი“, „მოხეტიალე ვარსკვლავი“, „წარღვნა“, „ომი“, „გიგანტები“. ყველა მათგანი სვამს ფიქციასა და ცნობიერის გამოვლინებათა შორის

ურთიერთმიმართების საკითხს. ეს ერთგვარი სპირიტუალური ძიება ლე კლეზიოს მთელი რომანული ესთეტიკის განმსაზღვრელია.

ლე კლეზიოს შემოქმედების მრავალწახნაგობა უამრავი ინტერპრეტაციის საფუძველს აჩენს. ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით მისი შემოქმედება არის იმ გაუცნობიერებელი ინერციის, (პულსაციის) წაკითხვა, რომლითაც იმართება ადამიანი.

ცნობილი მკვლევარი ჯენიფერ ველტი-ვალტერი არქეტიპული სიტუაციის იდენტიფიცირებას ახდენს მის რომანებში და ფსიქოანალიტიკური კვლევის შედეგად ადგენს თემატიკას, რომელიც ლე კლეზიოს შემოქმედების სტრუქტურას აყალიბებს. მკვლევრის აზრით, მწერლის შემოქმედებას საფუძვლად უდევს იკაროსის მითი. ეს უკანასკნელი არის ერთგვარი კომენტირება იმ საფრთხეზე, რომელსაც ადამიანის სპირიტუალური და ინტელექტუალური მისწრაფებები შეიცავს და აჩვენებს ადამიანური არსის სიმყიფეს. გაფრენის სურვილით შეპყრობილი ადამიანი, იკაროსი, დედამიწიდან ცაში მიემართება, დაფრინავს იქ, მაგრამ მზის მცხუნვარების შედეგად ის უბრუნდება წყალს, როგორც ბუნების მატრიცას და ამით აღასრულებს კოსმიურ და ხორციელ ციკლს, რომლის ფარგლებშიც მისი ბედისწერა აღესრულება. ამ კოსმიური ციკლის გამეორებას აქვს ადგილი ლე კლეზიოს შემოქმედებაშიც.

კიდევ ერთი ცნობილი მკვლევარი ტერეზა დი სკანო თავის ფილოსოფიურ კვლევაში, ხუთ ინიციაციურ ეტაპს გამოყოფს ხუთი ნაწარმოების საფუძველზე. მისი აზრით, მთელი მისი შემოქმედება მიისწრაფვის ერთი მიზნისკენ: გადმოსცეს სამყაროს ხედვა და ადამიანის ადგილი სამყაროში.

სხვა კვლევები აკვიატებულ დუალიზმს გამოყოფენ, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება ბუნება და ცივილიზაცია. ლე კლეზიოს პერსონაჟთა მიერ განვლილ გზაზე გამოკვეთილი თემატიკა, მისი ეგზისტენციალისტებთან დაკავშირების საფუძველი ხდება. ჟან ონიმუსი კი აქცენტს ლე კლეზიოს შემოქმედების მითიურ განზომილებებზე აკეთებს, რომელიც თანამედროვე ადამიანისათვის ჰარმონიისა და სიმშვიდის ძიების საკითხით არის დაინტერესებული. ყველა ეს კვლევა მოწმობს თუ რაოდენ მრავალფეროვანია ლე კლეზიოს შემოქმედება და როგორ განიცდის ევოლუციას წლების განმავლობაში. ექსპერიმენტები, მეტალიტერატურული

დისკურსები, ფილოსოფიური იდეები, ლირიზმი და შეგრძნებებზე დაფუძნებული მწერლობა, რომელსაც ლე კლეზიო მკითხველს სთავაზობს, მართლაც რომ უამრავი ინტერპრეტაციების, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავისაც კი, საშუალებას იძლევა. თუმცა რომანის განახლების სურვილი მათ შორის დომინანტურ როლს იკავებს. ეს სურვილი პირველ რიგში რომანში პოეტური სტრუქტურის შემოტანით გამოიხატება. სიტყვა „გაქცევა“, რომელიც მუდმივად ფიგურირებს მის ნაწარმოებებში და რომლის მნიშვნელობაზე ვისაუბრეთ, ასევე მიემართება რომანის განახლების სურვილს. ამ კონტექსტში „გაქცევა“ აღნიშნავს უარყოფასა და გზის გაკვლევას, რომანული სტრუქტურის უარყოფასაც და ამავე დროს ახალი დამწერლობისკენ სვლასაც. ლე კლეზიოს პოეტური სტრუქტურა არის სამყაროსადმი განახლებული მიდგომის შედეგი, რომლის ასახვაც ძველ რომანულ სქემებს აღარ ძალუძს და მოითხოვს ახალ, ადაპტირებულ ფორმებს. სამყაროს, არსებობის სპეციფიკური ხედვა მწერალს კარნახობს წერის ახალ ტექნიკას, რომელსაც პრიმიტივისტული კვალი ატყვია. პრიმიტივიზმის წყარო ინდიელთა კულტურაში აღმოჩენილი ცხოვრებისეული კონცეფციაა, რომელიც ისეთ ოპოზიციებზეა აგებული, როგორიცაა - ქალაქი/საწყისი ბუნება, ისტორია/უდროობა, რაციონალური მეტყველება/საწყისი სიჩუმე. წერის პრიმიტიული ტექნიკა გამოიხატება ფორმების გამარტივებაში ან სიმბოლურ გრაფიკულ განზოგადებაში. მნიშვნელოვანი ცხოვრებისეული მომენტების რეპრეზენტაცია ყოველგვარი ფსიქიკური განზომილების გარეშე, უბრალო, მარტივი და ბრუტალური, იდილიზირებული სცენით გადმოიცემა, რომელიც შთანთქავს მაყურებელს. ამავე კონცეფციით არის ნაკარნახევი მის მიერ ხშირი მითოლოგიური რეფერენციების გამოყენებაც. გამარტივება ეხება რომანულ სიტუაციებსა და პერსონაჟსაც. მათი რეპრეზენტაცია შემოიფარგლება რამდენიმე შტრიხით, ყოველგვარი რთული და ორაზროვანი ელემენტების გარეშე.

გამარტივების ეს გაცნობიერებული არჩევანი მომდინარეობს ხელოვანის სურვილიდან თანამედროვე, ცივილურ ადამიანს დაუბრუნოს პირველადი, საწყისი ინსტინქტების ძალა, რათა მან შეძლოს თავისი შინაგანი გრძნობების პირდაპირი გამოხატვა. ხელოვნებისადმი ეს ახალი მიდგომა სათავეს ჯერ კიდევ რაბლეს, ბოდლერის და რემბოს ანტირაციონალურ კონცეფციებში იღებს. პრიმიტიული

ხელოვნებისგან განსხვავებით, სადაც რეფერენცია და სიმბოლოები ხშირად იდენტურნი არიან, თანამედროვე ხელოვნების გამარტივების ფორმა ემყარება უფრო მეტად დამუშავებული სტილის ცოდნას და ელიპსს, რომლის რეფერენციებიც გვახსენდება მათი გამოტოვებით. ლიტერატურაში პრიმიტივიზმი არის პერსონაჟთა და სიტუაციათა შტრიხების გამარტივება, რისი მიზანიცაა უფრო მეტი სიმძაფრითა და აუთენტურობით გადმოსცეს არსებობა. ეს მიდგომა ინტეგრირდება ლე კლეზიოს რომანული სტრუქტურის პროექტთან, რომლის მიზანიცაა გადმოსცეს არსებობა. ასეთი ლიტერატურის შექმნისთვის ლე კლეზიო „შთაგონების წყაროს პოულობს მის შექმნამდე არსებულ, წინარე არსებულ კოდებში, რათა შექმნას საკუთარი კოდი, რომელსაც ტექსტუალური სამყაროს საზღვრების გადალახვის უნარი ექნება. „ადამიანი, რომელიც წერს, მხოლოდ სიტყვებით არ წერს, ყველაფერს, რასაც იყენებს წინსვლისთვის, კარგია. ის წერს რიცხვებით, ქიმიური ფორმულებით, ალგებრული ტოლობებით, მოლეკულური სტრუქტურებით“. წერა არ არის მხოლოდ თქმა. ის გზიდან გადახვევაცაა. „მხოლოდ სიტყვებით რომ ვწერდეთ, ძალიან მარტივი იქნებოდა. გვეცოდინებოდა სად მივდივართ“ (ბულო 1999: 16.). სწორედ ამ სურვილიდან გამომდინარეობს კონფორმისტული მწერლობის ბარიერების რღვევა მის რომანებში, რომელსაც თან ახლავს პაროდია და ლირიზმი.

ლე კლეზიო ადამიანის ამ ქვეყნად არსებობას აჩვენებს პოეტური ტექნიკის მეშვეობით, სადაც უამრავი მინერალური, მცენარეული და ცხოველური სამყაროდან აღებული სურათ-ხატები, მეტაფორები და შედარებები გვხვდება, რომლებიც არა ინტელექტის მეშვეობით, არამედ ფიზიკურად აღიქმებიან. ლე კლეზიო არღვევს მეტაფორულ იერარქიას და რეფერენციები ადამიანიდან ბუნებაზე გადააქვს. ამრიგად, ადამიანის, მისი ფიქრების, აზროვნებისა და გამოხატვის ფორმები მინერალური, მცენარეული და ცხოველური ხატებით არის ჩანაცვლებული. ამ სუბორდინაციის ეფექტს ავსებს შეგრძნებაზე დაფუძნებული მწერლობა, რომელიც პრივილეგიას ანიჭებს საგნებისა და დანახული სიტუაციების გრძნობით და კონკრეტულ მნიშვნელობას.

ასეთი ტექნიკის შედეგად ხმაურსა და სურნელს აქვს ფერები: „თვით ხმაური გამხდარა მანათობელი“, „სურნელები იძლეოდნენ თავიანთ მანათობელ ნიშნებს“

ვკითხულობთ „გაქცევების წიგნის“ მე-18 და მე-19 გვერდებზე. სინათლე წვიმს და ისმება: „მზის მარადიული შუქი, რომელიც წვიმად მოდიოდა მის სახეზე(ლე კლეზიო 1980: 129)“. „ვარსკვლავთა სინათლე წყნარად ეცემა, როგორც წვიმა (ლე კლეზიო 1980: 206) „ის სვამს ძალზე ფერმკრთალ სინათლეს, რომელიც ვარსკვლავთა ნაკრებისგან მოედინება(ლე კლეზიო 1980: 206). საკვები და ჭის გრილი წყალი იყო როგორც სინათლე მათ სხეულებში(ლე კლეზიო 1980: 206). სმენადი გადაიქცევა ხილვად; მუსიკა იხატება და ყვირილს აქვს ფერები: „ფერთა სიხარული, რომელიც იმდერეს. ყვითელი, რომელიც იყვირეს; წითელი, რომელიც იყვირეს; მილიონობით ნაცრისფერი, ბაცი ფერი, ყავისფერი, რომელიც ერთად წამოიყვირეს“(ლე კლეზიო 1980: 130). ძალიან ხშირად ადგილი აქვს ფერთა მეტონიმას. ზღვას ჰქვია „ლურჯი“; მზეს „ყვითელი“; ზოგჯერ საგანი, როგორც ასეთი, არსებობას წყვეტს და უბრალოდ ფერად იქცევა: „ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანი მთლიანად შებრუნდა ლურჯი ფერის მიმართულებით, რათა სხვა მეტი არაფერი ენახა(...) (ლე კლეზიო 1969: 59-60). ლურჯი ფერი ამ შემთხვევაში ზღვის სინონიმია.

მზერის ობიექტის განსაკუთრებულ თვისებაზე ასეთი ჰერეტიკი ფიქსაცია ემსახურება განცდათა სუბიექტური რეალობის ასახვას. ლე კლეზიოს წერის ყველა ტექნიკა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ყველა შემხვედრი საგნის პოტენციის წარმოსახვისა და შეგრძნებათა დინამიზმის წარმოქმნის სურვილთან. ამგვარი განცდები და იდეათა ასოციაციები ქმნიან ისეთ მწერლობას, სადაც ხატები მუდმივ მეტამორფოზაში არიან და თხრობის ისეთ ჯაჭვს ქმნიან, რომელიც უზრუნველყოფს ნარატიულ დინამიკას. ზოგჯერ რეფერენტთა მარტივი განლაგებით ხდება ხატის შექმნა. ასე მაგალითად, კომპოზიტური სიტყვები ერთი სიტყვით ახდენენ შედარებას: მაგალითად: „იდუა-ღრუბელი“, ან „იდუა-მწერი“(ლე კლეზიო 1969: 50), რათა იდეათა სხვადასხვა ასპექტი და წარმოსახვითი ასოციაცია წარმოჩინდეს. იმავე რომანის 77-ე გვერდზე გვხვდება სიტყვათა მსგავსი დამუშავება: აქ ერთმანეთს მოყვებიან: « სიტყვა-რევოლვერები », « ტყვიის სიტყვები », « შუშის სიტყვები ».

ზოგჯერ კი ადგილი აქვს ადამიანის ანიმალიზაციას ან მცენარეთა მინერალიზაციას ან მინერალების ანიმალიზაციას, რომლის მეშვეობითაც მწერალი ცდილობს აჩვენოს ერთიანობა ბუნებაში არსებულ სულიერ თუ უსულო საგნებს შორის. რომან

„უდაბნოში“ „სამხრეთელი მეზრძოლები(...) ხტუნაობდნენ(...), როგორც დიდი¹¹ ფრინველები გაფრენას რომ ლამობენ“(ლე კლეზიო 1980: 65-66). ადამიანები გადაიქცევიან მინერალებად: „ის (ლალა) კლდის ნატეხად იქცა თითქოს, რომელიც ხავსითა და ქაფით არის დაფარული“(ლე კლეზიო 1980: 276).

ზოგჯერ პირიქით ხდება და მცენარეები იძენენ მინერალის ან ადამიანის თვისებებს: „... (ლელვის ხის) უძლიერესი ფესვები, მეტალის მკლავების მსგავსი“, „მაღალი ძლიერი ტოტები, როგორც გიგანტის მკლავები“(ლე კლეზიო 1980: 393).

რეფერენტების მონაცვლეობა ეხება აბსტრაქტულ ცნებებსაც, რის შედეგადაც ეს უკანასკნელნი ფიზიკურობას და ნივთიერ სახეს იძენენ. მაგალითად რომან „ომში“ სამყარო გადაიქცევა « რკინის ძელად, რომელიც იმტვრევა », და სურვილი « მანქანის მიერ გამოწვეულ რყევად »(ლე კლეზიო 1969: 119). აბსტრაქტული კონცეპტების გამატერიალურება ხელს უწყობს ფანტასტიკური ატმოსფეროს შექმნას რომანში. აღწერების რეალისტური ტონის მიღმა, რომელიც საწყის რომანებს ახასიათებს იმალება ფანტასტიკური სამყარო, რომელიც სწორედ ამ აბსტრაქციების მატერიალიზაციით იქმნება.

ყველა ამ ტექნიკების კონვერგენცია ხდება ერთი ფუნდამენტური იდეის მიმართულებით: ადამიანის ოპტიკური ცენტრის გადატანა ელემენტებზე - ანთროპოცენტრიზმიდან სამყაროს ერთანობის იდეაზე, ფიზიკურ სამყაროზე, რომლითაც ის არის გარშემორტყმული. ეს იდეა აყალიბებს არსებობის კონცეფციას, რომელიც განსაზღვრავს ლე კლეზიოს წერის სტილს. მატერიის ინტენსიური და გრძნობიერი აღქმა ავითარებს ადამიანის კოსმოსის წინაშე მართობის იდეას(როგორც მაგალითად ლურჯი ადამიანები უდაბნოში) და უდაბნოს უსაზღვროების ხაზგასმით მწერალს სურს აღძრას ადამიანის კოსმოსთან შერევის, შერწყმის ჩვენება. გარეგანისა და შინაგანის ურთიერთპენეტრაცია, რომელსაც ლე კლეზიო მიმართვს თავის ნაწარმოებებში და რითაც ხსნის მწერალი მეტყველების მისეულ კონცეფციას, რომელიც უარს ამბობს საგნისა და სიტყვის განცალკევებაზე, ხორციელდება შეგრძნებითი დამწერლობით და ელემენტებზე ორიენტირებული წარმოსახვის მეშვეობით. მატერიის მუდმივი აღნიშვნა ლე კლეზიოს მიერ მისი

¹¹ „Les guerriers du Sud(...) bondissaient (...) comme des grands oiseaux cherchant à s'envoler“.

დამწერლობის პროექტში შესანიშნავად ჯდება, ვინაიდან იმისათვის რომ ადამიანის ამქვეყნად არსებობა გადმოსცე, აუცილებელია, რომ მოამზადო პერსონაჟსა და მის არსებობასთან, ადამიანსა და ანიმისტურ სამყაროსთან შეხვედრა, სადაც ყველაფერი ფორმირებულია ერთიდაიმავე ცოცხალი მატერიით. ამგვარად უდაბნოს, ზღვისა და ცის უსაზღვროება იმიტომ არ არის ხაზგასმული, რომ აჩვენოს პერსონაჟებში ადამიანის მეტაფიზიკური სიცარიელე, არამედ პირიქით, რომ აჩვენოს არსებობა, მარადიული არსებობა, რომელსაც ფარდა ეხდება ადამიანის წინაშე სწორედ ბუნების მეშვეობით. აქედან მომდინარეობს მწერლის აკვიატება, აჩვენოს პერსონაჟი, რომელიც სამყაროს აღიქვამს შეგრძნებებით, მატერიის ექსტაზში მყოფი.

1.3. შემოქმედების ევოლუცია

ლე კლეზიომ წერა ძალიან ადრე დაიწყო. შვიდი წლის ასაკში აფრიკაში მოგზაურობის შედეგად დაწერა თავისი პირველი ნაწარმოებები „შავი ორადი“ და „ხანგრძლივი მოგზაურობა“. თუმცა მისი, როგორც მწერლის კარიერა, იწყება რომანით „ოქმი“, რომელმაც 1963 წელს სრულიად ახალგაზრდა, 23 წლის ნიცელ ბიჭს, ლე კლეზიოს თეოფრასტ რენოდოს ძალზე პრესტიჟული ლიტერატურული პრემია მოუტანა. მოულოდნელად იმიტომ, რომ რომანი სულ სხვა, ფორმანტორის პრიზზე წარადგინა თავად ავტორმა, იმ იმედით, რომ მთავარ პრიზს, ფორმანტორის კუბულზე მოგზაურობას მოიგებდა. თუმცა ჟიურის გადაწყვეტილებით ის ჯერ გონკურის სიაში მოხვდა, სადაც ერთი ხმა დააკლდა გამარჯვებისთვის, შემდეგ კი რენოდოს პრიზზე იქნა წარდგენილი და შემფასებელთა ერთსულოვანი გააწყვეტილებით მისი მფლობელი გახდა. რომანმა ყურადღება თავისი ექსპერიმენტული სტრუქტურით მიიქცია, რის გამოც ზოგიერთმა კრიტიკოსმა „ახალ რომან“-ად შერაცხა. თუმცა თვითონ მწერლისთვის მისი ბუნებრივი მოთხოვნილების, წერის დასაწყისი აღმოჩნდა:

„მე არ მქონდა განსხვავებული რომანების წერის სურვილი, მაგრამ მინდოდა გამეგრძელებინა ის ისტორია, ერთდროულად ჩემიც რომ არის და სხვებისაც, რამდენიმე თავად. ასე რომ რომანი „ოქმი“ არის პირველი თავი, ლიტერატურის

აღმოჩენა და ამავე დროს ცხოვრების ჩემული ხედვის ერთგვარი პრეზენტაცია“(ლამი 2008).

რომანი გასაოცარი ვირტუოზულობით გამოირჩევა და გაჟღენთილია პაროდით, გროტესკით, ფანტაზიითა და ყველა სახის რიტორიკული მანევრებით. მწერალი მოგვითხრობს ვინმე ადამ პოლოს თავგადასავალს, რომელიც როგორც ამბავი ბანალურია, თუმცა ამ ინტელექტუალური პერსონაჟის მეშვეობით ლე კლეზიო უამრავ ლიტერატურულ-ფილოსოფიურ ალუზიებსა და რემინისცენციებს აღძრავს, რომელიც ამბოხს მოწმობს, ამბოხს სისტემური აზროვნების წინააღმდეგ. აღსანიშნავია ადამის მიერ წარმოთქმული სიტყვა ფსიქოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტების მიერ დაკითხვაზე, სადაც იგი განიკითხავს იმ კულტურას და აზროვნების სისტემას, რომელიც აზროვნებას ჩარჩოებს უწყესებს: „თქვენ ყოველთვის გსურთ, რომ თქვენი სატანური აზროვნების სისტემა შემოიტანოთ, თქვენი ფსიქოლოგიის ტრიუკები. თქვენ მიიღეთ ერთხელ და სამუდამოდ ფსიქოლოგიურ ღირებულებათა რაღაცა სისტემა. სისტემა, რომელიც ანალიზს ექვემდებარება. მაგრამ თქვენ ვერ ხედავთ, ვერ ხედავთ, რომ მე ამ წუთას ვცდილობ, ვცდილობ დაგაფიქროთ სხვა, უფრო დიად აზროვნებაზე. ისეთ რაღაცაზე, რაც სცილდება ფსიქოლოგიის საზღვრებს. მინდა, დაგაფიქროთ უზარმაზარ სისტემაზე. აზროვნებაზე, რომელიც ერთგვარი უნივერსალური აზროვნებაა“(ლე კლეზიო 2016: 237).

1965 წელს გამოქვეყნდა ნოველების კრებული, „ციებ-ცხელება“. ნოველები გვიყვება ამბებს, რომლებიც „ტკივილის ექსპერიმენტებს აღწერს“, რომელიც „დაბალი ტემპერატურის, კბილის ტკივილიდან, გულის რევიდან“ მომდინარეობს.

შემდგომი რომანი „წარღვნა“(1966), როგორც მწერალი აცხადებს, თავისი მოზარდობის ოცნებას - სამყაროს ხელახლა შექმნაზე ოცნებას უკავშირდება. რომანი გმობს დიდი დასავლური ქალაქების დაბნეულობას, სევდასა და შიშს, რაც პერსონაჟ ფრანსუა ბესონის ცხოვრების ცამეტი დღის მოყოლით არის გადმოცემული. აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლეთისა და მექსიკის პირველი აღოჩენა ამ პერიოდს უკავშირდება და მისი ნაწარმოებები სულ უფრო მძაფრად გამოხატავენ თანამედროვე დასავლური საზოგადოების უარყოფასა და კრიტიკას: „ბერძნულ-

რომანული სამყაროვ, აღარ ვარ შენი შვილი, აღარ შემიძლია მის რასას მივეკუთვნებოდე, აღარაფერი ვიცი მის შესახებ.[...] ბინძურო ლათინურო სამყაროვ, შენ გინდოდა მონად გექციე, აღარ ვარ შენი შვილი, შენი შვილი “-წერს ლე კლეზიო მოგვიანებით რომანში „გაქცევების წიგნი“(ლე კლეზიო 1969: 249).

1967 წელს ლე კლეზიო ორ წიგნს აქვეყნებს: რომანს „Terra amata“ და ესსეს „მატერიის ექსტაზი“. „Terra amata“ არის ერთგვარი დიალოგი სულის უკვდავებაზე, რომელიც მთავარი პერსონაჟის, ახალგაზრდა ბიჭი შანსელადის მეშვეობით გადმოიცემა. რომანი გარდაიქმნება ერთგვარ ფაბულად, რომლის კულმინაციასაც წარმოადგენს „ღმერთის სიკვდილის“ მეტაფიზიკური დრამა. რაც შეეხება ესსე „მატერიის ექსტაზს“, ეს არის ე.წ. „დისკურსიული ესსე“, რომელსაც პირდაპირ ახალგაზრდა მწერლის აზროვნების სიღრეებში შევყავართ, რომელიც შეპყრობილია ადამიანის ფუნდამენტური ეგზისტენციალური პრობლემების ახლებური კუთხით, თანამედროვე რეალობის ჭრილში დასმის მოთხოვნილებით. წიგნი ეწინააღმდეგება „ყველა სისტემას, რომელიც წერილობითი მედიტაციებით არის შედგენილი“ და მიზნად ისახავს „აზროვნების შერყევას, ვიდრე რაიმეში დარწმუნებას“, „მიღებული იდეების, ნასწავლის თუ შეძენილის, ამოძრავებას“(კასტბერგი 2006: 263).

1969 წელს გამოქვეყნებული რომანი „გაქცევების წიგნი“, მოგზაურობის, ხეტიალისა და მარადიული გაქცევის თემებს წარმოგვიდგენს, რომელიც უცნაური სახელის მქონე ახალგაზრდა მოგზაური კაცის - ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანის ქვეყნიდან ქვეყანაში გადაადგილების ფონზე იშლება. ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანი უეცრად გადაწყვეტს მიატოვოს ქალაქი, სადაც ცხოვრობს, გაიქცეს და იმოგზაუროს, წინასწარ უცნობი მარშრუტით, ერთი მიზნით, რათა „რეალობის სპექტაკლში მიიღოს მონაწილეობა“(ლე კლეზიო 1969: 21). რომანი გვაგონებს „ოდისეას“, სადაც მოთხრობილია გაქცევა გამოკვეთილი მიზნის გარეშე და მოგზაურობა ქალაქებისა და კონტინენტების გავლით, რაც მითსა და „რეალობას“ შორის მოგზაურობას უფრო ჰგავს.

რომანი „ომი“, რომელიც 1970 წელს გამოქვეყნდა, მოგვითხრობს „მასების ომზე ინდივიდის წინააღმდეგ“. რომანის დიდი ნაწილი დღიურისგან შედგება, სადაც პერსონაჟი ბეა ბ. იწერს თავის დაკვირვებებს, გრძნობებსა და ნააზრევს ან

წერილებისგან, რომელსაც გოგონა წერს თავის მეგობარ ბატონ X-ს, რომელსა შავი მოტო BMW 500. რომანის პერსონაჟების ქცევა ლოგიკას არ ექვემდებარება, არ ისწრაფვიან თავიანთ თავგადასავალს რაიმე გარკვეულობა შესძინონ და დასასრულს ასევე არალოგიკურად ქრებიან.

კითხვაზე, თუ რისი ჩვენება უნდოდა ამ რომანში?- ლე კლეზიო პასუხობს, რომ მისი მიზანია „აჩვენოს თანამედროვე ცხოვრება, რომელიც პერმანენტულ ომს ჰგავს. ეს არის მასების ომი ინდივიდის წინააღმდეგ, საგნების ომი ადამიანის წინააღმდეგ, ადამიანთა ომზე ადამიანის წინააღმდეგ. ეს არის იმ პერმანენტული აგრესიის განცდა, რომელიც ჩემს გარშემო არის“. ამ ჩამონათვალს ემატება ასევე „ომი საკუთარ თავთან“(ბრე 1990: 77).

რომან „ომის“ სტრუქტურა და თემატიკა მეორდება 1973 წელს გამოქვეყნებულ რომანში „გიგანტები“. რომანი აღწერს უზარმაზარ ჰიპერმარკეტ „ჰიპერპოლის“-ს, რომელიც ნამდვილი ბაბილონის გოდოლის სახეა. წიგნი ერთგვარ ამბოხს წარმოადგენს მეგაპლისებისა და მათი ხმაურითა და ძალადობით აღსავსე სამყაროს წინააღმდეგ.

ამ ორ რომანს შორის პერიოდში გამოქვეყნდა ანთროპოლოგიური ესეე ამერიინდიელთა შესახებ - „რიტუალი“. ლე კლეზიო აღწერს ინდიელთა ტომის - ამბერების მაგიურ რიტუალებს, რომელსაც ისინი ინდივიდუალური თუ საერთო ავადმყოფობებისგან განსაკურნებლად იყენებენ. ლე კლეზიო ერთმანეთს ადარებს ინდიელთა და დასავლურ კულტურას და უფრო მეტ სიახლოვეს სწორედ ამ მივიწყებულ ცივილიზაციასთან გრძნობს: „როდესაც ამ ინდიელ ხალხს შევხვდი, ისეთი შეგრძეება მქონდა, თითქოს მილიონობით მამებს, ძმებს და მეუღლეებს შევხვდი“(ლე კლეზიო 1971: 4).

1973 წელს გამოქვეყნებული „გუგების გაფართოება“, რომელიც პოეტურ მოთხრობას წარმოადგენს, აღწერს ადამიანის პერცეფციის ცვლილებას ჰალუცინოგენური ნარკოტიკების მეშვეობით.

ამერიინდიელებთან შეხვედრის შემდგომ ლე კლეზიო წყვეტს თეორიულ მსჯელობებსა და კრიტიკულ დებატებს მეტყველებასა და რეალობას შორის

მიმართებაზე. ამიერიდან ჩვენ აღარ ვხვდებით მის შემოქმედებაში მეტყველების ექსპერიმენტებს, კოლაჟებსა და „ახალი რომანისთვის“ დამახასიათებელ უჩვეულო ტიპოგრაფიას.

1975 წელს გამოცემული „მოგზაურობა სხვა მხარეს“ უჩვეულო არსებათა ამბავს მოგვითხრობს, რომელნიც უფრო ფოლკლორულ პერსონაჟებს ჰგვანან. ისინი წარმოსახვით მოგზაურობებში ერთვებიან ნაჟა ნაჟას წინამძღოლობით. ეს უკანასკნელი თავის მეგობრებს წარმოუდგენელ სამყაროში ამოგზაურებს, ცივილიზებული სამყაროსგან შორს, სიჩუმისა და თავისუფლების სამყაროში.

1978 წელს გამოქვეყნებული ნოველების კრებული „მონდო და სხვა ისტორიები“ გარდამტეხი ეტაპია ლე კლეზიოს შემოქმედებაში. ნოველები წერის ძალზე გამარტივებული სტილით გამოირჩევიან. ამ კრებულით ლე კლეზიო უკვე ფართო პუბლიკის მწერლად იქცევა. თითოეული ამ ნოველის გმირი ბავშვი ან მოზარდია და ბავშვობაზე და წინაინდუსტრიული საზოგადოების უცოდველობაზე ნოსტალგიას განასახიერებს.

იმავე წელს ლე კლეზიო აქვენებს ესსეს: „უცხო დედამიწაზე“. ეს არის წიგნი ბავშვური პრიმიტიული მგრძნობელობის შესახებ, რომლის დემონსტრირებაც ხდება პატარა უცნობი ბიჭუნას მეშვეობით. ტექსტი მკითხველს სთავაზობს მსვლელობას აზროვნებიდან მეტყველებისაკენ, რასაც თან ახლავს მედიტაცია და ოცნება.

1980 წელს გამოქვეყნდა ლე კლეზიოს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი რომანი - „უდაბნო“. დიპტიხის ფორმის რომანი გვთავაზობს ორმაგ თხრობას. ერთი მხრივ, იგი გვიყვება ლურჯი ადამიანების ტრაგედიაზე, რომელიც უდაბნოს ამ მეზრძოლ ხალხს თავს დაატყდება 1909 და 1912 წელს სამხრეთ მაროკოს დაპყრობისას ფრანგული არმიის მიერ და მეორე მხრივ- ახალგაზრდა, ბედუინთა შთამომავალ გოგონა- ლალას თავგადასავალს თანამედროვე პერიოდში. თუმცა ეს ორი სიუჟეტი სრულიად განსხვავებულია, მაგრამ რომანი მაინც ერთ მთლიანობას ქმნის.

რომანი პირველ რიგში მკითხველს აჯადოებს უძლიერესი საერთო წარმოსახვით, უდაბნოს მკვიდრი, მეომარი ხალხის „ლურჯი ადამიანების“ ისტორიით. ლურჯი ადამიანების ტრაგედია გადმოცემულია ვიზრაციული მწერლობით, რომელიც

დატვირთულია წმინდა ემოციური მუხტით. ეს არის ისეთი წერის მანერა, რომელიც რეფერენტების აღრევით, გაუჩინარებითა და წაშლით მიიღწევა. უდაბნო წარმოდგენილია როგორც ხილვების, შეკითხვებით აღსავსე სივრცე. ეს მითიურ ფიქციონალური ადგილი უამრავი ღრმად ამბივალენტური ინტერპრეტაციების საშუალებას იძლევა და მკითხველში აღძრავს მედიტაციებს დროზე, არსებობაზე, საწყისებზე.

1978 წელს გამოცემული ნოველა „მოგზაურობა ხეების ქვეყანაში“ ერთადერთი ნაწარმოებია, რომელიც ლე კლეზიომ სპეციალურად ახალგაზრდებისთვის დაწერა. გამომცემელთა მიერ ასევე ახალგაზრდულ ლიტერატურად არის შეფასებული მისი ნაწარმოები „Pawana“(1992), რომელიც ახალგაზრდა ბიჭის თავგადასავლის ფონზე ზვიგენებზე უმოწყალო ნადირობასა და ლაგუნის განადგურებაზე გვიამბობს.

80-იან წლებში ლე კლეზიო წინაპრების ბედით ინტერესდება და 1981 წელს თავისი ბრეტონელი ბაბუის კვალს მიუყვება ინდოეთის ოკეანეში, სადაც მისი წინაპარი განძის საძიებლად გაიქცა. წინაპართა ნაკვალევზე მოგზაურობის შედეგად ლე კლეზიო წერს ორ წიგნს: 1985 წელს რომანს „ოქროს მადიებელი“ და 1986 წელს „მოგზაურობა როდრიგესის კუნძულზე“. „ოქროს მადიებელი“ მოგვითხრობს ალექსი ლეტანის მოგზაურობის ამბავს როდრიგესის კუნძულზე. რომანის სიუჟეტს საფუძვლად უდევს მწერლის დიდი ბაბუის ისტორია, რომელმაც მეკობრეების დანატოვარ რუქებსა და ქაღალდებს მიაგნო, სადაც კოდირებული სიტყვებით იყო მინიშნებული განძის ადგილსამყოფელი. ბაბუამ მიატოვა ოჯახი და განძის საძიებლად გაემართა, რასაც უამრავი წელი შეაღია. ამ ამბის გამოყენებით, ლე კლეზიო წინაპართა შესახებ არსებულ მითსა და იდენტობაზე ახდენს მედიტაციას. „ოქროს მადიებელი“, როგორც მწერალი ამბობს, ერთადერთი ავტობიოგრაფიული მოთხრობაა, რომლის დაწერაც ოდესმე უნდოდა(ბრე 1990: 112).

ამავე პერიოდს უკავშირდება ლე კლეზიოს ნაშრომები, რომელიც ამერიინდიელთა კულტურას ეძღვნება. 1980 წელს გამოქვეყნებული ესე „სამი წმინდა ქალაქი“ ინდიელთა წმინდა ქალაქებით ინტერესდება. ინდიელთა კულტურით გატაცების შედეგია ასევე 1984 წელს გამოქვეყნებული „მიჩოაკანის ურთიერთობა“ და ესე

„მექსიკური ოცნება ანუ შეწყვეტილი აზროვნება“(1988). ორივე მათგანი შეიცავს ამერიინდიელთა მითოლოგიურ ტექსტებზე კომენტარებს.

1989 წელს გამოქვეყნდა ხუთი ნოველისგან შემდგარი კრებული „გაზაფხული და სხვა სეზონები“, სადაც ხუთი ქალის ბედისწერის ფონზე მწერალი ეხება ხეტიალისა და მიკუთვნებულობის, ოცნებისა და სისუსტის და ასევე დროის თემებს, დროის, რომელიც არ გადის. ერთი წლის შემდეგ ლე კლეზიო აქვეყნებს „სირანდანებს“, კრეოლური გამოცანების კრებულს, ხოლო 1990-იანი წლებიდან გამოდის მისი მოზრდილი რომანები: „ონიტმა“(1991), ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიული რომანი, რომელიც აფრიკაში მამის სანახავად წასული ბიჭის ისტორიას გვიყვება, და „მოხეტიალე ვარსკვლავი“(1992), რომელიც მსოფლიო ომისა და ებრაელთა აღთქმულ ქვეყანაში, ისრაელში ემიგრაციის თემას ეხება.

1993 წელს ლე კლეზიო წერს რომანს „დიეგო და ფრიდა“, ორი მექსიკელი მხატვრის ცხოვრების შესახებ, 1995 წელს კი „კარანტინს“, სადაც კვლავ მავრიკის კუნძული და ბაბუის თავგადასვლებით შთაგონება ბრუნდება.

1997 წელს გამოცემული რომანი „ოქროს თევზი“ მოტაცებული აფრიკელი გოგონას ტრაგიკულ ხვედრზე გვიამბობს, რომელიც თავისი ფესვების ძიებაში მსოფლიოს მოივლის. ამავე წელს გამოდის ეთნოლოგიური ხასიათის კრებულები: „ნამდერი ზეიმი“ და „ღრუბლების ხალხი“. პირველი კვლავ ინდიელთა კულტურას ეხება, ხოლო მეორე, რომლის თანაავტორიც არის ლე კლეზიოს წარმოშობით მაროკოელი მეუღლე - ჟემია, მაროკოში მოგზაურობას ასახავს.

1999 წელს გამოქვეყნებული წიგნი ორი ნაწარმოებისგან შედგება: „შემთხვევა“ და „ანგოლი მალა“, სადაც მოგზაურობისა და ბავშვობის ასაკიდან მოწიფულობაში გადასვლის თემები დომინირებს.

2000 წელს გამოცემული „დამწვარი გული და სხვა რომანსები“, რომელშიც აღწერილია შვიდი მოზარდისა და მოხუცი ქალის ისტორია, რომელიც სიცოცხლის ბოლო დღეებს ბავშვობის მოგონებების გახსენებაში ატარებს. 2003 წელს კი ლე კლეზიო წერს რომანს - „რევოლუციები“, რომელიც ავტობიოგრაფიული რომანის ხასიათს ატარებს და გადასახლებისა და ძიებების თემატიკას ავითარებს. 2004 წელს

მას მოყვება რომანი „აფრიკელი“, ასევე ავტობიოგრაფიული წიგნი, სადაც თვით მწერლისა და მისი „აფრიკელი“ მამის ამბებია მოთხრობილი.

ლე კლეზიოს შემოქმედება ძალზე ნაყოფიერია და ეს ჩამონათვალი სრულად არ ასახავს მის ყველა ნაწარმოებს. ამ მიმოხილვით ჩვენ შევეცადეთ, გვეჩვენებინა მისი ნაწარმოებების ევოლუცია ექსპერიმენტებიდან და ამბოხიდან უფრო მშვიდ, ტრადიციულ თუ ავტობიოგრაფიული ელემენტებით გამდიდრებულ მწერლობამდე. რაც შეეხება ლე კლეზიოს რომანის სტრუქტურულ, ნარატიულ და ენობრივ-სტილისტურ თავისებურებებს, მათ დაწვრილებით მომდევნო თავში განვიხილავთ.

თავი 2. ლე კლეზიოს რომანი

2.1. ტრადიცია და ინოვაცია

რომანის ჟანრი მეოცე საუკუნეში ღრმა და ძირეულ ცვლილებებს განიცდის. რომანული მოდელები და მითები დამსხვრეულ იქნა ახალი რევოლუციური ნაწარმოებებით, რომლებმაც თავდაყირა დააყენეს რომანისტული ტრადიციის სამი ძირითადი ელემენტი: პერსონაჟი, თხრობა და ინტრიგა. თხრობა აღარ თავსდება განსაზღვრულ სოციო-ისტორიულ კონტექსტში, დროს დაკარგული აქვს მიზეზ-შედეგობრივი მიმდინარეობა, რადგან შეუძლებელი ხდება ინდივიდსა და სოციუმს შორის ურთიერთდამოკიდებულების ასახვა. პერსონაჟი კარგავს დახასიათებას. ნაწარმოები მეორდება, მიმართავს კოლაჟს, ფეთქდება, ირღვევა ან ხდება ტექსტის ტექსტში აღრევა. ამავე დროს ეჭვქვეშ დგება თვით წერის აქტიც. რომანი არასტაბილურ სახეს იძენს. ლე კლეზიოს რომანები მეტ-ნაკლებ სიახლოვეს ამჟღავნებენ ამ ძირეულ ცვლილებებთან, რაც ზოგადად რომანის ჟანრმა განიცადა მეოცე საუკუნის განმავლობაში. პირველ რიგში ეს არის არსებულის ეჭვის ქვეშ დაყენება და უარყოფა სიახლის ძიებაში.

ტრადიციების რღვევა ლე კლეზიოს რომანებში ჟანრობრივი კრიტერიუმის უგულებელყოფით იწყება. ჟანრობრივ დაყოფას მწერალი თავსმოხვეულ დოგმად და სისტემური აზროვნების გამოვლინებად მიიჩნევს. მისი აზრით, ჟანრობრივი

კლასიფიკაცია ადამიანის ცნობიერების ბორკილს წარმოადგენს, რაც მისთვის მიუღებელია: „რატომ არ ვარქმევ არასოდეს ადგილის ან ადამიანების სახელებს? რისი მეშინია? სისტემა, საშინელი სისტემა აქ არის და მე მდევნის. მას სურს დამაჩოქოს ან მუშტი მომიღეროს. მას სურს მასწავლოს სახლებისა და ავტომობილების ფლობა...(ლე კლეზიო 1969: 13). ლე კლეზიოსთვის სახელდება, კლასიფიკაციები არ არის შექმნა, არამედ ფლობაა და სწორედ ამიტომ უგულებელყოფს მას. ზოგჯერ ნაწარმოები, რომელსაც გარეკანზე აწერია, რომ არის რომანი, შეიცავს როგორც ტრადიციული მოთხრობებს, ასევე წერილებს, პირად დღიურებს, სტატიებს, სარეკლამო ტექსტებს, ლექსებს, ზღაპრებს, ლეგენდებსა თუ ეპოპებს. ასე რომ ლე კლეზიოს რომანი ყველა ტიპის მოთხრობას აერთიანებს. მაგალითად, რომანი „ოქმი“ შეიძლება მივიჩნიოთ სხვადასხვა ტიპის რომანად. ადამი წერს წერილებს მიშელს, სადაც თავის შესახებ ესაუბრება. ამ წერილების გამო, ნაწარმოები სენტიმენტალურ რომანად შეიძლება მოვნათლოთ. მაგრამ ადამი წერილებს არ აგზავნის და მიშელთან ურთიერთობაც მხოლოდ გაუპატიურებით შემოიფარგლება. შეიძლებოდა პირადი დღურიც გვეწოდებინა რომანისთვის, მაგრამ ცუდად დათარიღებული დღიური არეულობას იწვევს და პერსონაჟის დახასიათების საშუალებას არ იძლევა. ამავე რომანში მწერალი ქმნის რეალისტური რომანის ეფექტებსაც: გორაკი, ვირთხა, საუბრები ბარში, ადამის ფსიქიატრიული გამოცდა, დედის ვრცელი წერილი, სადაც საკმაოდ რეალისტურად აღწერს ადამის ცხოვრების ზოგიერთ დეტალს. თუმცა ეს ცალკეული რეალისტური ეფექტები ერთმანეთს შორის კავშირებს მოკლებულია და რომანის მთლიანობასთან მიმართებაში რეალიზმს სასაცილოდ აქცევს. რეალისტურთან ერთად რომანი ფანტასტიკურ ელემენტებსაც შეიცავს. გამოყენებული ურიცხვი ფსიქოანალიტიკური ტერმინოლოგია და ადამის მკაფიო ნერვოზული გამოვლინებები ფსიქიატრიულ რომანზეც გვაფიქრებინებს, მაგრამ ექიმები ჩვეულებრივ ექიმებს არ გვანან. მხოლოდ კითხვის დასმა შეუძლიათ. ამიტომ ძნელია იმის გარკვევა ვინ არის შეშლილი? გონებასა და სიგიჟეს შორის საზღვრები დაუდგენელია.

კლასიფიკაციებისადმი მწერლის ამგვარი გაცხადებული უნდობლობა მისი რომანების ჟანრობრივ სტატუსებშიც ვლინდება, რაც ზოგჯერ ძალზე პირობითი და

ბუნდოვანია. მაგალითად, „გაქცევების წიგნს“ და „გიგანტებს“ არანაირი დაზუსტება მწერლის მხრიდან არ ახლავს ჟანრის შესახებ, მაგრამ კრიტიკოსთა მიერ ისინი რომანებად არის აღიარებული. „გუგების გაფართოება“, „აისბერგებისკენ“, „სამი წმინდა ქალაქი“, „პავანა“, „მატერიის ექსტაზი“, „სიმღერის ზეიმი“ ასევე არ არის დაზუსტებული, მაგრამ ესეებად არის შერაცხული. „ოქმი“, წარღვნა“, „ტერა ამატა“, „ომი“, „მოგზაურობა სხვა მხარეს“, „უდაბნო“, „ოქროს მადებელი“, „ონიტმა“, „მოხეტიალე ვარსკვლავი“, „კარანტინი“, „ოქროს თევზი“ „აფრიკელი“, „შიმშილის მისამღერი“- თვითონ ლე კლეზიო აზუსტებს ქვე სათაურით, რომ რომანებია.

ტრადიციის რღვევის მეორე ნიშანი ვლინდება რომანის სტრუქტურის დონეზე. მეოცე საუკუნის რომანის ცნობილი მკვლევარი ჟან-ივ ტადიე თავის ნაშრომში, სადაც ამ საუკუნის მონუმენტურ რომანულ ნაწარმოებს იკვლევს, ხაზს უსვამს სტრუქტურის ცნების მნიშვნელობას და აცხადებს, რომ „მხოლოდ სტრუქტურის ცნება გვამღვებს მთელი ანსამბლის გაგების საშუალებას, ტოტალობა, და არა მისი ნაწილაკები, არა შეკრებათა სერია, არამედ გამრავლება, კომბინაციები და არა ნარევი“ (ტადიე 1990: 83) ამავე ნაშრომში ჟ. ტადიე იძლევა გახსნილი და დახურული სტრუქტურის ცნებას. მისი განმარტებით, მეოცე საუკუნის რომანის მონაპოვარია ღია სტრუქტურა, რომელიც მოკლებულია ამბის ქრონოლოგიას, ღირებულებათა განსჯას, და არ აქვს დასასრული(ტადიე 1990: 85).

ლე კლეზიოს რომანების დიდი ნაწილი, განსაკუთრებით მისი ადრეული რომანები ტადიესეული გახსნილი სტრუქტურით ხასიათდებიან. ისინი მოკლებულნი არიან ამბის ქრონოლოგიურ განვითარებას და არ ტოვებენ სისრულის, დასრულებულობის განცდას. ლე კლეზიოს რომანების სტრუქტურა პოეტურ სტრუქტურას წააგავს, რომელიც გამეორებებზე, ექოებზე, კოტრასტებზეა აგებული, რომელიც „ფართო გაგებით ასონანსების, ალიტერაციებისა და მარცვლების ექვივალენტებია: რაც არც გულისხმობს და არც გამორიცხავს მუსიკალური ფრაზის მიებას“ (ბულო 1999: 71). სწორედ პოეტური რიტმი და ტონი გამოარჩევს ლე კლეზიოს რომანებს თავის თანამედროვეთა რომანებიდან და მისი წარმატების მიზეზიც ამ კრიტერიუმს უკავშირდება. ლე კლეზიოს „რომანების კოეზია ინტრიგის წარმართვაში ან აუთენტური პერსონაჟების აგებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ პოეტურ კოეზიაში,

რიტმსა და თხრობაში, რომელიც ლექსის სტრუქტურას მოგვაგონებს. შემდგომ თავებში ჩვენ დაწვრილებით განვიხილავთ როგროც თხრობის, ასევე ინტრიგის წარმართვასა და პერსონაჟის აგების ლე კლეზიოსეულ მანერას, რაც მკაფიოდ გამოკვეთს მწერლის დაპირისპირებას არსებულ ნორმებთან და ახალი რომანული მეტყველების ძიების სურვილს.

თხრობა: პ. რიკერი განმარტავს, რომ ტრადიციული თხრობა „კონკრეტული, დასახული მიზნისკენ ეტაპობრივი სვლაა, რომელიც ახდენს მიზნების, მიზეზების, შედეგების, შემთხვევების ორგანიზებას“ (რიკერი 1984: 36). თხრობა არის სტრუქტურაც და წერის მანერაც. ლე კლეზიოს რომანი ამ მიმდევრობას არღვევს, რის შედეგადაც სახეზე გვაქვს სრულიად განსხვავებული სტრუქტურა და წერის მანერა. ლე კლეზიოს რომანებში თხრობა არანაირ ქრონოლოგიას არ ემორჩილება. თვით თავებს შორისაც კი თხრობა იწყება და წყდება, მერე ისევ იწყება, რათა ისევ გაწყდეს. უმნიშვნელო ამბებს, რომლებიც ერთმანეთს ჰკვანან და რომელთა გაწყვეტა ხშირად ხდება მკითხველი ლაბირინთში შეჰყავს. მიშელ ლაბე აღნიშნავს, რომ ლე კლეზიოს რომანები, განსაკუთრებით კი შემოქმედების საწყის ეტაპზე, „ტრადიციულ ნარატიულ ფუნქციას მოკლებულნი არიან და“ მისტიციზმსა და ონირიზმს შორის მერყევ ბოდვას გადმოსცემენ“ (ლაბე 2001: 30).

ნაწარმოებში მოთხრობილი ამბავი რაიმე განსაკუთრებულ მოვლენას ან შემთხვევას არ ემყარება. მის მთავარ საყრდენს წარმოადგენს პროტაგონისტთა სივრცეში გადაადგილების ამბავი, მათი უცნაური შეხვედრები თუ სხვადასხვა პეიზაჟების აღწერა, სადაც მოკლე ნარატიულ ფორმებს ენიჭება უპირატესობა. მოვლენათა სიმცირეს ემატება ინტრიგის სიმწირე და თითქმის სრულიად ანონიმური პერსონაჟები და შესაბამისად, ამბავი ევოლუციას არ განიცდის, რაც ნაწარმოების სტრუქტურირებას მოახდენდა. ნარატიული ლინეარობის რღვევაში განსაკუთრებული როლი აკისრია ნაწარმოების გმირსაც, რომელიც მწირი აქტივობით გამოირჩევა. ამ უკანასკნელის ქმედებები დაცლილია სოციალური შინაარსისგან და ცირკულარული ხასიათისა. მათი ქცევა დროის ჩვეულებრივი მდინარეებიდან ამოვარდნილია და მისი გადალახვის, დროის მიღმა არსებობის სურვილს

გამოხატავს. შესაბამისად შეუძლებელი ხდება თხრობის ლინეარობის შენარჩუნება და ადგილი აქვს დანაწევრებულ და წყვეტილ თხრობას.

პირველი რომანი „ოქმი“ ყოველივე ზემოთ თქმულის საუკეთესო მაგალითია. თხრობის მიმდინარეობა უჩვეულო ნარატიულ სქემას ემყარება. პირველ რიგში, ყურადღებას იქცევს ნაწარმოების კომპოზიცია, რომელიც ანბანის მიხედვით დანომრილი თავებისგან შედგება - A-დან P-მდე. აკლია Q თავი. ნაწარმოების ნაწილების ასეთი ნუმერაცია უკავშირდება პროტაგონისტის სახელსა და გვარს, რომლის ინიციალებიცაა A და P. მნიშვნელოვანია, ასევე თვით სახელი, ადამი, პირველი ადამიანი, რომელიც ხშირად წარმოდგენილია მხოლოდ ინიციალით, გვართან ერთად. მაგ: A.Pollo. და ამგვარი კომბინაციით, პირველი ადამიანის გარდა, მითიურ რეფერენციას აჩენს მზის ღმერთ აპოლოსთან. ამგვარად, ტექსტის კომპოზიციას განსაზღვრავს პერსონაჟის სახელი და გვთავაზობს მრავალხრივ ინტერპრეტაციას. მოცემული კომპოზიცია ერთის მხრივ არღვევს ტრადიციულად დამკვიდრებულ სტრუქტურას, და მეორე მხრივ, გვაჩვენებს ერთიანობას ნაწარმოების ყველა ელემენტს შორის, რომელიც ერთი მთავარი სათქმელის გამოხატვას ემსახურება.

რომანის ინკიპიტი ზღაპრის დასაყის ფორმულას წარმოგვიდგენს- „ზაფხულის ერთ მცხუნვარე დღეს ერთი კაცი ღია ფანჯარასთან იჯდა; ეს იყო შეუსაბამოდ დიდი ტანის, ოდნავ ბეჭში მოხრილი ჯეელი და მას ადამი ერქვა; ადამ პოლო“(ლე კლეზიო 2016: 9). ტრადიციული „Il y avait une fois“-ში ჩამატებული ზედსართავი „petit“(„პატარა“) ცხადად გვაჩვენებს, რომ ადგილი აქვს ამ შესავალი ფორმულის გაშარჟებას და ტრადიციული რომანის პაროდირებას. თხრობისთვის დამახასიათებელია თავდაჯერებული ტონი, ფამილარული ლექსიკა და მარტივი, ნაივიური სინტაქსი. პაროდირულ ელემენტს აძლიერებს რომანის წინასიტყვაობაც, რომელიც იწყება ასეთი მიმართვით:- „ღრმა პატივისცემით“ მკითხველისადმი. ამ ირონიული მიმართვით მწერალი თითქოს მკითხველს დასცინის და ასევე საკუთარი წერის მანერასაც აკრიტიკებს. რომანის განვითარებაში შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე პერიპეტია, რომელთა ერთმანეთთან ლოგიკური დაკავშირება რთულია. დასაწყისში დამკვირვებლის თვალი აღიქვამს მხოლოდ ვინმე ადამ პოლოს

სილუეტს. თანდათანობით დამკვირვებელი კადრს აფართოებს და ისეთ გამოთქმებს გვთავაზობს, რომელიც ადამის მარგინალობაზე, საზოგადოებისგან იზოლაციაზე მიგვანიშნებს: « მათხოვარს ჰგავდა » ; « იმ სნეული ცხოველების იყო მასში რაღაც, რომლებიც სოროებში მოხერხებულად იკეტებიან » (ლე კლეზიო 2016: 9). საწყისი სიტუაციის დეტალები ისე იკვეთება, თითქოს პერსონაჟს ვიდეო კამერა უახლოვდება: „ღია ფანჯრის წინ შეზღონგზე გულადმა გამხლართულიყო, წელზევით გაშიშვლებული, უფეხსაცმლოდ, თავსარქმელის გარეშე“ (ლე კლეზიო 2016: 9). გამოსახულება თანდათან უფრო იკვეთება: „მხოლოდ ჩალისფერი ტილოს შარვალი ეცვა, გახუნებული, ოფლით გაჟღენთილი, რომელიც მუხლებამდე აეკეცა“ (ლე კლეზიო 2016: 9). ადამი, მცირედი ცვლილებების გარდა, ასეთივე რჩება კვანძის გახსნამდე. პროტაგონისტი მოქმედებას იწყებს უკიდურესად ბანალური ქმედებებით: იღებს ცხვირსახოცს, მკერდს იმშრალავს, ეძებს რაღაცას, რომელიც აღმოჩნდება პერანგი, უკიდებს სიგარეტს, და ბოლოს, სრულიად მოულოდნელი ქმედება - იღებს ყვითელ რვეულს და იწყებს წერას. ადამი წერს წერილს ახლგაზრდა გოგონას, ვინმე მიშელს, ოღონდ ადრესატამდე წერილი ვერ აღწევს. ამ მომენტიდან იწყება თხრობითი პლანის მონაცვლეობა, რომელიც ნაწარმოების ბოლომდე გრძელდება: „ის“, რომელსაც მკითხველი უყურებდა, ხდება „მე“, რომელიც წერილს წერს. ერთმანეთს ენაცვლება ნარაციის სხვადასხვა ფორმები. რომანი-აღსარება, მოხსენება, საგაზეთო სტატიის ფრაგმენტი, „ნაპოვნი“ ტექსტი, დაფლეთილი, გადახაზული წერილები, ჟურნალისტის რედაქტირებული ტექსტი, საჯარო გამოსვლის ტექსტი, ეგზისტენციალური რომანი, პროფეტული დისკურსი, ე.წ. „რეალური“ დიალოგების ფრაგმენტების რეპროდუქცია, სიტყვების თამაში, ლირიკული პოეზიის ფრაგმენტები, სარეკლამო ტექსტები, მედიტაციები, ფსიქიატრიული საავადმყოფოს ფსიქოლოგიის სტუდენტებთან სიმულირებული დისკუსია. მიუხედავად ამისა, როცა მთხრობელი უეცრად გვამცნობს, რომ „ამბავი დასრულდა“, და რომ ის თავს ანებებს ამ წიგნს, რათა სხვა წიგნის წერას შეუდგეს, ვაცნობიერებთ, რომ თითქმის არაფერი მომხდარა. ამ თამაშების შემდგომ ადამი ისევ მარტო ჩნდება, ამჯერად ფსიქიატრიული თავმესაფრის ოთხ კედელს შორის გამომწყვდეული, სიბნელეში და თან კმაყოფილი. მას ახლა უკვე აცვია ფსიქიური ავადმყოფის წითელ და შავ ზოლებიანი პიჟამა. და ამგვარად, „შედის ის ლეგენდაში“,

როგორც გვეუბნება ავტორ-მთხრობელი. პერსონაჟი, რომლის ამოცანაც შესრულებულია და ამიერიდან მისი სამაგალითო ისტორია წასაკითხია.

ლე კლეზიო ისეთ ნარატიულ ტექნიკას იყენებს, რომლითაც მკითხველს შთაბეჭდილება უჩნდება, რომ ის თანამონაწილეა ტექსტის მიმდინარეობაში: იყენებს აწმყო დროს, ნაცვალსახელებს იყენებს როგორც წარმოსახვით მოთამაშეებს: მე, ის, განუსაზღვრელი ნაცვალსახელი, ისინი, თქვენ - გადადის მთხრობელიდან პერსონაჟზე, პერსონაჟიდან მკითხველზე, მკითხველიდან „სხვაზე“ და ფიქცია და რეალობა ერთმანეთში ირევა. რომანის უკანასკნელი ფრაზაც ამ გაუგებრობას მოწმობს: „უარესის მოლოდინში ამბავი დასრულდა, მაგრამ მოითმინეთ. თქვენ ნახავთ. მე (შეამჩნევდით, რომ ეს ნაცვალსახელი ხშირად არ გამომიყენებია) ვფიქრობ, რომ მათი ნდობა შეიძლება. ნამდვილად უცნაური იქნებოდა, რომ მომავალში ერთ რომელიმე დღეს, ადამის ან ვინმე სხვაზე მის ირგვლივ აღარაფერი იყოს სათქმელი“¹²(ლე კლეზიო 2016: 251).

რომანი „გაქცევების წიგნი“ კიდევ უფრო რთულ ნარატიულ სქემას გვთავაზობს. რომანი ორმოცამდე თავისგან შედგება, რომელიც არ არის დანომრილი და ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული სიუჟეტი აქვს. ოგანის მოგზაურობა მოთხრობილია მესამე პირში და რომანის თითქმის ნახევარ ნაწილს მოიცავს. ის დროდადრო წყდება და ადგილს იკავებს სხვადასხვა პროზაული პოემები, ციტატები და ცალკე თავი - „ავტოკრიტიკა“, რომელიც რომანის შესახებ მსჯელობას ეძღვნება.

ტექსტს წამმღვარებელი აქვს მარკო პოლოს სიტყვები: „მაშ, დავტოვოთ ეს ადგილი და წინ წავიდეთ“¹³, რაც უკვე სათაურის განმარტებას იძლევა და გვეუბნება, რომ საუბარია გაქცევაზე, რომელიც „წინ სვლას“ გულისხმობს. სათაურიდანვე გაცხადებული და მარკო პოლოს ეპიგრაფად გამოყენებული ციტატით განმარტებული თემა უფრო მრავალწახნაგოვანი ხდება და რთულდება ტექსტის დასაწყისში მოცემული პატარა ლექსი-რებუსით: „მათ, ვინც მოხეტიალე დედამიწაზე უძრავად არიან: მოგზაურებს, მათ ვინც მოხეტიალე დედამიწას გაურბის, და მათ,

¹² ქ.-მ. გ. ლე კლეზიო, „ოქმი“, ქართული თარგმანი ვ. რაქვიაშვილი, გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2016

¹³ « Or, laisserons de ceste cité et irons avant .»

ვინც უძრავ დედამიწაზე უძრავად არიან: რა დავარქვათ?¹⁴ (ლე კლეზიო 1069: 53)
 რომანი თითქოს ამ კითხვებზე პასუხის მიებაშია. რომანში იკვეთება ოთხი ამბავი:
 პირველი - პერსონაჟის, ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანის ისტორია, მეორე - ნარატორ-
 დამკვირვებელის ისტორია, რომელიც ამ პერსონაჟის ამბავს გვიყვება, მესამე -
 კრიტიკოსი ავტორის ისტორია, რომელიც წყვეტს ნაწარმოების მიმდინარეობას, რათა
 რომანული ჟანრის კრიტიკა შეიმოიტანოს და რომანის ისტორია, რომელიც იწერება.
 ნაწარმოების დროისა და სივრცის სტრუქტურა მოძრავია და სავსეა გაურკვეველი
 მინიშნებებით. ასე მაგალითად: „ეს იყო 192, ან უფრო სწორად 1967, ან 1999 წელს“
 (ლე კლეზიო 1969: 58). „ეს ამბები ხდებოდა ლიბიაში, უფრო სწორად გობის
 უდაბნოში, 630, 1966 წელს, თუ რაღაცა ასე“ (ლე კლეზიო 1969: 107). ეს იყო ის, რისი
 ნახვაც შეიძლებოდა ნიუ-იორკში, ბალტიმორში ან სან ანტონიოში 1965-1975
 წლებში“ (ლე კლეზიო 1969: 107).¹⁵

შუა ნაწარმოებში ჩნდება მწერალი-კრიტიკოსი, რომელიც გვიმხელს რომანის
 დაწერის დეტალურ გეგმას, რომლის განხორციელებაც ვერ შეძლო:

„გეგმა მქონდა შედგენილი, ხატვისას ქალაქის ფურცელზე კალმისტრით დავწერე:

სამყაროს დასასრული

ლექსი

სათავგადასვლო რომანი

....

რომანული თავების არევა

ლექსების. თავისუფალი მედიტაცია

(მსჯელობები, შენიშვნები, საკვანძო სიტყვები,

ნიშნები, სანავიგაციო ჩანაწერები)

¹⁴ Ceux qui sont immobiles sur la terre errante : les voyageurs, ceux qui fuient sur la terre errante, et ceux qui sont immobiles sur la terre immobile : comment les appeler ?.

¹⁵ « C'était en 192, ou bien en 1967, ou en 1999.

« Ces choses-là se passaient en Libye, ou bien dans le désert de Gobi, en l'an -630, 1966, quelque chose comme ça ». C'était des choses qu'on pouvait voir à New York, à Baltimore ou bien à San Antonio entre 1965-1975 ».

უფრო ხილდით ბორკილებს, სისტემას! (ლე კლეზიო 1969:168)¹⁶

ამ პასაჟით თითქოს მკითხველის გაფრთხილება ხდება და ამავე დროს გვპირდება ჟანრთა აღრევასა და ნაწარმოების არასწორხაზოვან განვითარებას. „სისტემის“ -ადმი სიფრთხილე“ კი ლოგიკური, წინასწარ განსაზღვრული კონსტრუქციის უარყოფის შესახებ გვამცნობს. ამბის განვითარება მართლაც არასწორხაზოვნად ხდება, ფრაგმენტული ეპიზოდების მეშვეობით, წყვეტილად და ე.წ. „რეალობის გათამაშებით“. ნარატორი ისურვებდა, რომ გამოეძებნა ახალი ე.წ. „ერთიანი, ტოტალური მეტყველება“, მაგრამ არ გამოუვიდა.

წინასწარი „გეგმა“, რომელიც მწერალმა ჩაიფიქრა ნაწარმოების აგებულების რღვევას გულისხმობს და სვამს პერსონაჟის გაქცევასა და მწერლის საქმიანობას შორის პარალელიზმის თემას.

თხრობის ყველაზე გამოკვეთილი დონე არის პერსონაჟის დონე, რომლის მიდევნებაც უფრო ადვილია და რომელიც მოიცავს პერსონაჟის მოგზაურობას სხვადასხვა მხარეში. ქალაქურ კლასტროფობიას გამოქცეული ოგანი დადის ქვეყნიდან ქვეყანაში თეთრ პერანგსა და ტილოს შარვალში ჩაცმული, ესპადრილებით, და თან დაჰყვება ყველგანმყოფი ნარატორი. ოგანი განსხვავდება ჩვეულებრივი მოგზაურისგან, რადგან დიდი თავგადასვლები და გართულებები არ ახლავს მის ხეტიალს, როგორც მაგალითად ჟიულ ვერნის მოგზაურ პერსონაჟებს. ის გადაადგილდება ავტობუსით, სატვირთო მანქანით, ფეხით, გემით და თვითმფრინავითაც. მოგზაურობის მიმართულება და მარშრუტი საკმაოდ მრავალფეროვანია. ქალაქიდან წასვლისას ვიგებთ, რომ აღმოსვლეთისკენ წავიდა. შემდეგ ის გაივლის უდაბნოს, გადალახავს მდინარეებს, გაივლის ვლადივოსტოკს,

¹⁶ « J'avais fait le plan, je l'avais écrit en dessinant à la plume sur une feuille de papier :

Le bout du monde

Poème

Roman d'aventures

...

Mélange de chapitres romancés

De poèmes. Méditation libre

(Réflexions, notes, mots clés,

Signaux, journal de bord)

Attention au carcan, système !

ნიუ იორკს, მექსიკას, პერუს, ქალაქებს, ღარიბ სოფლებს და ჩერდება რამდენიმე კუნძულზე. რომანის ბოლო გვერდზე ვხედავთ ოგანს, რომელიც ტროპიკული კუნძულის სივრცეში ზის გაჩერებაზე და ავტობუსს ელოდება ახალი მოგზაურობის დასაწყებად. ნარატორის ხმა დიდაქტიკური და საზეიმო ტონით გვამცნობს ისტორიის დასკვნით მორალს: “ნამდვილ სიცოცხლეებს დასასრული არ აქვთ. ნამდვილ წიგნებს არ აქვთ დასასრული”¹⁷ (ლე კლეზიო 1969:285).

„გაქცევების წიგნში“ ქაოტურად არის ჩართული სხვადასხვა ამბები, რომლებიც მითიურ თუ „რეალურ“ ისტორიასთან აჩენს რეფერენციებს. ლე კლეზიო იხსენებს მაგალითად, ბუდას შეგირდის, ბერ უიენ-ცანგის ამბავს, რომელიც ინდოეთში მიემგზავრება წმინდა ტექსტების საძებნელად და გაივლის გობის უდაბნოს და ასევე - ტროპიკული ზღვების უჩვეულო, „ბედნიერთა კუნძულის“ მამიებელთა ექსპედიციების ისტორია.

რომანი, „ომი“ კიდევ უფრო შორსაა ტრადიციული ნარატიული განვითარებისგან. იგი მოგვითხრობს „მასების ომზე ინდივიდის წინააღმდეგ“, რომლის ანონსირება პირველივე გვერდიდან ხდება: „ომი დაიწყო“ (ლე კლეზიო 1973: 7). ასეთია რომანის ინკიპიტი. საუბარია არა რომელიმე კონკრეტულ ომზე, რომელიც დაპირისპირებულ ძალებს შორის საბრძოლო მოქმედებებს გულისხმობს, არამედ ომზე, როგორც უნივერსალურ მოვლენაზე, რომელიც ცივილიზაციას დასასრულს უქადის. „მზის ცივილიზაციები დასრულდება“ (ლე კლეზიო 1973: 12),- გვამცნობს ნარატორის წინასწარმეტყველური ტონი. იგივე ტონი რომანის დასასრულს კვლავ მეორდება და გვაუწყებს, რომ „სამყარო დაიწყო. არავინ იცის, სად ან როგორ, მაგრამ ეს ასეა, ის ეს-ეს არის დაიბადა“ (ლე კლეზიო 1973: 284). ნაწარმოების სიუჟეტს სწორედ სწორედ ეს ნგრევა/დაბადების ციკლი შეადგენს, რომლის ფონზეც ამოტივტივდება „ახალგაზრდა გოგონას“, პერსონაჟი, რომელიც მოგვიანებით იქცევა ბეა ბ. -დ. ძალზე მწელია ამ რომანის რეზიუმირება, რადგან მოქმედება აქ თითქმის მინიმუმადეა დაყვანილი. იკვეთება მხოლოდ ორი პერსონაჟის- ბეა ბ.-ს და ბატონ X-ს სახე. ბეატრის ბ., რომელიც იმყოფება ქალაქში, საცხოვრებელი სახლის ოთახში. გოგონა გადაწყვეტს ქალაქი დაათვალიეროს მარტომ ან ვინმე ბატონ X-თან ერთად, რომელიც

¹⁷ „Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin.“

მისი მეგობარი უნდა იყოს. გოგონა დადის ქალაქში და აკვირდება ყველაფერს თავის გარშემო, ყველა დეტალს, რათა მიაკვლიოს ომის ნიშნებს. ის ყველგან არის, ქალაქის ნებისმიერ კუთხესა და დაწესებულებაში: აეროპორტში, გზაჯვარედინებზე, სავაჭრო ცენტრებში, ღამის კლუბებში, პარკინგსა და საავტომობილო გზებზე. ყველაფერს, რასაც ხედავს და ესმის ამ ხეტიალის განმავლობაში, ბეა ბ. აღწერს.

რომანი ტექსტუალურ დონეზე დანაწევრებულია და მის ტიპოგრაფიას ქმნის უწყსრიგოდ გამოტოვებული ადგილები ტექსტებს შორის, სარეკლამო ჩანართები, სარეკლამო აბრების კოლაჟები, ფოტოები და ასევე ვერბალური ხატები, კერძოდ, ფერების, სხვადასხვა სახის ხმაურისა და ადამიანთა ბრბოს ხატები. ნაწარმოების ნარაცია სრულიად მოკლებულია ტადიციული რომანისთვის დამახასიათებელ კოჰერენტულობის პრინციპს. ფიქციის შემადგენელ ჰეტეროკლიტურ ელემენტებს შორის კოორდინაცია დარღვეულია. მაგალითად პერსონაჟებს, მოქმედებასა და დეკორს შორის მთლიანობა არ არსებობს. ნაწარმოებში არ იკვეთება განსაკუთრებული, პრივილეგირებული თვალთახედვა რომელიც თხრობის წარმმართველი იქნებოდა. ნარაცია არ არის ჰომოგენური. დასაწყისიც არ აქვს რომანს როგორც ასეთი, რადგან ნაწარმოების დაწყებამდე, როგორც საწყისი ფრაზები გვამცნობს, ომი უკვე არსებობდა: “ომი დაიწყო. არავინ უწყის უკვე სად, ან როგორ, მაგრამ ასეა. ის ჩვენს უკან არის, დღეს, პირი დაუღია ჩვენს უკან და სისინებს. დანაშაულებისა და ლანძღვა-გინებების, მზერათა ფურია, ტვინების აზრების აფეთქება. ის აქ არის, მთელს სამყაროშია გაჩაღებული, თავისი ელექტროუნული სადენებით ფარავს სამყაროს. ყოველ წამს პროგრესირებს, რაღაცას გლეჯს და ფერფლად აქცევს“(ლე კლეზიო 1973: 7).

ტექსტი თითქოს მეტამორფოზას განიცდის, თავისით ახდენს ევოლუციას და ტრანსფორმირდება ორი თვითმხილველი პერსონაჟის ემოციების მიხედვით, რომლებიც ხშირად იცვლიან თვალთახედვას და მწერალი-ნარატორის გვერდის ავლით გვიყვებიან ამბებს ან აკეთებენ კომენტარს. რომანის ეპილოგი წმინდა ტექსტების იმიტირებას ახდენს, გვიყვება სამყაროს შექმნასა და პირველყოფილი ხალხების გადაადგილების ამბავს. თხრობის ამ ნაწილში ნარატორის ხმა დიდაქტიკური ხდება. წიგნი თითქოს სამყაროში არსებული ომების ერთგვარ

რეზუმირებას ახდენს და მის მნიშვნელობაზეც მიგვანიშნებს: „ომი ეს არის აზროვნება“ (ლე კლეზიო 1973: 288). ამ აფორიზმს არგებს ავტორი თავის რომანს: „ვილაც შეეცადა გაეგო. ვილაცამ, ერთ დღეს მოინდომა ჩაწვდომოდა, რა იყო ომი, როგორ დამთავრდებოდა ის“¹⁸. წინასწარმეტყველება სარკაზმით მთავრდება: «ისინი ვინც მშვიდობას მოესწრებიან, ჯერ კიდევ არ არიან აქ, ისინი იდეის დონეზეც კი არ არსებობენ. მე თვითონ არ ვარ დარწმუნებული, რომ დაბადებული ვარ»¹⁹ (ლე კლეზიო 1973: 288-289). რომანის ამგვარი ფინალი მკითხველის აზრების დეცენტრალიზაციას იწვევს, ვინაიდან თანამედროვე სამყაროში გამეფებული ძალადობის წინააღმდეგ გალაშქრებაში სარკაზმი და ირონია იჭრება.

თუ რომანს გლობალურად შევაფასებთ, მას ერთგვარი ინვენტარის სახე აქვს, სადაც წინასწარი პერცეფციები და ემოციებია თავმოყრილი. მათი განლაგება ეპიზოდებად დაყოფილ სატელევიზიო რეპორტაჟის მიმდევრობას მოგვაგონებს. ერთი სიტყვით რომანი ერთგვარ მობილურ სტრუქტურას წარმოადგენს, რომელიც თავის თავში რამდენიმე ცვალებად თვალთახედვას მოიცავს, მაგრამ არანაირ ახსნა განმარტებებს არ იძლევა.

ლე კლეზიოს შემოქმედების მეორე ეტაპის რომანებში ნარაცია შედარებით თანმიმდევრული ხდება. რომანი „უდაბნო“ ფილმისებურ მწერლობას გვაგონებს, სადაც გამოსახულებები ეკრანზე ჩნდება და სივრცეში დაცურავს, რომელსაც მზერა გადაჰყავს სხვა ცხოვრებაში, უქმნის რა მკითხველს „მეხსიერების, ოცნებისა და დროის ალქიმიას“²⁰ (კავალერო 2006) უღვიძებს ღრმა ემოციებს“. „უდაბნოს“ მოძრავი გამოსახულებები, დიდი იდუმალებითა და უდაბნოს დევნილ ხალხთა ღირსების გრძნობით არის აღსავსე: „ისინი ბორცვის თავზე გამოჩნდნენ, როგორც სიზმარში, მათ ფეხთაგან აშლილი მტვრით ნახევრად დაფარულები. ნელა დაემშენნენ ხეობაში, თითქმის უხილავი ბილიკით. ქარავანს წინ მიუძღოდნენ მატყლის პალტოებში გახვეული კაცები, ლურჯი პირბადით დაფარული სახეებით“²¹ (ლე კლეზიო 1980: 5). კამერა, ნარატორიც და მხედველიც ერთდროულად, მკითხველის მზერას მიმართავს

¹⁸ « Quelqu'un a essayé de comprendre. Quelqu'un, un jour, a voulu savoir ce que c'était la guerre, comment elle finirait ».

¹⁹ Ceux qui verront la paix ne sont pas encore là, ils n'ont même pas été conçus. Moi-même, je ne suis pas vraiment sûr d'être né ».

²⁰ <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2006-n82-tce1816/016626ar.pdf>

²¹ « Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi caché par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible. En tête de la caravane, il y avait les hommes, enveloppés dans leurs manteaux de laine, leurs visages masqués par le voile bleu ».

მოძრავი ხალხის მასაზე, რომელიც დანახულია და განცდილია ახალგაზრდა ბიჭის, ნურის, მზერისა და განცდების მიხედვით. მოვლენათა მიმდინარეობა მარტივია. „ქრისტიანი ჯარისკაცების“ მიერ ჩრდილოეთით გამოდევნილი სამხრეთის მომთაბარე ტომები შემოიკრიბებიან თავიანთ წმინდა ქალაქ სმარას გარშემო, რათა თავიანთი ბელადის მა ელ აინინის რჩევა დარიგებები მოისმინონ. დიდი რელიგიური ცერემონიის სურათი, სადაც მა ელ აინინი ადიდებს ალაჰს და რელიგიური დღესასწაულის აღნიშვნა ქვიშისა და მზის დეკორში ქმნის ძლიერ საერთო სპირიტუალურ კლიმატს. შემდეგ ამას მოყვება გამგზავრება, მარცხი და გაბნევა. ლალას ისტორია კი ინდივიდუალური თავგადასავალია, რომელიც ანონიმური ნარატორის მიერ არის მოთხრობილი. მოვლენები მოთხრობილია სწრაფად, ლალას პერცეფციებისა და ქმედებების მეშვეობით. მისი ისტორია ორი ნაწილისგან შედგება: „ბედნიერება“ და „ცხოვრება მონებთან ერთად“. ერთი, უდაბნოში ცხოვრების პერიოდს აღწერს, მეორე მარსელში ცხოვრების პერიპეტიკებზეა აგებული. ლალასა და ლურჯი ადამიანების ისტორიას შორის გარკვეული კავშირები ვლინდება პერსონაჟთა დონეზე. ნამანის მოყოლილ ამბებში ხშირად ფიგურირებს ორი წმიდანი: ესენი არიან - ლეგენდარული ალ აზრაკი, „ლურჯი ადამიანი“ და შეიხი მა ელ აინინი. ამგვარად ნურის ლეგენდად ქცეული ისტორია ლალას ისტორიას უკავშირდება. ლურჯი ადამიანების ხსოვნის გაგრძელებას წარმოადგენს ლალას დედის ხატიც, რომელიც ხშირად მეორდება და რომელიც გოგონას ლეგენდასავით მიეწოდება. ლეგენდები მის წარმოსახვაში აცოცხლებენ სამხრეთის ვრცელ უდაბნოებს. ლალას ბედნიერებას შეადგენს ჰარმონიული ცხოვრება თავისი სამშობლოს ბუნების წიაღში და თავის მშობლიურ ხალხს შორის, რომელთაც სახელოვანი წინაპრები ჰყავდათ.

ლალას ისტორიის მეორე ეპიზოდში - „ცხოვრება მონებთან“, ლე კლეზიო დოკუმენტური ფილმის მსგავს სურათს გვთავაზობს, სადაც უაღრესად რეალისტურად ასახავს მარსელის დარიბთა კვარტლებში მცხოვრებ ხალხთა მძიმე ყოველდღიურობას. ლალას თავგადასავალი დიკენსის სამყაროს, კერძოდ კი ოლივერ ტვისტის სამყაროს გვაგონებს თანამედროვეობაში. თუმცა ლალა ახერხებს

მონობისგან თავის დაღწევას. მიუხედავად თავისი წარმატებული მანეკენის კარიერისა, ის უბრუნდება თავის მშობლიურ ადგილს.

რომან „ოქროს მაძიებელ“-ში პირველი რომანებისთვის დამახასიათებელი ქაოტური ნარატიული სქემა კიდევ უფრო თანმიმდევრული ხდება.

მოთხრობილი ამბავი 30 წელს მოიცავს, 1892 დან 1922 წლამდე. ავტობიოგრაფიის ავტორი და პროტაგონისტი, ალექსი მოვლენებს იხსენებს ქრონოლოგიურად, ძირითადად აწმყო დროში. თხრობას იწყებს, როცა ის 38 წლის არის. რომანის 7 ეპიზოდი დათარიღებულია და მიგვანიშნებს მის გადაადგილებაზე ამა თუ იმ ადგილას. პირველი ეპიზოდი, რომელსაც ეწოდება „ბუკანის სავანე“ 1892. პროტაგონისტის ბავშვობის წლებს ეხება და მასში სამი ნარატიული ერთეული შეიძლება გამოიყოს: ალექსის ზღვით გატაცება და მისი ურთიერთობა ზღვასთან; ალექსისა და ლორის განათლების პერიპეტიები და ტრაგედია, რომელიც ოჯახს თავს დაატყდება. მეორე ნაწილი, „ფორესტ საიდი“ აღწერს ალექსისა და ლორის კოლეჯში სწავლის პერიოდს, მამის გარდაცვალებას. მოგზაურობაზე მეოცნებე ალექსი ამ პერიოდში აღმოაჩენს გემ „ზეტას“ და კაპიტან ბრადმერს და საოცნებო კუნძულზე გამგზავრებას საბოლოოდ გადაწყვეტს. მესამე თავი - „როდრიგის კუნძულებისკენ“ გემ „ზეტა“-თი მოგზაურობას ეთმობა და მთავრდება როდრიგის კუნძულზე მისვლით. მეოთხე ნაწილში „როდრიგი, ინგლისელთა კონცხი, 1911“ განძის ძიებით იწყება, რომელიც უშედეგოდ მთავრდება და ყველა სამალავი, რომელსაც ალექსი აღმოაჩენს, ცარიელია. აქვე ალექსი გაიცნობს მანაფების ტომის ახალგაზრდა გოგოს, სახელად უმა და მათ შორის სასიყვარულო ურთიერთობა იწყება. თუმცა მალე ალექსი კუნძულს ტოვებს და ომში მიდის. მეხუთე თავში - „იპრი, ზამთარი 1915-სომი, შემოდგომა 1916“ ომის მძიმე წლებს ეძღვნება. ბრძოლებში მონაწილეობის შემდგომ ალექსი ავადდება. ამიტომ მას უკან აბრუნებენ. მეექვსე თავში - „როდრიგისკენ“ ალექსი ბრუნდება პორტ ლუისში ლორთან და დედასთან, თუმცა სულ მალე კვლავ როდრიგის კუნძულზე მიემგზავრება. ეძებს განძს და თავის შეყვარებულს, თუმცა კვლავ ამაოდ. ალექსი კვლავ მშობლიურ მავრიკის კუნძულს უბრუნდება. ბოლო თავში - „მანანავა, 1922“ ალექსი თავის ბიძაშვილთან იწყებს მუშაობას პლანტაციების ზედამხედველად და დაქირავებულ მუშებს შორის

აღმოაჩენს თავის შეყვარებულ უმას. თუმცა მათი ბედნიერება დიდხანს არ გრძელდება, რადგან უმა ტოვებს ალექსის და როდრიგის კუნძულს უბრუნდება. ალექსი განძთან დაკავშირებულ ყველა ქაღალდსა და რუკას წვავს და კვლავ ახალი მოგზაურობისთვის ემზადება.

ამრიგად, რომანში იკვეთება ფიქტიური ავტობიოგრაფიისა და სამოგზაურო-სათავგადასავლო რომანისთვის დამახასიათებელი ნარატიული განვითარება. ალექსის პერსონაჟი კი შეიძლება განხილულ იქნას ბიბლიურ - მითოლოგიურ ინტერტექსტუალურ კრილში. რომანი ასევე დღიურისა და აღმზრდელობითი რომანის ელემენტებსაც შეიცავს.

თხრობის მოთხოვნილების არსებობას ასევე მოწმობს პატარ-პატარა მოთხრობების ჩართვა მთავარ თხრობაში. ეს მიკრო-მოთხრობები სხვადასხვა ამბებს, ზღაპრებსა თუ ლეგენდებს ან გამოგონილ ამბებს ემყარება. მაგალითად, ამმა და ნამანი რომანში „უდაბნო“ ზოგჯერ ერთიდაიმავე ამბავს რამდენჯერმე უყვებიან ლალას, რომელსაც მათი მოსმენა არ ბეზრდება. ასეთია ნამანის მიერ მოყოლილი პრინცესა ლეილას ისტორია, რომელსაც თვითონ ნამანი უწოდებს “ბალააბილუს ამბავს“. მთავარი თხრობა ნაწევრდება, რათა ამ მიკრო-მოთხრობების ჩასმა მოხდეს ნაწარმოების ნარაციის არქიტექტურაში დროში დაცილებებითა და სულ სხვაგვარი ლოგიკით. მაშინ როცა მთავარი თხრობა ცდილობს ცნობიერების მყისიერ მონაცემებს მისდიოს, მიკრო-თხრობა გაურკვეველ, ლეგენდარულ წარსულს გადმოგვცემს, სადაც ღმერთები ჩნდებიან ორაკლების, დევების სახით ან ზღაპრული პერსონაჟების ამბებს გვიყვება. მეტადიეგეტიკური თხრობის ამ მაგალითებს ნაწარმოების მთავარ თხრობით ხაზთან სივრცით-ტამპორალური წყვეტა ახასიათებს ანუ ორი სხვადასხვა ამბავია, რომლებიც ქაოტურად არიან ჩართულნი თხრობის მიმდინარეობაში, თუმცა თხრობის ეს აქტები ვერ კრავს თხოვას და გლობალურ დონეზე ტექსტიც და თხრობაც დაშლილი და დანაწევრებული რჩება.

თხრობა განუყოფელია „ამბისა“ და “ნარაციისგან“. ჟ.ჟენეტის განმარტებით, ამბავი ეს არის - მოვლენები, რომლებსაც გადმოსცემს ნაწარმოები, თხრობა - ტექსტი, რომელიც ამ მოვლენებს გადმოსცემს და ნარაცია - ნარაციის აქტი, რომელიც წარმოშობს რეალურ თუ ფიქტიურ სიტუაციას ანსამბლს. ჩვენ უკვე ვნახეთ

თხრობის თავისებურებები. ვნახოთ როგორც გამოყურება ამბავი და ნარაცია ლე კლეზიოს რომანებში.

ამბავი: საწყის რომანებში ამბავი, თავის შედეგებიანად იმდენად მწირია, რომ ღიმილსაც კი იწვევს. მაგალითად რომანში „ოქმი“ - ვინმე ადამ პოლო განმარტოვდება ქალაქის განაპირას, მიტოვებულ სახლში, წერილებს წერს ახალგაზრდა ქალს, რომელიც მან წარსულში გააუპატიურა, მისდევს ძაღლს ქუჩაში, ზოოპარკში დაჟინებით ათვალიერებს ცხოველებს და მათთან იდენტიფიცირებას ახდენს და ბოლოს ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ხვდება, სადაც ფსიქიატრიული ფაკულტეტის სტუდენტები ერთგავრ დაკითხვას უწყობენ.

„გაქცევების წიგნში“ ამბავი შედარებით მრავალფეროვანი ხდება. ნაწარმოები გვიყვება ერთი მხრივ პერსონაჟის გადაადგილებას მსოფლიოს გარშემო, მეორე მხრივ ადგილი აქვს მსჯელობას რომანის შესახებ.

„ომი“ კიდევ უფრო მწირია ამბებით. ამ რომანში თითქმის არაფერია მოყოლილი, გარდა მთავარი პერსონაჟის გადაადგილებისა ქალაქის სივრცეში. ერთადერთი გამოკვეთილი მოქმედება რომანში ბეა ბ. ს ლიმუზინით გასეირნებაა, სადაც ავტოსტოპიდან მოხვდება. მანქანაში ის ხვდება ოთხ თუ ხუთ უცნობ ადამიანთან ერთად. ისინი სვამენ, ეწევიან, მაგრამ გოგონა ვერ აცნობიერებს სიტუაციას, თითქოს მოვლენამ ჩაითრია ისე, რომ თვითონ ამას ვერ აღიქვამს. მანქანაში მსხდომი ხალხი გადაჭარბებული სისწრაფით მართავენ მანქანას, მისდევენ ფეხით მოსიარულეებს და ჭყლეტენ მათ, სადაც შეხვდებიან. ისინი ადამიანების წინააღმდეგ აწარმოებენ ნადირობას.

უფრო გვიანდელ რომანებში ამბავი უფრო დახვეწილი და გამდიდრებულია მოქმედებებით. „უდაბნო“ გვიყვება ჩრდილოეთ აფრიკის კოლონიზაციასთან დაკავშირებულ ამბებს და ახალგაზრდა გოგონას, ლალას ცხოვრებაზე, რომელიც უდაბნოდან მარსელში გარბის. მარსელში გოგონა ემიგრანტის მძიმე ცხოვრებით ცხოვრობს, თუმცა შემთხვევითი შეხვედრის შედეგად ცნობილი ფოტომოდელი ხდება. მიუხედავად მიღწეული წარმატებისა ფეხმძიმე ლალა მარსელს ტოვებს და

მშობლიურ მაროკოს უდაბნოს უბრუნდება, რათა იქ მოავლინოს ქვეყანას თავისი შვილი თავისი ტომის უძველესი ტრადიციების დაცვით.

„ოქროს მაძიებელი“ აღწერს ალექსი ლეტანის ცხოვრებას, რომლის ოჯახი დაუნდობელი ბიძის ამბიციურ გეგმებს ეწირება, რის შემდეგაც ალექსი მიდის როდრიგესის კუნძულზე განძის საძიებლად. კუნძულზე ალექსი ახალგაზრდა გოგოს, მანაფების ტომის წარმომადგენელ უმას ხვდება და მათ შორის სასიყვარულო კავშირები იბშება. განძის უშედეგო ძიების შემდეგ, ალექსი მიდის ომში და შემდგომ კვლავ თავის ბავშვობის ადგილებს უბრუნდება მცირე ხნით და შემთხვევით კვლავ აღმოჩენილ უმასთან ერთად ცხოვრობს, თუმცა უმა მოულოდნელად უჩინარდება და მისი სიყვარულის ამბავიც აქ თავდება. ალექსი მორიგ მოგზაურებას გეგმავს.

როგორც ვხედავთ, „უდაბნო“ და „ოქროს მაძიებელი“ უკვე მდიდარია ფაქტებით, თუმცა ამბის გადმოცემის ქრონოლოგია არეულია, მათ წყობაში მიზეზობრივი კავშირები კვლავ დარღვეულია. ასე მაგალითად, ალექსის ოჯახის ბუკანიდან გამგზავრება მკითხველმა შეიძლება დაუკავშიროს ბიძის, ლუდოვიკის ვიზიტს და იფიქროს, რომ სწორედ მისი სურვილების გამო იდევნება ოჯახი. თუმცა ეს ნათქვამი არ არის ნარატორის მიერ. პირიქით ორივე სცენას - ლუდოვიკის ვიზიტსა და მამის მიერ ბანკროტად გამოცხადებას შორის -არანაირი მიზეზობრივი კავშირი არ არსებობს. ფაქტებს შორის პირდაპირი კავშირების დამყარება, როგორც სიყალბე, უარყოფილია და ეს დამოკიდებულება კვლავ გრძელდება. მისი ჩანაცვლება ხდება ლინეარობის უხეში რღვევით, რათა მკითხველი განზრახ ჩააგდოს გაურკვევლობაში. ოჯახის გაკოტრების მიზეზი შეიძლება სხვა რამეც ყოფილიყო და ამ გაკოტრებას შესაძლოა სხვა მიზეზებიც ჰქონოდა. რომანი გვევლინება ისეთ ფორმად, რომელიც ღიაა ინტერპრეტაციებისა და მკითხველის ჩართულობისთვის და ნარატიული არჩევანიც სწორედ ამას ემსახურება.

რომან „უდაბნოსა“ და „ოქროს მაძიებელში“ მოთხრობილი ამბები ღირებულებათა ცვალებადობის მეშვეობით ვითარდება. მარსელში ცხოვრებაზე მეოცნებე ლალა ნაწარმოების ბოლოს კვლავ იმ ადგილს უბრუნდება საიდანაც გაიქცა, როგორც საოცნებო ადგილს. კრახით სრულდება ალექსის ოცნებაც, რადგან ვერანაირ განძს ის ვერ პოულობს, თუმცა ეს ძიება საკუთარი თავის შემეცნებისკენ უხსნის გზას და

შინაგან სიმშვიდეს მოაპოვებინებს და შეიძლება წარმატების მიღწევადაც კი ჩაითვალოს. ლე კლეზიო თამაშობს ამბისა და მოვლენების ამგვარი გარდასახვით და გვაჩვენებს, რომ ადამიანის ცხოვრებისეული პერიპეტიები გარეგანი რეალობა, ექსტერიერია, ყალბი ღირებულებებია, რომლებიც არ არის ნამდვილი არსებობა. „უდაბნოსა“ და „ოქროს მაძიებელში“ ამბის დასასრული დასაწყისს უბრუნდება. ლალა უბრუნდება ისევ თავის მშობლიურ ადგილს, ალექსი კი თავისი ხანგრძლივი მოგზაურობის შედეგად ვერავითარ ხელშესახებ მატერიალურ შედეგს ვერ იღებს. თუმცა ორივე მათგანი თავის თავს აღმოაჩენს და აცნობიერებენ ბედნიერების ნამდვილ არსს.

ამ ორ რომანში გადმოცემული ამბის კიდევ ერთი დამახასიათებელი არის ის, რომ მისი ელემენტები მთავარი მოქმედების ირგვლივ არ ორგანიზდებიან, რასაც მის კონცეფციაში არეულობა შემოაქვს და მთლიანად ნაწარმოების სტრუქტურის კომპრომეტაცია ხდება. მოქმედებებს შორის შედეგობრივი კავშირების გაწყვეტის გამო ამბავი დაყვანილია კლიშეების სერიამდე. კავშირები მყარდება იქ, სადაც მათი ადგილი არ არის. მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რაც უმნიშვნელოა. „უდაბნო“-ში ერთი პასაჟი ლალას შესახებ გვეუბნება, რომ „სრულიად ახალგაზრდა ლალას წინაპრებად ჰყავს „ლურჯი ადამიანები“, საჰარის უდაბნოს მეზომოლები. ის გარეუბანში ცხოვრობს, მაგრამ მათი დავიწყება არ შეუძლია“ (ლაბე 2000: 175). აქ კავშირი „მაგრამ“ ყალბად ჟღერს. არანაირი ოპოზიციური მიმართება გარეუბანში ცხოვრებასა და წინაპრების გახსენებას შორის არ არსებობს. პირიქით, გარეუბანში ცხოვრებისას ამბას მიერ მოყოლილი ამბები უწყობენ ხელს წარსულსა და აწმყოს შორის კავშირების შენარჩუნებას. რომანის გარეკანზე მოცემული რეზიუმე კი გვეუბნება, რომ: „ლალამ ბევრი იმუშავა სასტუმროში, იყო ფეხმძიმე, გახდა ცნობილი ფოტომოდელი, ვერაფერმა ჩააქრო მასში რელიგიური რწმენა და უდაბნოს სიყვარული“ (ლაბე 2000: 175). ამ რეზიუმემ შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ საქმე გვაქვს მორალისტურ რომანთან ან მოცემული სოციო-გეოგრაფიული ელემენტების გამო მკვეთრად ისლამისტური გავლენის მქონე ნაწარმოებთან. ამ რამდენიმე სიტყვიდან ნათლად სჩანს, რომ გოგონასათვის ყველაზე მთავარი და მნიშვნელოვანი არის თავისი ქვეყნის რელიგია. მაგრამ რომანი საერთოდ არ ეხება რელიგიის საკითხს.

„გაქცევების წიგნის“ რეზიუმე ტურისტული გიდის რეალისტურობით აღწერს პერსონაჟის ხეტიალის ეტაპებს: „კამბოჯიდან იაპონიაში, ნიუ იორკიდან ტორონტოსა და მონრეალში კალიფორნიისა და მექსიკის გავლით, ის სამყაროსა და მისი ურჩხულებრივი ქალაქების რადიოგრაფიას ახდენს, მისი გზებისა და უდაბნოების, მთებისა და პორტების, დამპალ მიწაზე სილატაკისგან მომაკვდავი, მოფუთფუთე ხალხის“²² (ლე კლეზიო 1969) მიუხედავად ამისა არ არსებობს რაიმე ამბავი, რომელიც თან ახლავს ამ მრავალფეროვან გადაადგილებებს.

ფრაზა ნაწარმოების მიზანს აყალბებს, ვინაიდან უხეში ფაქტი, რეალობასთან უბრალო შეხვედრა, რაც არ უნდა საშინელი იყოს ის, პირდაპირი მნიშვნელობით არ აღიქმება. ეს ფაქტები ყოველთვის სხვა სინამდვილეს მიემართება. ამიტომ შეუძლებელია ნაწარმოების რეზიუმირება ისე, რომ ის შესაბამისობაში მოდიოდეს რომანის მიზნებთან. ეს შეუსაბამობა ნაწარმოების ანოტაციასა და რეალურ შინაარს შორის ამბის მდგომარეობას ნათლად ასახავს. ამბავი ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ ის მხოლოდ საბაზია(პრეტექსტი), საყრდენი ძალაა პერსონაჟისთვის, რომელმაც უნდა იმოძრაოს, იმოქმედოს, განიცადოს, რათა მან როგორც პერსონაჟმა შეძლოს არსებობა. მას არ მოყვება რაიმე შედეგი, რადგან შედეგი არ არის მნიშვნელოვანი და შეიძლებოდა სულ სხვაც ყოფილიყო. ადამის იზოლაცია ქალაქის განაპირას, ოგანის ხეტიალი მსოფლიოს გარშემო ან ლალას გადაადგილება ერთმანეთის ეკვივალენტურია და ერთიდაიგივე სპირიტუალური ძიების მაჩვენებელია.

ამბის დროისეული საზღვრები შეუზღუდავია და თხრობის მოთხოვნილებას ემორჩილება. თხრობა კი მოითხოვს, რომ ამბავი გაწელილ იქნას არა პერსონაჟის სიცოცხლის პერიოდზე, არამედ უსასრულო დროზე. რომანების ანალებსები წარმოგვიდგენენ პერსონაჟების ღრმა წარსულს, ადრეული ახალგაზდობის წლებს, როგორც ეს რომან „ოქმში“ ხდება. ან აცოცხლებენ უკვე გამქრალი თაობების წარსულ ცხოვრებას, როგორიცაა ბაბუის თავგადასავალი „ოქროს მაძიებელში“ და ლალას წინაპართა ცხოვრების გახსენება „უდაბნოში“. ამბავი უნდობლობას უცხადებს ჩვეულებრივ ტამპორალობას, რომელიც შემოიფარგლება გმირის სოციალური,

²² « Du Cambodge au Japon, de New York à Montréal et Toronto en passant par la Californie et le Mexique, il se radiographie en radiographiant l'univers et ses villes monstrueuses, ses autoroutes et ses désert, ses montagnes et ses ports, les grouillantes population mourant de misère sur des sols pourris. » (გარეკანი).

ბიოლოგიური და ფსიქიკური მემკვიდრეობით, რომელიც მისი განსაზღვრების საშუალებას იძლევა. ამბის უსაზღვროება სცილდება თვით წიგნის ფარგლებს. ფინალურ ეპიზოდში „გაქცევების წიგნის“ გმირი, რომელსაც ჰგონია, მიაღწია სასურველ ადგილს, სადაც გაჩერდებოდა, აღმოჩნდება, რომ სინამდვილეში მექსიკის ერთ ამოწყვეტილ სოფელშია, რომელიც ბუზი სიმლიუმის მიერ არის განადგურებული და იძულებულია გააგრძელოს ხეტიალი მსოფლიოს გარშემო. ამბის დაუსრულებლობა დამახასიათებელია გვიანდელი რომანებისთვისაც. «ოქროს მაძიებელში» დასასრულს ძიების განახლება იწყება. ალექსი ახალი მოგზაურობისთვის ემზადება: „წავალ პორტში ჩემი გემის შესარჩევად“ (ლე კლეზიო 1086: 379), წარმოთქვამს დასარულს ალექსი და გონებაში ახალი მოგზაურობის კონტურებს ხაზავს. „უდაბნო“-ს დასასრული კი დამარცხებული ლურჯი ადამიანების ხელახალი მოგზაურობით მთავრდება: „როცა ყველაფერი დასრულდა, უკანასკნელი ლურჯი ადამიანები სამხრეთის გზას დაადგნენ“ (ლე კლეზიო 2007: 367).

ამბის წარმართვაში პერსონაჟები სრულიად ინერტულნი არიან. განსაკუთრებით პირველ რომანებში ისინი საკუთარ თავს გადახდენილი ამბის მიმართ უცხონი რჩებიან, თითქოს ამბის მონაწილენი არ არიან. პერსონაჟთა რეალიზება მხოლოდ მოძრაობის ძიებით ხორციელდება. ნაწარმოების ბოლოს შეუძლებელია ვილაპარაკოთ გმირის წარმატებაზე ან წარუმატებლობაზე, იმედგაცრუებასა თუ გმირის განდიდებაზე. ნაწარმოების დამამთავრებელი სიტუაციის ცნება უბრალოდ წაშლილია. ადამ პოლო ერთი ასეთი პერსონაჟია: ფიქტიური პერსონაჟისთვის დამახასიათებელი - ყველა ნიშან-თვისებისგან დაცლილი, უმიზნო, უპროფესიო, უვალდებულებო და უემოციო ადამს ლე კლეზიო მკითხველის წინაშე აცოცხლებს ხან შეზღონგზე წამოწოლილს მზეს მიჩერებულს, ხან ქუჩაში, ხანაც სანაპიროზე მოხეტიალეს. ამდენად, ასეთი შეზღუდული ქმედებების გამო ადამი პროსპექციის ინსტრუმენტად გვევლინება. ის ამ ადგილებს უცხოთ თვალით აკვირდება. ქუჩებს, სახლებს, თანამედროვე ქალაქს თავისი მანქანებით, ავტობუსებით, კაფეებით და დიდი მაღაზიებით. ის თითქოს აღნუსხავს თვალშისაცემ ელემენტებს, რომელიც მის გარემომცველ დეკორს შეადგენს: შუენიშნის წითელი და მწვანე ფერი, სინათლე, ხმები, გაუცნობიერებლად მოსიარულე ბრბო... პერიოდულად ადამი

თავგადასავლებშიც ებმება. ასე მაგალითად: ის აედევნება ძაღლს ქუჩაში, მიდის ზოოპარკში აფთრების მოსანახულებლად, აუპატიურებს მიშელს და ბილიარდის ბურთებით კლავს თეთრ ვირთხას. თუმცა შუა თხრობაში ადამი მოულოდნელად გადაიქცევა მაყურებლად. ზღვის სანაპიროზე ხეტიალისას ის ადამიანური დრამის მოწმე ხდება და სხვა ადამიანებთან ერთად უყურებს დამხრჩვალ ადამიანს და იქ თავმოყრილ ადამიანთა რეაქციებს აკვირდება. თხრობა თითქოს რეტროსპექტულად ნათდება და მოძრაობას იწყებს. თხრობის მიმდინარეობას შეიძლება ასეთი რეზუმირება გავუკეთოთ: ოცდაათ წელს მიტანებული ადამი უარს ამბობს სოციალურ ინტეგრაციაზე, რასაც დედის წერილიდან ვიგებთ, თორემ თვით ადამმა, არ იცის თავისი წარსულის შესახებ არაფერი. მან არ იცის „შემლილთა თავშესაფრიდან არის გამოქცეული თუ არმიის დეზერტირია“. ადამის პერსონაჟი წააგავს მოსიარულე კამერას, რომელიც აღბეჭდავს ყველაფერს, რაც თვალში მოხვდება; ხოლო თვითონ პერსონაჟს თან დაჰყვება ნარატორი უფრო დიდი კამერით და მის მიერ აღბეჭდილი გამოსახულების ნაწილს შეადგენს.

ამრიგად, ლე კლეზიოს საწყის რომანებში ამბავი განსაკუთრებული სიმწირით გამოირჩევა. ამბები გადმოცემულია როგორც ფაქტების სერია, რომელთა შორის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები გაწყვეტილია. იგი არ ემორჩილება ჩვეულებრივ ტამპორალობას და მისი საზღვრები უსასრულო დროზე იწელება. მიუხედავად მისი მცირე გამრავლეფეროვნებისა გვინადელ რომანებში, ამბავი მაინც არღვევს ტრადიციული თხრობისთვის დამახასიათებელ განვითარებას.

ნარაცია: ნაწარმოების ნარაციის თავისებურება ვლინდება პირველ რიგში ენონსიატორის როლის განსაზღვრებისას. კლასიკური ნარაციის წარმმართველი სუბიექტი, ნარატორი, ლე კლეზიოს თხრობაში ნაკლებ ავტორიტეტულია, რადგან ფიქციის მიღმა ის არ დგას და ზოგჯერ პერსონაჟის ან ავტორის დამატებას წარმოადგენს. ამიტომ ძალზე რთულია იმის დადგენა, თუ ვინ ფლობს ენონსიატორის ძალაუფლებას. ფიქტიურ ავტორსა თუ პერსონაჟს სურთ, რომ რასაც ხედავენ ის ყველაზე ახლოდან დაგვანახონ, გადმოსცენ ცნობიერების ყველა მყისიერი მონაცემი, თუმცა ხშირად მერყეობენ კიდეც, მაგალითად ადამი, რომანში „ოქმი“. მათი მერყეობა იმით არის განპირობებული, რომ თითქოს დარწმუნებული

არიან თხრობის ხელოვნურობაში, ან სარწმუნოდ არ მიაჩნიათ, რასაც ხედავენ და რაც გადაიტანეს, ვინაიდან რეალურისა და ირეალურის გარჩევის უნარს მოკლებულნი არიან. ამგვარად, ბატონმა X-მა არ იცის თავისი აპოკალიპტიკური ხედვა ფანტასმებია თუ შეძენილი ცოდნა. პერსონაჟები ხშირად ნახულობენ სიზმრებს, ძილში თუ სიფხიზლეში და მონაყოლი წამოდგენილია, როგორც მათი წარმოსახვის ნაყოფი. ნარატორი ცდილობს თავის თხრობას ფიქციის ნიშნები გამოაცალოს და ხშირად მოჰყავს უამრავი თარიღი თუ ადგილი ერთიდაიმავე მოვლენის აღწერისას. ამავე დროს აღწერისას ხაზს უსვამს ამ მონაცემების უსარგებლობას: „ დიდი ხანი არ არის, რაც ეს რაღაცეები ხდებოდა ბანგკოკში, ბანგ-პა-ინში, ან ჯაკარტაში²³(ლუ კლეზიო 1969:143) იგივე ხერხი გამოყენებულია „ოქმში“, სადაც სხვადასხვა დროის მითითება ხდება მოვლენის მოხდენის თარიღად:“გასაგებია, რომ ადამს რაც ემართებოდა ამ წვიმიან დღეს, შეიძლება სხვა დღეს მოსვლოდა, მაგალითად, ძლიერი ქარის დღეს, ან ბუნიობისას, ან ერთ-ერთ შესანიშნავ მზიან დღეს“(ლუ კლეზიო 2016: 115). პროტაგონისტის მოქმედებები ირეალურში გადადის, თითქოს რომანის მიზანია ადამიანური შესაძლებლობები გვაჩვენოს და არა რაიმე ამბავი წარმოგვიდგინოს, როგორც აბსოლუტური ჭეშმარიტება.

უკანასკნელ რომანებში ფიქციის მნიშვნელობა იზრდება, რადგან პროტაგონისტის სუბიექტურობა უფრო გამოკვეთილი ხდება, მაგრამ ნარატიული ხმების სიმრავლეს აქაც ვხვდებით, რითაც ხაზი ესმება რეალობის კოპლექსურობასა და არაერთგვაროვნებას, რომ რეალობა არ არის ერთი.

„უდაბნოში“ ლურჯი ადამიანების ამბავი სამი სხვადასხვა ხედვით არის მოცემული. ავტორის მიერ, პერსონაჟის, ნურის მიერ, და შთამომავალთა, კოლექტიურ მეხსიერებაში შემორჩენილი ლეგენდების სახით.

ტრადიციული რომანებისგან განსხვავებით, სადაც მოქმედება წარმოდგენილია, როგორც ერთადერთი რეალობა, ჩვენ ვხედავთ ერთი და იმავე რეალობის სხვადასხვა მხარეს. რეალობა არ წარმოგვიდგება როგორც ნამდვილი, არამედ როგორც შესაძლო.

²³ « Ces choses -là se passaient il n'y a pas longtemps, à Bangkok, à Bang-Pa-In, ou à Djakarta »

ნარატიული სუბსტანციის მრავალფეროვნებას თან ერთვის ენონსიაციის ტიპების მრავალფეროვნება: წერილი, დღიური, ზღაპარი... არამყარ ნარატორს ხშირად ფიქციისთვის თავისი რეალურობა ავიწყდება. ის თითქოს მერყეობის სიამოვნებას ემორჩილება და ეუცრად მიატოვებს ხოლმე მთავარ ამბავს. ადამი ყვება „ბადის თავგადასავალს“; ხოლო ზეა ბ. „ლეგენდას პირველი სიგარეტის შესახებ“. და საწყისი ნარაცია დავიწყებას ეძლევა.

ლე კლეზიოს ნარაცია ჩიხის განცდას ბადებს, ვინც არ უნდა წარმართავდეს-პერსონაჟი თუ ფიქტიური ავტორი. ნარატორი განუწყვეტლივ ხაზს უსვამს თხრობის მოთხოვნილებასა და წარმოსახვისთვის სამყაროს დაქვემდებარების შეუძლებლობას. ის ცდილობს ასახოს რეალობა და აჩვენებს ამის შეუძლებლობას. ის ლაპარაკობს და თან განუწყვეტლივ გმობს თავისი დისკურსის მცდარობას, სიცრუეს. ნარაცია არ გადმოსცემს წარსულ(გადახდენილ) ამბავს. ის სვამს კითხვას, არსებობს თუ არა ამბავი, ღირს თუ არა მისი გამოგონება.

ნაწარმოები წარმოდგენილია როგორც „პირობითი კომპოზიცია“ და ექვემდებარება გაურკვევლობის პრინციპს, რაც მას ირეალურს ხდის. მოთხრობილი ამბავი არ არის თხრობის წინარე მოქმედება, არამედ თხრობის თანადროულია. ნარატორი არ წარმოგვიდგება როგორც სინამდვილის მცოდნე, მისი მფლობელი, პრეტენზიაც კი არ აქვს, რომ სინამდვილე იქნას ნათქვამი. ამგვარად „ამბავს“, „ნარაციასა“ და „თხრობას“ შორის ტრადიციული კავშირები გამჭრალა. ნარაცია თხრობის პროცესს გულისხმობს, რადგან თხრობა გვიყვება ნარატორის ამბავსაც, რომელიც თხრობით ცდილობს საკუთარი თავი შექმნას, ისე, რომ ამის თვითონაც არ სჯერა.

ინტრიგა: ინტრიგის ყველაზე ზოგადი განმარტების თანახმად, ეს არის ფაქტებისა და მოქმედებების იმგვარი განვითარება, რომელიც რომანს წინსვლის საშუალებას აძლევს და მიჰყავს დასასრულისკენ. ამ განმარტებას თუ დავეყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ ინტრიგის ცნება უარყოფილია ან სუსტად არის გამოხატული. მისი უგულებელყოფა ვლინდება როგორც პერსონაჟთან მიმართებაში ასევე ნარატიულ განვითარებშიც. ლე კლეზიოსეული ინტრიგის ცენტრში დგას პერსონაჟი, რომელიც თავისი სოციალური, პოლიტიკური და აფექტური ვალდებულებების გამო კონფლიქტის გამომწვევი მიზეზების მატარებელია. კონფლიქტში მისი

თანამონაწილეობა პირველივე ფურცლებიდან მჟღავნდება და მის ხასიათს განსაზღვრავს. თუმცა კონფლიქტის მცირეოდენი განვითარების შემდგომ პერსონაჟები უმაღლესი იცვლიან სახეს. მაგალითად, როგორც კი ცხადი ხდება, რომ ინტრიგა დაიწყო და ჩვენ მოწმე ვხდებით ადამის ოჯახური დრამის, ან ბეას პროფესიული ამბიციების, თხრობის სიუჟეტი იცვლება, თვით ჟანრიც კი ცვლილებას განიცდის და გადავყავართ სრულიად სხვა სიტუაციაში, რომელსაც თითქოს უკვე დაწყებულ ინტრიგასთან არანაირი კავშირი არ აქვს. შესაბამისად მკითხველის მოლოდინი, რომ თითქოს რომანი „ოქმი“ წარუმატებელ სიყვარულს, ან მოზარდის ამბოხს ეხება, რასაც ინტრიგის დასწყისი გვაფიქრებინებს, არ მართლდება. იგივე იმედგაცრუებას აქვს ადგილი „გაქცევების წიგნში“. რომანი, სადაც საწყისი სიტუაცია სათავგადასავლო რომანის მოლოდინს ქმნის სინამდვილეში მოულოდნელად წყდება ტრადიციული რომანის კრიტიკისადმი მიძღვნილი მსჯელობით. რომანის 285 გვერდიდან 28 გვერდი ეთმობა სწორედ ამ კრიტიკას და თვით ავტორიც გვარწმუნებს, რომ არ გამოუვიდა სათავგადასავლო რომანის დაწერა.

ინტრიგის დაკნინებას რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებს. პირველ რიგში პერსონაჟთა სტაგნაცია, ვინაიდან ისინი უმნიშვნელო მეტამორფოზას განიცდიან, მათი მდგომარეობა ევოლუციას არ განიცდის. პერსონაჟთა თავს გადახდენილი ამბის ცირკულარული ხასიათიც ასევე ხელს უწყობს ინტრიგის დასუსტებას: „გაქცევების წიგნში“ ოგანი თავის მოგზაურობას იწყებს და ამთავრებს „ავტობუსის მოლოდინით“; ლალა უდაბნოდან გარბის, მაგრამ ბოლოს კვლავ მას უბრუნდება. ეს ცირკულარული გზა სპირიტუალური თხრობის შთაბეჭდილებას ქმნის, სადაც მთავარი ინდივიდუალურის თხრობა კი არ არის, არამედ სამყაროს ამბის მოყოლა მის არსებობაში.

ლე კლეზიოს ტექნიკა ინტრიგასთან მიმართებაში მდგომარეობს დრამატულად აღიარებული შემთხვევების დედრამატიზაციაში. მიუხედავად დრამატული ელემენტების არსებობისა რომანებში, რომანული მნიშვნელობა ენიჭება არა მათ პირველად მნიშვნელობას, არამედ იმას, თუ რამდენად გამოხატავენ ისინი პერსონაჟთა ქცევის სხვადასხვა გამოვლინებას, იქნება ეს საზოგადოების უარყოფა,

ეგზისტენციალური წუხილი თუ საწყისის ნოსტალგია. რომანის ტრადიციული თემები - სიყვარული, სექსუალობა და სხვადასხვა ამბიციები წარმოჩენილია, როგორც ბანალური და უმნიშვნელო ელემენტები. უფრო გვიანდელ რომანებში ამ თემების დამუშავება ცოტათი განსხვავებულია. დედრამატიზაცია აქ ადგილს უთმობს პოეტიზაციას. ამ ევოლუციის მაჩვენებელია პერსონაჟთა სექსუალური გამოცდილების ევოლუცია. ადამის შემთხვევაში, სექსუალური ურთიერთობა პერსონაჟის არაკომუნიკაბელურობის მაჩვენებელია (ადამის მიერ მიშელის გაუპატიურება სრულიად დედრამატიზირებულია). რომან „უდაბნოში“ კი ლალასა და ართანს შორის სექსუალური აქტი სამყაროსთან შერწყმის მომენტის ამსახველია. თემის ორივე დამუშავება ტრადიციულ ნარატიულ სქემას დაშორებულია: მიშელის არსებობა არ აღძრავს ადამში აფექტურ თუ ეროტიულ განცდებს. არც ართანის შეხება გვევლინება სექსუალური გამოცდილების რეპრეზენტაციად, რადგან როგორც ავტორი გვეუბნება, ართანი „ლალას თავის სხეულს აღმოაჩენინებს“ (ბულო 1999: 60). მიუხედავად სასიყვარულო აქტისა, პარტნიორები ერთმანეთის მიმართ ინდიფერენტულნი რჩებიან.

პარტნიორისადმი გულგრილობა სამყაროსთან შერწყმის სურვილში და ადამიანების ბუნებისადმი სიყვარულით არის ჩანაცვლებული. ის არ არის არც კონფლიქტის, არც მეტამორფოზის და არც ვალდებულების აღმძვრელი, არამედ სასიცოცხლო ბიძგს წარმოადგენს და ამავე დროს კოსმიურ ძალებთან შეუღლების საშუალებაა. აქედან მომდინარეობს პერსონისადმი ინდიფერენტიზმი, რომელიც დეპერსონალიზებულია, რათა უკეთესად წარმოჩინდეს თვით ეს გაქანება, ბიძგი. ლე კლეზიოს ტექნიკა პერსონის ნაცვლად გრძნობის წარმოჩენას ანიჭებს უპირატესობას, მოქმედების ნაცვლად სიტუაციის აღწერას გვთავაზობს. ამგვარი ტექნიკა თვით სამყაროს კონცეფციას ასახავს, რომელსაც ეს რომანები გადმოსცემენ. ისინი გვაჩვენებენ არა ინდივიდუალურ ბედისწერას, არამედ სამყაროს არსებობას და აქედან გამომდინარე ხდება უნივერსალურისთვის უპირატესობის მინიჭება ინდივიდუალურის სანაცვლოდ.

ლე კლეზიოსეული ინტრიგის განვითარებაში მონაწილეობს პარალელური ტექსტები, რომლებიც ქმნიან ინტრიგის რიტმსა და მუსიკას. მაგალითად, რომან

„უდაბნოში“ ასეთ ტექტებს წარმოადგენენ სხვადასხვა ლეგენდები და მითები, რომელსაც ჰყვებიან ნამანი თუ დეიდა ამმა, ასევე ხალხური სიმღერები და ლოცვები, რომელსაც ლურჯი ადამიანები ადავლენენ. ეს მითიური რიტმი რომანს ანიჭებს პოეტურ ნარაციასა და პოეტურ სტრუქტურას, რასაც სიმბოლური წარმოსახვები კიდევ უფრო აძლიერებს.

პოეტური ინტრიგის განვითარებაში მონაწილეობს მზერაც. მზერა გულისხმობს საგნების, ადამიანების, პეიზაჟების ან სიტუაციების ყურადღებით ჭვრეტას, რათა მათგან ყველა მნიშვნელობის გამოწურვა მოხდეს. ეს მზერა წარმოსახვას მოუხმობს და უმეტესად სიმბოლურია, თავის მცისიერებაშია დაჭერილი და სინთეტურ იდეას წარმოადგენს. ასეთია მაგალითად, პიროგზე აღმართული ქალი და აეროპორტის სახურავზე წამოწოლილი ბიჭი რომანში „გაქცევების წიგნი“, რომლებიც წამიერ სცენებს წარმოადგენენ, მაგრამ ნარატორის მიერ არის დაჭერილი და უნივერსალურ ხატად გარდაქმნილი, რაც დაკვირვებული და ყურადღებიანი მზერით არის მიღწეული.

ეს გულმოდგინე ყურების აქტები და პარალელური მითიური თუ ანეგდოტური ტექსტები ლე კლეზიოს რომანების თხრობას უდროობის ასპექტს ანიჭებს, რომელიც ინტრიგას ასუსტებს.

პერსონაჟი: ტრადიციების რღვევის ტენდენცია გრძელდება პერსონაჟთან მიმართებაშიც, რაც პირველ რიგში მათ უმოქმედობაში ვლინდება. ტრადიციულად პერსონაჟის არსებობა ნაწარმოებში გულისხმობს მოქმედებას, რომელიც რაიმე ლოგიკას ემყარება და აქვს შედეგი - იქნება ეს მარცხი თუ წარმატება, რაც მკითხველში აღძრავს თანაგრძნობას ან პირიქით გმობის საგანი ხდება, რაც ფიქციურ სამყაროში შესვლის საშუალებას იძლევა. რაც შეეხება ლე კლეზიოს პერსონაჟებსა და მათ ქმედებებსა და ჟესტებს, განსაკუთრებით პირველ რომანებში, საქმე გვაქვს მუდმივ არამდგრადობასთან. მათ მიერ განხორციელებულ ქმედებებს შორის მიზეზობრივი კავშირები მოშლილია და ისინი თითქმის არ მოქმედებენ. პერსონაჟთა უმოქმედობის კლასიკურ მაგალითს წამრთადგენს «ოქმის» გმირი, ადამ პოლო, რომელიც დროის უმეტეს ნაწილს არაფრის კეთებაში ატარებს. თითქმის ის კი არ არის მოვლენის შემოქმედი, არამედ ამ უსაქმურობაში მოვლენა მიდის მასთან.

პერსონაჟთა საქმიანობა შემოიფარგლება სისტემატიური ხეტიალით, რომლის დროსაც მისი თვალი და ყური ვიდეო კამერასავით აღიქვამს გარემოს და იწერს როგორც გამოსახულებას, ასევე ხმაურს. აქედან გამომდინარე თხრობის განვითარებაში იჭრება გაუთავებელი ჩამოთვლები და აღნუსხვები, რაც ინტრიგას ახშობს და დროის მიმდინარეობა ირღვევა. ავტორის განცხადებით, ამ რღვევის მიზანია მკითხველმა თანამონაწილეობა მიიღოს „რეალობის სპექტაკლში“ (ლე კლეზიო 1969: 21).

ცალკე აღნიშვნის ღირსია პროტაგონისტის დანიშნულება. უმოქმედობა ამ უკანასკნელის ფუნქციის მოშლასაც იწვევს. თუ იგი ტრადიციულად რომანის მთავარი გმირი და გამოკვეთილი ფიგურაა, რომლის გარშემოც იგება ფიქცია, ლე კლეზიოს რომანებში მათი ფუნქცია იცვლება. ხშირ შემთხვევაში ეს არის სრულიად უმოქმედო არსება და სხვა პერსონაჟებთან ან საერთოდ არ აქვს კავშირი, ან მათ შორის არსებული კავშირი მოქმედებამდე არ აღწევს. ზოგჯერ პროტაგონისტის ნაწარმოებში შემოყვანა ერთგვარი ბიძგის ან ინერციის მეშვეობით ხდება, რათა თავისი ადგილი დაიკავოს და ასევე უცაბედად უჩინარდებ. პროტაგონისტის ქმედებები ტოვებს შტაბეჭდილებას, რომ ისინი მწერლის წარმოსახვით კაპრიზს ემორჩილებიან და ნამდვილი ღირებულება თითქოს არ გააჩნიათ. ამბავი, რომელიც ნაწარმოებშია მოთხრობილი მათ კუთვნილ ისტორიას არ ჰგავს, თითქოს გარეშე პირები არიან და ვერ ახერხებენ ამბავში მყარი მოქმედი პირის ადგილის დაკავებას. მათი არსებობა ზოგადად კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას, რასაც თვალთახედვების ხშირი ცვალებადობა კიდევ უფრო აძლიერებს და ზოგჯერ გაურკვეველია - ვინ ხედავს ან ვინ ფიქრობს. ფოკალიზაცია განსაკუთრებით არასტაბილურია რომანში „უდაბნო“ , სადაც ძალიან მცირე მანიშნებლებით, მაგალითად თავის დასაწყისში მოცემული სახელით ვიცით მხოლოდ ვინ ხედავს ან ვინ ლაპარაკობს. მაგრამ ეს თვალთახედვა დიდხანს არ გრძელდება და განაგდობს გადასვლას ერთი მხედველიდან მეორეზე. პროტაგონისტი ლალა პერიოდულად იკარგება და მის ადგილს ლურჯი ადამიანები იკავებენ.

ლე კლეზიოს პერსონაჟებისთვის დამახასიათებელია იდენტობათა არამდგრადობა და სოციალური თუ ფსიქოლოგიური მონაცემების სიმწირე ან მათი ცვალებადი

ხასიათი. ნოველა „მონდო“ -ს ინკიპიტი:- „ვერავენ გეტყოდათ, საიდან მოვიდა მონდო“(ლე კლეზიო 2016: 7) - შეიძლება პერსონაჟთა უმარავლესობას მოვარგოთ, თუ არ ჩავთვლით გვიანდელ რომანებს. მათი ოჯახური და ნათესაური კავშირების, ისევე როგორც გეოგრაფიული წარმომავლობის შესახებ ძალიან ცოტა რამ ვიცით. მაგალითად, ადამის შესახებ ვიცით მხოლოდ ის, რომ ჰყავს მშობლები, რომლებიც მიატოვა და აღარ აქვს მათთან კონტაქტი. არც ოგანის, არც ბეა ბ.-ს და არც ბატონი X-ის წარმომავლობის შესახებ არაფერია ცნობილი. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ზოგიერთი დეტალი მოცემულია პერსონაჟთა ეთნიკურ-გეოგრაფიული, ოჯახური ან სოციალური პროფილის შესახებ, ბოლომდე დარწმუნებული არ ვართ მათ ნამდვილობაში. მათი სახელებიც კი ანონიმურობის განმტკიცებას ემსახურება. ზოგიერთი მათგანი უჩვეულო სახელს ატარებს: მაგალითად, ბატონი X. ან ბეა ბ ან თუნდაც ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანი. ზოგჯერ ადგილი აქვს მათი სახელების ცვლილებას: მაგალითად, ოგანის სახელის ვარიაციები ასე გამოიყურება: Jeune H. Hogan, J. Hombre Hogan, Huanito Holgazan, Iskuir. ნაჟა ნაჟას ჰქვია ჟინ-სანგი(იგივე „ჟენ-შენი“)(ლე კლეზიო 1975: 67). ზოგჯერ კი მოიხსენიება, როგორც „ვატასენია და პაჩაკამაკი, როგორც რომანის ერთ ეპიზოდში ვკითხულობთ: „ ვატასენია, ნაჟა ნაჟა, პაჩაკამაკ დაბრუნდი, დაბრუნდი, დაბრუნდი!“²⁴(ლე კლეზიო 1975: 67). ლე კლეზიოს ონომასტიკისთვის დამახასიათებელია ამბივალენტური სიმბოლიკა: მაგალითად, „ოქმის“ გმირის სახელი ადამ პოლო - მითიურ და რელიგიურ რეფერენციებს აერთიანებს: სახელი „ადამი“ პირველ ადამიანს გვახსენებს, ხოლო სახელის ინიციალი გვართან ერთად – მზის ღმერთს –აპოლოს (A.POLLO). ზოგჯერ სახელები სხვა ენებიდან ნასესხები სიტყვებია: „გაქცევების წიგნის“ პროტაგონისტის სახელი ოგანი (Hogan) ინდილეთა ნავახოს ენაზე „სახლს, თავშესაფარს“ აღნიშნავს.

ასევე უცხო ენიდან ნასესხები სახელია „უდაბნოს,, პერსონაჟის სახელი “Lalla”, რაც არაბულად ნიშნავს „ქალბატონს“, ნაჟა ნაჟა, კი შრი ლანკურ ენაზე, „გველს“ ნიშნავს, ხოლო არაბულში - „გადამრჩენელს“.მოგვიანებით რომანებში პერსონაჟების სახელდება უფრო მკაფიო ხდება და „ოქროს მამიებელში“ ალექსის გვარიც აქვს: ალექსი ეტანი.

²⁴ „Watacencia, Naja Naja, Pachacamac, reviens ! »

ონომასტიკისთვის სიმბოლურ-ალეგორიული მნიშვნელობის მინიჭება გარკვეულ იდუმალებას აღძრავს და უამრავ ასოციაციას აჩენს მკითხველში და სწორედ ეს არის კიდევაც მწერლის სტრატეგიის მიზანი. მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციების გამოწვევა, მრავალმხრივი ხედვის გამომუშავება. ონომასტიკის სიმბოლურ მნიშვნელობას ყველაზე კარგად წარმოაჩენს პერსონაჟ მონდოს სახელითან დაკავშირებული ანბანური მედიტაცია. ნოველის ერთ ეპიზოდში მონდო სანაპიროს ქვიშაში გამოსახავს ხუთკუთხედს, რომლის წვეროებზე მისი სახელის ასოებია განლაგებული: ხუთკუთხედის წვერში მოთავსებულია მისი სახელის პირველი ასო „M“, „D“ და „N“ ქვედა მონაკვეთების ბოლოებში, ხოლო ორი ასო - „O“ შიდა მონაკვეთის ბოლოებში. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ მონდოს ანბანში M აღნიშნავს მთას, რომელიც მარადიული სილამაზის სიმბოლოა, O- სავსე მთვარეს, N- საკუთარ სახელებს და D- ნახევარ მთვარეს(ლევ კელზიო 2016: 54), ხოლო რიცხვი 5 უძველესი წარმოდგენების თანახმად სიცოცხლის ნიშანი იყო, ასევე იმ ფაქტსაც, რომ „მონდო“ თითქმის ომონიმია ფრანგული სიტყვის „Monde“, რაც სამყაროს აღნიშნავს, ეს პოეტურ-გეომეტრიული მედიტაცია მიგვანიშნებს, რომ სამყაროში ჰარმონიული არსებობა ბუნებისა და ადამიანის ერთიანობით, ერთობლივი თანაცხოვრებით არის შესაძლებელი.

ანბანურ მედიტაციასთან ერთად, სახელი „მონდო“ ფილოსოფიურ მედიტაციასთანაც იწვევს ასოციაციას. კერძოდ, ბუდისტურ მოძღვრებაში ფართოდ გავრცელებულ პრაქტიკასთან, რომელსაც ეწოდება Mon DŌ. მედიტაციის ეს ფორმა გულსიხმობს მოძღვარსა და შეგირდს შორის კომუნიკაციას, რომელიც კითხვა(Mon) და პასუხი(Do) რეჟიმში მყარდება. მოძღვრის მიერ დასმული შეკითხვა შეგირდმა ყველა შესაძლო მნიშვნელობით უნდა გაიგოს და გასცეს არა ერთი, არამედ მრავალი შესაძლო პასუხი. მედიტაცია ეხმარება შეგირდს პასუხების მოძებნაში. მეორე ასევე ფართოდ გავრცელებული პრაქტიკა, RŌ An-ი კი გულსიხმობს, ძენის, სულიერი ნეტარების უმაღლეს წერტილს მიღწეული შეგირდის მდგომარეობას, როცა ეს უკანასკნელი ჟესტებითა და სიტყვებით გადმოსცემს პასუხებს. შეიძლება ითქვას, რომ მონდოს პერსონაჟი ამ პრაქტიკას ეწევა, როდესაც ის კითხვით მიმართავს გამვლელებს: „არ გინდათ, რომ მიშვილოთ?“ (ლევ კელზიო 2016: 49) ეს ქმედება არის

ერთგვარი მოწოდება შინაგანი ტრანსფორმაციისკენ, რომ ადამიანები ჩაწვდნენ სიტყვების მნიშვნელობებს. მონდოს შეკითხვა, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით უხერხული კითხვაა, შესაძლოა სხვადასხვა ინტერპრეტაცია მიენიჭოს და უბრალოდ უსაზღვრო მართობის გამოხატულება იყოს და თანაგრძნობას ითხოვდეს სხვისგან. სახელებით ამგვარი მანიპულირება ემსახურება სიტყვის ფუნქციის დაქვეითებისა და ადამიანთა შორის გამქრალი კომუნიკაციის ჩვენებას.

ამგვარად, პერსონაჟთა სახელების ფუნქცია სრულიად საწინააღმდეგო ფუნქციას ასრულებს და ინდივიდუალიზმისა და პიროვნული იდენტობის წაშლას ემსახურება. პერსონაჟის განმარცვა აღნიშნული მაჩვენებლებისგან ინდივიდს სოციალური კონტექსტის მიღმა ათავსებს და ყოველგვარი პრედეფინიციისგან ათავისუფლებს, რაც მისი პირველადი, საწყისი იდენტობაა და ამგვარად საწყისების ძიებას მოწმობს. იგივე სურვილს გამოხატავს პერსონაჟთა ასაკიც. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ ხშირად პერსონაჟები ბავშვები არიან(მონდო, დანიელი, ლულაბი,) ან მოზრდილები, რომლებიც ბავშვის შთაბეჭდილებას ტოვებენ (ადამი, ალექსი, ლალა, ოგანი)ან ოცნებობენ ბავშვობის ასაკზე(მეთევზე ნამანი). ბავშვი ასოცირდება სიწმინდესა და ადამიანის სამყაროსადმი პირველად დამოკიდებულებასთან, როცა მისი გონება ჯერ არ არის დამახინჯებული ცნობიერებისა და ინტელექტის ძალით. ლე კლეზიოს პერსონაჟები, თუნდაც მკაფიოდ მითითებული ხანდაზმული ასაკით(მეთევზე ნამანი), ინარჩუნებენ ბავშვს საკუთარ თავში, ბავშვურ ხედვას, რადგან სწორედ ამ ხედვით შეიძლება ცხოვრების ნამდვილი განცდა და სამყაროს მრავალფეროვნების აღქმა.

თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ პერსონაჟთა ზუსტი ასაკი მკითხველისთვის უცნობი რჩება. მაგალითად, რომანის დასაწყისში ნარატორი გვატყობინებს, რომ ადამი ოცდარვა წლის არის დაახლოებით. ორასი გვერდის შემდგომ, მაშინ როცა სულ რამდენიმე დღე გავიდა, ის უკვე ოცდაათი წლის არის. დანარჩენი პერსონაჟების ასაკის დაკონკრეტება არ ხდება და მათი ფიზიკური პორტრეტიც ბევრ ინფორმაციას არ გვაწვდის მათი ხანდაზმულობის ან სოციალური სტატუსის შესახებ. რაც შეეხება პერსონაჟთა გარეგნობას, აქაც მწერალი მცირე დეტალებით შემოიფარგლება. ადამის შესახებ ვიცით, რომ არის „უზარმაზარი, ოდნავ ბეჭებში მოხრილი ბიჭი“(ლე

კლეზიო 1963: 15). აღწერა აქ მთავრდება. ათიოდე გვერდის შემდეგ ვიგებთ მისი გარეგნობის შესახებ ახალ დეტალს. კიდევ უფრო შორს თმითა და წვერით გვევლინება. რომანის დასასრულს ადამის მეტ-ნაკლებად სრულ პორტრეტს ვხედავთ, მაგრამ მათი არანაირი საჭიროება უკვე აღარ არის, რადგან რომანის წესების თანახმად, ის ნაწარმოების თავში უნდა ყოფილიყო, რათა მკითხველს გმირის წარმოდგენის საშუალება ჰქონოდა. ნაჟა ნაჟას, კი საერთოდ არ გააჩნია ასაკი და როგორც ნარატორი გვიხსნის: „ცოტა უცნაურია ამის ახსნა, მაგრამ ეს ნამდვილად ასეა: ის პატარაცაა და დიდიც. ეს „პატარაც და დიდიც“ ეხება როგორც მის სხეულს , ასევე ასაკსაც“(ლე კლეზიო 1975: 21).

ბუნდოვანება ზოგჯერ სქესთა შორის განსხვავებასაც ახლავს: ქალისა და კაცის დიქტომია ეჭვ ქვეშ დგება. სქესთა აღრევის მაგალითს ადგილი აქვს რომანში „გაქცევების წიგნი“: “წყვდიადიდან რაღაც გამოიკვეთა, და ქუჩას გაუყვა. ქალის სილუეტი, რომელიც სწრაფად და უხმაუროდ მიდის ტროტუარზე. რა? ოგანი ქალად იქცა? დიახ, სწორედაც რომ ის არის. ორი ფეხი და ორი ხელი აქვს და გაურკვევლი სახე და ამით იცნობა. ქალია, კაცია, რა განსხვავებაა?”²⁵(ლე კლეზიო 1969: 199).

რომანში „ომი“ ბეა ბ. ეჭვქვეშ აყენებს ადამიანების სხვადასხვა სქესად დაყოფას: „რატომ არიან ადამიანები რომლებსაც აქვთ ერთი სქესი და მეორენი, რომელთაც აქვთ სხვა სქესი? ძალიან სასაცილოა“(ლე კლეზიო 1973: 28). იდენტობის უგულებელყოფის ჩვენება პიკს აღწევს რომანში „მოგზაურობა სხვა მხარეს“, რომლის ნარატორიც მიმართავს თავის პოტენციურ მკითხველს: „თუ თქვენ ხართ ვინმე–მე არ მინდებოდა– თქვენ ყოველ დღე ერთი და იმავე სიმაღლის ხართ“²⁶(ლე კლეზიო 1975: 64).

პერსონაჟების კიდევ ერთი საერთო მახასიათებელია აშნეზია. მათ უჭირთ წარსული ცხოვრებიდან ეპიზოდების გახსენება. რომანი „ოქმი“მოგვითხრობს ამბავს კაცისას, რომელმაც არ იცის „შეშლილთა თავშესაფრიდან არის გაქცეული თუ არმიის

²⁵ Quelque chose emerge de l'ombre, et remonte la rue. Une silhouette de femme, qui va vite et sans bruitsur le trottoir. Quoi, Hogan est devenu une femme ? Mais oui, c'est bien lui, on le reconnait à ce qu'il a deux jambes et deux bras, et un visage inintelligible. Homme, femme, quelle différence ?

²⁶ Si vous etes quelqu'un – je ne vous le souhaite pas vous etes tous les jours de la meme taille.

დეზერტირია“(ლე კლეზიო 2016 : 3). ეს პერსონაჟები რეალურ სივრცეში ფსიქიურ ავადმყოფებად შეიძლება შევრაცხოთ. არანაირი აკრძალვა, არანაირი სოციალური, რელიგიური თუ მორალური მოსაზრება, ან თუნდაც გრძნობიერი ან პრაქტიკული თვალსაზრისი არ აკავებთ თავიანთ ქმედებებში. გაუპატიურება, უჩვეულო შინაარსის საუბარი და მოქმედებები შეადგენს მათ ქცევით პორტრეტს. ადამი მისდევს ძაღლს ქუჩაში და აჯავრებს მას; იგივე ადამი აუპატიურებს მიშელს, რაც ჩვეულებრივ ქმედებად არის აღქმული მისი მხრიდან. იგივე ადამი ზოოპარკში ცხოველების დაჟინებული ყურებით ერთობა, რის შედეგად თვითიდენტიფიკაციას ახდენს მათთან და გადაიქცევა ვირთხად. პერსონაჟთა ამ შიზოფრენიულ ქცევას სხვა მეხსიერება განსაზღვრავს. მათ გააჩნიათ რაღაცა განსაკუთრებული, ზღვიური და მზიური წარმომავლობა, რადგან გამუდმებით მიჩერებულნი არიან მზეს და ზღვას. „მოგზაურობა სხვა მხარეში“ , პირველ თავში მოხსენიებულია ვატასენია, ძილი, საწყისი წყლები, მუცლადყოფნის, ჩანასახად ყოფნის პერიოდი და უთერუსის სივრცე, პრენატალური არსებობა და ინდივიდუალური და კოლექტიური მეხსიერება ერთმანეთში ირევა. ეს არის ოცნება იმ საწყის მდგომარეობაზე, როდესაც არ არსებობდა განსხვავებები და „სისხლი საერთო კუთვნილება იყო“(ლე კლეზიო 1975: 14). ლე კლეზიოს პერსონაჟები ამ მითიური სამყაროს მოპოვების მცდელობაში არიან. მათი მთავარი მისწრაფებაა დაუბრუნდნენ ე.წ. პირვანდელ წყალს და ასიმილაცია მოახდინონ მზესთან. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ მათი ძიების დასასრული ხშირად მატერიალიზდება ზღვაში ბანაობის განმწმენდი რიტუალით ან მზისადმი დაჟინებული მზერით და ამ მომენტში აღწევენ უკიდურესი გამჭვირვალობის ფაზას.

„უდაბნოსა“ და „ოქროს მაძიებელში“ სიტუაცია გარკვეულწილად იცვლება და პერსონაჟებს უბრუნდებათ მეხსიერება. მოგონებებსა და გახსენებებს დიდი ადგილი უკავია როგორც „ოქროს მაძიებელში“, ასევე „უდაბნოში“. ლალა გულის სიღრმეში ინახავს თავის მომთაბარე წინაპრებზე მოგონებას, რომლებიც თვითონ არასოდეს უნახავს. ალექსი მეკობრე წინაპრის თავგადასავლით არის შთაგონებული და არაერთხელ იხსენებს მამის მიერ მოყოლილ ისტორიებს მის შესახებ; მოგონებები ბუკანში გატარებულ ბედნიერ ბავშვობაზე და ოცნება ოქროს მაძიებელ წინაპარზე მუდამ თან დაჰყვება ალექსის. ორივე პერსონაჟი წარსულის მოგონებებით ცხოვრობს

და წარსული მითები და ლეგენდები წარმართავენ მათ ინდივიდუალურ ცხოვრებას. აქედან გამომდინარე არც ლალას და არც ალექსის შმეთხვევაში მეხსიერება არ ქმნის მათ ფსიქოლოგიურ პორტრეტს და მისი წარმოჩენა ხდება იმგვარად, რომ ინდივიდუალური მეხსიერება საერთო კოლექტიურ მეხსიერებაში გადადის.

ამავე რომანებში პერსონაჟთა იდენტური და აფექტური მდგომარეობა შედარებით სტაბილური ხდება. რომანები სავსეა სინანულის, სიამოვნების, ემოციის, სინაზის გამოხატველი ეპიზოდებით მშობლების, საპირისპირო სქესისა თუ ბუნების მიმართ. ლალა, ალექსი, აღტაცებას გამოხატავენ დედისა თუ დეიდის მიერ მოყოლილი ამბების მოსმენისას; დიდი ადგილი ეთმობა მათი ემოციების აღწერას სხვადასხვა ადგილების ნახვისას. უბედურებისა თუ ბედნიერების განცდა და მათი გამოხატვა ჩვეულებრივი ხდება. ლალასა და ართანის, ალექსისა და უმას სასიყვარულო ურთიერთობა დაცლილია ყოველგვარი ძალადობრივი ელემენტებისგან და ერთმანეთთან ყოფნით მხოლოდ ტკბობას განიცდიან, როგორც ჩვეულებრივი ადამიანები. სასიყვარულო ურთიერთობები, რომელიც საწყის რომანებში ვირტუალურ ხასიათს ატარებს, აღნიშნულ ორ რომანში რეალური ხდება. თუ შეუძლებელია დავუჯეროთ ადამს, რომელიც მიშელს სიყვარულს ეფიცება წერილებში, უმას დაჯერება „ოქროს მაძიებელში“ შესაძლებელია.

2.2. წერის ტექნიკა

ლე კლეზიო, როგორც მწერალი, რომლისთვისაც „მხოლოდ სიტყვებით წერა არ არის საკმარისი“, განუწყვეტლივ გამოხატვის ალტერნატიული საშუალებების ძიებაშია.

მის ნაწარმოებებში ხშირად ვხვდებით ნახატებს, ფოტოებს, სხვადასხვა ნიშნებს, სიმბოლოებს, იდეოგრამებს, რომლებიც ტექსტში არიან ჩართულნი და ტექსტს ანაცვლებენ. ასე მაგალითად, ბავშვის ნახატები „ტერა ამატაში“, ტრადიციული ქარგვის ამსახველი სურათები „სირანდანში“, რუკები, ნახაზები, აფიშები, სარეკლამო განცხადებები, საგაზეთო პუბლიკაციები სხვადასხვა რომანებში. ხშირად საგაზეთო პუბლიკაციების ფოტოები რამდენიმე გვერდს იკავებს. მაგალითად: „ოქმი“. მწერალს სურს, ერთის მხრივ სხვა, ალტერნატიული საშუალებებით გველაპარაკოს და მეორეს

მხრივ აჩვენოს წერა, როგორც არასაკმარისი გამოხატვის საშუალება. სხვადასხვა ფორმების ერთმანეთში არევით ლე კლეზიო ქმნის ტექსტის უჩვეულო ტიპოგრაფიულ და გრაფიკულ ტექნიკას, რომელიც უფრო მეტად თვალში საცემი მის პირველ რომანებშია. გვიანდელ რომანებში წერის ეს სტილი უფრო მოკრძალებულად გამოიყურება და უფრო გამარტივებული და გამჭვირვალე ხდება. პირველი რომანები აშკარად გამოხატავენ ისეთი ტექნიკის ძიებას, რომელიც უფრო პირდაპირ და უშუალოდ გადმოსცემდა არსებობის ფორმებს. ლე კლეზიოს მიზანი, როგორც თვითონ ამბობს ერთ-ერთ ინტერვიუში, არ ყოფილა ორიგინალობის ძიება, თუმცა იქვე აღნიშნავს ექსპერიმენტალური წერის საჭიროებას: « მე ყოველთვის მყარად ვიყავი დარწმუნებული, რომ მწერლისთვის რეალური ინოვაციის უნარი არ არის მნიშვნელოვანი: პოტენციური სიახლე მდგომარეობს უფრო მეტად უკვე არსებული ელემენტების უჩვეულო შეკრებაში და განლაგებაში, ვიდრე წმინდა გამოგონებაში(ინვენციაში)“(კავალერო 2009: 29-38).

ლე კლეზიოს ტექსტები შედგება როგორც კოლაჟების, ასევე კალიგრამებისა და სხვადასხვა ფორმალური თამაშებისგან. როგორც ცნობილია, არც ერთი და არც მეორე სიახლეს არ წარმოადგენს. კალიგრამებს ჯერ კიდევ რაბლესთან ვხვდებით, ხოლო შემდგომ აპოლინერმა მოახდინა მისი ხელახალი გადამუშავება. კოლაჟები სიურეალისტების პრივილეგირებული ტექნიკა იყო, ხოლო სხვადასხვა ფორმალური თამაშები და სიტყვათა კომბინაციები, მათ შორის მათემატიკურ პრინციპებზე დამყარებულიც კი, OULIPO-ს დამსახურებად ითვლება. ლე კლეზიოს ორიგინალობა იმაში მდგომარეობს, რომ მან ამ ტექნიკათა გაერთიანება მოახდინა ახალი რომანული ესთეტიკის შექმნის მიზნით. მან შექმნა მწერლობა, რომელიც სიტყვასა და საგანს შორის არსებულ კავშირებს წარმოგვიდგენს სიტყვათა ორიგინალური გრაფიკული განლაგებით ტექსტში(ფურცელზე).

პირველი, რაც თვალში გვხვდება ეს არის სიტყვების გრაფიკული წარმოდგენა ანუ სიტყვების, როგორც გრაფიკული ნიშნების, გამოყენება, ისე რომ ისინი არ ქმნიან სტრუქტურულ ჯაჭვს, არ არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან სინტაქსურად. აღსანიშნავია, რომ ლე კლეზიოს შემოქმედებაში მზერასა და დანახულის მყისიერ აღქმას უმთავრესი ადგილი უკავია. პერსონაჟების ჭკრეტა აღძრავს ოცნებას,

ფიქრებსა და სიმბოლურ ანეგდოტებს. გრაფიკული წარმოსახვის ტექნიკა ემსახურება არა სიტყვების პირობითობის ხაზგასმას, არამედ სიტყვასა და საგანს შორის მჭიდრო კავშირის ჩვენებას. ეს ინოვაციური სურვილი გაორმაგებულია ორიგინალური, ტოტალური და გამჭვირვალე მეტყველების შექმნის სურვილით და შედეგად სიტყვების გრაფიკული წარმოსახვის ტექნიკა მკითხველში აღძრავს მყისიერ ვიზუალურ შთაბეჭდილებას, რაც წარმოქმნის რომანის ინტრიგასთან მჭიდრო კავშირში მყოფ, ღრმად სუბიექტურ გამოცდილებას.

რომან „ოქმში“ ერთ ეპიზოდში ავტორი ამბობს:

„ზღვაზე მიდიოდა, ზღვის გასწვრივ, თითქოს კითხვარის ბარათებს ავსებსო.

გვარი.....სახელი.....

დაბადების თარიღი და ადგილი.....

პროფესია.....

ბრძანდებით (*) ჩინოვნიკი?

ედგ-გდგ*-ს წარმომადგენელი?

ადგილობრივი თვითმმართველობის წარმომადგენელი?

უმუშევარი?

სტუდენტი?

პენსიონერი?

მოხალისე? (ლუ კლეზიო 2016: 190)

ლუ კლეზიო ზოგჯერ სიტყვებს იყენებს, როგორც რეფერენციებს, რომელიც ლექსიკონიდან არის აღებული და ერთგვარი ინვენტარის სახით წარმოადგენს. მაგალითად, იმავე რომანში ნაცვლად იმისა, რომ სიტყვები ერთმანეთთან დააკავშიროს სტრუქტურის შექმნის მიზნით, ისინი იზოლირებულად არის გამოყენებული, რათა მოახდინოს პროტაგონისტის ხედვის ფრაგმენტულობისა და წყვეტილობის ჩვენება. ადგილი აქვს დეტალურ და გრძელ აღწერას:

პატარა ბიჭუნა საცურაო კოსტიუმში(...) თითებით ითვლის დინებით უკუგდებულ
ჭუჭყს. იგი ნახულობს:

ბანანის ქერქს,

ნახევარ ფორთოხალს

პრასს

ხის ნაჭერს(...)

წყალმცენარეს,

თავმოგლეჯილ ხვლიკს,

„არტანის“ ცარიელ, დაჭმუჭნულ ტუბს,

უცნობი წარმოშობის ორ ყავისფერ გორგალს,

ცხენის ნეხვის გროვას,

„ბედფორდ გორდის“ ქსოვილის ნაგლეჯს,

„ფილიპ მორისის“ ნამწვს. (ლე კლეზიო 2016: 150)

ამავე ტექნიკის დემონსტრირება ხდება „გაქცევების წიგნშიც“, როდესაც ოგანი
გამვლელების ყურებისას ადამიანების ფიზიკური მონაცემების ერთგვარ
ინვენტარიზაციას ახდენს:

„გოგონა ორივე მუხლზე სახვევით.

კაცი, რომელიც ჰემინგუეის წააგავს.

კაცი, უკანალზე ღვინის ლაქით.

ქალი, რომელსაც ტუბერკულოზი აქვს(...)“²⁷ (ლე კლეზიო 1969: 61).

²⁷ Fillete avec un sparadrap sur chaque genou.

Homme qui ressemble à Hemingway.

Homme avec tache de vin sur la cuisse.

ამგვარი სიებისა და ნუსხების გამოყენება უკვე არღვევს რომანული ტექსტის ლინეარობას, რადგან აღნუსხულ მონაცემებს შორის არ არსებობს განმარტებითი(ექსპლიკაციური) კავშირები, რაც ტრადიციულ რომანში ზედმიწევნით ზუსტად არის მოცემული. კონტექსტიდან ასეთი მოწყვეტა სიტყვის გაშიშვლებას, მის იზოლირებას იწვევს, რაც მეტყველების სოკრატემდელ ფილოსოფოსთა კონცეფციას წარმოაჩენს. ამ კონცეფციის თანახმად სიტყვები თვითონ არიან მნიშვნელობის პოტენციის მატარებელნი და არ არსებობს მათი რაიმე ანსამბლათან დაკავშირების საჭიროება, მათი არსებობაც კი საკმარისია რაიმეს აღსანიშნავად. როგორც პერსონაჟები იქცევიან არქეტიპებად, სიტყვებიც ასევე ხდებიან უნიკალური გამოხატულებები და სწორედ ამით არის განპირობებული დახასიათებებისა და ექსპლიკაციური კონტექსტის არარსებობა. რომან „ოქმის“ ერთი პასაჟი ყველაზე მკაფიოდ გადმოსცემს ამგვარი მეტყველების არსს. კერძოდ კი ეპიზოდი, როდესაც ადამი ათასობით სხვა ადამად იყოფა, რათა მითიური ფორმით წარმოგვიდგინოს მთლიანი კაცობრიობა.

„უწინარეს ყოვლისა ეს ძალადობასა და დაპყრობას მოწყურებულ მამაკაცთა და ქალთა ბრბო იყო. ისინი თავმოყრილნი იყვნენ სამყაროს სტრატეგიულ წერტილებზე. ადგენდნენ რუკებს, სახელებს არქმევდნენ მიწებს, ქმნიდნენ რომანებსა და გეოგრაფიულ რუკათა კრებულებს: იმ ადგილების სახელები, სადაც ისინი ცხოვრობდნენ, მწკრივებად დგებოდა:

ეკლუფეთანი,	შოტლანდია	55.3.N	3.14.W
ეკლზი	ინგლისი	53.28.N	2.21.W
ეკლსჰოლი	ინგლისი	53.28.N	2.21.W
ეჩმიაძინი	სომხეთი	40.20.N	44.35.E
ეხტერნახი	ლუქსემბურგი	40.20 N	6. 25 E
ეშუკა	ვიქტორია	36.7 S	144.48 E
ესიხა	ესპანეთი	37.32. N	5.9. W

ეკვადორი, რესპ სამხრეთი ამერიკა 2.0 S 78.0 W

ედამი ჰოლანდია 52. 31. N 5.3. E

ედრაჰალისი შოტლანდია 59.12. N 2.47 W

.....

და მათი სახელებითა და გვარებით გაივსებოდა წიგნები ყავახანების პატარა თაროებზე:

« წმინდა უილიამ პუტნი

ფრანსის პარკერი

რობერტ პატრიკი

ჯონ პეინი

წმინდა პერსივალი

რობერ დე შარლევილი

ნატანიელ რაინერი

აბელ რემი, ესკვაირი

მებნა სწორედ მათ შორის იყო საჭირო(...)

(ლე კლეზიო 2016: 144-145)

ამგვარი განლაგება, რომელიც გეოგრაფიული ატლასის ინდექსებს მოგვაგონებს, ხელს უწყობს სახელისთვის ყოველგვარი აფექტური დატვირთვის გამოცლას, რაც მას ინდივიდუალიზმის რაიმე ნიშანს შესძენდა. საკუთარი სახელებიც ასევე აგრძელებენ გეოგრაფიული სახელებისთვის გამოყენებულ ტექნიკას, რაც ტიპოგრაფიულ ტექნიკასა და პასაჟის მიერ განსახიერებულ იდეას შორის არსებულ მჭიდრო კავშირს წარმოაჩენს: ადამიანის უნივერსალიზაცია აისახება სახელების იმგვარად განლაგებაში, რომელიც მათ აცლის ტრადიციული რომანისთვის დამახასიათებელ დახასიათების უნარს. აქედან გამომდინარე პერსონაჟის მდგომარეობის გადმოსაცემად ლე კლეზიო თეატრის აფიშის მსგავს ტექნიკას მიმართავს, რომელიც

რომან „ოქმის“ კიდეც ერთ პასაჟს გვახსენებს, სადაც შეკრებილ მაყურებელთა წარმოდგენა ხდება:

უსაქმურებისგან მხოლოდ ხუთკაციანი ჯგუფი დარჩა: ესენი იყვნენ:

ოზნიაკსიმეთევზე

ბოზიო მეთევზე

ჟოზეფ ჟაკინო პენსიონერი

სიმონ ფრერი ოჯახის დედა

ვერანი პროფესიის არმქონე

(ლე კლეზიო 2016: 128)

ასეთი განლაგება, როდესაც წერტილებით არის დაკავშირებული პერსონაჟთა სახელები მათ ფუნქციასთან ძალიან ჰგავს თეატრის ან კინოს აფიშას, სადაც მსახიობის გასწვრივ მითითებულია მათი როლი. ამ ტექნიკის გამოყენება ერთის მხრივ ემსახურება იმას, რომ ხაზი გაესვას პერსონაჟის ხელოვნურობას. ის აგრეთვე შეიძლება გამოხატავდეს ადამიანის არსებობის უნიფორმიზაციას თანამედროვე სამყაროში, სადაც ადამიანი დაყვანილია ერთგვარ ინსტრუმენტამდე და სხვა დანარჩენი ატრიბუტებისგან დაცლილია. ამ იდეას კიდეც უფრო ამძაფრებს პასაჟი „წარღვნიდან“, სადაც ჯერ მოყვანილია ადამიანების თანამდებობა(საქმიანობა) და შემდგომ მათი სახელები: «სამშენებლო ობიექტის უფროსი: კანდელა. მემანქანე : მიროლაკი, ზედია, დუსკი (ლე კლეზიო 1973: 220). ასეთი ტიპოგრაფია, რომელიც სახელების ისეთ განლაგებას გულისხმობს, სადაც წინა პლანზეა წამოწეული პერსონაჟის ფუნქცია, თანამდებობა ნაცვლად პერსონაჟის ხასიათებისა , მიგვანიშნებს ადამიანის მექანიკურ არსებად გადაქცევასა და გაუცხოვებაზე თანამედროვე სამყაროში.

მეორე ხერხი , სიტყვათა დაცალკევებაა, რომელიც ინდივიდუალობის წაშლასა და უნივერსალურის წინა პლანზე წამოწევას ისახავს მიზნად. „ოქმის“ პერსონაჟის მთავარი დრამა მდგომარეობს მის ამნეზიაში, მეხსიერების დაკარგვაში და არაკომუნიკაბელობაში. პერსონაჟის ამგვარი მდგომარეობა გადმოიცემა არამხოლოდ

მისი მსჯელობებით, არამედ გრაფიკულ დონეზე. კერძოდ, პროტაგონისტის შესახებ ინფორმაცია აკლია ტექსტს, ისევე როგორც აკლია მატერიალური ტექსტობრივი ელემენტები. ადამის გონებრივ ჩავარდნას შეესაბამება არასრულისა და არყოფნის მაჩვენებელი ტიპოგრაფია. რომანის ერთ ეპიზოდში აფიშის რეპროდუქცია წარმოგვიდგენს არასრულ სახელებს, ერთმანეთისგან დაშორებულ სიტყვის ნაწილებს და ჩვენზეა დამოკიდებული მათი გამოცნობა:

„სკვა ლდ ატჩ

ბარი ბენდისა და ჯეიმს ვ. ბრაუნისა

ფემ ინ

მარტი

რიტიფ(ლე კლეზიო 2016: 78).

ეს ტექსტი, რომელიც მკითხველს ანდობს სიტყვების რეკონსტრუირებას, ინტერპრეტაციას მოუხმობს, რათა მკითხველმა ფრაზების მოცემული ნაწყვეტების საფუძელზე აღადგინოს მნიშვნელობის მქონე ნიშანთა ანსამბლი. სიტყვათა რეკონსტრუირების ეს მოდელი ადამისა და თითქმის ყველა საწყისი რომანის პროტაგონისტის გამოცდილებას შეესატყვისება, რომელშიც ცდილობენ გაშიფრონ მრავალსახოვანი სამყარო, რომელიც მათ განუწყვეტლივ ესაუბრება.

ნიშნებზე დაკვირვება და მათი გაგების მოთხოვნილებას გამოხატავს კიდევ ერთი პასაჟი „ოქროს მაძიებლიდან“. ალექსი ახერხებს მთაზე ამოკვეთილი ნიშნების წაკითხვას და ამას ახერხებს მზერის მეშვეობით. მნიშვნელობის შექმნა მიიღწევა ასოების იმგვარი განლაგებით, რომლის ბოლოშიც იქმნება თვით მთლიანი სიტყვა. ასე მაგალითად,“ გაქცევების წიგნში“ ასო „S“ დასაწყისში წარმოდგენილია სრულიად იზოლირებულად და შემდგომ თანდათანობით ხდება მისი დაკავშირება სიტყვის ანსამბლთან:

„ს ს სი სიჩ სიჩ სიჩუმ სიჩუმ სიჩუმე სიჩუმე“²⁸(ლე კლეზიო 1969: 72).

²⁸ « S S SI SIL SIL SILEN SILEN SILENCE SILENCE » (LF, 72)

კომუნიკაციის კრიზისის ილუსტრირებას ლე კლეზიო ახდენს თითქმის ყველა ტიპის პირადი დღიურების(ინტიმური დღიურის) გამოყენებით. ამ დღიურებში კომუნიკაციის ნაკლებობის საჩვენებლად ის მიმართავს პირობით ტექნიკებს, როგორებიცაა მინდვრის დატოვება ფურცელზე ან უფრო დიდი მინდვრის დატოვება მარცხნივ, რათა დღიურის ტექსტი გამოეყოს დანარჩენ ტექსტს(ომი) და ასევე სიტყვების გადახაზვის ტექნიკას, რომელიც პერსონაჟის არამდგრადობას(რყევებს) განასახიერებს:

ეს გადახაზული ტექსტი დღიურში ცნობიერების ნაკადის მატერიალიზაციას ახდენს, რომელიც მკითხველს ეხმარება პროტაგონისტის ცნობიერების სხვადასხვა დონის შეცნობაში.

[illegible][illegible]

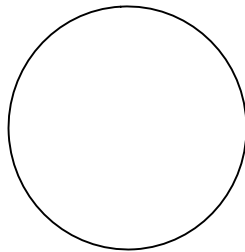
სიტყვის მიმეტირების მიზნით, ლე კლეზიო ზოგჯერ პარაგრაფების განლაგებასაც ცვლის.

მოგვიანებით, სიტყვის გრაფიკულ წარმოდგენას ენაცვლება საგნის გრაფიკული წარმოდგენა. ასე მაგალითად, ელექტრო ნათურის გრაფიკული სურათის ჩართვა ტექსტში პოეტის ამ საგნისადმი ჭკრეტის აქტს წარმოადგეს:

„შუშის ბურთულის თავზე ეწერა. ეს არის:

220-230 V

25 W



ელექტრონათურავ, ელექტრონათურავ, გადამარჩინე! დამეხმარე.

ნება მომეცი, რომ შემოვიდე შენი სიჩუმის სფეროში(...) (ლე კლეზიო 1973: 80)

ეს ნახატი, რომელიც წინ უძღვის პოეტურ ტექსტს, საკულტო საგნის მატერიალიზაციას გასაოცარი ხერხით წარმოგვიდგენს. ფრაზები, რომელიც ნახატს წინ უსწრებს, ცივად და რეალისტური ტონით აღწერს მის გარეგნულ ასპექტს, ხოლო თვით ნახატი პოეტურ ტონზე გადასვლის საშუალებას იძლევა. ნახატი პოეტის ხედვის იმიტაციას ანუ ნარატორის აღტაცების მატერიალიზაციას ახდენს თითქმის ფოტოგრაფიული აღქმით. ის აგრეთვე ეპოქის აღმნიშვნელია, როგორც თანამედროვე ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი საგანი.

ლე კლეზიოს მიერ გამოყენებული ტიპოგრაფიული და გრაფიკული ტექნიკები მისი დამწერლობის დუალიზმს ადასტურებენ. ის ერთის მხრივ, მოდერნულია, რადგან ექსპერიმენტებისადმი სიყვარულს ავლენს, მაგრამ ამავე დროს გამოხატავს მეტყველების მეცნიერებამდელ კონცეფციას. წერის ამ სტრატეგიის მიზანია სიტყვასა და ცხოვრებას შორის, სიტყვასა და საგანს შორის ერთიანობის ჩვენება. ლე კლეზიო გმობს სიტყვისა და სტრუქტურის ეფექტებს, მაგრამ ამავე დროს მათ მაგიასაც გადმოსცემს. ტექსტის სწორხაზოვნების აფეთქება, სიტყვათა განლაგებები,

მინდვრების დატოვება ტექსტის შიგნით- ყველაფერი ეს რომანული ნორმებთან კავშირების წყვეტას გვაჩვენებს, მაგრამ იგივე ტექნიკები რომანის დიკურსთან და პერსონაჟის გრძნობებთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული.

2.3. მსგავსებები, გავლენები, ინტერტექსტუალური კავშირების ხასიათი

ლე კლეზიომ, როგორც თვითონაც არაერთხელ აღნიშნავს, არაერთი მწერლისა და ფილოსოფიური სისტემის გავლენა განიცადა. სხვადასხვა დროს ის შთაგონებული იყო ანტიკური მწერლების, განსაკუთრებით პარმენიდეს მსოფლმხედველობით, აღმოსავლური მოძღვრებების - ინდუიზმის, ტაოიზმისა და ბუდიტური ძენის ფილოსოფიით, რომელიც მოგვიანებით ამერიკელითა კულტურამ ჩაანაცვლა. მეორეს მხრივ, მის რომანებში იკვეთება ექსპლიციტური თუ იმპლიციტური ინტერტექსტუალური კავშირები სხვადასხვა მწერლების ნაწარმოებებთან. მიშელ ლაბე ლე კლეზიოს შემოქმედებას აფასებს, როგორც „მარტოსული“, რომელიც დაჟინებით უტრიალებს „მხოლოდ ლოტრეამონს, მიშოს, არაევროპულ ცივილიზაციებს, თანამედროვე დასავლური აზროვნებისაგან როგორც დროით, ასევე სივრცობრივად ძალზე დაშორებულ აზროვნებას: სოკრატემდელ ფილოსოფოსებს, შთაგონებულია ბრაჰმანიზმითა და ტაოიზმით. და ამავე დროს თანამედროვე მეცნიერებითა და კვანტური მექანიკით.

სხვადასხვა ტექსტებს შორის კავშირებისა და მიმართებების არსებობას მნიშვნელოვან ფაქტორად მიიჩნევს მწერალი ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის პროცესში. 1993 წელს მიცემულ ინტერვიუში, ის აცხადებს, რომ „მწერალი იკვებება [უკვე არსებული] ლიტერატურით და ამავე დროს თვითონაც აძლევს საზრდოს მას თავისი შემოქმედებით“ (კავალერო 2009: 171). ლე კლეზიო ეწინააღმდეგება ლიტერატურული ტექსტის იმ დეფინიციას, რომლის თანახმადაც ის უნდა იყოს შინაარსობრივად სრული, ავტონომიური და სტაბილური. მწერლის აზრით, ტექსტი „ეს არის წინარე არსებული ტექსტების მოდულაცია, აქცენტირება, ნეგაცია, კონდენსაცია ან გადაადგილება“ (კავალერო 2009: 171). აქედან გამომდინარე მისი შემოქმედება მდიდარია ინტერტექსტუალური კავშირებით.

ლე კლეზიოს შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალობის ხასიათი ვლინდება სამ დონეზე: ერთი ეს არის შიდა ტექსტუალური დონე, ანუ ერთი ტექსტი რამდენიმე ტექსტის გამოძახილია; ინტერმედიალური, სხვადასხვა ნაწარმოებებს - რომანებს, ნოველებს, მოთხრობებს შორის კავშირები და გარე ინტერტექსტუალობა, როცა უნივერსალური ღირებულებების მქონე მითები და მოთხრობები გამოიყოფა.

ერთის მხრივ, შეგვიძლია ვისაუბროთ ბავშვობაში წაკითხული სათავგადასავლო რომანების წაკითხვით მიღებულ ცხად გავლენებზე, ისეთი მწერლებისა როგორებიც არიან მაგალითად, დენიელ დეფო და მისი რომანი „რობინზონ კრუზო“. რომან „ოქმ“-ს სწორედ დეფოს ციტატა აქვს წამდვარებული : «ჩემს თუთიყუშს, თითქოს ის ჩემი ფავორიტი იყო, მხოლოდ მას ჰქონდა ლაპარაკის უფლება“(ლე კლეზიო 2016: 5). მეორეს მხრივ მასზე გადამწყვეტი მნიშვნელობა იქონიეს დიდმა ფრანგმა პოეტებმა, არტომ, მიშომ და ლოტრეამონმა, რომელთა სახელები ზოგიერთი პროსოდიული და ჟანრობრივი მოდელების რღვევას უკავშირდება და მოდერნულობის განმსაზღვრელები არიან. ის ფაქტი, რომ ლე კლეზიოს სამაგისტრო ნაშრომი ეძღვნება მარტოობის თემას ანრი მიშოს შემოქმედებაში, ხოლო სადისერტაციო ნაშრომი ლოტრეამონს, ამ ორი მწერლით შთაგონებას უკვე მოწმობს. მიშოსგან, რომელიც თავის ერთ-ერთ ნაწარმოებში - „აისბერგებისკენ“ მოიხსენიებს კიდევ, ლე კლეზიო წერისა და მოგზაურობის თემებს სესხულობს. პოეზიის მათეული დეფინიციაც ძალიან ჰგავს ერთმანეთს, რომლის თანახმადაც პოეზია არის ადგილი, სადაც სიტყვა და არსებობა ერთმანეთს ერწყმის. ამ სიტყვის ძალა მოქმედებაშია, რადგან ის არც ილუსტრაციაა, არც პრეტექსტი, არამედ მყისიერი ქმნადობა მსგავსად ჟესტისა, მსგავსად ცეკვისა“(რუსელ-ჟილე 2011: 49). რაც შეეხება ლოტრეამონს, სწორედ მისმა შემოქმედებამ მისცა მიმართულება ლე კლეზიოს ლიტერატურულ მრწამსს: „ხელოვნება, რომელიც ინდივიდს სცდება, ხელოვნება, რომელიც მითებს პოულობს კოლექტიურ ცხოვრებაში“. ამ მწერლებში ლე კლეზიო პოულობს ისეთ მოტივებს, რომლებიც მისი წარმოსახვითი სამყაროს განუყოფელი ნაწილია, განსაკუთრებით 1970-იანი წლების შემოქმედებაში. ესენია: სიკვდილის იმპულსი, კასტრაცია, სიზმარი, მოკვეთილი თავი, სიგიჟედე მისული თვითნგრევის სურვილი. ლე კლეზიოს მიერ შექმნილი პერსონაჟი რომანში „ოქმი“ არსებითად განასახიერებს

ლოტრეამონს, რომელიც მწერალს ისეთ თავისუფლებას შთააგონებს, რომელიც მეტამორფოზითა და ხორციელი გარსის ჩამოშორებით მიიღწევა: „თავისუფლება შესაძლებელია მხოლოდ მეტამორფოზით, ანუ ხორციელი გარსის დატოვებით“(ბულო 1999: 71).

ადამ პოლოს პერსონაჟი ასევე ბრეტონისეული სურეალისტური მანიფესტაციის გამომახილიცაა: „წმინდა არსებები, რომლებიც დანებებას უარს უცხადებენ“ ან „ყველაფრის გაწირვა მცირე ნათელის დასანახავად“(ბულო 2004: 71).

რომან „ოქმ“-ში უამრავი ალუზია მოიძებნება სელინჯერის ცნობილ რომანთან „თამაში ჭვავის ყანაში.“ სელინჯერით გატაცებაზე თვითონ მწერალიც არაერთ ინტერვიუში საუბრობს. ადამ პოლოს უაზრო ხეტიალი ჰოლდენ კოლფილდის მანჰეტენის ქუჩებში ხეტიალის ეპიზოდით არის უდავოდ შთაგონებული. ამავე რომანში წარმოდგენილი სოციალური დოგმების უარყოფაც ძალიან წააგავს სელინჯერის პერსონაჟის ამბოხს. ასევე ორივე პერსონაჟის საერთო თვისებაა ვერბალური პროვოკაციები, რომლის მაგალითებიც მრავლად არის რომანში.

იზაბელ რუსელ-ჟილე მიიჩნევს, რომ ლე კლეზიოს შემოქმედებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა „ახალმა რომანმა, სიურეალიზმმა, ეგზისტენციალიზმმა ძირითადად კი ამ უკანასკნელი მიმდინარეობის წარმომადგენელთა სამყაროს ფენომენოლოგიურმა ხედვამ და ანტიფსიქოლოგიურმა მიმართულებამ (რუსელ-ჟილე 2011: 96). მისივე თქმით, „ლე კლეზიოს რომანი „ოქმი“ სარტრის „გულზიდვა“-ს მკაფიო რეფერენციაა“. ტიერი ლეჟერი, რომელიც ამ ორ მწერალს შორის არსებულ კავშირებს იკვლევს, მიიჩნევს, რომ „ოქმი“ სარტრის „გულზიდვა“-ს კვლავწერაა. თემატურ დონეზე კი გამოყოფს შემდეგ საერთო თემებს: თვითმკვლელობის, სიკვდილის, დროის, წარსულის, სიგიჟის, მეტამორფოზის, მწერლობის თემებსა და ასევე მიზ ან აზიმს (რუსელ-ჟილე 2011: 96). სარტრსა და ლე კლეზიოს შორის მსგავსების კიდევ ერთი ნიშანი მათი სიტყვებისადმი დამოკიდებულებაა. ორივე მათგანი სიტყვას იყენებს, გამოხატვის ალტერნატიულ საშუალებად. ადამ პოლოს გამომწვევდევა ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ასევე სარტრის გამოკეტილ გმირებს გვახსენებს რომანიდან „გულზიდვა“. იგივე სიტუაცია კამიუს პერსონაჟ მერსოს კლაუსტრაციის ალუზიაცაა. აქვე უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი დიდი მწერლის

კვალი ლე კლეზიოს შემოქმედებაში. ეს არის არტურ რემბო. მაგალითისთვის მონდოს ანზანური მედიტაციებიც საკმარისია, სადაც თითქმის გამეორება ხდება რემბოს ხმოვნების სონეტს:

„ A, დიდ ბუხს ჰგავს, რომელსაც ფრთები აქვს დაკეცილი. B სასაცილოა, რადგან ორი მუცელი აქვს“....(ლე კლეზიო 2016: 54).

ლე კლეზიო თავისი ნაწარმოების შექმნის პოეტიკით უახლოვდება მარსელ პრუსტს. ორივე მწერალი თავიანთ ადრეულ ნაწარმოებებში დაკავებულნი არიან მეტყველების არსებული ხერხებისგან გაწმენდით და ნაწარმოების კონსტრუირების ახლებური ხედვით, რომელიც მოიცავს ბიოგრაფიის ექსპლიციტურ ელემენტებსაც და პიროვნულობის შემადგენელ რამდენიმე განზომილებას, როგორიცაა - სხეული და გონება და ასევე სამყაროზე უკვე დაწმენდილი ხედვის კონცეფცია. ორივე მწერლის შემოქმედება, მიუყვება განვითარების ერთ ხაზს: წამოწყება პროგრესში, რომელიც მოიცავს დასაწყისს, კრიზისი/შოკის ფაზები, პრივილეგირებული მომენტები და გადამწყვეტი შეხვედრები, რომლებიც ტოვებენ და თან შლიან თავიანთ ნაკვალევს. ორივეს ჰყავს ნარატორი-პერსონაჟი, რომლებიც კითხვებს სვამენ აზროვნების შესახებ ინტროსპექციის, დიგრესიისა და დამოწმების საშუალებით (ბალენტ-ბაბოსი 2016).

ლე კლეზიოს ნაწარმოებებში ასევე მნიშვნელოვანია მითოლოგიური ინტერტექსტი. უკვე აღვნიშნეთ, ჯენიფერ ველტი ვალტერი იუნგის თეორიაზე დაყრდნობით იკვლევს იკაროსის მითსა და ლე კლეზიოს ნაწარმოებებს შორის კავშირებს. მისი აზრით, ლე კლეზიოს რომანებისთვის დამახასიათებელ გაქცევასა და კოსმიურ ძალებთან ზიარების ამოჩემებულ სცენებს საფუძლად უდევს იკაროსის სურვილი თავი დააღწიოს დედამიწის საპრობილეს, მოიპოვოს თავისუფლება და ადამიანური ძალების რეალიზაცია მთლიანად მოხადინოს.

ონტოლოგიის მამათავარად მიჩნეული, ბერძენი ფილოსოფოსი პარმენიდეს გავლენა ცხადად წარმოჩინდება მის რომანში „მატერიის ექსტაზი“. კერძოდ პარმენიდეს ნაწარმოების „De la Natura“, -ს გავლენა, სადაც ის განიხილავს არსებობის მთლიანობის, ჭეშმარიტების და მარადიულობის საკითხებს. ლე კლეზიო წერს: „პარმენიდეს შემდეგ, მე გამიჭირდა ექსპლიკატიური ფილოსოფიის მიმდევარი

ვყოფილიყავი, ისეთი სახით, როგორიც ის არსებობს ევროპაში, გარდა ჰაიდეგერისა, შესაძლოა. მე ჩამოვშორდი ფილოსოფიას, რომელიც ლოგიკასა და მეტყველებაზე გადის... მე უფრო მიმიზიდა სოკრატემდელმა ფილოსოფოსებმა... და აღმოსავლურმა ფილოსოფიამ“() რომან „ოქმში“ პარმენიდეს ნაშრომის პირდაპირ რეფერენციებს ვხვდებით: „იცი მისი ეს გამოთქმა: არ „ყოფილა“ იგი და არ „იქნება, რაკი ამჟამად ყველაფერი ერთად „არის, ერთი, მთლიანი. არა აქვს მას დასაბამი, როგორ შეიძლებაოდა ის დაბადებულიყო? რადგან თუ დაიბადა, ის არ არსებობს და არ იარსებებეს, თუკი იგი ერთ დღეს არსებობისთვის უნდა დაიბადოს. ასე რომ, ნებას არ მოგცემთ, გამოთქვათ, ან გაიაზროთ: წარმოუდგენლად, გამოუსახველად არის ის, რაც არ არის.“ სწორედ ეს უნდა ითქვას, ეჭვგარეშეა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მიშელ, აუცილებლობა ეკარგება აზროვნების უნარს, ლაპარაკს აზრი არ აქვს, მიშელ, არა, სრულიადაც არა“(ლე კლეზიო 2016: 55).

აღმოსავლური აზროვნების, კერძოდ, ბრაჰმანიზმის გავლენა ატყვია ესსეს „მატერიის ექსტაზი“, რომელიც სწორედ შვეტაშვატარა უპანიშადიდან ნაწყვეტით იწყება. „გაქცევების წიგნში“ ცნობილი ბუდისტი პილიგრიმის იუენ-ცანგის ისტორიას ორი გვერდი ეთმობა. ეს უკანასკნელი ჩინელი პილიგრიმი იყო, რომელიც VII საუკუნეში ცხოვრობდა და რომელმაც აღწერა თავისი მოგზაურობა მსოფლიოს გარშემო. აღმოსავლურ მოძღვრებებთან რეფერენციებისა და ციტატების სია შეიძლება განვაგრცოთ, რადგან იგი მრავლად მოიპოვება ლე კლეზიოს შემოქმედებაში. ამ მოძღვრებათაგან ლე კლეზიოსთვის მნიშვნელოვანი არის მათი მთავარი, საერთო პრინციპი, რასაც ჩვ. წ. აღ.-მდე V საუკუნის მოაზროვნის, ლაო ძის „დაო დე ძინის“ ერთი სტროფით შეიძლება გამოიხატოს:

„სინათლისკენ მიმავალი გზა ბნელით მოსილი მოჩანს,

პროგრესისკენ მიმავალი გზა უკუსვლაა,

სწორი გზა მთიანი მოჩანს,

ხოლო უზენაესი ღირსება უფსკრულია“²⁹

²⁹ LAO TSEU, Tao-te-king, Points, Sagesse, Le Seuil, 1979, გვ. 101
« La Voie de la lumière apparaît ténébreuse

სწორედ ეს პრინციპი - ანტონიმური, საწინააღმდეგო ცნებებით განსჯა არის ლე კლეზიოსთვის ძალზე მახლობელი, რადგან რეალობა, სინამდვილე მხოლოდ გარეგნული ნიშნებით არ შეიცნობა და საჭიროა მისი წინააღმდეგობათა აღრევით აღქმა, რომ ინი და იანი ერთიდაიმავე რეალობის შებრუნებული და დამატებითი სახეებია: კენტი და ლუწი, ქალი და კაცი, სიცოცხლე და სიკვდილი, დინამიურობა და პასიურობა - სინამდვილე მათ მიღმა არსებობს.

ძენის მოძღვრების გავლენა ვლინდება ლე კლეზიოს მიერ დროის აღქმის პრინციპში, რომელსაც ის თავის რომანებში წარმოადგენს. აღნიშნული მოძღვრების მიხედვით სინამდვილე ის არ არის, რასაც ჩვენ ვხედავთ ცხადად და ლოგიკურად აღვიქვამთ. სინამდვილეში ეს მკაფიოობა და ლოგიკურობა რეალობის ნიღაბია. რეალობა სხვაა, სხვაგანაა. რეალობის ამ იდუმალ ცნებას ემატება გარეგნულობის მარადიული ცვალებადობის ფუნდამენტური იდეა. ამის საპირისპიროდ დროის უძრაობის განცდა მაშინ ჩნდება, როდესაც ადამიანი არ ცდილობს დროის დამორჩილებას. ადამიანი იკარგება ჰიპოთეტიურ მომავალზე დამოკიდებულების გამო. თუმცა ძენის მიმდევარნი ამტკიცებენ, რომ მხოლოდ აწმყო არსებობს და სხვა არაფერი.

ლე კლეზიოსთვის ძენი ასევე მომხიზვლელია იმ მიზეზით, რომ იგი სიკვდილ-სიცოცხლის ციკლით აღძრული სევდისგან, უცოდინრობისა და დუალიზმისგან გათავისუფლების საშუალებას იძლევა. ეს არ არის გონებრივი განსჯის გზა, არამედ გონების განწყობა, პოსტური, რისთვისაც საჭიროა ფხიზელი მზერა. ლე კლეზიოც ასევე მოითხოვს, რომ არ დავხუჭოთ თვალები, რომ „საჭიროა წინ ვიყუროთ... და სხვა არაფერს ვუყუროთ (ლე კლეზიო 1975: 101)“. მნიშვნელოვანია, რომ ადამიანმა გამორიცხოს განზრახვები, ამბიციები, გაორება, იმედი იქონიოს იმედის გარეშე და ასე მაიღწიოს გასხივოსნებას. პერცეფციის ეს მდგომარეობა ბოლოს უღებს ტრადიციულ დაყოფას სუბიექტად და ობიექტად, მოაზროვნედ და აზროვნებად, ხედვად და ხედვის ცნობიერებად. სწორედ ამ ცნობიერების წინააღმდეგ არის მომართული ლე კლეზიოს შემოქმედება.

თუმცა მოგვიანებით მწერალი აღმოაჩენს, რომ მითიური ინტერტექსტი, ისევე როგორც სოკრატემდელი თუ ვედებისა და უპანიშადების სიბრძნე არის როგორც პალიმფსესტი, ასევე ლაბირინთიც, საიდანაც არც ისე ადვილია გამოსვლა. ერთი სიტყვით ბერძნულმა და ინდუისტურმა მითებმა მწერალს ვერ დაანხვეს ვერანაირი ტრანსცენდენტური ჭეშმარიტება, მაგრამ მათი მეშვეობით გააცნობიერა, რომ ჩვენ ყველანი ვართ მითების მთხრობელები.

70-იან წლებში ბერძნულ და აღმოსავლურ მითებს ახალი ველური აზროვნება დაემატა. ესეე „რიტუალი“, „გუგების გაფართოება(« Mydriase »)“, „სიმღერის ზეიმი“ და კიდევ რამდენიმე ნაწარმოები მოგვითხრობს მწერლის მიერ კოლუმბამდელი არსებული ცივილიზაციების აზროვნების შესახებ თავისი ლეგენდებითა და მოთხრობებით ომებსა და აპოკალიფსზე, თავისი ეპოპეებითა და წინასწარმეტყველებებით. ეს გატაცება სულაც არ იყო ისტორიული თუ სპეკულაციური ხასიათის. 70-იან წლებში ინდიელთა კულტურით გატაცებამ ლე კლეზიოს პანამის დარიენის ინდიელთა ტომებთან ცხოვრება გადააწყვეტინა, სადაც ის ინდიელთა შამანურ რიტუალებსაც ეზიარა, რომელსაც ჰალუცინოგენური მცენარეების მეშვეობით ახდენენ ინდიელები. ლე კლეზიო არასოდეს გადმოსცემს ამ გამოცდილების დეტალურ ანალიზს, რათა არ გაამჟღავნოს ტრადიციის ზოგიერთი საიდუმლოება და ამით არ შეურაცხყოს თავისი მასპინძლები. თუმცა „სიჩუმე“ და „საიდუმლო“ მის შემოქმედებაში გადაიქცევა ხატებად, რომლებიც აზრების გენერატორები ხდებიან: ეს ტექსტუალური ხატები რაღაც საკრალურს, რაღაც სიბრძნეს გადმოსცემენ. ლე კლეზიო ხშირად აღნიშნავს შამანური რიტუალის აღწერისა და ამერიკინდიელთა სიმბოლოების ჩვეულებრივ მეტყველებაში გამოყენების სირთულეს, რაც თავს იჩენს არამხოლოდ პერსონაჟების, ხატებისა და თემების დამუშავებაში, არამედ თვით ნარატიული თხრობის დონეზეც. „მოგზაურობა სხვა მხარეს“ არის ტექსტი, რომელიც კითხვადობის ზღვარზეა, რადგან მასში ჩართულია არამხოლოდ ინდიელთა სიმბოლიზმი, არამედ მათი თხრობის ხელოვნება: ხელოვნება, რომელიც მერყეობს მოთხრობას, პოეზიას, მითს, ოცნებას, სიმღერას, ლოცვას, შელოცვასა და ტრანსს შორის.

მსგავსებებსა და გავლენებთან ერთად აღსანიშნავია ასევე ლე კლეზიოს შემოქმედებაზე ხელოვნების ხვადასხვა დარგების გავლენა, კერძოდ კი მუსიკის, მხატვრობისა და კინოსი. სოფი ჟოლენ-ბერტოჩი და ბრუნო ტიბო თავიანთ ერთობლივ სტატიაში იკვლევენ ლე კლეზიოს მიერ ზოგიერთ მოთხრობაში გამოყენებულ პრიმიტივისტულ და პოპ არტს ტექნიკებსა, შამანურ სიმღერასა და როკ, პოპ თუ რეპ მუსიკას შორის კავშირებს. მათი საერთო ნიშანი წერის დონეზე აუთენტურობისა და სპირიტუალიზმისკენ მიბრუნების სურვილია.

ჟან-მარი კლერი თავის სტატიაში „ლიტერატურა და კინო“ აჩვენებს კინო ტექნიკის გავლენას ლე კლეზიოს შემოქმედებაზე, რაც განსაკუთრებით თხრობის პლანში და განსაკუთრებით მის პირველ ნაწარმოებებში ვლინდება. კერძოდ ის გამოყოფს „ვიზუალური ეფექტების“ და „ოპტიკური ტრიუკების“ სიმრავლეს, რომლებიც დაცლილია ყოველგვარი რეალისტური მოტივაციისგან.

ყოველივე ზემოთ თქმული ცხადყოფს, რომ ინტერტექსტუალური კავშირები ლე კლეზიოსთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული ინტერკულტურალიზმთან და მულტიკულტურალიზმთან. ლე კლეზიო თავისი თაობის მწერლებს შორის კიდევ იმით გამოირჩევა, რომ ბევრს მოგზაურობს. მწერალი მოგზაური ლე კლეზიო ფართოდ უღებს კარს ექსტრა-ევროპული კულტურების გავლენებს თავის შემოქმედებაში. იქნება ეს მალრიბის ქვეყნები(მაროკო), შავი აფრიკა(ნიგერია, ონიტშა), ინდოეთის ოკეანეთი(მავრიკის კუნძულები),მექსიკა, პანამა. თუმცა ინტერკულტურალიზმის თემის კლეზიოსებური დამუშავება კულტურათა შორის ბედნიერ და ჰარმონიულ დიალოგს არ გულისხმობს. პირიქით ის გარკვეულ საფრთხეებზე აკეთებს აქცენტებს, რაც ამ ცივილიზაციებს ემუქრება და ერთგვარ განგაშის სიგნალს შეიცავს. მაგალითად „მექსიკურ ოცნებაში“ მწერალი გულისტკივილით აღწერს იმ ფატალურ შედეგებს, რაც პრეკოლუმბამდელმა ცივილიზაციებმა ევროპული დაპყრობის შედეგად მიიღეს. მწერალი გმობს ცივილიზაციათა ამ შოკს და მას გაუმართლებელ ძალადობად მიიჩნევს, რომელიც ჩვენს დროშიც, გლობალიზაციის პირობებშიც განაგრძობს მოქმედებას.

ლე კლეზიო თავის არაერთ ნაწარმოებში აღწერს მიგრანტების ცხოვრებას, რაც მულტიკულტურალიზმის საკითხით მის დაინტერესებას მოწმობს. თემა

განსაკუთრებით აქტუალური გახდა მეოცე საუკუნის ოთხმოციან წლებში და მის გამოძახილს წარმოადგენს რომანი „უდაბნო“, რომელიც აფრიკელი მიგრანტი გოგონას, ლალას ცხოვრების ფონზე ვითარდება. მწერალი მიგრანტისგან ქმნის ტანჯულის სახეს, ხოლო მტანჯველის სქემატიზებულ სახედ წარმოდგენილია საფრანგეთი. საგულისხმოა ასევე ლე კლეზიოს აქტიური თანამონაწილეობა ანტირასისტულ მოძაობაში, რომელსაც ის თავის, როგორც მწერლის მორალურ ვალდებულებად მიიჩნევს: „მართალია, რომ მწერალი სიცოცხლისუნარიანია მხოლოდ იმ ფაქტის გამო, რომ გააჩნია ერთგვარი რწმენა ადამიანისადმი. ამ პრაქტიკული რწმენის გარეშე, ის შეწყვეტს ზუსტად წერას...მწერლის როლი არ მოიცავს მორალური აზრის შეთავაზებას სამყაროსთვის, რომელსაც ის აღწერს. კიდევ ერთხელ, თვითონ მისი ქმნილება, როგორც აქტი, დატვირთულია ერთგვარი მორალური ღირებულებით“(ბერტოჩი 2004: 5).

ამრიგად, ლე კლეზიოს შემოქმედება ამ მრავალფეროვანი ინტერტექსტუალური კავშირებისა და ღრმა ფილოსოფიური გავლენების შედეგად დატვირთულია უამრავი მითოლოგიური ალუზიით, მრავალფეროვანი სიმბოლიკითა და უჩვეულო სურათ ხატებით, რომლებიც უამრავი ინტერპრეტაციას აღძრავს. ჩვენ შევეცდებით მათგან გამოვყოთ დომინანტური და რეკურენტული ხატები და მივაკვლიოთ იმ ძირითად თემებს, რომელიც ლე კლეზიოს წარმოსახვით სამყაროს ქმნის.

თავი 3. მწერალი და მისი წარმოსახვა

3.1. ზღვა და წყლის პოეტიკა

ლე კლეზიოს რომანებში ზღვა წარმოადგენს მნიშვნელოვან ხატს, რომელიც მწერლის წარმოსახვას წარმართავს. იგი საინტერესოა, როგორც მატერია, წყალი და როგორც სივრცე, პეიზაჟი, და არაერთი რომანის დეკორს ქმნის. ზღვა, როგორც სივრცე უდაბნოსთან ერთად წარმოადგენს პოლარიზებული სივრცის მეორე პოლუსს, ქალაქის საპირისპირო სივრცეს, ორიგინალურ უნივერსს, რომელიც უპირისპირდება ქალაქის მყარ მატერიებს - ფოლადს, ბეტონსა და შუშას(კავალერო 2009: 208). აღსანიშნავია, რომ იმ რომანებშიც კი, როცა პირდაპირი რეფერენციები ზღვასთან არ

არის, ზღვა მაინც არსებობს. მწერალი ზღვის დეტერიორიზაციას საპირისპირო სივრცეში ახდენს. ამ პარადოქსის საუკეთესო მაგალითია რომანები „ოქმი“ და „ომი“, სადაც ქალაქური სივრცის დეკორის აღწერა სწორედ ზღვასთან დაკავშირებული მეტაფორების მეშვეობით ხდება. მაგალითად: „ასფალტის პლაჟი“, „ლითონისა და შუმის ტალღა“...-ასე აღწერს საავტომობილო გზებსა და ავტომობილების ნაკადების შეუჩერებელ მოძრაობას მწერალი: „გუდრონის პლაჟი, სადაც ზღვა ღელავს, მეტალისა და შუმის ტალღები, რომლებიც გამუდმებით ერთმანეთში იხლართებიან და ეხლებიან ერთმანეთს“ (ლე კლეზიო 1973:266).“

ზღვის ხატი, როგორც წყალი უამრავი ინტერპრეტაციის წყაროა. წყალი, გასტონ ბაშლარის ოცნების პოეტიკის ერთი-ერთი ხატია ოთხიდან, რომელსაც ის ყოველგვარი პოეტური წარმოსახვის საფუძვლად მიიჩნევს. ბაშლარი წყლის ხატს უკავშირებს სხვადასხვა კულტურულ და ბუნებრივ კომპლექსებს ანუ ხატების ერთობლიობას და გამოყოფს თემებს, რომლებიც წყალთან ასოცირდება. ერთ-ერთი მათგანი ნარცისის კომპლექსია, რაც ბაშელარის აზრით, წყლის ანარეკლის პოეზიას ქმნის და ჩვენებისა და მოჩვენების პრინციპს ემყარება.

სარკის ანარეკლისგან განსხვავებით, წყლის ანარეკლი ნაკლებად გამოკვეთილია, არ არის სტაბილური და გზას ხსნის იდეალიზაციისკენ. ბაშელარის აზრით, ნარცისი მხოლოდ საკუთარი თავის მაყურებელი კი არ არის, როდესაც ტბაში იყურება, ამ დროს მასთან ერთად მთელი ტყე, მთელი სამყარო იყურება წყალში. ეგოისტური ნარცისიზმი გრძელდება და კოსმიურ ნარცისიზმში გადადის და პანკალიზმს წარმოშობს. ამ განზოგადებას თუ გავუყვებით ნარცისიზმი, ყველა ქმნილებას სილამაზეს ანიჭებს, ყველაფერი დანახულია მშვენიერების პერსპექტივით. ტბა, წყალი გადაიქცევა თვალად, რომელშიც ბუნება იყურება. ანუ წყალი, არის დედამიწის თვალი.

ნარცისის კომპლექსის რეალიზებას ადგილი აქვს ლე კლეზიოს მიერ წყლის ხატის დამუშავებაში, რომელიც ზღვასთან პერსონაჟების დამოკიდებულებაში ვლინდება. პერსონაჟები მიჯაჭვულნი არიან ზღვას. ესმით მათი ძახილი: “რაც თავი მახსოვს, ყოველთვის მესმოდა ზღვის ხმა[...] მესმის ახლაც, ყველაზე ღრმად ჩემში, მე მას

დავატარებ ყველგან, სადაც მივდივარ“³⁰(ლე კლეზიო 1986: 11). ასეთია „ოქროს მაძიებლის“ ინკიპიტი რომელიც ალექსის დამოკიდებულებას წარმოჩენს ზღვის მიმართ. თუმცა იგივე მიზიდულობა აკავშირებს სხვა პერსონაჟებსაც.

ლულაბი, რომელიც სკოლიდან ზღვაზე იპარება, სრულიად ახალი განცდების სამყაროში შედის: „მის თვალწინ ზღვა გადაიშალა. თავს კარგად გრძნობდა. თეთრი სვეტების ზღვის ხმაური და ქარის სისინი არღვევდა. ხეებს შორის ზღვა და ცა უსასრულო ჩანდა. ეს დედამიწა არ იყო. გოგონა იჯდა. თავი თბილ სვეტზე მიედო. ნელა სუნთქავდა და როცა ფილტვებში ჰაერი ჩადიოდა, თითქოს კრიალა ცისკენ სულ უფრო და უფრო მაღლა მიფრინავდა(ლე კლეზიო 2016: 85).“

პერსონაჟები დროის უმეტეს ნაწილს ზღვაზე, წყლის ყურებაში ატარებენ და ეს თითქოს მათი პირველადი მოთხოვნილებაა. ალექსი თითქმის ყოველ დღე დადის ზღვის სანაპიროზე. ხშირად ის გარბის სახლიდან ჩუმად და ხეზე ძვრება და უყურებს მუქი ფერის ლაქასავით მოლივლივე ზღვას.

ზღვა გვევლინება, როგორც იდეალთან, ბედნიერებასთან დამაკავშირებელი ხიდი. მასში აირეკლება სამყარო მთელი თავისი სილამაზით და პერსონაჟები მის განჭვრეტას ლამობენ. მათი სწრაფვა ზღვისკენ, ჰარმონიის, სამყაროს მშვენიერების დანახვისა და განცდის სურვლის უკავშირდება.

ზღვის ხატი ამავე დროს სამყაროს მთლიანობის, განუყოფლობის იდეას მოიცავს. რომან „ოქროს მაძიებლის“ პერსონაჟს მამა ასტრონომიას ასწავლის ბავშვობიდან, იმ მიზეზით, რომ „ვინც კარგად იცის ცა, მას ზღვის არასოდეს შეეშინდება“ (ლე კლეზიო 1986: 217).

ერთ ეპიზოდში ალექსი ამბობს: „მე ვუყურებ ლურჯი ზღვის უკიდვარ სივრცეს და ცის სიცარიელეს თავბრუსხვევამდე მივყავარ...ყველაფერი ეს ჩემში ტრიალებს“³¹(ლე კლეზიო 1986: 130). ზღვის ცქერისას იშლება ყველა საზღვარი, გარეგანი ხდება შინაგანი და ბუნებასთან ერთიანობისა და მთლიანობის განცდა იზადება. იგივე განცდა ეუფლება ალექსის გემ „ზეტაზე“ ყოფნის დროსაც, როდესაც ის ღამის

³⁰ „Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer.[...] Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais.

³¹ « Je regarde l'étendue bleue de la mer et le vide du ciel jusqu'au vertige ... tout cela tourne en moi » .

სიბნელებში ვარსკვლავებით მოჭედნილ ცასა და ზღვას გასცქერის. “ზღვის ყველა ხმაური გონებას მაკარგვინებს, სინათლე მაბრმავეს. (...) ქარი ქრის და მათრობს, ვგრძნობ ტალღებისგან წარმოქმნილი წვეთების მლაშე გემოს, როდესაც გემის ბორტი ტალღებით იფარება³²(ლუ კლეზიო 1986: 113).

ანძის ძირში წამოწოლილი ალექსი ღამეულ სივრცეს სხეულით შეიგრძნობს. ღამის წყვდიადში, სადაც „ვარსკვლავების შუქი მზისას ანაცვლებს“(ლუ კლეზიო 1986: 129). ალექსის ასტრონომიული განჭვრეტა პერსონაჟს ათავსებს უკიდურესი კოსმოგონიის ფარგლებში, სადაც საწყისი და სასრული ერთმანეთს ერწყმის. ამგვარად, ალექსი რამდენჯერმე საკუთარ თავს ეკითხება: „არის კი ეს იგივე სამყარო, რომელსაც მე ვიცნობდი? მეჩვენება, რომ ჰროზონტის გადაკვეთით სხვა სამყაროში შევაბიჯე“ (134) წარმოსახვა და რეალობა ხელახლა ირევა ერთმანეთში. ზღვა ალექსისთვის ხდება ერთგვარი გადასასვლელი ახალ, იდეალურ სამყაროში, ბედნიერი მომავლის პერსპექტივა: „მომავალი არის ზღვა, ქარი, ცა, სინათლე“³³(ლუ კლეზიო 1986: 129).

გასტონ ბაშლარი, წყლის ხატებზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ „წყალი ფემინური(ქალური) სახეა“ და მისი ეს ფემინური ბუნება დაკავშირებულია დედობის უნართან და „მარადიული შობის“ იდეის მატარებელია. ლუ კლეზიოს მიერ წარმოდგენილი ზღვის სახეც, ქმნადი, სიცოცხლის წარმოშობის ძალის მქონეა. წყლის ეს მნიშვნელობა ხშირად მისი ფემინიზაციით, ქალის სხეულის მეტაფორებით არის გადმოცემული: „(...) მარადიული წყალი.....საყვარელი ქალის სხეული, რომელიც არასოდეს შეწყვეტდა შობას“³⁴(ლუ კლეზიო 1980: 217) ამგვარად, წყალი საწყისი, პირველადი მატერიაა და განასახიერებს საწყისზე ოცნებას და უტერუსის სივრცის ნოსტალგიას, როგორც ყველაზე უსაფრთხო სივრცის და ამგვარად სიცოცხლის ციკლს განასახიერებს: „ადამიანი თავის საარსებო ძალას ზღვიდან შეისრუტავს, რათა შემდგომ კვლავ მას დაუბრუნდეს“(ლუ კლეზიო 2016: 121).

მარადიული შობის იდეა ხორციელდება ზღვის განმწმენდ ფუნქციაში. ზღვაში ბანაობა არაერთ რომანში წარმოდგენილია, როგორც უმაღლეს ბედნიერებასთან

³² « Tous les bruits de la mer m'étourdissent, la lumière m'aveugle. (...)Le vent tourbillonne et m'enivre, et je sens le gout salé des embruns quand la vague couvre l'étrave ».

³³ „L'avenir c'est la mer, le vent, le ciel, la lumière ».

³⁴ „L'eau perpétuelle ... corps de femme lové qui n'en finirait jamais de mettre au monde ».

ზიარების რიტუალი, რომელიც შინაგანი განვითარების, „მე“-ს უსაზღვროების შეგრძნებითა და სულიერი განწყობით ანუ ახლად შობის განცდით მიიღწევა: „ლაგუნის წყალი განმბანს, განმწყმენდს ყველა სურვილსგან, ყველა წუხილისგან“³⁵(ლე კლეზიო 1986: 178).

ნოველაში „ის, ვისაც ზღვა არასოდეს ენახა“ დანიელი ზღვასთან პირველი კონტაქტისას სწორედ ამ ეტაპებს გადის: „დანიელი წყლის პირას მიდიოდა და ისე ხარბად უყურებდა, თითქოს ერთ წამში უნდოდა ყველაფრის გაგება, რისი ჩვენებაც ზღვას შეეძლო.... პეშვით წყალი აიღო და მოსვა. მარილმა ენა და ყელი აუწვა, მაგრამ მაინც სვამდა, რადგან ზღვის გემო მოსწონდა. ძალიან დიდხანს ოცნებობდა ამ უკიდუგანო წყალზე, რომელიც შეიძლება მთელი ცხოვრების მანძილზე სვა“(ლე კლეზიო 2016: 159). ზღვა, უსასრულობისა და თავისუფლების მიმნიჭებელი ძალაა. ის მოიცავს ამოუწურავზე, „სრულიად-სხვა“- ზე ფიქრებს. ამ ტრანსცენდენტურობას ალექსი ინდოეთის ოკეანეში გემ „ზეტაზე“ მყოფი აცნობიერებს. „აქ ზღვა ისეთი ლამაზია...რომ ზღვასა და ცას ემსაგვსები, გლუვი და ფიქრებისგან დაცლილი ხდები. შეიძლება ითქვას, რომ არც მეხსიერება არსებობს, აღარც დრო და აღარც ადგილი“³⁶(ლე კლეზიო 1986: 148). ის შლის ყოველგვარ ადამიანურ ტკივილსა და ცხოვრებისეული სისასტიკის განცდას და ადამიანს სულიერი სიმშვიდის განცდას ანიჭებს. პირველ მსოფლიო ომში ჩრდილოეთის ფრონტზე მებრძოლ ალექსის გამუდმებით თან დაჰყვება ზღვაზე ფიქრი, რაც ომის სისასტიკის განცდას უმსუბუქებს: „მთელი ამ საშინელი წლების განმავლობაში, ამ მკვდარი წლების მანძილზე, ეს არის რასაც ველოდებოდი... ეს არის ზღვა, რომელიც შეიძლება ითქვას, რომ თვალიდან ვერ მოვიცილე. მის გარეშე რა იქნებოდა ადამიანის არსებობა? (ლე კლეზიო 1985: 273-274).

ზღვით აღმაფრენისა და მისი მშვენიერების იგივე ხარისხი და სიმბოლური მნიშვნელობა შენარჩუნებულია რომანში „უდაბნო“. ზღვა აქაც წარმოგვიდგება, როგორც მშვენიერების, სიმშვიდისა და აღმაფრენის წყარო, ერთგვარი თერაპიული საშუალება სტრესის მოსახსნელად, სადაც პერსონაჟები, კერძოდ კი ლალა, მთელი

³⁵ « L'eau du lagon me lave, me purifie de tout désir, de toute inquiétude.

³⁶

არსებით შეიგრძნობს მის კეთილმოქმედ ძალას და სიამოვნებას განიცდის ზღვაში ბანობით. ლალასთვის ზღვის წყალს აქვს გამწმენდი და მატონიზირებელი ძალა, რომელიც ჩამორეცხავს გარეუბნის ჭუჭყს. სანაპიროზე მოსეირნე გრძნობს ერთგვარ ჰარმონიას, უსასრულობას, რომელსაც ზღვის აქაფებული ტალღების სიახლოვე ანიჭებს. ამ მომენტში ის თავს პატარა ბავშვად გრძნობს.

ლალა ყოველდღე მიდის პლაჟზე, რათა დათვრეს მზით, ქარით და ზღვით. ლალა განსაკუთრებული სიძლიერით შეიგრძნობს ზღვის წყლისა და მასთან ერთად ქარის ზემოქმედებას: ის წვავს და ამავე დროს ათრობს, განწმენდს, განაახლებს: ამიტომ „როცა ქარისგან და ზღვისგან საკმარისად ითვრება, ლალა ჩამოდის დიუნების ბორცვიდან“ (ლე კლეზიო 1980: 75). ეს პროცედურა ძალიან ჰგავს მირჩა ელიადის მიერ აღწერილ რიტუალებს, „წყალი, საწყისი ელემენტი, „საწყისებთან დაბრუნების არქექტიპია“ და საშუალებას გვაძლევს მომენტალურად მივაღწიოთ დასაწყისის, საწყისის სისავსეს.

ლე კლეზიოს პერსონაჟებსაც სწორედ განახლების სურვილი და საწყისზე ოცნება აახლოვებს ზღვასთან. ისინი ერთგვარ ინტიმურ დამოკიდებულებას ამყარებენ ზღვასთან. პერსონაჟთა უმრავლესობა დროის დიდ ნაწილს ზღვასთან ურთიერთობაში, ზღვის სანაპიროზე ხეტიალში ატარებს. ზღვა მათი მუდმივი ჭკრეტისა და დაკვირვების საგანია. ის პერსონაჟების ყველა შიშსა და სურვილს განასახიერებს. ზღვის სანახაობის მიმართ ეს ინტიმური გრძნობები თითქმის ფიზიკურ განცდაში გადადის. „ჩემს შიგნით მესმის ზღვის ხმა, რომელიც არ წყდება, რომელიც ყველაფერს ფარავს (...). უსასრულობა, მარადიული ბედნიერება ეს არის ზღვის ღრმა ლურჯი ფერი და მზის ნაპერწკლები“³⁷ (ლე კლეზიო 1978: 160).

ზღვა ადამიანის კოსმიურ ძალებთან შემაკავშირებელი რგოლია და სიცოცხლესთან ერთად სიკვდილსაც აღნიშნავს. ბაშლარის ანალიზი წყლის ამ ფუნქციასაც გამოყოფს და მას ქარონის კომპლექსს უკავშირებს, რომელიც ამქვეყნიურ და იმქვეყნიურ არსებობასთან დამაკავშირებელ სახეებს მოიცავს. „ოქმის“ K თავში წარმოდგენილი მარადიული ბრუნვის ციკლი, რომელიც პორტისა და დამხრჩვალ მამაკაცის სცენაში

³⁷ «De l'intérieur j'entends la voix de la mer, qui ne cesse pas, qui recouvre tout(...)L'infini, le bonheur éternel c'est le bleu profond de la mer, et les étincelles du soleil”.

ხორციელდება, ნათლად აღნიშნავს ამ ოპოზიციას და ამართლებს ბაშლარის მოსაზრებას, რომ წყალი ერთგავრი „მედიატორია სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის“(ბულო 1999: 224).

ამრიგად, ზღვის ხატი, წარმოდგენილია როგორც სამყაროს მშვენიერების, საწყისი სივრცის ხატი. იგი შეიცავს ოცნებას საწყისზე და განმწმენდი და გამაახლებელი ძალის მატარებელია.

3.2. უდაბნო

უდაბნოს მარტივი განმარტება, რომელსაც ლექსიკონი გვთავაზობს ასეთია: „ძალზე მშრალი, უნალექო და დაუსახლებელი ზონა“. ლე კლეზიოს მიერ შექმნილი უდაბნოს ხატი ამ სამივე ზედსართავს აერთიანებს. თუმცა მწერლის მიერ უდაბნოს წარმოსახვა ამ მწირი აღწერით არ შემოიფარგლება და მრავალ განზომილებას მოიცავს. ლე კლეზიოს უდაბნო არის ერთგვარი აღმნიშვნელი, დეტერმინანტი. ეს არ არის განსაზღვრული თემა, არც განსაკუთრებული გეოგრაფიული სივრცე, არამედ ეს არის უფრო მდგომარეობა, ერთეული, რომელიც მრავალ მნიშვნელობას აერთიანებს თავის თავში, რასაც ხაზს უსვამს გამოყენებული ლექსემების მთელი ანსამბლი. ისევე როგორც ზღვა, უდაბნოც არის კატეგორია წმინდა მდგომარეობაში(პირვანდელ მდგომარეობაში), რომელიც გვიშლის უსაზღვროების, თავისუფლებისა და ამავე დროს დაუსრულებლობისა და წარმავალობის იდეებს(კავალერო 2006: 121-134).

ლე კლეზიოს უდაბნოს უმთავრესი მახასიათებელი სწორედ უსაზღვროება, უკიდევანობა. ზედსართავი „უკიდევანო“ მოიცავს კიდევ რამდენიმე ვარიაციას, რომელიც გამუდმებით მეორდება ამ სივრცესთან მიმართებით: „მიუწვდომელი ჰორიზონტი,“ „უსაზღვრო სივრცე“, ვინაიდან უდაბნო ისეთი დიდია, რომ არავის ძალუძს მას მთლიანად იცნობდეს“(ლე კლეზიო 1980: 169)

უდაბნოს დახასიათებისას პირველ რიგში ყურადღებას იპყრობს მისი პეიზაჟის სიცარიელე, მისი „ცარიელი წესრიგი“. უდაბნო წარმოდგენილია როგორც უარყოფათა, ნეგაციათა ადგილი, სადაც არაფერია: „ეს არის ქვეყანა, სადაც არ არიან ადამიანები, ქალაქები, არაფერი, რაც ჩერდება, და რაც მღელვარებას იწვევს. არის

მხოლოდ ქვა, ქვიშა, ქარი³⁸ (ლუ კლეზიო 1980:191). უარყოფის აღმნიშვნელი კონსტრუქცია „Il n'y a pas „ და „Rien“ ყველაზე ხშირად მეორდება უდაბნოს პეიზაჟის აღწერაში. ეს არის საზღვრებშემოცლილი, უკაცრიელი სივრცე, რომელიც არ იზომება, სადაც გეოდეზიური კოორდინატები თავიანთ მნიშვნელობას კარგავენ, სადაც ერთადერთი მოძრაობა ქარის ქროლვა და დიუნების მოძრაობაა: უდაბნო „ღელავს და ბრწყინავს“; მისი „დიუნების ნელი ტალღები“[...] შეუცნობელისკენ მიემართებიან“ (ლუ კლეზიო 1980: 181). თავისი უსაზღვროებითა და სიდიადით უდაბნო ზღვის ანალოგიას წარმოადგენს: „იქ, უდაბნოს დიდ ქვეყანაში, ზეცა უკიდევანოა, ჰორიზონტს არ აქვს ბოლო რადგან იქ არაფერია, რაც ხედვას აჩერებს. უდაბნო ჰგავს ზღვას, მაგრამ მისგან განსხვავებით, აღჭურვილია „ბუჩქნართა ქაფით, ხავსების ლაქებითა და მარილის ნადებით“³⁹ (ლუ კლეზიო 1980: 169).

სიტყვათა უძლურება და პირდაპირი აღწერების სიმწირე უდაბნოს პირველივე გამოჩენისთანავე ხდება ცხადი. მისი აღწერა რამდენიმე შტრიხით ხდება: ტუარეგების ქარავანი, დედამიწასა და ცას შორის გამოკიდებული მირაჟები, მომთაბარე პასტორალური ცხოვრების მიმდევარი მწყემსი, ველური ტურები და ძაღლები... ეს უჩვეულო სივრცე მაგნიტურ ზეგავლენას ახდენს ახალგაზრდა გოგონა ლალაზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს სივრცე ამავე დროს არის ყველანაირი საფრთხის თავშეყრის ადგილიც, სადაც არაფრისგან ხარ დაზღვეული: „გზა, სადაც იკარგებიან [...], საიდანაც ვერავინ ბრუნდება (ლუ კლეზიო 1980: 199).“

ეს არის სივრცე, რომელიც „ქარის კაპრიზებს ემორჩილება“. ტოტალური თავისუფლება მხოლოდ უდაბნოს „ცარიელ წესრიგში“ მიიღწევა. ეს თავისუფლება მხოლოდ მარტოობის მდგომარეობაშია მიღწევადი. უდაბნოს „ცარიელი წესრიგი, სადაც ყველაფერი შესაძლებელია“, უკავშირდება საწყისი სიცარიელის შეცნობის მცდელობას. აღსანიშნავია, რომ „უდაბნოს ცარიელი წესრიგით“ ხდება იმ

³⁸ « C'est le pays où il n'y a pas d'hommes, pas de ville, rien qui s'arrête et qui trouble. Il y a seulement la pierre, le sable, le vent »

³⁹ « Là, dans le pays du grand désert, le ciel est immense, l'horizon n'a pas de fin, car il n'y a rien qui arrête la vue. Le désert est comme la mer, avec les vagues du vent sur le sable dur, avec l'écume de sbroussailles roulantes, avec les pierres plates, les taches de lichen et les plaques de sel...

სიცარიელეზე მინიშნება, რომელიც ყოველგვარი შემოქმედებითი აქტის წინმსწრები ძალაა.

უდაბნოს პეიზაჟის რეპრეზენტაციაში მინერალური ხატების სიმრავლე ჭარბობს. უხეში, შიშველი მინერალური დეკორი, ქვები, უკაცრიელი კლდეები და გორაკები განსაზღვრავს უდაბნოს ფიზიკურ სახეს. რომან „უდაბნო“-ში წარმოდგენილია საგიე ელ ჰამრას უდაბნო, რომელსაც რეფერენციული ხასიათი აქვს(დომანჟი 1993), ვინაიდან რომანის დაწერამდე ლე კლეზიო არ ყოფილა აღნიშნულ უდაბნოში და მის მიერ წარმოდგენილი აღწერილობა ნასაზღვროვებია ახალი მექსიკის უდაბნოებით, რიო გრანდეს ხეობითა და არიზონას კანიონებით და ასევე კალიფორნიის შიშველი კლდეებით და ამით არის განპირობებული მინერალური სურათ-ხატების სიმრავლე. თუმცა აქ მთავრია მათი მნიშვნელობა. ქვებისა და კლდეების სამყარო წარმოაჩენს სივრცის სიმკაცრეს, რომელიც იქ მაცხოვრებელთა პიროვნულ ფორმირებაზეც ახდენს გავლენას. ქვისა და კლდის გამძლეობა და სიმაგრე ლურჯ ადამიანებში არის გამჯდარი, როგორც მათი თვისება.“ისინი იყვნენ ქვიშის, ქარის, სინათლის, წყვდიადის კაცები და ქალები. ისინი გამოჩნდნენ ისე, როგორც სიზმარში, დიუნებს ზემოთ, თითქოს უღრუბლო ზეციდან იშვნენო, და სხეულის ნაწილებში სივრცის სიმკაცრე ჰქონდათ გამჯდარი”⁴⁰(ლე კლეზიო 1980: 9).

უდაბნოს წიაღში ხდება ასევე ლალას ფიზიკური და პიროვნული ევოლუცია. ლალა უდაბნოს შვილია, სწორედ მის წიაღში, მის ელემენტთა შორის ქარს, მზესა და დიუნებს შორის ხდება მისი ფორმირება. სადაც არ უნდა წავიდეს, უდაბნოს ძახილი არ ტოვებს გოგონას. უდაბნოს მკაცრ პეიზაჟში ჰარმონიის მიგნებაში გოგონას ეხმარება დაკვირვების უნარი. ლალა მუდმივად უსმენს და აკვირდება ნიშნებს, რომელსაც ეს სივრცე შეიცავს. ამ მინიშნებების წაკითხვა საკუთარი თავის აღმოჩენის საშუალებას იძლევა: „დროდადრო, მოყავისფრო მტვერში, თეთრ ქვებს შორის აღმოჩნდება ხოლმე ცეცხლის ქვა, გაღვივებული ნახშირის ფერი, ბასრი, როგორც ეშვი. ლალა მიდის ნაპერწკლებზე თვალებ მიმტერებული[...] ან კიდევ, უფრო შორს, ოქროს მსგავსი ქარსის ქანი, რომლის ანარეკლები მწერების ბუდეცავეთ

⁴⁰ “ Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit. Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d’une dune, comme s’ils étaient nés du cile sans nuages, et qu’ils avaient dans leurs membres la durété de l’espace”.

არის, და ლალას ჰგონია, რომ მათი ფრთების შრიალი ესმის[...]. ყველაფერი სუფთა და წმინდაა, ლალას შეუძლია უმცირესი ქვის, უმცირესი ბუჩქის დანახვა ჰორიზონტამდე“⁴¹(ლე კლეზიო 1980: 202-203).

გარდა ფიზიკური სიცარიელისა, უდაბნო უდროო, ატამპორალური სამყაროა, საიდანაც დროისეული ქრონოლოგია გამორიცხულია. ერთადერთი დრო, რომელსაც ის შეიცავს, ეს არის მომავლის დრო. ახალი ათვლის წერტილი. ლალა გადაწყვეტს, რომ სწორედ აქ მოავლიანის ქვეყანას თავისი შვილი, რომელსაც სახელად დაარქმევს ჰავას, ჰავას ქალიშვილს, „Hawa, fille de Hawa“ (p. 395), როგორც ევა, ევას შვილი. ის იქნება პირველი ქალი, რომლის კუთვნილებაც იქნება მომავალი.

უდაბნოს სიცარიელე, რომელზეც აქცენტს აკეთებს ლე კლეზიო არ არის მნიშვნელობისგან დაცლილი, უარყოფითი კონოტაციის მქონე. ლე კლეზიო აღიქვამს არა როგორც არ არსებობას, არარაობას, არამედ პირველსაწყის მდგომარეობას, ქაოსს, საიდანაც იშვება ახალი სიცოცხლე. ცარიელი წესრიგი ეწინააღმდეგება ურბანული გარემოს გადაჭედულ სივრცეს და ამავე დროს თანამედროვე ცივილიზაციის სოციალური მოწყობის სისტემას და წარმოდგენილია, როგორც განუსაზღვრელობის, შემთხვევითობისა და თავისუფლების ადგილი: „თვალის გაწვდენაზე, ეს იყო დიუნების მოძრავი ბიბილო, სივრცის ტალღები, რომელთა გარჩევა შეუძლებელი იყო“⁴² (ლე კლეზიო 1980: 23).

ის ფაქტი, რომ ეს უზარმაზარ სივრცეზე გადაჭიმული დედამიწის ნაწილი გამორიცხავს გიგანტურობის, გადაჭედულობისა და საკუთრების განცდას, მას ხდის ღირებულსა და მნიშვნელოვანს და ქალაქური სივრცის ალტერნატივად წარმოგვიდგება. ქალაქური სივრცე ადამიანის თავისუფალ არსებობას ზღუდავს და ფრუსტრაციასა და გაუცხოებას იწვევს. მწერალი უდაბნოს გვთავაზობს, როგორც ალტერნატიულ სივრცეს, სადაც ადამიანს შეუძლია თავისი დანაწევრებული იდენტობის, მთლიანობის აღდგენა, თავის თავთან და გარემომცველ სამყაროსთან ჰარმონიაში ყოფნა. ეს არის წარმოსახვითი, უტოპიური სივრცის - სხვა მხარის-

⁴¹ „De temps en temps, au milieu de la poussière ocre, entre les cailloux blancs, il y a une pierre de feu, couleur de braise, aigue comme un croc. Lalla marche en regardant fixement l'étincelle[...] Ou bien, plus loin, une plaque de mica pareille à l'or, dont les reflets son comme un nid d'insectes, et Lalla croit entendre le vrombissement de leurs ailes[...]. Tout est net et pur, Lalla peut voir le moindre caillou, le moindre arbuste, presque jusqu'à l'horizon“.

⁴² „A perte de vue, c'était les crêtes mouvantes des dunes, les vagues de l'espace qu'on ne pouvait pas connaître“.

კონკრეტიზაცია, სადაც ადამიანს შეუძლია „სხვასთან“, ბუნებასთან კავშირის დამყარება და მათთან ერთად თანაცხოვრება.“მე არ ვეძებ სამოთხეს, არამედ მიწას⁴³“ (ლე კლეზიო 1978: 149).

უდაბნოს მინერალურ სამყაროს მითიური მნიშვნელობა ეძლევა, როდესაც ლალა გარბის იმ ადგილებში, სადაც „იწყება უწყლო მიწები; წითელქვიანი მაღალი კლდეები“ (ლე კლეზიო 1980: 127), იქ, სადაც ლალას შეუძლია თავისუფლად იოცნებოს უდაბნოში თავისი დაბადების მისტერიაზე. ამ ეპიზოდში მინერალური სამყარო საწყისებთან აუცილებელი დაბრუნების მითიურ მნიშვნელობას იძენს.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ზღვა საწყისის, საწყისებთან დაბრუნების სურვილის ხატია, ხოლო მისი სრულყოფა ხდება უდაბნოს ხატით. მისი მეშვეობით ხდება ერთდროულად მარტოობისა და ადამიანის სამყაროსთან შეხვედრის ლუსტრაცია. უდაბნოს ხატში ხდება ბუნების ელემენტებისა და საწყისის შერწყმა, რასაც ნარატიული ლექსიკური დამუშავება მოწმობს: ცა მისი „უსასრულობის სარკეა:“ ულიმიტო სივრცე“, რომელსაც „უსასრულო და ცივი ცა“ შეესატყვისება (ლე კლეზიო 1980: 23 და 10). ქარი და ქვიშა მის ძალას წარმოაჩენენ: “მათ იმოგზაურეს(...) ქვიშის ქარს გამოქცეულებმა, როცა ცა წითლდებოდა და დიუნები მოძრაობას იწყებდნენ⁴⁴“ (ლე კლეზიო 1980: 23).

უდაბნო წარმოდგენილია როგორც სულიერი არსება, რომელიც პერსონაჟებს შობს : „ისინი უდაბნოდან იშვნენ“. ლალა, ნური, ლურჯი ადამიანები უდაბნოს შვილები არიან და მათში, მათ ხასიათებში, გარეგნობაში განაგრძობს არსებობას, და საბოლოოდ კვლავ თავის წიაღში იხმობს. პერსონაჟები სწორედ უდაბნოსთან დაკავშირებული ლექსიკით არიან დახასიათებულნი: „ლურჯი ტატუირებები ქალების შუბლზე სკარაბეუსებივით ბრწყინავდა“; „მისი სახე დაემსგავსა კლდეებს, კირქვის ბლოკებს⁴⁵“ (ლე კლეზიო 1980: 179).

უდაბნოს სივრცის ასეთი ნარატიული და ლექსიკური დამუშავება უპირველეს ყოვლისა ემყარება უმთავრესის, საწყისის სიმბოლიკას, რაც უსასრულობას,

⁴³ « Je ne cherche pas un paradis, mais une terre .»

⁴⁴ « Ils avaient voyagé(...) fuyant les vents de sable quand le ciel devient rouge et que les dunes commencent à bouger »

⁴⁵ «Les tatouages bleus sur le fronts des femmes brillaient comme des scarabées » « Son visage devenus pareils à des rochers, pareils à des blocs de calcaire ».

უსაზღვროებას გულისხმობს და მინიშნებას აკეთებს როგორც თავისუფლებაზე, ასევე ადამიანის მართლობაზე ამ სივრცეში: „აქ არავინ იყო, არც კაცი, არც მხეცი, ზოგჯერ მხოლოდ გველის კვალი ქვიშაში, ან, ცაზე, ძალიან მაღლა, სვავის აჩრდილი“⁴⁶ (ლე კლეზიო 1980: 340-341).

მართლობა ამ სივრცის განუყოფელი ცნებაა: „არ არის არც გზა, არც ადამიანის ნაკვალევი“⁴⁷ (ლე კლეზიო 1980: 188) და უფრო დრამატული ფორმით: «ეს არის მხარე, სადაც არავინაა, არავინ»⁴⁸ (ლე კლეზიო 1980: 89). მართლობა იმ უკიდურესი სიჩუმისგან მომდინარეობს, რომლითაც მოცულია უდაბნო. ეს არის „მძიმე სიჩუმე, სადაც მზე ანათებს“ (ლე კლეზიო 1980: 9) „სიჩუმე იყო მტანჯველი“ (ლე კლეზიო 1980: 33) „ეს იყო დაუსრულებელი სიჩუმე“ (ლე კლეზიო 1980: 53).

ეს არის სიჩუმე, რომელიც უდაბნოს ყოველი დეტალიდან იფრქვევა: „ეს სიჩუმე, შესაძლოა უდაბნოდან მოდის, დიუნების ზღვიდან, ქვიანი მთებიდან მთვარის შუქზე, ან ვარდისფერი ქვიშის დიდი ველებიდან, სადაც მზის სინათლე ცეკვავს და ციმციმებს როგორც წვიმის ფარდა“⁴⁹ (ლე კლეზიო 1980: 28). “

მიუხედავად ისტორიული და გეოგრაფიული დეტალების სიმრავლისა, უდაბნო მაინც რჩება პოეტურ ხატად. იგი წარმოგვიდგება როგორც სამოთხისეული ადგილის ხატი, საწყისი სივრცე, სადაც სამყარო „ქვად იქცევა“, სადაც ადამიანი და კოსმოსი მტკივნეული და ინიციაციური გზის გავლის შემდგომ ერთმანეთს ხვდებიან.

3.3. მზის პერცეფცია

პიერ ლოსტის მიერ დასმულ კითხვაზე: - „რა არის თქვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ამ ქვეყნად?“ - ლე კლეზიო პასუხობს: - მზე! (ლოსტი 1971: 123-124)

⁴⁶ « Ils n'y avait personne ici, ni homme ni bete, seulement parfois la trace d'un serpent dans le sable, ou, très haut dans le ciel, l'ombre d'un vautour ».

⁴⁷ „Il n'y a pas de chemins, pas de traces humaines“

⁴⁸ C'est un endroit où il n'y a personne, personne (89). „Le silence dur où luit le soleil“ (9). « Le silence était oppressant » (33) « C'était le silence infini » (53).

⁴⁹ « C'était le silence, peut-etre, venu du désert, de la mer des dunes, des montagnes des pierres sous la clarté lunaire, ou bien des grandes plaines de sable rose où la lumière du soleil danse et trébuche comme un rideau de pluie ».

მზის მნიშვნელობა პირველი რომანის დასაწყისიდანვე ცხადდება, როცა ლე კლეზიო ადამ პოლოს გვაცნობს: ის, „მთელ დღეებს [მზის] სინათლეზე ატარებს“ (ლე კლეზიო 2016: 17).

პერსონაჟები თითქოს მზის ძახილით არიან მართულები. ნოველა „ლულაბის“ პერსონაჟი, მხოლოდ იმიტომ გარბის სკოლიდან, რომ მზეს მიუშვიროს თავი და „შესვას მზე“. ნოველაში „ციებ-ცხელება“ ლე კლეზიო გვანდობს თავის უდიდეს ოცნებას, რაც გამჭვირვალე სხეულის ქონას გულისხმობს, რათა მზის შეღწევას ადამიანის სხეულში ხელი არაფერმა შეუშალოს (ლე კლეზიო 1963: 91). ნოველაში „მონდო“ კი, მზესთან შერწყმის სურვილი გულისხმობს სხეულის გავსებას მზით, ისე რომ სხეულის ყველა ნაწილიდან იღვრებოდეს მისი სინათლე. „უდაბნოს“ პერსონაჟი ლალა სავსეა უდაბნოს მზის სინათლით და ჯადოსნურ ნათელს აბრწყინებს თვალებიდან, კანიდან, თმებიდან. ეს არის ზებუნებრივი სინათლე, რომლითაც გოგონა მაროკოში ყოფნისას არის გაჟღენთილი. ნოველაში „ის, ვისაც მთა არასოდეს ენახა“- მთაზე განმარტოებული ჯონი გრძნობს, როგორ იჭრება მასში თეთრი სინათლე, უნივერსალური სინათლე, რომელსაც ბიჭი ექსტაზის მდგომარეობაში გადაჰყავს: „ის გრძნობდა, რომ სინათლე შედიოდა მასში(...) ის შედიოდა ფორებში როგორც ცხელი წყალი“⁵⁰ (ლე კლეზიო 1978: 116).

მზის სინათლე ახდენს დემატერიალიზაციას, ფრთებს ასხავს და ფრენის ძალას იძლევა, როგორც ლალას პერსონაჟის შემთხვევაშია: „ის მხოლოდ წვავს: ის ათავისუფლებს, და ლალა გრძნობს როგორ ხდება მისი სხეული მსუბუქი, სწრაფი“⁵¹ (ლე კლეზიო 1980: 110).

მზის მანათობელი ძალა ზოგჯერ წარმოდგენილია, როგორც ტრანსფორმაციის საშუალება. ლე კლეზიოს პერსონაჟები სულიერი ტრანსფორმაციის ძიებაში არიან. ილუმინაცია სწორედ ამ ტრანსფორმაციის ნაწილია, რომელიც იწყება მზის ჰერეტიკით. ზოგჯერ ეს არის ყურება დაბრმავებამდე. მონდო იძლებულია ქუთუთოები შეკუმშოს, რათა მზის ანარეკლმა არ დააბრმავოს, დანიელის ილუმინაციას კი თან

⁵⁰ « Il sentait que la lumière entrait en lui(...) elle pénétrait les pores comme un liquide chaud ».

⁵¹ « Elle ne fait pas que bruler : elle libère, et Lala sent son corps devenir léger, rapide ».

ახლავს ტკივილის ისეთი გრძნობა, რომ ის თვალებს ხუჭავს, რათა არ დაბრმავდეს საშინელი ციმციმისგან.

მზე არის ყველგან და მისი ყველგანყოფილება იწვევს როგორც აღფრთოვანებას, ასევე ტერორსა და შიშსაც. ლე კლეზიოს პერსონაჟები მუდმივად მის ძალასთან, მის ზემოქმედებასთან ჭიდილში არიან. სამყაროზე მზის ზემოქმედების ძალა შეადგენს ლე კლეზიოს რომანების ლეიტმოტივს. „შეუბრალებელი თვალი“ (ლე კლეზიო 1969: 92), „გიგანტური პროექტორი“, რომელიც „დედამიწას თავის სფეროში აკავებს“ (ლე კლეზიო 1969: 14) ზოგჯერ დესტრუქციულ ბუნებას ამჟღავნებს. მზის უარყოფითი ზეგავლენა ვლინდება პირველ რიგში, პეიზაჟების ტრანსფორმირების უნარში. პირველივე პროტაგონისტი მის დეფორმატორულ შესაძლებლობა უსვამს ხაზს: „მზეც მრავალ საგანს უცვლიდა ფორმას: გზა სხივების ქვეშ მოთეთრო გუბურებად ღებებოდა; ზოგჯერ ერთმანეთის მიყოლებით მანქანები გაივლიდნენ ხილმე, და უცბად, გასაგები მიზეზის გარეშე, შავი ლითონი ჭურვივით იელვებდა, მანქანის კაპოტიდან უეცრად სპირალად ამოვარდნილი ცეცხლი ერთიანად აალებდა გორას და მიწამდე ხრიდა მას თავისი შარავანდედით, რამდენიმე მილიმეტრით, რომ გადაადგილებდა ჰაერს.“ (ლე კლეზიო 2016: 14).

მზის რეპრეზენტაციისას ხშირად ხდება ისეთი მეტაფორების გამოყენება, როგორიცაა „აფეთქება“, „ბომბი“, რაც აგრესიულობას უსვამს ხაზს: „მზის ნაწილაკები განუწყვეტლივ ბომბავდნენ მატერიას“, „მზე ავტომატით ისროდა თავის თეთრ სიცხეს“⁵² (ლე კლეზიო 1969: 14, 20).

მზით გატაცება უკავშირდება ასევე მის უნარს „თეთრად დაგანახოს“ სამყარო, ისე თეთრად, რომ „ის შეიძლება შავიც კი იყოს“. მას შეუძლია სამყარო ისეთივე გამჭვირვალედ გვაჩვენოს, როგორც ფოტონეგატივი ასახავს. მზის ასეთი წარმოდგენა შეესატყვისება ლე კლეზიოს მოწოდებას ხედვის განახლების შესახებ. ზოგჯერ ეს სურვილი გამოიხატება პერსონაჟის სრული დაბრმავებით. მაგალითად ბესონის მხედველობა ეწირება მზეს. ამავე კონტექსტს მიეწერება მზის სინათლის ძალა, რომელიც ზოგჯერ იმდენად ძლიერია, რომ „ტვინებს რეცხავს“. სწორედ ამიტომ ის

⁵² „Les particules de lumière bombardaient sans arrêt la matière“, „le soleil mitraillait de toute sa chaleur blanche „.

არის სრულყოფილება: მზის „სინათლე არის სრულყოფილება, ძალა, სილამაზე“⁵³(ლე კლეზიო 1978: 26).

ამგვარად, მზის ხატი ლე კლეზიოს წარმოსახვის უმთავრესი ხატია, რომელიც ერთდროულად სასიცოცხლო და დამანგრეველი ძალის მატარებელია. მასში სინთეზირდება, როგორც სიცოცხლის ასევე სიკვდილის ძალა.

3.4. სხვა ბუნებრივი ხატები

ლე კლეზიო აღფრთოვანებულია და ხოტბას ასხავს ბუნების ყოველ ელემენტს იქნება ეს ქვა, კლდე, მთა, ქარი, ჰაერი თუ ცხოველები ან მწერები. მწერალი ცდილობს დაამტკიცოს ადამიანისგან მათი განუყოფლობა. ამიტომ ის ხშირად მიმართავს ისეთი უსულო საგნების პერსონიფიკაციას, როგორიცაა მაგალითად, კლდე და ქვა. რომანში „უცხო დედამიწაზე“ კლდეები მარტოსულ არსებებად არიან წარმოდგენილი: „კლდეები მარტოსულნი არიან, ისინი ელოდებიან“(ლე კლეზიო 1978:154).

მწერლის აზრით, ადამიანი თავის თავში ატარებს ბუნებას და ამიტომ როგორც სხვა ელემენტები, ქვაც განუყოფელია მისგან: ადამიანი ატარებს „ქვების კვალს. მას სურს კლდესა და მთას შეერწყას“(ლე კლეზიო 1980:155).

ბუნების ამ ელემენტებისადმი ზემოთაღწერილი დამოკიდებულება ინდიელთა კულტურაში არსებული წარმოდგენებით არის ნასაზრდოვები, რომელიც ქვას ხოტბას ასხავს, როგორც ადამიანის ქმნადობის უნარის განსახიერება. ქვა არის გამიშვლებული უნივერსის მთავარი ხატი და ამავე დროს ადამიანის კოსმოსის წინაშე მარტოობის მაჩვენებელი სიმბოლო. ეს ხატი დომინანტურია რომანში „უდაბნო“, სადაც ლალა, უწყლო და მშრალი უდაბნოს მიწის შვილი, ყველაზე უკეთ განასახიერებს ბუნებრივ ელემენტებთან ადამიანის შერწყმას და წარმოგვიდგება, როგორც მცენარეთა თუ მინერალთა დედოფალი. ლალას დახასიათება სწორედ მინერალებთან შედარებით ხდება. მისი მზერა ისეთივე მტკიცეა, როგორც „მეტალი და სილექსი“, თვითონ ლალა კი როგორც „კლდის ნატეხი, ხავსითა და ქაფით არის დაფარული“.

⁵³ « La lumière est la perfection, la force, la beauté ».

ხე განეკუთვნება მცენარეულ ხატებს, რომლებიც განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებენ ადამიანთან: „არის ხეები, რომელთაც როგორც ადამიანს, შეგიძლია დაელაპარაკო, უფრო უკეთესადაც კი ვიდრე ადამიანს“(ლე კლეზიო 1980:105). მათი პერსონიფიცირებით, ინტიმურობის განცდა კიდევ უფრო გაძლიერებულია: „ზეთის ხილის ხეები(....)როგორც ცოცხალი ნაწილები, მკვდარი ნაწილები არიან.(...). ესენი არიან ისეთი ამაღელვებელი პერსონები, ისეთი სავსენი შეკითხვებით, ისეთი სავსენი მეტყველებით“⁵⁴(ლე კლეზიო 1978: 101).

ხეები ცასა და დედამიწას შორის კავშირის უმთავრეს სიმბოლოს ქმნიან, რომლის საუკეთესო მაგალითია შალტას ხე რომანში „ოქროს მაძიებელი“. შალტას ხე ღვთიურ ძალთა ინკარნაციაა, რომლის გარშემოც იგება ალექსის და მისი ოჯახის ბედნიერი სამყარო. უამრავი ბიბლიური რეფერენციები, მაგალითად ალექსის მიერ „სიკეთისა და ბოროტების ხედ“ მისი მონათვლა, შალტას ხეს აქცევს ბავშვობის დაკარგულ სამოთხედ და ძლიერი აფექტური მუხტის მატარებელია.

მცენარეულ ხატებთან ერთად დიდ ადგილს იკავებს ასევე ცხოველებისადმი მინიჭებული როლი. ლე კლეზიოს აქცენტები გადააქვს ადამიანიდან ცხოველთა სამყაროზე და ყველაზე უხილავ მწერებსაც კი პერსონაჟად აქცევს. მწერალი ცდილობს ადამიანს გამოაცალოს ძალა, რომელიც მას ინდივიდუალად აქცევს და აჩვენოს მისი განუყოფლობა სხვა არსებებისაგან, თუნდაც მწერებისგან. მწერებს ძალიან ხშირად ვხვდებით ლე კლეზიოს შემოქმედებაში, განსაკუთრებით რომანში „უცხო დედამიწაზე“ და ნოველების კრებულში „მონდო და სხვა ისტორიები“. ანდრე სიგანოსის აზრით „მწერები, წარმოადგენენ „უსასრულო ცხოვრებას, განუზომელ ძალას“. მათ ფუნქციას ინიციაციის დიდაქტიკური როლი განსაზღვრავს: ისინი ადამიანს ასწავლიან „ღამეული ჭკრეტის სიდიადეს“, რადგან მათში სახლობს „დიდი სიჩუმე, რომელიც დედამიწას ფარავს“(ლე კლეზიო 1980: 39) და „მათი სინათლის წყურვილი იმდენად დიდია, რომ ისინი ამას ეწირებიან“(ლე კლეზიო 1980:162). სიმპატიას, რომელიც ლე კლეზიოს პერსონაჟებსა და ცხოველებს შორის არსებობს თანდათანობით ადამიანის ანიმალიზაციაში გადადის, რათა მოხდეს განსხვავებების

⁵⁴ « Les oliviers, (...)qui sont une partie vivants, une partie morts. (. . .) Ce sont des personnes si emouvantes, si pleins de questions, si pleins de language .»

არარსებობის ჩვენება. ასე გადაიქცევა ადამი ვირთხად. ნაჯა ნაჯა კი თავისი ბოლო მოგზაურობისას ღამურად გადაიქცევა.

ამრიგად, ცხოველები პერსონაჟს ართმევენ მის როლს და ამით ხდება ცხოველთა სამყაროს მნიშვნელობის წინა პლანზე წამოწევა. ლე კლეზიო თავდაყირა აყენებს მეტაფორულ იერარქიას, როდესაც ადამიანების შედარება ხდება ცხოველებთან. ამ მიზეზით, რთულია იმის გადაწყვეტა, რომელი რომლის მეტაფორაა - ადამიანი ცხოველის თუ ცხოველი ადამიანის. ერთი მეორის გაგრძელებაა. მიტოვებულ სახლში განმარტოვებული ადამი კი არ არის ვირთხასთან შედარებული, არამედ თვითონ გადაიქცევა ვირთხად რომანში „ოქმი“: ადამი „თეთრ ვირთაგვად გარდაისახებოდა, რადგან თავისთავს არწმუნებდა, თეთრი ვირთაგვა ხარო; რადგან მოულოდნელად მოიზარა საფრთხე, როდესაც ადამიანთა მოდგმა წარმოადგენდა ამ პატარა ბეცი და სუსტი ცხოველების სახეობისათვის. იცოდა, რომ მას შეეძლო ეწრიპინა, ერბინა, ეღრღნა, ორი წვრილი, მომრგვალებული, ცისფერი, უწამწამო თვალთა გაბედულად ეცქირა სამყაროსთვის; მაგრამ ამო იქნებოდა ეს ყოველივე, როგორც კი გამოცნდებოდა ადამიანი, როგორიც იყო ის - ადამი, მოინდომებდა რამდენიმე ნაბიჯის გადადგმას, ფეხს ოდნავ ასწევდა და ვირთაგვა მკვდარი, გაჭყლეტილი, ნეკნებჩალეწილი, გაბრტყელებული თავით ნათრევი დარჩებოდა იატაკზე, ლორწოსა და ლიმფის პატარა გუბებში“ (ლე კლეზიო 2016: 93).

ეს ორმაგი მეტამორფოზა, როცა ადამიანი იძენს ცხოველის ატრიბუტებს (ადამი ყვირილს იწყებს, წრიპინებს, ღრღნის როგორც ვირთხა) და ცხოველი, ვირთხა კი ადამიანად იქცევა, ორ რეფერენტს ანიჭებს ერთი დაიმავე ღირებულებას და ამგვარად კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს შედარებით სისტემას, სადაც ადამიანი შეადგენს ცენტრსაც და რეფერენციასაც.

3.5. ურბანული გარემოს წარმოსახვა

ურბანული გარემოს წარმოსახვით სტრუქტურას ქმნის ქალაქი და მასთან დაკავშირებული ხატები. ლე კლეზიოსთვის თანამედროვე ქალაქი წარმოადგენს არაორგანულ, ხელოვნურად შექმნილ სივრცეს, რომელიც ყველაზე მკაფიოდ

წარმოაჩენს თანამედროვე დასავლური საზოგადოების ცხოვრების წესს: მომხმარებლურ პრინციპებზე დამყარებული არსებობას, საგნების დომინანცია ადამიანებზე და თანამედროვე ტექნოლოგიების მიერ ადამიანის რობოტიზაციას. ლე კლეზიოსთვის თანამედროვე ქალაქი წარმოადგენს არაორგანულ, ხელოვნურად შექმნილ სივრცეს, რომელიც ადამიანის მოქმედებების შედეგად „გუდრონის ფირფიტად“ არის ქცეული, წყალი „ცელოფანია“ და ჰაერი „ნეილონი“, ხეები „კაუჩუკებად“ ქცეულან და ქარის ნაცვლად, „ვენტილატორების ნიავი“ ირხევა(ლე კლეზიო 1973:31).

მიწის ამ ნაწილს ბუნებრივი სივრცისთვის დამახასიათებელი პოეტური განზომილება შემოცლილი აქვს ტექნოლოგიებისა და საგანთა სიმრავლის წყალობით, რომელიც მისი განუყოფელი ნაწილია. მათი როლის გაზრდა ისეთ მასშტაბებს აღწევს, რომ სიკეთის ნაცვლად აგრესიის წყაროდ იქცევა: „ეს წინსვლა[...] იმის, რასაც ჩვენ ცივილიზაციას ვუწოდებთ არ მიმდინარეობს წყნარად, მშვიდად, არამედ აგრესიულად, და ქალაქების ამ განვითარებას მივყავართ ერთგვარ ბრძოლამდე, პერმანენტულ ბრძოლამდე ადამიანებს შორის, ადამიანსა და ბუნებას შორის...“(ლოსტი 1971: 63)

თუმცა ლე კლეზიოსთვის ქალაქს ერთგვარი დუალიზმი ახასიათებს: ის ახელებს და ამავე დროს დამოკიდებულს ხდის ადამიანს, როგორც ნარკოტიკი(ონიმუსი 1994:75). ერთდროულად აღტაცებისა და შიშის საგანია. ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მწუხარების სილამაზეზეც,“ -ამბობს ლე კლეზიო პიერ ბონსენთან ინტერვიუში:“ურბანული გარემო, მექანიკური და მომაჯადოებელი, მგონია, რომ მხოლოდ კომფორტსა და ფუფუნებას არ გვთავაზობს ერთადერთ კმაყოფილებად, არამედ ფსიქოზსაც. ნაცვლად უსაფრთხოებისა, ის მხოლოდ შიშს გვთავაზობს“(ბონსენი 1985: 82).

შიშის და საფრთხის განცდა მწერლის აზრით თანამედროვე ტექნოლოგიების როლის გაზრდას უკავშირდება, რაც ქალაქში ყველაზე უკეთ წარმოჩინდება. 1969 წელს გაზეთ «Le Monde» - ში გამოქვეყნებულ სტატიაში ის ამბობს, რომ ქალაქი ერთგვარი სატყუარაა, რომელიც ადამიანებს თავის წიაღში იზიდავს თანამედროვე ტექნოლოგიების გასაოცარი ეფექტების წყალობით, სინამდვილეში კი, მარადიულ

ომში ითრევს, რომელიც ამ სივრცეში ყოველდღიური ცხოვრების სინონიმია: „მათში [ქალაქებში] სიმშვიდე არ სუფევს. მათ კედლებს შორის, მათი ქუჩების გაყოლებაზე მუდმივად მიმდინარეობს ომი...“ (ონიმუსი 1994: 78). ლე კლეზიო ქალაქისგან ქმნის თანამედროვე ომის აღმნიშვნელ სიმბოლოს, სადაც არც გვამებია, არც დაჭრილები, მაგრამ ყოველ წამს მიმდინარეობს დაუნდობელი და სასტიკი ომი.

რომანი „ომი“, ახდენს ამ ახალი ტიპის ომის დემონსტრირებას და მის ბრძოლის ველად სოწრედ ქალაქს წარმოგვიდგენს. რომანის ინკიპიტი დასწყისიდანვე მიგვანიშნებს ომის სისასტიკეზე, რომელიც ქალაქის წიაღში მიმდინარეობს. „ომი დაიწყო“ (ლე კლეზიო 1973: 7) - ომის მიმდინარეობის აღწერა აპოკალიფსური დისკურსის მეშვეობით ხორციელდება და მკითხველში კიდევ უფრო ამძაფრებს სისასტიკის განცდას. „იგი ყოველ წუთს მიმდინარეობს, რაღაცას გლეჯს და ნაფლეთებად აქცევს [...], ვერავინ გადაურჩება ომს. ფეხზე მდგარი ვერავინ დარჩება. არავინ იქნება დანდობილი“ (ლე კლეზიო 1973: 7). მოსალოდნელი განადგურება სწორედ ქალაქის დეკორში იკითხება: „განადგურება ახლა უკვე ახლოსაა. სულ ცოტა დროში მოხდება ეს. ეს წერია გზაჯვარედინების ცენტრში, როცა ბრბოს მოძრავი კვანძით იკეტება. ეს წერია ასევე საავტომობილო გზების ტრასებზე, მეტალის სასაცილო მწერებით, რომელნიც საათში 120 კილომეტრით დაჰქრიან და თვითმფრინავების ფრთებზეც. ეს დახატულია წამომართული სახლების თეთრ ფასადებზე, ჭუჭყიანშუშებიანი ფანჯრების მწკრივებზე, სადგურებში, საავადმყოფოებში. ეს წერია, მაგრამ მისი წაკითხვა არავის სურდა“ (ლე კლეზიო 1973: 233).

გარდა კონტრასტული ეფექტებისა მწერალი მიმართავს ბუნებრივ დისკურსს, რათა ურბანული დეკორის დეკონსტრუქციული ხასიათი აჩვენოს: ამგვარად ქალაქი შედარებულია ჯუნგლებთან: ბეტონის, გუდრონისა და შუშის გამოგონებებით ადამიანებმა შექმნეს ქალაქი და ამით გამოიგონეს „ახალი ჯუნგლები, რომლის მაცხოვრებლებიც ჯერ ვერ გამხდარან“ (ლე კლეზიო 1971: 36).

ქალაქის დახასიათებისას ლე კლეზიო წინა პლანზე წამოწევს მინიმალისტურ არქიტექტურას, სადაც გეომეტრიული ფორმები სჭარბობს. სახლები ქუჩის გასწვრივ, რომელთაც პარალელუპიდედის ან კუბის ფორმები აქვთ. ქალაქში „მანქანები

ბატონობენ“ და წააგვანან უზარმაზარ სათამაშო კონსტრუქციას, „თავისი პატარა ოთხკუთხედი სახლებით“, რომლებიც ჩამწკრივებულნი არიან სწორი ქუჩების გასწვრივ. მწერლის მიერ დახატული ქალაქი რკინისა და ბეტონის კონსტრუქციას მოგვაგონებს, რომლის დეტალებს შეადგენს ასფალტის გზები, ელექტროგადამცემი და რკინიგზის ხაზები, გზაჯვარედინები, შუშის დეკორაციები: „მილიონობით ტონა გიგანტური ცემენტის ბლოკები წამომართული დედამიწაზე...რკინიგზისა და გზატკეცილების კილომეტრები, ბოძებისა და ტელეგრაფების ტყეები, ტბები, შუშის კუბიკები, ნიკელის პლაჟები, ტალღოვანი ტოლის ველები. ამქვეყნად არცერთი პეიზაჟი არ ყოფილა ასეთი ვრცელი, ასეთი ღრმა. არასოდეს ყოფილა ასეთი მაღალი მთები, არც კანიონები, ამაზე უფრო თავბრუდამხვევი. არასოდეს ყოფილა ამდენი რკინა და ქვა, ამდენი გამჭვირვალე და გაუმჭვირვალე მასალა“(ლე კლეზიო 1973:66). ურბანულ წარმოსახვაში სჭარბობს ასევე სხვადასხვა ფუნქციონალური დატვირთვის მქონე შენობები, როგორებიცაა აეროპორტები, სუპერმარკეტი, ღამის კლუბი, პარკინგები. რომან „ომში“ ვრცელი ეპიზოდი ეთმობა დისკოთეკას და იქაურ ატმოსფეროს, რომელიც მარტოობისა და სიცარიელის განსახიერებაა. ეს დაწესებულება, რომელიც ადამიანმა თავისი გართობისთვის და სიამოვნების მისაღებად შექმნა, სინამდვილეში საშინელი მარტოობის ლუსტრაციას ახდენს. ბეა ბ. ცეკვავს ბატონ X - თან ერთად ღამის კლუბში, თუმცა მარტოობის განცდა არ ტოვებს:

„ნუთუ მარტო ვარ? ნუთუ სრულიად მარტო ვარ?“ (ლე კლეზიო 1973: 106).

იმავე რომანში ვრცელი პასაჟები ეთმობა სუპერმარკეტებისა და სავაჭრო ცენტრების და იქ გამეფებული ინდიფერენტიზმისა და ერთფეროვნების აღწერას. ეს ადგილები თანამედროვე ცხოვრების ყალბ ღირებულებებს და ნამდვილი ცხოვრების არსს მოკლებულ ადამიანთა მასას ამხელენ.

ტურაია ბენ სალა მიიჩნევს რომ ლე კლეზიოს მიერ დახატული ქალაქის დეკორი აზროვნების კონკრეტიზაციას გამოხატავს. ქალაქის კონსტრუქციაში არსებული წესრიგი და გაყინული გეომეტრია ჩარჩოებში მოქცეული აზროვნების გამოხატულებაა: „აზროვნება კონკრეტული გახადეს, ცემენტის ბლოკები თეთრი, ღამაზი შუქებით. ყველაფერი დამალეს, რაც კი მაგარი და მომაკვდინებელი იყო,

მზე, წვიმა, ზღვა, ტყეები და უდაბნოები. შექმნეს მრავალსართულებიანი აზროვნება, მეხუთე სართული, მეექვსე სართული. მიწისქვეშა სართული“(ლე კლეზიო 1973: 56)“

ჟან ონიმუსის აზრით, ლე კლეზიოს მიერ წარმოდგენილი ქალაქი აბსტრაქტული აზროვნების ნაყოფია, საიდანაც იდევნება აზრი და ტექნოლოგიების ბატონობა უმაღლეს წერტილს აღწევს. ის ამავე დროს სიცარიელის გამოხატულებაცაა, „უდაბნო, რომელიც სავსეა უამრავი ოთახით“ (ლე კლეზიო 1969:182), სადაც სული დაკარგულია. წესრიგი, პერფექციონიზმი და ტექნოლოგიები, რომელიც ქალაქის დიდებულების მაჩვენებელი უნდა იყოს, ისეთ ხარისხს აღწევს, რომ პირიქით, აუტანელი ხდება და აზროვნების დეგრადაციას იწვევს. უკიდურესი აბსტრაქცია, რომელიც ქალაქის დეკორში იკვეთება სწორედ რეგრესის ნიშანია და დამანგრეველი ძალა გააჩნია. იგი პირდაპირ კავშირშია მექნიკასთან და ანალიტიკურ და მაორგანიზებელ აზროვნებას წარმოშობს. მისი ნაყოფია თანამედროვე სამყაროც, რომელიც ტექნო სტრუქტურად არის ქცეული(ონიმუსი 1994:76). აზროვნების ეს ფორმა აკნინებს და სტერილურს ხდის არსებობას და ბუნების წინააღმდეგ მიმართული ომის საფუძველს ქმნის. „ვინ დაანგრია კაშხალი, რომელიც ზღვას შეადგენდა? და ვინ ანთო ყველა ეს განათება ყველგან?ახლა უკვე აღარ არის ზღვა, აღარც პლაჟი. არის ტვინი. მხოლოდ ტვინი ყველგან“(ლე კლეზიო 1973: 31).

ის ბოლოს უღებს სიმშვიდეს, გვაშორებს საწყისებს და გაუგონარი ძალადობის მორევში გვითრევს. აზროვნების ეს ფორმა ჯერ ადამიანის გონების მექანიზაციას ახდენს, შემდეგ სხეულის, თავს ახვევს რა განმეორებად სამუშაოს, რომლის შესრულების ტემპებიც თანდათან იზრდება. ყველგან შფოთი და მოუსვენრობა ისადგურებს. ადამიანები აჩქარებული ნაბიჯებით დადიან ქუჩებში, ყველა სადღაც მიიჩქარის(ონიმუსი 1994:65). ისინი ემსგავსებიან მარიონეტებს, რომლებიც უხილავი ხელის მიერ არიან მართულნი: „სამყარო მარიონეტებით არის დასახლებული, სამყაროში ცხოვრობენ ავტომატური არსებები“(ლე კლეზიო 1969:182).

ურბანული სივრცე, მიჩნეულია როგორც „სახეებისა და სხეულების გამოსაძერწი მანქანა“. „წრფეებითა და წრეებით, ზოგჯერ სამკუთხედებით სავსე დეკორში, კაცები და ქალები მიდიან, მიედინებიან. ისინი სამყაროს დასასრულიდან მოდიან, იქიდან

სადაც გუგუნებს სახეებისა და სხეულების გამოსაძერწი მანქანა, და ისინი მშვიდად კვეთენ ქალაქის ჰერმეტიკულ ქუჩებს“(ლე კლეზიო 1973: 32).

ადამიანებს ლე კლეზიო წარმოადგენს, როგორც უსახო მასას, ბრბოს, რომლებიც გარეშე ძალის მიერ არიან მართულნი. ყველაზე დამაკნინებელი შეფასებით, ქალაქის მაცხოვრებლებს მწერალი “მონებად” მოიხსენიებს, ხოლო თანამედროვე ცხოვრებას „მონურ“ ცხოვრებას უწოდებს. პიერ ლოსტოან ინტერვიუში იგი აცხადებს: «ჩვენ ვცხოვრობთ მონური ცხოვრებით მონათა სამყაროში» და ქალაქის რეპრეზენტაციაში, სწორედ ეს სულისკვეთება იკითხება. რომან „უდაბნოში“ ლალას მარსელში ცხოვრების ეპიზოდი დასათაურებულია ასე: „ცხოვრება მონებთან“, სადაც „მონებში“ მარსელის მცხოვრებნი იგულისხმებიან, რომელთა შორისაც უწევს ცხოვრება ლალას. ადამიანი წარმოდგენილია როგორც ყალბი ღირებულებების მონა, როგორც ხელოვნური არსება. მათი დახასიათება ჩვეულებრივი საგნების დახასიათებისგან არ განსხვავდება.

ქალაქი თვით ადამიანთა ფიზიკურ მონაცემებზეც ახდენს გავლენას და აყალიბებს ერთმანეთის მსგავს აგრესიის გამომხატველ ჟესტებს. დამკვირვებლის თვალში გამვლელთა დაუღალავი სიარული და შეუჩერებელი მოძრაობები ჩანს, როგორც მათი ნების საწინააღმდეგო მოქმედება: „ეს ხალხი, რომელთაც დაბნეული გამომეტყველება აქვთ, რომლებიც ისე დადიან თითქოს ნახევრად სძინავთ“(ლე კლეზიო 1980:253). ლალას ეჩვენება, რომ ისინი ინსტინქტურად მოძრაობენ, თითქოს ვიღაც სხვა დატარებს მათ.

ხალხის მასის მოძრაობა, როგორც ავტომატური ქმედება, პაროდირებულია რომანში „ჰოპ! აი კიდევ ერთი კაცი, რომელიც ქუჩაზე ეშვება სწრაფი ნაბიჯებით. ჰოპ! კაცი, რომელიც მანქანის წინ გადადის. ჰოპ! ადამიანი, რომელიც ვიტრინებს მიუყვება. ჰოპ! ქალი, რომელიც მიუყვება ქუჩას მხარზე გადაკიდებული ჩანთის ქანაობით“ (ლე კლეზიო 1969: 199).

თითქოს სიარული აღარ არის სიამოვნების მიმნიჭებელი აქტი, როგორც თავისუფალი მოქმედება, არამედ გადარჩენის ინსტინქტია, “რომ არ დაეცე, რომ არ გაითელო სხვათა მიერ“(ლე კლეზიო 1969: 290).

მეგაპოლისების გეომეტრიულ დეკორში, ქალები და კაცები სერიული წარმოების ხელოვნურ არსებებს ჰგვანან. რომან „ომის“ გმირი მექანიკურ თოჯინად გადაიქცევა სინათლის, ხმაურისა და მოძრაობის მეშვეობით. ქალაქის სიცარიელე სიღრმეს აცლის ადამიანთა მზერასაც. სიცოცხლე ქრება მათ სხეულებში და ემოციებისა და რეფლექსების უნარი კვდება. სისტემას მორგებული ადამიანები პასუხობენ დადგენილ ქცევის წესებს, რეკლამის მოწოდებებს და არ უჩნდებათ კითხვების დასმის სურვილი. მათ სიარულში, ისევე როგორც მათ ინდიფერენტულ მოლოდინში, როდესაც ისინი ელოდებიან, მაგალითად, „ადამიანებს, ავტობუსსა, თუ ტაქსს“ , იკითხება ინტერტექსტუალური კავშირი ბეკეტისეულ ამაო მოლოდინთან.

ლე კლეზიო ქალაქს აცლის სოციალურ განზომილებას და მის სიმბოლურ გააზრებას გვთავაზობს. ამ ქალაქებს არ გააჩნიათ რადიკალური განმასხვავებელი ნიშნები, რაიმე სპეციფიკური ატმოსფერო, რომლებიც ერთმანეთისგან განასხვავებდა მათ. თუ არ ჩავთვლით რომანებს „ოქმი“ და „წარღვნა“, სადაც აღწერილ ქალაქებში, ზღვისა და მთების არსებობა სავარაუდოდ მწერლის მშობლიურ ქალაქს გვახსენებს, მათ შორის თითქმის არანაირი განსხვავება არ არსებობს . ეს ქალაქები წარმოადგენენ უდროო, ატამპორალურ სივრცეებს და იქ განვითარებული მოვლენებიც ისტორიულ ქრონოლოგიას არ ექვემდებარებიან.

ურბანული გარემოს სიმბოლურ წარმოსახვას აძლიერებს ბრბოს ხატი, რომელიც ერთდროულად ადამიანთა იდენტური სახის წაშლას, ინდიფერენტიზმს, მარტოობასა და მექანიკურ არსებობას განასახიერებს.

ბრბო, რომელსაც ლე კლეზიო ხატავს, მუდმივად მოძრაობაშია. ის ზოგჯერ განხილულია, როგორც ერთეული, აბსტრაქცია. ეს არის ერთმანეთის მსგავსი ინდივიდებისგან შემდგარი მასა, რომელიც მეტაფორულად მდინარესთან არის შედარებული და ციკლური მოძრაობითა და განმეორებადი ქმედებებით ხასიათდება.

ქუჩაში მოსიარულე ბრბოს აღწერაში იკვეთება უკიდურესი დაძაბულობა: „ბრბო მიიჩქარის ტროტუარზე: მოელვარე თვალები, მარჯვე ხელები, ფეხები, რომელიც

ეხლება ცემენტის ზედაპირს, მაჯები, რომლებიც მოძრაობს, ტანსაცმელი, რომელიც ირხევა, იმუხტება“⁵⁵(ლე კლეზიო 1980: 290).“

ბრბო ინდივიდუალობისა და იდენტობის წაშლაზე მიგვანიშნებს. ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანი შეჰყურებს ფეხსაცმელთა უცნაურ დეფილეს, რომლებიც არ ტოვებენ მათი მფლობელების პიროვნული ნიშნების შეცნობის საშუალებას და გვთავაზობს ადამიანების სასაცილო რეპრეზენტაციას: „მიწაზე მიაბიჯებდნენ ფეხსაცმელები თვითოეული თავისებურად. იყო ისეთები, რომლებიც მაგრად არტყავდნენ ჯერ ქუსლებს. სხვები მიემართებოდნენ უფრო ნელა და ყოველ ნაბიჯზე შეუმჩნევლად ბრუნდებოდნენ. იყო ქალის სანდლები, წვეტიანი ქუსლებით, რომლებიც პატარა ნახევარმთვარის ფორმის ღრმულებს ტოვებდნენ. იყო ესპადრილები, რომლებიც ნაწილებად იშლებოდა(…)ყველაფერი ეს წინ მიდიოდა, არ ჩერდებოდა“⁵⁶(ლე კლეზიო 1969: 62).

ადამიანთა ჯგუფი ზოგჯერ კლასიფიკაციების გზით არის წარმოდგენილი, ერთადერთი რეპრეზენტაციის გამოყენებით: il y a. მასა შეიძლება წარმოდგენილი იყოს უბნის, კანის ფერისა თუ სხვადასხვა კატეგორიის ხალხად:

„მსოფლიოს ყველა ქვეყნის ხალხი არის, რომლებიც ლაპარაკობენ ყველა სახის ენაზე. ძალიან შავი ხალხი, წვრილი თვალებით, გამოწყობილი გრძელ თეთრ კაბებსა და რეზინის ჩუსტებში. არიან ჩრდილოელები ფერმკრთალი თვალებითა და თმებით, ჯარისკაცები, მეზღვაურები, ასევე საქმიანი ადამიანები ღიპებით, რომლებიც პატარა სასაცილო შავ ჩანთებს დაატარებდნენ“(ლე კლეზიო 1980: 252).

ამავე დროს ბრბო დასავლური მეტროპოლიებისთვის დამახასიათებელი სოციალური და ფსიქოლოგიურ რეალობას ასახავს. ესენი არიან „ადამიანები შარვალ-კოსტიუმებში, რომელთაც ეს-ეს არის ისაძილეს და რომელთაც ჯერ კიდევ შემორჩენილი აქვთ იმ ძალისხმევით განათებული სახეები, რომელიც ბევრი ჭამისა

⁵⁵ „La foule se hate sur les trottoirs : yeux étincelants, mains agiles, pieds qui frappent le sol de ciment, hanches qui bougent, vetment qui se froissent, s'électrissent“.

⁵⁶ Il y a des gens de tous les pays du monde, qui parlent toutes sortes de langues. des gens très noirs aux yeux étroits, vetu de longues robes blanches et de babouches de plastique. Il y a des gens du nord aux cheveux et aux yeux pales, des soldats, des marins, puis aussi des hommes d'affaires corpulents qui marchent vite en portant de droles de petits cartables noirs

და ბევრი სმისთვის დახარჯეს, სუნამო დასხმული ბიჭები, წყვილები, მოსეირნე სამხედროები, შავკანიანი უცხოელები“⁵⁷(ლე კლეზიო 1980: 292).

ურბანული გარემოს დახასიათებაში ლე კლეზიო დიდ ადგილს უთმობს სხვადასხვა აუდიო და ვიზუალურ ეფექტების წარმოცენას, როგორიცაა მაგალითად სხვადასხვა სახის ხმა და ხმაური: “მძულხარ, ხმაურო!” (ლე კლეზიო 1969: 12) ამბობს ის თვითმფრინავის ხმაურით აღშფოთებული. მექანიკური მანქანებისგან აღძრული ხმაური ქმნის აგრესიას, რომლისგანაც თავის დაცვა შეუძლებელია. თვითმფრინავის ხმაური, ძრავების გუგუნის დანასავით ესობა ყურებს.

ლე კლეზიოს ქალაქისთვის დამახასიათებელი ხმები და ხმაური შეიძლება დაიყოს შემდეგ კატეგორიებად: დღის სხვადასხვა მონაკვეთის, უბნისა და აქტივობების თანმდევი ხმები. დილით, მზის ამოსვლისას ქუჩებში მოსიარულე ადამიანთა და ძრავების ხმაური. უფრო მსუბუქი, ყოველდღიური და უბრალო ქმედებებითა და ჟესტებით აღძრული ხმაური, რომლებიც ხმოვან ფლეშ სერიას ქმნის, როგორებიცაა რადიომიმღებების ხმები, ბავშვების ყვირილი, ჭურჭლისა და მტვერსასრუტის ხმები.

ქუჩის ხმოვან სუბსტრატს ქმნის მანქანებისა და ავტომობილების ხმაური, სიარულისა და ლაპარაკის ხმები. მარსელის დიდი ქუჩები ღაღას „ძრავებისა და ფეხსაცმლის მძლავრი ხმაურით“ ხვდებიან.

ღამისთვის დამახასიათებელია სპეციფიკური ხმები, როგორიცაა „შიშხილის, შიშის, მარტოობის ხმები“, რომელიც ღაღას ჩაესმის. წერის მანერა საგრძნობს ხდის ქუჩური ყოველდღიური ცხოვრების „ხმოვანი სხეულის“ ანატომიას. ფრაზები, რომლებიც ხმებს აღწერს, სტატიკურობას, ჩამოთვლებსა და გამეორებებს მოიცავს: „სკუტერების სისინი, მოტოციკლების გრუხუნის, ტროლეიბუსების ჭრიალი, ავტომობილების გუგუნის...რკინიგზის ხაზებზე ვაგონების კაკუნის“⁵⁸(ლე კლეზიო 1973: 113).

⁵⁷ „Hommes en complet-veston, qui viennent de dinner et qui ont encore le visage tout luisant de l'effort qu'ils ont fait pour trop manger et trop boire, des garçons parfumés, des couples, des militaires en vadrouille, des étrangers à la peau noire”.

⁵⁸ « Les sifflements des scooters, les crecelles des vélomoteurs, les grincements des trolleybus, les grognements des automobiles... les tambourinements de wagons aux jonctions ferroviaires »

ლე კლეზიოს ქალაქის სტრატეგიულ ადგილს წარმოადგენს ქუჩა, სადაც პერსონაჟები უმეტეს დროს ატარებენ. ქუჩა არის აღწერისა და ნარაციის კონვერგენციის წერტილი. ბეა ბ.-ს, ოგანისა და ნაჟა ნაჟას, ადამის და თვით ლალას თავგადასავლები ერთმანეთს იმით ჰკავს, რომ ისინი ერთნაირად დახეტილობენ ქუჩაში და იკვლევენ, აკვირდებიან გამვლელებს, ნიშნებს, საგნებს, რომლებიც მათ გარშემოა: „აქ ტროტუარზე იყო ნამდვილი თავგადასავალი“- წერს ლე კლეზიო ნოველაში „კაცი, რომელიც დადის“.

ქუჩა არის საუკეთესო ადგილი თანამედროვე ცხოვრების მიმდინარეობის ყველა დეტალის აღწერისთვის. ოგანი, ისევე როგორც ადამი, დიდი ინტერესით აკვირდება ტროტუარს, რომელზეც პატარა ნახატებია გამოსახული, გუდრონის შოსეებს, რომლებსაც საბურავების კვალი ატყვია“, „ ხეების ვერტიკალურ ხაზებს, სახლებს, ლამპიონებს, „წარწერებით სავსე მაღაზიებს“. ქუჩის ამგვარ წარმოდგენას აკლია განსაზღვრებები და დახასიათებები, რაც ზრდის მის აბსტრაქტულობას და ამგვარად იძლევა თანამედროვე ქალაქის სურათს: „მოედნები, გზაჯვარედინები, ქუჩები თუ ჩიხები, შუქნიშნები, წრეები, ჩახერგილი ტროტუარები⁵⁹“ (ლე კლეზიო 1980: 72).

სხვადასხვა გეომეტრიული დეტალების გაუთავებელი ჩამოთვლები ურბანულ სივრცეს უსასრულობისა და ერთფეროვნების ასპექტს ანიჭებს.

ქუჩების უსასრულობას ხაზს უსვამს მწერლის მიერ მათი სიგრძეების დაზუსტებაც: მაგალითად, „60 კილომეტრიანი გამზირი“ ამერიკის ერთ-ერთ ქალაქში ან მათი დახასიათება „დრო-სივრცის“ კონცეპტთან მიმართებაში: „არის ქუჩები, რომლებიც საუკუნეები ძლებს, გამზირები, რომლებიც წინ მიიწევენ კილომეტრების განმავლობაში⁶⁰“ (ლე კლეზიო 1973: 228).“

ქალაქური სივრცის განუყოფელი ნაწილია სინათლე. საუბარია, როგორც მზის სინათლეზე, ასევე აბრებისა და ნეონის განათებების მიერ წარმოქმნილ სინათლეზე, რომლებიც დაუღალავად აფრქვევენ თვალისმომჭრელ შუქებს. ლე კლეზიოს ყურადღებას იქცევს თანამედროვე ქალაქის ყველა ოპტიკური ფენომენი, განათება თუ მყარი მატერია.

⁵⁹ Places, carrefours, rues ou ruelles, feus rouges, ronds-points, trottoirs défoncés

⁶⁰ „Il y a des rues qui durent des siècles, des boulevards qui avancent droit devant eux pendant des kilomètres“

ქალაქური სინათლე უმოწყალო და სასტიკია. ლე კლეზიო მის ინტენსიურობასა და ბრუტალურობაზე აკეთებს აქცენტს. ქალაქის დეკორის შემადგენელი მყარი მატერიები, როგორებიცაა შუშა, მინა, რკინა, რომლებიც არეკლავენ ან გარდაქმნიან მზის სინათლეს, კიდევ უფრო ზრდის მათ ინტენსივობას. ამას თან ერთვის ურბანული განათებები, რომლებიც სპექტრის ფერებს გარდაქმნიან. „ლურჯი, წითელი, ნარინჯისფერი, იისფერი“ (ლე კლეზიო 1980: 290), ფიქსირებული თუ მოციმციმე შუქები, რომლებიც ზიგზაგებს ან მრუდებს ხაზავენ, ეს არის ოგზიმორული სამყარო, რომელიც ერთმანეთში ურევს თეთრსა და შავს, მოძრაობასა და ფიქსაციას. ეს არის სინათლე, რომელიც შეადგენს მატყუარა სარეკლამო მეტყველების ნაწილს და სიბნელეშიც მოწმობს თანამედროვე ცხოვრების უტყუარ არსებობას. „კაფე კინო ბარი პიცა მოტელი“⁶¹ (ლე კლეზიო 1973: 149.) ჰიპერმარკეტები, აეროპორტის დარბაზები, მოწმობენ ელექტრონული სინათლის სიძლიერეს. ბუნებრივი სინათლე აქ ვერ აღწევს. ეს ადგილები გადავსებულია „უამრავი ოდენობის სარკეებით“ (ლე კლეზიო 1980: 311) და „ორმოცდაათიათასი მზე ერთბაშად ანათებს“ (ლე კლეზიო 1973: 179), განუწყვეტლივ, „დაუღალავად“ და ყოველგვარ დროისეულ ორიენტირებს უღებს ბოლოს და „სამყაროს უწყვეტ ჯოჯოხეთში“ აგდებს.

ამრიგად, ქალაქური სივრცე იდენტობის დათგუნვისა და წაშლისკენ არის მომართული. თავის წიაღში მცხოვრებ ინდივიდებს ეს ჩაკეტილი სივრცე ეგოცენტრიზმით კვებავს და ცხოვრების წესად ჯუნგლების „კანონებს“ სთავაზობს. საკუთარ „მე“-სა და საკუთარ კულტურაში გამოკეტილი ინდივიდები ვერ ამჩნევენ და არ ესმით არავისი და არაფრის, საკუთარი თავის გარდა. სწორედ „ჯუნგლები“ და „ჯოჯოხეთი“ არის ყველაზე ხშირად გამეორებადი მეტაფორები, რომელთაც ლე კლეზიო ქალაქის შინაარსის გადმოსაცემად იყენებს: „როგორც ჯუნგლებში, მილიონი სხვადასხვა ფოთლით, მილიონი მწერით, ხილით, ჭიაყელით, ფესვებით, გველებით....სწორედ ამგვარად მინდა ვისწავლო ქალაქის ქუჩებში სიარული: რადგან ვიცი რომ ყველგან მომაკვდინებელი ძალებია, საფრთხეები და შხამებია“ (ლე კლეზიო 1973:189).

⁶¹ CAFE CINEMA BAR PIZZA MOTEL

გარდა ფარული ძალადობისა მკითხველი მოწმეა აგრესიის სხვადასხვა ხილული ფორმებისაც, რომელსაც ადგილი აქვს ქალაქში. „გაქცევების წიგნში“ რადიოგრაფის სიზუსტით არის აღწერილი ჩვეულებრივი ძალადობისა და აგრესიის სცენები რომლის მოწმეც ხდება ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანი. მათხოვრობა, ალკოჰოლიზმი, ნარკოტიკები, პროსტიტუცია, სროლა, ადამიანის მკვლელობა რკინის ხელკეტით(ლე კლეზიო 1969: 202-203). მაგრამ ასეთი სისასტიკის მოვლენებს თან არ ახლავს რაიმე განსჯა, ფსიქოლოგიური ან სოციალური ანალიზი მათი შემოქმედი ადამიანების მიმართ, არც რაიმე სიმპატია - ანტიპათიის ჩვენება, რაც ტექსტს რაიმე იდეოლოგიას მიანიჭებდა. ზოგჯერ სულ მცირე ჟესტის აღწერა საკმარისია ადამიანთა შორის არსებული გულგრილობის საჩვენებლად. მაგალითად, ბეა ბ. კარის გაღებაში ეხმარება უცნობს, რომელიც მადლობასაც კი არ უხდის(ლე კლეზიო 1973: 49). ფსიქოლოგიური ზეწოლის იარაღად არის წამოდგენილი სიტყვაც, კერძოდ, სარეკლამო მეტყველება. ადამიანები გაუთავებელი რეკლამების და მათი მოწოდების მსხვერპლნი არიან. « ჭამეთ ! მოწიეთ! მოდიეთ ! გიყვარდეთ ! (ლე კლეზიო 1969: 72). ეს სიტყვები ძალადობრივ ზეგავლენას ახდენენ. „სიტყვები თავიანთი ავტომატების ცეცხლს მესვრიან და სასწაულია, რომ მე ჯერ არ ვარ გაგლეჯილი“ (ლე კლეზიო 1973: 302).

ქალაქის აგრესიული გარემო ლე კლეზიოს პერსონაჟის ძალადობრივ ფიზიოლოგიურ რეაქციებს იწვევს, როგორებიცაა მხედველობის გაძნელება, ხშირი სუნთქვა, ყელის გაშრობა, ხელის უკონტროლო მოძრაობები, გულის რიტმის აჩქარებები. ოგანს სული ეხუთება ქალაქში და გრძნობს, რომ ეს სივრცე სდევნის. მეტროში ჩასვლისას ბეა ბ.-ს ფიზიკური უნარები ერთმევა და იდენტობას (ლე კლეზიო 1973: 277).

სხვადასხვა რომანებში ჩვენ ხშირად ვხვდებით სინტაგმას, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციებით მეორდება და ადამიანთა შორის გამქრალ ურთიერთობებსა და მარტოობას მოწმობს : « არავინ არავის ელის »(ლე კლეზიო 2016: 181) « არავინ არავის უყურებს »(ლე კლეზიო 1973: 93) მწერალი მინიშნებას აკეთებს პოსტმოდერნისტული საზოგადოებებისთვის დამახასიათებელ მასების გულგრილობაზე, რომელსაც შედეგად ქალაქის სოციალური სტრუქტურის რღვევა მოჰყვება.

თემა განსაკუთრებული სიმძაფრით გადმოიცემა რომან „ოქმის“ ეპიზოდში, როდესაც ადამი აღმოჩნდება ზღვაში დამხრჩვალ ადამიანის წინაშე. კომენტარები რომლებიც ამ სცენას ახლავს თან ან დამხრჩვალ ადამიანის ყურების დეტალები გულისგამგმირავ ინდიფერენტიზმს ამჟღავნებენ.

ლე კლეზიო არ იგონებს შემადრწუნებელ ფაქტებს იმ საზოგადოების დისკრედიტირებისთვის, რომლის ფასეულობებიც არ მოსწონს. თვითონ რეალური ფაქტები არის მისთვის პრეტექსტები და ისინი თვითონ ამჟღავნებენ ფიქციას და ყველა შესაძლო სამყაროებს. ჟესტების მექანიკურობა, რეკლამის მოთხოვნებზე დამორჩილება მოწმობს პიროვნების კრახს. „მე“-ს დაკარგვა, გრძნობითი რესურსების დაქვეითება ურთიერთობისა და კეთილგანწყობის გაქრობის ნიშანია. ეს არგუმენტები რომანული ტექნიკითაც არის გამყარებული. კერძოდ: ნარატიული სტრუქტურებით, ფოკალიზაციის ეფექტებითა და ნარატორის ირონიით. ერთფეროვანი და მტრული სახის ბრბოს დახატვა, გმირსა და საზოგადოებას შორის არსებული გართულებული ურთიერთობების ხაზგასმას ახდენს, ვინაიდან გმირი არ იზიარებს თანამედროვეობის, კომფორტისა და კონსომაციის იდეალს. ლე კლეზიოს პერსონაჟი მხოლოდ იტანჯება ჟესტების ორომტრიალში. საზოგადოებაში მათი მცირე დოზით ჩართულობა ქმნის წუხილს, რომელიც ფარული მზერის მეშვეობით კიდევ უფრო მძიმდება. ეს არის მზერა რომელიც განსჯის, ამცირებს და ღირსებას ღაზავს. ამგვარად გმირი ამ ჯუნგლებში მოჩანს როგორც მარგინალი, მათი არა სტერეოტიპული საქციელები მათი გარიყულობის გრძნობას აჩენს და ისინი ან მუამბოხები ხდებიან ან გარბიან, რათა თავი აარიდონ მასაში გათქვეფას ან ნარცისულ მორჩილებას.

ამრიგად, ქალაქის ხატით ლე კლეზიო წარმოგვიდგენს არსებობის სიცარიელეს, ადამიანის მექანიკურ არსებად ქცევას და მარტოობას. ბუნებრივი ხატები კი გვთავაზობს ხელოვნური არსებობისგან თავის დაღწევისა და ნამდვილი, ჰარმონიული არსებობის მოპოვების შესაძლებლობას.

თავი 4. თემატური სტრუქტურა

4.1. მოგზაურობა და ძიება

მოგზაურობა ლე კლეზიოს შემოქმედების თემატური სტრუქტურის დომინანტური თემაა. იგი წარმოდგენილია სხვადასხვა ფორმით: ზოგჯერ ეს არის გადაადგილება ერთი ქვეყნიდან მეორეში, მიგრაცია, მომთაბარე ცხოვრება, ბუნების წიაღში გაქცევა და ხეტიალი სანაპიროზე, ტყეში ან მთაზე, ზოგჯერ კი ადგილი აქვს წარმოსახვით მოგზაურობებს ღრუბლებში, ოცნებებში, „სხვა მხარეს“, საგანთა მიღმა. ადამი რომანში „ოქმი“ გაქცეული პერსონაჟია, რომელიც ოჯახსა და საზოგადოებას გამიჯნული, ყველასგან მოშორებით განმარტოებით ცხოვრობს ქალაქის განაპირად მიტოვებულ სახლში; ადამი მთავარ საქმიანობას რომანში პლაჟზე ან ქალაქის ქუჩებში ხეტიალი შეადგენს. ისევე როგორც ბეა ბ. რომანში „ომი“. „გაქცევების წიგნის“ პერსონაჟი ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანი მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გადაადგილდება. ეფემერული განძის ძიებით შეპყრობილი ალექსი ხანგრძლივ მოგზაურობაშია მავრიკის კუნძულზე მოსახვედრად; „ოქროს მადიებელ“-ში საკმაოდ ვრცელი ნაწილი ეთმობა ალექსის მოგზაურობების დეტალებს, რომელიც ინდოეთის ოკეანეში გემ „ზეტა“-თი მოგზაურობას ახლავს თან. „უდაბნო“ მოგვითხრობს ლურჯი ადამიანების გადაადგილების ვრცელ ამბავს ქალაქ სმარასკენ. უდაბნოელი გოგონა ლალა კი, ჯერ მიგრანტთა ნაკადს მიჰყვება მარსელში და შემდგომ კვლავ თავის მშობლიურ უდაბნოს უბრუნდება. ნაჟა-ნაჟა, უჩვეულო პერსონაჟი რომანიდან „მოგზაურობა სხვა მხარეს“ სხვადასხვა წარმოსახვით მოგზაურობებშია ჩაბმული და მოგზაურობს „სხვა მხარეს“, საგნების „მიგნით“, მზეზე ან ზღვის ფსკერზე. რომ არაფერი ვთქვათ ხოლო ნოველების კრებულ „მონდო და სხვა ისტორიების“, პერსონაჟ ბავშვებზე. მათი უმრავლესობა მოხეტიალე ან მომთაბარე ცხოვრებას ეწევა. ზოგი ქალაქის ქუჩებში, ზღვის სანაპიროზე, უდაბნოში, ზოგი მათგანი კი ოცნებებსა და წარმოსახვებში.

ყველა ამ მოგზაურობა-პილიგრიმოზის აქტებზე შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ტრადიციულ მოგზაურობებს არ ჰგავს, შეუძლებელია მათი უბრალო ფიზიკურ გადაადგილებამდე დაყვანა დედამიწის ერთი ადგილიდან მეორეში თვალწარმტაცი ადგილების მონახულების მიზნით. ოოკ ჩუნგი აღნიშნავს, რომ, ეს მოგზაურობა-

გადაადგილებები არის „ეპისტემოლოგიური მუტაცია, რომელიც წარმოსახვით უნარს წარმოქმნის და წარმოგვიდგენს არა ერთ, არამედ უამრავ სამყაროს“ (ბენჟელუნი 2009: 10). ამგვარად, ლე კლეზიოს მოგზაურობა ახალი, ალტერნატიული სამყაროს, ახალი რეალობისა და არსებობის ახალი ფორმების მიებას გულისხმობს. ეს არის ძველი, არსებული ცნობიერებისა და ხედვების ახლით შეცვლის საშუალება, ხერხი და მომზადება იმისთვის, რათა დაინახო და მიიღო „სხვა“, სხვა რომელიც არის „მე“, „სხვა მხარე“, რომელიც ნამდვილი არსებობაა. სწორედ საკუთარი თავისა და ნამდვილი არსებობის მოპოვებას ესწრაფვიან ლე კლეზიოს პერსონაჟები დაუღალავი მგოზაურობებითა და ხეტიალით.

ლე კლეზიოს მიერ წარმოდგენილი მოგზაურობების საერთო შტრიხი მათი დასაწყისია. ყოველი მათგანი იწყება გაქცევით. რომანი „გაქცევების წიგნი“, რომელიც სათაურიდანვე გვეუბნება, რომ წიგნი გაქცევებზეა, მთლიანად გაქცევის აქტს წარმოადგენს. აღნიშნული რომანი გვიყვება ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანის მსოფლიოს გარშემო გადაადგილებაზე, რომელსაც წინ უძღვის გაქცევა და ამავე დროს რომანის ტრადიციული ნორმებისგან გაქცევაზეც.

უფრო მეტიც, მწერალი გაქცევის ტექსტუალურ მატერიალიზაციას კი ახდენს ენობრივი თამაშის მეშვეობით, როდესაც სიტყვა „გაქცევასთან“ დაკავშირებულ ლინგვისტურ ერთეულებს, მათ შორის ინგლისურ სინონიმებსაც მოუხმობს. რომანის ერთ-ერთ ეპიზოდში ვკითხულობთ: *Fuite fugue évasion runaway fugitif fuyard évadé avoiding shunning dodging course route roué le livre des fuites* (ლე კლეზიო 1969: 171) ყველა მოცემული ინგლისური თუ ფრანგული სიტყვა გაქცევის აღნიშვნელია. ამ სიტყვათა თამაშსა და პერსონაჟის მდგომარეობას შორის არსებობს მატერიალური მსგავსება. პერსონაჟიც ჩაბმულია გაქცევის ქმედებაში და მიანიშნებს გაქცევის რამდენიმე ასპექტზე: გაქცევის მრავალფეროვნება, ცირკულარობა და დაუსრულებლობა. პერსონაჟი, როგორც ავტორი გვეუბნება, უამრავ ქალაქს სტუმრობს: ტრიპოლი, მაკაუ, მანილა, ტაი-პე, ანგკორი, კუსკო, მოსკოვი, ნიუ-იორკი, ბალტიმორი, სან ანტონიო, ჰონ კონგი...ოგანის მოგზაურობა ცირკულარულ ხასიათსაც ატარებს, არ მათავრდება და მუდმივად ახალი მოგზაურობით გრძელდება. მარშრუტები და მიმართულება ნაკლებად მნიშვნელოვანია ამ

გაქცევებში: « ბეტონის ქალაქი, ბრტყელი, თეთრი, მართკუთხედის ფორმის ქუჩებით. ეს იყო იტალიაში, იუგოსლავიაში ან კიდევ თურქეთში⁶²(ლუ კლეზიო 1969: 58); გამგზავრების თარიღებიც არაფრის მთქმელია: „ეს იყო 1912 წელს, ან სულაც 1967 ან 1999-ში“⁶³(58). ამიტომ სამოგზაურო დღიურში მხოლოდ შთაბეჭდილებები რჩება: კიდევ უფრო შორს, კიდევ უფრო გვიან, იყო მხოლოდ ქალაქები, უფრო მეტი ქუჩაში მოსიარულე ხალხი“⁶⁴(ლუ კლეზიო 1969: 91). გაქცევას მაშინ აქვს აზრი თუ ის არ სრულდება: „გამგზავრება, ჩვენ გვინდა გამგზავრება. მაგრამ საით? ყველა გზა ერთმანეთს ჰგავს, ყველა ისევ თავისკენ ბრუნდება. ასე რომ, სხვა მოგზაურობები უნდა ვეძიოთ“⁶⁵(ლუ კლეზიო 1971: 11).

ამრიგად, სიტყვა „გაქცევას“ „გაქცევების წიგნში“ აქვს სულ მცირე ორი მნიშვნელობა. ერთის მხრივ, ეს აღნიშნავს პერსონაჟის ფიზიკურ გადაადგილებას: გაქცევის უწყვეტ პროცესს ერთი ქვეყნიდან ერთი პეიზაჟიდან მეორეში. მეორეს მხრივ, ის ცნობიერების მუშაობას, თვით ცვალებადობას აღნიშნავს. ცვლილებისთვის კი საჭიროა ძველის მიტოვება, ძველი ცნობიერების, სისტემისა თუ თვით საკუთარი თავის მიტოვება, გაქცევა ყველაფერ იმისგან, რაც ერთ ადგილზე გაკავებს. „გეოგრაფიული გადაადგილება, პატარა გადახვევა მარჯვნივ, თუ მარცხნივ, რა საჭიროა? გაქცევა: ანუ ღალატი იმის, რაც მოგეცათ, ამორწყევა, იმის რაც გადავცლაპეთ საუკუნეების მანძილზე. გაქცევა: გაქცე თვით გაქცევას, უარყო უარყოფის უკანასკნელ სიამოვნებამდე. საკუთარ თავში შესვლა, თვით გაუჩინარება, ცნობიერების ცეცხლით აალება, ფერფლად ქცევა, ცოცხლად, შეუჩერებლად“⁶⁶(ლუ კლეზიო 1969: 86-87).

„გაქცევების წიგნის“ პერსონაჟ ოგანისთვის გაქცევა იწყება ქალაქური სივრცის მიტოვებით, რომელიც მას აუტანლად ეჩვენება: „რკინისა და ბეტონის ქალაქო, აღარ

⁶² Une ville de ciment, plate, blanche, aux rues rectilignes. C'était en Italie, en Yougoslavie, ou bien en Turquie

⁶³ « C'était en 1912, ou bien en 1967, ou en 1999 ». ()

⁶⁴ « Encore plus loin, encore plus tard, il y eut de plus de villes, de plus gens marchant dans les rues »

⁶⁵ Partir, nous voulons partir. Mais pour où ? Tous les chemins se ressemblent, tous sont des retours sur soi-même. Alors, il faut chercher d'autres voyages.

⁶⁶ Un déplacement géographique, un petit glissement vers la droite, ou vers la gauche, à quoi bon ? Fuir : c'est-à-dire trahir ce qui vous a été donné, vomir ce qu'on a avalé au cours des siècles. Fuir : fuir la fuite même, nier jusqu'à l'ultime plaisir de la négation. Entrer en soi, se dissoudre, s'évaporer sous le feu de la conscience, se résoudre en cendres, vivement, sans répit.

მინდიხარ“⁶⁷(ლე კლეზიო 1969: 63). ამ ქალაქში სახლი „საპყრობილედ“ მიაჩნია, რაც გახდება კიდევ მისი მოგზაურობის წამოწყების საბაზი: „ყველაფერი იმ დღეს დაიწყო, როცა მან საპყრობილე აღმოაჩინა(...). სახლი საპყობილეა. ოთახი, სადაც იმყოფება, საპყრობილეა(. . .) ოთახში ყველგან , ჭერზე, ტიხრებზე, იატაკზე, საშინელი საგნებია, რომლებიც ბორკილებია(. . .)“ (ლე კლეზიო 1969: 35).

ამ კლასტრაციას გაქცეული ოგანი მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გადაადგილდება. თუმცა მისთვის რომელიმე ქვეყნის აღმოჩენა არ არის მიზანი: „ამერიკა, აფრიკა, აზია, ავსტრალია, ოკეანეები: არსებობენ კი ისინი? გწ. გვ. 169)“- მნიშვნელოვანია თვით აქტი, თუ რა მეტამორფოზას იწვევს ის პერსონაჟში, ის მდგომარეობა, რომელიც მოგზაურობამ შეიძლება მიანიჭოს პერსონაჟს. ოგანის შემთხვევაში ეს არის „შიშველი პეიზაჟებისადმი“ მგრძნობელობა, ასევე „დაცარიელებული მზის ქვეშ გაციებული დედამიწისა“ და „წელიწადის დროთა სურნელისადმი“ მგრძნობელობა. (გწ. გვ. 170). ოგანის გაქცევის მიზანი არის ინტელექტუალური გათავისუფლება, შეძენილი ცნობიერებისა და კულტურის ჩამორეცხვა და განახლებული, წმინდა მზერის ძიება. მოგზაურობა გულისხმობს პერსპექტივის შეცვლას, საკუთარი პიროვნებისგან გათავისუფლებას, რათა შეითვისო და გაიჟღინთო სამყაროს უამრავი გამოხატულებებით. შეიგრძნო ყველაფერი სამყაროში, რაც ფექთავს და განიცადო ერთგვარი მატერიის ექსტაზი.

მოგზაურობის აქტის უწყვეტობაში მდგომარეობს მისი მთავარი არსი. ავტობუსის გაჩერების ხატი ამ მხრივ საგულისხმო მინიშნებას იძლევა. ჩვენ ვხედავთ ოგანს, რომელიც გაჩერებაზე ავტობუსს ელოდება წასასვლელად. იგივე სცენა მეორდება რომანის დასასრულს. ავტობუსის გაჩერება წარმოგვიდგება, როგორც აღმოჩენების მოლოდინი, მომენტი, როდესაც გონება იხსნება შესაძლო შეხვედრისთვის. სცენის გამეორება რომანის დასასრულს წასვლის აქტის უსასრულობასა და განმეორებითობის მნიშვნელობაზე მიანიშნებს: „ნამდვილ სიცოცხლეებს არ აქვთ

⁶⁷ « Tout commence le jour où il aperçoit la prison (. . .) La maison est une prison. La chambre où il se tient est une prison(. . .) Dans la chambre, partout, sur le plancher, les cloisons, au plafond, il y a les objets hideux qui sont des carcans(...)Insidieusement, comme cela, sans en avoir l'air, on l'a fait prisonnier au centre d'une chambre “.

ბოლო. ნამდვილ წიგნებს არ აქვთ დასასრული“(გაგრძელება იქნება)⁶⁸(ლე კლეზიო 285).

სწორედ ამ მიზეზებით ლე კლეზიოს პირველი რომანების პერსონაჟები შეპყრობილნი არიან მოძრაობით, თითქოს არსებობის მოუთმენლობას, მეტაფიზიკურ ციებ-ცხელებას გამოხატავენ და ბავშვური გულუბრყვილობის ნოსტალგიას ამჟღავნებენ. მადლენ ბორგომანო აღნიშნავს, რომ „ლე კლეზიოს მწერლობა ყოველთვის მოძრაობაში იყო (...). დასაწყისში ამ მოძრაობამ გაქცევის ფორმა მიიღო: მწერალი და პერსონაჟი, ერთნაირი გაქანებით ცდილობენ თავი აარიდონ ყველანაირ საპყრობილეს, მიისწრაფვიან რა გაურკვეველი „სხვა მხარისკენ“. თუმცა მოგვიანებით გაქცევას ანაცვლებს „მე“-ს ძიება .

ეს ე.წ. „საპყრობილეები“ ყველგან არიან ჩასაფრებულნი. მაგალითად, „ოქმის“ პერსონაჟისთვის „საპყრობილეს“ წარმოადგენს მიღებული კულტურა და აზროვნების სისტემა. ადამი გაურბის საკუთარ თავს და საკუთარ პიროვნებას და ამ გაქცევის სურვილი იმდენად დიდია, რომ სიკვდილის იმიტაციას ქმნის, რათა ყველას ეგონოს, რომ მოკვდა. მისი მეხსიერება არ ინახავს არანაირ ინფორმაციას საკუთარი ვინაობისა და წარსული საქმიანობის შესახებ. მხოლოდ დედის წერილები გვამცნობენ, რომ ადამი გაქცეულია და რომ მას ოჯახი და მასწავლებლის კარიერა მიუტოვებია. ძველი ცნობიერება და კულტურა, რომელიც ადამიანის ანთროპოცენტრიზმს ემყარება და გამორიცხავს გარე ექსტერიერს ადამისთვის ტვირთად არის ქცეული და მისგან სრულიად გათავისუფლებას ესწრაფვის: „განადგურებული ვარ ჩემი ცნობიერების სიმძიმით. მისგან ვკვდები“(ლე კლეზიო 2016: 56).

საკუთარი თავის მიტოვების საუკეთესო ვერსიაა ნაჟა ნაჟას წარმოსახვითი მოგზაურობა სხვადასხვა საგნების შიგნით. პერსონაჟი რომანიდან „მოგზაურობა სხვა მხარეს“ გადაიქცევა ფრინველად, მოგზაურობს მზეზე. ის ისეთ ქვეყანას ეძიებს, სადაც ხალხი ლაპარაკობს არა სიტყვებით, არამედ „სხეულით, თვალებით, ხელებით“(ლე

⁶⁸ Les vrais vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin. (A suivre).

კლეზიო 1975: 27); სადაც ხალხის თვალები არის „უბრალო და გამჭვირვალე“ (კლეზიო 1975: 29). ის ჩვეულებრივ ხმაურს უარყოფს, მაგრამ ღიაა იმ „უხილავი ტალღებისადმი, რომლებიც გამოედინებიან ტროტუარზე დაყრილი სიგარეტის ნარჩენებისგან ან თუნდაც ცარიელი ბოთლიდან. ეს ტალღები კოსმიური მოძრაობის რიტმთან ზიარების საშუალებას იძლევა და ისინი ყველა ელემენტში არსებობენ. იქნება ეს წვიმა, ხე, ფრინველი, ცეცხლის ალი თუ ქარი.

„ოქროს მაძიებლის“ პერსონაჟის, ალექსის გაქცევა კი უკვე ბედნიერების ძიებას უკავშირდება. ალექსი ბავშვობიდანვე შეპყრობილია სხვა მხარის ძახილით: „საჭიროა მუდმივად მოძრაობაში ყოფნა“⁶⁹ (ლუ კლეზიო 1985: 70). ამ მოწოდებას ალექსის და, ლორიც გრძნობს და პორტ ვიქტორიაში, წასვლის სურვილით შეპყრობილ ძმას ამხნევებს და მოუწოდებს, უარი არ თქვას თავის სურვილზე: „შენ ბოლომდე უნდა მიჰყვე იმას, რასაც ეძიებ, სამყაროს დასასრულამდე“⁷⁰ (ლუ კლეზიო 1985: 124). წასვლის იდეა, არამართო ალექსისთვის, არამედ ოჯახის ყველა წევრისთვის აუცილებელი მოთხოვნილებაა, როგორც ბედნიერების მოპოვების წინაპირობა. ალექსის მშობლებს ევროპაში სურთ წასვლა, ალექსის და ლორს კი მანანავაში. აქ მნიშვნელოვანი არის არა ეს კონკრეტული ადგილები, არამედ თვით წასვლის იდეა. ამიტომ ხშირად გამგზავრების ადგილი ზოგადი სახელით, იქ(là-bas) არის გადმოცემული. იქ მათ არავინ ელით, სრულიად უცხო გარემოა მათთვის, მაგრამ წასვლის სურვილი არ ასვენებთ. აქედან გამომდინარე „სხვაგან“, „იქ“ („là-bas“) ემბლემურ ხასიათს იძენს. (ლუ კლეზიო 1985: 111, 124). ალექსის გამგზავრების პროცესში მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვა აქვს გემ „ზეტას“, რომლითაც ალექსი მიემართება ოქროს საძიებლად. გემი წარმოადგენს სახეს, რომელშიც ოცნებისა და რეალობის კრისტალიზაცია ხდება. მისი ხშირი რეფერენციები არგოსთან რეალურ „ზეტას“ ლიტერატურულ და მითიურ განზომილებებს ანიჭებს. „მე ვფიქრობ არგოზე და „ზეტას“ ბორტი სხვად იქცევა, გარდაისახება“ (ლუ კლეზიო 1985: 181). გონებრივი წარმოსახვა თითქმის ჰალუცინაციაში გადადის და შეუძლებელი ხდება შესაძლებელი: მიწასა და ზეცას შორის კავშირი მყარდება. დასწყისში ამ ორ გემს შორის სიახლოვეს უბრალო შედარების ფორმა აქვს: „გემი

⁶⁹ « Il faut qu'il bouge tout le temps »

⁷⁰ « Tu dois aller au bout de ce que tu cherches, au bout du monde »

ზეტა, როგორც არგო, მარადიულად აგრძელებს მსუბუქ ზღვაზე სრიალს, ასე ახლოს ცასთან(ლე კლეზიო 1985: 139)“ მათი სიახლოვე თანდათან ძლიერდება: „მე მივდივარ სივრცისკენ, შეუცნობელისკენ, მივცურავ ცის წიაღში, დასასრულისკენ, რომელსაც მე არ ვიცნობ⁷¹(ლე კლეზიო 1985: 142).“

„ზეტა“ განასახიერებს გაქცევის იდეას. ის არის ამავე დროს ჰარმონიული სამყაროს პოვნის უტოპიური ოცნების პოტენციური განხორციელების წინასწარი მაუწყებელი. „ზეტაზე“ მყოფ ალექსის მიერ არგოს გახსენება და მასთან გაიგივება ციურ სხეულებთან, მზესთან, ვარსკვლავებთან და ზღვასთან უჩვეულო სიახლოვეს განაცდევინებს. ეს წარმოსხვითი ფიზიკური კავშირი ბუნების ელემენტებთან ძველ ბერძენ სტოიკოსთა სიბრძნეს გვახსენებს, რომლებიც ადამიანის კოსმიურ ელემენტებთან კავშირში ხედავდნენ ჰარმონიული ცხოვრების არსს. სწორედ ასეთ ჰარმონიას განიცდის ალექსი მოგზაურობისას. პირველივე წუთებიდან გრძნობს თავის პიროვნულ ევოლუციას: „მგონია, რომ მე აღარ ვარ იგივე, რომ მე აღარ ვიქნები იგივე არასოდეს“⁷² (ლე კლეზიო 1985: 127). ეს აღმოჩენა გრძელდება და ალექსი ასკვნის რომ, ის რასაც ეძებდა, თავის თავში ხედავს: „რის სამებნელადაც მოვედი აქ მეჩვენება, რომ ჩემში ვხედავ, როგორც სიზმარში ნანახს“⁷³(ლე კლეზიო 1985: 175).“

მიუხედავად, იმისა რომ კუნძულზე განძს ვერ აღმოაჩენს. იგივე შეიძლება ითქვას ასევე ლალაზეც, „უდაბნოს “ პერსონაჟზე, რომელიც მშობლიური აფრიკიდან მარსელში გარბის ბედნიერების ძიებაში. თუმცა მარსელი არ ამართლებს გოგონას მოლოდინებს და ის კვლავ თავის მშობლიურ ადგილებს უბრუნდება, იქ სადაც დაიბადა თვითონ და სადაც მისი წინაპრები ცხოვრობდნენ. ლალა აცნობიერებს, რომ სწორედ აქ არის მისი ბედნიერება, რადგან საკუთარ თავთან და სამყაროსთან ჰარმონიაში თავს სწორედ აქ გრძნობს.

გაქცევა ყოველთვის წინსვლას არ გულისხმობს. ის შეიძლება იყოს უკუსვლაც, დაბრუნება საწყისთან, პირვანდელ მდგომარეობასთან, რათა ყველაფერი დაიწყოს ახლიდან. საწყისზე ნოსტალგიით აიხსნება საზოგადოებისგან(ადამი) ან საკუთარი

⁷¹ « je vais vers l'espace, vers l'inconnu, je glisse au milieu du ciel, vers une fin que je ne connais pas »(

⁷² « Je crois que je ne suis plus le meme, que je ne serais plus jamais le meme“.

⁷³ « ce que je suis venu chercher [il] me semble que je vois en moi-meme, comme quelqu'un qui aurait reçu un songe »

სხეულიდან(ნაჟა ნაჟა) გაქცევა, რაც ხშირად რეგრესიის ფორმას იღებს. ადამის ქმედებები ხშირ შემთხვევაში რეგრესიულია და სულაც არ ჰგავს 29 წლის მამაკაცის საქციელს. განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს ეპიზოდი, სადაც აღწერილია, როგორ მისდევს და აჯავრებს ძაღლს და თანაც ისეთი გულმოდგინებით, რომ პატრონისა და ძაღლის როლები ერთმანეთს ცვლის. რეგრესიის ეფექტი კიდევ უფრო ძლიერდება ადამის ვირთხასთან შეხვედრისას. საბოლოო თავში ადამი აღწევს იმ მომენტს „ როცა საწინააღმდეგო მიმართულებით გაქცევისა და განვლილი ეტაპების ხელახლა გავლის დროა“, საჭიროა, რომ ის „დაბრუნდეს იმ სისხლსა და ჩირქში, საკუთარი დედის საშვილოსნომდე, სადაც მკლავები და კანჭები კვერცხის პოზაში, თავით კაუჭუკის აპკზე მიყრდნობილნი, ღრმა ძილით ჩაიძინებენ, უცნაური მიწიერი კომმარებით“(ლე კლეზიო 2016: 250).

„მოგზაურობა სხვა მხარეს“ აგრძელებს საწყისისკენ დაბრუნების ლირიკულ მიზანსცენას. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია რომანის პროლოგში მოცემული ეპიზოდი. Watasenia, სადაც მოთხრობილია ადამიანის წარმოშობის შესახებ წყლის ექსპორაციის მეშვეობით. საწყისთან დაბრუნების ნოსტალგია ვლინდება წყლისა და მარადიული ბრუნვის ციკლის ხატებშიც. მასვე უკავშირდება ლე კლეზიოს აკვიატებული ხატი - წყლის, ზღვის ხატიც. ზღვის სილამაზე და მის წინაშე პერსონაჟების უჩვეულო ეგზალტაცია სწორედ უტერუსის სამყაროს ნოსტალგიაზეც მიანიშნებს, როგორც ყველაზე უსაფრთხო არსებობის ფორმაზე.

ლე კლეზიოს პერსონაჟები, რომლებიც სამყაროს შეცნობისა და მასში შეღწევის სურვლით არიან შეპყრობილნი, კოსმიური ძალების მეშვეობით ცდილობენ მოიპოვონ საწყისი სამყარო და შეერწყან მას. წყალი, ზღვა, როგორც ადამიანის სიცოცხლის საწყისი, ამიტომაც აღაფრთოვანებს, როგორც პერსონაჟებს ასევე ნარატორს. ზღვა თავისი ენიგმატური ბუნებითა და ძლიერი შთაგონებით თავისკენ იზიდავს პერსონაჟებს და მასთან შერწყმით პერსონაჟები იღებენ იმ სასიცოცხლო ძალას, რომელსაც ასე დაეძებენ ხანგრძლივი ხეტიალისას. სწორედ სამყაროსთან შეუღლების ამ მოთხოვნილებით აიხსნება ის ფაქტი, თუ რატომ არის ლე კლეზიოს პერსონაჟებისთვის ყველა გამოსავლის საფუძველში უკან სვლის ფენომენი, რომელიც

სხვადასხვა ფორმებს იღებს - იქნება ეს ცხოველთა იმიტაცია თუ ონირიკული მოგზაურობა.

ლე კლეზიოს მიერ გადმოცემული გაქცევების კიდეც ერთი მახასიათებელი არის მათი დაუსრულებლობა. ლალა ხანგრძლივი ხეტიალისა და მტანჯველი მოგზაურობის შემდეგ მიაღწევს საოცნებო ქალაქ მარსელს, მაგრამ მალე აღმოაჩენს, რომ ამ ქალაქში „უბედურების ქარი“ უბერავს და ის „ყლაპავს და შთანთქავს თავის შვილებს“. ოგანი, როცა მიაღწევს თავის დანიშნულების ადგილს, აღმოაჩენს მხოლოდ ავადმყოფობისა და ომებისგან დაქცეულ საზოგადოებას. ის, რასაც გაექცა, ყველგან თვალწინ ხვდება, რადგან „ჯაჭვი ყველგან არის“; იდეალური ქალაქი, იდეალური სივრცე მიუღწეველია. ოგანი სამყაროს გარშემო მოგზაურობს, რათა გაექცეს საკუთარ თავს, მაგრამ ყველგან თავის ხატს პოულობს: „(...) სწორედ თქვენ გაგირბივართ, და სწორედ თქვენ გაწყდებით განუწყვეტლივ მილიონობით სარკის სახით(...). რასაც ვკარგავ, საუბედუროდ, ვპოულობ. კილომეტრ-წამების ბოლოს, სამყაროს ბოლოში, თვით ტალახიანი მეკონგის მეორე მხარეს, მე იქ ვარ, ვდგავარ, იმბეცილი და ველოდები ჩემს თავს⁷⁴(ლე კლეზიო 1969:175).

ზოგიერთი პერსონაჟი, როგორც ოგანია მაგალითად, ვერ ახერხებენ გათავისუფლდნენ იმისგან, რასაც გაურბიან. ილუზიების მსხვერველა, რომელიც გაქცევის დასასრულს ახლავს თან ამ სპირიტუალურ-ფიზიკური მოგზაურობის მოთხოვნებს ანიჭებს ცირკულარობას, სადაც მნიშვნელოვანია არა გაქცევის მიზანი, არამედ მოძრაობა. „ყველა გზა ერთმანეთს გავს“ (ლე კლეზიო 1971: 11) და პერსონაჟებიც თავის თავზე განიცდიან ამ კონსტანტის ნამდვილობას. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ოგანის აღმოჩენა, რომელიც სასოწარკვეთილი წამოიძახებს: „მე არსად ვარ. მე მივატოვე ჩემი სამყარო, და ვერ ვიპოვე სხვა. ეს არის ტრაგიკული ავანტურა. გავემგზავრე და ვერსად მივედი“⁷⁵(ლე კლეზიო 1969:249). ლე კლეზიო გვაჩვენებს, რომ სიკვდილამდე ადამიანი მუდმივ დაუმთავრებლობაშია. ასე რომ გაქცევა წარმოდგენილია, როგორც პერმანენტული სიტუაცია, რომლის შეწყვეტა სიკვდილის ტოლფასია.

⁷⁴ (...)c'est vous que je fuis, c'est vous que je trouve sans cesse au hasard des millions de miroirs(...). Ce que je perds, malheur, je le trouve. Au bout de kilomètres-seconde, au bout du monde, de l'autre coté meme du Mékong boueux, je suis là, debout, imbécile et JE M'ATTENDS.

⁷⁵ „Je ne suis nulle part. J'ai quitté mon monde, et je n'en ai pas trouvé d'autre. C'est cela l'aventure tragique. Je suis parti, point encore arrivé ».

4.2. „სხვა“ და „სხვა მხარე“ როგორც ძიების ობიექტი

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ რომ გაქცევისა და მოგზაურობის მიზანი ძიებაა. ძიების ობიექტს სხვადასხვა რომანში სიმბოლურად შეესაბამება „სხვა“ ან „სხვა მხარე“. რომანში „მოგზაურობა სხვა მხარეს“-ში რომანის პერსონაჟს, ნაჟა ნაჟას უჩვეულო უნარი აქვს, რომლის წყალობითაც შეუძლია სხვადასხვა საგნებში შეღწევა და მათი მეორე მხარის დანახვა. „სხვა მხარეში“ სამოგზაუროდ გოგონასთვის საკმარისია მხოლოდ მცირეოდენი „ელექტრო ტალღის მაგვარი ბიძგი, რომელიც საგნების „გარედან შიგნით გადაგიყვანს“(ლე კლეზიო 1975: 22) ანუ მყისიერი კომუნიკაცია, რომელიც წარმოსახვას ცეცხლად გარდაქმნის და ზეცაში აგაფრენს ან ზღვის სიღრმეში გამოგზაურებს. სწორედ ამ ბიძგების მეშვეობით ნაჟა ნაჟა ხედავს როგორც უმცირესს: მაგალითად, მის მზერას არცერთი მწერი არ გამოეპარება, ასევე უზარმაზარსა და უსასრულოს, როგორიცაა მზე, სადაც ის მოგზაურობს კიდეც. გოგონას შეუძლია შეუმჩნეველის შემჩნევა და უთქმელის გაგება. მან ყველა საიდუმლო იცის, რომელიც ჩვეულებრივმა ადამიანებმა არ იციან. შეუძლია უცნობი ადგილების აღმოჩენა და შესწავლა, სიზმრებსა და ონირიკულ სამყაროში მოგზაურობა. რეალობის სხვა მხრიდან ხედვა ადამიანს თავისუფლებასა და სრულყოფილებას ანიჭებს. ვინაიდან „სხვა მხარე“ სავსეა უამრავი ნიშნებით, იდუმალებითა და მშვენიერებით, რომლის შეცნობა ადამიანს ავსებს: „მე ვგრძნობ თრობას ამ სამყაროსგან, რომელიც რეალურია, ხელშესახებია, სულ ახლოსაა...მეშინია, რომ არ მშთანთქმოს“⁷⁶(ლე კლეზიო 1975:176).

„სხვა“ შეიძლება იყოს სხვა კულტურა, სხვა ხალხები, რომელთან შეხვედრაც ახლებურ ხედვას, სამყაროს ახლებურ წარმოდგენას და პერსპექტივას უქმნის ადამიანს. რომან „გაქცევების წიგნში“ ჩვენ ვხედავთ ოგანს, რომელიც მსოფლიოს გარშემო გადაადგილებისას ყურადღებას აქცევს უმნიშვნელო დეტალებს: მაგალითად, ბიჭს, რომელიც ფლეიტაზე უკრავს ანგორში და ოგანი მისი ყურებით შეიგრძნობს მშვენიერებას. „სხვა“ შეიძლება მოიცავდეს უცხო ცივილიზაციებს, უცნობ ხალხს, რომელთანაც შეხვედრა იწვევს მეტამორფოზას, ხედვისა და აზროვნების შეცვლას.

⁷⁶ « Je sens l'ivresse de cet autre monde réel, tangible, tout proche... J'ai peur qu'il m'engloutisse »

ასეთ შეხვედრას აქვს ადგილი „გაქცევების წიგნში“, როდესაც ოგანი ინდიელებს აღმოაჩენს. მათი მიღება და მათი კულტურის გათავისება სპონტანურად არ ხორციელდება. ოგანს ბევრი დაბრკოლების გადალახვა უწევს ვიდრე მათთან კომუნიკაციაში შესვლას შეძლებს. პერსონაჟს უჭირს ჩვეულებრივი მეტყველებით ამ მოკრძალებულ ხალხთან ურთიერთობის დამყარება. ნამდვილი კომუნიკაცია მათ შორის სიჩუმით, მზერისა და ჟესტების მეშვეობით ხორციელდება. ოგანი უცქერს ინდიელ ქალებსა და მამაკაცებს და მათ სახეზე კითხულობს იმ საიდუმლოს, რომლის გაგებასაც სიტყვების მეშვეობით ცდილობდა. ინდიელი ქალის სახეზე პერსონაჟი მთელი რასის ისტორიასა და ყოველდღიური ცხოვრების წესს კითხულობს: „პიროგის ცენტრში მდგარი ქალის გაშიშვლებულ სახეზე არის სიამაყე, სურვილი. (...) ის მის ბედისწერას, მის ცივილიზაციას ასახავს“⁷⁷(ლე კლეზიო 1969: 143).

ეს უხმო კომუნიკაცია თანაგრძნობას აღძრავს მოხეტიალე მოგზაურ ოგანში და „სხვა“ უკვე აღარ არის შორეული, უცხო. შეხვედრის პასაჟში მნიშვნელოვანია თვით სინტაქსურ -მორფოლოგიური ცვლილებები. თუ „სხვა“ შეხვედრამდე „მათ“ და „მათი“ ნაცვალსახელებით გადმოიცემოდა შეხვედრის შემდგომ ოგანის ამ ხალხთან სრული იდენტიფიკაციით სრულდება და ეგოცენტრული „მე“ თანაგრძნობის შემცველ „ჩვენ“ -ად იქცევა და გაცნობილი ხალხის ტანჯული ისტორიის გახსენებისას ამბავი უკვე მხოლოდითი რიცხვის პირველ პირში კი არ გადმოიცემა, როგორც ტრადიციულ სათავგადასავლო თხრობაში ან ავტობიოგრაფიულ ჟანრშია, არამედ მრავლობითი რიცხვის პირველ პირში, როგორც საერთო, კოლექტიურად გადატანილი ისტორია, რომელშიც ოგანიც მონაწილეობდა. ინდივიდუალური თხრობის კოლექტიურ თხრობაში მონაცვლეობასთან ერთად ინდიელების მიმართ მისი სიმპატიაც იზრდება. ეს მცირე ეპიზოდი მნიშვნელოვანი იმ მხრივაც, რომ ამხელს ვერბალური კომუნიკაციის უუნარობას და ეჭვქვეშ აყენებს მეტყველების კონცეფციას.

თავის ესეში ამერიინდიელთა შესახებ ლე კლეზიო თითქოს განმარტავს ამ შეხვედრის დეტალებს. მწერალი წარმოადგენს აზროვნების ორი სისტემისთვის

⁷⁷ « Sur le visage nu de cette femme debout au centre de sa pirogue, il y a l'orgueil, la volonté. (...)Elle décrit son destin, sa civilisation».

დამახასიათებელ შემოქმედებით ნორმებს. ერთის მხრივ, დასავლური სისტემისთვის დამახასიათებელ სარეკლამო აფიშებსა თუ სლოგანებს და მეორეს მხრივ, ინდიელთა კოლექტიური ხელოვნების ნიმუშებს და მკითხველს ოპტიკის შეცვლას სთავაზობს, რათა დასავლელმა დამკვირვებელმა დაინახოს პრიმიტიული საზოგადოებები არა კვლევებისა და დოკუმენტების მეშვეობით, არამედ მათი ხელოვნების, უნივერსალური და ორიგინალური ცხოვრების პირდაპირი და ინტიმური გამოხატულებების მეშვეობით, სადაც სიტყვები და საგნები ერთმანეთს შეესაბამებიან და ამაშია სწორედ ამ შეხვედრის აზრიც.

4.3. მზერა

მზერის თემატიკა სიახლეს არ წარმოადგენს ლიტერატურაში. ფრანგული მწერლობა იცნობს თვალისა და მზერის თემას ბოდლერთან, სიმბოლისტებთან, რემბოსთან და ელუართან. თუმცა ლე კლეზიოსთან მას ცენტრალური ადგილი უკავია. როგორც მორის ნადო ამბობს, „ლე კლეზიო ისეთ ხერხებს იყენებს, რომელიც უსასრულობამდე აპატარავებს ან ზრდის მისი ობიექტის ქვეშ მოხვედრილ საგნებს. გალაქტიკების მზერით ადამიანს იმ მწერზე მეტი მნიშვნელობა არ აქვს, რომლის ქცევებიც მარტივ ტროპიზმებს ემორჩილება. მწერის მზერით კი, ადამიანი ყოვლისშემძლე ღმერთია, რომელიც განაგებს სიკვდილსა და სიცოცხლეს“ (ნადო 1970: 182).

მზერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება პოეტურ ესეში „გუგების გაფართოება“ (Mydriase), რომელიც მთლიანად თვალსა და მზერას ეძღვნება და გვიყვება დაბადების ტრამვაზე, პირველი მზერით გამოწვეულ ტკივილზე. „დასაწყისში თვალები ვერ ხედავენ. ისინი ღიაა, ქუთუთოების ფარდებს შორის, მაგრამ შავები არიან. მათ არ აქვთ შუქი“... ასე იწყება წიგნი. ამის შემდეგ მწერალი აღწერს ამ მზერის მოძრაობასა და სურვილს, რომ გუგების გაფართოებისა და ნარკოტიკების ზემოქმედებით მზერის საკუთარ თავისკენ მიბრუნება მოხდეს, რათა დავინახოთ სინამდვილე: „თვალები ძრავებია სხვა მიმართლებით წასასვლელად,

მომავლისკენ, უცნობი ქვეყნებისკენ, ოცნებებისკენ, ბუნებისკენ“(ლე კლეზიო 1973: 22).

მზერა ლე კლეზიოს მოხეტიალე პერსონაჟების ძირითადი საქმიანობაა. ნოველების გმირები კრებულიდან „მონდო და სხვა ისტორიები“ გაქცეული ბავშვები არიან, რომლებიც დაეხეტებიან უდაბნოსა თუ პლაჟებზე, მთებსა თუ ტყეებში. მათ ძირითად საქმიანობას ხეტიალისას სხვადასხვა საგანზე თუ სულიერ არსებაზე მზერის ფიქსირება, მათი ყურებაა. მაგალითად, დანიელი ზღვის ტალღებს, მონდო მზეს და ზღვას, ჯონი ცას არის მიჩერებული და უჩვეულო ექსტაზს განიცდიან ამ კონტამპლაციით. რომანში „ოქმი“ ადამი თვალების ატკივებამდე უყურებს მზეს, ცხოველებს. ვირთხის ყურება ზოოპარკში მთავრდება ადამის ვირთხასთან იდენტიფიკაციით და ვირთხად ქცევით. ალექსი თრობას განიცდის როგორც ზღვის ტალღების ყურებით, ასევე ციურ სხეულთა განჭვრეტით. „გაქცევების წიგნი“ იწყება მზერის სცენით, სადაც ოგანი თვითმფრინავების აფრენას უყურებს შეზღონგზე წამოწოლილი. იგივე ოგანი დაჟინებით უმზერს და აკვირდება უმნიშვნელო სცენებს, როგორიცაა მაგალითად, ბიჭი, რომელიც ფლეიტაზე უკრავს. ერთადერთი შთაგონება და მისწრაფება, რომელიც მათ გააჩნიათ, ეს არის, რაც შეიძლება მეტი იყურონ, რაც შეიძლება ახლოდან უყურონ, დაინახონ უმნიშვნელო დეტალებიც კი და მასში შთაინთქან(ტურაია ბენ სალა 2014: 152).

მზერის ამ აქტების მკაფიოდ გამოხატულ მონოტონურობისა მიღმა იმალება პერსონაჟთა უმთავრესი მისწრაფება, რაც გულისხმობს სამყაროს ყურებას აუჩქარებლად, ახსნა-განმარტებებისა და კონცეპტუალიზაციის გარეშე. ეს არის ყურება, იმისთვის, რომ უკეთესად გაიჟღინთო ამ სამყაროთი.

ესეში „უცხო დედამიწაზე“ ლე კლეზიო ამ მზერას, რომელიც სამყაროს რაციონალიზაციას არ ესწრაფვის, ასე განმარტავს: „სილამაზე არის ისეთ მზერაში, რომელიც ვერ იგებს. ის არ არის ჭკვიანურ სიტყვებში, რომელიც უმეცარს არწმუნებს“(ლე კლეზიო 1978: 36).

მზერა, რომელიც შეგრძნებითია, თვალისა და მზერის ობიექტის შეხვედრით აღძრული განცდების დაჭერისა და გათავისების საშუალებას იძლევა. სწორედ ამ

აღტაცებას ემყარება „გუგების გაფართოება“ და „უცხო დედამიწაზე“: „ამრიგად მზერა და სუნთქვა ერთიდაიგივე მოქმედებაა, არ არის განსხვავება, საზღვარი. არაფერი ვიცი, არ მინდა არაფრის სწავლა, არაფრის, რასაც ადამიანთა სიტყვები და კანონები იძლევიან. არამედ მე მინდა ვიყო აქ, როცა ეს მოხდება, ამ საცოდავ გორაკზე ვიდგე, ცისა და ზღვის წინაშე, ზუსტად ისე, როგორც ქალი თავის ბალკონზე და ვუყურებდე იმას, რაც უსასრულოა, რაც წმინდაა“ (ლე კლეზიო 1978: 11).

ჟან ონიმუსის აზრით, მზერას მაგიური ძალა გააჩნია ლე კლეზიოსთან. მაგიურობა მდგომარეობს ცნობიერების ისეთ გაფართოებებში, რომ გაოცებამდე, აღფრთოვანებამდე მიგიყვანოს. გაოცების ამ მდგომარეობის მისაღწევად კი საჭიროა, რაც შეიძლება ღრმად შეიჭრა საგნებში მათი პერცეფციისას: „არავის ძალუძს თავის მზერას ბოლომდე მიჰყვეს“⁷⁸ (ლე კლეზიო 1978: 110), რაც უფრო შორს მიდიხარ, მაგია კიდევ და კიდევ უფრო იზრდება. „ყოველ საგანში არის უსასრულობა, თვით ყველაზე პატარასა და ყველაზე ვულგარულში. თვითოეული ქვა, თვითოეული ბალახი, ლაქა ტროტუარზე, წყლის წვეთი, მტვრის ნაწილაკი (...) თავის მზერას მომართავს ჩემსკენ“ (ლე კლეზიო 1978: 136), უბრალოდ იმიტომ, რომ მე მათ შევხედე ჩემი ძლიერი ადამიანური კითხვებით სავსე მზერით. ასე რომ მზერით შესაძლებელია კომუნიკაციის დამყარება.

მზერის გარეშე შეუძლებელია ადამიანისა და კოსმოსის შეხვედრა. სამყაროს საიდუმლოებებში შედწევის პირველი ეტაპი არის მზერა, დაკვირვება. სამყარო მეტყველებს ამ საიდუმლოებებით და საჭიროა ფხიზელი თვალი და გონება, რომ მისი მეტყველება გავიგოთ. მზერის მომენტში შესაძლებელი ხდება მატერიასთან თანაცხოვრების განცდა. ოღონდ საჭიროა სწავლა, თუ როგორ უნდა იყურო თვალთ. უამრავი რამ არის დასანახი, უნდა ხედავდე მაგალითად, სანაპიროს ქვიშის თვითოეულ ნამცეცს.

სდაც არ არის მზერა, იქ არ არის სიცოცხლე. ქუჩაში მოსიარულე ბრბო უსიცოცხლოა, რადგან ადამიანების მზერა ცარიელია, არ ჰყავს სამზერი ობიექტი. ისინი აქ არიან და უკვე მკვდრები არიან. სამაგიეროდ სიცოცხლით სავსეა ლალა, რადგან ის ქვიშის დიუნებზე დააბიჯებს წყნარად და ქვიშის ნაცრისფერ ნამცეცებს, ისეთი

⁷⁸ »Personne ne peut arriver au bout de son regard «.

„ყურადღებით უცქერს, რომ ცოტათი თვალები სტკივდება. ის დაეძებს რაღაცეებს მიწაზე, ისე რომ სხვა არაფერზე ფიქრობს“⁷⁹ (ლე კლეზიო 1980: 72).

ხედვა, მზერა საგნებთან ზიარების საშუალებაა. ახალგაზრდა მამაკაცი ოგანი, თვალმოუშორებლად შესცქერის ცისა და ზღვის სილაჟვარდეს ისე, რომ სილურჯე „უკიდევანო ხდება და აღძრავს ონირიკულ მოგზაურობას ოცნებებში“. ხედვა ქმნის „სხვა მხარეს“ გაქცევის საშუალებას და აღფრთოვანების გამომწვევი ინსტრუმენტი.

ფუნდამენტური მზერა, რომელსაც ლე კლეზიო წარმოადგენს, იძიებს ყველა შემხვედრი საგნისა და პიროვნების წარმოსახვით პოტენციალს. მზერა ეს არის სამყაროსადმი ღიაობის მდგომარეობა და სამყაროს მეტყველების ყურისმგდებელი გონების სიმბოლო. პოეტურ ესეში „გუგების გაფართოება“ ეს მზერა ასეა დახაისათებული: „თვალები ძრავებია, სხვა მიმართულებით წასასვლელად, მომავლისკენ, უცნობი ქვეყნებისკენ, ოცნებებისკენ, ბუნების ნაწილაკებისკენ“⁸⁰ (ლე კლეზიო 1973: 22).

მზერის აქტის მიმდინარეობისას ხდება მზერის ობიექტისა და მომზირალი სუბიექტის შერწყმა, ერთმანეთში შერევა. მზერა საშუალებას იძლევა, რომ განხორციელდეს საგნის პოტენციალისა და მეტყველების თანხვედრა. აღტაცებული მზერისა და საგნის შეხვედრა საგანზე ფიქსირებულ ჭვრეტას იწვევს, რომელიც გავლენას ახდენს თხრობასა და სინტაქსურ თუ ლექსიკურ ერთეულებზე. თხრობა ხდება უძრავი. ლე კლეზიო მიმართავს ნომინალურ ფრაზებს და მათი მეშვეობით ახდენს მზერის ობიექტის ვალორიზაციას თავის უმოძრაობაში. თავისუფალი ასოციაციები, რომლებიც საგნის პოეტური პოტენციალის მიგნების საშუალებას იძლევა, გამომდინარეობს სწორედ ამ კონტამპლაციური ფიქსაციიდან. ეს ასოციაციური ოცნება გამოწვეულია სპეციფიკური თემით ან ემოციით, რომელიც საგანს გრძნობიერად წარმოგვიდგენს. ამგვარად ყალიბდება პოეტური ანალიზი სცენიდან, რომელიც თავის მყისიერებაშია აღებული. ლე კლეზიოს კონტამპლაციური ტექნიკა გავლენას ახდენს მწერლის რომანულ სქემაზეც, კონკრეტულად კი შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე თვალსაჩინო სიტუაცია, როდესაც

⁷⁹ „avec tellement d'attention que ses yeux lui font un peu mal. Elle guette les choses sur la terre, sans penser à rien d'autre“.

⁸⁰ „Les yeux sont des moteurs pour aller dans l'autre sens, vers le futur, vers les pays inconnus, vers les rêves, les choses de cette nature“.

პერსონაჟი მწერად არის ქცეული და წარმოგივდგება, როგორც მეტაფორა. აზრების ასეთი სინთეზირება მზერაში, მზერას ანიჭებს დინამიზმს, ეფექტურობასა და იდუმალებას. მზერა არის ლე კლეზიოს პოეტურობის ამოსავალი წერტილი, სინთეზი და კონკრეტიზაცია, ყველა განცდის მაფორმირებელი ძალა.

ლე კლეზიოსთან სამყაროს მიდგომა ემყარება სამყაროსადმი ფიზიკურ და გრძნობით მიმართებასა, ვინაიდან ჩვენ „არ ვიცით ის, რასაც ვუყურებთ, რასაც ვგრძნობთ და რასაც ვეხებით“ (ლე კლეზიო 1980: 48). მისი შემოქმედება გამოხატავს სურვილს, რომ „ვისწავლოთ არა მხოლოდ ჭკუით(გონებით), არამედ შეგრძნებებით და საკუთარი ცხოვრებით“ (ლე კლეზიო 1980:158). შეგრძნებაზე დაფუძნებული აღქმა ნაწარმოებებში დომინანტურ ადგილს იკავებს. რომან „ოქმ“-ში მწერალი მათ მნიშვნელობას ასე განმარტავს, „მხოლოდ შეგრძნებით მიღებული ცოდნა არის სიცოცხლის საზომი“, მხოლოდ შეგრძნება იძლევა არსებობის აუთენტური გამოხატვის საშუალებას. მხოლოდ მისით შეიძლება მატერიის ექსტაზის განცდა. ადამიანსა და მატერიას შორის ერთიანობას გამოხატავს სურნელი, ხმაური, შეხება და ხედვა ლე კლეზიოს შემოქმედებაში. ასე რომ სუნი შეიძლება ჰქონდეს შიმშილს („შიმშილის სურნელი“) ან გრძნობას („შიშის სურნელი »), ხმაური ფერებთან შეიძლება აირიოს და გახდეს „მანათობელი“, შეხება კი შუქთან(«სინათლის ალერსი» ლე კლეზიო 1973: 204) და ასე ორმაგი გამოხატვებით ხდება განცდების გაძლიერება. ყველა ეს განცდები სინთეზირდება მზერაში, რომელიც გადის ინტელექტუალიზაციის ეტაპს და რის შედეგადაც მისი ვერბალურად გადმოცემა ხდება. მზერა საშუალებას იძლევა გადმოსცეს მზერის ობიექტთან შეხვედრისას აღძრული განცდები და ოცნებები, როგორც ვიზუალურად, ასევე ინტელექტუალურად.

აზრების სინთეზი(სურნელი, ხმაური, სიცხე)და შედარება მზერასა და სუნთქვას შორის აჩვენებენ პოეტურ მიდგომას, რომელიც ემყარება აზრების იმგვარად შერწყმას, სადაც მხოლოდ მზერას შეუძლია გადაიყვანოს ფიზიკური განცდიდან მეტყველებაში.

ამგვარად, მზერა წარმოადგენს განცდების ინტელექტუალიზაციას, რამდენადაც ის არის მედიატორი აზრსა და მეტყველებას შორის და ამავე დროს რჩება მაგიური და

არავერბალური. მისი მეშვეობით ხდება მყისიერი ვიზუალური შთაბეჭდილებების კონკრეტული და გრძნობადი სურათის გადმოცემა, ამ ეფექტებზე მეტაფიზიკური საუბრების ნაცვლად. დამკვირვებელი პერსონაჟები განასახიერებენ სამყაროსადმი ღიაობის იდეას, მზაობას მისი მეტყველების გასაგებად. მრავალი პერსონაჟი მზერისთვის ირჩევს მთას ან გორაკს და მწვერვალზე ჩამომჯდარი საათობით უჭვრეტს ბუნების ნაწილებს: ზღვას, ქვიშას, მზეს, ცას, ვარსკვლავებს და უსმენს სხვადასხვა ხმებს. მაგალითად ადამი, რომელიც სახლიდან გაქცეულია, ზოგიერთ ეპიზოდში „ბორცვის მწვერვალზეა“ განმარტოვებული და უმზერს ზღვას. ზოგიერთ ეპიზოდში, მაგალითად მიშელთან ძალადობრივი სასიყვარულო აქტის შემდეგ, ის უყურებს ერთადერთ წერტილს, სადაც“ ხედი ათასჯერ მრავლდებოდა: ზღვის, მიწისა და ცის სიბრტყეზე“(ლე კლეზიო 2016: 62).

ამრიგად, კოსმოსთან ზიარებას ადამი მზერის მეშვეობით ეძლევა. მზერა არ არის ჩვეულებრივი დამკვირვებლის ან მაყურებლის მზერა, არამედ იმ ნიშნების ძიებაა, რომლებიც სამყაროს მეტყველებაზე მიაწვდიან. მზერის ობიექტს ხშირად წარმოადგენს ზღვა, რომელიც თითქმის ყველა რომანში გვხვდება, ან მზე, რომელსაც „წარღვნის“ პროტაგონისტი ბესონი დაბრმავებამდე უყურებს. თუმცა ზოგჯერ მზერის ობიექტად გვევლინება რაიმე ადგილიც. მაგალითად ბენზინგასამართი სადგური „გიგანტებში“ ან მონუმენტი, კოშკი, მაგალითად „გაქცევების წიგნში“, რომელსაც იმდენ ხანს უცქერის პერსონაჟი სანამ მის სხეულად არ იქცევა“(ლე კლეზიო 1969: 200).

ჭვრეტა არის კოსმიურ ძალებთან შერწყმის სურვილის კონკრეტიზაცია. მზერის პირობებში მომზირალსა და მზერის ობიექტს შორის საზღვრები იშლება: „ის რაც მზერის წინაშე არის წარმოდგენილი და ის, რაც თავში დევს ძალიან ჰგავს ერთმანეთს. ყურება ეს არის სარკე, რომელიც რეალობას აორმაგებს, რათა ბოლოს აჩვენოს რომ „ინტერიერი ექსტერიერია“(ლე კლეზიო 1971:130).

ეს მზერა ბუნებაში ყველგანყოფი ძალაა და პერსონაჟებიც მუდმივად ასეთი მზერის მატარებელნი არიან. უდაბნოს პერსონაჟ ლალას მუდმივად თან ახლავს „სინათლის მზერა“. ამგვარი მზერა მითიურ ელემენტად არის ქცეული და მის კონკრეტულ სახეს წარმოადგენს ეს სერი, იდუმალი პერსონაჟი „უდაბნოში“, რომელიც მითიური

წარმოშობისაა. ფოტოგრაფი ამაოდ ცდილობს ლაღას მზერა ასახოს ფოტოზე, რადგან მის მზერაში მთელი მისი მოდგმის ხალხის მზერაა განსახიერებული. როდესაც ლაღა მარსელიდან ბრუნდება თავის მშობლიურ ადგილებში მას წინ მიუძღვის ლურჯი ადამიანების გონი, რომელიც მზერაშია განსახიერებული, მზერა, რომელიც მოდიოდა „ყველა მხრიდან ერთბაშად, ცის სიღრმიდან, რომელიც ქართან ერთად ირხეოდა“ (ლე კლეზიო 1980: 387).

ზოგჯერ მზერა არის მედიატორი, რომელიც ინდივიდუალურ განცდას რთავს კოლექტიურში. მისი არსებობა, როგორც ადამიანში, ასევე ბუნების ელემენტებში უხილავ კოსმიურ ძალის მატარებელია, რომლის მიზანიც არის შერწყმა, რითიც ხდება შემეცნება. სწორედ ეს ძალაა, რომელიც მომზირალსა და სამზერ ობიექტს აერთიანებს და პერსონაჟებს აძლევს საშუალებას ბუნებრივ ელემენტებთან შერწყმის მომენტებით იცხოვრონ: პეიზაჟთან, ზღვასთან, მზესთან.

ამრიგად, მზერა წარმოგვიდგება როგორც მაგიური შერწყმის გამომწვევი, რომელიც გადასცემს მომზირალ ადამიანს სამზერი ობიექტის ძალას. მზერის თემა გვთავაზობს პერსონაჟის პოეტურ ილუსტრაციას, რომელიც იხსნება სამყაროსადმი, რათა შემოვიდეს ის შევიდეს მასში. მზის, როგორც მომზირალი თვალის ამოჩემებაც სწორედ ამით არის განპირობებული. მზე პერსონაჟთა შთაგონების ცენტრშია. მზის ხშირი შედარებები თვალთან მას წარმოგვიდგენს, როგორც საკუთარ თავში არეკლილი მზერის ხატი. რადგან მზეში “არავინ გიყურებს. შენ თვითონ ხარ მზერაში სინათლესთან, სიცხესთან ერთად. (...) თითქოს ერთ დიდი თვალში ცხოვრობდე“ (ლე კლეზიო 2016: 55).

ამრიგად, მზერაში კონცენტრირებულია ცოცხალი მატერიის ძახილი და შეყვარებულის კონტამპლაციას ემსგავსება. მზერას პერსონაჟი ექსტატიკურ მდგომარეობაში ან ფიზიკურ ალტკინებაში გადაჰყავს, რომელიც სპირტუალურ მიებაში ირევა. მისგან აღძრული ტკივილისა და სიამოვნების გადმოსაცემად ლე კლეზიო ფანტასტიკურ მეტაფორებს მიმართავს. „გუგების გაფართოება“-ში მზერის სიამოვნება ორგაზმთან არის შედარებული. „გიგანტის სამდღიანი ორგაზმიც კი ვერ შეედრება“ (ლე კლეზიო 1973: 21).

მზერის აქტში მნიშვნელოვანია მზერის ობიექტი, რომელიც მომზირალისთვის განკუთვნილ შეტყობინებას შეიცავს. მაყურებელს გადაეცემა მნიშვნელობათა ტალღა, რომლის მეშვეობითაც ისინი ღირიულ ღირებულებას იძენენ. რომანში „ომი“ ბეა ბ. -ს უცნაურ დაკვირვებათა შორის აღსანიშნავია მისი აღმოჩენა ქალაქის ერთერთ პარკინგზე, რომელსაც ვრცელი ტერიტორია მოუცავს და სავსეა მანქანებით. გოგონას ყურადღების ცენტრში ექცევა უჩვეულო და უხამსი ნახატი ასფალტზე, რომელიც „შემხვევით ვინმე სკოლის მოსწავლემ“ თუ დახატა, ისე რომ წარმოდგენაც კი არ ჰქონდა რომ შედევრს ხატავდა“(254). ნახატის დაწვრილებით აღწერილობიდან ირკვევა, რომ ეს არის მამაკაცის სასქესო ორგანო. როგორც ნარატორი ამბობს, „მსოფლიოს ვერცერთ მუზეუმში ვერ ნახავდით ამაზე მშვენიერ ნახატს“(254). ეს უხამსი ნახატი მატარებელია „უამრავი იდუმალი და მარტივი მნიშვნელობებით, რომელიც განდევნის შიშს“. მისი გზავნილი ასეთია: „მე აქ ვარ, მე ვარსებობ, მე მინდა სიცოცხლე“(255). ეს არის ერთგვარი მოწოდება, ხედვის შეცვლის, ყურადღების დათმობის უმცირესი დეტალებისადმი, რადგან სამყაროში ყველაზე მცირესაც კი აქვს მნიშვნელობა. სწორედ უმცირესისა და დეტალების განცდა ანიჭებს არსებობას მშვენიერებას.

მზერის პოეზია, რომელსაც ლე კლეზიო გვთავაზობს ახლომხედველობის პრინციპს ემყარება: „მე ახლომხედველი ვარ.“ „მიდრეკილი ვარ საგნებს ვუყურო ახლოდან, თვითოეულ დეტალში დავინახო უსასრულობა(...). მე ნებაყოფლობით გავურბივარ ზოგად ხედვებს, რათა დავიჭირო უმცირესი მახასიათებლები“⁸¹(ლოსტი 1971: 21-22 და 116).

ლე კლეზიოს პერსონაჟებიც დამკვირვებლები არიან, რომლებიც დიდი დაკვირვებითა და გატაცებით უყურებენ შერჩეულ საგანს, რათა დაიჭირონ მათი სიტყვები. ხშირად ამა თუ იმ საგნისა თუ სიტუაციის ჭვრეტა ლე კლეზიოს მსჯელობის ამოსავალი წერტილია. მწერალი სრულიად ბანალური სიტუაციის მეშვეობით გვთავაზობს განსჯას არსებობის შესახებ. კერძოდ: რომანში „უცხო დედამიწაზე“- მწერალი აღწერს ხეს, რომელსაც ადამიანს ადარებს და ადამიანურ

⁸¹ „Je suis myope“ « j'ai tendance à regarder les choses de près, à voir dans chaque détail un infini(...)Je laisse volontiers s'échapper des vues d'ensemble pour retenir des caractéristiques minuscules“.

ვნებებს განასახიერებს(101-108). ან თუნდაც ხის დათარიღებული ბიოგრაფია „გაქცევების წიგნში“: „ცხოვრება ხისა“(ლე კლეზიო 1969: 185).

ე.წ. თავისუფალი ასოციაციების ტექნიკა ლე კლეზიოს არაერთ ნაწარმოებში არის გამოყენებული. მაგალითად, „მატერიის ექსტაზში“ ის მთელ ოთხ გვერდზე, თითქმის მათემატიკური სიზუსტით აღგვიწერს ობობას მიერ ქსელის ქსოვას. და მხოლოდ ბოლოფრაზაში ავლებს პარალელს სამყაროსთან, რომელიც „არაფერია თუ არა მსხვერპლი“. ეს არის ის მზერა, რომელიც დეტალებში იხედება და იქიდან იღებს მნიშვნელობებს და სწორედ ეს ტექნიკა ანიჭებს ლე კლეზიოს ნაწარმოებებს პოეტურ ღირებულებას. ნაცვლად მსოფლიოს გარშემო ხეტიალისა, ლე კლეზიო მსოფლიოს, სამყაროს წარმოგვიდგენს ფიზიკურად, ხელშესახებად და კონკრეტულად დეტალური აღრიცხვებისა და აღწერების მეშვეობით. ამგვარად სამყარო წარმოდგენილია თავისი უამრავი შემადგენელი, თითქმის უხილავი ნაწილაკებით. „სამყარო, დედამიწა, ცხოვრება, პატარატოტებიანი ხეები, ფრინველები, ფოთლები, ტალახის გროვები, გუბეები ...“(ლე კლეზიო 1967: 109). ჭეშმარიტი რეალობა უსასრულო დეტალებშია, რომელსაც აზრთა სიმრავლე შეიცავს.

4.4. ადამიანის მიმართება საგნებთან

ადამიანის დამოკიდებულება საგანთა მიმართ განსაკუთრებული ინტერესის საგანი გახდა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის მწერლებისთვის. როგორც ჟან ბოდრიარი ამბობდა: „ჩვენ საგნების ეპოქაში ვცხოვრობთ, მათი შეუჩერებელი რიტმითა და თანმიმდევრობით“(ბოდრიარი 265). საგანზე დამოკიდებული ცხოვრებისა და საგნების დომინაციის ქვეშ მყოფი ადამიანების თემა ასევე ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თემას წარმოადგენს ლე კლეზიოს შემოქმედებაში. ეს თემა განსაკუთრებული სიმძაფრით არის გადმოცემული ლე კლეზიოს პირველ რომანებში.

მწერალი გმობს „რაოდენობის“ ბატონობას, რომელსაც ერთგვარი შემოსევის ხასიათი აქვს: „ნივთიერებები! ნივთიერებები! მანათობელი, წყნარი, მყიფე, აალებადი, კვამლის ღრუბლების მსგავსი. წითელი, შავი, ღრმა ფერები. სწორედ ისინი ფიქრობენ ახლა.

სწორედ ისინი იგონებენ ამბებს, რელიგიებს, მეცნიერებებს. ისინი მოძრაობენ, ერთმანეთში იხლართებიან⁸²(ლე კლეზიო 1973: 232).“

საგნები მრავალ როლს ირგებენ ლე კლეზიოსთან. მათი მეშვეობით მწერალი ახდენს პირველ რიგში მომხმარებლურ პრინციპებზე დამყარებული საზოგადოების დემონსტრირებას და ამავე დროს ნარატიულ ფუნქციასაც ითავსებენ. რას ემყარება მომხმარებლური პრინციპები და რატომ არის იგი შეშფოთების საგანი მწერლისთვის?

კაპიტალისტურმა რაციონალიზმმა რადიკალურად დააშორა ერთმანეთს წარმოებისა და მოთხოვნილების ცნებები და გააჩინა ახალი სოციალური ფენომენი - კონსუმერიზმი ანუ ცხოვრების ახალ სტილი, რომელსაც საბაზრო მოთხოვნილება წარმართავს. წინარე ინდუსტრიული სზოგადოებისთვის დამახასიათებელი ზომიერებისა და გამოყენებადობის კატეგორიები თანამედროვეობაში ჩანაცვლებულ იქნა ბედნიერების ჰედონისტური ფილოსოფიით. მოდერნიზმმა, ისევე როგორც მისმა შემდგომმა პოსტმოდერნიზმმა, დაამყარა ე.წ. „რაოდენობის ზეობა“(ლე კლეზიო 1973: 92), „ეფემერის იმპერია“, როგორც მას ლიპოვეცკი უწოდებს. „მოთხოვნილებების ექსპანსიაზე კონცენტრირებული საზოგადოება უპირველეს ყოვლისა წარმოებისა და მასობრივი მოხმარების რეორგანიზებას ახდენს ვარგისიანობის, ცდუნებისა და დივერსიფიკაციის კანონით“⁸³. საგანთა არსებობას განაპირობებს მასობრივი წარმოება, კომერციალიზაცია, მათი სიცოცხლისუნარიანობის გახანგრძლივება რეკლამის მეშვეობით და განადგურება, რომელიც ასევე პრობლემებს წარმოქმნის. კერძოდ კი, ეკოლოგიურ პრობლემებს, რომელიც უვარგისად ქცეული და ხმარებიდან გამოსული საგნების შეგროვებასა და გადამუშავებას ეხება, რასაც ლე კლეზიო არაერთ თავის ნაწარმოებში ეხება. რომანი „ომი“(1973) და „გიგანტები“(1970) „დიდებული ოცდაათი“-ის ეკონომიკური ზრდის პერიოდში შეიქმნა და საგანთა სიმრავლისა და მათი მოხმარებისადმი გაჩენილ ორმაგ დამოკიდებულებას წარმოაჩენს. ეს არის, როგორც ამბოხი და შიში საგანთა

⁸² „Matières ! Matières ! Luisantes, douces, fragiles, inflammables, pareilles à des nuages de fumée. Couleurs rouges, noires, profondes. Ce sont elles qui pensent maintenant. Ce sont elles qui inventent les histoires, les religions, les sciences. Elles bougent, elles enlacent.“

⁸³ « La société, centrée sur l'expansion des besoins, est avant tout celle qui réorganise la production et la consommation de masse sous la loi de l'obsolescence, de la séduction et de la diversification[...] (Lipovetsky, L'Empire de l'éphémère, p. 187).

არნახული შემოჭრის მიმართ ყოველდღიურ ცხოვრებაში და მეორე მხრივ კი, - მათ მიმართ აღტაცება და მორჩილება.

ლე კლეზიოს აგრძელებს 50-60-იანი წლების ლიტერატურაში გაჩენილ ფენომენოლოგიურ ტენდენციას, როდესაც მწერლები საგნებს ცივად, ყოველგვარი აფექტური ღირებულების მატარებელი ზედსართავეებისა და ეპითეტების გარეშე იყენებენ. საგანი წარმოდგენილია ყოველგვარი განსჯისა და გრძნობების გარეშე, რაც ადამიანთან ყოველგვარ აფექტურ კავშირს აცლის, რათა წაშლილ იქნას „მათი რომანტიული საწყისი“, როგორც როლან ბარტი ამბობს. მაგალითად, ჟორჟ პერეკის რომანში „საგნები“ (1965) საგნები აღარ არიან იმისთვის, რომ ადამიანებს ემსახურონ: ისინი ადამიანის ადგილს იკავებენ, ჩანაცვლებენ მას და მათ ცხოვრებას წარმართავენ. საგნების არსებობით შეპყრობილი ადამიანი ამგვარად თვითონ ხდება „გასაგნებული“. იგივე მწერალი შესანიშნავად წარმოაჩენს ამ ახალ ტენდენციას, როდესაც საგნები უკვე დეკორს აღარ წარმოადგენენ, არამედ ქმნიან რომანის ქარგას. მისი ავტობიოგრაფიული რომანი „W ანუ ბავშვობის მოგონება“ (1975), მთლიანად საგნებისგან შემდგარ სტრუქტურას გვთავაზობს. მწერალი რომანს აგებს ბავშვობის ფოტოების თვალიერებისას, მათი ანალიზის დროს და თავის წარსულს გადმოსცემს რამდენიმე ადგილის დესკრიპციით, სადაც გრძნობების გადმოცემა ჩანაცვლებულია იმ საგნების ჩამონათვალით, რომლებიც უყვარს ან არ უყვარს.

ლე კლეზიო გარკვეულწილად მიუყვება ამ ტენდენციას და საგნების დაწვრილებით და ამომწურავ აღწერებს გვთავაზობს, ოღონდ მისი მიზანია ამ გზით მომხმარებელთა საზოგადოებისა და ადამიანის „გასაგნება“ ასეთ საზოგადოებაში. ლე კლეზიო საგანებს წარმოადგენს, როგორც ადამიანის საყოველთაო ალიენაციის სიმბოლოს. ფენომენოლოგიური მწერლობის მიერ გამოდევნილი „აფექტურობა“ მის დისკურსს შენარჩუნებული აქვს. საგნები, მოკლებულნი არ არიან თავიანთ „რომანტიულ სულს“, ბარტის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, არამედ პირიქით, პოეტური ფუნქციით არიან დატვირთულნი და გაადამიანურებულნი არიან. პოზიციითა ასეთი ინვერსიის მეშვეობით ლე კლეზიო მომხმარებელთა საზოგადოების დესტრუქციულ ძალას აჩვენებს. ვინაიდან საგნები კი არ არიან ადამიანის დომინაციის ქვეშ არამედ თვით ადამიანი ემორჩილება მათ მიერ

შემოთავაზებულ წესრიგს. ადამიანი საგნის თვისებებს ისრუტავს და თავის ადამიანურ თვისებებზე ამბობს უარს. ასე მაგალითად ჰიპერპოლისის კლიენტები რომანში „გიგანტები“ წარმოდგენილნი არიან „ერთფეროვან მასა“-დ, გამოკვეთილი სახეების გარეშე, მაშინ როცა მწერალი სუპერმარკეტში არსებულ საგნებს სათითაოდ ჩამოთვლის. სტატუსების ამგვარი გადანაცვლება ექსპლიციტურად არის ნაჩვენები რომანში „ომი“. მომხმარებელთა საზოგადოების მიზან სცენა, სადაც ადამიანები მარგინალიზირებულნი არიან იმ საგნების მიერ, რომლებითაც გარშემორტყმულნი არიან, სწორედ ფუნქციათა ამ ტრანსფერს გვაჩვენებს. საგნების ყველგამყოფობა ქმნის მათ დომინანტურ როლს: „ის (გოგონა) ვეღარ ხედავს. ისინი ხედავენ მას. მაგარი და მეთოდური საგნები გამუდმებით უყურებენ მას.(...) მათ სურთ მისი დაპყრობა, დამორჩილება, ერთბაშად, ერთი წითელი მზერით, თავიანთი ტყვიის ქუთუთოების ერთი დახამხამებით.(...) მათ გადაწყვიტეს რეალობის წესრიგის დარღვევა. საგნები უყურებენ ახალგაზრდა გოგონას თავიანთი თვალებით, და სწორედ ისინი არიან ადამიანები, მაშინ როცა ახალგაზრდა გოგონა არის საგანი“(ლე კლეზიო 1973: 118-119)“. საგნები წარმართავენ ადამიანთა გონებასაც: „აღარც აზროვნება! აღარც მოქმედება! მორჩილება(ლე კლეზიო 1973: 29).“ ლე კლეზიოს საგნებისადმი ასეთი დამოკიდებულება ეხმიანება იმ პერიოდის ფილოსოფოსთა, კერძოდ, კი მარტინ ჰაიდეგერის მოსაზრებას ტექნოლოგიური ბუმის შესახებ, რომელიც თავის ნაშრომში აცხადებს: „ჩვენ შეგვიძლია, ვუთხრათ „დიახ“ ტექნოლოგიების გამოყენებას და ასევე შეგვიძლია, ვუთხრათ „არა“, იმ მოსაზრებით, რომ ხელი შევუშალოთ მათ მიერ ჩვენს შთანთქმას, გადაგვარებასა და თვალის ახვევას, და ბოლოსდაბოლოს, ჩვენი არსებობის დაცარიელებას“(ჰაიდეგერი 1976:145). საგნების მომრავლებას სწორედ ტექნოლოგიები უწყობს ხელს, ხოლო ეს უკანასკნელნი ადამიანს მოსპობას უქადიან: „საგნები ქმნიან მათ, ვინც ისინი შექმნა და შემდეგ ისინი მათ კლავენ⁸⁴“(ლე კლეზიო 1973: 231).

ლე კლეზიო პერსონაჟს ანიჭებს საგნის თვისებებს. ისინი გადაიქცევიან მანქანებად ან პროდუქტებად. მულატი ქალი, რომელსაც ხვდება ოგანი არის „ქალად შექმნილი მანქანა, უცნობი მექანიზმებით, საშიში სხეულებით, დაუმორჩილებელი

⁸⁴ « machine faite femme, aux rouages inconnus, au corps dangereux, au rythme invincible ».

რიტმით“(75) მისი ჟესტები და სიტყვები მექანიკურია. მასთან შერწყმისას, ოგანი „რკინის საფარველში“ შედის და ასე განაგრძობს ცხოვრებას“(75). იდენტობათა ინვერსია აჩვენებს ადამიანის რობოტიზაციას საზოგადოებაში, სადაც ადამიანური ბუნება ადგილს უთმობს მექანიკას. ეს ურთიერთგაცვლა წარმოაჩენს ადამიანის დეჰუმანიზაციას და საგნების დესტრუქციული ძალების გადაცემას ადამიანზე. ადამიანი, რომელიც საგნების მიერ აგრესიას განიცდის, თავის მხრივ ამავე აგრესიას სხვის მიმართაც გამოხატავს. ამგვარად აგრესიული ძალის მატარებელი საგანი ადამიანს ეძლევა როგორც იარაღი. ეს არის ბატონი X-ის მოტო რომანში „ომი“ და შავი ლიმუზინი, რომელიც ღამით, საავტომობილო გზებზე „ადამიანზე ნადირობის“ გათამაშების საშუალებას აძლევს. ადამიანის სისასტიკე გადმოცემულია მანქანის მომაკვდინებელი ძალის მეშვეობით, მძღოლსა და მანქანას შორის გათამაშებული შედარებების თამაშით: ბატონი X თავის „მანქანას შეერევა და საჭის ტრიალისას მისი ხმა როგორც ძრავის გრუხუნი ისე გაისმის“(216) აგრესიული და მომაკვდინებელი იარაღი, -მანქანა გამოხატავს ადამიანის დესტრუქციულ ძალას საკუთარი თავის წინააღმდეგ.

საგნებით ადამიანის გარემოცვის ხარისხის სიმძაფრეს ლე კლეზიო გადმოგვცემს ერთგვარი სიებისა და აღნუსხვების მეშვეობით. აღნიშნული ტექნიკა სიახლეს არ წარმოადგენს და 60-იანი წლების ექსპერიმენტალურ ტენდენციებში თავსდება. მაგალითად, ჟორჟ პერეკი თავის ნაწარმოებში მაგიდაზე არსებული საგნების ჩამოთვლას უთმობს ვრცელ ეპიზოდს. თუმცა პერეკისგან განსხვავებით ლე კლეზიო, საგნებს განსაზღვრული არტიკლით ჩამოთვლის და ეს ერთგვარ ინტიმურობის ხარისხს ანიჭებს მათ, მაშინ როცა პერეკი განუსაზღვრელ არტიკლს იყენებს და ანონიმურობას სძენს მათ, რაც დისტანციას წარმოქმნის მასა და მის მაყურებელს შორის. ლე კლეზიო მხოლოდ სიახლოვეს კი არ ანიჭებს ამ ჩამოთვლილ საგნებს მის მაყურებელთან მიმართებაში, არამედ სიმბოლურ მნიშვნელობასაც. ესეში „მატერიის ექსტაზი“ მწერალი ერთ ეპიზოდში ამბობს: „აი როგორ უნდა გავიგოთ დრო: არა წუთები, არა წამები, არამედ:...“ და ჩამოთვლის 15-მდე საგანს. (149-150).

საგანთა მოჭარბებას და მათ ავტომატურ მოხმარებას ლე კლეზიო წარმოგვიდგენს ასევე პროდუქტების, საგნების, ნივთიერებების აღრიცხვითი სიების სახითაც,

რომლებიც ნაკლებად ემსახურება რეალობის ასახვას და უფრო მეტად მათი ამოუწურავი ხასიათის ჩვენება სურს. რომანი „ომი“ წარმოადგენს თანამედროვეობის დიდების მაჩვენებელი პროდუქტების, მოხმარების საგნების, ტექნოლოგიებისა და საკომუნიკაციო საშუალებების შეჯამებას ამ სიტყვის არითმეტიკული მნიშვნელობით. „ქლოროფიბრი, სინთეტიკური ქსოვილი, პოლიამიდი, როდია 100% პოლიესტერი, აცეტატი, გამა, აცეტატი, გამა,... აკრილის ფიბრი ACSA, ლეაკრილი, აკრილი, სინთეტიკური პოლირეტანი, ტექსტურიანი პოლიამიდის ბრინილი,...მერინოვილი, კლევილი, ფლანილი, პოლიამიდ 66,ვისკოზი,კრილორი....“ (232-233).

ასეთი გრძელი სიები რეალისტური დესკრიპციული ტექსტისთვის არის დამახასიათებელი, თუმცა „რეალისტური ეფექტის“ შექმნა ლე კლეზიოს არ აინტერესებს, ვინაიდან რეალიზმს ის მატყუარად მიიჩნევს. ის ცდილობს საგნებს მიანიჭოს აფექტური მნიშვნელობა და ახალი რომანული ფუნქცია, იმ როლის შესაბამისად, რომელსაც ისინი ასრულებენ პროტაგონისტის არსებობაში. ამიტომ საგანთა ჩამონათვალში პრედიკატები თითქმის გამორიცხულია. მოცემულ მაგალითში, სადაც საყოფაცხოვრებო ნივთებია ჩამოთვლილი, სია სრულიად მშრალი სუბსტანტივებით შემოიფარგლება: „ირგვლივ იმდენი მანქანებია. ელექტრო საპარსები, ელექტრო ბილიარდი, მიქსერები, ვენტილატორები, მაცივრები, ელექტრო კალკულატორები⁸⁵(191).“

საგანთა სიები ზოგჯერ განფენილია მთელ ფურცელზე. რომან „ომის“ ნაწყვეტში(232) სხვადასხვა პროდუქტების სიები ორგანიზდება ერთდროულად სწორხაზოვნად და ტაბულარულად:

Lifebuoy	Paic	Exciting
Palmolive	Pax	Dolce Finish
Safeguard	Sunil	Majorque
	Breez	Isniss
	Tide	Arpin
		Saskia
		Gerb

⁸⁵ « Il y a tellement de machines partout. Des rasoirs électriques, des billiards électriques, des mixers, des ventilateurs, des réfrigérateurs, des calculateurs électroniques”.

Laden

O.B.A.O

Bafix

Persil

Le Bourget

Omo

Sup'hose

Ajax

Top Liberté

საპნები, კბილის პასტები, სარეცხი ფხვნილები, იოგურტები, წინდები, კოსმეტიკური საშუალებები. ასეთი განლაგება, ტექსტის სწორხაზოვან კითხვას არღვევს და ქმნის პოემას „homo consumans⁸⁶“-ზე.

ლე კლეზიო რეალობას ქმნის დასურათების მსგავსი ტექნიკით. ის ახდენს ფრაგმენტირებას, ინფორმაციას განაზღვრავს ტექსტის სხვადასხვა ადგილას, დეტალების აკუმულაციას ახდენს და ანსამბლზე, მთელზე რაიმე მოსაზრებას არ გვთავაზობს. ის არც რაიმე ცოდნას გვაწვდის მომხმარებლურ პრინციპებზე, მხოლოდ მის მიერ შერჩეული სიტყვები და მათი გამოყენების სტრატეგია თავად ამხელენ ამას.

სინტაქსის, ლექსიკისა და პარაგრაფების სტრუქტურირების დონეზე გამეორებების ხვადასხვა ფორმები, თავიანთი სიმძლიერითა და სიმკვეთრით პოპ და ტექნო მუსიკის რიტმებს გვაგონებს. მკითხველი იმყოფება ისეთი ტექსტის წინაშე, რომელიც ამოუწურავ უსასრულობას იტევს.

ამგვარად, ტექსტი აფრქვევს „ძალიან სავსის“(trop plein)გმობასა და საგანთა ვარიაციებით ეგზალტაციას. რიცხობრივი ჰიპერბოლები - „ტონობით ყველი და კრემი, ტონობით ხორცი, პური და კონსერვირებული ხილი“(190). ტექსტის პუნქტუაცია რაოდენობრივი ზმნიზედების მეშვეობით „სისავსის“ ლეიტმოტივს აძლიერებს.

საგნები ქმნიან ასევე ერთფეროვნების განცდას. ოგანი გმობს ქალაქებს, როგორც ერთფეროვან სივრცეებს, რომლებიც თანამედროვეობის საგანთა უნივერსალიზაციას ახდენენ: „ყველგან სიგარეტებია, ყველგან თვითმფრინავები და ავტომობილებია“ (168)“ საგანები არამარტო ქალაქებს იპყრობს, არამედ ისეთ უკაცრიელ ბუნებრივ სივრცეშიც იჭრებიან, როგორიცაა უდაბნო. აქაც ვხვდებით „ცარიელი რკინის

⁸⁶ « მომხმარებელი »

ყუთებს“(101), რაც რაოდენობისა და იშვიათობის ანტინომურ კონცეპტს წარმოადგენს. ამ კონცეპტით მრავალფეროვნებისა და მონოტონურობასთან ერთად ეკონომიკურად ჩამორჩენილ და მდიდარ ქვეყნებს შორის განსხვავებების ხზგასმაც ხდება. მაროკოს ძველ ქუჩებში გამოფენილი საქონელს შეადგენს ორცხობილის გაუგებარი ნაირსახეობა, სადეჭი რეზინი და ერთადერთი სასმელი ფანტა ან პეპსი. საქონლის ამ ერთფეროვნებას, უპირისპირდება მდიდართა უბნებში გაყიდვადი პროდუქციის მრავალფეროვნება: როგორებიცაა „სხვადასხვა წვენების ყუთები, სიგარეტი მსოფლიოს უამრავი სხვადასხვა კუთხიდან, შვეიცარიული შოკოლადები“ ...(ლე კლეზიო 1997: 47-48). ამ შემთხვევაში საგნების სიმრავლე უკიდურესად პოლარიზებული სოციალური სტრუქტურის ჩვენებას ემსახურება.

საგნები მნიშვნელოვანნი არიან ნარაციისთვის და ასევე პერსონაჟების არსებობისთვის. ჭეშმარიტ აფექტურ კავშირებს მოწყვეტილი ლე კლეზიოს პერსონაჟების არსებობა კომპენსირებულია საგნებთან ღრმა დამოკიდებულებით. ზოგჯერ საგნები მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების როლსაც ირგებენ და როგორც პერსონაჟის ერთგული მეგობრები ისე გვევლინებიან, ყველგან და ყოველთვის არიან და ზოგჯერ თვით პერსონაჟის გაგრძელებასაც წარმოადგენენ. ეს არის მაგალითად ადამ პოლოს და ბეა ბ. -ს დღიურები, რომელებიც პერსონაჟებს მუდმივად თან ახლავთ და მათ გამოხატულებას წარმოადგენენ.

ადამიანისა და საგანს შორის როლების გაცვლა საგნების როლს აფართოვებს თხრობაში. ისინი უბრალო ჰიპერკომერციალიზებული და ინდუსტრიალიზებული საზოგადოების უბრალო დეკორს აღარ წარმოადგენენ, არამედ თავიანთ საკუთარ მითს ქმნიან. საგნები გამოეყოფიან თავიანთ პირველადი გამოყენების ფორმას და იწყებენ თავიანთი ცხოვრებით ცხოვრებას, როგორც ნარაციის სუბიექტები. საგანი, რომელიც იმისთვის არის გამიზნული, რომ პერსონაჟს ახლდეს თან და გააგრძელოს ის, ამგვარად შეიძლება გამოეყოს პერსონაჟს და თვითონ გადაიქცეს თხრობის სუბიექტად. ასეთი საგანია, მაგალითად სიგარეტი, რომელიც ლე კლეზიოს საწყის რომანებში ყველგან გვხვდება. ლეგენდა პირველ სიგარეტზე, რომანში „ოქმი“, რომელიც ჩართული მოთხრობის სახით არის წარმოდგენილი და მოულოდნელი გადახვევაა თხობიდან. ამგვარად, საგნები სიცოცხლეს იძენენ პერსონიფიკაციით,

მათ გარშემო არსებული პერსონაჟების მზერით ცოცხლდებიან. ნარაციაში მათი გაფართოებული როლის მეშვეობით ისინი პერსონაჟს ანაცვლებენ. როლების ინვერსია ხორციელდება ოპტიკის გადანაცვლებითა და სიტუაციების ფანტასტიკური ტრანსფორმაციით. ეს ახალი ტექნიკა საგნების როგორც მაცთუნებელი, ასევე მათი დამპყრობლური ბუნების გადმოცემის საშუალებას იძლევა.

4.5. მეტყველება და სიჩუმე

მეტყველებისა და სიჩუმის თემას მნიშვნელოვან წილად განსაზღვრავს ლე კლეზიოს კონცეფცია მეტყველებისა და სიტყვის შესახებ, რომელიც ერთგვარი დუალიზმით ხასიათდება. მწერალი უარყოფს მეტყველების კონცეპტუალიზაციის ძალას და ხოტბას ასხავს გათავისუფლებულ პოეტურ მეტყველებას: “მე მხოლოდ ამის გაკეთება მინდოდა: სიტყვებით მუსიკის შექმნა, რათა გამელამაზებინა ჩემი მეტყველება და საშუალება მიმეცა მისთვის, რომ შერწყმოდა სხვა მეტყველებებს, ქარის, მწერების, ფრინველების, მომდინარე წყლის, ცეცხლის, რომელიც ტკაცუნობს, კლდეებისა და ზღვის კენჭების მეტყველებას⁸⁷” (ლე კლეზიო 1978: 27).

აღნიშნული დამოკიდებულება ვლინდება, როგორც მისი წერის ხელოვნებაში, ასევე პერსონაჟების მიმართებაში სიტყვებისადმი. ლე კლეზიოს მიერ არჩეულ ნარატიულ ტექნიკებსა და პერსონაჟთა თავგადასვლებში იკვეთება მეტყველების წმინდად ლე კლეზიოსებური კონცეფცია. მაგალითად, ადამიანების ანიმალიზაცია (ადამ პოლოს გარდასახვა ცხოველად), ან პირიქით, პერსონიფიკაციები (მაგალითად, კლდეების, ხეებისა თუ ქარის) ასევე ფანტასტიკური ელემენტები და სიტუაციები, მიზ ან აბიმი, თხრობის რღვევა, სიტყვათა თამაშები, უშინაარსო დიალოგები, პერსონაჟთა მიდრეკილება სიჩუმისკენ, მათი სიყრუე და სიმუნჯე, ან მათ მიერ სხვასახვა ონომატოპეებით საუბარი და ბუნების ელემენტთა ყურის გდება წარმოგვიდგენს მეტყველებას, როგორც სამყაროს ხედვის კონცეფციას. მეტყველების ტრადიციული გამოყენებისგან განსხვავებით, სიტყვა მის რომანებში არ ემსახურება პერსონაჟების განსჯას ან მათთვის რაიმე თვისებრივი კვალიფიკაციების მინიჭებას. მისი

⁸⁷ “Je voudrais faire seulement ceci : de la musique avec mes mots pour embellir mon langage et lui permettre de rejoindre les autres langages du vent, des insectes, des oiseaux, de l’eau qui coule, du feu qui crisse, des roches et des cailloux de la mer”.

საჭიროება არც მის დიდაქტიკურ ან საკომუნიკაციო ფუნქციაში მდგომარეობს. დიალოგებს ლე კლეზიო მიიჩნევს ხელოვნურ ქმნილებად, რომელსაც გამართლებულად მიიჩნევს თეატრის სცენაზე, მაგრამ ნაკლებად რომანში“(ბულო 1999:173). დიალოგები, რომლებიც ლე კლეზიოს რომანებში მოიძებნება, ვერ გვეხმარება ინტრიგის გაგებაში. მათი დანიშნულება ის არის, რომ პერსონაჟის არაკომუნიკაბელურობა და ასევე მეტყველების ახლებური გაგება აჩვენოს.

მიუხედავად იმისა, რომ თავის პირველ რომანებში ლე კლეზიო იყენებს მეტალინგვისტურ დისკურსებს და ამით ეპოქის ტენდენციას მიუყვება, მისი მოსაზრებები ღიად ეწინააღმდეგება სტრუქტურალიზმს. პირველ რიგში ის ეწინააღმდეგება იმ დროს გაბატონებულ სოსიურის თეორიას და ეჭვქვეშ აყენებს მის მთავარ ცნებებს „ნიშანს“ და მასთან დაკავშირებულ „აღსანიშნას“ და „აღნიშვნელს“.

„გაქცევების წიგნის“ ნარატორი წამოიძახებს: „ვინ ლაპარაკობს აღსანიშნას და აღნიშვნელზე? რატომ ჩამოვაშორო ჩემი სიტყვა ანალიზით რეალურ მიმდინარეობას? ეს ყოველივე არის სიყალბე“(ლე კლეზიო 1969: 236). ნიშანსა და მის რეფერენტს შორის განპირობებული მიმართება, ისევე როგორც სიტყვასა და საგანს შორის, ლე კლეზიოსთვის არ წარმოადგენს სიცხადეს. თავის ესეებში ამერიინდიელთა შესახებ მწერალი წარმოგვიდგენს მეტყველების პრიმიტივისტულ კონცეფციას, რომელიც ინდიელებს გააჩნიათ. აღნიშნულ კონცეფციაში სახელდების აქტი არ წარმოადგენს კონცეპტუალ კატეგორიებად კლასიფიკაციას, არამედ შექმნას ანუ სამყაროს ხელახლა შექმნას. მეტყველება არის მაგია და ამ „ნათლობის რიტუალში“ გადმოიცემა საგანსა და სიტყვას შორის იდუმალი ერთიანობა. მეტყველების მაგიურ აქტად გამოცხადების გამო ზოგიერთმა კრიტიკოსმა ლე კლეზიოს „სკანდალური ანტი-სოსიურისტი“ უწოდა. მათ შორის არის გერდა ზელტნერიც, რომელიც ამ წოდების დასაბუთებას ცდილობს მაგალითად, ერთი პასაჟით რომანიდან „ტერა ამატა“, სადაც მწერალი მწერებს საკუთარ სახელებს არქმევს:“არის კოლო სეპია, კოლო დარიუსი, კოლო ანანდა.(...) ტარაკანი ბრიანი“⁸⁸(13). ამავე რომანში მწერალი სახელებს არქმევს სხვადასხვა მცენარესა და ცოცხალ არსებას, რათა მათ ყველას მიანიჭოს « იდენტობა“(13).

⁸⁸ « Il y a le muostique Sepia, le moustique Darius, le moustique Ananda. (...) Le Cafard Bryant ».

ლინგვისტური თეორიის უარყოფას თან ახლავს ტოტალურ მეტყველებაზე უტოპიური ოცნება, რაც განსაზღვრავს ლე კლეზიოს ნარატიულ სტრატეგიას და სიტყვასა და საგანს შორის ერთიანობას გულისხმობს. სიტყვასა და საგანს შორის ერთიანობით შთაგონება დამახასიათებელია წერის ისეთი მანერისთვის, რომელიც ეძიებს ელემენტებთან დაკავშირებულ საწყის მეტყველებას.

ლე კლეზიო წარმოგვიდგენს ორი ტიპის მეტყველებას: ერთის მხრივ, სიტყვა წარმოგვიდგება უარყოფით კონტექსტში საწყის რომანებში, როგორც კომუნიკაციის კრაზი, როგორც ადამიანსა და სამყაროს შორის ერთიანობის შეუსრულებელი სურვილი და მეორეს მხრივ, ის მოცემული გვაქვს დინამიური ფორმით, მეტყველების პრიმიტივისტულ კონცეფციასთან მიმართებაში. ეს ორი კონცეფცია პერსონაჟების მდგომარეობით არის გადმოცემული, რომლებიც იხლიჩებიან სხვა ადამიანებთან ერთად ცხოვრების სურვილსა და განსხვავებულ იდნივიდად დარჩენის სურვილს შორის. გარემომცველი სამყაროსგან ჩამოშორებული პერსონაჟების დისკურსები კომუნიკაციის ნორმებისა და წესების საზღვრებს სცილდება. პატარა ბიჭი ნოველიდან, „ის, ვისაც ზღვა არასოდეს ენახა“ გაურბის თავის მეგობრებთან კომუნიკაციას, მათთან საუბარს, მაგრამ ესაუბრება ზღვას(180). იმავე კრებულის სხვა ნოველის გმირები მონდო და ლულაბი არ ელოდებიან თავიანთ თანამოსაუბრეების პასუხებს, რომლებიც ჩაკეტილები არიან თავიანთ სოციალურ კოდექსებში. ხშირად პერსონაჟები გაუგებრად მეტყველებენ. გამოსცემენ უცნაურ ონომატოპეებს, როგორც მაგალითად ჟუბა ნოველიდან: le Ttttt ! Outta !Outta ! Juba : le Mouihaaa ! Ya-ha-ho !

გოგონა სახელად პატარა ჯვარი ესაუბრება სინათლეს, ღრუბლებს, ფუტკრებს. ჩვეულებრივი სიტყვებით მეტყველება არ არის მორგებული ფიქრების გაცვლის პროექსზე. სიტყვები საჭიროებენ გათავისუფლებას, სუბლიმაციას. მონდო ქვიშაში სხვადასხვა ასოების გამოსახვით ერთობა და ლულაბი კი სიტყვებს უჩვეულო თანმიმდევრობით განალაგებს, ისე რომ მიღებულ ფრაზაში მათ შორის არანაირი ლოგიკური კავშირი არ არსებობდეს.

მეტყველების ორმაგი ღირებულება ორი ტიპის მეტყველების დაპირისპირებით გადმოიცემა. ერთს ღირიკული მნიშვნელობა აქვს და საგნების ხელახლა შექმნა

შეუძლია თავისი მუსიკალურობიდან გამომდინარე, ხოლო მეორე ინტელექტის მეტყველებაა, უტილიტარული ხასიათი აქვს და სხვათა გრძნობების გადმოცემას ემსახურება სარეკლამო თუ პოლიტიკური სლოგანების მეშვეობით. ეს არის, როგორც ლე კლეზიო აღნიშნავს ერთ-ერთ ინტერვიუში: „ინტელექტის (...) მეტყველება, უტილიტარული მეტყველება, სადაც საქმე გვაქვს სიტყვებში სხვების მიერ ნაგრძნობის გადმოტანასთან, იმისათვის, რომ „საზოგადოებრივი ურთიერთობები“ შესაძლებელი გახდეს: ეს არის სარეკლამო მეტყველება, სლოგანების, პოლიტიკის, სოციოლოგიის, ყველაფერ იმის მეტყველება, რაც ადამიანის გარშემო ტრიალებს და რომელსაც აქვს განცდა, რომ მას იყენებს, მაგრამ სინამდვილეში, არ იყენებს“ (ბონსენი 1985: 82).

ეს დუალიზმი მეტყველების შესახებ ლე კლეზიოს მსჯელობის ამოსავალი წერტილია. ადამიანს სურს მეტყველების ათვისება, დაპყრობა, რათა გამოიყენოს მისი სიმდიდრეები, მაგრამ თავის მხრივ აღმოჩნდება დაპყრობილი და დატერორებული მეტყველების მიერ, რომლითაც საზოგადოება არის მოცული. ეს დანაწევრება რომანებში წარმოდგენილია ორ ნაწილად გაყოფილი საზოგადოების სახით: ერთნი, რომელნიც მართავენ მეტყველებას, მეტყველების ბატონ-პატრონები არიან, და მეორენი, რომლებიც დატყვევებულნი არიან მეტყველების მეშვეობით.

ლე კლეზიო გმობს სწორედ გაბატონებულ მეტყველებას, კერძოდ, სარეკლამო მეტყველებას, რომელიც წარმართავს თანამედროვე მომხმარებლურ პრინციპებზე დამყარებულ საზოგადოებას. ის მოკლებულია კომუნიკაციურ ფუნქციას და მის ერთადერთ დანიშნულებას წარმოადგენს ადამიანის პრიორიტეტებისა და საჭიროებების განსაზღვრა. ეს მეტყველება იყენებს როგორც ბგერას, ასევე გამოსახულებას. თუ რეკლამა მოგიწოდებს, „იყიდე“ ეს ნიშნავს, რომ ყიდვა საჭიროა.

სწორედ ასეთ მეტყველებას გაურბის ლე კლეზიო და ეძიებს ისეთ დისკურსს, რომელიც დაამსხვრევდა სამყაროზე ჩვეულებრივ წარმოდგენას, რეპრეზენტაციას და გათავისუფლებული იქნებოდა ენაში ჩადებული სიტყვათა ბორკილებისგან, რომლებიც წინასწარ განსაზღვრულ ჩარჩოებში აქცევენ აზროვნებას: „მეტყველებამ მე

დამაბრმავა თავისი ყოველდღიური ტყუილებით. მან მე მიმაჩვია ექსპლიციტური ცნებებით ფიქრს ლინგვისტიკის მიზეზით⁸⁹“(ლე კლეზიო 1969: 151).

სიტყვები მატყუარები არიან, რადგან საგნებისა და სამყაროს გადმოცემა შეუძლიათ მხოლოდ თავიანთი ლოგიკის ფარგლებში და თავიანთი გრამატიკული კონსტრუქციების მეშვეობით, რომელიც განეკუთვნება იმ ე.წ. „რეალურ“ სამყაროს, რომელსაც ლე კლეზიო წარმოსახავს ან რომელზეც ოცნებობს. გამოსავალი მხოლოდ ამ ინტელექტუალური ჩარჩოებისგან გათავისუფლებაშია: „გათავისუფლდით! დროა, დიადი დროა. თუ ცოტა ხანს კიდევ დაიცდით, ძალიან გვიან იქნება. მე მინდა ვიყო სხვა რამე და არა ექო. მე მინდა ვიპოვო გასასვლელის კარი, არაფერი კარის გარდა, გასასვლელის პატარა კარი⁹⁰“(ლე კლეზიო 1973: 30).

მეტყველების შემოთავაზებული კონცეფციის ჭრილში, გამოიყოფა სიტყვის წარმოდგენის სამი ფორმა: სიტყვა-იარაღი, რომელიც ბატონობს, ფლობს და ანგრევს ინდივიდს, ამაო სიტყვა, შეუძლებელი კომუნიკაციის სიტყვა და მაგიური სიტყვა, რომელსაც შესწევს უნარი გააერთიანოს იდნივიდუალური და კოლექტური გამოცდილება. ეს სამი ეტაპი, რომელიც პერსონაჟების დისკურსში იკვეთება გმობს სიტყვას, რომელსაც კონცეპტუალიზაცია შეუძლია და ამავდროულად გათავისუფლებული პოეტური სიტყვის ძიებას მოწმობს.

სიტყვა, მეტყველება, რომელიც სოციალურ და ინტელექტუალურ განვითარებას ემსახურება, კონფლიქტების წყაროდ მიიჩნევა, განსაკუთრებით ლე კლეზიოს პირველ რომანებში. ამ უნდობლობის ასახსნელად ლე კლეზიო მიმართავს ლეგენდებს და ეთნოლოგიურ დისკურსს. თუკი ადამიანის ერთადერთი უპირატესობა, მეტყველება, სიფრთხილით გამოსაყენებელი ინსტრუმენტია, ლე კლეზიოს მიხედვით, ეს განსხვავება იმ კატასტროფის შედეგია, რომელიც ედენური საზოგადოების დაცემას მოიცავს, სადაც ადამიანებსა და ცხოველებს გააჩნდათ გამოხატვის ერთიდაიგივე უნარები. ამერინდილების შესახებ ესეში ლე კლეზიო ამბობს: „ყველა ინდიელში არის ეს განცდა, (...) მეტყველების დამნაშავეობის განცდა. ინდიელმა იცის, რა არის ეს საშინელი პრივილეგია(...). ცხოველები, საგნები არ

⁸⁹ « Le langage m'avait aveuglé de son mensonge quotidien. Il m'avait accoutumé à penser en termes explicites en raison de linguistiques ».

⁹⁰ „Libérez-vous! Il est temps, il est grand temps. Si vous attendez encore un peu , il va etre trop tard. Je voudrais etre autre chose qu'un echo. Je voudrais trouver une porte de sortie, rien qu'une porte, un soupirail de sortie”.

ლაპარაკობენ. ოდესღაც ისინი ლაპარაკობდნენ. ყველა ლაპარაკობდა, ქვებიც კი. შემდეგ რაღაცამ დაარღვია წონასწორობა, კატასტროფამ დაანგრია გაგების წესრიგი⁹¹“(ლე კლეზო 1971: 30).

მწერალი იხსენებს ბაბილონამდელ საზოგადოებას, როგორც საწყის და ჰარმონიულ საზოგადოებას და ამით ცდილობს პერსონაჟის უნდობლობას მითიური ახსნა მოუძებნოს მისი არაორიგინალური პრივილეგიის, მეტყველების, მიმართ. ვინაიდან ეს პრივილეგია წარმოადგენს შეწყვეტილ კომუნიკაციას მასა და სამყაროს ძალებთან, რომელიც მატერიაშია განსახიერებული.

მეტყველების ეს მაგიური კონცეფცია ხსნის ასევე ფუნქციონალური სიტყვის რეპრეზენტაციასაც, რომელიც ერთდროულად კონსტრუქციულიც არის და დესტრუქციულიც. რომანებში „გიგანტები“ და „ომი“, მეტყველება გადაქცეულია საბრძოლო თავდასხმის ტაქტიკურ ინსტრუმენტად. „გიგანტებში“ მეტყველება ემსახურება ადამიანის კონტროლს, მის ჩაგვრას და სმენითი გრძნობის დაკნინებას. ყოვლისმომცველი და დამაჯერებელი სიტყვების ნაკადი ხელს უშლის პერსონაჟს საკუთარი ხმა და საკუთარი სურვილები გაიგოს. ეს ტექნიკა სარეკლამო მეტყველებიდან არის დასესხებული. ამაზე მეტყველებს რეკლამების პირდაპირ ჩართვა რომანში. ეს დომინანტური და არა ორიგინალური მეტყველება სიჩუმის მოყვარული საზოგადოების წინააღმდეგ არის მომართული, სადაც „ის ვინც არ ლაპარაკობს, შესაძლოა მოკვდეს“(ლე კლეზიო 1971: 33). სიტყვების ყოვლისმომცველი ასპექტი რომ აჩვენოს, მწერალი წარმოგვიდგენს იმ მაგიურ და წყნარ სიტყვებს, რომლებიც სისავსის ცრუ განცდასა და ყალბ მოთხოვნილებებს ქმნიან: „გიგანტური სიტყვები, რომლებიც კედლებს ასი მეტრის სიმაღლეზე ფარავენ, ასე, თავისი სისხლისფერი ასოებით. სიტყვები, გამზირებზე ხმის გამაძლერებლებიდან რომ ღრიალებენ, და მათი თანხმობები ჭექა-ქუხილივით რომ მოგორავენ. სიტყვები, რომლებიც სხეულის შიგნით შედიან, და ხტუნაობენ, კვლავ

⁹¹ « Il y a chez tous les Indiens ce sentiment, (...) de la culpabilité du langage » L'Indien sait quel est ce terrible privilège(...). Les animeaux, les choses ne parlaient pas. Autrefois ils parlaient. Tout le monde parlait, même les pierres. Puis quelque chose a rompu l'équilibre, une catastrophe a détruit l'ordre de la compréhension. »(

ხტუნაობენ, და თან სულის მექანიზმებს აამოქმედებენ. როგორ დავივიწყოთ ისინი?⁹² (იგივე 38).

სიტყვებს, რომელთაც ერთდროულად აუდიო და ვიზუალური აგრესიის კონოტაცია აქვთ- (« გიგანტური » « ღრიალი » « ქუხილი » « თანხმოვანი »), რომელთაც მძიმე არტიკულაცია აქვთ და სიკვდილის კონოტაციის მქონე სიტყვებს (« სისხლის ფერი »), ნარატორი ანიჭებს ამოუწურავი აგრესიის ძალას. ადგილი აქვს ასევე სიტყვის, როგორც მომაკვდინებელ იარაღად წარმოჩენას, „რომლებიც მსხვერპლის ძიებაში დაფრინავენ ქალაქის სივრცეში“⁹³ (იგივე, 38). მათი ქმედება რომანში „ომი“ შედარებულია ავტომატიანი მეზრმოლის ქმედებასთან ომში: „სიტყვები ავტომატის ჯერს ისვრიან ჩემს ირგვლივ“⁹⁴ (197) ეუბნება ბეა ბატონ X-ს და „სასწაულია, რომ მე ჯერ არ დავჭრილვარ“ (197). სიტყვები „ტყვიის“ სისწრაფით აღწევენ ადამიანში და „ემეხენ ორგანოებს, რომ მოკლან ისინი“ (51). მათი მომაკვდინებელი მისია სრულდება სწრაფად და დიდი სიზუსტით: „სიტყვებს სურთ მოკვლა, ისინი ისწრაფვიან ადამიანების დამარცხებისკენ.(...) ისინი ძლიერად ურტყავენ ყურის ბარაზნებსა და თვალის ბადურებს, ისინი ტვინის რბილ მასაში ქინძისთავეებს არჭობენ, რომლებიც თავიანთ ნაკვალევს ტოვებს“⁹⁵ (ლუ კლეზიო 1971: 89). სიტყვები პერსონიფიცირებულნი არიან და აგრესიული და დესტრუქციულ ძალებით არიან აღჭურვილნი. მათი აგრესიულობა ხაზგასმულია სინტაგმით „სურვილს+ინფინიტივი“ და აწმყო დროის გამეორებებით. ეს ხერხი აჩვენებს განგრძობად მოძრაობას მომაკვდინებელი იარაღის მოქმედების მსგავსად. რომან „გიგანტებში“ მოცემულია სუპერმარკეტში მყოფი კლიენტების საუბრების ფონეტიკური ტრანსკრიპცია, რაც აგრეთვე სიტყვების აგრესიულობის ხაზგასმას ემსახურება. რომანის პერსონაჟი, მუნჯი ბოგო ყურებს იცობს ხელებით, რათა თავი დაიცვას სიტყვებისგან (ლუ კლეზიო 1973: 51). ერთადერთ გამოსავლად ასეთ სიტუაციაში რჩება სიჩუმე, გაჩუმება.

⁹² « Mots gigantesques qui recouvrent les murs de cent lettres de hauts, comme ça avec leurs lettres rouge sang. Mots hurlés dans les hauts-parleurs dans les corridors des avenues, et leurs consonnes roulent comme les clats de tomme. Mots qui entrent à l'intérieur du corps, et bondissent, rebondissent, en déclenchant les mécanismes de l'âme. Comment les oublier ? »

⁹³ « Qui volent dans l'air des villes à la recherche des proies . »

⁹⁴ « Les mots tirent leurs rafales de mitrailleuse autour de moi. Et c'est un miracle je n'ai pas encore été transpercée »

⁹⁵ « Les mots veulent tuer, ils cherchent à vaincre les hommes.(...) ils frappent à grande coups sur les tympanes et sur les rétines, ils enfoncent dans le cerveau mou les poinçons qui laissent des traces ».

კლეზიო გვთავაზობს ამ მომკვდინებელი სიტყვებისგან თავდასაცავდ აქტიურ ქმედებაზე გადასვლას, რაც გულისხმობს მეტყველების მეტყველების ახლიდან შექმნას. მეტყველების ეს ხელახალი დაპყობა საჭიროებს გლობალურ ხედვას, რისი ნაკლებობაც აქვთ ლე კლეზიოს პერსონაჟებს. სიტუაციათა მათეული ფრაგმენტული ხედვა მათ გადმოცემას შუძლვებელს ხდის. სინთეზირების უნარის ნაკლებობა მჟღავნდება მარტივ და პირდაპირ მეტყველებაში. მათი სიტყვები ყვირილად იქცევა. ეს არის მაგალითად ადამის გიჟური ყვირილი და ოგანის ამბოხის ყვირილი. ყვირილი, რომელიც გვამცნობს ეგზისტენციალურ წუხილებს, ყვირილი, რომელიც ლაპარაკის კრახს გამოხატავს სამყაროში, სადაც ადამიანები ვერ ამყარებენ კომუნიკაციას ერთმანეთთან:

„რატომ! ისინი არ ამბობენ არაფერს! ისინი არიან მუნჯები! ეს მე ცუდად მხდის!ეს სიჩუმე! არავითარი საშუალება! სიტყვის გაგონების! არ არის! არავინ! არასოდეს არავინ!“⁹⁶ (ლე კლეზიო 1969: 128-129).

ამ უჩვეულო პასაჟში ზეპირი პუნქტუაცია, რომელიც გამომთქმელის სუთქვას გადმოგვცემს, ზეპირი სინტაქსი, სიმბოლური ორთოგრაფია, და დიდი ასოების გამოყენება პერსონაჟის ყვირილს გვაგონებს, რაც მისი პირდაპირი და გულუბრყვილო გამოხატულებაა. ეს არის სასოწარკვეთილების ამოძახილი, რაც საზოგადოებაში რეინტეგრაციის სურვილსაც შეიცავს სიჩუმის „შესწავლის“ მეშვეობით.

კომუნიკაციის არ არსებობა არის ლე კლეზიოს რომანების ძირითადი პრობლემატიკა. პერსონაჟები ლაპარაკობენ, ისე რომ კომუნიკაციას ვერ ამყარებენ. ისინი მუდმივად შეპყრობილნი არიან გარე აგრესიის შიშით და ვერ ახერხებენ თავიანთი ინტიმური, პირადი ფიქრების გადმოცემას. ამ რეალობის ილუსტრაციისთვის ლე კლეზიო მიმართავს ფრაგმენტულ დიალოგებს, კაფეში ყურმოკრულ ფრაზებს, როგორც ქაოტური სამყაროს ანარეკლს. სიტყვის არაგანგრძობითობა ტექსტუალურ დონეზე გადმოცემულია კავშირების არარსებობით:

ეს ანრია, ჟაკის მეგობარი. მე ვარ ჰე, მაშინ რა ხდება?

⁹⁶ POURQUOI ! ILS NE DISENT RIEN ! ILS SONT MUETS ! Ça ME FAIT MAL !CE SILENCE ! PAS MOYEN ! D'ENTENDRE UN MOT ! IL N'Y A ! PERSONNE ! JAMAIS PERSONNE

გინდათ სიმართლე? იცით, რა არის მალთალი?

არა სავსებით უახლესი, ის ჩემი მსგავსია,

კმარა, წავედით, უთხარი?

ხუთშაბათს, როცა წვიმდა, მაშ, ასეა საქმე ყველაფერი მოვაგავრე სიტყვი მე გადმოვტვირთავ უთებს. (ლე კლეზიო 2016: 172).

ლე კლეზიო ფრაზების ფრაგმენტებს იყენებს კონტექსტიდან ამოგლეჯილად, რათა შექმნას უწესრიგობისა და წყვეტილობის სურათი, რასაც განიცდიან პერსონაჟები. ყურმოკრული ფრაზების თავმოყრა წარმოადგენს სიტყვის უუნარობას აღწეროს რეალობა, რომელიც მალზე კომპლექსურია.

თუკი სიტყვა არის ქაოტური ცხოვრების სიმბოლო, მაშინ ის არის არა მხოლოდ მატყუარა, არმედ ცხოვრებისგან შორს მდგარი, უცხო. მეტყველების საკომუნიკაციო ფუნქციის მოშლას განასახიერებს ადამი, როცა ის იწყებს მიშელის მიმართ ნათქვამი ფრაზის: „რომელი საათია?“ გრამატიკულ და ფილოსოფიურ ანალიზს. პარალელური მონოლოგების მეშვეობით პერსონაჟის არაკომუნიკაბელურობის ხაზგასმასთან ერთად ეს პასაჟი აჩვენებს თავის თავში ჩაკეტილი მეტყველების უსარგებლობას.

გაჩუმებასა და სიჩუმეს, რომელსაც პირველი რომანების პროტაგონისტები მიმართავენ, ენაცვლება უარყოფის კიდევ ერთი ფორმა, რომელიც მეტყველების საზღვრების გადალახვა უფრო არის და რომელსაც ნაჟა ნაჟა და ლალა განასახიერებენ. ნაჟა ნაჟა სხეულით, თვალებით, და ხელებით მეტყველებაზე საუბრობს. ლალა კი, რომელმაც არ იცის წერა-კითხვა, თავის ფოტოზე ავტოგრაფის მაგივრად თავისი ტომის ხალხთა აღმნიშვნელ ნიშანს ხატავს. მეტყველება ხელახლა იქცევა მაგიურად, შეურყვნელი და შეუცვლელი იდენტობის აღმნიშვნელად. ამით აიხსნება ინდიელის უკმაყოფილება უცხოელის მიმართ, რომელიც ცდილობს მას თავის ენაზე ესაუბროს: „ვინ არის ეს უცხოელი, რომელსაც სურს სიტყვების მოპარვა?“ (254) მეტყველება არის მიკუთვნებულობის მაჩვენებელი და ამ გაგებით ის არის ჩაკეტილი კოდი. რადგან სწორედ მისი მაგიური მნიშვნელობით შემოინახა სიტყვამ თავისი უნიკალური სიმდიდრე პრიმიტივისტულ საზოგადოებებში. ინდიელის ხმა, არის მისი კუთვნილება, მისი სულიც კი (ლე კლეზიო 1969: 70).

ინდუსტრიალიზებულ საზოგადოებაში, პირიქით, ამ ხმამ დაკარგა თავისი სიმდიდრე, შემოისაზღვრა, რა თავისი ფუნქციონალური ღირებულებით.

თუკი ლე კლეზიოს პერსონაჟისთვის სიტყვა კონფლიქტურია, ეს იმიტომ რომ ადამიანურ მეტყველებას გაწყვეტილი აქვს კავშირი სამყაროსთან და ლე კლეზიოს მთელი შემოქმედება შთაგონებულია იმ იდეით, რომ ეს გაწყვეტილი კავშირი აღადგინოს საწყისი სიჩუმის მეშვეობით, სიჩუმის, რომელიც ადამიანს საშუალებას მისცემდა საწყისი სიტყვისთვის დაეგდო ყური. ეს იდეა განმარტავს მწერლის მზარდ რეფერენციებს „მაგიური“ ან წინარე მეცნიერული კონცეფციისადმი, რომელიც არამარტო რომანული სიტუაციებით გადმოიცემა, ან მეტყველების საზღვრების გადალახვით, არამედ „ფუნქციონალური“ და „კონცეპტუალური“ მეტყველების წარმოდგენით, როგორც დომინაციისა და აგრესიის ინსტრუმენტი.

დასკვნა

მოცემული ნაშრომით ჩვენ შევეცადეთ ჟან-მარი გუსტავ ლე კლეზიოს შემოქმედება შეგვესწავლა წარმოსახვითი სამყაროს კვლევის მეშვეობით. წარმოსახვითი სამყარო გულისხმობს მწერლის სამყაროსადმი დამოკიდებულებას, სამყაროს მისეულ ხედვას, რომელიც მის ტექსტებში იქმნება. ვინაიდან წარმოსახვითი სამყაროს კვლევის ყველაზე ეფექტურ მეთოდოლოგიურ საშუალებად თემატური კრიტიკა ითვლება, ჩვენს სწორედ ამ მეთოდს მივმართეთ ნაშრომზე მუშაობისას. თემატიკოსთა მეთოდის თანახმად, მწერლის წარმოსახვითი სამყაროს დასადგენად მნიშვნელობა ენიჭება ტექსტს და მის შემადგენელ ყველა ელემენტს, რომელიც ანალიზს შეიძლება დაექვემდებაროს, იქნება ეს ნარატიული ან ენობრივ-სტილისტური ელემენტი თუ წარმოსახვითი სახე-სიმბოლოები და მითები. თვითოეული მათგანი შეიძლება მიჩნეულ იქნას როგორც ქვე-სტრუქტურა, რომელიც ქმნის წარმოსახვითი სამყაროს მთავარ თემას. აღნიშნულიდან გამომდინარე ლე კლეზიოს შემოქმედებაში ქვე-სტრუქტურებად მივიჩნიეთ ლე კლეზიოს რომანის ნარატიული სქემები, თხრობა, ამბავი, პერსონაჟი, ასევე წერის ტექნიკა, ინტერტექსტუალური კავშირები, ბუნებრივი და ურბანული ხატები და მათთან დაკავშირებული თემატური მოდულაციები,

რომელთა ანალიზის საფუძველზე დავადგინეთ ლე კლეზიოს წარმოსახვითი სამყაროს ცენტრალური თემა: - სიახლის ძიება, რომელიც უფრო კონკრეტულად გულისხმობს აზროვნების, ხედვების განახლების სურვილს, რომელიც ჭეშმარიტი არსებობის შეცნობის შესაძლებლობაა. სიახლის ძიება, რომელსაც მწერალი ახორციელებს ძველის ნგრევის და ყველაფრის საწყისიდან, საწყისი სიცარიელიდან, საწყისი სიჩუმიდან, ცარიელი ფურცლიდან დაწყების კონცეფციას ემყარება.

ნარატიული ელემენტების შესწავლის საფუძველზე დავადგინეთ, რომ ლე კლეზიო ტრადიციული ნარატივის წესებს უპირისპირდება და თხრობის ახლებურ ვარიანტს გვთავაზობს, რომელიც უარყოფს რეალიზმსა და ფსიქოლოგიზმს. თხრობა დანაწევრებულია, რაც სამყაროს კომპლექსურობის ტექსტუალურ დონეზე ასახვის სურვილს ემორჩილება. ინტრიგა დაკნინებულია და დრამატულად მიჩნეული მომენტების დედრამატიზაცია ხდება, ხოლო ამბავი რაიმე განსაკუთრებულ მოვლენას ან შემთხვევას კი არ ემყარება, არამედ პერსონაჟთა სივრცეში გადაადგილებას, მათ უცნაურ შეხვედრებს ან პეიზაჟების აღწერას. მარგინალი და ანონიმური პერსონაჟები მცირეოდენი საქმიანობით შემოიფარგლებიან და ძირითადად ბუნებრივი პეიზაჟებისა ჭკრეტითა და დაკვირვებებით არიან დაკავებულნი. ზოგიერთი მათგანი მდუმრად გადაადგილდება სივრცეში, მოგზაურობს ან დახეტიალობს ზღვის სანაპიროზე თუ ქალაქის ქუჩებში. უფრო გვიანდელ რომანებში ადგილი აქვს შედარებით მოწესრიგებულ ნარატიულ განვითარებას, ამბავი გამოკვეთილი ხდება და პირველი რომანებისთვის დამახასიათებელი ამბოხი და ფორმალური ძიებები ადგილს უთმობს ავტობიოგრაფიასა და ზოგად ადამიანურ წუხილებს. ლე კლეზიოს წერის ტექნიკასაც სიახლის სურვილი უდევს საფუძვლად. მწერალი გამოხატვის ახლებური ფორმების ძიებაშია, არ კმაყოფილდება უკვე არსებული ფორმებით და ტექსტში რთავს ნახატებსა თუ ფოტოებს, ფორმულებსა თუ საგაზეთო სტატიების ასლებს, სიტყვებს იყენებს ყოველგვარი სინტაქსური კავშირების გარეშე, და ერთდროულად აჩვენებს როგორც არსებული მეტყველების უუნარობას, გადმოსცეს და ასახოს რეალობა, და ამავე დროს ახლებური მეტყველების შესაძლებლობას გვთავაზობს. ინტერტექსტუალური კავშირების ხასიათი ცხადყოფს ლე კლეზიოს შემოქმედებაზე

უძველესი ცივილიზაციების კულტურისა და სხვადასხვა ფილოსოფიური სისტემების გავლენებს, განსაკუთრებით პარმენიდეს იდეების, ვედებისა და უპანიშადების, ტაოიზმისა და ბუდიზმის და სხვათა გავლენებს. თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი გავლენა ამერიკელ ინდიელთა კულტურამ მოახდინა, რომელმაც ძირეულად შეცვალა მისი მსოფლმხედველობა. ინდიელთა კულტურის აღმოჩენის შემდეგ ლე კლეზიოს შემოქმედებაში გაიზარდა ბუნებისადმი ინტერესი. ბუნებას მწერალი განიხილავს საწყის სივრცედ, სადაც ნამდვილი არსებობა არის შესაძლებელი. საწყისი სივრცის საპირისპირო სივრცედ მწერალი წარმოგვიდგენს ურბანულ გარემოს, რომელსაც ადამიანის ხელით დამახინჯებულ სივრცედ მიიჩნევს, სადაც არსებობა სულისშემხუთველია. ამ ორი სივრცის დაპირისპირების საჩვენებლად მწერალი სხვასხვა ხატებს იყენებს, როგორებიცაა წყლის, უდაბნოს, მზის და სხვა ბუნებრივი და ურბანული ხატები, კერძოდ, კი ქალაქის ხატს. წყალი ლე კლეზიოს წარმოსახვით სამყაროში სიცოცხლის წარმომქმნელი, მარადიული საწყისის აღმნიშვნელი ხატია და სწორედ მისკენ მიილტვიან თავისუფლებისა და ჰარმონიული არსებობის მაძიებელი მისი პერსონაჟები. უდაბნო რომელსაც ლე კლეზიო წარმოგვიდგენს სიცარიელის ადგილია, თუმცა ეს სიცარიელე საწყის სიცარიელეა, სუფთა ფურცელი და ახალი სიცოცხლის დაწყების შესაძლებლობა. სხვა ბუნებრივი ხატები, მზე, ცხოველები, კერძოდ მწერები და ქვეწარმავლები, რომელთაც ლე კლეზიოს ტექსტებში დიდი ადგილი ეთმობა, ემსახურება ადამიანისა და სამყაროს ერთიანობის ჩვენებას. ქალაქის ხატით მწერალი სივრცეზე ადამიანის დამანგრეველი ძალის გავლენასა და თანამედროვე ცხოვრების ყოველდღიურობაში ჩაკარგული ადამიანის არსებობის სიყალბის დემონსტრირებას ცდილობს. დომინანტური ხატების ანალიზი წარმოაჩენს ლე კლეზიოს წარმოსახვითი სამყაროს წარმმართველ თემებს. გაქცევა და მოგზაურობა, რომელიც „სხვა მხარის“, „სხვის“ ძიებაა. ეს უკანასკნელი შეიძლება იყოს უცხო ცივილიზაცია, ბუნება, ან სულაც საკუთარი თავი, და სწორედ ამ ძიებაში ხდება ახალი ხედვის, ახალი ცნობიერების გამომუშავება, რომელიც არსებობის ნამდვილი არსის დანახვაში ეხმარება ადამიანს. ლე კლეზიოს შემოქმედების კიდევ ერთ წამყვან თემას წარმოადგენს ადამიანის დამოკიდებულება საგნებისადმი, რომელიც ძირითადად პირველი რომანებისთვის არის დამახასიათებელი. ლე კლეზიო გმობს საგნების მოჭარბებას, რომელიც

ადამიანებს მათზე დამოკიდებულს ხდის და ახდენს მათ „გასაგნებას“. ადამიანები საგნებს გადასცემენ თავის თვისებებს, ხოლო თვითონ ხდებიან სულიერებას მოკლებული ავტომატური არსებები. ლე კლეზიოს შემოქმედების განმსაზღვრელ თემას წარმოადგენს ასევე მეტყველებისა და სიჩუმის ურთიერთმიმართება. ლე კლეზიო გმობს სიტყვას - რომელიც უძლურია აღწეროს რეალობა, რადგან რეალობა კომპლექსურია და შეუძლებელია ჩვეულებრივი სამეტყველო სისტემით მისი გადმოცემა. ამიტომ მწერალი მას მიიჩნევს იარაღად, რომელიც ბატონობს, ფლობს და ანგრევს ინდივიდს და აცხოვრებს ყალბ რეალობაში. მწერალი საწყისი სიჩუმის ძიებაშია, რომელიც განახლებული მეტყველების წამოწყების საშუალებაა.

ბიბლიოგრაფია

კრიტიკული ნაშრომები ლე კლეზიოს შემოქმედების შესახებ:

1. ამარი 2004: Amar, R. *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio*, Paris, 2004
2. ბარბიე 2005: Barbier, D. *Le Checheur d'or*, BREAL, 2005.
3. ბორგომანო 1992: Borgomano, M. *Désert de J. M. G. Le Clézio*, Bertrand-Lacoste, Paris, 1992.
4. ბორგომანო 1995: Borgomano, M. et Ravoux-Rallo Elisabeth, *La littérature française du XX^e siècle*, tome 1, Le roman et la Nouvelle, Armand Colin, Paris, 1995.
5. ბრე 1990: Brée, G. *Le monde fabuleux de J-M. G. Le Clézio*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1990.
6. კავალერო 2009: Cavallero, C. *Le Clézio, témoin du monde*, essai, Calliope, Clamart, 2009.
7. ჩუნგი 2001: Chung, O. *Le clézio: une écriture prophétique*, éd. Imago, Paris, 2001.
8. კორტანზე 2009: Cortanze, G. *J.-M. G. Le Clézio*, ed. Gallimard/cultures France, Paris, 2009.
9. დი სკანო 1983: Di Scanno, T. *La vision du monde de Le Clézio*, Liguori, 1983.

10. დომანჯი 1993: Domange, S. *Le Clézio ou la quête du désert*, ed. Imago, Paris, 1993.
11. ჰოლცბერგი 1981: Holzberg, R. *L'œil du serpent – dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*. ed. Naaman, Sherbrooke, Québec, Canada, 1981.
12. ჟოლენ-ბერტოჩი 2004: Jollin-Bertocchi, S., Thibault, B. *J.-M. G. Le Clézio*, სტატიების კრებული. Editions du Temps, 2004.
13. ჟოლენ-ბერტოჩი 2001: Jollin-Bertocchi, S. *Jean-Marie Gustav Le Clézio, l'érotisme, les mots*; Kimé, 2001.
14. ლაბე 2000: Labbé, M. *L'écart romanesque*, éd. L'Harmattan. Paris, 2000.
15. მაკლუფი 2014: Makloul, G. *Le gout de l'orient*, სტატიების კრებული, Mercure de France, 2014 ;
16. მაროტენი 1995: Marotin, F. *Mondo et autres histoires*, Folio, éd. Gallimard, Paris, 1995.
17. სუზუკი 2007: Suzuki, M. *J.-M. G. Le Clezio: Evolution spirituelle et littéraire -Par-delà l'Occident moderne*, L'Harmattan, Paris, 2007.
18. მბასი ატეზა 2008: Mbassi Atéba, R. *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave*, L'Harmattan, Paris, 2008.
19. მიშელი 1986: Michel, J. *La mise en récit du silence: Le Clézio, Bosco, Gracq*, éd. José Corti, Paris, 1986.
20. ონიმუსი 1994: Onimus, J. *Pour lire Le Clézio*, PUF. Coll. « écrivains », Paris, 1994.
21. რიდონი 1995: Ridon, J-X. *Henri Michaux J.-M.G. Le Clézio, L'exil des mots*, éd. Kimé, 1995.
22. რუსელ-გილე 2011: Roussel-Gilet, I. *L'écrivain de l'incertitude*, Ellipse, Paris, 2011.
23. სალი 2007: Salles, M. *Le Clézio, Peintre de la vie moderne*, L'Harmattan, Paris, 2007.
24. სჟობლომ-კასტბერგი 2006: Sjoblom-Kastberg, M. *L'écriture de J.-M.G. Le Clézio-Des mots aux thèmes*, éd, Honoré Champion, Paris, 2006.
25. სტენდალ ბულო 1999: Stendal Boulot, M. *Chemins pour une approche poétique du monde, Le roman selon le clezio*, Broché, 2003.
26. ტურაია 2014: Thouraya, B. S. B.T. *Le détail et l'infime dans l'œuvre de Jean Marie Gustave Le Clézio*, L'Harmattan, 2014.

27. ვან აკერი 2008: Van Acker, I. *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2008.
28. უელტი-უალტერს 1981: Waelti-Walters, J. *Icare ou l'évasion impossible*, éd. Naaman. Sherbrooke (Québec), 1981.
29. ზელტნერი 1971: Zeltner G. *Jean Marie Gustave Le Clézio : le roman antiformaliste. In positon et oposition sur le roman contenporain, 8, Acte du Colloque de Strasbourg présenté par Michel Mansuy, Klincksieck, 1971.*

თეორია და მეთოდოლოგია:

1. არონი 2002: Aron, P., Saint-Jeaques D., Viala A.: *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris 2002.
2. ბაშელარი 1985: Bachelard G. *L'eau et les rêves Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1985
3. ბარტი 1972: Barthes, R. *Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise*, Le Degré Zéro de l'écriture, « Points essais », Seuil[1953], 1972.
4. ბერჟე 2005: Berger D., Barberis, P., Biasi P., Frais, L. *Méthodes critique pour l'analyse littéraire*, ed. Armand Colin, Paris, 2005
5. ბრიუნელი 2002: Brunel, P. *La littérature française du XX^e siècle*, éd. Nathan, Paris, 2002.
6. კოლო 1988: Collot, M. *Le thème selon la critique thématique*, 1988 N 1, 79-91.
7. დელკრუა 1995: Delcroix, M., Hallyn, F. *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, éd : Duculot, 1995
8. ლექსიკონი 2000: *Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Encyclopedia Universalis, Albin Michel, Paris, 2000.
9. დომინიკი 1992: Dominique C. *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.
10. ფონტენი 1993: Fontain, D. *La Poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Nathan, Paris, 1993.

11. გალანდი: Galand, P. Dictionnaire universel des littératures. Sous la direction Béatrice Didier, Vol : 2 Presse Universitaire de France.
12. ჟენეტი 1982: Genette G., *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
13. ჰიგი 1985: Huygue, R. *Sens et destin de l'art. De l'art gothique au XX^e siècle*, Flammarion, Paris, 1985.
14. მორელი 1994: Maurel, A. *La Critique*, Hachette Livre 1994.
15. ნადო 1970: Nadeau, M. *Le Roman français depuis la guerre*, Gallimard, Paris, 1970.
16. რავუ რალო 2002: Ravoux Rallo, E. *Méthodes de critique littéraire*, Armand Colin, Paris, 2002
17. რიკარდუ 1973: Ricardou, J. *Le nouveau roman*, Seuil, coll. Ecrivains de toujours, n 92, Paris, 1973.
18. რიშარი 1961: Richard, J.-P. *Introduction à l'Univers imaginaire de Malarmé*, Seuil, Paris, 1961.
19. რიკერი 1984: Ricoeur, P. *Temps et récit*, Tome II, La Configuration dans le récit de fiction, Seuil, 1984.
20. ტადიე 2002: Tadié, J.-I. *Le Roman au XX^e siècle*, Pocket, Paris, 2002.
21. ტომას 1998: Tomas J. *Introduction à la méthodologie de l'imaginaire*, Ellipses, Paris, 1998.
22. ვებერი 1966: Weber, J.P. *L'analyse thématique : hier, aujourd'hui, demain*, N1, 1966.

სტატიები:

1. არმელი 1998: Armel, A. « *L'écriture comme trace d'enfance* », Magazine Littéraire, Février, 1998
2. ბალენ-ბაბოსი 2005-2006: Balint-Babos, A. « *Symboles de la mer chez Prouste et le Clézio* », Equinoxes, 2005-2006
3. ბენ ჟელუნი 2009: Ben Jelloun, T. « *L'ami* », Europe, n° 957-958, France, janvier-février, 2009.
4. ბერსანი 2009: Bersani Jacques, « *Le Clézio sismographe* », littéraire mensuelle Europe, n° 957-958, France, janvier-février, 2009.

5. ბორგომანო 2009: Borgomano, M. «*Figures de pères dans les romans de J.M.G. Le Clézio* », Revue littéraire mensuelle Europe, n° 957-958, France, janvier-février, 2009
6. კავალერო 2009: Cavallero C. «*Les marges et les origines* », Europe, n° 957-958, France, janvier-février, 2009.
7. კავალერო 2009: Cavallero, C. «*L'étoile J.-M. G. Le Clézio* », Revue littéraire mensuelle Europe, n° 957-958, France, janvier-février, 2009.
8. კავალერო 2009: Cavallero, C. «*L'intellectuel et les médias* », Europe, n°957-958 (janvier-février 2009).
9. კავალერო 2009: Cavallero, C. «*Entrevues de Nice* », Europe, n° 957-958, janvier-février 2009.
10. ეზინი 1992: Ezine, J.-L. «*Le cas Le Clézio* », Le nouvel observateur, 14 mai 1992.
11. გარსენი 1992: Garcin, J. «*Moi, J.-M. G. Le Clézio né en 1940* », L'événement du jeudi, 14-20 mai 1992.
12. ჟიროდო 2009: Girodo, L. «*A l'écart* », Revue littéraire mensuelle Europe, n° 957-958, France, janvier-février, 2009.
13. მაროტენი 1998: Marotin, F. «*Sentiment et rêve de la politique* », Magazine Littéraire, Février, 1998.
14. მორი 1998: Maury, P. «*Un passeur pour l'ailleurs* », Magazine Littéraire, p. 54-55, Février, 1998
15. მეიერი 1998: Meyer, J. «*L'initiation mexicaine* », Magazine Littéraire, p. 36-39. Février, 1998 .
16. რიდონი 1998: Ridon, J-X. «*Ecrire les marginalité* », Magazine Littéraire, n° 369.
17. სიგანო 1999: Siganos, A. «*Eminences naturelles et mémoires urbaines chez Borges, Carpentier, Le Clézio* », IRIS, წარმოსახვის კვლევითი ცენტრი, N.17, 1999.
18. სტენდალ-ბულო 2009: Stendal-Boulot, M. «*Le roman comme poème?* », Revue littéraire mensuelle Europe, n° 957-958, France, janvier-février, 2009.
19. სუზუკი 2009: Suzuki, M. «*DE LA CLAUSTROMANIE AU NOMADISME : L'origine du gout de l'ailleurs chez Le Clezio* », Revue littéraire mensuelle Europe, n° 957-958, France, janvier-février, 2009.

ინტერნეტ რესურსები:

1. ანკიე ე: Hanquier E. « Parole et silence chez le Clézio », 1991, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1991_num_89_1_2311?q=Le+Cl%C3%A9zio
2. <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/07/03/03005-20080703ARTFIG00300-le-clezio-un-timide-rattrape-par-la-gloire.php>
3. « Le Roman français au tournant du XXIe siècle », 2017.
<http://books.openedition.org/psn/1615>
4. მოლპუა 2001: Maulpoix, J.-M. « Deux hymnes de Le clézio à la liberté vraie », 2001 :
<http://www.maulpoix.net/clezio.html>
5. მოლპუა 2001: Maulpoix, J.-M. « Désert de J.- M. G. Le Clézio » :
<http://www.maulpoix.net/Desert.html>
6. პარადოქსების ტყეში, <http://mastsavlebeli.ge/?p=6110>, 2012
7. ლიბერასიონი 2008: JMG Le Clézio, un romancier de la solitude et de l'errance,
<http://www.liberation.fr/culture/0101123078-jmg-le-clezio-un-romancier-de-la-solitude-et-de-l-errance>, 2008
8. პულე 2008: Poulet, E. « La faille identitaire chez les personnages de Le Clézio », 2008 :
<http://www.larevuedesressources.org/la-faille-identitaire-chez-les-personnages-de-le-clezio,801.html>
9. სალი 2016: Salles, M. « le Clézio, notre contemporain », 2016 :
<http://books.openedition.org/pur/34783>
10. <http://mohammed.benjelloun.over-blog.com/article-15608458.html>
11. http://www.bnf.fr/documents/biblio_leclezio.pdf
12. <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/07/03/03005-20080703ARTFIG00300-le-clezio-un-timide-rattrape-par-la-gloire.php>
13. ვუნენბურგერი 2012: Wunenburger, J.-J. « Gaston Bachelard : poétique des image », 2012 : <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/gaston-bachelard-poetique-des-images/>

სატელევიზიო და საგაზეთო ინტერვიუები :

1. ბონსენი 1985: J.M.G. Le Clézio à Pierre Boncenne dans „Lire“, écrire et en parler, Lire, 1985, p. 82
2. ლოსტი 1971: Lhoste Pierre, Conversations avec J.-M.G Le Celio, Mercure de France, Paris, 1971.
3. ეზინი 1997: Le Clézio Jean-Marie Gustave, Ailleurs, (Entretiens sur France-Culture avec J.-L. Ezine en novembre 1997), Arlea, 1997.
4. კორტანზი 1998: Une littérature de l’envahissement, propos recueillis par Gérard de Cortanze, Magazine littéraire, février, 1998
5. სატელევიზიო გადაცემა 1996: Le Clezio, dans Un Siècles d’Ecrivains, Emission diffusée sur FR3 le 8 mai 1996
6. Entretien avec J.-M. G. Le Clézio », Europe, Paris, n 765-766, janvier-février 1993, p. 167
7. ფერნი 2003: Frédéric Ferney, émission *Droit d’auteurs*, TV5, 27 avril 2003
8. სალგა 1985: Jean-Pierre Salgas, « *Lire, c’est s’aventurer dans l’autre : entretien avec J.M.G.Le Clézio* », La Quinzaine Littéraire, 435(1985), p. 6-8

ჟან-მარი გუსტავ ლე კლეზიოს ნაწარმოებები:

1. *Le procès – verbal*, Ed. Gallimard, Folio, Paris, 1963.
2. „ოქმი“, ქართული თარგმანი ვ. რაქვიაშვილი, გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2016;
3. „მონდო და სხვა ისტორიები“, ქართული თარგმანი დ.ყვავილაშვილი, მ. ცინცაძე, გამომცემლობა „ელფი“, 2016;
2. *La fièvre*, Ed. Gallimard, Le chemin, Paris, 1963.
3. *L’Extase matérielle*, Gallimard, Idées, Paris, 1967.
4. *Terra amata*, Gallimard, Paris, 1967.
5. *Le livre des fuites*, Gallimard, L’imaginaire, Paris, 1969.
6. *La guerre*, Gallimard, Le Chemin, Paris, 1973.

7. *Les Géants*, Galimard, Le Chemin, Paris, 1973
8. *Voyage de l'autre coté*, Galimard, Le Chemin, Paris, 1975.
9. *Mondo et autres histoires*, Galimard, Folio, Paris, 1978
10. *L'inconnu sur la terre*, Galimard, Le Chemin, Paris, 1978,
11. *Désert*, Galimard, Folio, Paris, 1980.
12. *La Ronde et autre fait divers*, Galimard, Paris, 1982.
13. *Le chercheur d'or*, Galimard, Folio, Paris, 1985.
14. *Voyage à Rodrigue*, Galimard, Le Chemin, Paris, 1986/
15. *Le Reve mexicain*, Galimard, Essaie, Paris, 1988.
16. *Onitsha*, Galimard, Paris, 1991.
17. *Etoile errante*, Galimard, Paris, 1992.
19. *Diego et Frida*, ed. Stock, Paris, 1994.
20. *Poisson d'or*, Galimard, Paris, 1997
21. *Ritournelle de la faim*, Galimard, Blanche, Paris, 2008.
22. *Haï*, Skira, 1971
23. *Mydriase*, Fata morgana, 1973
24. *Sirandans*, Galimard, Paris, 1990.⁹⁷

⁹⁷ ციტატები ჟ.-მ. გ. ლე კლეზიოს ნაწარმოებებიდან, ასევე ნაწარმოებების სათაურები თარგმნილია ჩემ მიერ. გამონაკლისს წარმოადგენს ციტატები რომანიდან „ოქმი“ და ნოველები კრებულიდან: „მონდო და სხვა ისტორიები“.

