

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ინგლისური ფილოლოგია

ლაშა ჩახვაძე

დიდი ნარატივი ჯეიმზ ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში

ფილოლოგიის დოქტორის (PH.D)

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფ. მანანა გელაშვილი



თბილისის
უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

2013

სარჩევი

შესავალი	4-11
----------------	------

თავი I

“დიდი ნარატივის” ცნების გამოყენების საკითხისათვის

§ 1 “დიდი ნარატივის” ცნება	12-25
§ 2 დიდი ნარატივი მოდერნიზმში	26-33
§ 3 ელიოტისა და პაუნდის ახალი დიდი ნარატივი	34-37
§ 4 ჯოისი, “უფესვო” კოსმოპოლიტი (?)	38-40
პირველი თავის დასკვნა	41

თავი II

ჯოისის ადრეული შემოქმედება კრიტიკულ ლიტერატურაში

შესავალი	42-42
§ 1 პოეტური კრებული “პალატის მუსიკა”	43-45
§ 2 პიესა “გაძევებულნი”	46-49
§ 3 მოთხრობა “უბედური შემთხვევა”	50-52
§ 4 შესავალი. მოთხრობა ”მკვდრები”	53
§ 4.1 ალუზიები და ქვეტექსტები	53-61
§ 4.2 ფსიქოანალიტიკური კვლევები	61-63
§ 4.3 გაბრიელ კონროის მიმართება დიდ ნარატივთან	63-68
§ 5 რომანი “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას”	70-75
მეორე თავის დასკვნა	76

თავი III

დიდი ნარატივი ჯოისის ადრეულ პოეზიაში

§ 1 ჯოისის პოეტური კრებულის ასოციაციური კონტექსტი	77-81
§ 2 სტერილურობა და საკუთარი ხმის დაკარგვის რეპრეზენტაცია	82-94
§ 3 ელიზაბეთის შიშის ვიქტორიანული ტრანფორმაცია	94-99
მესამე თავის დასკვნა	100

თავი IV

დიდი ნარატივი პიესაში “გაძევებულნი”

შესავალი	101
§ 1 რიჩარდ როუენის დიდი ნარატივი	102-111
§ 2 დიდი ნარატივი სიცილიური ხარის მითის მეტაფორის მიხედვით	112-118
მეოთხე თავის დასკვნა	119

თავი V

დიდი ნარატივი მოთხრობების კრებულში “დუბლინელები”

შესავალი	120-122
§ 1 მისტერ დაფის ნარცისული ნარატივიდან თანაღმობამდე	123-139
§ 2 ხსოვნა, როგორც დიდი ნარატივის კონტრასტული ნარატივი მოთხრობაში “მკვდრები”	140-146
§ 3.1 დღესასწაული ვერ შედგება—დიდი ნარატივის სახე მოთხრობაში “მკვდრები”	147-156
§ 3.2 დუმილი და ხსოვნა, როგორც დიდი ნარატივის დეკონსტრუქციისა და თანაღმობის ნარატივის წინაპირობები	157-166

თავი VI

”დიდი ნარატივის” დაშლა რომანში “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას”
და ახალი ნარატივი

§ 1 “დიდი ნარატივის” სტრუქტურა ნაწარმოებში. შესავალი	168-171
§ 2 შავი ფერის რეპრესიული კონოტაცია	172-178
§ 3 შავი ძაღლის კონოტაცია	179-181
§ 4 “შავი” ჯოჯოხეთი, როგორც ცოდვათა საზღაური დიდ ნარატივში	182-185
§ 5 განდევნილი პარნელი	186-191
§ 6 თომა აქვინელის შეხედულებების დეკონსტრუქციის აუცილებლობა	192-194
§ 7 აქვინელის ესთეტიკური შეხედულებების პრობლემურობა ინდივიდუალური ნარატივისთვის	195-197
§ 8 მშვენიერების დიდი ნარატივისეული გაგების შეცვლა	198-201
§ 9.1 პერსონალური ნარატივი	202-205
§ 9.2 ნარატივის დივერსიფიკაცია	206-21
§ 9.3 ახალი ნარატივი	212-215
მექვეთავის დასკვნა	216
დასკვნები	217-221
მითითებული ლიტერატურის სია	222-231

“ჩვენ ჯერ კიდევ ვსწავლობთ ვიეთ ჯოისის თანამედროვეები”...

რიჩარდ ელმანი, “ჯეიმზ ჯოისი”

შესავალი

ჯეიმზ ჯოისის ადრეული შემოქმედება არც “ულისეს” და არც “ფინეგანის ქელეხის” პრელუდიას წარმოადგენს. ცნება “სრულყოფა” აქ გამოუსადეგარია, რადგანაც “დუბლინელები” და “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” კრიტიკული კვლევისას უფრო ტერმინ “სხვას” ეგუება, ვიდრე მათ უბრალოდ დაყვანას მოგვიანო პერიოდის ნაწარმოებებზე. ასევე გასათვალისწინებელია, რომ ჯოისის ყველა ნაწარმოებს არა მხოლოდ საერთო საავტორო სტილისტურ-თემატური ნიშნები, არამედ ავტორის ენის მამოძრავებელი სიცოცხლისა (ნების) და გონის იმპულსების მთლიანობა ახასიათებს. ამ სადისერტაციო ნაშრომის მიზანს და ამოცანებს ადრეული შემოქმედების გვიანდელთან დაკავშირება საკმაოდ სცდება, თუმცა მაინც აღსანიშნავია, რომ დიდი ნარატივის პრობლემა, როგორც ჯოისის ადრეული შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი საკითხი, გვიანდელ ტექსტებში ასევე მნიშვნელოვანია. ნაშრომის მიზანია, ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში დადგინდეს დიდი ნარატივის არსებობა და მისი მოქმედების თავისებურებები.

დიდი ნარატივი, რომელიც წარმოდგენილ ნაშრომში გაგებულია, როგორც გაბატონებული ენა, დისკურსი (ლიოტარი 1984:23), ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში სპეციფიკური კუთხით წარმოდგება. იგი წარმოადგენს ნარატივების მამოძრავებელს, მათ საფუძველსა და წყაროს. ის არის ტოტალური ენა, რომელიც ყველა სხვა ნარატივისა და ენის, როგორც ცოცხალი ხმის ნიველირებასა და ასიმილაციას ახდენს. ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში ამგვარი ტოტალური ნარატიული ხმა ყველა სხვა, კონტრასტულ ხმას თრგუნავს. საბოლოოდ, ის ენას მკვდარ, გაქვავებულ მოვლენად აქცევს, რომელიც მხოლოდ ბატონობს, მაგრამ საზრისის თვალსაზრისით, აღარ მნიშვნელობს, რადგან კითხვის დასმაც კი მის შესახებ დათრგუნულია.

ნაშრომში საზგასმულია, რომ დიდი ნარატივი ჯოისთან ცალკე აღებულ, უარსაყოფ ან მისაღებ სტრუქტურას არ წარმოადგენს. ადრეულ შემოქმედებაში ის უფრო ენის თანმდევ, ენაში არსებულ დაშლის, თვითგანადგურების, ისევე როგორც, თვითადგენის ტენდენციებზე მიუთითებს. ასევე ნაჩვენებია, რომ ამ ტექსტებში დიდი ნარატივი სხვა, კონტრასტულ ნარატივებთან ერთად, საერთოდ ენის, როგორც “ყოფიერების სახლის” (ჰაიდგერი 1973:194), ბუნებაზე მეტყველებს; ლიტერატურის, როგორც წარმოსახვით-გონითი გამოსატვის პრობლემურობაზე მიანიშნებს. თუ ჯოისთან ენა, როგორც თვითგანადგურებისა და თვითადგენის უნარის მქონე ხმა ნახსენები ორივე მიმართებით წარმოჩნდება, ეს იმიტომ, რომ ენისადმი ნიცშეს კრიტიკული თვალთახედვის ჩამოყალიბების შემდეგ და მისი გავლენით, დასავლურ კულტურაში ყველაფერი რაც ითქმის, დასაბუთებას საჭიროებს და თავად ეს მეტ-ნაკლებად სრულყოფილი დასაბუთება კი მიუღწეველია. სურვილსა და მიზანს შორის ამ ტრაგიკული კოლიზიის შედეგად, როგორც ბალზაკი ამბობდა, იფერფლება ადამიანი. ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში გამძაფრებული სახით, სწორედ ეს კოლიზია წარმოჩნდება.

ნაშრომში დიდი ნარატივი აღმოჩენისა და დეკოდირების გზით არაა გამოკვლეული. ამის შესახებ საუბარი ქვემოთ, მეთოდოლოგიის მიმოხილვისას იქნება. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ ჯოისის შემოქმედების მრავალწახნაგოვანი, “ჰოლ“-ს და “არა“-ს ერთდროულად მომცველი ტექსტები მარტივი “გაშიფრვის” პროცესს დაექვემდებარებოდა. სინამდვილეში, ენა ცვალებადი, როგორც დერიდა წერის მაგალითით აჩვენებს, მოუხელთებელი პროცესი, ქმნადობაა, რომელიც ერთ რომელიმე განსაზღვრებას გაურბის და თავისთავს, როგორც ადგენს, ასევე უარყოფს (ნორისი 2002:28). ასევე ნაჩვენებია, რომ დიდი ნარატივი სწორედ მაშინ კვდება, როცა თავისთავში განვითარებას უარყოფს და საკუთარ თავს, როგორც მარადიულად ერთსახოვან სტრუქტურას და არა როგორც პროცესს ისე გაიგებს.

ნაშრომში, დიდი ნარატივი განხილულია, როგორც ტექსტებში იმპლიციტურად არსებული ტოტალური სტრუქტურა შემდეგ ცნებებთან კავშირში: “სხვა” (ლევინასის ეს ტერმინი ინგლისურ თარგმანში გადმოტანილია, როგორც უკვე ნახსენები “სხვა”, “other”), “დაშლა”, “ენის ორმაგობა”, “გახლეჩა”, “თანაღმობა” და “დიალოგურობა”. დიდი ნარატივი, როგორც გაბატონებული ენა, ჯოისის ტექსტებში როგორც გმირების,

სიუჟეტის, მეტაფორების ფორმირებისთვის აუცილებელ კონტექსტს ქმნის, ასევე თვითგანადგურების, დაშლისა და ახალი, მულტინარატიული ნაკადების წარმოქმნის საფუძველია. ნაშრომში ეს თავისუფალი ნაკადთწარმოქმნა, ჯოისის, როგორც ენის მოუხელთებლობის გამცნობიერებლის დანახვის კონტექსტშია განხილული.

თუ ენა, როგორც ადამიანური არსებობის ყველაზე მკვეთრი გამოხატულება, როგორც გონის, სულის, მოქმედების “სახლი”, ჯოისის ტექსტებში თავისთავში ასეთი წინააღმდეგობრივია, მაშინ ეს ტექსტები თავად უარყოფენ საკუთარ თავს. სინამდვილეში, ამგვარ თვითუარყოფაზე “წუხილში”, “ნამდვილი” საზრისების წინასწარდაშეგებული არსებობა იგულისხმება, რაც ცხადია, მიუთითებს, რომ სწორედ ენის მოუხელთებლობის ეს გაგება (რომელიც თვითუარყოფას აუცილებლად მოიცავს), აქცევს ჯოისის ადრეულ ნაწარმოებებს ღირებულად; იმის გააზრება, რომ გმირები, სიუჟეტები, მეტაფორები ცვალებადი, მრავალმნიშვნელადი, მუდმივად თვითქმნადია და არა უბრალოდ, მარადიულ “სიმბოლოებს” დაქვემდებარებული, თავად არარა ტექსტები. ნაშრომში, სწორედ დიდი ნარატივისა და ახალი ნარატივების, როგორც ადამიანური ენის, თვითქმნადი პროცესის მოქმედებაა გამოკვლეული. ჯოისის ადრეულ ტექსტებში, “სხვა” (ინგ. “Other”), როგორც კონტრასტული ნარატივის გამოხატულება, დიდ ნარატივში იდენტობის საკითხს უკავშირდება. დიდი ნარატივის მიხედვით, ეს “სხვა” არ არსებობს. ნაშრომში ნაჩვენებია, რომ სინამდვილეში ჯოისთან, “სხვა” არსებობს უოქმელის, დათრგუნულის, განდევნილისა და აჩრდილის სახით. სწორედ ეს “სხვა”, როგორც კონტრასტული ნარატივი, ჯოისის ტექსტებს მულტინარატიულ ნაწარმოებებად აქცევს. “სხვა”, როგორც ნიველირებული, მარგინალიზებული, განდევნილი ენა, დიდი ნარატივის მიერ მოკლული ცოცხალი ენის თვითადგიანების ერთ-ერთ წყაროდ იქცევა. საბოლოოდ, ნაშრომში ასევე ნაჩვენებია, რომ დიალოგურობა, როგორც განსხვავებული ხმების თანაარსებობის ფორმა, ნარატივთა დივერსიფიკაციას წარმოქმნის, რომელშიც პირობითად, მონის აღდგინება, ხოლო ბატონის—შეზღუდვა ხდება. გაბატონებული დისკურსი კი მხოლოდ ერთ-ერთ დისკურსად იქცევა.

ნაშრომის აქტუალობა მდგომარეობს, დიდი ნარატივის, როგორც გაბატონებული დისკურსის, მრავალმნიშვნელადი ლიტერატურული ტექსტების საფუძველზე კვლევაში. ნაჩვენებია, რომ ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში ის მოქმედებს არა

როგორც მყარი, ნაცნობი, უარსაყოფი ენობრივი სტრუქტურა იდეოლოგიის, მოძღვრების სახით, არამედ ხშირად, როგორც ადამიანური ენაში არსებული იმპლიციტურად მოქმედი საზრისულ-ენობრივი მოვლენა, ნიცშეს მიერ აღწერილი ძალაუფლების ნების ენობრივი გამოხატულება. დიდი ნარატივი ენაში და ენასთან ერთად არსებობს, შესაბამისად, ის არსებობს როგორც პერსონალურ, ასევე ობიექტურ ისტორიაში, დათრგუნვისა და ცოცხალის ჩრდილად მქცევლის სახით.

ნაშრომის მიზანია აჩვენოს, თუ როგორ მოქმედებს დიდი ნარატივი ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში, ტოტალური ნარატიული სტრუქტურის შექმნის, გაქვავების, დაშლისა და ახალი ნარატივების წარმოქმნის თვალსაზრისით, როცა ტექსტის დიალოგურობა როგორც თავის თავთან, ასევე გარე ნარატივებთან, უმთავრესი ხდება.

მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, ნაშრომი ძირითადად დეკონსტრუქტივიზმის, კერძოდ, უაკ დერიდას პოსტულატს ეფუძნება მოუხელთებელი, თვითქმნადი ტექსტის ბუნების შესახებ (დერიდა XVII:1997). ჯოისის ადრეული, ასევე მოგვიანო პერიოდის შემოქმედება ენიგმურია, აქ ელიფსისს საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. როგორც უკვე აღინიშნა, მისი ტექსტები უფრო პროცესს, ქმნადობაში მყოფ ენას გამოხატავენ, ვიდრე “სიმბოლისტურ” ნარატივებს. სიმბოლო ყოველთვის მეორადია და რისი აღმნიშვნელიცაა, იმის შინაარსს ხელუხლებლად ტოვებს. ამგვარი წინასწარდაშეება ჯოისის ტექსტებს არ ახასიათებს; მათში ენა გაიგება ინტერაქციისას და არა აქსიომატური სიმბოლოებით. შესაბამისად, ჯოისის ტექსტების კვლევისას სტრუქტურის ცნების ვალიდურობის მტკიცება უფრო მკვლევარის პოზიციის შედეგი შეიძლება იყოს, ვიდრე თავად ამ ტექსტების ხასიათიდან გამომდინარე მოვლენის სახელდება. ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში ენა გაქვავებულ წესრიგს კი არ წარმოადგენს, არამედ თვითდამდგენ და თვითუარმყოფელ პროცესს. სწორედ ამიტომ, დეკონსტრუქტივიზმის ძირითადი იდეა მნიშვნელობის მოუხელთებლობის შესახებ, ჯოისის ტექსტებთან მიმართებით გაცილებით უფრო ნაყოფიერი ჩანს, ვიდრე სტრუქტურის ცნების ამღიარებელი სხვა კრიტიკული მეთოდების შემთხვევაში.

ჯოისის ადრეული ტექსტების კვლევისას, დიდი ნარატივის არსებობის დადგენის შემთხვევაში, დეკონსტრუქციის აუცილებლობა გარდაუვალი ხდება, რადგანაც პარადიის, თვითგანსხვავებისა და ირონიის გამოყენებით, აქ ნარატივები მრავალშრიან, ურთიერთგანსხვავებულ ტექსტურ მოვლენებად იქცევიან, სადაც

იმპლიციტურ და ექსპლიციტურ დონეზე, კონტრასტული ნარატივების თანაბარი დომინირება ამ ტექსტების ერთმნიშვნელოვნებას, უბრალოდ გამორიცხავს. ერთი მხრივ, დიდი ნარატივი არის ის, რაც არის, მეორე მხრივ, ის არ არის ის, რაც არის. ეს თვითუარყოფელი ენა, რაც კლასიკურ ლოგიკურ მსჯელობაში მიუღებელია, ჯოისის ენიგმურ ენაში ენის, როგორც ცოცხალი, ნებისა და მოქმედების გამომხატველი პროცესის მახასიათებლად იქცევა. დეკონსტრუქცია, როგორც ოპოზიციურ მეტაფორებში დომინირების ბუნების გამომკვლევი მეთოდი, დიდ ნარატივში თავად აღმოაჩენს საკუთარი თავისთვისვე უცხო “სხვას”, რომელიც განდევნილია. ამდენად, დეკონსტრუქცია, როგორც მეთოდი და შეხედულება, ტექსტებში ძალაუფლების ბუნების სხვადასხვა ფორმით შენიღბვის ნარატივებს გარეთ გამოიტანს და მათ მულტინარატიული ტექსტის არა დომინანტურ, არამედ ერთ-ერთ მოთამაშედ აქცევს.

ნაშრომში, სხვადასხვა ავტორის კრიტიკული მოსაზრების განხილვისას, ხშირად გამოიყენება ცნება “სიზუსტე”, რაც დასაწყისშივე გარკვევას საჭიროებს, როგორც კვლევის ერთ-ერთი ზოგადი მეთოდოლოგიური საფუძველი.

სიზუსტეში ლოგიკური დასაბუთებულობა იგულისხმება. ამ ნაშრომში, ის უფრო თეორიული მოსაზრების ტექსტის ინტენციებთან დასაბუთებულ შესატყვისობას გულისხმობს. თეზისი, რომ ადამიანური გონის მიერ ნაწარმოებ სხვადასხვა საგნებს (იქნება ის პოეტური თუ ტექნოლოგიური გონის ნაყოფი), მთლიანობაში ერთსახოვანი ადამიანური ლოგიკა მართავს, იმ უბრალოდ ფაქტითაც საბუთდება, რომ სხვადასხვა საგნის გაგება შესაძლებელია. ეს, რასაკვირველია, არ გამორიცხავს ამ “ლოგიკების” მრავალფეროვნებას, მაგრამ მათი საერთო საფუძველი უნივერსალური ლოგიკის სახით არსებობს და მისი ერთ-ერთი ფორმა, კანტის მიერ დადგენილი ცნობიერების აპრიორული ფორმები შეიძლება იყოს. შესაბამისად, სიზუსტეს, როგორც დასაბუთებულ შესატყვისობის ცნებას, საფუძველი დასახელებული უნივერსალური ლოგიკის სახით გააჩნია. თუმცა, ნაშრომში ის კონკრეტულად, ტექსტთან მიმართებით განიხილება.

როცა ნაშრომში საუბარია “სიზუსტეზე”, როგორც დასაბუთებულობის კრიტერიუმზე, იგულისხმება, რომ არგუმენტი მაღალი ალბათობის ხარისხით უნდა პასუხობდეს ტექსტის ინტენციას და სხვა საგანზე საუბარს არ წარმოადგენდეს, როცა ტექსტში

ჩანს, რომ ეს საგანი არის გამოკვეთილი. “გამოკვეთილობაში” საგნის იმგვარი რეპრეზენტაცია იგულისხმება, როცა საკვლევ ტექსტში მეტ-ნაკლებად აშკარად ჩანს, რომ სწორედ ეს საგანი არის მნიშვნელოვანი და არა სხვა.

ამგვარად, “სიზუსტეში” თეორიული არგუმენტის და საკვლევის საგნის (რომელიც ერთდროულად, მსჯელობის გარეთ მდგარი საგანია და ასევე, თეორიული კონსტრუქციაც, ანუ ამგვარად დანახული და მოაზრებული მკვლევარის მიერ) დასაბუთებული შესატყვისობა იგულისხმება, როცა რეპრეზენტირებულ საგანთან დაკავშირებით თეორიული მოსაზრება ინტერპრეტაციის გარკვეულ საზღვრებს არ ცდება.

ნაშრომში, “სიზუსტის” ამ გაგების საფუძველზე, ხდება სხვადასხვა კრიტიკული მოსაზრების განხილვა.

დისერტაციაში, ასევე ხშირად გამოიყენება “ენის” ცნება. აქ, ის გულისხმობს არა გარკვეულ ნიშანთა სისტემას, რომლის მეშვეობით, როგორც ეს სოსიურს ესმის, აღსანიშნის რეპრეზენტირება ხდება, არამედ უფრო ფართო მოვლენას, რაც საკუთრივ ადამიანისეულია. ენაში აქ იგულისხმება, როგორც ის, რაც ჩანს სიტყვების, გრძნობების, საზრისების, ნიშნების სახით, ასევე ის, რაც არ ჩანს დუმილის, დათრგუნული ენისა და უთქმელის სახით. ნაშრომში ხაზგასმულია, რომ ჯოისის ელიფსური ენა, უთქმელის, როგორც მეტყველის ფენომენს, განსაკუთრებული კუთხით წარმოაჩენს. შესაბამისად, ნაშრომში ცნება “ენა”, აქ მოცემული ფართო აზრით გამოიყენება, როგორც კომუნიკაციის შესაძლებლობის წარმომქმნელი ნებისმიერი ელემენტის რეპრეზენტაცია.

ასევე დაზუსტებას საჭიროებს, თარგმანთან დაკავშირებული ერთი საკითხი. “დუბლინელების” ბოლო მოთხრობის, “მკვდრების” ინგლისური სათაური “The Dead”, დისერტაციაში გათვალისწინებულ ქართულ თარგმანში თარგმნილია, როგორც “მიცვალებულნი”. განსხვავება არსებულ სათაურსა და დისერტაციაში გამოყენებულ სახელდებას შორის, შემდეგია: “მიცვალებულნი” უფრო ეგზეგისტიური სახელდებაა და მისი კონოტაცია, ცოცხლად დარჩენილთა და გარდაცვლილთა ურთიერთკავშირის შესაძლებლობას უშვებს, “მიცვალების”, სხვა სამყაროში გადასვლის კუთხით. დასახელებული მოთხრობის სათაურის (“The Dead”) ამგვარად გაგებასა და თარგმნას,

ასევე გააჩნია საფუძველი. რაც შეეხება, მოთხრობის სათაურის ამ ნაშრომში გამოყენებულ თარგმანს, “მკვდრებს”, ის უფრო უარყოფითი კონოტაციის მატარებელია და მოკვდინების შიშველ ფაქტს აღნიშნავს. დისერტაციას გამსჭვალავს აზრი, რომ დიდი ნარატივი, როგორც ტოტალური ენობრივი სტრუქტურა, სიცოცხლეშივე ცოცხლად აკვდინებს ინდივიდებს და მათ საკუთარ ხმას წაართმევს. ისინი, სწორედ რომ სიცოცხლეშივე მკვდრები არიან, რადგანაც ცოცხალის, როგორც თვითმოქმედი სუბიექტის თვისებები დაკარგული აქვთ. ეს თანაბრად ეხება ამ მოთხრობის პერსონაჟებსა და ტექსტში ნაგულისხმებ გარდაცვლილებს. სწორედ ამიტომ, მიზანშეწონილად ჩაითვალა სათაურად “მკვდრების”, როგორც გაშეშების, უძრაობის უფრო მართებული შესატყვისის გამოყენება.

ნაშრომის საზრისული წყაროებია უაკ დერიდას და ემანუელ ლევინასის შეხედულებები ადამიანური სამყაროს, როგორც ძალაუფლებისა და დათრგუნვის სამყოფელის შესახებ. დერიდას შესახებ, ზემოთ გარკვეულწილად უკვე აღინიშნა. რაც შეეხება ლევინასის ძირითად ცნებას, “სხვა“-ს (ინგ. თარგმანში “the other”), ნაშრომში, იგი ძირითადად, კვლად გასდევს დეკონსტრუქციულ მსჯელობებს. “სხვა”, როგორც არა-მე, გარეთ მყოფი ცოცხალი, იდენტობისა და ადამიანურობის დამდგენ ერთ-ერთ მთავარ კრიტერიუმს წარმოადგენს. ნაშრომში ნაჩვენებია, რომ დიდი ნარატივი “სხვა” ნარატივების არა მხოლოდ უარყოფას, არამედ მათ დამთრგუნველ ტოტალურ ენობრივ სტრუქტურას წარმოადგენს. “სხვა”, დიდ ნარატივში არ არსებობს, ის მხოლოდ ლოგიკური არა-მეა. ის როგორც ცოცხალი ენა მოკლულია და ადამიანური არსებობიდან განდევნილია. ნაშრომში ნაჩვენებია, რომ სინამდვილეში “სხვა”, ის რაც განდევნილია, უთქმელია, ჩახშულია, ის მნიშვნელობს. აჩრდილი უფრო მეტყველია, ვიდრე გაბატონებული ხილვადი. დათრგუნული დუმს და ეს დუმილი, როგორც საკუთარ თავთან და “სხვებთან” დიალოგი, საბოლოოდ, ჯოისის ტექსტებში დომინანტური ნარატივების დაშლას იწვევს, რადგანაც როცა მსხვერპლი დუმს, ხოლო ეს დუმილი უფრო მეტყველია, ვიდრე დიდი ნარატივის ექსპლიციტური კრიტიკა, მაშინ დუმილი, როგორც უთქმელის რეპრეზენტაცია, უკვე თავადაა დიდი ნარატივის აჩრდილთა სამეფოდან გამოსვლის აქტი და მულტინარატიული ტექსტის შექმნის საფუძველი.

დასაწყისში, დიდი ნარატივის ცნება განმარტებული იყო უფრო ზოგადი კუთხით. ლიოტარის მიერ დამკვიდრებული ეს ტერმინი, გაბატონებული დისკურსის აღმნიშვნელს წარმოადგენს (ლიოტარი 1984:23). მასთან ის პოსტმოდერნული სიტუაციის აღსაწერად გამოიყენება, რაზეც პირველ თავში იქნება საუბარი. აქ მოკლედ შეიძლება აღინიშნოს, რომ გაბატონებული დისკურსის, როგორც ცნების შემოტანა, ერთდროულად, ენის, როგორც ადამიანური საზრისების მომცველის აღმწერიცაა და მისი განმსაზღვრელიც. ნაშრომში, დიდი ნარატივის სწორედ ამ მეორე, განმსაზღვრელ ბუნებაზეა ყურადღება გამახვილებული. დიდი ნარატივი არა მხოლოდ მყოფობს ტექსტებში, არამედ ამ ტექსტების რაობას ადგენს. მკვლევარი, რომელიც დიდ ნარატივს იკვლევს, შესაძლოა თავადაც იყოს დიდი ნარატივის მონაწილე, როგორც ამ ტოტალური ენის მიერ სტრუქტურირებული ისტორიის ნაწილი.

დერიდას, ლევინასის და ლიოტარის გარდა, ნაშრომი ასევე ითვალისწინებს მ. ჰაიდეგერის შეხედულებას სიკვდილის, როგორც ეგზისტენციის თანყოფი და თანმდევი მოვლენის დავიწყების შესახებ (ჰაიდეგერი 1989:381). ნაშრომში “დუბლინელების” გამოკვლევისთვის შერჩეულ, ორი რელიგიატური მოთხრობის ანალიზს, სიკვდილის, როგორც ყველაზე ცხადი და ამავე დროს, ბუნდოვანი მოვლენის დავიწყების დიდი ნარატივისეული ვერსიის განხილვა თან სდევს. ნაჩვენებია, რომ დიდ ნარატივში სიკვდილი, როგორც უცხო, დავიწყებული მოვლენა, სინამდვილეში, არსად მიდის და ის ნარატივების ფორმირებას იმპლიციტურად ახდენს. დიდი ნარატივი მას სიკვდილის სუროგატით, ინდივიდისგან მოშორებული, მის გარეთ მყოფი მოვლენით ანაცვლებს, რომელიც “დუბლინელებში” გმირებს საკუთარი მყოფობის შესახებ ყალბ წარმოდგენას უქმნის. მხოლოდ მაშინ, როცა, გმირები საკუთარ ეგზისტენცთან და საკუთარი არსებობის გამოუვალობასთან მარტო რჩებიან, მათთვის ხედვის ახალი კორიზონტი იხსნება და ისინი ხედავენ, რომ სიკვდილი, სინამდვილეში, აქვეა, მათშია და ენა, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ თავს ვერ დაადწვენ გამოუვალობის, სიკვდილისთვის განწირულობის ფაქტის აღიარებას. ნაშრომში, დერიდას, ლევინასის, ლიოტარის და ჰაიდეგერის ეს საზრისული საფუძვლები ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია წარმოდგენილი. ნაჩვენებია, რომ დიდ ნარატივში ენა, როგორც ასეთი, კვდება. მას სუროგატი ენა ჩაენაცვლება, რომელიც

სიკვდილისთვის განწირულობის მომენტში უარიყოფა, როგორც საკუთარი იდენტობის წამშლელი და ტოტალური ნარატივის ელემენტი.

ნაშრომის სიახლე მდგომარეობს, ჯეიმზ ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში, დიდი ნარატივის ფენომენის, როგორც ტოტალური ენის გამოკვლევაში. ყველა ის მოვლენა, რაც კათოლიციზმის, ირლანდიური ნაციონალიზმის, ცნობიერების ნაკადისა და შინაგანი მონოლოგის სახით ცალკეულ ნაშრომებშია განხილული, მოცემულ დისერტაციაში წარმოდგენილია დიდი ნარატივის კონტექსტში. ამით ნაცადია, ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში მოიძებნოს ერთი მაგისტრალური საზრისული ფენომენი, რომელსაც ყველა სხვა ზემოხსენებული ელემენტი დაუკავშირდება.

ნაშრომის სტრუქტურა მოიცავს შესავალს, ექვს თავსა და დასკვნით ნაწილს. გამოკვლევული ნაწარმოებების თანმიმდევრობა, ნაწილობრივ, ქრონოლოგიურად ემთხვევა ჯოისის მიერ მათ გამოქვეყნებას. ნაშრომის ამგვარი სტრუქტურა, ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობაში დანახულმა საზრისულმა თანმიმდევრობამ განაპირობა.

შესავალში მოკლედ არის მიმოხილული ნაშრომის ძირითადი პრობლემატიკა, აქტუალობა, მიზნები, მეთოდოლოგია და საზრისული წყაროები, ასევე მოცემულია ნაშრომის სტრუქტურის მოკლე აღწერა.

პირველ თავში განხილულია დიდი ნარატივის ლიტერატურული გაგება და მისი გამოყენების გზები, ასევე დერიდას, ლევინასისა და ჰაიდეგერის შეხედულებები დიდი ნარატივის კონტექსტში. ნაჩვენებია, რომ ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში დიდი ნარატივი, ნახსენები მოაზროვნების მიერ გამოთქმულ შეხედულებებს გაბატონებული ენის, “სხვების”, სიკვდილის დავიწყებისა და მისი აღმოჩენის, ახალი ნარატივების დიალოგურობისა და მულტინარატიული ტექსტების შესახებ, საკუთარ კონტექსტში მოიცავს, როგორც ტოტალური ენა. აქვეა განხილული დიდი ნარატივის ტრანსფორმაცია მოდერნიზმში და ახალი დიდი ნარატივის შექმნა ელიოტისა და პაუნდის მიერ.

მეორე თავში, ჯოისის ადრეული შემოქმედების შესახებ არსებული კრიტიკული ლიტერატურა დიდი ნარატივის კონტექსტში არის განხილული. გამოკვეთილია კავშირი სხვადასხვა კრიტიკული მოსაზრებას შორის დათრგუნვისა და “სხვა“-ს

ცნებებთან მიმართებით. ნაჩვენებია, რომ მიუხედავად შეხედულებათა სხვადასხვაობისა, მკვლევართა უმრავლესობისთვის რეპრესიის პრობლემა უმთავრესია.

მესამე თავში განხილულია ჯოისის ადრეული პოეტური კრებული. ნაჩვენებია, რომ კრებულის ორსახოვნება და ექსპლიციტურ და იმპლიციტურ დონეებს შორის კონტრასტი იმ კონტექსტით აიხსნება, რომელშიც ამ ორი დონის ინტერაქცია ხდება. კერძოდ, ირონიისა და პაროდული ხედვის ჭრილში, როცა სასიყვარულო პოეზია, სინამდვილეში, თავისთავს განეშორება და წარმოიხდება, როგორც დიდი ნარატივის მიერ დათრგუნული ენა. ასევე გამოკვლეულია ენის თვითობისა და დაკარგული იდენტობის საკითხები, როცა განხილულ ლექსებში ენა საკუთარი თავის აჩრდილად იქცევა და სწორედ ეს აჩრდილი წარმოადგენს ამ ლექსების ინტენციისა და იდენტობის ყველაზე ადეკვატურ სახეს და არა დიდი ნარატივის ენაში მყოფი, ექსპლიციტურ დონეზე წარმოდგენილი ნარატივები.

მეოთხე თავში გამოკვლეულია დიდი ნარატივის მოქმედება ჯოისის პიესაში “გაძევებულნი”. ჯოისის ამ დრამატულ ნაწარმოებში დიდი ნარატივის მოქმედება, ძირითადად, ნარცისიზმში გარდამავალი ნარატივის ანალიზის საფუძველზე არის განხილული. ასევე ხაზგასმულია დიდი ნარატივის გარკვეული კავშირი და მისი რადიკალური ტრანსფორმაცია ძალაუფლების ნებისა და დიონისურ-აპოლონური საწყისების ნიცშესეული გაგების თვალსაზრისით.

მეხუთე თავში მოცემულია დიდი ნარატივის ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალური რეპრეზენტაცია მოთხრობების კრებულის, “დუბლინელების” დეკონსტრუქციის საფუძველზე. ამ მიზნით, განხილულია ორი ყველაზე რელევანტური მოთხრობა, “უბედური შემთხვევა” და “მკვდრები”. ჯოისის ამ მოთხრობებში, დიდი ნარატივის დეკონსტრუქცია, როგორც ენის დაშლის, ნიველირებისა და ახალი ნარატივების წარმოქმნის აუცილებლობის შედეგი, განდევნილის, “სხვების”-ს რადიკალური რეპრეზენტაციის გათვალისწინებით არის განხილული.

მექვსე თავში გამოკვლეულია, დიდი ნარატივი რომანში “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას”. ნაჩვენებია, რომ ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში, დიდი ნარატივი განვითარების პიკს სწორედ ამ ნაწარმოებში აღწევს. ამავე დროს, ამ

ტექსტში, დიდი ნარატივის ყველაზე რადიკალური დაშლა საზრისულ-სტილისტური თვალსაზრისით, ჯოისის მოგვიანო ნაწარმოებებისთვის საეტაპო მოვლენა ხდება. ყველაზე რადიკალურად, პირველად აქ ხდება თხრობის დადგენილი ფორმების შერევა სუბიექტისეულ, კერძო ნარატივის ფორმებთან. ცნობიერების ნაკადი და შინაგანი მონოლოგი, როგორც ენის თვითობის დამდგენი აქტები, ადრეულ ტექსტებში ყველაზე სრულად აქ წარმოჩნდება. ასევე ნახვენებია, რომ ჯოისის ამ ტექსტში დიდი ნარატივის დეკონსტრუქციისთვის საფუძველი თავად ტექსტში ნათლად ჩანს თომა აქვინელის ესთეტიკური თეორიის არანორმატიული ინტერპრეტაციის კონტექსტში. ჯოისის ამ ტექსტში დიდი ნარატივი, როგორც მყარი ტოტალური ენობრივი მოვლენა საკუთარ გავლენას ჰკარგავს და მულტინარატიული ტექსტის ერთ-ერთი ნაწილი ხდება.

დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია ჩატარებული კვლევის შედეგები.

სადისერტაციო ნაშრომში შესწავლილი საკითხები და კვლევის შედეგები წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა კონფერენციაზე და დაბეჭდილია კონფერენციის შრომებში, კერძოდ საქართველოში (2011, 2012) და სლოვენიაში (2012).

თავი I

“დიდი ნარატივის” ცნების გამოყენების საკითხისათვის

§ 1 “დიდი ნარატივის” ცნება

ოქსფორდის ინგლისური ენის განმარტებითი ლექსიკონის თანახმად, “ნარატივი არის ურთიერთდაკავშირებული მოვლენების ზეპირი ან წერილობითი ასახვა; ამბავი” (ოქსფორდი 2010). ნარატივი, ხშირად, სწორედ ამ მეორე მნიშვნელობით გაიგება. უნეს მიხედვით, ნარატივი მოვლენა ან მოვლენათა მიმდევრობა; პრინსი თვლის, რომ ის ორი ან მეტი მოვლენის რეპრეზენტაციაა, ერთი ან რამდენიმე მოხრობელი რომ გადასცემს ერთ ან რამდენიმე მსმენელს; აბოტი მიიჩნევს, ნარატივი მოვლენათა რეპრეზენტაციაა, რომელიც ამბავსა და ნარატიულ დისკურსს მოიცავს. ამბავი მოვლენა ან მოვლენათა მიმდევრობაა, ნარატიული დისკურსი კი რეპრეზენტირებული მოვლენებია (ჰერმანი 2007:23). ყველა ამ განსაზღვრებაში, ნარატივი მოვლენათა თანმიმდევრობის რეპრეზენტაციაა, რომლის ფორმა ამბავია. რაიანის მიხედვით, თუ ნარატივი დისკურსია, რომელიც ამბავს გადმოსცემს, ამბავი კი, როგორც მენტალური რეპრეზენტაცია, რომელიმე კონკრეტულ გადმოსცემის საშუალებასთან არ არის მიბმული, მაშინ ის ერთნაირად ვხვდება ლიტერატურულ და არალიტერატურულ თხრობით ფორმებში, რაც ნარატივის, როგორც მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურისთვის ნიშნული მოვლენის გაგებას ეჭვქვეშ აყენებს.

ნარატივის მთავარი მახასიათებელია, რომ ტექსტში ის “აქტიურ” როლს ასრულებს. ამბავი, როგორც ნარატივის ერთ-ერთი ფორმა, ტექსტში “ძრავის” ფუნქციას ითავსებს, რომელთანაც დაკავშირებულია სხვა ელემენტები. მაგრამ ნარატივი მხოლოდ ამბის ფორმით არ შემოსაზღვრება. თუ ნარატივი ტექსტის “აქტიური” ელემენტია, მისი ფუნქციონირების საფუძველი, მაშინ ის რეპრეზენტირდება არა მხოლოდ როგორც ამბავი, არამედ როგორც ყველა სხვა ერთეული, რომელიც თხრობის ინტენსიფიკაციას ახდენს. მაგალითად, თუ რომელიმე მეტაფორა ტექსტში მოცემულია, როგორც ყველა სხვა თხრობითი ელემენტისთვის ფონი, საფუძველი და მათი ამოქმედების იმპულსი, მაშინ ის ასევე შეიძლება ჩაითვალოს ნარატივად. მოკლედ რომ ითქვას, ნარატივი “აქტიური” თხრობის ფორმაა, რომელშიც რაღაცის

რეპრეზენტირება, მისდამი მიმართებების გამოკვეთა, მისი საზრისული აქტივიზაცია ხდება.

ნარატივის ლინგვისტურ და ლიტერატურათმცოდნეობით გაგებასთან მეტ-ნაკლებად არის დაკავშირებული დიდი ნარატივის ცნება, რომლის არსებობისა და თავისებურებების საკითხის გარკვევა ჯოისის ადრეული შემოქმედებაში, ამ ნაშრომის მთავარი მიზანია.

“დიდი ნარატივის” ცნება ცნობილ ფრანგ ფილოსოფოსსა და ლიტერატურის თეორეტიკოს ჟან ფრანსუა ლიოტარს (1924-1998) ეკუთვნის. ყველაზე სრულად მან ეს პრობლემა თავის ნაშრომში “პოსტმოდერნისტული სიტუაცია” (1979) განიხილა.

ლიოტარისთვის, ნარატივი წარმოადგენს ქცევის განმსაზღვრელი ჯერარსული ცოდნის ფორმას (ლიოტარი 1984:19-20). სიტყვა “ჯერარსული”, აქ გამოიყენება არა იდეალურის, არამედ გაბატონებულის მნიშვნელობით. ამგვარი ცოდნა ჯერარსულია, რადგანაც იგი ისეთად არის დადგენილი ტრადიციის და/ან ელიტის მიერ. ნარატივის მაგალითია, გმირობის შეფასების მოდელები, რომელთა მეშვეობით სოციალური ინსტიტუტები ქცევის ლეგიტიმიზაციას ახდენენ (როგორი უნდა იყოს გმირი, რა შეიძლება ჩაითვალოს გმირობად). ნარატივს მიეკუთვნება ასევე, დენოტური ხასიათის დენოტაციური გამონათქვამები (ეს პრესკრიფციული გამონათქვამებია, მაგალითად, სამეცნიერო განსაზღვრებები, გაბატონებული დისკურსები და სხვა), კითხვითი წინადადებები, სადაც შემკითხველი გამოიწვევს მოპასუხეს, აირჩევს მისთვის მისაღებ პასუხს, ასევე შეფასებითი ხასიათის გამონათქვამები (მაგალითად, გარკვეული კრიტერიუმების საფუძველზე, რაღაც კარგია, ცუდია, მშვენიერია, მახინჯია და ა.შ.). ჯონ მაღპასის თანახმად, ლიოტარის ნარატივები წარმოადგენს “ამბებს, რომელთაც საზოგადოებები ერთმანეთს უყვებიან, რათა ახსნან საკუთარი არსებობა აწმყოში, ისტორია და მომავლის ამბიციები” (მაღპასი 2005:7-8). ამ თვალსაზრისით, ნარატივები ადამიანური გამოცდილებისა და საზოგადოების საფუძველს წარმოადგენენ: ისინი გვეუბნებიან ვინ ვართ და გვეხმარებიან იმის გამოხატვაში, რაც გვწამს და შთაგვაგონებს (მაღპასი 2005:21). მაგალითად, ისტორია ქმნის ნარატივებს წარსულის, ფსიქოლოგია–ფსიქიკის, სოციოლოგია–საზოგადოების შესახებ.

ნარატივების მოქმედების ასახსნელად, ლიოტარს შემოაქვს ლ. ვიტგენშტეინის ტერმინი “ენობრივი თამაშები”, რომელიც ენის გამოყენებას აღწერს. ვიტგენშტეინმა თავის მეორე მნიშვნელოვან ნაშრომში “ფილოსოფიური ძიებები” (1953), მიიჩნია, რომ მნიშვნელობა უფრო პრაგმატულია, ვიდრე ბუნებრივი და ფიქსირებული (მალპასი 2005:22). შესაბამისად, მნიშვნელობათა ფორმირება და გაგება დამოკიდებულია სუბიექტებთან (გამგზავნი/მიმღები) დაკავშირებულ ფაქტორებზე. ლიოტარი ფიქრობს, რომ ენობრივი თამაშების წესები მოთამაშეებს შორის დადებული კონტრაქტის ნაწილია. ეს ნიშნავს, რომ კონკრეტული თამაშის წესები პოეზიის ან ბიოლოგიის შემთხვევაში, ბუნებრივი კი არ არის, არამედ საზოგადოების მიერ არის დადგენილი (მალპასი 2005:21).

როგორც ლიოტარი წერს, ნარატივების კვლევისას მეთოდოლოგიურ მიდგომად მან ენობრივი თამაშები აირჩია, რადგანაც “ენობრივი თამაშები ის მინიმალური მიმართებაა, რაც საზოგადოების არსებობისთვის საჭიროა: სანამ დაიბადება, მხოლოდ სახელის დარქმევის ფაქტითაც კი, ბავშვი უკვე ასრულებს იმ ამბის რეფერენტის როლს, რომელსაც კვლავ და კვლავ ჰყვებიან გარშემომყოფნი და ის ამ მიმართებასთან აუცილებლობით ამყარებს კავშირს” (ლიოტარი 1984:15). თამაშის უკვე დადგენილი წესებით, ხდება რომელიმე ენობრივ თამაშში შემავალი რაიმე გამონათქვამის ლეგიტიმიზაცია ან უარყოფა. როგორც სხვადასხვა თამაშებს, ასევე განსხვავებულ საზოგადოებებს ლეგიტიმიზაციის სხვადასხვა ფორმები აქვთ. როგორც სუბიექტები, ჩვენ ენობრივი თამაშების სხვადასხვა სერიებში ვარსებობთ და ჩვენი არსი განსხვავებული წესების თანახმად განისაზღვრება (მალპასი 2005:22).

ეს ენობრივი თამაშები მეტანარატივების მეშვეობით ხორციელდება, ანუ ნარატივებისა და ენობრივი თამაშების იმპლიციტურად განმსაზღვრელი საზრისებით. სწორედ მეტანარატივები განსაზღვრავენ ნარატივების წარმატებას ან წარუმატებლობას. მაგალითისათვის ლიოტარს მოჰყავს კაშინაჰუას, ამაზონის ჯუნგლების ერთ-ერთი ტომის წარმომადგენლის ნარატივი, რომელიც იწყება და მთავრდება იმით, რომ მთხრობელმა თავისი ინტერპრეტაციით მოიტანა ამბავი მსმენელამდე და რომ ამ ინტერპრეტაციის ავტორი თავად ისაა, მთხრობელი. ამით მთხრობელი საკუთარ თავს ნარატივის გმირთან აკავშირებს და საკუთარ პერსონას ნარატივის განუყრელ ნაწილად აქცევს (ლიოტარი 1984:24).

ლიოტარის მიხედვით, ნარატივებს, როგორც ამბებს, უფრო მაღალი ლეგიტიმაციის მქონე მეტანარატივები განსაზღვრავენ, რომლებიც ნარატივებში ქვეტექსტის, ასევე სხვადასხვა იმპლიციტური ფორმით არსებობენ და ნარატივების შინაარსს აყალიბებენ. მაგალითად, ზემოთ მოყვანილ (კაშინაჰუას მთხრობელის) მაგალითში, მეტანარატივს წარმოადგენს მთხრობელის ირიბი ჩართვა ნარატივში, როცა მთხრობელი, როგორც ცალკე მდგომი ერთეული, თავად ამბავს ერწყმის და მისი ნაწილი ხდება.

“დიდი ნარატივები” შეიძლება დაიყოს ტრადიციულ და მოდერნულ ნარატივებად. ამ უკანასკნელს მიეკუთვნება აბსოლუტური ცოდნისა და ემანსიპაციის ნარატივები. აბსოლუტური ცოდნის თეზისი ჰეგელმა წამოაყენა, რომელსაც სწამდა, რომ შესაძლებელია ამ სახის ცოდნის დონის, როგორც თავისთავადი მიზნის მიღწევა (ლიოტარი 1984:33-34). ემანსიპაციის ნარატივი განმანათლებლობასა და საფრანგეთის რევოლუციას უკავშირდება და ცოდნის, როგორც იარაღის მეშვეობით, ადამიანის თავისუფლებისა და ბედნიერების მიღწევას ისახავს მიზნად (ლიოტარი 1984:31). ორივე შემთხვევაში, ეს ორი დიდი ნარატივი განსაზღვრავდა უნივერსიტეტების მისიის გაგებას გერმანიაში და განათლების მეშვეობით, პოლიტიკური თავისუფლების მოპოვებას საფრანგეთში. შეიძლება, მათ ორი დიდი იდეაც ეწოდოთ, თუმცა იდეებისგან განსხვავებით, დიდი ნარატივები უფრო რთული სტრუქტურებია, რომლებიც იდეას, როგორც საზრისულ ელემენტს, ერთ-ერთ ნაწილად მოიაზრებენ.

ენობრივ თამაშებში, “დიდი ნარატივები” სხვადასხვა სახის შეფასებისათვის, მთავარი საზრისული ფაქტორია. ნ. ბუალოს (1636-1711) ცნობილი ტრაქტატი “პოეტური ხელოვნება”, კლასიციტური ნარატივის მაგალითია, რომლის “დიდი ნარატივი” ჰარმონიულობის თავისებური გაგება შეიძლება იყოს.

როცა ბუალო “პოეტურ ტრაქტატში” წერს,

“მოდით, საკუთარი თავი მარიოტის ლირიკული სიტყვებით შევკმნათ და ბურღესკი პოეტ-მელორეთა საღორეებს დავუტოვოთ”

(ბუალო 2007:24),

ამ დროს, პროექტი არა მხოლოდ პროექტური ენის კრიტერიუმებს ადგენს, არამედ ზოგადად ენის ბუნების დადგენას ცდილობს. ამ შემთხვევაში, ეს ლირიკული ენაა, რომელიც პარიზის დახვეწილი ენის კონტექსტში უკეთ წარმოაჩენს მთქმელს, ვიდრე ბურლესკური, მელორე პროექტა მდაბიო ენა. ბუალოს ამ რჩევას თან ახლავს დაშვება, რომ ამგვარი სასურველი ენა, ჯერ კიდევ არ არის გაბატონებული. შესაბამისად, პროექტმა უნდა მიატოვონ “მდაბიო” ენა. ეს კი, სინამდვილეში, არა მხოლოდ ენის, არამედ მის მატარებელ ცოცხალთა დატოვებას გულისხმობს (ბუალო 2007:23).

ამგვარი ნორმატიული ენა სხვა ენის მარგინალიზებას ახდენს. ის ან იმორჩილებს მსხვერპლს, ან მას გარიყვით და ძალადობით ანადგურებს. ლიოტარის დიდ ნარატივს, მოქმედების სწორედ ეს პრაქტიკული ხასიათი გამოარჩევს. ის არა მხოლოდ ენობრივად მყოფობს, არამედ მოქმედებაში გადასული ენის გამომხატველია.

ისტორიული თვალსაზრისით, “დიდი ნარატივის” ცნების მონათესავე ფ.ნიცშეს (1844-1900) “ძალაუფლების ნების” ცნება შეიძლება იყოს. ნიცშესთვის, ადამიანისა და მის მიერ შექმნილი სამყაროს მთავარი მახასიათებელი ძალაუფლების სიყვარული და მისკენ სწრაფვაა.

“დიდი ნარატივის” მთავარი მახასიათებელი, საკუთარი თავის, როგორც წამყვანი ნარატივის გაგებაა. ენობრივ თამაშებში, ის ადგენს თამაშის წესებსა და შედეგებს. ერთი შეხედვით, შეიძლება ჩანდეს, რომ ნიცშეს “ძალაუფლების ნების” ცნება უფრო ექსტრალინგვისტურ და რეალურ სამყაროს ასახავს, ხოლო ლიოტარის “დიდი ნარატივი” ენობრივ სამყაროს, თუმცა, თუ გავიხსენებთ, რომ როგორც ენობრივი თამაშების წესებს, ასევე ამ წესების მთავარ მოდელს თავად ადამიანები ადგენენ, ცხადი გახდება, რომ როგორც ერთ, ასევე მეორე შემთხვევაში, ენის წარმმართველი უაღრესად ხელშესახები ფენომენებია მოცემული.

ენობრივი სამყარო, რომელიც სხვადასხვა სახის, მათ შორის მტკიცებით (მეცნიერულ), დეონტურ (რელიგიურ), შეფასებით (ეთიკურ) და კონოტაციურ (ხელოვნებასთან დაკავშირებულ, ლიტერატურულ) გამონათქვამებს მოიცავს, ასევე ხასიათდება “დიდი ნარატივებით”. ზოგჯერ ხდება, რომ რომელიმე სახის, მაგალითად, რელიგიური ან პოლიტიკური წამყვანი ნარატივი, გლობალური ბატონობისკენ სწრაფვას ამჟღავნებს და ცდილობს ყველა სახის ნარატივი მოიცვას,

დაიქვემდებაროს. რელიგიური “დიდი ნარატივის” ლოკალურ ნარატივებია შუა საუკუნეებში კრეტიენ დე ტრუას (1140-1190) და მისი მიმდევრების მიერ შექმნილი “გრაალის თასის” პოეტური სერიები და ვოლფრამ ფონ ეშენბახის (1170–1220) ეპიკური პოემა “პარციფალი” (1205-15). მათში, გაბატონებული რელიგიური დისკურსისთვის ლიტერატურული ფორმის მიცემა ხდება. მაგრამ ერთია, როდესაც რელიგიური საზრისები, ცნობიერად, პირდაპირ არის გამოხატული და მეორეა, როცა ისინი ტექსტში იმპლიციტურად მოქმედებენ. ამ შემთხვევაში, შესაძლოა, ავტორის ინტენციისა და შემოქმედებითობის არაცნობიერი ან/და ცნობიერი ფაქტორები გაავითვალისწინოთ. აღსანიშნავია, რომ ასეთ პირობებში ავტორის ფუნქცია უფრო ფორმის განსაზღვრით შემოიფარგლება, ვიდრე ტექსტის შინაარსობრივი მხარის დადგენით, რომელიც დოგმატურად არის მიღებული ავტორის მიერ ცნობიერად ან არაცნობიერად. პოლიტიკური “დიდი ნარატივის” მაგალითია, ჯორჯ ორუელის (1903-1950) რომანში “1984”, ე.წ. “დიდი ძმის” მიერ შემოთავაზებული ენობრივი ველი (ლოკალური ნარატივები), რომელშიც ენა ბრძანებებისა და მოკლე დენოტაციური გამონათქვამების დონეზეა დაყვანილი და სხვა სახის წინადადებები (შეფასებითი, პოეტური და სხვა), არ არის დაშვებული.

ეს ყოველივე, მხოლოდ ენობრივი ველის სივრცეში მოქმედი ფაქტორები არ არის. თანამედროვე სამყაროში, ლიოტარის მიხედვით, ბატონობს ის, ვისაც აქვს ყველაზე განვითარებული ენობრივი თამაშები, რომელთა შემადგენელია ცოდნა, ხელოვნება, მსოფლმხედველობა და ა.შ. ასეთი რესურსები კი კვლავ ყველაზე განვითარებულ ევროპულ ქვეყნებსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებს გააჩნია. დანარჩენი საზოგადოებების ენობრივი თამაშები ან თვითიზოლირებულ და სხვა ენობრივ თამაშებთან ინტერაქციისთვის მოუმზადებელ ველებს მოიცავს ან განვითარების სტადიაშია. თანამედროვე დასავლური “დიდი ნარატივების” გავლენის (რა სახითაც არ უნდა გააკრიტიკონ ეს ნარატივები და უწოდონ მათი ევროპოცენტრისტული თუ იმპერიალისტური, ფაქტია, რომ დასავლური ნარატივები, დღესაც, არა ლოკალური, არამედ უნივერსალური ხასიათისაა) ერთ-ერთი ასხნა, განმანათლებლობის მიერ შემოთავაზებული “ემანსიპაციის” “დიდი ნარატივი” შეიძლება იყოს, რომელიც კრიტიკულ დისკურსს ნებისმიერი ცოდნის განახლებისა და პროგრესის წინაპირობად მიიჩნევს. ამ ნარატივზე დამყარებულ დასავლურ ნარატივებს, უფრო მეტი

შესაძლებლობა გააჩნიათ გადაიხედონ, განახლდნენ და დაიხვეწონ, ვიდრე არა კრიტიკულ, დიდ ნარატივზე დამყარებულ ენობრივ თამაშებს.

შესაბამისად, დიდი ნარატივის, როგორც ძალაუფლების ნების გამომხატველი ენობრივი მოვლენის არსებობა, ფაქტია, როგორც ლინგვისტურ, ასევე ექსტრალინგვისტურ გარემოში.

ლიოტარის დიდი ნარატივი ჰომოგენურია. ის არ დაუშვებს კონტრასტულ ელემენტს საკუთარ თავში. მისი მთავარი თვისება სწორედ ეს მონოლითურობაა. თუმცა, დიდი ნარატივი არსებობს სხვა ნარატივების გარემოცვაში. შესაბამისად, მას მათთან ინტერაქცია, თუნდაც მათი უარყოფელი, მაინც აქვს. ამავე დროს, ის ენის ნაწილია, თუმცა, ხშირად, ყველაზე დომინანტური ნაწილი. ენა უფრო მეტია, ვიდრე დიდი ნარატივი. დიდი ნარატივი ვერ აიცვლება ენაში, როგორც უფრო ფართო მოვლენის კონტექსტში განვითარებულ პროცესებს.

ენა, სოსიურის მიხედვით, არსებობს საზოგადოების წევრების მიერ ერთმანეთთან დადებული შეთანხმების საფუძველზე (სოსიური 1966:14). შესაბამისად, მისი საკომუნიკაციო ფორმა და შინაარსი ბევრი განსხვავებული აქტორის მიერ განისაზღვრება. მიუხედავად იმისა, რომ სოსიურთან ენა, როგორც სისტემა, ხოლო მეტყველება, როგორც გაცილებით კონკრეტული მოვლენა, ერთმანეთისგან გამოყოფილია, განსხვავების ფენომენი ორივე სფეროში არსებობს. ენა, როგორც სისტემა, დამყარებულია განსხვავებებზე. ადმნიშვნელისა და აღსანიშნის პირობითი კავშირს სოსიური წყალში წყალბადისა და ჟანგბადის ურთიერთმიმართებას ადარებს, რომელთაგან არც ერთ ცალკე ადებულს, გააჩნია წყლის თვისება (სოსიური 1966:103). ენა, როგორც განსხვავებული მოვლენების მომცველი, განსხვავებულთა ინტერაქციაში არსებობს. დიდი ნარატივის ჰომოგენურობა კი, ინტერაქციის ამ ფაქტის უარყოფაზეა აგებული. ამავე დროს, გასათვალისწინებელია, დიდი ნარატივის უადრესად “რეალისტური” ბუნება. ის რომ მხოლოდ ენობრივი მოვლენა იყოს, მაშინ საფრანგეთის რევოლუციის ერთი-ერთი სიმბოლოს, გილიოტინის მოქმედების საფუძველი არ იქნებოდა. სწორედ გაბატონებული დევიზის “ძმობა, ერთობა, თავისუფლება” ეჭვმიუტანელ გაგებას, ამგვარ დიდ ნარატივს შეეწირა რევოლუციის დროს უამრავი სიცოცხლე. ამგვარად, ამ მაგალითიდანაც ჩანს, რომ “სხვა”, როგორც ასეთი, დიდ ნარატივში უარყოფილია.

ლევინასის მიხედვით, ეს “სხვა”, იდენტობის საკითხს უკავშირდება. ყოველი ინდივიდუალური ნარატივი, როგორც ასეთი, დგინდება “სხვა” ნარატივთან მიმართებით.

ლევინასის მოსაზრებები ენასთან დაკავშირებით ეხება ენის, როგორც განსხვავებულთა ერთიანობის პროცესის ბუნებას. თუ დიდ ნარატივში ეს “სხვა”, საკუთარი თავის გარეთაა გატანილი, აქ ის შემოტანილია და ნარატივთა მოქმედების საფუძველია. შესაბამისად, ჩნდება ორი ალტერნატივა ენის ჰომოგენურობის და დივერსიფიკაციის სახით. პირველ შემთხვევაში, როგორც ეს ჯოისის ნაწარმოებების კვლევიდან ჩანს, ენა თავისთავში მოძრაობას, ცვალებადობასა და თვითგანსხვავებას უარყოფს, მეორე შემთხვევაში კი, თვითგანსხვავება არა ენის სისუსტის, არამედ მისი ბუნების მაჩვენებელია. “სხვა”, რომელიც დიდ ნარატივში უარყოფილია, მეორე ენაში ენის არსებობისა და მოქმედების საფუძველია.

ლევინასი ასხენებს განათებას, რომელშიც “სხვა” ნარატივის დანახვა ხდება (ლევინასი 1987:64). უფრო კონკრეტულად, ეს არის სიკვდილთან მიმართება, როცა სუბიექტი ხედავს საკუთარი ენის სიყალბეს. სუბიექტი სიკვდილამდე ცხოვრობს ენაში, სადაც სიკვდილი, როგორც ასეთი, დავიწყებულია. დიდ ნარატივში, რომელსაც სუბიექტი იზიარებს, სიკვდილი ახსნილია, როგორც ენის მიღმა არსებული და სუბიექტისთვის უცხო. ის მოშორებულია პირადი განცდისა და გააზრების სფეროს. ის “სხვაგანაა” და ინდივიდს არ ეკუთვნის. მაგრამ რაც არ უნდა დაიფაროს ენაში დიდი ნარატივის მიერ “სხვა”, სიკვდილის არსებობა ფაქტია, რომლისგანაც, როგორც უაღრესად პირადი, თანმდევი მოვლენისგან თავის დაღწევას სუბიექტი მისი მოშორებით ცდილობს. დიდ ნარატივში ეს მოშორება გამოხატულია თავის შეფარებით სიკვდილის დავიწყების შესახებ ნარატივში. ჰაიდგერთან მას “ლაყბობა” ჰქვია, რომელშიც სიკვდილის, როგორც აქ და ახლა თანმყოფი მოვლენის მოშორება, დავიწყება ხდება (ჰაიდგერი 1989:380). “განათება”, როგორც “სხვა”-ს დანახვა, სიკვდილის შესახებ ამ თვითდამამზვიდებელი, მისგან განმრიდებელი ნარატივების სიყალბის დანახვით ხდება.

დიდი ნარატივის ამ “ლაყბობის” ფორმით შემოთავაზებულ სიკვდილის ახსნაში, სიკვდილი გაიგება, როგორც არა “ჩემი” სიკვდილი. ის სხვების, როგორც “უფერული”, “რუხი” სხვების სიკვდილია. ეს სხვები ჩემთვის ისე კვდებიან, როგორც

მაგალითად, ქვა ვარდება. ბუნებრივია, როცა სხვები კვდებიან, ისინი ჩემთვის არავის წარმოადგენენ. ისინი, უბრალოდ, ჩემ გარეთ არიან. მათი სიკვდილი ბუნებრივია, რადგანაც ვიცი, რომ ბუნებაში ყველაფერს აქვს დასასრული. როგორც ჰაიდეგერი წერს, ამგვარ “ლაყობაში” “უცნობები კვდებიან ყოველდღე და ყოველ საათს” (ჰაიდეგერი 1989:380). სიკვდილი დიდ ნარატივში არის ნაცნობ სამყაროში უცნობთა, სხვათა სიკვდილი. ხოლო დამვიწყებელ სუბიექტს, ყოველთვის შეუძლია ახსნა მოუძებნოს ამ ხდომილებას: ადამიანი ბოლოს, როცა ეს დრო მოვა, კვდება, მაგრამ ჯერჯერობით ხომ თავად დაცულია (ჰაიდეგერი 1989:380).

ჰაიდეგერის მიხედვით, სუბიექტს ამგვარი ახსნა მზად აქვს არა საკუთარი სიკვდილის, არამედ სხვების, უცნობების სიკვდილის შესახებ. ჯოისთან, დიდი ნარატივი სწორედ ასე ხედავს სიკვდილს. იგი გაიგება არა როგორც სუბიექტისთვის მნიშვნელოვანი ხდომილება, მისთვის ფიქრის წყარო, არამედ სხვათა სიკვდილი. ეს სხვები კი მარგინალიზებულია, როგორც ეს “დუბლინელების” ციკლის მოთხრობაში— “უბედური შემთხვევაში” ჩანს, სადაც ქალბატონი სინიკოს სიკვდილის გადმოცემა გაზეთის მშრალ რეპორტაჟში, სიკვდილის, როგორც ჩემთვის “უცხო” პოზიციიდან ხდება. დიდ ნარატივში სიკვდილი არა მხოლოდ ქრება, არამედ მისი სუროგატად ქცევა ხდება; ის ყოველთვის მოშორებულია სუბიექტისგან, რათა ეს უკანასკნელი მშვიდად იყოს. გაზეთის რეპორტაჟი, სადაც სინიკოს სიკვდილი აღწერილია, როგორც უბედურ შემთხვევებს მიკუთვნებული ერთ-ერთი ფაქტი, სინიკოს სიკვდილს სუროგატად აქცევს, რაზეც მეხუთე თავში იქნება საუბარი. სინიკოს სიკვდილი იქცევა არა სინიკოს სიკვდილად, არამედ უბედურ შემთხვევად, ერთ-ერთ სტატისტიკურ ფაქტად, რომელშიც “სხვა”, როგორც ინდივიდი გამქრალია.

ამგვარად, “კვდომა” დიდი ნარატივის დამამშვიდებელ “ლაყობაში” წარმოდგენილია როგორც “უფერული”, უცნობი სხვების კვდომა. ის ისეთ ხდომილებაზე დაიყვანება, რომელიც, მართალია, სუბიექტს ეხება, მაგრამ თავად არავის ეკუთვნის. სუბიექტში, რომელიც დიდი ნარატივის ამ დისკურსში ჩართულია, საკუთარი სიკვდილის გაგების დაფარვა ხდება (ჰაიდეგერი 1989:381). “დუბლინელებში” სინიკოს სიკვდილის რეპრეზენტაცია სწორედ ამგვარი დაფარვის მაგალითია, ისევე როგორც ჯოისის რომანში “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” დანტეს მიერ პარნელის სიკვდილის, როგორც ქვის დავარდნის მსგავსი უმნიშვნელო ფაქტის სახით აღქმა. ამ

დამშვიდებაში დიდი ნარატივი დაქვემდებარებულ სუბიექტს საშუალებას არ აძლევს, მასში სიკვდილისადმი ძრწოლა წარმოიშვას. ჰაიდეგერის მიხედვით, ესაა “გულგრილი სიმშვიდე იმ “ფაქტის” წინაშე, რომ “კვდებიან” ხოლმე” (ჰაიდეგერი 1989:382).

ამგვარად, დიდი ნარატივი თავისთავში მოიცავს ისეთ საკითხებს, როგორცაა: “სხვა” ნარატივის უარყოფა, სიკვდილის, როგორც ინდივიდისთვის მნიშვნელოვანი მოვლენის მასზე “ლაყბობით” გადაფარვა, საკუთარი ხმის ჩახშობა და დიდ ნარატივში მშვიდად დავანება იდენტობის დათრგუნვის ხარჯზე, ენის, როგორც განსხვავებულთა ერთიანობის უარყოფა და მისი დაყვანა ერთ, ჰომოგენურ სისტემაზე, რომელიც ინდივიდუალურ ენას ამ განსხვავებების დანახვის შესაძლებლობას ართმევს. თუმცა, თავად ამ დიდ ნარატივშიც არის გახლეჩის საფრთხე. კერძოდ, როცა გაბატონებულ დისკურსში მასში დაფარული, განდევნილი მეტაფორების წამოწევა და დათრგუნული ხმების გამოკვლევა ხდება, დიდი ნარატივის ჰომოგენურობის მითი იმსხვრევა, როგორც ამას დერიდა სოსიურის მიერ ენის, როგორც ცოცხალი სიტყვის და დამწერლობის, როგორც მეორადი, ნაწარმოები მოვლენის ურთიერთმიმართების დეკონსტრუქციისას აჩვენებს, რომ სინამდვილეში, ეს მეორადი, დამწერლობა სულაც არ არის გაქვავებული. დამწერლობა, დასავლურ კულტურაში გავრცელებული აზრის საპირისპიროდ, სწორედ რომ ყველაზე “ცოცხალია” იმ თვალსაზრისით, რომ მასში “განსხვავების” ფენომენი, რაც სოსიურისთვის უმნიშვნელოვანესი ცნებაა, სრულად რეალიზდება. დამწერლობაში ენა მუდმივად ცვლის მნიშვნელობებს, ერთს მეორეთი ანაცვლებს. დამწერლობაში ხდება ამ ცვლილებათა მუდმივი წარმოება და სწორედ აქ არის შესაძლებელი დივერსიფიკაციის კვალის (ინგ. “trace”) მიდევნება. სწორედ ამიტომ, არა მეტყველება, არამედ სწორედ დამწერლობა, სადაც ყველაზე ინტენსიურად რეალიზდება “განსხვავების”, ცვლილების, ოპოზიციის ცნებები, რაც სოსიურისთვის ენის მოქმედების საფუძველს წარმოადგენს, არის ენის ცოცხალი ბუნების გამომხატველი (ნორისი 2002:28).

სოსიურის მითოლოგიის დერიდასეული დეკონსტრუქციიდან ჩანს, რომ ნებისმიერ ნარატივში არსებობს განსხვავების ნიშნის მოძებნის საფუძველი. ამის უარყოფა დიდ ნარატივში, სწორედ რომ საპირისპირო შედეგს იძლევა. განდევნილი ნარატივები საბოლოოდ მაინც მუღავნდებიან და გაბატონებული ნარატივის ჰომოგენურობის მითს

ამსხვრევენ. შესაბამისად, სუბიექტის მიერ “სხვა” ნარატივის დანახვა შესაძლებელია და ეს ყველაზე “საზღვრულ” (იასპერსი) სიტუაციაში–სიკვდილის მოდუსში ხდება.

ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში, ენა, როგორც არა მხოლოდ ნარატივის წარმოების, არამედ როგორც ცოცხალი ადამიანის გამოხატულება, უაღრესად მნიშვნელოვანია. ლიოტარის გაბატონებული დისკურსი ჯოისთან თავს იჩენს არა როგორც იდეა, რომლის განამდვილება ხდება, ანუ როგორც ენის ცალკეული ობიექტი, არამედ როგორც ტოტალობა, რომლისგანაც თავდაღწევას ტექსტი ცდილობს. მაგალითად, ჯოისთან, რომანში “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” ბუალოს ნორმატიული ტექსტის მსგავსი ნარატივია მოცემული, როდესაც სტივენს უბრძანებენ ლორდ ტენისონის პოეზია მოიწონოს და ბაირონი დაემოს, რასაც თან მოსდევს ძალადობა:

“-აღიარე რომ ბაირონი ცუდია!

-არა.

-აღიარე!

-არა. არა.

ბოლოს გამძვინვარებული ბრძოლის შემდეგ, როგორც იქნა თავის დაღწევა მოახერხა. მისი მტანჯველები კი სიცილ-ხარხართ და დამცინავი სიტყვებით ჯონს როუდისკენ გაემართნენ. ის კი ამ დროს ცრემლებისგან თვალებდაბინდული მიბარბაცებდა, სიმწრისგან ხელებს მუჭავდა და ქვითინებდა”

(“ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” 2012:104).

ბიჭები სტივენს პოეტური გემოვნების გამო ედავებიან. მათთვის ლორდი ტენისონი უფრო დიდი პოეტია, ვიდრე ბაირონი. სტივენისთვის ეს მიუღებელია, ბაირონი მისთვის უპირველესია. ამ თითქოს ჩვეულებრივ წარმოდგენათა სხვაობაში პოეზიის შესახებ, ჩანს თუ როგორ გარდაიქმნება განსხვავებები მტრობად. ბიჭები ამცირებენ სტივენს არა მხოლოდ მისი ოპოზიციის გამო, არამედ იმიტომ, რომ ის არ იზიარებს მათი მასწავლებლების მიერ აღიარებულ აზრს პოეზიის შესახებ. მოცემულ ეპიზოდში სტივენი ისჯება, როგორც ინდივიდუალური ენა. ის აცდენილია დიდი

ნარატივის მიერ დადგენილ კონტექსტს და ცდილობს კონტრასტული მისდამი იყოს, რაც დიდ ნარატივში იხვევა.

როგორც მოხმობილი პასაჟიდან ჩანს, ბიჭებისთვის მათი მცირე ასაკის მიუხედავად, უკვე მიუღებელია “სხვა”, სტივენის, ბაირონის თუ განსხვავებულის სახით. ეს “სხვა”, რომელიც სოსიურის მიხედვით, სინამდვილეში, ნებისმიერი ტექსტის, ენის მახასიათებელია (სოსიური 1966:103), ნარატივის უმთავრეს მახასიათებელს წარმოადგენს, რომელიც ენობრივ მოვლენად ვერ შედგება თუ სხვისგან არ განსხვავდება. შესაბამისად, “სხვა”, როგორც ენის ფაქტი, ნარატივების წარმოებისგან განუყრელია. ნარატივები დგინდებიან, როგორც ასეთი, მხოლოდ “სხვას”-თან მიმართებით და არა თავისთავად.

ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში “სხვა”, როგორც ნარატივების წარმოებისა და მათი ბუნების განსაზღვრის სოსიურისეული პრინციპი, მისი სრული უარყოფით არის ჩანაცვლებული. “სხვა” გაგებულია არა როგორც ენის პრინციპი, არამედ მისგან გადახრა. ყოველი “სხვა”, როგორც საფრთხე ისე აღიქმება დიდი ნარატივის მიერ დადგენილი იდენტობისთვის. აქ დავიწყებულია, რომ ადამიანური ენა, როგორც ასეთი, იზოლირებულად არ არსებობს არამედ გარკვეულ კონტაქტშია სხვა ენასთან და სამყაროსთან. ეს თავად ადამიანის, როგორც სოციალური არსების ბუნებიდან გამომდინარეობს. როგორც ლევინასი აღნიშნავს, ჩვენ არასოდეს ვართ მარტო, არამედ სხვებთან ერთად (ლევინასი 1987:42). აქ იგულისხმება, რომ ადამიანური ენა წარმოშობისა და ბუნების თვალსაზრისით, ინტერსუბიექტურია და არ მოქმედებს როგორც “სხვებისგან” დამოუკიდებელი. ის, მაშინაც კი როცა კონტრასტულია, ითვალისწინებს სხვის არსებობას.

თუ ზემოთ მოხმობილი პასაჟი, რომელიც გამეორების სპეციფიკური ფუნქციის გამოყენებით (“აღიარე! აღიარე!” როგორც ბიჭები ამას სტივენისგან მოითხოვენ ლორდ ტენისონის უპირველეს პოეტად აღიარების მოთხოვნისას), ჯოისის ნაწარმოებისთვის “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” ნიშნეულია, აჩვენებს ენის, როგორც ჰომოგენური სისტემის არსებობას, რომელშიც “სხვა” გამოირიცხება, მაშინ ეს ნიშნავს, რომ ენა ინდივიდუალურ ხმებს კარგავს და მხოლოდ ერთი ხმის მიერ დომინირებულ მოვლენად იქცევა. ყველა სხვა ხმა დაითრგუნება. მაგრამ “სხვა” ნარატივის დათრგუნვა არ ნიშნავს, რომ ის ქრება. გარკვეულ მომენტში,

განწირულობის სიტუაციაში, როგორც ეს “მკედრებში” გაბრიელ კონროის შემთხვევაში ხდება, როცა ცოლის ხსოვნას სიკვდილის შესახებ შეეჩხება ან როცა მისტერ დაფი, ქალბატონ სინიკოს სიკვდილს საკუთარი ნარცისული ნარატივის გადმოსახედიდან მოულოდნელად ხედავს, როგორც შიშველს ფაქტს, რომელიც მას ელაპარაკება, – ხდება ამ “სხვა”-ს დანახვა. გაგების აქტში სხვისი დანახვის საფუძველზე საკუთარი იდენტობის დადგენა ხდება. შუქი, რომელიც გაგების აქტში იდენტობის დადგენის თანმდევი, აჩვენებს, რომ “სხვა” არსებობს, როგორც ასეთი, ჩემი მეშვეობით (ლევინასი 1987:64). როცა “სხვა”-ს, როგორც ასეთს, ყოფნა შეუძლია მხოლოდ ჩემი მეშვეობით, რაც მის დანახვას, როგორც “სხვა”-ს გულისხმობს და არა ჩემი “მე”-ს გაგრძელებას და მის პროექციას, არამედ ჩემგან განსხვავებულის მიღებას, სწორედ მაშინ დაინახავს სუბიექტი თავისთავსაც. ლევინასის ამ თეზისის მიხედვით, ადამიანი და მისი ენა ინტერსუბიექტურია და კონტრასტული ნარატივის, როგორც იდენტობის მაკონსტიტუირებელი მოვლენის, სუბიექტში გახსნას გულისხმობს. ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში, ამ კონტრასტული “სხვა”-ს სუბიექტში გახსნა, მხოლოდ დიდი ნარატივის დეკონსტრუქციის შემთხვევაში ხდება. თავად დიდი ნარატივი, როგორც გაბატონებული დისკურსი, არ უშვებს ამგვარ “სხვა”-ს და მის მარგინალიზებასა და უარყოფას ახდენს, მაგრამ როგორც ეს “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” ანალიზისას გამოჩნდება, თავად მასშია კონტრასტული ნარატივის ნიშნები, რომლებიც განდევნილია და გამოკვლევის შედეგად განათდება.

ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში, დიდი ნარატივის მიერ შემოთავაზებული “გულგრილობა”, როგორც საკუთარი თავის, ასევე “სხვა” “მე”-ს დანახვის შესაძლებლობას გადაფარავს. ამგვარად იმშვიდებენ თავს ჯოისის ის გმირები, რომელთაც არ სურთ იმაზე მეტის დანახვა, რასაც ხედავენ. ჯოისის ადრეულ პოეზიაში, სატრფო მეორეში ხედავს მხოლოდ იმას, რაც დიდი ნარატივის მიერ არის დაშვებული. მისი ენა ამ სიმშვიდეში არის დავანებული. ეს საკუთარი იდენტობის დამვიწყებელი, კოლექტიურ “ჩვენ”-ში მშვიდად მყოფი ხმაა. უკვე დადგენილის იმიტაცია. მსგავსად, როცა “პორტრეტში” დანტე პარნელის სიკვდილს ხედავს, ეს მისთვის “სხვისი” სიკვდილია. დანტემ, დიდი ნარატივის მიხედვით, ასევე იცის, რომ კვდებიან მაგრამ ამ “კვდომის” ინდივიდუალურ, უნიკალურ ხასიათს თავს არიდებს. მისთვის პარნელი მხოლოდ მტერია და არა მასთან ერთი ბედისწერის, სიკვდილის

მოდუსში გაერთიანებული ენა. პარნელს ის არ ცნობს, როგორც “სხვა“-ს. ის მისთვის, უბრალოდ, მარგინალიზებული ნარატივია, რომელიც ისე კვდება, როგორც ქვა ვარდება კლდიდან. დანტე არ ხედავს და არც სურს პარნელის დანახვა, როგორც საკუთარი იდენტობის მაკონსტიტუირებელი მოვლენის. მისთვის ის უბრალოდ ადამიანის სახედაკარგულობის გამოვლენაა, რომელშიც პარნელი როგორც ხმა, როგორც ენა, წაშლილია.

დასკვნა

დიდი ნარატივი, როგორც ტოტალური და “სხვა“-ს უარმყოფელი ფენომენი, ენის განუყოფელი ნაწილია. მისი უაღრესად პრაქტიკული, დომინანტური ხასიათი, ტექსტში სხვა ნებისმიერი ნარატივის გაქრობასა და ჰომოგენური სისტემის შექმნას იწვევს. მისი ეს მონოლითურობა მყიფეა და სიკვდილის, როგორც ინდივიდისეული ბედისწერის დავიწყებასა და მისდამი გულგრილ სიმშვიდეს ეფუძნება. როცა სუბიექტი სიკვდილს, როგორც მასთან თანმყოფ და განუშორებელ მოვლენას ეჩხება, ის ადგენს საკუთარი “მე“-ს და უარყოფილი “სხვა“-ს ბედის მსგავსებას და დამამშვიდებელი დიდი ნარატივის შეუსატყვისობას საკუთარი ენის მოთხოვნებთან. ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში დიდი ნარატივის, როგორც რეპრესიული ენის ფაქტორი მნიშვნელოვანია. ის ყველგან ჩანს და ოჯახის, კათოლიციზმის, სურვილისა და ცოდვის განცდისგან წარმოქმნილი ტანჯვისა და დაკარგული სამშობლოს ძიების საკითხებს, ერთ ფენომენში მოაქცევს, რასაც დათრგუნვის პროცესში თვითობის ძიება შეიძლება ეწოდოს.

§ 2 დიდი ნარატივი მოდერნიზმში

ჯოისის შემოქმედება მჭიდროდ არის დაკავშირებული მოდერნიზმთან, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოდან მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრამდე არსებულ, სახელოვნებო და ლიტერატურულ მოვლენებს აერთიანებს. მოდერნიზმი საერთაშორისო მოძრაობა იყო, თუმცა ამ ნაშრომში იგი “ბრიტანული” კონტექსტის მიხედვით არის განხილული. კერძოდ, ეზრა პაუნდის, ტომას ელიოტისა და ჯეიმზ ჯოისის შემოქმედების კუთხით. მოდერნიზმის ეს სამი ტიტანი ამ მოძრაობის თეორიულ-ლიტერატურული დასაბუთების თვალსაზრისით ყველაზე გამოკვეთილია. პაუნდის წვლილი განსაკუთრებით გამოკვეთილია ორგანიზატორული თვალსაზრისით, ელიოტის–თეორიული ესეების კუთხით, ხოლო ჯოისის–ტექსტობრივი თავისებურებების გათვალისწინებით.

პირველად ეს სიტყვა, ბოდლერმა გამოიყენა მეცხრამეტე საუკუნეში. ესეში “თანამედროვე ცხოვრების მხატვარი”, მან მოდერნულობა დაახასიათა, როგორც მოღური, გარდამავალი და არაპროგნოზირებადი მოვლენა ხელოვნებაში, განსხვავებით მარადიული და უცვლელი ფაქტორებისგან (ჩაილდსი 2002:14). მოდერნიზმი ასახავს ურბანიზაციის, ინდუსტრიალიზაციისა და სეკულარიზაციის შედეგად გამოწვეულ ცვლილებებს ენაში, რაც დეზინტეგრაციისა და რეფორმაციის, ფრაგმენტაციისა და სწრაფი ცვლილებების, ეფემერულობისა და დაუცველობის სახით გამოიხატება. ის ასევე მოიცავს დროისა და სივრცის ახალ გაგებას სინქარის, მობილობის, კომუნიკაციის, მოგზაურობის, დინამიზმის, ქაოსის და კულტურული რევოლუციის სახით (ჩაილდსი 2002:15). ბოდლერის განსაზღვრებაში ნიშნეულია მოდერნიზმისთვის არაპროგნოზირებადობის მიწერა, რაც სწრაფ ცვლილებებთან არის კავშირში. ბოდლერისთვის მოდერნულობა ფილისტერული ენის კონტრასტულ ნარატივებს უკავშირდებოდა, რაც გარკვეულწილად ეხმიანება ბრიტანელი მოდერნისტების შეტევას ვიქტორიანულ გამაძღარ და თვითკმაყოფილ თვითობაზე. მეორე ფაქტორი, რაც ჩაილდსის მიხედვით, ინდუსტრიალიზაციას უკავშირდება, ასევე მნიშვნელოვანია მოდერნიზმის გაგების თვალსაზრისით. ფაქტია, რომ მოდერნიზმი სწორედ ინგლისის ინდუსტრიული რევოლუციის შემდეგ იღებს სათავეს, როცა მუცლის მონელების პროცესში მყოფი ბრიტანეთის იმპერიას, ისევე როგორც გაერთიანებულ გერმანიასა და ბოჰემურ პარიზს, სურვილი უჩნდებათ საბოლოოდ

გადაწყვიტონ ევროპაში ძალაუფლების საკითხი. რეალობის გაგების სიმყარე შეიცვალა. მოდერნიზმი უფრო იმპულსია “ახლის” შექმნის (პარსონსი 2007:11). მოდერნიზმი უფრო ადრე ვერ გაჩნდებოდა, რადგანაც ის ინდუსტრიალიზაციის, ურბანიზაციის, ტექნოლოგიური ცვლილებების ამხსნელი ენაა და ჩამოთვლილთან მჭიდრო კავშირშია. ის მეოცე საუკუნის დასაწყისში წარმოქმნილი კომპლექსური კონტექსტის ნაწილია, როცა კაპიტალის “კუნთების”, მილიტარისტული მანქანის, იმპერიალისტური ვნებებისა და ნაციონალიზმის ახალი ტალღის დაკმაყოფილების ერთადერთ საშუალებად პირველი მსოფლიო ომი იქცა. მოდერნიზმი ვიქტორიანული თვითკმაყოფილებას, ერთი მხრივ, უტევს, მეორე მხრივ, საკუთარ ახალ დიდ ნარატივს ქმნის.

მაჰაფეის მიხედვით, ტრადიციული ნარატივი შემზღუდველია: ის უპირატესობას ანიჭებს ცნობიერ, რაციონალურ გაგებას ქვეცნობიერ (ასევე გრძნობად) აღქმასთან შედარებით. აქ ასევე უპრიანია ჰენრი ჯეიმზის შედარება, ის ტრადიციულ თხრობას სახლს ადარებს, რომელიც შეიძლება ბევრი სხვა მასალისგან იყოს აგებული, მაგრამ მაინც ერთ სტრუქტურად რჩება, განსხვავებით მოდერნისტული თხრობისგან, რომელიც ქალაქის ქუჩას ჰგავს (მაჰაფეი 2007:5). მოდერნისტული ლიტერატურა შექმნილია არა იმისთვის რომ “წაიკითხონ”, როგორც ეს ცნება ხშირად არის გაგებული, არამედ წარმოდგენილი იყოს “წარმოდგენის” (ინგ. “performance”) ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით, როგორც “შექმნის დასრულება”, რაც ინტერპრეტირებას მოიცავს. “რთული” მოდერნისტული ლიტერატურა მოითხოვს, რომ მასზე “დაუკრან”, თითქოს ის მუსიკალური ნაწარმოებია (მაჰაფეი 2007:5). ამგვარად, თავად ლიტერატურა იქცა მბორგავ ქალაქად, რომელიც გაუგებარი გახდა. დროის თვალსაზრისით, ნარატივები, ნაცვლად ტრადიციული, ქრონოლოგიური ან თანმიმდევრული წყობისა, დაიშალა და ტალღების მსგავსად, ალტერნატიული რიტმით მდინარება დაიწყო რომელიც თვითობის იდეას, სტატიკური ერთეულიდან ზოგადად, არამდგრად მოვლენად გარდაქმნიდა, გონებიდან სინამდვილისკენ და პირიქით რომ მოძრაობდა (მაჰაფეი 2007:9). ცოდნის ილუზიის შერყევის ყველაზე მყისიერ გზად ტექსტის ზედაპირის დაბნელება თუ გაბუნდოვანება იქცა. სტილისტურად, ამგვარი გაბუნდოვანება მოუხელთებლობისა და თვით სინამდვილის მიერ გამოწვეული ძრწოლის გამოხატვას ემსახურებოდა (მაჰაფეი 2007:14). მოდერნისტული ნაწარმოები უფრო ნაკლებად არის მიმართული ძალაუფლებისკენ,

ტექსტის ან მცდარისკენ, ვიდრე წინააღმდეგობრივ და მუდმივად ცვალებად სინამდვილესთან თავზარდამცემი ერთობის გაგებისკენ.

მაჰაფეის ზემოთ მოტანილი მოსაზრებიდან, მნიშვნელოვანია, მოდერნისტული ტექსტის შედარება წაკითხვის პერფომანსთან. ეს ზუსტი შედარება მოდერნისტული ტექსტების “სირთულეს” ხსნის: ისინი ინტერაქციაში შედიან მკითხველის კოგნიტურ უნარებთან და რაც მთავარია, წამკითხველის ნებასთან, დარჩეს ისეთი, როგორც წაკითხვამდე იყო თუ შეიცვალოს. ეს განსაკუთრებით, ჯოისის ენას ეხება, რომელიც რადიკალურად ცვლის წარმოდგენებს ენის ტრადიციული გაგებაზე. მოდერნისტული ტექსტი თავად პერფომანსია, რომელიც აქამდე შექმნილ ლიტერატურას აღუზიებისა და ასოციაციების მეშვეობით ეხმიანება და პოლიფონიურ ლიტერატურულ ხმიანობას ქმნის. მეორე მხრივ, ტექსტის გაბუნდოვანება, განსაკუთრებით ჯოისის შემთხვევაში, ენის, როგორც მოუხელთებელი მოვლენის გაგების შედეგია და არა ვერბალური ჟონგლიორობა. ვიქტორიანული ეპოქისა და მოდერნიზმის ნარატივების კონტრასტი, ენის განსხვავებულ გაგებაში მდგომარეობს. ვიქტორიანულ ნარატივში ენა არის აქ და ახლა არსებულის ასახვა, მოდერნისტულში კი ამგვარი “ასახვა” საკითხის გაუბრალოებას ნიშნავს. მასში არა ასახვა, არამედ სინამდვილესთან თამაში არის წამყვანი.

ვიქტორიანულ დიდ ნარატივში, ლიტერატურა პოლიტიკისა და მორალის მსახურად იქცა. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს იწყება ნოსტალგიური დამოკიდებულების გაჩენა ყოველივე “ინგლისურის” მიმართ. არქიტექტურა, დიზაინი, მოდური მიმართულებები ჟურნალისტურ მწერლობაში, ამ ნაციონალისტურ-იმპერიული სენტიმენტების ასახვას ცდილობს. დრო და სივრცე შესაბამისად მოდელირდება: ის “დიდი ძველი ინგლისისადმი” ნოსტალგიას პასუხობს და იმპლიციტურად, სახელმწიფო მანქანის ირგვლივ ერთ მუშტად შეკვრას გულისხმობს (ოუტკა 2009:7). შესაბამისად, მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან ვითარდება ორგვარი მოდერნიზმი: ერთი პოპულარული, მოდური და ცოცხალი ურბანისტული ენის გამომხატველია, მეორე კი არსებული კონტექსტისგან დისტანცირებას ახდენს და “ხრწნად” ენაში მყარი ნარატივების დამკვიდრებას ცდილობს. პირველს “დაბად”, მეორეს კი “მადალ” მოდერნიზმს უწოდებენ. ლიტერატურის ისტორიაში, საბოლოოდ, სწორედ ეს მეორე ნაკადი,

როგორც უფრო ღირებული მოვლენა რჩება ჯეიმზ ჯოისის, ეზრა პაუნდის, ტომას ელიოტის, ვირჯინია ვულფისა თუ დევიდ ლოურენსის სახით.

ცნება “მაღალი მოდერნიზმი”, როგორც ჩანს, ორი მნიშვნელობით გამოიყენებოდა, თუმცა ორივე ერთი და იგივე ავტორებს მოიცავს. პირველი მნიშვნელობით, ის იმ მოდერნისტებს აღნიშნავდა, რომლებიც ხელოვნების ავტონომიურობის ან “ხელოვნება ხელოვნებისათვის” დოქტრინას იზიარებდნენ ან ვინც თვლიდა, რომ “მაღალ ხელოვნებას” ქმნიდა. მეორე შემთხვევაში, აქ ის ავტორები იგულისხმება, რომლებიც “მაღალი მოდერნიზმის” წლებში აღიარეს, როცა მოდერნიზმის რევოლუციური სულის ფორმალიზება და კულტურული აღიარება პირველად მოხდა, დაახლოებით 1914-1925 წლებში. როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, მოდერნიზმის მკვლევართა უმრავლესობა თანხმდება, რომ ელიოტი, პაუნდი და ჯოისი “მაღალი მოდერნისტები” იყვნენ, რადგანაც მათ ამ მოძრაობაში წამყვანი პოზიციები ჰქონდათ და ახერხებდნენ საკუთარი ახალი მოდერნისტული ნაწარმოებები, როგორც სამუდამოდ მოდერნისტული ნიმუშები, ისე დაემკვიდრებინათ (როზენკვისტი 2009:2,3).

ცხადია, “მაღალი” და “დაბალი” მოდერნიზმის ამგვარი სახელდება თავად არის პრობლემური, რადგანაც მათ შორის გამყოფი საზღვრის დადგენა ძალიან ძნელია. მეორეც, თავად ამგვარი საზღვრის ძიება უკვე გარკვეული აქსიომებიდან ამოსვლას ნიშნავს, რის საფუძველზეც შეფასება და კატეგორიზაცია ხდება. თავად მოდერნიზმის ცნება იმდენად კომპლექსურია, რომ შეიძლება “მოდერნიზმები” უფრო გამოსადეგი იყოს ამ ტერმინის ქოლგის ქვეშ მოქცეული სახელოვნებო და ლიტერატურული მოვლენების მრავალფეროვნების აღსაწერად (აიერსი 2004:X). შესაბამისად, ამ მოძრაობის ორად გაყოფა უფრო ესთეტიკურ არჩევანს აღნიშნავს, ვიდრე “მოდერნიზმების” ადეკვატურ აღწერას.

“დაბალი” მოდერნიზმის მემარცხენე კრიტიკა შემდგენაირად შეიძლება შეჯამდეს: ლუკაჩისთვის სერიოზულმა ლიტერატურამ ნარატიულ სიამოვნებას ზურგი აქცია და სოციალურ დისკრიმინაციას შეუწყო ხელი (სიამოვნების მინიჭების ფუნქცია, ძირითადად, პოპულარულმა ლიტერატურამ შეითვისა); გრინბერგისთვის კულტივირებული კლასი გაზარმაცდა და მაღალი ხელოვნება კიტნში გაცვადა; აღორნოსა და ჰორკჰაიმერისთვის, კულტივირებული კლასისთვის განკუთვნილი ხელოვნება ყოველთვის ტყული იყო, მაგრამ მისი არსებობა თანმდევ გართობასთან

ერთად, სოციალური დაყოფის შესახებ სიმართლეზე მიუთითებდა; კალინესკუსთვის კიტჩი გართობის სპეციფიკური ფორმაა, რომელსაც მოდერნიზმის ეგზისტენციალური ძრწოლა წარმოქმნის (შოულზი 2006:18).

მემარჯვენე კრიტიკისთვის კი მოდერნიზმი სულ სხვა ღირებულებების მატარებელ მოვლენად წარმოჩნდება. ახალი ჰუმანისტები, ტ.ს.ელიოტის მასწავლებლის, ი.ბაბიტის და პაულ ელმერის თაოსნობით ამტკიცებდნენ, რომ კულტურის გადაგვარება რუსოს, ბოდლერისა და მსგავსი თვითგამოხატვის სხვა მომხრეებს უნდა მიეწეროს. ამგვარი თვითგამოხატვის გაერთიანებულ სიმბოლოდ რომანტიზმი იქცა, რომელსაც მემარჯვენე კრიტიკამ შეზღუდვის მომცველი კლასიციზმი დაუპირისპირა, რომელიც ობიექტური კორელაციით გამოხატავდა სუბიექტურ ემოციებს და ამგვარად, “წესრიგი” შემოჰქონდა “აფექტურ მდგომარეობაში”, უფრო ემოციებს აკონტროლებდა ვიდრე მათ აღძრავდა (შოულზი 2006:20).

ზემოთ განხილული “დაბალი” მოდერნიზმის კრიტიკის ორივე მიმართულება ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდება, რაც საკმაოდ მნიშვნელოვანია. თუ მემარცხენე კრიტიკისთვის მოდერნიზმი სოციალური კონტექსტის მნიშვნელოვანი ნაწილია და მასთან ინტერაქციაში ყოფნა მისაღებია, მემარჯვენე კრიტიკოსებისთვის, სწორედ რომ ლიტერატურის ეს სოციალურობა და სუბიექტურობაა მიუღებელი.

ჯეიმსონი თვლის, რომ “მაღალ” მოდერნიზმში ტენდენცია ჩანს მოიძებნოს წმინდა სტილი, რაც კაპიტალიზმის პირობებში რაციონალიზაციის კონტექსტში უნდა იქნეს გაგებული. კერძოდ, ამგვარი ძიების პროცესში ადამიანის უნარების (ანალიზი, აბტრაჰირება, რაოდენობრივი მჯელობა) განსაკუთრებული განვითარების გათვალისწინებით (დეილი 2004:27). მოდერნისტულ ნაკადებს ეძებენ არა მხოლოდ მეოცე, არამედ მეცხრამეტე საუკუნეშიც. მაგალითად, ბერმანმა მოდერნისტებად ბოდლერი და დოსტოევსკი გამოაცხადა, ხოლო ვალტერ ბენიამინმა მეოცე საუკუნის სუბიექტივიზმები მეცხრამეტე საუკუნის პარიზში იპოვა (დეილი 2004:32). ჯეიმსონის აზრი, მოდერნისტული რაციონალიზაციის კონტექსტში წმინდა სტილის ძიების შესახებ გულისხმობს, რომ მოდერნისტებისთვის ენას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ის მარტივად არ შეიძლება გაგებულიყო, როგორც ექსტრალინგვისტური სინამდვილის გაგების ინსტრუმენტი. ეს ერთგვარი დისტანცირება ენის, როგორც სინამდვილის ასახვის ტრადიციული გაგებისგან და მის დამოუკიდებელ მოვლენად გაგება, ორ

შედგეს იძლევა: 1. ის ხელს უწყობდა ენის სიღრმეებში ჩასვლას და 2. ელიტიზმის განვითარებას, რამაც “მაღალი” მოდერნიზმის სახელდება წარმოქმნა.

როგორც კერძო აჩვენებს, ჯოისის მიმართება სინამდვილისადმი არა მხოლოდ პოლიტიკისა და სქესისადმი ინტერესით, არამედ ყოველდღიური პრესის აქტიურ მკითხველად ყოფნითაც გამოიხატებოდა (კერძო 1989:9). ამდენად, წყაროთა თვალსაზრისით, ჯოისის შემოქმედებაში “მაღალ” და “დაბალ” ლიტერატურას პირობითი, არცთუ ისე გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ჯოისი ახლოს იყო სოციალურ სინამდვილესთან და საკუთარი ტექსტებით ეთამაშება თითქოს მას.

პოპულარული შეხედულებით, მოდერნიზმი ხშირად ბუნდოვანებასთან და სირთულესთან არის დაკავშირებული, რაც მხედველობიდან უშვებს “მაღალი” მოდერნიზმის ყველაზე მნიშვნელოვან მახასიათებელს, რომ ის ღრმად იყო დაკავშირებული კითხვებთან თუ როგორ ახდენს ადამიანი მრავალფეროვანი სამყაროს კატეგორიებად დაყოფას, განსაზღვრას, იდენტიფიცირებასა და ინტერპრეტირებას (მაჰაფეი 2007:1-3). ეს მოდერნიზმის აღქმის მეორე, პოპულარული მხარეა. ერთი მხრივ, “მაღალი” მოდერნიზმი თავად ქმნის ახალ ენას, რომელიც ელიტური და რთული ჩანს, მეორე მხრივ, “დაბალი” მოდერნიზმის მიმღები პუბლიკა ცდილობს “მაღალი” მოდერნიზმის დამდაბლებას და მისგან თავის არიდებას.

რაც შეეხება ეთიკას, მასზე უპირატესი მოდერნიზმში ესთეტიკა იყო (ჩაილდის 2002:19). ეს ეთიკის სოციალური ბუნებით შეიძლება აიხსნას. მოდერნიზმში ჭეშმარიტება ანტიისტორიულია, კონკრეტულ სოციუმზე არ არის მიმართული, როგორც ეს ეთიკის შემთხვევაშია. ამ კუთხით, ოსკარ უაილდის მაგალითი განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს. უაილდის კონფლიქტი არსებულ დიდ ნარატივთან არ გამწვავებულა მისი დენდიზმისა და “სტილის” გამო, რაც მსოფლმხედველობრივად “ხელოვნება ხელოვნებისათვის” თეზისს ეყრდნობოდა. სტილიზაცია, რაც უაილდს ახასიათებდა, მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულს დენდიზმისა და საერთოდ, ეპოქის მახასიათებელი იყო. კონფლიქტის წყარო უაილდის ჰომოსექსუალიზმი იყო. ეს იმდენად დიდ შეურაცხყოფად იქნა აღქმული იმპერიული, ნაციონალური იდენტობის მიერ, რომ არა მხოლოდ მისი მარგინალიზაცია, არამედ ციხეში ჩასმის სახით, საბოლოოდ ცოცხლად განადგურება მოხდა. უაილდის ფენომენი ინდივიდუალური იდენტობისთვის, საკუთარი არსებობისა

და ხედვის კონტექსტის ძიებასთან არის დაკავშირებული, რასაც შემდგომში დიდი ნარატივის დასუსტება მოჰყვა. ამავე დროს ცხადია, რომ ჰომოსექსუალიზმი უაილდის ნარატივის მხოლოდ ერთი ნაწილი იყო, მაგრამ როგორც ჩანს, ყველაზე რევოლუციური დიდი ნარატივისთვის. უაილდისთვის ესტეტიზმი სინამდვილის მორალისტური ხედვის ალტერნატივა იყო, როცა საგანთა წყობა ფასდებოდა არა მათი მიმართებით სიკეთესთან და ბოროტებასთან, არამედ თავად ამ წყობის ჰარმონიულობის, კეთილხმოვანებისა და განლაგების ეფექტურობის თვალსაზრისით. უაილდისთვის სილამაზე მარადიული იყო, ხოლო მორალი კონკრეტულ კონტექსტთან დაკავშირებული. უაილდის ისტორიის შედეგი, მოდერნისტების მიერ ესტეტიზმის, როგორც ღირებული მოვლენის შენარჩუნება-განვითარება იყო. ეს განსაკუთრებით, პაუნდის “კანტოებში” იგრძნობა გამძაფრებული სტილიზაციის კუთხით.

უაილდთან ჯოისის მსგავსება უცნობის არა მოშორებაში ან ვერბალურ გაუბრალოებაში, არამედ ამ უცხოთან საზრისულ თამაშში და ახალ მნიშვნელობათა წარმოქმნაშია (ედერი 1984:210). ამგვარი გამბედაობა, შიშისა და ცნობისმოყვარეობის შერწყმით მნიშვნელობის, როგორც ერთდროულად ნაცნობი უცნობის სხვაგვარად დანახვის მცდელობაა. ჯოისი უაილდის მსგავსად ეთამაშება საზრისს და ენაში, როგორც მოუხელთებლობაში, საკუთარი თვითობას გამოცდის.

სწორედ ამიტომ, პარინდერი ხაზს უსვამს დეკადანსის მნიშვნელობას მოდერნიზმის ფორმირების პროცესში. ის ხომ ერთდროულად უარყოფასა და შემოქმედებით ქმნადობას მოიცავდა (მარკუსი და ნიკოლსი 2008:33). მართლაც, ვიქტორიანული ეპოქის დიდ ნარატივის კონტრასტული ნარატივი დეკადანსია, რომელიც დაცემის ესტეტიკურ კონტექსტში განსაზღვრავს თავის მიმართებას დიდ ნარატივთან. აქ სუბიექტი დიდი ნარატივის დაშლას კი არ ახდენს, არამედ მის ალტერნატივას ქმნის გაბატონებულ დისკურსთან უნაყოფო დისკუსიისთვის თავის არიდების მეშვეობით. ამას შედეგად მოსდევს დაუშლელი დიდი ნარატივის შეტევა ახალ, დეკადენტურ ნარატივებზე. კერძოდ, უაილდისა და ნიცშეს შემთხვევებში, მათი მარგინალიზება.

გაბატონებული ნარატივების დაშლა ბრიტანულ სივრცეში პირველი და მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დაიწყო. ჯოისის შემთხვევაში, დიდი ნარატივი დეკადანსის კონტექსტის გააზრების საფუძველზე რეპრეზენტირდება. “პორტრეტში” ევროპაზე, როგორც “სხვა” ნარატივებზე სტივენის მითითება, დეკადანსის ანუ ფრანგული,

კონტინენტური ევროპის კულტურული პროდუქტის ლოკალურ სივრცესთან, ირლანდიურ კონტექსტთან შეუსატყვისობაზე მეტყველებს. სტივენის ლტოლვა ლოკალური ნარატივის მიერ უცხოდ შერაცხული დეკადენტური ევროპისკენ, ამავე დროს, ენის, როგორც ჰომოგენური სტრუქტურის დაშლასა და მულტინარატიული ტექსტის შესაძლებლობებზე მიანიშნებს. შესაბამისად, სტივენის გასვლა ირლანდიიდან ეს არის შესაძლებლობების ენაში გადასვლა, რაც ლოკალურ კონტექსტში შეუძლებელი ჩანს.

დასკვნა

ამგვარად, მოდერნიზმის მიმართება დიდ ნარატივთან საკმაოდ პრობლემურია. ის ცდილობს მასთან მიმართებით კონტრასტული იყოს, მაგრამ თავის კონკრეტულ შენაკადში “დაბალი” მოდერნიზმის სახით, დიდი ნარატივისთვის ნიშნულ ნოსტალგიურ სენტიმენტებს იმეორებს. ამავე დროს, “მაღალი” მოდერნიზმის ელიტარული ხასიათი და მისი დისტანცირება სოციალური კონტექსტისგან, მას ჩაკეტილ მოვლენად აქცევს. მოდერნიზმში ერთდროულად თანაარსებობს ენის შეზღუდვებისგან გათავისუფლებისა და ახალი შეზღუდვების შემოტანის ტენდენციები, ისევე როგორც, ზედროულობისა და კონკრეტულობის შეთავსების მცდელობები. მოდერნიზმი კომპლექსური მოვლენაა, რომელიც ამ წინააღმდეგობრივ მომენტებს ითავსებს და მათ ახალი ენის შექმნისკენ მიმართავს.

§ 3 ელიოტისა და პაუნდის ახალი დიდი ნარატივი

დიდი ნარატივი, როგორც ტოტალური ენობრივი სტრუქტურა, მოდერნიზმში თავისებურ ფორმას იღებს. თუ ვიქტორიანულ ეპოქაში ენის, როგორც ჭეშმარიტების წვდომის ინსტრუმენტის ბუნება ისტორიულია და თავის მწვერვალს ვიქტორიანულ ხანაში აღწევს, მოდერნისტებთან, პირიქით, ჭეშმარიტება და ენაც ანტიისტორიულია (ჩაილდსი 2002:18). ჭეშმარიტება აქ გაგებული იყო, როგორც არაეპოლუციური და პროგრესული მოვლენა (ჩაილდსი 2002:18). თუ დიკენსის რომანებში ენა სოციალური თანხმობისა და არსებულ სინამდვილესთან კომპრომისის შედეგია, მოდერნისტებთან ის კონკრეტულ კონტექსტზე უფრო მაღლა მდგომი მოვლენაა. ენა მარადიული სამყაროს რეპრეზენტაციის გზაა, პოეტი კი უპიროვნო მედიუმში მშვენიერების ამ სრულყოფილ ფორმებსა და ადამიანურ ენას შორის. როცა ელიოტი ესეიში “ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი” წერს, რომ “შემოქმედებითი ემოცია უპიროვნოა” (ელიოტი 1989: 415), ამით ის პლატონისეულ აზრს ხელოვანის, როგორც უპიროვნო მშვენიერებასთან ნაზიარები პირის შესახებ, გარკვეულწილად, ეხმიანება. საკითხის ასე დაყენება თავად ამ “მარადიული” მშვენიერების ბუნებას გამოუკვლევებს ტოვებს. ამოსავალ დებულებად თავად გამოუკვლეველი ცნების მიღება, საბოლოოდ, ელიოტისგან შთაგონებული “ახალი კრიტიკის” კრახის საფუძველი ხდება დეკონსტრუქციულ კრიტიკაში. “ახალი კრიტიკის” ერთ-ერთი მთავარი ცნების, “ობიექტური კორელატივის” არსი, სწორედ ენის მარადიულ ფორმებთან ზუსტი შესატყვისობის მოძებნა იყო. მაგრამ, მართლაც არსებობს თუ არა ეს “მარადიული” მშვენიერი, ეს ელიოტის მეტაფიზიკის კვლევას სცილდება. ამ კუთხით, ელიოტის მეტაფიზიკა უფრო ანტიკანტიანურია და შემეცნების საზღვრების არსებობის ფაქტს გვერდს უვლის.

ამგვარად, მოდერნიზმში ანტიისტორიზმი, კონკრეტულ ეპოქაში მარადიული ენის დამკვიდრებას გულისხმობს და ცვალებად, გრძნობად ენაში უპიროვნო სამყაროსთან მედიუმის ფუნქციის შესრულებას.

თუ ელიოტისეული ამგვარი “მარადიული”, “უპიროვნო” ფორმები არსებობს, ინდივიდუალურ ხმას ისღა დარჩენია მისწვდეს მათ და ენაში მოიხელთოს. ნებისმიერ შემთხვევაში, ეს გულისხმობს, რომ ენა, რომელშიც ადამიანური ხმების გამოთქმა

ხდება, ტანის, როგორც ასეთის საპირისპირო მოვლენად უნდა იქცეს. ტანი, როგორც ინდივიდუალური ხმის ერთ-ერთი მაკონსტიტუირებელი, უნდა დაითრგუნოს და მასზე მაღლა მდგომ, უცვლელ და მარადიულ ენას დაექვემდებაროს. დასავლურ ინტელექტუალურ ისტორიაში ელიოტის ამ აზრის ბევრი ვარიაცია არსებობს რომლებიც, ძირითადად, გონებასა და გრძნობად სხეულს შორის პლატონისეულ კონტრასტს ემყარებიან. ამგვარად, მოდერნიზმის ამ შენაკადს (რომელსაც პაუნდიც იზიარებს), ენის, როგორც სტერილური მოვლენის გაგება ახასიათებს. ელიოტის “უნაყოფო მიწა”, სწორედ ტანსა და მარადიულ გონს, “წმინდა” აღქმას შორის არსებულ კონტრასტს, ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ იმპლიციტურად წარმოაჩენს. ელიოტის აზრით, მიწა, როგორც კულტურის მეტაფორა, გადაგვარდა და მისი აპოკალიფსური სურათი მთელს ადამიანურ არსებობას გამსჭვალავს. მაგრამ თუ დავეთანხმებით ელიოტს, რომ კრიზისი თვალსაჩინოა, მაშინ იგულისხმება, რომ არსებული კრიზისული ენის მიღმა, არსებობს უკეთესი სამყარო, რომლისგანაც დაშორებამ გამოიწვია სწორედ კრიზისი. ელიოტის იმპლიციტური ალტერნატივა, სწორედ ამ მარადიულ ენას გულისხმობს. კრიზისი არსებობს, შესაბამისად არსებობს უკეთესი სამყარო, მოდელი, რომლის არსებობა და ღირებულება მარწმუნებს, რომ ის, რასაც ვხედავ-კრიზისია.

საინტერესოა, რომ პაუნდის მიერ ჯოისის “დუბლინელების” მიმოხილვა, უპირატესად, სტილის საკითხს შეეხებოდა. სტილი კი ელიოტთან და პაუნდთან, თავისი არსით, “მარადიული მშვენიერების” ფორმების ტექსტობრივ რეპრეზენტაციას წარმოადგენს. ჯოისის შესახებ პაუნდის მთელი ამ ესეის არსი, ჯოისის პროზის კორელაციური მინიმალიზმის აღწერაა. თუმცა, პაუნდი ჯოისის ენის ამ მნიშვნელოვანი მახასიათებლის მხოლოდ სტილისტური მიმოხილვით კმაყოფილდება. ჯოისის სტილზე საუბრისას, ის მას ფლობერისას ადარებს (პაუნდი1967:89). მოგვიანებით, ჯოისის ჰენრი ჯეიმზთან შედარებისას ამბობს, რომ ჯოისი ამ უკანასკნელზე წინ არ წასულა, თავად ჯეიმზი კი ფრანგული რომანის მიერ უკვე დაკავებულ ტერიტორიას გაცდა (პაუნდი1967:248). პაუნდი ასევე აზუსტებს, რომ ჯოისი უფრო ფლობერისა და იბსენის ტექსტებს უკავშირდება. ფლობერთან კავშირს, ის განსაკუთრებით, “დუბლინელებში” ხედავს. ფლობერი, მისთვის სათქმელის მაქსიმალურად ზუსტად გამოხატვის ნიმუშია.

პაუნდის მიერ ჯოისის ენის ამგვარად დანახვა, უკვე ნახსენები მარადიული ფორმის კონცეპტიდან ხედვის შედეგია. სინამდვილეში, ჯოისის ენაში ორნამენტულობა, როგორც ასეთი, ყველაზე ნაკლებად არის, “დახვეწილი ფორმის” მოტივით განპირობებული. ჯოისი ცდილობს, დაშლილი ენა უაღრესად ადეკვატური ფორმით გამოხატოს. მაგრამ თვით პაუნდის მიერ ხაზგასმული ჯოისისეული ფორმა თავისთავად გულისხმობს, რომ ის ყოველთვის რაღაცის, გარკვეული შინაარსის ფორმაა, რომელიც მას მნიშვნელოვნად აქცევს. პაუნდი ამ კონტექსტს შეგნებულად უვლის გვერდს. როგორც ჩანს, მისი “ლოკალური” ხასიათის გამო, რომელიც ირლანდიას, კათოლიციზმსა და ამ კონტექტში თვითობის ძიებას უკავშირდება. პაუნდს ჯოისში უნივერსალური ნიშნების მოძებნა სურს და პოულობს კიდევ მას ფორმის თვალსაზრისით.

რაც შეეხება ელიოტს, მის მიერ “მარადიული” სამყაროს დაშვება, ვიქტორიანული მორალისტური ენის უარყოფასა და დიდი ნარატივის ახალი ფორმით დამკვიდრებას წარმოადგენს. გაბატონებული დისკურსი, ამიერიდან “უპიროვნო ემოციით” შექმნილი პროდუქტი იქნება, რომელშიც ენა სტერილური და ყოველგვარი “გარეშე” მინარევებისგან “განწმენდილი” გაამჟავნებს თავისთავს.

ძალაუფლება, როგორც ფლობა, ელიოტის ამ ახალ დიდ ნარატივში იმპლიციტურად არსებობს. თუ “უპიროვნო” პოეზია ერთადერთი სწორი შემოქმედებითი გზაა, მაშინ მის მიერ დისკურსის, როგორც ასეთის მართვა, ნათელია.

ამგვარად, მოდერნიზმის ელიოტისეული შენაკადი “უპიროვნო” ენის ცნების შემოტანით, დიდი ნარატივის, როგორც გაბატონებული დისკურსის ახალი ფორმის შემოქმედებაა.

აქვე აღსანიშნავია, რომ ეზრა პაუნდის იტალიურ ფაშიზმთან თანამშრომლობა, ამ ახალი ენის პოლიტიკური კუთხით დამკვიდრების ტრაგიკული მცდელობა იყო, რაც მის შემოქმედებას არ აკნინებს, თუმცა, მასში დიდი ნარატივის არსებობას ადასტურებს (აიერსი 2004:108). როგორც ელიოტის, ასევე პაუნდის გზა, სხვადასხვა ფორმებით მათ მიერ ჭეშმარიტად მიჩნეული ენის გაბატონების მცდელობებს მოიცავს. ენა მათთან სისტემად მიიჩნევა, რომელიც მინარევებისგან უნდა

გაიწმინდოს. ამგვარმა ენამ რომ იმოქმედოს, უნდა იბატონოს, რადგანაც ის ჭეშმარიტია.

ჯოისის გზა, ელიოტისა და პაუნდისგან განსხვავებულია. მოდერნისტულ ლიტერატურაში ის განცალკევებით დგას. მთავარი, რაც ჯოისის განსხვავებულ მოდერნისტულობას ახასიათებს, არის მეტი და განსხვავებული ყურადღება ენისადმი. პაუნდისა და ელიოტისგან განსხვავებით, ის მეტაენის (მაგალითად, ელიოტის შემთხვევაში, ფ.რ.ბრედლის ნააზრევის გამოყენება) მეშვეობით ლიტერატურული ტექსტის ფორმირებას არ ცდილობს. მასთან ენა მოუხელთებელია, გაბუნდოვანებულია, არეულია, რადგანაც, ამ ენის სტერილიზაცია, მეტანარატივისადმი დაქვემდებარება მისი კასტრაცია იქნებოდა. ჯოისის ენა, ერთდროულად, ენის კრიზისი და რენესანსია, ორივეს მომცველი და ერთსახოვნების უარყოფელი. ის ბერწი მამების ნაანდერძევი ენის შემდგომი განვითარების შედეგია, ამ სიბერწის გამომკვლევი და მისი რეპრეზენტაცია (ელმანი 2010:107).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ცხადია, ჯოისის მოდერნისტულობა ენის, როგორც მოუხელთებელი მოვლენის გაგების თვალსაზრისით, განსხვავდება პაუნდისა და ელიოტის მიერ ენის, როგორც მყარი და გარკვეული თავისებურებების მქონე სტრუქტურის გაგებისგან.

დასკვნა

ელიოტი და პაუნდი, ვიქტორიანული დიდი ნარატივის უარყოფის საფუძველზე, ახალ დიდი ნარატივს ქმნიან, რომელიც მარადიული მშვენიერების ფორმებისა და მათი ობიექტური კორელაციის ცნებებს ეყრდნობა. მათგან განსხვავებით, ჯოისის ენა უფრო პროცესზე და არა წინასწარ დაშვებულ ცნებებზე არის ორიენტირებული. ჯოისისთვის ენა, უპირველესად, მოქმედებაში ნამდვილდება, რომელიც აქსიომატურ გონით ჩარჩოს, როგორც წარმმართველს, უარყოფს. ამ განსხვავებულ ნაკადთა ინტერაქცია მოდერნიზმში, სინამდვილის მრავალფეროვანი, კომპლექსური რეპრეზენტაციის შესაძლებლობას ქმნის.

§ 4 ჯოისი, “უფესვო” კოსმოპოლიტი (?)

ამ პარაგრაფში განხილული ზოგადი მოსაზრებები ჯოისის შესახებ, ძირითადად, ჯოისის შემოქმედებაში ლოკალურობისა და უნივერსალურობის ურთიერთმიმართებას ეხება. ეს მნიშვნელოვანი საკითხია, რადგანაც ის ჯოისის ენის თავისებურებას ავლენს დიდი ნარატივის თვალსაზრისით. ამ შემთხვევაში, მოსაზრებები ორად იყოფა. მკვლევარების ნაწილი მიიჩნევს, რომ ჯოისის შემოქმედება “ლოკალური” (ირლანდიური და ბრიტანული) კულტურის საზღვრებს მიღმაა, მეორე ნაწილისთვის კი მისი უნივერსალიზმი კავშირშია ლოკალურობასთან.

ერთ-ერთი მოსაზრებით, ჯოისი უფესვო, ელიტური, აპოლიტიკური და კოსმოპოლიტური ინტელექტუალის ნიმუშს წარმოადგენდა. თითქოს “დუბლინელები” და “პორტრეტი” სწორედ ამას ადასტურებენ. თითქოს მისთვის ირლანდიური შეზღუდულობისა და შეუწყნარებლობის მიუღებლობა მსოფლიო ლიტერატურის შექმნის მოთხოვნად იქცა (ორრი 2008:2). ეგრი, რომელიც ასევე იზიარებს ჯოისის აპოლიტიკურობის იდეას, წერს, რომ გაუცხოებამ ჯოისი შინაგან სამყაროში ჩაკეტა როგორც მარტოსული და ნეიტრალური დამკვირვებელი (ეგრი 1972:21).

აპოლიტიკური ჯოისის გაგება დიდი ხანია მოძველდა. ის “ახალი კრიტიკის” მიერ დამკვიდრებული პარადიგმიდან ნაწარმოები დასკვნაა, რომელიც ტექსტის ავტონომიურობის შესახებ გაზვიადებულ წარმოდგენას ემყარება. ორრი მას ავტორზეც ავრცელებს. რასაკვირველია, ჯოისის ადრეული შემოქმედება ირლანდიური “ბადიდან” გათავისუფლების მოტივებს ამჟღავნებს, მაგრამ “ირლანდიურობას” არ ჰკარგავს. ისევ ორრის არგუმენტს რომ მივყვით, შეიძლება ითქვას, რომც გამოვრიცხოთ ჯოისის წერილები და გამონათქვამები, სადაც აშკარაა, რომ მას რომ ირლანდია არასოდეს “დაუტოვებია”, მის ტექსტებში, მაგალითად, “მკვდრებში”, როცა გაბრიელ კონროი გარდაცვლილებს სადღეგრძელოს უძღვნის, ნამდვილად არ ჩანს ორრის მიერ ნახსენები “უფესვობა”. აქ, გაბრიელი ერთდროულად დისტანცირებისა და მიახლოების სურვილით გათანგული საუბრობს საკუთარ წინაპრებზე. ნაკლებად სავარაუდოა, ჯოისს მსოფლიო ლიტერატურის შექმნის სურვილი ჰქონოდა და ამ სფეროდან, ირლანდია გამოვრიცხა. ტოტალური, რეპრესიული ენა, რომელიც “პორტრეტში” პარნელს აკედინებს, მხოლოდ ირლანდიური პრობლემა არ იყო, არამედ უნივერსალური მოვლენა. სწორედ ამიტომ,

“პორტრეტში” ზღვის მეტაფორა, აღთქმული ქვეყნის შესახებ კი არ მიანიშნებს, არამედ იდენტობის ძიების მტანჯველ პროცესზე მიუთითებს. რაც შეეხება ჯოისის ელიტურობას, თუ მასში სოციალური შინაარსი იგულისხმება, ეს არაზუსტი შეფასებაა, რადგანაც, ამ შემოქმედს მეგობრების უმრავლესობა სწორედ არაელიტური წრეებიდან ჰყავდა. ხოლო მისი ნაწარმოებების სირთულეს, ამგვარ “ელიტურობას”, არა ცალკეულ “ინტელექტუალთათვის” გასაგები ტექსტები განაპირობებს, არამედ სათქმელის კომპლექსურობა. ამგვარად, ორრის მოსაზრება ჯოისის რაიმე ფორმით “უფესვობის” შესახებ, არაზუსტია.

ჯოისისთვის, ლოკალური კულტურის რეპრეზენტაციაში დანახული რეპრესიული “ხადები”, თავად ამ “ლოკალურობის” უარყოფის არგუმენტს არ წარმოადგენს. ეს დანახვის პროცესია, რომელშიც ჯოისის არადოგმატურ ენას აბსოლუტიზმის პრეტენზია ვერ ექნება. მაგრამ გარკვეულ მოვლენათა რეპრესიულობის დანახვა, ასევე არჩევანის შედეგია სიმშვიდეში გათქვეფასა და თვითობის დადგენას შორის. მაგალითად, მკვლევარ მილესისთვის, უკვე “პორტრეტიდან” ცხადია, რომ კულტური აღორძინება სტივენისთვის გარედან მომდინარე კოლონიალიზმის შიდა ტირანიით ჩანაცვლებას წარმოადგენს (მილესი 2003:4). თუმცა, ეს თავად “ლოკალურობის” უარყოფა არ არის. აზრის გასამყარებლად, მას მოჰყავს ციტატა ჯოისის არტურ პაუერისადმი 1921 წელს მიწერილ წერილიდან, სადაც ჯოისი ამბობს, რომ “[დიდი მწერლები] დასაწყისში ნაციონალისტები იყვნენ...[...] სწორედ მათი ნაციონალიზმის სიმძაფრემ აქცია ისინი საბოლოოდ საერთაშორისოდ [...] რაც შემეხება მე, ყოველთვის ვწერ დუბლინზე, რადგანაც, თუ შევძლებ დუბლინის გულს ჩავწვდე, მაშინ, მსოფლიოში ყველა სხვა ქალაქის გულისთქმას მივწვდები. კონკრეტული უნივერსალურს მოიცავს” (მილესი 2003:4).

ჯოისის “საერთაშორისო” ბუნებას განსხვავებულად უყურებს ჯონ ნეში. როგორც ის წერს, 1914 წელს, როცა პაუნდმა “დუბლინელების” მიმოხილვა დაწერა ჟურნალ “ეგოისტისთვის”, მან ხაზი გაუსვა ჯოისის “საერთაშორისო” ხასიათს. ნეშის აზრით, ამით პაუნდს წინასწარ განზრახული შეურაცხყოფა არ მიუყენებია ჯოისის “ირლანდიელობისთვის”, მან უბრალოდ ხაზი გაუსვა ამ ტექსტის შესატყვისობას “საერთაშორისო” სტანდარტთან (მაკკორტი 2009:42).

სწორად აღნიშნავს ნოლანი, რომ ბოლო წლებში შექმნილ უახლეს პოსტსტრუქტურალისტურ და ფსიქოანალიტიკურ ფემინისტურ კვლევებში, ჯოისის შემოქმედებაში კულტურული და პოლიტიკური თავისებურებებისადმი, ერთნაირი გულგრილობა ჩანს (ნოლანი 2002:9). ეს გადაჭარბებული განზოგადების შედეგია, როცა ყველა ის ტექსტობრივი ელემენტი, რაც ამ თეორიული მიდგომის მომხრეების მოსაზრებებს არ ადასტურებს, უბრალოდ ამოგდებულია კვლევიდან, მაგრამ ზოგადი დასკვნა მაინც მთლიან შემოქმედებაზე ვრცელდება. ნოლანის აზრით, ჯოისთან ნაციონალიზმი და ლოკალური კულტურა ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ირლანდიის გარეთ არსებული ღირებულებები.

ჯოისის შემოქმედებაში, “საერთაშორისოს” და “ირლანდიურის” ამგვარი დაპირისპირება, ჯოისის ზემოთ მოტანილი წერილიდან ჩანს, რომ უსაფუძვლოა. მასთან კონკრეტული, ლოკალური ამავე დროს უნივერსალურია. როცა ამით “ლოკალურობის” შეზღუდვის ხაზგასმა სურთ, ივიწყებენ, რომ დიდი ნარატივი ერთდროულად მყოფობს უნივერსალური და კონკრეტული ფორმით. ჯოისისთვის ინდივიდის დათრგუნვა და ენის წართმევა, ერთდროულად, ლოკალური და საერთაშორისო ფენომენია. სწორედ ამიტომ, მათი ჯოისთან დაპირისპირება, ჯოისის თეორიულ სქემაზე მორგების მცდელობას უფრო ჰგავს, ვიდრე ამ ორივე მოვლენის მომცველი ტექსტების მრავალმხრივად წაკითხვას.

დასკვნა

ნაშრომში ხაზგასმულია, რომ ჯოისის დიდი ნარატივი არ წარმოადგენს ახალი დიდი ნარატივის შექმნის საფუძველს. ჯოისთან ენა პროცესია, რომელიც განსხვავებულ ელემენტთა თანაარსებობას ემყარება. შესაბამისად, ჯოისის “ლოკალურობის” და “უნივერსალურობის” საკითხი სწორედ მათი დიალოგის კონტექსტში წყდება. ჯოისთან ეს ორივე ელემენტი ერთდროულად თანაარსებობს და ენის კომპლექსურ ბუნებას წარმოაჩენს.

პირველი თავის დასკვნა

დიდი ნარატივი, როგორც ტოტალური ნარატიული სტრუქტურა, ადამიანური ენისთვის ნიშნეული მოვლენაა და ის ადამიანში ძალაუფლების ნების, სხვა ნარატივზე გაბატონებისა და მისი გაჩუმების მოთხოვნას გამოხატავს, რაც ენაში სხვადასხვა ფორმით რეპრეზენტირდება. მოდერნიზმი, როგორც მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი მთავარი სახელოვნებო მოვლენა, ერთი მხრივ, გადალახავს ვიქტორიანულ ნარატივს, როგორც კონკრეტულ ენობრივ გამოცდილებას და, თავის მხრივ, ახალ დიდ ნარატივს ქმნის, რომელიც ელიოტისა და პაუნდის ნააზრევში კვლავ აბსტრაქტული, მარადიული გონითი ფორმების კონკრეტულ, პროცესზე ორიენტირებულ ელემენტებზე უპირატესობით გამოიხატება. ამ შემთხვევაში, ჯოსის ენა განსხვავებულია და ის ამ ახალი დიდი ნარატივის ნაწილს არ წარმოადგენს. ჯოსის ენა კვლავ დიდი ექსპერიმენტის ფარგლებში რჩება და საკუთარი შედეგების კანონიზაციას არ ახდენს.

თავი II

ჯოისის ადრეული შემოქმედება კრიტიკულ ლიტერატურაში

შესავალი

ჯოისის ადრეული შემოქმედების შესახებ აქ წარმოდგენილი კრიტიკული ლიტერატურის მიმოხილვა აჩვენებს, რომ მკვლევარები ყურადღებას, ძირითადად, “დუბლინელებსა” და რომანზე “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” ამახვილებენ. მიუხედავად ამისა, მოცემულ თავში ნაცადია, ადრეული შემოქმედების ყველა მნიშვნელოვან ნაწარმოებზე არსებული დასაბუთებული კრიტიკული მოსაზრების გადმოცემა მოხდეს. ამ თავში მიმოხილულია ჯოისის ადრეული პოეტური კრებულის “პალატის მუსიკის”, პიესა “გაძევებულნის”, დიდი ნარატივის თვალსაზრისით, “დუბლინელებიდან” განსაკუთრებით რელევანტური ორი მოთხრობის, “უბედური შემთხვევის” და “მკვდრების”, და ბოლოს, რომანის “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” შესახებ არსებული კრიტიკული შეხედულებები. ნაწარმოებების კრიტიკის განხილვის თანმიმდევრობა დისერტაციაში თავად ნაწარმოებთა გამოკვლევის მიმდევრობას ემთხვევა, რაც ფორმალური თვალსაზრისით, ნაშრომის აღქმის გაადვილებას ხელს შეუწყობს. ამ თავში, ისევე როგორც დისერტაციის სხვა თავებში, ხაზგასმულია ჰოლისტური კვლევის აუცილებლობა და ამ პოზიციიდან არის დანახული ყველა სხვა კრიტიკული აზრი. მართალია, დიდი ნარატივის სახელდება მოცემულ მოსაზრებებში ყოველთვის პირდაპირ არაა მოცემული, მაგრამ ტოტალური ნარატივის მიერ ინდივიდუალური ენის დათრგუნვის საკითხი, სხვადასხვა ფორმით, მოცემულ მოსაზრებებში წამყვანია, რის გამოც მათი გამოყენება ამ დისერტაციის მიზნებისთვის, მიზანშეწონილად ჩაითვადა.

§ 1 პოეტური კრებული “პალატის მუსიკა”

ჯოისის ადრეული პოეტური კრებულის, “პალატის მუსიკის” კრიტიკა, არც თუ ისე მრავალრიცხოვანია. ის, ძირითადად, ჯოისის კრებულის ექსპლიციტურ მხარეზე ორიენტირდება და ტექნიკური და თემატური კუთხით განიხილავს მას. “პალატის მუსიკას” კრიტიკოსები არც თუ ისე დადებითად აფასებენ. მათი ნაწილი მას გენიოსისთვის შეუფერებლად მიიჩნევს (ფარგნოლი 2006:21). სამაგიეროდ, კრებულის მუსიკალურობა, კრიტიკულად განწყობილთათვისაც ცხადია.

კრებული, რომელიც 36 ლექსს მოიცავს, კრიტიკოს არტურ საიმონსის რეკომენდაციით, 1907 წელს გამომცემელმა ელკინ მათუელზმა ლონდონში დაბეჭდა. კრებული მოიცავს 1901-04 წლებში დაწერილ ლექსებს. ფარგნოლის თანახმად, ის ისეთ მნიშვნელოვან თემებს მოიცავს, როგორცაა მეგობრობა, სიყვარულის მიმზიდველობა და ფრუსტრაცია, ღალატი, უარყოფა, მარტობა და ცენზურა (ფარგნოლი 2007:21). ფარგნოლის მიერ ამგვარი თემატური განხილვა, ძირითადად, ტექსტის ექსპლიციტური დონის ნიშნების საზგასმის შედეგია. თუმცა, მის მიერ ამ ჩამონათვალში ცენზურის ხსენება, მიაჩნდება, რომ ლექსებში არსებული დათრგუნვის პოეტური რეპრეზენტაციის ნიშნები, მისთვისაც ცხადია. თუმცა, ამგვარი ექსპლიციტური წაკითხვა, ამავე დროს, სასარგებლოა ზედაპირზე რეპრეზენტირებული ნარატივების გამოკვლევის კუთხით. ფარგნოლის მიერ ჩამოთვლილი თემები მართლაც არსებობენ ამ კრებულში, მაგრამ რა განზრახვით, ეს უკვე ცდება ფარგნოლის განხილვას.

გამომცემლისადმი გაგზავნილ წერილში, არტურ საიმონსი კრებულთან დაკავშირებით წერდა: “ეს ლირიკული ლექსები თითქმის ელიზაბეთის ეპოქის არიან თავიანთი სიქორფით, თუმცა სრულიად პიროვნული ხასიათით” (დემინგი 1970:36). სხვა მიმოხილვაში, საიმონსი ხაზს უსვამდა, რომ მიუხედავად ჯოისის ირლანდიელობისა, იმ პერიოდში პოპულარული კელტური სენტიმენტები, ჯოისის ლექსებში არ შეიმჩნეოდა (დემინგი 1970:38). ეს ბოლო შენიშვნა, ლექსებში კელტური სენტიმენტების ნაკლებობის შესახებ, თანადროულ მწვავე პოლიტიკურ კონტექსტზე მიაჩნდება. მეტროპოლიის ცენტრში მოხდენილი ეს შეფასებაც, ერთდროულად, ამ კრებულის “აპოლიტიკურობის” აღმნიშვნელიცაა, ანუ იმგვარი ტექსტის, რომელშიც მეტროპოლიის სუბიექტისთვის ნიშნეული ჩივილი არ ჩანს და მხოლოდ ლირიკული

ხმა ისმის, შესაბამისად, ზოგად კონტექსტში დანახული კონკრეტული ნაწარმოებია. მეორე მხრივ, კრებულის ელიზაბეთის ეპოქასთან დაკავშირება, ამგვარი კრიტიკის მიმართულებას გარკვეულწილად განსაზღვრავს. საიმონსის შემდეგ, ელიზაბეთის ეპოქის პოეზიასთან ამ ლექსების კავშირი და მსგავსება, ეჭვქვეშ სერიოზულად არავის დაუყენებია.

კრებულის პირველი სოლიდური მიმოხილვა მორტონ ზაბელს ეკუთვნის, რომელმაც 1930 წელს, გამოცემაში “პოეზია” ჯოისის ლექსები საიმონსის მსგავსად, ელიზაბეთის ეპოქის პოეზიის მიბაძვად მიიჩნია (დემინგი 1970:46).

იმპლიციტური წაკითხვის მცდელობა ჩანს ლუის გოლდინგთან, რომელიც კრებულის ქვეცნობიერ ბუნებაზე მიუთითებს (დემინგი 1970:46). მართალია, გოლდინგი ამ თეზისს ბოლომდე არ ავითარებს და ეს უფრო მინიშნებაა ამ მიმართულებით, მაგრამ ის მაინც განსხვავებულ მოსაზრებად აღიქმება, ძირითადად, კრებულის თემატური ან მუსიკალური ნიშნების აღმწერ კრიტიკულ ლიტერატურაში.

რაც შეეხება სხვა მკვლევარებს, კენერს ყველაზე (1987) ყველაზე დადებითი დამოკიდებულება ჰქონდა კრებულისადმი და მის ირონიულ ელეგანტურობას ვერლენისა და ბენ ჯონსონის ლირიკულ მოდულაციებთან აკავშირებდა. პარინდერი (1984) ნაკლებად ენთუზიასტია კრებულთან დაკავშირებით და მის უბრალოებასა და მაცდურობას აღნიშნავს. გროუზი (1975), პოსტ-ელიოტისეულ და პაუნდის ეპოქაში, ჯოისის ლექსებს უბრალო ვარჯიშობად მიიჩნევს. ვერნერი (1982), მეტაფიზიკურ და პრერაფაელისტურ ხატებთან მიმართებით, რენესანსის ჯოისისეულ მოხდენილ გადააზრებას აღნიშნავს. ზემოხსენებულ სამივე მოსაზრებას, ჯოისის შემოქმედებაში ამ კრებულის, როგორც უმნიშვნელო ფრაგმენტის გაგება ახასიათებს, რაც ნიშნავს, რომ ჯოისის შემოქმედება გაგებულია არა მთლიანობაში, არამედ ცალკეული ნაწარმოებების მიხედვით “სრულყოფილების” ცნების მეტად ბუნდოვან საფუძველზე. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს აზრს, რომ კრიტიკოსთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ჯოისის ადრეული შემოქმედებას, არსებითად, მხოლოდ მოგვიანო პერიოდში შექმნილი ლიტერატურის შესავლად მიიჩნევს. თუმცა, გამონაკლისი აქაც არსებობს, კერძოდ, “ფინეგანის ქელეხთან” დაკავშირებით, რომელსაც ეზრა პაუნდი ენობრივ ექსპერიმენტად მიიჩნევდა და “ულისესთან” შედარებით, არც თუ ისე ღირებულად. ჯოისის კრებულის ზემოთ ნახსენებ განხილვასაც, “ულისეს” აჩრდილი დათამაშებს.

სწორედ ის წარმოადგენს კრიტიკოსთა ნაწილისთვის, მისი შეფასების კრიტერიუმს. მაგრამ, თუ “ულისესთან” მიმართებით, ენიგმურობის ცნება ყველა მიმართულებით გამოიკვლევა, ჯოისის პოეზიის მხოლოდ ერთსახოვანი წაკითხვა, სულ ცოტა, ჯოისის შემოქმედებითი გზის არაზუსტი წარმოდგენის საფრთხეს ქმნის.

სპინკსის თანახმად, კრებულის მახასიათებელია მანერულობა. მაგრამ აქ უფრო დიდი პრობლემა ის არის, რომ ცხადი არ არის კრებულის ლირიკის განზრახული ეფექტი პათოსია თუ პასტიში (სპინკსი 2009:47). სპინკსის აზრით, შესაძლოა სწორედ ამ ამბივალენტურობას გულისხმობდა ჯოისი, როცა გორმანს უთხრა: “მე დავწერე “პალატის მუსიკა”, როგორც პროტესტი საკუთარი თავის წინააღმდეგ”. ამ კრებულში პათოსისა და პასტიშის შეთამაშება და მათი ირონიული სიზუსტე შემდგომში “დუბლინელების” საფუძველი გახდება. სპინკსის ეს მოსაზრება ავლენს პასტიშის, როგორც სხვადასხვა წყაროების გამოყენების ეფექტური ირონიზების ხერხის მნიშვნელობას. აქ შესაძლოა, მას მხედველობაში ჰქონდეს ელიზაბეთის ხანის პოეზიასთან მსგავსება და კრებულში მისი ირონიული წარმოდგენა. მაგრამ სპინკსი ამაზე შორს აღარ მიდის და არ აზუსტებს, ამგვარი ირონიზება შედეგად რას იძლევა. სხვა მკვლევარისთვის, გოლდბერგისთვის, ჯოისის პოეზია სენტიმენტალურია (გოლდბერგი 1962:40). კრებულის ამგვარი ხედვა ასევე ექსპლიციტური წაკითხვის შედეგია.

“პალატის მუსიკის” შესახებ არსებული ამ მოკლე კრიტიკული მიმოხილვიდან ნათლად ჩანს, რომ კრიტიკოსებს უჭირთ ამ კრებულის სხვა ტექსტებთან დაკავშირება და მას უპირატესად, ჯოისის პოეტური ვარჯიშის საგნად განიხილავენ, რაც კრებულის ღირებულების არაზუსტი შეფასებაა.

დასკვნა

ჯოისის კრებულის ექსპლიციტური წაკითხვა, შედეგად მხოლოდ გარეგნული მხარეების დანახვის შესაძლებლობას იძლევა. კრიტიკოსები მხოლოდ მიუთითებენ ელიზაბეთის ეპოქასთან კრებულის კავშირზე, მაგრამ არ აზუსტებენ თუ როგორია ეს კავშირი. ელიზაბეთის ეპოქა არ არის გაყინული მოვლენა, რომელსაც ჯოისის კრებული, როგორც უძრავ სტრუქტურას, ისე მიემართება. კრებულის კრიტიკის მთავარი პრობლემა ზედაპირული ანალიზია.

§ 2 პიესა “გაძევებულნი”

ვალენტეს აზრით, “გაძევებულნი” შეუძლებლობის ფენომენის თავისებური რეპრეზენტაციით ხასიათდება. რიჩარდსა და ბეატრიჩეში გაუცხოების ჩვენებით, პერსონაჟების ერთმანეთისგან დაშორების რეპრეზენტაცია ხდება, მაგალითად, როცა რიჩარდი თითქოს “მცირე ხნით” მოსცილდება მას და ფანჯარასთან მივა და ამგვარად, მათ დიალოგში მნიშვნელოვან ცეზურას წარმოაჩენს (ვალენტე 2009:137).

ამავე დროს პიროვნული დამოუკიდებლობის, ინდივიდუალური თავისუფლების, თავისუფალი და თანასწორი გაცვლის რიჩარდისეული ლიბერტარიანიული თუ ანარქისტული ხედვა, არა მხოლოდ მასკულინური მიდგომის რეპრეზენტაციაა, არამედ პროფესიულ და პიროვნულ საზღვრებს შორის არსებულ სივრცეში, სექსუალური კავშირის მოლოდინის ჩამოყალიბებას ემსახურება. შესაბამისად, ბეატრიჩეს თავისუფალი ქცევა ასევე წარმოადგენს ავტორიტეტის მიერ მოხაზული საზღვრების დარღვევას (ვალენტე 2009:139).

ვალენტე მიიჩნევს, რომ პიესაში რიჩარდისა და ბეატრიჩეს დამოკიდებულება აჩვენებს თუ როგორ შეიძლება ქალთა უფლებები, შესაბამისად, გენდერის სამართალი, ყოველთვის განსაზღვრული იყოს რეპრეზენტაციის ფალოცენტრისტული სისტემით (პოლიტიკური/კოგნიტური კუთხით). ჯოისი ამ დილემისადმი მგრძობიარე იქნებოდა, თუნდაც იმის გამო, რომ ირლანდიელთა უფლებები სწორედ ამგვარად ჩაიკეტა წრეში და პარნელის ლიბერალური სტრატეგიის კრახის შემდგომ, კულტურული ნაციონალიზმის გაძლიერების შედეგად ირლანდიელები დათანხმდნენ შეზღუდულ თავისუფლებას ბრიტანულ კონტექსტში (ვალენტე 2009:175).

ზემოთქმულიდან ჩანს, რომ ვალენტესთვის რიჩარდისა და ბეატრიჩეს ურთიერთობა პოლიტიკურ კონტექსტს უკავშირდება. დათრგუნული ირლანდიური იდენტობა, რომელიც პარნელის გამარჯვების შემთხვევაში, შესაძლოა, არა მხოლოდ ეროვნული, არამედ ინდივიდუალური თავისუფლების მატარებლად ქცეულიყო, საბოლოოდ, კულტურულ ნაციონალიზმში ჩაკეტილ მოვლენად იქცევა. ამ ორი პერსონაჟის ურთიერთმიმართება სწორედ მასკულინურ, ტრადიციულ სისტემაში ჩამოყალიბებულ სქესთა შორის ურთიერთობას ეხება. რიჩარდს საკუთარი ლიბერტარიანიზმი მაინც ნარცისულ კონტექსტში ესმის და ბეატრიჩესთან გამოჩენილი მისი “ანარქიზმი”,

სინამდვილეში, ტრადიციული “ოჯახის კაცის” ქცევაა სულ ცოტა ხნით რომ მაინც სურს გაიღალოს და აკრძალული ხილი იგემოს. რიჩარდს ეს ბოლომდე რომ სურდეს, ის მაინც საკუთარი სქესის ჩარჩოში რჩება. რიჩარდს ჰგონია, რომ ის განსაზღვრავს დღის წესრიგს. თუ რა და როგორ უნდა იყოს. ბეატრიჩე მისთვის მაინც ქალია, სუსტი არსება, რომელიც მისი ნების ობიექტია. თანასწორობისა და თავისუფლების ამგვარი გაგება, ვალენტეს ესმის, როგორც ფართო ირლანდიული კონტექსტის კონკრეტულ ნაწარმოებში რეპრეზენტაცია.

ვალენტეს მოსაზრება ზუსტია იმ თვალსაზრისით, რომ ამგვარად დანახული გენდერული მიმართებები მართლაც უკავშირდება ირლანდიურ კონტექსტს და მასკულიზური “სამართლის” თავისებურებებს ავლენს. რიჩარდის ენაში მაინც უფრო ნარცისული მოტივაცია ჩანს და არა ბეატრიჩეს, როგორც თანასწორი სუბიექტის გაგება. ამგვარად, რიჩარდი ცდილობს, რომ საკუთარი ანარქიზმი სწორედ არსებული ტაბუსგან განსხვავებულად წარმოაჩინოს და საბოლოოდ, მაინც ტრადიციულ პერსონაჟად წარმოჩნდება.

ო’ბრაიენისთვის “გაძევებულნი” ჯოისის მორალური ხედვის დრამატიზაციაა. ის, რაც რიჩარდს აწუხებს ორმაგობისა და იდენტობის ძიების კუთხით, ზნეობრივი პრობლემაა. იგი იტანჯება, რადგანაც სინდისი, რომელიც მისი კულტურული თვითობის საფუძველია, ყოველთვის ეკითხება საკუთარი ენის მართებულობის შესახებ. რიჩარდის დილემა სიყვარულსა და თავისუფლებას შორის წონასწორობის დაცვაა. ეს დილემა რიჩარდის გრძნობადი ბუნებიდან წარმოიქმნება (ო’ბრაიენი 1968:60). ო’ბრაიენი, რომელიც პიესაში რიჩარდის პრობლემას ეთიკური პოზიციიდან უყურებს, რასაკვირველია, წინასწარ უშვებს, რომ არსებობენ აქსიომატური ზნეობრივი პრინციპები რომელთა არ დაცვა რიჩარდის პრობლემაა. მაგრამ, როგორც პიესიდან ჩანს, რიჩარდის პრობლემა არა მისი “უზნეობა”, არამედ არსებული ეთიკის, როგორც ასეთის, სისწორის გაგებაა. მას სურს გაიგოს, რა არის იმის მიღმა, რასაც ტრადიციული ეთიკა სთავაზობს ან რატომ არის მისი ინდივიდუალური ხმა განსაზღვრული მის გარეთ მყოფი ნარატივით, რომელზეც ეუბნებიან რომ ეს მისი “შინაგანი” ხმაა. რიჩარდის სენსუალისტობა, მისი მოტივაციის უარყოფითობის მაჩვენებელი არ არის. რიჩარდი არ ცნობს ტრადიციულ ენას, რომელშიც გონითი და გრძნობადი, სული და სხეული და ა.შ. ოპოზიციებად

არის დაჯგუფებული. მისთვის ისინი ურთიერთკავშირში მყოფი ჩანს. ო'ბრაიენს სურს წარმოაჩინოს, რომ რიჩარდი, ისევე როგორც სტივენი “პორტრეტში”, “ცოდვის” შეგნებით იტანჯება. მაგრამ ნაწარმოების ელიფსურობა, რაც არა მისი ნაკლად, არამედ დადებით მახასიათებლად უნდა ჩაითვალოს სიღრმისა და მრავალფეროვნების ინტენსიფიკაციის გამო, სწორედ დიდი ნარატივის ჩარჩოების სისწორის თაობაზე ეჭვის შესახებ მიუთითებს. რიჩარდი ბოლომდე სკეპტიკური რჩება იმის მიმართ, რაც მის გარეთაა და მასშია, მაგრამ პერსონაჟის ნარცისიზმი მის მიერ წამოჭრილი ენის პრობლემურობის საკითხის მნიშვნელობას არ გამორიცხავს. რიჩარდი, შესაძლოა, ბევრი ეპითეტით დახასიათდეს, მაგრამ ენის ბუნების გარკვევისა და იდენტობის დადგენასთან დაკავშირებით მის მიერ აღძრული საკითხი, ყველაზე მნიშვნელოვანია.

შნეიდაუ სწორედ ამაზე მიუთითებს როცა წერს, რომ იმ კონტრასტის ხილვისას, რაც მის სხეულსა და იეზუიტების მიერ ნასწავლს შორის არსებობდა, ჯოისი დარწმუნდა, რომ სქესობრივი ცხოვრება დასავლეთის ქვეყნებში ფარისევლობის მიერ იყო გახრწნილი, რაც კვლავ შემოწმებასა და განსჯას საჭიროებდა (შნეიდაუ 1991:5).

პიესაში ფარისევლობის გარკვეულ კონტექსტში წარმოჩენაზე მიუთითებს ზეიდელიც, რომელიც პიესას ხელოვანის თავისუფლებისა და სექსუალური გათავისუფლების ბურჟუზიულ იგავად მიიჩნევს, სადაც ასევე იგულისხმება, რომ ხელოვანსა და შეყვარებულს არც სექსი და არც ხელოვნება არ ათავისუფლებს იმგვარად, როგორც ეს მათ წარმოუდგენიათ (ზეიდელი 2002:72). სინამდვილეში, ეს მხოლოდ მშვიდი ბიურგერის ცდაა, ცოტა ხნით მაინც დაიკმაყოფილოს უწყინარი ვნებები.

ზეიდელის ეს ირონიული შენიშვნა, რიჩარდ როუენს, როგორც ნების არმქონე და დიდ ნარატივში ჩაკეტილ სუბიექტად წარმოაჩენს. ამგვარი პოლიტიკური ხედვა რიჩარდზე, როგორც გარკვეული კლასისა და კონტექსტის შვილზე, საკმაოდ ზუსტია, მაგრამ არასაკმარისი რიჩარდის ნარატივის თაობაზე დასკვნის გამოსატანად. სინამდვილეში, რიჩარდის ამბოხს არა სოციალური, არამედ პიროვნული მოტივაცია გააჩნია და მისი სოციალური წარმოშობა ნაკლებ კავშირშია ცოლთან მის ურთიერთობასთან. როუენი ცდილობს იმ ენას გაექცეს, რომელიც რომელიმე სოციალური ფენისა და კონტექსტის კუთვნილება კი არა, არამედ, უბრალოდ, მათში გამჟღავნებული ტოტალური სტრუქტურაა.

დასკვნა

”გაძვეებულნის” შესახებ არსებული კრიტიკული ლიტერატურა, ძირითადად, ტექსტის თეორიის კონტექსტში დანახვას ეფუძნება, იქნება ეს მორალისტური, კოლონიალიზმის კვლევები, ფემინიზმი და სხვა. ნაკლებად ექცევა ყურადღება თავად ტექსტს, რომელიც ხშირ შემთხვევაში, როგორც მეტაენის მიღმა მდგარი მოვლენა, ჩარჩოებში “ჩაკეტვას” ეწინააღმდეგება. პიესის ანალიზი, ხშირად, მხოლოდ ცალკეულ პერსონაჟებს ეყრდნობა და არა მათ ურთიერთმიმართებებს, რაც მთლიანი ტექსტის, როგორც ასეთის, გაგების საფუძველს შექმნიდა. შესაბამისად, დიდი ნარატივის საკითხი კრიტიკაში მხოლოდ გაკვრით, ცალკეული შემთხვევების მიხედვით არის მოცემული, რაც დისერტაციაში ჰოლისტური მიდგომის საფუძველზე უარყოფილია.

§ 3 მოთხრობა “უბედური შემთხვევა”

ბერშტელის აზრით, “უბედურ შემთხვევაში” ვაშლის ეპიზოდი დაფის მიერ ცოდნის ხის ნაყოფის არ გასინჯვაზე მიუთითებს. ამავე დროს, მისი აზრით, დაფის განათება წამიერია და საბოლოოდ, ის თავის ჩვეულ ცხოვრებას უბრუნდება—იზოლაციასა და თავდაცვით დავიწყებას. ის ისევე დაივიწყებს თავის ამ გამოცდილებას, როგორც ვაშლი დაივიწყა. დაფის ოთახი არა მხოლოდ მისი ხასიათის, არამედ მოთხრობის უვერტიურას წარმოადგენს (ბერშტელი 2002:240). ბერშტელის ეს მოსაზრება ნაწილის (ვაშლის ნარატიული ელემენტის) მეშვეობით, მთელზე დასკვნის გამოტანას ემყარება. სინამდვილეში, უფრო ზუსტი დასკვნების გამოტანა შეიძლება ტექსტის, როგორც მთელის განხილვიდან. ეს ტექსტი თვითკონტრასტულია, რადგანაც ჯოისისთვის თავად ენაა ასეთი. მაგრამ, დიდ ნარატივში თავისთავის დანახვა დაფს შეუძლია და ეს ქვემოთ იქნება ნაჩვენები. როცა ბერშტელი ასეთ დასკვნას აკეთებს დაფის ისევე “უკან დაბრუნების” შესახებ, როგორც ჩანს, წინასწარდაშვებული, აქსიომატური წარმოდგენები იდენტობის, სიკეთისა თუ ბოროტების შესახებ მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ შესაძლებელია ჯოისის ელიფსი თავად ჯოისის ენის ბუნების გაგების გარეშე გაიგოს. საპირისპიროდ, ჯოისის ტექსტი თავისი ენიგმურობითა და ელიფსურობით, სწორედ ასეთი წინასწარდაშვებების საფუძველზე ტექსტის გაგებას უარყოფს.

დევოლტი, ნაშრომში “უბედური შემთხვევის” ბუბერისეული წაკითხვა”, ამ მოთხრობის შესახებ არსებულ შრომებს მიმოიხილავს; რ.ჯეკსონი, დაფის სინიკოსადმი ქცევის ტრადიციულ ინტერპრეტაციას დაფის, როგორც ჰეტეროსექსუალის გაგებას უკავშირებს და მიიჩნევს, რომ სინამდვილეში, დაფის ნევროზი მისი აუცილებელი იზოლაციიდან და მისი საჭიროებიდან გამომდინარეობს — დაშორდეს პატრიარქალურ წესრიგს (დევოლტი 2010:78). ნორისი დევოლტის მიერ ეთიკური ელემენტის მოშორებას ბოლომდე არ იზიარებს, თუმცა, დაფის ჰეტეროსექსუალობას ისიც უარყოფს. მისი აზრით, დაფის ნარცისიზმზე ლაპარაკი, მის დახურულ სივრცეში მოთავსების საფრთხის შემცველია (დევოლტი 2010:80). დევოლტის აზრით, ზემოთ მოტანილი ორი საილუსტრაციო მოსაზრება დაფის სინიკოსადმი დამოკიდებულების, სექსუალობის კონტექსტში გადატანის თაობაზე, შეზღუდულია და ამ ორი პერსონაჟის ურთიერთობას სრულად ვერ ასახავს.

ნაცვლად ამისა, ის ამჯობინებს მათი ურთიერთობა ბუბერისეული ცნების, “სხვა”-ს გამოყენებით იკვლიოს. ამ შემთხვევაში, სექსუალობის კონტექსტი მხოლოდ ელემენტი იქნება და დაფისა და სინიკოს ურთიერთობის სირთულე, ბუბერისეული “მე”-სა და “შენ”-ს შორის მიმართების კვლევით გაცილებით უკეთ წარმოჩნდება (დევოლტი 2010:82). დევოლტის მოსაზრება მისაღებია, რადგანაც ნაშრომში გამოყენებული ჰოლისტური წაკითხვის მეთოდი, სწორედ არა ერთი ელემენტის, არამედ მთლიანი კონტექსტის საფუძველზე დასკვნების გამოტანას გულისხმობს. დევოლტის მიერ ამ მოთხრობის ბუბერისეული წაკითხვა ამის საშუალება იძლევა.

ბოისენი დაფს ნარცისული ნარატივის კონტექსტში განიხილავს. მისი აზრით, დაფი საბოლოოდ ხვდება, რომ თვითჩამკეტმა და მსახვრალმა მარტოობამ არარაობამდე მიიყვანა და ის ისე ქრება ღამის სიჩუმეში, როგორც ნარცისი ტბორთან (ბოისენი 2007:400). ბოისენის ეს მოსაზრება დაფის ენის, როგორც გამოუვალაობაში ჩავარდნილი ხმის გაგებას ეყრდნობა. თუმცა, ნაწარმოების ბოლოს, როცა დაფი სინიკოს გაზეთის რეპორტაჟის საფუძველზე ხედავს, ცხადია, რომ ორმაგი კონტრასტი რაც დაფისა და სინიკოს, გაზეთის რეპორტაჟისა და სინიკოს ენის დაპირისპირებით გამოიხატება, შემთხვევითი არ არის. დაფის პირველი რეაქცია, რაზეც მეხუთე თავში დაწვრილებით იქნება საუბარი, მისი როგორც თავისთავში ჩაკეტილი ენის პასუხია, თავდაცვაა. მაგრამ დიდი ნარატივი, რომელიც მისი აზრით, მისგან შორსაა, სწორედ რეპორტაჟის დეკუმანიზებული, აბტრაქტული ენის სიმკაცრით შეეჩხება დაფს. სწორედ აქ აღმოაჩენს ის, თუ როგორ ემთხვევა მისი, თითქოსდა დუბლინური ნარატივებისგან გარიყული კაცის ხმა “მათ” ხმებს. რეპორტაჟი, როგორც საკუთარი “მე”-ს სარკე, დაფის რეპრესირებულ ხმას სინიკოს გაგების საშუალებას აძლევს. ეს არ ნიშნავს, რომ დაფი აბსოლუტურად გარდაიქმნა, მაგრამ აჩვენებს, რომ დაფის ენაში მხოლოდ დიდი ნარატივი და ეგოიზმი არ დომინირებს.

ევანსი ყურადღებას ამახვილებს “უბედური შემთხვევის” გავრცელებულ ვერსიაზე დაფის მიერ ემილი სინიკოს მოკვლის შესახებ. მისი აზრით, სინიკოს სიკვდილი უფრო მისი ქალიშვილის მამის მხარეზე გადასვლისა და დედის უარყოფის შედეგია (ევანსი 1995: 401). ეს დასკვნა, ერთი მხრივ, სინიკოს თვითმკვლელობის მოტივირებას პატრიარქალურ ნარატივთან შეჯახების კუთხით დასაბუთებულად ხსნის. მეორე

მხრივ, ის უფრო ვიწრო და სინიკოს სიკვდილის ერთი ელემენტის გაზვიადების შედეგია. ქალიშვილი, ქმარი, დაფი-სინიკოს ახალი ნარატივის მხოლოდ ცალკეული მხარეებია. როგორც მეხუთე თავში იქნება ნაჩვენები, სინიკოს სიხუმე უფრო მეტყველია, ვიდრე რომელიმე სხვა პერსონაჟის თავის მართლება. ყველა თავს იმართლებს, სინიკოს სიხუმე კი მეტყველებს არა მხოლოდ როგორც მსხვერპლის, არამედ თავისთავის ამ კონტექსტში დამნახველის ხმა. სინიკოს სიკვდილი, როგორც მოთხრობიდან ჩანს, ახალი ნარატივის წარმოქმნის მაჩვენებელია, რომლისკენაც ის წლების განმავლობაში მიდიოდა. სწორედ ამიტომ, ევანსის ეს დასკვნა სასარგებლოა დამკვიდრებულ კრიტიკულ შეხედულებათა რევიზიის თვალსაზრისით, მაგრამ ის თავად კეტავს სინიკოს ჩარჩოში, როგორც მსხვერპლს.

დასკვნა

“უბედური შემთხვევის” შესახებ არსებული კრიტიკული მოსაზრებები, არსებითად, დაფის ნარცისული ბუნების ანალიზსა და სინიკოს მსხვერპლად წარმოჩენას ახდენს. განხილვისას ნაჩვენებია, რომ ამგვარი ცალმხრივობა, სინიკოს პერსონაჟის მიმართ მკვლევართა არასათანადო ყურადღებაზე მეტყველებს. მისი, როგორც მხოლოდ თანაგრძნობის ობიექტად ქცევა, სინიკოს პერსონაჟის მდიდარ ნარატივს, არსებითად, დაფის ნარატივის ჩრდილქვეშ მოაქცევს. მაშინ როცა, სინიკოს დუმილი ისეთივე მეტყველია, როგორც დაფის საუბარი. შესაბამისად, დაფის ნარცისიზმის ხაზგასმაზე უფრო მნიშვნელოვანი პერსონაჟების ურთიერთმიმართების კვლევაა.

§ 4 შესავალი. მოთხრობა "შეკვდრები"

"შეკვდრების" შესახებ არსებული კრიტიკული ლიტერატურის ეს მიმოხილვა, უკანასკნელი ორი ათწლეულის განმავლობაში არსებულ მიდგომებს ეხება. ამ თვალსაზრისთა საერთო მახასიათებელი "თეორიის", როგორც ასეთის, გამოკვლევებში დომინანტობაა. საერთოდ, "თეორიის" გარეშე კვლევა წარმოუდგენელია, მაგრამ აქ მისი სპეციფიკური ხასიათი, ლიტერატურულ ტექსტზე მისი დომინანტობა და ნარატივის მხოლოდ თეორიის ჭრილში განხილვის ტენდენცია გამოიკვეთება. განხილვაში განსაკუთრებული ყურადღება ინდივიდუალურ და დიდი ნარატივს შორის ურთიერთმიმართებას ეთმობა. ამ ჭრილშია ასევე ნაჩვენები პერსონაჟების ურთიერთდამოკიდებულება, მათი ნარატივების მნიშვნელობა, ტექსტის განვითარება და ქვეტექსტები.

§ 4.1 ალუზიები და ქვეტექსტები

ზასადინსკი ყურადღებას ამახვილებს ორ ალუზიაზე "შეკვდრებში": სასტუმრო ოთახში შექსპირის "რომეო და ჯულიეტადან" აივნის სცენის გამომხატველ ნახატზე და მის გვერდით ტაუერში დახოცილი ორი უფლისწულის გამომსახველ პატარა ხალიჩაზე. მისი აზრით, ეს ორი ალუზია, არა მხოლოდ გაბრიელისა და ბერტას ურთიერთობის რომანტიკულ ბუნებას მოაქცევს გარკვეულ კონტექსტში, არამედ "შეკვდრების" ინგლისურ და ევროპულ კულტურასთან დაკავშირებასაც ახდენს. მოთხრობაში მეორე ალუზია, ცოლ-ქმრის მიერ გრეშემთან კუბოს მსგავსი ოთახის დაქირავებას უკავშირდება (ზასადინსკი 2002:3). მესამე ალუზია კი გრეტას მოგონების გამომწვევი სიმღერა "აუგრიმელი ქალიშვილია", რომელიც გაბრიელსა და გრეტაში წარსულის განსხვავებულ აღქმას იწვევს. თუ პირველისთვის ეს წარსული სასიამოვნოდ მოსაგონებელია, მეორისთვის ის ტკივილია, რაც დაღუპული მაიკლ ფარეის ხსოვნასა და გაბრიელთან ამაოდ გატარებული წლების შესაძლო წარმოდგენაში გამოიხატება (ზასადინსკი 2002:4). ეს მესამე ალუზია ჯოისთან განსხვავებულ წარმოდგენებს შორის ირონიული კონტრასტის შესაქმნელად გამოიყენება. ზასადინსკის მოსაზრება ამ სამი ალუზიის მნიშვნელობის შესახებ საყურადღებოა. თუ პირველი ალუზია ცოლ-ქმრის ერთმანეთისგან გარიყულობის ტრაგიკულ ასპექტს

წარმოაჩენს, მეორე კი გრეშამების სასტუმრო ნომრის ასოცირებას ტაურში ჩაკეტილი, სავარაუდოდ, სასიკვდილოდ განწირული პრინციების, ედვარდისა და რიჩარდის საპყრობილესთან ახდენს, მესამე აღუზია დაკარგულ სიყვარულზე მიანიშნებს. ზასადინსკის მიერ ამ სამი აღუზიის ამგვარად წაკითხვა, უკვე ნახსენები ჯოისისეული ფრაზის “დადამბლაგებული” დუბლინის შესახებ კონტექსტში ნაწარმოები ინტერპრეტაციაა. ამაზე გარკვეულწილად უკვე ითქვა, თუმცა, აქ განსაკუთრებით საინტერესო, მეორე აღუზიაა დახოცილი უფლისწულების შესახებ. ისინი, როგორც ცნობილია, ბიძამ, რიჩარდ გლოსტერმა უკანონო პრინციებად გამოაცხადა და ტაურში, რომელიც მაშინ არა ციხედ, არამედ სამეფო რეზიდენციად ითვლებოდა, გამოკეტა. დროთა განმავლობაში მათი აღარაფერი ისმოდა. მოგვიანებით კი ხმა გავრცელდა, რომ რიჩარდმა, რომელიც უკვე მეფე იყო, ძმისშვილები მოაკვლევინა. პატარების ტაურში გამოკეტვაზე მინიშნება, რომელიც სავარაუდოდ, მათი საბოლოო განსასვენებელი გახდა, გაბრიელისა და გრეტას ყოფნას გრეშამების “კუბოს მსგავს” ოთახში, ასევე სულისშემხუთველად წარმოაჩენს. მართალია, სურათი დეიდების სახლშია, მაგრამ ამ აღუზიით მთელი დუბლინი ამგვარ საპყრობილედ წარმოჩნდება, რომლის ბოლო მოკვდინებაა. ზასადინსკის ამ დაკვირვებიდან საინტერესოა ის, რომ ზემოხსენებული აღუზიებით ის ეფექტურად აღწერს დუბლინური ნარატივების სულის შემხუთველ ატმოსფეროს.

ანსპაუ მოთხრობაში გოთიკის ელემენტების არსებობის საკითხს განიხილავს. როგორც ის აჩვენებს, ნაწარმოებში გოთიკის ელემენტები საკმაოდ არის, თუნდაც დასაწყისში, როცა გაბრიელი ბნელ კიბეებზე ადის, ასევე სხვადასხვა ეპიზოდში. თუმცა, გოთიკური კონტექსტის მოქმედების პიკი მაიკლ ფარეის მოგონების გამოჩენისას წარმოჩნდება. ანსპაუს აზრით, ეს მომენტი გაბრიელისთვის თავდაპირველად უარყოფით, შემდეგ კი დადებით კონტექსტში რეპრეზენტირდება. სიკვდილი, როგორც ამ გოთიკური ელემენტის გამსჭვალავი აქ მთავარი კი არ არის, არამედ კვლავ დაბადების ერთ-ერთი საფეხურია (ანსპაუ 1994:11).

ანსპაუს ამ მოსაზრებაში, საინტერესოა, მაიკლ ფარეის სიკვდილის, როგორც გოთიკური ელემენტის, აღდგინების კონტექსტში დანახვა. საერთოდ, ამას ანსპაუც აღნიშნავს სხვადასხვა მკვლევარის შეხედულებათა მიმოხილვისას, “მკვდრების” კრიტიკული წაკითხვა, ძირითადად, ორგვარია: პესიმისტური ან ოპტიმისტური.

ანსპაუს ეს მოსაზრებაც ოპტიმისტურია. აქ იგულისხმება: გადარჩება თუ ვერ გადარჩება კონროი? ორივე მიდგომა გულისხმობს, რომ არსებობს გარკვეული წინაპირობები, რომლებიც ამ კითხვებზე პასუხს განაპირობებენ. მაგალითად, პესიმისტური წაკითხვის ძირითადი დაშვებებია დუბლინის პროვინციალიზმი, ჩაკეტილობა, კონროის ნარცისიზმი, რომლის საპირწონედ და მსხვერპლად, ხშირად, მაიკლ ფარადეი, გრეტა და მოსამსახურე ლილი მიიჩნევა. ამგვარ წაკითხვას კვლად გასდევს “დასაბუთებისთვის” მოტანილი დაწვრილებითი ტექსტური ანალიზის, სხვადასხვა აღუზიებისა და განსაკუთრებით, თოვლის ნარატიული ელემენტის აპოკალიფსური ინტერპრეტაცია. შედეგად, თუ ძირითადი დაშვება აპოკალიფსურია, ყველა დანარჩენი ელემენტის ამგვარად წარმოჩენა მხოლოდ ტექნიკის საქმეა.

იგივე ხდება ე.წ. ოპტიმისტური წაკითხვის შემთხვევაში, აქ დასაბუთება ემყარება დაშვებას, რომ კონროი გადარჩება.

ორივე შემთხვევაში კვლევის შედეგს განსაზღვრავს არა ტექსტი, როგორც მოუხელთებელი ენისა და სხვადასხვა ხმების თანაარსებობის მომცველის გათვალისწინება, არამედ მკვლევარის პირველადი ესთეტიკური აღქმა და მსოფლმხედველობა, რომელიც უფრო სტატიკური ხასიათისაა და ენის შესახებ ფემინისტურ, მარქსისტულ და ა. შ. აქსიომატურ დაშვებებს ემყარება. ეს იგივეა, რაც აქამდე უკვე განხილული სქემის მორგების მცდელობა ტექსტისთვის. ამგვარი ოპერაციები ტექსტზე, კრიტიკის, როგორც მეტაენის როლზე გაზვიადებული წარმოდგენის შედეგია.

სინამდვილეში, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ამგვარ სქემატურ წაკითხვებს, რომლებიც “დუბლინელების” ხარჯზე უფრო საკუთარი თავის შექმნას ცდილობენ, ვიდრე ამ ნაწარმოებთან ინტერაქციას, “მკვდრები” არ ექვემდებარება და გაურბის. საშიში არ არის იმის აღიარება, რომ ჯოისის ამ ტექსტში კლასიკური ლოგიკის წესების მიმყოფმა მკვლევარმა ბევრი “წინააღმდეგობა” აღმოაჩინოს. როცა პესიმისტური თუ ოპტიმისტური ან ფემინისტური თუ მარქსისტული წაკითხვა ხდება, წინასწარ უშვებენ, რომ ეს მეთოდი ნებისმიერ ტექსტს, მათ შორის ჯოისის ენიგმურ და ელიფსურ მწერლობასაც მიეყენება. ამგვარი დაშვების შემდეგ კი “წინააღმდეგობა”, რასაც ამგვარი სქემით შეიარაღებული მკვლევარი აღმოაჩენს, სინამდვილეში, მისი სქემის ტექსტის შეუთავსებლობაა. აქ ტექსტის, როგორც

თვითმოქმედი პროცესის კვლევა კი არ არის, არამედ მისი სქემისთვის მორგება და იმის გამორიცხვა, ამოგდება ხდება, რაც ამ სქემას არ შეესაბამება. შედეგად, ამგვარი ცალმხრივობა, ტექსტის ინტერპრეტაციების ჩარჩოებში “ჩაკეტვას” იწვევს, რომლისგანაც თავის დაღწევა ისევ ტექსტთან დაბრუნებით არის შესაძლებელი. აქ იგულისხმება არა ამ მეთოდების უარყოფა, არამედ მათი აბსოლუტურობის რწმენის შემოწმება ტექსტებთან მიმართებით.

სწორედ ამიტომ, ანსპაუს, ისევე როგორც სხვა მსგავსი, ფარულად თუ ღიად სქემის მიმყოფი მკვლევარების პრობლემა არა მათ მიერ გარკვეული საკითხების დასმასა და შემჩნევაშია, არამედ კვლევის იმ მეთოდებში, რომლებიც საბოლოო შედეგს განსაზღვრავს.

ლუცენტე “მკვდრებში” ქვეტექსტების როლს ეხება. ამ კუთხით, ის გამოყოფს გაბრიელის დამოკიდებულებას ლილისადმი და ქალბატონ აივორსისადმი. ერთი შეხედვით, გაბრიელის უწყინარი კითხვა გათხოვების შესახებ, ლილის უარყოფით რეაქციას იწვევს. ლუცენტეს აზრით, გაბრიელის კითხვის ქვეტექსტი სექსუალურ თამაშს გულისხმობს, რასაც ლილი კონტრასტული, შეუსატყვისი ნარატივით პასუხობს.

როგორც ნაწარმოებიდან ჩანს, გაბრიელისთვის ლილის ამგვარი პასუხი მოულოდნელია, რაც ადასტურებს, რომ მას ქალებთან პირისპირ საუბარი უჭირს. ეს სცენა ასევე აჩვენებს გაბრიელის დაეჭვებულ მდგომარეობას საკუთარი თავისადმი. მთავარი აქ ის ინტერტექსტური დატვირთვაა, რაც გაბრიელის მიერ “დარაჯის ქალიშვილთან” საკუთარი მარცხის შეფასებაში მდგომარეობს. თუმცა, ამ ორი პერსონაჟის ურთიერთმიმართებას ასევე გამსჭვალავს რომანისა და ეროტიკის თემა. ლილის დახასიათება “დარაჯის ქალიშვილის” ეპითეტის გამეორებით და გაზით განათებული ოთახის მიზანსცენა, ახალ განზომილებას მათ ურთიერთობას სძენს. ეს ეპიზოდი ტიპურია მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულს შექმნილ ლიტერატურაში (ე.წ. ფრანგ. Fin de siècle, “საუკუნის ბოლო”. ლ.ჩ.). ფრაზა “იგი საკუჭნაოსკენ გაუძღვა სტუმარს...”, რასაც წინ უსწრებს “ლილიმ მისი ცოლი კიბემდე მიაცილა...”, წარმოადგენს გზავნილთა გაცვლას ლილისა და გაბრიელს შორის, რაც არსებული მორალის მიღმა მდგომი სექსუალური კავშირის შესაძლებლობას გამოხატავს, ასე გავრცელებული რომ არის ხალხურ ზღაპრებში, იგავებში და რეპრეზენტირებულია

ბოკაჩოს, ჩოსერისა და ლაფონტენის მიერ (ლუცენტე 2002:282). ამ ლიტერატურული კონვენციის მახასიათებელია ისიც, რომ ამგვარი ვიდაც “...ქალიშვილისა” და ახალგაზრდა კაცის სასიყვარულო შეხვედრა საკუჭნაოში, საწყობში და დიდ ოთახთან დაკავშირებულ პატარა ოთახებში ხდება.

იგივე ხდება ქალბატონ აივორსთან მიმართებით. ლილის მსგავსად, ისიც მოულოდნელად გამოავლენს, რომ ინიციალები “გ.კ.” გაბრიელს ეკუთვნის, რომელიც ანონიმურად “დეილი ექსპრესისთვის” წერს სტატიებს. აივორსის მიერ გაბრიელის გაკენწვლა და მისთვის “ბრიტანელის” წოდება ლანსიეს ცეკვის დროს ხდება, რომელიც შუა საუკუნეების რაინდული ორთაბრძოლებში გამოყენებულ კომბალთან (ინგ. lance) ასოცირდება (ლუცენტე 2002:283).

ლუცენტეს მიერ ეროტიკული ქვეტექსტების წინ წამოწევა საკმაოდ მნიშვნელოვანია. აქ, ერთი მხრივ, ჩანს რომ დიდი ნარატივის ნორმატიული ლოგიკა ლილის და გაბრიელს ბოჭავს და მათ ინტერაქციას გარკვეულ ფარგლებში მოაქცევს. მეორე მხრივ, ამ ურთიერთმიმართების ზემოხსენებული ფარული ქვეტექსტები დიდი ნარატივის მიღმა არსებულ ფარულ თამაშებს წარმოაჩენს. “მკვდრებში” ამ არსებული ქვეტექსტების არანორმატიული შინაარსი მიანიშნებს, რომ არსებული ენობრივი წესრიგის მიღმა სხვა ნარატივებიც მოქმედებენ, რომელთა გააქტიურება შესაძლებელია.

ნოლანის აზრით, “მკვდრებში” ჯოისის მოგვიანო ნაწარმოებების მსგავსად, მითოსური სტრუქტურა მოქმედებს, რომელიც რეალისტურ ფაბულას აკონტროლებს. ამგვარი სიმბოლიზმი მითოსრობაში სხვადასხვა უწყინარ დეტალში შეიძლება ჩანდეს, მაგალითად, პერსონაჟებისა და ადგილების სახელებში, სინათლისა და სიბნელის სახეებში, რაც სხვადასხვა ალევორიების საფუძველი შეიძლება იყოს (ნოლანი 2002:32).

ნოლანის ეს მოსაზრება საინტერესოა იმ კუთხით, რომ ის “მკვდრების” სიმბოლისტურ დეკოდირებას შესაძლებლად მიიჩნევს, რაც ახალი არ არის. მაგრამ შედეგად რას იძლევა ამგვარი დეკოდირება, ის არ ამბობს. ამ სადისერტაციო ნაშრომში ამგვარი “იზოლაციონისტური” მიდგომა უარყოფილია რადგანაც, როგორც უკვე აღინიშნა, “დეკოდირება” და მსგავსი ხერხები, ტექსტს ხშირად მკვლევარის

თეორიული კონსტრუქციის ობიექტად აქცევს. მართალია, წაკითხვა თავისებური ახალი ტექსტია, მაგრამ თუ მას საკვლევ ტექსტთან კავშირის პრეტენზია აქვს, მაშინ მასთან უფრო ახლოს უნდა იყოს. საკვლევ ტექსტის, როგორც წამყვანი მოვლენის მთლიანობაში გაგება გაცილებით ზუსტ შედეგებს იძლევა, ვიდრე მისი ცალკეული მომენტების საფუძველზე მთლიანი ტექსტის, როგორც ასეთის განხილვა.

კელმანი “მკვდრებში” თოვლის ელემენტის, ბახტინისეული დიალოგის ჩარჩოში გაგებას იძლევა. მისი აზრით, თოვლის ელემენტი მოთხრობაში ოპოზიციების გაგების საშუალებაა. მაგალითად, დაფარულისა და ღიას, რეპრესირებულისა და დომინანტურის, სიკვდილისა და სიცოცხლის. გაბრიელის მიერ ევროპაში გავრცელებული კალოშების გამოყენება ირლანდიური თოვლისგან თავის არიდების ხერხია (კელმანი 1999:66). თოვლის ფუნქცია არა მხოლოდ გათანაბრება და დამარხვაა, არამედ პოლიტიკური საკითხების წინ წამოწევაც. ქალბატონი აივორსისთვის გაბრიელის ევროპული ორიენტაცია იმის მაჩვენებელია, რომ მას ირლანდიამ თავი მოაბეზრა, თუმცა გრეტასთვის სწორედ ეს ირლანდიაა მისადები (კელმანი 1999:67). თოვლი აერთიანებს ამ ოპოზიციებს, რომელიც თვით ჩვეულებრივ საუბარშიც კი შეჭრილა. თოვლი, როგორც გაბრიელის მე-სა და არა მე-ს შორის არსებული მიმართების გამომხატველი, ჩანს გაბრიელის მიერ დეიდებისთვის “სამი გრაციის” სახელდებისას, სადაც გაბრიელი თუნდაც არ გულისხმობდეს ამას, ჰამილტონის აზრით, არა სამი ინდივიდი, არამედ გაერთიანებული სამეული იგულისხმება (კელმანი 1999:71). აქ თოვლი, თუნდაც არგანზრახულ ირონიას მოიცავს, რომელიც გაბრიელის კეთილგანწყობასთან ერთად თანაარსებობს (კელმანი 1999:71).

თოვლის, როგორც ოპოზიციების გამაერთიანებელი ელემენტის იდეა, კელმანს საშუალებას აძლევს მოთხრობის სხვადასხვა ელემენტი მასზე დაიყვანოს. თუმცა, გადამეტებული აქცენტი თოვლზე, “მკვდრების” რედუქციის საფრთხეს ატარებს. თუ მთელი ეს ტექსტი არსებითად “თოვლის” სიმბოლოზე დაიყვანება, მაშინ გრეტასა და გაბრიელის ინტერაქცია ამ ერთი სიმბოლოს აქსიომატურ ჩარჩოში, როგორც ერთი ელემენტი ისე მოხვედება. ამგვარი რედუქციონიზმი თავად თოვლის სიმბოლოს აქცევს აბტრაქტულ ელემენტად, რომელიც ცდილობს ნაწარმოების საზრისულ-ნარატიული ქსოვილი საკუთარ თავზე დაიყვანოს. ბახტინისეული დიალოგის ცნება, მართალია, წინასწარდაშვებული ჩარჩოების საფუძველზე ტექსტების განხილვას გულისხმობს,

მაგრამ არა ერთ ელემენტში დიალოგის მთლიანი სივრცის მოცვას. “მკვდრებში” თოვლი თავად არის ტექსტის მოქმედების ნაწილი და არა მისი ღერძი. ღერძი თავად ტექსტი, მისი მოქმედება და რეპრეზენტაციაა. როცა განხილვისას ყველა სხვა ელემენტის “თოვლზე” დაყვანა ხდება, ამით დიდი ნარატივი რაღაც ფორმით თავად მეტაენაში გამოვლინდება. უფრო ზუსტად, კელმანი ცდილობს, ტექსტი რომელიც მოუხელთებელი და აქსიომებზე დაუყვანადია, სქემას მოარგოს.

თოვლის ელემენტთან დაკავშირებით, განსხვავებული ხედვა აქვს მორისეის, რომელიც მოთხრობაში გაბრიელ კონროის შინაგანი და გარეგანი პერცეფციების ურთიერთმიმართებას ეხება. როგორც ის აჩვენებს, ეს მიმართებები კონტრასტულია. თოვლი, რომელიც სხვა მკვლევარებთან გარკვეულ სიმბოლოს წარმოადგენს, აქ უბრალოდ, ფონის შემქმნელი წელიწადის დროის, ზამთრის მახასიათებელია რომელსაც კონროი სხვადასხვაგვარად აღიქვამს. მორისეისთან აქცენტი თოვლის არა სიმბოლურ დატვირთვაზე, არამედ გმირის მიერ მისთვის გარკვეული ნარატიული ფუნქციის დაკისრებაზეა გადატანილი. ამრიგად, მორისეისთვის წამყვანი თავად კონროის პერცეფციაა და არა თოვლის, გმირისგან დამოუკიდებელი სიმბოლური მნიშვნელობა. შინაგანი და გარეგანი აღქმის ეს განსხვავებები დასაწყისშივე ჩანს, როცა გაბრიელი თოვლიან ღუბლინში, ტექსტის მიხედვით, “მსუბუქ არშიად” რომ გადაჰყვინია თოვლი, სხვებისგან განსხვავებით, თოვლისგან თავდასაცავად კალოშებს იყენებს. სინამდვილეში, ნაცვლად გაბრიელის მიერ წარმოდგენილი “წმინდა” ჰაერისა, “მქრქალი, ყვითელი შუქი ჩამოწოლილიყო სახლებისა და მდინარის თავზე” (“ღუბლინელები” 195). გაბრიელის მიერ თოვლის შინაგანი აღქმა, კონტრასტულია თოვლის ნამდვილ სახესთან. სინამდვილეში, თოვლი ჭუჭყიანი, წყლიანი და ტალახიანია (მორისეი 2002:25). საბოლოოდ, გრეტას მოგონების მოსმენის შემდეგ, გაბრიელისთვის ირლანდიის თოვლი მაინც არა ჭუჭყიანი, მუქი მასაა, არამედ წარმოსახვითი საბანი, მძიმედ რომ ეშვებოდა, ყველაფერს აქრობდა და ეცემოდა... მიუხედავად ამისა, გაბრიელი მაინც გრძნობს თოვლის ამბივალენტურ ხასიათს. სწორედ ამიტომ, მისი წარმოსახვა მთელს ირლანდიას გადასწვდება და საბოლოოდ, ეული სასაფლაოს წარმოდგენით მთავრდება (მორისეი 2002:27). გაბრიელი დახვეწილი ირლანდიელია, მკვდარი, დამბლადაცემული, ერთდროულად განათლებული და კლიშეებით მოაზროვნე ღუბლინის პირობითობის ნაწილი რომ გახდარა. აქ კულტურის მოკვდინება განსაკუთრებული სენტიმენტალობით არის გამოხატული,

მესამე რანგის ოპერის მომღერლებითა და მუსიკალური სადამოებით. თავად გაბრიელი ამ წინააღმდეგობებშია გაბმული და მათგან თავი ვერ დაუღწევია. ის ერთდროულად, ქალბატონი აივორსის ირლანდიასა და ევროპულ კულტურას შორის მოძრაობს (მორისეი 2002:29).

მორისეის ზემოთ მოცემული თვალსაზრისი პერსონაჟში ორი აღქმის ურთიერთმიმართების კონტრასტულობის თაობაზე, კონროის ენის სირთულეზე მეტყველებს. თუმცა, ეს კონტრასტულობა ასევე შეიძლება აიხსნას კონროის შიშით რომ გადაიჩეხება. წვეულებაზე წარმოთქმული მისი სიტყვა დიდ ნარატივთან კომპრომისია, ისევე როგორც, თოვლის სხვადასხვაგვარი აღქმაც. მაგრამ, მისი ეს “სისუსტე”, სინამდვილეში, ენის, როგორც განვითარებადი პროცესის მახასიათებელია. ის რომ თოვლი მისთვის ამალღებულობაა და ჭუჭყიანიც, ხოლო ირლანდია სხვადასხვა სახის ოპოზიციური მეტაფორებით ხასიათდება, ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ კონროი ცოცხალი ადამიანია. ის სხვებისგან სწორედ ამ “სისუსტით” გამოირჩევა. არც დეიდებს და არც ფრედის, შეცვლა აღარ შეუძლიათ; მათი აღქმა ერთგვაროვანია; ისინი საკუთარ გარსში ჩაიკეტნენ, გახევდნენ. კონროის ცდა დიდ ნარატივთან კომპრომისი მოძებნოს, ახლობლების დაკარგვის შიშით არის ნაკარნახევი. ეს რომ სწორედ ასეა, ჩანს გრეტას გარდაცვლილ სატრფოსთან, მაიკლ ფარეისთან გაბრიელის საბოლოოდ მიმართებისას. გაბრიელი მას კი არ შეიძულებს, არამედ თანაღმობის სივრცეში შევა, სადაც მაიკლ ფარეი ისევე უმწეოა, როგორც თავად გაბრიელი. ფარეი, როგორც შემდეგში იქნება ნაჩვენები, მიუხედავად მისი ქმედების გარეგნულად კლიშეებთან მსგავსებისა, მაინც სხვაა. ის არ ემორჩილება დიდ ნარატივს და თავისი დუმილით საბოლოოდ ქმნის კიდევ, შეუპოვრობის ახალ ნარატივს. გაბრიელ კონროი თავისი თანაღმობის აქტით, ასევე ქმნის თავის სხვა იდენტობას. ისინი გარეგნულად უმწეოები არიან, რადგანაც დიდი ნარატივი უფრო მეტია, ვიდრე მათი ცდა, მაგრამ საკუთარი ენის სივრცეში ორივე ახერხებს, საბოლოოდ, სიკვდილისა და გარიყულობის შიშს თავი დააღწიოს. ამდენად, კონროის გარეგანი და შინაგანი აღქმის კონტრასტულობა “მკვდრების” ნარატივების სირთულისა და სიღრმის მაჩვენებელია, ახალ ნარატივს რომ ჩაუყრის საფუძველს.

§ 4.2 ფსიქონალიტიკური კვლევები

კონროის, როგორც გრეტას შვილის ფსიქონალიტიკური განხილვა არის მოცემული კ.რ.ვაგნერის ნაშრომში “დაბადების გამოცხადება “მკედრებში” (1995). ვაგნერის ეს ნაშრომი ჯოისის პირად ცხოვრებასა და შემოქმედებას შორის ფართო პარალელების გავლებით გამოირჩევა. ინტენსიურად არის გამოყენებული ჯოისის მიმართება დედასთან და განსაკუთრებით, ცოლთან. გაბრიელ კონროის კვლევა ჯოისის ბიოგრაფიის გათვალისწინებით ხდება. ჯოისის წერილებიდან ამოღებული ფრაგმენტები, საფუძვლად ედება ნაშრომის დასკვნებს. კონროი აქ ოდიპოსის კომპლექსით გატანჯული შვილია, რომელიც დედას, გრეტას ეჭვიანად უყურებს. გრეტას შვილია ასევე მაიკლ ფარეი, თუმცა, ვერშემდგარი შვილი.

გაბრიელის მიმართება ცოლი-დედისადმი უკავშირდება შიშს, რომ დედის სხეულში მის ადგილს სხვა, მაიკლ ფარეი იკავებს. რომ ის აქ ზედმეტია (ვაგნერი 1995: 449). მიუხედავად საკუთარი სიძლიერისა, გაბრიელი ხედავს, რომ ფარეი, როგორც ეს “აუგრიმელი ქალიშვილის” გრეტასეული მოგონებიდან ჩანს, დახვეწილია, ასე რომ ის, თუნდაც არშემდგარი ბავშვი, ამარცხებს მას, მოზრდილს, გრეტას სხეულში და გააძევებს იქიდან. თუ ფარეი სუსტი, რომანტიკული გმირია, გაბრიელი ცივი მაცდუნებელია, რომელიც მიუხედავად საკუთარი გულუხვობისა, საკუთარი ცოლის სიღრმისეული მოთხოვნების მიმართ მაინც უგრძობია. ის ცდილობს ძლიერი და წარმატებული გამოჩნდეს (ვაგნერი 1995: 449).

გაბრიელი უთანაგრძნობს გრეტას, როგორც დროისა და დაკარგულობის მსხვერპლს, ისევე როგორც, საკუთარ თავს. მას ეს თანაგრძნობა მაიკლ ფარეიზე, შემდეგ მთელს დუბლინზე, ბოლოს კი სამყაროზე გადააქვს.

ვაგნერის აზრით, აქ ჩნდება მთავარი მოტივი, რაც გაბრიელის ემოციურ სიმხნევს ხსნის, თავად ჯოისს ახასიათებდა. ეს არის დედობრივი ფუნქციის შეთავსება მამაკაცურ საწყისთან. მას მაგალითად მოაქვს პასაუი, როცა დეიდები ირონიულად შენიშნავენ გაბრიელის გადამეტებულ ზრუნვას გრეტასადმი. ამრიგად, გაბრიელი თავად არის გრეტაში მყოფი საკუთარი თავის, როგორც ბავშვის დედა, მასზე მზრუნველი. კიდევ ერთი ელემენტი, რაც გაბრიელის, როგორც ბავშვის სიწმინდეს უსვამს ხაზს, ნაწარმოებში თოვლის, როგორც უმანკოების გამოხატულების

შემოტანაა. გრეტას სხეულს მოშორებული გაბრიელი, როგორც ბავშვი, სამყაროს სიცივეს დიდსულოვნად მიიღებს როგორც საკუთარი თვითობისთვის აუცილებელს (ვაგნერი 1995: 452).

ვაგნერის ეს მოსაზრება, მიუხედავად ფროიდისტული სქემის ტექსტისთვის მორგების მცდელობისა, რამდენიმე მნიშვნელოვან მომენტს გამოკვეთს: 1. გაბრიელ კონროი დანახულია, როგორც უწყვეტი ენა, როგორც ბავშვი და მამაკაცი, როგორც ქალური და მამაკაცური საწყისების ინტერაქცია; 2. კონროის შიში დანახულია, როგორც განწირულობის მომენტის დანახვა, როგორც უმთავრესი მომენტი მის ცხოვრებაში.

თუმცა, კონროის ენის ამგვარი წარმოჩენა მას გრეტას აშორებს, რისი სურვილიც კონროის, ტექსტის მიხედვით, არ გააჩნია. თუ ვაგნერთან, ცოლი-დედისგან განყოფილი ქმარი-შვილი საკუთარ განყოფას, როგორც ახალ, თვითდამფუძნებელ არსებობას ისე იღებს, მაშინ მას გრეტა აღარ სჭირდება. მას საკუთარი თავიც ეყოფა. ეს კი თვითშემბრალე და თვითმკვები არსებობა იქნება; ენა აბსოლუტი, რომელიც თვითკმარია.

როგორც ტექსტიდან ჩანს, კონროის ამგვარი განყოფა სულაც არ სურს. პირიქით, მისი პირველი გაბრაზება, რასაც ვაგნერი ეყრდნობა, იცვლება არა ამ განყოფის ლეგიტიმაციით და ფარეის მოგონებასთან გრეტას დატოვებით, არამედ მასთან ყოფნის სურვილის გაძლიერებით, მისი დანახვის კონტექსტში. ვაგნერის მიხედვით, კონროის მიმართება ფარეისთან, თავდაპირველად, როგორც მეტოქესთან, შემდეგ კი როგორც საკუთარი დიდსულოვნების საგანთან ისე მყარდება. თუმცა, ტექსტში გაბრიელი სწორედ ამ დიდსულოვნების, როგორც ნარცისული სიყვარულის გამოვლინებას ემიჯნება. მან იცის, სინამდვილეში, ამგვარი სიყვარული უფრო ქედმაღალი დამოკიდებულების გამოხატულებაა, საკუთარი თვითშემბრალეობა კი საკუთარი პერსონის, როგორც აბსოლუტის, ვერგაგებული უმაღლესი გონის სუბლიმაციაა. შესაბამისად, მართალია, გაბრიელში ნარცისული ნაწილი რჩება, მაგრამ ვაგნერის მიერ მისი მთლიანად დაყვანა ეგოისტურ მოტივებზე, ისევ ტექსტიდან გამომდინარე, მხოლოდ ცალკეული პასაჟებისთვის გაზვიადებული როლის მინიჭებას უნდა მიეწეროს.

გარდა ამისა, თუ გაბრიელ კონროის ბოლო ისევ თვითკმარი მარტოობაა, მისი წარმმართველი შიში ყოფილა, მარტოდ დარჩენის შიში. ასეთი წინასწარდაშვება კი რასაც მთელი შემდგომ წარმოებული მსჯელობა ემყარება, ტექსტის საფუძველზე ნაკლებად დასაბუთებადია. კონროიში შიში და სიმამაცე, ისევე როგორც სხვა ოპოზიციები, თანაბრად მყოფობს, მაგრამ მას რომ საკუთარი არჩევანის, ისტორიისა და ენის შეცვლა შეუძლია, ეს კარგად ჩანს ბოლო მონაკვეთიდან, როცა ის სწორედ არანარცისული ხედვით ცდილობს საკუთარი თავი დაინახოს.

ვაგნერის წინასწარდაშვება კონროის მარტოობის შიშსა და გარიყულობით ტკობაზე, დიდი ნარატივის, როგორც მეტაენის, ერთ-ერთი სახეა, გარკვეული ელემენტის საფუძველზე ინდივიდის არჩევანისა და ენის მოქმედების მოკვლას, ფორმალურად დასაბუთებულ სახეს რომ აძლევს.

§ 4.3 გაბრიელ კონროის მიმართება დიდ ნარატივთან

კაპორალეტი ეხება დროის ბერგსონისეულ გაგებას “მკვდრებში”. ბერგსონისთვის დრო ორგვარია: გაზომვადი, მათემატიკური დრო რომელშიც მოვლენები თანმიმდევრობით ხდება და შინაგანი დრო, რომელიც სუბიექტის განუჭვრეტად რიტმს მიჰყვება (კაპორალეტი 1997:407). პირველი კონცეპტუალური კონსტრუქციაა, სივრცის მახასიათებლებს ხელოვნურად რომ განავრცობს დროის მიმართ, მეორე “ნამდვილი” დრო კი ის სფეროა, სადაც წარსული, აწმყო და მომავალი ერთმანეთს გამუდმებით ერწყმიან. თუ პირველი დრო ბუნებით რაოდენობრივია, მეორე უფრო თვისობრივია. თუ პირველი ფიზიკური და მათემატიკური კანონებით იმართება, მეორე წრიულია და წარმოსახვასა და მეხსიერებას ექვემდებარება. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, იყოფა ნორმალურ მეხსიერებად, რომელსაც მოგონების თვალსაზრისით, ინსტრუმენტული ხასიათი აქვს და “ნამდვილ მეხსიერებად”, არაცნობიერი მეხსიერების ერთგვარ ფორმად, რომელშიც წარსულის მოვლენები თავიანთი თავდაპირველი ინსტენსივობით არიან შენარჩუნებული (კაპორალეტი 1997:407). არაცნობიერი მეხსიერების ამ რეზერვუარიდან მოვლენები ზემოთ ამოდიან და მეხსიერებაში აწმყოს წარმოდგენებს ერწყმიან. დრო, სუბიექტის ფსიქიკაში,

დესტრუქციულ ძალად ყოფნას წყვეტს და წარსული განგრძობადობის, ახალი ცხოვრების მოტივატორად იქცევა (კაპორალეტი 1997:407).

კაპორალეტის აზრით, “მკვდრებში” სწორედ სუბიექტისეული დროის რეპრეზენტაცია ხდება (კაპორალეტი 1997:410). როცა გაბრიელი გარდაცვლილ შეყვარებულზე გრეტას მოგონებას შეეჩხება, მისთვის ნათელი ხდება საკუთარი დროის შეზღუდულობა. მოგონების მეშვეობით აწმყო დროის ეგოისტური მოდუსიდან, ის თანაგრძნობისა და თანყოფნის მოდუსში გადადის (კაპორალეტი 1997:410). გრეტას მოგონებასთან შეჩხებით გაბრიელის აღდგინება ხდება. თავდაპირველად, ირლანდიური სიმღერის გაგონებისას გრეტას მოგონების ამოსვლა ცნობიერებაში გაბრიელისთვის, უცხოა, რადგანაც ეს გამოცდილება მისი არ არის. მაგრამ ამ მოგონების ემოციური ინტენსივობა და გრეტას ტანჯვის აწმყოში რეპრეზენტაცია, თავად გაბრიელში გულწრფელ და ალტრუისტულ გრძნობებს გაადვილებს. ამგვარად, წარსული “მკვდრებში”, აღდგინების ფუნქციას ასრულებს (კაპორალეტი 1997:415).

ზემოხსენებული მოსაზრებები გარკვეულწილად ეხმიანება ნაშრომში წარმოდგენილ ანალიზს “მკვდრებთან” მიმართებით. თუმცა, კაპორალეტის ანალიზი უფრო სქემატურია და ბერგსონის თეორიის ჯოისის ტექსტზე მორგების მცდელობას წარმოადგენს. “მკვდრებში”, გაბრიელ კონროის დრო გრეტას მოგონებასთან შეხვედრამდე, “გარეგანი” არ არის. კონროის საუბარი ქალბატონ აივორსთან ადასტურებს, რომ გრეტას მსგავსად, ისიც დიდი ნარატივისგან განსხვავებული, შინაგანი დროით ცხოვრობს. თუ მისი დრო უფრო ჩაკეტილია, ეს ნაწილობრივ, მის ნარცისიზმს უნდა მიეწეროს. მაგრამ გრეტას მოგონებაც ჩაკეტილია, მისი გახსნა და აწმყოში რეპრეზენტირება მხოლოდ გარკვეულ მომენტში ხდება. ორივე პერსონაჟი თავისი დროით ცხოვრობს და თანაღმობის, თანყოფნის მომენტი არა გრეტას ზემოხსენებული მოგონების ემოციური ინტენსივობით, არამედ გაბრიელის მიერ მისი მიღებით განხორციელდება. ეს გაბრიელის არჩევანია და არა ზემოქმედების შედეგად მიღებული თანაღმობა.

თჰარსტონი, “მკვდრებში” იდენტობის საკითხს ეხება. ამ მიზნით, მოთხრობაში გამოკვლეულია იდენტობის თემა მთვრალი ფრედის, ირლანდიური ენისა და გაბრიელ კონროის სახით. მთვრალი ფრედი წარმოადგენს ავთენტურ იდენტობას, რომელიც თავის თავს არ ფარავს მაგრამ დამახასიათებელი ჩლიფინით, სათქმელის ვერ

გამოთქმით–დაცემის მაჩვენებელია (თჰარსტონი 2008:465). ირლანდიური ენა, როგორც რეპრესირებული ხმა მოთხრობაში, ჯოისისთვის ცენტრალური საკითხია. მისთვის ეს მოდერნულობაში არსებული სხვა ხმაა, რომელიც საწყისისეულ, მითიურ იდენტობას (ქალის სახით გამოხატულს) და დიაქრონულ ონტოლოგიურ სიცარიელეს (გამოხატულს მამაკაცის სახით) უკავშირდება (თჰარსტონი 2008:461). კონროის იდენტობა გრეტას მტკივნეულ მოგონებას უკავშირდება და თვითობის დადგენის პროცესის სირთულეს აჩვენებს როცა ცხადია, რომ მხოლოდ ერთი ხმა იდენტობის დამდგენი ვერ იქნება (თჰარსტონი 2008:466).

იდენტობის, როგორც თვითდადგენის პროცესის საკითხის ამგვარი დაყენება, ქვემოთ წარმოდგენილ ანალიზს ეხმიანება. აქ განსაკუთრებით საინტერესოა ირლანდიური ენის, როგორც იდენტობის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებლის საკითხის ამგვარი დაყენება. თუ “მკვდრებში” ირლანდიური ენა, ფართოდ გაგებულ, როგორც კულტურის, ღირებულებების, მოქმედების, თავისუფლების და ა.შ. მომცველი იმგვარია, როგორც ეს ფრედის ჩლიფინში გამოიხატება, როგორც გულწრფელ მაგრამ დაცემულ ენაში, მაშინ კონროის მიერ მისი უარყოფა, ასევე მტკივნეული პროცესია, რადგანაც ფრედი კონროისთვის ახლობელია, მტკივნეული ახლობელი. შესაბამისად, კონროის იდენტობის სირთულე, როგორც ეს ზემოთ ზუსტად არის აღნიშნული, ამ ენის შვილად ყოფნასა და მისგან განყოფის აუცილებლობის სირთულეშია. ირლანდიური ენა, კონროისთვის დამბლადაცემული ენაა, ფრედის ჩლიფინია, რომელიც კონროის განყოფას, თავის მხრივ, ნარცისულ ნარატივში გადაზრდის, რასაც კონროი გრეტას მოგონებასთან შეჩეხებისას დაინახავს. უფრო ზუსტად, გაბრიელი დაინახავს, რომ განყოფა არც ისე ადვილია და რეპრესირებული ყოველთვის იხსენებს მჩაგვრელს.

მერფი “მკვდრების” ფემინისტური წაკითხვის სხვადასხვა ვარიანტს მიმოიხილავს, სადაც გაბრიელ კონროის ნებისმიერი ქესტი თუ ქცევა უარყოფით კონტექსტშია ნაჩვენები. მისი აზრით, სინამდვილეში, ის რაც ცოლ-ქმარს შორის ხდება, ნორმალურია და მათი ურთიერთობის ნაწილია და არა კონროის რეპრესირებული ბუნების რეპრეზენტაცია (მერფი 2000:54). მიუხედავად იმისა, რომ განხილულ ფემინისტურ კვლევებში კონროის, როგორც მოძალადის შეფასების გადაჭარბებას მერფი ზუსტად აღნიშნავს, მისი დასკვნა ზედმეტად “ნეიტრალური” ჩანს კონროისთან

მიმართებით. მართალია, ის გაზვიადებულ ფემინისტურ წაკითხვას პასუხობს, მაგრამ კონროის ბუნება გრეტას ვერ დანახვის კუთხით, ტექსტიდან ჩანს. თუნდაც იმ ორ ეპიზოდში, როცა გრეტა სთხოვს მას, სამშობლოში, ირლანდიაში სამოგზაუროდ წავიდნენ, რაზეც გაბრიელი უხეშად პასუხობს, ასევე, სასტუმროში დაბრუნებისას, როცა გაბრიელს ბერტასთან ყოფნის საკუთარი სურვილი მათი ურთიერთობის განმაპირობებელი ჰგონია. მერფის მეორე უკიდურესობა, მისი მასკულინიზმია და დაშლილი ენის ზედმეტად “უპრობლემოდ” ჩვენება.

ბოიდი ეხება, მისი აზრით, მკვლევართა მიერ მივიწყებულ საკითხს გაბრიელ კონროის, როგორც თვითმადიებელი სუბიექტის შესახებ. ეს მისი აზრით, განაპირობა ჯოისის ფრაზამ ”დუბლინელებში” შემავალი მოთხრობების, როგორც “დადამბლაგების ცენტრზე”, დუბლინზე კონცენტრირების თაობაზე. ასევე სხვა მოთხრობების უფერულმა უიმედობამ (ბოიდი 2002:500). ეს ყოველივე ბოლოს “მკვდრების”, როგორც აპოკალიფსის, დამბლის ამსახველი მოთხრობის ინტერპრეტაციის საფუძველი გახდა. ბოიდის აზრით, “მკვდრები” არქტიპული მოთხრობაა საკუთარი თავის ძიებისა და ფსიქოლოგიური ზრდის თვალსაზრისით. აქ შეზღუდული ცნობიერება ან ეგო (გაბრიელი) მდიდრდება განსხვავებული სუბიექტის ცოცხალ და სპონტანურ ენერგიასთან შეხვედრით, რომელიც აქამდე მის ქვეცნობიერში იყო (ბოიდი 2002:499).

ამ იუნგისეულ წაკითხვაში საინტერესოა ორი რამ. პირველი, ზოგადად “დუბლინელების” და კერძოდ, “მკვდრების” არა როგორც “დამბლის”, არამედ აღდგინების კუთხით განხილვა. მეორე, კონროის როგორც არა ნარცისის, არამედ გაგებისა და ზრდის შინაგანი შესაძლებლობების მქონე სუბიექტის ხედვა. ჯოისისეულმა ფრაზამ “დუბლინელების”, როგორც “მორალური ისტორიისა” და “დამბლის” ასახვის თაობაზე, რაც აბსოლუტური აზრით გაიგეს, გარკვეულწილად დაახარადა ამ მოთხრობების გაგება და მათ წინასწარ დაშვებული იმპლიკაციების საფუძველზე, პესიმისტური, აპოკალიფსური ელფერი მისცა. ბოიდი სწორედ ამ წინასწარდაშვების უარყოფის შესაძლებლობას უსვამს ხაზს, რაც კონროის მრავალფეროვან კონტექსტში წაკითხვას გულისხმობს. თუმცა, მის მიერ მოთხრობის არქტიპულად მიჩნევა, უფრო მაინც სქემის მოთხრობაზე მორგებას ჰგავს, რადგანაც ამ შემთხვევაში, გამოდის რომ არქტიპები კონროიში სადღაც (ქვეცნობიერში)

არსებობენ და შემდეგ მომენტალურად ამოდიან. აქ საკითხი არა ფსიქონალიზის მართებულობაზე, არამედ ამ კონკრეტული არქექტიპული მოდელის “შკვდრებთან” დაკავშირების სიზუსტეზე დგას. შეუძლებელია იმის აბსოლუტური მტკიცება, კონროის ეს “განათება” საიდან მოდის. იმ წყაროების გამოკვლევა, რისი ნიშნებიც მოთხრობაში არ ჩანს, საკმაოდ უნაყოფო საქმეა. მთავარი აქ არა გენეტური კვლევაა, რა საიდან მოდის, არამედ თავად ამ განათების, როგორც ფაქტის მნიშვნელობის ახსნა. კონროის მიერ ცოლის დანახვა მნიშვნელოვანია არა იმიტომ რომ მისი არქექტიპული ქვეცნობიერიდან სიცოცხლის ენერჯის ამოსვლა ხდება, რაც კონროის აქტს წმინდა ბიოლოგიურ, არჩევანისგან დამოუკიდებელ სფეროში შემავალ მოვლენად აქცევს, არამედ იმიტომ, რომ ის არჩევანს საკუთარ ჩაკეტილ, ჩახშულ ხმის გათავისუფლებას, საკუთარი ისტორიის შეცვლასა და დიდ ნარატივის მიერ შემოთავაზებულ ნარცისულ თვითდამშვიდებას შორის აკეთებს. კონროის განათება არა უცარი ელდაა, არამედ არჩევანია, გადაწყვეტაა, საკუთარ ბედზე პასუხისმგებლობის აღებაა. სწორედ ამიტომ, ფროიდისტული და იუნგისეული შეხედულებები გამოსადეგი იმდენად შეიძლება იყოს, რამდენადაც გაბრიელის, როგორც პასუხისმგებელი სუბიექტის არჩევანის სირთულის აღსაწერად შეიძლება გამოიყენონ, მაგრამ არასგზით, როგორც ძირითადი საფუძვლები გაბრიელის ენის ტრანსფორმაციის აღსაწერად.

გოინგი ყურადღებას ამახვილებს კონროის მიერ საკუთარი სადღეგრძელოდან ინგლისელი პოეტის, რობერტ ბრაუნინგის ციტატის ამოღებაზე და ამ მომენტს ჯოისის ძმაზე, სტანისლაუს ჯოისზე დაყრდნობით განიხილავს, რომელიც თავისი ძმის ბრაუნინგის შემოქმედებისადმი, როგორც არსებული მორალური და ინტელექტუალური რესპექტაბელობის გამოხატულებისადმი უარყოფით დამოკიდებულებაზე საუბრობს. კონროი, რომელიც თავისი დეიდების მიერ ინტელექტუალად არის შერაცხული, ამ იმიჯის გასამართლებლად მოთხრობაში ოთხჯერ მაინც ცდილობს საკუთარ სიტყვაში ბრაუნინგის ციტატის მოყვანას: სადღეგრძელოზე ფიქრისას, როცა გადაწყვეტს, რომ ამ ციტატით მსმენელები ვერ გაუგებენ; ქალბატონ აივორსთან საუბრისას, რომელიც ფსევდონიმით ხელმოწერილ მიმოხილვებს შეუქმებს და გაბრიელს ბრაუნინგის ლექსიდან ციტატა გაახსენდება; ვახშამის მოახლოებისას, როცა გაბრიელი კვლავ იწვევს ციტატაზე ფიქრს და ბოლოს, კვლავ ირლანდიურ სტუმართმოყვარეობაზე, სევდიან მოგონებებზე, სამ

გრაფიაზე, პარიზსა და ბრაუნინგის ციტატაზე ფიქრისას (გოინგი 1977:203-204). საბოლოოდ, გაბრიელი სადღეგრძელოს ამ ციტატის გარეშე წარმოთქვამს. ამგვარად, ის ბრაუნინგისგან, როგორც ინტელექტუალური რესპექტაბელობის გამომხატველისგან დისტანცირებით, დეიდების მიერ მისთვის დაკისრებული როლისგან თვითგაუცხოებას ახდენს (გოინგი 1977:207).

გოინგის მოსაზრება, კიდევ ერთხელ ადასტურებს კონროიში ჩაბუდებულ ეჭვს დიდი ნარატივის მართებულობის შესახებ. ინგლისელი პოეტის, ბრაუნინგის უარყოფა ნორმატიული ენობრივი წესრიგის უკუგდებაა და მისი სხვა ნარატივით შეცვლა. სადღეგრძელოზე ფიქრისას კონროი შექსპირის, როგორც ბრაუნინგის საპირისპირო პოლუსის მოშველიებას უფრო მართებულად მიიჩნევს. ამავე დროს, ეს საკუთარი ხატის თვითუარყოფაა. ეს ხატი მისი იდენტობის შემცვლელია, რაც კონროისთვის საკუთარ თავში ორმაგი იდენტობის, რომელთაგან ერთი მისთვის მიუღებელია, მოქმედებას ნიშნავს. აღსანიშნავია, რომ კონროი არ განსაზღვრავს დიდი ნარატივის გამომხატველ ხმებს, როგორც “ფარისეველურს”, “ცუდს” და ა.შ. ეს სწორედ ის მორალისტური, თვითკმარი მიდგომა იქნებოდა, რაც მრავლად არის თეკერის, დიკენსის, ჰარდის და ასევე სხვა ნაკლებად ცნობილი ვიქტორიანული ეპოქის მწერლების ტექსტებში. მისთვის უფრო მთავარი, დიდი ნარატივის საკუთარ თავში გამოკვლევა და დანახვაა და არა საკუთარი თვითობის, უბრალოდ, აბსოლუტად წარმოჩენა. აქ ნაჩვენებია, რომ როცა ენა თავის მოუხელთებლობაში დაინახება, მაშინ ნებისმიერი აბსოლუტური განსაზღვრება ენის კვლავ ჩაკეტვის და უკუგდებულის გამეორების ტოლფასია.

დასკვნა

“შკვდრები” კრიტიკულ ლიტერატურაში, არსებითად, დეკოდირების მეთოდით არის გამოკვლეული, რაც სხვადასხვა საზრისების “ტექსტიდან ამოღებას” და მათ ცალკე განხილვას გულისხმობს, ამ საზრისების შემდგომში კვლავ ტექსტთან მიბმის სახით. ნაჩვენებია, რომ შედეგად, პერსონაჟთა და მოქმედების განვითარების გაგება ჩიხში შედის, რადგანაც ისინი თეორიულ კონცეპტებზე დაყვანას ეწინააღმდეგებიან და გაურბიან. როგორც ჯოისის სხვა ნაწარმოებების კვლევებში, საბოლოო დასკვნების გამოტანისას მეთოდოლოგიური საფუძვლის დაზუსტება აქაც გადამწყვეტ როლს ასრულებს. გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ აქვს რა ელემენტის ხაზგასმა ხდება, უფრო აუცილებელი ამგვარი აქსიომატური დაშვების საფუძვლის სიზუსტის შემოწმებაა. არსებულ კრიტიკულ ლიტერატურაში ცალკეულ ელემენტთა გაზვიადებისა და მათი მეშვეობით მთელზე დასკვნის გამოტანის ფაქტიც ასევე აშკარაა, რაც ჯოისის არდამორჩილებად ენას, კრიტიკული მიმართების თვალსაზრისით, არ შეესატყვისება.

§ 5 “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას”

ამ ნაშრომის ბოლო, მეექვსე თავი, ჯოისის ადრეული შემოქმედების დამაგვირგვინებელი ნაწარმოების “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” განხილვას ეთმობა. დიდი ნარატივის ბუნება და მისდამი ჯოისის მიმართება, ყველაზე მკვეთრად, სწორედ ამ ნაწარმოებში არის წარმოჩენილი. სწორედ ამიტომ “პორტრეტის” აქ მოცემული კრიტიკული ლიტერატურის განხილვის მოცულობა მნიშვნელოვნად შემცირდა, რადგანაც მათი ნაწილის უშუალოდ გამოყენება კვლევის აუცილებლობიდან გამომდინარე, ბოლო თავში ხდება. აქ მოცემული განხილვა, ძირითადად, დედალოსის მითის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას ეხება.

“ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას”, როგორც წიგნი, 1916 წელს დაიბეჭდა. მანამდე, 1914-15 წლებში, პაუნდის დახმარებით ის ნაწილ-ნაწილ იბეჭდებოდა ჟურნალ “ეგოისტში”. “პორტრეტი”, ჯოისის თქმით, მისი “სულიერი მე-ს სურათს” წარმოადგენდა (ბულსონი 2006:47).

ბულსონის აზრით, სტივენი ცოტათი ტრადიციულია. ერთი მხრივ, ის სოციალური, პოლიტიკური და რელიგიური ინსტიტუტების წინააღმდეგ გამოდის რომელთაც მისი დამორჩილება სურთ, ის კი ხელოვანის თავისუფლებისათვის უარყოფს მათ. მეორე მხრივ, სტივენი განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოხატავს ირლანდიური კათოლიციზმის გამოცდილებას. გარდა ამისა, სტივენის გვარი, დედალოსი, ბერძნულ მითოლოგიაში არსებული ბერძენი გამომგონებლის, დედალოსის სახელისგან მომდინარეობს, რომელმაც მინოსის მეფის თხოვნით, ურჩხულ მინოტავრის გამოსამწვევად კუნძულ კრეტაზე ლაბირინთი ააგო. “პორტრეტის” ეპიგრაფი, რომელიც ოვიდიუსის “მეტაფორფოზებიდან” არის აღებული, დედალოსის რეაქციას აღწერს მინოსის დედალოსისადმი ნათქვამზე, რომ მიუხედავად შესრულებული სამუშაოსი, ის სამშობლოში ვეღარ დაბრუნდება: “Et ignotas animum dimittit in artes” (“მან გონება უცნობ ხელოვნებას მიაპყრო”). თავის ვაჟ, იკარუსთან ერთად გასაქცევად, ოსტატმა დედალოსმა თავისი “უცნობი” ხელოვნება და ცოდნა ფრთებისკენ მიმართა, რომელიც ცვილისა და ფრინველის ფრთებისგან შედგებოდა. გაქცევისას იკარუსმა ძალიან ახლოს ჩაიფრინა მზესთან, მისი ფრთები დადნა და ის ჩამოვარდა, დაიღუპა. ბულსონი თვლის, რომ დედალოსისა და იკარუსის მითი

სტივენის ორ შესაძლო მომავალზე მიუთითებს: ის შეიძლება იყოს მამა გამომგონებელი ან აჯანყებული ვაჟი (ბულსონი 2006:50).

მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს უილიამ ტინდალი, რომელიც “პორტრეტს” ორ ნაწილად ჰყოფს: პირველს, ის ოჯახის, ერისა და რელიგიის გავლენას უკავშირებს, მეორეს კი—მათგან გაქცევას. როგორც ის წერს: “სენტიმენტებისა და მადლიერების უარყოფით, სტივენი ცდილობს ზურგი აქციოს იმას, რამაც მას სიცოცხლე შთაბერა და ჩამოყალიბებაში დაეხმარა” (ტინდალი 1950:9).

ბულსონისეული ეს ინტერპრეტაცია ახალი არ არის. სტივენის, როგორც შემოქმედი და მემბოხე ხელოვანის იდეა, საბოლოოდ, ისევე როგორც “დუბლინელებში”, პესიმისტურ ან ოპტიმისტურ დასასრულს შეიძლება გულისხმობდეს. აქ ამ პრაგმატულ ინტენციასზე უფრო მთავარი, სტივენის მიერ საკუთარი ენის, როგორც თავისუფლების გაგებაა. სტივენი, ისევე როგორც, მამა დედალოსი, ჩაკეტილ სივრცეშიც კი შინაგანი თავისუფლების მქონეა, რომელსაც ტირანი ვერ ეხება. როგორც შვილი, ის გამბედავია და სიკვდილს არ უშინდება. ამგვარად, საკუთარი ენა, როგორც მხოლოდ თავისუფლებაში დადგენადი რამ, სტივენის იდენტობის განმსაზღვრელია. დედალოსისა და იკარუსის მითი გულისხმობს, რომ დიდი ნარატივი მაშინ მნიშვნელობს, როცა საკუთარ იდენტობაზე უარს ამბობენ. როცა სტივენი იდენტობის შემოხაზული წრიდან გადის, ის დაუდგენად, საშიშ, მაგრამ საკუთარ ბილიკს დაუყვება, რომლის ბოლო მისთვისაც უცნობია. ამგვარად, ბულსონის მიერ ამ მითის ანალიზისას გამოყენება, დადებითად უნდა შეფასდეს.

ბულსონის აზრით, სტივენს შეუძლია დამოუკიდებლობის მიღწევა მხოლოდ მაშინ, თუ წარმოიდგენს, რომ მთელი დუბლინი მისი მოღალატეა. ის შეპყრობილია დალატის შიშით და ყველას, როგორც პოტენციურ მოღალატეს ისე უყურებს: მამას, ძმებს, მღვდლებს, მეძავეებს, მეგობრებს. ამ აკვიატებათა უმრავლესობა ბავშვობის ადრეულ და ტრავმულ გამოცდილებას უკავშირდება (ბულსონი 2006:52).

იმისათვის რომ სტივენი საკუთარ რასის სიმბოლო გახდეს, მას სჭირდება საკუთარი ქვეყნის გეოგრაფიულ საზღვრებს გასცდეს და საკუთარი თანამოძმეების სტერეოტიპები თავისი ხელოვნებით გააქარწყლოს. ის ირლანდიელი, სწორედ ირლანდიის დატოვებითა და საკუთარი გამოცდილების ბერძნული, ლათინური და

ევროპული მოდელების მეშვეობით აღწერით გახდება (ბულსონი 2006:63). ბაკლის აზრით, “პორტრეტში” სტივენი იდეალური ხელოვანის იდეაზე ფიქრობს (ბაკლი 1975:225). დევიდ კოპერფილდისგან განსხვავებით, რომელიც უფრო დამკვირვებელია, სტივენი რეაგირებას ახდენს სხვათა ნათქვამზე და პასუხობს მათ (ბაკლი 1975:225).

დედალოსის მითის ამგვარი გაშლა, სტივენის წინააღმდეგობრივ ბუნებაზე მიუთითებს. მაგრამ ეს უფრო წინააღმდეგობის მომენტის რადიკალიზაციის შედეგია. თუ სტივენი ყველას ეჭვით უყურებს, მას უკვე სცოდნია ჭეშმარიტი გზა... სინამდვილეში, ამგვარი აბსოლუტურობა სტივენს არ ახასიათებს. მისი ამბივალენტურობა ჩანს თუნდაც ბოლო პასაჟებში, როცა სტივენი დღიურის ფორმით, დიდ ნარატივთან მიმართებით საკუთარ აფორიაქებულ განწყობას გამოხატავს. ამ შემთხვევაში, ირლანდიის დატოვება შესაძლოა იყოს ირლანდიის დანახვის გზა. ირლანდიური გამოცდილების შერწყმა საერთო ევროპულ ქარგასთან, სწორედ რომ ჩაკეტილობის უარყოფა შეიძლება იყოს. ბულსონისა და ბაკლის მოსაზრებები, მთლიანობაში, სტივენის მოპასუხე ბუნებაზე მიუთითებენ.

რ. სპუუს აზრით, სტივენის სურვილი გაიქცეს, ეხმიანება ნიცშეს უკმაყოფილებას ნაშრომში “ისტორის გამოყენება და შეურაცხყოფა” (1874) (სპუუ 1994:19). ადამიანი, ამბობს ნიცშე, “რაც არ უნდა შორს ან სწრაფად გაიქცეს, ეს ჯაჭვი (ისტორიული მეხსიერების, ლ.ჩ.) მას თან მიჰყვება” (სპუუ 1994:19). ნიცშეს ეს ნათქვამი გულისხმობს, რომ ისტორია სუბიექტს თან დაჰყვება და მისგან განყენებულ მოვლენას არ წარმოადგენს. ჯოსისის გმირებს სურთ ცნობიერ დონეზე ისტორია დაივიწყონ, მაგრამ როგორც კი ამას შეეცდებიან, თავად ამ ცდაში ისტორია შეეჩეხებათ. მაგალითად, როცა გაბრიელ კონროი ცდილობს დიდ ნარატივი დაივიწყოს, ის ცოლთან მიმართებით სწორედ ახალი დიდი ნარატივის განმხორციელებლად იქცევა, იგივე ემართება რიჩარდ როუენს.

ზააფის აზრით, “პორტრეტში” სურვილი არანაკლებ შესამჩნევია, ვიდრე დაშორებისკენ მისწრაფება (ზააფი 2004:43). ეს გულისხმობს, არა მხოლოდ სხვადასხვა საგანთან მიმართებით სურვილისა და დაშორების არსებობას, არამედ ერთი და იგივე საგანთან დაკავშირებით, როგორც ერთი, ასევე მეორე მოვლენის მოქმედებას. მაგალითად, ნაწარმოების ბოლოს, სადაც ლირიკული ფორმით არის გადმოცემული ახალი ნარატივის ბუნება, სტივენი დღიურის ფორმით აღწერს

სატრფოსთან შეხვედრის წუთებს, დეტალებსა და წასვლის მოლოდინს. ერთდროულად, მასთან ყოფნის სურვილი და მისგან წასვლა სტივენის ენის მახასიათებელია:

“16 აპრილი. –მივდივარ! მივდივარ!

მკლავებისა და გზების ხიბლი. გზების თეთრი მკლავები... გამოწვდილი ხელები მეუბნებიან: ჩვენ მარტონი ვართ–მოდის. და ხმებიც იმეორებენ: ჩვენ შენი სახლიკაცები ვართ. ჰაერი სავსეა მათით და ისინი წასასვლელად მზადყოფნი მიხმობენ მე, მათ სახლიკაცს, თან თავიანთ მოზეიმე, საშინელი ახალგაზრდობის ფრთებს არხევენ”

(“პორტრეტი” 2012:307).

ნაწარმოების ამ ბოლო მონაკვეთში, მოშორებისა და დარჩენის ეს სურვილი, იკაროსისა და დედალოსის გაქცევას ეხმიანება. ეს გაქცევა, ერთდროულად, თავისუფლებაც არის და დაღუპვაც. სტივენის სურვილი, რომ აქ დარჩეს,–დაღუპვაა, ისევე როგორც ირლანდიის დატოვება, რადგანაც მას მოუხდება დატოვოს ასეთი ირლანდია, ასეთი დედა და სატრფო. ეს წინააღმდეგობა დიდ ნარატივსა და ახალ ნარატივს შორის ნიშნავს, რომ სტივენის მსხვერპლი აუნაზღაურებელია. ის მხოლოდ დიდ ნარატივს არ ტოვებს. ის საკუთარ დედას, ბავშვობას, სიყმაწვილესა და სიყვარულს განეშორება. სტივენის ენაში ამგვარი ორმაგობა, სწორედ ადამიანურის მანიშნებელია. ახალი ნარატივი თავს არა აბსოლუტურობით, არამედ არამედ არგუმენტირებული არჩევანით იმკვიდრებს, რომლის ფასი მარტოობაა. ზააფის ნახსენები სურვილი და განშორება, მათ კავშირზე და სტივენის ენაში მოქმედ დაძაბულობაზე მიუთითებს. იკაროსის მითის მსგავსად, გაქცევაც და დარჩენაც დაღუპვის ტოლფასია. სარტრისეული პასუხისმგებლობა, ორივე შემთხვევაში, მოქმედზეა. განსხვავება ამ ორ პასუხისმგებლობას შორის ისაა, რომ გაქცევის შემთხვევაში, გაქცეული საკუთარ თავისუფლებაზე პასუხისმგებლობას იღებს და მას დაღუპვის შიშს არ უქვემდებარებს.

სხვა ავტორი, პარსონსი მიიჩნევს, რომ ეს რომანი ახალგაზრდა ხელოვანის მსუბუქი სატირაა, რაც ჯოისმა მას შემდეგ მიატოვა, რაც უფრო დაიხვეწა. ამის გამოძახილია მაგალითად, მის მიერ 1900 წელს, უნივერსიტეტში წაკითხული მოხსენება “დრამა და

ცხოვრება”, რის გამოც ის “ხელოვნება ხელოვნებისათვის” შეზღუდული ესთეტიკური დოქტრინის მხარდაჭერაში დაადანაშაულეს (პარსონსი 2005:35). პარსონსის მიერ ნახსენები “დახვეწა”, უკვე ნახსენები “სრულყოფის” კრიტერიუმის კიდევ ერთხელ გამოყენებას წარმოადგენს, როცა ჯოისის ეს ტექსტი, უპირატესად, “ულისესკენ” მიმავალ გზად აღიქმება. ჯოისის ტექსტების მრავალმხრივობა პარსონსის ამ არგუმენტს, ერთი მხრივ, ამართლებს, რადგან მართლაც შესაძლებელია აქ სტივენის სატირული ხედვა იყოს მოცემული. მეორე მხრივ “პორტრეტის” ახალი ნარატივი წინააღმდეგობის ცნებას ემყარება და თანაარსებად ოპოზიციებს მოიცავს. ამ თვალსაზრისით, სტივენის ხედვა სატირულიც შეიძლება იყოს და თანამგრძობიც, პიროვნულიც და განყენებულიც. პარსონსის არგუმენტის უზუსტობა, მის მიერ რომელიმე ოპოზიციური წყვილისთვის, გაზვიადებული მნიშვნელობის მინიჭებასა და სხვა ელემენტის უკუგდებაში მდგომარეობს, მაშინ როცა, სტივენის ახალ ნარატივს განსხვავებულთა თანაარსებობის იდეა გამსჭვალავს.

დიდი ნარატივის ერთ-ერთი გამოხატულება, გაბატონებული რელიგიური დისკურსია. შნეიდაუ “პორტრეტში” ჯოჯოხეთის შესახებ ქადაგების ეპიზოდს ეხება და თვლის, რომ ჯოისმა იეზუიტების ეს იარაღი, ისევე მათ წინააღმდეგ მიმართა. ქადაგებლის მიერ ჯოჯოხეთის დეტალური აღწერით, მან ირლანდიის ეკლესია, როგორც ბრჭყვიალა რელიგიური პორნოგრაფიის მომწოდებელი, ისე წარმოადგინა. ჯოისი შემდეგ აჩვენებს, თუ როგორ გამოიყენა ლოიოლას “სულიერი სავარჯიშოები” ესთეტიკური მიზნებისთვის დუბლინის რეპრეზენტაციისას. მის მიერ ირლანდიური წარსულზე ნოსტალგიის თემის წინ წამოწევა (ფრანგ, *passéisme*, წარსულის ღირებულებებთან განსაკუთრებული მიჯაჭვულობა), ჯოისის მაცდური სტრატეგიიდან ამოდის და შემდეგ მთელს მის შემოქმედებას გამსჭვალავს (შნეიდაუ 1991:11).

საპირისპირო მოსაზრება აქვს მურილიოს, რომელიც თვლის, რომ “პორტრეტში” ირონია რელიგიურობის უარყოფას კი არა, არამედ ირლანდიური კათოლიციზმის დაბალანსებას ემსახურება (მურილიო 1968:26). ორივე შემთხვევაში, რელიგიური დისკურსის რეპრესიული ბუნება აშკარაა.

აღსანიშნავია, რომ ზემოთ მოტანილი მოსაზრებები, ძირითადად, სტივენის ნარატივზე ორიენტირდება, მაშინ როცა, რომანში სხვა ნარატივებიცაა, რომლებიც საკუთარ მოქმედებას, მხოლოდ სტივენთან მიმართებით არ ადგენენ. მაგალითად, ასეთია

პარნელის ნარატივი, რომელიც საერთო თხრობას დამოუკიდებელ ნაკადად ერთვის. სტივენის ამგვარი გაგება, “აღზრდის რომანის” (გერმ. Bildungsroman) შესახებ კლასიკურ წარმოდგენას უკავშირდება, რომელიც დიდ ნარატივში გმირს ერთ-ერთ სუბიექტად წარმოაჩენს. სამაგიეროდ, გმირი, როგორც ამ მთელის ერთი ნაწილი ან დევიდ კოპერფილდით კონფორმისტია, ან ცვლილების ვერ შემძლე, ეშენბახით ბერწი ხელოვანი. “პორტრეტის” ამგვარი განხილვა, კრიტიკულ აზრს, იმპლიციტურად, დიდ ნარატივში ჩაკეტილ “ოპტიმისტურ” თუ “პესიმისტურ” ელფერს სძენს, რაც თავად ენის, როგორც ცვლილებათა პროცესის მომცველის, ნაწრომში მოცემულ გაგებას არ შეესატყვისება.

დასკვნა

დედალოსის მითის სხვადასხვა ინტერპრეტაციის საფუძველზე, “პორტრეტის” შესახებ არსებული კრიტიკული ლიტერატურა, სტივენის ენის მნიშვნელობის განსაზღვრას იმპლიციტურად ნაგულისხმებ დიდ ნარატივთან მისი მიმართების გამოკვლევის საფუძველზე ცდილობს. ამ კუთხით, განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა სტივენის არჩევანსა და მის თანმდევ შედეგებს დედის, სამშობლოს, სატრფოსა და ეკლესიის დატოვების თვალსაზრისით. სტივენის არჩევანი, დედალოსის მსგავსად, მარტოობა და დაღუპვის მოლოდინია, რომელიც “პორტრეტის” განვითარებიდან აუცილებლობით გამომდინარეობს.

მეორე თავის დასკვნა

მიუხედავად მოსაზრებათა სხვადასხვაობისა, ცხადია, ჯოისის ადრეული შემოქმედება არ არის ნათელი მომავლის ან დაწყვეტილი წარსულის რეპრეზენტაცია. დიდი ნარატივის კონტექსტის სხვადასხვა შეხედულებათა საფუძველზე შემოწმებამ აჩვენა, რომ ჯოისის ენიგმური ენის მთავარი თავისებურება ენის, როგორც პროცესის სახით გაგებაა. ის არ არის ტელეოლოგიური, არც წრიული. ეს ენა რელიგიის, სამშობლოს, დედის სიყვარულის, სატრფოს ძიების, ცოლისა და მეგობრის დაკარგვის კონტექსტში აჩვენებს, თუ როგორ იქმნება და კვდება ინდივიდუალური ხმები დიდ ნარატივში. სწორედ ამიტომ, მიუხედავად კრიტიკის მრავალფეროვნებისა, დათრგუნული ხმისა და გარიყული “სხვა“-ს საკითხები მაინც ცენტრალურად რჩება ჯოისის კვლევისას. ჯოისის ადრეულ შემოქმედების კრიტიკის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა მეთოდოლოგიურია, რაც აქსიომის სახით ტექსტის თეორიაზე მორგებას გულისხმობს. ამგვარი მიდგომა კი თავად წარმოადგენს დიდი ნარატივის კრიტიკულ იმპლიკაციას და რეპრესიის პრობლემის მიუკერძოებელი განსჯა ვერ იქნება. ამ თავში ნაცადია, მიუხედავად ამ ხარვეზისა, ეს მოსაზრებები მათი საზრისული ღირებულებიდან გამომდინარე ყოფილიყო დანახული.

თავი III

დიდი ნარატივი ჯოისის ადრეულ პოეზიაში

§ 1 ჯოისის პოეტური კრებულის ასოციაციური კონტექსტი

უილიამ ტინდალი, 1954 წელს გამოცემული “პალატის მუსიკის”, შესაძლოა, ამ კრებულის შესახებ არსებულ ყველაზე სოლიდურ წინასატყვაობაში, წერდა: “პალატის მუსიკა” შესაძლოა მცირე ნაწარმოებია, მაგრამ დიდი მწერლის მცირე ნაწარმოები” (“პალატის მუსიკა” 1954:3). მართლაც, დიდ ნარატივთან მიმართებით, ჯოისის ამ ტექსტში საკმაოდ ბევრი საერთოა მის სხვა ტექსტებთან.

კრიტიკული ლიტერატურის მიმოხილვისას უკვე გამოჩნდა, რომ ჯოისის ამ კრებულის ძირითადი არსი, მკვლევარებს, ლექსების ექსპლიციტური ფენის კვლევის შედეგად გამოტანილი დასკვნების საფუძველზე ესმით. კრებულის მთავარ სიახლედ ლირიკულობა და მუსიკალურობა სახელდება. მაგალითად, ბოუენი, რომელიც ჯოისის ტექსტებს მუსიკალური თვალსაზრისით იკვლევს, “პალატის მუსიკაში” მხოლოდ ერთ მთავარ მუსიკალურ აღუზიას ხედავს სოლომონის ჰიმნის სახით, რომელიც ჯოისისთვის უფრო ლიტერატურის სახით იარსებებდა, ვიდრე მუსიკის ფორმით. სოლომონის ჰიმნის აღუზიას ის სატრფოს სახით, გრძნობადისა და სათაყვანოს ერთ ბუნდოვან მთელად რეპრეზენტაციაში დაინახავს, როცა სიყვარულის აქტი პოეტის გონებაში “ხეივნიან ფიჭვის ტყეში” ხდება, სადაც ქალი სიყვარულის მარბიელის, ქალწული-მაცდურის, წმინდა დედის დიქტომიურ როლებს უნდა შეესაბამებოდეს” (ბოუენი 1974:5).

ბოუენის წაკითხვა სიმბოლური დეკოდირების ხერხის ტიპური გამოყენების ნიმუშია. აქ მთავარი პრობლემა არა კრებულის “გაშიფრვა”, არამედ იმის დადგენაა თუ როგორც მოქმედებენ აქ შეტანილი ლექსები, რამდენად ეთამაშებიან ისინი მკითხველის წარმოდგენას და ენის, როგორც თვითმოქმედი პროცესის, ბუნების რეპრეზენტაციას ახდენენ.

კრებული ჯოისისათვის უცხო, მჭიმუნვარე ლირიზმითაა გამსჭვალული. ეს ფარსი, თუ ჯოისის ადრეული შემოქმედების ძირითად ტენდენციებს გავითვალისწინებთ,

დიდი ნარატივის თემატიკის თვალსაზრისით სრულიად გასაგებია. ნაწარმოების ეს ორსახოვნება, ამავე დროს, ჯოისის ენიგმური ენის ერთ-ერთი მახასიათებელია. ამგვარი ორსახოვნება, რასაც ფორმისა და შინაარსის ექსპლიციტური და იმპლიციტური საზრისების ურთიერთქმედება ქმნის, ამ კრებულს მოდერნისტული ესთეტიკის გამზიარებლად აქცევს. მოდერნისტული ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი აღუზიურობა და ასოციაციურობა ამ კრებულსაც ახასიათებს. ოღონდ ეს აღუზიურობა არა მხოლოდ კონკრეტულ პოეტს ან ტექსტს მოიცავს, არამედ ზოგად კონტექსტს. ორსახოვნება იმაშიც მდგომარეობს, რომ ის, რაც გარეგნულად ჩანს, იმპლიციტური ანალიზით ამავე დროს კონტრასტულია საკუთარ თავთან. ლირიკული “მე”-ს თვითკონტრასტულობა, თვითგანსხვავებულობა ამგვარად დაინახება. ის აღიწერება არა სუბიექტის გარეგანი მახასიათებლებით (სოციალური, გარეგნულად ამგვარად რეპრეზენტირებული თვისებებით), არამედ თავად ლირიკული “მე”-ს მიერ, რომელიც გარეგანი მე-ს ნარატივს საკუთარ თვითგანსხვავებას, იდენტობასთან თამაშს უპირისპირებს და ამდენად ტექსტის იმპლიციტურ საზრისთან ტექსტის ზედაპირის, ექსპლიციტური საზრისის შეუსატყვისობას წარმოაჩენს. ამ დროს ზედაპირზე ჩანს ის, რაც თითქოს ტექსტის არსს წარმოადგენს. ამგვარი ორსახოვნება კი მოდერნისტულ ირონიას, როგორც ტექსტუალური ვარიაციების საფუძველს ეყრდნობა. აქ აღარაფერია ისეთი ცხადი, როგორც ეს ვიქტორიანულ პოეზიაში იყო. ეჭვი და თვითგანსხვავება ახალი პოეზიის ერთ-ერთ მახასიათებლად იქცევა.

ამგვარი შიდატექსტობრივი რელაციები სახის, საზრისული წინადადებების გამოხატვის ერთგვარ პრობლემატურ ბუნებას გამოხატავს. ერთი მხრივ, ზედაპირული რეპრეზენტაციის შემთხვევაში, რეპრეზენტირებული სახეები და საზრისული წინადადებები გარკვეულ ტექსტს ქმნიან, თუმცა, იმპლიციტური ანალიზის შედეგად ირკვევა, რომ ის საზრისები, რომელსაც ზედაპირი გეთავაზობს, კონტრასტულია იმპლიციტურ საზრისებთან. შესაბამისად, ამგვარი ტექსტის ორიგინალურობა საეჭვოა მისი იმპლიციტური ბუნების გათვალისწინების გარეშე. აქ მთავარი არა რეპრეზენტაციის პრობლემატურობის საკითხია, არამედ ის თუ თავად ამგვარი ტექსტის ინტერრელაციური რეპრეზენტაცია საბოლოოდ რას გამოხატავს. ამავე დროს, რეპრეზენტაციის საკითხის აქ წამოჭრა უკვე მიანიშნებს ენის, როგორც გამოხატვის გზის, პრობლემატურობაზე.

როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, რასაც შეიძლება დავეთანხმოთ, ეს კრებული ელიზაბეთის ეპოქის სამეფო კარის პოეზიის, განსაკუთრებით კი ჯონ დაულანდისა და უილიამ ბერდის პოეზიის ასოციაციას იწვევს. გარდა საზრისული მსგავსებისა, აქ აღსანიშნავია მუსიკალურობა, რომელიც როგორც ჯოისის პოეზიას, ასევე ამ პოეტების შემოქმედებას ახასიათებს. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ელიზაბეთის სამეფო კარზე პოეზია, ხშირად “მარად ქალწული” დედოფლის გართობას უკავშირდებოდა და მისი წარდგენა პუბლიკისთვის, სიმღერის სახით ხდებოდა.

ელიზაბეთის ეპოქა გამოირჩეოდა “ქალწული დედოფლის” სადიდებლად შექმნილი პოეზიით. პოეტები ცდილობდნენ ამ პანეგერიკული ტექსტებით მოეპოვებინათ დედოფლის ფავორიტობა. ის, რაც ხშირად ლირიკულ, წმინდა სუბიექტურ, უანგარო ტექსტურ ნაკადად მოიაზრება, ხშირად ამგვარ კონტექსტში შექმნილი ლექსებია. ელიზაბეთის პერიოდში პოეზია და პოეტები განსაკუთრებით ინტენსიურად ჩადგნენ სამეფო კარის სამსახურში ფინანსური და სახელისა თუ გავლენის მოპოვების ალტერნატივის არარსებობის გამო. პოეზია იქცა ძალაუფლების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მსახურად. ეს ინგლისის მონარქიის აბსოლუტიზმის ეპოქაა, რომელშიც ინდივიდუალურ ხმას ნაკლები მნიშვნელობა აქვს ან თუ მას ყურადღებას მიაქცევენ ორიგინალურობის, კონტრასტულობის გამო, ის საერთო, დიდი ნარატივის მიერ შექმნილი ენობრივ-კულტურული ველის დამშლელი არ უნდა იყოს. ელიზაბეთის ეპოქაში სამეფო კარის პოეტი, უმეტესწილად, და ჯოისის კრებული სწორედ ამ პანეგერიკულ პოეზიასთან წარმოქმნის ასოციაციას, დომინანტური ნარატივის მსახური შემოქმედია და არა საკუთარი, კონტრასტული ხმის მქონე ინდივიდი. სწორედ ამიტომ, კარის პოეზია მორჩილების სახით, მსახური პოეზიის ნიშნებს ატარებს.

კრებულში წარმოჩენილია ახალგაზრდა მიჯნურის გრძნობები სასახლის კარზე მყოფი ქალის, სატრფოს მიმართ. ის დედოფალი ელიზაბეთია თუ არა, ამას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. მთავარია, როგორია პოეტის მისდამი დამოკიდებულება.

კრებული 36 ლექსისგან შედგება. მათგან ბოლო ორი, ჯოისმა მოგვიანებით დაამატა. ლექსების ის მიმდევრობა, რაც დღეს გვაქვს ლათინური ნუმერაციით, ჯოისის ძმის, სტანისლავს ჯოისის მიერაა შემოთავაზებული. თავად ჯოისმა მათი ნუმერაცია არაბული ციფრებით მოახდინა. ეს ორი ნუმერაცია მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმანეთისგან.

იმის გამო, რომ ჯოისის ეს პოეტური კრებული ელიზაბეთის ეპოქის პოეზიასთან იწვევს ასოციაციას, საინტერესოა, თავად ამ პერიოდის მიმართება დიდ ნარატივთან. ელიზაბეთის ზეობის დროს, დიდი ნარატივის არსებობა მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს პოეტურ ნარატივებზე. ეს გავლენა, უპირველესად, გამოიხატება მორჩილებით, საკუთარი ენის დიდი ნარატივისადმი დაქვემდებარებით, იქნება ეს დედოფლის ნება თუ გაბატონებული დისკურსი. დიდი ნარატივისადმი მორჩილება დადგენილი ესთეტიკური პრინციპების გამეორება-მიბაძვაში გამოიხატება. დადგენილი ლექსთწყობისადმი ხარკის გადახდა და თემატური ერთსახოვნება (მარტოობა, სატრფოს მოხმობა, მისი აღწერა, საკუთარი დამოკიდებულების ფრთხილად გამოხატვა, აღწერითი ელემენტების დომინანტობა, მეტაფორების სიმწირე, საზრისული სიმწირე, სიმსუბუქე და საზრისული ზედაპირულობა და ა.შ.), ამგვარი პოეზიის დიდი ნარატივის მოტივებთან სრულ თანხვედრას განაპირობებს დადგენილი წესრიგის მორჩილებისა და მსახურების სახით.

მეორე, ელიზაბეთის პერიოდის პოეზიას ასევე ახასიათებს ის, რასაც შეიძლება *ელიზაბეთის შიში* ეწოდოს. აქ იგულისხმება ის თავისებური თაყვანისცემა და შიში, რაც მეხოტბე პოეტებს მბრძანებლის მიმართ გააჩნდათ. მათ პოეზიაში ეს შიში არათავდაჯერებულობისა და სტერილური სექსუალობის სახით გამოიხატება. შუა საუკუნეების მემკვიდრეობა გენდერული უთანასწორობის თვალსაზრისით, ელიზაბეთის პერიოდში არ გამქრალა, მიუხედავად იმისა, რომ მონარქი ქალი იყო, ხოლო მისი ახლო წრე სეფექტალებისგან შედგებოდა. მამაკაც პოეტთა ის სპეციფიკური გენდერული უპირატესობის გრძნობა, რაც სხვა ქალების მიმართ მიძღვნილ ნაწარმოებებში შეიძლება იმპლიციტურად დაეშვათ, ელიზაბეთისადმი მიძღვნილ ლექსებში ქრება, რისი მიზეზი, სამეფო კარისგან თავად ელიზაბეთის ერთგვარი დისტანცირებაც შეიძლება ყოფილიყო, რაც მას უფრო მიუწვდომელს, იდუმალსა და საშიშს ხდიდა. ელიზაბეთი, გარკვეულწილად, იმ კარნავალის

შემფასებელი იყო, რაც სამეფო კარზე მისი გულის მოსაგებად იმართებოდა. ამავე დროს, ის არავის აძლევდა უფლებას, მისი კეთილგანწყობა სახელმწიფოს საზიანოდ გამოეყენებინა.

ის, რაც ელიზაბეთის ეპოქის პანგერეკულ პოეზიაში ჩანს, უშუალოდ ამ შიშის, თაყვანისცემისა და მისდამი ასექსუალური ლტოლვის კონტექსტში უნდა გავიაზროთ. რადგანაც ჯოისის ეს კრებული, სტილისტური და საზრისული თვალსაზრისით, ამ პოეზიასთან ასოცირდება, საინტერესოა, როგორ ხდება დიდი ნარატივის რეპრეზენტირება, შემდეგ კი მისგან განსხვავება თავად ამ კრებულში, ლექსების ზედაპირულ და სიღრმისეულ დონეზე.

§2 სტერილურობა და საკუთარი ხმის დაკარგვის რეპრეზენტაცია

ისევე როგორც მთელს კრებულში, მეხუთე ლექსში წარმოჩენილია სტერილური სექსუალობა, რაც უნაყოფო სექსუალურ ლტოლვას გულისხმობს, ლტოლვას, რომელიც უშედეგოა, რადგანაც ავტორის ნება მხოლოდ მისი გამოსატყა და არა რეპრეზენტირებულ სურვილის საგანთან უშუალო ინტერაქცია. თუმცა, აქვე ირიბად ჩანს შეფარული სურვილი, რაც ადასტურებს, რომ რაც ელიფსის სახით ერთი შეხედვით გამიზნულ პოეტურ ხერხს ჰგავს, სინამდვილეში, კონტექსტუალურად და სხვა ლექსებთან შეპირისპირებით, ლტოლვის საგნისადმი სრული უმწეობის ჩვენებით, უფრო რეპრესირებულ და სტერილურ სექსუალობაზე მიანიშნებს. ეს პოეზია მნიშვნელოვნად განსხვავდება ნაზონისა და საფოს ანტიკური სატრფიალო პოეზიისგან, რომელშიც რეპრეზენტირებული გრძნობა, უპირატესად, მხოლოდ საკუთარ თავს, საკუთარ ნარატივს ემყარება და ამგვარად, სურვილის საგანს უშუალოდ მიემართება. ელიზაბეთის პერიოდის პანეგერიკული პოეზია დიდი ნარატივის მიერ შემოსაზღვრულ სივრცეშია “ჩაჭედილი”, სადაც ინდივიდუალური სურვილი, ხმა, ამგვარად მოტივირებული პოეტური ენა ითრგუნება, რადგანაც სწორედ ესაა იმ დროინდელი დიდი ნარატივის ბუნება: აბსოლუტურად დაამცროს ინდივიდუალური ხმა და ის, როგორც ცოცხალი, აბსტრაქტული დიდი ნარატივის გამმეორებლად აქციოს. სწორედ ამის გამო, პოეტური ენა სტილისტური და თემატური თვალსაზრისით, ავტომატიზებული, მექანიკურად განმეორებადი და ერთსახოვანია. მასში ინდივიდუალიზმი გამჭრალია, ყველა ხმა მხოლოდ ერთი ხმის განმეორებაა დედოფლის ნების, ისტორიისა და აწმყოს გაგების თვალსაზრისით. დიდი ნარატივი აქ სხვადასხვა ფორმებით რეპრეზენტირდება, თუმცა, ეს ფორმები ამ გარეგნული სხვადასხვაობის ერთსახოვნებას ამჟღავნებენ ინდივიდუალური, კონტრასტული ნარატივისადმი გაუცხოებით, მისი მიტოვებით და დავიწყებით, რაც ნიშნავს, რომ ამგვარ პოეზიაში წერენ, რათა დაივიწყონ საკუთარი ხმა, გამოსატყვენ, რათა არ გამოსატყონ გამოსახატი, ის რაც მნიშვნელობს მათ ენაში და რისი დამალვაც აუცილებელია, რათა ცოცხლად არ განადგურდნენ.

მეხუთე ლექსში, ავტორი ნაზად და შიშნარევად მოუხმობს სატრფოს, თითქოს ცდილობს სიტყვები შეარჩიოს, რათა რისხვა არ დაიმსახუროს. მან ყველაფერი მიატოვა, რათა სატრფოს სიმღერა მოესმინა:

My book was closed,
I read no more,
Watching the fire dance
On the floor.
I have left my book,
I have left my room,
For I heard you singing
Through the gloom

(“პალატის მუსიკა” 1954).

აღსანიშნავია, რომ ამ ლექსში, ისევე როგორც, კრებულის სხვა ლექსებში, თითქოს შეყვარებული პოეტის, მიჯნურის ხმა გამქრალია. თითქოს ის არც არსებობს ან არსებობს ამგვარი ფორმით: მისი არსებობა მიჯნურის არსებობას ემყარება. თუმცა, აქაც ეს პოეტური ხოტბა უფრო მსუბუქი ტრფიალის ელფერს ატარებს. პოეტი საკუთარი შფოთვის მსუბუქად მინიშნებით კმაყოფილდება და არც სურს მიჯნურის სულის სიღრმეში შეღწევა. ეს ხომ სამეფო კარის პოეზიაა, სადაც საზოგადოებას გართობა სურს და არა ტვინის ჭყლეტა ან სულიშემძვრელი ტრაგედია. ამავე დროს, *ელიზაბეთის შიში*, რაც არათავდაჯერებულობის, საკუთარი ლირიკული მე-ს დათრგუნვისა და ჩაკვლის სახით გამოიხატება, ლექსში სიყვარულის იმიტაციისა და დათრგუნული სექსუალობის სახით ჩანს.

იმპლიციტური ანალიზისას, ჯოისის ამ და კრებულის მსგავს ლექსებში, დიდი ნარატივის რელიგიური და საეტიკეტო სახე ჩანს: სატრფიალო პოეზია საჯაროდ მაინც (თუმცა, ასეთი ლექსები უფრო ხელნაწერის სახით ვრცელდებოდა და პირთა ვიწრო წრისთვის იყო განკუთვნილი) უნდა თანხვდებოდეს თავშეკავებულობის რელიგიურ გაგებას, ისევე როგორც, უწმაწურობისა თუ გემოვნების სამეფო კარისეულ გაგებას, რომელსაც სამეფო კარის რომელიმე წამყვანი წარჩინებული

ქმნიდა და რელიგიური ხასიათის შემზღუდველ ნარატივს სპეციფიკურ ფორმას აძლევდა. საინტერესოა, რომ დეკლარირებული შეზღუდვების მიუხედავად, სექსუალურ საკითხებში განსაკუთრებით თავისუფალი ელიზაბეთის სამეფო კარი, გაბატონებულ რელიგიური ნარატივთან ერთად, საკმაო გავლენას ახდენდა სატრფიალო კონტექსტში შექმნილ პოეზიაზე. ის, რაც შიდა წრეებში სექსუალური ცხოვრების პრაქტიკის სახით არსებობდა, გამოხატვის კუთხით ენაში დათრგუნული იყო. ჯოისის ამ კრებულში, ამ დათრგუნული ენის ხმები იმდენად ისმის, რამდენადაც ამ პოეზიას კონტექსტში გაიგებენ. იქ, სადაც ლირიკული ხმა ყოველის მპყრობელი ნარატივის მონურ პანეგერიკად გვევლინება, პოეტი მხოლოდ გამეორების გამმეორებლის როლს ასრულებს. იგი თავად საკუთარ ენაში არის გაუცხოებული საკუთარი სექსუალობის, ხმისა და ინტიმურობისგან. მისი სიყვარული, სინამდვილეში, დიდი ნარატივის კუთვნილებაა, ის მხოლოდ სანქცირებული ენის მატარებელია. სწორედ ამ შემთხვევაში, როცა საკუთარი ენის ნიველირება, როგორც ეს ჯოისის კრებულთან ასოცირებულ ელიზაბეთის ხანის სატრფიალო პოეზიაში ხდება, პიკს აღწევს, იწყება შერწყმა დიდ ნარატივთან. მოტრფიალე მანეკენი, პოეტი იჯერებს, რომ მისდამი ქება ნამდვილია, მაშინ როცა ის მხოლოდ მის მოწონებულ იდენტობას ეხება. რადგანაც თვითგანსხვავება საკუთარ ხმასა და დიდ ნარატივს შორის წაშლილია, ამგვარი მოწონება თვითტკობის საწყისია, თვითტკობა კი—ნარცისიზმის.

ნარცისიზმის ელემენტები ჩანს მეშვიდე ლექსში, სადაც მიჯნურის გრძნობა ვაშლის ხეების სიოსთან ასოცირდება, ხოლო მისი სიყვარული მსუბუქი და სევდიანია, რადგანაც ბალახზე სატრფოს ჩრდილს ხედავს:

My love is in a light attire
Among the apple-trees,
Where the gay winds do most desire
To run in companies.

There, where the gay winds stay to woo
The young leaves as they pass,

My love goes slowly, bending to
Her shadow on the grass

(“პალატის მუსიკა” 1954).

ამ ლექსში, ვაშლის ხეების ჩრდილი იმ სიამოვნებათა შესახებ მინიშნებს, რომელიც თითქოს არსებობს. მაგრამ სინამდვილეში, როგორც ეს კრებულის საერთო სურათიდან ჩანს, ამგვარი “გაჭრა” ვერასოდეს მოხდება. სწორედ ამიტომ, მინიშნებული სექსუალურობა, სინამდვილეში, მხოლოდ სექსუალობის იმიტაციაა, რასაც მოყვანილი ლექსის ბოლო ორ სტროფში, ცოცხალი სატრფოს ჩრდილზე დაყვანაც ადასტურებს. ჩრდილი, როგორც არსებითად არაიდენტური იმასთან, რასაც ის გამოსახავს, არ არის იმაზე მეტი, ვიდრე ეს თავად ჩრდილის მიერ გამოხატული საგანია. მაგრამ ჯოისის ამ ლექსში, ყველაზე არსებითი სწორედ ჩრდილია, დანარჩენი აღმწერი ელემენტებისგან განსხვავებით, სწორედ ის არის ყველაზე მეტყველი პოეტური სახე. თუ ყველა წინა სტროფი მხოლოდ სატრფოს სტერილური აღწერაა, ბოლო სტრიქონი, რომელშიც ცოცხალის მხოლოდ იმიტაციაა, ყველაზე მეტყველი ხდება. ეს იმიტომ, რომ ეს ყველაზე უსაფრთხო ხერხია დათრგუნული ენის მომენტალურად გასათავისუფლებლად. უფრო ზუსტად, ჩრდილი თავადაა უკვე თავისუფლება, რომელიც ცოცხალისადმი მისწრაფებას, ვნებას ასახავს. თუ სატრფო არ არსებობს, რადგანაც მისდამი გრძნობა არა სატრფოს, არამედ საკუთარ დათრგუნულ მე-ს გამოხატავს, მაშინ ჩრდილი საკუთარი ნარატივის საპყრობილედან თავდაღწევის ცდის შესახებ ყველაზე კარგი მინიშნებაა. სწორედ ამიტომ ხდება, რომ ლექსში ჩრდილი, როგორც არანამდვილი, ნამდვილად იქცევა, რადგანაც მხოლოდ ის გამოხატავს ზედაპირის ენის მიღმა არსებულ ცოცხალს, თავად აჩრდილად ქცეულ შემოქმედს.

ნარცისიზმის საკითხი, რომელიც რეპრესირებულ პოეტურ იდენტობას უკავშირდება, კვლავ მოითხოვს დაზუსტებას. რატომ გახდა ის ჯოისის ამ კრებულის ერთ-ერთი მთავარი თემა? იმიტომ რომ დიდი ნარატივის რეპრესიული კონტექსტის ფარგლებში ეს თავდაცვის ხერხიცაა და საკუთარი თავში ღირებულების დანახვის მცდელობაც, მათზე მინიშნება, ასევე არშიყოობის ხერხი, როდესაც ვინმე თავს დამოუკიდებელ და

ლად პიროვნებად წარმოადგენს. გარდა ამისა, ეს არის რაც ბოლოს რჩება დათრგუნულ ენაში: აქ გამოხატული ნარცისიზმი, სწორედ ამგვარი რეპრესირებული მე-ს ავტორიტიზმის გამოხატულებაა. როცა სათქმელის პირდაპირ გამოთქმა შეზღუდულია და ამავე დროს, ეს ლექსები სამეფო კარზე არსებული სექსუალური თავისუფლების კონტექსტში იწერება, რომელიც ენაში და ენით დაფარულია, იგულისხმება, რომ დიდი ნარატივში ყველაფერი დაშვებულია. არ დაისჯება ის ენა, რომელიც მას მორჩილებს. ოღონდ ეს მოხდეს მინიშნებით უნდა და არა პირდაპირ, რადგან აკრძალულ ხილზე საუბარი, მხოლოდ მინიშნებებით შეიძლება. ამგვარად, ნარცისიზმი ჯოისის ამ კრებულში, იმ დახურული ნარატივის მახასიათებელია, რომელსაც ნორმირებული თვითტკობის გარდა აღარაფერი დარჩენია.

პოეტური ენის ამგვარი ორმაგობა, რომელიც ჯოისის ლექსების ადრესატს, სამეფო კარზე გავრცელებულ პოეზიას ახასიათებს, თავის მოხვეწება, თითქოს დიდი ნარატივის წესები დაცულია, სინამდვილეში კი ხდება მისი უარყოფა გარკვეულ, თუნდაც სტერილური სექსუალობის კონტექსტში, რაც ამ ლექსებს მხოლოდ სიამოვნებაზე ორიენტირებულ, ეგოისტურ და ნარცისულ ნარატივებად აქცევს. ამასვე ადასტურებს კრებულის ლექსების უმრავლესობის მსუბუქი ეროტიზმი, რომელიც ექსპლიციტურად მხოლოდ სექსუალური ურთიერთობაზე, როგორც თვითტკობის შიშველ ობიექტზე მიანიშნებს სატრფოს მოძრაობის, მსუბუქი ეროტიკული ოცნებების აღწერით. სწორედ რომ მხოლოდ აღწერით, რადგანაც მეტაფორიზაცია ამ ენაში მხოლოდ მაშინ იჩენს თავს, როცა ის ნამდვილ ენას, დათრგუნულ ენას გამოხატავს, როგორც ეს მეხუთე ლექსში ჩრდილის სახის ანალიზისას წარმოჩნდა.

მე-14 ლექსში მსუბუქი ეროტიზმი თითქოს შესუსტებულია, თუმცა ლექსის ბოლოში ის კარგად ჩანს. მანამდე ავტორი საკუთარ სატრფოს მტრედს აღარებს, რომელსაც დაცვარული ტუჩებით ელოდება, ისევ მეორდება სიოს სახე, რომელსაც ავტორი ოხვრის მუსიკას უწოდებს:

The odorous winds are weaving
A music of sighs:
Arise, arise,
My dove, my beautiful one!

შემდეგ ავტორი ცოტა უფრო პირდაპირ გამოხატავს საკუთარ სურვილს და სატრფოს შეახსენებს, რომ კედართან ელოდება, თუმცა ამ ეროტიკულ მინიშნებას იქვე ანელებს, შემდეგ კვლავ ამბაფრებს სატრფოსთვის ჯერ დის, შემდეგ კი მიჯნურის წოდებით:

I wait by the cedar tree,
My sister, my love,
White breast of the dove,
My breast shall be your bed.

მოყვანილი სტროფის მესამე და მეოთხე სტრიქონები სრულიად ეროტიკულია, თუმცა აქ კვლავ სექსუალურ ფანტაზიებზე არის მინიშნება, თანაც საკმაოდ კონკრეტულ კონტექსტში: სატრფოს მკერდი, რომელიც მტრედისას შეედარება, სატრფოს ენისგან მოწვევითი ჩანს. სატრფო, არსებითად, მხოლოდ სხეულია, ტრფობა მხოლოდ შიშველი ვნებაა, ის მხოლოდ ობიექტია; სიყვარული აქ არა როგორც “შენ”-თან კავშირია, არამედ ჩემი “მე”-ს გაგრძელებაა, ჩემი თვითტკობაა რომელშიც სატრფო მხოლოდ საშუალებაა; ენა, რომელშიც ეროტიზმი სინამდვილეში მხოლოდ ავტოეროტიზმია, ამ კრებულში სიყვარულს, არსებული დიდი ნარატივის ჩარჩოებში მოქცეულ ჩაკეტილ ნარატივად აქცევს.

ერთ-ერთი გამონაკლისი, სადაც ჩანს დაკარგული პოეტური ხმის ცდა, აღიდგინოს დაკარგული საკუთარი ენა, მე-15 ლექსია, რომელსაც ჯოისიც გარდამტეხად თვლიდა. ამ ლექსში, წინა და მომდევნო ლექსების უმრავლესობისგან განსხვავებით, ტონი ტრაგიკულია, გულწრფელი და თვითტკობისკენ არ არის მიმართული. ნაცვლად ავტოეროტიზმისა, ჩანს მცდელობა, პოეტმა საკუთარი ხმა იპოვოს რომელსაც სხვასთან ურთიერთობა შეეძლება:

From dewy dreams, my soul, arise,
From love's deep slumber and from death,

For lo! the trees are full of sighs
Whose leaves the morn admonisheth

(“პალატის მუსიკა” 1954).

ამ ლექსში პირველად ხდება სიკვდილის, როგორც სიკვდილის, სუბიექტთან მყოფი წაშლის ნარატივის აღიარება და მისი ოცნებასთან დაკავშირება, სადაც ენა თავისუფალია. აქ ოცნება, რომელიც საკუთარ დავიწყებას, თვითცნობიერების გაქრობას სიკვდილის სახით ხვდება, აცნობიერებს სიყვარულის, როგორც “შენ”-ის არსებობას. სული, რომელიც მხოლოდ ავტოეროტიზმის კონტექსტში მოიაზრებოდა, იქცევა არა სიამოვნების, არამედ სიკვდილის ძრწოლის განმცდელ სუბიექტად. პირველად ჩნდება ლირიკული “მე”, როგორც საკუთარ სიკვდილთან და უმწეობასთან შეხვედრა. მიმართვის ტონი, რომელიც რეფლექსირებული მე-ს ემოციას ასახავს, ამავე დროს საკუთარი ნარატივის “ციხიდან” გასვლა და შუქის დანახვა გამოხატავს. ეს გაგება, რომელშიც პოეტი, თუნდაც ორ სტრიქონში, მოკვდაობის სახესა და გარდაუვალობას დაინახავს, ახალი ენის კონტურებს ადგენს: ენას ძრწოლასა და სიკვდილის განათებაში, როგორც თანყოფი არა გარეგანი მოვლენის, არამედ თვითობის მაკონსტიტუირებლის. ლექსში “შენ” სიყვარულის სახით ამ კონტექსტში არის დანახული.

მე-15 ლექსის შემდგომ, კიდევ ერთი გამონაკლისი, სადაც ჰედონიზმი წამყვანი არაა, არის მე-18 ლექსი. მასში ავტორი მიჯნურს მეგობრების დაღატოვებას. ამ ლექსში სატრფო არა მხოლოდ ობიექტია, არამედ პოეტის შეხედულებებისა და ტკივილის გამზიარებელი სუბიექტი. ეს ერთგვარი კონტრასტია უკვე განხილულ ლექსებთან:

Sweetheart, hear you
Your lover's tale;
A man shall have sorrow
When friends him fail.
For he shall know then
Friends be untrue

And a little ashes
Their words come to.

თუმცა, ლექსის მესამე და მეოთხე სტროფებში ეს ყველაფერი კვლავ ქარწყლდება, რადგანაც ავტორი ნარცისულ ეროტიზმს უბრუნდება. ამგვარი დალატით გამოწვეულ ტკივილს, პოეტის თქმით, მიჯნურის მკერდი განკურნავს, რომელსაც ის ხელით ეხება:

But one unto him
Will softly move
And softly woo him
In ways of love.

His hand is under
Her smooth round breast;
So he who has sorrow
Shall have rest

(“პალატის მუსიკა” 1954).

ამგვარი კონტრასტულობა ლექსის პირველ და მეორე ნაწილს შორის ცოცხალ ენასთან კომუნიკაციის მცდელობის ერთგვარი ირონიული ხედვაა, რაც ლექსის პირველ ნაწილშია მოცემული. სატრფო, რომელიც ცოცხალ ენასთან, ტანჯვასთან მიმართებისას მესაიდუმლეთა, მეორე ნაწილში მხოლოდ მასკულინური, ნარცისული ნარატივის ობიექტია. თუ პირველ ნაწილში ის ენაა, რომელშიც საკუთარი ნარატივი გამოითქმის და “შენ”-ს უზიარებენ, მეორე ნაწილში ენა კვლავ იკარგება და დიდი ნარატივის მიერ ნორმირებულ ნარცისიზმს უბრუნდება. თავად ერთ ლექსში ამგვარი კონტრასტის ირონიულობა დათრგუნული ხმის თავისებურებაზე მიანიშნებს: არაფერი შეიცვლება, რადგანაც ეს ენა უკვე დაიკარგა, სუბიექტი საკუთარი თავის თვითტკობის ობიექტად იქცა. ამგვარი ირონიული კონტრასტი, ასევე *ელიზაბეთის შიშის* ერთგვარ ტრანსფორმაციასაც წარმოადგენს, ეს ერთგვარი შურისძიებაცაა

საკუთარ მე-სა და ყველა სხვა “მე”-ზე; ენის, როგორც თვითმოქმედი და რეფლექსიის უნარის მქონე პროცესის დაყვანა მხოლოდ საკუთარი ჰედონისტური მე-ს აღწერაზე, ამგვარ ენაში მოხვედრილი ყველა საგნის ინსტრუმენტად ქცევას რომ იწვევს; ყველა და ყველაფერი საკუთარი ტკობის ობიექტად იქცევა, მათ შორის ელიზაბეთიც, როგორც სურვილისა და შიშის საგანი; ელიზაბეთი, როგორც ქალი და როგორც მონარქი, ამ ლექსში როგორც ობიექტი, ნიველირდება, რაც პოეტის, როგორც მრავალმხრივ შემგრძნობი და გამგები სუბიექტის გაქრობასა და დიდ ნარატივში მის სრულ შერთვას ნიშნავს, სადაც დაკარგული ხმა მხოლოდ გაბატონებული დისკურსის ფარგლებში იარსებებს. ამ ლექსში ასევე ჩანს, რომ დიდი ნარატივი კონტრასტს, როგორც საკუთარი ხმის გამოკვეთის საშუალებას აქრობს და მას ტოვებს, როგორც მხოლოდ საკუთარ ერთსახოვნებაში თითქმის მსგავსი ელემენტების განსხვავების ხერხს.

ჯოისის პოეზიაში ენის, როგორც პირადი იდენტობის დაკარგვა, ჰგავს კირკეგორის შენიშვნას ეროსის, როგორც სიყვარულის ღმერთის სიცარიელის შესახებ (კირკეგორი 1987:63). კირკეგორის თანახმად, სიყვარულის ღმერთი თავად არ იყო სიყვარულში. სიყვარული მის გარეთაა, ის არის საკუთარი ხატის განსახიერებაც და უარყოფაც. აქ აღსანიშნი აღნიშნავს არა სხვას, არამედ მხოლოდ საკუთარ თავს. ჯოისის პოეზიაში გრძნობა, რომელიც რეპრეზენტირებულია, დიდი ნარატივის ენაში მყოფობს. მასში ენა გაჩერებულია, ის აღნიშნავს კლიშეებს, რომლებიც სუბიექტის ცვალებად ბუნებასა თუ ენერგიას არ გამოხატავენ. აბტრაქტული ენის ამგვარი ბატონობა ლირიკულ ენაზე არის აჩრდილებისა და განდევნილობის თემის დამფარავი. სუბიექტი გაურბის თავის ენას.

სინამდვილეში, ბერძნულ დიდ ნარატივში ღმერთებიც კი მონები არიან. როგორც კირკეგორი აღნიშნავს, ეროსი თავად იმპოტენცია, რადგანაც მთელს თავის ენერგიას სხვებს გადასცემს (კირკეგორი 1987:63). მაგრამ, თუ ეროსი მხოლოდ ხატია, თავად უნაყოფო, მაშინ ეს ხატი, მასზე წარმოდგენა ჩაანაცვლებს მას როგორც ცოცხალს, ხატი ხდება ეროსის სიცოცხლის წყარო და არა პირიქით.

ჯოისის ამ კრებულში ასევე მნიშვნელოვანია ხელოვნურობის საკითხი, რომელიც ლექსებში ხმის დაკარგვის მაჩვენებელია. ხშირად, ეს ლექსები ორნამენტული და

არაბუნებრივია, მხოლოდ გარეგან ეფექტზეა გათვლილი, რასაც დაკვირვებით წაკითხვის შემთხვევაში ლექსი ვერ აღწევს, რადგანაც უპირატესად ეროტიკული ელემენტის შემოტანის გზით, იგი არა მხატვრულ, არამედ წამიერ ეფექტზეა მიმართული. შესაბამისად, კრებული უფრო მექანიკური მთელის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვიდრე ორგანული ერთიანობის. მასში ლექსები მხოლოდ ერთი თემით, ეროტიზმით უკავშირდებიან ერთმანეთს. თუ ორგანული მთელისთვის დამახასიათებელია განსხვავებულთა შინაგანი მთლიანობა, კრებულის შემთხვევაში ეს მთლიანობა იმაში მდგომარეობს, რომ აქ თითქმის მსგავსი ლექსები ერთ კრებულში არის მოთავსებული.

35-ე და 36-ე ლექსები, რომლებიც მოგვიანებით ჯოისმა დაამატა, ასევე საინტერესოა დიდი ნარატივთან სუბიექტის ლირიკული მე-ს მიმართების თვალსაზრისით.

35-ე ლექსი საინტერესოა პოეტური ტექნიკის თვალსაზრისით. აქ წამყვანია ხმების, როგორც ლექსის აგების ტექნიკური ელემენტების ხაზგასმა. სწორედ ხმების თანწყობა ქმნის ხატს. საგანთა სახეობრივი თანწყობის ნაცვლად, ხმათა უღერადობის პრინციპი მოქმედებს. ამავე დროს, ხმები საგნებთან ერთად არის მოცემული, ისინი საგანთა ხმებია: საგანთა ხატის შექმნა ხმების მეშვეობით ხდება (შედარებისთვის: “waters making moan”, “wind’s cry”, “water’s monotone”).

ეს ლირიკული ლექსი განწყობის გამომხატველია. მასში დროის დინების თემა ამ დინების გამომხატველ კონკრეტულ სახეებთანაა შერწყმული. ხმათა უღერადობა და მათი მეშვეობით საგანთა გამოსახვა დროის ცვალებადობას ასახავს და არსებობის ფორმის რეპრეზენტაციას ახდენს.

ლექსში არსებობის ფორმად წყლების გმინვა და ქარის მოთქმაა წარმოდგენილი. სტიქიათა ურთიერთშეთანადება ბუნების სურათს ქმნის. ამავე დროს, ბუნების ობიექტური სურათი ლირიკულ განწყობათა საფუძველზე იქმნება, რაც ლირიკულობის ობიექტივიზაციის და შინაგანი სუბიექტურობის მანიშნებელია. ლექსში მოცემული ხატი, ერთდროულად, ლირიკულ სუბიექტივიზმს და ობიექტივიზებულ ლირიზმს გამოხატავს. სტიქიების მოძრაობა აქეთ-იქით (“to and fro”) არა მხოლოდ ლექსის სიმბოლურ შრეზე მიუთითებს (დროის განზომილება), არამედ

მყოფობის ფორმაზე: დაუდგრომლობასა და მოძრაობაზე, რაც ცხოვრებას, ლექსის გარეთ მდგარ სინამდვილეს ახასიათებს. ამ ორი სიმბოლური საზრისის: დროისა და მყოფობის სტიქიების გააზრებით, ავტორი წარმავლობით გამოწვეული სევდის ესთეტიკურ ხატს ქმნის. ეს მელაქოლია ლირიკული ელემენტებით არის გამწვავებული, სადაც ამ წარმავლობის აღსაქმელად ლირიკული სუბიექტის ობიექტურ სამყაროსთან მიმართება დამატებით ინტენსივობას ქმნის.

ამ ლექსში უკვე განხილული ლექსების უმრავლესობისგან განსხვავებით, ავტორი ცდილობს არა დიდი ნარატივს გაექცეს, არამედ საკუთარი მე-ს აღდგინება ნარცისიზმისა და მხოლოდ ეროტიზმისგან დისტანცირებით მოახდინოს; საკუთარი თავი დაადგინოს, როგორც უფრო მეტმა, სამყაროს ნაწილმა, რომლისთვისაც ბუნება ახლოსაა. სამყარო არა უცხო, არამედ მისი მსგავსი, ცოცხალი მაკროკოსმოსია, რომლის ტკივილი მისთვის ასევე გასაგებია:

All day I hear the noise of waters
Making moan,
Sad as the sea-bird is when, going
Forth alone,
He hears the winds cry to the water's
Monotone.

The grey winds, the cold winds are blowing
Where I go.
I hear the noise of many waters
Far below.
All day, all night, I hear them flowing
To and fro

(“პალატის მუსიკა” 1954).

საინტერესოა, რომ ამგვარი ობიექტივიზაცია, როცა ენის გათავისუფლების მთავარი ფაქტორი არა სატრფოსთან, არამედ ბუნებასთან დამოკიდებულებაა, ამ ლექსს გათავისუფლებისკენ მიმართულ კიდევ ერთ მცდელობად აქცევს. ლექსში, ბუნებასთან

კომუნიკაცია პოეტურ ენას თავისთავის შემზღუდველი ნარცისული ნარატივისგან ათავისუფლებს. უანგარო ინტერესის ამგვარი მეტაფორიზაცია ლექსში გულწრფელობისა და საკუთარი ხმის დადგენის მცდელობის შერწყმას იწვევს. ბუნება იმ ენად იქცევა, რომელშიც არავინ აქცევს სუბიექტს ობიექტად. ეს ურთიერთობა ბუნებასთან, როგორც “შენ”-თან, გამოხატულებაა სიტყვის, როგორც ცოცხალის ერთ-ერთი მახასიათებლის აღდგინების. საგნის შეცვლა და ავტოეროტიზმის, ჰედონიზმის მოტივებიდან ბუნების, როგორც ენის ერთ-ერთი წიადის მოტივებთან დაბრუნება, ასევე ჰგავს ბუნებასთან ზიარების ნეორომანტიკულ მცდელობას, ოღონდ არა პანთეიზმის, არამედ ბუნების, როგორც ცოცხალი, როგორც აქ და აწ მყოფი დამოუკიდებელი სუბიექტის აღქმის თვალსაზრისით.

საინტერესოა, რატომ არის ჯოისის კრებული ასოციაციურად (ენობრივი და საზრისული კუთხით) ყველაზე ახლოს ელიზაბეთის პერიოდის საკარო პოეზიასთან? ინგლისის ისტორიაში ელიზაბეთის ეპოქას “ოქროს ხანას” უწოდებენ. სწორედ ელიზაბეთის ეპოქაში ეყრება საბოლოოდ მტკიცე საფუძველი მონარქიასა და სახელმწიფოს. ეს პროცესი ჰენრი მერვეს დროს დაიწყო და საბოლოო სახე ელიზაბეთ პირველის დროს მიიღო. ამ ეპოქაში სხვადასხვა სფერო ვითარდება კულტურის, განათლებისა და კომერციის სახით. მონარქია სამეფო კარზე იწვევს და წაახალისებს განათლებისა და კულტურის სფეროს მოღვაწეებს. ისინი სამეფო კარს ურჩი ფეოდალების ჩასანაცვლებლად, ახალი სახელმწიფო აპარატისა და პოლიტიკური კულტურის შესაქმნელად სჭირდება. ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ ახალი ეპოქის ორი დიდი მოაზროვნე, თომას მორი და ფრენსის ბეკონი სწორედ სახელმწიფო სამსახურის მაღალჩინოსნები იყვნენ. ჰენრი მერვე, რომელიც თავად რომის პაპს დაუპირისპირდა და ინგლისის ეკლესიის მეთაურად იქცა, აბსოლუტური მონარქი გახდა, რომლის ხელშიც თავი მოიყარა პოლიტიკურმა და საეკლესიო ძალაუფლებამ. ამ პერიოდში, ის ეგვიპტის ფარაონებსაც კი შეიძლება შევადაროთ, რომლებსაც პოლიტიკური ძალაუფლების გარდა, რელიგიური მნიშვნელობაც ჰქონდათ, რადგანაც ღმერთებად ითვლებოდნენ. ჰენრის მერვეს აბსოლუტიზმი გაგრძელდა ელიზაბეთის ეპოქაში, ხოლო მისი გარდაცვალებიდან არცთუ ისე დიდი ხნის შემდეგ, სამოქალაქო ომში გადაიზარდა, რომლის ერთ-ერთი მთავარი შედეგი მეფის ხელისუფლების სამუდამოდ შეზღუდვა იყო.

ელიზაბეთის ეპოქასა და მომდევნო წლებში დიდმა ნარატივმა ტოტალური სახე მიიღო. მანამდე ის მონარქიის შიშველი ბატონობის სახით ისედაც არსებობდა. ელიზაბეთის დროს კი დიდი ნარატივი უალტერნატივო დისკურსად იქცა, რომელმაც პოლიტიკური, რელიგიური, ეთიკური და კულტურული პარადიგმები ერთ გაბატონებულ სისტემაში მოაქცია. როგორც ჯოისის კრებულიდან ჩანს, იგი აზროვნების გაბატონებულ წესად იქცა.

§3 ელიზაბეთის შიშის ვიქტორიანი ტრანსფორმაცია

ჯოისის კრებულის ასოციაციები ელიზაბეთის ეპოქასთან შემთხვევითი არ არის. ჯოისის ბავშვობის დროინდელი დედოფალ ვიქტორიას ეპოქა ასევე “ოქროს ხანად” იწოდებოდა ინგლისის ისტორიაში. ამ პერიოდში ხდება ე.წ. *შეთანხმებული ძალაუფლების* ნარატივის ჩამოყალიბება, როდესაც ინგლისის საშუალო კლასი, რომელიც წამყვან ძალად ყალიბდება, საფრანგეთის არისტოკრატისგან განსხვავებით, საკუთარ მონარქიასთან თამაშის წესებზე თანხმდება, ხოლო ინგლისის მმართველი კლასი, განადგურების თავიდან ასაცილებლად გარკვეულ დათმობაზე მიდის საშუალო ფენასთან. ამ კონტექსტშია მოქცეული წინარე სამოქალაქო ომის გამოცდილება. დიდი ნარატივში ძალაუფლების ერთი ფორმა მეორეთი იცვლება; ამ შემთხვევაში, საზოგადოებრივი აზრი, რომელიც არჩევნების, პრესის, ძალაუფლების პერობის სხვადასხვა გზებით გამოხატავს საკუთარ ნებას, ცვლის მონაქიულ და მასთან მოთანამშრომლედ რელიგიურ ნარატივს (განსაკუთრებით ინდუსტრიულ ინგლისში, საფრანგეთში და გერმანულ სახელმწიფოებში მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან). ერთი შეხედვით, ეს დემოკრატიული ნარატივია, რომელშიც განსხვავებულის პატივისცემა ნელ-ნელა ყალიბდება, თუმცა ოსკარ უაილდის სასამართლო პროცესი, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს გაიმართა, იმის ნათელი დადასტურებაა, რომ დიდ ნარატივში მოთამაშეები შეიცვალა და არა თამაშის წესები.

ვიქტორიანული ეპოქის პოეზია გარკვეულწილად ჰგავს ელიზაბეთის ეპოქის საკარო პოეზიას. აქაც მორჩილება დიდი ნარატივის მიმართ გადამწყვეტი ფაქტორია, როგორც ეს ლორდ ტენისონის პოეზიიდან ჩანს.

ტენისონის, როგორც ტიპური ვიქტორიანელი პოეტის პოეზიაში ელიზაბეთის ეპოქის პოეზიის მსგავსად, აღწერის დომინანტობა და გაბატონებული ნარატივისთვის ლექსის ფორმის მიცემა, ჩვეული პრაქტიკაა. ლექსში “მარიანა” (“Mariana”), ის სატრფოსადმი მიმართებას აღწერს:

That held the pear to the gable-wall.
The broken sheds looked sad and strange:
Unlifted was the clinking latch;
Weeded and worn the ancient thatch
Upon the lonely moated grange.
She only said, *My life is dreary,
He Cometh not,' she said;
She said, *I am weary, weary,
I would that I were dead !
Her tears fell with the dews at even;
Her tears fell ere the dews were dried;
She could not look on the sweet heaven

(ოქსფორდის პოეტური ანთოლოგია. გვ. 720).

ტენისონის, როგორც წამყვანი ვიქტორიანელი პოეტის ამ ლექსში, რომელიც სხვა მსგავსი ლექსების საილუსტრაციოდ არის აქ მოტანილი, სატრფო გენდერული კლიშეს საფუძველზე დადგენილი ფიგურაა. ის ნაზი, მელანქოლიური ტონალობის მქონე ხმაა, რომელიც დიდი ნარატივის მიერ დადგენილ ჩარჩოში საკუთარ როლს არასოდეს გასცდება. აქ გამეორების გამეორება პოეტის, როგორც დისკურსის მხოლოდ ტექნიკურად გამმფორმებლის ტრაგიკული ისტორიის რეპრეზენტაციას ახდენს.

ვიქტორიანული ეპოქის პოეზია სიმშვიდის, დიდი ნარატივის მიერ დაწესებული წესრიგის მხარდაჭერის ნარატივია. შესაძლოა, ანგარების მოტივი ნაკლებია, რადგანაც პოეტს თავის გასატანად უშუალოდ მონარქის მოწყალება არ სჭირდება, მაგრამ საგამომცემლო სახლების პოლიტიკაც ისაა, რომ დიდი ნარატივის მცველებად გამოვიდნენ და სხვა მოთამაშეებისთვის სივრცე დახურონ. ეს ის პრობლემაა, რასაც მოგვიანებით პაუნდი, როგორც განსხვავებული ხმის მქონე მოდერნისტთა ხელშემწყობი და პოპულიზატორი, გამომცემლობებთან ურთიერთობისას შეეჯახა.

ამ პერიოდში, დიდი ნარატივი იმგვარ ტოტალურ ენობრივ სტრუქტურად იქცევა, რომელიც ალტერნატივის მარგინალიზებას, ასიმილაციას ან განადგურებას ახდენს. ჯოისის “დუბლინელები”, რომელიც ბრიტანულ ლიტერატურულ სივრცეში ერთ-ერთი პირველი ღია დარტყმა იყო დიდი ნარატივისთვის, დიდხანს ვერ იბეჭდებოდა სწორედ უკვე ჩამოყალიბებული კლიშეების, შიშისა და სიძულვილის გამო.

შესაბამისად, ჯოისის ეს პოეტური კრებული, დიდი ნარატივის ერთ-ერთი ყველაზე ძლევა მოსილი, ელიზაბეთისა და ვიქტორიანული ეპოქების პაროდირებაა. აქ ენა, რომელიც ზედაპირზე ჩანს, სინამდვილეში, საკუთარ ზედაპირულ ფენას განესხვისება და ექსპლიციტური ანალიზისას სწორედ რომ საპირისპიროს ავლენს, როგორც ეს ზემოთ, ლექსების ანალიზისას გამოჩნდა. როცა კონტექსტი დიდი ნარატივია, რომლის იმიტაცია საპირისპირო შედეგებს იძლევა და ნაცვლად სასიყვარულო, საკუთარი ბედით ლაღი და ბედნიერი ხმის წარმოჩენისა, დაშლილ და ნიველირებულ მე-ს ვხედავთ, მაშინ ცხადი ხდება, რომ დეკონსტრუირებული დიდი ნარატივი თავისთავშივე მარცხდება, როგორც გაურკვეველი პარადიგმების წყება. გაანალიზებული ლექსებიდან ჩანს, რომ სინამდვილეში მხოლოდ ის, რაც დათრგუნულია ჩრდილის, სიკვდილის შიშისა და ბუნების სახით, მნიშვნელობს საზრისულად და სტილისტურად ამ ლექსებში. ხოლო ის, რაც წამყვანია დომინანტური საზრისების გამეორების კუთხით, როგორც საკუთარი ხმის, ასევე დიდი ნარატივის დავიწყებას წარმოადგენს, რადგანაც რეფლექსია საკუთარ წინადადებებზე უკვე დაკარგულია. ჯოისის მიერ იმპლიციტურად პაროდირებული დიდი ნარატივის კონტექსტი დაშლილ თვითობასთან დაბრუნებაა, რომელშიც გადაგვარებული კონტურების მიღმა ცოცხალი “მე” იმზირება.

ამგვარი დაშლილი თვითობის კონტურების აღსაწერად, ასევე კარგი მაგალითია 24-ე ლექსი, რომელშიც მიჯნურის მიერ თმის დავარცხნა არის აღწერილი. პოეტის მისდამი მიმართება ისეთია, თითქოს სატრფო ყინულის ქანდაკებას წარმოადგენდეს, მკვდარ, შიშველ საგანს ენისთვის, რომელიც მხოლოდ აღიწერება და ტრანსფორმირდება, არა საკუთარი ცოცხალი თვითობის მეოხებით, არამედ დიდი ნარატივის ენით. შედეგად, ჩანს არა სიყვარული, როგორც “შენ”-თან მიმართება, არამედ უფრო ბაროკოს სტილის ორნამენტული ლექსი, რომელშიც თვითტკობა წამყვანია:

The sun is in the willow leaves
And on the dappled grass,
And still she's combing her long hair
Before the looking-glass.

I pray you, cease to comb out,
Comb out your long hair,
For I have heard of witchery
Under a pretty air,

That makes as one thing to the lover
Staying and going hence,
All fair, with many a pretty air
And many a negligence

(“პალატის მუსიკა” 1954).

ელიზაბეთის შიში, რომელიც საკუთარი დათრგუნული სექსუალობიდან გამომდინარეობს, პოეტს ათქმევინებს იმას, რაც არაა მისი. ის უკვე მრავალჯერ გამეორებულის იმიტატორია და ამით თვითტკობის მიმღები. ამგვარი გადაგვარება, რაც შემდგომში რომანში “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” უკვე ღიად უარყოფილია, აჩვენებს რომ შემოქმედების დასაწყისში, ჯოისს უკვე

გაცნობიერებული ჰქონდა ხელოვანის, როგორც შემოქმედის, უნიკალურობა ადამიანური იდენტობის, “მე”-ს შექმნის თვალსაზრისით.

მიუღებელია ტინდალის მოსაზრება, ჯოისის მიერ ელიზაბეთის ეპოქის პოეტური ხატების განზოგადების მიზნით გამოყენების შესახებ (“პალატის მუსიკა” 1954:58). ახრდილი, როგორც გამეორების მიღმა მყოფი დათრგუნული ხმა, გაცილებით მეტყველია ჯოისის ლექსებში, ვიდრე რეპრეზენტატული გაბატონებული დისკურსი. თუ თავად გაბატონებული დისკურსი მიუღებელია, ამგვარი გამეორების მიზანი მხოლოდ ორი რამ შეიძლება ყოფილიყო: 1. დიდი ნარატივის პაროდირება, და 2. ახრდილის მეტაფორით ჩახშული ხმის არსებობაზე მინიშნება. ტინდალის მოსაზრება ალუზიებისა და ასოციაციების თვალსაზრისით, ფართო ესთეტიკური ველის იმპლიკაციას მოიცავს, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში არაზუსტია, რადგანაც სწორედ რომ ამის საპირისპიროდ, ჯოისის კრებულში მითითებული ელიზაბეთის ეპოქა რეპრესიის მატარებლად წარმოჩნდება, რომლისგანაც გათავისუფლება იდენტობის მაძიებელ სუბიექტს სურს.

დიდი ნარატივისადმი მორჩილება, როგორც ვხედავთ, ამ კრებულში გაბატონებული ტონალობის გამეორებაშიც გამოიხატება. საკითხი, შეიძლებოდა თუ არა სხვაგვარად ყოფილიყო და ინდივიდუალური ხმა ყოფილიყო წამყვანი, იმ კონკრეტული კონტექსტის გათვალისწინებით წყდება, რომელშიც ის იწერებოდა: ელიზაბეთის სამეფო კარზე სხვაგვარად წერა იმ დროს წარმოუდგენელი იყო და პოეტები შეგნებულად მიდიოდნენ ამ გზით. ამიტომ კრებულის ლექსების ორგვარი ბუნება სწორედ ამ ანგარებიანი, მორჩილი, ინდივიდუალობადაკარგული შემოქმედებითი პროდუქტის ტრაგიკულობაზე მიუთითებს, რომელიც ერთი ეპოქით არ შემოისაზღვრება და მე-19 საუკუნესაც ახასიათებს, როგორც ეს ტენისონის პოეზიის მოკლე ანალიზისას გამოჩნდა. მორჩილების ამგვარი მაგალითია ის ხელოვნური ტონალობა მესამე ლექსში, რაც თითქოსდა კრძალულ მიჯნურს გამოსახავს, მწუხარე ხმით რომ მიმართავს სატრფოს:

At that hour when all things have repose,
O lonely watcher of the skies,

Do you hear the night wind and the sighs
Of harps playing unto Love to unclothe
The pale gates of sunrise?

შემდეგ ავტორი მიმართავს სატრფოს და ახსენებს მას არფის ხმასა და ღამის სიოს, რომელმაც მას უნდა გაახსენოს სიყვარული. ეს ტიპური, გაცვეთილი სახეებია, რომელთა გამოყენება მკითხველისთვის ნაცნობი პოეტური ანტურაჟის შექმნას ემსახურება. ტონალობა კი მშვიდი და სევდიანია, როგორც დანარჩენ ლექსებში.

მესამე თავის დასკვნა

ჯოისის ეს პოეტური კრებული, როგორც მისი ადრეული შემოქმედების პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, დიდი ნარატივის ენაზე ზემოქმედებას გამოხატავს. როგორც გამოჩნდა ლექსების ანალიზისას, ენა იშლება, როგორც ინდივიდუალური ხმა ნიველირდება და გაბატონებულ დისკურსს უერთდება. მიუხედავად ამისა, თვით ამ ნიველირებულ, დათრგუნულ ენაშიც კი ჩანს, რომ ის მკვდარი არაა, რომ მასში დარჩენილია ცოცხალი, თვითმოქმედი ნარატივის ნიშნები. სწორედ იქ, სადაც დიდი ნარატივის მიერ მიჩქმალული მოტივები უღერდება სიკვდილის, დავიწყებისა და შიშის სახით, ხოლო ჩრდილი, როგორც დათრგუნვისგან თავდახსნის სურვილის სიმბოლო, უფრო მნიშვნელობს, ვიდრე დომინანტური აღწერითი პასაჟები, პოეტის ხმა ცოცხლდება და ის საკუთარ თვითობას ადგენს სწორედ ამ დათრგუნულ მეტაფორულ ენაში. ამიტომ ჯოისის ამ ადრეულ კრებულს, ისევე როგორც მის ადრეულ შემოქმედებას, მთავარ მახასიათებლად უთქმელის ამეტიყველება შეიძლება მივაწეროთ. ამ ლექსებში რეპრესირებული კონტექსტის აღმოჩენა არ გულისხმობს რაიმე ახალი ჭეშმარიტების დადგენას, რაც ჯოისისთვის, ზოგადად, სილამაზის, როგორც პროცესის და არა სადღაც მყუდროდ გარინდებული ონტოლოგიური კატეგორიის, მარადიული სუბსტანციის ცნებიდან ამოსული ხელოვანის მახასიათებელია. სინამდვილეში, ეს ენის, როგორც ლირიკული სუბიექტის თვითდადგენის გზის კვლევაა. აქ ჩანს, თუ როგორ ხდება ნორმატიული ენობრივი წესრიგის დადგენა თვით ყველაზე ინტიმურ ჟანრში, აღწერითი ორნამენტული ენით მეტაფორული, ელიფსური ნარატივის ჩანაცვლება და დათრგუნვა. ჯოისის მიერ კრებულის ექსპლიციტურ და იმპლიციტურ მხარეებს შორის კონტრასტის შემოტანა, ამ მეტაფორული ენის აღდგენისა და ამავე დროს დიდი ნარატივის მიერ დაშლილი ენის ჩვენების მცდელობაა. კრებული თავისთავს ადგენს, როგორც სატრფიალო პოეზიის ნიმუშს და ასევე ამას თავისთავშივე უარყოფს არა ლირიკული, დათრგუნული “მე“-ს წარმოჩენით. ჯოისის კრებულის მნიშვნელობაც სწორედ ამ გამომშრალი ენის გაცოცხლებაში მდგომარეობს. ენაში, რომელსაც აღდგინების უნარი გააჩნია თუ საკუთარ მივიწყებულ, ცოცხალ ნარატივს დაუბრუნდება.

თავი IV

დიდი ნარატივი პიესაში “გაძევებულნი”

შესავალი

ეს თავი ორი ქვეთავისგან შედგება. პირველში საუბარია რიხარდ როუენის მიერ საკუთარი დიდი ნარატივის შექმნაზე, მეორეში კი მისგან გამომდინარე შედეგებზე. ჯოისის ეს პიესა 1918 წელს დაიბეჭდა. კრიტიკამ ის, ძირითადად, ცოლ-ქმრული ურთიერთობების თემატიკას დაუკავშირა და ფემინისტურ-მასკულინური ოპოზიციების ჭრილში დაინახა. პიესას ხშირად უკავშირებენ ჯოისზე იბსენის გავლენის საკითხს, ასევე მის ავტობიოგრაფიას. წყაროების სხვადასხვაობის მიუხედავად, ჯოისის ეს პიესა მისი ადრეული შემოქმედებისთვის ნიშნულ მთავარ საკითხს ეხება: შესაძლებელია თუ არა იდენტობა დიდი ნარატივის მიღმა. მიმოხილვისას ყურადღება გამახვილებულია სხვადასხვა ნარატიული ელემენტის როუენის ახალ, ნარცისულ ნარატივთან კავშირსა და მის მიერ ყველა სხვა ნარატივის მარგინალიზების მცდელობაზე. განხილვისას ასევე ვეცადეთ, ბაღი, როგორც დაკარგული სამოთხის მეტაფორა რიხარდისეულ ახალ დიდ ნარატივთან დაგვეკავშირებინა. რიხარდისთვის ბაღი ნოსტალგიური წარმოდგენების მეტაფორაა. ეს ეჭვქვეშ აყენებს მისი ამბოხის საფუძვლიანობას, რომელიც სწორედ ამ “ბაღის” დადგენილი წესრიგის წინააღმდეგ ამხედრებაა.

§1 რიჩარდ როუენის დიდი ნარატივი

პიესის ფაბულა ასეთია: რიჩარდ როუენი ცოლთან, ბერტასთან და შვილთან ერთად ხანგრძლივი ემიგრაციიდან ირლანდიაში ბრუნდება. ემიგრაციაში ყოფნის დროს მას მიმოწერა ჰქონდა ბავშვობის მეგობართან, ბეატრიქსთან, რომლის მიმართ რიჩარდი გულგრილი არ არის. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, რიჩარდი თავის თავში იკეტება და ცოლისგან გაუცხოვდება. ბერტა ცდილობს დაიბრუნოს რიჩარდი, მაგრამ ამას ვერ ახერხებს. რიჩარდი მას სრულ თავისუფლებას აღუთქვამს, მათ შორის ურთიერთობის უფლებას რიჩარდის მეგობარ რობერტთან. რობერტი ბერტას მათ სახლში სტუმრობისთანავე გაუმხელს მისდამი საკუთარ გრძნობების. ბერტა გადაწყვეტს, რობერტს არ შეეწინააღმდეგოს და ამით რიჩარდზე გარკვეული ზეგავლენა მოახდინოს, რომელიც არცთუ გულგრილია რობერტისადმი ბერტას დამოკიდებულების მიმართ, მაგრამ აშკარად არც ხელს შეუშლის. ბერტა ასევე ხდება რიჩარდის მეგობარ ბეატრიქს, რომელიც მას არაპირდაპირ დაარწმუნებს, რომ მასსა და რიჩარდს შორის მხოლოდ მეგობრული გრძნობა არსებობს. ამის შემდგომ, ბერტა რობერტთან კავშირს შეწყვეტს, თუმცა უცნობი რჩება, ჰქონდა თუ არა მას რობერტთან სექსი. ბერტა ცდილობს დაიბრუნოს რიჩარდი, თუმცა ამის ნიშნები ნაწარმოების ბოლოს ნაკლებად ჩანს.

რიჩარდს აწამებს საკუთარი დანაშაულის შეგრძნება. იგი თვლის, რომ მისი დამოკიდებულება ცოლისადმი თანასწორი არ იყო. პირიქით, მან ის საკუთარ მონად აქცია. ბერტამ საკუთარი ხმა დაკარგა, ის სიყვარულისა და რიჩარდისადმი ნდობის გამო რიჩარდის მე-ს გაგრძელებად იქცა. რიჩარდის აზრით, მის გამო ბერტამ ყველაფერი დაკარგა რაც ინდივიდუალურობას უკავშირდებოდა. ამიტომ რიჩარდს სურს, ბერტას ამგვარი გარდაქმნისთვის საკუთარი თავი გატანჯოს. საინტერესოა, რომ მიუხედავად რიჩარდის ამგვარი დამოკიდებულებისა საკუთარი თავისადმი, ის ბერტას არ მიატოვებს. რიჩარდს რომ მხოლოდ საკუთარი დანაშაულის შეგრძნება ტანჯავდეს, მაშინ მას შეეძლო გაყრით გათავისუფლებულიყო და საკუთარი სინდისი ამით დაემშვიდებინა, რომ მისი სახით მტარვალი მოშორდა ცოლს. მაგრამ რიჩარდს კარგად ესმის, რომ ბერტას მიტოვება კითხვაზე პასუხის გაცემას არ ნიშნავს. ბერტას არ ესმის, რატომ უნდა მიიჩნიოს რიჩარდმა გასული წლები მის ტანჯვად, როცა ის სიყვარულით ცხოვრობდა. ამ შემთხვევაში, რიჩარდს სწორედ ამიტომ არ

შეუძლია ასე სწრაფად გადადგას ეს ნაბიჯი და მიატოვოს ბერტა. მის მიერ დანაშაულის შეგრძნება, ამავე დროს, კავშირშია რიჩარდის პასუხისმგებლობასთან ბერტასადმი, როგორც საყვარელი ადამიანისადმი. რიჩარდი მისდამი სიძულვილს არსად გამოხატავს.

დიდი ნარატივი, როგორც დამთრგუნველი ენობრივი სისტემა, თავად რიჩარდშია. დიდი ნარატივი რიჩარდს, საკუთარ თავს გარეთ გასულ სუბიექტად აქცევს, რიჩარდ როუენს რომ ტანჯავს და გარკვეული შედეგის მისაღწევად მასზე ექსპერიმენტს ატარებს. ეს ნიშნავს, რიჩარდი დარწმუნებულია, რომ აქ ხსნა გამორიცხებულია. მან ბერტას არც კი ჰკითხა, ისე დაასკვნა, მხოლოდ საკუთარი მსხვერპლი მიეჩნია ბერტას ხსნის საშუალებად. რიჩარდში ენა, რომელსაც ის საკუთარი თავის დასასჯელად იყენებს, მხოლოდ მისი ენაა, ასევე აბსტრაქტული პრინციპების ენა. მაგრამ ეს არ არის ბერტასთან საუბრის ენა. ბერტასთან ის თეზისებით საუბრობს, წინასწარვე სწორად მიჩნეული პრინციპების ენით. დიდი ნარატივი რიჩარდში ბერტასთან კომუნიკაციის გზებს ახშობს, რადგანაც რიჩარდს არაფრის სჯერა გარდა საკუთარი ტანჯვის აუცილებლობისა.

ამავე დროს აღსანიშნავია, რომ რიჩარდ როუენის ტანჯვა მისივე კათარზისის საწყისია. რიჩარდი არ კვდება. მას რომც სურდეს ეს, სიკვდილი მის მიერ წამოჭრილი მსხვერპლის გაღების აუცილებლობის იდეას ვერ გაამართლებს. რიჩარდის ახალი ენა ძალაუფლების ენის დათრგუნვისა და წლების განმავლობაში ბერტას მიერ უსიტყვოდ მიღებული მორჩილების ანალიზის ცდაა. თუ დიდი ნარატივი აქ მხოლოდ უარყოფით კონტექსტს წარმოაჩენს, რათა რიჩარდმა დიდი ნარატივის ფარგლებში გამოსავალი ვეღარ იპოვოს, ამ ტანჯვას დადებითი მხარეც აქვს, ის გმირს გაურკვევლობისგან ათავისუფლებს. უფრო სწორად, როგორც რიჩარდის ქცევიდან ჩანს, წლების განმავლობაში მან კარგად იცოდა ბერტასადმი მისი დამოკიდებულების ბუნების შესახებ, მაგრამ არაფერი მოიმოქმედა. როგორც ჩანს, ოდესმე ამგვარი აღსარების დრო უნდა დამდგარიყო. თუმცა საინტერესოა, თუ ეს კათარზისის ენაა, ტრაგიკული, მაგრამ განწმენდისკენ წარმმართველი, მაშინ რიჩარდს ხელს რა უშლის თავიდან დაიწყოს ახალი ცხოვრება? სინამდვილეში, კათარზისი არც შედგება, რადგანაც კათარზისი გულისხმობს იმის ცოდნას თუ რა მოახდენს განწმენდას, რიჩარდის შემთხვევაში კი არ ჩანს, რომ მას პატიება სურს.

მას უფრო საკუთარი თავის განადგურება უნდა, დასჯა, მაგრამ ივიწყებს რომ ის მარტო არაა, რომ ბერტა რომელიც მას შეერწყა, ასევე იტანჯება.

ბერტა, რომელმაც მხოლოდ რიჩარდის სიყვარულის გამო დაკარგა საკუთარი ინდივიდუალობა და დაიჯერა რომ რიჩარდის ნება ყოველთვის სწორი იყო, რიჩარდს მხოლოდ გაგებისა და სიყვარულის, თხოვნის ენით ესაუბრება. ბერტას ნარატივი არ არის დამსჯელი, ის შესაძლოა, ეჭვიანია, მაგრამ ეს ბუნებრივია, რადგანაც ბერტასთვის რიჩარდის ნარატივი არა მის გარეთ მყოფი, არამედ რიჩარდისეულია. ბერტასთვის რიჩარდი არ არის სხვა და მისი პრინციპები სხვა. მისთვის რიჩარდი არის ყველაფერი, წარსულიც, აწმყოც და მომავალიც. რიჩარდისგან განსხვავებით, ბერტა რიჩარდს არ განსჯის, რადგანაც თვლის, რომ მათი ცხოვრება, შესაძლოა მოითხოვდა მსხვერპლს, და ამის გამო ის არ საყვედურობს მას. რიჩარდის განწმენდა შესაძლოა, ბერტასთვის უფრო არის მისაღები, რადგანაც რაც მას წლების განმავლობაში არ უთქვამს რიჩარდისთვის და რაც ჩახშული იყო მათ ურთიერთობაში, ახლა რიჩარდი ახმოვანებს ამას, მაგრამ ბერტასთვის მიუღებელი პირობებით. ბერტასთვის რიჩარდის და მათი ურთიერთობის კათარზისი სწორედ რომ ცნობილი მიზნით უნდა დასრულდეს: რიჩარდის ენა დათრგუნვის ნარატივიდან დიალოგის ენად უნდა გადაიქცეს, რიჩარდმა უნდა დაინახოს ბერტა. მაგრამ ამავე დროს, ბერტა ხედავს, რომ რიჩარდისთვის შეუძლებელია საკუთარი თავი და აბტრაქტული პრინციპებისადმი ერთგულება, მხოლოდ ამგვარი გამოსწორების აქტით ამოწუროს. რიჩარდი მაქსიმალისტია, მას სურს არა განწმენდა და ხსნა, არამედ საკუთარ ცხოვრებაში რადიკალური ცვლილებები. მას სურს ბერტამ, როგორც წმინდა არსებამ მისგან იხსნას საკუთარი თავი. მოიქცეს ისე, როგორც მას სურს, თუნდაც ეს ტკივილს აყენებდეს რიჩარდის ჯერ კიდევ შერჩენილ მესაკუთრისა და ეჭვიანი მეუღლის გრძნობებს. სწორედ ამიტომ, იგი ნებას რთავს ბერტას რობერტთან, თავის საუკეთესო მეგობართან დაწვეს. რიჩარდს სურს, უსასტიკესად დასაჯოს საკუთარი თავი. სწორედ ამიტომ ეკითხება შემდგომ ის ბერტას თუ როგორი ურთიერთობა ჰქონდა მას რობერტთან. რიჩარდს რომ ეს ტკივილს აყენებს, კარგად ჩანს პიესაში. მაგრამ მას უნდა საკუთარი სისასტიკის გამო ბოლომდე ზღოს. თუმცა, რიჩარდს კვლავ ავიწყდება, რომ ის მარტო არაა და მისი ამგვარი მსხვერპლი მხოლოდ მას არ ეხება არამედ ბერტასაც. დიდი ნარატივი, რომელიც რიჩარდს სთხოვს მოინანიოს და საკუთარი თავი დატანჯოს (ეს მიღებული ფორმაა,

მაგალითად, რელიგიური ტანჯვის, დათრგუნვის მსგავსად), ამავე დროს, ბერტასაც ტანჯავს, რომელსაც იმდენად უყვარს რიჩარდი, მხოლოდ საკუთარი წუხილის ამარა ვერ დარჩება.

სუბიექტის მიერ დიდი ნარატივის ბუნება თავად ფორმირდება ასეთად. რიჩარდს თავად სურს ამგვარი ტანჯვა, რადგანაც მას სწორად მიიჩნევს. მაგრამ რიჩარდი ხედავს საკუთარ თავს და არა ოჯახს მასთან ერთად. თუმცა, ბერტასა და ბავშვის არმიტოვებით რიჩარდი აჩვენებს, რომ ის კვლავ ფიქრობს მათზე, როგორც არა საკუთარ მსხვერპლზე, არამედ როგორც საერთო ენის მონაწილეებზე, რისიც მას წლების განმავლობაში არა მხოლოდ ესმოდა, არამედ იყენებდა კიდევ. ეს იყო შეყვარებულის, ქმრის, მამისა და მეგობრის ენა, განსხვავებით, ახლა აწმყოს მხსრეკელის ენისგან, რომელსაც არაფერი აინტერესებს, გარდა საკუთარი დანაშაულის მონანიებისა. რიჩარდი, თავისი მოქმედების შედეგებით უფრო კეტავს ბერტას იმ წრეში, რომელსაც სთავაზობს: თუ ბერტა, მიუხედავად რიჩარდის მოტივაციისა, დაინახავს თუ როგორ ინგრევა ის ნარატივი, რომელშიც ის წლებია ცხოვრობს და არ სურს მისი დანგრევა, უფრო სავარაუდოა, რომ ბერტა თან გაჰყვება რიჩარდს ვიდრე მიატოვებს მას. როცა რიჩარდი რობერტს ბერტასთვის თავისუფლების მიცემის მოტივაციას უხსნის, მისი მცდელობა უფრო ნარცისიზმისკენ გადახრას ამჟღავნებს ვიდრე მხოლოდ ბერტას გათავისუფლების:

“მე საკუთარ თავს ვუსაყვედურებ იმისათვის რომ ყველაფერი ჩემთვის წავიდე და არ მივეცი მას ნება, მიეცა სხვისთვის ის, რაც მისი იყო და არა ჩემი”

(“გაძევებულნი” 2012:366).

მაგრამ, გარდა ცოლ-ქმრისა, ამ ნარატივში, მესამე მონაწილეც არსებობს, რომელსაც რიჩარდი დიდი ნარატივის ექპერიმენტულ ნაწილად (საკუთარი თავის ტანჯვისა და ბერტასათვის სრული თავისუფლების მინიჭების კუთხით) ვერ აქცევს. ეს მისი შვილია. ბავშვი, რომელსაც თანაბრად უყვარს დედ-მამა და გაუგებარია ოჯახში არსებული დაძაბულობა. თუ რიჩარდს შეუძლია საკუთარი თავი, ისევე როგორც საკუთარი ცოლი აქციოს მსხვერპლად, ბავშვის მიმართ ამგვარად ვერ მოიქცევა. ბავშვი სულით უმანკოა და მისი ენა ასევე თავისუფალია ძალაუფლების

ნარატივისგან. რიჩარდი ბავშვის სიყვარულს ვერც მონობაში გადასულ გრძნობას უწოდებს, როგორც ეს ბერტას შემთხვევაში ჩათვალა და ვერც მას მიატოვებს მხოლოდ საკუთარი უძღურების გამო. ბავშვი რიჩარდისთვის პასუხისმგებლობაა. ის თავად რიჩარდია ბერტასთან შეხვედრამდე. მას შეუძლია საკუთარი თავი დაინახოს შვილში, რადგანაც მისი ტანჯვაც სწორედ იმის გამოა, რომ გულწრფელობა დაკარგა და საკუთარი ცოლის მიმართ ძალაუფლების ნარატივად იქცა. რიჩარდს უყვარს საკუთარი შვილი. მისთვის პასუხისმგებლობის წყარო, შესაძლოა ერთ-ერთი გადამწყვეტი ხმა, მთლიანად არ იქცეს ნარცისიზმში გარდამავალი, ტანჯვის და მსხვერპლის მსურველის საკუთარი “მე”-ს მსხვერპლად, ბავშვიცაა.

დიდი ნარატივი მაცდურია. მას შეუძლია განათლებული რიჩარდი სრულყოფილების მიღწევის აუცილებლობაში დაარწმუნოს. თავად რიჩარდისთვის სრულყოფილება რომ მხოლოდ მისაღწევი კატეგორია არ არის, ეს მისი მსხვერპლშეწირვის რიტუალიდანაც ჩანს. რიჩარდი, სინამდვილეში, არა მხოლოდ აღსარებას აბარებს საკუთარ სინდისსა და ცოლს, არამედ სრულყოფილებისკენ ისწრაფვის, რომელიც უმაღლესი ზნეობრივ იმპერატივებს თანხვედბა სინანულის, დანაშაულის აღიარების, საკუთარი დამნაშავე სულის დასჯისა და ტანჯვის გზით გამოსყიდვის თვალსაზრისით. ნაწარმოებში რიჩარდი არსად ამბობს, რომ მას ხსნა სურს, მაგრამ მისი ამგვარი სურვილი ცოლის მიმართ, სწორედ რომ სრულყოფილების მიღწევას ემსახურება. შესაძლოა, ის ბედნიერი არ იყოს, მაგრამ ბერტა ხომ იქნება. ამგვარად, რიჩარდი, ბერტას ნაცვლად თავად წყვეტს, რა არის აუცილებელი მისი ბედნიერებისთვის. რიჩარდი ამას აცნობიერებს თუ არა, ძნელი სათქმელია, მაგრამ მისი თანყოფნა ცოლთან და შვილთან მიანიშნებს, რომ რიჩარდს ბოლომდე არ სჯერა საკუთარი წამოწყების აუცილებელი სისწორის.

დიდი ნარატივი რიჩარდს, სრულყოფილების რეცეპტს სთავაზობს. რიჩარდისათვის თუ არსებობს გამოსავალი, ეს სწორედ ამ სრულყოფილების მიღწევაა. ამგვარი მაქსიმალიზმი, რიჩარდს დიდი ნარატივის მონად აქცევს. ამ შემთხვევაში, მისი ცხოვრება არა ცოცხალი ნარატივების რიტმს მიყვება, ის არა მოძრავი, მოქმედი, ცვალებადი, ხელშესახები ნარატივების (ცოლი, შვილი, ირლანდია, გარემო, და სხვ.) მიხედვით გაიაზრებს საკუთარ ყოფას, არამედ აბტრაქტული ზნეობრივი ისტორიის ჩარჩოში: მისთვის საკუთარი ცხოვრება დიდი ნარატივის მიერ განსაზღვრულ

ხდომილებათა ერთ-ერთ ნაწილია, ამ შემთხვევაში, ეს წმინდანთა, დიდ პიროვნებათა მსგავსად ცხოვრების ცდაა. ბერტა მისთვის, ისტორიის ამგვარად წარმოდგენაში, საკუთარი ნარატივის დიდ ისტორიულ ნარატივად გარდაქმნაში დამხმარე რგოლია. მისთვის ამგვარი ისტორია, ამდენად, დიდ საქმეთა, დიდ მოცემულობათა კონტექსტში საკუთარი ადგილის პოვნის შესაძლებლობაა. რიჩარდი ცხოვრობს დიდი ნარატივის მიერ შეთავაზებული მოდელის მიხედვით: დამნაშავე-მომნანიებელი და დანაშაული-ტანჯვა. საკუთარ ცხოვრებას რიჩარდმა ეს მოდელი მთარგო. მისი ცხოვრება იქცა არა რიჩარდის ცხოვრებად, არამედ მოდელის გამეორებად. რიჩარდი მაშინ, როცა მოდელს მისდევს, აღარ არის რიჩარდი, ცოცხალი თვითმოქმედი სუბიექტი, ცოცხალი ენა, არამედ მის გარეთ მდგომი, ისტორიაში უკვე არსებული დიდი ნარატივის განმხორციელებელია.

რიჩარდის ნარატივი არის არა სიცოცხლე, მისი ყველა იდუმალი და ამაღლებული ფორმით, არამედ სიცოცხლის დამორჩილების მსურველი, ცვლილებათა უარყოფელი მარადიული და დოგმატური დიდი ნარატივის მიხედვით აგებული ენობრივი მოდელი. ეს ენობრივი მოდელი ბერტას ვერ ითავსებს. ბერტა ტანია, სიცოცხლეა, მოძრაობაა. დიდ ნარატივისთვის კი სიცოცხლე მხოლოდ მასალაა, აბტრაქტული პრინციპის ერთ-ერთი (მაგალითად, პლატონის იდეალური ფორმების) განხორციელებაა გრძნობადის სახით. ბერტა უნდა შეეწიროს დიდ ნარატივს, ისევე როგორც, უამრავი ცოცხალი ნარატივი შეეწირვია მას. თავად დიდი ნარატივი, მოდელის გამეორების გარდა, რიჩარდს არაფერს სთავაზობს. რიჩარდმა უნდა გაიმეოროს უკვე თავიდანვე სწორად მიჩნეული ნორმა და ამ შემთხვევაში, ის ნორმის თანმხვედრ ქცევას განახორციელებს. რიჩარდი სისტემის ნაწილად იქცევა, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში, მის შემოქმედად ან აქტიურ მშენებლად, რადგანაც სისტემა უკვე დიდი ხანია აშენებულია, რიჩარდი მსხვერპლშეწირვის სახით მხოლოდ მის რეალიზაციას ახდენს. ამდენად, ის მსხვერპლად სწირავს იმ ენობრივ მოდელს, რომელიც არაფერს ცვლის, გარდა იმისა რომ საკუთარ თავს კიდევ ერთხელ იმეორებს. რიჩარდი ამ გამეორებათა ერთ-ერთი ჭანჭიკია, თუმცა მას ჰგონია, რომ სინამდვილეში, ეს უნიკალური ისტორიული ხდომილებაა. სინამდვილეში, ბერტას უარყოფით, რომელიც გაცილებით მეტია ვიდრე დიდი ნარატივი, რიჩარდი სწორედ უნიკალურის, არაგანმეორებადის შეცნობას განერიდება. ბერტა მას არაფერს ახვევს თავს. მისთვის ყოველი მომდევნო დღე რიჩარდთან, სიახლეა. მას არ დაჰყავს სიცოცხლე

განზოგადებულ წარმოდგენამდე. ბერტაც ისევე ოპერირებს ენით, როგორც რიჩარდი, მაგრამ მისი ენა არა სიცოცხლის სქემატიზაციის არამედ შეცნობისა და ურთიერთობის საშუალებაა. ბერტა რიჩარდთან ურთიერთობის დრამატიზებას არ ახდენს. ის ამ მოვლენას უყურებს, როგორც შესაძლოა, უკვე მრავალჯერ მომხდარ, მაგრამ თავისი არსით უნიკალურ მოვლენას, რომელიც ამავე დროს კავშირშია ზოგადთან.

რიჩარდი დიდი ნარატივის ასლად, მის გამეორებად იქცევა, რომელიც ისიც კი აღარ არის, ვინც დასაწყისში ამგვარი გამეორებით რაღაცის შეცვლას აპირებდა. ის არა სუბიექტი, არამედ საკუთარი თავზე მომუშავე ექსპერიმენტატორია.

შვილი, როგორც წმინდა, რიჩარდის (მოძალადე) და ბერტას (მსხვერპლი) ტერმინოლოგიით, ცოლ-ქმარს შორის დამაკავშირებელი შეიძლება იყოს. თუმცა, ის ამას თავად ვერ მოახერხებს. მაგრამ ბავშვის ნარატივი ორივეზე ახდენს ზეგავლენას, და ის, რომ ჩვენ ბოლომდე არ ვიცით, უღალატა თუ არა ბერტამ რიჩარდს რობერტთან, ჯოისმა ალბათ უფრო ბერტას, როგორც დედის ნარატივის, ვიდრე ბერტასთვის ამგვარი “თავისუფლების” მიმნიჭებელი რიჩარდის გამო გააკეთა. ბერტა ხომ მიიჩნევს, ამგვარი თავისუფლება რიჩარდს ბეატრიქსთან საკუთარი რომანის გასამართლებლად შეიძლება სჭირდებოდეს და არა მართლაც ბერტას გასათავისუფლებლად. ბავშვის ნარატივი, როგორც წმინდა და შეურყენელი ენის სიმბოლო, სხვა გმირებისგან განსხვავებით, ჯოისმა ექსპერიმენტს არ დაუქვემდებარა და ბერტას, როგორც დედას, ელიფსის დატოვებით სახე შეუნარჩუნა. თუმცა, ამგვარი ელიფსის დატოვება ასევე ნიშნავს, რომ ბერტა საკმაოდ პრობლემური არსებაა. ის მარტივი პერსონაჟი არაა და მისი ხმა მხოლოდ ქმრის შენარჩუნების სურვილის მქონე ქალის ხმა არ არის, ის უფრო მეტია. ბერტა თავისი ენერგიულობით, გამბედაობით თუ რობერტთან მის ურთიერთობაში დატოვებულ ელიფსისს გავეითვალისწინებთ, მთლი ბლუმის ჩანასახია “ულისეში”. როგორც მთლი, ისიც შეიძლება ქმარს უღალატოს, თუმცა ამ შემთხვევაში, ჯოისთან ბერტას სახე უფრო რომანტიკულია და არ ჰგავს მეძავისა და წმინდანის როლის ერთდროულად მოთამაშე მთლის პერსონაჟს.

მართალია, ბავშვი რიჩარდისა და ბერტას მონოლოგებში ვერაფერს შეცვლის, მაგრამ ის გრძნობს, რომ სამყარო, რომელიც მანამდე ერთიანი ჩანდა, პოლარიზებული

ხდება. ის არაფერს ამბობს, მაგრამ გრძნობს და ეს უთქმელი არის სწორედ ის, რასაც ასევე გრძნობენ მშობლები. ეს არის სიყვარულისა და მიტოვების შიშის ნარატივი. ბავშვი ორივესადმი სიყვარულის გამოხატულებაა. ის არის მთლიანობა, რომელშიც ორივე მშობელი გრძნობს, რომ უნდა შეერთდნენ. მას არ შეუძლია რიჩარდში დიდი ნარატივის ჩარჩოები დაამსხვრიოს, ხოლო დედაში სასოწარკვეთისა და გაუაზრებელი შურისძიების გრძნობა მოსპოს, მაგრამ შეუძლია საკუთარი უმწეობით ორივეში დაამარცხოს რადიკალიზმი. რიჩარდსა და ბერტას შეუძლიათ გაწირონ და სძულდეთ ერთმანეთი, მაგრამ ბოლომდე ეს არ შეეძლებათ, რადგანაც ბავშვი საკუთარი უმწეობით, ორივესადმი სიყვარულით, შეურყვნელი და თანასწორი ნარატივით ყოველთვის შეახსენებს ორივეს, რომ ისინი მასში არიან, მასშია მათი ოცნებები და გზა, რომლის გავლაც ერთად მოახერხეს, მასშია მათი მომავალი. ბავშვი თავისი უთქმელობით სწორედ შებრალების, დანდობის, გადარჩენის იმედის შესახებ ამბობს და ოჯახის შენარჩუნება სწორედ ამ მესამე სუბიექტის ართქმულ ნარატივს უნდა მიეწეროს. ის, რაც არ ითქმის, მაგრამ იგულისხმება, უკვე არსებულ ნარატივებს გარდაქმნის. სწორედ ეს უთქმელი აცოცხლეს რიჩარდში და ბერტაში დიალოგის სურვილსა და სიყვარულს. მიუხედავად იმისა, რომ ცოლთან მიმართებისას რიჩარდში დიდი ნარატივი წამყვანია, შვილის მეოხებით ის მაინც ინარჩუნებს საკუთარი ენას.

პიესაში, ასევე მნიშვნელოვანია ბადის მეტაფორა, რომელიც სახლს გარს აკრავს. ბადი, ამ შემთხვევაში, დაკარგული სამოთხის სიმბოლოა, დაკარგული უმანკოებისა და ენის. ენის, რომელიც პირველთაგან იყო სიტყვა, ხოლო ეს სიტყვა იყო სიყვარული (იოანე 1:1). რიჩარდიც და ბერტაც ხშირად იყურებიან ბადში, თითქოს იხსენებენ იმ სიტყვებს, რომლებიც იყო და აღარ მეორდება. რიჩარდიც ცდილობს ამ ბადში დარჩეს როცა ბავშვთანაა, ბერტა კი ცდილობს მოგონებებს თავი დაადწიოს და ის ზღვარი გადალახოს, რომელსაც ჯოისი ელიფსის სახით წარმოაჩენს, შესაბამისად, ბერტაში იმ დაფარულს დაუშვებს, რაც თავად რიჩარდისთვისაც კი უცნობია.

ბადის მეტაფორა, როცა დიდი ნარატივის მიერ კომუნიკაციის სრული მოშლაა ნაჩვენები, დიდი ნარატივის მიერ გმირის დეპერსონალიზაციას აჩვენებს. ბადი, როგორც დაკარგული წესრიგის სიმბოლო, დიდი ნარატივის გამოძახილია. რიჩარდი,

რომელიც ბაღში რჩება, სწორედ ამ დაკარგული წესრიგის აღდგენას ესწრაფვის. მან ხომ ერთხელ დაკარგა ბაღი ევას მეშვეობით (ბერტა), ახლა კი კვლავ აღადგენს ამ დაკარგულ ნარატივს. ბერტას უბიძგა რომ რობერტთან წასულიყო, თავად კი სამოთხის, იდეალთა სამყაროს აღდგენას ესწრაფვის, სადაც განწმენდილი და გატანჯული დაივანებს. რიჩარდის ართქმული სწორედ ესაა: ხსნა სამოთხეში, თავის დახსნა ცოცხალი სიტყვისგან და კვლავ ნაკარნახევ სიტყვაში დაბრუნება. რიჩარდი თავიდან იშორებს სწორედ ბაღის იდეის საპირისპირო, ცოცხალ სიტყვას და ცდილობს დარჩეს იქ, სადაც მას მხოლოდ შემსრულებლის და არა შემოქმედის ფუნქცია აქვს. თუ ბერტა ცდილობს გზა იპოვოს, საკუთარი ხმა დაადგინოს, იქნება ეს დალატისა თუ მისგან თავშეკავების გზით, რიჩარდი კვლავ დიდ ნარატივს შეაფარებს თავს და კეთილშობილი ქმრის როლს კვლავ შეასრულებს. მისი ტანჯვა ამდენად უფრო ფარისევლურს ჰგავს, ვიდრე ნამდვილს, რადგანაც როგორც მართებულად ეუბნება ბერტა, მას რომ ცოლი ნამდვილად უყვარდეს და მისი ბედი აღელვებდეს, რობერტთან არ გაუშვებდა.

ბაღი, როგორც დაკარგული დიდი ნარატივის სიმბოლო, რიჩარდს საშუალებას აძლევს საკუთარი თავი იქ დაინახოს, სადაც სიმშვიდეა. ამ შემთხვევაში, ეს ბერტას გარეშე ცხოვრებაა. თუ ბაღის მეტაფორა ასევე გაიაზრება, როგორც დროის შეჩერების მცდელობა და წარსულში დაბრუნება, რომელიც უფრო ღირებულია ვიდრე აწმყო, მაშინ რიჩარდი მარადიული დაბრუნების ანტიკურ და ტელეოლოგიურ ქრისტიანულ მოდელს ერთდროულად გაიმეორებს: ბაღი, როგორც დიდი ნარატივის სიმბოლო, ამავე დროს არის პირველსაწყისთან დაბრუნების გზა, წრის (ბერტასთან ცხოვრების) გაელის შემდეგ. ხოლო, ისტორიის ტელეოლოგიური გაგება, ბაღს კვლავ საწყისად და მიზნად აქცევს: რაც დასაწყისში სასურველი იყო და დიდი ნარატივის სახით დაიკარგა, იგივე არის სასურველი და დასაბრუნებელი დასასრულს. შესაბამისად, ისტორია არაფერია თუ არა დიდი ნარატივის გარშემო წრებრუნვა. ისტორია დიდი ნარატივისკენ მიმართული (ჰეგელის გონის მსგავსად) მსვლელობაა, რომელშიც ინდივიდი უბრალო ჭანჭიკია.

დასკვნა

რიჩარდ როუენისთვის აბტრაქტულ პრინციპებს გაცილებით დიდი მნიშვნელობა აქვთ, ვიდრე კონკრეტულ გრძნობებსა და ბერტას ტანჯვას. ამგვარი მსხვერპლშეწირვა, როუენის ცდას, კონკრეტულ ენაზე მაღლა დადგეს, ეთიკურად უნაყოფოდ აქცევს, რადგანაც რიჩარდი, ამ შემთხვევაში, უგულვებელყოფს საერთოდ “შენ“-ის ფენომენის არსებობას და საკუთარ ენას აბსოლუტად აქცევს. საკუთარი ენის ამგვარი აბსოლუტიზაციით რიჩარდი შორდება როგორც საკუთარ ინტერსუბიექტურ “მე“-ს, ასევე ბერტას და დიდი ნარატივის საკუთარ ფორმაში იკეტება.

§ 2 დიდი ნარატივი სიცილიური ხარის მითის მეტაფორის მიხედვით

დიდი ნარატივის მოქმედების ასახსნელად მითის მეტაფორა ერთ-ერთი საშუალებაა, რათა კომპლექსურობის გადმოცემა შედარების გზით მოხდეს. დიდი ნარატივი უამრავ ელემენტს მოიცავს, რომელთა კომპაქტურად და თვალნათლივ რეპრეზენტაცია მითს, როგორც განზოგადებისა და კონკრეტულობის ერთიანობის რეპრეზენტაციას შეუძლია. ბარტი სწორად შენიშნავს, რომ მითი უპირველესად კომუნიკაციის სისტემა, გზავნილია (ბარტი 1991:107). შესაბამისად, ის ვერ იქნება ობიექტი, კონცეპტი თუ იდეა, არამედ აღნიშვნის პროცესის ფორმა. თუ დიდი ნარატივი, მითის მსგავსად, არის არა საგანი, რაც აღნიშვნის პროცესში ერთ-ერთი აღსანიშნი შეიძლება იყოს, არამედ თავად აღნიშვნის პროცესი, მაშინ ის ტოტალური ენაა, რომელიც განსაზღვრებას, მოხელთებას არ ექვემდებარება, რადგანაც თავად არის სახელდების პროცესი, რომელმაც საკუთარ თავზე მეტაენის მეშვეობით უნდა ილაპარაკოს. სწორედ ამიტომ, აქ მითის დიდი ნარატივის მოქმედების ასახსნელად გამოყენება, გამართლებულია. კერძოდ, გაბატონებული ნარატივის ახსნა სიცილიური ხარის მითის საფუძველზე.

სიცილიური ხარის ლეგენდა პერილოსს უკავშირდება. მან სიცილიის ტირანს, ფალაროსს საწამებელი ინსტრუმენტი, ხარის ქანდაკება შესთავაზა, რომელშიც ცოცხალი ადამიანი უნდა ჩაესვათ, ჩაეკეტათ და ქვემოდან ცეცხლი შეენთოთ. ფალაროსის აზრით, მნახველზე დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენდა ხარის ნესტოებიდან გამომავალი ორთქლი და ღმუილი, რაც შიგნით მოქცეული ადამიანის სასოწარკვეთილი ყვირილი იქნებოდა... პერილოსმა გადაწყვიტა, საწამებელი ინსტრუმენტის ეფექტურობა თავად ეჩვენებინა და შიგნით ჩახტა. თუმცა, მისთვის მოულოდნელად, ტირანმა ის თავად ჩაკეტა საწამებელ ინსტრუმენტში. საბოლოოდ, ტირანმა ფალაროსმა პერილოსი გარეთ გამოუშვა და გამოგონებული კლდიდან გადააგდეს და ასე მოკლეს. თუმცა, ამის შემდეგ სიცილიური ხარი კიდევ დიდხანს გამოიყენებოდა მძიმე დამნაშავეების დასასჯელად.

სიცილიური ხარის (მას ასევე ბრინჯაოს ხარსაც უწოდებდნენ) ლეგენდაში საინტერესოა, რომ პერილოსმა ის დამნაშავეთა დასასჯელად გამოიგონა. ამავე დროს, ტირანისთვის გამოგონების მნიშვნელობის დასამტკიცებლად, პერილოსი საკუთარი სიცოცხლის საფრთხეში ჩაგდებას არ მოერიდა, როცა საწამებელ

ინსტრუმენტში თავად ჩახტა. მაგრამ მან ვერ გათვალა, რომ ფალაროსისთვის მთავარი დასჯის ინსტრუმენტი იყო და არა მისი შემქმნელი. ინსტრუმენტის შექმნის შემდეგ, პერილოსი ფალაროსისთვის ნაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ვიდრე თავად ინსტრუმენტი, სწორედ ამიტომ ფალაროსს არ დანანებია პერილოსის სიცოცხლე, როცა ის ინსტრუმენტში გამოკეტა.

საინტერესოა, რომ პერილოსს, როგორც ეს ლეგენდიდან ჩანს, გულწრფელად სჯეროდა რომ ამით ტირანის გულს მოიგებდა. შესაძლოა, ასევე სჯეროდა რომ ინსტრუმენტის გამოყენებით სასარგებლო საქმეს აკეთებდა. თუმცა, მისთვის ეს ინსტრუმენტი და საერთოდ, დასჯა და მისი თანმდევი სიკვდილი სხვა იყო და საკუთარი სიცოცხლე სხვა. მან ინსტრუმენტი გამოიგონა, როგორც ცოცხალმა სხვების მოსაკლავად. მაგრამ გამომგონებელს არ ეგონა რომ მისივე გამოგონება, რომელსაც პირიქით, მისთვის, როგორც ცოცხალისთვის, უფრო მეტი სიკეთე უნდა მოეტანა, ბუმერანგივით დაუბრუნდებოდა და მისი სიცოცხლის გაუფასურების საბაბი გახდებოდა. მან ასევე ვერ გაითვალისწინა, რომ ტირანს სჭირდებოდა არა პერილოსი, არამედ საწამებელი ხარი. რომ ტირანის ბუნება მეორე წარმატებულს, როგორც გამომგონებელი იყო, ვერ იგუებდა. მას შეეძლო დაენახა, თუ როგორ ამოდიოდა კვამლი და სისხლი ხარის ნესტოებიდან, გაეგონა მსხვერპლის ღმუილი, მაგრამ ეს ყოველივე შეეძლო სამართლიან საზღაურად ჩაეთვალა, რადგანაც მათ (სხვებმა) ეს დაიმსახურეს. მაგრამ ამგვარი მიზანმიმართული სიყრუე და სიბრმავე (როცა სხვათა ტანჯვის ინტერპრეტირება ხდება, როგორც არა ტანჯვის, არამედ როგორც საზღაურის, შესაბამისად, ერთი მოვლენა ჩანაცვლებულია მეორეთი, რომელიც სინამდვილეში, არა მსხვერპლის მდგომარეობას, არამედ მტანჯველის ან გარე სუბიექტის მიერ ტანჯვის ინტერპრეტაციას ასახავს) პერილოსისთვის გამართლებული იქნებოდა, რადგანაც მას შეეძლო დაენახა სხვათა ტანჯვა და სიკვდილი, როგორც არა ტანჯვა და სიკვდილი, არამედ გარკვეული აბტრაქტული პრინციპების სინამდვილეში განხორციელება (სამართლიანობის აღდგენა, დამსახურებულად საზღაურის მიზღვა, მოვალეობის აღსრულება და სხვ.). მაგრამ გამომგონებელმა ვერ გაითვალისწინა, რომ სხვათა ბედის გადაწყვეტისას ამგვარი უზენაესი ძალაუფლება მხოლოდ ტირანს ჰქონდა, რომელიც პერილოსთან ძალაუფლების თუნდაც გარკვეული აზრით გაყოფას, ვერ მოითმენდა. ტირანს შეეძლო ამგვარად ეფიქრა: მართალია, ის დამნაშავეებს სჯიდა და უკვე ნახსენებ აბსტრაქტულ პრინციპებს

აღასრულებდა, მაგრამ მის გვერდით იყო კაცი, რომელმაც ამგვარი მართლსაჯულების აღსრულების ეფექტური მექანიზმი შექმნა. პერსონა, რომელიც აბსტრაქტულ პრინციპთა განმახორციელებელს ცოცხლად განასახიერებდა. სწორედ პერილოსმა გამოიგონა და ხარის ბერძნულ საკრალურ ფიგურას დაუკავშირა სამართლიანობის აღსრულება. შესაბამისად, გამომგონებელი ხარის ქანდაკების შემდეგ მეორე ლეგენდად იქცეოდა, რომელიც ტირანისგან განსხვავებით, ამ პროდუქტის მომხმარებელს კი არ წარმოადგენდა, არამედ მის შემოქმედს. ტირანს რჩებოდა მხოლოდ შიშველი პოლიტიკური ძალაუფლება, ხოლო პერილოსს სიმბოლური ძალმოსილება, როგორც აბსტრაქტულობის განამდვილების შემძღეს. თუ გავითვალისწინებთ რომ ტირანის ბუნებიდან გამომდინარე, ძალაუფლების გაყოფა გამორიცხვული იყო და მის ხელში როგორც პოლიტიკური (რეალური), ასევე სიმბოლური ძალაუფლება უნდა ყოფილიყო, მას გამომგონებელი გვერდით არაფრად სჭირდებოდა. თუ ტირანს სურდა, სწორედ ის გაიგივებულყო სიმბოლურ და რეალურ ძალაუფლებასთან (ძალაუფლებას სწორედ პოლიტიკური, სიმბოლური, მორალური და სხვა აბსტრაქტული სახის სიმბოლოთა შერწყმა ქმნის, როცა პოლიტიკური ხელისუფლება დაფუძნებულია გარკვეულ უფლებაზე, რაც ამართლებს მის ამგვარობას), მას პერილოსი უნდა მოესპო და მთლიანად ჩაენაცვლებინა იგი საკუთარი თავით. სწორედ ამიტომ, ფალაროსმა არ მოკლა გამომგონებელი, მხოლოდ გააფრთხილა ხარის საწამებელ ქანდაკებაში ჩაკეცილი... ხოლო შემდგომ სხვა გზით მოაკვლევინა. ამგვარად, ფალაროსმა ორმაგად მოიგო: მას ღიად არ გამოუხატავს უმადურობა პერილოსის მიმართ, რაც მის მტრებს მისთვის ჩირქის მოსაცხებად შეეძლოთ გამოეყენებინათ, მაგრამ ამავე დროს, გამომგონებელი როგორც სიმბოლო, სხვა გზით მოიშორა.

პერილოსი, რომელმაც აბსტრაქტულობის განამდვილება მოახდინა, ამავე აბსტრაქტულობის მსხვერპლი გახდა.

ხარის ქანდაკება, რომელსაც კიდევ დიდხანს იყენებდნენ გამომგონებლის სიკვდილის შემდეგ, ერთი მხრივ, ბერძენთა საკრალურ ღვთაებას განასახიერებს, შესაბამისად, რეალობაში საკრალურის გამოხატულებას, მეორე მხრივ, ის იყო ცოცხალის განასადგურებლად შექმნილი საწამებელი და მომაკვდინებელი მანქანა. ქანდაკება, რომელიც სიმბოლური დატვირთვის გამო მნიშვნელოვანი იყო ცოცხალთა

განსასჯელად, ისე კლავდა ადამიანებს, რომ ეჭვსაც კი არ ტოვებდა მის სისწორესთან დაკავშირებით. საკრალურობისა და ეფექტურობის ამგვარი შერწყმა მნახველს არწმუნებდა, რომ დიდი ნარატივი (სამართლიანობა) თავისი განამდვილებით, მართლაც ეფექტური იყო. დამნაშავეები ისჯებოდნენ, ცოცხლად დარჩენილები კი კმაყოფილნი იყვნენ, რომ მათ იგივე ბედი არ ელოდათ. თუმცა, ტირანის მმართველობის პერიოდში კიდევ ვის ჩაკეტავდნენ ქანდაკებაში, დანამდვილებით ეს არავის შეეძლო სცოდნოდა.

სიცილიური ხარი, დიდი ნარატივის განხორციელების ერთ-ერთ მექანიზმს განასახიერებდა, რომლის პირველი მსხვერპლი თავად მისი შემქმნელი იყო, ხოლო შემდგომ ყველა სხვა, ვისაც სჯეროდა, რომ ხარი სამართლიანობის აღსრულების მექანიზმი იყო. ხარი სასჯელისა და სამართლიანობის, საკრალურობისა და სინამდვილის შერწყმის მაგალითს წარმოადგენდა. იგი განასახიერებდა არა მსხვერპლთა შესაწირ, ცოცხალთა დამცირების, ტანჯვისა და განადგურების სიმბოლოს არამედ სრულიად სხვას. ნიშანთა ამგვარი ჩანაცვლებით, ტანჯვა და სიკვდილი იქცეოდა არა რეალურ განცდად, არამედ სიმბოლოებად. სინამდვილეში კი, ხარში გამომწვარი ადამიანებიც და მათი იქ გამომკეტავი ხალხიც, ორივე დიდი ნარატივის მსხვერპლი იყო, რომელიც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში აბტრაქტულის ცოცხალზე ბატონობის ამგვარ ფორმას იღებდა.

რიჩარდ როუენის შემთხვევაში, პიესაში დიდი ნარატივის მოქმედების გასაგებად სიცილიური ხარის ლეგენდის გამოყენება, ერთ-ერთი გასაღებია. როუენი პერილოსის მსგავსად, აბსტრაქტული პრინციპის, სამართლიანობის აღდგენის მომხრეა. როგორც პერილოსს, რიჩარდსაც სჯერა, რომ ამ პრინციპმა უნდა მართოს სინამდვილე; როგორც პერილოსი, ისიც საკუთარი თვითგვემის სახით, საწამებელ ინსტრუმენტს ქმნის და გამომგონებლის მსგავსად, მის გამოსაცდელად თავად შედის შიგნით. პერილოსის მსგავსად, მასაც სჯერა, რომ თავად უნდა აჩვენოს დიდი ნარატივის ეფექტურობა. შესაბამისად, გამომგონებლის მსგავსად, მის მიერ შექმნილი მექანიზმი თავად გატანჯავს როუენს, რადგანაც დიდ ნარატივს ის როგორც არა ინდივიდი, არამედ ტანჯვის ობიექტი აინტერესებს. თუ ხარის ქანდაკება უვნებელი რჩება, ხოლო მასში მოქცეული ცოცხალი კვდება, ასევე კვდება აბტრაქტული დიდი ნარატივის ტყვეობაში მოქცეული რიჩარდი. საკუთარ სახეს ჰკარგავს და მისი

ინდივიდუალურობისგან ტანჯვის ის გამოძახილი შეიძლება დარჩეს, რაც ქანდაკებაში გამომწვარ ადამიანს აღმოხდებოდა. თუმცა, ეს გამოძახილი ცოცხალს კი არ ეკუთვნის, არამედ ქანდაკებას, რომელმაც მსხვერპლს სახე დაუკარგა.

როუენი დიდ ნარატივში იმ იმედით შედის, რომ სინამდვილეს შეცვლის. პერილოსის მსგავსად, მასაც სჯერა, რომ დიდი ნარატივი ღირებულია. სწორედ ამიტომ მზად არის, თუნდაც საკუთარი თავის სახით, მას მსხვერპლი შესწიროს. მაგრამ დიდ ნარატივს არაფერში სჭირდება სხვა, რომელიც მას რაღაც აზრით ინსტრუმენტად გამოიყენებს: ის თავად აქცევს მსხვერპლს მანქანის დროებით ნაწილად. როგორც პერილოსი იყო დარწმუნებული სხვათა მოკვდინების ამგვარი მანქანის აუცილებლობაში, რიჩარდ როუენიც ასევეა დარწმუნებული, რომ ეს გამოცდა მასაც და ცოლსაც სიკეთეს მოუტანს. უფრო მეტიც, გამომგონებლის მსგავსად, ის შეიძლება დარწმუნებულიც კი იყოს რომ მას, ისტორიის ჭანჭიკს, მომავალი უბედურებისგან სხვა მაინც შეუძლია იხსნას (პერილოსის ერთ-ერთი მოტივაცია მკაცრი სასჯელის მანქანის ჩვენებით, დანაშაულის შედეგების მიმართ შიშის გამოწვევა და შესაბამისად, დანაშაულის შემცირება შეიძლება ყოფილიყო, ანუ კეთილშობილური მიზანი), ამ შემთხვევაში, ეს შეიძლება ბერტა იყოს, რომელსაც რიჩარდი მიმართავს:

“იარა მაქვს სულში შენ გამო, ეჭვის ღრმა იარა რომელიც არასოდეს განიკურნება... არ დაგაბრკოლო არავითარი ბორკილებით, სიყვარულის ბორკილებითაც კი, ვიყო სულით და ხორცით ერთიანი შენთან, ერთიანი სრულ სიშიშველეში. აი ამას ველტვოდი.ახლა კი დავიდალე, ბერტა. ჩემმა იარამ დამდალა”

(“გაძევებულნი” 2012:411).

მაგრამ როგორც გამომგონებელს ემართება, როცა აბსტრაქტული სამართლიანობისთვის შექმნილი მანქანა უსამართლო წყობის, ტირანის მმართველობის პირობებში სწორედ საპირისპირო ფუნქციას ასრულებს და ცოცხალთათვის არა საზღაურის მიზღვას, არამედ ტირანის ძალაუფლების განმტკიცებას ემსახურება (ამ შემთხვევაში, დიდი ნარატივის არა მეტაფიზიკურ ხასიათზე, არამედ მისი გამოყენების პრაქტიკულ მხარეზეა საუბარი), სწორედ ასევე,

დიდი ნარატივი მისაღებიც რომ იყოს, ის არა რიჩარდის კვლავ შექმნას, არამედ მის დანგრევას ემსახურება.

თუმცა, დიდი ნარატივი, როგორც ტოტალური ენობრივი ბადე, არა მხოლოდ ერთი მსხვერპლის, არამედ გაცილებით მეტის შეწირვისთვის არსებობს. პერილოსის სიკვდილის შემდეგ სიცილიური ხარი კიდევ დიდხანს აფრქვევდა ცეცხლს და მისი ხახიდან მომაკვდავთა განწირული ხმები ისმოდა. შესაბამისად, დიდი ნარატივის შედეგებით მხოლოდ რიჩარდი (პერილოსი) ვერ დაიტანჯება. იგივე მოელის ჯერ ბერტას, შემდგომ კი—ბავშვს. როცა რიჩარდის გამო ბერტა რობერტთან მიდის, შინ მოსულს კი რიჩარდი დაწვრილებით ეკითხება თუ როგორი კავშირი ჰქონდათ ერთმანეთთან, რიჩარდი უკვე პერილოსის როლშია, რომელსაც ასევე წარმოდგენილი ჰქონდა თუ როგორ იმუშაებდა მანქანა. რიჩარდს ბერტა ჩაჰყავს ხარის ქანდაკებაში, დიდ ნარატივში, მას იქ კეტავს და შემდეგ სასოწარკვეთილი ბერტას ხმას ისმენს. როგორც მსხვერპლს წაართმევდნენ წინააღმდეგობის გაწევის უნარს, დაარწმუნებდნენ მას მოკვდინების აუცილებლობაში, ასევე, რიჩარდი ჯერ დაიმონებს ბერტას, შემდეგ კი ცდილობს დაარწმუნოს, რომ სიკვდილი (რასაც რიჩარდი უკეთებს საკუთარ თავს, ეს სწორედ თვითმკვლელობის ტოლფასია, რადგანაც ამის შემდგომ არც მისთვის და არც ბერტასთვის ხსნა არ ჩანს) არის სწორედ ის, რასაც ეძიებდა. რიჩარდი ბერტას დიდ ნარატივში კეტავს, ცოცხლად რომ დაწვავს და სახეს დაუკარგავს ადამიანს, ხოლო თავად გარედან უყურებს ამას, როგორც დიდი ექსპერიმენტის ნაწილს.

დასკვნა

სიცილიური მითის მეტაფორის საფუძველზე დანახული რიჩარდ როუენი, თვითგვემის საფუძველზე ცდილობს ახალი ნარატივის შექმნას, რომელიც თავისი შეზღუდულობით კვლავ დიდი ნარატივის ჩარჩოებში რჩება. როუენი ცდილობს დიდი ნარატივი ახალი დიდი ნარატივის შექმნით გადალახოს და ყურადღებას არ აქცევს იმ ფაქტს, რომ დიდი ნარატივი, ძალაუფლების ნება, არა მხოლოდ ერთი, კონკრეტული, არამედ მუდმივად ცვალებადი ფორმით რეპრეზენტირდება. ამ ახალ გაბატონებულ დისკურსში, რიჩარდი თავისთავს საკუთარი ექსპერიმენტის მძევლად აქცევს მისი საფუძვლების სიზუსტის შემოწმების გარეშე. ამდენად, რიჩარდის ბატონობა საკუთარ “მე“-ზე და საკუთარი ენის ისტორიის აბსოლუტის ენასთან გაიგივება, თავისუფლებისა და ინდივიდუალობის კიდევ ერთხელ დაკარგვაა, ოღონდ ამჯამად უფრო სახიფათო ფორმით, როცა დიდ ნარატივსა და საკუთარ “მე“-ს შორის ზღვარი თითქმის წაშლილია.

მეოთხე თავის დასკვნა

“გაძევებულნის” კვლევისას გამოიკვეთა დიალოგის, როგორც ინტერსუბიექტური არსებების მახასიათებელი ელემენტის, სრული უარყოფისა და აბსტრაქტული ენისადმი შეწირული ცოცხალი ენის რეპრეზენტაცია. ამგვარად, პიესაში დიდი ნარატივისთვის ნიშნული ტოტალური ენობრივი კონტროლი, როცა ყველა ნარატიული ელემენტი გაბატონებული დისკურსის საფუძველზე განისაზღვრება, რიჩარდ როუენის შემთხვევაში, მის მიერ საკუთარი ენის აბსოლუტიზაციით გამოიხატება. როუენი მას სწირავს ცოცხალს, როგორც აბსტრაქტულის ქვემდებარეს, ნაკლებ ღირებულ ელემენტს. ამავე დროს, მას ავიწყდება რომ თვითდადგენის ასეთ აქტში, თავად არის კონკრეტული სუბიექტი, რომელიც საკუთარ ტანს, როგორც მისი იდენტობის ნაწილს, ვერ მოიშორებს. როუენი საბოლოოდ ჩიხში ექცევა რადგანაც ესმის, რომ შესაძლოა მისი ახალი ენა მცდარი იყოს, რის გამოც საბოლოოდ მაინც თავს იკავებს ცოლისა და შვილის მიტოვებისგან. სწორედ ეს მერყეობა აქცევს რიჩარდის ნარატივს დიალოგის პოტენციურ შემძლედ, რაც მის ადამიანურ, აბსტრაქტული ნარატივის მიერ ბოლომდე ვერ ჩახშულ შინაგან კრიტიკულ ხმაზე მიუთითებს.

თავი VI

დიდი ნარატივი მოთხრობების კრებულში “დუბლინელები”

შესავალი

ამ თავში მსხვერპლის დუმილის და მისი უთქმელობის კონოტაცია არის გამოკვლეული. ნახვენებია, რომ სიხუმე არარა კი არა, მეტყველი მოვლენაა.

ჯაურეტჩეს თქმით, ირლანდიის კოლონიური მეხსიერება ეწინააღმდეგება ცდას, რეპრეზენტაციის პოლიტიკურად კოდირებული ცნებებისა და პირობების შეცვლის გარეშე ამეტყველდეს (ჯაურეტჩე 2005:141).

ეს ნიშნავს რომ “დუბლინელებში” დუმილი ვერ გაიგება, თუ ტექსტთან მიმართებით, დიდი ნარატივისეული კრიტიკული იმპლიკაციები თავად არ მოახდენენ აქსიომატური დაშვებების უარყოფას. საინტერესოა, რომ ამის საპირისპიროდ, ბერჯესი ჯოისის მიერ არა დუმილის, არამედ ხმაურის რეპრეზენტაციას უსვამს ხაზს. ბერჯესი წერს, რომ როგორც ჩანს, ჯოისმა საკუთარი თავი ერთგვარ მედიუმად აქცია რომელშიც ტექსტები, ერთი მხრივ, ჩვეულებრივ სიტყვებს მოიცავენ, მეორე მხრივ კი, არალინგვისტურ სიმბოლოებს: არითმეტიკულ, კაბალისტურ, ძირითადად ვიზუალურ ხატებს, რაც გამოუთქმელი ხმაურის რეპრეზენტირების მცდელობაა (ბერჯესი 2000:17). ნათელია, რომ სხვადასხვა ფორმით ხმაურის რეპრეზენტირების მცდელობა პირდაპირ უკავშირდება სიხუმეს, რომელიც ნაშრომში გაგებულია არა როგორც სიცარიელე, არარა, არამედ მეტყველი, მნიშვნელობის მქონე ნარატიული მომენტი. ამდენად, როცა ჯოისი ხმაურის, ხმების რეპრეზენტირებას ცდილობს, სიხუმე, როგორც ჩახშული ხმის აღმნიშვნელი, ტექსტში ტოტალური, დიდი ნარატივის ფარგლებიდან გამოსვლის შემძლე მოვლენად წარმოდგება.

ინგერსოლის თქმით, დუბლინში, პატრიარქალური საზოგადოების დედაქალაქში, ჯოისი მოძრაობის, სიძლიერისა და “მამაკაცურობის” მეტაფორასა და შეზღუდვის, მოწყვლადობისა და “ქალურობის” მეტონიმიას შორის რელევანტურობას წარმოაჩენს. იმის გამო რომ ჯოისი პატრიარქალურ საზოგადოებაში წერს, მეტაფორა მეტონიმიაზე, როგორც “მამაკაცურობა” “ქალურობაზე” უფრო პრივილეგირებული

უნდა იყოს. ამ საზოგადოებაში ქალებს უფლება არ აქვთ წარმატებული იყვნენ. მხოლოდ “მკვდრებში”, ქალბატონი აივორსის სახით, ჩანს ეს შესაძლებლობა (ინგერსოლი 1996:X). აღსანიშნავია, რომ ეს მხოლოდ “დუბლინელებისთვის” ნიშნული პრობლემა არ არის. “პორტრეტში” ქალთა პატრიარქალური სისტემისადმი კუთვნილება ასევე მნიშვნელოვანია (ადამსი 1966:104).

პირსონის აზრით, კრიტიკოსებს “დუბლინელების” ყველაზე მნიშვნელოვანი განზომილება რომ მისი მოთხრობები კოლონიური მეხსიერებისა და იდენტობის გადმოცემის პრობლემას, განსაკუთრებით ქალებთან და მკვდრებთან მიმართებით ეხება, როგორც ორ ყველაზე მეტად გაჩუმებულ, სიმბოლურად, ხმაწართმეულ და გადახაზულ საგნებს ირლანდიის ისტორიაში, ყურადღების მიღმა დარჩათ.

სწორედ ამიტომ, წერს ლეონარდი, ბოლო ოც წელიწადში, განსაკუთრებით პოსტსტრუქტურალიზმის განვითარების შემდეგ, საკმაოდ მწვავე კამათი მიმდინარეობს ჯოისის შემოქმედებაში “ცარიელი”, ელიფსური ადგილების მნიშვნელობაზე. რომ მათი განხილვა სწორედ საკუთარი კონტექსტიდან გამომდინარე უნდა მოხდეს და არა, იმპლიციტური მომენტების “შევსების” მიზნით. (ატრიჯი 2004:101).

ჯოისის ელიფსურობის, როგორც რეპრეზენტაციის გარკვეული ფორმის ერთ-ერთი დანიშნულება, ენის, როგორც ცვლადი მოვლენის მეშვეობით, სინამდვილის გამოხატვის პრობლემურობაა. როგორც მერფი ამბობს, ეპისტემოლოგიური კრიზისის ეს პრობლემა, “დუბლინელებში” სხვა მოდერნისტ მწერლებზე უფრო ადრე წამოიჭრა (ბლუმი 2009:19).

ზეიდელი კიდევ ერთხელ ეხება ამ საკითხს და “დუბლინელების” ყოველ მოთხრობაში გნომონს, ფორმის აჩრდილს ხედავს სიცარიელის, გამოტოვებული ადგილებისა და აუხსნელობის სახით (ზეიდელი 2002:46).

ყველა ზემოთ მოტანილი მოსაზრება სიჩუმის, როგორც მეტყველი დუმილის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. მისი არსებობა ფაქტია ჯოისთან, რაც შესაბამის შეფასებას ითხოვს.

ნეშის აზრით, წარსულის რეპრეზენტაციისას “დუბლინელებში” ჯოისი ძველ სენტიმენტებს იმეორებს, კიდევ ერთხელ გამოცდის მათ, რათა წარსულთან მათი მიმართება კიდევ ერთხელ დადგინდეს (ნეში 2006:30). სიხუმე, წარსულის რეპრეზენტაციისას, სათქმელის გადმოცემის ერთ-ერთი ფორმაა.

ამდენად, ჯოისის ამ ორი მოთხრობის, “უბედური შემთხვევისა” და “მკვდრების” განხილვა დასახელებულ საკითხებს გვერდს ვერ აუვლის. დიდი ნარატივის, როგორც დამთრგუნველი დისკურსის ტექსტში მოქმედების გასაგებად, მსხვერპლის დუმილის თემა უადრესად მნიშვნელოვანია.

§ 1 მისტერ დაფის ნარცისული ნარატივიდან თანაღმობამდე

ეს მოთხრობა, შეკუმშული ინტენსივობით თავად წარმოადგენს ფიქციურ სინამდვილეს, რომლის გაგება მოთხრობის გმირებისა და სიუჟეტის ცნებებზე დაყვანით, ნაწილის მეშვეობით მთელის გაგების მცდელობაა. უფრო ზუსტად, მთელის განსაზღვრის, დადგენის მცდელობა, როცა რომელიმე დეტალის მეშვეობით მთლიანის მხატვრული აღქმა ხდება. რა ღირებულებაც არ უნდა ჰქონდეს ამგვარ დეტალს, მისი გაგება მხოლოდ მთლიანობაში შეიძლება მოხდეს, რადგანაც თავად დეტალი მთლიანის ნაწილია და მხოლოდ ამ პერსპექტივიდან შეიძლება მოხდეს სრულყოფილად, მისი ინდივიდუალური და კომბინაციური ღირებულების მეტ-ნაკლებად ზუსტი შეფასება.

სწორედ ამიტომ, მისტერ დაფი და ქალბატონი სინიკო არ წარმოადგენენ გასაღებს ნაწარმოების გასაგებად (თუ ამგვარი გასაღები, შემეცნების პირობითობის თვალსაზრისით, კანტის შემდეგ კიდევ არსებობს), არამედ ისინი მთელის ნაწილებია. ეს მთელი კი თავად მოთხრობაა. მოთხრობა ისტორიის ფრაგმენტია. ანუ თავადაა ხდომილების ნაწილი, ტექსტური და ექსტრალინგვისტური ისტორიის ნაწილი. შესაბამისად, ის რაც “უბედურ შემთხვევაში” ჩანს, შეიძლება ითქვას, იანუსის დიმილია, რომლის ფრაგმენტი დაფარულზე მიგვითითებს. ელიფსურობას აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს. ის ნარატივის ინტენსივობის ერთ-ერთ მახასიათებელია. გარდა ამისა, ელიფსურობა მკითხველს კითხვის გამოცდილების მიღების პროცესში ეხმარება.

ნაწარმოებში მისტერ დაფი, რომელიც მკაცრი ცხოვრების სტილით ცხოვრობს, ხდება ქალბატონ სინიკოს, რომლის ქმარი დუბლინსა და ამსტერდამს შორის სავაჭრო გემის კაპიტანია, ხოლო ქალიშვილი გათხოვებას ელოდება. ქალბატონი სინიკო იმ დუბლინელ ქალბატონებს მიეკუთვნება, რომლებიც გათხოვდნენ, მაგრამ მაგრამ უბედურები არიან. ქმარს დიდი ხანია ამოშლილი ჰყავს ცოლი ღირებულ საგანთა რიგიდან.

ბატონ დაფის ოთახი ასკეტურია. აქ ყველაფერი წესრიგზე მეტყველებს. წესრიგი არის ის ატმოსფერო, რომელშიც დაფი ცხოვრობს. ეს ნიშნავს, რომ დაფის გარემო (რადგანაც თავად ქმნის მას) თავად დაფია. ამგვარი ექსტერნალიზაცია არა

მხოლოდ დაფის პიროვნების საჩვენებლად არის გამიზნული, არამედ ზოგადად, მისი ასკეტური განწყობის საჩვენებლად.

საინტერესოა, რომ ქალბატონი სინიკო არაფერს ამბობს, ისე იღებს დაფის გადაწყვეტილებას, ერთმანეთს აღარ შეხვდნენ. სწორედ ეს უთქმელობა არის ის, რაც ლაპარაკობს. ეს უთქმელი ამბობს სათქმელს. სინიკომ, რომელსაც სავარაუდოდ უყვარდა დაფი, არაფერი თქვა ისე წავიდა. მას არაფერი უთხოვია დაფისთვის. კონტექსტი, რომელშიც სინიკოს უთქმელობა ლაპარაკობს, არის სიყრუის ატმოსფერო, სადაც სინიკოსი არ ესმით. სინიკო ამოშლილია თვით საკუთარი ოჯახის “სიიდან”. იგი, როგორც ინდივიდი, გამქრალია, იმ პატრიარქალური სისტემის ნაწილად არის ქცეული, საკუთარ თავს რომ ანადგურებს ფარისევლობით: სინიკოს ქმრისათვის სინიკო მხოლოდ ავეჯის ნაწილია. იგი არ არის ნავსაყუდელი, სადაც დაბრუნებულ მეუღლეს, შეეძლება მოისვენოს. სავარაუდოდ, ამსტერდამსა და დუბლინს შორის მოცურავე გემის კაპიტანი, ამგვარ ნავსაყუდელს ნავსადგურის მეძავეებში ალბათ უფრო პოულობს, რადგანაც ნაწარმოებში მისგან, ცოლისადმი თუნდაც ვნების ნატამალიც არ ჩანს. ამდენად, ის, რაც არ ითქმის, არის სინიკოს ისტორია. ეს არის გათხოვების, ქმრისგან შვილის შექმნისა და შვილისგან მიტოვების, უღიმღამო დღეების ისტორია. მხოლოდ მინიშნებით და ელიფსურობის ეფექტური გამოყენებით სინიკო მეტია ვიდრე მხოლოდ ერთი დუბლინელი ქალის ისტორია, ის თავად დუბლინია: მარტოსული, საკუთარი ხალხისაგან მიტოვებული, მხოლოდ ნივთი და არა ცოცხალი, შემოქმედი ქალაქი.

სინიკოს უთქმელობა, ამავე დროს, სიმპტომატურია, რადგანაც როცა ის უსმენს დაფს, არც მაშინ ისმის მისი ხმა. მაგრამ ამ შემთხვევაში სინიკოს სიჩუმე თანაღმობის ნიშანია. დაფი მის ცხოვრებაში ხმაა, რომელიც მას საერთოდ არ ესმის. ისინი საუბრობენ. შესაძლოა, სინიკო ძირითადად უსმენს, მაგრამ ქმრისგან და ქალიშვილისგან განსხვავებით, დაფის ეს ხმები საუბრობენ სინიკოსთან. სინიკოს ცხოვრება, რომელიც არსებითად არის დათრგუნული სიჩუმე სიყრუის პირობებში, დაფის გამოჩენის შემდეგ ხშიანდება. ეს უტყვი მუსიკა, რომელშიც სინიკოს ცხოვრება არა მკვდრის, არამედ ცოცხალის ყოფნაა, ლაპარაკობს სინიკოსა და ქალის ისტორიაზე. არა მხოლოდ როგორც ისტორიის, ოჯახის, საზოგადოების მიერ შექმნილ სიყრუეზე, სადაც სინიკოს ისტორია მხოლოდ უმნიშვნელო, მიგდებული

ფრაგმენტია, რომელსაც ყურადღებას არავენ აქცევს, არამედ ცოცხალზე, რომელიც იღვიძებს და იმ სამარიდან დგება, სადაც მას ცოცხლად მარხავდნენ. დიდი ნარატივი, რომელიც ქმრის, ავტორიტეტის, მივიწყების, ჩაკეტვისა და ნორმატიულობის სახითაა წარმოდგენილი, დაფთან შეხვედრამდე სინიკოს უმეტესელო სიხუმედ აქცევდა. უფრო ზუსტად, სინიკოს სიხუმე ჩახშული ნარატივი იყო. დაფის გამოჩენა სინიკოსთვის დახშული ნარატივის განხშვას ნიშნავს.

მისტერ დაფი სინიკოსთვის არის არა გათავისუფლება დიდი ნარატივისგან, არამედ საკუთარი ნარატივის გაგონების მცდელობა. სინიკო, რომელსაც ჩაკეტილ ველად თვლიან, სადაც არც არავინ ცდილობს შევიდეს, მოულოდნელად ინტერაქციაში შედის არა მხოლოდ ახალ ენასთან, რასაც დაფი სთავაზობს, არამედ ამ ენის მიღმა არსებულ სამყაროსთან. ის სხვანაირად ხედავს ამ სამყაროს, რადგანაც ხედვის პერსპექტივა შეიცვალა: ის აღარ არის მონა, ის თავისუფლებისკენ მიმავალი, საკუთარი თვითობის შემქმნელი “მე” არის.

თუ მოთხრობაში ვინმე არის დიდი ნარატივის მსხვერპლი, ეს სწორედ ბატონი დაფია. ის, რომ მას ნიციშეს “ასე იტყოდა ზარატუსტრა” და “საღალბო მეცნიერება” აქვს შინ, დაფის ნარატივის მხოლოდ ერთი ასპექტია. დაფის ნარატივი ქალბატონ სინიკოსგან განსხვავებით აქტიურია. მისი ენა, მართალია, დუბლინის ენის გარეთაა, მაგრამ ამავე დროს, როგორც კონტრასტული ნარატივი, გარკვეულწილად მასთან ინტერაქციაშია. ეს ენა დავიწყების ენას წარმოადგენს. ის, რასაც დაფი ივიწყებს და თრგუნავს, გარემომცველი ნარატივია, დუბლინის მუშათა მოძრაობის, პოლიტიკური აქტივობის, გელური მოძრაობის გამომხატველი. დაფი, ისევე როგორც სტივენ დედალოსი “პორტრეტში”, გამოთიშულია ამ სოციალურ ნარატივს. დაფისთვის ეს მხოლოდ ვიწრო ინტერესების დაკმაყოფილების სინონიმებია. ფარისევლობაა, რომელიც ამ “იდების” უკან დგას. დაფი ივიწყებს ამ ნარატივს, როგორც ყალბსა და არაგულწრფელს. მისი ამგვარი დავიწყება იმაზე მეტია, ვიდრე უარყოფა. დაფი მოთხრობაში ერთადერთ ალტერნატივას აყალიბებს, რომელსაც ძალუძს, როგორც შინაგან ემიგრაციაში წასვლა, ასევე ამ ემიგრაციის გარკვეულ ასპექტის უნაყოფობის აღიარება. მაგრამ დაფის ნარატივი მხოლოდ უარყოფითი კუთხით არ უპირისპირდება დუბლინის დიდ ნარატივს, ის ამავე დროს, თავისი პერსპექტივიდან აჩვენებს ამ გაბატონებული ნარატივების სახეს (ლაყბობას). ამგვარი კონტრასტული ნარატიული

სტრუქტურა მოთხოვას მრავალშრიან ტექსტად აქცევს, რომელშიც დუბლინის სხვადასხვა სახე აირეკლება და დაფის ნარატივში გადატყდება.

ნიცშეს ნაწარმოებები ზოგიერთ მკვლევარს იმის დასადასტურებლად მოჰყავს, თითქოს დაფი ზეკაცის იდეით გამსჭვალული ნარცისია. სინამდვილეში, ნიცშეს ზეკაცი ნარცისიზმით დაავადებული არსება სულაც არ არის. თუ იმ კონტექსტს გავითვალისწინებთ, რომელშიც ნიცშეს ზეკაცი დაიწერა, რელიგიურ ღირებულებათა ძალის დაკარგვისა და კაპიტალის პირობებში ადამიანური გაუცხოების საწყისის პერიოდში (რასაც ევროპაში მოჰყვა კიდევ რევოლუციური მოძრაობების გააქტიურება), მსოფლმხედველობრივი პლურალიზმის პირობებში ნიცშეს იდეა ერთგვარ ორიენტირს წარმოადგენდა. ნიცშეს, რომლის ფილოსოფიის მთავარ მამოძრავებელს ადამიანი და მისი ღირებულება წარმოადგენს, მისი სიძულვილი მიზნად არ ჰქონია.

დაფის შემთხვევაში, წინ წამოწეული სწორედ ის ასკეტიზმია, რაც დაფს უფრო განდევნილს ფენომენთან აახლოებს. განდევნილი ისაა, ვინც გარკვეული საფუძვლით განსხვავებულად ცხოვრობს. მის ცხოვრებას არჩეულ ღირებულებათა დაცვის თვალსაზრისით, საკუთარი თავისადმი მკაცრი მოთხოვნა ახასიათებს. უფრო მეტიც, ამას განდევნილი არა სხვისთვის საჩვენებლად, არამედ თავად ამ ღირებულებებისადმი უპირობო რწმენის გამო აკეთებს. ამ შემთხვევაში, განდევნილი შინაგანი ცხოვრებით ცხოვრობს. არჩეული სულიერი გზის გასაგვლად გარეგანი ცხოვრება მისთვის მხოლოდ საშუალებას წარმოადგენს. განდევნილი შეიძლება სოციუმში ცხოვრობდეს და მიზნებისა და ამოცანების თვალსაზრისით მისი წევრი არ იყოს; არ იზიარებდეს გაბატონებულ ნარატივებს; ცხოვრობდეს კონტრასტული ცხოვრების წესით; უფრო მეტიც, აქტიურად იყოს დაპირისპირებული უმრავლესობასთან. დაფის შემთხვევაში, განდევნილობა მის მიერ მოქალაქის ფუნქციონალური გაგების გამოყენებაში გამოიხატება. დაფი ისე იქცევა, როგორც ყოველი გონიერი ჯენტლმენი, როცა საქმეს ამას მოითხოვს. ის მუშაობს, ყველა იმ რიტუალს ასრულებს, რაც დადგენილ ნორმებს არ ეწინააღმდეგება. მაგრამ დაფის შინაგანი ცხოვრება რადიკალურად განსხვავდება გაბატონებული ნარატივებისგან.

დაფის ცხოვრება არის არჩევანი, რაც ასკეტიზმის სახით გამოიხატება. თუმცა ამგვარი არჩევანი, ასევე წარმოადგენს სხვა დიდი ნარატივის დაფუძნების

მცდელობას. დაფის განდგომა წარმოადგენს არა საკუთარი თავის სიყვარულს, არამედ იმის ღრმა რწმენას, რომ დუბლინის ნარატივები ყალბი, ზერელე და რაც მთავარია, ეგოისტურია. რომ აქ მთავარი არა ღირებულებები, არამედ პირადი მოგებაა. სწორედ ამიტომ, მისი განრიდება ამ ნარატივებისგან გამართლებულია. მეორე, რასაც დაფი ხაზს უსვამს, ამ ნარატივების ზერელე, დაბალი ინტელექტუალური დონეა. თუ დუბლინის ნარატივები უნაყოფო, ეგოისტური და ზერელეა, ეს ნიშნავს, რომ დაფი უფრო მეტს ესწრაფვის. ეს სწრაფვა ნიშნავს, რომ დაფის ისტორია ამავე დუბლინური ნარატივებიდან მოდის და შემდეგ ხდება მისგან გამოყოფა. ამგვარად, დაფის ისტორია დიდ ნარატივთან დაკავშირებით უკვე ნახსენებ აზრს იმეორებს, რომ ყველა კონტრასტული ნარატივი დიდი ნარატივისგან მოდის და საბოლოოდ გარკვეული აზრით, უკავშირდება კიდევ მას.

ეს მსგავსება იმავე ტიპის დიდი ნარატივის ჩამოყალიბებაში გამოიხატება, რასაც კონტრასტული თხრობის სახით დაფის ნარატივი თითქოს უპირისპირდება. დაფის ნარატივი, რომელიც უაღრესად ლაკონურად არის გამოხატული წერილობითი, ექსპლიციტური ფორმით სიყვარულისა და მეგობრობის შესახებ, ახალ ნარატივს ასახავს, რომელიც ფორმით ლაკონურია, შეკუმშული სტილის, კაზმულსიტყვაობისგან თავისუფალი და შინაარსით მკაცრი აუცილებლობის გამომხატველი. ეს აუცილებლობა გულისხმობს გარკვეული კანონების ურყევობას ადამიანური ურთიერთობებისა და ადამიანის ბუნების შესახებ. დაფის საუბარი დუბლინის ნარატივების ზერელობის შესახებ ასევე მოიცავს დათქმას, რომ ადამიანთა უმრავლესობა სწორედ ამგვარი ღირებულებებით ცხოვრობს. ზერელობა, ეგოიზმი, წერილმანობა, სიყალბე, უხვსიტყვაობა ამ გაგრძელებული ნარატივების მახასიათებლებია. ამიტომ, დაფის ნარატივში ეს აუცილებლობა, რომელიც ფაქტის კონსტატაციას ახდენს (ამგვარად გაგებული სინამდვილის), სინამდვილეში, მხოლოდ გადაგვარებულის აღწერას წარმოადგენს. გადაგვარებულის იმიტომ, რომ დაფი თავისი ნარატივით ახალი ადამიანის ნარატივს აფუძნებს, რომლის განსახიერების მცდელობას თავადაც წარმოადგენს. ეს არის ახალი ნარატივი, რომელიც თავისუფალია გაბატონებული ნარატივებისგან, რომელსაც არაფერი სურს გარდა თავისთავისა. ამ ახალ ნარატივში ისტორია გაგებულია არა როგორც ადამიანური სისუსტეების ისტორია, არამედ როგორც გამძლეობისა და სიმამაცის ამსახველი. დაფის ისტორიის გათვალისწინებით, მისი ცხოვრება არის მარტოობის ისტორია. ეს

არის საკუთარ თავში ყველა იმ ღირებულების პოვნის ამბავი, რომელიც საკუთარ მარტოობის დასაძლევად მეორესთან ურთიერთობის გაბმას გამორიცხავს. დაფის ნარატივში გაბატონებული ნარატივები წარმოდგენილია როგორც კავშირის გაწყვეტა ენასთან და ღირებულებებთან, რადგანაც მათი მთავარი მიზანი ხომ ადამიანური სისუსტეების გამართლებაა და ამისთვის ენის სიყალბე და ღირებულებათა საკუთარ ეგოისტური მიზნით გამოყენება მისაღებია. შესაბამისად, იქ სადაც დაფის ახალი ნარატივია, დუბლინური ნარატივები უბრალოდ ფაქტს წარმოადგენს, რომელიც მხოლოდ ბიოლოგიურ (საბოლოო ჯამში, ყოველივე თვითგადარჩენამდე დაყვანადია) მოთხოვნილებებს ეფუძნება და ამგვარად, საკუთარ თავში ჩაკეტილ ენას წარმოადგენს.

თუმცა, როგორც უკვე ითქვა, დაფის ახალი ნარატივი თავად არის სხვა დიდი ნარატივის დაფუძნების ცდა. ამ ნარატივში, საკუთარი ტექსტი გამორიცხვის მეთოდით გაგებულა, როგორც უპირველესი; სრულყოფილება, რომელსაც უნდა შეეწიროს დაფის, როგორც ცოცხალი არსების ცხოვრება. დაფის ნარატივის მონოლითურობას არ ამყარებს ის ფაქტი, რომ მან ქალბატონ სინიკოსთან ურთიერთობის გაბმა გადაწყვიტა. ამ შემთხვევაში, დაფის მონოლითურ ნარატივში იმის შანსი ჩნდება, რომ სინიკოს ისტორია შეიძლება თავად გახდეს დაფის განახლების ერთ-ერთი საფუძველი. სინიკოს, როგორც დუბლინური ნარატივების ერთ-ერთი მსხვერპლის ისტორია, კონტრასტულია დაფის ნარატივთან, რომლის წარმოდგენით, თავად დაფი არა მსხვერპლი, არამედ ახალი ნარატივის დამფუძნებელია; ხოლო სინიკო გზისა და ორიენტირის მაძიებელი დუბლინურ ნარატივებში. თუმცა, დაფის ნარატივი სინიკოს ნარატივთან ინტერაქციით სწორედ დიალოგის წარმოქმნის შანსზე მიუთითებს. რაოდენ ავტორიტარულიც არ უნდა ჩანდეს დაფის მონოლოგები, მათში მაინც ჩანს გარკვეული სიმპათია სინიკოს მიმართ, გზის დასაწყისი, რომელსაც დაფი შესაძლოა, დიალოგის ნაყოფიერების იდეამდე მიყვანა.

მაგრამ დაფის ნარატივი თავისი არსით ასევე საკუთარი თავის მსახურია, ის თვითკმარია და ვერ ხედავს პლურალისტური ნარატივის სიკეთეს, სადაც ნარატივთა მრავალფეროვნება სწორედ დიალოგის, სრულყოფის საფუძველია. დაფის ენა საკუთარი გამორჩეულობისა და დუბლინური ნარატივებისადმი უპირატესობის

განცდას ემყარება. სწორედ ამიტომ, სინიკოსთან შეხვედრამდე ის არ იტანჯება. აქ ჩანს მისი მკაცრი არჩევანი მიზანსა და მიზნის მიღწევის საშუალებებს შორის. დაფი რჩება საკუთარ ყოფასთან, როგორც მისთვის არსებობის აზრის გამართლების ერთადერთ წყაროსთან. მისთვის საკუთარი “მე” აბსოლუტად იქცევა, რომლის იქეთ მხოლოდ წყვიადი ჩანს. ამგვარი ნარატივი დაფთან გამოცდილების საფუძველზე მიიღწევა. ის საკუთარი განდევილობით ამტკიცებს საკუთარი ყოფის სიღრმესა და სისწორეს. აქ ნარცისიზმი მაშინ იქნებოდა, სინიკოს ყოფა დუბლინურ ნარატივებს რომ ამართლებდეს ან დაფის ნარატივის თანაბარი ალტერნატივა ჩანდეს, მაგრამ მათი არარსებობის პირობებში დაფი რჩება არა როგორც ნარცისი, არამედ განდგომილი სწორი და მისაღები ალტერნატივით. თუმცა, ეს სულაც არ ნიშნავს რომ დაფის გზა საკუთარ თავში ორმაგობას არ ატარებს.

საქმე ისაა, რომ როგორც დუბლინური ნარატივები, ასევე დაფის განდევილობა ბატონობის სურვილს გამოხატავს, თუნდაც დაფის სულზე. ხოლო სინიკოსთან მისი მონოლოგური ურთიერთობის სტილი, სწორედ რომ დაფის ახალი ნარატივის რეპრესიული ხასიათის მაჩვენებელია. დაფი ახრჩობს საკუთარ სიცოცხლეს აბსტრაქტულ პრინციპთა იმგვარი მიდევნებით, რომელიც კომპრომისს არა მხოლოდ დუბლინურ ნარატივებთან, არამედ საკუთარ თავთანაც გამორიცხავს. ის იდეალური სამყაროდან გადახრას თვით საკუთარ ოთახშიც არ დაუშვებს. დაფმა უპირველესად, საკუთარი თავი აქცია ექსპერიმენტის ნაწილად. მან სწორედ საკუთარ თავზე გამოცადა განდევილის მდგომარეობა. ეს ნიშნავს რომ დაფის პერსონაჟი ახდენს საკუთარი თავის შექმნას და ეს ელიფსურობის საფუძველზე ხდება. დაფი ახდენს არა მხოლოდ საკუთარი “მე“-ს გარდაქმნასა და მის ასკეტად ქცევად, არამედ ის მთელ ყოფას, რასაც დუბლინური ნარატივები ჰქვია, ასევე გააზრებულ “სხვად” აქცევს, რომლის რეპრესირებას საკუთარ თავში ახდენს. სწორედ ამიტომ, მას დუბლინის მიმართ სინანული არ გააჩნია. ის ცდილობს დაშორდეს დუბლინს, როგორც ზედაპირზე მოტივტივე ქაფს, რომელსაც არავითარი თავისთავადი ღირებულება არ გააჩნია:

“მისტერ დაფი ჩეპელაზოიდში ცხოვრობდა, იმიტომ რომ, სურდა, რამდენადაც შეიძლებოდა შორს ყოფილიყო ქალაქიდან, რომლის მოქალაქედაც ითვლებოდა“

(“დუბლინელები” 1984:92).

ამგვარი მონოლითურობის შექმნის მცდელობა, დაფის ახალ ნარატივს საკუთარი ცოცხალი “მე“-ს, სურვილების, ვნებების, ყველაფერ იმის, რასაც ნიცშე დიონისურ საწყისს უწოდებდა, განმდევნელად აქცევს. ამგვარი განდევნა კი მას, როგორც ცოცხალს, საკუთარი სტერილური მეორე “მე“-ს მსხვერპლად აქცევს. ცოცხალი დაფი ცოცხლობს არა სიცოცხლის კანონებით, რაც ამასთანავე ზოგჯერ დისჰარმონიას გულისხმობს, არამედ გაცნობიერებული ჩაკეტილი ნარატივით.

დაფი მიზანმიმართულად კლავს საკუთარ ცოცხალს ორი მიზეზის გამო: პირველი, მას მიაჩნია, რომ ამგვარი ცოცხალი თავისთავად შეუძლებელია, იგულისხმება აბსოლუტური სიყვარული და აბსოლუტური მეგობრობა, შესაბამისად, მისთვის სოციუმი და ადამიანთაშორისი ურთიერთობები სწორედ რომ არასათანადო სფეროს წარმოადგენს მაქსიმალიზმისთვის. ერთადერთი გზა, რასაც ის პოულობს საკუთარ მაქსიმალისტურ, ასკეტურ იდეალთა ხორცშესხმისათვის, ის რისი კონტროლიც მას შეუძლია, რაზეც მას შეუძლია პასუხისმგებლობა აიღოს, ეს საკუთარი თავია. დაფის ენა უწესრიგობას გამორიცხავს, რადგანაც ეს წესრიგი საშუალებაა უმაღლესი ღირებულებებით საცხოვრებლად: ვნებათა დათრგუნვის და მართებულ იდეათა გასანამდვილებლად. დაფის შემთხვევაში ბანკის გაძარცვაც არ იქნებოდა შეუძლებელი თუ იგი ამას საჭიროდ ჩათვლიდა, თუმცა ამგვარ აუცილებლობას ის ვერ ხედავს. შესაბამისად, აქ ჩანს არა სოციუმის ნორმატივების მორჩილი ბიურგერი, არამედ ნიცშეს ზეკაცის მსგავსად, შინაგანი ჯანყის მომწყობი ხმა, რომლის ნარატივი თავად არის თვითკმარი ღირებულება:

“სავსებით ბუნებრივად მიაჩნდა ის აზრი, რომ თუ დასჭირდებოდა, თავისი ბანკი გაძარცვაც შეეძლო, მაგრამ რაკი ამის საჭიროებას ჯერჯერობით ვერ ხედავდა, მისი ცხოვრება ერთფეროვნად მიედინებოდა”

(“დუბლინელები” 1984:94).

ამ შემთხვევაში, ნიცშეს ზეკაცთან დაკავშირებული ირონია შემდეგშია: თუ ადრეულ ნაშრომში “ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან” ნიცშე სწორედ დიონისურის, როგორც სიცოცხლის, აპოლონური საწყისით ჩანაცვლებაზე, რომელიც სტერილურ,

ჰარმონიულ, მოწესრიგებულ ნარატივს გულისხმობდა, წმინდა იდეათა სამყაროს, რომელიც სინამდვილეზე, ცოცხალზე უპირატესი იყო, უარყოფითი კუთხით საუბრობდა, მოგვიანებით დაწერილ ნაშრომში “ასე იტყოდა ზარატუსტრა”, ნიცშეს ზეკაცი სწორედ რომ მოწონებული დიონისურის საპირისპიროა აბსტრაქტულ, არადამიანურ ენად გადაქცევით, რაც ამტკიცებს იმ მოსაზრებას, რომ ყოველი ახალი ნარატივი დიდი ნარატივისგან წარმოდგება და გენეტიკურ კავშირს ინარჩუნებს მასთან. ნიცშეს შემთხვევაში, ზეკაცმა მოგვიანებით სწორედ რომ ადრე უარყოფილი აპოლონური საწყისი აქცია თავის უმთავრეს მახასიათებლად. ამგვარი შინაგანი ტრანსფორმაცია ასევე გულისხმობს, რომ დაფი, რომელიც ზეკაცის იდეის განხორციელებას ცდილობს, ამავე დროს თავისთავშივე ატარებს დიონისურ, ბაზისურ საწყისს და მისი ინტერაქცია სინიკოსთან ამის დასტურია.

აქამდე გმირების დახასიათება მაინც ცალკე მოხდა იმ მიზეზით, რომ თითოეულის ნარატივი იმდენად მნიშვნელოვანია, ცალკე განხილვას მოითხოვს. მაგრამ დაფისა და სინიკოს ნარატივების ახალი სახე სწორედ მათი შეხვედრის შემდეგ იქმნება.

სწორედ ამ ორი პერსონაჟის შეხვედრით ხდება ახალი ნარატივის შექმნა, რომელიც რადიკალურად ცვლის აქამდე არსებულ საზრისებს. სინიკოსთან შეხვედრამდე დაფის ნარატივს ცალმხრივობა ახასიათებს და ნებისმიერ “სხვა“-ს გამორიცხავს. სინიკოს ნარატივი უთქმელის, რეპრესირებულის, განდევნილის რეპრეზენტაციას წარმოადგენს. მათი შეხვედრა, რომელიც ტრივიალური შენიშვნით დაიწყო აჩვენებს, რომ ყველაფერი შემთხვევით ისე დაიწყო, როგორც ეს სინამდვილეში ხდება. ამით ასევე ხდება მინიშნება, რომ დაფის აბსოლუტიზმი, რომელიც ასეთ ტრივიალურობას უარყოფს, სინამდვილეში, ასევე მოითხოვს გამართლებას, მოსმენასა და გაზიარებას. იმგვარი დახურული ტექსტისთვის, როგორც დაფის ცხოვრებაა, ამგვარი შანსი ამავე დროს საკუთარი საზრისების გამოცდაცაა. სინიკოსთვის, რომელიც მანამდე სრულიად დახშულ სივრცეში ცხოვრობდა, დაფი ასევე ერთგვარი შანსია საკუთარი თავი ვინმედ აქციოს. მას სჭირდება ადამიანი ვინც მის ხმას გაიგონებს, ვინც მას, როგორც ინდივიდს დაინახავს. მის ქმარს იმდენად წარმოუდგენლად მიაჩნია ვინმეს მისი ცოლი მოეწონოს, რომ დაფის სიარულს მათ სახლში მხოლოდ მათი ქალიშვილისადმი ინტერესით ხსნის.

სინიკოსა და დაფის შეხვედრა ერთ მთავარ შედეგს იძლევა: ჩნდება პერსპექტივა ისინი, როგორც ცოცხლები, როგორც ინდივიდები, ადამიანურ თანაღმობათა მაძიებლები ისე გამოჩნდნენ და არა მხოლოდ როგორც უბედური დუბლინელი ქალი და განდევნილი მარტოსული მამაკაცი.

ამის თქმის საფუძველია ის დღეები, როცა ისინი ერთმანეთთან საუბარში საათობით ატარებდნენ დროს. აქ ჩანს, რომ დიდი ნარატივები არ ქრება, მაგრამ ისინი დროებით მაინც ჩანაცვლდება თანაღმობით. ამ შემთხვევაში, დაფი და სინიკო ერთმანეთს უყურებენ არა მხოლოდ საკუთარი ნარატივების პერსპექტივიდან, არამედ რაღაც საერთოდან რაც მათ შორის ჩნდება. ეს საერთო კი დიალოგია. ეს დიალოგი გულისხმობს არა მხოლოდ აქტიურ თანამოსაუბრობას, ამ თვალსაზრისით, სინიკო პასიური ჩანს, არამედ გაგებას, რაც ამ ორს შორის მყარდება. სინიკო უსმენს დაფს და ეს უფრო მეტია ვიდრე მოსმენა. სინიკოსთვის დაფი ახალ სამყაროს წარმოადგენს. ის არის აქამდე უცხო ნარატივის განხშვა. ეს დიალოგი სინიკოს მხრიდან გულისხმობს გულისხმიერებას, ყველა იმ გრძნობას, რაც ქალს შეიძლება ახასიათებდეს და რისი გამოვლენაც სინიკოს საკუთარ ქმართან არ შეუძლია. სინიკოს დამოკიდებულება დაფისადმი წარმოადგენს არა სოციო-ნორმატიული ჭრილიდან დანახულ “დალატს”, არამედ თანაღმობის ძიებას, რომელსაც ეს საზღვრები ვერ შეზღუდავს.

ამავე დროს, სინიკოს ნაბიჯი შეიყვაროს დაფი, საკუთარი ენის მანკიერი წრიდან გასვლაა. ეს აქამდე არსებული მიჯნების გადაბიჯებაა. ეს საკუთარი თავისთვისაც კი იმის დამტკიცებაა, რომ ის მის დამთრგუნველ დომინანტურ ენას არ ემორჩილება.

ამ ორი ნარატივის შეხვედრა, რომელთაგან ორივეს დუბლინური ნარატივების მიმართ კონტრასტულობა ახასიათებს, წარმოქმნის თანაზიარობისა და თანაღმობის განცდას, რომელიც არც ერთის ნარატივზე დაიყვანება, ეს სხვა ენაა. მას ურთიერთმოსმენა, გარკვეულ რისკზე წასვლა, საკუთარი სამყაროს სხვისთვის გადაშლა, გულის გახსნა ახასიათებს. ესაა განდგომიდან “სხვის” ფენომენამდე მისვლა. ორი განსხვავებული და მაინც საერთო ბედის მქონე ადამიანს შეხვედრა საერთო სიტყვაში, ენაში, როცა სინიკოს უფრო გულით ესმის დაფის, ვიდრე გონებით.

მაშინ როცა სინიკო დაფის ხელს ლოყაზე მიიკრავს, დაფის რეაქცია მკაცრია. დაფს თითქოს არ სურს გამოუტყდეს საკუთარ თავს, რომ ეს მოსალოდნელი იყო და თავადაც გრძნობდა ამას. მაგრამ დაფს, რომელსაც არ სურს საკუთარი სამყაროს მონოლითურობაში ეჭვის შეტანა, ურჩევნია ერთბაშად გადაწყვიტოს პრობლემა და სინიკოს ეს ნაბიჯი უკვე აღწერილ დუბლინურ ნარატივებს გაუიგივოს, იგივე ეგოიზმი, ანგარება დაინახოს. ეს დაფისთვის შეურაცხყოფაცაა და მისი მოლოდინის დასასრულიც, ასევე სახეში სილის გაწვნა ისევე საკუთარი თავისგან, რომელმაც აგრძნობინა, რომ ისიც კაცია, ცოცხალი და ამგვარადაც შეიძლება აინტერესებდეს ვინმეს. დაფისთვის ეს ნიშნავს, რომ სინიკომ ყოველივე ეს სწორედ იმ მიუღებელ ეგოიზმზე და სხეულის მონობაზე დაიყვანა, რასაც ის ამდენი ხანია განერიდა. აქ ჩანს დაფის არა შიში, არამედ ზიზღი საკუთარი წარსულის ამოტივტივების მიმართ. იმ წარსულის მიმართ, როცა მისთვის სხეული მნიშვნელოვანი იქნებოდა. დაფისთვის, ამავე დროს, ეს გარკვეული გზის დასასრულია. ამ გზის დასაწყისში მას ეგონა, რომ შესაძლებელია მის მიერ ხორცის მოკვდინების მიღწევა სხვასთან, საპირისპირო სქესთან მიმართებით, მაგრამ საპირისპიროდ, სწორედ ისე ვითარდება მოვლენები, როგორც მას მანამდე ჰქონდა განსაზღვრული ქალთან მეგობრობის შეუძლებლობის შესახებ. უფრო ზუსტად, ყველაფერი ზუსტად ისე ხდება, როგორც დაფს ჰქონდა აგებული: ის ახალ ნარატივს დაუშვებს მანამ, სანამ ის გარკვეულ საზღვრებშია. როგორც კი სინიკოს მხრიდან გრძნობას დაინახავს, დაფი მაშინვე გადაწყვეტს, რომ ყველაფერი უნდა დამთავრდეს. როგორც ის წერს:

“ქალსა და მამაკაცს შორის მეგობრობა შეუძლებელია, რადგან სქესობრივი ლტოლვა გარდაუვალია”

(“დუბლინელები” 1984:97).

ამგვარი გადაწყვეტილება, დაფის დიდი ნარატივის ბუნების გათვალისწინებით, სულაც არ არის გასაკვირი. ეს სწორედ მისი მონოლითურობის ხასიათიდან გამომდინარეობს. სინიკოსთან საუბრები, სინიკოს მიერ მისი მიღება არ აღმოჩნდა საკმარისი დაფისთვის, რომ სინიკოსთვის გაეგო. დაფმა ისევე მიიღო სინიკო, როგორც სხვა დუბლინმა: ეგოისტურად... მან სინიკოს შეხედა, როგორც რისიმე

მთხოვნელს. დაფმა როგორც ობიექტი, და არა როგორც ცოცხალი არსება, ისე აღიქვა სინიკო. აქ სხვა საკითხია, დაფმა ეს დუბლინური ნარატივების, ოჯახის ინსტიტუტის გამო გააკეთა, თუ იმიტომ, რომ ეს ზოგადად მის პრინციპებს ეწინააღმდეგებოდა. დაფმა კარგად იცოდა, რომ მის საუბრებს სინიკოსთან ეს შეეძლო გამოეწვია, ამას ზემოთ მოტანილი მისი ჩანაწერიც ადასტურებს. მაგრამ მისი ცდა ამავე დროს გარღვევის მცდელობაა, საკუთარი გაუბედაობის, დიდი ნარატივისადმი მონობის გადალახვის ცდა. მის მიერ დანახული სინიკო ამის შემდეგ სწორედ რომ ობიექტია და არა ცოცხალი სხეული, მოქმედი ინდივიდი, რომელსაც შეიძლება ჰქონდეს გრძნობები და ნება იმის მიღმა, რასაც სოციუმი, ოჯახი და თავად დაფი სთავაზობს მას. დაფი აქ სწორედ ისე მოიქცა, როგორც მის მიერ უარყოფილი ბიურგერი მოიქცეოდა: მან მიიჩნია, რომ სინიკომ უბრალოდ ვერ შეაფასა იგი, არასწორად გაიგო მისი საუბრები... თუმცა, ეს უფრო საკუთარი გაუბედაობის გამართლების მცდელობაა ვიდრე სიმართლე.

აქ საინტერესოა, რომ ისევ შემოდის სიჩუმის მომენტი. სინიკო არაფერს ამბობს, ისე იღებს დაფის გადაწყვეტილებას ერთმანეთს აღარ შეხედნენ. თუმცა, მხოლოდ ეს არაა. დაფი ასევე საკმაოდ დიდხანს ცდილობს სინიკო დაარწმუნოს მისი ქესტის, გრძნობის უმართებულობაში. დაფს მხოლოდ დაშორება კი არ სურს, არამედ მას სურს დაამტკიცოს, რომ მისი ცხოვრების წესი სწორია. დაფის ენა ამ შემთხვევაში უფრო თავდაცვითია.

ამავე დროს, დაფის ენა სინიკოს აჩვენებს, რომ სინიკო ჩვეულებრივი მოკვდავია, ჭიაა, რომელმაც ზეკაცის ზრახვები ვერ გაიგო. რა სიმაღლეზეც ავიდა მათი ურთიერთობა, ასევე დაბლა ჩამოაგდო დაფმა სინიკო არა მხოლოდ დაშორებასთან დაკავშირებული გადაწყვეტილებით, არამედ მისი მოტივირებით. სინიკოს ამ უთქმელობაში მხოლოდ დაფის გადაწყვეტილების მიღება ისმის, მაგრამ არა კაცის მოტივაციის, რადგანაც მოგვიანებით სინიკო თავისი სიკვდილით ამტკიცებს, რომ მას არ მიუღია დაფის ეს მოტივირება:

“მისტერ დაფის გაოცებას საზღვარი არ ჰქონდა. აი თურმე გაუგიათ მისი სიტყვები. ერთბაშად აეხილა თვალი, ილუზიები გაუქრა”

(“დუბლინელები” 1984:96).

სინიკოს რომ მხოლოდ სექსუალური მოტივირება ჰქონოდა, ის ამას ნებისმიერ სხვასთან გააკეთებდა. სინამდვილეში, სინიკოს უთქმელობაში თანაღმობის განცდა ისმის. ამ უთქმელობაში ისმის ისევე გაგება, ისევე დიალოგი; არა საყვედური, არა წუწუნა; სინიკოს ენა არის გაცნობიერებული ტანჯვის ენა, რომელმაც მიიღო სამყარო, როგორც მისი უარყოფელი. სწორედ ამიტომ, ის კიდევ ერთ შანსს აძლევს დაფს, რომ თავისთავად გადარჩეს, საკუთარი თავი დაინახოს, არ დაემორჩილოს დიდ ნარატივს, არ გაწიროს საკუთარი ცოცხალი “მე” ყოვლის შთანთქმელი აბტრაქტულობისთვის. სინიკოს უთქმელობა, სწორედ გზაა დაფისთვის დაინახოს საკუთარი “მე” იმ სარკეში, რომელიც დუბლინური ნარატივებისგან განსხვავებით, არაფერს მოითხოვს მისგან გარდა თანაღმობისა. სინიკოს ხმა არ დაკარგულა, მაგრამ უთქმელობით იგი უკვე ტრაგიკული შინაარსის ხდება. თუ მანამდე ის იყო უფრო უფერული, დაფთან შეხვედრის შემდეგ ის ხდება საკუთარი უილაჯობის, განწირულობის გაცნობიერებული ხმა. სინიკო ხედავს, რომ სამყარომ არა მხოლოდ უარყო ის, არამედ არც კი მისცა მას შესაძლება მიახლოებოდა მას. ის გარიყა შეილმაც და ქმარმაც, ხოლო დუბლინმა ერთადერთი როლი შეთავაზა: ბედნიერი უბედურის.

აქ ასევე საინტერესოა, რომ სინიკომ დაფი მიიღო ისეთი, როგორიც ის იყო. განსხვავებით დაფისგან, რომელსაც სურდა სინიკო ყოფილიყო ისეთი, როგორიც მის წარმოდგენაში უნდა ყოფილიყო ქალი.

სინიკოს სიკვდილი, რომელიც გამოწვევაა დაფისთვის და ახალი დიალოგის შანსიც, დაფის მონოლითურ ნარატივს არყვეს. სიკვდილის ამბავი გარეშე ენით, გაზეთის რეპორტაჟის სტილით არის გადმოცემული. ეს სწორედ დუბლინური ნარატივების გამოძახილია. ეს არის ის, რაც დაფმა ამჯერად იცის სინიკოზე. რასაც ის კითხულობს, ორ ნაწილად იყოფა. პირველ შემთხვევაში, დაფი ცდილობს საკუთარ თავს გამართლება მოუნახოს, მის მიერ სინიკოს მიტოვება გაამართლოს და პასუხისმგებლობა მოიხსნას. გაზეთის მიხედვით, სინიკოს ქმრისა და ქალიშვილის განცხადებით, გარდაცვლილი ბოლო ორი წლის განმავლობაში უცნაურად იქცეოდა. საღამოობით მან გარეთ გასვლა და ხმა დაიწყო. საბოლოოდ უბედური შემთხვევა მოხდა, როცა გაფრთხილებისა და მატარებლის საყვირის მიუხედავად, სინიკო არ

გადავიდა ლიანდაგიდან და მას ლოკომოტივი დაეჯახა. დაფი, რომელმაც კარგად იცის სინიკოს ისტორია, იცის ასევე სინიკოს ბოლოს ორი წლის “უცნაურობების” საგარაუდო მოტივაცია, ცდილობს გადარჩეს, რადგანაც დაინახავს, რომ მისი მონოლითური ნარატივი, რომელიც ამ ფილისტერული საზოგადოებისგან თითქოს განსხვავებულ ენას მოიცავს, სინამდვილეში საოცრად ჰგავს ფილისტერთა ენას. ამ უბედურ შემთხვევაზე პასუხისმგებელი არავენაა. თავად სათაური “უბედური შემთხვევა”, გაზეთის სწორედ ამ უცხო, გარეშე ნარატივის პერსპექტივიდან არის მოცემული, რომელსაც თავად მსხვერპლი არ აინტერესებს და მას, მხოლოდ როგორც მასალას, ისე იყენებს მორიგი საგაზეთო სვეტის შესავსებად.

საგაზეთო სვეტი მშრალია. იგი სინიკოს, როგორც “უცნაურ”, დუბლინური ნარატივებისთვის არანორმატიული ქცევის მქონე ქალს ისე აღწერს საკუთარი ქალიშვილისა და ქმრის მონათხრობის მიხედვით. სტატია მშრალია, მაგრამ მისი ქვეტექსტი გარდაცვლილის გაკიცხვაა—სინიკოსადმი ნასროლი კიდევ ერთი ქვა. ერთადერთი უხერხულობა, რაც გაზეთის ამ სტატიაში იგრძნობა, სინიკოს სიკვდილის გაცნობიერებას უკავშირდება. სინიკო მკვდარია, ის უბედური შემთხვევის შედეგად მოკვდა, ვიღაც უნდა იყოს პასუხისმგებელი მის სიკვდილზე. მაგრამ სტატიის მიზანიც სწორედ იმის დასაბუთებაა, რომ გალოთებული, თავდაკარგული, ოჯახისა და სოციუმის შემარცხენელი ქალის სიკვდილზე, არავენ იქნება პასუხისმგებელი სინიკოს გარდა. დიდი ნარატივი ისევე გასრესს სინიკოს, ამჯერად ხსოვნასაც კი, როგორც სიცოცხლეში სრესდა მას ჩაკეტვით:

“გამომძიებლის თანაშემწემ განაცხადა, რომ ეს შემთხვევა მეტად სამწუხაროა და უღრმესი სამძიმარი უთხრა კამპიტან სინიკოსა და მის ქალიშვილს. სარკინიგზო კომპანიას კი ურჩია, გადამჭრელი ზომები მიიღონ, რომ მსგავსი შემთხვევა მომავალში აღარ განმეორდეს. ამჟამად დამნაშავე არავენ აღმოჩნდა”

(“დუბლინელები” 1984:99).

მაგრამ არსებობს დაფის ნარატივის მეორე ნაწილიც, რომელიც უკვე დაწყებული დიალოგის ნაწილია. დაფი ხვდება სინიკოს უთქმელობის არსს და გაზეთის მშრალი სტატია აქ უკვე მის აღშფოთებას იწვევს, უპირველესად, არა გაზეთის მიმართ, არამედ საკუთარი თავისადმი. სინიკოს უთქმელობა უკვე ლაპარაკობს, მას უკვე

ესმის სინიკოს ხმა, როგორც სინიკოსი. ის უკვე ხედავს სინიკოს როგორც არა მისგან რაღაცის წამგლეჯს, არამედ მხოლოდ თანაღმობის მაძიებელს. ასე ხედავს დაფი სინიკოს, რომელმაც ერთადერთმა ცხოვრებაში შეიყვარა და მიიღო ისეთი, როგორც იყო. სინიკოს სიჩუმე ხდება ის კონტექსტი, რომელშიც დაფი ასევე გაიაზრებს საკუთარ ყოფას, როგორც სრულ კატასტროფასა და გადაგვარებას, საკუთარი “მე”-სგან დაშორებას. სწორედ ეს არის ის დიალოგი, რომელზეც სინიკოს შეეძლო ეოცნება. სწორედ აქ ხდება დაფის მიერ საკუთარი უაილაჯობისა და ზეკაცის იდეის ზერელობის შეგნება ცოცხალ ადამიანთან შედარებით. ის ასევე დაინახავს, თუ რას ნიშნავს სიკვდილი. როგორია ის თუნდაც ამ გაბატონებული ნარატივების ენაზე. დაფი დაინახავს, რომ აქ სიკვდილი არის არა სიკვდილი, არამედ მისი ფალსიფიკაცია, მისი შეცვლა: დიდ ნარატივში სიკვდილი განიცდება არა როგორც ტრაგიკული ფაქტი, წუთისოფელს გაშორება, დაფიქრებისა და მოგონების საგანი, არამედ როგორც საკუთარი არსებობის გამართლება, განივთება და ჩახშობა:

“ასე იჯდა, იხსენებდა მისის სინიკოსთან ერთად გატარებულ დღეებს და რიგრიგობით იწვევდა გონების თვალწინ იმ ორ ხატებას, რომლითაც ახლა ევლინებოდა ქალი. და უცებ ნათლად შეიგრძნო, რომ ის მოკვდა, არსებობა შეწყვიტა და მოგონებად იქცა. გული დაუმძიმდა”

(“დუბლინელები” 1984:100).

აღსანიშნავია, რომ სინიკოს ამ წლების განმავლობაში არაფერი უთქვამს არავისთვის. მას არ დაუწუწუნია. მან მიიღო სამყარო, როგორც უცხო. ოჯახის წევრების მიერ მისი ბოლო ორი წლის აღწერა ადასტურებს, რომ სინიკო ასევე აბსოლუტურად გარიყული იყო საკუთარი შვილისგან.

სინიკოს თვითმკვლევლობა არის აქტი, რომელიც ლაპარაკობს თავისთავზე. ის ლაპარაკობს დუბლინელ ქალზე, რომელსაც წაართვეს და თავად წაართვა საკუთარ თავს დამოუკიდებლობა, ინდივიდუალობა, საკუთარი ხმა. სინიკოს ამბავი დუბლინის, როგორც მარტოდ დარჩენილი ქალაქის, ბედის შესახებ შეხსენებაა. სინიკო, როგორც დედა, შეხსენებაა შვილის მიერ მისი დავიწყების, როგორც ცოლისგან ქმრის

განრიდების, როგორც მეგობარ დაფთან დაშორების, როგორც ადამიანური ისტორიის, სოციუმის მიერ უარყოფის, დაცინვისა და ჯვარზე გაკვრის.

სწორედ ამიტომ სინიკოს თვითმკვლევლობა ასევე ანგარიშსწორებაა საკუთარ დათრგუნულ “მე“-სთან და ახალი ნარატივის, თავისუფლების ნარატივის დაფუძნება. ეს არის ასევე დაფისთვის, როგორც მისი უკანასკნელი გამგებისთვის თქმა, რომ მას უყვარდა ის და ახალი გზა, ახალი თავისუფლება. სწორედ ასევე ესმის დაფს მისი წასვლა.

აქ უკვე იწყება ნამდვილი კათარზისი და ის მუდმივი იქნება, რადგანაც მწუხარე მოგონება დაფს, რომელიც ერთხელ დანახულისა და განცდილის ერთგულია, მუდმივად დაანახებს დიალოგის აუცილებლობას სინიკოსთან, საკუთარ თავთან და იმ სამყაროსთან, რასაც ცოცხალის, მოქმედის, ცვალებადის, მაგრამ მაინც ადამიანურის სამყარო ჰქვია. დიალოგი, რომელშიც დაფის მონოლითური ნარატივი უარყოფილია, ამჯერად დაფის ახალ ცხოვრებას მოასწავებს, თუმცა მოთხრობაში ეს ნაჩვენები არ არის. დაფისთვის ეს არის გაცნობიერების, წლების განმავლობაში პირველად, საკუთარი შეცდომების აღიარების გზა, საკუთარი ცხოვრების გადახედვის მცდელობა. ამ თვალსაზრისით, სინიკო მარტო აღარაა, რადგანაც თუნდაც ხსოვნაში და ერთხელ მაინც ცხოვრებაში გამოჩნდა ვიღაც, ვინც მის ტანჯვა გაიგო და საკუთარს შეუერთა.

დასკვნა

დიდი ნარატივი “უბედურ შემთხვევაში” დაფისა და სინიკოს შეხვედრის შემდეგ რადიკალურ ფორმებს იღებს. თუ მანამდე ის დაფის ნარცისული ნარატივის ფორმით გამოიხატებოდა, ამ შეხვედრის შემდეგ დაფის, როგორც დამთრგუნველი ენის რადიკალიზაცია ხდება. დაფის ენა სინიკოს უარყოფად იქცევა. ხოლო სინიკოს სიკვდილი დაფის ენის კონტექსტს ცვლის. დაფი საკუთარი გაბატონებული ენისგან გაუცხოვდება. ის ხედავს, რომ ეს ენა ყალბ საფუძველს ეყარება და სიკვდილის, როგორც უმნიშვნელოვანესი მოვლენისგან გაუცხოების მეშვეობით, მყიფე თვითდამშვიდების შექმნას ემსახურება. დიდი ნარატივის დაშლა დაფში სინიკოს სიკვდილით, როგორც მისდამი უსიტყვო კომუნიკაციის აქტით იწყება. სინიკოს უთქმელობა ლაპარაკს იწყებს და მსხვერპლი მეტყველი დუმილით არა მხოლოდ დაფის, არამედ მთელი დუბლინის გამკიცხავი ნარატივების ფონზე წარმოდგება.

§ 2 ხსოვნა, როგორც დიდი ნარატივის კონტრასტული ნარატივი მოთხრობაში “მკვდრები”

“მკვდრები” “დუბლინელებში” ბოლო, ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი მოთხრობაა, რომელშიც დიდი ნარატივის მოქმედების გასაგებად საინტერესოა, მოთხრობის ბოლო მონაკვეთი, როცა მთავარი გმირის, გაბრიელ კონროის ცოლი 20 წლის წინ გარდაცვლილ ბიჭს იხსენებს, რომელსაც ის უყვარდა და გამოთხოვებისას, მიუხედავად მძიმე ავადმყოფობისა, სიცოცხლეში მის ფანჯარასთან იდგა, ხოლო რამდენიმე დღეში გარდაიცვალა კიდევ.

ამ მონაკვეთამდე, კონროი ცოლისადმი ორგვარ გრძნობას განიცდის: პირველ შემთხვევაში, მას სურს ცოლი, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით. გაბრიელის თვალში ცოლი მის მიერ ვერ გაგებულ არსებად იქცევა, რომლის შეცნობა და მოფერება სურს. ამ ფსიქო-ფიზიკურ ლტოლვას მოსდევს კონროის გაბრაზება, რაც მისი აზრით, ცოლის მიერ კონროის ამ ლტოლვის ვერ შემჩნევაში გამოიხატება. კონროის აზრით, ის ვერ ხედავს მის ამგვარ ცვლილებას და საკუთარ თავშია ჩაძირული. ცოლის ამგვარი “სიცოცხლის” მიზეზის გარკვევის შემდეგ, როდესაც მეუღლე ტირილით უმხელს, რომ თოვლის დანახვისას მას ოცი წლის წინ გარდაცვლილი შეყვარებული გაახსენდა, კონროის ერთდროულად მოიცავს როგორც საკუთარი თავის მიმართ დაცინვის გრძნობა, ასევე სიმპათია მეუღლისა და გარდაცვლილის მიმართ.

ბიჭის, მაიკლ ფარეის სიკვდილი, მოთხრობაში ერთგვარ შემობრუნების წერტილს წარმოადგენს. მასში ნაჩვენებია, თუ როგორ ბედავს სასიკვდილოდ განწირული ავადმყოფი სხვისთვის თავის გაწირვას. ამგვარ თავგანწირვაში იგულისხმება როგორც საკუთარი ავადმყოფობის დაძლევა (თითქოს მხოლოდ ჯანმრთელს ჰქონდეს ამგვარი სახიფათო ნაბიჯის გადადგმის უფლება, ხოლო ავალობა საპატიო მიზეზს იძლეოდეს ამგვარი მოქმედების არჩადენის გასამართლებლად), ასევე ყველაზე მტკივნეული, სიკვდილის ნარატივის გარკვეული კუთხით ინტერპრეტირება.

მოთხრობაში ბიჭის სიკვდილი, სიკვდილისადმი გარკვეულ დამოკიდებულებას გამოხატავს. ამ შემთხვევაში, სიკვდილი გაგებულია არა როგორც უცხო, არამედ ახლობელი. ეს გამოიხატება ბიჭის მიერ სიკვდილის დანახვაში. აქ დანახვა, სიკვდილის, როგორც თანმდევის გაგებას გულისხმობს. ბიჭი სიკვდილს ხედავს არა

შიშით, არამედ არამედ გაცნობიერებული მოლოდინით. ის ხედავს, რომ მოკვდება, მაგრამ მისთვის მთავარი არა სიკვდილი, არამედ სიკვდილზე და მისდამი შიშზე უფრო მაღლა (ძვ. ბერძნ. *ἄρα*, “სიმამაცე”) მდგომი ქცევაა. ეს სოკრატეს ქცევას შეიძლება შევადაროთ, როდესაც მან გაქცევაზე უარი თქვა და ღირსეული სიკვდილის იდეის განხორციელებით საკუთარი ენისა და ქცევის გაიგივება შეძლო. ბიჭი სიკვდილს ხედავს არა როგორც სულიერად მის გამნადგურებელს, არამედ უბრალოდ, როგორც მისი სიყვარულის შემწყვეტს. ამგვარ ენაში, რომელიც საკუთარი არსებობის ყველაზე დიდი საფრთხეზე, როგორც მხოლოდ ფაქტზე და არა ტრაგედიაზე ისე ორიენტირდება, სიყვარული იქცევა ენად, რომლის ნიველირება სიკვდილს, როგორც ასეთს, არ შეუძლია. სწორედ ეს მომენტი აქცევს სიკვდილის ნარატივს გარკვეული კუთხით ინტერპრეტირებულად, რადგანაც ამ შემთხვევაში, ბიჭის სიკვდილი წარმოადგენს არა ფაქტს, არამედ ხსოვნის ნარატივის დასაწყისს, რაზეც საუბარი მოგვიანებით იქნება.

რადგანაც ფარეის სიკვდილი დანახულია, როგორც გარკვეული კონტექსტის შემქმნელი მოვლენა (მოკვდება და ვეღარ ნახავს აწ კონროის ცოლს, მაშინ კი სატრფოს), ამიტომაც ბიჭის მიერ სატრფოს ბოლო ნახვით, სიკვდილის დეკონტექსტუალიზაცია (მისი, როგორც ყველაზე უნიკალური მომენტის სიმძაფრის შენელება) ხდება. სიკვდილი, შეყვარებულის ნახვით ინტერპრეტირდება, როგორც ბიჭის ნარატივთან შედარებით უმნიშვნელო მოვლენა. ბიჭს რომ ეს არ გაეკეთებინა, მას ყველა საფუძველი ექნებოდა, მხოლოდ საკუთარი ენობრივი დამოკიდებულება გამოეხატა სატრფოსადმი და ამით შესულიყო არდამორჩილებულთა პანთეონში, მაგრამ აქ ქცევის ბერძნული გაგების განხორციელება ხდება: ენა და ქცევა სრულ თანხმობაშია. ამ შემთხვევაში, ბიჭის ქცევა, რომელიც ასევე გარკვეულ ნარატიულ კონტექსტშია მოქცეულია, კერძოდ, მას უყვარს და ის უნდა მოკვდეს, ინტერპრეტირდება, როგორც მესამე ნარატიული კონტექსტი, როგორც სიმამაცე. ამ კონტექსტში, სიკვდილის ნარატივი კონტექსტის გარეთ მდგომ, გარკვეული კუთხით უმნიშვნელო, მაგრამ სხვა კუთხით, უმნიშვნელოვანეს ნაწილს წარმოადგენს. უმნიშვნელოს, რადგანაც ის ვერ ქმნის ხელის შემშლელ კონტექსტს თუნდაც ისტერიის წარმოქმნის სახით, და მნიშვნელოვანს, რადგანაც ის (სიკვდილი) ამ სიმამაცის აქტის გაგების ერთ-ერთ მაკონსტიტუირებელ ფაქტორად იქცევა. საინტერესოა, რომ კონროის ცოლი სწორედ ასე აღიქვამს მას: როგორც სიკვდილის

ნარატივის გადამლახველ ახალ ნარატივს, როგორც მისდამი მსხვერპლს და ამის გამო იქმნება მესამე პრაგმატული ინტენცია, რომ გზავნილმა მიზანს მიაღწია.

თუ ბიჭის ნარატივი სიკვდილისადმი სიმამაცის ენის გამოხატულებას წარმოადგენს, რასაც ასევე თან ერთვის ნებისა და ნებისყოფის ნარატივები, მაშინ იგი იქცევა ახალი ნარატივისთვის სახის მიმცემ მოვლენად, რომლის უმთავრეს მახასიათებელს დიალოგის წარმოება წარმოადგენს.

დიალოგი აქ გაიგება, როგორც სხვისი აღიარება. დიალოგი წარმოადგენს მუდმივ შეხვედრას სხვასთან. ეს სხვა არის განსხვავებული, რაც ნიშნავს განსხვავებას ნების, როგორც ენის მოქმედების საფუძვლის კუთხით, არა მხოლოდ შეხედულებებში, არამედ ქცევაში. ბიჭი ხედავს, რომ სიკვდილი სხვაა, ის ფიზიკურად წაშლაა, მაგრამ მაინც შედის მასთან დიალოგში. ამავე დროს, ამგვარი დიალოგი, მთელ კაცობრიობასთან, როგორც სიკვდილთან შემხვედრთან, დიალოგია; ამგვარი დიალოგი, წარმოადგენს შეხვედრასა და საერთოს პოვნის მცდელობას ყველაზე უცხოსთანაც კი—სიკვდილთან, როგორც საკუთარი არსებობის მიღმიდან მოსულსა და საკუთარ ყოფაში ჩასახლებულთან. ბიჭი გოგონას ფანჯარასთან მიდის, რომ არა მხოლოდ სატრფო დაინახოს, არამედ საკუთარი თავიც, როგორც ამ დიალოგის შემძლე.

სიკვდილის ნარატივი, როგორც შიშის დიდი ნარატივი, აქ სხვისი და საკუთარი მოკვდავობის გაგების ნარატივად ტრანსფორმირდება. საკუთარი მოკვდავობა გაიგება, როგორც სიკვდილის გაგების საფუძველი. მასზე დაყრდნობით სიკვდილი გაიგება, როგორც ახლოს მდგომი, ახლობელი, რომელიც განუყრელია. ამავე დროს ბიჭი აღწობიერებს, რომ ყველა კვდება, მათ შორის, მისი სატრფოც. მაგრამ მის მიერ სიკვდილის ნარატივის, როგორც მხოლოდ კონტექსტის ნაწილად, და არა მაკონსტიტუირებელ ფაქტორად ქცევა, ასევე გზავნილია საკუთარი სატრფოსთვის.

ჰაიდგერი ტოლსტოის მოთხრობის “ივან ილიჩის სიკვდილი” ანალიზისას წერს, რომ ივან ილიჩს არ ესმოდა რა არის სიკვდილი, სანამ ის თავად არ მოვიდა მასთან. ასევე შეიგრძნობს სიკვდილს გრეტა, როცა ის მასთან ფარეის, თავშეწირულის სიკვდილის სახით მოდის; კონროი, როცა ის სიკვდილს, საკუთარი ცოლის თვალით ხედავს. ნებისმიერ შემთხვევაში ნაჩვენებია, რომ სიკვდილის ნარატივი, როგორც

უცხო, მხოლოდ პირადი გამოცდილებით გაიგება, როცა ის ადამიანს უშუალოდ ეხება. ამ შემთხვევაში, გრეტას მიერ სიკვდილის შეგრძნება ბიჭის აღიარებაა. ამგვარად, სიკვდილის ნარატივი გრეტასთვის იქცევა არა ენის მაკონსტიტურებელ მოვლენად, არამედ ამ ენის ნაწილად. ახალი ნარატივი დიდ ნარატივს ხსოვნის სახით ცვლის, რომელიც ცოცხალის აბსტრაქტულზე, სიკვდილის ნარატივზე დომინირებას გამოხატავს.

აღსანიშნავია, რომ დიალოგი, რომელიც ამ შემთხვევაში სიკვდილის, სიყვარულის, სიმამაცის, უცხოს შიშისა და მისი გახსნის ნარატივებს აერთიანებს, ეფუძნება ბიჭის აქტის მიმართულობას არა მხოლოდ გოგონას, არამედ ზოგადად, ყველას მიმართ. აქ აქტის ინტენციის ინტერპრეტირება მრავალგვარად შეიძლება მოხდეს, მაგრამ აქტი, როგორც ასეთი, ამ შემთხვევაში მიმართულია ზოგადისადმი. შესაბამისად, ეს კონკრეტული შემთხვევა იქცევა ზოგადი მნიშვნელობის მქონე ნარატივად. ის წარმოადგენს ახალ ენას, რომელშიც შესვლა შეუძლია ამ ახალი ნარატივის გამგებს და გამზიარებელს. დიალოგი, რომელიც ამგვარად იქმნება, აღარ წარმოადგენს მხოლოდ კონროის ცოლის ამბავს, არამედ იქცევა უნივერსალურ ისტორიად, რომლის მონაწილე გაგების აქტითა და გაზიარებით ყველა სხვა იქცევა. ასე ახდენს დიალოგი გაგრძობას. ის მიმართულია არა მხოლოდ თავისთავზე, არამედ სხვაზე. ეს “სხვა” არის სწორედ ყველა ის სხვა, რომელიც ამ აქტში საზრისს დაინახავს და მას საკუთარი ნარატივის ნაწილად აქცევს. ამგვარი დიალოგი გულისხმობს არა მხოლოდ ტექნიკურ მხარეს, რაც “მკითხველის პასუხის” (“reader response”) თეორიის გამოძახილს წარმოადგენს, არამედ ზოგადად დიალოგის, როგორც ნარატივების ინტერაქციის ახალი ძალით მოქმედებას. ეს არის დიალოგის, როგორც შესაძლებლობების გახსნა არა მხოლოდ მკითხველში, არამედ დროში, რომელშიც ეს მკითხველი იმყოფება. აქ ხაზგასასმელია დროითობის მომენტი, რადგანაც იგი, როგორც სუბიექტთან დაკავშირებული კატეგორია, განსაკუთრებით ბერგსონის შემდეგ, ყველა იმ ნარატივს გულისხმობს, რომელიც ინდივიდუალურ ისტორიაში მნიშვნელობს. სწორედ ეს ინდივიდუალური ტემპორალური ნარატივები წარმოადგენს დიალოგის საფუძველს.

ბიჭის სიკვდილი ნათელს ხდის სიცოცხლის აზრს: ბიჭი არ მომკვდარა, არამედ ხსოვნაში ცოცხლობს. შესაბამისად, ის არის არა განივთებული “ვინმე”, არა მოგონების ობიექტი, არამედ მოქმედი ცოცხალი, რომელიც თუნდაც ერთი ადამიანის

ცხოვრებაში მის წარმოსახვასთან ინტერაქციით, არსებობას განაგრძობს. ამავე დროს, ბიჭი არის უთქმელობის, როგორც სიტყვის, როგორც სიყვარულის, მსხვერპლის, თავშეწირვისა და მინდობის რეპრეზენტაცია. სწორედ აქ შემოდის ხსოვნის ცნება.

“მკვდრებში” ხსოვნის ცნება ბიჭის სიკვდილთან მიმართებით გაიგება, როგორც ინდივიდუალური ისტორია. ეს ნიშნავს, რომ ხსოვნა მოთხრობაში ყველაზე მკვეთრად მოცემული ინდივიდუალური აქტია, რომლის მიღმა კონკრეტული ისტორია და ნარატივები დგას. ხსოვნის შემთხვევაში, ახსოვთ ის რაც დაამახსოვრდათ, რაც ნამდვილობს, რაც მყოფობს მეხსიერებაში, როგორც დროისა და სივრცის მოდელირების განსაკუთრებულ ნაზავში. ხსოვნა წარმოადგენს იმის მუდამ გაცოცხლებას, რაც იყო. ამ შემთხვევაში, ნებიმიერი რამ რისი რეტროსპექტიაც ხდება, ხსოვნა უნდა იყოს, მაგრამ როგორც წვეულების ანალიზისას გამოიხდება, ეს ასე არაა. კერძოდ, ბიჭის გრეტასეული ხსოვნა და კონროის მიერ სუფრაზე წარმოთქმული სადღევრძელო წინაპრების შესახებ ხსოვნის ბუნების თვალსაზრისით, განსხვავდება.

კონროისთვის, ცოლის მიერ ბიჭის სიკვდილის გახსენებისას ტირილის დანახვაზე უცებ ცხადი ხდება, რომ მის ცოლს ჯერ კიდევ უყვარს გარდაცვლილი. ეს მისთვის იმის აღმოჩენაა, რომ სიყვარული შესაძლებელია. კონროი, რომლისთვისაც ცოლი მისი, ნარცისიზმისადმი მიდრეკილი სუბიექტის სიყვარულის საგანს წარმოადგენს, ცოლის ეს ხსოვნა, უეცრად გრეტას წუხილის გასაღები ხდება. ეს წუხილი არა მხოლოდ უეცარი მოგონებაა, არამედ მათ ცხოვრებასთან კავშირშია. კონროი თავადვე აღიარებს, რომ თავგანწირვა გაცილებით დასამახსოვრებელი და ამადლევებელია, ვიდრე ცოლ-ქმრული რუტინული წლები. მისთვის ცხადი ხდება, რომ ცოლს ახსოვს არა მხოლოდ ბიჭის ქცევა, არა მხოლოდ ის, რომ ეს მის გამო მოხდა, არამედ ისიც, რომ არსებობს იდეალი იმისგან დამოუკიდებლად, ვის გამოც ეს თავგანწირვა მოხდა. ეს წარმოქმნის შესაძლებლობას, თავდაცვისა და გადარჩენის ინსტიქტის მიღმა და მისგან დამოუკიდებლად, ნამდვილი დიალოგი შედგეს; ნარატივი უანგარო იყოს, იმგვარი, რასაც კანტი სილამაზის უანგარო წვდომას უწოდებს. ამგვარი ნარატივი ბიჭის შემთხვევაში საფუძველს უყრის ახალ ნარატივს, რომელიც ქალის მეხსიერებაში მყოფობს, როგორც ცოცხალი სიტყვა, როგორც გარკვეული

გზის მაჩვენებელი. რასაკვირველია, გრეტასათვის ის ფაქტი, რომ ეს მის გამო მოხდა, გარკვეულწილად, დამატებითი სტიმულია, მაგრამ ამაზე უფრო მნიშვნელოვანია მისი გულწრფელი დარდი, რომ ის წავიდა, აღარ არის ასეთი ქცევის მოქმედი... ამდენად, კონროისთვის ხსოვნა თავად ხდება ცოცხალი სიტყვა, ენა, რომელშიც მას შეუძლია წაიკითხოს საკუთარი ისტორია:

“დღეს ერთი, ხვალ სხვა, საბოლოოდ კი ყველანი აჩრდილად იქცევიან. უმჯობესია ვაჟკაცურად დატოვო საწუთრო და ვნებით გულაღზნებული წახვიდე იმქვეყნიდან, ვიდრე წლიდან წლამდე დაჭკნე, საწყალობლად დაჩაჩანაკდე”

(“დუბლინელები” 1984:205).

კონროისთვის ცოლის ხსოვნა არა მხოლოდ მისი და გრეტას ურთიერთობის, არამედ მისი მსოფლადქმის რევიზიის დასაწყისია. ხსოვნაში სუბიექტი არა მხოლოდ ფორმალური თვალსაზრისით არის, არამედ იმიტომ, რომ ის რაც ახსოვთ, ცოცხალია. ეს ცოცხალი არის სიკვდილისა და აბტრაქტული (ჰეგელის გაგებით) ნარატივის დეკონტექსტუალიზაცია და მისი მეორად ელემენტად ქცევა. გაბედვა და ახალი ნარატივის უანგაროდ შექმნა, კონროისთვის საკუთარი ნარატივების ანგარებიანი ხასიათის დანახვის შესაძლებლობას წარმოადგენს, რაც მან სადღეგრძელოს შედგენის შემდგომ თავადვე აღიარა:

“მცდარი გეზი აირჩია. მთელი მისი სადღეგრძელო მცდარად იყო შეთხზული. მცდარი იყო თავიდან ბოლომდე. უეჭველი შერცხვენა ელოდა”

(“დუბლინელები” 1984:161).

კონროისთვის ეს ნიშნავს, რომ მკვდარი ბიჭი უფრო ცოცხალია, ვიდრე თავად. ბიჭის სიმამაცე გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მისი ლამის ნარცისიზმში გადასული ყოფა. ამავე დროს, კონროისთვის ნათელი ხდება, რომ მისი დრო გაჩერებული, უძრავი და რუტინულია, ხოლო ის რაც მან ახლა დაინახა, ცოცხალი, მოქმედი და კათარზისის ეფექტის მქონეა. ბიჭის დრო ცოცხალია, რადგანაც ის ხსოვნაში რჩება როგორც ცოცხალი, კონროის დრო კი მკვდარია, რადგანაც ის ამ დროში უმოქმედო, გაჩერებული და მხოლოდ თავდაცვის ინსტიქტით შეპყრობილია;

მხოლოდ საკუთარი თავისთვის სიამოვნების მინიჭების სურვილით გამსჭვალული. ამდენად, დიდი ნარატივი არსადაა თუ არა გაბრიელ კონროიში: მას ირლანდიის პროვინციალიზმი კი არ ტანჯავს, არამედ ის, რომ ირლანდია მისი იდეალების საწინააღმდეგოა. კონროის სჯერა, რომ იგი აქ აბსოლუტურად მართალია. მას საკუთარი დიდი ნარატივი, შეუსაბამობა მის იდეალსა და სხვა ნარატივებს შორის ტანჯავს. ამის გამო კონროი ამ განსხვავებული ნარატივების მიმართ შეუბრალებელია. ამიტომ ეუბნება უხეშად ცოლს უარს ირლანდიაში მოგზაურობაზე, ამ კუთხით, კონროი შორს არ არის საკუთარი დეიდებისგან, სიტყვის შებრუნებას რომ ვერ იტანენ.

კონროის მიერ ხსოვნის გახსნა, წარმოადგენს მის გადასვლას ახალ, ღიაობის ენაში. კონროი ხსნის ამ დიალოგს, როგორც გზას ახალი ნარატივისკენ, რომელიც საკუთარი “მე“-ს და სხვის დანახვას გულისხმობს. ბიჭის ხსოვნა მისთვის, ისევე როგორც გრეტასთვის, საკუთარი თავის შეცნობის გზად იქცევა.

§ 3.1 დღესასწაული ვერ შედგება—დიდი ნარატივის სახე მოთხრობაში “მკვდრები”

“მკვდრებში” წვეულების შინაარსი დღესასწაულობაა. აქ ის აღწერს კონროის დეიდებისა და მოწვეული დუბლინელების მიერ გარკვეული მოვლენის აღნიშვნას. დღესასწაული სასიხარულო მოვლენაა, რომელიც გარკვეულ ხდომილებას იმეორებს და მონაწილეთა მხრიდან მისი განგრძობის სურვილის გამომხატველია. კონროის დეიდების შემთხვევაში, ეს არის წვეულება, მოვლენა, რომელსაც ყოველწლიურად აღნიშნავენ.

მაგრამ დღესასწაული, რომლის არსს წარმოადგენს არა მხოლოდ საწყისი მომენტის (თავდაპირველი მოვლენის), როგორც ხდომილების გამეორება, არამედ იმ სიხარულის კვლავ განცდა, რასაც ამ მოვლენასთან ყოველწლიური შეხება იწვევს, აღარ არის დღესასწაული. სინამდვილეში, ის ჰგავს დღესასწაულს, მაგრამ აღარ გააჩნია სადღესასწაულო სიხარული.

კონროის დეიდების მახასიათებელი სიტყვის შეუბრუნებლობაა. ეს იმგვარი ყოფაა, სადაც გარემო გაუღენთილია მხოლოდ ერთი ენით, იმ ენით, რაც მიღებულია. ეს ენა დეიდებისთვის დუბლინის დიდი ნარატივის ენაა, წინაპრებისგან მიღებული, ტრადიციასა და ჩვევებში გამჯდარი, სოციალური ინტერაქციით გამყარებული, როცა ნარატივის ვალიდურობას მხოლოდ სოციუმი წყვეტს და არა სხვა რამ. დეიდები ამ ნარატივის ნაწილს წარმოადგენენ. მათთვის დუბლინი,—მშვიდი დუბლინია, ხანდახან ამგვარი შიდა თავშეყრის საშუალებით რომ ამოთქვამს ხვაშიადს. სწორედ ამიტომ ელოდებიან ასე დეიდები საკუთარ დისშვილის სიტყვას წვეულებაზე, მათთვის გაბრიელის სიტყვა სწორედ რომ იმ დუბლინის გამართლებაა, რომლის განუყრელ ნაწილსაც თავად წარმოადგენენ.

დღესასწაული, რომელშიც დეიდები აქტიურ მონაწილეობას იღებენ, მათი ოცნებების განამდვილებაა. სოციალური თავშეყრის და აზრთა გაცვლა-გამოცვლის გარდა, ეს ასევე საკუთარი თავის სოციუმში დანახვის, საკუთარი ნარატივის გამართლების, მხარდამჭერთა შეკრებისა და მათი მეშვეობით ნარატივის განახლების საშუალებაა. მაგრამ ამ ნარატივს აკლია ხალისი, ის არ არის ცოცხალი მოქმედი, ის ვერ აადგევებს კონროის და როგორც ჩანს, ვერც სხვა მონაწილეებს, რომელთაც შეუძლიათ საკუთარი ინტერესი გასტრონომიული საკითხებით შემოფარგლონ.

ამგვარი უხალისობის საფუძველი თავად დღესასწაულის გაგებაშია საძიებელი. თუ ეს დღესასწაული სიტყვის შეუბრუნებელი, დროში უცვლელი, ერთმნიშვნელოვანი ნარატივის ცოცხალ ადამიანებთან ინტერაქციას წარმოადგენს, მაშინ საეჭვოა მან თავისი ფუნქცია შეასრულოს. თუნდაც კონროის მაგალითზე, რომელიც მიიჩნევს, რომ ეს ნარატივი მოძველდა, – ჩანს, რომ დღესასწაულის საფუძველმდებარე ნარატივი სიხარულის განწყობას ვერ ქმნის. დეიდების ნარატივი, ერთ ლოკალურ სივრცეში ორგანიზებულ და ჩამოყალიბებულ ენას წარმოადგენს, რომელმაც დასაწყისში კონტრასტული ნარატივის სახე მიიღო, თუმცა შემდგომში გაბატონების გამო, თავისი პირვანდელი სახე შეინარჩუნა მაგრამ აღარ განვითარებულა, რადგანაც აღარაფერი იყო, რაც ამის აუცილებლობას ქმნიდა. განსხვავებების უარყოფა, რაც დეიდების ნარატივს ახასიათებს, დიდი ბრიტანეთისა და ევროპის შესახებ მხოლოდ ისტორიულ და ახლო კონტაქტს მოკლებულ თეორიულ წარმოდგენებს ემყარება.

როცა დეიდები ამ წვეულებას მართავენ, იგულისხმება რომ არსებობს ერთი, მყარი, უცვლელ ღირებულებათა იერარქია, რომელიც მხოლოდ თეორიულ კუთხით ცნობს განსხვავებულ ნარატივებს. სწორედ ასეთი შეუვალია მისის აივორსის კონროისადმი დამოკიდებულება.

როცა დღესასწაული მხოლოდ თავისთავს ემყარება და განსხვავებულ ნარატივთან ინტერაქციას არ ითვალისწინებს, უფრო მეტიც, საკუთარი თავი განვითარების ერთადერთი წყაროდ არის გამოცხადებული, ის სურათი წარმოიქმნება, რაც “მკვდრებშია” მოცემული. აქ დღესასწაული იზოლირებულ ხდომილებას წარმოადგენს როგორც აწმყოსგან, რომელშიც ის ხდება, ასევე წარსულისგან, რადგანაც ამგვარ ნარატივს წარსული არ გააჩნია, მას მხოლოდ მუდმივი, მექანიკურად გამეორებულ ხდომილებათა ჯამი აქვს. მისი ისტორია არის ქრონოლოგია, რომელიც საწყის მოტივებს განახლების გარეშე იმეორებს. ამგვარი განუახლებლობა კი ნიშნავს, რომ წვეულება მუდამ ერთი და იგივეა და მას კვლავწარმოების, განახლების, სიცოცხლის რესურსი არ გააჩნია. სწორედ ასეა, ყველა ცეკვავს, მაგრამ ეს ცეკვა არ წარმოადგენს რაიმე ახალს, განსხვავებულს, ის ყველასთვის ცნობილია; სწორედ ეს ანიჭებს მას სასიამოვნო ხასიათს, განსაკუთრებით, გადაბერებულ ნარატივებს რომ ახასიათებთ ცვლილებების წინ, მაგალითად რომში ან საფრანგეთის რევოლუციის წინ.

სწორედ ამიტომ დღესასწაული ვერ შედგება. ის ვერ შედგება, რადგანაც მან დაკარგა განახლებისა და საკუთარი თავის დანახვის შესაძლებლობა. ის გახვევებულ ენად იქცა, რომელშიც ინტერაქცია ბრძანებების დონეზეა დასული. ესაა “დღესასწაული”, სადაც კონროი თავს კარგად ვერ გრძნობს, მაგრამ მაინც მიდის კომპრომისზე, რადგანაც ამ ნარატივთან კავშირი გააჩნია.

დეიდებისთვის ყველაფერი ნაცნობია, ეს მათთვის თვითგადარჩენაა; საკუთარი თავისთვის დამტკიცება, რომ ენა, რომელშიც ცხოვრობენ, ყოფიერების ასახსნელად ვალიდურია. მაგრამ ამავე დროს კარგად ხვდებიან, რომ ეს ენა საკმარისი არ არის თვით საკუთარი თავის გასაგებად. სწორედ ამიტომ უხმობენ კონროის, მათი აზრით, განსხვავებულს, მაგრამ მაინც მათი წიაღიდან წამოსულს.

ეს ნარატივი არის აბსტრაქტული პრინციპების განსახიერება (წესრიგის, უცვლელობის, იერარქიის და სხვ.) რომლის მიღმა არაფერია, გარდა სურვილისა მარადიულად იყვნენ. ამავე დროს, ამ ნარატივის მონაწილეები სწორედ სოციალური ინტერაქციის მეშვეობით ახდენენ მასთან იდენტიფიცირებას. სწორედ ეს წვეულება წარმოადგენს ახალგაზრდებისთვის ამ იერარქიის გაგების საშუალებას; მას ხომ ერთ-ერთი დის უამრავი მოწაფე ესწრება; ნელ-ნელა, წლების განმავლობაში აქ სწორედ იმათ მოიწვევენ, ვისაც ენდობიან და ღირსად თვლიან საკუთარ წრეში შემოიყვანონ; შესაბამისად, ნელ-ნელა აქცევენ მათ დიდი ნარატივის გამზიარებლებად; თავად მოანდომებენ აქ იარონ, სადაც მთავარი საწყისები, როგორც ტრადიცია, ჩვევა ისე გადმოეცემათ და რომელზეც კითხვაც კი არ დაისმის; დიდი ნარატივი, უცვლელობის, სიტყვის შეუბრუნებლობის ნარატივი ასე იკრებს ირგვლივ აქტორებს, რომელთა ხმები ერთ ენას ქმნის, მაგრამ არასგზით—ენათა მრავალფეროვნებას.

ამ ნარატივში სიტყვის შეუბრუნებელ სტუმარს ვერ აიტანენ, სწორედ ამიტომ აქ ყველაფერი ისე იქნება, როგორც წლების განმავლობაში იყო. ამგვარ ერთგვარობას, განდევნილ, ჩაკლულ სურვილებს კი ნევროზი მოსდევს. ეს კარგად ჩანს მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების მომენტში, რომელიც ნერვული მანერით გამოირჩევა. ამ ნაწარმოების შესრულებისას მნიშვნელოვანია ის საერთო დაძაბულობა, რასაც მუსიკის მოსმენისას წვეულების მონაწილეები გრძნობენ, შესაბამისად, მათი ტაში სწორედ ამ გამოუვალ მდგომარეობას ასახავს: ისინი ტაშს

საკუთარ თავს უკრავენ; საკუთარ თავს არწმუნებენ ამგვარი ფონის აუცილებლობაში, საკუთარ ყოფაში, ეს ხომ მათი წვეულებაა:

“როგორც ჩანს მერი ჯეინი ამთავრებდა თავის პიესას, რაკი ყოველი ტაქტის შემდეგ ხელახლა იმეორებდა პირველად თემას და ვიდრე მის დასრულებას ელოდა, უსიამოვნო განწყობაც თანდათან გაუქრა გებრიელს. პიესა დამთავრდა ტრელებით მაღალ რეგისტრში და ფინალური დაბალი ოქტავით ბანის გასაღებში”

(“დუბლინელები” 1984:169).

ამგვარი ნევროზული ფონი თავად მისი აქტორებისთვის ნათელს ხდის სიტუაციის აუტანელ ხასიათს. ეს ნერვული ფონი აჩვენებს, რომ მისი მონაწილეებისთვის ამგვარი დაძაბულობა, მობილიზება ერთი და იგივეს მიმართ—აუტანელია. მაგრამ ვერც ამას გაექცვიან, რადგანაც ეს საკუთარი თავია. ამგვარ დუბლინში აღიზარდნენ და ჩამოყალიბდნენ, როგორც წვეულების მონაწილეები. აქ, სადაც კოლექტიური, სიტყვის შეუბრუნებელი აზროვნებისა და ყოფის წესია. სწორედ ამიტომ, რადგანაც აღამიანები არიან, ცოცხლები, მათთვის აუტანელია ეს ყოფა, რომელსაც ვერ ერევიან. აქ გამოსავალიც არ ჩანს, რადგანაც ცვლილებები შეუძლებელია იქ, სადაც სრული ჩანაცვლებაა საჭირო. დეიდები არ შეიცვლებიან, ეს არც არის აუცილებელი თუ კონტრასტული ნარატივები იარსებებენ, მაგრამ როცა ისინი არ არსებობენ, და განსხვავებულის, თუნდაც უმნიშვნელოდ განსხვავებულის გამოხატვა მკაცრად ნორმირებულია, მაშინ ნევროზული ფონი აშკარაა.

კონროის გამოსვლა მათთვის, ამგვარი ნევროზებისგან თავდახსნის ერთ-ერთი საშუალებაა. კონროი განსხვავებულად ითვლება, მაგრამ არა მტრად; ის მაინც დიდი ნარატივიდან წამოსულ სიახლედ მიიჩნევა; მაინც საკუთარ ნაწილად განიხილავენ, რომლის აზრის საინტერესოა; ეს ერთადერთი შემთხვევაა წვეულებაზე, როცა განსხვავებული შეიწყნარება, თუმცა ამასაც საკუთარი წინაპირობები გააჩნია. კონროი ნათესავია და ეს ძალიან მნიშვნელოვანია დეიდებისთვის. ის განსხვავებულია, რომელსაც მაინც საკუთრად მიიჩნევენ ღრმა, დიდ ნარატივში მნიშვნელოვნად მიჩნეული ნათესაური კუთვნილების გამო. სწორედ ამიტომ, მისი

ნარატივი ერთგვარი გათავისუფლების მცდელობაა იმათთვის, ვისაც ეს თავად არ შეუძლია. კონროი ერთგვარი ხიდია იმისკენ, რაც ძველ დიდ ნარატივშია უცხოა: კრიტიკულობის, თავისუფლების მრავალფეროვანი გაგების, კონტინენტური ევროპის, როგორც განსხვავებული კულტურული ლანდშაფტისკენ. ამგვარი ხიდი შესაძლოა ილუზორულია, მაგრამ ხედვის მრავალფეროვნების საშუალებას მაინც იძლევა. სწორედ ამიტომ, კონროის სიტყვა საჭიროა საკუთარ კულტურულ გეოგრაფიაში ახალი პუნქტების მონიშვნისთვის, რომელიც შემდგომში არაფერს შეცვლის გარდა გახსენებისა.

აშკარაა, რომ წვეულება აღარაფერს აღნიშნავს, გარდა საკუთარი თავისა. ეს ის შემთხვევაა, როცა აღმნიშვნელი არსებობს, ხოლო აღსანიშნი აღარ, ხოლო აღმნიშვნელის არსებობა ილუზიას ქმნის, რომ აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის კავშირია, მაშინ როცა ასეთი კავშირი აღარ არსებობს. ამ შემთხვევაში თავად აღმნიშვნელი იქცევა საკუთარი თავის აღსანიშნად და უწინდელი აღსანიშნის შინაარსს შეითავსებს. მაგალითად, წვეულება აღნიშნავს დღესასწაულს, რომელიც სინამდვილეში თავისი შინაარსით აღარ არსებობს, რადგანაც მექანიკური ხდომილებაა და არა სიახლისა და სიხარულის მომტანი. მაგრამ წლების განმავლობაში იგი მაინც ინარჩუნებს ამ ფუნქციას, რადგანაც დეიდების წვეულებაზე მოსულებისთვის იგულისხმება, რომ თავად წვეულება, ამ მოქმედებათა და რიტუალთა გამეორება არის დღესასწაული. დეიდების შემთხვევაში, წვეულება ზეიმია სადაც მოსულებს ჰგონიათ, რომ რაღაც ახალს ნახულობენ, რაღაც იცვლება. სინამდვილეში, წლიდან წლამდე იგივე მეორდება.

ასე მიიღევა და განქარდება დიდი ნარატივი. მისი, როგორც ენობრივი ბადის მნიშვნელობა შემცირებულია; მასში ცოცხალი გამქრალია და აბსტრაქტული ცოცხალ ნარატივებს ანადგურებს; ახალი ნარატივები ვერ წარმოიქმნება, რადგანაც მათი გაშლა მხოლოდ ახალ სივრცეშია შესაძლებელი და არა იქ, სადაც კულტურული სივრცე უკვე ფორმირებულია; აქ ის ენაა, რომელიც ნორმატიული და არა ადამიანურია; იგი საკუთარი თავის მიღმა არსებულ სივრცეს ვერ ჰგუობს. ამ ენის სივრცე სტრუქტურირებულია; სამყარო მხოლოდ საკუთარ, უკვე დადგენილ სივრცეში გაიგება. განსხვავებულისადმი სიყრუე თავად ამ ენასაც დაამუნჯებს, რადგანაც რასაც ის გამოთქვამს, საყოველთაო ადამიანურ ენას აღარ წარმოადგენს,

მასში მხოლოდ მუნჯებისთვის განკუთვნილი სპეციალური კოღური გზავნილებია. ამგვარი მარგინალიზაცია კარგად ჩანს მონაწილეთა დეპრესიაშიც; სმა-ჭამა ცვლის ლხინს; ამგვარი სუროგატი წვეულების სახით არსებობას განაგრძობს, მაგრამ არ მნიშვნელობს.

კონროი ხედავს ამ მიღვეადი, მკვდარი ნარატივის მიერ ცოცხალთა შთანთქმას. მისთვის ეს სამწუხაროა, მაგრამ ვერაფერს გააწყობს, რადგანაც უძღურია თავად მისთვისაც ახლობელ ტრადიციას ებრძოლოს. მისთვის გამოსავლად განრიდება იქცა, თუმცა ესეც მხოლოდ ნაწილობრივი გამოსავალია, რადგანაც საბოლოო განრიდების მიზანი კონროისთვისაც არ არის ნათელი. საყოველთაო ჭეშმარიტებისთვის მარტვილობა კონროისთვის ბოლომდე მისაღები ვერ იქნება, მას ესმის, რომ ყოველი ენა, რომელიც საკუთარი თავის აბსოლუტიზაციას ახდენს, პიკისა და შემდგომ დამარცხებისათვისაა განწირული, მაგრამ მისი ყოფაც ამგვარ გაურკვეველ სივრცეში, მტანჯველია. ამიტომ კონროი ისევე იტანჯება, როგორც მის მოსასმენად მოსულნი, რომელნიც მასში სახალისოს ეძებენ. კონროი თავად ეძებს გამოსავალს საკუთარ იდენტობასთან დაკავშირებით და პირიქით, მისთვის ეს წვეულება ერთგვარი შვებაა. მაგრამ ამ უცნაურ კატა-თავგობანას თამაშში ყოველი მხარე გრძნობს, რომ ყველაფერი ისე იქნება, როგორც აქამდე: მკვდრები გზას ცოცხლების სახეებით გააგრძელებენ; კონროი ვერ გადალახავს ზღვარს, რომელიც საკუთარ თავს იდენტობის დასაცავად დაუწესა; სხვები ვერ იქცევიან თანაღმობის მონაწილეებად, რადგანაც მათი წვეულება, მათი ცეკვა, მათი ღიმილი, მათი ტაში საკუთარი თავისგანაც კი განსხვავებული “სხვაა”, ტაშია, თამაშია, ჩვევაა, ავტომატიზმამდე დაყვანილი შესისხლხორცებული ნარატივია, რომელსაც ცხოვრებაში მათი გათრევა შეუძლია, ყოველივე ახალი კი საფრთხის ეკვივალენტი.

ამ შიშსა და უკვე ნახსენებ ნევროზში ყოფნა კი დღესასწაულს აგონიად აქცევს, რომლის მონაწილეები, როგორც სასიკვდილოდ განწირული გლადიატორები ისე გადიან სცენაზე და ფორტუნისგან ცერა თითის მაღლა თუ დაბლა დაშვების მომლოდინე, ერთმანეთს უმოწყალოდ ებრძვიან ისევე იმ შეგნებით, რომ სხვაგვარი ყოფა არ არსებობს. ეს ხომ სიტყვის შეუბრუნებელთა საზოგადოებაა, სადაც მეუფე პატრიარქალური ღირებულებებია; ამ განწირულთა ერთადერთი გზაა; რაც გააჩნიათ იმ იდენტობის გაფრთხილება და შენარჩუნებაა თუნდაც სიყრუის გზით. ეს

დაახლოებით იმას ჰგავს, ადამიანმა თავი ძალით დაიყრუოს და დაიბრმავოს, რომ შუქი განსხვავებულისკენ არ დაინახოს. კონროი ცდილობს სწორედ ამგვარი სიყრუე და სიბრმავე მოარგოს საკუთარ თავს, მაგრამ ამას ვერ ახერხებს, რადგანაც შინაგანი ხმა დასაწყისშივე ეუბნება საკუთარი სადღეგრძელოს აბსურდულობის შესახებ, ხოლო მოთხრობის ბოლოში აჩვენებს, რომ მის მიერ ცოლის, როგორც სურვილის ობიექტის დანახვა მხოლოდ მისი ნარცისული “მე“-ს გამოძახილია, სახელოვანი წვეულების შემდეგ დამაგვირგვინებელ ფაზად ფსიქო-სექსუალურ ძღომას რომ მიიჩნევს.

ამგვარი აგონია ნიშნავს, რომ სცენაზე ცოცხალთა აჩრდილები დადის, რომელთა პატრონებმა საკუთარი სული სიმშვიდის სანაცვლოდ დიდ ნარატივს მიჰყიდეს. ოღონდ, ეს გარიგება ყოველ წამს იდება, როცა ისინი მოქმედებენ. დეიდები, ფრედი, კონროი, ყველანი იმ გარიგების მონაწილეები არიან, რომელშიც მათი, როგორც მხარის უფლებები მორჩილებაზე დაიყვანება, ხოლო მოვალეობები განუსაზღვრელ წინადადებათა რიგზე. შესაბამისად, კონროის სადღეგრძელო გარდაცვლილთა შესახებ არა მხოლოდ მკვდრებისადმი მიმართვას წარმოადგენს, არამედ წვეულების მონაწილეებისა და საკუთარი თავისთვისაც იმის ირიბად შესენებას, რომ იმ წარსულსა და აწმყოს შორის არსებობს კავშირი, რომელსაც წვეულების მონაწილეები იზიარებენ და მის ნაწილს წარმოადგენენ. მისი სიტყვა ადასტურებს, რომ დიდი ნარატივი, როგორც “გმირული” ირლანდიის დიდი ტრადიციების განსახიერება, კვლავ ცოცხალია, შესაბამისად, კავშირი მკვდრებსა და მათ, ცოცხლებს შორის არსებობს. ეს კავშირი კონროის აზრით, ახალ ნარატივში (რომლის მონაწილე თავადაცაა და შესაბამისად, ერთგვარად საკუთარ თავსაც ამათრახებს თუ სინანულით გამოიტირებს), დარღვეულია. მაგრამ ის ფიქრობს, ეს წვეულებაც ამ ხსოვნის გაცოცხლებაა, მისი მარადიული ბუნების კიდევ ერთხელ საზრისით გამსჭვალვაა. აქ კონროის სიტყვისას გაგებისას გასათვალისწინებელია მისი სიტყვის ისტორია, თუ რატომ ამბობს ამას კონროი: არსებითად, ის არ არის ამ წვეულების ნაწილი, მაგრამ გარკვეული თვალსაზრისით, თუნდაც ნათესაური კავშირის გამო, მას სიტყვის თქმის უფლება გააჩნია; კონროი საკუთარი ქცევის ნარცისულობას შედგენილი სადღეგრძელოს გუნებაში განხილვისას ხვდება და მას უარყოფს, თუმცა ესმის ამგვარი ყელყელაობა ამ საზოგადოების მახასიათებელია, რაც მათ მიერ ცუდად შესრულებული მუსიკის დადებითად შეფასებაშიც გამოიხატა.

მუსიკა, რომელიც ნერვული შესრულების მანერით გამოირჩევა და ნევროზულ ფონზე იმის, ასევე კარგად აჩვენებს, რომ ეს წვეულება არ არის საზრისის გაცოცხლება, არამედ თავდაცვისა და თავის გადარჩენის ნევროზული ცდაა. საზრისი კი მის მოპოვებას შრომით გულისხმობს და არა ნარატივების პირდაპირ მიღებას. გარდა ამისა, კონროი ასევე კარგად ხედავს რომ ეს უბრალოდ გართობაა, დღესასწაულის სუროგატი, სმა-ჭამის რიტუალია, რომელიც ფარისევლურად ინიღბება დიდი იდეებით, თუმცა, მათთან ნაკლები კავშირია, როგორც ფორმის (მუსიკის შესრულების მანერის), ასევე შინაარსის (ბუნდოვანი ლექსის) თვალსაზრისით. მაშინ რატომ ამბობს კონროი, რომ ეს წვეულება ნამდვილი დღესასწაულია? კონროი ამას როგორც დიდი ნარატივთან კავშირის მქონე ამბობს. ის ამას როგორც ამ ნარატივის ტრადიციაში, ისტორიაში მნახველი და განმცდელი ამბობს, რადგან იცის რომ დიდი ნარატივი მუდამ ასეთი იყო. ის ამას ეუბნება წვეულების მონაწილეებს, აბსტრაქტული, შეუცნობელი, არგანსჯილი ნარატივის პირობებში მცხოვრებთ. გაბრიელი ცდილობს მათ ამ მინიშნებით აჩვენოს ამ დღესასწაულის სიყალბე. ის ერთი მხრივ, დიდი ნარატივის სიკვდილზე მიანიშნებს და კრიზისის ნიშნებს აჩვენებს, მეორე მხრივ, იმედს გამოთქვამს, რომ ცოცხლები ყოფასა და არსებობას გააგრძელებენ. ეს სწორედ იმის მანიშნებელია რომ კონროისთვის ადამიანები გაცილებით მნიშვნელოვანია ვიდრე მათი უბრალოდ დაცინვა და საკუთარი სიმართლის თქმა. ის ამას მისის აივორსსაც არ ეუბნება, რადგანაც ცდილობს ზომიერი და არა რადიკალური პოზიცია ჰქონდეს

კონროის სიტყვა დღესასწაულის შესახებ, ერთი მხრივ, გამართლებულია. მეორე მხრივ, ის თავად კონროის ტრაგიკულ ბედს აჩვენებს: მისთვის ის ენა, რომელშიც იშვა, მკვდარია. ის კი ამ მკვდარ ენაზე ლაპარაკობს. მაგრამ მან საკუთარი თავი უნდა დააჯეროს, რომ ეს ენა ცოცხალია და თუნდაც შინაგანი ეჭვის პირობებში მისი, როგორც ცოცხალის სიმულაცია უნდა მოახდინოს. ამგვარი ორგვარობა ნიშნავს, რომ მკვდართა ენა და ცოცხალთა ენა ერთმანეთს უიგივდება და კონროის სიტყვაში ენის, როგორც სიტყვის, ცოცხალი სხეულის გაქრობა ხდება: ენა არის და არც არის, ის მკვდარიცაა და ცოცხალიც, ჭეშმარიტიც და მცდარიც. ეს ხდება არა სხვადასხვა მიმართებით, როცა შესაძლებელია გარკვეული კუთხით ეს ენა ცოცხალი იყოს, ხოლო სხვა მიმართებით მკვდარი, არამედ ტოტალურად. კონროის გაცნობიერებული აქვს, რომ ეს ენა ან მკვდარია, ან არა, და თუ მკვდარია და

მისთვის ის მკვდარია, ის უკვე აუტანელია. აქ გამოსავალი ამ ენისგან განყოფილება, მისგან დაშორება და მის შესაფასებლად გარკვეული დისტანციის დაჭერაა. კონროი სწორედ ასე იქცევა, როცა ცოლთან სექსის მოსურნე ხდება, რომ მკვდარ ენასთან კომპრომისი საბოლოოდ ხედვის დაკარგვის ტოლფასია.

მაგრამ მკვდრების ნარატივი, რომელთანაც კავშირი დამყარებას კონროის სიტყვა ცდილობს, მიიჩნევს, რომ მკვდრები ცოცხლებისთვის მაგალითს, მოდელს წარმოადგენენ. მკვდრები მნიშვნელოვნად იმდენად, რამდენადაც ისინი დიდი ნარატივის ნიშნები არიან, რომლის განამდვილებაც აქ, ამ წვეულებაზე ხდება. ამ თვალსაზრისით, მკვდრები ცოცხლები არიან, რადგანაც ისინი არსებობენ იმ დიდ ნარატივში, რომლის მონაწილეები ასევე არიან წვეულებაზე მოსულნი. ის ერთიანობა, რომელიც არ ცნობს დროისა და სივრცის, კულტურულ-ისტორიული და ყოფნა-არყოფნის განსხვავებებს, რაც ყველას ერთში და ერთს ყველაში გულისხმობს, გამოხატავს დიდი ნარატივის აზრს, რომ ის ტოტალურად ერთია და ის ყველაშია, ის საყოველთაოა. ნარატივთა მრავალფეროვნების მცოდნის, კონროის მხრიდან ამგვარი კომპრომისული სადღეგრძელო სწორედ იმ დიდი სიმულაციის ნიშანია, რასაც იანუსის ღიმილი ჰქვია, რასაც კონროი მოთხრობის ბოლოს კარგად აცნობიერებს.

ზოგად ნარატოლოგიურ ჩარჩოში დღესასწაულის შეუმდგარობის ანალიზისას რამდენიმე ნაკადი გამოიყოფა, რომელთა ინტერაქცია ქმნის სწორედ აღდგომის შეუძლებლობას “მკვდრებში”: 1. დეიდების დიდი ნარატივი ანუ მკაცრი, უცვლელი წესრიგი; 2. სტუმართა ეჭვი საკუთარი ნარატივის მიმართ, სადაც კონროი ერთგვარი ხსნაა; 3. კონროის სიმულაცია ანუ საკუთარი ხმის გაყალბება და დიდი ნარატივის სიმულაცია; 4. დიდი ნარატივში სიკვდილის/სიცოცხლის ცნებების და ზოგადად, აღმნიშვნელის ქცევა აღსანიშნად; 5. კონროის სიტყვაში ხსნის იმედის სრული გაქრობა, რადგანაც ეს ენა აღარაფერს გამოხატავს და არც საკუთარ იდენტობას ემყარება. ამ ნაკადების ურთიერთმიმართება ქმნის ნაწარმოების, როგორც შეუმდგარი აღდგომის, განუხორციელებელი დღესასწაულისა და სიმულაციის სახეს. ეს არა მხოლოდ მოდელთა განადგურება, არამედ ენობრივ-ყოფიერებითი სივრცის მიღება და განქარებაა, რის შესახებაც კონროი თავის სიტყვაში მიაჩნის.

კონროის მიერ სადღეგრძელოში გამოთქმული სურვილი გარდაცვლილებთან კავშირის აღდგენისა და არსებობის შესახებ უშვებს, რომ ამგვარი ენა შესაძლებელია, თუმცა სინამდვილეში ის არ არსებობს და სიმულაციაა. ეს ენა გამქრალია. ის დამატებითი ფაქტორი, რაც ამ შემთხვევაში მოთხრობაში თოვლის სახით არსებობს, სწორედ ამ გაქრობას ადასტურებს: არსებობს ცდა კონროის სიტყვისა და თოვლის სიმბოლოს შემოტანის სახით, მაგრამ ის სიცოცხლეს მოკლებულია, რადგანაც თოვლი სწორედ ნოსტალგიურ, წარმავალ, განქარების კონტექსტში არის მოცემული. მისი, როგორც ნარატივის ელემენტის ფუნქცია კონტექსტის საერთო სურათის შევსებაა. ხსოვნის ელემენტის ეს ფუნქცია უფრო კარგად, ფარეის უთქმელობის მომენტის განხილვისას წარმოჩნდება. მაგრამ თოვლის დიდ ნარატივთან კავშირი გამოხატავს ცდას, ენის გაქრობა, ტრადიციის გადაქცევა მკვდარ ენად, რომელსაც ფონს თოვლის, წარმავლობის, მიღვეადობის, ცვალებადობის, წელიწადის დროთა ბრუნვის სიმბოლიკა უქმნის, ნოსტალგიურ პლანში წარმოჩნდეს. ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ დიდი ნარატივი მოკვდა და ის გამუდმებით ერთ წრეს უბრუნდება. რომ მისი გზა მხოლოდ განქარების სიმბოლიკით უნდა გამოისახოს. თოვლი ამავე დროს დღესასწაულის შეუძლებლობის, ტრაგიკულობის მშვენიერების მაჩვენებელია. ის აჩვენებს, თუ როგორ მიიღვეა და განქარდება ძველი, გმირული ირლანდია და დუბლინი და ახლით იცვლება, რომელიც უცხო და საშიშია წვეულების მონაწილეებისთვის.

ამდენად, “მკვდრებში” დღესასწაულის, აღდგომის შეუძლებლობა დიდი ნარატივის დაშლის სურათს ქმნის, რამაც საბოლოოდ უნდა გამოიწვიოს მრავალსახოვანი ნარატიული სტრუქტურის შექმნა, რომელშიც კონროისა და დეიდების დუბლინური ნარატივები ინტერაქციის საფუძველზე იარსებებენ.

§ 3.2 დუმილი და ხსოვნა, როგორც დიდი ნარატივის დეკონსტრუქციისა და თანაღმობის ნარატივის წინაპირობები

“მკვდრებში” ბიჭის უთქმელობა კვლავ მნიშვნელოვანია. ეს მომენტი ასევე მნიშვნელოვანია მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მოთხრობის ანალიზი, ისევე როგორც ჯოისის ადრეული შემოქმედების აქ წარმოდგენილი კვლევა, “სტრუქტურის” როგორც მყარი ერთეულის უარყოფასა და ნაწარმოებების გაგებას, როგორც ურთიერთდაკავშირებული, მაგრამ არასტრუქტურირებული პროცესების გაგებას ემყარება, ბიჭის უთქმელობის გაგება გამომდინარეობს თავად “მკვდრების”, როგორც ურთიერთდაკავშირებული ელემენტების მიერ პროვოცირებული საერთო საფუძვლებიდან.

ბიჭის უთქმელობის გაგება, უპირველესად, ცოლის ხსოვნის კონტექსტში ხდება. სხვაგვარად, დასაბუთებული ანალიზისთვის მისი მოხელთება უიმედოა, რადგანაც ეს ბიჭის უთქმელობის გაგებას მხოლოდ ანალიზის მწარმოებლის პოზიციიდან ნიშნავს და ზუსტი დასკვნებისთვის ნაკლებ საფუძველს იძლევა. ამდენად, ხსოვნა ანალიზისთვის ტექსტობრივი საფუძველია.

ნაწარმოები ცოლის მიერ გარდაცვლილი თაყვანისმცემლის გახსენებით მთავრდება. თუმცა, ეს ასევე ნიშნავს, რომ გახსენება კავშირშია მოთხრობის დასაწყისთან. ნაწარმოები იწყება თოვლიანი ქუჩიდან შინ შემოსვლით და მთავრდება გარეთ არსებულ თოვლზე აქცენტირებით. თუმცა, თოვლი არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ ელემენტს, ის აქ მხოლოდ საერთო კონტექსტში გაიგება.

კონროის ცოლი იხსენებს ბიჭს, რომელიც დიდი ხანია აღარ არის. კონროიში ეს თავდაპირველად, გაკვირვებასა და გაბრაზებას იწვევს. შემდეგ კი ხვდება, რომ ეს ხსოვნა არ შეიძლება მისი ეჭვიანობის ან წყენის საბაბი იყოს. იგი ხედავს, რომ მისი წყენა ვიწროა და შემოზღუდულია ნარცისიზმში გადასული “მე”-ს გაგებით. სწორედ ამიტომ ის იწყებს ცოლის გაგებას და ეს გაგება გარკვეულწილად ჰგავს მისტერ დაფის მიერ სინიკოს ისტორიის გაგებას იმ თვალსაზრისით, რომ კონროიში დიდი ნარატივი იშლება და ის ახალი ნარატივით ჩანაცვლდება, რომელშიც “მე” “შენ”-თან ურთიერთობას ახერხებს.

ცოლი მასთან ამ ყველაფერს წლების შემდეგ იხსენებს და როგორც კონროის რეაქციიდან ჩანს–პირველად. აქ გრეტას ქცევა არ ჰგავს მის მხიარულებას წვეულებაზე. ის რაც გამომჟღავნდა, მეტია ვიდრე წამიერი ემოცია, რადგანაც როგორც გრეტა ამბობს, მას ეს სულ ახსოვს. ეს ნიშნავს, რომ კონროი ხსოვნის ფენომენს ეჩეხება, რომელიც მეტია ვიდრე უბრალოდ მეხსიერება ფუნქციონალური გაგებით.

ხსოვნა არის დროსთან დაკავშირებული ფენომენი. კონროის ცოლის შემთხვევაში, ეს არის დროის უაღრესად პირადი განცდა. ამ შემთხვევაში, არსებობს განსხვავება მის მიერ დროის განცდასა და იმის განცდას შორის, რაც ამ დროშია. ეს ორი რამ ურთიერთკავშირშია, მაგრამ ერთი არაა. ზოგადად, გრეტა ბიჭის ყოფას განიცდის და ეს განცდა მის მიერ დროის აღქმასთან შერწყმულია. მიუხედავად იმისა, რომ წლებია გასული, მის მიერ ბიჭის ყოფის გაგება დროის ფიზიკური, გაზომვადი კრიტერიუმებით არ შეიძლება გავიგოთ. გრეტას რეაქციიდან ჩანს, რომ მისთვის ამგვარ გაზომვად დროითობას არავითარი მნიშვნელობა აქვს. მის მიერ ბიჭის ყოფის აღქმა “ამგვარ” დროს არ ექვემდებარება და მის მიღმა დგას. ეს უაღრესად პირადული განცდაა, სუბიექტის დრო, რომელიც იმდენად შერწყმულია განცდის საგანთან, რომ ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. ის გარკვეულ ფენომენად არის ქცეული, რასაც ხსოვნა ეწოდება.

კონროის ცოლს ახსოვს ბიჭი. ამ შემთხვევაში ხსოვნა ნიშნავს არდავიწყებას, არ გაქრობას. ის არსებობს, როგორც ხსოვნისა და გაგების შემძლე სუბიექტი. მასში ხსოვნა არსებობს, როგორც არწაშლის მანქანებელი. ამ თვალსაზრისით, ბიჭი მკვდარი არ არის, რადგანაც ის არსებობას ხსოვნაში განაგრძობს და მისი სიკვდილი მხოლოდ ბიოლოგიური თვალსაზრისით თუ შეიძლება ჩაითვალოს გაქრობად.

კონროის ცოლის მიერ ბიჭის ხსოვნა საკუთარ ყოფაში მის ტარებას ნიშნავს. ეს ნიშნავს, რომ ერთ პერსონაჟში არის არა ერთი სუბიექტი, არამედ სხვადასხვა. ხსოვნა, ამავე დროს, გრეტას ყოფის სიღრმეზე მიანიშნებს. ის აჩვენებს, რომ რაც ჩანს, არ არის საკმარისი მის გასაგებად და რაც არ ჩანს, არ არის საკმარისი მისი არყოფნის დასადასტურებლად. დაფარული, რომელიც ამ შემთხვევაში ზედაპირზე ხსოვნის სახით ამოდის, აჩვენებს რომ გრეტას პერსონაჟი თვით მეორე პერსონაჟისთვის, გაბრიელისთვის უცხო და დაფარული ცხოვრებით ცხოვრობს და ამ

უცხოვსთან შეხვედრა ქმრისთვისაც მოულოდნელია. კონროი ამავე დროს ხვდება, რომ ცოლისთვის ხსოვნა წარმოადგენს არა ბიჭის სიკვდილის აღმნიშვნელ და პატივის მიმგებელ მოვლენას, არამედ მასთან თანყოფნას. თუ რატომ მოხდა ასე, ამაზე უკვე ითქვა ბიჭის სიმამაცეზე საუბრისას, თუმცა ამ შემთხვევაში საინტერესოა არა “რატომ”, არამედ “როგორ” ხდება გრეტას თანყოფნა გარდაცვლილთან?

ეს თანყოფნა მიმდინარეობს იმ პირობებში, როცა ის დაფარულია, უპირველესად, კონროისგან. ცოლი ცხოვრობს ამ დაფარულობის პირობებში, რადგანაც აქამდე არასოდეს ყოფილა შემთხვევა ეს გამჟღავნებულყო. შესაბამისად, აქამდე არსებობს თვით პერსონაჟებს, ცოლ-ქმარს შორის გაუცხოება, რომელიც არ ეფუძნება ღიაობას, არამედ არსებობის საზრისისა და ერთმანეთის ცალ-ცალკე გააზრებას.

კონროი მიერ დანახული ხსოვნა ადასტურებს არამარტო ბიჭის ნამდვილობას, არამედ ამგვარი ყოფნის მტკივნეულობასა და სამაგიერო სიმამაცეს ცოლის მხრიდან. ცოლის მხრიდან ეს თანაღმობა ბიჭის სიჩუმის გაგებას წარმოადგენს. ბიჭის სიჩუმე ამჯერად გაიგება, როგორც ხმა, თავად ცოლის ხმა, რადგანაც ცოლი ბიჭის, როგორც უარყოფილის ხმას, საკუთარ ხმასთან აიგივებს. მისთვის ფარეი არის იგივე რაც თვითონ, რაც ამავე დროს საკუთარი დამარხულობის განცდას ნიშნავს.

ხსოვნა მოიცავს ბიჭის გაქრობის განცდას, ფიზიკურად თანყოფნის განცდის მოშორებასა და მის მხოლოდ ხსოვნაში, როგორც ბიჭთან ინტერაქციაში გადასვლას, სადაც საკუთარი გამოცდილების გაზიარება ხდება. ეს ერთდროულად არის ცოლის მიერ საკუთარი თავის გარდაცვლილში შერწყმა და ამავე დროს მისი ცალკე გამოკვეთილ სუბიექტად დატოვება, ვისი ხსოვნაც ადასტურებს, რომ მის ხსოვნაში ორი განსხვავებული პერსონაჟია: ერთი, ვინც ახსოვთ და მეორე, ვისაც ახსოვს.

საკუთარ თავში დამარხულობის განცდა მოიცავს ბიჭის ხსოვნაში მასთან თანყოფნის ტკივილის განცდას. ეს თანყოფნა ბიჭის სიკვდილის, როგორც მოშორების, წასვლის განცდაა. რადგანაც ლაპარაკია ხსოვნაზე, სიკვდილი კონროის ცოლის შემთხვევაში არის ბიჭის წასვლასთან თანყოფნის განცდა. უფრო მეტიც, ეს არის ბიჭის წასვლასთან, მოშორებასთან თანაზიარი, მასთან აქ და ამჟამად თანყოფნის განცდა. ხსოვნა გრეტას ყოფის მამოძრავებლად იქცევა, რომელშიც საკუთარი თავის,

როგორც წასვლის მომლოდინეს, მოშორების ვერამცდენის განცდა უკვე წასულთან თანყოფნას ერწყმის.

ის, რაზეც ბიჭის ხსოვნა ლაპარაკობს, იგივეა რაც გრეტას ისტორია. ხსოვნა ლაპარაკობს საკუთარ თავზე და ამ ისტორიიდან კონროის შეუძლია გაიგოს როგორც საკუთარ ცოლზე, ასევე საკუთარ თავზე. ხსოვნა აქ პერსონაჟებს ამჟღავნებს: პერსონაჟები საკუთარ თავს ხსოვნაში და ხსოვნის მიხედვით გაიგებენ. ეს ნიშნავს, რომ როგორც კონროის, ასევე ცოლის შემთხვევაში, არა მხოლოდ წვეულებისა და შინ დაბრუნების უნიკალური წამებია მოცემულია, არამედ ჩანს სუბიექტები ისტორიით და კონტექსტით, რომელთა გამჟღავნება, გამოვლენა იმ წამებში ხდება, სადაც ეს ისტორიები არის კონდენსირებული. ხსოვნის ამგვარი რადიკალური მნიშვნელობა, კონროის საკუთარი ავტომატური, ჩვევაზე დაყვანილი გაგების მიღმა გაიყვანს და იმ ნარატივში მისი ყოფნის შეუძლებლობას დაანახებს, რომელშიც ეს ხსოვნა ვერ არსებობს, დათრგუნულია.

ბიჭის ხსოვნა სხვადასხვაგვარად ლაპარაკობს განდევნაზე, მათ შორის როგორც სინანული ბიჭის მიტოვების გამო; როგორც მასთან თანყოფნის განცდა; როგორც ქმართან თანაცხოვრების ტკივილი; როგორც საკუთარი დროის, დიდ ნარატივთან ინტერაქციის შეუძლებლობისა და ტკივილის განცდა. გაბრიელს აქედან შეუძლია გაიგოს, რომ ცოლის ცხოვრება სხვაა და მისი სხვა. მას შეუძლია დაინახოს რომ სინამდვილეში არსებობს არა “ჩვენ”, არამედ ის, გაბრიელ კონროი სხვადასხვა ატრიბუტებით და ცოლი, როგორც ცალ-ცალკე მყოფნი. როცა ეს კონროისთვის ცხადია, ის აღარ ბრაზობს, რადგანაც მან დაინახა, რომ იქ, სადაც კავშირი გაწყვეტილია, გაბრაზება, როგორც ამგვარი კავშირის არსებობის განცდაზე დაფუძნებული ემოცია, უადგილოა. ამიტომ ამ წამიდან ცოლის ამგვარად, ფარეის ხსოვნის კონტექსტში დანახვა მის ხსოვნად იქცევა, საკუთარ ისტორიად და მასში ახალ დროს დააფუძნებს. მისი, როგორც გაბრიელ კონროის დრო, ამ მომენტიდან იცვლება და სხვა დრო ხდება. მისი ხსოვნა საკუთარი თავის, ცოლის, საერთოდ, “ჩვენ“-ის შესაძლებლობის შესახებ აღარ არის ისეთი, რაც გარდაცვლილი ბიჭის ხსოვნასთან შეხვედრამდე იყო.

უპირველესად, კონროი ამჩნევს, რომ ხსოვნა გრეტაში ზრუნვისა და წუხილის სახით გამოიხატება. ეს არის თანყოფნის ტკივილი, რომელიც ბიჭს არ შორდება და მასთან

ერთად იზიარებს საკუთარ ყოფას. ეს ამჟამინდელი ზრუნვა არის პასუხი მაშინდელ უპასუხოებაზე. ეს საკუთარი უპასუხოების, ხსოვნასა და მომნანიებელ წუხილში განცდაა. კონროისთვის გრეტას ზრუნვა სიყვარულია, ამგვარი თანყოფნა ყველაზე სიღრმისეულ შრეებში, სადაც მისი ცოლი, როგორც შიშველი, ყოველგვარი ატრიბუტებისგან განძარცული, ისე როგორც არის, ნამდვილი წარუდგება საკუთარ ხსოვნას. როგორც გრეტას შემთხვევაში, სადაც დასაწყისში ბიჭის მიმართ ძალაუფლების განცდა შემდგომში საკუთარი ხსოვნაში მასზე ზრუნვისა და მომნანიებელი წუხილის საფუძველია, ასევე კონროის შემთხვევაში, საკუთარი ძლიერების განცდა ტკივილით იცვლება, რომლის საფუძველი ასევე მომნანიებელ წუხილშია. კონროისთვის ცხადია, რომ “ჩვენ” ძალაუფლების ამ განცდის გამო ორ განცალკევებულ “მე“-დ იქცა, სადაც ორივე თავს იტყუებს, რომ ეს “ჩვენ” არის. ის ხედავს, რომ სინამდვილეში არსებობს მხოლოდ “მე”, და არა თუ “ჩვენ”, არამედ “შენ” ასევე გამჭრალა. ის ასევე ხედავს, რომ მისი ცხოვრების არსი სხვისი “მე“-ს სრულ უარყოფაშია. განსაკუთრებით იმ ადამიანის, ვისთვისაც ამგვარი განყოფა და განსხვავება დამარხვის ტოლფასია. კონროისთვის ასევე ცხადია, რომ მათი ცხოვრება არის ორი განსხვავებული ყოფა, რომელშიც დრო და სივრცე განსხვავებულად არის სტრუქტურირებული. მისთვის მიუღებელია “სხვა”, იქნება ეს ირლანდია, ტრადიციები და ასე შემდეგ. მაგრამ იქ, სადაც ყველაზე მეტად სჭირდება მას ამგვარი კომპრომისის აუცილებლობა დაინახოს, ცოლის შემთხვევაში, რომელიც როგორც თავად ჰგონია უყვარს, კონროი ისევე იქცევა, როგორც თავის იდეურ მტრებთან, ის კლავს გრეტას ცოცხალ “სხვას” და ცდილობს მისგან მისთვის იდეალური, საკუთარი “მე“-ს პროექცია მიიღოს. ეს საკუთარი ნარცისული ვნებების კიდევ ერთი გავრცობაა უახლოესი ადამიანის მეშვეობით. ამავე დროს, გაბრიელისა და გრეტას განყოფა არ ნიშნავს მათ რადიკალურად განყოფას. სინამდვილეში, კონროისთვის ცოლის ხსოვნა, რომელიც ტკივილია, მისთვისაც სხვა გამოცდილებაა. ეს გამოცდილება სიახლეა, რომელიც მას გრეტასთან აერთიანებს. აქ იბადება ახალი ხსოვნა, რომელიც ნარცისული თვითცნობიერებისგან რამდენადმე განსხვავებულია და თავად არის დათრგუნული, უპირველესად, საკუთარი თავით.

თუ კონროიში დიდი ნარატივი უპირველესად “ჩვენ“-ის დაკარგვაა, მაშინ მისთვის ხსოვნა ამ დიდი ნარატივის დანახვის გზად იქცევა. ის ხედავს, რომ მისი ცოლი არა მხოლოდ სხვაგან ცხოვრობს, არამედ დამარხულია. იგულისხმება, რომ ის, როგორც

ცოლი, ქმრისა და დიდი ნარატივის სოციალური ნორმების ბაღეში მომწყვდეული, იტანჯება. კონროისთვის ნათელია, რომ დამარხვა საკუთარი თავის სიცოცხლისგან ანუ საზრისისგან მოშორებას ნიშნავს. ის ხედავს, რომ ცოლის სიცოცხლე არის იქ, სადაც ეს დამარხვა არ არსებობს – ხსოვნაში. აქ არის მისი თავისუფლება.

კონროის ასევე შეუძლია დაინახოს, რომ თავადაც ცოლის გზას გადის. ეს არის ჯერ “მე”-ს გზა, რომლისთვისაც არ არსებობს “ჩვენ”. კონროისთვის ცოლის გზა ასევე ტანჯვის გზას ნიშნავს, რადგანაც ცოლის ნამდვილი გაგება და მასთან თანყოფნა სწორედ მაშინ იწყება, როცა ის აღმოაჩენს რომ საკუთარი დაკარგული “მე” და “ჩვენ” საპოვნელია, რომ სამყარო რომელშიც ის ცხოვრობდა, მისთვისაც დამარხვას ნიშნავს.

სწორედ ეს გარდაცვლილი ბიჭი, როგორც ცოლის ხსოვნაში მყოფი ლაპარაკობს ამაზე თავისი ისტორიით. ამიერიდან ის გაბრიელისა და გრეტას ისტორიასთან არის გადაჯაჭვული და თანაარსებობს, როგორც ერთი ბედის მქონე სამი ნარატივიდან ერთ-ერთი. ის, რაც ქალის ხსოვნაშია ჩამარხული და აღარავის ახსოვს, სინამდვილეში ცოცხლობს, როგორც მკედრის ხმა ცოცხლებისადმი. კონროი კარგად ხედავს, რომ ის წრე, რომელთან კომპრომისს ის წვეულებაზე ცდილობს, ასევე დაკარგულია დიდ ნარატივში. მათთვის ასევე გამქრალია საკუთარი ნარატივები და ისინი დიდი ნარატივის მიერ ნორმატიულად დადგენილ ჩარჩოებში ჩაკეტილ ხმებად არიან ქცეული. ისინიც ასევე დამარხვები არიან და გაბრიელის მსგავსად, სხვებს მარხავენ. მათთვის ხსოვნა უკვე განუყოფელია დიდი ნარატივის მიერ შემოთავაზებული ხსოვნის მოდელისგან, რომელიც მათ პასუხისმგებლობას იმით უხსნის, რომ თავად ხდება პასუხისმგებლობის სინონიმი. ამდენად, მათი ხსოვნა დაშორებულია საკუთარი ნარატივის განცდის უნიკალურ ისტორიულ გამოცდილებას. ის კოლექტიური ხსოვნით არის ჩანაცვლებული, რომელშიც ყოველგვარი “სხვა” დამარხულია. კონროის ხსოვნა წარმოადგენს გამოსვლას არა მხოლოდ დიდი ნარატივის კოლექტიური წრიდან, არამედ საკუთარი ნარცისული წრიდანაც. აქ ის ისტორიას ხედავს როგორც არა მხოლოდ სიცოცხლეს, არამედ მოკვდაობის აღიარებასაც...

კონროის სადღეგრძელო, რომელიც მკედრებთან კავშირს ეხება, საკუთარ თავში ხსოვნის ერთ მნიშვნელოვან მომენტს ფარავს: ხსოვნა ცოცხლობს როგორც “შენი”.

ეს ნიშნავს, რომ ვერ მოხდება ხსოვნის, როგორც ასეთის არსებობა, თუ მისი გათავისება არ მოხდება. თუ ხსოვნა ინფორმაციას, უბრალოდ, როგორც კომპაქტური დისკი მასზე ჩაწერილ მონაცემებს მექანიკურად ინახავს, მაშინ ეს ხსოვნა არ არის. ხსოვნა კონროისთვის, ცხადია, ისეთია, როგორც ეს გრეტას შემთხვევაშია. ეს მოშორებულთან თანყოფნა და მისი თანაგანცდაა. მის მიერ მკვდრებთან კავშირის შესახებ თქმული ნიშნავს, რომ გარემოსა და არსებული ნარატივის მიუხედავად, კონროი ხედავს, რომ ამგვარი ხსოვნა ვერ შედგება თუ არ არის თანყოფნა. თანყოფნა კი თანაგანცდასა და ამის გამო ტკივილს ნიშნავს. ეს არის არა აწმყოს შევსება, წვეულების შემთხვევაში წვეულების შევსება, არამედ თანაგანცდაში არსებული ტკივილის გამოსახვა. კონროისთვის ცხადია, რომ მისი სურვილი წინაპრებთან კავშირის შესახებ, ასახავს არა თანაგანცდას, არამედ თანაგანცდაზე ლაპარაკს. შესაბამისად, სტუმრებისთვის ვისთვისაც ეს სადღეგრძელო უბრალოდ არსებული ნარატივის შემავსებელია და არა შემარყვეველი, კონროის სადღეგრძელო მიზანსაა აცდენილი. აქ თანაგანცდა იმიტომ კი არ იქნება შეუძლებელი, რომ ეს მათ არ შეუძლიათ, არამედ იმიტომ, რომ ის, როგორც პირადი, ინდივიდუალური აქტი, წვეულების როგორც კოლექტიური ყოფნის პირობებში, ამგვარ ხსოვნად ვერ ფორმირდება. მაგრამ თავად გაბრიელისთვის ეს სადღეგრძელო მნიშვნელოვანია, რადგანაც აქ ჩანს, რომ კონროისთვის დიდი ნარატივის ბუნება ცნობილია. მისთვის ცნობილია, თუ როგორ აქცევს კოლექტიური “მე” თანაგანცდას საკუთარი ცოცხალი “მე”-ს წინაშე უპასუხისმგებლობად, როგორ ხდება სიკვდილისა და მოშორებულების დავიწყება, როგორ გარდაიქმნება განცდა განცდაზე ლაპარაკად და ბოლოს, როგორ ხდება საბოლოოდ ავტომატიზაცია და ადამიანის სიამოვნების იმპულსებზე რეაქციად ქცევა.

ამდენად, ხსოვნა, რომელიც ბიჭის სახით ლაპარაკობს, კონროისთვის ზრუნვის, სიკვდილისა და სიცოცხლის შეხვედრის გახსენებაა. მისთვის სიკვდილი ამ შემთხვევაში უფრო მტკივნეულად განიცდება, თუნდაც ერთი ადამიანის მაგალითზე. კონროის რომ უყვარს ცოლი, ეს ჩანს მის მიერ ფარვის მარტოსულობის დანახვიდან. სწორედ ეს შეაძლებინებს მას ცოლის ტკივილი დაინახოს.

ამავე დროს ის, რაც ხსოვნის სახით განიცდება, არ ლაპარაკობს, რადგანაც სალაპარაკო არაფერია. ხსოვნა, როგორც თანაგანცდა გრეტასა და გაბრიელში

არსებობს, მაგრამ ის დუმს, რადგანაც იმის გაგება, სინამდვილეში ბიჭი რას ამბობს, შეუძლებელია. რასაც გრეტა და გაბრიელი განიცდიან, ეს ბიჭისა და მასთან ინტერაქციის მათეული პროექციაა. მაგრამ ამ შეზღუდულ ფარგლებშიც კი, თავად ამ უთქმელის გაგების მცდელობაც ძალიან მნიშვნელოვანია. ეს მოთხრობაში დიდი ნარატივის მიღმა გასვლას ნიშნავს. ამ უთქმელის მიწვდომა იმით, რაც ამჟამად უთქმელის, მანამდე კი თქმულის სახით იყო, ცოცხალთა და მოშორებულთა ერთიანობის აღქმას ნიშნავს. აქ შემოდის გაგების, თანაღმობის ცნება, რომელიც უფრო მეტია ვიდრე აბსოლუტური გაგება. თანაღმობის შემთხვევაში გაგება მოიცავს არგაწირვას, არმოშორებას, არგადაგდებას მაშინაც კი, როცა ვერ ხდება გაგება. ეს გულისხმობს სიცოცხლის, როგორც საზრისიანი ყოფის უფრო დიდ ღირებულებად ჩათვლას, ვიდრე ფორმალურად გაგებული გაგების.

ამგვარად დიდი ნარატივი, როგორც წვეულების სახით წარმოჩენილი დომინანტური დისკურსი მასშივე ჩამარხული ხსოვნის მნიშვნელობას ამჟღავნებს. ის, როგორც მოკვდავობის მონოლითური გაგება, ხსოვნის მეშვეობით ამჟღავნებს საკუთარ თავს. აქ ჩანს, რომ ხსოვნა დიდ ნარატივში გადაქცეულია არა ხსოვნად, არამედ რაღაც ნიშნად, რომელიც არ აღნიშნავს აღსანიშნს. ხსოვნა დიდ ნარატივში მხოლოდ ორნამენტია და არა ის, რაც უნდა იყოს.

ამგვარ დაფარულობაში ხსოვნა, რომელიც დიდ ნარატივში შეცვლილია, მაინც ამჟღავნებს თავის თავს. ხსოვნა, როგორც მოშორებისა და თანყოფნის ინდივიდუალური განცდა, რაც არ უნდა ჩამარხოს მაინც არსებობს თუნდაც ამ სახით. ის ყველაში მოქმედებს, რათა ინდივიდმა ისევე დაინახოს ხსოვნაში საკუთარი თავი, როგორც კონროიმ დაინახა ის.

მაგრამ კონროი და მისი ცოლი მაინც ამ დიდ ნარატივში ცხოვრობენ. მაშინ როგორ ახერხებენ ისინი აქ ცხოვრებას? თუ ორმაგობასა და ფარისევლობას მიმართავენ? კონროის შემთხვევაში, ფარისევლობაზე არც შეიძლება იყოს საუბარი, რადგანაც მისი დიდი ნარატივი, უპირველესად, საკუთარი თავია და თავის მოჩვენება არ სჭირდება, რომ დუბლინური ნარატივების (გარკვეული წრეების ნაციონალიზმი, ირლანდიური ენის აღდგენის მოძრაობა, ბრიტანეთთან დაპირისპირება, ევროპულის გაგება საკუთარ ჩარჩოებში და ა.შ.) მიმდევარია. გრეტას შემთხვევაში უფრო მიყვალა ჩანს. ის ცდილობს დიდ ნარატივს იმ პირობებშიც კი შეეგუოს, როცა გაბატონებულ

დისკურსში ბიჭის ხსოვნა ცოლისთვის შეუფერებელი ქცევად დგინდება. სწორედ ამიტომ ხსოვნა აქტიური “მე”-ს სივრციდან განდევნილია, მაგრამ გრეტას მხრიდან ეს არა მხოლოდ წამოცდენაა, აქ სურვილიც ჩანს, რომ გაბრიელს საკუთარი ნარატივი გააგებინოს.

ამდენად ხსოვნა “მკვდრებში” მთავარ მეტაფორად იქცევა. ის ცოცხალთა ნარატივის მამოძრავებლად ფორმირდება, როგორც კონროის კათარზისის, ასევე დიალოგის წარმოების საფუძვლად.

ბიჭის ხსოვნას ზოგადი ცნებები ვერ აღწერს. მას ვერ აღწერს თვით ის ენა, რომელშიც მის გამოთქმას გრეტა ცდილობს. ეს არის მხოლოდ განცდადი მომენტი, რომელშიც განმცდელი და განცდილი ერთ მთლიანობად იქცევა. შესაბამისად, ხსოვნა, როგორც ცოცხალი, როგორც აბტრაქტულ დიდ ნარატივზე არდაყვანადი, მეტაენით არ ამოიწურება, ის იმაზე გაცილებით მეტია რაც რეპრეზენტირდება. ხსოვნა, როგორც მდუმარე ბიჭის სათქმელი, ცოცხალია, რადგანაც სანამ იქნება ცოცხლად აღმქმელი განცდა, ამ შემთხვევაში გრეტას სახით, მანამდე იქნება ის ცოცხალი.

ამ მოდუსში ხედავს კონროი ბიჭს და ცოლის ცრემლებს. მისთვის ბიჭის ხმა მივიწყებული ხმების ხმაა, ასევე გრეტას ხმა, რომელიც ელაპარაკება მას ‘ჩვენ’-ზე, მარტოობაზე, დაკარგულობასა და დათრგუნვაზე.

ცოლის ნარატივი მოთხრობაში ცრემლის სახითაც რეპრეზენტირდება. გრეტას შეუძლია საბოლოოდ გაბრიელს უთხრას ბიჭის შესახებ და მოელოდეს, რომ გაბრიელი მას გაუგებს. ამგვარად, გრეტას ცრემლები როგორც ხსოვნის, ასევე განდობის სიხარულის მანიშნებელია, რომელშიც ახალი ნარატივი–თანაღმობის ენა იბადება.

ცრემლი გრეტას შემთხვევაში გამოხატავს არა მხოლოდ სევდას, არამედ ის არის გრეტას “მე”-ს გახსნაც. ეს არის აღქმის იმ მოდუსის გაბრიელისთვის წარდგენა, რაც მანამდე “შენს“ დროში არ ჩანს და დაკარგულია. ამ შემთხვევაში ეს წუხილი ტირილის სახით მქდავდება. ახლა ის უკვე ჩანს და “შენ” იცი რომ “მე” ვარ იქ, სადაც “შენ” არა ხარ და “მე” არ შემოძლია არც შენი მიტოვება, რადგანაც “შენ” ჩემთან ხარ მიუხედავად არყოფნისა და არც ის, რომ შენთან მოვიდე, რადგანაც შენც

უნდა გააკეთო ეს. “შენც” უნდა მოხვიდე ჩემთან, შენც უნდა დაინახო ჩემი “მე” რომელიც “შენი” არაა, მაგრამ მაინც შენია, რადგანაც რაც “მე” და “შენ” გვაერთიანებს, “ჩვენ”-ად გვაქცევს–სიყვარულია. “მკვდრებში” გრეტას ტირილის, როგორც თანაღმობის აქტისა და ხსოვნის გამჟღავნების ამგვარი გაგება, უკვე განხილული დიდი ნარატივის დაშლისა და ახალი ნარატივის, როგორც თანაღმობისა და მულტინარატიული ტექსტის გაგებიდან გამომდინარეობს.

სწორედ თანაღმობა და ახალი ნარატივის დივერსიფიცირება წარმოადგენს მოთხრობაში გაბრიელ კონროის კათარზისის არსს, “ჩვენ”-ში დაბრუნებას.

მესუთე თავის დასკვნა

“უბედური შემთხვევისა” და “მკვდრების” გამოკვლევამ აჩვენა, რომ დიდი ნარატივის ტოტალური ბუნება პერსონაჟებს შორის ურთიერთობას ფარსად აქცევს. ისინი ცხოვრობენ არა საკუთარი ნარატივებით, არამედ გაბატონებული დისკურსის მიერ შემოთავაზებული ჩარჩოებით. დუბლინური ნარატივები პერსონაჟებისგან თამაშის მიღებული წესებით თამაშს მოითხოვენ, მაგრამ მათ ბედნიერს ვერ ხდიან. დუმილი, როგორც დიდი ნარატივის ხმაურზე პერსონაჟების პასუხი, საბოლოოდ, თავად გაბატონებული დისკურსის დეკონსტრუქციას იწვევს.

თავი VII

”დიდი ნარატივის” დაშლა რომანში “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” და ახალი ნარატივი

§ 1 “დიდი ნარატივის” სტრუქტურა ნაწარმოებში. შესავალი

“დუბლინელების” დაწერის შემდეგ “დიდი ნარატივის”, როგორც გაბატონებული ენობრივი ველის საკითხი რომანში “ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” განსაკუთრებულ სიმწვავეს იძენს. თუ “დუბლინელებში” გაბატონებული დისკურსი ანალიზურად არის მოცემული და სხვადასხვა მოთხრობებშია გაფანტული, აქ ის სინთეზური სახით წარმოდგება.

ამ შესავლის მიზანია აჩვენოს, თუ რა მჭიდრო ურთიერთკავშირი არსებობს დიდი ნარატივის ელემენტებს შორს. რეალურად, მათ შორის ამგვარი კავშირის აღმოჩენა გარკვეულ სირთულეს უკავშირდება, რადგანაც ჯოისი, როგორც ენიგმური მწერალი ერთმნიშვნელოვანი საზრისების შემოთავაზებას ერიდება. ამ შემთხვევაში, ამ ელემენტებს შორის კავშირის აღმოჩენა “დიდი ნარატივის” კონცეპტუალური სქემის ფარგლებში ხდება, რომელსაც დასაყრდენი ტექსტის როგორც ექსპლიციტურ, ასევე იმპლიციტურ იმპლიკაციებში გააჩნია.

“პორტრეტში” გაბატონებული დისკურსის გამოსატვის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი *შავი ფერის* გამოყენებაა. შავი, როგორც უძველესი და უმდიდრესი სიმბოლიკის მქონე ფერი, ამ რომანში საზრისული და თხრობითი ელემენტების რეპრეზენტაციას და გარდაქმნას ახდენს. მასთან არის დაკავშირებული ბოროტებისა და შიშის ტრადიციული კონოტაციები, რომელთა დაშლას ჯოისი მიზანმიმართულად ახდენს, რათა ნაწარმოებში შავ ფერს ახალი კონოტაციები გაუჩნდეს. რომანის დიდ ნარატივში შავი ფერი, როგორც ფორმით ვიზუალური ელემენტი, სახს უსვამს გაბატონებული და დათრგუნული ნარატივების მხატვრულ ერთიანობას. მოგვიანებით, შავი ფერის რეპრესიულ კონოტაციას ჯოისი, თავად ამ ელემენტისთვის რეპრესიული ფუნქციისა და შინაარსის შესაცვლელად გამოიყენებს და მას მწუხარების აღმნიშვნელად გარდაქმნის.

თუ შავი ფერი, როგორც გაბატონებული დისკურსის ერთ-ერთი ნიშანი, ნაწარმოებში უპირველესად მისი ვიზუალური ფორმისა და სიმბოლიკის გამო მნიშვნელობს, შუა საუკუნეების დიდი კათოლიკე თეოლოგის თომა აქვინელის ესთეტიკური შეხედულებები ჯოისს, დიდი ნარატივის მწყობრი საზრისული სისტემის რეპრეზენტაციისა და შემდგომში დაშლისთვის შემოაქვს. სწორედ ამიტომ, იგი ნაწარმოების ბოლოშია მოქცეულია და როგორც მ. ბიიბი წერს, ნაწარმოების გასაღებად შეიძლება მივიჩნიოთ (კონოლი 1962:272).

გაბატონებული ნარატივის დაშლას ნაწარმოებში ახალი ესთეტიკის შემოთავაზება მოსდევს, სადაც პრინციპულად ახალი მიდგომა გამოიკვეთება ტექსტის არსებობის ფორმისა და შინაარსის შესახებ. ამ ახალი ხედვის თანახმად, ნარატივი არ შეიძლება ვინმეს ეკუთვნოდეს. ნარატივი და მასში ჩართული ხელოვანი საკუთარი მოთხოვნების შესაბამისად წყვეტს საგანთა აღქმისა და რეპრეზენტაციის საკითხს. ნარატივი თავად მიემართება მხატვრული მიზნისკენ და საკუთარ ფორმასა და შინაარსს გამოკვეთს. ეს კონკრეტულად, სახელოვნებო დისკურსის შემოქმედებითი ბუნების, განსხვავებული ტიპის დისკურსებისგან დამოუკიდებლობით გამოიხატება, განსაკუთრებით კი გაბატონებული დისკურსების ისეთი ტრადიციული ფორმებისგან, როგორიცაა ცალკეული რელიგიური, პოლიტიკური და სოციალური ინსტიტუტების ნარატივები. თუ საუკუნეების განმავლობაში სახელოვნებო დისკურსის აქტორებს (ხელოვანებს, კრიტიკოსებს, ხელოვნების მოყვარულებს და ა.შ.) გაბატონებული ნარატივებისათვის საკუთარი ერთგულების მტკიცება უხდებოდათ, რათა ამ ნარატივების მიერ ტოტალურად კონტროლირებად საჯარო სივრცეში ხელოვნების ნაწარმოებების ლეგიტიმაცია მომხდარიყო, ჯოისთან ამ სივრცის გახსნის მოთხოვნაა. დიდი ნარატივის დაშლის ერთ-ერთი მიზანი უკვე არსებული ინსტიტუტების ერთადერთობის მითის მსხვერველაცაა. ნაწარმოებში ნაჩვენებია, რომ შესაძლებელია რადიკალურად განსხვავებულმა დისკურსებმა მათი ასიმილაციის და/ან კორელაციის არარსებობის მიუხედავად, ერთ ნარატივში იარსებონ. შესაძლებელია ენები, რომლებიც სამყაროს სხვადასხვაგვარად ხედავენ, ერთ სივრცეში არსებობდნენ სადაც ინტერაქცია ისეთი საერთო ღირებულებების საფუძველზე მოხდება, როგორცაა ცოცხალის მოკვდაობა და სიკვდილის გარდაუვალობა. შესაბამისად, ჯოისის ამ ნაწარმოებში განსხვავებულისადმი სიძულვილი არსადაა წაქეზებული. მას გამოსავლად დიალოგის შემოტანა მიაჩნია, რომელიც სხვადასხვა ტიპის ნარატივების

ერთ სივრცეში მშვიდობიან თანაარსებობას შეუწყობს ხელს. აქედან გამომდინარე, ჯოისისთვის ღირებულია გასაზრისიანებული მრავალფეროვნება, სადაც ნარატივის ელემენტების შორის ბატონობის ცნება თანამშრომლობისა და სიძულვილის დათრგუნვის ენით არის ჩანაცვლებული.

ბოლო ელემენტი, რომელიც “დიდი ნარატივის” დაშლის შემდგომი ახალი დისკურსის დაფუძნებას ასრულებს, თავისუფლების ნარატივია. მისი მთავარი მახასიათებელი *ღია სივრცის* ცნებაა, რომელიც ნაწარმოებში ზღვის მეტაფორით გამოიხატება. ეს უაღრესად ტევადი მეტაფორაა, რომელშიც ნაპირის ცნებაც მოიაზრება, რაც თავისუფლების ნარატივის წინააღმდეგობრივ ბუნებაზე მიუთითებს. ნებისმიერ ზღვას გააჩნია ნაპირი, შესაბამისად—შეზღუდვა. თავისუფლების ნარატივის შინაგანი წინააღმდეგობრიობა თავად თავისუფლების ცნებაშია. ნაცვლად ყოველგვარი შინაარსისგან თავისუფლებისა, იგი აუცილებლად უნდა ატარებდეს გარკვეულ მყარ საზრისს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ბარტისეულ მითად იქცევა, რომელშიც ფორმა იგივე რჩება, მაგრამ შინაარსი გამუდმებით იცვლება. შესაბამისად, ახალი ნარატივი მრავალსახოვან იანუსად იქცევა, რომელიც მხოლოდ ქამელეონური ბუნებით შეიძლება გამოირჩეოდეს, მაგრამ არამც და არამც ახალი ნარატივის დამფუძნებლური ხასიათით. თავისუფლების ნარატივში მთავარი არა უარყოფა, არამედ ახალი ესთეტიკის დაფუძნებაა, რომელსაც განსხვავებულთან თანაარსებობა შეუძლია. ზღვის მეტაფორა რომელთანაც სტივენის, როგორც ხელოვანის ფიგურა ასოცირდება, ახალი ნარატივის იმ სირთულეებზე მიუთითებს რაც ამ მოგზაურობას ახლავს. იგი ამავე დროს აჩვენებს, რომ ყოველი ასეთი მოგზაურობის გარკვეული ზღვარი ნაპირია, სადაც უკვე მიღწეულის მიღება, გარდაქმნა ან უარყოფა მოხდება. ნებისმიერ შემთხვევაში, თავისუფლების ნარატივი განახლების მოტივაციას საკუთარ თავშივე ატარებს და შორს დგას დოგმატიზმისგან. მასში ფორმა და შინაარსი ისე მკვეთრად, როგორც ამას ბარტი განიხილავს, ერთმანეთს არ უპირისპირდება. თავისუფლების ნარატივი საკუთარ ფორმასა და შინაარსს განსაზღვრავს არა როგორც შედეგს, სუბსტანციას, რომელიც შემდგომში ნარატივის სხვა ელემენტებს მიეყენება, არამედ როგორც როგორც პროცესს, რომელშიც დიალოგურობა, განახლება, თვითრეფლექსია მისი ფუნქციონირების მთავარი ელემენტებია. სწორედ ასე შეიძლება განვსაზღვროთ “პორტრეტის” ნარატიული დინამიკის თავისებურება.

ყველა ზემოთ განხილული ელემენტი ერთმანეთს უარყოფისა და დიალოგურობის ნარატივში უკავშირდება. ჯერ “დიდი ნარატივის” რეპრეზენტაცია და მისი უარყოფა ხდება, ხოლო შემდეგ ახალი ელემენტების შემოტანით დიალოგის რეჟიმის აუცილებლობა წინ წამოიწევა. ჯოისი რომ სწორედ ასე აკეთებს, ეს საერთოდ, მის მიერ სიძულვილის ენის უარყოფიდან ჩანს, მიუხედავად იმისა, რომ მთავარი პერსონაჟი სტივენი ტოტალური ნარატივის მსხვერპლია.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჯოისის ამ ნაწარმოებში, ისევე როგორც “დუბლინელებში”, მოდერნისტული თხრობის ყველა სხვა ძირითადი ელემენტი, შინაგანი მონოლოგის, ცნობიერების ნაკადისა თუ მითის სპეციფიკური გამოყენების სახით, სწორედ “დიდი ნარატივის” დაშლის საშუალებებს წარმოადგენს. თუ მათი მხოლოდ ცალკე, მთლიანი სურათისგან დამოუკიდებლად განხილვა მოხდება, ჯოისის ტექსტების ნარატიული რადიკალიზმი მხოლოდ ფრაგმენტულ ხასიათს შეიძენს და რამდენიმე ახალი ტექნიკური ხერხის რეპრეზენტაციამდე დავა. აქედან გამომდინარე, ყველა ზემოხსენებული ელემენტი მხოლოდ “დიდი ნარატივის” დაშლის ნაწილია და არა ცალკე აღებული უნიკალურ მოვლენა.

§ 2 შავი ფერის რეპრესიული კონოტაცია

“პორტრეტში” შავი ფერი დიდი ნარატივის რეპრეზენტაციის ერთ-ერთი საშუალებაა. თუ გაბატონებული დისკურსი ენობრივი ველის ტოტალურ ათვისებას ახდენს, შავი ფერი ამ ენობრივი წესრიგის ლეგიტიმაციის ერთ-ერთი ინსტრუმენტია. ამავე დროს ეს ლეგიტიმაცია საკუთარი თავის გარეთ დგას, რადგან შესაძლებელია საკუთარი თავიც უარყოს, უფრო ზუსტად, ისტორიული სიტუაციის შესაბამისად საკუთარი გამოვლენის რომელიმე ფორმა. შავი ფერი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ფორმა, რომელიც გამუდმებით ახდენს ახალი შინაარსების მიღებასა და მათ ისტორიულ სინამდვილეში ტრანსფორმაციას. თუ მას განვიხილავთ როგორც წმინდა ფორმას, შავი ფერის ქრისტიანული კონოტაციები და მათი რეპრესიული ბუნება განვითარების ერთ ფრაგმენტად წარმოჩნდება. დიდი ნარატივი, თუ ჩვენ მისი ამ ერთ-ერთი ელემენტის ნაწარმოებში ფუნქციონირებას დავაკვირდებით, შეიძლება გავიგოთ არა გაქვავებულ სუბსტანციად, არამედ მარად ცვალებად და სიტუაციის შესატყვისად სახეცვლილ ტოტალურ სტრუქტურად, რომელიც თვითგანახლების უნარს ფლობს. მაგალითად, როცა “პორტრეტში” პატარა სტივენი სიბნელეში მოჩვენებას დაინახავს და მას ეშმაკს დაუკავშირებს, გაბატონებული დისკურსი ამას პატარა ბავშვის ინსტიქტური შიშის გამოვლინებად ჩათვლის და მისი ეს შიში ასე შეიძლება ჩათვალოს ყველამ, თვით სტივენის ჩათვლით, მაგრამ მოგვიანებით, როცა საკუთარ ფიქრების ვიზუალიზაციას კვლავ შავ ფერს დაუკავშირებს და ცოდვილობის შეგრძნებით გაიტანჯება, მაშინ ცხადი ხდება, რომ არც პირველ და არც მეორე შემთხვევაში შავი ფერის ფუნქციონირება მხოლოდ გმირის ნარატიულ სტრუქტურას არ უკავშირდება:

“ო, როგორი ცივი და უცნაური შეგრძნება მოაქვს ამაზე ფიქრს.

სიბნელეც როგორი ცივი და უცნაურია. საოცარი ფერმკრთალი სახეები და ეტლის ფარაონის მსგავსი თვალებია ამ სიბნელეში”

(“პორტრეტი” 2012:33).

შავი ფერის კონოტაცია ცალკეულ პერსონაჟის ნარატიული სტრუქტურის გარეთაა. მისი წყარო ისტორიაშია, სადაც მსგავსი ნარატივების ცალკეულ პიროვნებაში

წარმოქმნის მისაღწევად საუკუნეების განმავლობაში ფიქრობდნენ ისინი, ვისაც ასევე ეგონათ, რომ “დიდი ნარატივისადმი” მსახურებით საკუთარ და კაცობრიობის ვალს ადასრულებდნენ. სინამდვილეში, სტივენის დათრგუნული ნარატივი, რაც გმირის ცნობიერებაში გაელვებადი ფრაგმენტებით გამოიხატება და ფროიდის ტერმინი რომ მოვიშველიოთ, შემდგომში ქვეცნობიერში გადადის, სტივენის დაბადებამდე ჩამოყალიბებული ნარატიული სტრუქტურის შედეგია. ეს ნარატივი ფორმით შეგონების, გადაკრული ნათქვამის, ზღაპრის სახით შეიძლება მიეწოდებოდეს სტივენს და სიბნელის, როგორც ავი ძალების სამკვიდროს ხატს ამკვიდრებდეს მასში. ნაწარმოებში შავი ფერის კონოტაციები მოგვიანებით სხვა ფორმებით გამოვლინდება, მაგრამ შინაარსი იგივე დარჩება. აქ ბარტის მიერ მითის ფორმის, როგორც უცვლელი ელემენტის ფუნქცია იცვლება, მაგრამ ერთი რამ ურყევი რჩება: გაბატონებული დისკურსი მისი ერთ-ერთი ელემენტის, შავი ფერის სახით, მუდმივ ტრანსფორმაციას განიცდის, რათა ისეთად წარმოჩნდეს, როგორც არ არის. მაგალითად, მაშინაც კი როცა იგი კათოლიკე მღვდლის ქადაგებაში მოსწავლეთა დათრგუნვისთვის გამოიყენება, მღვდელმსახურის არსებული მოტივაცია თითქოს სრულიად კეთილშობილურია და საერთო არაფერი აქვს რეპრესიასთან.

“პორტრეტში” შინაარსთან ფორმის ამგვარი თამაში “დიდი ნარატივის” უცვლელი მახასიათებელია. შავი ფერი, როგორც ფორმა საუკუნეების განმავლობაში იცვლიდა შინაარსს. ნაწარმოებში “დიდი ნარატივით” განსაზღვრული მისი კონოტაცია იუდაურ-ქრისტიანული წარმოშობისაა. როგორც პასტორაუ წერს, ძველ აღთქმაში შავი ფერი მოცემულია, როგორც “ავაზაკთა და ცოდვილთა, ისრაელის მტრებისა და ღვთიური წყევლის ფერი. ის ასევე წარმოადგენს დასაწყისში ქაოსის, სახიფათო, საზიანო ღამისა და განსაკუთრებით, სიკვდილის ფერს” (პასტორაუ 2008:52). ძველი აღთქმიდან შავი ფერის კონოტაციების მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, თუმცა მათი საერთო შინაარსი ერთია: იგი უარყოფით საზრისებს უკავშირდება. საპირისპიროდ, ნათელი მოცემულია, როგორც ღვთის მახასიათებელი. იგივე გრძელდება ახალ აღთქმაში, სადაც ქრისტე თავის თავზე ამბობს, რომ ის არის ნათელი წუთისოფლისა (იოანე 8:12), ხოლო შავი ფერი და მასთან დაკავშირებული ბნელის ცნება, უარყოფითი საზრისების მქონეა. ამ შემთხვევაში საინტერესოა, რომ შავი ფერი თავად ბიბლიურ ნარატივში გამოიყენება, როგორც ერთ-ერთი მთავარი მეტაფორა ეშმაკისა და ეშმაკისეულის აღსაწერად (პასტორაუ 2008:52) პოლემიკური დისკურსის

დონეზე მაინც (რადგანაც ქრისტიანულ თეოლოგიაში ეშმაკი ღვთის საპირწონედ არ განიხილება. ქრისტიან ნეოპლატონიკოსთა აზრით, ბოროტება წარმოადგენს არა დამოუკიდებელ სუბსტანციას, არამედ უბრალოდ სიკეთის კლებას). ამდენად, ნათელთან ერთად იგი ორწევრა ოპოზიციის (ღვთისა და სატანის) ერთ-ერთ მთავარ ელემენტს წარმოადგენს.

ბერძნულ მითოლოგიაში, სამყაროს შექმნა წყვდიადიდან ნათელში გარდასახვით აღიწერება. პესიოდეს მიხედვით, თავდაპირველად იყო ქაოსი, შემდგომ კი ქაოსისგან შობილმა ღამემ თავის მხრივ შვა ღღე, “და ღამემ ერებოსთან ტკბილი ვნების შემდეგ შვა ესთერი და ღღე ” (პესიოდე 1993:64). ბერძნულ მითოლოგიაში ერებოსი მიწისქვეშეთში მცხოვრები წყვდიადის ღმერთი იყო, რომელიც ღღის, ნათელის ერთ-ერთი საწყისია. ბერძნულ მითში შავი ფერი წარმოდგენილია, როგორც ქმნადობის ნაწილი, რადგანაც შემდგომში სწორედ მისგან წარმოიშვა ნათელი, მაგრამ ამავე დროს იგი სამყაროს შექმნის წინა, ქაოსის ანუ წესრიგის არარსებობის პერიოდს უკავშირდება. ბერძნულ მითოლოგიის ამ ნაწილში შავი ფერი, როგორც კონსტრუქციული ნარატივის ნაწილი ისე წარმოჩნდება. იგი არარასგან რაღაცის შექმნის პროცესის ნაწილია. თუმცა, შავი ფერის მითი საკუთარ თავში მუდამ მოიცავს როგორც არარას, ასევე ქმნადობის შესახებ შინაარსს და მათი ცალ-ცალკე ან ერთად აქტუალიზაცია იმ ენობრივ კონტექსტზეა დამოკიდებული სადაც ისინი რეალიზდებიან. შავი ფერის ფორმა იგივე რჩება და იგი მუდმივად აქტუალიზდება სხვადასხვა შინაარსით.

სამყაროს მოწყობაზე შავი ფერის ეს უარყოფითი კონოტაცია, იუდაისტურ-ქრისტიანულ მეტაფორულ ხედვას ენათესავება. თუმცა ყველა მითოლოგიაში, მაგალითად, ეგვიპტურში შავი ფერი უარყოფითი კონოტაციის მატარებელს არ წარმოადგენს. აქ ის ნილოსიდან მოტანილ შლამს უკავშირდება, მშრალი უდაბნოს გამანაყოფიერებელს. სხვა ადგილზე ის შავ ღრუბლებს გამოხატავს, წვიმის მომტანსა და უდაბნოს გამცოცხლებელს. შავი ფერს ქმნადობის თვისება ბერძნულ მითოლოგიაშიც გააჩნია, თუმცა ის აქ უფრო ნათელისა და ბნელის ლოგიკურ თანმიმდევრობას ასახავს ვიდრე საზრისულად ღირებულ ელემენტს, რადგანაც ქმნადის აქტიურ, მთავარი მახასიათებლად მაინც ნათელი მიიჩნევა. ეგვიპტურ

ნარატივში კი შავი ფერი ნაყოფიერების კონტექსტში იხსენიება და წითელ ფერს უპირისპირდება, რომელიც უნაყოფო უდაბნოს ასახავს.

ზემოთ თქმულიდან ჩანს, რომ შავი ფერი კულტურულ-რელიგიური ნარატივების ერთ-ერთი განმსაზღვრელია. მას ახასიათებს განსხვავებულ მნიშვნელობებთან თამაში, თუმცა მისი, როგორც რაღაც მოვლენის მიმართ ერთმნიშვნელოვანი მეტაფორული დამოკიდებულება უცვლელი რჩება. ამავე დროს, ის იმ ლატენტურ საზრისებსაც მოიცავს, რომლებიც ძირითადი საზრისის მიღმა, მასთან კავშირში ან შესაძლო კავშირის პირობებში არსებობენ. ასეთია, მაგალითად, შავი ფერის, როგორც ქმნადობის თუნდაც პასიური ნაწილის გაგება ბერძნულ მითოლოგიაში. ამის საპირისპიროდ, შავ ფერთან მიმართებით იუდაისტურ-ქრისტიანულ ნარატივი სრულიად თავისებურია, როცა თეთრსა და შავს, ნათელსა და ბნელს ერთმანეთს რადიკალურად უპირისპირებს, რაც კარგად ჩანს გერმანიკულ ენებში შავი ფერის ისტორიის მაგალითზე.

როგორც პასტორაუ წერს, “უძველეს კულტურებს შავი ფერის უფრო განვითარებული და დახვეწილი აღქმა ჰქონდათ, ვიდრე თანამედროვე საზოგადოებებს. ნებისმიერ სფეროში იყო არა ერთი, არამედ ბევრი შავი ფერი” (პასტორაუ 2008:28). რომაელებს შავი ფერის კარგად განვითარებული პალიტრა გააჩნდათ: ბლანტე და მბრწყინავი შავი, ღია და მუქი შავი, მძაფრი და დელიკატური შავი, ნაცრისფერთან, ყავისფერთან, თვით ლურჯთანაც კი მიახლოებული შავი. დღეს ამ მრავალფეროვნებას გერმანიკული წარმოშობის მქონე ენები ნაკლებად ასახავენ. დღეისათვის გერმანულში, ფლამანდიურში, ინგლისურში და სხვა გერმანიკული ძირის მქონე ენებში შავის აღსანიშნავად გვაქვს “Schwarz”, ინგლისურში კი “Black”. თუმცა არც პროტო-გერმანიკულში, საქსონურში, ძველ და საშუალო ინგლისურში, საშუალო ზემო გერმანულში ან საშუალო ფლამანდიურში ასე არ იყო. ლათინურის მსგავსად, ძველ ზემო გერმანულში შავი ფერი ორგვარად აღინიშნებოდა: “Swarz” “ბლანტე” შავის, ხოლო “Blach” “მბრწყინავი” შავის აღსანიშნად გამოიყენებოდა. ძველი გერმანულის მსგავსად, ძველ და საშუალო ინგლისურში “Swart” “ბლანტე” შავს, ხოლო “Blæk” “მბრწყინავ” შავს აღნიშნავდა. საუკუნეების შემდეგ, შავი ფერის ეს ორი მნიშვნელობა ორივე ენაში ერთამდე დავიდა, “Swarz” გერმანულში, ხოლო “Black” ინგლისურში ამ ორივე ფერის (“ბლანტე” და “მბრწყინავი” შავი)

გამომხატველ ერთადერთ აღმნიშვნელებად იქცნენ. ორივე ენაში ეს ნელ-ნელა მოხდა. მაგალითად, ლუთერმა იცოდა მხოლოდ “Swarz”, ხოლო შექსპირი ორივე, “Swart” და “Blaek” ფორმებს იყენებს. ის, რაც დღეს გვაქვს გერმანულსა და ინგლისურში შავი ფერის სახით, უნიფიცირებული კონცეპტია, რომელშიც წარსულში მოქმედ მნიშვნელობებს მოიცავს, მაგრამ დიად არ ამუღავნებს. კონკრეტულ კონტექსტში, მაგალითად, მისი მნიშვნელობის დეკონსტრუქციის დროს, მისი დაფარული საზრისები შეიძლება წინ წამოვიდეს, მაგრამ ჩვეულებრივი, საღი აზრის მიხედვით, შავი არის ის, რაც უნიფიცირებულად გამოსახავს მის სხვადასხვა სახეობებს. თუ რატომ მოხდა შავი ფერის ამგვარი შინაარსობრივი უნიფიკაცია, ეს ცალკე კვლევის საგანია და კონკრეტული ენის, კულტურის კონტექსტსა და იქ მოქმედ ფაქტორთა ურთიერთქმედებას უკავშირდება. ამ შემთხვევაში საინტერესოა თავად შედეგი, რომელშიც უნიფიცირებული მნიშვნელობა ყველა სხვა ადრე მოქმედ ელემენტს გადაფარავს და როგორც წამყვანი ისე წარმოჩნდება

“პორტრეტში”, ამგვარად უნიფიცირებული შავი ფერი დიდი ნარატივის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია, რისი კონკრეტული მაგალითებიც ქვემოთ იქნება მოყვანილი. ამ ვიზუალური ელემენტის გამოყენება დიდი ნარატივის ტოტალურ ბუნებაზე მიანიშნებს: ის ენას, როგორც საზრისულ-ანბანური (გრაფიკული) თვალსაზრისით, რაც ტექსტებსა და მეტყველებაში მის წამყვანობაზე მიუთითებს, ასევე ფერის კუთხითაც მოიცავს. ფერი ენისგან, როგორც ვიწროდ გაგებული წერითი და მეტყველების მომცველი სფეროსგან იმით განსხვავდება, რომ არა მხოლოდ აღმნიშვნელს, არამედ აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს ერთდროულად წარმოადგენს. არსებითად, ფერი არის ის, რაც არის, ის თვითკმარია. ამის საპირისპიროდ, ვიზუალური ელემენტი დიდ ნარატივში ტრანსფორმირდება. აქ შავი ფერი, როგორც არა ფერი, არამედ როგორც სხვა ისე წარმოჩნდება. შავი ყველაფერია საკუთარი თავის გარდა. ის გაბატონებულ დისკურსში მხოლოდ აღმნიშვნელია, მეორადია და იმდენად არსებობს რამდენადაც სხვას აღნიშნავს. ასე აქცევს დიდი ნარატივი შავს იდენტობაწართმეულ ფერად და მისგან მხოლოდ აჩრდილს ტოვებს. სწორედ ამიტომ საინტერესოა, როგორც ის გზა, რასაც შავი ფერი, როგორც დიდი ნარატივის მიერ ტრანსფორმირებული ვიზუალური მოვლენა გადის “პორტრეტში” შემოსვლამდე, ასევე თავად მისი მოქმედება ნაწარმოებში. ამ კონტექსტში გაიაზრება “პორტრეტის” კვლევისას შავის ფერის ისტორია. ის

იდენტობაწარმოქმნილი მოვლენაა, რომელიც არა თავისით, არამედ იმ საზრისით მოქმედებს, რაც მასში მაშინ ჩაიდო გარედან, როცა ცალსახად უსახურ, მეორად ცნებად იქცა.

რაც შეეხება ქრისტიანულ თეოლოგიას, რომელიც “პორტრეტში” ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კონტექსტია, აქ შავი ფერის საზრისული რადიკალიზაცია მის შინაარსს შეეხო. შავის თეოლოგიურ ვარიაციას “ბნელი” წარმოადგენს, რომელიც ძველსა და ახალ აღთქმაში სხვადასხვა ადგილზე მეორდება. ზოგადად, შავი ფერი უფრო ფართო ცნებაა და “ბნელის” მნიშვნელობას მოიცავს. თუმცა ქრისტიანულ თეოლოგიაში “ბნელი”, შავი ფერის სივრცეში შემავალი საზრისის გამოსახატად ძირითადი ტერმინია. როგორც უკვე აღინიშნა, აქ საზრისული რადიკალიზაცია შავ ფერში შემავალი “ბნელის” ცნებისთვის ნეგატიური მნიშვნელობის მინიჭებით გამოიხატება. შედეგად, ქრისტიანულ ნარატივში შავის ფერის მიღებული გაგებიდან გადახვევა არადოგმატურ ინტერპრეტაციად აღიქმება. მაგალითად, “ბნელის” გამოყენება დადებითის გამოსახატავად დაუშვებელია. თუმცა ირიბად ასეთმა გამოყენებამ, შესაძლოა, მოვლენისადმი დადებითი დამოკიდებულება გამოხატოს. მაგალითად, სიტყვა “მწუხრი”, რომელიც ქართულ ენაში სადამო უამს აღნიშნავს და როგორც წესი, სიბნელესთან ასოცირდება, ამავე დროს შეიძლება სადამო ხანისადმი პირის სევდიან დამოკიდებულებას აღწერდეს, რაც შავისადმი უფრო პოეტურ, ამალღებულ დამოკიდებულებაზე მეტყველებს და არა მის ცალსახად უარყოფით კონოტაციაზე. მიუხედავად ამისა, აქაც კი ჩანს გარკვეული დათმობა და შიში ძირითადი საზრისიდან გადახვევასთან დაკავშირებით. აქ შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში შავი ფერის მიღებული მნიშვნელობის სტაბილურობას არა მისი ონტოლოგიური სისწორე (სოსიურის მიხედვით, აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის კავშირი სრულიად პირობითია), არამედ აქტორთა შეთანხმება განაპირობებს. ამგვარი შეთანხმება დროთა განმავლობაში ან დოგმატური ხდება, ან მუდმივ ცვლილებებს განიცდის შესაბამისი დასაბუთებული საფუძვლის ან მის გარეშე. შესაბამისად, ის რომ ქრისტიანულ თეოლოგიაში შავი ფერის რადიკალური ტრანსფორმაცია მოხდა, უფრო რელიგიურ წრეებში შეთანხმებას უნდა მიეწეროს, ვიდრე რაციონალურ დისკურსს, რომელიც შავი ფერის ამგვარ რადიკალურ ტრანსფორმაციას არ დაუშვებდა აზრის, როგორც ქმნადი ფენომენის ბუნებიდან გამომდინარე.

დასკვნა

შავი ფერი, როგორც “პორტრეტში” უარყოფითი კონოტაციის მატარებელი, კომპლექსური მოვლენაა. მისი, როგორც ფერის ისტორია აჩვენებს, რომ სხვადასხვა შემთხვევაში მას როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი მნიშვნელობა ჰქონდა. იუდაურ-ქრისტიანულ წარმოდგენებში მან საბოლოოდ მიიღო ეშმაკისეულისა და ბოროტის კონოტაცია, რაც საბოლოო ონტოლოგიურ ჭეშმარიტებად გამოცხადდა. სინამდვილეში, როგორც ყველა აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის ურთიერთმიმართებისას, ამ შემთხვევაშიც მისი საზრისის სტატუსი პირობითია და ის დიდი ნარატივში შეთანხმების სახით წარმოიქმნა.

§ 3 შავი ძაღლის კონტაცია

ქრისტიანულ თეოლოგიაში შავი ფერის ამგვარი საზრისული რადიკალიზაცია დოგმატური შინაარსისაა. იგი ძველ და ახალ აღთქმაში ებრაელთა მიერ სამყაროს მეტაფორულად წარმოდგენის თავისებურ მოდეულს ეყრდნობა, რომელსაც ეგვიპტურ მითოლოგიაში არ ვხვდებით. შავი ფერის ეს დოგმატური გაგება ჯოისთან უცვლელად არის რეპრეზენტირებული. პირველად იგი გვხვდება უკვე ნახსენებ კოლეჯში სწავლის პერიოდში, როცა პატარა სტივენს სიბნელეში მოეჩვენება, რომ ვიღაცას ხედავს:

“მან სიბნელე დაინახა. ვითომ მართალია, რომ იქ დამდამობით შავი ძაღლი დადის რომელსაც ეტლის ფარანივით დიდი თვალები აქვს?”

(“პორტრეტი” 2012:33).

ეს განსაკუთრებით საინტერესოა ეპიზოდია, რადგანაც “დიდი ნარატივის”, როგორც გმირის შემდგომი ცხოვრების განმსაზღვრელი სტრუქტურის შემოტანა, სტივენის ჩამოყალიბების ადრეულ სტადიაზე ხდება. შავი ფერის აქტუალიზაცია შავ ძაღლს უკავშირდება, რომელიც მითოლოგიური არსებაა როგორც ანტიკურ, ასევე ქრისტიანულ წარმოდგენებში. თუმცა ძაღლის კულტი საკმაოდ გავრცელებული იყო სხვა მითოლოგიებშიც. მაგალითად, შივა, დამაგრეველი ძაღლის მქონე ღმერთი ინდუიზმში, გამოისახებოდა როგორც შავი ძაღლი, ხოლო ეგვიპტეში ანუბისი, ტურისთავიან სიკვდილის ღმერთს განასახიერებდა; ქალღმერთებიდან ძაღლთან ყველაზე მეტად ასოცირებული ჰეკატე იყო, რომელსაც ახლო აღმოსავლეთში იესოს დაბადებამდე ეთაყვანებოდნენ, ისევე როგორც ანტიკურ საბერძნეთსა და რომში (ჰუეტი 2005:3). მას, როგორც სიკვდილის შემდგომი სამყაროს მეუფეს, ხელთ სიკვდილის სამეფოს კარიბჭის გასაღები ეპყრა და ხშირად წარმოდგენილი იყო, როგორც შავი ძაღლი სხვა ძაღლების გარემოცვაში. კლასიკურ ლიტერატურაში, ძაღლის ყმუილი მოახლოებულ სიკვდილთან ასოცირდებოდა; იუდაისტურ და ისლამურ სასულიერო ლიტერატურაში ძაღლები უსუფთაო ცხოველებად მიიჩნეოდნენ და როგორც წესი, წმინდა ადგილებიდან განდევნილი იყვნენ; იოანეს გამოცხადებაში მეორედ მოსვლასთან დაკავშირებით ცოდვილთა შესახებ ნათქვამია: “მის მიღმა არიან ძაღლები და გრძნეულები, მეძაენი და კაცისმკვლელები, კერპთაყვანისმცემლები

და ყოველი მოყვარული და ჩამდენი სიცრუისა” (იოანე 22:15). საუკუნეების განმავლობაში ძაღლები სიკვდილისა და ცოდვის სიმბოლოებად აღიქმებოდნენ. ამ სიმბოლიზმის განსაკუთრებული რადიკალიზაცია შუა საუკუნეებში ხდება, როდესაც ძაღლები სატანის ერთ-ერთ სახედ მიიჩნეეს. შესაძლოა, ამის გამოძახილი იყოს მილტონის “დაკარგულ სამოთხეში” ღმერთის მიერ ცოდვისა და სიკვდილისთვის ”ჯოჯოხეთის ძაღლებისა” და “ჯოჯოხეთის მწვეართა” წოდება. შუა საუკუნეებში ხალხს ასევე სჯეროდა, რომ ჯადოქრებს შეეძლოთ ცხოველად გარდასახულიყვნენ, ყველაზე გავრცელებული წარმოდგენით—ძაღლად. შესაბამისად, ჯადოქრობაში დადანაშაულებულთა ბრალდების ერთ-ერთ სამხილად პირის მიერ ძაღლის ყოლა ან მათ საცხოვრებელთან ძაღლების ხშირი გამოჩენაც ითვლებოდა. ამგვარად, დიდი ნარატივის მიერ განსაზღვრულ ენაში, სტივენის მიერ შავი ძაღლის ამგვარი კონოტაციით წარმოდგენა ბუნებრივი იყო.

სტივენის მიერ შავის ძაღლის ხილვა დიდი ნარატივის მიერ ნაწარმოების სტრუქტურის განსაზღვრის ერთ-ერთი ელემენტია. თუ სტივენი ნახულობს მას, ეს იმიტომ, რომ ორწევრა ოპოზიციის (სიკეთისა და ბოროტების) მხატვრულ აქტუალიზაციას აუცილებლად სჭირდება აქტორები. იმისათვის, რომ ნარატივი შედგეს, ანუ მოვლენათა განვითარება ამბის, სიუჟეტის, ფსიქოლოგიური და სხვა სახის წიაღსვლების კონტექსტში განხორციელდეს, საჭიროა დაბრკოლებების წარმოქმნა, რომელიც ნარატივში ძირითადი საზრისის აქტუალიზაციას სჭირდება. მოცემულ შემთხვევაში, სტივენი ხედავს მოჩვენებას, რომელსაც შავ ძაღლს უკავშირებს. სინამდვილეში, ნარატივში გამოყენებული შინაგანი მონოლოგი მხოლოდ ზედაპირს ასახავს. სტივენი ხედავს მოჩვენებას, რომლის შესახებ, როგორც უკვე ითქვა, უკვე მის დაბადებამდე არსებობს ტრადიციული დომინანტური ნარატივები. სტივენი მხოლოდ იმეორებს მათ. თუმცა, აქ საკითხი ეხება არა მხოლოდ გამეორებას, არამედ “დიდი ნარატივის” მიერ აქტორის ნარატივების ტოტალურ ნიველირებას. სტივენს მოცემულ მომენტში არც კი უჩნდება ფიქრი მოცემული მოჩვენების არსებობის სიყალბის შესახებ. მისთვის გაცილებით მისაღებია დამთრგუნველი სიბნელის შავ ძაღლთან ასოცირება. “დიდი ნარატივები” პასუხს სცემს ყველა ძირითად კითხვას სიცოცხლის, სიკვდილისა და ცხოვრების აზრის შესახებ. იგი რელიგიური, სოციალური და კულტურული ტრადიციებითაა გამყარებული. სტივენი თავად იმყოფება ერთ-ერთ ასეთ კათოლიკურ კოლეჯში,

სადაც მოსწავლეთა გონებას წარმართავს არა შემოთავაზებული ნარატივების შესახებ კითხვის დასმა, არამედ მათში ჩართვა და უკვე ჩამოყალიბებული პასუხების საკუთარ ნარატივებად ქცევა. შესაბამისად, კონკრეტული აქტორის ნარატივები დასაწყისიდანვე განსაზღვრულია დიდი ნარატივით, უფრო მეტიც, სტივენს არც კი შეიძლება გაუჩნდეს კითხვა გარკვეულ ეტაპამდე, მის მიერ მოჩვენების ამგვარად აღქმის შესახებ. აქტორისთვის შესაბამისად მიწოდებული ნარატივი საკუთარ ნარატივად იქცევა და ის ვერც კი მოახერხებს საკუთარი “მე” დიდი ნარატივისგან განაცალკეოს. ავტორიტარული საზრისების არსიც ესაა: ისინი ნეიტრალურად წარმოჩნდებიან; მათი ფუნქცია სამყაროს უანგარო მსახურებაა; თუ იცვლება სამყარო, იცვლება ავტორიტარული ნარატივის შინაარსებიც, მაგრამ ფორმა ყოველთვის ერთია—ძალაუფლება; შესაბამისად, შავი ფერი ყოველთვის დამთრგუნველი და რეპრესიულია. მისი მიზანი “პორტრეტში” აქტორის ნარატივების ნიველირება და მასზე გაბატონებაა; სტივენი უნდა დაშინდეს, რათა შემდგომში ეს შიში სხვა მოვლენებზეც გაავრცელოს; მას მუდამ უნდა ახსოვდეს რომ არსებობს ყოვლისმომცველი სტრუქტურა, რომლის უმნიშვნელო ნაწილსაც თავად წარმოადგენს და რომლისგანაც გადახვევა დაუშვებელი და დამღუპველია.

დასკვნა

“შავი ძაღლი” სტივენის ბავშვობის ენის ერთ-ერთი მეტაფორაა, რომელიც დაშინებულ და ნორმატიული ენის ჩარჩოებში მყოფ ენას გამოხატავს. შავი ძაღლის კონოტაციის შემოტანით ჯოისი ინდივიდუალური ხმის ბავშვობაშივე დაკარგვის სურათს წარმოაჩენს.

§ 4 “შავი” ჯოჯოხეთი, როგორც ცოდვათა საზღაური დიდ ნარატივში

ის, რომ ნაწარმოებში დიდი ნარატივის არსი სხვა ტიპის ნარატივებზე ტოტალური გაბატონებაა, ჩანს იმ ეპიზოდიდან, როცა მღვდელი ეკლესიაში შეკრებილ ბიჭებს ცოდვებისა და სასჯელის შესახებ ესაუბრება. ამ შემთხვევაში დიდი ნარატივი აქტორთა დამოუკიდებელი აქტივობის სრულ ნიველირებას ახდენს. ტექსტში ყველა სხვა ელემენტი მოქმედების უნარს თითქოს კარგავს და პარალიზდება, მხოლოდ ავტორიტარული ხმა ისმის, რომელიც სტივენის მიერ საკუთარ ხმასთან გაიგივდება. ქადაგებისას მღვდელი ცოდვათა სასჯელს აღწერს ჯოჯოხეთის სახით. ეს აღწერა იმდენად ნატურალისტურია, რომ ცხადი ხდება დიდ ნარატივს არც კი სჭირდება საკუთარი თავი დაფაროს. იგი ღიაა, რადგანაც ივარაუდება, რომ მასში ჩართულ აქტორებს, საუკუნეების განმავლობაში ინტელექტუალური, საეკლესიო და ფიზიკური ძალით განმტკიცებული საზრისების მიმართ სერიოზული წინააღმდეგობის სურვილი არც კი შეიძლება გაუჩნდეთ. როგორც მღვდელი ამბობს:

“ჯოჯოხეთი ეს არის ვიწრო, ბნელი და აყროლებული დილეგი...ღმერთმა ვიწრო დილეგი იმათ დასასჯელად შექმნა, ვინც უარი თქვა მის კანონთა შესრულებაზე... ეს წყვილია ბნელი ალების და დამწვარი გოგირდის შავი კვამლის მარად დაუსრულებელი ქარიშხალია”

(“პორტრეტი” 2012:148).

ამგვარად გაგებულნი ღვთისა და გაბატონებული დისკურსის გარეთ მდგარნი დაწყველილი არიან, რადგანაც, როგორც მქადაგებელი ამბობს:

“წმინდა თომა, ეკლესიის უდიდესი მოძღვარი, ანგელოს დოქტორად წოდებული, ამბობს, რომ ყველაზე დიდი წყევლა ადამიანური ცნობიერების ღვთაებრივი ნათელისგან განშორება და უფლის წყალობაზე ჯიუტი ზურგშექცევაა”

(“პორტრეტი” 2012:157).

დიდი ნარატივის მიღმა მდგარი ელემენტი არც კი შეიძლება აღიქმებოდეს ღირებულად, რადგანაც თუ რაიმე მოქმედების იმპულსს და მიმართულებას აძლევს

ნაწარმოებში მოქმედ ნარატივებს, ეს გაბატონებული დისკურსია. მის გარეშე გმირი გარიყული აღმოჩნდება.

როგორც კირკეგორი წერს, “ქრისტიანობამ გრძნობადობა ამ სამყაროს მოაშორა” (კირკეგორი 1987:61). კირკეგორის ეს მოსაზრება ნიცშესეულ აზრს, ქრისტიანობაში დიონისური საწყისის დათრგუნვის შესახებ ეხმიანება. მისი ყველაზე უშუალო რეპრეზენტაცია ზემოთ მოტანილ მღვდლის ქადაგებაში ჩანს, როცა ის გრძნობადობას ცოდვას უკავშირებს. მღვდლის ქადაგებაში ის მიუღებელი თვითგამოხატვის ენაა, რომელშიც ადამიანური ენა, როგორც ღვთის ხატი გამჭრალია და მხოლოდ “მე“-ს თვითტკობა ჩანს. ღვთის ხატის გაქრობასთან გრძნობადობის დაკავშირებით, მღვდელი პატარა ბიჭებში შიშს იწვევს. ეს შიში უფრო სასჯელის შიშია, რადგანაც ქადაგების მიხედვით, გრძნობადობის შედეგად წარმოქნილი ცოდვა სასჯელად, ნატურალისტურად დახატულ ჯოჯოხეთს იმსახურებს. მღვდლის ქადაგება თავად შიშია გრძნობადობის მიმართ. მღვდელი მას დიდი ნარატივის მიხედვით გაიაზრებს და ამ გაშუალებული მიმართების გარეშე მასთან ურთიერთობა საშიშად მიაჩნია.

ზემოთ ტერმინოლოგიური რედუქციის მაგალითზე, უკვე გამოჩნდა შავი ფერის ცნებითი უნიფიკაცია გერმანიკული წარმოშობის ენებში. “პორტრეტში” შავი ფერის კონცეპტუალური უნიფიკაცია გულისხმობს ყველა სხვა ნარატივის “დიდ ნარატივში” შერწყმას, ყველა სხვა ხმის ერთ ტოტალიტარულ ენაში გაქრობას. მღვდლის ქადაგების მიხედვით, თუ ყველა ცოდვილია, მაშინ ჯოჯოხეთის წყვილი ყველაზე ვრცელდება. ყველა სასჯელის მოლოდინის რეჟიმშია. ადამიანური ნარატივები, როგორც წყვილისა და ცოდვის ნაწილი ისე აღიწერება. მღვდელმსახურის მხრიდან ეს მეტაენის გამოყენების მაგალითს არ წარმოადგენს, პირიქით, სტივენი დიდ ნარატივს არა საკუთარი ისტორიის მიღმა მდგარ მოვლენად, არამედ საკუთარი სულის ნაწილად აღიქვამს. შესაბამისად ყველა ერთშია, ცოდვასა და სინანულში და ეს ერთი ყველაშია, როგორც განუსხვავებელი მთელი. ნაწარმოების ყველა მხატვრული ელემენტის დაყვანა მხოლოდ ერთ ნარატიულ ელემენტამდე, რომელიც ღერძად იქცევა, შემთხვევითი არ არის. ჯოჯოხეთის უმნიშვნელოვანესია გაბატონებულის დისკურსის რეპრეზენტაცია სრული სახით მოხდეს, რათა არცერთი მისი ელემენტი ფარული არ დარჩეს.

როგორც სიტყვა “მწუხრის” მაგალითზე გამოჩნდა, ამ უნიფიცირებული კონცეპტუალური სქემიდან გადახვევა მხოლოდ ნაწილობრივ არის შესაძლებელი. თუ სიტყვა “მწუხრს” დადებითი კონოტაცია გაუჩნდება, ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი სხვა, დადებითი ელემენტების გარემოცვაში აღმოჩნდება. მაგალითად, როცა ჟან ანუის “ანტიგონეში” მწუხრის ჟამს ანტიგონე ველზე გასახრწნელად მივდებულ ძმას დასტირის, აქ შავი ფერი არა როგორც მხოლოდ გლოვის, არამედ თავდადების სიმბოლოცაა. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ კონცეპტის ელემენტმა შეძლოს იგივე ფუნქცია შეასრულოს, რაც კონცეპტმა და ამავე დროს განსხვავებული საზრისით. კონცეპტში ყოველთვის არის საკმაო საზრისული მრავალფეროვნება, რომ ამგვარი სეპარატიზმი გამონაკლისად გამოაცხადოს და თავად კვლავ დარჩეს ძირითადი შინაარსის გამომხატველად. ამ შემთხვევაში ელემენტი, თუ მისი სრულფასოვან ფუნქციონირებად სტრუქტურად ჩამოყალიბებაა განზრახული, ცალკე უნდა გამოეყოს თავის “მშობელ” კონცეპტს. შესაბამისად, შავი ფერის უარყოფით სემანტიკას სიტყვა “მწუხრი” რადიკალურად ვერ შეცვლის, ის მხოლოდ მისი ვარიაცია იქნება, რომელშიც უარყოფითი კონოტაცია ისევ იარსებებს.

ჯოისი არ ახდენს დეკონსტრუქციას იმ აზრით, როგორც ეს დერიდას ესმოდა. დერიდასათვის დეკონსტრუქცია ყოველგვარი სტრუქტურის მიღმა საზრისის ფუნქციონირებას ნიშნავს. როგორც ჯ. კულერი წერს, წერა დერიდასთვის თავისუფალი თამაშია ან კომუნიკაციის ყოველ სისტემაში გადაუწყვეტელობის ელემენტი (კულერი 1986). წერა პროცესია, რომელიც რომელიმე სტრუქტურაში არ თავსდება, მისგან არ გამომდინარეობს, მასზე არ დაიყვანება. იგი საზრისის მოძრაობაა საკუთარი თავიდან სხვისკენ და პირიქით, წერა მნიშვნელობის დაუსრულებელი ცვალებადობაა, რომელიც როგორც ენას მართავს, ასევე მყარი, თვითმცნობი ცოდნის მიღმა ათავსებს მას. ცხადია, ჯოისისთვის, როგორც მოდერნისტისთვის, წარმოსახული სტრუქტურის არსებობა ეჭვს არ იწვევს. მაგალითად, ჯოისმა წაახალისა ვალერი ლამბო შეექმნა “ულისეს” ჰომეროსის “ოდისეესზე” დაფუძნებული სქემა. თუმცა, როგორც შემდეგ განუცხადა ვივერს, ეს “აუდიტორიის ცოტათი კიდევ უფრო მეტად დასაბნეველ გააკეთა”... ნებისმიერ შემთხვევაში მოდერნიზმი, განსაკუთრებით კი “მაღალი მოდერნიზმი” რომელსაც

ჯოისი, პაუნდი და ელიოტი მიეკუთვნებიან, ემყარება წარმოდგენას სტრუქტურის შესახებ, რომლის ელემენტებია მითი, “მარადიული დრო”, ცნობიერების ნაკადი, შინაგანი მონოლოგი, კრიზისის ცნება და სხვა. თუმცა ჯოისის შემთხვევაში, სტრუქტურის ცნება უფრო პირობით ხასიათს ატარებს, რადგანაც მასთან ის უფრო ცვალებადი და ძნელად მოსახელთებელია.

დასკვნა

დიდ ნარატივში შიშის ფენომენი ერთ-ერთი გადამწყვეტია. “პორტრეტში”, ქადაგების ეპიზოდში კარგად ჩანს, რომ მღვდელი ჯოჯოხეთის ნატურალისტურად წარმოდგენითა და შიშის ჩანერგვით, ბიჭებში ინდივიდუალური ხმების ჩახშობას ცდილობს. შედეგად, სასჯელის შიშით ინდივიდუალური ნარატივები სუბიექტიდან ქრება და მთლიანად ერწყმის “მფარველ”, გაბატონებულ დისკურსს. სუბიექტმა მის მიღმა მდებარე ნორმატიული წესრიგისადმი შიშში მუდამ ისე უნდა იცხოვროს, რომ ერთხელაც არ დასვას კითხვა ამ წესრიგის არსებობის ან მართებულობის შესახებ. სტივენის ბავშვობა ამ დათრგუნული ენის მაგალითია, როცა ხმაწართმეული ის მექანიკურად იმეორებს ჩანერგილ აზრებს. მიუხედავად ამისა, ეს შიში, როგორც კი მისი რაციონალურ კონტექსტში დანახვა ხდება, ძალას კარგავს და ტექსტში მხოლოდ ერთ-ერთ ნარატიულ ელემენტად იქცევა.

§ 5 განდევნილი პარნელი

პარნელის საკითხი, რომელიც “პორტრეტში” ინდივიდის ხმის იდენტობას უკავშირდება, ჯოისისთვის დიდი ნარატივის, როგორც ირლანდიური ორმაგობის ნიმუშია. როგორც რაბატე აღნიშნავს, ჯოისი ამას 1907 წელს დაწერილ წერილში მიანიშნებს, როცა ირლანდიის მიერ პარნელის მსგავსი ლიდერების დალატის პრაქტიკაზე ლაპარაკობს (რაბატე 2004:109). ჯოისის ამ წერილში ირლანდიის როგორც ღვთისა და ეშმაკის, ინგლისისა და პეტრეს საყდრის შემთანხმებელის ბუნებაზეა ლაპარაკი (რაბატე 2004:109). ამგვარი ორმაგობა, რაც ჯოისისთვის მიუღებელია, მრავალი მიზეზით შეიძლება აიხსნას, თუმცა ერთ-ერთი მთავარი ალბათ ირლანდიის, როგორც ქვემდებარე სუბიექტის მდგომარეობა იყო, როცა უფრო მეტის დაკარგვის შიშით (ალბათ თითქმის ყველა სოციალური ფენა), ინგლისთან კომპრომისზე წავიდნენ.

როგორც გიბსონი წერს, ირლანდიის კათოლიკური ეკლესიის ისტორიული კომპრომისი ინგლისის ხელისუფლებასთან, ძალაუფლების გაყოფისა და არსებულის შენარჩუნების მოტივით იყო განპირობებული (გიბსონი 2006:5,24). შესაბამისად, ირლანდიის კათოლიკური ეკლესია დიდი ნარატივის ყველაზე აშკარა გამომხატველად იქცა, როცა საკუთარი როლისა და მისიის აბსოლუტიზაცია მოახდინა.

თავის “გონის ფენომენოლოგიაში” ჰეგელი ხაზს უსვამს განსხვავებას თვითცნობიერებასა და სხვას შორის და წერს: “იმდენად რამდენადაც ეს სხვისი მოქმედებაა, ყოველი მათგანი ცდილობს მეორეს დაშლა და სიკვდილი გამოიწვიოს (ჰეგელი 1807). თვითობებს შორის ეს განსხვავება კომუნიკაციის რთულ ბუნებაზე მიუთითებს. ჰეგელის ეს ციტატა გულისხმობს, რომ სუბიექტი მხოლოდ სხვისი სიკვდილის მეოხებით, მისი განადგურებითა და ამ აქტით, საკუთარი თვითობის დადგენით არსებობს. ამგვარი ბინარული ოპოზიცია ასევე ნიშნეულია “პორტრეტისთვის”. რომანში, სადაც ახალგაზრდა გმირისა და მისი გარშემო არსებული სამყაროს მიმართებებია რეპრეზენტირებული, სხვების თემის არიდება ვერ მოხდება.

ჯოისის კვლევებში სხვების თემა განსაკუთრებით აქტუალური ბოლო ოცწლეულში გახდა. ამ კუთხით გამოსარჩევია ნეილდ დევიდსონის, ვინსენტ ჩენგის თუ ჯოზეფ

ვალენტეს მრავალსახოვანი თეორიული ძიებები (შაფერი 1998:218). გამოსარჩევია ჩენგის ცნობილი შრომა “ჯოისი, რასა და იმპერია”, სადაც ავტორი ჯოისის “დუბლინელებთან” და “ულისესთან” ერთად, “სტივენ გმირსა” და “პორტრეტს” განიხილავს.

ჩენგი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს “პორტრეტში” დომინანტური ნარატივების რეპრესიულ ბუნებაზე, რადგანაც ისინი “უარყოფენ მის (სტივენის ლ.ჩ.) პიროვნულ ავტონომიასა და საკუთარი თავის ფლობას” (ჩენგი 1995:58). ერთ შემთხვევაში ეს ნაციონალისტური მოძრაობის, მეორეგან კათოლიციზმისა და ირლანდიური ენის აბსოლუტიზაციის სახით ჩანს.

ამ კუთხით, პარნელის, როგორც “სხვა“-ს თემა, სტივენის ნარატივის გაგებაში გვეხმარება. პარნელის გზა სტივენისთვის გარკვეული ნიმუშია, თუ სხვათა მოკვდინებისა და დათრგუნვის ხარჯზე როგორ არ უნდა მოხდეს საკუთარი თვითობის დადგენა. ჩენგის მიერ სხვების, როგორც “მე“-ს მეორე მხარის კვლევა, სტივენში ინტერსუბიექტურობის არსებობის შესაძლებლობაზე მიუთითებს.

ლევინასის მიხედვით, “სხვა” უსაზღვროა, ინდივიდებისთვის ტოტალობის მიერ მიკუთვნებული როლები კი საზღვრული (კრიჩლი 2004:66). აქ იგულისხმება, რომ ინდივიდები დიდი ნარატივის მიერ განსაზღვრულ ენაში არიან ჩაკეტილი. “სხვა” განდევნილია, მაგრამ ამით მისი მნიშვნელობა არ კვდება, ის აჩრდილის სახით განაგრძობს არსებობას, როგორც ეს ჯოისის პოეზიის განხილვისას გამოჩნდა. “სხვა” უფრო მეტია ვიდრე დაწესებული საზღვრები, ამიტომ ის ყოველთვის საზღვარს მიღმაა, უბრალოდ, ღიად როდის გამოჩნდება, ეს ტოტალური ენის დეკონსტრუქციაზეა დამოკიდებული. როცა სუბიექტი “სხვას” დაინახავს, მაშინ ის საზღვრული როლიდან გასვლას იწყებს და უსაზღვრო “სხვას“-თან ურთიერთობაში, თავადაც ინტერსუბიექტური სივრცის გაფართოებაში ჩაერთვება. დანტემ, რომელიც თავს პარნელის მტრად თვლის, შესაძლოა ერთხელ მაინც დაინახოს პარნელი, როგორც თავად მისთვის თავგანწირული, ადამიანური და ინდივიდუალური (ო’შია IX-X: 1914).

პარნელის მაგალითი, როგორც გიბსონი აღნიშნავს, “პორტრეტში” საკმაოდ მნიშვნელოვანია. აქ სექსუალობასთან მიმართებით ირლანდიური კათოლიციზმი

ვიქტორიანული ინგლისის პურიტანულ და რეპრესიულ მორალს გაიზიარებს (გიბსონი 2006:31). რომანში პარნელის ბედი იმპლიციტურად ავსებს სტივენის ენას. როცა სტივენი გარკვეული ხნის შემდეგ აღმოაჩენს, რომ დიდი ნარატივის მიერ შემოთავაზებული გვემა პრაქტიკულად უნაყოფო ყოფილა, პარნელის ბედის, როგორც ასეთივე უნაყოფო მორალის მსხვერპლის სახე, მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს ახალი ნარატივის წარმოქმნისას. პარნელი, როგორც გაერთიანებული ირლანდიის მომხრე, დიდი ნარატივის მსხვერპლი გახდა, რომლის ორივე აქტორი, ირლანდიის კათოლიკური ეკლესია და პროტესტანტული ინგლისი, მსხვერპლის არსებობის აუცილებელი პირობით კვლავ გარიგდა ძალაუფლების გაყოფაზე. ეს მსხვერპლი მხოლოდ პარნელი კი არ იყო, არამედ ის ახალი, პლურალისტური ნარატივი რომელსაც ირლანდიის პროვინციული ენობრივი ღანდშაფტი შეეძლო შეეცვალა.

შესაბამისად, პარნელი, რომელიც გმირების მიერ “პორტრეტში” არაერთგვაროვნად აღიქმება, ნაწარმოებში დიდი ნარატივის ერთ-ერთ გასაღებს წარმოადგენს. ის დიდი ნარატივის კონტრასტული ხმაა, რომელშიც სტივენის ადრეული მოგონებები პარნელის პროცესიის ხილვისას დანტეს სიხარულსა და სადილზე პარნელისა და ეკლესიის ურთიერთობის შესახებ კამათს ერწყმის. ეს ორი რამ ერთიანდება დანტეს ფრაზაში “ბოდიში მოიხადე”, რაც საბოლოოდ სტივენის მოგონებაში გამეორების ფორმით, როგორც მუდმივი ბრძანება დიდ ნარატივში დაჩოქების შესახებ ისე იღეპება. მოგვიანებით, დანტეს ეს ფრაზა, უკვე ნახსენებ მღვდლის ქადაგებას ეხმიანება ჯოჯოხეთის, როგორც დაუჩოქებელთა მარადიული სასჯელის შესახებ.

აქ ჩანს, რომ გაბატონებული დისკურსისთვის ახალი ნარატივები შეუთავსებელია. როცა მათ შორის მორიგების მცდელობა იჩენს თავს, ამაზე ზუსტი პასუხი სტივენისთვის პარნელის დაცემაა: როგორც კი არაკათოლიკე პარნელი შეეცადა თუნდაც დიდი ნარატივის მიერ ფორმალურად აღიარებული ქვეყნის დამოუკიდებლობისთვის ხორცი შეესხა, გაბატონებულმა დისკურსმა იგი მტრად აღიქვა, რადგანაც პარნელის ენაში უფრო თანასწორი ენის ნიშნები შეიმჩნეოდა, ვიდრე მორჩილი მრევლის. დომინანტურ დისკურსში მთავარი საკითხი არა კოლონიალიზმი, არამედ საკუთარი ძალაუფლება აღმოჩნდა. ამდენად “დუბლინელებში” და “პორტრეტში” უკვე ნახსენებ კოლონიალიზმის კონტექსტში

სტატუსისა და ძალაუფლების თემები ორგანოდ შეიძლება შეიძლება აიხსნას: 1. როგორც ნიღბებით თამაში, როცა თვითობა მისი სუროგატითაა შენაცვლებულია და სინამდვილის იმიტაცია ხდება. იმ ენაში, რომელშიც საკუთარი იდენტობა როგორც ცოცხალი აღარ განიცდება, ძალაუფლების თემა ამ იმიტაციის ნაწილია. 2. ამ შემთხვევაში, დიდი ნარატივი, როგორც რელიგიური დისკურსი, კოლონიალიზმის კონტექსტში წარმოჩნდება არა როგორც ახალი ენის, გათავისუფლების საფუძველი, არამედ საკუთარი ძალაუფლების გაგრძობის წყარო მტერთან გარიგების საფუძველზე.

პარნელის ნარატივის აღდგინება და მისთვის თვით დიდი ნარატივის მიერ ფორმირებულ ენაში დადებითი კონოტაციის მიცემა, “პორტრეტში” გაბატონებული დისკურსის დეკონსტრუქციის იმპლიციტური დასაწყისია, მიუხედავად იმისა, რომ ის რომანის დასაწყისშია მოცემული. პარნელის დათრგუნული ხმის ექო მთელს ტექსტს გასდევს. ამისათვის ჯოისი კვლავ შავ ფერს იყენებს, ოღონდ მასში არანორმატიული შინაარსის ჩადებით. შავი ფერის დომინანტური გაგების დეკონსტრუქციის შესაძლებლობა ზემოთ უკვე გამოჩნდა “მწუხრის”, როგორც შავი ფერის მომცველი მოვლენის მიერ დადებითი კონოტაციის შექმნის შესაძლებლობის განხილვისას, თუმცა, იქვე აღინიშნა, თუ დომინანტური დისკურსის სრულად დეკონსტრუქცია არ მოხდა, ცალკეული გადახვევები სურათს ვერ შეცვლიდა.

ჯოისი შავი ფერის დეკონსტრუქციას ახდენს მისთვის არა ბოროტის, არამედ კეთილის კონოტაციის მინიჭებით. ეს ჩანს ირლანდიის ეროვნული გმირის, პარნელის გადმოსვენების პროცესის ჩვენებისას, სადაც შავი ფერი მწუხრის სახით, გლოვას გამოხატავს. სტივენის მიერ ამ პროცესის ხილვა “დიდი ნარატივის” ჯოისისეული დეკონსტრუქციის დასაწყისია:

“ტაღლების ზღვა დაინახა. გრძელი, შავი ტაღლები ზვირთდებოდნენ და ეცემოდნენ უმთვარო, ბნელ ღამეში... და მან იხილა უამრავი ხალხი, რომლებიც ნავსადგურში შემომავალი გემის სანახავად ნაპირზე შეკრებილიყვნენ”

(“პორტრეტი” 2012:41).

თუ შავი ფერი მანამდე ეშმაკს გამოხატავდა, ახლა ის კეთილს გამოხატავს და საკუთარ თავში ნორმატიული შინაარსის საპირისპირო საზრისის მიღების შესაძლებლობას ადასტურებს.

ამდენად შავი ფერი, როგორც დომინანტური ნარატივის მახასიათებელი, ნაწარმოებში მთავარი გმირის “მე”-ს ისტორიის ნაწილად იქცევა. შავი ძაღლის სახით ის ბავშვობაშივე ხვდება სტივენს, რაც ბავშვის ენის, როგორც დათრგუნული სტრუქტურის ფორმირების დასაწყისია. თავდაპირველად, სტივენისთვის შავი ფერი საკუთარი ენის ნაწილია. ეს შიშის ენაა, რომელშიც სტივენის, როგორც მორჩილი ბავშვის ჩამოყალიბება ხდება; ეს კოლეჯის, შინ გაგონილი ზღაპრებისა და ლეგენდების ენაა, რომლებშიც შავი ფერი სიკვდილის მანიშნებელია; სტივენი ამ ენაში იზრდება. დიდ ნარატივში შავი ფერი არა მხოლოდ ადგენს სუბიექტის იდენტობას, არამედ წარმოქმნის კიდევ მას. სტივენი არა მხოლოდ აღმოაჩენს შიშს და გარდაიქმნება, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადავა, არამედ თავიდანვე დიდი ნარატივის მიერ სტრუქტურირებულ შიშში ცხოვრობს.

ეს სტრუქტურული შიში სტივენს არა საკუთარი რეფლექსიის, არამედ ინსტიქტების მკითხველად აქცევს. იგივე შემთხვევაა, როცა სტივენი ჯოჯოხეთის წყვილადის შესახებ მღვდლის ქადაგებას ისმენს. ეს ურთიერთგაგებისკენ მიმართული ნარატივი არ არის, მისი მიზანი დაშინებაა. ქადაგების ავტორი “შენ”-თან არ საუბრობს—ის “შენ”-ზე ზემოქმედებს. მღვდლის ქადაგების მიხედვით, ღმერთი არა როგორც სიტყვა, როგორც “შენ”-თან მოსული ცოცხალი ლაპარაკობს, არამედ როგორც დამსჯელი არსება პატარა ბიჭებს წყვილით ემუქრება. აქ ენა არა ურთიერთგაგებად, არამედ დაშინებადაა ქცეული. ამ ქადაგებაში სტივენისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი შავი ფერისადმი საკუთარი დამოკიდებულებაა. აქ ჩანს, რომ მას “მე”-ს თვითდადგენასთან კავშირი აღარ აქვს. მართალია სტივენი ქადაგების შემდეგ დაშინდება, მაგრამ საბოლოოდ, მისი მცდელობის მიუხედავად, ის სინანულის გარეშე უბრუნდება მანამდე “ცოდვად” მიჩნეულ ცხოვრებას.

სტივენის ცოცხალი ენიდან შავი ფერის ამგვარი გარეთ გატანა მიანიშნებს, რომ დიდ ნარატივში გაცნობიერებულია გაბატონებული დისკურსისათვის ენის, როგორც

ცოცხალი მოვლენის “საფრთხე”. პარნელის გადმოსვენების ეპიზოდში შავი ფერი საკუთარ თავს იბრუნებს. პარნელის პროცესის აღწერისას მწუხრის ელემენტისთვის დადებითი კონოტაციის მინიჭებით, ნაწარმოებში შავი ფერის უარყოფითი კონოტაციის რადიკალური უარყოფა და დეკონსტრუქცია ხდება და იგი, როგორც უარყოფილი ფერი, სტივენისთვის პატივისცემის გამომხატველი მწუხარების გამომხატულებად იქცევა.

დასკვნა

ამდენად, თუ შავი ფერის კონტექსტი ”პორტრეტში” მრავალფეროვანია, სწორედ ეს უწყობს ხელს მის გადაქცევას მრავალსახოვან ფერად. შავი ფერი, ერთი მხრივ, უკვე ნახსენებ ენობრივ და საზრისულ მრავალფეროვნებას იბრუნებს, მეორე მხრივ, დიდი ნარატივის დაშლის მანიშნებლად იქცევა. ამგვარი მრავალფეროვნების საფუძველი შავს ფერს თავიდანვე გააჩნდა, როგორც ეს სხვადასხვა მითოლოგიური კონტექსტის მიმოხილვისას წარმოჩნდა, მაგრამ “პორტრეტის” მიხედვით, მან განსაკუთრებით უარყოფითი დატვირთვა კათოლიციზმში მიიღო. ამ დატვირთვისგან გათავისუფლებული ფერი საკუთარ თავს არა ზოგადი კონცეპტის, დომინანტური დისკურსის საფუძველზე, არამედ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში განსხვავებულად ადგენს. მაგალითად, პარნელის პროცესის შემთხვევაში ის მწუხარებისა და პატივისცემის გამომხატველი იქნება, ხოლო სტივენის ბავშვობის მოგონებაში როგორც შიშისა და ბოროტების სიმბოლო. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, შავი ფერი აღარ იქნება მხოლოდ დიდი ნარატივის მიერ დადგენილი ვიზუალური ელემენტი, არამედ მისგან თავისუფალი თვითმოქმედი და ცვალებადი მოვლენა, რაც ჯოისის ენის, როგორც თავისუფალი და ცვალებადი პროცესის ნაწილია.

§ 6 თომა აქვინელის შეხედულებების დეკონსტრუქციის აუცილებლობა

აქვინელის შეხედულებების იმპლიკაცია ნაწარმოებში: ნაწარმოების ტექსტი დიდი ნარატივის განვითარებას აჩვენებს (შავი ფერი, პარნელი), აქვინელის შეხედულებები დიდი ნარატივის მხატვრული შეჯამებაა, დიდ ნარატივში ყოველივე მშვენიერია და როგორც მშვენიერი მხოლოდ დიდი ნარატივის მიერ დადგენილი წესების თანახმად არსებობს. საბოლოოდ, თომას შეხედულებებს ავტორიტარიზმის ნიშნები აქვს (ნათაძე 1973:114). შესაბამისად, სტივენის მიერ ავტორიტარულ ნარატივში ეჭვის შეტანა მისი გამომხატველი თეორიის ძირითადი დებულებებში დაეჭვებით, დიდი ნარატივის განვითარების დასრულებასა და მისი დეკონსტრუქციის დასაწყისს ნიშნავს.

აქვინელის შეხედულებების თანახმად, სამყაროს გაბატონებული დისკურსისგან განსხვავებული ხედვა ცოდვილია (მსგავსად, “ბოდიში მოიხადე, ბოდიში მოიხადე” ამბობს დანტე. იგივეს გამოხატავს მღვდლის ქადაგებები, დანტეს სიხარული პარნელის პროცესიაზე, დანტეს კამათი ოჯახის წევრებთან და სხვა), შესაბამისად, ყოველგვარი შემეცნება, მათ შორის შემოქმედებითი, დიდ ნარატივს უნდა ეთანხმებოდეს. კათოლიკურ თეოლოგიაში დიდი ნარატივის განვითარება აქვინელის თეორიამდე არაპირდაპირი ფორმით მიმდინარეობდა, აქვინელის თეორიით კი განვითარების ამ პროცესის თეორიული გამყარება ხდება. აქ ჯოისთან ორმაგი ინტენციიაა: 1. ავტორიტარული ნარატივის საბოლოოდ გასამყარებლად და მისი რეპრეზენტაციისთვის სხვა ტექსტი შემოდის (ეს პარალელური ტექსტია), 2. პარალელური ტექსტი პირიქით, ავტორიტარული ნარატივის დეკონსტრუქციისთვის გამოიყენება.

“ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას” ნარატიულად რამდენიმე პრინციპზეა აგებული: 1. ტემპორალური პარადიგმა, რაც “აღზრდის რომანის” ელემენტებს მოიცავს (თ. მანის “ბუდენბროკების” მსგავსად) და დროში ცვალებად ნარატიულ ელემენტებს აღწერს (სტივენის ბავშვობიდან მოწიფულობამდე); 2. ნარატივის ინტენსიფიკაციის პარადიგმა, რაც ტემპორალურ პარადიგმას თან ახლავს და თანაარსებობს მასთან. ის ნარატივში კონტრასტული ელემენტების ურთიერთქმედების შედეგის აღწერას გულისხმობს, მაგალითად, დანტესა და მისტერ დედალოსის, სტივენისა და ბიჭების პოეზიაზე კამათის, სტივენისა და კრენლის საუბრის

შემთხვევაში; 3. დიდი ნარატივის პარადიგმა, რომელიც ზემოთ ნახსენებ ორივე პარადიგმას მოიცავს, რადგანაც ძირითადი საზრისის, ძალაუფლების ნარატიულ დონეზე აღწერას წარმოადგენს, რომლის ორ ძირითად ინსტრუმენტს ზემონახსენები ორი პარადიგმა წარმოადგენს.

აქვინელის თეორია რომანის ბოლოს არის მოთავსებული. ამას გარკვეული დატვირთვა აქვს: ნაწარმოებში ტემპორალური და ინტენსიფიკაციის პარადიგმების მოქმედების შედეგების საბოლოო შეჯამება, სწორედ აქვინელის თეორიის წარმოჩენისას ხდება. იმისათვის, რომ “პორტრეტში” აქვინელის შეხედულებების ფუნქციის გაგება სწორად მოხდეს, საჭიროა მათი ფართო კონტექსტში, კათოლიკური აზრის ისტორიაში მათი მნიშვნელობის შესაბამისად განხილვა.

აქვინელს არ დაუწერია რაიმე სპეციალური ნაშრომი ესთეტიკის შესახებ (კოპლსტონი 1993:232, ნუნი 1963:19). მისი შეხედულებები, რომლებიც “პორტრეტის” ბოლოსაა გადმოცემული, სინამდვილეში, მისი მთავარი ნაშრომიდან “თეოლოგიის შეჯამება” (*Summa Theologia*) არის ამოღებული. აქვინელის შეხედულებები ესთეტიკის ტრადიციულად მთავარი საგნის, სილამაზის შესახებ, მოკლედ შეიძლება შეჯამდეს როგორც პლატონისა და არისტოტელეს შეხედულებებს შორის შუალედური პოზიციის პოვნის მცდელობა. ერთი მხრივ, აქვინელის აზრით, სილამაზე საბოლოოდ მაინც სიკეთეზე, ღმერთზე დაიყვანება. ის მისგან გამომდინარეობს. ყოველი კონკრეტული ლამაზი საგანი უმაღლესი სიკეთის გამოვლინების თავისებური ფორმაა. მეორე მხრივ, სილამაზის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის არსებობა ადამიანის გემოვნებასთანაა დაკავშირებული, რომელიც ინტელექტით შეიცნობს რა საგნის ჰარმონიულობასა და მთლიანობას, ესთეტიკურ სიამოვნებას იღებს. პირველ შემთხვევაში, აქვინელი ცდილობს უმაღლესი სიკეთის პლატონისეული იდეა სილამაზის ონტოლოგიური საფუძვლის საჩვენებლად გამოიყენოს, თუმცა აქ სილამაზის, როგორც სიკეთისგან დამოუკიდებელი ფენომენის არსებობა უარყოფილია, სილამაზე არსებობს, როგორც სიკეთის გამოვლინება: ყოველი კეთილი მშვენიერიცაა და ის ნიშნები ახასიათებს, რაც აუცილებელია საგნის მშვენიერად მისაჩნევად. მეორე შემთხვევაში, აქვინელი ცდილობს არისტოტელეს მოსაზრებიდან სილამაზის, როგორც მორალისა და ეთიკისგან დამოუკიდებელი ფენომენის შესახებ, დადებითი მარცვალი მოძებნოს და სილამაზის ფენომენის სუბიექტური მხარე

გამოკვეთოს: მართალია, ონტოლოგიურად სილამაზე სიკეთისგან წარმოიშობა, მაგრამ რაიმე საგნის მშვენიერების დასანახად ადამიანს გემოვნება სჭირდება, რომელიც საგნის სილამაზის დანახვას შეაძლებინებს. მშვენიერი საგანი ადამიანმა ასეთად რომ აღიქვას, მისმა ინტელექტმა უნდა შეძლოს საგანში შესაბამისი ნიშნები დაინახოს და ისინი მთლიანობად აღიქვას.

აქვინელის ესთეტიკური შეხედულებები “პორტრეტში” დიდი კათოლიკური ნარატივის ნაწილია. თუ სტივენს სურს ირლანდიური კონტექსტის ამ მთავარ განმარტებულ ფაქტორს, რელიგიურ დისკურსს თავი დააღწიოს, მან აუცილებლად უნდა გამოიკვლიოს მისი ერთ-ერთი მთავარი საფუძველი აქვინელის სახით. ეს კვლევა კი სტივენის შემთხვევაში, კვლევის საგანთან რაციონალურ დამოკიდებულებას გულისხმობს. მთავარი, რასაც სტივენი აკეთებს, ეს აქვინელის ტექსტის მის მთავარ ფილოსოფიურ წყაროსთან, არისტოტელეს ტექსტების სულისკვეთებასთან შეუსატყვისობის ჩვენებაა. არისტოტელე, პლატონისგან განსხვავებით, იდეალური არსების საკითხს უფრო ადამიანური გონების ნაყოფად მიიჩნევს, ვიდრე დამოუკიდებელი არსებობის მქონე მოვლენად, როგორც ამას აქვინელი მიაწერს მას. როგორც სტივენი აჩვენებს, აქვინელის მიერ არისტოტელეს ინტერპრეტაცია, სინამდვილეში, მისი ფილოსოფიის არაზუსტი გაგებაა. სწორედ ამიტომ, იქმნება აუცილებლობა კათოლიკური ეკლესიის ამ დიდი ნარატივის კვლევა სწორედ ამ მთავარი შინაგანი წინააღმდეგობის კვლევის საფუძველზე გაგრძელდეს.

§7 აქვინელის ესთეტიკური შეხედულებების პრობლემურობა ინდივიდუალური ნარატივისთვის

როგორც უკვე აღინიშნა, აქვინელის ესთეტიკური შეხედულებების ნაწარმოების ბოლოში მოქცევა ტემპორალური და ინტენსიფიკაციის პარადიგმების მოქმედების შედეგების საბოლოო შეჯამებას ემსახურება. თუ დიდი ნარატივი მანამდე, როგორც რომანის დერძი ისე წარმოჩნდებოდა, რომელიც გმირის ცხოვრების წესს განსაზღვრავდა (მაგალითად, სტივენსი კათოლიკურ კოლეჯში ტრადიციის გამო მიაბარეს; იგი ისე აზროვნებდა, როგორც მისგან ითხოვდნენ და სხვ.), მასში შემავალ ტემპორალურ პარადიგმას (სტივენსი დროს აღიქვამს, როგორც ტრადიციის, ზემდგომთა მიერ სანქცირებულ, მოწონებულ მოვლენათა მომცველ ხანგრძლივობას, მაგალითად, მღვდლის ქადაგებაში დრო გაგებულია, როგორც მხოლოდ ცოდვილი არსებობიდან ღვთისკენ გზის ხანგრძლივობა), ისევე როგორც ინტენსიფიკაციის პარადიგმას (ნაწარმოების ნარატივში კონტრასტული ელემენტები დიქტომიის სახით არსებობს, ერთი მხრივ, დიდი ნარატივი, ტრადიციისა და ძალაუფლების სახით, მეორე მხრივ ინდივიდი, რომელიც საკუთარი აზრის თავისუფლების ლეგიტიმიზაციისთვის იბრძვის, მაგალითად, სტივენსის კამათი ბიჭებთან პოეზიაზე, ესეისთან დაკავშირებული უხერხულობა მასწავლებელთან და ასე შემდეგ), აქვინელის ესთეტიკური თეორია ერთ მთლიანობად აქცევს, რომელიც მთელი რომანის, როგორც ესთეტიკური მოვლენის სტრუქტურირებას შეეცდება. თუ დიდი ნარატივი მანამდე ცალკეული ნარატიული ინტენციების სახით მუდავნდებოდა, რასაც ნაწარმოების ფინალში, შესაძლოა, კონტრასტული ნარატივი დაპირისპირებოდა და დაეძლია, ნაწარმოების ბოლოს ჯოისს ამგვარი ნორმატიული ენის აუტანლობის გასაძლიერებლად, გაცილებით ძლიერი, ყოვლისმომცველი ენობრივი პარადიგმა შემოაქვს, რაც თითქმის შეუძლებელს ხდის დიდი ნარატივის ენის გადალახვას.

ტემპორალური (დროის) და ინტენსიფიკაციის (კონტრასტული) პარადიგმების გაერთიანება აქვინელის ესთეტიკურ თეორიაში შემდეგს ნიშნავს: დიდი ნარატივის ენა, როგორც პირველ, ასევე მეორე პარადიგმაში ენობრივად გამართლებულია და უფრო მეტ სრულყოფას მესამე, გამაერთიანებელ პარადიგმაში პოულობს. მესამე პარადიგმის თანახმად, ადამიანურ ენაში სილამაზეს, მართალია, სუბიექტი გარკვეულ დონემდე წვდება, მაგრამ მშვენიერების წყარო მაინც სუბიექტის ენის გარეთაა.

შესაბამისად, სუბიექტმა საკუთარ თავს გარეთ გასვლა და სილამაზის წვდომა, როგორც მისი ენის გარეთ მდგარი მოვლენის უნდა შეძლოს. ამავე დროს, მესამე პარადიგმაში ხაზგასმულია, რომ ყოველი მშვენიერი სიკეთის გამოვლინებაა. ის დამოუკიდებლად არ არსებობს. სიკეთის, როგორც დიდი ნარატივის ერთ-ერთი მთავარი კატეგორიის დომინანტობა სილამაზეს, როგორც მეორად, ნაწარმოებ მოვლენას, დიდი ნარატივის მიერ განსაზღვრულ ცნებად აქცევს. სილამაზე იმდენად არსებობს, რამდენადაც ის დიდ ნარატივთან კავშირშია, რადგანაც ნორმატიული დიდი ნარატივი სიკეთის ნებისმიერ სხვა გაგებას, როგორც დიდი ნარატივიდან მომდინარეს და ნაკლებს ისე განიხილავს. თუ სტივენს მშვენიერების წვდომა სურს, ის დიდი ნარატივის ენას უნდა მიჰყვეს. სხვა შემთხვევაში, მისი მცდელობა მხოლოდ სუბიექტურ, უსაფუძვლო ჩხიკერდელაობას წარმოადგენს. ამდენად, დიდ ნარატივში მისგან თავდასასხნელად გზა არ არსებობს, ყველა ცნება მისგან მომდინარეობს და მისით გაივება.

მესამე, ტოტალური პარადიგმა ადგენს, რომ გმირის მიერ თუნდაც იმპლიციტური, კონტრასტული მოგონების ნარატივით გადმოცემული პირველი და მეორე პარადიგმები, სინამდვილეში, მცდარია და მხოლოდ დიდი ნარატივისადმი “წინააღმდეგობის” მიზნით არსებობდნენ რომანში. მაგალითად, ტემპორალურ პარადიგმაში დროის ტელეოლოგიური გაგების იმანენტური კრიტიკა, რაც სტივენის, სუბიექტის დროის სრულ უარყოფასა და დიდი ნარატივის დროზე დაყვანას შესაძლოა “აკრიტიკებდა“, სინამდვილეში, ენობრივი თამაში იყო, რადგანაც სხვაგვარი საფუძველი თუ არა დიდი ნარატივისეული მიზანი, დროს არ გააჩნია. იგივე ეხება ინტენსიფიკაციის პარადიგმას: შესაძლოა, საკუთარ მოგონებაში გმირი კონტრასტულად და არცთუ დადებითად ხელაგდეს საკუთარ ბავშვობას და მას დათრგუნულად მიიჩნევდეს, მაგრამ სინამდვილეში, სწორედ ამ ტანჯვის შედეგად (ასკეტიზმი და თავის დათრგუნვა ქრისტიანულ დიდ ნარატივში სწორედ რომ ღირებულია) სტრუქტურირებული დრო არის ნამდვილი. ორივე ზემოხსენებული პარადიგმის შეჯამება მესამე პარადიგმაში ხდება, რომელიც აქვნელის ესთეტიკურ შეხედულებებს ეხება. რომანში აქვნელის შეხედულებების იმპლიკაცია გულისხმობს, რომ სტივენის მიერ ხელოვნების, როგორც ამ დროისა და ენისგან გათავისუფლების მცდელობა უსაფუძვლოა, რადგანაც როგორც მესამე პარადიგმაშია გაცხადებული, ნებისმიერი ხელოვნება დიდ ნარატივს ეფუძნება, სილამაზე, როგორც

დამოუკიდებელი ფენომენი არ არსებობს და სიკეთისგან, როგორც დიდი ნარატივის ნაწილისგან გამომდინარეობს. შესაბამისად, ხელოვნების, მშვენიერის, როგორც დიდი ნარატივისგან გათავისუფლების გზის გაგება უსაფუძვლოა, რადგანაც სწორედ ისინი გამომდინარეობენ დიდი ნარატივისგან.

ამგვარი ტოტალური ენის შემოტანით მესამე პარადიგმა, ფაქტობრივად, ნებისმიერ კითხვას მის ლეგიტიმურობასთან დაკავშირებით ჩხიკერდელაობის სახეს აძლევს. აქვინელთან მშვენიერის სიკეთიდან გამომდინარეობის დასაბუთება მშვენიერის მისტიკურ გაგებას ემყარება. მისთვის უპირველესი სწორედ მშვენიერების მისტიკური კავშირია სიკეთესთან.

სტივენ დედალოსი სწორედ ამ ტოტალური ენის პირისპირ დგას, როცა მის კვლევას იწყებს. მას კარგად ესმის, რომ მისი ენა ვერ გათავისუფლდება მხოლოდ მისი ნების საფუძველზე, მას რაციონალისტურ-ესთეტიკური საფუძვლები სჭირდება. ეს შესაძლებლობას მისცემს, უპირველესად, დიდი ნარატივის ენა საკუთარ თავში გადალახოს. სწორედ ამიტომ, ის იწყებს არა სილამაზის არამყარი გაგების პრაქტიკაში განხორციელებას, არამედ სილამაზისა და სიკეთის დიდი ნარატივისეული კავშირის გამოკვლევას. მისი ამოცანაა დაადგინოს, შესაძლებელია თუ არა ხელოვანის შემთხვევაში, მშვენიერის, როგორც დიდი ნარატივისგან დამოუკიდებელი ენის პოვნა? უფრო ზუსტად, შესაძლებელია მშვენიერი ინდივიდუალური იყოს? თუ მას მხოლოდ დიდი ნარატივისეული ობიექტური საფუძველი აქვს, რომლისგანაც გათავისუფლება ჩემს ხმასა და ენას არ შეუძლია?

§ 8 მშვენიერების დიდი ნარატივისეული გაგების შეცვლა

როგორც აქვინელი წერს: “მშვენიერება სამ პირობას მოიცავს: მთლიანობას ან სრულყოფილებას, რადგანაც საგნები რომლებიც უსწოროა, უღამაზოა; შემდეგ, შესაბამის პროპორციულობას ან ჰარმონიას; და ბოლოს, განათებულობას ან მკაფიოობას, რადგანაც იმ საგნებს უწოდებენ მშვენიერს, რომელთაც ნათელი ფერები აქვთ” (Summa Theologica, ნაწ. 1, პარაგ. 39).

ბიიბი აღნიშნავს, რომ ამ პირველ ორ თვისებაზე არ უნდა ვიდავოთ (კონოლი 1962:284). “პორტრეტში” ლათინურ ტერმინს “*Integritas*” სტივენი ხსნის, როგორც “სისრულეს”, “მთლიანობას” (ინგ. “wholeness”). როცა კალათს ხედავს, სტივენი ღიწხს ეუბნება, რომ პირველად გონება ობიექტს გარემოსგან განასხვავებს და მას, როგორც მთლიან ერთეულს ისე ხედავს. ჯოისი ასევე ზუსტად თარგმნის აქვინელის მეორე ტერმინს “*consonantia*” და მას პროპორციულობას უკავშირებს. როგორც სტივენი ამბობს, კალათის, როგორც ერთი მთლიანი საგნის დანახვის შემდგომ, დამკვირვებელი საგნის ფორმისეულ ნაკვთებს დაინახავს, მისი სტრუქტურის რიტმს იგრძნობს... იგრძნობს, რომ ეს საგანია.

განსხვავებული ვითარებაა აქვინელის მესამე ტერმინის “*claritas*” თარგმნის დროს. სწორედ ამ ტერმინის ჯოისისეულმა გაგებამ გამოიწვია მკვეთრი რეაქცია ნეოთომისტთა გარკვეულ წრეებში. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს მესამე ელემენტი სწორედ დამაკვირვებელი ფაზაა ესთეტიკური აღქმის აქვინელისეული გაგების, ეს რეაქცია გასაგები გახდება ჯოისისეული ინტერპრეტაციის გამო. როგორც სტივენი ამბობს:

“ამ სიტყვის მნიშვნელობა, საკმაოდ ბუნდოვანია. თომა აქვინელი იყენებს ტერმინს, რომელიც მე არაზუსტი მგონია... მისი განსაზღვრებიდან გამომდინარე, რომ ის სიმბოლიზმს ან იდეალიზმს გულისხმობდა და იმას, რომ მშვენიერების უმაღლესი თვისება სინათლეა, რომელიც რომელიცაც უცხო სამყაროდან მოდის, რეალობა მხოლოდ მისი ჩრდილია, მატერიალური კი მხოლოდ მისი სიმბოლო”

(“პორტრეტი” 2012:258).

თუმცა აქვე სტივენი აქვინელთან მიმართებით თავის უკმაყოფილებას გამოხატავს:

“მაგრამ ჩვენ ახლა ლიტერატურაში გადავიჭერთ... ბრწყინვალება, რომელზეც აქვინელი საუბრობს სქოლასტიკაში— *quadditas*— საგნის თვითობაა. ამ მთავარ თვისებას ხელოვანი მაშინ გრძნობს, როცა მის წარმოსახვაში პირველად ჩნდება ესთეტიკური სახე”

(“პორტრეტი” 2012:259).

როგორც ციტატიდან ჩანს, ჯოისმა აქვინელისეული ტერმინი “*quadditas*” რომელიც სქოლასტიკურ ფილოსოფიაში საგნის არსს აღნიშნავდა, პირდაპირ თარგმანში “რაობას”, შეცვალა ტერმინით “*claritas*”, რომელსაც აქვინელთან სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობა აქვს. როგორც უკვე აღინიშნა, აქვინელი მშვენიერებას სიკეთესთან აიგივებს, რაც სქოლასტიციზმში ღვთის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. ჯოისმა ეს ტერმინი გაიგო როგორც “გამონათება” (“*radiance*”), როგორც ესთეტიკური აღქმის მესამე ფაზა. სტივენის თანახმად, საგნის როგორც ერთი მთლიანის (“*intergritas*”), გარემოსგან გამორჩეულის, მისი რიტმული სტრუქტურის, ნაწილთა ურთიერთკავშირის გაგების შემდეგ, გონებაში მესამე ფაზა დგება, რასაც “გამონათება” ეწოდება, როცა საგანი ანათებს და თავს სრულად წარადგენს. როგორც ციტატა აჩვენებს, სტივენი საკუთარ ინტერპრეტაციაში ამ მესამე ელემენტს მისტიკურ შინაარსს აცლის და ის, როგორც ესთეტიკური ჭვრეტის ერთ-ერთი ცნება, ისე არის წარმოდგენილი.

თუმცა, როგორც ნეოთომისტი კორი ფიქრობს, ჯოისის ინტერპრეტაცია არა მხოლოდ უკვე ზემოთ ნახსენებ ტერმინს ცვლის, არამედ თავად ტერმინის “*claritas*” ორიგინალური მნიშვნელობაა შეცვლილი, რადგანაც აქვინელთან ის არა უბრალოდ საგნის გამონათებას, არამედ არასრულყოფილ მიწიერ საგნებში ღვთის ძალის გამონათებას აღნიშნავს.

ნათელია, რომ ჯოისმა შეცვალა აქვინელის ტერმინი “*quadditas*” ტერმინით “*claritas*”. ის ამ უკანასკნელს აქვინელისეულ მისტიკურ მნიშვნელობას აცლის. სწორედ ამიტომ წერს კორი ასე კრიტიკულად, რომ “ჯოისს პრინციპულად დაჰყავს *გამონათება* (“*claritas*”, *ლ.წ.*) გარკვეული სახის მეტაფორულ მატერიალისტურ სენტიმენტალობაზე” (კონოლი 1962:284).

მოხდენილ ცვლილებას მ. ბიბი შემდგენაირად ხსნის: “ნათელია, რომ ჯოისმა შეცვალა (ცნება) “რაობა” (“quadditas”, ლ.ჩ.) “განათებით” (“claritas”, ლ.ჩ.) იმისათვის, რომ ამ უკანასკნელის რელიგიური კონოტაცია თავიდან აეცილებინა” (კონოლი 1962:285). აღსანიშნავია, რომ უფრო ადრე დაწერილ დაუსრულებელ ნაწარმოებში “სტივენ გმირი”, რომელიც თავად ჯოისმა მოგვიანებით უარყოფითად შეაფასა, ავტორი აქვინელის მიმართ ნაკლებ კრიტიკულია. როგორც ჯოისი ხსნის: “ განათება არის რაობა... ეს არის ის საგანი, რომელიც არის”... შემდეგ კი აგრძელებს: “საგანი თავის ეპიფანიას აღწევს ”.

როგორც ნაწარმოებიდან “სტივენ გმირი” ჩანს, ჯოისი აქ უფრო ახლოსაა ესთეტიკური აღქმის მესამე ფაზის აქვინელისეულ რელიგიურ გაგებასთან, ვიდრე “პორტრეტში”. აქ საგანი არა მხოლოდ ანათებს და თავის თავს წარადგენს, არამედ თავის რაობას, რომელიც ღვთის მიერ არის განპირობებული, აჩვენებს. აღსანიშნავია, რომ “პორტრეტში” რელიგიური ტერმინი “ეპიფანია”, მით უმეტეს, მისი მისტიკური ექსპლიკაცია, განსხვავებით “სტივენ გმირისგან”, ასევე არსადაა ნახსენები და გამოყენებული. ნეოთომისტებს ეს განსხვავება “სტივენ გმირსა” და “პორტრეტს” შორის, შესაძლებლობას აძლევთ ჯოისის “დუალიზმი” გააკრიტიკონ და “პორტრეტი” დაინახონ, როგორც არასერიოზული და ცინიკური ნაწარმოები. თუმცა, როგორც ბიბი წერს: “ის ვარაუდი, რომ ჯოისი საკუთარ თავს გამოხატავს “სტივენ გმირში”, მაგრამ არა “პორტრეტში”, უსაფუძვლოა იმ დიდი მასალიდან გამომდინარე, რომელიც აჩვენებს, რომ ჯოისი სტივენის მიერ ეკლესიის უარყოფას იზიარებდა” (კონოლი 1962:287). მბიბის ეს მოსაზრება გაცილებით ზუსტია, ვიდრე უკვე ნახსენები ნეოთომისტი მოაზროვნეების აზრი ჯოისის “დუალიზმზე”. ჯოისის წერილებში, ნაცნობების მოგონებებში და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, მის ნაწარმოებებში, გაცილებით მეტი მასალა მოიპოვება კათოლიკური ეკლესიის მიმართ მისი კრიტიკული პოზიციის არსებობის დასასაბუთებლად (საიდანაც ჯოისმა იეზუიტების სახით ინტელექტუალური თვალსაზრისით ბევრი რამ აიღო), ვიდრე ამის საპირისპიროდ. შესაბამისად, კორის აზრი, რომ ჯოისი საკუთარ მოსაზრებებში წინააღმდეგობრივია და თავად ჯოისისთვის აქვინელის შეხედულებების ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით “პორტრეტი”, სოლიდურ ნაწარმოებს არ წარმოადგენს, დაუსაბუთებელია. აქვინელის ესთეტიკური შეხედულებების მნიშვნელობა, როგორც უკვე აღინიშნა, “პორტრეტის” განხილვისას ნათელია.

შესაბამისად, ჯოისის ადრეული შემოქმედების ამ საეტაპო ნაწარმოების გასაგებად, ჯოისისეული ინტერპრეტაციის ორიგინალურობას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს. კორის მოსაზრების მიხედვით გამოდის, რომ იქ, სადაც ჯოისი ხელოვნების შესახებ თავისი შეხედულებების ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო დემონსტრირებას ახდენს, მისი ეს ინტერპრეტაცია უნდა უარიყოს და უპირატესობა ადრეულ ნაწარმოებს “სტივენ გმირი” მიენიჭოს, რომელიც “პორტრეტის” შექმნის გზაზე მხოლოდ ფრაგმენტია.

ჯოისის მიერ აქვინელის თეორიის დეკონსტრუქცია და მასში მისტიკური, წარმართველი ელემენტის რაციონალური, ადამიანისეული ელემენტით ჩანაცვლება, დიდი ნარატივის ონტოლოგიური სიზუსტის ცნებას ეჭვქვეშ აყენებს და მისი სიმყიფის მაჩვენებელია, ამავე დროს ეს მიანიშნებს, რომ ინდივიდუალურ ხმას ნებისმიერ ნორმატიულ წესრიგთან მიმართებით შეუძლია, საკუთარი იდენტობა რაციონალიზაციის კონტექსტში განსაზღვროს.

§ 9.1 პერსონალური ნარატივი

“პორტრეტში” თავისი ბუნებით დიდი ნარატივი ტოტალური ტექსტური სტრუქტურაა. გარდა იმისა, რომ იგი შეიძლება აღუზიების, ამბების, ჩანართების, მეტაფორების, საერთოდ, ნებისმიერი სახის ტექსტური ჩანაწერით გამოიხატოს, მისი მთავარი მახასიათებელი მოქმედებაზე ორიენტირებულობაა. სწორედ ამით განსხვავდება იგი სხვა ენობრივი სტრუქტურებისგან. თუ მეტაფორის ფუნქცია ასოციაციური მსგავსების გაძლიერებაა, ხოლო მითი უნივერსალურ სქემას გამოხატავს, დიდი ნარატივი როგორც წმინდა ლიტერატურულ, ასევე ასახვის ფუნქციებს ითავსებს, მაგრამ რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, იგი მკითხველზე ზეგავლენას არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისითაც ახდენს. “პორტრეტში” კათოლიკური ეკლესიის დანტესეულ დაცვას არა მხოლოდ განსხვავებულ შეხედულებათა ჩვენების ფუნქცია აქვს, არამედ მთავარ გმირზე ზეგავლენის მოხდენისაც. დანტეს გამეორებადი მოთხოვნა სტივენის მიმართ: “ბოდიში მოიხადე, ბოდიში მოიხადე” თორემ არწივი წაგიყვანს”, დიდი ნარატივის მრავალშრიან სახეს აჩვენებს. დანტეს ამგვარი ტექსტი მის წარსულს ემყარება, სადაც ის მსგავსი რეპრესიის მსხვერპლი და პროდუქტია. ჩვენ დიად არ ვიცით დანტეს წარსულის შესახებ, მაგრამ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კათოლიკური რწმენა მას მხოლოდ საკუთარი ნებით არ შეუთვისებია. გარემო მასზე გარკვეულ გავლენას მოახდენდა. ნებისმიერ შემთხვევაში, დანტეს მოთხოვნა სტივენისადმი წარსულით არის გამყარებული. ეს მნიშვნელოვანი მომენტი, რადგანაც გარდა სინქრონიისა, აუცილებელია, ნაწარმოებში მომხდარი მოვლენები დიაქრონულადაც განვიხილოთ. ეს საშუალებას მოგვცემს, დანტე მთლიანობაში დავინახოთ. ერთი შეხედვით, ნაწარმოებში დანტეს პიროვნება ცალმხრივადაა გადმოცემული. სადილზე გამართული დისკუსიის დროს იგი, როგორც ეკლესიის დამცველი ისე ჩანს. მაგრამ არის კი ეს დანტეს სრული სახე? რასაკვირველია, შეუძლებელია ამ კითხვას პასუხი სრული ობიექტურობით გაეცეს, რადგანაც ჩვენ ისეთ დანტეს ვიცნობთ, როგორც ის ნაწარმოებიდან ჩანს. სადილზე გამართული დისკუსიის გარდა, დანტე ასევე პარნელის გადმოსვენებისას ჩნდება, აქ ის ასევე კონტრასტული ელემენტია. დანტე მაშინ ჩნდება, როცა პარნელის გადმოსვენებისას ნავსადგურში შეკრებილი ხალხი გლოვას მოუცვია. აღსანიშნავია, რომ ჯოისი ამ კონტრასტული ელემენტის გაძლიერებას დანტეს ამაყი სიარულის ჩვენებით ახდენს. ამ მომენტში თხრობის

ინტენსიფიკაცია კულმინაციას აღწევს, რადგანაც დიდი ნარატივის რეპრესიული სახე ნათლად ჩანს: ეს მსხვერპლზე (პარნელის პოლიტიკური კარიერის დასრულებაში ირლანდიის კათოლიკურმა ეკლესიამ ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი შეასრულა) ზეიმია.

დიდი ნარატივის ერთ-ერთი მახასიათებელი მისი დოგმატურობაა. ნაწარმოებში არსად ჩანს, რომ დანტეს შეუძლია საკუთარ პოზიციაში სულ ოდნავ მაინც დაეჭვდეს. მისი სიმყარე, განსაკუთრებით პარნელის გადმოსვენებისას, ზეიმურობის სახითაა ნაჩვენები. აქ ნათლად ჩანს, რომ ძალაუფლების ნარატივი არცერთ სხვა ელემენტს ცნობს, მისთვის მისაღები მხოლოდ დათრგუნული (პროცესის მონაწილეთა) ხმების მოსმენაა.

აქ ისევ შეიძლება დაისვას კითხვა დანტეს ნარატივის ბუნების შესახებ. თუ პიროვნებას დიდი ნარატივი გარედან, გარემოსა და ისტორიის სახით ეძლევა, ეს როგორ ხდება? ისინი ერთმანეთს ერწყმიან თუ ცალ-ცალკე არსებობენ? “პორტრეტში” დანტეს რეფლექსიური ნარატივები არსადაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ აქ პიროვნება სრულად შეერწყა დიდ ნარატივს. ის საკუთარ გამონათქვამებს გაბატონებული დისკურსისგან უკვე ვეღარ ასხვავებს.

დანტესთვის საკუთარი “მე” და დიდი ნარატივი ერთი მთლიანობაა. ამავე დროს დანტე არსად გამოხატავს, რომ ის, რასაც ის ამბობს, მხოლოდ მისი აზრია. რჩება მეორე შესაძლებლობა, რომ რასაც ის მხარს უჭერს (კათოლიკური ეკლესიის ყველაზე კონსერვატულ ნაწილს), მისი პიროვნების წარმმართველია, დანტე კი მისი მსახურია. შესაბამისად, დიდი ნარატივი დანტეს პიროვნულობად იქცა. დანტეს რეფლექსიის უნარი წარმეული აქვს; მას არ შეუძლია გადაწყვეტილება საკუთარი სურვილების მიხედვით მიიღოს, რადგანაც მისი პიროვნება, როგორც დამოუკიდებელი სუბიექტი არ არსებობს; დანტეს პერსონაჟი დამოუკიდებლობაწარმეულ ნარატიულ სტრუქტურას ასახავს, რომელიც ერთი მხრივ, პიროვნების ტრაგიკულ ბედზე, მეორე მხრივ კი, დიდი ნარატივის ტოტალურ ბუნებაზე მიუთითებს.

უკვე აღნიშნა ამ ტოტალური სტრუქტურის მთავარი მახასიათებლის—ზეგავლენის ფუნქციის შესახებ. დანტეს შემთხვევაში კარგად ჩანს, რომ დიდი ნარატივის ფუნქცია არა კრიტიკული აღქმა, არამედ სხვა ნარატიული სტრუქტურების გაქრობა,

ნიველირება და მათზე ზეგავლენის მოხდენაა. თუ ეს ყველაფერი ვერ ხერხდება, მაშინ განსხვავებულ ელემენტებთან დაპირისპირება იწყება. მაგალითად, სადილის დროს კამათისას დანტეს პოზიცია განსხვავებული აზრის მქონეთა მიმართ მტრულია: ის მათ მოდალატეებს ეძახის. შესაბამისად, დანტე უშვებს, რომ ყველა დიდ ნარატივს უნდა მსახურებდეს, ხოლო ამის მოწინააღმდეგეები არა მხოლოდ განსხვავებული, არამედ დიდი ნარატივის უძღვები შეიღები არიან; რომ მასთან მოკამათენი იმ წყაროსგან განდგომილები არიან, რომელიც საწყისშივე არსებობს და მის გარეშე არაფერია. ზეგავლენის ფუნქცია დიდ ნარატივს ყველაზე ძლიერი ნარატიული სტრუქტურის ბუნებას სძენს. შესაძლებელია, ხელოვნების ნაწარმოები გამოკვეთილი, მეტყველი თავისებურებებით გამოირჩეოდეს, მაგრამ დიდი ნარატივთან შეუთავსებლობის გამო პუბლიკამ მაინც არ მიიღოს. პიროვნული ნარატივის ამგვარი შეზღუდვა მრავალი ფორმით შეიძლება გამოიხატოს.

პერსონალური ნარატივი რეფლექსიის მქონე და დამოუკიდებელი გადაწყვეტილების მიმღები პერსონაჟის დამახასიათებელი ნარატიული სტრუქტურაა. მას არა მხოლოდ ფუნქციური, არამედ ღირებულებითი დატვირთვაც აქვს. მაგალითად, სტივენის უარი რექტორის შემოთავაზებაზე იეზუიტი გახდეს, ღირებულებით არჩევანს ემყარება და ამავე დროს, გმირის ცხოვრების გარკვეული მიმართულებით წარმართვის თვალსაზრისით, თავად ატარებს ღირებულებით მნიშვნელობას. სტივენი საკუთარ ნარატივს, როგორც მოქმედ სტრუქტურას არა მხოლოდ მისი აღწერით, არამედ დიდ ნარატივთან მისი მიმართების დადგენით ამკვიდრებს. მისი უარი მღვდლობაზე, პიროვნული არჩევანის შედეგია, რომლის ნაყოფს თავად მოიმკის. სტივენის ეს არჩევანი მყისიერი არ არის, ის გმირის ისტორიიდან გამომდინარეობს. ეს რადიკალური და აწონილი არჩევანი, რომანის საზრისის გაგებას და თხრობის ინტენსიფიკაციას უწყობს ხელს, ისევე როგორც, ნაწარმოების განვითარების თავისებურებას ხსნის. სტივენის უარი საკუთარი ნარატივის დადგენისა და დიდი ნარატივისადმი კონტრასტულ მოვლენად წარმოჩენის ნებას ემყარება. ქრონოლოგიურად, ეს ნაწარმოების ბოლოს ხდება, თუმცა მხატვრული თვალსაზრისით, პერსონალური ნარატივის დადგენის პროცესი რომანში სინქრონულად მიმდინარეობს. ეს ნაწარმოების დასაწყისშივე ჩანს, როცა გმირის ცნობიერებაში მასსა და გარემომცველ ნარატივებს შორის (ოჯახი, სკოლა და ეკლესია) მიმართებების დადგენა იწყება. კონტრასტული ნარატივის დადგენის

პროცესი ხან შიშით გამოიხატება (მოჩვენებისა თუ შავი ძაღლის შიში), ხან კონტრასტული ნარატივების აღქმით (მაგალითად, სადილზე განსხვავებული აზრების მოსმენა), ხან დიდ ნარატივთან პირდაპირი შეხვედრით (გავიხსენოთ დანტეს მოთხოვნა “ბოდიში მოიხადე”). რომანში, პიროვნული ნარატივის განვითარება დიდი ნარატივის გარეშე, წარმოუდგენელია. სწორედ ამიტომ, ახალი ნარატივი საკუთარ თავს სწორედ დიდ ნარატივთან მიმართებით ადგენს. მისი მეშვეობით დაადგენს ის საკუთარ შეცდომებსა და უპირატესობებს.

§ 9.2 ნარატივის დივერსიფიკაცია

“პორტრეტის” ერთ-ერთი მთავარი სიახლე ნარატივის დივერსიფიკაციაა. თუ რომანებში მანამდე რომელიმე ერთი ნარატივი იყო წამყვანი, “პორტრეტში” ბევრი ხმა ისმის. ეს სიახლე დიდი მნიშვნელობისაა, რაზეც ქვემოთ იქნება საუბარი. მანამდე საინტერესოა ბრიტანული რომანის ისტორია ჯოისამდე. ეს მიმოხილვა მხოლოდ ზოგადი შტრიხების გამოკვეთას ემსახურება, რათა ჯოისის რომანის სიახლე და ნარატივის დივერსიფიკაციის მნიშვნელობა წარმოაჩინოს.

მაგალითისათვის შეიძლება დიკენსის რომანი “დევიდ კონპერფილდი” განვიხილოთ. ამ რომანის ფაბულა ჯოისის ნაწარმოებს იმით ჰგავს, რომ ორივეში ახალგაზრდა კაცის ისტორია არის მოთხრობილი. თუმცა მსგავსება აქ მთავრდება. დიკენსის ამ რომანში თხრობის ტონი, სიუჟეტური ხაზი, ნებისმიერი მხატვრული ელემენტი დიდი ნარატივის სულისკვეთებითაა გაქდენილი. თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ აქ პიროვნული ნარატივია წამყვანი. პირიქით, დევიდის მიერ საკუთარი ისტორიის თხრობისას ყოველთვის იგრძნობა, რომ სადღაც არსებობს სამართლიანი და მოწყალე სტრუქტურა პიროვნების გარეთ მყოფი ბედისწერის, ღვთის, საზოგადოებისა თუ სხვა სახით, რომელიც მის ტანჯვას დაინახავს და მდგომარეობას გამოასწორებს. მაგალითად, როდესაც დევიდი აგნესას პირველად ხვდება, მას სწორედ სამართლიანობის ამგვარ წყაროსთან შეხვედრის შეგრძნება ეუფლება. თითქოს დიდი ტანჯვის შემდეგ გმირს ის საოცნებო ნარატიული სტრუქტურა შეხვდა. ნაწარმოების ბედნიერი დასასრულიც თითქოს დიდი ნარატივის გულმოდგინებისა და სამართლიანობის ჩვენების საუკეთესო საშუალებაა. პათოსი ასეთია, რომ ამქვეყნად ყველაფერს თავისი საზღაური აქვს. ის, რაც დევიდის გარეთაა, მაგრამ განათლებისა და გარემოს ზემოქმედების შედეგად მაინც მასშია, საბოლოოდ დევიდის არსებად იქცევა: დევიდი დიდი ნარატივის გამზიარებელი ხდება. მარქსი ამას ბურჟუაზიულ მორალს უწოდებდა, რაც ამ მოვლენის სრული აღწერა არაა: საქმე ისაა, რომ დიდი ნარატივი არა მხოლოდ საზოგადოებრივი მორალის სახით, არამედ უფრო ფართო, ყოვლისმომცველი სტრუქტურის სახით გამოიხატება, რომლის ფუნქცია გონებისა და გულის კონტროლია. ყველაზე ხშირად ეს იდეოლოგიების, რელიგიების, მორალის, მეოცე საუკუნეში კი დამატებით, პოპკულტურისა და მასკულტურის სახით გამოიხატება. დევიდ კონპერფილდის

პიროვნული ნარატივი (თუ ის დიკენსის ამ რომანში ასეთი სახით საერთოდ არსებობს) სრულადაა შერწყმული დიდ ნარატივთან. მას პიროვნული ნარატივი მხოლოდ ფორმალურად შეგვიძლია ვუწოდოთ, როგორც ცალკეული პირის ისტორიას. დევიდ კოპერფილდი ახალგაზრდა ინგლისელის ზოგადი ტიპია, რომელსაც სანამ საზოგადოებაში თავის ადგილს დაიმკვიდრებს, დაბრკოლებების გადალახვა უხდება. სწორედ ამიტომ, რაც არ უნდა კრიტიკულად იყვნენ დახატული მთავარი პერსონაჟის მოწინააღმდეგეები დიკენსთან, საბოლოოდ, ყველგან წამყვანი მაინც დიკენსისეული რწმენაა დიდი ნარატივის გულმოწყალების ან მასთან კომპრომისის შესახებ. ”პორტრეტამდე” ამგვარი კომპრომისი ან გაბატონებულ დისკურსთან სხვადასხვა ხარისხის ასიმილაცია სხვადასხვა საფუძველით შეიძლება აიხსნას, მაგრამ მათი არსებობა ფაქტია, როგორც ეს დიკენსის “დევიდ კოპერფილდის” ანალიზიდან ჩანს. თუ წამყვანი ფუნქცია მხოლოდ ერთ ხმას აქვს, თუ მორალურად და მხატვრულად მისაღები სტრუქტურა მხოლოდ ის არის, მაშინ განსხვავებულისთვის ადგილი აღარ რჩება, განსხვავებული მტრად აღიქმება, როგორც ეს დანტეს შემთხვევაში ხდება. დიკენსთან დივერსიფიცირებული ნარატივი არ არსებობს. ის წინააღმდეგობები, რაც დევიდს დიდ ნარატივთან სრულ ასიმილაციამდე გადახდება (ამ სტრუქტურის ფარგლებში ის ხომ პატივსაცემი მამა და მოქალაქე ხდება), სწორედ დიდი ნარატივის აუცილებლობის საჩვენებლად ხდება. დევიდის ბოროტი მოწინააღმდეგეები ის დევიაციებია, რომელთა ფუნქცია დიდი ნარატივის დადებითად წარმოჩენაა. თუ რატომ ხდება დივერსიფიცირებული ნარატივის უარყოფა, ამის ახსნა მრავალგვარად შეიძლება. შეიძლება ეს შიშის, როგორც ადამიანის არსებობის ერთ-ერთი მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორის საფუძველზე ხდება. დიდი ნარატივის, როგორც ძალაუფლების ნარატივის ბუნება ზეგავლენის მოსახდენად მრავალ ინსტრუმენტს იყენებს, მათ შორის შიშს (სტივენის პიროვნული ნარატივი მოჩვენებების, ცოდვის, გარიყვის, ცემისა და მარტოობის შიშის დაძლევის საფუძველზე ყალიბდება). დიდი ნარატივი ამ შიშს არა მხოლოდ გარეგანი საშუალებებით (ცენზურის, დასჯის ფორმით და ა.შ.), არამედ თავად სუბიექტში წარმოქმნის. ადამიანს დიდი ნარატივის რომც არ სჯეროდეს, შიშის საფუძველზე საკუთარ მორჩილებას მაინც გაამართლებს. როგორც უკვე აღინიშნა, დანტე სტივენში სწორედ შიშის გაღვივებას ცდილობს. როცა პიროვნება დიდ ნარატივს სრულად შეერწყმება, მისთვის ეს შიში სრულიად გამართლებული ხდება, ისევე

როგორც შიშთან დაკავშირებული შედეგები. სწორედ ამიტომ, დივერსიფიცირებული ნარატივი ჯოისამდე ბრიტანულ ლიტერატურაში სრული სახით არ ყოფილა. შინაგანი თუ გარეგანი ფაქტორების გამო, სხვა მწერლებმა დიდ ნარატივთან დაპირისპირება არ ისურვეს. შესაბამისად, დივერსიფიცირებული ნარატივიც პირველად სწორედ “პორტრეტშია” მოცემული.

ჯოისთან მრავალხმიანობა რეპრეზენტაციის საშუალებაა. თუ ნაწარმოებში თანაბრად ისმის დანტეს, მღვდლის, რექტორის, კრენლისა და სტივენის ხმა, ეს სწორედ ნარატიული პოლიფონიის პრინციპის გამოყენების შედეგია. ამით რომელიმე ნარატივის უპირობო უპირატესობის იდეა ღიადაა უარყოფილი. თუ ნაწარმოების ბოლოს, ამ გაურკვეველობით გამოწვეულ შემფოთებას სტივენი დღიურის სახით გამოხატავს, ეს სწორედ პოლიფონიის სირთულით გამოწვეული შემფოთებაა. სტივენის პიროვნული ნარატივი სწორედ შიშის გადალახვაა. რას ნიშნავს პოლიფონიური ნარატივი, შემდგომში ეს შესანიშნავად ჩანს რომანში “ულისე”. ეს ტექნიკური, საზრისული და ნებელობითი თვალსაზრისით, შიშის გადალახვაა. პირველ შემთხვევაში, ჯოისი ახერხებს დანტეს, მისტერ, სტივენის და კრენლის ნარატივები თანაბარმნიშვნელოვანი იყოს,—ეს აუცილებელია, რადგანაც “პორტრეტში” ძალაუფლების ნარატივის ფორმისეული სახეცვლილება კი არ ხდება, არამედ ძალაუფლებისა და ბატონობის სურვილზე მაღლა დადგომა (ლიტერატურის ისტორიიდან უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, როცა ძალაუფლების ერთი ფორმის უარყოფელნი მეორეს ამკვიდრებდნენ, მაგალითად, რელიგიური, პოლიტიკური თუ სხვა ნიშნით გამორჩეული მწერლები) და ნარატივების მოზაიკის შექმნა.

პოლიფონიური ნარატივი, რასაკვირველია, მეტაფორაა, რომელიც “პორტრეტის” ახალი ნარატივის თავისებურებას აღწერს. მასში არა მხოლოდ თანაბრად ისმის ხმები, ანუ ტექსტის აგება მოზაიკის პრინციპით ხდება, არამედ ნარატივთა ინტერაქცია კონტრასტულად არის ნაჩვენები (მაგალითად, იმპლიციტური კონტრასტი რომანის პირველი და მეხუთე თავის ნარატივებს შორის, როცა გმირის განვითარების, სამყაროს აღქმისა და დიდი ნარატივის მდგომარეობის თვალსაზრისით, განსხვავებული ნარატივებია წარმოდგენილი. მეორე მხრივ, აქტიური კონტრასტის მაგალითები სტივენის კრენლისთან კამათის, ასევე აქვინელის

ესთეტიკური თეორიის დეკონსტრუქცი სახით) დაპირისპირებისა და თავისებური სინთეზის სახით. ეს სინთეზი, საბოლოოდ, “პორტრეტის” მხატვრულ მთლიანობაში გამოიხატება. მართალია, რომანში დიდი ნარატივის დაშლა ხდება, მაგრამ ეს ახალი ნარატივის გაბატონებას არ ნიშნავს. ჯოისი სტივენის უცვლელ გარემოსთან მიმართებით გარდაქმნას აღწერს. სტივენი იცვლება, ის გარემო კი, რომელშიც ის აღიზარდა, და რომელსაც გამოეყო, უცვლელი რჩება. პირიქით, მისი მიზანი ან სტივენის უკან დაბრუნება, ან მისი მარგინალიზაციაა. იეზუიტთა ორდენს ალბათ სტივენის გვაში უფრო გაახარებს, ვიდრე მისი განსხვავებული ცხოვრება, რომელიც სხვებისთვის მაგალითის მიმცემია. დიდი ნარატივისთვის ეს პროტესტანტული რეფორმაციის მსგავსი მოვლენაა—თუნდაც ერთი ინდივიდის სახით. თუ სტივენისთვის ინდივიდუალური თავისუფლება საკუთარი თავის რეალიზაციის გზაა, იეზუიტებისა და მათი მრევლისთვის ეს განყოფის დასაწყისია, რადგან ისინი საზრისსა და ღმერთს მხოლოდ კოლექტიურად, გაბატონებული ენის ფარგლებში გაიგებენ და არა განსხვავებული ინდივიდის გადმოსახედიდან. იეზუიტებისთვის სტივენის ამბოხი და მღვდლობაზე უარი (კათოლიკური კოლეჯის რექტორისთვის ეს მოულოდნელიც შეიძლება იყოს, რადგანაც მსგავსი შეთავაზება სხვებისთვის საოცნებოა) ნიშნავს, რომ ეს მეამბოხე ან საკუთარ რიგებში უნდა მიიღონ და თავად მასვე ჩაახშობინონ საკუთარი ხმა, ან მოკვებონ. რექტორის შეთავაზება სწორედ ამაზე მიანიშნებს. ამავე დროს, ეს იმის ნიშანია, რომ იეზუიტებს სჯერათ მათთან აღზრდილი სტივენი ამ შემთავაზებას დათანხმდება. დიდი ნარატივის თავისებურება ტოტალურობაა, მასში არათუ ზნეობრივ სისწორეზე, არამედ საკუთარი ძალაუფლების სიმყიფეზე მცირე ეჭვიც კი, წარმოუდგენელია. ახალ, პოლიფონიურ ნარატივში კი ნარატივთა სინთეზია, ანუ არცერთი ხმის დაკარგვა ხდება. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ ახალი ნარატივი არა ნიშნათა აღრევას, არამედ მათ დიფერენციაციას გულისხმობს: თუ დიდ ნარატივში უამრავი ნაკადია, მათ შორის წარმართული (აქვინელის შეხედულებები არისტოტელესა და პლატონის შეხედულებსაც ითვალისწინებს), მაგრამ ეკლესიის წიაღში ამ წყაროებზე არავინ საუბრობს და იმას, რაც ნასესხები და ღირებულია, საკუთრად ასაღებს, ხოლო მას, ვისგანაც ისესხა (ანტიკურობას, რომლის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი სწორედ სოკრატული თვითკრიტიკულობაა), საკუთარი ქცევით უპირისპირდება (შესაბამისად, ნასესხები ღირებული საკუთარი ბუნების საპირისპირო მოვლენად გარდაიქმნება და ღირებულებით ძალას კარგავს, ხოლო

დიდ ნარატივში მხოლოდ მისი იმიტაცია ხდება), ამისგან განსხვავებით, სტივენს ახალ ნარატივში ნიშნების დიფერენციაციას ხაზს უსვამს: ის ჯერ ობიექტურად აღწერს აქვინელის აზრს ხელოვნებაზე, შემდეგ კი დიად ცვლის მას, რაც სრულებით სწორია, რადგან სტივენის მიერ აქვინელის შეხედულებების დემისტრიფიკაცია მათ ნამდვილ წყაროსთან დაბრუნებაა არისტოტელეს სახით, რომელსაც ამგვარი მისტრიკური მოტივაცია ესთეტიკური აღქმის პროცესში არ გამოუყვია, რადგანაც საგარაუდოდ თვლიდა, რომ ეს დაუსაბუთებელი იქნებოდა. შესაბამისად, არისტოტელემ ესთეტიკური აღქმის საფუძველი არსებითად, ადამიანურ ინტელექტს დაუკავშირა. აქვინელის დიდ ნარატივში პირიქითაა, არისტოტელეს არამისტრიკური აღქმა მისტრიკურითაა შეცვლილი, რაც პრინციპულად ეწინააღმდეგება ორიგინალის აზრს. სტივენის აზრით, ამგვარი ცვლილება აქვინელთან გამართლებული იქნებოდა მას რომ დასაბუთებადი საფუძველი ჰქონდეს და არა მხოლოდ მორწმუნეთათვის საკმარისი ვიწრო თეოლოგიური გამართლება.

პოლიფონიურ ნარატივში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი უცხოს სიძულვილია. სტივენს შეხედულებების გამო სპონტანურად არ სცემენ: მისი გამლახველები იმ სისტემის სულისკვეთებას იზიარებენ, რომელშიც განსხვავებული-სიძულვილის საგანია. სტივენს სისტემის ნაწილად არ ყოფნის გამო სცემენ. ამ შემთხვევაში, დიდი ნარატივი განსხვავებულის მიმართ სრულ სიყრუეს ამჟღავნებს. ახალი ნარატივი, რაც სტივენის არგუმენტებითაა წარმოდგენილი, მხოლოდ შესაძლებლობის სახით არსებობს. მას მხოლოდ პასიური კონტრასტის ფორმა აქვს. განსხვავებულის ამგვარი სიძულვილი გამოწვეულია შიშით, რომ დიდი ნარატივი შეიძლება დაიშალოს. განსაკუთრებით კარგად, ეს დანტესთან კამათის დროს ჩანს, როცა დანტე მოწინააღმდეგის გონივრულ არგუმენტებს მხოლოდ სიძულვილს უპირისპირებს. შეიძლება ითქვას, რომ დიდი ნარატივისთვის რაციონალური დისკურსი საკმაოდ მოუხერხებელია, რადგანაც როგორც აქვინელის შემთხვევაში გამოჩნდა ან მისი გაყალბება ხდება, ან სრულიად განსხვავებული ინტერპრეტაცია. უფრო ხშირად, რაციონალურ დისკურსს ავტორიტეტისადმი (ამ შემთხვევაში, ეკლესიისადმი) ნდობას უქვემდებარებენ, შესაბამისად, მას მეორეულ მნიშვნელობას ანიჭებენ. სწორედ ამიტომ, როდესაც ირლანდიის კათოლიკურმა ეკლესიამ დაინახა, რომ რაციონალურ დისკურსში პარნელის წარმატება აშკარა იყო, ყურადღება იმ ქალთან მის პირად ცხოვრებაზე გადაიტანა, რომელიც მოგვიანებით პარნელმა ცოლად შეირთო. ამით

ეკლესიამ საზოგადოების ნაწილის ნდობა პარნელისადმი არარაციონალური ფაქტორების (შიშისა და სიძულვილის) გამოყენებით შეარყია. პარნელისადმი სიძულვილი მისმა პროტესტანტულმა წარმომოხამაც გამოიწვია. ეკლესია, როგორც მისტერ დედალოსი სადილობისას ამბობს, ინგლისის ხელისუფლებას გაურიგდა, პარნელის მოშორების სანაცვლოდ ირლანდიაზე ძალაუფლებას შეინარჩუნებინა. ეს არც არის გასაკვირი, რადგანაც საკუთარი სახელმწიფოს გარეშე დარჩენილ ირლანდიაში ეკლესიის გავლენა ძალიან დიდი იყო და ის ეროვნული იდენტობის (პროტესტანტ დამპყრობელთან მიმართებით) შენარჩუნების ერთადერთ გზად იქცა, როგორც ყველაზე ორგანიზებული ძალა, რომელიც თავის პრივილეგიებს პოლიტიკური პრეტენზიების არქონის შემთხვევაში შეინარჩუნებდა. როგორც კი მის გაბატონებულ ნარატივს არაპირდაპირი საფრთხე ნაციონალური იდენტობის ახალი შემქმნელის, ირლანდიის დამოუკიდებლობისთვის მებრძოლი პროტესტანტი და დამოუკიდებელი ლიდერის, პარნელის სახით შეექმნა, ეკლესიამ საკუთარი ძალაუფლება, როგორც მისტერ დედალოსი ამბობს, ქვეყნის დამოუკიდებლობას არჩია. პარნელის ტრაგედია უცხოელ ყოფნაშია: იგი დაიბადა და გაიზარდა, როგორც ირლანდიელი ინგლისური წარმომოხებით და პროტესტანტული კუთვნილებით. იმგვარი გაყოფა ეკლესიასა და სახელმწიფოს შორის, როცა პარნელს, როგორც არაკათოლიკეს შეეძლო საკუთარი ქვეყნის ლიდერი ყოფილიყო, მაშინ არ გამოვიდა. უცხო სახლში ამგვარი სიძულვილით შეიძლება აიხსნას დანტეს ამაყი და საზეიმო სიარული პარნელის პროცესიასთან გაგლისას.

§ 9.3 ახალი ნარატივი

მანამდე “პორტრეტში” ახალი ნარატივის ძირითადი ნიშანი, პლურალისტური დისკურსის სახით უკვე განვიხილეთ. აქ ამ ახალი ნარატივის სხვა ძირითად პრინციპებს შევეხებით, კერძოდ, პიროვნულ პასუხისმგებლობასა და ქრისტესთან მიმართებას.

სტივენისთვის, როგორც ხელოვანისთვის, ხელოვნება უპირველესია. მისთვის ეს შემოქმედებაა, საკუთარი არსის დადგენის გზა. ხელოვნება მისთვის ჯერ მის გარეთაა, როგორც ეს პირველად დაწერილი ლექსებიდან ჩანს, შემდგომში კი მის ორგანულ ნაწილად იქცევა. ყველა სხვა ელემენტი (პიროვნული დამოუკიდებლობა და თავისუფლება) მნიშვნელოვანია, რადგან ისინი მისი, როგორც შემოქმედის ფორმირებას ახდენენ, მაგრამ ამავე დროს, მშვენიერების წვდომის გზაზე მხოლოდ საშუალებებია.

სარტრის აზრი, მწერლობის როგორც პასუხისმგებლობის შესახებ გულისხმობს, რომ შემოქმედი თავისი ტექსტით პასუხისმგებელია სხვებზე (ფლინი 2006:13). მაგალითად, ის პასუხისმგებელია სხვებთან იმით, რომ მათ ხედავს არა როგორც ინსტრუმენტებს, არამედ როგორც თვითმყოფად არსებებს. სტივენის უარი იეზუიტად გახდომაზე და ამით დედის განაწყენება, სარტრის მიერ ნახსენები პასუხისმგებლობის გამოვლინებაა. სტივენმა იცის, რომ ის თავისი მოქმედებით არა მხოლოდ ერთ ენას, არამედ მთელი კაცობრიობას წარმოადგენს. ის საკუთარ ენაზე პასუხისმგებლობას იღებს. დაიდუპება თუ გადარჩება, ის პასუხისმგებელია საკუთარ ენაზე. დიდ ნარატივში ენას, როგორც ეს ჯოისის პოეზიისა და “დუბლინელების” ორი მოთხრობის განხილვისას გამოჩნდა, იდენტობა დაკარგული აქვს. ის, როგორც თავისთავის უარყოფა ისე რეპრეზენტირდება. აქ საკუთარ ენაზე პასუხისმგებლობა დაკარგულია. ის იმ კომფორტზეა გაცვლილი, რასაც დიდი ნარატივი ენადაკარგულ სუბიექტს სთავაზობს. ლირიკული ხმა, რომელშიც დაკარგულ ენაზე პასუხისმგებლობის აღების სურვილი ჩანს, ჯოისთან ადრეულ პოეზიაში აჩრდილთა სახით წარმოჩნდება. მოთხრობაში “უბედურ შემთხვევა” ის სიკვდილთან შეჩხების სახით ჩანს, რომელიც ცოცხალის მუმიად მქცევი მშრალი საგაზეთო რეპორტაჟით წარუდგება ბატონ დაფს. “პორტრეტში” კი ეს პასუხისმგებლობა ზღვისა და ნაპირის, შეუზღუდავი და შეზღუდული პასუხისმგებლობის სახით ჩანს. ზღვა

მეტაფორაა, საითკენაც წასვლა დიდ ნარატივთან დაპირისპირების შედეგადაა შესაძლებელი. სტივენი რომ ზღვას გასცდეს, ჯერ ნაპირისკენ და ნაპირზე უნდა გაიაროს... ამავე დროს, ზღვა და ზღვის მიღმა სამყარო მისი ენის დასასრული კი არა, შეუზღუდავი პასუხისმგებლობის დასაწყისია. ყოველი ზღვის მიღმა ნაპირია, სხვაგვარი, მაგრამ მაინც ნაპირი. შესაბამისად, ზღვისა და ნაპირის მეტაფორა არა ირლანდიისა და კონტინენტური ევროპის დაპირისპირებაზე, არამედ პასუხისმგებლობის უსაზღვრობისა და საზღვრულობის ოპოზიციაზე მიუთითებს. ყოველი ახალი ნაპირი, პირობითად, დანტეს ირლანდია შეიძლება იყოს, ისევე როგორც პარნელის სამშობლო. სტივენის ენა პასუხისმგებლობის ენაა და გასაკვირი არაა, რომ ამ პასუხისმგებლობას თან სდევდეს მარტვილობა. თუმცა ეს მარტვილობა მისტერ დაფის გარიყულობისგან განსხვავდება. მისტერ დაფი პასუხისმგებლობას საერთოდ გაურბის, რაც ქალბატონი სინიკოს სიკედილზე მისი პირველი რეაქციიდან კარგად ჩანს.

რაც შეეხება სტივენის ქრისტესთან მიმართებას, ეს განსაკუთრებული მნიშვნელობის საკითხია. დიდ ნარატივში მთავარი მორჩილებაა. სტივენის მიმართება ქრისტესთან, მსგავსად ძველი აღთქმისა ახალი აღთქმისკენ, მორჩილებიდან თავისუფლებისკენ იცვლება. თუ ნაწარმოების დასაწყისში სტივენის მიმართება ქრისტესთან გაუცნობიერებელია, ხოლო შემდგომ დიდი ნარატივს ემყარება, ნაწარმოების ბოლოს იგი, როგორც ღვთის ხატი, ისე აღიქვამს ქრისტეს ტკივილებს. სტივენის მიმართება ქრისტესთან საკუთარი ნარატივის დამოუკიდებლობისა და თავისუფლების გაცნობიერებას ემყარება. ახალ ნარატივში ქრისტე, როგორც თავისუფლება და სიყვარული, და არა როგორც მონობა, რასაც ამას დიდი ნარატივი მოითხოვს, ისე გაიგება. “მოვედით, რათა გაგათავისუფლოთ” ახალი ნარატივის ლაიტმოტივია. თუ დანტეს მიმართება ქრისტესთან გაშუალებულია და მასზე სხვის რეფლექსიას და არა საკუთარს ემყარება, სტივენის მიმართება ქრისტესთან პიროვნულია. იგი მას პირდაპირ მიმართავს, როგორც დიდი ნარატივის მიხედვით ცოდვილი (სტივენი მეძავებთან ურთიერთობის გამო თავს გვემს), ის საკუთარ თავს არ მაღავს და საბოლოოდ აღმოაჩენს, რომ ამგვარი მიმართება ქრისტესთან, თუ ის გარე ფაქტორებს ემყარება, მასში ვერავითარ ცვლილებას მოახდენს. სწორედ ამიტომ, სტივენი გაკვირვებით შენიშნავს, რომ მიუხედავად მისი ამდენი მცდელობისა, საბოლოოდ, თვითგვემის შედეგი მაინც მიზნის საპირისპირო აღმოჩნდა. დიდი

ნარატივი ეკლესიის სახით მას ადამიანურის ჩახშობასა და თავისებურ ყოფას სთავაზობს, სინამდვილეში კი, ეს ყოველივე ძალაუფლების ნაწილია რადგანაც, როგორც თავად სტივენი ხედავს, კათოლიკური ეკლესია ისეთ ღირებულს, რაც მას თავად არ შეუძლია მოიპოვოს, ვერ სთავაზობს. აქ აღსანიშნავია სტივენის, როგორც ახალი ნარატივის მონაწილის ისტორია. როგორც უკვე აღინიშნა, ახალი ნარატივი ძველ ნარატივთან მიმართებით წარმოიშობა. სტივენმა აღზრდა-განათლება იეზუიტებთან მიიღო. ის კათოლიკური კოლეჯის წარჩინებული მოწაფე იყო. მისი აღზრდა ოჯახის, გარემოსა და სკოლის სახით კათოლიკურია. თუმცა, სტივენის გარდაქმნა თავად დიდი ნარატივის საფუძველზე ხდება. ეს ერთგვარი პარადოქსია, რადგანაც დიდი ნარატივი თუ საკუთარ თავში არ უშვებს ორმაგობას, მაშინ როგორ ხდება მასში კონტრასტული ნარატივის წარმოშობა? სინამდვილეში, დიდ ნარატივში ამგვარი კონტრასტული ნაკადები ყოველთვის არის. მაგალითად, მღვდლის სახით, რომელიც სტივენს არა შეჩვენების არამედ გაგების პოზიციიდან ესაუბრება. დიდ ნარატივში ამგვარი კონტრასტულობა მისი სიჯანსაღისთვისაა აუცილებელი და პერიოდულად მისი გამოჩენა თითქოს შთაბეჭდილებას იწვევს, რომ მისი ბუნება სხვაგვარია. სინამდვილეში, ნაწარმოებში მღვდელი, რომელიც სტივენს გაუგებს, თავადაა დიდი ნარატივისგან გარიყული. იგი თავადაც ეულია, რადგანაც დიდი ნარატივის რეალურ ბუნებას არ გამოხატავს. ის ვერაფერს შეცვლის. სწორედ ამიტომ, დიდ ნარატივში ამ მოჩვენებით შიდა კონტრასტზე საუბარი, როგორც არადომინანტურ ფაქტორზე, რომელიც გაბატონებული ნარატივის ბუნებას ვერ ცვლის, სავსებით შესაძლებელია.

ნიცშეს აზრი დიდ ნარატივად ქცეული მორალის შესახებ, როცა მონათა მორალი ბატონთა მორალად იქცა (ფლინი 2006:41), ადასტურებს, რომ დიდი ნარატივი ფორმაა. ის, რაც წარსულში მონათა მორალის შინაარსი იყო, დღეს ბატონთა მორალის არსია. თავად შინაარსი იგივე დარჩა, მაგრამ მან სხვა ფორმა მიიღო—გაბატონებული დისკურსის. ფორმისა და შინაარსის ამ ურთიერთგადასვლაში დიდი ნარატივის სახე იკვეთება: ის მარადიულია. ჯოისთან დანტეს ქრისტე ბატონია, პარნელი კი ამ ბატონის უღირსი მონა. მაგრამ ამ იერაქიულ ენაში დავიწყებულია, რომ ყოველი ბატონი შეიძლება მონა ყოფილიყო და პირიქით. აქედან ჩანს, რომ ჯოისის მიერ აქვინელის დიდი ნარატივის დაშლა იმის ჩვენებაა, რომ გაბატონებული დისკურსი სანამ ეს შესაძლებელია, მკვდარ, უსიცოცხლო ენას, როგორც ცოცხალს ისე

წარადგენს. ამავე დროს, არსებობს საფრთხე, რომ დიდი ნარატივის დაშლის შემდგომ ახალი ნარატივი თავად გარდაიქმნას დიდ ნარატივად, მონა ბატონად იქცეს.

ახალ ნარატივში ქრისტესთან მიმართებას დიდი მნიშვნელობა აქვს. ჯერ ერთი, ის გმირის მსოფლმხედველობრივ საფუძველს ადგენს, რომელიც ქრისტიანულია და სტივენი ამას არსად უარყოფს, პირიქით, ქრისტესთან განსაკუთრებული მიმართებით ადასტურებს. მეორე, ამ კუთხით ახალი ნარატივი არა მთლიანად წარსულის უარყოფას, არამედ დიდი ნარატივის უარყოფას წარმოადგენს. თუ წარსულში რაიმე ღირებულია, ის ახალი ნარატივის პლურალისტულ დისკურსში აუცილებლად იქნება. სწორედ ამიტომ, სტივენის მიმართება ქრისტესთან ენათა გამაერთიანებლის და არა დამშლელის ფუნქციის მატარებელია.

ამგვარად, ახალ ნარატივი, ერთი მხრივ, პლურალისტური ბუნების თვალსაზრისით, უნივერსალურია, რადგანაც შეუძლია განსხვავებული საზრისების ერთ სივრცეში ფუნქციონირება საერთო ღირებულებების საფუძველზე მოახდინოს. მეორე მხრივ, ის პასუხისმგებლობის მომცველი დისკურსია, რომელშიც ქრისტიანულ ღირებულებები ახალ საზრისებს იძენენ. თუმცა, როგორც ყოველი ახალი, რადიკალური დისკურსი, დიდი ნარატივის სივრცეში ისიც განდევნის საგანია.

როგორც ტინდალი წერს ჯოისს “ირლანდიაში ყოფნის აუტანლობამ, იზოლაციამ გადასახლებისკენ უბიძგა. ჯოისის წასვლა შესაძლოა აუცილებლობის აღიარება ყოფილიყო, მაგრამ მას გაფრენისთვის კარგი პრეცედენტი ჰქონდა. გარდა დედალოსისა, მანამდე იყვნენ ბლეიკი, ბაირონი, შელი, ბოდლერი და რემბო, ყველა მისი ფავორიტი და პოეტი... საუკუნეების განმავლობაში ხელოვანები, რომლებიც მმართველი კლასის მტრულ დამოკიდებულებას ან გულგრილობას ეჯახებოდნენ, პენსიაში გადიოდნენ ან გარბოდნენ. ამ ტრადიციაზე უფრო მომხიბლავი დანტეს, სვიფტისა და იბსენის მაგალითები იყო. ყველა ზემოხსენებული მწერალი მის ხელოვნებასა და ცხოვრებაში მაგალითს წარმოადგენდა” (ტინდალი 1950:7). სტივენ დედალოსი სწორედ ამ კონტექსტიდან ამოზრდილი ახალი ხელოვანია, რომელიც საკუთარ ხმასა და სამყაროს ახალ, პლურალისტურ ნარატივში პოულობს.

მექვეთავის დასკვნა

ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში “პორტრეტში” პირველად ხდება დიდი ნარატივის დეკონსტრუქცია აქვინელის ესთეტიკური შეხედულებების, როგორც რომანის ნარატიული საფუძვლის წინააღმდეგობრივი ბუნების ჩვენებით. ჯოისის ინტერპრეტაციით, აქვინელის მიერ მშვენიერების გაგება ზედმეტად მისტიკურია და აქ და ახლა არსებულ საგნებს აბტრაქტული დისკურსის ქვემდებარედ აქცევს. შესაბამისად, სტივენი მშვენიერების ამ აბსტრაქტულ და მისტიკურ საფუძველს რაციონალურით ცვლის და ამით მის ცვალებადობას უშვებს. რაციონალური, კოგნიტური საფუძველი ცვალებადია და ის ენის მოუხელთებელ ბუნებას გამოხატავს. მშვენიერების ცნება ამ საფუძველით მყარია იმდენად, რამდენადაც რაციონალურია და დასაბუთებადი. ის კონცეპტის სახით ადამიანის ქმნილებაა და არა კონკრეტულ საგნებში მარადიული ფორმა. ამავე დროს, სტივენის მიერ აქვინელის ესთეტიკური შეხედულებების დეკონსტრუქცია მათ მთავარ ფილოსოფიურ წყაროსთან, არისტოტელეს შეხედულებებთან დაბრუნებას წარმოადგენს. ეს ცვლილება მნიშვნელოვანია, რადგანაც სტივენის ახალ ნარატივს საკუთარი განსხვავებულობის დასაბუთებისთვის ამით უფრო მყარი ეპისტემოლოგიური საფუძველი აქვს. სინამდვილესთან მიმართებით დიდი ნარატივი ერთადერთ ზუსტ ენას აღარ წარმოადგენს. ნაცვლად ამისა, მისგან განსხვავებულ ნარატივებსაც აქვთ შესაძლებლობა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულონ დისკურსში. ამგვარად, ნარატივთა მრავალფეროვნება, როგორც დიდი ნარატივის დეკონსტრუქციიდან ნაწარმოები აუცილებლობა, ამ რომანის უმთავრესი მახასიათებელი ხდება. შედეგად, “სხვა” ნარატივი არა მისი გარიყვისა და უარყოფის კონტექსტში, არამედ მასთან ინტერაქციის აუცილებლობიდან გამომდინარე, როგორც საკუთარი იდენტობის დადგენის წყარო ისე დაინახება. სუბიექტი აღმოაჩენს, რომ ნარატივთა მრავალფეროვნებაში ერთი “ჭეშმარიტება” მხოლოდ ჰიპოთეზური ცნებაა და ამგვარი მიგნებული “ჭეშმარიტება”, სინამდვილეში, შეთანხმების საგანს წარმოადგენს. ამ შეთანხმებამდე მისვლამდე დიალოგი აუცილებელია. “პორტრეტში” სტივენის უამრავი დიალოგი, როგორც საკუთარი ხმის “სხვა” ხმებთან დაკავშირების ცდები, საკუთარი იდენტობის დადგენის ინტერსუბიექტურ გზას ასახავს. სტივენის ახალი ნარატივი განსხვავებულია, მაგრამ არა აბსოლუტური, ის ახალ ნარატივთა მოზაიკის ნაწილს წარმოადგენს.

დასკვნები

მოცემული ნაშრომი, ჯოისის ადრეული შემოქმედების შესახებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში, დიდი ნარატივის, როგორც ტოტალური ნარატიული სტრუქტურის დეკონსტრუქციის თვალსაზრისით, სიახლეა. ქვემოთ წარმოდგენილი დასკვნები დიდი ნარატივის როგორც ფორმის, ასევე საზრისული კვლევის შედეგებს ასახავენ.

1. ჯეიმზ ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში, დიდი ნარატივი თავდაპირველად წარმოჩნდება, როგორც ექსპლიციტურ და იმპლიციტურ დონეებს შორის არსებული კონტრასტის საფუძველი. ამ შემთხვევაში ტექსტების იდენტობა არა ერთსახოვანი, არამედ განსხვავებული ნარატივების ურთიერთქმედებას ემყარება. ტექსტის ექსპლიციტურ დონეზე, დიდი ნარატივი ენას იდენტობადაკარგულ ხმად გარდაქმნის, რომელიც საკუთარი თავის სუროგატს წარმოადგენს. ექსპლიციტურ შრეებზე დაკვირვება, თავად ამ ტოტალურ ენაში არსებულ განყოფას ავლენს, რომელიც განდევნილი, სუროგატად ქცეული “მე“-ს აჩრდილზე მიანიშნებს. საბოლოოდ, ამ აჩრდილის, დათრგუნული ენის კვლევა ტექსტის ხილულ, დომინანტ და მიჩქმალულ ნარატივებს შორის კონტრასტს გამოავლენს. ტექსტი წარმოჩნდება, როგორც თვითგანსხვავების უნარის მქონე მოვლენა, რომელიც ზედაპირს მიღმა, როგორც ცოცხალი, როგორც თვითობის მქონე ლაპარაკობს. ამ თვითობის გამოვლენის ხერხად და აჩრდილად ქცეული ენის ძახილის გამოსაკვეთად, ჯოისი დიდ ნარატივსა და დათრგუნულ ნარატივებს შორის კონტრასტული შეპირისპირების ხერხს იყენებს. ირონიისა და პაროდიის გამოყენებით, ექსპლიციტურ დონეზე ტექსტის დომინანტური საზრისები სიმყარეს კარგავენ და გახლეჩილ ნარატივებად იქცევიან. მიუხედავად იმისა, რომ დიდი ნარატივის ეს თავდაპირველი დაშლა, ძირითადად, პაროდირების მეშვეობით ხდება, “უცხო“-ს, როგორც განდევნილის თემა ასევე ჩანს, თუმცა დიდი ნარატივის ექსპლიციტური და იმპლიციტური დონეების ინტერაქციის მაგალითზე, არც ისე მკვეთრად.

2. ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში, დიდი ნარატივის მეორე, ყველაზე ცხადი რეპრეზენტაცია ნარცისული ნარატივის სახით ხდება. ამ შემთხვევაში, დიდი ნარატივი ცალკეული სუბიექტის ენას წარმოადგენს, რომელიც მართალია, სხვა ენების არსებობის შესაძლებლობას უშვებს, მაგრამ არსებითად, საკუთარ არსებობას მათგან იზოლირებულად განიხილავს. ნარცისული სახით რეპრეზენტაციისას, დიდი

ნარატივი არა ტოტალურ ენობრივ სტრუქტურად, არამედ ინდივიდუალურ ხმად წარმოჩნდება, რაც სინამდვილეს არ შეესატყვისება. დიდი ნარატივი აქ თავისთავს, როგორც ენობრივი შეზღუდვებისგან გამთავისუფლებელი ისე ავლენს, და ეს მაშინ, როცა ის პირიქით, თავისთავში სხვა ნარატივთან ინტერაქციის შესაძლებლობას არ უშვებს. ამგვარი ნარცისული თავისუფლება დიდ ნარატივს საკუთარ თავის, როგორც ერთადერთი, ჭეშმარიტი მიკროკოსმოსის აღმქმელად და სამყოფელად აქცევს. ნებისმიერი სხვა ნარატივის უკუგდება ამ პოზიციიდან ხდება. თუმცა, მიუხედავად ამ რადიკალური თვითდამფუძნებელი ბუნებისა, საბოლოოდ, დიდი ნარატივი მის მიმდებ სუბიექტში სხვა ნარატივების გამორიცხვას, მაინც ვერ ახდენს.

3. დიდი ნარატივის მატარებელი სუბიექტი აღმოაჩენს, რომ სინამდვილეში, ის როგორც პიროვნება, გამქრალია. ეს აღმოჩენა ნარცისული ნარატივიდან ტანჯვისა და თვითდადგენის ნარატივში გადადის. ენა, რომელიც მანამდე საკუთარი “მე“-ს იდენტიფიცირების საშუალებას იძლეოდა, სტაბილურობას კარგავს და სუბიექტი საკუთარი უმწეობის წინაშე მარტო რჩება. აქ სუბიექტი პირველად დაადგენს, რომ მისი ენა სუროგატია და მას საკუთარ “მე“-სთან კავშირი დაკარგული აქვს. ნარცისული იდენტობიდან, რომელიც საკუთარი ენის დაკარგვის ფაქტს ფარავს, სუბიექტი უიმედობის ნარატივში გადადის, სადაც “მე”, როგორც ენის საფუძველი, დაშლილია.

4. სუბიექტი, რომელიც საკუთარ ენაში, როგორც სახლში, ველარ ცხოვრობს, სიკვდილის გააზრებით პირველად ადგენს საკუთარი განწირულობის მდგომარეობას. სიკვდილი, დიდი ნარატივისთვის გადაუღალავ ნარატივად იქცევა, რომელსაც სუროგატად ქცევით ვერაფერს უხერხებს. თავდაპირველად, ნარცისული “მე” სიკვდილის, როგორც თანმდევი მოშორების, გაქრობის გააზრებას სხვის სიკვდილთან შეხებისას იწყებს. დიდი ნარატივში სიკვდილი მისი სუროგატითაა ჩანაცვლებული, რომელიც სუბიექტსა და სიკვდილს შორის კავშირს აბუნდოვანებს. ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში, სიკვდილის თავიდან ამგვარი მოშორებით, გმირები საკუთარ ბედსა და განწირულობის მოდუსს ივიწყებენ. ისინი სინამდვილეს მხოლოდ შიგნიდან, დიდი ნარატივის ჩარჩოებში მოქცეულნი აგებენ, რომელიც სიკვდილის, როგორც სუბიექტის გაქრობის მოდუსის ნიველირებას ახდენს. ენა, რომელშიც სუბიექტი მყოფობს, სიკვდილისგან განუშორებლობას ივიწყებს. მაგრამ გმირების ცხოვრებაში ერთხელ

მაინც ღგება მომენტი, როდესაც ისინი დიდი ნარატივის მიერ მათთვის შეთავაზებულ ენას გასცდებიან და საკუთარ თავს განწირულობის შეგნების მდგომარეობაში ჩააგდებენ. ეს სხვისი სიკვდილის, როგორც სუბიექტისთვის უცხოს გააზრებისას ხდება. სხვისი სიკვდილის მაგალითზე, სუბიექტი პირველად დაინახავს საკუთარ, როგორც მოშორებისთვის, გაქრობისთვის განწირულ თვითობას. ამ დანახვისას პირველად ხდება საკუთარი “მე”-ს, როგორც მსგავსი ბედის მქონე სუბიექტის აღმოჩენა. ამიერიდან, ნარცისული “მე” საკუთარ ბედთან დიდი ნარატივისეული სუროგატის შეუსატყვისობას შეამჩნევს. ის საკუთარ იდენტობაში თვითგანადგურების, როგორც მოუშორებელი მოვლენის არსებობას აღგენს. დიდი ნარატივი დგინდება, როგორც საკუთარ ბედთან ყალბი იდენტობა. სუბიექტი საკუთარ ნარატივს, როგორც საკუთარი ბედის განსასაზღვრად ერთადერთ წყაროს, ისე დაინახავს.

5. რადგანაც საკუთარი სიკვდილის დანახვა და იდენტობის ახალი ფორმირება მხოლოდ სხვისი სიკვდილის აღმოჩენით იწყება, სუბიექტი იწყებს “სხვა” ნარატივის, როგორც იდენტური ბედის მქონე მოვლენის დანახვას. ეს “სხვა”, როგორც “უცხო”, სუბიექტის მიერ მანამდე საკუთარი ენიდან განდევნილი იყო. ის, როგორც მარგინალიზებული ენა არსებობდა, რომელსაც სუბიექტის ენასთან კავშირი არ ჰქონდა. დიდი ნარატივი, როგორც ყველა სხვა ნარატივის დამთრგუნველი, სუბიექტისთვის “სხვა”-ს “უცხოდ”, მტრულ ხმად აქცევდა, რომელსაც მისი გადაგვარებისა და განდევნის გზით, სუბიექტთან ინტერაქციის უნარი წართმეული უნდა ჰქონოდა. მაგრამ როცა სიკვდილთან მიმართებით, სუბიექტი ამ “სხვას”-თან საკუთარი ბედის მსგავსებას დაინახავს, მაშინ ის მის დანახვას იწყებს. ეს გულისხმობს, რომ სუბიექტში წარმოშობილი ახალი ნარატივის ფორმირება “სხვას”-თან ინტერაქციით ხდება. ეს “სხვა”, რომლის არსებობა საკუთარი იდენტობისთვის განსხვავებული ნარატივის აუცილებლობას აღგენს, ახალ ნარატივს ინტერსუბიექტურ ნარატივად აქცევს. “სხვა”, როგორც “არა-მე”, განსაზღვრავს “მე”-ს და პირიქით. “სხვა” ხმის დანახვა, დიდი ნარატივის დაშლის წინაპირობად იქცევა, რადგანაც დიდ ნარატივში “სხვა” განდევნილი და უარყოფილია. ამდენად, სუბიექტი საკუთარი იდენტობის აღდგენას მხოლოდ “სხვა” არსების სიკვდილის გააზრებით შეძლებს. შესაბამისად, ახალი ნარატივი, როგორც საკუთარ თავთან მარტოდ

დარჩენილი, სიკვდილისგან განუშორებული და მასთან თანმყოფი ინტერსუბიექტური “მე”-ს მოქმედება დგინდება.

6. დიდ ნარატივში ინდივიდუალური, როგორც გამოკვეთილი იდენტობა უარყოფილია. აქ ის დიდ ნარატივში შერწყმულ ერთ-ერთ ხმად არის ქცეული, რომელსაც საკუთარი თვითობა, როგორც დამოუკიდებელი, მოჩვენებითად უდგინდება. მაგრამ როცა “მე” დიდი ნარატივისგან განსხვავებული იდენტობის ფორმირებას იწყებს, ის არა მხოლოდ “სხვა”-ს სხვაში, მისგან განსხვავებულ “მე”-ში, არამედ საკუთარ თავშიც დაინახავს. ეს “სხვა”, საკუთარ თავში საკუთარი “მე”-ს დანახვას გულისხმობს. ყოველი უარყოფილი “სხვა” უარყოფის გზით საკუთარი იდენტობის ფორმირებაა. როცა “უცხო”, რომელიც საკუთარ ნარატივში დათრგუნულია, როგორც საკუთარი, სუბიექტისთვის ღირებული ისე წარმოჩნდება, “მე” მის ხედვას იწყებს. ამ ხედვისას “მე” ამ დათრგუნვის საფუძვლებს დაადგენს. აქ ის დაინახავს, რომ “სხვა”-ს განდევნა ნარცისულ ტკობას უკავშირდება, რადგანაც “სხვა” მისი გაგებისთვის აუცილებელ ტანჯვას მოითხოვს, რაც ნარცისისთვის მიუღებელია. შესაბამისად, ახლა სუბიექტი “სხვას” ხედავს, როგორც მასთან დაკავშირებულ დათრგუნულ “სხვას”. “სხვა”, როგორც მარგინალიზებული ხმა, საკუთარი დათრგუნული “მე”-ს გაგების ერთ-ერთ წყაროდ იქცევა. სუბიექტი ხედავს, რომ დიდი ნარატივისეული უფსკრული სუბიექტსა და “სხვა”-ს შორის, სინამდვილეში, ხელოვნურია. რომ შედეგად, ყველა დიდი ნარატივის მონაა, მასშია გამქრალი და იდენტობაწარმოქმნილი. სხვის ტანჯვაში, როგორც “უცხო”-ში, სუბიექტი საკუთარ ტანჯვას ხედავს. ამდენად, “სხვისი” ტანჯვა მეორე მოდუსია, რომელშიც სუბიექტი საკუთარი და “სხვისი” ნარატივის იდენტურობას ადგენს.

7. ჯოისის ადრეულ ნაწარმოებებში დიდი ნარატივი, როგორც აბტრაქტული ენა, სუბიექტის ცოცხალ ენას, როგორც მოქმედ, ცვალებად და მოუხელთებელ მოვლენას უპირისპირდება. დიდი ნარატივში ჩართული სუბიექტის ენა ძირითად თვისებებს კარგავს და მკვდარი ენის მონად იქცევა. ცოცხალი, თვითმოქმედი ენა გაქვავებულ, უცვლელ ენას უერთდება და თავისთავს მასთან აიგივებს. როცა სუბიექტი საკუთარი, დამოუკიდებელი ნარატივის წარმოებას იწყებს, ის საკუთარ ცოცხალ ენას გაბატონებული დისკურსის მკვდარი შრეებისგან გაათავისუფლებს.

8. ჯოისის ადრეულ შემოქმედებაში ხსოვნა, როგორც დათრგუნულის რეპრეზენტაცია, დიდი ნარატივის დაშლის ერთ-ერთი პირობაა. ხსოვნა ნაშრომში გაგებულა, როგორც თავისთავში “სხვა” ნარატივთან ინტერაქცია. იგი არა უბრალოდ წარსულზე ინფორმაციაა, არამედ “სხვა” ენასთან ურთიერთობა და მასზე ზრუნვა. დიდი ნარატივის კონტექსტში, ეს “სხვა” წარმოჩნდება, როგორც უთქმელი “სხვა”. ხსოვნა, როგორც უთქმელთან ინტერაქცია, უთქმელს საკუთარ განდევნილ “მე”-ში მეტყველად აქცევს. ხსოვნა საკუთარი იდენტობისა და გამქრალი ენის ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო რეპრეზენტაციას წარმოადგენს, რომელშიც სუბიექტი “უცხო”-ს, როგორც დიდ ნარატივში იდენტური ბედის მქონე არსებას დაინახავს

9. სიკვდილის, იდენტობის, რეპრესიის, ხსოვნისა და “უცხო”-ს დანახვის შემდეგ, სუბიექტი დიდ ნარატივში აღარ მყოფობს. ის მას შორდება და სათავეს ახალ ნარატივებს უდებს, რომელშიც არა გაბატონებული დისკურსი, არამედ მრავალი “სხვა” ნარატივი თანაარსებობს. დიდი ნარატივი, როგორც გაბატონებული ენა, დომინანტურ პოზიციას კარგავს და ერთ-ერთ ნარატივად იქცევა, რომელიც მრავალხმიანი ტექსტების ნაწილია.

10. ბოლო, რაც დიდი ნარატივიდან გამოსულ ახალ ნარატივს ახასიათებს, არის თანაღმობა. იგი ინტერსუბიექტური იდენტობის ფორმირებას გულისხმობს, როცა “სხვა” არა მხოლოდ დაინახება, არამედ გაიგება და თანაგრძნობის საგანი ხდება. “უცხო” დგინდება, როგორც ერთი ბედის მქონე “მე”, რომელთანაც თანაღმობა ახალ ნარატივს, განსხვავებულის მიმღებ და მასთან ინტერაქციის უნარის მქონე ახალ ენად აქცევს.

მითითებული ლიტერატურის სია

ჯოსი	2012	ჯეიმზ ჯოსი, "გაძევებულნი". თბილისი: გამომცემლობა "არტანუჯი", 2012.
ჯოსი	2012	ჯეიმზ ჯოსი, "ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას". თბილისი: გამომცემლობა "არტანუჯი", 2012.
ჯოსი	1984	ჯეიმზ ჯოსი, "დუბლინელები". თბილისი: გამომცემლობა "საბჭოთა საქართველო", 1984.
ჯოსი	1954	Chamber Music by James Joyce, Edit. W. Tindall. New York: Columbia University Press, 1954.
ნათაძე	1973	ნოდარ ნათაძე, თომა აქვინელის ფილოსოფია. თბილისი: გამომცემლობა "მეცნიერება", 1973.
ჩხეიძე	1989	ესეები, ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბილისი: გამომცემლობა "მერანი", 1989.
ჭაიდეგერი	1989	მ. ჭაიდეგერი, ყოფიერება და დრო, თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია, 1989.
ადამსი	1966	Robert M. Adams , James Joyce: Common Sense and Beyond. New York: Random House, 1966.
აიერსი	2004	David Ayers , Modernism, A Short Introduction. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.
ანთოლოგია	1900	The Oxford Book Of English Verse, 115-0—1900. Oxford, UK: The University of Oxford, digitalized by Google Book.

ანსპაუ	1994	Kelly Anspaugh, Three Mortal Hours: Female Gothic in Joyce's "The Dead". Newberry College: Studies of Short Fiction 31, 1994.
ატრიჯი	2004	Derek Attridge, General editor, The Cambridge Companion to James Joyce. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.
აკვინელი	2007	Aquinas, Summa Theologica, Part One, New York: Cosimo Inc. 2007.
ბაკლი	1975	Jerome Hamilton Buckley, Season of Youth, The Bildungsroman from Dickens to Golding. Massachusetts: Harvard University Press, 1975.
ბარტი	1991	Mythologies, Roland Barthes, New York: Henoonday Press, 1991.
ბერშტელი	2002	Sara Bershtel, A Note on the Forgotten Apple in James Joyce's "A Painful Case", EBSCO Publishing: Studies of Short Fiction, 2002
ბერჯესი	1973	Anthony Burgess, Joysprick, An Introduction to the Language of James Joyce. USA: A Harvest/HBJ Book, 1973.
ბლუმი	2011	Harold Bloom, General Editor, T.S.Eliot. New York: Infobase Publishing, 2011.
ბლუმი	2009	Harold Bloom, James Joyce. New York: Infobase Publishing, 2009
ბოიდი	2002	John D. Boyd, Gabriel Conroy's Secret Sharer. Newberry College, EBSCO Publishing: Studies of Short Fiction, 2002.

- ბოისენი 2007** Benjamin Boysen, The Self and the Other On James Joyce's 'A Painful Case' and 'The Dead'. Singapore: Orbis Litterarum 62:5, pp. 394–418, 2007.
- ბოუენი 1974** Zack Bowen , Musical Allusions in the Works of James Joyce, Early Poetry Through Ulysses. Albany: State University of New York Press, 1974.
- ბუალო 2007** Nicolas Boileau, Selected Poems. New haven and London: Yale University Press, 2007.
- ბულსონი 2006** Eric Bulson, The Cambridge Introduction to James Joyce. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.
- გიბსონი 2006** Andrew Gibson, James Joyce. Trowbridge, UK: Reaktion Books, 2006.
- გლიდი 2011** Kim Alen Glead, How to Write About James Joyce. New York: InfoBase Publishing, 2011.
- გონგი 2002** William T.Going, Joyce's Gabriel Conroy and Robert Browning: The Cult of "Broad-Cloth". Newberry College, EBSCO Publishing: Studies of Short Fiction, 2002.
- გოლდბერგი 1962** S.L.Goldberg, Joyce. Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1962.
- დევოლტი 2010** Christopher M. DeVault, Love and Socialism in Joyce's "A Painful Case": A Buberian Reading. College Literature 37.2, Spring 2010.
- დეილი 2004** Nicholas Daly, Modernism, Romance and The Fin Sie' Cle, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

- დემინგი 1977** Robert H. Deming, edit. James Joyce, The Critical Heritage, Volume One, 1907-1927. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1977.
- დერიდა 1997** Jacques Derrida, Of Grammatology. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1997.
- ედერი 1984** Doris L. Eder, Three Writers in Exile: Pound, Eliot & Joyce. New York: The Whitston Publishing Company Troy, 1984.
- ევანსი 1995** Mary Lowe-Evans. Newberry College: Studies of Short Fiction, 32.3, 1995.
- ელმანი 2010** Maud Ellman, The Nests of Modernism, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010.
- ელმანი 1966** Richard Ellman, James Joyce. London: Oxford University Press, 1966.
- ვაგნერი 1995** Roland Wagner, A Birth Announcement in “The Dead”. Newberry College: Studies of Short Fiction 32, 1995.
- ვალენტე 2009** Joseph Valente, James Joyce and the Problem of Justice. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.
- ვანდერფელდი 2004** B. Waldenfels, Levinas and the face of the other. The Cambridge Companion to Levinas. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.
- ზააფი 2004** Christine Van Boheemen-Saaf, Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004
- ზასადინსკი 2002** Eugene Zasadinski, Joyce’s The Dead. St. John’s University, EBSCO Publishing, 2002.
- ზეიდელი 2002** Michael Seidel, James Joyce. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2002.

- თჰარსტონი 2008 Luke Thurston, Mr Joyce and Dr Hydes: Irish selves and doubles in 'The Dead'. *Textual Practice*22(3), 2008.
- თჰარსტონი 2004 Luke Thurston, James Joyce and the Problem of Psychoanalysis. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2004.
- ინგერსოლი 1996 Earl G. Ingersoll, Engendered Trope in Joyce's Dubliners. Illinois: Southern Illinois University Press, 1996.
- კაპორალეტი 1997 Silvana Caporaletti, The Thematization of Time in E.M.Foster's "The Eternal Moment" and Joyce's "The Dead". *Thentieth Century Literature*, 1997.
- კელმანი 1999 Edna Kelman, Song, Snow and Feasting: Dialogue and Carnival in The Dead. *Orbis Litterarum*, 1999.
- კერშნერი 1989 R.B. Kershner, Joyce, Bakhtin and Popular Literature *Chronicles of Disorder*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1989.
- კირკეგორი 1987 Soren Kierkegaard, Either/Or. Part I. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- კლაინი 1994 Scot W. Klein, The Fictions of James Joyce and Wyndham Lewis. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994.
- კოპლსტონი 1993 F.C, Copleston, A History of Philosophy. USA: Doubleday, 1993.
- კონოლი 1967 Thomas E. Connolly, edit. Joyce's Portrait: Criticisms & Critiques. USA: Ardent Media, 1967.
- კრიჩლი 2004 Simon Critchley, edit. The Cambridge Companion to Levinas. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.
- კულერი 1986 John Culler, On Deconstruction. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1986.

ლევინასი	1987	Emmanuel Levinas, Time and The Other. USA: Duquesne University Press, 1987.
ლიოტარი	1984	Jean-Francois Lyotard, The Postmodern Condition. Theory and History of Literature. The University of Minnesota Press, 1984.
ლუცენტი	2002	Gregory L.Lucente, Encounters and Subtexts in “The Dead”: A Note on Joyce’s Narrative Technique. Newberry College, EBSCO Publishing: Studies of Short Fiction, 2002.
მაკკორტი	2009	John McCourt, edit. James Joyce in Context. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.
მალპასი	2005	Simon Malpas, Jean-Francois Lyotard. London: Routledge, 2005.
მარკუსი	2008	Laura Marcus and Peter Nicholls, Editors, The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.
მაჰაფეი	2007	Vicki Mahaffey, Modernist Literature, Challenging Fictions. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2007.
მაჰაფეი	1998	Vicki Mahaffey, Wilde, Yeats, Joyce and the Irish Experiment. Oxford, UK: Oxford University Press, 1998.
მერფი	2000	Michael Murphy, The Dead: Gabebashing in Joyce Country. English Studies 1, 2000.
მილესი	2003	Laurent Milesi, ed. James Joyce and The Difference of Language. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003

მორისეი	2002	L.J. Morrissey, Inner and Outer Perceptions in Joyce's "The Dead". Newberry College, EBSCO Publishing: Studies of Short Fiction, 2002
მურილიო	1968	L.A.Murillo, The Cyclical Night, Irony n James Joyce and Jorge Luis Borges. Massachusetts: Harvard University Press, 1968.
ნეში	2006	John Nash, James Joyce and the Act of Reception, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.
ნოლანი	2002	Emer Nolan, James Joyce and Nationalism. London and New York: Routledge, 2002.
ნორისი	2002	Christopher Norris, Deconstruction Theory and Practice. London and New York: Routledge , 2002.
ნუნი	1957	William T.Noon, S.J. Joyce and Aquinas. New Haven and London: Yale University Press, 1957.
ო' ბრაიენი	1968	Darcy O' Brien, The Consciousness of James Joyce, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1968.
ორრი	2008	Leonard Orr, General Editor, Joyce, Imperialism and Colonialism. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 2008.
ოუტკა	2009	Elizabeth Outka, Consuming Traditions: Modernity, Modernism, and the Commodified Authentic. Oxford, UK: Oxford University Press, 2009.
ოქსფორდი	2010	Oxford Dictionary of English, 2 nd edition. Oxford, UK: Oxford University Press, 2010.
ო'შია	1914	Katharine O'Shea, Charles Stewart Parnell, His Love and Political Life. London, Toronto and Melbourne: Cassel and Company Ltd, 1914.

პარსონსი	2007	Deborah Parsons, The Theorists of Modernist Novel, James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf. London and New York: Routledge, 2007.
პასტორაუ	2008	Michel Pastoreau, Black, A History of a Color. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2008.
პაუნდი	1967	Pound and Joyce, The Letters of Ezra Pound to James Joyce. The New Directions, 1967.
რაბატე	2004	Jean Mochel Rabate, James Joyce and the Politics of Egoism. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.
როზენკვისტი	2008	Rod Rosenquist, Modernism, The Market and the Institution of the New. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.
სალივანი	1967	Kevin Sullivan, Joyce Among the Jesuits. New York and London: Columbia University Press, 1967.
სმიტი	2007	M. Smith, The Theorists of the Modernist Novel, James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf. New York: Routledge, 2007.
სმიტი	2004	Michael Smith, Modernism, Romance and The Fin De Sie'cle, Popular Fiction and British Culture, 1880-1914. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.
სოსიური	1966	Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics. New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company, 1966
სპინკსი	2009	Lee Spinks, James Joyce. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

სპუუ	1994	Robert Spoo, James Joyce and the Language of History, Dedalus's Nightmare. New York: Oxford University Press, 1994.
ტინდალი	1950	W.Y, Tindall, James Joyce and His Way of Interpreting the Modern World. London: Charles Scribner's Son's, 1950.
ფარგნოლი	2006	A.Nicolas Fargnoli and Michael Patrick Gillespie, Critical Companion to James Joyce. New York: InfoBase Publishing, 2006.
ფლინი	2006	Thomas Flynn, Existentialism. Oxford, UK: Oxford University Press, 2006.
შნიდაუ	1991	Herbert N. Schneidau, Waking Giants, The Present of the Past in Modernism. Oxford, New York : Oxford University Press, 1991.
შოულზი	2006	Robert Scholes, Paradox of Modernism. New Haven and London: Yale University Press, 2006.
ჩაილდსი	2002	Peter Childs, Modernism. London and New York: Routledge, 2002.
ჩენგი	1995	Vincent J. Cheng, Joyce, Race and Empire. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995.
ჯაურეტჩე	2005	Colleen Jaurretche, edit. Becket, Joyce and the Art of the Negative. Amsterdam–New York: Rodopi B.V., 2005.
ჰაიდეგერი	1976	Martin Heidegger, Basic Writings. New York: Harper and Row Publishers, 1976.
ჰეგელი	1970	G.W.F. Hegel, Phenomenology of Mind. Independence and Dependence of Self-Consciousness: Lordship and Bondage. New York, 1970.

ჰერმანი	2007	David Herman, Edit. Cambridge Companion to Narrative. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.
ჰესიოდე	1993	Hesiod, Works and Days and Theogony. Indianapolis/Cambridge: Hackett publishing Company, 1993.