როლან ბარტი

S/Z

SEUIL

Roland Barthes

S/Z

Traduit du français par
Nino Gagochachvili

Seuil

Tbilisi
2013

როლან ბარტი

S/Z

ფრანგულიდან თარგმნა
ნინო გაგოშაშვილმა

თბილისი
2013

UDC (უაკ) 821.133.1.09
ბ-28

წიგნი გამოიცა ფრანგული ინსტიტუტის საგამომცემლო დახმარების პროგრამის ფარგლებში.
თარგმანი განხორციელდა საფრანგეთის წიგნის ეროვნული ცენტრის ხელშეწყობით.

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'Aide à la Publications de l'Institut Français.
La Traductrice a bénéficié pour cet ouvrage du soutien du Centre National du Livre.

როლან ბარტი
S/Z
პირველი გამოცემა, თბილისი, 2013

რედაქტორები:
ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე, ირაკლი კენჭოშვილი

მთარგმნელი:
ნინო გაგოშაშვილი

ყდის დიზაინი: **რევაზ მირიანაშვილი**

© თსუ გამომცემლობა

ტირაჟი: 500 ეგზემპლარი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, კოსტავას № 5, 0108 თბილისი

ISBN 978-9941-0-6236-0

Roland Barthes
S/Z
Translated by Nino Gagoshashvili
© First Georgian Edition, 2013

სარჩევი

I. ევოლუცია....9
II. ინტერპრეტაცია....10
III. კონოტაცია: წინააღმდეგ....12
IV. და მაინც — კონოტაციის სასარგებლოდ....13
V. კითხვა, დავიწყება....16
VI. ნაბიჯ-ნაბიჯ....18
VII. დანაწევრებული ტექსტი....19
VIII. დაჩეხილი ტექსტი....20
IX. რამდენგვარი წაკითხვა შეიძლება?....21
X. „სარაზინი“....23
XI. ხუთი კოდი....25
XII. ხმათა ქსოვილი....27
XIII. სიტარი....29
XIV. ანტითეზა I: დამატება....32
XV. პარტიტურა....37
XVI. სილამაზე....42
XVII. კასტრაციის ველი....44
XVIII. კასტრატის შთამომავლობა....47
XIX. მინიშნება, ნიშანი, ფული....49
XX. ხმების გაბნევა....51
XXI. ირონია, პაროდია....54
XXII. ძალიან ბუნებრივი ქმედებები....61
XXIII. ფერწერა, როგორც მოდელი....65
XXIV. ტრანსფორმაცია, როგორც თამაში....68
XXV. პორტრეტი....71

XXVI. აღსანიშნი და ჭეშმარიტება....72
XXVII. ანტითეზა II. ქორწილი....75
XXVIII. პერსონაჟი და სახე....78
XXIX. ალებასტრის ლამპა....80
XXX. მიღმა და აქეთ მხარეს....82
XXXI. შეწყვეტილი გადაძახილი....84
XXXII. დაგვიანება....85
XXXIII. და/თუ....87
XXXIV. მნიშვნელობის ენამრავლობა....89
XXXV. რეალური, განხორციელებადი....91
XXXVI. ჩაკეცვა და გაშლა....92
XXXVII. ჰერმენევტიკული ფრაზა....95
XXXVIII. თხრობა — შეთანხმება....99
XXXIX. ეს არ არის ტექსტის ახსნა....100
XL. თემატიკის დაბადება....103
XLI. საკუთარი სახელი....105
XLII. კლასობრივი კოდები....108
XLIII. სტილისტური ტრანსფორმაცია....111
XLIV. ისტორიული პერსონაჟი....112
XLV. გაუფასურება....115
XLVI. სისრულე....116
XLVII. S/Z....117
XLVIII. არაფორმულირებული გამოცანა....118
XLIX. ხმა....120
L. შეერთებული სხეული....122
LI. ბლაზონი....123
LII. შედევრი....125

LIII. ევფემიზმი....129
LIV. უკან, უფრო შორს....132
LV. ენა, როგორც ბუნება....137
LVI. ხე....138
LVII. მიმართულების ხაზები....141
LVIII. ისტორიის ინტერესი....144
LIX. სამი კოდი ერთად....148
LX. დისკურსის კაზუისტიკა....150
LXI. ნარცისული საბუთი....153
LXII. ეკივოკი I: ორმაგი გაგება....154
LXIII. ფსიქოლოგიური მტკიცებულება....157
LXIV. მკითხველის ხმა....160
LXV. „სცენა“....163
LXVI. მკითხველისეული ტექსტი I:
„ყველაფერი შესაბამისობაშია“....165
LXVII. როგორ მომზადდა ღრეობა....166
LXVIII. წნული....168
LXIX. ეკივოკი II: მეტონიმიური ტყუილი....171
LXX. კასტრაცია და საჭურისობა....172
LXXI. მიმართული კოცნა....174
LXXII. ესთეტიკური საბუთი....175
LXXIII. აღსანიშნი, როგორც დასკვნა....180
LXXIV. აზრის მართვა....182
LXXV. სიყვარულში გამოტყდომა....186
LXXVI. პერსონაჟი და დისკურსი....187
LXXVII. საკითხავი ტექსტი II:
საზღვრული/მსაზღვრელი....190

LXXVIII. სიკვდილი არცოდნის გამო....194
LXXIX. კასტრაციამდე....195
LXXX. კვანძის გახსნა და გამოცნობა....197
LXXXI. პიროვნების ხმა....199
LXXXII. Glissando....206
LXXXIII. პანდემია....207
LXXXIV. სრული ლიტერატურა....209
LXXXV. გაწყვეტილი ჯაჭვი....211
LXXXVI. ემპირიის ხმა....213
LXXXVII. მეცნიერების ხმა....214
LXXXVIII. ქანდაკებიდან — ფერწერამდე....216
LXXXIX. ჭეშმარიტების ხმა....218
XC. ბალზაკისეული ტექსტი....220
XCI. ცვლილება....221
LCII. სამი შესასვლელი....224
XCIII. მოაზროვნე ტექსტი....225
ონორე დე ბალზაკი „სარაზინი“ (ნოველა)....227

I. ევოლუცია

ამბობენ, ასკეტური ცხოვრების წყალობით ზოგიერთი ბუდისტი მთელ პეიზაჟს ერთი ცერცვის მარცვალში ხედავსო. ტექსტის პირველი ანალიტიკოსები სწორედ ამას ისურვებდნენ: ერთ სტრუქტურაში დაინახონ ამქვეყნად არსებული ყველა ტექსტი (ფაქტობრივად, აურაცხელი). მათი აზრით, თუ ყოველ ტექსტს ცალკეულ მოდელად გავიაზრებთ, ასეთი მოდელებიდან შეიქმნება ნარატივის ერთი დიდი სტრუქტურა, რომელიც შემდგომ (ვერიფიკაციის მიზნით) ნებისმიერ ტექსტს მოერგება; ეს დამქანცველი (*უშრომლად არაფერი იქმნება)* და საბოლოოდ, არასასურველი საქმეა, ვინაიდან ამის შედეგად ტექსტი თავის ინდივიდუალურობას კარგავს. თავისთავად, ინდივიდუალურობა სულაც არ არის ტექსტის რაღაც ამომწურავი და მისგან განუყოფელი თვისება (მხატვრულ ნაწარმოებზე მითიური შეხედულების მიუხედავად), არ წარმოადგენს ტექსტის სპეციფიკური იერსახის გამოვლინებას, არ განსაზღვრავს მის სახელს, ხელმოწერითა და ბეჭდით არ ადასტურებს მას და არ მიგვითითებს ტექსტის დამთავრებულობაზე; პირიქით, ის ტექსტების, ენების, უსასრულო სისტემების ერთობლიობაში განფენილი, მათგან შემდგარი და ყოველ ახალ ტექსტში სახეშეცვლილი ორიგინალურობაა. მაშასადამე, ასეთი არჩევანის წინაშე ვდგავართ: ან ყველა ტექსტი საგამოფენო სტენდზე უნდა გამოვფინოთ, მიუკერძოებელი მეცნიერების პოზიციიდან გავათანაბროთ, ინდუქციური მიდგომის შედეგად დედნამდე, საწყის ტექსტამდე უნდა დავიყვანოთ; ანდა ყოველი ტექსტი ხელახლა უნდა აღვადგინოთ არა თავისი ინდივიდუალური იერსახით, არამედ თამაშისებურ დინამიკაში, იმთავითვე ჩავრთოთ (სანამ მასზე საუბარს დავიწყებთ) უსასრულო განსხვავებული პარადიგმების ერთობლიობაში და გარკვეულ ზოგად ტიპოლოგიას, შეფასების სისტემას დავუქვემდებაროთ. მაგრამ როგორ დავადგინოთ ტექსტის ღირებულება? როგორ დავადგინოთ მისი თავდაპირველი ტიპოლოგია? უსასრულო რაოდენობის ტექსტების საბაზისო შეფასება არ შეიძლება ეკუთვნოდეს არც მეცნიერებას, რომლის საქმე ეს არ არის, და არც იდეოლოგიას, ვინაიდან ტექსტის იდეოლოგიური ღირებულება (მორალური, ესთეტიკური, პოლიტიკური, ალეტიური) არის რეპრეზენტაციის და არა წარმოების შეფასება (იდეოლოგია „ირეკლავს“ და არაფერს ქმნის). რაც შეეხება ჩვენს შეფასებას, ის ყოველთვის დაკავშირე-

ბულია მხოლოდ გარკვეული ტიპის პრაქტიკასთან — წერის პრაქტიკასთან. ერთი მხრივ, არსებობს ის, რისი დაწერაც შეიძლება, მეორე მხრივ კი ის, რისი დაწერაც უკვე შეუძლებელია, ე.ი. ის, რაც ეკუთვნის მწერლის პრაქტიკას და ის, რაც მისი შესაძლებლობების საზღვრებს მიღმაა; რომელია ის ტექსტები, რომელთა დაწერასაც (გადა-წერას) თავად დავთანხმდებოდი და ჩემს სამყაროში მათ დამკვიდრებას ვისურვებდი ქმედითი ძალის სახით? სწორედ ამ ღირებულებას გამოავლენს შეფასების პროცესი, რომელიც განაწესებს, რა უნდა დაიწეროს (გადა-იწეროს) დღეს; ასე იქმნება le scriptible — *მწერლური ტექსტი*. რატომ უნდა მივიჩნიოთ *მწერლური ტექსტი* ჩვენთვის ღირებულ ტექსტად? იმიტომ, რომ ლიტერატურული შემოქმედების (ლიტერატურისა, როგორც ქმედების) მიზანია, მკითხველი აქციოს არა მომხმარებელად, არამედ ტექსტის შემქმნელად. თანამედროვე ლიტერატურა აღბეჭდილია უმოწყალო განხეთქილებით ტექსტის შემქმნელსა და მომხმარებელს შორის, მესაკუთრესა და კლიენტს შორის, ავტორსა და მკითხველს შორის. შესაბამისად, მკითხველი, შეიძლება ითქვას, გარკვეულ ნეტარებაში, უკიდურესი ნდობის ვითარებაში იმყოფება, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ყველაფერს სერიოზულად ღებულობს: იმის ნაცვლად, რომ თვითონ ჩაერთოს ამ თამაშში, ბოლომდე დატკბეს აღმნიშვნელთა მომხიბვლელობით, აღარაფერი რჩება, გარდა უსუსური თავისუფლებისა — მიიღოს ან უკუაგდოს ტექსტი; კითხვა ერთგვარი *რეფერენდუმის* სახეს იძენს. ასე და *ამგვარად, მწერლური ტექსტის* ნაცვლად წარმოიქმნება მისი საპირისპირო რამ — უარყოფითი, რეაქციული ღირებულება, ანუ *საკითხავი ტექსტი* — ის, რისი წაკითხვა შესაძლებელია, მაგრამ რისი დაწერაც — შეუძლებელი. ყველა ამგვარ ტექსტს შემდგომ *კლასიკურის* სახელით მოვიხსენიებთ.

II. ინტერპრეტაცია

მწერლური ტექსტების შესახებ, ალბათ, ბევრი არაფერი ითქმება. უპირველესად, სად შეიძლება მათი პოვნა? ცხადია, არა კითხვის სამყაროში (აქ მათ იშვიათად და მცირე დოზით თუ წავაწყდებით მარგინალურ შემოქმედებაში). მწერლური ტექსტი არ არის რაღაც მატერიალური საგანი, ადვილი არაა მათი პოვნა წიგნის მაღაზიებში. მეტიც, ვინაიდან მწარმოებლური (და არა რეპრეზენტაციული)

მოდელის მიხედვით იქმნება, ვერავითარ კრიტიკას ვერ ეგუება და გამორიცხავს ყოველგვარ კრიტიკულ ანალიზს, რომელიც, თუნდაც ოდნავ რომ გამოვლინდეს, გააუქმებს ტექსტს, როგორც ასეთს. ამგვარი ტექსტის *გადა-წერა* გულისხმობს მის მიმოფანტვა-განფენას უსასრულო სხვაობათა სივრცეში. მწერლური ტექსტი მარადიული აწმყოა, რომელიც არ ემორჩილება არანაირ გაქვავებულ *მდგომარეობას* (ყოველგვარი მდგრადობა მას ბოლოს მოუღებდა, წარსულად გარდაქმნიდა); მწერლური ტექსტი *ჩვენ ვართ, წერის პროცესში მყოფნი*, მანამდე, ვიდრე რაღაც კონკრეტული სისტემა (იდეოლოგია, ჟანრი, კრიტიკა) არ გარდაქმნის, არ გახლეჩს, არ შეაჩერებს და პლასტიკურ ფორმას არ მისცემს სამყაროს დაუსრულებელ თამაშს (სამყარო, როგორც თამაში), ვიდრე არ შეამცირებს მისკენ მიმავალ უამრავ გზას, არ დაავიწროვებს მის ფართოდ გახსნილ ლაბირინთებს, არ შეამცირებს ენათა სიმრავლეს. *მწერლური ტექსტი* რომანის საწყისია რომანის გარეშე, პოეზიაა — ლექსის გარეშე, ესეისტიკაა — ესეს გარეშე, წერაა — სტილის გარეშე, წარმოებაა — პროდუქციის გარეშე, სტრუქტურირებაა — სტრუქტურის გარეშე. მაგრამ რას წარმოადგენენ *საკითხავი ტექსტები* (textes lisibles)? ამგვარი ტექსტები პროდუქტებია (და არა პროდუქციის შექმნა), სწორედ ისინი ქმნიან ლიტერატურის უკიდეგანო მასას. როგორ მოვახდინოთ ამ მასის დიფერენცირება? ამისთვის საჭიროა კიდევ ერთი, ანუ მეორე ოპერაცია, რაც პირველ ოპერაციას, ანუ შეფასებას მოსდევს. უპირველესად, ეს მეორე და გაცილებით უფრო დახვეწილი ოპერაცია მეტ-ნაკლებობის პრინციპს ეფუძნება, ნებისმიერ ტექსტს ესადაგება და ეს ახალი ოპერაცია *ინტერპრეტაციაა* (ამ ცნების ნიცშესეული გაგებით). ინტერპრეტაცია არ ნიშნავს ტექსტისთვის რაიმე კონკრეტული (მეტ-ნაკლებად დასაბუთებული ან მეტ-ნაკლებად თვითნებური) მნიშვნელობის მინიჭებას; პირიქით, გულისხმობს იმის დადგენას, თუ როგორი *სიმრავლისგან* შედგება. უპირველესად, წარმოვიდგინოთ ამ უზენაესი სიმრავლის სახე, რომელზეც რეპრეზენტაციის (იმიტაციის) არც ერთი მოთხოვნა არ ვრცელდება. ეს იდეალურ ტექსტში მრა-ვალი დახლართული ქსელია, რომლებიც თამაშში მონაწილეებივით, ერთმანეთზე არ დომინირებენ. ამგვარი ტექსტი არა აღმნიშვნელთა სტრუქტურა, არამედ აღნიშნულთა გალაქტიკაა. მას არ აქვს დასაწყისი, ის წრესავით შეუქცევადია. მასში მოსახვედრად მრავალი გზაა, რომელთაგან ვერც ერთზე ვერ ვიტყვით, რომ ის მთავარია. ამგვარი ტექს-

ტის მიერ გამოყენებული კოდები *თვალუწვდენელ უსასრულობაში* იკარგება; ამ კოდების ბოლომდე გააზრება შე-უძლებელია (მათი მნიშვნელობა არ ემყარება გადაწყვეტილების მიღების პრინციპს; ასე რომ, ამ კოდებისთვის ნებისმიერი მნიშვნელობის მიცემა შემთხვევითი იქნება). ამ უაღრესად მრავალი მნიშვნელობის მქონე ტექსტებიდან შეიძლება აღმოცენდეს აზრის სისტემები, რომელთა რაოდენობა ისევე არასოდეს არაა საბოლოო, როგორც თავად ენობრივი უსასრულობა. ინტერპრეტაცია, რომელიც სჭირდება ტექსტს, როგორც მრავლობითი წარმონაქმნი, სრულიადაც არ ნიშნავს თავისუფალ გააზრებას: აქ საუბარია არა იმაზე, რომ ვაღიაროთ ესა თუ ის აზრი და დიდსულოვნად ვცნოთ, რომ ყოველი მათგანი გარკვეულწილად ჭეშმარიტია, არამედ იმაზე, რომ ყოველგვარი გულგრილობის გარეშე დავადასტუროთ სიმრავლის არსებობა, რომელიც არ შეადგენს სავარაუდო და შესაძლო ჭეშმარიტებათა ჯამს. ტექსტის მრავლობითობის აღიარება აუცილებელია, თუმცა გარკვეულ სირთულესთანაა დაკავშირებული იმდენად, რამდენადაც როგორც არაფერი არსებობს ტექსტის მიღმა, ასევე არ არსებობს ტექსტი, როგორც დასრულებული „მთელი“ (რომელიც თავის მხრივ განაპირობებდა მის შინაგან სიმწყობრეს, მისი შემადგენელი ნაწილების შეთანხმებულ თანაარსებობას რეპრეზენტაციული მოდელის მამობრივი მეურვეობით): ამიტომ ტექსტი უნდა განვასხვაოთ როგორც ყოველივე იმისგან, რაც მისთვის გარეგნულია, ასევე მისი მთლიანობისგან. მაშასადამე, შეუძლებელია არსებობდეს მრავალობითი ტექსტების ნარატიული სისტემა, გრამატიკა და თხრობის ლოგიკა. მაგრამ თუ ზოგჯერ ისინი მაინც იჩენენ თავს, ეს ხდება მხოლოდ *იმდენად* (ამ სიტყვის მთლიანად *რაოდენობრივი* მნიშვნელობით), რამდენადაც ჩვენ წინაშე იქნება არასრული სახის მრავალობითი ტექსტები, რომლებშიც მრავლობითობა მეტ-ნაკლებად ძუნწადაა წარმოდგენილი.

III. კონოტაცია: წინააღმდეგ

ამ ზომიერად მრავალობითი (ანუ უბრალოდ: პოლისემიური) ტექსტებისთვის არსებობს საშუალო კრიტერიუმი, რომელსაც შეუძლია მრავალობითობის მხოლოდ გარკვეული ნაწილი მოიცვას; ეს კრიტერიუმი მეტისმეტად ფაქიზია და, ამავდროულად, ზედმეტად ბუნდოვანია იმისთვის, რომ ერთმნიშვნელოვან ტექსტებს მივუსადაგოთ; ამავე დროს, ის ძალიან ღარიბია მრა-

ვალვალენტური (ე.ი. ინტეგრალურად მრავალობითი) ტექსტებისთვის გამოსაყენებლად, რომლებიც *რევერსიული* და აშკარად არაერთმნიშვნელოვანია. ეს *მოკრძალებული* კრიტერიუმი კონოტაციაა. ელმსლევის თანახმად, რომელმაც კონოტაცია განსაზღვრა, კონოტაცია მეორეული მნიშვნელობაა, რომლის აღმნიშვნელი, თავის მხრივ, წარმოდგენილია რაიმე ნიშანით ან ძირეული ნიშნების სისტემით, რაც იგივე დენოტაციაა: თუ E არის ექსპრესია, C — შინაარსი, ხოლო R ამ ორს შორის ურთიერთობა, რომელიც წარმოქმნის ნიშანს, კონოტაციის ფორმულა ასეთი იქნება: (ERC) RC. ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან კონოტაციიის საზღვრები ამოუწურავია და არ ექვემდებარება არანაირი ტექსტის ტიპოლოგიას, ამიტომ მას დიდად არ წყალობენ. ერთნი (ვთქვათ ასე — ფილოლოგები) ამტკიცებენ, რომ ყველა ტექსტს ერთი კანონიკური და ჭეშმარიტი მნიშვნელობა აქვს, ხოლო ტექსტების მეორეულ მნიშვნელობებს კრიტიკოსების ფუჭ გამონაგონად მიიჩნევენ. ამის საპირისპიროდ, სხვები (მაგალითად, სემიოლოგები) არ ცნობენ დენოტაციურ და კონოტაციურ იერარქიას. ენა, ამბობენ ისინი, დენოტაციის ნედლი მასალაა და თავისი ლექსიკონითა და სინტაქსით ისეთივე სისტემაა, როგორიც ყველა სხვა სისტემა; ამიტომ გაუმართლებელია, ამ სისტემას რაიმე უპირატესობა მივანიჭოთ და ძირეული, ერთგვარი საწყისი აზრის სივრცედ და ნორმად, ასოციაციათა ქსელის საზომად ჩავთვალოთ. დენოტაციის განსაზღვრებისას ჭეშმარიტების, ობიექტურობის, წესის პრინციპს იმიტომ ვემყარებით, რომ კვლავაც ანგარიშს ვუწევთ ლინგვისტიკას, რომელსაც ამ ბოლო დრომდე ენა ფრაზებამდე და მის ლექსიკურ და სინტაქსურ შემადგენლებამდე დაჰყავდა; ხოლო ამგვარი იერარქიის აღიარება სხვა არა არის რა, თუ არა მიბრუნება დასავლური დისკურსის (სამეცნიერო, კრიტიკული თუს ფილოსოფიური) პრინციპთან, აზრის ცენტრალიზებულ წყობასთან, ეს არის ტექსტის ყველა მნიშვნელობის თავმოყრა დენოტაციის ბირთვის გარშემო (ბირთვი — ეს არის ცენტრი, მეურვე, თავშესაფარი, ჭეშმარიტების გამოსხივება).

IV. და მაინც — კონოტაციის სასარგებლოდ

კონოტაციის ზემოაღნიშნული კრიტიკა ნაწილობრივაა მართებული, ვინაიდან არ ითვალისწინებს ტექსტების ტიპოლოგიას (ამ ტიპოლოგიას არსებითი მნიშვნელობა აქვს. არცერთი ტექსტი

არ არსებობს მანამდე, ვიდრე არ განვსაზღვრავთ მის ღირებულებას), ვინაიდან თუკი არსებობს საკითხავი ტექსტები, რომლებიც ჩართულია ***დასავლეთის*** დახშულ სისტემაში და ამ უკანასკნელის მიზნების შესაბამისად, ***აღმნიშვნელის*** კანონს ემორჩილება, მაშასადამე, მათ უნდა ჰქონდეთ განსაკუთრებული მნიშვნელობის სისტემა, რომელსაც საფუძვლად უდევს კონოტაცია. ამგვარად, კონოტაციაზე სრულიად უარის თქმა, ნიშნავს ტექსტების განმასხვავებელი *ღირებულებების* გაუქმებას, საკითხავი ტექსტის სპეციფიკური აპარატის (ერთსა და იმავე დროს პოეტიკურისა და კრიტიკულის) განსაზღვრის უარყოფას; ანუ ეს იქნებოდა შეზღუდული და ზღვრული ტექსტების გათანაბრება, უარის თქმა ტიპოლოგიურ მიდგომაზე. კონოტაცია შესაღწევი გზაა კლასიკური ტექსტის პოლისემიაში, იმ შეზღუდულ მრავლობითობაში, რომელიც საფუძვლად უძევს კლასიკურ ტექსტს (ძნელი სათქმელია, არის თუ არა კონოტაციები თანამედროვე ტექსტებში). მაშასადამე, კონოტაცია უნდა გადავარჩინოთ ორმაგი გააზრებისგან და შევინარჩუნოთ, როგორც ტექსტის მრავლობითობის (კლასიკური ტექსტის შეზღუდული მრავლობითობის) გარკვეული და გამოკვეთილი კვალი. მაშასადამე, რა არის კონოტაცია? იგი შეგვიძლია განვსაზღვროთ, როგორც კავშირი, ანაფორა, მახასიათებელი, რომელსაც ძალუძს ურთიერთობის დამყარება წინარე, შემდგომ და გარე კონტექსტებთან, იმავე ტექსტის (ან სხვა ტექსტის) სხვა ადგილებთან: ამ ურთიერთობას შეიძლება სხვადასხვა სახელი ვუწოდოთ (მაგ. *ფუნქცია ან ინდექსი*); ამასთანავე, იგი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა შევზღუდოთ; მაგრამ მთავარია ერთმანეთში არ აგვერიოს კონოტაცია და იდეების ასოციაციები: ეს უკანასკნელი სუბიექტის სისტემაზე მიგვანიშნებს, ხოლო კონოტაცია ტექსტებისა ან ტექსტის იმანენტური კორელაცია გახლავთ; ან კიდევ, შეიძლება ითქვას, ეს არის ტექსტის სუბიექტის მიერ თავისივე სისტემის შიგნით განხორციელებული ასოციაცია. ტოპიკური თვალსაზრისით, კონოტაციები არის ის მნიშვნელობები, რომლებსაც ვერც ლექსიკონში და ვერც იმ ენის გრამატიკაში ვიპოვნით, რომლებზეც დაწერილია ესა თუ ის ტექსტი (ეს, რა თქმა უნდა, არამდგრადი განსაზღვრებაა: ლექსიკონი შეიძლება გაფართოვდეს, გრამატიკა — შეიცვალოს). ანალიტიკური თვალსაზრისით, კონოტაცია ორი სივრცეს განეკუთვნება: თანმიმდევრობათა სივრცეს, მოწესრიგებულ მწკრივს, სადაც წინადადებები ერთმანეთს ებმის და ხდება აზრის განვრცო-

ბა ერთგვარი განშტოებების საშუალებით; და აგლომერაციულ სივრცეს, სადაც ცალკეული ფრაგმენტები კორელაციას ამყარებენ მატერიალური ტექსტის მიღმა მდებარე ამა თუ იმ მნიშვნელობებთან, რითაც საბოლოოდ აღნიშნულთა „ნისლს“ ქმნიან. ტოპოლოგიური თვალსაზრისით, კონოტაცია შესაძლებელს ხდის მნიშვნელობათა (შეზღუდულ) მიმოფანტვას, რომლებიც ტექსტის ხილულ ზედაპირს ოქროს მტვერივით (აზრი — ოქროა) აფენია. სემიოლოგიური თვალსაზრისით, ყოველი კონოტაცია არის კოდის (რომლის აღდგენა შეუძლებელია) ერთგვარი საწყისი წერტილი, ტექსტში განფენილი ხმის არტიკულირება. ზეგავლენის თვალსაზრისით, ის უღელია, რომელსაც უნდა დაემორჩილოს ტექსტი, ამგვარი დათრგუნვის შესაძლებლობაა (აზრი — ძალაა). ისტორიული თვალსაზრისით, რამდენადაც კონოტაცია ისეთ მნიშვნელობებს ქმნის, რომლებიც აღდგენას ექვემდებარება (თუნდაც ლექსიკურად რომ არ ჩამოყალიბდეს), იგი (ქრონოლოგიურად განსაზღვრულ) ***აღნიშნულთა ლიტერატურის*** წყაროს წარმოადგენს. თავისი მთავარი ფუნქციის (ორმაგი მნიშვნელობების წარმოქმნის) თვალსაზრისით, კონოტაცია არღვევს კომუნიკაციის სიწმინდეს: ესაა საგანგებოდ და საგულდაგულოდ შექმნილი „ხმაური“, რომელიც ავტორისა და მკითხველის ფიქტიურ დიალოგში იჭრება, მოკლედ, კონტრკომუნიკაციაა (***ლიტერატურა*** მიზანდასახული კაკოგრაფიაა). სტრუქტურულად, ორი თითქოსდა განსხვავებული სისტემის, დენოტაციისა და კონოტაციის არსებობა, ტექსტს საშუალებას აძლევს, თამაშის მსგავსი წესებით იმოქმედოს, როდესაც ერთი სისტემა მეორე სისტემისაკენ გარკვეული ***ილუზიის*** მოთხოვნათა შესაბამისად გვამისამართებს. დაბოლოს, იდეოლოგიური თვალსაზრისით, ეს თამაში კლასიკურ ტექსტს გარკვეულ უპირატესობას — ***უმანკოებას*** ანიჭებს: ამ ორი სისტემიდან დენოტაციური სისტემა თავისი თავისკენაა მიდრეკილი და თავის არსებობას აღნიშნავს. დენოტაცია არაა ძირეული მნიშვნელობა, მაგრამ თავს ასე გვაჩვენებს; ამ ილუზიის შედეგად, რომელსაც დენოტაცია თავის თავზე ქმნის, საბოლოოდ ის სხვა არაფერია, თუ არა *უკანასკნელი* გამოვლინება ყველა შესაძლო კონოტაციათა შორის (ისეთი, რომელიც თითქოს-და თან იწყებს და თან ამთავრებს კითხვის პროცესს), მთავარი მითია, რომლის წყალობითაც, ტექსტს საშუალება ეძლევა გაითამაშოს ენის ბუნებასთან, ენასთან, როგორც ბუნებასთან, დაბრუნებაა: მართლაცდა, განა არ გვინდა ვირწმუნოთ, რომ ნებისმიერი წინადადება, ნებისმიერი შინაარსის მიუხედავად, საბო-

ლოოდ, რაღაც ლიტონ, მარტივ, ანბანურ *ჭეშმარიტებას* გვამცნობს, რომელთან შედარებითაც ყველა დანარჩენი (რომელიც გაჩნდება *მოგვიანებით* და *დამატებით*) ლიტერატურად აღიქმება? ამიტომაცაა, რომ კლასიკური ტექსტის მიმართ აუცილებლად უნდა შევინარჩუნოთ დენოტაცია, ენის კოლექტიური უმანკოების *წარმოსაჩად* განკუთვნილი ეს ძველი, მახვილი მზერის მქონე, მოხერხებული, თვალთმაქცი ღვთაება.

V. კითხვა, დავიწყება

მე ვკითხულობ ტექსტს — ეს განცხადება, რომელიც თანხმობაშია ენის „სულთან“ (სუბიექტი, ზმნა, დამატება) ყოველთვის როდია ჭეშმარიტი. რაც უფრო მრავალობითია ტექსტი, მით ნაკლებად შეიძლება იმის თქმა, რომ მანამდე დაიწერა, ვიდრე მას წავიკითხავდე; ამით როდი მივმართავ ტექსტის პრედიკაციულ ოპერაციას, რაც მისივე არსიდან მომდინარეობს და რასაც *კითხვა* ეწოდება, თანაც ***მე*** არ ვარ ტექსტამდე არსებული უცოდველი სუბიექტი, რომელიც მას განსჯისა და ანალიზის ობიექტად გამოიყენებდა. ეს „მე“, რომელიც ტექსტისკენ მიემართება, უკვე თვითონ არის სხვა ტექსტების, უკიდეგანო, ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, დაკარგული კოდების ჯამი (რომელთა წარმომავლობა უცნობია). ცხადია, *ობიექტუროობა* და *სუბიექტუროობა* ისეთი ფაქტორებია, რომელთაც შეუძლიათ გადაფარონ ტექსტი, მაგრამ ამ მძლავრ ფაქტორებს მასთან არანაირი საერთო არ აქვთ. სუბიექტურობა ის ყოვლისმომცველი წარმოდგენაა, რომელსაც თითქოსდა შეუძლია მთლიანად მოიცვას ტექსტი, მაგრამ ეს მოჩვენებითი ყოვლისმომცველობაა და სხვა არაფერია, თუ არა ყველა იმ კოდის კვალი, რომლებითაც წარმოვიქმნები; ასე რომ, ჩემი სუბიექტურობა საბოლოოდ თავად სტერეოტიპების ერთობლიობაა. თავის მხრივ, ობიექტურობაც მოიცავს ტექსტს და ყველა სხვა სისტემის მსგავსად, წარმოსახვითი სისტემაა (თუმცა მაკასტრირებელი საწყისი მასში უფრო ძლიერად ვლინდება); ის საწყისია, რომელიც საშუალებას მაძლევს, ჩემს თავს მომგებიანი სახელი ვუწოდო, შევიმეცნო ან „არ ვიცნო“ ჩემივე თავი. კითხვის პროცესი ობიექტურობისა და სუბიექტურობის (ორივე მოჩვენებითია) საფრთხეს მხოლოდ მაშინ შეიცავს, როდესაც ტექსტს ექსპრესიულ (ჩვენი თვითგამოხატვისთვის განკუთვნილ) საგნად მივიჩნევთ, რომელიც სუბლიმირებულია ჭეშმარიტების მო-

რალის საშუალებით, იმ მორალისა, რომელიც ხან ნაკლებად მომთხოვნი, ხან კი — ასკეტურად მკაცრია. არადა, კითხვა არ არის მავნე ქმედება, წერის თანმხლები და დამატებითი რამე, რომელსაც პირველადი შემოქმედების ყველა ღირსებას ვანიჭებთ. კითხვა ერთგვარი მუშაობაა (ამიტომაც უმჯობესია, გველაპარაკა ლექსეოლოგიურ, თვით ლექსეოგრაფიულ აქტზეც კი, ვინაიდან მე ვწერ იმას, რაც ჩემი საკითხავი გახდება) და ამ სამუშაოს მეთოდი — ტოპოლოგიურია: მე არ ვარ დამალული ტექსტში, უბრალოდ, არ ვჩანვარ მასში: ჩემი ამოცანაა ადგილიდან დავძრა, ერთიდან მეორეში გადავრთო ის სისტემები, რომლებიც უფრო მეტად არც ტექსტისადმი არის მამართული და არც ჩემი „მე“-ს მიმართ; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის მნიშვნელობები, რომლებსაც მე ვპოულობ, არა ***ჩემ*** მიერ ან სხვა ადამიანების მიერ, არამედ მათი *სისტემური* საწყისით არიან დადგენილნი: არ არსებობს კითხვის სხვა მტკიცებულება თუ არა თავად კითხვის თანამიმდევრული და მართლზომიერი სისტემატურობა. მართლაცდა, კითხვა ენობრივი მუშაობაა. წაკითხვა ნიშნავს მნიშვნელობების პოვნას, ხოლო მნიშვნელობების პოვნა — მათთვის სახელის დარქმევაა. მაგრამ ეს მნიშვნელობები, რომლებსაც სახელი დაერქვა, სხვა სახელებისკენ მიისწრაფვის; სახელები ერთმანეთს უხმობენ, ჯგუფდებიან და ეს ჯგუფები, თავის მხრივ, სახელის დარქმევას ითხოვენ. მე ვარქმევ სახელს, გადავარქმევ, ისევ ვარქმევ და ასე მიედინება ტექსტის ცხოვრება. ეს არის ტექსტის ჩამოყალიბება ნომინაციით, ეს აპროქსიმაციის გაუთავებელი პროცესია, მეტონიმიური სამუშაოა. ამგვარად, მრავალობით ტექსტთან მიმართებით, ამა თუ იმ აზრის დავიწყება არ შეიძლება შეცდომად ჩავთვალოთ. არადა, კითხვა არ არის სისტემათა ჯაჭვის შეჩერება ან ჭეშმარიტების დადგენა, ტექსტის დაკანონება და შედეგად — ნიადაგის მომზადება მკითხველის „შეცდომაში“ შესაყვანად. კითხვა მდგომარეობს არა ამ სისტემების სასრული რაოდენობის მიხედვით ერთმანეთთან დაკავშირებაში, არამედ მათი სიმრავლის მიხედვით გაერთიანებაში (რაც ყოფნაა და არა რაოდენობრივი აღრიცხვა). მე შევდივარ ტექსტში, გავდივარ მასში, ვანაწევრებ მას, მაგრამ არაფერს არ ვთვლი. ამა თუ იმ მნიშვნელობის დავიწყებაში საძრახისი არაფერია, რადგან დავიწყება კითხვის სავალალო დეფექტი როდია; ეს პოზიტიური ფასეულობაა, რაიმეს წინაშე ტექსტის პასუხისმგებლობის, სისტემის პლურალიზმის მტკიცების საშუალებაა (საკმარისია ამ სისტემათა სრული სიის

შედგენა, რომ მაშინვე თავი იჩინოს მათმა ერთადერთმა, ე.წ. თეოლოგიურმა მნიშვნელობამ); რომ მავიწყდება, სწორედ ამიტომ ვკითხულობ.

VI. ნაბიჯ-ნაბიჯ

თუ გვინდა ყურადღება მივაქციოთ ტექსტის მრავლობითობას (რაგინდ შეზღუდულიც არ უნდა იყოს იგი), მაშინ უარი უნდა ვთქვათ ტექსტის დიდ ჯგუფებად დანაწევრებაზე, რითაც დაკავებულია კლასიკური რიტორიკა და *ტექსტების სასკოლო განმარტება*: ტექსტის რაიმე *კონსტრუქციაზე* ზედმეტია საუბარი; ყველაფერი განუწყვეტელ და მრავალგზის ნიშანდებას ექვემდებარება, მაგრამ ყოველივე ეს საბოლოო მიზნისკენ, საბოლოო სტრუქტურისკენ არაა მიმართული. აქედან გამომდინარეობს კონკრეტული ტექსტის თანამიმდევრული ანალიზის აუცილებლობა, რასაც, როგორც ჩანს, თან ახლავს არაერთი შედეგი და გარკვეული უპირატესობა. ერთი რომელიმე ტექსტის განსჯა სულაც არაა „კონკრეტულობის“ დამამშვიდებელი ალიბით აღჭურვილი უმიზნო ქმედება: ცალკეულ ტექსტს ლიტერატურის ყველა ტექსტის ღირებულება მოეპოვება, მაგრამ არა ისე, თითქოს მათ პრეზენტაციას წარმოადგენდეს (თითქოს მათ აბსტრაგირებას და გათანაბრებას ახდენდეს), არამედ იმ გაგებით, რომ თავად ლიტერატურა სხვა არაფერია, თუ არა ერთი ტექსტი: ცალკეული ტექსტი გზას (ინდუქციურს) გვიხსნის არა **მოდელისკენ**, არამედ ის ერთ-ერთი შესასვლელთაგანია იმ ქსელში, რომელსაც ათასი შესასვლელი აქვს; ამ შესასვლელიდან სვლა ნიშნავს შორს, არა ნორმებისა და მათგან გადახრების დაკანონებული სტრუქტურის, ნარატიული თუ პოეტიკური **კანონის** დანახვას, არამედ იმ პერსპექტივის (ფრაგმენტების, სხვა ტექსტების გამოძახილების, სხვა კოდების) შემჩნევას, რომლის გაქცევის, უკან დახევის უკიდურესი ზღვარი გამუდმებით ფართოვდება და იდუმალად ღია რჩება: ყოველი (ერთადერთი) ტექსტი ამ გაქცევას, ამ მარადიულ განახლებას დაქვემდებარებული და მუდმივად მოუწესრიგებელი *განსხვავების* თეორიის განსახიერებაა (და არა მხოლოდ უბრალო გამოვლინება). მეტიც, ამ ერთადერთი ტექსტის უმცირეს დეტალამდე დამუშავება ნიშნავს თხრობის სტრუქტურული ანალიზის იქიდან გაგრძელებას, სადაც ეს ანალი-

ზი შეჩერდა, ანუ დიდი სტრუქტურებიდან დაწყებას; ეს ნიშნავს: თავს უფლება (დრო და შესაძლებლობა) მისცე, ჩაუღრმავდე მნიშვნელობათა ყველა ხვეულს, უყურადღებოდ არ დატოვო აღმნიშვნელის არც ერთი მონაკვეთი, სადაც გამოვლენილი არ იქნება კოდი თუ კოდები, რომელთა საწყისი (ან ფინალური) პუნქტი შესაძლოა სწორედ ეს მონაკვეთია; ეს არის (ყოველ შემთხვევაში, შესაძლებელია ამის იმედი გვქონდეს, თუ ამ მიმართულებით ვიმუშავებთ) მარტივი რეპრეზენტაციული მოდელის სხვა მოდელით ჩანაცვლება, რომლის გახსნაც კლასიკური ტექსტის ყოველგვარი შესაძლებლობის გამოვლენის საშუალებას იძლევა; *ნაბიჯ-ნაბიჯ,* ნელი და, თითქოსდა, უნებური სვლა არ გულისხმობს შესასწავლ ტექსტში ჩაღრმავებას, მასში შეჭრასა და მისი შინაგანი იერსახის შექმნას; ასეთი სვლა სხვა არაფერია, თუ არა თავად კითხვის პროცესის *დეკომპოზიცია* (კინემატოგრაფიული გაგებით) ან კადრის შენელება, ანუ ბოლომდე არც სახეა და არც ანალიზია. დაბოლოს, კომენტარების წერის თვალსაზრისით, ეს ნიშნავს გადახვევების (სამეცნიერო დისკურსისთვის ერთობ უცხო ხერხის) სისტემატურ გამოყენებას, რაც იმ სტრუქტურების შექცევადობის (რივერსიულობის) დანახვის საშუალებას იძლევა, რომლებიც ტექსტის ქსოვილს ქმნიან; ცხადია, კლასიკური ტექსტი ბოლომდე შექცევადობას არ ექვემდებარება (ის ზომიერად მრავლობითია), ამიტომ ასეთ ტექსტს მისი შექმნის თანმიმდევრობის შესაბამისი სათანადო თანმიმდევრობით ვკითხულობთ; რაც შეეხება ნაბიჯ-ნაბიჯ კომენტირებას, ეს გულისხმობს ტექსტში ერთი და იმავე შესასვლელებით შეღწევას, *უკიდურესი* სტრუქტურირებისგან თავიდან აცილებას, თავის დაზღვევას სტრუქტურის სიჭარბისგან, რომელიც მეცნიერთა კვლევებიდან და ტექსტის დასრულებისკენ სწრაფვიდან მომდინარეობს. ჩვენი მიზანი ტექსტის დანაწევრებაა და არა გაერთიანება.

VII. დანაწევრებული ტექსტი

ამიტომაც ჩვენ ვანაწევრებთ ტექსტს და ვინაიდან ჩვეულებრივი კითხვა ტექსტის მხოლოდ გლუვი ზედაპირის დანახვის საშუალებას იძლევა, მასში მცირე მიწისძვრის შედგად წარმოქმნილი ქანობების მსგავსი ნიშნადობის მქონე ცალკეულ მონაკვეთებს გამოვყოფთ, რომლებიც შეუმჩნევლადაა შედუღებული წინადადების რიგით, ფრაზების ნაკადით, ჩეულებრივი ენის „ბუნებრიობით“. საკვლევ აღმნიშვნელს ჩვენ მომიჯნავე, მოკლე ფრაგ-

მენტების წყებად ვყოფთ, რომლებსაც *ლექსიებს* [*lexias*] ვუწოდებთ, ვინაიდან ისინი კითხვის ერთეულებს წარმოადგენენ. უნდა ითქვას, რომ ამგვარი ნაწილებად დაყოფა უაღრესად თვითნებურია და არავითარ მეთოდოლოგიურ პასუხისმგებლობას არ გულისხმობს, რადგანაც ამგვარ დანაწევრებას აღმნიშვნელები ექვემდებარება, მაშინ, როდესაც ჩვენი ანალიზის საგანი მხოლოდ და მხოლოდ აღსანიშნი იქნება. ლექსია ზოგჯერ მხოლოდ რამდენიმე სიტყვისგან, ხოლო ზოგჯერ რამდენიმე წინადადებისგან იქნება შედგენილი; გააჩნია, როგორ იქნება უფრო მოსახერხებელი. სრულიად საკმარისია, რომ ლექსია წარმოადგენდეს საკმარის სივრცეს, რომელშიც მნიშვნელობათა გამოვლენის შესაძლებლობა გვექნება; მისი ემპირიულად გათვლილი მოცულობა დამოკიდებული იქნება კონოტაციების სიმჭიდროვეზე, რომელიც განსხვავებული იქნება ტექსტის სხვადასხვა ადგილას; მაგრამ აუცილებელია, რომ ყოველი ლექსია არაუმეტეს სამ ან ოთხ აზრობრივ ერთეულს შეიცავდეს. ტექსტი, თავისი მთლიანობით, შეიძლება ზეცას შევადაროთ, ერთთავად ბრტყელსა და ღრმას, გლუვსა და უკიდეგანოს, დაუსაბამოს და სარკესავით გაპრიალებულს; როგორც ის მისანი, რომელიც თავისი კვერთხით ჯერ ოთხკუთხედს ხაზავდა, ვიდრე ფრინველთა ფრენის მიხედვით მკითხაობას შეუდგებოდა, ასევეა კომენტატორიც, რომელიც ტექსტში ჯერ კითხვის ზონებს გამოავლენს, რათა მათში თვალყური მიადევნოს მნიშვნელობათა ადგილმონაცვლეობას, კოდების გამოვლინებებს, ციტაციების ნაკადს. ლექსია სემანტიკური ერთეულის გარსია, მრავალობითი ტექსტის თხემია, რომელიც შესაძლო (ამასთანავე კითხვის პროცესის სისტემურობით მოწესრიგებულ და მინიჭებულ) მნიშვნელობათა ფსკერია, რომლის ზედაპირზე დისკურსი მიედინება. ამგვარად, ლექსია და მისი ერთობები ერთგვარ კუბს ქმნიან, რომელიც მოჭედილია სიტყვებით, წინადადებებით ან აბზაცებით, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ენით, რომელიც მის „ბუნებრივ“ მატარებელს წარმოადგენს.

VIII. დაჩეხილი ტექსტი

ძალიან მნიშვნელოვანია ის, რომ ამგვარი დანაწევრება ყოველ ლექსიაში აღსანიშნების მონაცვლეობისა და განმეორების დადგენის საშუალებას იძლევა. ამ აღსანიშნების დადგენა მიზნად ისახავს ტექსტის არა ჭეშმარიტების (მისი ღრმა, სტრატეგი-ული სტრუქტურის), არამედ მისი (თუნდაც ძუნწი) სიმრავლის დადგე-

ნას. ასევე არ ვაპირებთ ყოველი ლექსიისთვის გამოვლენილ ცალკეულ მნიშვნელობათა ერთეულების (კონოტაციების) გადაჯგუფებასა ან მათთვის მეტამნიშვნელობების მინიჭებას, რითაც ტექსტის საბოლოო კონსტრუქციას მივიღებდით (დანართში, უბრალოდ, ერთმანეთთან დავაკავშირებთ ზოგიერთ სეგმენტს, რომელთა ერთმანეთთან კავშირი კითხვის პროცესში შესაძლოა დაიკარგა). ჩვენი მიზანი არაა არც ამა თუ იმ ტექსტის და არც *ამ* ტექსტის კრიტიკული განსჯა: ჩვენ სხვადასხვაგვარ კრიტიკას (ფილოსოფიურს, ფსიქოანალიტიკურს, თემატურს, ისტორიულს, სტრუქტურულს), სემანტიკურ მასალას (რომელიც დაყოფილია და არა განაწილებული) ვთავაზობთ; შემდეგში ყოველი კრიტიკა (თუ ამის სურვილი იქნება) თავად გადაწყვეტს, ჩაერთოს თუ არა ამ თამაშში, როგორ გააჟღეროს თავისი ხმა, რომელიც ტექსტის მიყურადებიდან წარმოიშობა. ჩვენ გვინდა წერის სტერეოგრაფიული სივრცე (რაც ამ შემთხვევაში კლასიკური, კარგად წასაკითხი წერა იქნება) მოვხაზოთ. კომენტარი, რომელიც მრავლობითობის იდეის გატარებისკენ მიისწრაფვის, ტექსტისადმი „მოწიწების" შემთხვევაში ქმედითი ვერ იქნება. ტექსტს ჩვენ დაუსრულებლად დავანაწევრებთ, გავწყვეტთ ისე, რომ არავითარ ყურადღებას არ მივაქცევთ მის ბუნებრივ (სინტაქსურ, რიტორიკულ, სიუჟეტურ) დანაყოფებს; ნებისმიერი დაკვირვება, ახსნა-განმარტება და მისგან გადახვევა თავს იჩენს მკითხველის დაძაბული მოლოდინის მომენტში, როდესაც შესაძლოა ზმნას ჩამოვაცილოთ დამატება, სახელს — ზედსართავი; კომენტატორის სამუშაო, რომელიც თავისუფალი იქნება მთლიანობის იდეოლოგიისგან, სწორედ იმისკენ იქნება მიმართული, რომ გამოავლინოს ტექსტისადმი ყოველგვარი *უპატივცემულობა*, წამდაუწუმ *შეაწყვეტინოს სიტყვა*. ამგვარად, კრიტიკის საგანი გახდება ტექსტის არა *ხარისხი* (ამ შემთხვევაში შეუდარებელი), არამედ მისი „ბუნებრიობა".

IX. რამდენგვარი წაკითხვა შეიძლება?

დაბოლოს, საჭიროა შევთანხმდეთ კიდევ ერთ თავისუფლებაზე: ტექსტის ისე წაკითხვაზე, თითქოს ის უკვე წაკითხული გვაქვს. მათ, ვისაც გასართობი ამბები უყვართ, რა თქმა უნდა, შეუძლიათ ჯერ ამ წიგნის ბოლოს ჩვენი განსახილველი ტექსტი (ბალზაკის ნოველა „სარაზინი", რომელიც მოცემულია დანართში) წაიკითხონ იმ სახით, როგორიც ის გამოქვეყნდა, მოკლედ ისე,

როგორც ჩვეულებრივ ვკითხულობთ ხოლმე. მაგრამ რაკი ჩვენი მიზანი მრავლობითობის გამოვლენაა, ამიტომ არ შეგვიძლია ეს მრავლობითობა კითხვის ზღურბლს იქით დავტოვოთ, ანუ თავად კითხვაც მრავლობითი უნდა იყოს, რაც ტექსტში უწესრიგოდ შესვლას გულისხმობს: კითხვის „პირველი“ ვერსიაც შესაძლოა უკანასკნელი ვერსია აღმოჩნდეს, თანაც ისე, თითქოს ტექსტის რეკონსტრუირება იმიტომ მოვახდინეთ, რომ ამით მის მოძრავ აღნაგობას დავუბრუნდეთ; ასეთ შემთხვევაში აღმნიშვნელს კიდევ ერთი დამატებითი რიტორიკული ნიშან-თვისება — გადართვის უნარი ენიჭება.

ხელახალი წაკითხვა უცხოა ჩვენი საზოგადოების კომერციული და იდეოლოგიური ჩვევებისთვის; ითვლება, რომ ერთხელ უკვე მოხმარებული („მონელებული“) ამბავი უნდა „მოვისროლოთ” და იგი სხვა ამბით ჩავანაცვლოთ, ანუ სხვა წიგნი უნდა შევიძინოთ; ხელახლა წაკითხვა მკითხველთა მხოლოდ ზოგიერთ მარგინალურ კატეგორიას (ბავშვებს, მოხუცებსა და პედაგოგებს) მიაჩნია მისაღებად. ჩვენ კი ხელახლა წაკითხვას საწყის პრინციპად გთავაზობთ, ვინაიდან მხოლოდ ის იცავს ტექსტს განმეორებისგან (ისინი, ვინც ვერ ახერხებენ ხელახლა წაკითხვას, ძალაუნებურად ყოველ ტექსტს ერთსა და იმავე ამბად აღიქვამენ), ზრდის მისი მრავალგვარობისა და მრავლობითობის ხარისხს: ხელახლა წაკითხვით ტექსტი ლახავს ტექსტის შინაგანი ქრონოლოგიის ჩარჩოებს (ეს ამ ამბა*მდე* ან მის *შემდეგ* მოხდა) და მითიურ დროს გვაზიარებს (სადაც არ არის არც *-მდე* და არც *შემდეგ*); უპირისპირდება ყოველგვარ ისეთ მცდელობას, რომელიც ცდილობს დაგვარწმუნოს, თითქოს პირველი წაკითხვა — მხოლოდ პირველი, გულუბრყვილო, ფენომენალური წაკითხვაა, რომელსაც შემდეგ „ავხსნით“, მოვახდენთ მის ინტელექტუალიზებას (ისე, თითქოს არსებობს წაკითხვის რაღაც თავდაპირველობა, თითქოს ჩვენამდე ის არასოდეს არავის წაუკითხავს. არ არსებობს *პირველი* წაკითხვა, მაშინაც კი, როცა ტექსტი ერთგვარი *მოლოდინის შეყოვნების* სხვადასხვა ხერხით (რომლებიც უფრო მოჩვენებითია, ვიდრე დამაჯერებელი) ცდილობს ასეთი შთაბეჭდილება შეგვიქმნას); ამგვარად, ხელახალი წაკითხვა უკვე ტექსტის მოხმარება კი არაა, არამედ თამაშია (თამაში, როგორც სხვადასხვა კომბინაციის განმეორება). მაშასადამე, თუ ტექსტს *სასწრაფოდ* ხელახლა წავიკითხავთ (ტერმინოლოგიურ წინააღმდეგობას საგანგებოდ

მივმართავ), ამას იმიტომ ვაკეთებთ (თითქოსდა, ნარკოტიკის ზემოქმედებას — განახლებისა და განსხვავებულობის ეფექტს — განვიცდიდეთ), რომ არა *ჭეშმარიტ* ტექსტს, არამედ ტექსტის მრავლობითობას ვეზიაროთ: იმავეს, მაგრამ ახალს.

X. „სარაზინი“

რაც შეეხება ტექსტს, რომელიც შევარჩიე (რა მიზეზით შევჩერდი მასზე? მხოლოდ ის ვიცი, რომ უკვე დიდი ხანია მინდოდა თავიდან ბოლომდე გამეანალიზებინა რომელიმე მცირეტანიანი მოთხრობა და ბალზაკის ნოველამ ჩემი ყურადღება ჟან რებულის გამოკვლევის გამო მიიქცია.[1] ავტორის სიტყვების თანახმად, მის არჩევანზე ჟორჟ ბატაის ერთმა ციტაციამ იმოქმედა. აი, ასე აღმოვჩნდი ამ *განზრახვაში* ჩართული, თუმცა წარმოუდგენელი აღმოჩნდა ის უსაზღვროება, რაც ტექსტმა გამოავლინა), არის ბალზაკის „სარაზინი“.[2]

(1) **სარაზინი** * თავად სათაური წარმოშობს კითხვას: სარაზინი — რა არის ეს? საზოგადო სახელი? საკუთარი სახელი? საგანი? კაცი? ქალი? ამ კითხვას პასუხი მხოლოდ ძალიან გვიან გაეცემა იმ მოქანდაკის ბიოგრაფიის საშუალებით, რომელსაც სარაზინი ჰქვია. შევთანხმდეთ, რომ *ჰერმენევტიკული კოდები* ვუწოდოთ (რასაც სიმარტივისთვის აღვნიშნავთ შემოკლებით — HER.) ერთეულების იმგვარ ერთიანობას, რომელთა ფუნქციაცაა, ამა თუ იმ სახით ჩამოაყალიბონ კითხვა, მისი პასუხი და მიუთითონ განსხვავებული გარემოებანი, რომელთაც შეუძლიათ ან მოამზადონ კითხვა ან გადაავადონ პასუხი; ან კიდევ: ჩამოაყალიბონ გამოცანა და შემოგვთავაზონ მისი პასუხი. მაშასადამე, სათაურს — *Sarazine* — შემოაქვს გარკვეული წყობის პირველი წევრი, რომელიც მხოლოდ № 153-ე ლექსიაში დაიხურება (HER. ენიგმა 1 (ნოველაში იქნება სხვა ენიგმებიც): კითხვა). * სიტყვა *სარაზინი* თავისთავში ატარებს სხვა კონოტაციასაც: ეს არის მდედრობითობის კონოტაცია, რომელიც ყველა ფრანგისთვის საგრძნობია. ჩვეულებრივ, e დაბოლოებას ისინი მდედრობითის განმსაზღვრელ სპეციფიკურ მორფემად აღიქვამენ, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საკუთარ სახელზეა საუბარი და რომლის მამრობითი ფორმა (Sarazin) ასევე დადგენილია ფრანგული ონომასიოლოგიის მიერ. მდედრობითობა (კონოტირებული) არის აღსანიშ-

* პარიზელთა ცხოვრების სცენები. იხ. ონორე დე ბალზაკი, ადამიანური კომედია, გამომც. Seuil (1966), ტ. IV, გვ. 263-272.

ნი, რომელიც არაერთგზის წარმოჩნდება ტექსტის სხვადასხვა მონაკვეთში. ეს გახლავთ მოხეტიალე ერთეული, რომელსაც შეუძლია დაუკავშირდეს იგივე ტიპის სხვა ერთეულებს, რათა ჩამოაყალიბოს ხასიათები, ატმოსფერო, სახეები, სიმბოლოები. მართალია, ყველა აქ გამოვლენილი ერთეული არის აღსანიშნი, მაგრამ ის („მდედრობითობა“) მაინც სანიმუშო აღსანიშნთა კატეგორიას მიეკუთვნება, ესაა აღსანიშნი, რომელიც კონოტაციის ხარჯზე ჩნდება — ამ სიტყვის საყოველთაოდ მიღებული მნიშვნელობით. მოხმობილ ერთეულს აღსანიშნი (შემდეგი დაზუსტების გარეშე) ან *სემა* (სემანტიკაში სემა შინაარსის პლანის ერთეულია) ვუწოდოთ, ამგვარი ერთეულები აღვნიშნოთ შემოკლებების საშუალებით — SEM და ყოველი შემთხვევისას დავკმაყოფილდეთ კონოტაციური აღსანიშნის ფიქსაციით, რომლისკენაც ლექსია რომელიმე (თუნდაც აპროქსიმატიული) სიტყვის დახმარებით გაგვაგზავნის (CEM — მდედრობითობა).

2. ღრმა ფიქრებში ვიყავი ჩაძირული; * აქ განცხადებული ჩაფიქრება არაფერ საჭოჭმანოს არ გულისხმობს. ეს სიტყვა (ჩაფიქრება) კარგად არის გამოკვეთილი ყველაზე ცნობილი რიტორიკული ფიგურის დახმარებით — ანტითეზით და მისი თანდათანობით წარმოჩენილი წევრებით — ბაღითა და დარბაზით, სიკვდილითა და სიცოცხლით, სიცივითა და სითბოთი, გარეგნულითა და შინაგანით. ამგვარად, ის, რასაც ლექსია *გვატყობინებს,* არის ერთგვარი დიდი სიმბოლური ფორმა, ვინაიდან მოიცავს მთლიან სივრცეს სუბსტიტუციებითა და ვარიაციებით, რომლებიც მიგვიძღვებიან ბაღიდან კასტრატისკენ, დარბაზიდან ახალგაზრდა ქალისკენ, რომელიც მთხრობელს უყვარს, აღარაფერი რომ ვთქვათ იდუმალებით მოცულ მოხუცზე, მშვენიერ ქალბატონ დე ლანტსა თუ ვიენის სურათზე გამოსახულ მთვარეულ ადონისზე. ამგვარად, სიმბოლურ ველზე გამოიყოფა ანტითეზის ერთგვარი გაფართოებული უბნები; თავიდან წარმოიქმნება შესავლის ფუნქციის მქონე ერთეული — *ჩაფიქრება* — რაც საშუალებას გვაძლევს მოვხვდეთ ამ უბანში და რომელიც ანტითეზის ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო წევრს აერთიანებს (AB) (ამ სიმბოლური ველის ყოველ ერთეულს აღვნიშნავთ ასოებით: CYM. (აქ CYM. ანტითეზა: AB). ****** ჩაფიქრებული ადამიანის მდგომარეობა (*„ჩაძირული ვიყავი“...)* უკვე წინასწარ გვთავაზობს (ყოველ შემთხვევაში, მოცემულ დისკურსში) ერთგვარ მოვლენას, რომელიც მას დაასრულებს (*„როცა საუბარმა გამომაღვიძა“*; №14). მსგავსი თანმიმდევრობები ვარაუდობს ადამიანის ქცევის მოტი-

ვირებულობას. თუ არისტოტელეს ტერმინოლოგიას მოვიხმობთ, რაც გულისხმობს *პრაქსისსა* და *პროაირესისს* შორის დამოკიდებულებას, ანუ ადამიანის შესაძლებლობას, დაფიქრდეს თავისი საქციელის შედეგებზე, მაშინ ამ ქმედებებისა და საქციელების კოდს შეგვიძლია ვუწოდოთ პროაირეტიკული (მაგრამ თხრობაში მოქმედებაზე *დაფიქრება* პერსონაჟისგან კი არ მომდინარეობს, არამედ დისკურსისგან). ქმედების ეს კოდი აღვნიშნოთ — ACT-ით. მეტიც, ცოტა ხანში ყველა ეს ქმედება რიგებად მოწესრიგდება და ამიტომაც ყოველ ასეთ რიგს ზოგადი სახელი მოვუძებნოთ და ამ თანმიმდევრობის თითოეული წევრი დავნომროთ იმის მიხედვით, თუ როდის და როგორ წარმოჩნდებიან ისინი (ACT: „ჩაძირვა“: 1: შთანთქმა).

3) ხმაურიანი დღესასწაულების დროს ასე თვით არასერიოზულ ადამიანებსაც ემართებათ ხოლმე; * ინფორმაციას დღესასწაულის შესახებ (ირიბად ნათქვამი), რასაც მალე მოჰყვება სხვა ინფორმაცია (რომ ეს დღესასწაული მიმდინარეობს სენტ-ონორეს გარეუბნის ერთ კერძო სახლში), რეველანტური აღსანიშნის შემადგენელი ნაწილია — კერძოდ, ლანტის ოჯახის სიმდიდრე (SEM — სიმდიდრე). ****** მოხმობილი ფრაზა შესაძლოა ანდაზის ტრანსფორმაცია იყოს: *ხმაურიან დღესასწაულს სევდა ახლავს.* ეს სიტყვები კოლექტიური, ანონიმური ხმითაა გამოთქმული და ადამიანური სიბრძნის წიაღიდან მომდინარეობს. მაშასადამე, მოცემული ერთეული გნომიკური კოდია და იგი ერთ-ერთია ცოდნისა თუ სიბრძნის იმ მრავალრიცხოვანი კოდებიდან, რომლებთანაც ტექსტი გამუდმებით გვაგზავნის; ვუწოდოთ მათ *კულტურული კოდები* (სიმართლე რომ ითქვას, ყველა კოდი კულტურულია) ან *რეფერენციის კოდები* (REF. გნომიკური კოდი), ვინაიდან მალე ისინი დისკურსს საშუალებას მისცემენ, რომ მეცნიერებისა და მორალის ავტორიტეტს დაეყრდნონ.

XI. ხუთი კოდი

შემთხვევითობის წყალობით (მაგრამ არის კი აქ შემთხვევითობა?) პირველ სამ ლექსიაში (ნოველის სათაურსა და მის პირველივე ფრაზაში) უკვე 5 დიდი კოდი გვხვდება, რომლებისკენ სწრაფვასაც ამიერიდან ტექსტის ყველა აღსანიშნი გამოავლენს. ამისთვის მათ განსაკუთრებული ძალისხმევა არც დასჭირდებათ, ვინაიდან ამ ხუთის გარდა არც ერთი სხვა კოდი და არც ერთი ლექსია არ შეგხვდება, რომელიც მათში თავის ადგილს ვერ იპოვის. ასე

გაგრძელდება ბოლომდე. დავუბრუნდეთ კვლავ ამ კოდებს და თანმიმდევრულად გადავხედოთ ისე, რომ მათ შორის იერარქია არ ვეძებოთ. ჰერმენევტიკული კოდის ამოცანაა, გამოყოს ისეთი ერთეულები (ფორმალური), რომელთა წყალობითაც გაჩნდება გამოცანის ჩანაფიქრი, ჩაფიქრებული იქნება, ჩამოყალიბდება, შეყოვნდება და, ბოლოს, ამოიხსნება (ზოგჯერ ამ ერთეულებიდან ზოგიერთი არ წამოჩნდება, მაგრამ უფრო ხშირად განმეორდება: ისინი მკაცრად განსაზღვრული მიმდევრობით არ გამოჩნდებიან ხოლ-მე). რაც შეეხება სემებს, ჩვენ მხოლოდ მათ გამოყოფას დავჯერდებით, მაგრამ ამა თუ იმ პერსონაჟს (ერთ გარკვეულ ადგილსა თუ საგანს) კი არ მივაკერებთ ან რაიმე თემატური ველის ფარგლებში კი არ გავაერთიანებთ მათ, არამედ თავიანთ არასტაბილურობაში, გაფანტულობაში დავტოვებთ, რის გამოც ისინი მტვრის ნაწილაკს დაემსგავსებიან, რომელიც მნიშვნელობას ასხივებს. სიმბოლური ველის სტრუქტურირებისგანაც თავს შევიკავებთ; ეს ველი თავად არის წმინდა პოლივალენტურობისა და ცვალებადობის სივრცე. მაშასადამე, მთავარ ამოცანად რჩება იმის ჩვენება, რომ ამ ველში შეღწევა მრავალი თანასწორი შესასვლელითაა შესაძლებელი, რომლებიც მის სიღრმესა და იდუმალებაზე დაგვაფიქრებს. ქმედებები (პროაირეტიკული კოდები) თანმიმდევრულად ლაგდებიან. ოღონდ მათი მხოლოდ მიახლოებითი მონიშვნაა შესაძლებელი, ვინაიდან პროაირეტული თანმიმდევრულობა კითხვის ხელოვნებაზეა დამოკიდებული. ნებისმიერი მკითხველი ინფორმაციის ამა თუ იმ ერთეულს გამაერთიანებელი ქმედებების სახელდების საშუალებით აკავშირებს ერთმანეთთან (*გასეირნება, მკვლელობა, შეხვედრა*); სწორედ ეს სახელები ქმნიან თანმიმდევრულობას და გამოჩნდებიან მხოლოდ მაშინ და იმდენად, როდესაც და რამდენადაც მათი სახელდება შესაძლებელი იქნება. თანმიმდევრულობა ნომინაციის რიტმად გაიშლება, რომელიც თავისთავად ეძიებს და აღბეჭდავს; როგორც ჩანს, მას უფრო ემპირიული საფუძველი აქვს, ვიდრე ლოგიკური და ამიტომაც, აზრი არ აქვს, რომ ის დაკანონებული მიმართებებით შევზღუდოთ. მას მხოლოდ ერთი — *უკვე გაკეთებულის, უკვე წაკითხულის* ლოგიკა აქვს. აქედან მომდინარეობს როგორც თანმიმდევრულობათა (ზოგჯერ დამდაბლებული, ზოგჯერ — ამაღლებული, რომანისეული), ისე მათი შემადგენელი ელემენტების მრავალფეროვნებაც (მნიშვნელობა არ აქვს, ბევრი იქნება თუ ცოტა). ამ შემთხვევაში არც სტრუქტურად ჩამოყალიბებას შევეცდებით; საკმარისი იქნე-

ბა მხოლოდ ამ თანმიმდევრობათა ჩამოთვლა (გარეგნულისა და შინაგანის), რომ მათი წნულის მსგავსი აგებულების მრავალმნიშვნელობა წარმოჩნდეს. დაბოლოს, კულტურული კოდები ამა თუ იმ ადამიანური ცოდნისა თუ სიბრძნის სფეროდან მოხმობილი ციტაციებია; ამ კოდების გამოყოფისას მხოლოდ ციტირებულის ტიპის მითითებებით შემოვიფარგლებით (ფიზიკური, ფიზიოლოგიური, სამედიცინო, ფსიქოლოგიური, ლიტერატურული, ისტორიული და ა.შ.) და სულაც არ შევეცდებით მათში განსხეულებული კულტურის კონსტრუირებას ან რეკონსტრუირებას.

XII. ხმათა ქსოვილი

ხუთი კოდი ქმნის ერთგვარ ქსელს, ტოპიკას, რომელშიც გადის ნებისმიერი ტექსტი (ან, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, მისი გავლით ყალიბდება ის ტექსტად). და თუკი ცალკეული კოდის ან ერთდროულად ხუთივეს სტრუქტურად ჩამოყალიბებას არ ვცდილობთ, ამას შეგნებულად ვაკეთებთ, რათა ტექსტს პოლივალენტურობა, შექცევადობა ნაწილობრივ შევუნარჩუნოთ. არსებითად, ამა თუ იმ მზა სტრუქტურის აღმოჩენას კი არ ვცდილობთ, არამედ, შეძლებისდაგვარად, სტრუქტურირების პროცესის ხელშეწყობას. ლაკუნები და ანალიზის დროს რაღაცის ბოლომდე უთქმელობა ერთგვარ ნაკვალევებად, ტექსტის მდინარების ნიშნად წარმოგვიდგება. ვინაიდან თუკი ვიტყვით, რომ ტექსტი ექვემდებარება რაიმე ფორმას, ეს ფორმა არ იქნება ერთნაირი, არც არქიტექტონიკის თვალსაზრისით მოწესრიგებული, არც დასრულებული. ის ნამსხვრევს, ნაგლეჯს, გაგლეჯილსა და წაშლილ ქსელს ემსგავსება. ის *გაქრობის* უდიდესი პროცესის დროს მიმდინარე შინაგანი მოძრაობებისა და მოდულაციების განსახიერებაა, რასაც ჩახშობილი შეტყობინებების შეჯახება ახლავს თან. ამგვარად ის, რასაც ჩვენ აქ *კოდს* ვუწოდებთ, არც რაღაც ნუსხაა და არც პარადიგმა, რომელიც აუცილებლად უნდა აღდგეს; კოდი ციტაციის პერსპექტივა, სტრუქტურებისგან შეკოწიწებული მირაჟია. მის შესახებ მხოლოდ ის ვიცით, რომ ის საიდანღაც გაჩნდა და სადღაც ქრება. მისგან მომდინარე ერთეულები (რომლებიც ანალიზს ექვემდებარებიან) სხვა არაფერია, თუ არა მითითებებით, ნიშნებით აღნიშნული გამოსასვლელები, რომლებიც კატალოგის ყველა მიმართულებით მიგვიძღვება (კონკრეტული *მოტაცება* აუცილებლად გვაგ-

ზავნის უკვე ადრე აღწერილ მოტაცებებთან); ეს ყველაფერი ადრე უკვე წაკითხულის, ნანახის, მომხდარის, განცდილის ანასხლეტებია: კოდები სწორედ ამ *უკვეს* კვალია. უკვე დაწერილთან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, წიგნთან (კულტურის, ცხოვრების, ცხოვრების, როგორც კულტურის) გაგზავნით, ის ტექსტიდან ქმნის ამ წიგნის პროსპექტს, ე.ი. ყოველი კოდი ერთ-ერთი იმ ძალის განსახიერებაა, რომელსაც შეუძლია დაეუფლოს ტექსტს (ტექსტში თითოეული მათგანი მეორეს გადაკვეთს), ერთი ხმათაგანია, რომლითაც ტექსტია მოქსოვილი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს უშუალო შეტყობინებების პარალელურად, ჩვენამდე კიდევ რაღაც ხმები აღწევს *ძალიან შორიდან*. ესენი არიან კოდები: მათი წარმომავლობა *უკვე-დაწერილის* თვალშეუვალ პერსპექტივაში *იკარგება*. ამიტომ ერთმანეთში გადაწვნისას, შეტყობინებას წარმომავლობას ართმევენ. ხმათა (კოდების) ეს თავმოყრა გარდაიქმნება წერად, სტერეოგრაფიულ სივრცედ, სადაც ხუთი კოდი, ხუთი ხმა გადაიკვეთება: ემპირიის ხმა (პროაირეტიზმები), პიროვნების ხმა (სემები), ცოდნის ხმა (კულტურული კოდები), ჭეშმარიტების ხმა (ჰერმენევტიზმები), სიმბოლოს ხმა.

(4) ბურბონთა ელისეს სასახლის საათმა შუაღამის მოსვლა გვამცნო. * მეტონიმიის ლოგიკა ბურბონთა ელისეს სასახლიდან სიმდიდრის სემისკენ მიგვიძღვება, ვინაიდან სენტ-ონორეს გარეუბანი მდიდრული კვარტალია; თვითონ ეს სიმდიდრეც კონოტირებულია: ახლად გამდიდრებულთა კვარტალს, სენტ-ონორეს გარეუბანს, სინეკდოქეს საშუალებით გადავყავართ რესტავრაციის პერიოდის პარიზში — მითიურ ადგილზე, სადაც ადამიანები ბედის უეცარი მოტრიალებით ხელთ იგდებდნენ საეჭვო წარმოშობის სიმდიდრეს, სადაც, ეშმაკმა უწყის, საიდან ჩნდებოდა ოქრო (ეს სპეკულაციის სიმბოლური განსაზღვრებაა) (SEM. სიმდიდრე).

(5) ფანჯრის ღიობში მჯდარს * ანტითეზის განვითარება, როგორც წესი, თითოეული ნაწილის გახსნას ითვალისწინებს (A,B). მესამე შესაძლებლობაც არსებობს: შეიძლება ისინი ერთად გამოჩნდნენ. თუკი ანტითეზის *გამოცხადებასა* და *შეჯამებას* ეხება საქმე, მაშინ ეს ნაწილი შეიძლება წმინდად რიტორიკული იყოს; თუმცა მან შეიძლება პირდაპირი მნიშვნელობაც შეიძინოს, ვინაიდან მალე ანტითეტურად დაპირისპირებულ ელემენტთა ფიზიკური შეერთების საკითხი დადგება: ამ ფუნქციას აქ *ღიობი* — ბაღსა და დარბაზს, სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის არსებული შუალედური ზღვარი ასრულებს (CYM. ანტითეზა: შუალედურობა).

(6) და ნაოჭებიანი მუარის ფარდის მიღმა დამალულს * ACT — სამალავი ადგილი: 1: დამალვა.

(7) შემეძლო მშვიდად მეჭვრიტა სახლის ბაღისთვის, სადაც საღამოს ვატარებდი * *შემეძლო მეჭვრიტა* — ნიშნავს: *აღწერას ვაპირებდი*. ანტითეზის პირველი წევრი აქ რიტორიკული თვალთახედვით (რიტორიკული კოდის მიხედვით) ცხადდება. აქ ანტითეზის პირველი წევრი (ბაღი) დისკურსის მანიპულაციაა და არა ამბავი (CYM. ანტითეზა: A: აცხადებს). აქვე აღვნიშნავთ (რომ ცოტა მოგვიანებით ამ თემას ხელახლა დავუბრუნდეთ), რომ *ჭვრეტა*, რაც დამკვირვებლის პოზიციას გულისხმობს, ზერელედ შემოხაზავს საკუთარი მხედველობითი არის ველს (ავგურთა *ტემპლუმი*) და მთელ ამ აღწერას ფერწერული ტილოს მოდელთან აახლოებს. ** SEM. სიმდიდრე (დღესასწაული, სენტ-ონორეს გარეუბანი, მდიდრული კერძო სახლი).

XIII. სიტარი

დღესასწაული, გარეუბანი, მდიდრული კერძო სახლი — გარეგნულად ეს სიტყვები საკმაოდ ნეიტრალური ინფორმაციაა, რომელიც დისკურსის *ბუნებრივ* მდინარებაშია განზავებული; სინამდვილეში, ეს არის ფერის დადების ერთგვარი მანერა, რათა „ჩაფიქრების“ ფონზე სიმდიდრე გამოჩნდეს. ამგვარად, ერთი და იგივე სემა „ციტირებული“ იქნება არაერთხელ; სიტყვა „ციტირებისთვის“ გვინდოდა ტაურომაქიული მნიშვნელობა მიგვენიჭებინა: *citar* — ქუსლების ერთმანეთზე გაკვრას ნიშნავს, როცა წინ გადახრილი ტორეადორი ხარს ბანდერილიით გამოიწვევს. ანალოგიურად, „ციტირებისას“, აღსანიშნი (სიმდიდრე) თავს არიდებს დისკურსში ჩართვას. სწორედ ეს წამით გაელვებული ციტაცია, ფარული და წყვეტილი თემატიზაციის ეს ხერხი, მდინარებისა და სიმკვეთრის ეს მონაცვლეობა განსაზღვრავს კონოტაციურ *ქმედებას*. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სემები თავისუფლად გადაადგილდებიან, წვრილმანი და მოუწესრიგებელი ინფორმაციული ერთეულების შემცველ გალაქტიკებს შეერევიან. ნარატიული ტექნიკა იმპრესიონისტულია: მისი დახმარებით აღმნიშვნელი ვერბალური მატერიის ნაწილაკებად იმსხვრევა, რომლებიც მხოლოდ გაერთიანებისას წარმოქმნიან მნიშვნელობას: ამგვარ ტექნიკას საფუძვლად უდევს კონტინუუმის დაყოფის პრინციპი (საგულისხმოა, რომ ამ პრინციპზე იგება პერსონაჟთა „ხასიათები“). რაც უფრო მეტია ორ

კონვერგენტულ ერთეულს შორის სინტაგმატური დისტანცია, მით უფრო ოსტატურია თხრობა; ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ცხადადაა ესა თუ ის შტრიხი გამოსახული: საჭიროა, რომ ამა თუ იმ შტრიხმა გაიელვოს ისე მსუბუქად, თითქოს მნიშვნელობა არც ჰქონდეს, დაგვავიწყდება იგი თუ არა, და როდესაც ის სადმე კვლავ გამოჩნდება სხვა ფორმით, უკვე მოგონებას აღძრავს. საკითხავი ტექსტით გამოწვეული ეფექტი სოლიდარობის პრინციპს ეფუძნება (საკითხავი ტექსტი „აწებებს“); მაგრამ რაც უფრო დიდია ნაპრალი სოლიდარულ ერთეულთა შორის, მით უფრო დახვეწილია ხელოვნება. ამ ტექნიკის (იდეოლოგიური) მიზანი მნიშვნელობის გაბუნებრივება და, მაშასადამე, ისტორიის რეალობის დადასტურებაა, ვინაიდან, როგორც (დასავლეთში) ამბობენ, მნიშვნელობა (სისტემა) ბუნებასა და რეალობასთან შეუთავსებელია. ამიტომ ეს გაბუნებრივება შესაძლებელი ხდება მხოლოდ იმიტომ, რომ ჰომეოპათიური დოზებით გაშვებული თუ შემოთავაზებული ღირებული ინფორმაციის ერთეულები „ბუნებრივად“ მიჩნეულმასალაში არიან ჩაწნულნი და ეს მასალა გახლავთ ენა. პარადოქსულია, რომ სრულყოფილი მნიშვნელობითი სისტემის – ენის ფუნქცია (სრული აზრობრივი სისტემა) სწორედ მეორეული მნიშვნელობების დესისტემატიზაციას, მათი წარმოების პროცესის ნატურალიზაციასა და გამონაგონის აუთენტიფიკაციას გულისხმობს: კონოტაციის ხმა „ფრაზების“ გამუდმებულ ხმაურში იხშობა, „სიმდიდრე“ სრულიად „ბუნებრივი“ სინტაქსის ნაკადში განზავდება (ქვემდებარეს და გარემოება), რომლის საშუალებითაც ვიგებთ, რომ დღესასწაული აღინიშნება მდიდრულ კერძო სახლში, რომელიც ერთ (პარიზულ) უბანში მდებარეობს.

(8) აქა-იქ თოვლით ნახევრად დაფარული ხეების მკრთალი სილუეტები ბუნდოვნად ჩანდა მთვარით განათებული ღრუბლიანი ცის რუხ ფონზე. ამ ლანდების გარემოში ისინი რაღაცით თოვლიან სუდარაში ნახევრად გახვეულ მოჩვენებებს ჩამოჰგავდნენ, თითქოს სახელგანთქმულ ნახატ „მიცვალებულთა როკვას“ იმეორებდნენ. * SYM. ანტითეზა: A: გარეგანი. თოვლი აქ სიცივის განცდას იწვევს, მაგრამ ამგვარი დაკავშირება შინაგან გარდუვალობას მოკლებულია და ამიტომაც იშვიათად ჩნდება: თოვლი, ეს მსუბუქი, რბილი, ფუმფულა საფარი, უფრო ერთგვაროვანი სუბსტანციების — სითბოს, დაცული თავშესაფრის შესახებ ერთგვარი წარმოდგენის კონოტაციას ახდენს. სიცივე აქ ჩნდება იმიტომ, რომ ხეები

ნახევრადაა თოვლით დაფარული, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიცივე უკავშირდება არა თავად თოვლს, არამედ იმას, რომ ის ცოტაა. ავისმომასწავებელია ის, რაც მთლიანად არ არის დაფარული, გაძარცვულია, ალაგ-ალაგ გატყავებულია, გაქექილია. უარყოფით შთაბეჭდილებას ქმნის ყველაფერი ის, რასაც სიმრთელე აკლია, რაც ნაკლითაა დაღდასმული (SEM. სიცივე). თვით მთვარეც ამძაფრებს ნაკლულობის ამ შთაბეჭდილებას და სრულიად ავბედითად გამოიყურება, რადგან ისე ანათებს, რომ სიბნელიდან მხოლოდ აჩრდილისებურ გარემოს გვიჩვენებს. თუმცა, მოგვიანებით, როდესაც ის ალებასტრის ლამპის შემცვლელად ჩნდება, ორაზროვან სიმსუბუქეს იძენს და ნათელს ჰფენს ვიენის ნამუშევარზე ადონისის გამოსახულებას, მის ფემინურობას წარმოაჩენს (№111); (სურათი, რომლითაც შთაგონებული იქნება ჟიროდეს *„ენდიმიონი“* და რომლის შესახებაც ქვემოთ, №547-ში ვისაუბრებთ). მართლაც, მთვარე ხომ სხვა არაფერია, თუ არა *მცირე* ნათელი და სითბოს ნაკლებობა. ის ხომ თვითონ არ ანათებს, მისი ნათელი უცხო სინათლის ანარეკლია. ამგვარად, მთვარე კასტრატის ემბლემად და მის ნაკლოვანებად გარდაიქმნება, რაც ფუჭ ნათებაში ცხადდება, რომელიც ქალურობის იმიტაციაში მდგომარეობს, როდესაც კასტრატი ჯერ კიდევ ახალგაზრდა იყო (ადონისია) და რისგანაც მხოლოდ ნაცრისფერი სევდა (მოხუცი, ბაღი) რჩება (SEM. მთვარიანობა). უფრო მეტიც, აჩრდილთან მსგავსება აღინიშნავს ყველაფერ იმას, რაც ადამიანის ბუნების საზღვრებს სცდება: ზე-ბუნებრიობა და მიღმური სამყარო კასტრატის მიერ განხორციელებული ტრანსგესიის შედეგია; კასტრატის, რომელიც მოგვიანებით წარმოგვიდგება, როგორც ზე-ქალი და, იმავდროულად, არასრულფასოვანი მამაკაცი (SEM. აჩრდილთან მსგავსება); REF. ხელოვნება (*მიცვალებულთა როკვა*).

(9) საპირისპირო მხარეს შემობრუნებულს კი * ანტითეზის ერთი ელემენტიდან (ბაღი, გარეთ) მეორისკენ (დარბაზი, შიგნით) გადასვლა აქ ფიზიკური ხასიათის მოძრაობაა; საუბარია არა თავად დისკურსის ხელოვნებაზე (რაც რიტორიკულ კოდს უკავშირდება), არამედ მხოლოდ ფიზიკურ აქტზე, რომელიც (სიმბოლურ ველზე წარმოქმნილ) წინააღმდეგობებს აერთიანებს (SYM. ანტითეზა; შუალედურობა).

(10) ცოცხალთა ცეკვით შემეძლო დავმტკბარიყავი! * *მიცვალებულთა როკვა* (№8) იყო სტერეოტიპი, უძრავი სინტაგმა. აქ ეს სინტაგმა ორადაა გაყოფილი და ახალ სინტაგმას ქმნის (*ცოცხლების*

როკვა), ამიტომ აქ ერთდროულად ისმის ორი კოდის ხმა — კონოტაციურისა (*მიცვალებულთა როკვის* მნიშვნელობა განუყოფელი მთლიანობაა, ვინაიდან ერთგვარი კოდიფიცირებული ცოდნიდან, ხელოვნების ისტორიიდან მომდინარეობს) და დენოტაციური (*ცოცხალთა როკვაში* ყოველი სიტყვა თავის ლექსიკონურ მნიშვნელობას ინარჩუნებს და, უბრალოდ, თავის მეზობელ სიტყვას ეკვრის); ეს შეუთანხმებლობა, ერთგვარი სტრაბიზმი, განაპირობებს კიდეც სიტყვათა გარკვეულ თამაშს. სიტყვათა ეს თამაში ანტითეზაზეა აგებული (ფორმა, რომლის სიმბოლური მნიშვნელობა ჩვენთვის უკვე ცნობილია): მთავარი ღერძი (*ცეკვა*) იყოფა ორ საწინააღმდეგო სინტაგმად (*მიცვალებულები/ცოცხლები*), როგორც მთხრობელის სხეული, რომელიც რაღაც ერთიან სივრცეს ქმნის და ბაღს და დარბაზს წარმოაჩენს (REF. სიტყვათა თამაში) ** სიტყვებს — *„შემეძლო დავმტკბარიყავი“* — (სიმეტრიულად) შემოჰყავს ანტითეზის (N7) პირველი ნაწილი (A), ხოლო ფრაზას — *„შემეძლო დავმტკბარიყავი“* (ასევე სიმეტრიულად) — მისი მეორე ნაწილი (B). ტკბობის აქტი ნამდვილ ფერწერულ ტილოსთან გვაგზავნის; ტკბობის აქტი ფორმების, ფერების, ხმების, სურნელების მობილიზებას ახდენს და ამით ამზადებს დარბაზის აღწერას (რაც აღწერილია კიდეც შემდეგ, №11-ში) თეატრალური (სცენური) მოდელის სახით. ჩვენ ისევ დავუბრუნდებით ლიტერატურის სხვა რეპრეზენტაციულ კოდებზე ამ დამოკიდებულებას (განსაკუთრებით მის „რეალისტურ“ ვერსიაში). (SYM. ანტითეზა: B: ანონსი).

(11) ჩემ წინ იშლებოდა დიდებული დარბაზი, ოქრო-ვერცხლით მორთული კედლებით, მოციმციმე ჭაღებით, მბრწყინავი სანთლებით. აქ ფუსფუსებდნენ, დანარნარებდნენ და პეპლებივით დაფარფატებდნენ პარიზის ყველაზე ლამაზი ქალები, ყველაზე მდიდრები და ცნობილნი, დიდებულად მორთულნი, თვალსიმომჭრელი ბრილიანტებით გაბრწყინებულნი! ყვავილები დამაგრებული ჰქონდათ თავზე, მკერდზე, თმებში, მიმობნეული კაბებზე თუ გირლიანდებად დაგრეხილი კაბის კალთების გასწვრივ. მსუბუქი თრთოლვა, ვნების აღმძვრელი მოძრაობები არხევდა მათ ნაზ სხეულებზე შემოხვეულ აბრეშუმის მაქმანებს, არშიებს, მუსლინს. აქა-იქ გაიელვებდა ხოლმე ვიღაცის ცეცხლოვანი მზერა, თითქოს ჭაღების სინათლეს, ალმასების ბრწყინვას ეჯიბრებოდა და ისედაც აგიზგიზებულ გულებს აცხოველებდა. ასევე მოულოდნელად შეამჩნევდით, როგორ მრავალმნიშვნელოვანად უკრავდნენ ქალები საყვარლებს

თავს და მომაბეზრებელი გამომეტყველებით ანიშნებნენ ქმრებზე. თამაშის დროს ყოველ მოულოდნელ შემობრუნებას თან ახლდა ოქროს წკრიალი და პარტნიორების წამოძახილი, რაც მუსიკის ჰანგებს და მოსაუბრეთა ბუტბუტს ერთვოდა. სუნამოების ტალღა და სიმთვრალის ორთქლი საბოლოოდ აბრუებდა და ავადმყოფურად აღაგზნებდა ამ შეზარხოშებული ბრბოს წარმოსახვას, რომელსაც ყველაფერი ჰქონდა, რაც კი საცდური შეიძლებოდა ცხოვრებას ებოძებინა. * ანტითეზა: B: შიგნით. ** ქალები გარდაიქმნენ ყვავილებად (ყვავილები ყველგანაა მიმოფანტული): სემა — *მცენარეულობა* — მოგვიანებით მთხრობელის საყვარელი ქალის თანმდევი გახდება (რომლის ფორმები „აყვავებულის“ სახელით იქნება მოხსენიებული); სხვა მხრივ, *მცენარეულობა* წმინდა ცხოვრების იდეის კონოტაციას (რადგან ორგანულია) ახდენს, რაც ანტითეზას აყალიბებს მკვდარ „საგანთან“, რომელსაც მოხუცი განასახიერებს (SEM. მცენარეულობა). მაქმანების მსუბუქ თრთოლვას, მუსლინის რხევას, არომატის ტალღებს — *ჰაეროვნების* სემა შემოაქვს, რაც კუთხოვანებას (80), გეომეტრიულობას (№76), ნაოჭებს (№82), ანუ ყველა იმ სემას უპირისპირდება, რაც შემდგომში მოხუცის აღსანიშნავად იქნება გამოყენებული. ამის საპირისპიროდ, მოხუცი აქ ერთგვარ *მანქანას* ემსგავსება. თუმცა, განა შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ (ყოველ შემთხვევაში, მოცემულ დისკურსში) *ჰაეროვანი* მანქანა? (SEM. ჰაეროვნება). *** SEM. სიმდიდრე. **** ამას გარდა, ალუზიურად აქ წარმოდგენილია ცოლქმრული სარეცლის შემლახველი გარემო. აქ პარიზის, როგორც უზნეო ქალაქის კონოტაციას ვხვდებით (პარიზელთა სიმდიდრე, მათ შორის ლანტების ოჯახის, გაურკვეველი გზითაა მოხვეჭილი) (REF. ეთნიკური ფსიქოლოგია: პარიზი).

(12) ამგვარად, ჩემს მარჯვნივ სიკვდილის ბნელი და მდუმარე სახე წამომართულიყო, მარცხნივ — ნორმის საზღვრებში ძლივს მოქცეული ბაკქანალია: აქეთ — ცივი, პირქუში, მგლოვიარე ბუნება, იქით — ცხოვრებისეული ბედნიერებით მთვრალი ადამიანები. * SYM. ანტითეზა: AB: შეჯამება.

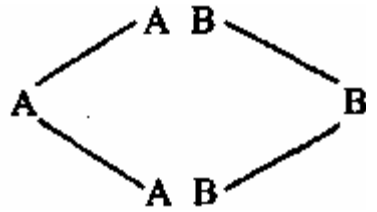
(13) ამ ორი განსხვავებული სურათის ზღვარზე, რომელთა დაუსრულებელი სახესხვაობით განმეორება პარიზს მსოფლიოში ყველაზე მხიარულ და, ამასთან, ყველაზე ფილოსოფიურ ქალაქად აქცევს, მასედუანივით გაორებული გრძნობებითა და ფიქრებით

ვიყავი შეპყრობილი — ხან მხიარულით, ხან შავბნელით. მარცხენა ფეხს მუსიკის რიტმს ვაყოლებდი, მარჯვენა კი — თითქოს სამარეში მქონდა. მარჯვენა ფეხი მართლაც გამეყინა გამჭოლი ქარის გამო, რომელმაც ნახევარი სხეული დამიზრო. ამავდროულად, მეორე მხარეს დარბაზის ნოტიო სითბოს ვგრძნობდი, რაც წვეულებებზე ასე ხშირად იწვევს უსიამოვნო განცდას. * სიტყვა „მასედუანი“, რაც ხილისა და ბოსტნეულის ნარევს, სალათას ნიშნავს, ნაირფეროვანი, განსხვავებული ელემენტების *ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ნარევის* კონოტაციას ახდენს. ეს სემა შემდგომში მთხრობელიდან „სარაზინზე“ გადავა (№59), რაც უარყოფს იმ აზრს, რომ მთხრობელი თხრობაში ჩართული მხოლოდ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია: სიმბოლური თვალსაზრისით, ის მთავარი გმირის თანასწორია. *ნაირფეროვანი* ეწინააღმდეგება მდგომარეობას, რომელიც ძალიან მნიშვნელოვანი იქნება სარაზინის ამბავში, ვინაიდან დაუკავშირდება მის პირველ სიამოვნებას (№213). სარაზინისა და მთხრობელის მარცხი იმ სუბსტანციის მარცხიცაა, რომელიც ვერ „შეიკრა“ (CEM. ნაირფეროვნება). მოხმობილ ლექსიაში ორი კულტურული კოდის ხმა გვესმის; ესენია: ეთნიკური ფსიქოლოგია (REF. „პარიზი“) და საოჯახო მედიცინა („ადვილად გაცივდები, თუ დიდხანს დარჩები გაღებულ ფანჯარასთან“) (REF. მედიცინა). *** ანტითეზის ღრმა, სიმბოლურ მნიშვნელობასთან მთხრობელის კავშირი ამჯერად ირონიზებულია, ვინაიდან აქ ყველაფერი წმინდად ფიზიკურ, ტრივიალურ და უმნიშვნელო მიზეზამდეა დაყვანილი. მთხრობელი თითქოს უარყოფს სიმბოლურ განზომილებას, თითქოს მისთვის ყველაფერი „ორპირ ქარამდე“ დაიყვანება; თუმცა, როგორც ვნახავთ, ის თავისი ურწმუნობის გამო დაისჯება (SEM. ასიმბოლიზმი).

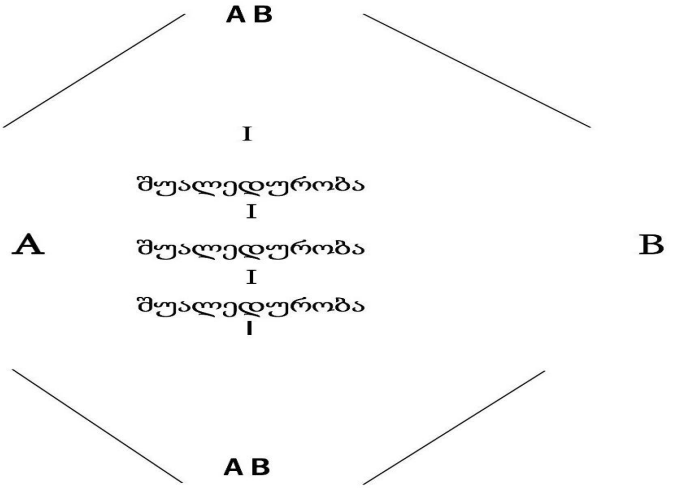
XIV. ანტითეზა I: დამატება

თავისი არსებობის ასწლეულების განმავლობაში რიტორიკამ მოახერხა გამოეყო ასობით ფიგურა, რომლებიც სამყაროსთვის სახელის დარქმევისა და მოწესრიგების კლასიფიკატორული სამუშაოების პროდუქტს წარმოადგენენ. მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე სტაბილური ფიგურაა ანტითეზა. მისი თვალსაჩინო ფუნქციაა წინააღმდეგობათა გაყოფისა და შეუვალობის კურთხევა და დაკანონება (გათავისება) ისეთი მეტალინგვისტური ინსტრუმენტით,

როგორიცაა სახელი. ამგვარად, ანტითეზა იმთავითვე მოწოდებულია განცალკევებისკენ. ის საყრდენს ეძიებს წინააღმდეგობათა ბუნებაში, რომლისთვიაც დამახასიათებელია მოურიგებლობა. ანტითეზის წევრები ერთმანეთისგან განსხვავდება არა მხოლოდ ამა თუ იმ ნიშნის არსებობით ან მისი უქონლობით (რაც ჩვეულებრივია პარადიგმულ წინააღმდეგობაში), არამედ იმითაც, რომ ერთიც და მეორეც — *მონიშნულია:* მათი სხვაობა არ მომდინარეობს ურთიერთდამატების დიალექტიკური პროცესიდან (სიცარიელე სისავსის წილ); პირიქით, ანტითეზა ორი სრული ელემენტის ბრძოლაა, რომლებიც ერთმანეთის წინაშე, მძიმედ შეიარაღებული მებრძოლებივით, რიტუალურად დგანან. ანტითეზა მარადიულად, საუკუნეობით დაპირისპირების აღმნიშვნელი ფიგურაა; ის შეურიგებელი შუღლის სიმბოლოა. ამიტომაც ორ ანტითეტურ ელემენტს შორის ყოველგვარი ალიანსი, ნებისმიერი მათი ერთმანეთში შერევა და მორიგება, ერთი სიტყვით, ანტითეზის ზღუდის მიღმა ნებისმიერი გადასვლა ტრანსგრესიას იწვევს; რიტორიკას, რა თქმა უნდა, შეუძლია კვლავ მოიგონოს რაიმე ფიგურა ტრანსგრესიის სახელდებისთვის, თუმცა ასეთი ფიგურა არსებობს და ეს არის *პარადოქსი* (ან შეუთავსებელი სიტყვების დაკავშირება) — იშვიათი ფიგურა, რომელსაც შეუთავსებლობის მოსარიგებლად კოდი უკიდურეს შემთხვევაში მიმართავს. ფანჯრის *ღიობში* დამალული, დარბაზსა და ბაღს შორის შუალედურ მდგომარეობაში, წინააღმდეგობათა გამყოფ შინაგან საზღვარზე მყოფი, ანუ ანტითეზის კედელზე მოქცეული მთხრობელი სწორედ ამ ფიგურის გამოხატულებაა, სწორედ მისი წყალობით ხორციელდება და მყარდება ტრანსგრესია. ჯერჯერობით ამ ტრანსგრესიაში არაფერი ჩანს კატასტროფული: ის გარკვეული ირონიით, ტრივიალურადაა წარმოდგენილი და ამ გზით ნატურალიზებული, *კეთილგანწყობით* აღიწერება. შეუძლებელია მის მიღმა საშინელება იმალებოდეს, რაც ასე არ არის სიმბოლოს შემთხვევაში (სიმბოლო, როგორც საშინელების განსახიერება); და მაინც, მისი სკანდალურობა უმალ შესამჩნევია. როგორ? რიტორიკული თვალსაზრისით, ბაღისა და დარბაზის ანტითეზით ნაგულისხმევი ყველა უჯრედი უკვე შევსებულია: თავიდან გაცხადდა ფიგურა (AB), შემდეგ ჩაერთო და აღიწერა მისი შემადგენელი ნაწილები, დაბოლოს, ყველა ანტითეზა კიდევ ერთხელ წარმოგვიდგა ჰარმონიულად შეკრულ რკალად.



თუმცა ამ სტრუქტურას (რიტორიკულად დასრულებულს) კიდევ ერთი ელემენტი *დაემატება*. ეს ელემენტი თვით მთხრობელის პოზიციაა (რასაც სახელი — „შუალედურობა“ ვუწოდოთ)

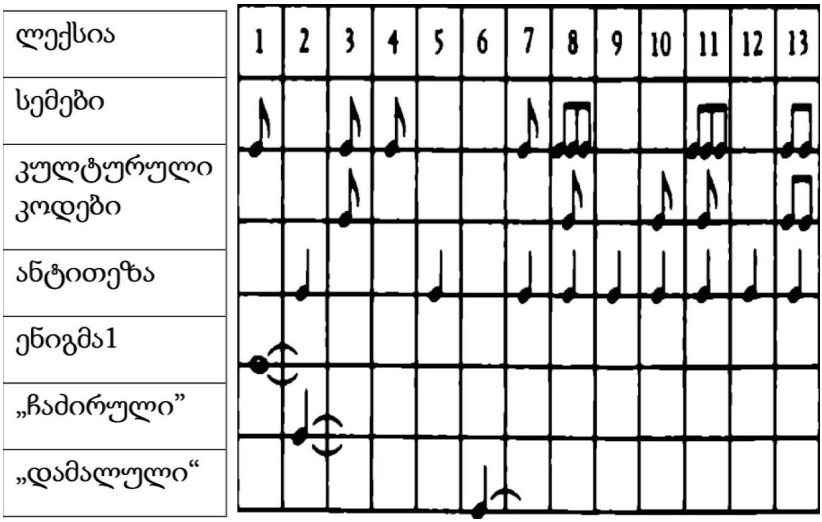


შუალედურობა ანტითეზის რიტორიკულ თუ პარადიგმულ ჰარმონიას (AB/A/B/AB) არღვევს. ეს რღვევა მომდინარეობს არა უკმარისობიდან, არამედ სიჭარბიდან: ანტითეზას ერთი *ზედმეტი* ელემენტი აღმოაჩნდება და ეს უცხო დანამატი (მთხრობელის) სხეულია. სხეული, როგორც დამატება, ტრანსგრესიის ასპარეზად იქცევა, ტრანსგრესიისა, რომელიც თხრობის საშუალებით ხორციელდება: სწორედ სხეულის დონეზე უნდა დაინგრეს ანტითეზის გამყოფი ბარიერი, ხოლო მისი ორი *შეუთავსებელი* ელემენტი (გარეთ და შიგნით, სიცივე და სიცხე, სიკვდილი და სიცოცხლე) ერთ-ერთი ყველაზე შთამბეჭდავი ფიგურის საშუალებით უნდა

გაერთიანდეს, ერთმანეთს შეეხოს, ერთმანეთს შეერიოს რაღაც (უფორმო) — ჯერ უცნაურ (მასედუანი), შემდეგ ქიმერულ (გვერდიგვერდ მსხდომი მოხუცისა და ახალგაზრდა ქალის სხეულების წყალობით შექმნილი არაბესკი) სუბსტანციაში. აი, სწორედ ამ *სიჭარბის* წყალობით (რომელიც დისკურსში მას შემდეგ აღმოცენდება, რაც რიტორიკა მას საკმარისად გააჯერებს), თხრობა შესაძლებელი გახდება და მოთხრობაც იწყება.

XV. პარტიტურა

საკითხავი ტექსტის სივრცე ყოველმხრივ შეიძლება შევადაროთ (კლასიკური) მუსიკის პარტიტურას. თხრობითი სინტაგმის დანაწილება (რომელიც მის წინსვლით მოძრაობას ითვალისწინებს) ბგერათა ნაკადის ტაქტებად დაყოფის ანალოგიურია (პირველი ოდნავ მეტი თვითნებურობით გამოირჩევა, ვიდრე მეორე). სემები, კულტურული ციტაციები და სიმბოლოები, ეფექტურად ჟღერენ, გრგვინავენ, გუგუნებენ და ორკესტრის სასულე და დასარტყმელი ინსტრუმენტების ძლიერ და მკვეთრ ხმოვანებას მოგვაგონებენ. გამოცანები კი, რომელთა გახსნა ყოველთვის გაჭიანურებულია, ხოლო გამოცნობა — გადადებული, ხშირად მოგვაგონებს მელოდიას, რომელსაც ნარნარ კილოზე გაწყობილი, რულადებით, არაბესკებითა და წინასწარ გათვლილი რეტარდაციებით გამშვენებული სასულე ინსტრუმენტები გამოსცემენ. ნებისმიერი გამოცანის გახსნა ფუგის განვითარებას მოგვაგონებს. ერთსაც და მეორსაც გარკვეული თემა აქვს, რომელიც *განვითარებას* ექვემდებარება, რასაც მოსდევს *ინტერმედია* (რომელიც სხვადასხვა სახის შეყოვნებებისგან, ორაზროვანი და დამაბნეველი სვლებისგან შედგება, რომელთა წყალობითაც დისკურსი ცდილობს თავისი საიდუმლო რაც შეიძლება დიდხანს შეინახოს), *სტრეტა* (ინტენსიური ნაწილი, რომელშიც თავმოყრილია სავარაუდო პასუხების მონახაზები) და *დასასრული.* დაბოლოს, პროაირეტიკული მიმდევრობები, ქმედებათა სვლა, ნაცნობი მოძრაობების ზომიერება — განამტკიცებს, აერთიანებს და ჰარმონიაში აქცევს მთელს, სიმებიანი საკრავების მსგავსად:



თუმცა მსგავსება ამით არ შემოიფარგლება. პოლიფონიურ დაფაზე წარმოდგენილი ორი თანმიმდევრულობა (ჰერმენევტიკული და პროაირეტიკული) იმავე ტონალური თავისებურებებით გამოირჩევა, როგორიც კლასიკური მუსიკის მელოდიისა და ჰარმონიისთვისაა დამახასიათებელი: *საკითხავი ტექსტი ტონალური* ტექსტია (კითხვის ჩვევა შესაძლებლობას გვაძლევს, ისევე თავისუფლად ვიკითხოთ, როგორც მოვუსმინოთ მუსიკას: შეიძლება ითქვას, არსებობს თვალი, რომელიც კითხვას მიჩვეულია, ისევე როგორც არსებობს ტონალური სმენა; ამიტომაც კითხვის გადაჩვევა იგივეა, რაც ტონალურობის სმენით აღქმის გადაჩვევა); თან ტექსტის ტონალური ერთიანობა მხოლოდ და მხოლოდ ჰერმენევტიკულ და პროაირეტიკულ კოდებზეა დამოკიდებული, მაშასადამე, ჭეშმარიტებასთან მიახლოების ხასიათსა და ასახული ქმედებების ურთიერთშეთანხმებულობაზე, მელოდიისა და თხრობითი თანმიმდევრულობის სვლის ერთსა და იმავე მაიძულებელ ძალაზე. *სწორედ ეს ძალა ზღუდავს კლასიკური ტექსტის მრავლობითობას.*

სხვა დროს ერთდროულად გვესმის ჩვენ მიერ გამოყოფილი ხუთივე კოდის ხმა, რაც გარკვეულ საფეხურამდე ტექსტს მრავალხმიანობას ანიჭებს (ტექსტი მართლაც პოლიფონიურია), მაგრამ ხუთი კოდიდან მხოლოდ სამი (სემური, კულტურული, სიმბოლური) შედგება ურთიერთჩანაცვლებადი ელემენტებისგან, მხოლოდ

სამი მათგანია შექცევადი და დროისმიერ შეზღუდვას არ ექვემდებარება. დანარჩენი ორი კოდის (ჰერმენევტიკული და პროაირეტიკული) ელემენტები შეუქცევადი თანმიმდევრობითაა აგებული. ეს იმას ნიშნავს, რომ კლასიკურ ტექსტს სინამდვილეში მატრიცული (და არა ხაზოვანი) აგებულება აქვს, მაგრამ ამასთანავე, თვითონ მატრიცაში თითქოს ლოგიკური და დროისმიერი ვექტორია ჩადებული. როგორც ჩანს, ეს გახლავთ პოლივალენტური სისტემა, რომელიც ბოლომდე შექცევადი არ არის. კლასიკური ტექსტის შექცევადობა იმავე მექანიზმით ფერხდება, რომელიც მის მრავლობითობას ზღუდავს. ეს მექანიზმი, ერთი მხრივ, არის ჭეშმარიტება, მეორე მხრივ — ემპირია, რომელთა საპირისპიროდაც (ან რომელთა შუალედშიც) თანამედროვე ტექსტი ყალიბდება.

(14) — ბატონმა ლანტიმ ეს სახლი ახლახან შეიძინა?

— არა, მალე ათი წელი გახდება, რაც მარშალმა კარილიანომ მიჰყიდა.

— რას ამბობთ!

— ამ ადამიანებს დიდი ქონება უნდა ჰქონდეთ!

— ალბათ, ასეა!

— რა წვეულებაა! რა კადნიერებამდე მისული ფუფუნება.

— როგორ ფიქრობთ, ისინი ისეთივე მდიდრები არიან, როგორებიც ბატონი ნუსინჟენი და ბატონი გონდრევილი? * ACT „ჩაფლული“: 2: გამოფხიზლება ** REF. ქრონოლოგიური კოდი (10 წელი...) *** დე ლანტის ოჯახის სიმდიდრე (რაც კონოტაციურად მინიშნებულია წვეულების, სახლისა და უბნის პრესტიჟულობის თანხვედრით) აქ აშკარად გაცხადებულია; და ვინაიდან ეს სიმდიდრე გამოცანის საგნად იქცევა (საიდან მოდის იგი?), მოხმობილი ლექსია ჰერმენევტიკული კოდის ელემენტად უნდა განვიხილოთ: გამოცანის საგანს (თუ ობიექტს), რასაც გამოცანის კითხვა შეეხება, *თემა* ვუწოდოთ: თავად გამოცანა ჯერ არ ჩამოყალიბებულა, თუმცა მისი თემა უკვე წარმოდგენილია, სხვაგვარად რომ ვთქვათ: გამოყოფილია (HER. ენიგმა 2. თემა)

(15) განა არ იცოდით?...

თავი წამოვწიე და ორივე მოსაუბრე დავინახე; მაშინვე მივხვდი, რომ ეს ხალხი ცნობისმოყვარე პარიზელთა მოდგმას ეკუთვნოდა, რომლებსაც მხოლოდ ეს კითხვები აღელვებდათ: „რატომ?“, „როგორ?“, „საიდან გაჩნდა?“, „ვინ არის?“, „რა ხდება?“, „რა გააკეთა?“ მათ ხმადაბლა დაიწყეს საუბარი და იქაურობას გაეცალნენ, რათა

განმარტოებულიყვნენ, სადმე, მყუდროდ მდგარ სავარძელზე მოეკალათებინათ და მშვიდად ესაუბრათ. სხვათა საიდუმლოებების მოყვარულთათვის აქაურობაზე უკეთესი სივრცე ძნელად თუ მოიძებნებოდა. * ACT. „განმარტოებული ადგილი“: 2: განმარტოებული აგილიდან გამოსვლა. ** REF ეთნიკური ფსიქოლოგია (პარიზი, მაღალი წრის საზოგადოება, გაკილვა, ჭორაობა) *** აქ ჩნდება ჰერმენევტიკული კოდის ორი ახალი ელემენტი: გამოცანის ჩაფიქრება, რომელიც ყოველ ჯერზე ჩნდება, როცა დისკურსი ამა თუ იმ სახით შეგვახსენებს — *„თქვენ წინაშეა გამოცანა“*; და *ორჭოფული* (ან გაჭიანურებული) *პასუხი,* ვინაიდან თუკი დისკურსი არ იზრუნებს იმაზე, რომ მოსაუბრეები განმარტოებული ტახტისკენ გაგზავნოს, მაშინვე გამოვიცნობთ პასუხს და მივხვდებით, საიდან მოდის დე ლანტის ოჯახის ქონება (მაგრამ მაშინ მთხრობელს აღარაფერი ექნებოდა ჩვენთვის მოსათხრობი) (HER. ენიგმა 2: გამოცანის ჩაფიქრება, გაჭიანურებული პასუხი).

(16) არავინ იცოდა, საიდან მოვიდა დე ლანტის ოჯახი, * ახალი გამოცანა თემატიზებულია (დე ლანტი, როგორც ჩანს, გვარია), ჩაფიქრებულია (ეს გამოცანაა) და ფორმულირებულია (სადაურია ეს ოჯახი?); თან სამივე კომპონენტი ერთ ფრაზაში ერთიანდება (HER. გამოცანა 3: თემა, დასმა, ფორმულირება).

(17) ან საიდან ჰქონდა მას ეს მრავალმილიონიანი ქონება, ვაჭრობით მოიპოვა იგი, თაღლითობით თუ მემკვიდრეობით. * HER. გამოცანა 2 (ლანტების ქონება): ფორმულირება.

(18) ოჯახის ყველა წევრი ლაპარაკობდა იტალიურად, ფრანგულად, ესპანურად, ინგლისურად და გერმანულად, თან ისეთი სრულყოფილებით, იფიქრებდით, რომ დიდხანს იცხოვრეს ყველა ამ ხალხს შორის. ბოშები იყვნენ? იქნებ მეკობრეთა შთამომავალნი? ** აქ ჩნდება ახალი სემა: ლანტის ოჯახის ინტერნაციონალურობა — ისინი იმ დროს არსებულ ხუთ კულტურულ ენაზე საუბრობენ. ეს სემა გვკარნახობს ჭეშმარიტებას (დიდი ბაბუა წარსულში სახელგანთქმული ვარსკვლავი იყო, ხოლო დასახელებული ენები მუსიკალური ევროპის ენებია), თუმცა ჯერ ძალიან ადრეა, რომ დისკურსმა ყველაფერს ფარდა ახადოს. დისკურსის მორალისთვის მნიშვნელოვანია მხოლოდ ერთი — ეს სემა შემდეგში ჭეშმარიტებას არ დაუპირისპირდეს (CEM. ინტერნაციონალურობა). ** ნარატიული თვალსაზრისით, გამოცანა კითხვიდან პასუხისკენ *დაგვიანებების გარკვეული წყების* საშუალებით მიდის. ამ დაგვიანებების გამოხა-

ტვის მთავარი საშუალებებია — მოჩვენებითობა, დამახინჯებული პასუხი და ტყუილი, რომლებსაც, ერთად აღებულს, მოტყუებას ვუწოდებთ. დისკურსმა ერთხელ უკვე იცრუა, როცა გაჩუმდა და სავარაუდო წყაროებს შორის (*ვაჭრობა, თაღლითობა, მეკობრეობა, მემკვიდრეობა*) გამოტოვა დე ლანტის ოჯახის სიმდიდრის ჭეშმარიტი მიზეზი, კერძოდ, ბიძის, ცნობილი კასტრატის სახელგანთქმულობა, რომელიც უკვე პენსიაზე იყო. ახლა ის ღიად ცრუობს ენტიმემის საშუალებით, რომელიც თავადაც სიყალბეა: 1: პოლიგლოტები არიან მხოლოდ ბოშები და მეკობრეები. 2. დე ლანტები პოლიგლოტები არიან 3. დე ლანტის ოჯახი წარმოშობით ბოშები ან მეკობრეები არიან (HER. გამოცანა 3. მკითხველის დისკურსით მოტყუება).

(19) — იქნებ ეშმაკისგან არიან! — ამბობდნენ ახალგაზრდა პოლიტიკანები. — მიღებები კი შესანიშნავი აქვთ.

— რომც გამეგო, რომ გრაფმა ლანტიმ რომელიღაც აფრიკელი ბეგი გაძარცვა, მაინც შევირთავდი მის ქალიშვილს — შესძახა მავანმა ფილოსოფოსმა. * REF. ეთნიკური ფსიქოლოგია: ცინიკური პარიზი.

(20) ვინ არ ისურვებდა მარიანინას, 16 წლის ქალიშვილის შერთვას, რომლის მშვენიერება აღმოსავლელი პოეტების ფანტაზიების ცოცხალ განსახიერებად წარმოგიდგებოდათ. როგორც სულთნის ქალიშვილს ალადინის ჯადოსნური ლამპრიდან, სახე მასაც ჩადრის ქვეშ უნდა დაემალა. მისი სიმღერა ჩრდილავდა ისეთ არასრულყოფილ ტალანტებს, როგორებიცაა — მალიბრანი, ზონტაგი თუ ფოდორი, რომელთაც სრულქმნილებამდე რაღაც ერთი მთავარი ყოველთვის აკლდათ. მარიანინა კი ერთნაირი სრულყოფილებით ახერხებდა გაეერთიანებინა ბგერის სიწმინდე, გასაოცარი სიმკვეთრე, რიტმისა და ინტონაციის გრძნობა, სიწრფელე და ტექნიკა, მკაცრი თავდაჭერილობა და გულში ჩამწვდომობა. ეს გოგონა განსხეულებული საიდუმლო პოეზია იყო, რომელიც ყველა ხელოვნებას აერთიანებდა და მაძიებელთათვის მოუხელთებელი რჩებოდა. მშვიდი და თავმდაბალი, განათლებული და გონებამახვილი, მართლაც ყველას ჩრდილავდა, დედის გარდა. * REF. ქრონოლოგია (მარიანინა 6 წლის იყო, როცა მამამისმა კარილიანოს სახლი იყიდა და ა.შ.) ** REF. გნომიკური კოდი (*„ყველა ხელოვნებაში არის“*... და ა.შ) და ლიტერატურული კოდი (აღმოსავლელი პოეტები, *„ათას ერთი ღამე“*, ალადინი). *** რატომ არის ასე სრულყოფილი მარიანინას

მუსიკალური ნიჭი? იმიტომ, რომ მასში განსხვავებული თვისებებია გაერთიანებული. ანალოგიური კითხვაა: რით მოხიბლა ზამბინელამ სარაზინი? იმით, რომ მის სხეულში გაერთიანებული იყო ყოველგვარი სრულქმნილება, რომელიც სარაზინმა სხვადასხვა მენატურეში ცალ-ცალკე იხილა (№220). ორივე შემთხვევაში ჩნდება დანაწევრებული თუ ერთიანი სხეულის თემა (SYM. თავმოყრილი სხეული). **** ახალგაზრდა ქალის მშვენიერება შეფარდებულია კულტურულ კოდთან, ამ შემთხვევაში, ლიტერატურულთან (ის შეიძლება იყოს ფერწერულიც და სკულპტურულიც). ჩვენ წინაშეა დიდი საერთო ლიტერატურული სივრცე: ქალი, რომელიც წიგნის ასლია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ: ყოველი სხეული უკვე დაწერილის ციტაციაა. სურვილის წყარო ხდება ქანდაკება, ნახატი ან წიგნი (სარაზინი იდენტიფიცირებული იქნება პიგმალიონთან (№229). (SYM. სხეულთა რეპროდუქცია).

XVI. სილამაზე

სილამაზე (სიმახინჯისგან განსხვავებით) ჭეშმარიტად აუხსნელია. მას შეიძლება მიაკვლიო, დაადასტურო მისი არსებობა, ისევ და ისევ გამოვლინდეს ადამიანის სხეულის ნებისმიერ ნაწილში, მაგრამ ვერ აღიწერება. ის ისეთივე სიცარიელეა, როგორც თვით ღმერთი და საკუთარ თავზე შეუძლია მხოლოდ განაცხადოს: *მე ვარ, რომელი ვარ*. სწორედ ამიტომაა, რომ დისკურსი ამა თუ იმ დეტალის სრულყოფილების კონსტატაციას ჯერდება, ხოლო „ყველაფერ დანარჩენს“ კოდს უტოვებს, რომელიც ყოველგვარი მშვენიერების საფუძველშია. ესაა ხელოვნების კოდი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მშვენიერებას შეუძლია თავი მხოლოდ ციტაციის საშუალებით განაცხადოს: მარიანინას სილამაზის გამოთქმა მხოლოდ იმ გზით შეიძლება, რომ ის სულთნის ასულს შევადაროთ. მარიანინამ თავისი მოდელისგან არა მხოლოდ სილამაზე მიიღო, არამედ გამოთქმის უნარიც. თუკი თავისთავად სილამაზეს წარმოვაჩენთ და მას ყველა წინამავალ კოდს ჩამოვართმევთ, ის უტყვი გახდება, ხოლო ყველა პირდაპირი პრედიკატი — უარყოფილი იქნება; ერთადერთ შესაძლებელ პრედიკატად დარჩება ან ტავტალოგია (*სრულქმნილი სახის ოვალი*) ან შედარება (*რაფაელის მადონასავით ლამაზი, ოცნებასავით, ქვისგან ნათალი და ა.შ.*). ამით სილამაზე პირდაპირ კოდების უკიდეგანო სივრცეში გვაგზავნის:

ვენერასავით ლამაზი? მაგრამ ვენერა? ვისავით ლამაზი? როგორც თვითონ? როგორც მარიანინა? ლამაზი საგნების ამ გადაძახილის შეწყვეტის ერთად-ერთი გზა — სილამაზის დამალვა, მისი დადუმება, გამოუთქმელობის, აფაზიის მდგომარეობამდე მისი მიყვანა, მისი რეფერენტის მხედველობის არიდან გაუჩინარება, სულთნის ასულისთვის საფარველის გადაფარება, კოდის განმტკიცება იქნებოდა, ოღონდ ისე, რომ ამ დროს მისი წარმომავლობა არ გამჟღავნებულიყო (არ გამოვლენილიყო). თუმცა არსებობს ერთი რიტორიკული ფიგურა, რომელსაც შეუძლია კომპარატის უზარმაზარი სიცარიელის ამოვსება, რომელიც, თავისი არსებობით, ბოლომდეა მინდობილი კომპარანტზე. ეს ფიგურა კატაქრეზისია (არ არსებობს სხვა სიტყვა, რომელიც წისქვილის „ფრთებს“ და სავარძლის „სახელურს“ აღნიშნავდა; თუმცა „ფრთები“ და „სახელურები“ *პირდაპირი და უშუალო* მეტაფორებია). ეს ფიგურა, შესაძლოა, უფრო ფუნდამენტურია, ვიდრე მეტონიმია, ვინაიდან მისი არსებობის პირობებში კომპარატისთვის ადგილი აღარ რჩება; სწორედ ის არის სილამაზის ხორცშესხმული ფიგურა.

(21) შეხვედრიხართ ოდესმე ქალებს, რომელთა გამაოგნებელ მშვენიერებას ასაკი ვერაფერს აკლებს და რომლებიც 36 წლის ასაკში უფრო სასურველნი არიან, ვიდრე 15 წლით ადრე? მათ სახეზე მგზნებარე სული ირეკლება, თითქოს სხივითაა მოსილი, თითოეული ნაკვთი გონიერებით ბრწყინავს, კანის ყოველი ფორი მთრთოლვარე ელვარების მატარებელია, განსაკუთრებით საღამოს შუქზე. მათი თვალები მომხიბვლელად გიზიდავს და უარგყოფს, გესაუბრება ან მდუმარებს; სიარულის მანერა უშუალობითა და დახვეწილი ოსტატურობითაა სავსე, კეკლუცურად ნაზ და თბილ ხმაში კი ინტონაციების უშრეტი მელოდიურობა ისმის. მათი ქება მალამოდ ედება ყველაზე უფრო ამპარტავნულ თავმოყვარეობას, ხოლო წარბების მოძრაობა, თვალთაგან გამომკრთალი მცირე ბრწყინვალება, მათი ტუჩების მსუბუქი თრთოლვა, რაღაც წმინდათაწმინდა შიშით აღავსებს მათ, ვინც საკუთარ ცხოვრებასა და ბედნიერებას ამ ქალბატონებს უკავშირებს. სიყვარულში გამოუცდელი და ლამაზი სიტყვებით მოხიბლული გოგონა შეიძლება ადვილად შეცდეს, მაგრამ ამგვარ ქალებთან ურთიერთობისას მამაკაცი ბატონ დე ჟოკურს უნდა ჰგავდეს, რომელსაც ტკივილის შეკავება შეუძლია მაშინაც კი, როცა ტუალეტში დამალულს დამლაგებელი ქალი ორ თითს კარის ღრიჭოში მოაყოლებს...

ამ ყოვლისშემძლე სირინოზების სიყვარული ხომ საკუთარი სიცოცხლის სასწორზე შეგდებას ნიშნავს? და, ალბათ, ამიტომაც გვიყვარს ისინი ასე ვნებიანად. ასეთი იყო გრაფინია დე ლანტიც.

* REF. ქრონოლოგია (ქალბატონი დე ლანტი 36 წლის იყო, როცა... ეს მინიშნება ან ფუნქციური ან ინფორმაციული მნიშვნელობის მატარებელია, რაც სწორედ რომ ასეა ამ შემთხვევაში) ** REF. ლეგენდები სიყვარულზე (ბ-ნი დე ჟოკური) და ქალების სიყვარულის ტიპოლოგია (უპირატესობა ენიჭება გამოცდილ ქალს, გამოუცდელ ქალწულთან მიმართებით) *** თუკი მარიანინა *„ათას ერთი ღამის“* პერსონაჟის ასლია, ქალბატონ დე ლანტის სხეული სხვა წყაროდან — ცხოვრების წიგნიდან მომდინარეობს (*შეხვედრიხართ ოდესმე ქალებს*...). ეს წიგნი (ბატონი დე ჟოკურის მსგავსი) მამაკაცების მიერ იყო დაწერილი, რომლებიც თავისთავად *ლეგენდები* არიან, ანუ ისეთნი, რომლებიც უნდა წაიკითხო, რომ სიყვარულზე ლაპარაკი შეძლო (SYM. სხეულთა გამრავლება). ქალიშვილისგან განსხვავებით, ქ-ნი დე ლანტი აღწერილია იმგვარად, რომ მისი სიმბოლური როლი სრულიად ცხადია: ორი საპირისპირო სქესის ბიოლოგიური ღერძის ნაცვლად (რაც გვაიძულებს სრულიად ამაოდ გავისარჯოთ და ნოველაში წარმოდგენილი ყველა ქალი ერთსა და იმავე კლასს მივაკუთვნოთ), ის კასტრაციის სიმბოლურ ღერძს ქმნის (SYM. კასტრაციის ღერძი).

XVII. კასტრაციის ველი

ერთი შეხედვით, *სარაზინი* ბიოლოგიური სქესების ამომწურავ სტრუქტურას გვთავაზობს (ორი საპირისპირო წევრი, ერთი შერეული და მეორე ნეიტრალური). ეს სტრუქტურა შეიძლება განისაზღვროს ფალიკური ტერმინებით: 1. ფალოსად ყოფნის ფუნქცია (მამაკაცები: მთხრობელი, ბ-ნი დე ლანტი, სარაზინი, ბუშარდონი) 2. ფალოსის ფლობის ფუნქცია (ქალები: მარიანინა, ქალბატონი დე ლანტი, მთხრობელის საყვარელი ქალი, კლოტილდა); 3. ფალოსად ყოფნის და მისი ფლობის ფუნქცია (ანდროგინები (ჰერმაფროდიტი): ფილიპო, საფო) 4. ფალოსად არყოფნის და მისი არფლობის ფუნქცია (კასტრატი). თუმცა ამგვარი კლასიფიკაცია არადამაკმაყოფილებელია. ქალები ერთ ბიოლოგიურ კლასს ეკუთვნიან, მაგრამ განსხვავებულ სიმბოლურ როლს ასრულებენ: დედა და შვილი შეპირისპირებული არიან ერთმანეთთან (ტექსტი ამის შესახებ სრულიად

ცხადად გვეუბნება); ქ-ნი დე როშფიდი თითქოს გაორებულია, ხან ბავშვია, ხან დედოფალი, კლოტილდა — არავითარი ნიშნით არაა განსაზღვრული; ფილიპოს, რომელსაც მამაკაცური თვისებებიც აქვს და ქალურიც, არაფერი აქვს საერთო საფოსთან, რომელიც სარაზინს აგიჟებს (№443); ბოლოს, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ამ ნოველაში არც ერთი მამაკაცი არ არის სრულყოფილი მამაკაცურობის განსხეულება: ერთი დაუძლურებული და შეუხედავია (ბ-ნი დე ლანტი), მეორე დედობრივ ინსტინქტებს ავლენს (ბუშარდონი), მესამე ქალი-ქალბატონითაა მოხიბლული (მთხრობელი) და უკანასკნელი (სარაზინი) უკიდურესობამდეა დამცირებული. ამგვარად, კლასიფიკაცია სქესის ნიშნით — წარუმატებელია. აუცილებელია ვეძებოთ სხვა, უფრო რელევანტური ნიშნები. საჭირო სტრუქტურის აღმოჩენის საშუალებას ქალბატონი დე ლანტი გვთავაზობს. თავისი (პასიური) ქალიშვილისგან განსხვავებით, ქ-ნი დე ლანტი აქტიური საწყისის გამოხატულებაა. ის ბატონობს დროზე (ასაკი ვერაფერს აკლებს), სინათლეს აფრქვევს (სხივმომფენობა გარკვეულ მანძილზე ქმედებას გულისხმობს და ძლიერების უმაღლესი გამოვლინებაა); უხვად აბნევს ქებას, თამაშობს შედარებებით, ქმნის ენას, რომლის წყალობითაც მამაკაცი საკუთარ ადგილს პოულობს. ის მარადიული ავტორიტეტის განსხეულებად, ტირანად გვევლინდება, რომლის უსიტყვო numen-ი სიცოცხლესა და სიკვდილზე მბრძანებლობს; ის ჭექა-ქუხილი და სიმშვიდეა. რაც მთავარია, მას შეუძლია მამაკაცებს ზიანი მიაყენოს (ბატონმა დე ჟოკურმა ხომ დაკარგა საკუთარი „თითი“). ერთი სიტყვით, როგორც საფოს წინამორბედს, რომელიც სარაზინს შიშის ზარს სცემს, ქალბატონ დე ლანტის მაკასტრირებელი უნარი აქვს. ის მამის ყველა ფანტაზმატური ატრიბუტითაა დაჯილდოვებული — ძალაუფლებით, მომაჯადოებელი ძალით, პირველყოფილი ავტორიტეტით, რომელსაც თავზარდამცემი, მაკასტრირებელი უნარი აქვს. მაშასადამე, სიმბოლური ველი სულაც არ ემთხვევა ბიოლოგიური სქესის ველს. ის კასტრაციის ველია, რომელიც ორგანიზებულია პრინციპით: *მაკასტრირებელი/კასტრირებული, აქტიური/პასიური.* სწორედ ამ ველში მიმდინარეობს ნოველის პერსონაჟთა რელევანტური გადანაწილება. ერთ მხარესაა აქტიური კასტრაცია, რომლის წარმომადგენლები არიან: ქ-ნი დე ლანტი, ბუშარდონი (რომელიც სარაზინს სექსუალური ცხოვრებისგან განარიდებს) და საფო (მითიური პერსონაჟი, რომელიც საფრთხეს უქმნის მოქან-

დაკეს). ვის ვხედავთ პასიურ მხარეს? ესენი არიან ნოველის „მამაკაცი“ პერსონაჟები — სარაზინი და მთხრობელი, რომლებიც კასტრაციის ველში არიან ჩართული. პირველი ესწრაფვის კასტრაციას, ხოლო მეორე — ამის შესახებ მოგვითხრობს. რაც შეეხება თავად კასტრატს, არასწორი და გაუმართლებელი იქნებოდა, რომ მასში მთლიანად კასტრირებულობის განსახიერება დაგვენახა; მთელ ამ სისტემაში ის მხოლოდ ბრმა ლაქის როლს ასრულებს და გამუდმებით პასიურ და აქტიურ პოლუსებს შორის მერყეობს: ის, თავად კასტრატი, სხვებს ასაჭურისებს; იგივე ეხება ქალბატონ დე როშფიდს: კასტრაცია მასაც შეეხო, როდესაც მან კასტრატის ამბავი მოისმინა და ამაში მაშინვე ჩაითრია მთხრობელიც. რაც შეეხება მარიანინას, მისი სიმბოლური არსი მხოლოდ მისი ძმის, ფილიპოს არსთან მთლიანობაში განისაზღვრება.

(22) ფილიპოს, მარიანინას ძმას, თავისი დის მსგავსად, საოცარი სილამაზე დედისგან მემკვიდრეობით ერგო. ერთი სიტყვით, ეს ახალგაზრდა კაცი განსხეულებული ანტინოე გახლდათ, ოღონდ აგებულებით უფრო თხელი იყო. სიგამხდრე და მოხდენილი ფორმები ჰარმონიულად ერწყმოდა მის სიყმაწვილეს, ხოლო ზეთისხილისფერი კანი, სქელი წარბები და მისი ხავერდოვანი თვალების ცეცხლი, სამომავლო მამაკაცური ვნებებისა და კეთილშობილური გატაცებების საწინდარი გახლდათ! თუკი ახალგაზრდა გოგონებს ფილიპო მამაკაცის იდეალად მიაჩნდათ, მათ დედებსაც არ ავიწყდებოდათ იგი, რადგან საფრანგეთში ერთ-ერთ სასურველ სასიძოდ თვლიდნენ. * REF. ხელოვნება (ანტიკური). ** SEM. სიმდიდრე (ერთ-ერთი სასურველი სასიძო საფრანგეთში) და ხმელთაშუაზღვისპირელობა (ზეთისხილისფერი კანი, სქელი წარბები) *** ახალგაზრდა ფილიპო არსებობს, როგორც ორი მოდელის — დედამისისა და ანტინოეს ასლი: ბიოლოგიური და ქრომოსომული წიგნი, ასევე წიგნი ქანდაკების შესახებ (რომლის გარეშეც სილამაზე უტყვი იქნებოდა, ე.ი. *„ერთი სიტყვით“*, ანტინოედ დარჩებოდა: მაგრამ რა შეიძლება კიდევ ითქვას? და რა უნდა ითქვას კიდევ ანტინოეზე?). (SYM. სხეულთა ასლი) **** SYM. კასტრაციის ღერძი. ფილიპოს ქალური ნაკვთები ევფემიზმითაა შერბილებული („ხშირი წარბები“, „მამაკაცური ვნებები“), რადგან საკმარისია ითქვას ახალგაზრდა ყმაწვილზე, რომ ლამაზია, ის მაშინვე ფემინიზდება, ქალთა ბანაკში, აქტიური კასტრაციის მხარეს აღმოჩნდება: ფილიპოს არავითარი საერთო არ აქვს კასტრაციასთან. ამიტომაც ჩნდება კითხვა: რა სიმბოლური დატვირთვის მატარებლები უნდა იყვნენ ფილიპო და მარიანინა?

XVIII. კასტრატის შთამომავლობა

სიუჟეტური თვალსაზრისით, არც ფილიპო და არც მარიანინა არ ასრულებენ რაიმე არსებით როლს: მარიანინა მონაწილეობას იღებს ბეჭდის გადაცემის უმნიშვნელო ეპიზოდში (ეპიზოდი, რომელიც დე ლანტის ოჯახის საიდუმლოსადმი ინტერესის გაღვივებას ითვალისწინებს); ფილიპოს არსებობა კი სემანტიკური თვალსაზრისით, მხოლოდ და მხოლოდ ქალთა კლანთან შეერთებამდე დაიყვანება (თავისი ორმაგი მორფოლოგიისა და იმ მიზეზის გამო, რომ იგი სათუთად და მზრუნველობით ექცევა მოხუცს). თუმცა, როგორც ვნახეთ, ამ ბანაკის წევრები ბიოლოგიური სქესისადმი მიკუთვნებულობის მიხედვით კი არ განისაზღვრებიან, არამედ თავად კასტრაციის ველს წარმოადგენენ). ამავე დროს, არც მარიანინას და არც ფილიპოს არ აქვთ ის თვისებები, რაც კასტრატებს ახასიათებთ. აბა, რა შეიძლება იყოს მათი სიმბოლური დანიშნულება? ის შეიძლება იყოს შემდეგი: ორივე — დაც და ძმაც — ქალურები არიან იმიტომ, რომ ქ-ნი დე ლანტის „ქალური“ ნაშიერები არიან (მათში დედისეული ნიშნების მემკვიდრეობაა წინ წამოწეული), ე.ი. *ზამბინელას შთამომავლები* (ქ-ნი დე ლანტი ზამბინელას ძმისწულია): ისინი საჭირონი არიან იმისთვის, რომ მათში თავად ზამბინელას ქალურობა წარმოჩნდეს. მნიშვნელობა ასეთია: ზამბინელას რომ შვილები ჰყოლოდა (პარადოქსი, რომელიც ავლენს იმ ნაკლს, რომლის განსახიერებაცაა ზამბინელა), მათ მემკვიდრეობით ისეთივე მოხდენილობა და ქალურობა გადაეცემოდათ, როგორებიც მარიანინასა და ფილიპოს აქვთ. თითქოს ზამბინელა ყოველთვის ოცნებობდა, რომ ნორმალური ყოფილიყო, თითქოს მასში რაღაც ტელეოლოგიური არსი ცოცხლობდა, რომელიც კასტრირების გამო დაიკარგა და ეს არსი, კასტრაციისთვის დამახასიათებელი ნაკლოვანების მიუხედავად, სხვა არაფერი იყო, თუ არა ქალურობა, რომელიც შთამომავლებში — მარიანინასა და ფილიპოში — მემკვიდრეობით გადავიდა.

(23) მიმზიდველობა, სიმდიდრე და გონიერება ამ ბავშვებს სწორედ დედისგან ერგოთ. * საიდან მოდის ლანტების სიმდიდრე? ამ მე-2 გამოცანაზე პასუხი ასეთია: ქალბატონისგან, ქალისგან. ჰერმენევტიკული კოდის წესების თანახმად, აქ ამოიცნობა გამოცანა (ნაწილობრივ მაინც), გვეძლევა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პასუხის ნაწილი. ამასთანავე, ჭეშმარიტება წარმოდგენილია ჩამონათვალ-

ში; პარატაქსისის ნაკადი ითრევს მას, ატრიალებს, ხელიდან არ უშვებს, და ბოლოს, არც უკან აბრუნებს. მაშასადამე, გამოცანის ამოცნობას აფერხებს თვალთმაქცობა, დაბრკოლება (თუ დროის გაწელვა). ამ ჭეშმარიტებისა და ტყუილის შერევას, ამ არასრულ გამოცნობას, ამ ბუნდოვან პასუხს ეკივოკი ვუწოდოთ (HER. გამოცანა 2: ეკივოკი). ** (SYM. სხეულთა ასლი) (ბავშვების სხეული დედის სხეულის სრული ასლია).

(24) ბ-ნი დე ლანტი მომცრო ტანის იყო, უშნო, ნაყვავილარი სახით, ესპანელივით პირქუში და ბანკირივით მოსაწყენი; თუმცა მას გონიერ პოლიტიკოსად მიიჩნევდნენ, ალბათ იმიტომ, რომ იშვიათად იცინოდა და გამუდმებით მეტერნიხსა და ველინგტონს ციტირებდა. * REF. ხალხის და პროფესიების ფსიქოლოგია (ესპანელი და ბანკირი). ** ბატონი დე ლანტის როლი უმნიშვნელოა: ის, როგორც ბანკირი და ზეიმის გამმართველი, საშუალებას იძლევა, რომ თხრობაში პარიზელთა მაღალი ფინანსური მდგომარეობის შესახებ ზღაპრული ამბები ჩაირთოს. მისი ფუნქცია სიმბოლურია: ამ ადამიანის უსახური პორტრეტი მას ზამბინელას შთამომავლობიდან (ქალურობის შთამომავალი) ამორიცხავს. ის უმნიშვნელო, უსახური მამის სახეა და ნოველაში იმ არასრულყოფილი, კასტრირებული მამაკაცების ჯგუფს უერთდება, რომელთათვისაც უცხოა ტკბობა. მისი როლი *მაკასტრირებელი/კასტრირებული*-ს პარადიგმის გამყარებით შეიფარგლება (SYM. კასტრაციის ღერძი).

(25) ეს იდუმალებით მოცული ოჯახი ისეთივე მომხიბლავი იყო, როგორც ბაირონის პოემა, რომლის ბუნდოვანებას მაღალი საზოგადოების თითოეული წევრი სხვადასხვაგვარად განმარტავდა და სტროფიდან სტროფში გადასულ ამაღლებულ და ბუნდოვან საგალობელს უწოდებდა. * REF. ლიტერატურა (ბაირონი) ** HER. გამოცანა 3: თემა და გამოცანის დასმა (*„ეს იდუმალებით მოცული ოჯახი“*). *** თითქოს ბაირონის წიგნიდან გადმოსული ეს ოჯახი თავად არის წიგნი, სტროფიდან სტროფში გამოხატული. რეალისტი ავტორი დროს ხარჯავს, რათა გამუდმებით მოიხმოს სხვადასხვა წიგნი. რეალობა მისთვის ისაა, რაც ოდესღაც უკვე დაიწერა (SYM. სხე-ულის რეპროდუქცია).

(26) სიფრთხილე, რასაც ქ-ნი და ბ-ნი დე ლანტები თავიანთ წარმომავლობასთან, წარსულსა და მსოფლიოს ოთხ ქვეყანასთან კავშირის შესახებ იჩენდნენ, თავისთავად, დიდხანს არავის უნდა გაკვირვებოდა პარიზში. ვესპასიანეს აქსიომა არც ერთ ქვეყანაში

ისე არ გაუგიათ, როგორც საფრანგეთში. აქ სისხლითა თუ ჭუჭყით დაბინძურებული ოქროს მონეტები ჩრდილს არ აყენებს თქვენს რეპუტაციას და მთელი სიდიადით წარმოჩნდება. მთავარია, მაღალმა საზოგადოებამ გაარკვიოს, რამდენად მდიდარი ხართ და მაშინვე მიგიღებენ იმ ადამიანთა რიგებში, რომელთა სიმდიდრეც თქვენსას უსწორდება; ამისთვის არავინ მოგთხოვთ თქვენი წარმომავლობის დამადასტურებელ სიგელ-გუჯარს, რადგან ყველამ კარგად უწყის, რაოდენ იაფი ღირს იგი. ქალაქში, სადაც სოციალური პრობლემები ალგებრული განტოლების საშუალებით წყდება, ავანტიურისტებს წარმატების შესანიშნავი შესაძლებლობა აქვთ. ამ ოჯახს ბოშური წარმომავლობაც რომ ჰქონოდა, ის იმდენად მდიდარი იყო, იმდენად მიმზიდველი, რომ მაღალი საზოგადოება ადვილად შეუნდობდა მას ამ პატარა საიდუმლოებას. * REF გნომიკური კოდი (*Non ölet*, ლექსიკონის ვარდისფერი ფურცლები) და პარიზული ოქროს მითოლოგია. ** CEM ინტერნაციონალურობა. *** HER. გამოცანა 3 (ლანტების წარმომავლობა): გამოცნობა (აქ რაღაც საიდუმლო იმალება), ტყუილი (შეიძლება ლანტების ოჯახი ბოშებიდან მომდინარეობს). **** HER. გამოცანა 2 (სიმდიდრის წარმომავლობა): გამოცანის დასმა (უცნობია, საიდან გაჩნდა სიმდიდრე).

XIX. მინიშნება, ნიშანი, ფული

ძველად (გვატყობინებს ტექსტი) ფული „ამხელდა“. ის ნიშნის როლს ასრულებს და ზუსტად მიუთითებს ამა თუ იმ ფაქტზე, მიზეზსა თუ ბუნებაზე. ჩვენს დროში ის ყველაფერს წარმოადგენს: ფული არის ეკვივალენტი, მონეტა, რეპრეზენტაციის საშუალება, ერთი სიტყვით — ნიშანი. მინიშნებასა და ნიშანს შორის არსებობს საერთო — წარწერით აღნიშვნის მეთოდი. მიწათმფლობელობის მონარქიიდან ინდუსტრიულ მონარქიაზე გადასვლისას საზოგადოებამ შეცვალა *წიგნი,* მან (დიდგვაროვნული) *სიგელი* (სიმდიდრის) *ანგარიშით* ჩაანაცვლა, *რესკრიპტი — უწყისით*, მაგრამ ყოველთვის ემორჩილებოდა გარკვეული ტიპის წერილობით ფორმას. ფეოდალურსა და ბურჟუაზიულ საზოგადოებას, ასევე, მინიშნებასა და ნიშანს შორის განსხვავება არის ის, რომ მითითებას აქვს წარმომავლობა, ნიშანს კი — არა. მინიშნებიდან ნიშნისკენ გადასვლა უკანასკნელი (თუ ამოსავალი) ზღვრის, წარმომავლობის, საძირკვლის, პრინციპების იდეის რღვევას ნიშნავს; ეს ეკვივალენტურობისა

და რეპრეზენტაციის დაუსრულებელ თამაშებში ჩართვას წარმოაჩენს, რომელსაც ვერაფერი შეაჩერებს, მიმართულებას ვერ შეუცვლის, ერთ ადგილზე ვერ შეაჩერებს, რომელიმე მიმართულებით ვერ მიმართავს, ვერ დააკანონებს. ფულის წარმომავლობის მიმართ პარიზელთა ინდიფერენტულობა სიმბოლურად იმაზე მიუთითებს, რომ ფულს წარმომავლობა არ გააჩნია. ფული, რომელსაც სუნი არ აქვს, არის ფული, რომელიც მინიშნებიდან მომდინარე მთავარ მოთხოვნას არ ემორჩილება — კერძოდ იმას, რომ მისი წარმომავლობა უნდა იყოს კურთხეული: ეს ფული ცარიელია, როგორც კასტრატი; პარიზულ ოქროს, რომელიც ფიზიოლოგიური უნაყოფობის ანალოგია, არ შეუძლია ჰქონდეს წარმომავლობა და ზნეობრივი მემკვიდრეობა: ნიშნები (მონეტარული, სექსუალური) სულიერად ავადმყოფებს მოგვაგონებენ, ვინაიდან მინიშნებებისგან განსხვავებით (რომლებიც წინა საზოგადოებისთვის მნიშვნელობის მატარებლები იყვნენ), ისინი საფუძველშივე არიან მოკლებული მათი შემადგენელი ნაწილების რაღაც საწყის, ურღვევ, უცვლელ, მოუშორებელ განსხვავებულობას. მინიშნებაში იმას, რაზეც მიანიშნებენ (არისტოკრატია), განსხვავებული *ბუნება* აქვს, ხოლო ის, რაც მიანიშნებს (ფული) — სხვა. მათი შერევა — შეუძლებელია: ნიშანს, რომელიც რეპრეზენტაციის (და არა განპირობებულობის და ქმნის) ქვაკუთხედია, ორივე მხარეს შეუძლია *როლების შეცვლა;* აღმნიშვნელი და აღსანიშნი ერთმანეთის გარდაქმნის დაუსრულებელ პროცესში არიან ჩაბმულნი: ის, რაც იყიდეს, შეიძლება ხელახლა გაიყიდოს, აღსანიშნს შეუძლია აღმნიშვნელად გარდაიქმნას და ა.შ. როგორც ფეოდალური მინიშნების ჭეშმარიტი შემცვლელი — ბურჟუაზიული ნიშანი მეტონიმიური უწესრიგობაა.

(27) მაგრამ, სამწუხაროდ, დე ლანტის ოჯახის იდუმალებით მოცული გარემო, ანა რადკლიფის რომანების მსგავსად, გამუდმებით ცნობისმოყვარეობით სავსე ინტერესს იწვევდა. * REF. გამოცანა 3 (საიდან მოდიან დე ლანტები?) გამოცანის ჩაფიქრება ** REF. ლიტერატურა (ანა რადკლიფი).

(28) დაკვირვებული ადამიანები, ანუ ისეთები, რომელთაც ყოველთვის აინტერესებთ, რომელ მაღაზიაში იყიდეთ შანდლები, ან რამდენი გადაიხადეთ ბინისთვის, თუკი ის მოსწონთ, შენიშნეს, რომ დღესასწაულებზე, კონცერტებზე, მეჯლისებზე, ღონისძიებებზე, რომლებსაც გრაფის მეუღლე აწყობდა, დროდადრო ვიღაც უცნაური ადამიანი ჩნდებოდა. * REF. რომანისტების, მორალისტების,

ფსიქოლოგების კოდები: დაკვირვებული ადამიანების დაკვირვება. ** აქ ჩაფიქრებული (ჩნდება უცნაურობის განცდა) და თემატიზებულია (საუბარია ვიღაც უცნაურ პერსონაჟზე) ახალი გამოცანა (HER. გამოცანა 4. თემა და გამოცანის ჩაფიქრება).

(29) ეს იყო მამაკაცი. * თუმცა მოხუცი მამაკაცი არ არის; აქ დისკურსს მკითხველი შეცდომაში შეჰყავს (HER. გამოცანა 4. ტყუილი).

XX. ხმების გაბნევა

ვინ ლაპარაკობს? ნუთუ ეს მეცნიერების ხმაა, რომელიც „პიროვნების“ სქესიდან გამომდინარე, ლოგიკურად ასკვნის, რომ ის „მამაკაცია“ და განზრახული აქვს მისი ხელახალი სპეციფიკაცია „კასტრატის“ სახედ? იქნებ ეს ფენომენოლოგის ხმაა, რომელიც სახელს არქმევს მხოლოდ იმას, რასაც უშუალოდ ხედავს — ამ შემთხვევაში მოხუცის მამაკაცურ სამოსს? შეუძლებელია გამონათქვამის წარმომავლობის დადგენა, ვისიმე თვალსაზრისთან მისი დაკავშირება, მაგრამ სწორედ ეს შესაძლებლობა აღმოჩნდება ერთ-ერთი კრიტერიუმი, რაც ტექსტის მრავლობითობის შეფასების საშუალებას იძლევა. რაც უფრო რთულია გამონათქვამის წარმომავლობის დადგენა, მით მაღალია ტექსტის მრავლობითობის დონე. თანამედროვე ტექსტში ხმები ისე ერთდება, რომ მათ შორის ნებისმიერი ზღვარი ქრება: აქ დისკურსი, ან, უკეთ, მხოლოდ ენა საუბრობს. კლასიკურ ტექსტში, პირიქით, გამონათქვამებს, უპირატესად, თავიანთი წარმომავლობა აქვთ. მათი მამისა ან მფლობელის დადგენა რთული არ არის: ზოგჯერ ის (პერსონაჟის ან ავტორის) ცნობიერებაა, ზოგჯერ — ესა თუ ის კულტურა (სხვათა შორის, ანონიმურობაც გარკვეული წარმომავლობა და ხმაა; ხმა, რომლითაც, მაგალითად, გნომიკური კოდი საუბრობს). ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ ამგვარ კლასიკურ ტექსტში (რომელიც გამონათქვა-მის წარმომავლობის პრობლემით საკმაოდ დაინტერესებულია) ხმა უცბად იხშობა, თითქოს დისკურსის რაღაც ხვრელში გაედინება. ასეთ დროს კლასიკური მრავლობითობის წარმოდგენის საუკეთესო საშუალებაა ტექსტის, როგორც ერთმანეთში გარდამავალი ხმების პოლიფონიისთვის ყურის გდება; ხმების, რომლებიც სხვადასხვა ტალღებზე ისმის და დროდადრო უეცრად *მიწყდება* ხოლმე; თან ხმების ეს *მიწყდომა* გამონათქვამს საშუალებას აძლევს, ერთი თვალთახედვიდან მეორეზე გაუფრთხილებლად გადაი-

ნაცვლოს. ეს ტონალური არასტაბილურობა (რაც თანამედროვე ტექსტში სრულ ატონალობამდე მიდის) წერას ეფემერულად მოელვარე მუარს ამსგავსებს.

(30) პირველად იგი სტუმრებით სავსე დარბაზში კონცერტის დროს გამოჩნდა. როგორც ჩანს, ის აქეთ მარიანინას მომაჯადოებელმა ხმამ მიიზიდა. * SEM. მუსიკალურობა (სემა თითქოს ჭეშმარიტებას გვეუბნება, ვინაიდან მოხუცი ძველი მომღერალია, მაგრამ მარიანინას ამის სრულად გახსნის ძალა არ შესწევს).

(31) — რაღაც უეცრად შემცივდა, — მიმართა თანმხლებს კართან ახლოს მჯდომმა ქალბატონმა.

იქვე მდგომი მამაკაცი ქალებს გაეცალა.

— რა უცნაურია, დამცხა! — თქვა ქალბატონმა უცნობის წასვლის შემდეგ. — შეიძლება გიჟად ჩამთვალოთ, მაგრამ მაინც ვფიქრობ, რომ ეს სიცივე იმ შავით მოსილი კაცისგან მოდიოდა, რომელიც ახლახან წავიდა. * SEM. სიცივე (ეს მოძრავი აღსანიშნი თავიდან ბაღს დაუკავშირდა, ახლა კი მოხუცს მიემართება). ** SYM. ანტითეზა: *სიცივე/სითბო* (ბაღისა და დარბაზის, სულიერის და უსულოს ანტითეზა აქ კვლავ გამოჩნდა).

(32) მალე მაღალი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი გაზვიადებისკენ სწრაფვის წყალობით, ამ იდუმალებით მოცულ პიროვნებას უამრავი თავშესაქცევი გამოცანა, მეტისმეტად უაზრო განსაზღვრება და სასაცილო ეჭვი დაუკავშირდა: * REF. მაღალი წრისთვის დამახასიათებელი ქცევა. ** HER. გამოცანა 4 (ვინ არის მოხუცი?) მცდარი პასუხი: ანონსი. *ცრუ პასუხი,* როგორც ჰერმენევტიკული კოდის ელემენტი, იმით განსხვავდება *შეცდომისგან*, რომ დისკურსი ღიად აცხადებს მის სიმცდარეს.

(33) შეიძლება ის არ ყოფილა ვამპირი, სისხლისმწოველი, ბოროტი სული, ხელოვნური ადამიანი, ფაუსტისა და რობინ გუდფელოუს მსგავსი არსება, მაგრამ ფანტასტიკის მოყვარულთა სიტყვებით, მას მაინც ჰქონდა ყველა ამ ადამიანის მსგავსი არსების თვისებები. * HER. გამოცანა 4. მცდარი პასუხი №1 ** SEM. ზე-ბუნებრივი და ზე-დროული (მოხუცი თავად სიკვდილის განსახიერებაა, რომელიც მარტო არ კვდება. სიკვდილს, რომელიც არ კვდება, დამატებითი მნიშვნელობა აქვს — დამატებითი სიკვდილი).

(34) დროდადრო ჩნდებოდნენ გერმანელები, რომელთაც სჯეროდათ ამ გამოგონილი ხუმრობისა, რომელშიც პარიზელთა ღვარძლიანობა ვლინდებოდა. * REF. ეთნიკური ფსიქოლოგია: ეპოქის პარადიგმა: გერმანელები — მიამიტები, პარიზელები — დამცინავები.

(35) უცნობი კი, უბრალოდ, მოხუცი იყო. * REF. გამოცანა 4. ტყუილი (უცნობი არ არის „უბრალოდ“ მოხუცი). ** მთხრობელი (ან დისკურსი?) ცდილობს, ენიგმატურობა სიმარტივისკენ მიმართოს; ის ფაქტის ჯიუტად დამცველად გვევლინება, უარყოფს ნებისმიერ მინიშნებას ზღაპარზე, მითსა თუ სიმბოლოზე და ტავტალოგიის საშუალებით (*მოხუცი მოხუცი იყო*), ენას უსარგებლოს ხდის: აქ მთხრობელი (თუ დისკურსი) მიმართავს საკუთარ *წარმოსახვას*, რომელიც ასიმბოლიას ეფუძნება (SEM. ასიმბოლია).

(36) ზოგიერთი ახალგაზრდა კაცი, რომლებსაც ჩვეოდათ, ყოველ დილით ევროპის მომავალი რამდენიმე დახვეწილი ფრაზით გადაეწყვიტათ, უცნობში ვიღაც დიდ კრიმინალს, განუზომელი სიმდიდრის მფლობელს ხედავდა. ამბის მთხზველები ამ მოხუცის ცხოვრებას აღწერდნენ და იმ შემზარავი დანაშაულებების ჭეშმარიტად განსაცვიფრებელ დეტალებს გადმოსცემდნენ, რომლებიც თითქოს მაისორის მეფის სამსახურში ყოფნისას ჩაიდინა. ბანკირები კი, უფრო პოზიტიური ადამიანები, დამაჯერებლად სხვა ზღაპარს მიიჩნევდნენ. — „კარგი ერთი“! — ამბობდნენ ისინი თავიანთი განიერი მხრების შემწყნარებლური აწევით, — „ეს საბრალო მოხუცი, უბრალოდ, გენუელი თავია!“ * HER. გამოცანა 4; მცდარი პასუხები №2,3,4 (მცდარი პასუხები კულტურულ კოდებს უკავშირდება: ახალგაზრდა ცინიკოსები, ამბის მთხზველები, ბანკირები) ** CEM. სიმდიდრე.

(37) — ბატონო ჩემო, თუ თავხედობად არ ჩამითვლით, იქნებ ამიხსნათ, რას გულისხმობთ „გენუელ თავში“?

— ეს არის კაცი, რომელმაც უზარმაზარი კაპიტალი დააგროვა და, ცხადია, მის ჯანმრთელობასა და სიცოცხლეზეა დამოკიდებული ამ ოჯახის შემოსავალი. * ყოფილი განთქმული ვარსკვლავის ქონებასა და ლანტების ქონებას შორის რომ კავშირი არსებობს, მართალია. მაგრამ საეჭვოა, რომ მოხუცის მიმართ ოჯახის თბილი მზრუნველობა ანგარებითაა განპირობებული: ყოველივე ეს ერთად ეკივოკს ქმნის (HER. გამოცანა 4; ეკივოკი).

(38) მახსოვს, ქ-ნ დე ეპართან მოვისმინე, როგორ ამტკიცებდა ერთი ჰიპნოზიორი, რომ ისტორიული მონაცემების გულდასმითი შესწავლისა და მოხუცის შუშის ქვეშ მოქცევის შედეგად, იგი ცნობილი ბალზამო, ან როგორც მას უწოდებენ, კალიოსტრო აღმოჩნდა. ამ თანამედროვე ალქიმიკოსის თანახმად, სიცილიელი ავანტურისტი სიკვდილს გადაურჩა და თავს იმით იქცევს, რომ თავისი შვილი-

შვილებისთვის ოქროს ამზადებს. ფერეტის მოსამართლემ ამ უცნობ პიროვნებაში გრაფი დე სენ-ჟერმენი ამოიცნო. * HER. გამოცანა 4. მცდარი პასუხი № 5 ** SEM. ზე-დროულობა. აქ შეგვიძლია ორი დამხმარე (შესუსტებული) კონოტაციის ხმა გავიგონოთ: გამონათქვამი — *შუშის ქვეშ* — ზოგიერთისთვის უსიამოვნებისმომგვრელ მუმიას — დაბალზამებულ, დაკონსერვებულ გვამს გვახსენებს. ალქიმიკოსების ოქრო კი დაცარიელებული ოქროა, რომელსაც წარმომავლობა არ გააჩნია (იგივეა, რაც სპეკულანტების ოქრო).

(39) ჩვენს დროში ურწმუნო საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი შთაგონებული ტონითა და დამცინავი სახით ნათქვამი ყველაზე აბდაუბდა, კიდევ უფრო აძლიერებდა დე ლანტის ოჯახის მიმართ აღძრულ ეჭვებს. * REF. ხალხის ფსიქოლოგია: დამცინავი პარიზი. ** HER. გამოცანა 3. გამოცანის ჩაფიქრება და თემატიზაცია (ჩვენ წინაშეა გამოცანა და მისი ობიექტია — დე ლანტის ოჯახი). *** HER. გამოცანა 4: მცდარი პასუხი №6. ჰერმენევტიკულ თანმიმდევრულობაში *მცდარი პასუხები* ერთგვარ *ბლოკს* აყალიბებს (კიბერნეტიკული ტერმინოლოგიით, ელემენტარული ან სუბპროგრამული კონფიგურაცია); ეს *ბლოკი* რიტორიკულ კოდს ექვემდებარება (განმარტების კოდი); ანონსი (№32), ექვსი მცდარი პასუხი, რეზიუმე (№39).

XXI. ირონია, პაროდია

თავად დისკურსის მიერ გაცხადებული ირონიული კოდი „სხვის“ ექსპლიციტური ციტირებაა; ის ყოველთვის რაღაცის აფიშირებას გულისხმობს და თავად ამ ფაქტით არღვევს პოლივალენტურობას, რომლის მოლოდინიც, წესით, დისკურსიდან გამომდინარე, უნდა გვქონოდა კიდეც, რადგან იგი ციტირების პრინციპზეა აგებული. პოლივალენტური ტექსტი თავის კონსტიტუციურ ორბუნებოვნებას ბოლომდე მხოლოდ იმ შემთხვევაში ინარჩუნებს, თუკი ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს შორის საზღვარს აუქმებს, თუკი თავის გამონათქვამებს (თუნდაც დისკრედიტაციის მიზნით) აღიარებულ ავტორიტეტებს არ მიაწერს, თუკი წარმომავლობის, წინაპრების, საკუთრების მიმართ ყოველგვარ ერთგულებას ძირს უთხრის, თუკი ახშობს ნებისმიერ ხმას, რომელიც ტექსტისთვის („ორგანული“) მთლიანობის მინიჭებას ცდილობს, ერთი სიტყვით, თუკი ის, დაუნდობელი გაიძვერასავით, სპობს ბრჭყალებს, რომლებშიც, როგორც ამბობენ, *წესით და რიგით,* ყოველგვარი ციტატა

უნდა მოთავსდეს და ამით ფრაზები სხვადასხვა მეპატრონეზე იურიდიულად უნდა გაანაწილოს, მიწის ნაკვეთების მსგავსად. მიზეზი კი ისაა, რომ (ირონიის მიერ მხილებული) პოლივალენტურობა საკუთრების უფლების დარღვევის ერთ-ერთი საშუალებაა. საჭიროა იმ კედელზე გადასვლა, რომელიც ხმას წერისგან მიჯნავს, ვინაიდან წერა უარყოფს ყოველგვარ მითითებას საკუთრებაზე და ამიტომაც, არ შეიძლება *ირონიული* იყოს; ყოველ შემთხვევაში, მის ირონიულობაში ვერასოდეს ვიქნებით დარწმუნებული (ასეთი განუსაზღვრელობა დამახასიათებელია ისეთი დიადი ტექსტებისთვის, როგორებიცაა სადის, ფურიეს და ფლობერის ტექსტები). სუბიექტისთვის (რომელიც თითქოს დისტანცირებულია ყველა უცხო ენისგან, რათა უფრო განმტკიცდეს, როგორც საკუთარი დისკურსის სუბიექტი) აღმოცენებული პაროდია (რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ ერთგვარი ირონია მოქმედებაში) სხვა არაფერია, თუ არა *კლასიკური* ენა. რად შეიძლება გარდაიქმნას პაროდია, რომელიც არ ცხადდება, როგორც ასეთი? აი, პრობლემა, რომლის წინაშეცაა თანამედროვე მწერლობა: როგორ გადავლახოთ გამონათქვამის, წარმომავლობის, საკუთრების კედელი?

(40) დაბოლოს, გარემოებათა უცნაური დამთხვევით, ამ ოჯახის წევრებმა თავად მისცეს საბაბი საზოგადოებაში ჭორების აგორებას, რადგან ასე ასაიდუმლოებდნენ თავიანთ კავშირს მოხუცთან და მის ცხოვრებას ყოველგვარი ცნობისმოყვარეობის გამოვლინებისგან იფარავდნენ. * HER. გამოცანა 4: გამოცანის თქმა; „საიდუმლო“, რომლითაც მოცულია მოხუცის პიროვნება, ასევე იდუმალებით მოცული ქმედებების რიგით გამოვლინდება.

(41) მოხუცის ყოველი გამოჩენა იმ ოთახებს გარეთ, რომლებიც მას დე ლანტის სახლში ეკავა, ოჯახის წევრთა დიდ მღელვარებას იწვევდა. თითქოს ეს რაღაც ზემაღალი მნიშვნელობის მოვლენა იყო. მხოლოდ ფილიპო, მარიანინა, ქ-ნი დე ლანტი და მოხუცი მსახური სარგებლობდნენ უპირატესობით, დახმარებოდნენ უცნობს სიარულში, ადგომასა თუ დაჯდომაში. თითოეული მათგანი ყურადღებით აკვირდებოდა მის მცირე მოძრაობასაც კი. * SYM. ქალთა ბანაკი. ** HER. გამოცანა 4: გამოცანის თქმა (იდუმალი ქცევა).

(42) ჩანდა, რომ ამ გრძნეულ პიროვნებაზე იყო დამოკიდებული მთელი ოჯახის ბედნიერება, ცხოვრება თუ კეთილდღეობა. * SEM. *გრძნეულება*. ეს ნიშანი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ჭეშმარიტების ინდიკატორი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ კასტრატს, ზებუ-

ნებრივი მედიუმის მსგავსად, *მოხიბვლის* უნარი აქვს. ასეთი იყო, მაგალითად, კასტრატი ფარინელი, რომელიც ფილიპე V ესპანელს თავისი ყოველდღიური სიმღერით (სულ ერთი და იგივე მოტივით, წლების განმავლობაში) კურნავდა ან მძიმე მელანქოლიას უმსუბუქებდა.

(43) რა იყო ეს — შიში თუ სიყვარული? მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლები ვერ პოულობდნენ მინიშნებასაც კი, რომელიც ამ კითხვაზე პასუხის გაცემაში დაეხმარებოდათ. * HER. გამოცანა 4. გამოცანის თქმა და პასუხის ბლოკირება.

(44) თვეების განმავლობაში რომელიღაც უხილავი საკურთხევლის სიღრმეში დამალული დე ლანტის ოჯახის ეს იდუმალი სული, მოულოდნელად და ჩუმად გამოჩნდებოდა ხოლმე დარბაზებში, ძველი ზღაპრების ფრთიან დრაკონზე ამხედრებული ფერიების მსგავსად, რომლებიც იმისთვის ეცხადებოდნენ ადამიანებს, რომ დისონანსი შეეტანათ დღესასწაულში, რომელზეც მათი დაპატიჟება დაავიწყდათ.* SEM. ხიბლი, გრძნეულება. ** REF. ჯადოსნური ზღაპარი.

(45) მხოლოდ დაკვირვებული თვალი შეამჩნევდა ასეთ დროს მასპინძელთა შეშფოთებას, რომელთაც არაჩვეულებრივად ეხერხებოდათ საკუთარი გრძნობების დაფარვა. * HER. გამოცანა 4. გამოცანის თქმა (იდუმალი ქცევა).

(46) თუმცა, ზოგჯერ, შუა კადრილის ცეკვისას, მათ შორის ყველაზე მიამიტი მარიანინა შეშინებულ მზერას მიაპყრობდა ხოლმე მოხუცს, რომელსაც მოცეკვავეთა ჯგუფიდან თვალყურს ადევნებდა ან ფილიპო გაარღვევდა ბრბოს, რათა მასთან მისულიყო და მის გვერდით დარჩენილიყო, ისეთი სინაზითა და ყურადღებით აღსავსე, თითქოს ადამიანთა მცირე შეხება ან სულის შებერვაც კი დაამსხვრევდა ამ უცნაურ ქმნილებას. გრაფინია ყოველთვის ცდილობდა, თითქოს შემთხვევით მიახლებოდა მას; ასეთ შემთხვევაში მისი სახის ყოველი მოძრაობა ერთდროულად გამოხატავდა სინაზესა და პირმოთნეობას, მორჩილებასა და დესპოტიზმს; ორ თუ სამ სიტყვას წარმოთქვამდა და მოხუცი თითქმის ყოველთვის ემორჩილებოდა მის ნებას, ან ვინმეს გააყვანინებდა ხოლმე დარბაზიდან ან თავად გაჰყავდა. * **SEM**. სინაზე და ინფანტილურობა. ** HER. გამოცანა: გამოცანის თქმა (იდუმალი ქცევა) *** მოხუცი კასტრატია და მას არ აქვს სქესი; მისთვის შეიძლება მიგვენიჭებინა საშუალო სქესი, მაგრამ ფრანგულ ენაში საშუალო სქესი არ არსებობს და დისკურსი, როცა მას სურს, რომ „იცრუოს“, ორაზროვანი არსებითი სახელებით აღნიშნავს კასტრატს: მორფოლოგიურად ეს სახელები

მდედრობითი სქესისაა, თუმცა სემანტიკურად ისინი გავრცობილია და შეუძლიათ ერთდროულად გააერთიანონ როგორც მდედრობითი, ასევე მამრობითი სქესი: ასეთი სიტყვაა *Creature — ქმნილება* (შემდეგ კი გვხვდება: *cette organisation feminine — „სხეულის ეს ქალური აგებულება“*). (SYM. კასტრატის საშუალო სქესი).

(47) როცა ქალბატონი დე ლანტი იქ არ იყო, გრაფი ათას ხრიკს მიმართავდა, რომ მას მიახლოებოდა; მაგრამ მოხუცი, როგორც ჩანს, დიდად არ უგდებდა ყურს და გრაფიც გათამამებული ბავშვივით ექცეოდა, რომელსაც დედა კაპრიზებს უკმაყოფილებს ან მისი გაკაპასების ეშინია. * HER. გამოცანა 4. გამოცანის თქმა (იდუმალი ქცევა) ** გრაფი არ ეკუთვნის ქალთა ბანაკს: ერთი მხარის (ქალების) დახვეწილი და წარმატებული ქმედებანი ეწინააღმდეგება მეორის (კაცების) წარუმატებელ და მოუხეშავ საქციელს; ბ-ნი დე ლანტი (ოჯახის უფროსი) ზამბინელას შთამომავალი არ არის. და მაინც, სიმბოლური დისტრიბუცია აქ კიდევ ერთხელ ზუსტდება: ქალის (ქ-ნი დე ლანტი) ხელთაა რეალური ძალაუფლება, მამის ავტორიტეტი, მამაკაცს კი (ბ-ნ დე ლანტის) ქაოტური და არარეს-პექტაბელური ავტორიტეტი აქვს. დედა ავტორიტეტულია (SYM. კასტრაციის ღერძი).

(48) ზოგიერთი მოურიდებელი და დაუფიქრებელი ბედავდა და გრაფ დე ლანტის გამოკითხვას იწყებდა, მაგრამ ეს ცივი და თავშეკავებული კაცი ისეთ გამომეტყველებას იღებდა, თითქოს ცნობისმოყვარეთა კითხვები არც ესმოდა. ამგვარად, მოხუცის ვინაობის დადგენის არაერთგზისი მცდელობის შემდეგ, რაც ოჯახის ყველა წევრის სიფრთხილის გამო ამაო შეიქნა, ამ მკაცრად დაცული საიდუმლოს გამოკვლევას უკვე აღარავინ ცდილობდა. მაღალი საზოგადოების ჯაშუშები, დოყლაპია უსაქმურები და პოლიტიკოსები ბრძოლით დაიღალნენ და ამ საიდუმლოს გამოძიება შეწყვიტეს. * დისკურსი გამოცანას ამოუხსნელად აცხადებს. ჰერმენევტიკული კოდის თვალსაზრისით, ამ ხერხს შეიძლება ეწოდოს *ბლოკირება* (ამას ხშირად მიმართავენ დეტექტიურ რომანებში) (HER. გამოცანა 4. ბლოკირება).

(49) მაგრამ ამ წუთშიც კი, შესაძლებელია, ამ ბრწყინვალე დარბაზში იყვნენ ფილოსოფოსები, რომლებიც მიირთმევდნენ ნაყინს, შარბათს ან მაგიდაზე დგამდნენ დაცლილ პუნშის ჭიქებს და ამბობდნენ:

— არ გამიკვირდება, თუ გავიგებ, რომ ესენი თაღლითები არი-ან. ამ მოხუცს, რომელიც სულ სადღაც იმალება და მხოლოდ ზამთრის ან ზაფხული ბუნიობისას ჩნდება, მკვლელის გამომეტყველება აქვს...

— ან გაკოტრებულის...

— ეს თითქმის ერთი და იგივეა. ადამიანისთვის ზოგჯერ გაკოტრება უარესია, ვიდრე სიკვდილი. * REF. ხალხის ფსიქოლოგია (პარიზი) და გნომიკური კოდი (*ადამიანის გაკოტრება...*). ** SEM. გრძნეულება, ხიბლი (მოხუცზე ამბობენ, თუნდაც ირონიულად, რომ გრძნეულის მსგავსად, ის წლის მაგიურ დღეებში ჩნდება).

(50) — ბატონებო, მე 20 ლუიდორი დავდე, მაშასადამე, 40 მეკუთვნის.

— კი, ბატონო, მაგრამ მაგიდაზე მხოლოდ 30 დარჩა.

— აჰ! აი, შეხედეთ, რა არეული საზოგადოებაა. აქ თამაშიც კი შეუძლებელია.

— მართალია... მაგრამ მალე ექვსი თვე გახდება, რაც თვალით არ გვინახავს ის სულიერი. როგორ ფიქრობთ, ვითომ ცოცხალი არსებაა?

— აბა, ვინ იცის...

ეს უკანასკნელი სიტყვები ჩემს მახლობლად ვიღაც უცნობებმა წარმოთქვეს, რომლებიც წავიდნენ * SEM. ზე-ბუნებრივი (არა-ამქვეყნიური, ზე-დროული). * თამაშის დროს გამქრალი ფული, თითქოს ქარმა წაიღოო, სიმბოლურად ოქროს ტოლფასია, რომელიც ჩნდება ისე, რომ არ ვიცით და არც ვცდილობთ გავიგოთ, თუ საი-დან გაჩნდა იგი. მას არც წარმომავლობა აქვს და არც დანიშნულება. ის (პარიზული ოქრო) კასტრაციისთვის დამახასიათებელი სიცარიელის სუბსტიტუტია (SYM. ოქრო, სიცარიელე).

(51) სწორედ იმ წუთებში, როდესაც საკუთარ ფიქრებს ვაჯამებდი, რომლებშიც ერთმანეთში ირეოდა სინათლე და წყვდიადი, სიცოცხლე და სიკვდილი, ჩემს გიჟურ წარმოსახვაში, ისევე როგორც ჩემს თვალთა წინაშე, ერთმანეთს ენაცვლებოდა ხან დღესასწაული, მთელი თავისი ბრწყინვალებით, ხანაც ბაღის შავბნელი სურათი * (SYM. ანტითეზა. AB: რეზიუმე).

(52) არ ვიცი, რამდენ ხანს დავყავი ადამიანის ცხოვრების გამომხატველი მედლის ამ ორი მხარის შესახებ ფიქრებში, * ACT. „ფიქრი“: 1: ფიქრებში ყოფნა. ** მედალი ორი მხარის შეუთავსებლობის გამოხატულებაა: ანტითეზის გამყოფი ხაზის მსგავსად, მეტალი გაუმტარია; და მაინც, მხარეები შეერთდებიან, ანტითეზა კი დაირღვევა (SYM. ანტითეზა: AB: შუალედურობა)

(53) მაგრამ უეცრად ახალგაზრდა ქალის მოგუდულმა სიცილმა გამომაფხიზლა. * ACT. „ჩაფიქრება“: 2: შეწყვეტა. ** ACT. „სიცილი: 1: სიცილის ატყდომა.

(54) გაოგნებული დავრჩი იმ სურათის ხილვით, რომელიც ჩემ თვალწინ გადაიშალა. * სურათი: ზოგადი ტერმინი, რომელსაც (რიტორიკულად) შემოჰყავს ანტითეზის მესამე ვერსია: ბაღისა და დღესასწაულის, სიცივისა და სიცხის დაპირისპირების შემდეგ, ახალგაზრდა ქალისა და მოხუცის დაპირისპირება ჩნდება. ანტითეზის სხვა ფორმების მსგავსად, ესეც ორი შერწყმული სხეულის დაპირისპირებაზეა აგებული, თან ეს სხეულებრივი ანტითეზა, თავის მხრივ, ფიზიოლოგიური აქტის — სიცილის შედეგად ჩნდება. სიცილი, როგორც ყვირილის სუბსტიტუტი, რომელსაც ჰალუცინაციური ზემოქმედება აქვს, ანტითეზის კედელს ანგრევს, მედლის ორ მხარეს შორის ზღვარს ანადგურებს, „ნორმალურ“ პარადიგმულ საზღვარს აუქმებს, რომელიც სიცივესა და სიცხეს, სიცოცხლესა და სიკვდილს, სულიერსა და უსულოს ერთმანეთისგან მიჯნავს. ამას გარდა, ნოველაში სიცილი კასტრაციას უკავშირდება: სწორედ „სიცილის“ გამო თანხმდება ზამბინელა თავისი მეგობრების წინადადებას, მონაწილეობა მიიღოს სარაზინის წინააღმდეგ დადგმულ ფარსში, რაც სარაზინის გაპამპულებას ითვალისწინებს. და სწორედ დაცინვის საპასუხოდ ცდილობს სარაზინი, რომ საკუთარი მამაკაცურობა წარმოაჩინოს (SYM. ანტითეზა: AB. ანონსი).

(55) ბუნების რაღაც უცნაური კაპრიზის გამო, გაორებული ფიქრი, რომელიც ჩემს გონებაში ტრიალებდა, იქიდან გამოვიდა და ჩემ წინ დადგა ხორცშესხმული, ცოცხალი; ის ჩემი თავიდან ამოჩქეფდა, როგორც მინერვა იუპიტერის თავიდან, დიდი და ძლიერი, ერთბაშად ასი წლისაც და ოცდაორი წლისაც, ცოცხალიცა და მკვდარიც. * SYM. ანტითეზა: AB: შერევა (ანტითეზის კედელი გადალახულია). ** REF. მითოლოგია. მინერვას მითში განსაცვიფრებელი ის კი არ არის, რომ ქალღმერთი გამოვიდა მამის თავიდან, არამედ ის, რომ ის იყო „დიდი და ძლევამოსილი“, შეიარაღებული და ბოლომდე ჩამოყალიბებული. (ფანტასტიკური) სახე, რომლის მოდელადაც მინერვაა მოხსენიებული, არ ზუსტდება, ის უეცრად და უშუალოდ ერთვება რეალობაში, სალონის გარემოში; ის თითქოს საკუთარ დაბადებამდე იყო *უკვე დაწერილი* და, უბრალოდ, წერის ერთი სისტემიდან მეორეს გადაეცემა: აქ ხდება წერის ტრანსსკრიფცია, ჩანასახის მომწიფებისა და ორგანული წარმოშობის გარეშე. ** REF. ქრონოლოგია. ახალგაზრდა ქალი — ოცდაორი წლის, მოხუცი — ასი წლის. ციფრი *ოცდაორი* დაზუსტებულია, რაც რეალურობის ეფექტს ქმნის და მეტონიმიურად ეს სიზუსტე გვაფიქრებინებს,

რომ მოხუცი ზუსტად 100 წლისაა (და არა, ვთქვათ, დაახლოებით 100 წლის).

(56) თავისი ოთახიდან გამოპარული ჩია მოხუცი, საკანს თავდახსნილი გიჟივით, მარდად გაძვრა სტუმრების ზურგს უკან, რომლებიც მარიანინას შესრულებულ ტანკრედის კავატანას გატაცებით უსმენდნენ. * SEM. ზე-ბუნებრიობა (სიგიჟე გამოდის „ბუნების“ საზღვრიდან). ** SEM. მუსიკალურობა. *** REF. მუსიკის ისტორია (როსინი).

(57) თითქოს ის მიწიდან რაღაც თეატრალური მექანიზმის წყალობით ამოიმართა. *SEM. მანქანა, მექანიკურობა (მანქანასთან გაიგივებით მოხუცი მიეკუთვნება არაადამიანურ, არასრულ სამყაროს).

(58) უძრავი და პირქუში სახით, რამდენიმე წუთის განმავლობაში თვალს ადევნებდა დღესასწაულს, რომლის ხმაური ალბათ მისწვდა მის სმენას. თითქოს გაბრუებული იყო, მაგრამ საგნებს ისეთი ყურადღებით აკვირდებოდა, რომ ამდენ ხალხს ვერც კი ამჩნევდა. * SEM. ზე-ბუნება, გარესამყარო. ** SYM. ანტითეზა: A; მოხუცი.

(59) უეცრად, ყოველგვარი ცერემონიის გარეშე შეჩერდა პარიზის ყველაზე მომხიბვლელი ქალის სიახლოვეს, * SYM. ანტითეზა: AB: ელემენტების არევა. სხეულების არევა (ანტითეზის დარღვევა) აღნიშნულია არა სიახლოვის გამო (*სიახლოვეს*), არამედ მოხუცის მოულოდნელი გამოჩენით. გამოჩენის ამგვარი ფორმა ადასტურებს, რომ სივრცე, სადაც სუბიექტი იმყოფება, მზად არ აღმოჩნდა მის მისაღებად, რადგან მთლიანად სხვა ადამიანით იყო დაკავებული: ახალგაზრდა ქალი და მოხუცი ხვდებიან საერთო სივრცეში, სივრცეში, რომელიც ერთისთვისაა განკუთვნილი.

(60) ახალგაზრდა ნატიფი ფორმებით გამორჩეულ და ელეგანტურ მოცეკვავესთან, ერთ იმათგანთან, რომლებიც ბავშვებივით ნორჩები არიან, ისეთი სუსტნი, ვარდისფერნი და თეთრნი, ისეთი გამჭვირვალენი, რომ გეგონებათ, კაცის მზერა ისე გააღწევს მათში, როგორც მზის სხივები — გამჭვირვალე მინაში. * SYM. ანთიტეზა: : ახალგაზრდა ქალი. ** სხეული ასლია წიგნიდან: ახალგაზრდა ქალი თავის წარმომავლობას იღებს ცხოვრების წიგნიდან (*„ერთ იმათგანთან...“*: მრავლობითი რიცხვი აქ შემაჯამებელ, რეგისტრირებულ, დაფიქსირებულ გამოცდილებაზე მიუთითებს) (SYM. სხეულთა რეპროდუქცია). *** ახალგაზრდა ქალი სიმბოლურ სივრცეში ნაადრევადაა ჩართული: მისი პორტრეტის (სემური) შექმნა მხო-

ლოდ ახლა იწყება. შემდეგ ის სახეს იცვლის: გამჭვირვალე, ნაზი და ნორჩი ქალი-ბავშვი, როგორც ეს №90-შია, გადაიქცევა სრული ფორმების მქონე, ძლიერ („მძიმე“), ნათლისმფრქვეველ და არა ნათლისშთანმთქმელ ქალად, ერთი სიტყვით — აქტიურ ქალად (ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ამგვარი აქტიურობა დაკავშირებულია მაკასტრირებელ საწყისთან). ამ დროს, ცხადია, ანტითეზის მოთხოვნილებების თანახმად, დისკურსს შეუძლია მოხუცი-მანქანა მხოლოდ ქალ-ბავშვს (SYM. ქალ-ბავშვს) დაუპირისპიროს.

(61) ისინი იდგნენ აქ, ჩემ წინ, ორნი, ერთად, გაერთიანებულნი და ერთმანეთს ისე მჭიდროდ მიკრულნი, რომ უცნობი ეხებოდა მის გაზის კაბას, ყვავილების გირლიანდებს, მის ტალღოვან თმას, მდიდრულ ქამარს. * ორი ერთმანეთში შერეული სხეული აღნიშნულია ორი კონოტაციით: ერთი მხრივ, მოკლე სინტაგმების შემჭიდროებული რიტმი (*ორივენი ერთად/შეერთებულნი/მიკრულნი*) დიაგრამატიკულად ქმნის ერთმანეთს მიკრული, სუნთქვაგაძნელებული სხეულების სახეს და, მეორე მხრივ, დამყოლი, რბილი ნივთების (*გამჭვირვალობა, გირლიანდები, ტალღოვანი თმა, მდიდრული ქამარი*) სახეს, რომელთაც შეუძლიათ შექმნან ვეგეტატიური სუბსტაცია (SYM. ანტიტეზა: AB: შერევა). ** სიმბოლურად, ჩვენ აქ ვესწრებით კასტრატის ქორწილს: ურთიერთსაწინააღმდეგონი ერთმანეთს იზიდავენ, კასტრატი ეუფლება ქალს (რომელიც, თავის მხრივ, იდუმალი ხიბლით შეპყრობილი (რის შესახებაც მოგვიანებით გახდება ცნობილი) კასტრატს შემოეხვევა): ეს არის აქტიური მეტონიმია, რომლის წყალობითაც კასტრაცია ითრევს ახალგაზრდა ქალს, მთხრობელსა და სარაზინს (SYM. კასტრატის ქორწინება).

(62) ეს ახალგაზრდა ქალი ქ-ნ დე ლანტის წვეულებაზე მე მივიყვანე. ვინაიდან პირველად იყო ამ სახლში,შევუნდე უნებური მოგუდული სიცილი, თუმცა მაინც შევეცადე, მბრძანებლური ჟესტებით შემეჩერებინა, რამაც დააფიქრა და შთააგონა, გვერდით მყოფისთვის პატივი ეცა. * SYM. ქალი-ბავშვი (მთხრობელი ახალგაზრდა ქალს ეპყრობა, როგორც ბავშვს, რომელიც სიგიჟეებს სჩადის). ** ACT. „სიცილი“: 2: შეწყვეტა.

XXII. ძალიან ბუნებრივი ქმედებები

ითვლება, რომ არსებობს უვნებელ ნიადაგზე ამოზრდილი, მრავალრიცხოვანი არაარსებითი ქმედებებისგან შემდგარი დიდი სტრუქტურები, მნიშვნელოვანი სიმბოლოები და რჩეული აზრები,

რომელთაც დისკურსი მხოლოდ იმისთვის აფიქსირებს, რომ „დამაჯერებლობის“ შთაბეჭდილება შექმნას: ფაქტობრივად, კრიტიკა ყოველთვის გამოდის იმ იდეალიდან, რომ ტექსტში არსებობს *უმნიშვნელო* ელემენტები, რაც ნიშნავს, რომ მასში გვხვდება რაღაც ბუნებრივი: აზრის უპირატესობა გულისხმობს არა-აზრობრივის არსებობას, რომელიც წარმოჩენილია იმიტომ, რომ გამოკვეთოს დაბალი რანგის წმინდად კრიტიკული როლი. ამასთან, სტრუქტურის იდეა ვერ უძლებს წარმომავლობისა და სქემის, უმნიშვნელოსა და მნიშვნელოვნის გაყოფას: სტრუქტურა არ არის გეგმა, არც სქემა და არც მონახაზი: მისთვის ყველაფერი მნიშვნელობის მქონეა. ამაში რომ დავრწმუნდეთ, საკმარისია დავაკვირდეთ ელემენტარულ პროაირეტიზმებს (რომლებიც ძალიან უმნიშვნელოდ გვეჩვენება), რომელთა სტანდარტული პარადიგმა ასეთი ტიპისაა: *დაწყება/დასრულება* ან *გაგრძელება/შეწყვეტა*. ამ ძალიან ხშირ შემთხვევებში (ჩვენს ტექსტში: *სიცილი, ჩაძირვა, დამალვა, ჩაფიქრება, დაკავშირება, მუქარა, ხელის მოკიდება* და ა.შ.), ნოტაციის საშუალებით დადგენილი არსებობა თუ პროცესი შემკობილია *დასასრულით* და, როგორც ჩანს, ექვემდებარება ერთგვარ ლოგიკას (რომელიც წარმოშობს დროებითობას: კლასიკური ნაწარმოები ფუნდამენტურად ემორჩილება ლოგიკურ-დროისმიერ წესრიგს). *დასასრულის* გაჩენა (სიტყვა, რომელიც ზუსტად არის ერთდროულად დროებითი და ლოგიკური) თითქმის ყველა აღწერილ პროცესს აძლევს შინაგან განაწესს, რომელიც „ბუნებრივი სახით“ გვთავაზობს საზღვრებს, შედეგებს, გადაწყვეტილებებს, ერთი სიტყვით, *კრიზისს*. ამასთან, კრიზისი არის კულტურული მოდელი. ეს მოდელი დამახასიათებელია დასავლური წარმოდგენებისთვის ორგანულ ცხოვრების შესახებ (ჰიპოკრატე), პოეტიკისა და ლოგიკისთვის (არისტოტელესეული *კათარზისი* და *სილოგიზმი*) და ახლა, ჩვენს დროში, სოციალურ-ეკონომიკური სინამდვილისთვის. ამასთან, აუცილებელია აღინიშნოს *დასასრული* ყველა მოქმედებისა (ფინალი, შეწყვეტა, დასრულება, კვანძის გახსნა), რითაც საკითხავი ტექსტი საკუთარ ისტორიულობაზე მიუთითებს. ბუნებრივია, ამ წესის დარღვევა შესაძლებელია, მაგრამ მხოლოდ სკანდალის ფასად, ვინაიდან ეს არის დისკურსის *ბუნება*, რომელიც დარღვეული აღმოჩნდება; ახალგაზრდა ქალის სიცილი შეიძლება არასოდეს შეწყვეტილიყო, მთხრობელიც შეიძლება ვერასოდეს გამოსულიყო თავისი ფიქრებიდან ან თავად დისკურსს შეიძლება *უეცრად სხვა რამეზე ეფიქრა*, გასცდენოდა იმას, რაც უნდა შეეტყობინებინა, შეეცვალა ხაზი და

უკეთესად გაება თავისი ბადე. უცნაურია, ჩვენ *კვანძს* (ისტორიის) სწორედ იმას ვეძახით, რაც გახსნისკენ ისწრაფვის, ამ კვანძს კი კრიზისული პროცესის დასაწყისში ვუცვლით ადგილს და არა ბოლოს. კვანძი არის ის, რაც კეტავს, ამთავრებს, აჯამებს ყოველგვარ ქმედებას, ის დოკუმენტზე ხელის მოწერის მსგავსია. სიტყვის უარყოფა — *დასასრული* (დასასრულის, როგორც სიტყვის უარყოფა) *ხელმოწერაზე* სკანდალური უარის თქმას ნიშნავს, რასაც ნებისმიერი ჩვენი „შეტყობინებით" ვადასტურებთ.

(63) ის ჩემთან ახლოს დაჯდა. * ACT. „შეერთება": 1: დაჯდომა.

(64) მოხუცს არ სურდა მოშორებოდა თავის მომხიბვლელ მეზობელს, რომელსაც ღრმად მოხუცებისთვის დამახასიათებელი მდუმარე და ბავშვურად უმიზეზო ჟინიანობით მიეკრა. *** კასტრატი მიიზიდა ახალგაზრდა ქალმა, უკიდურესობა — თავისივე უკიდურესობამ, მედლის მეორე მხარე — პირველმა (SYM. კასტრატის ქორწილი).

(65) ახალგაზრდა ქალთან ახლოს რომ დამჯდარიყო, დასაკეცი სკამი უნდა მოეტანა. მის ყოველ მოძრაობას დაღად აჩნდა მომაკვდინებელი სიცივე, დამბლადაცემულთა ქმედებებისთვის დამახასიათებელი ბრიყვული ყოყმანი. ის ნელა, სიფრთხილით დაჯდა თავის სკამზე * ACT. „შეერთება": 2: გვერდით დაჯდომა ** REF. მოხუცთა ფსიქოლოგია.

(66) და რამდენიმე სიტყვა გაურკვევლად ჩაიბუტბუტა. მისი გაბზარული ხმა ჭაში ჩავარდნილი ქვის ხმაურს ჰგავდა. * ხმაური ქვისა, რომელიც ჭაში ვარდება, არ არის „გაბზარული" ხმა, თუმცა ფრაზის კონოტაციური ჯაჭვი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მეტაფორის სიზუსტე. ეს ჯაჭვი აერთიანებს შემდეგ ელემენტებს: უსულო ქვის ინერცია, ჭის საფლავისებური სიღრმე, ასაკოვანის წყვეტილი ხმა, რომელიც ახალგაზრდა ქალის სრულქმნილი, ნარნარი და „რბილი" ხმის ანტონიმია: აქ აღსანიშნი აღმოჩნდება ერთგვარი „საგანი", ხელოვნური და მანქანასავით ჭრიალა (SEM. მექანიკურობა).

(67) შეშფოთებულმა ახალგაზრდა ქალმა ხელი მომიჭირა, თითქოს რაღაც საფრთხისგან თავის დაცვას ცდილობდა და აკანკალდა, * SEM. მოჯადოება.

(68) როცა ამ კაცმა მას მას ორი გაყინული, მომწვანო ფერის, მქრქალი სადაფისფერი თვალი მიაპყრო.* გაყინული თვალები უარესია, ვიდრე ცივი. ლექსია გვამის, სიკვდილის კონოტაციაა, რომელიც ადამიანის ფორმით ცხადდება და წინა პლანზე გამო-

დის უსიამოვნო დეტალი — *გახელილი თვალები* (მიცვალებულის დახუჭული თვალი მიუთითებს წარხოცვას სიცოცხლის ნიშანწყლისა, საბოლოო სიკვდილს მკვდრისა, ჭეშმარიტად მკვდარს). მიმქრალ, მომწვანე ფერს აქ არ აქვს არანაირი დენოტაციური მნიშვნელობა (უმნიშვნელოა, ზუსტად რა ფერია მიმქრალი), ვინაიდან კონოტაციურად (კულტურის თვალსაზრისით) ეს არის თვალის ფერი, რომელიც ვერ ხედავს, მკვდარი თვალები, ეს არის ფერის სიკვდილი, რომელსაც არ შეუძლია იყოს ფერადი (SEM. სიცივე).

(69) — მეშინია, — მითხრა მან, ჩემს ყურთან დახრილმა. * SEM. მოჯადოება.

(70) — შეგიძლიათ ხმამაღლა ილაპარაკოთ — ვუპასუხე მე — მას ძალიან ცუდად ესმის.

— მაშასადამე, თქვენ მას იცნობთ?

— დიახ. * მოხუცის სიყრუე (რაც გამართლებულია მისი ასაკით) აქ საჭიროა იმ ინფორმაციის მისაღებად (ირიბად), რომ მთხრობელი ამოუხსნელი გამოცანის გასაღებს ფლობს. აქამდე ჩვენ ვიცნობდით მთხრობელს, როგორც მხოლოდ „პოეტის“ ანტითეზას, აქ კი გვეცხადება მთხრობელის მდგომარეობაში. მოქმედებას იწყებს პროაირეტიზმი: *ცოდნა ისტორიისა/მისი მოყოლა* და ა.შ. როგორც ვნახავთ, ეს პროაირეტიზმი შემდეგ ძალიან ძლიერ სიმბოლოს გვთავაზობს (ACT. „თხრობა“: 1: ისტორიის ცოდნა).

(71) შემდეგ მან გადაწყვიტა ყურადღებით შეესწავლა გვერდით მყოფი არსება, რომელსაც ძნელად თუ უწოდებდი სახელს ადამიანურ ენაზე. ეს იყო ფორმა უსუბსტანციოდ, ყოფნა სიცოცხლის გარეშე თუ სიცოცხლე — უმოქმედოდ. * საშუალო სქესი, კასტრატის სპეციფიკური მდგომარეობა აქ გამოხატულია იმით, რომ მას არ აქვს სული (თუ სულიერება: უსულო ინდოევროპულ ენაზე არის საშუალო სქესის განმსაზღვრელი). პრივატული ასლი (*გარეშე...*) არის კასტრატის დიაგრამატიკული ფორმა, გარეგნულად ცოცხალი, რომელსაც სიცოცხლე აკლია (SYM. საშუალო სქესი). ** მოხუცის პორტრეტი, რომელიც აღიწერება და რომელიც აქ წინასწარ არის რიტორიკულად განცხადებული, თავის დასაბამს იღებს ახალგაზრდა ქალის მიერ განხორციელებულ კადრირებაში (*გადაწყვიტა ყურადღებით შეესწავლა*), მაგრამ ეს თვითმყოფადი ხმა *წყდება* და დისკურსი აგრძელებს დესკრიფციას: მოხუცის სხეული ფერწერული მოდელის ასლი ხდება (SYM. სხეულთა ასლი).

XXIII. ფერწერა, როგორც მოდელი

ნებისმიერი მხატვრული აღწერა არის გარკვეული პერსპექტივა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მთხრობელი აღწერამდე ჯდება ფანჯარასთან, არა იმდენად იმისთვის, რომ კარგად დაინახოს, არამედ იმიტომ, რომ ჩარჩოში ჩასვას, მყარი საზღვრები შეუქმნას იმას, რასაც თავად ფანჯრის ჩარჩოს მიღმა ხედავს: ფანჯრის ჩარჩო ქმნის სანახაობას. აღწერა ნიშნავს მხოლოდ ცარიელი ჩარჩოს გამართვას, რომელსაც რეალისტი მწერალი ყოველთვის თან ატარებს (ჩარჩო მისთვის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მოლბერტი) საგნების გარკვეული ნაკრებისა თუ რიგის წინაშე, რომელიც სიტყვისთვის მიუწვდომელი რჩება ამ ჭეშმარიტად მანიაკალური ოპერაციის გარეშე (რომელიც სიცილს მოგგვრის, როგორც ფილმის კომედიური ეპიზოდები). იმისთვის, რომ მწერალს ამის შესახებ ლაპარაკის უფლება ჰქონდეს, საჭიროა დასაბამიერი რიტუალით ეს „რეალობა“ დახატულ (ჩარჩოში ჩასმულ) საგნებად გარდაქმნას, რის შემდეგაც მას ექნება შესაძლებლობა, ეს საგნები კედლიდან ჩამოხსნას, *გამოიღოს* იგი თავისი ფერწერული ტილოდან, ერთი სიტყვით — გამოსახოს (რაც ნიშნავს კოდების ხალიჩის გაშლას, დამოკიდებულების დადგენას არა ენებსა და რეფერენტებს შორის, არამედ თავად კოდებს შორის). ამგვარად, რეალიზმი (ცუდად სახელდებული, ყოველ შემთხვევაში, ხშირად ცუდად ინტერპრეტირებული) არის არა რეალობის კოპირება, არამედ რეალობის (ფერწერული) ასლის კოპირება: ეს ხშირად ნახსენები რეალობა, რომელიც შიშის გამო გვიკრძალავდა პირდაპირ მასთან შეხებას, *გადაწეულია უფრო და უფრო შორს,* გადავადებულია ან, ყოველ შემთხვევაში, აღქმულია იმ ფერწერული საბურველის საშუალებით, რომლითაც მას ვმოსავთ, ვიდრე სიტყვებს დავუქვემდებარებთ: კოდი კოდზე — ამბობს რეალიზმი. ამიტომაცაა, რომ რეალიზმს არ შეიძლება დავარქვათ „ასლის“ შემქმნელი, ის უფრო მიმბაძველია (მეორეული „მიმეზისის“ საშუალებით ის ასლს იღებს იმისა, რაც თავად არის ასლი). სიბრიყვითა თუ თავხედობით ჟოზეფ ბრიდომ ვერ შეიგრძნო ვერანაირი სირცხვილი, როცა ის რაფაელს ბაძავდა (ვინაიდან ფერმწერმა უნდა გააკეთოს სხვა, წინამავალი, ადრინდელი კოდების ასლი), ხოლო ბალზაკი, თავის მხრივ, ამ მიმბაძველობას ყოველგვარი უხერხულობის გარეშე აცხადებდა შედევრად. კოდების დაუსრულებელ ბრუნვაში ერთხელ ჩასმული სხეული მას უკვე ვერ-

სად გაექცევა: რეალური სხეული (მოცემული, როგორც ასეთი, გამონაგონის საშუალებით) არის ერთგვარი მოდელის რეპროდუქცია, ხელოვნების კოდებით იმგვარად გამოთქმული, რომ სხეულებიდან თვით ყველაზე „ბუნებრივი“ „ამრევი ქალის“ სხეული მხოლოდ და მხოლოდ არტისტული კოდის *დაპირებაა*, საიდანაც იგი მომდინარეობს (*„ექიმი, საკმაოდ კარგი ანატომისტი გოგონას სხეულის მომხიბვლელობის აღიარებისას, მიხვდა, რამდენს დაკარგავდა ხელოვნება, თუ ეს არაჩვეულებრივი მოდელი თავს მინდვრის სამუშაოებით გაინადგურებდა“*). ამგვარად, კოდები თვით რეალიზმშიც კი არასოდეს ჩერდება: სხეულის რეპროდუქცია შეიძლება შეწყდეს მხოლოდ მაშინ, როცა ის გამოდის ბუნების ჩარჩოებიდან ან იღებს შეუდარებელი ქალის გარეგნობას (აქ საუბარია „შედევრზე“), ან ხდება რაღაც ადამიანის ბუნებას მოკლებული ქმნილება (ეს არის კასტრატი).ყოველივე ეს წამოჭრის ორგვარ პრობლემას: უპირველეს ყოვლისა, სად და როდის დაიწყო ეს აღმატებული ფერწერული კოდი ლიტერატურულ მიმეზისში? რატომ გაქრა იგი? რატომ მოკვდა მწერალი ფერმწერის ოცნება? რამ ჩაანაცვლა ის? გამომსახველობითი კოდები ჩვენს დროში მრავალწევრიანი სივრცის სასარგებლოდ ინგრევა, რომლის მოდელი უკვე აღარ შეიძლება იყოს ფერწერა (ან „ტილო“), მაგრამ იქნება თეატრი (სცენა), როგორც ამის შესახებ მალარმემ გვამცნო (ყოველ შემთხვევაში, ამის სურვილი ჰქონდა). და ასევე: თუ ლიტერატურა და ფერწერა შეწყვეტს იერარქიულ ურთიერთდამოკიდებულებას, თუ ერთი *უკუაგდებს* მეორეს, მაშ, რისთვის აღვიქვათ ისინი ერთდროულად ურთიერთშემავსებელ და ერთმანეთისგან გათიშულ სფეროებად? ერთი სიტყვით, *კლასიფიცირებულად*? რატომ არ ვაუქმებთ მათ შორის სხვაობას (წმინდად სუბსტანციურს)? რატომ არ ვამბობთ უარს „ხელოვნებათა“ სიმრავლეზე, რათა უკეთ დავადასტუროთ „ტექსტების“ მრავალფეროვნება?

(72) ჩემი თანმხლები შეპყრობილი იყო იმგვარი ძლიერი ცნობისმოყვარეობით, რომელიც ქალებს უბიძგებს, ეძიონ საშიში ემოციები, ნახონ აწყვეტილი ვეფხვი ან უზარმაზარი გველი და, ამავე დროს, აძრწუნებდეთ ფიქრი იმაზე, რომ ყოველივე ამისგან მყიფე ბარიერი აშორებთ. * SEM. მოჯადოება ** REF. ქალი და გველი.

(73) პატარა მოხუცს ზურგი დღიურ მუშასავით ჰქონდა მოხრილი, თუმცა მაინც ადვილად შეამჩნევდით, რომ ოდესღაც საშუალო სიმაღლის უნდა ყოფილიყო. ამ ადამიანის გადაჭარბებული სი-

გამხდრე და კიდურების სინატიფე ამტკიცებდა, რომ ყოველთვის მოხდენილი პროპორციები ექნებოდა. * REF. რიტორიკული კოდი: პროზოპოგრაფია („პორტრეტი“ მიეკუთვნებოდა რიტორიკულ ჟანრს, რომელსაც საპატიო ადგილი ეჭირა II საუკუნის (ქრისტეს შემდეგ) ნეორიტორიკაში: ის იყო ბრწყინვალე და გამორჩეული ფრაგმენტი; მოცემულ შემთხვევაში დისკურსი პორტრეტში რაც შეიძლება მეტი სემის გამოყოფას ცდილობს) ** SEM. სილამაზე (ადრინდელი).

(74) მას ეცვა შავი აბრეშუმის მოკლე შარვალი, რომელიც მისი ხორცგაცლილი ბარძაყების გარშემო დაშვებული აფრასავით ფრიალებდა. * SEM. სიცარიელე. *დაშვებული აფრის* სახე უძლურების კონოტაციას ამატებს, რაც დროის წარმავლობაზე მიუთითებს: ქარი ჩადგა, ცხოვრება გავიდა.

(75) ანატომს რომ მოხუცის პატარა ფეხები ენახა, რომელსაც სხეული ეჭირა, მაშინვე შენიშნავდა ასაკობრივი გამოფიტულობის შემზარავ ნიშნებს * SEM. მონსტრი (არა-ბუნებრივი). HER. გამოცანა 4. თემა და გამოცანის ამოცნობა (თავისი სხეულით მოხუცი გამოცანის საგანია)

(76) მისი ფეხები საფლავზე გადაჯვარადინებულ ორ ძვალს მოგაგონებდათ. * SEM. სიკვდილი (აღმნიშვნელი წარმოაჩენს კუთხოვანის, გეომეტრიულის, — ანუ ყოველივე *ჰაეროვანისა* და *მცენარეულის* ანტითეტური ფორმის საპირისპიროს, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თავად ცხოვრების კონოტაციას).

(77) ადამიანის მიმართ საშინელი გრძნობით განიმსჭვალებოდით, ამ შემთხვევით მექანიზმში წლებით დაღდასმულ რღვევის საშინელ ნიშნებს როცა დაინახავდით. * SEM. მექანიკურობა.

(78) უცნობს თეთრი ჟილეტი ეცვა, მისი ოქროთი მოქარგული, ძველმოდური პერანგი ქათქათებდა. მკერდზე ყვითელ იარუსებად ეფინა ინგლისური მაქმანის მონარინჯისფრო ჟაბო, იმდენად ძვირფასი, რომ ნებისმიერ დედოფალს შეშურდებოდა. მაგრამ მასზე ეს მაქმანები უფრო ძონძს ჰგავდა, ვიდრე სამკაულს. ამ ჟაბოებს შორის მზესავით უბრწყინავდა ფასდაუდებელი ბრილიანტი.* SEM. გადამეტებული ასაკი, ქალურობა (პრანჭიაობა), სიმდიდრე.

(79) ეს ძველმოდური სიმდიდრე, ეს უძვირფასესი და უგემოვნო სამკაულები ამ უცნაურ არსებას განსაკუთრებულ იერს აძლევდა. * RFE. გამოცანა. 4 (ვინ არის მოხუცი?): თემა და გამოცანის გამოცნობა. უგემოვნობა უკავშირდება ტანსაცმელს, რომელშიც ქალურობისა და სიმდიდრის არსს ვეძებთ და ყურადღებას არ ვა-

მახვილებთ იმაზე, რამდენად შეეფერება იგი ესთეტიურად თუ სოციალურად ამ ადამიანს (ეს არის *„უძვირფასესი სამკაულები“*): სამასკარადო კოსტიუმს უფრო მეტად შეესაბამება ვულგარულობა, ვიდრე სინატიფე, ვინაიდან ქალურობა ამ შემთხვევაში არის არსი და არა ფასეულობა. ვულგარულობა ხდება კოდის საკუთრება (ამიტომაც შეუძლია მას მოხიბვლა) ისე, როგორც დახვეწილობა მიეკუთვნება სამსახიობო ოსტატობის სფეროს.

(80) ჩარჩო ღირსეულ პორტრეტს იმსახურებდა. მას ჰქონდა შავი, უსიამოვნო და ერთიანად დანაოჭებული სახე, ნიკაპი — ჩამოვარდნილი, საფეთქლები — ჩაცვენილი, თვალები — ღრმა, მოყვითალო სფეროებში ჩაკარგული. ყვრიმალის ძვლები, რომლებიც აღუწერელი სიგამხდრის გამო წინ იყო წამოსული, ლოყების ჩაღრმავებებს მკვეთრად წარმოაჩენდა. * REF. რიტორიკული კოდი; პორტრეტი. მოხუცის უკიდურესი სიგამხდრე მიუთითებს სიბერეზე, მაგრამ ასევე სიცარიელეზე, დეფექტურობით გარდაქმნაზე. ეს უკანასკნელი სემა უეჭველად ეწინააღმდეგება საჭურისის — მსუქნის, გაბერილის, სიცარიელისგან შეშუპებულის სტერეოტიპს. მიზეზი ისაა, რომ კონოტაცია წარმოაჩენს ორმაგ კონტექსტს: სინტაგმატური თვალსაზრისით, სიცარიელე არ ეწინააღმდეგება დამჭკნარი მოხუცის სახეს; ხოლო პარადიგმულად, სიგამხდრე, როგორც სიცარიელე, ეწინააღმდეგება სრულიად ჯანმრთელ, მცენარეული წვენით ავსებულ, მწიფე ახალგაზრდა ქალს (SEM. სიცარიელე).

(81) შუქით მეტ-ნაკლებად განათებული ყველა ეს სიმრუდე ჩრდილებსა და უცნაურ ანარეკლებს ქმნიდა, რომლებიც მისი სახიდან ადამიანის ნიშანწყალს საბოლოოდ შლიდა. * SEM. არა-მიწიერი.

(82) წლებს ისე ძალუმად მიეკრა ამ არსების ძვლებზე ყვითელი და სიფრიფანა სახის კანი, რომ უამრავი ნაოჭით აღევსო, რომელთაგან ზოგი წრისებური იყო, როგორც რკალები აღელვებული წყლისა, როცა ბავშვი ჩააგდებს ხოლმე მასში ქვას, ზოგი მინის ბზარებივით ვარსკვლავის ფორმის, მაგრამ ყოველთვის ისე ღრმა და ისე შემჭიდროებული, როგორც წიგნის ფურცლების შემონაჭერი. * SEM. ზე-ასაკი (ნაოჭების უკიდურესი რაოდენობა, მუმია).

XXIV. ტრანსფორმაცია, როგორც თამაში

მეტაფორული გადატვირთვა (წყალი, შუშა, წიგნი) წარმოშობს დისკურსის თამაშს. თამაში, რაც მოწესრიგებული ქმედებაა და ყოველთვის ექვემდებარება განმეორებას, არის არა ის, რომ ამ შემ-

თხვევაში შეაგროვოს სიტყვები წმინდა ვერბალური სიამოვნებისათვის (ლოგორეა), არამედ ენობრივი ფორმა (აქ — შედარება) გაამრავლოს ისე, თითქოს სურს, ამოწუროს სინონიმების უსაზღვრო გამოგონება, ერთგვარად გაიმეოროს და გაამრავალფეროვნოს აღმნიშვნელები და ასე დაამტკიცოს ტექსტის მრავლობითობა, მისი უკან დაბრუნების პრინციპი. ამგვარად, ბალბეკის ლიფტში, სადაც პრუსტისეულ მთხრობელს სურს, საუბარი გააბას ახალგაზრდა მელიფტესთან, მას არაფერი გამოსდის, რადგან მელიფტე არ პასუხობს; მთხრობელი ამბობს, რომ ეს მოხდა: *„ან იმიტომ, რომ გააოცა ჩემმა სიტყვებმა, ან იმიტომ, რომ ძალიან ყურადღებით ეკიდებოდა თავის სამუშაოს, ან ეტიკეტს იცავდა, ან სმენა ჰქონდა დაქვეითებული, ან ადგილს სცემდა პატივს, ან საფრთხის შიში ჰქონდა, ან გონებრივად იყო ჩამორჩენილი, ან დირექტორის მითითებას ასრულებდა“*. აქ თამაშს აქვს გრამატიკული ბუნება (და ამის გამო განსაკუთრებით სამაგალითოა), რაც ნიშნავს იმას, რომ მხოლობით სინტაგმურ რიგში აკრობატულად განალაგოს (რაც შეიძლება ხანგრძლივად) შესაძლებლობების მრავლობითი სხვადასხვაობა, ყოველი მიზეზის გამომხატველი ვერბალური წინადადება (*„ვინაიდან მას კარგად არ ესმოდა“*) „გარდაქმნას“ ორმაგ სუბსტანტივად (*ყურის სიყრუე*), მოკლედ, შექმნას ერთგვარი მდგრადი მოდელი, რომელსაც დაუსრულებლად გარდასახავს. ეს კი საკუთარი შეხედულების მიხედვით ენობრივი წესებით მანიპულირებას გვთავაზობს: აქედან მომდინარეობს თავად ყოვლისშემძლეობის სიხარული.

(83) ხშირად შეიძლება შეხვდე შემაძრწუნებელი გარეგნობის მოხუცს, მაგრამ ჩვენ წინაშე მდგარ მოჩვენებას განსაკუთრებულად უსიცოცხლო, ხელოვნური არსების იერს სახეზე სქლად დადებული ფერუმარილი ანიჭებდა, წარბები კი ისე უბრწყინავდა ლამპის შუქზე, რომ მის ნიღაბივით სახეს ხელოვანის მიერ კარგად დაწერილ პორტრეტად გარდაქმნიდა. საბედნიეროდ, მისი გვამის მსგავსი თავი, მზერისთვის შემაწუხებული ეს უბადრუკი ნაშთი, შემალული იყო ღია ფერის პარიკში, რომლის აურაცხელი კულული განსაკუთრებულ პრეტენზიულობაზე მეტყველებდა. * REF. მოხუცის გარეგნობა. ** SEM. ზე-ბუნება, ქალურობა, უსულო საგანი. სილამაზე, როგორც ვნახეთ, მხოლოდ დიდი კულტურული მოდელიდან (ლიტერატურული და მხატვრული) შეიძლება იყოს კატაქრეზით ინდუცირებული: სილამაზე თავის თავს აცხადებს, მაგრამ ვერ აღიწერება. სამაგიეროდ, სიმახინჯე აღიწერება კარგად, მხოლოდ

ისაა „რეალისტური“, ის უპირისპირდება რეფერენტს შუალედური კოდის გარეშე (საიდანაც ამოდის წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ რეალიზმი ხელოვნებაში მხოლოდ სიმახინჯეებს აღწერს). თუმცა მოცემულ მომენტში აქ გვხვდება მოდიფიკაცია (წარმოდგენის, აზრის შეტრიალება), კოდის რევერსია, ვინაიდან თავად მოხუცი სხვა არაფერია, თუ არა *„ხელოვანის მიერ დაწერილი პორტრეტი“*: აი, აქ ვხედავთ მის სხეულს ხელოვნების ნიმუშის ასლში ჩართულს და მას აქვს საკუთარი ორეული: როგორც *ნიღაბი*, ის ზუსტად ასახავს თავის თავს, *იმას, რაც იმალება მისი „ნიღბის“ ქვეშ*. ერთია მხოლოდ, ის ქმნის ასლს საკუთარი თავისა და ამგვარი გაორება გახლავთ ტავტოლოგიური, სტერილური, როგორც უცხო ნახატების ასლები.

(84) ამ ფანტასმაგორიული პერსონაჟის ქალური სიკეკლუცე გამოიხატებოდა წყვილი საყურით, ოქროს ბეჭდებით, რომელთა ფასდაუდებელი ქვები გაძვალტყავებულ თითებზე ბრწყინავდა, საათის ჯაჭვით, რომელიც ისე ელვარებდა, როგორც ბრილიანტის ყელსაბამი ქალის კისერზე. * SEM. ქალურობა, არა-მიწიერება, სიმდიდრე.

(85) მის იაპონური კერპის მსგავს მოლურჯო ტუჩებზე კი (...) * იაპონური კერპი (შესაძლებელია, ბუდაც, რაც უნდა გასაოცარი იყოს) კონოტაციას ახდენს ფერუმარილისა, რომელიც დადებულია მის ვნებაგაცლილ, არაადამიანურ სახეზე; ის აღწერს მისტერიულ უგრძნობლობას საგნისა, იმ საგნისა, რომელიც ცხოვრების კოპირებას ახდენს და ამ ცხოვრებას საგნად გარდაქმნის (SEM. საგანი).

(86) დაუნდობელი და დამცინავი, მიცვალებულის მსგავსი ღიმილი გაყინულიყო. * შეჩერებული, გაყინული ღიმილი წარმოაჩენს დაჭიმული კანის (როგორც კოსმეტიკური ოპერაციის შედეგად) სურათს, თავად ცხოვრებას, რომელსაც აკლია კანის ის მცირე ნაწილი, რომელიც თავად ცხოვრების სუბსტანციას შეადგენს. მოხუცში ისევ და ისევ ხდება ცხოვრების კოპირება, მაგრამ ამ ასლში ყოველთვის არის წარმოდგენილი *ნაკლი,* როგორც კასტრაციის ნიშანი (ასე, მაგალითად, ტუჩებს აკლია წითელი ფერი, რაც სიცოცხლეს მიანიჭებდა მას) (SEM. ფანტასტიკური, არა-მიწიერი).

(87) ქანდაკებასავით მდუმარე, უძრავი მოხუცი რომელიღაც გარდაცვლილი ჰერცოგინიას ძველი კაბების მსგავს მუშკის სუნს აფრქვევდა, რომლებიც მემკვიდრეებმა კარადის უჯრიდან აღწერის მიზნით ამოათრიეს. * SEM. საგნები, ზე-ასაკი;

(88) როცა მოხუცი მზერას მოცეკვავეებისკენ მიმართავდა, მოგეჩვენებოდათ, რომ მის თვალის გუგებს არ შეეძლოთ ნათელი აერეკლათ და ის რაღაც ხელოვნური, უხილავი ძალით მოძრაობდა; ხოლო როცა მზერას რაიმეზე შეაჩერებდა, მხილველს ეჭვს უჩენდა, რომ მას მზერის რაიმეზე გადატანა შეეძლო. * (სიცივე, ხელოვნურობა, სიკვდილი (თოჯინის თვალები).

XXV. პორტრეტი

პორტრეტში ისე „დაფუსფუსებენ“ აზრები, თითქოს ისინი ვიღაცამ მიმოფანტა გამჭოლი, რაღაც უწესრიგო ფორმით და დისციპლინა ვერ დაამყარა. ეს არის, ერთი მხრივ, რიტორიკული წესრი-გი (ანონსი და დეტალი) და, მეორე მხრივ, ანატომიური განაწილე-ბა (სხეული და სახე); ეს ორი რეგისტრი მოიცავს კოდებსაც, რომლებიც ერთმანეთს ზედ ედება გაბნეული აღსანიშნებით და ისინი გვევლინებიან, როგორც ბუნებრივი თუ გონისმიერი ოპერატორები; ამგვარად, დისკურსით („პორტრეტით“) შექმნილი საბოლოო სახე არის ერთგვარი სახე ბუნებრივი ფორმისა, მნიშვნელობებით ისე გაჟღენთილი, თითქოს მნიშვნელობა წარმოადგენდეს მხოლოდ მეორეულ პრედიკატს ერთგვარი დასაბამიერი სხეულისა. მართლაც, პორტრეტის ბუნებრიობა მოდის იქიდან, რომ ერთმანეთზე ზედებული მრავალი კოდი ადგილებს მოინაცვლებს და ვერ თანხვდება. მათ ერთეულებს არ აქვთ არც ერთნაირი განლაგება, არც ზომა და ამ არაერთგვაროვნებას, ტექსტის ერთმანეთზე უწესრიგო ფენებად დალაგებას, მივყავართ შედეგამდე, რასაც შეგვიძლია დიკურსის *ასხლეტა* ვუწოდოთ, — *ბუნებრიობის* ეფექტამდე: როგორც კი ორი კოდი ერთდროულად დაიწყებს მოქმედებას, ტალღების არაერთგვარი განფენილობის მიხედვით წარმოიქმნება მოქმედების შთაბეჭდილება, ცხოვრების სახე, მოცემულ მომენტში — პორტრეტი. პორტრეტი (ჩვენს ტექსტში) არ არის რეალისტური რეპრეზენტაცია, შეკრული ასლი, რის შესახებაც წარმოდგენას მოგვცემდა ფიგურალური მხატვრობა. ეს გახლავთ სცენა, შედგენილი აზრობრივი ბლოკებით, რომლებიც შევსებულია, არის ერთდროულად მრავალფეროვანი, გამეორებული და ერთმანეთისგან მოწყვეტილი. ამ ბლოკების კონფიგურაცია (რიტორიკული, ანატომიური და ფრაზობრივი) ქმნის სხეულის დიაგრამას, მაგრამ არა მის ასლს (მო-

ცემულ დამოკიდებულებაში პორტრეტი სრულად ექვემდებარება ლინგვისტურ სტრუქტურას, რადგან ენა იცნობს მხოლოდ დიაგრამატიკულ ანალოგიებს, ანუ *ანალოგიები*, ეტიმოლოგიური აზრით, არის *პროპორციები*): სიტყვისა და სასტუმრო ოთახის ფონზე მოხუცის სხეული არ გამოიყურება, როგორც რეალური რეფერენტი; ის თავად წარმოადგენს სემანტიკურ სივრცეს და სივრცედ სწორედ იმიტომ იქცევა, რომ იძენს მნიშვნელობას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „რეალისტური“ პორტრეტის კითხვა არის არა რეალისტური კითხვა, არამედ კუბისტური: მნიშვნელობები კუბების მსგავსია, ისინი უწესრიგოდ არიან შექუჩებულნი, ერთმანეთს აცდენილნი, გვერდიგვერდ მოთავსებულნი, მაგრამ ერთმანეთის შთანმთქმელნი, რომლებიც ქმნიან სურათის საერთო სივრცეს და ამ სივრცეს გარდაქმნიან ადამიანის სხეულის დამატებით (დამხმარე და ატოპიკურ) მნიშვნელობად: ფიგურა არ არის მნიშვნელობების ჯამი ან ჩარჩო, ან საყრდენი, ის არის კიდევ ერთი მნიშვნელობა, ერთგვარი დიაკრიტიკული პარამეტრი.

XXVI. აღსანიშნი და ჭეშმარიტება

ყველა აღსანიშნი, რომელიც შეადგენს პორტრეტს, არის „ჭეშმარიტება“, ვინაიდან ყველა ერთად განსაზღვრავს მოხუცს; ცარიელი, უსულო, ქალური, დრომოჭმული, ურჩხული, მდიდარი — ამ სემათაგან თითოეული თანხმობაში მოდის დენოტაციურ ჭეშმარიტებასთან მოხუცის შესახებ, რომელიც ასაკოვანი კასტრატია, ერთ დროს საერთაშორისო მასშტაბით ცნობილი პიროვნება, საარაკოდ მდიდარი. ყველა ეს სემა აღნიშნავს სიმართლეს, მაგრამ ერთადაც რომ დავაწყოთ ისინი, მაინც არ იქნება საკმარისი მისი სახელდებისთვის (საბედნიეროდ, სწორედ ეს ხელმოცარულობა იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ სიუჟეტური ჭეშმარიტება ნაადრევად არ გამჟღავნდეს). მაშასადამე, ნიშანს აქვს შესაძლებლობა (და ეს სრულიად ცხადია), რომ ჰერმენევტიკული ღირებულება შეიძინოს: ყველა აზრობრივი პროცესი არის ჭეშმარიტებისკენ სწრაფვის პროცესი: კლასიკურ ტექსტში (რომელიც წარმოაჩენს ისტორიულ იდეოლოგიას) აზრი ერევა ჭეშმარიტებას და მნიშვნელობა არის გზა ჭეშმარიტებისკენ: თუ მივაღწევთ იმას, რომ სახელი დაერქ-ვას მოხუცს, მისი ჭეშმარიტებაც (რომ მოხუცი საჭურისია) მაშინვე გამოჩნდება. თუმცა ჰერმენევტიკულ სისტემაში კონოტაციის აღსა-

ნიშნი სრულიად განსაკუთრებულ ადგილს დაიკავებს: ის არის კიდეც არასრულყოფილება, ნაკლოვანება და ჭეშმარიტების უძლურება, თან ამგვარი ნაწილობრივი ნაკლოვანება არსებით როლს თამაშობს: თავად ჭეშმარიტების ტვირთისგან გათავისუფლების უუნარობა წარმოადგენს კოდურ ელემენტს, ჰერმენევტიკულ მორფემას, რომლის ფუნქციაა, რაც შეიძლება გააძლიეროს გამოცანის წრე, მეტად ამოუხსნელი გახადოს იგი, მისცეს კონცენტრირებული გამომსახველობა.

სწორედ ეს ყურადღების დაძაბვა ანიჭებს გამოცანას ძალას და ამიტომაც შეიძლება ითქვას, რომ რაც მეტია ნიშანი, მით მეტად ბუნდოვანი ხდება ჭეშმარიტება, მით მეტი მოუთმენლობით ველოდებით პასუხს. კონოტაციური აღსანიშნი არის ინდექსი, ამ სიტყვის ანბანური მნიშვნელობით: ის მხოლოდ მიუთითებს, მაგრამ არაფერს ამბობს. რაზეც ის მიუთითებს, არის სახელი, ჭეშმარიტება, როგორც სახელი. მას აქვს სურვილი, სახელი დაარქვას ჭეშმარიტებას და, ამავე დროს, არც ამის ძალა შესწევს (იმისთვის, რომ გამოჩნდეს სახელი, ინდუქცია უფრო წარმატებული უნდა იყოს, ვიდრე მისი ინდექსალური პროცედურა), ის არის ენის წვერი, რომელსაც მოგვიანებით მოსწყდება ჭეშმარიტება, სახელი. ამგვარად, კლასიკურ ტექსტს ყოველთვის თან სდევს მიმათითებელი და მუნჯი მოძრაობის მქონე თითი. დიდი ხნის ნანატრი ჭეშმარიტება შენარჩუნებულია ერთგვარ სრულყოფილ ზღუდეში, რომლის ერთბაშად გამათავისუფლებელი და კატასტროფული დარღვევა ბოლოს მოუღებს თვით დისკურსს; და პერსონაჟი, აღმნიშვნელების სივრცეშიც კი, არასოდეს იქნება სხვა რამ, თუ არა გამოცანის იმ ნომინატური ფორმების გარდამავალი მომენტი, რომლითაც ოიდიპოსმა (სფინქსთან საუბარში) მითიურად აღნიშნა მთელი დასავლური დისკურსი...

(89) ამ ადამიანური ნამსხვრევების მახლობლად ჩანდა ახალგაზრდა ქალი. * SEM: ანტითეზა: (ახალგაზრდა ქალი): ანონსი.

(90) მისი მოშიშვლებული და თეთრი ყელი, მხრები და გულისპირი, სავსე ფორმები, გაფურჩქნული სილამაზე და ალებასტრისფერ შუბლზე დაფენილი ხშირი თმები — სიყვარულს შთაგაგონებდათ. მისი თვალები ნათელს კი არ შთანთქავდა, არამედ აფრქვევდა. ამ ნაზი მშვენიერებით აღსავსე და სულმთლად ახალგაზრდა ქალის ჰაეროვანი კულულები, მისი სურნელოვანი სუნთქვა, ამ აჩრდილისა და მტვრად ქცეული კაცისთვის ძალიან მძიმე, ძლიერი და მშფოთ-

ვარე მოგეჩვენებოდათ: * SEM. ანტითეზა: B (ახალგაზრდა ქალი). ** SEM მცენარეულობა (ორგანული ცხოვრება). *** ახალგაზრდა ქალი იყო ქალი-ბავშვი, მამაკაცის განმგმირავი მზერის მიმართ პასიური (№60). ახლა მისი სიმბოლური მდგომარეობა შერბილებულია და აქტიურ ველზეა: *„მისი თვალები ნათელს კი არ შთანთქავდა, არამედ აფრქვევდა“*. ის უერთდება ძალიან ძლიერი ქალთა ტიპებს, რომელთა პირველი მაგალითი ქ-ნი დე ლანტი იყო. ამგვარი მუტაცია შეიძლება ანტითეზის წმინდად პარადიგმული საჭიროებებით აიხსნას: №60 ლექსიაში გაქვავებულ მოხუცს უნდა დაპირისპირებოდა ახალგაზრდა, ნორჩი, ჰაეროვანი, სიცოცხლით აღსავსე ქალი: აქ *„ადამიანური ნამსხვრევების“* (პირქუში სიმრავლე) წინაშე დგება აუცილებლობა, რომ მცენარეული სიძლიერე გამოჩნდეს, რომელიც შეკრებს, გააერთიანებს. ეს ახალი პარადიგმა ახალგაზრდა ქალს აქცევს ავტორიტარულ ფიგურად, ნელნელა მკვიდრდება და თავის სტრუქტურაში თან გაიყოლებს თავად მთხრობელსაც, რომელსაც აღარ შეუძლია უპირატესობა იქონიოს ახალგაზრდა ქალზე (როგორც ეს ხდება №62 ლექსიაში). და ამგვარად, მთხრობელი, მისი სიმბოლური როლის შემობრუნებით, მალე პასიურ პოზიციაში აღმოჩნდება, გაბატონებული სუბიექტის ქვეშევრდომი გახდება (SYM. ქალი-დედოფალი).

(91) აჰ! ეს მართლაც იყო სიკვდილი და სიცოცხლე, ჩემს ფიქრებში ხორცშესხმული ჯადოსნური არაბესკი, სასწაულებრივად მშვენიერი ქალური სხეულის მქონე ნახევრად ამაზრზენი ქიმერა.

— ქვეყნად არცთუ იშვიათია ამგვარ არსებებს შორის ქორწინება — გავიფიქრე. * რეალისტური თვალთახედვით, მოხუცი და ახალგაზრდა ქალი, რომლებიც ერთმანეთს მჭიდროდ მიკრულნი აღმოჩნდებიან, ქმნიან ფანტასტიკურ არსებებს, რომელთა ორნაწილედობა ჰორიზონტალური (როგორც სიამის ტყუპები) უნდა იყოს. თუმცა, როდესაც სიმბოლური კოდის ძალას შეუძლია შეცვალოს, შეაბრუნოს ან გამოასწოროს ეს მნიშვნელობა, ორნაწილედობა ხდება ვერტიკალური: ქიმერა (ნახევრად ლომი, ნახევრად თხა) წარმოქმნის დაპირისპირებებს ზემოთ და ქვემოთ და, რა თქმა უნდა, თავის ანატომიურ ადგილზე ტოვებს საჭურისის ზონას (*სასწაულებრივად მშვენიერი ქალური სხეულის მქონე*) (SYM. კასტრატის ქორწილი). ** REF. ქორწინების კოდი.

(92) მას საფლავის სუნი ასდის! — შეშინებულმა წამოიყვირა ახალგაზრდა ქალმა * SEM. სიკვდილი.

(93) და მომეკრა, რადგან ჩემგან ელოდა დაცვას; მისმა ამ იმპულსურმა საქციელმა მიმახვედრა, რომ ძალიან შეშინდა. * SYM. ქალი-ბავშვი (სიმბოლური მუტაცია ჯერ კიდევ არ არის სტაბილიზებული: დისკურსი ქალ-დედოფლიდან ქალ-ბავშვს უბრუნდება).

(94) — ეს რაღაც საშინელი ხილვაა, გააგრძელა მან, — მეტხანს აქ ვეღარ დავრჩები. თუ კიდევ შევხედავ, ნელ-ნელა დავიჯერებ, რომ თავად სიკვდილი მოვიდა ჩემს წასაყვანად. მაგრამ ცოცხალია კი? * SEM. სიკვდილი ** *მაგრამ ცოცხალია კი?* ეს კითხვა შეიძლება იყოს წმინდად რიტორიკული, მოხუცში ჩადებულია სიკვდილთან დაკავშირებული აღსანიშნის ერთ-ერთი ვარიაცია, მაგრამ მოულოდნელი შემობრუნების წყალობით (რასაც ახალგაზრდა ქალი საკუთარ თავს უსვამს), ის პირდაპირი ხდება და პასუხის გაცემას ითხოვს (ACT. „კითხვა“: 1: კითხვის დასმა).

(95) და მან ამ ფენომენისკენ ხელი გაიწოდა * ACT. „კითხვა“: 2: შემოწმება. ** ACT. შეხება: 1 : შეხება

(96) იმგვარი გამბედაობით, როგორსაც ქალები თავიანთი ნებელობით იძენენ; REF. ქალის ფსიქოლოგია.

(97) მაგრამ ცივმა ოფლმა დაასხა, ვინაიდან ვერ მოასწრო მოხუცს შეხებოდა, რომ ყურთასმენის წამღები ჭრიალა ბგერები გაიგონა. ეს მკივანი ხმა, თუ ეს ხმა იყო, მოხუცს სრულიად გამომშრალი ყელიდან აღმოხდა. * ACT. „შეხება“: 2: რეაგირება. ** ყურთასმენის წამღები ჭრიალა ხმა — დაქუცმაცებული, წყვეტილი ხმის კონოტაციას ახდენს; ხმის ბუნება გაუგებარია და მისი ადამიანისთვის მიკუთვნება — პრობლემური, ხოლო გამომშრალი ყელი, ხმის ჭრიალი — მიუთითებს, რომ მას აკლია ორგანული ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშანი — სირბილე (SEM. არა-ბუნებრივი) *** SYM. კასტრატის ქორწინება (აქ: მისი კატასტროფული დაბოლოება).

(98) ამ ყვირილს მაშინვე მოჰყვა რაღაც ბავშვური და, ამავე დროს, განსაკუთრებული ხმოვანების მქონე კონვულსიური ხველა. *SEM. ინფანტილურობა (კონვულსიური ავის მოსწავების, გლოვის კონოტაციას ახდენს, რაც ცხოვრების შინაგან კავშირს ეწინააღმდეგება *uno tenore*).

XXVII. ანტითეზა II. ქორწილი

ანთიტეზა არის კედელი — კარის გარეშე. ამ კედელზე გადასვლა ნიშნავს ტრანსგრესიას. გარეგანისა და შინაგანის, სიცივისა და სითბოს, სიცოცხლისა და სიკვდილის ანტითეზას დამორჩილე-

ბული მოხუცი და ახალგაზრდა ქალი ძალიან მტკიცე ბარიერით — მნიშვნელობის ბარიერითაა გაყოფილი. ამიტომ ყველაფერი, რაც მიუახლოვდება მოწინააღმდეგე მხარეს, სრულიად სკანდალური ბუნებისაა (ყველაზე უხეში ამ სკანდალებიდან არის ფორმის სკანდალი). ეს იყო უკვე განსაცვიფრებელი სანახაობა (*„ბუნების იშვიათი კაპრიზთაგანი“*), მჭიდროდ შეერთებული ანტითეზის ორი უკიდურესობის, ერთმანეთში ჩახლართული ახალგაზრდა ქალისა და მოხუცის სხეულების ხილვა. მაგრამ როგორც კი ახალგაზრდა ქალი *ეხება* მოხუცს, ტრანსგრესია აღწევს თავის უკიდურეს წერტილს; ის სცდება საკუთარ სივრცეს და ხდება სუბსტანციური, ორგანული, ქიმიური. ახალგაზრდა ქალის ჟესტი არის პატარა acting out: რადაც არ უნდა ჩავთვალოთ ამ ორი განსაკუთრებული სუბსტანციის — ქალისა და კასტრატის, სულიერისა და უსულოს ფიზიკური შეხება, — ისტერიულ შეტევად (ორგაზმის სუბსტიტუტი) თუ ბარიერის (ანტითეზისა და ჰალუცინაციის კედლების) გადალახვად — იგი (ეს შეხება) მაინც იწვევს კატასტროფას. ეს არის აფეთქების შოკი, პარადიგმული თავზარი, არაბუნებრივი გაერთიანება, როცა ორი სხეული ერთმანეთისგან უკანმოუხედავად, დაუფიქრებლად გარბის; თითოეული პარტნიორისგან მომდინარეობს მთელი ფიზიოლოგიური რევოლუცია: ოფლი და ყვირილი. ყოველი მათგანი არის „უკუქცეული“, როგორც ძლიერი ქიმიური პრეპარატის მოქმედებისას (ასეთია ქალი — კასტრატისთვის და კასტრატი — ქალისთვის). ყოველი შინაგანი ამონთხეულია, როგორც გულისრევის დროს. აი, რა ხდება, თუკი შეირყვნება აზრის საიდუმლო, თუკი მოისპობა ორი პარადიგმული პოლუსის წმინდა წინააღმდეგობა და წაიშლება წინააღმდეგობის ხაზი, ყოველი „რელევანტობის“ საფუძველი. ახალგაზრდა ქალისა და კასტრატის ქორწინება ორმაგად კატასტროფულია (ან, იქნებ ასე სჯობდეს ვთქვათ, წარმოადგენს სისტემას ორი შესასვლელით): სიმბოლურად, ის ამტკიცებს, რომ ორმაგი, ქიმერული სხეული — არასიცოცხლისუნარიანია, განწირულია თავისი შემადგენელი ნაწილების დასარღვევად: როცა პოლუსების ზეარსებითი დისტრიბუცია აღმოაცენებს კიდევ ერთ, დამატებით სხეულს, მაშინ ეს *დანამატი* (სიმბოლიზებული ციფრთან 13, რაც ირონიულად დაკავშირებულია ბოროტი სულების განდევნასთან) დაწყევლილია, ზედმეტი ნაწილი ფეთქდება: კონგლომერატი ნაკუწებად იქცევა. სტრუქტურული თვალსაზრისით, ანტითეზას, რი-

ტორიკული სიბრძნის ამ ძალიან საჭირო წარმონაქმნს, შეუძლებელია ზიანის მიუყენებლად შეეწინააღმდეგო. მნიშვნელობა (და მისი საკლასიფიკაციო საფუძველი) არის სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი. ამგვარადვე, ქალის კოპირებითა და სქესობრივი კუთვნილების ბარიერების ზემოთ ადგილის დაკავების მცდელობით, კასტრატი არღვევს მორფოლოგიის ყველა კანონს, გრამატიკას, დისკურსს და მნიშვნელობის ეს გაქრობა კლავს სარაზინს.

(99) ხმაურზე მარიანინამ, ფილიპომ და ქალბატონმა დე ლანტიმ თვალები ჩვენ მოგვაპყრეს. მათი მზერა ელვასავით გაკრთა. ახალგაზრდა ქალი მზად იყო, თუნდაც სენის ფსკერზე დამალულიყო. * ACT. შეხება: 3: განზოგადებული რეაქცია. ** ქალური ველი, აქ მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება მოხუცის მიმართ განახლებულია: ქ-ნი დე ლანტი, მარიანინა, ფილიპო — ზამბინელას მთელი ქალური შთამომავლობა (SYM. კასტრაციის ღერძი).

(100) ის მხარზე დამეყრდნო და ბუდუარისკენ წამიყვანა; ქალმა თუ კაცმა, ყველამ გზა დაგვითმო. გავიარეთ სადღესასწაულო დარბაზი და პატარა, ნახევრადწრიულ ოთახში შევედით. * AACT. შეხება: 4: გაქცევა. ** მაღალი საზოგადოების არსი: უტაქტო ადამიანებს განერიდნენ: სიმბოლური აზრი: კასტრაცია გადამდებია. ახალგაზრდა ქალი შეეხო თუ არა მას, ისიც ამ ნიშნის მატარებელი გახდა (SYM. კასტრაცია გადამდებია). პატარა ოთახის ნახევრადწრიული ფორმა თეატრის ლოჟის კონოტაციას ახდენს, აქედან შესაძლებელია „უჭვრიტო“ ადონისს.

(101) შიშისგან აცახცახებული ჩემი თანმხლები ტახტზე დაეცა და თითქმის ვერ აცნობიერებდა, სად იყო. * ACT. „შეხება“: 5: დამალვა.

(102)ქალბატონო, ხომ არ გაგიჟდით! — ვუთხარი მას. * SYM. ქალი-ბავშვი. ახალგაზრდა ქალი მთხრობელმა უპასუხისმგებლო ბავშვივით დატუქსა. მაგრამ სხვა მხრივ, ახალგაზრდა ქალის სიგიჟე ცხადია: მისი კასტრატთან შეხება აღმნიშვნელის რეალურ გარემოში მოულოდნელ შეჭრას, სიმბოლოს კედლის მიღმა გასვლას აღნიშნავს: ეს ფსიქოზური აქტია.

(103) — თავად განსაჯეთ, — ამოიღო ხმა დუმილის შემდეგ, — ამ დროს შესაძლებლობა მომეცა მისი მზერით დავმტკბარიყავი, * მთხრობელის სიმბოლური როლი ცვლილებების პროცესშია. თავიდან ის გვეცხადება, როგორც ახალგაზრდა ქალის ერთგვარი

მფარველი, აქ კი აღტაცებულია მისით, ჩუმდება და სავსეა სურვილით: ამიერიდან მას უკვე რაღაცის თხოვნა სურს (SYM. კაცი-ქვეშევრდომი)

(104) განა დამნაშავე ვარ? რატომ უშვებს ქალბატონი დე ლანტი, რომ ბუნების შეცდომამ მის სახლში იხეტიალოს? * SEM. ზებუნება

(105) საკმარისია, ვუპასუხე — თქვენ სხვა ტუტუცებს ბაძავთ, ჩვეულებრივ, ჩია მოხუცს, საფრთხობელად მიიჩნევთ. * მთხრობელის წარმოსახვა, ე.ი. სიმბოლური სისტემა, მისი დამახინჯებული წარმოდგენა საკუთარ თავზე, ხასიათდება იმით, რომ ის *ასიმბოლურია*. როგორც თავად ამბობს, ის არის ის, ვისაც არ სჯერა ლეგენდების (სიმბოლოების) (SEM. ასიმბოლია) ** SYM. ქალი-ბავშვი.

XXVIII. პერსონაჟი და სახე

მაშინვე, როგორც კი მსგავსი სემები რამდენჯერმე ზედიზედ გაიმეორებენ საკუთარ სახელებს და ბოლოს მასში დაფიქსირდებიან, იბადება პერსონაჟი. ამგვარად, პერსონაჟი არის კომბინაციური პროდუქტი, ხოლო კომბინირება (შერწყმა) — მეტ-ნაკლებად სტაბილური (აღნიშნული სემების დაბრუნებით) და მეტ-ნაკლებად კომპლექსური (შეიცავს მეტ-ნაკლებად შესაფერის, მეტ-ნაკლებად წინააღმდეგობრივ შტრიხებს); ეს კომპლექსურობა განსაზღვრავს პერსონაჟის „პერსონალურობას“, რასაც აქვს იგივე კომბინაციური თვისება, როგორიც, მაგალითად, რაღაც საჭმელს — გემო ან ღვინოს — არომატი. საკუთარი სახელი მოქმედებს, როგორც სემების დამაგნიტებული ველი; ის ვირტუალურად მიემართება სხეულს და დროის (ბიოგრაფიული) ევოლუციურ მდინარებაში სემიკურ კონფიგურაციას ითრევს. ძირითადად, ის, ვინც ამბობს, რომ *მეს* არ აქვს სახელი (ამის სამაგალითო შემთხვევაა პრუსტისეული მთხრობელი,) დაინახავს, რომ სინამდვილეში *მე* მალევე ხდება სახელი, მისი სახელი. თხრობაში (და ასევე ყოველდღიურ საუბარში) *მე* — აღარ არის ნაცვალსახელი, ეს არის საუკეთესო სახელი შესაძლებელ ვარიანტთა შორის. *მე*-ს თქმა ამა თუ იმ აღსანიშნების აუცილებლად გათავისებას, ბიოგრაფიული დროის განგრძობითობის შეძენას, გარკვეულ „ევოლუციას“ (წარმოსახვით) დამორჩილებას, საკუთარი ბედისწერის ობიექტად თავის ცნობას, დროისთვის აზრის მინიჭებას ნიშნავს. ამ დონეზე *მე* —

(განსაკუთრებით, „სარაზინის“ მთხრობელი) აღმოჩნდება პერსონაჟი. სრულიად სხვა რამაა სახე. ეს უკვე არ არის სემების კომბინაცია, უძრავად მიკრული ამა თუ იმ სამოქალაქო სახელთან, ის უსხლტება ბიოგრაფიას, ფსიქოლოგიას, დროს კი უკვე აღარ შეუძლია მასზე იმძლავროს. სიმბოლური მიმართებებით ის ხდება უკვე უპიროვნო, აქრონიული. როგორც სახე, პერსონაჟი შეიძლება მერყეობდეს ორ როლს შორის, თანაც ისე, რომ ამ მერყეობას არ ჰქონდეს რაიზზმე აზრი, ვინაიდან იგი მიმდინარეობს ბიოგრაფიული დროის მიღმა (ქრონოლოგიის მიღმა): სიმბოლური სტრუქტურა სრულიად შექცევადია: მისი წაკითხვა ყველა მიმართულებით შეიძლება. ამგვარად, ქალი-ბავშვი და მთხრობელი-მამა, რაღაც მომენტში გამქრალნი, შეიძლება დაბრუნდნენ, აღდგნენ, როგორც ქალი — დედოფალი და ნარატორი — მონა. იდეალურ სიმბოლურ მდგომარეობაში პერსონაჟს არ აქვს არც ქრონოლოგიური და არც ბიოგრაფიული სტატუსი; მას აღარ აქვს სახელი. ის მხოლოდ სახის გასასვლელი (და დასაბრუნებელი) ადგილია.

(106) გაჩუმდით! — შემეკამათა ისეთი მედიდური და დამცინავი გამომეტყველებით, როგორიც შეიძლება მიიღონ ქალებმა, რომელთაც თავიანთი სიმართლის ჩვენება სურთ. * ქალი-დედოფალი *ბრძანებს* სიჩუმეს (ყოველგვარი ხელმწიფება იწყება ენის აკრძალვით), ის თავის პარტნიორს ქვეშევრდომის მდგომარეობამდე ამდაბლებს და დასცინის (უარყოფს მთხრობელის მამობრიობას) (SYM. ქალი-დედოფალი) ** REF. ქალთა ფსიქოლოგია.

(107) რა ლამაზი ბუდუარია! — წამოიძახა, როცა გარშემო მიმოიხედა, — კედლებზე გაკრული ცისფერი ატლასი ყოველთვის გასაოცარ ეფექტს ქმნის. რა ხასხასაა! *ACT — „სურათი“: 1: გარშემო მიმოხედვა. ცისფერი ატლასი და სიხასხასე ან რეალობის უბრალო ეფექტს ქმნის (რომ გამოჩნდეს „რეალური“, საჭიროა ის იყოს ზუსტი და უმნიშვნელო დეტალებამდე აღწერილი), ან ახალგაზრდა ქალის ქარაფშუტობას კონოტირებს, ქალისა, რომელიც ოთახის მოწყობილობაზე საუბრობს მას შემდეგ, რაც უადგილო და უცნაურ ჟესტიკულაციას მიმართავს, ან იმ ეიფორიულ ატმოსფეროს ამზადებს, რომელშიც ადონისის პორტრეტს უნდა უჭვრიტოს.

(108) — აჰ! რა კარგი სურათია! —დაამატა შემდეგ, ადგა და დიდებულ ჩარჩოში ჩასმულ პორტრეტს მიუახლოვდა. ამ საოცრების მხილველნი რამდენიმე წამი გავირინდეთ (...) * ACT. „სურათი“: 2: შემჩნევა.

(109) რაღაც ზებუნებრივი ფუნჯით შექმნილ სურათზე (...) * მეტონიმიურად, ზე-ბუნებრივი ელემენტი, რომელიც მოცემულია რეფერენტში (ზამბინელა ბუნების მიღმურია), ერთდროულად გადადის, როგორც სურათის სიუჟეტზე (ადონისი *„ძალიან ლამაზია კაცის პირობაზე“*), ასევე ფაქტურაზე (*„ზებუნებრივი ფუნჯი“* გვკარნახობს, რომ მხატვარს ღმერთი შთააგონებს; მსგავსად ბიზანტიელი ხატმწერისა, რომელიც, როცა ხატზე მუშაობას დაასრულებდა და ლაქი უნდა გადაესვა, იესო ქრისტე ზეციდან გადმოდიოდა, რათა მასზე თავისი გამოსახულება აღებეჭდა). (SYM. ზე-ბუნებრივი).

(110) გამოსახული იყო ლომის ტყავზე წამოწოლილი ადონისი. * ადონისის პორტრეტი ახალი გამოცანის თემაა (ეს იქნება მე-5 გამოცანა), რომლის პირობაც მალე გაცხადდება: ვის განასახიერებს ადონისის პორტრეტი? (HER. გამოცანა 5. თემატიზაცია). ** ეს ადონისი, თავისი „*ლომის ტყავით*“, აკადემიური სკოლების მიერ შექმნილ ბერძენი მწყემსების აღურაცხელ გამოსახულებებს ეყრდნობა (მითოლოგია და ფერწერა).

(111) ბუდუარის შუაში დაკიდებულმა ალებასტრის ლამპამ ეს ტილო მსუბუქი ნათლით გაანათა, რამაც საშუალება მოგვცა, ნახატი მთელი თავისი მშვენიერებით აღგვექვა. * SEM. მთვარიანობა (ლამპის შუქი ისეთივე მშვიდი და მსუბუქი იყო, როგორც მთვარის).

XXIX. ალებასტრის ლამპა

ლამპის შუქი სურათის გარეთაა, მაგრამ მეტონიმიურად ის სცენის შინაგანი ნათელი გახდება. ეს ბუდუარის ალებასტრი (თეთრი და მშვიდი) — ცივი და ნათელი შუქის გამტარი მასალაა და არა მისი მფრქვეველი. ის სხვა არაფერია, თუ არა მთვარე, რომელიც ახალგაზრდა მწყემსს ანათებს; ამგვარად, ადონისი, ჟიროდეს აღმაფრენა (რის შესახებაც მოგვიანებით №547 ლექსიაში შევიტყობთ), რამაც მას უბიძგა შეექმნა *ენდიმიონი,* მთვარის საყვარელი ხდება. აქ კოდების სამმაგი რევერსია გვაქვს: ენდიმიონი ადონისს თავის მნიშვნელობას, ისტორიასა და რეალობას გადასცემს: ჩვენ ადონისს იმავე სიტყვებით ვკითხულობთ, რომლებიც თავად ენდიმიონს აღწერს. ამ ენდიმიონ-ადონისში ყველაფერი ქალურობის კონოტაციას ახდენს (იხ. №113-ის აღწერა); „ნატიფი მშვენიერება“, „კონტურები“ (სიტყვა, რომელიც მხოლოდ რომანტიკული ქალის ან მითოლოგიური მზეჭაბუკის აკადემიურ „სირბილეს“ წარმოაჩენს), პოზა — მოდუნებული, მსუბუქად მობრუნებული, საკუთარი

სხეულის შემომთავაზებელი, ფერმკრთალი, გაფანტული, თეთრი (ლამაზი ქალი ამ ეპოქაში ძალიან თეთრი კანის მქონე უნდა ყოფილიყო), თმები — ხშირი და ხვეული, *„ერთი სიტყვით — ყველაფერი“*; ეს უკანასკნელი ატრიბუტი, როგორც ნებისმიერი *et coetera* კრძალავს იმას, რასაც სახელი არ დაერქმევა, ანუ იმას, რაც შეიძლება ერთსა და იმავე დროს დამალო და აჩვენო: ადონისი მოთავსებულია თეატრალური დარბაზის სიღრმეში (ნახევრადწრიული ბუდუარი), ენდიმიონს კი აღმოაჩენს პატარა ეროსი, რომელიც გადაწევს მწვანე, მცენარეულ ფარდას, ისე, თითქოს სცენის ფარდა იყოს და ამით ჩვენს ყურადღებას მიაპყრობს იმისკენ, რასაც უნდა უყურო, რაც უნდა დაათვალიერო: რაც შეეხება სქესის აღმნიშვნელს, ჟიროდესთან იგი დაფარულია ჩრდილით, როგორც კასტრაციით დასახიჩრებულ ზამბინელასთან. ენდემიონს ეწვევა შეყვარებული სელენე. მისგან გამოსული აქტიური ნათელი ეალერსება მძინარე, გადაწოლილ მწყემსს და იპარება მასში. მიუხედავად ქალურობისა, მთვარე არის აქტიური, ბიჭი კი, მიუხედავად მამაკაცურობისა, პასიური: მთელ ნოველაში, რომელშიც ქალები არიან დამსაჭურისებლები და მამაკაცები — მათი ობიექტები, მიმდინარეობს ორი ბიოლოგიური სქესისა და, ამასთან, კასტრაციის ორი პოლუსის ორმაგი ინვერსია: ამგვარად, მუსიკა აღწევს სარაზინში და *„პოხავს“* მას, ანიჭებს უმაღლეს სიამოვნებას, მსგავსად მთვარის ნათლისა, რომელიც ეუფლება ენდიმიონს და რომლის სხივებშიც ბანაობს. ამგვარად იცვლება როლები, რომლებიც სიმბოლურ თამაშს აწესრიგებენ: პასიურობის შემაძრწუნებელი არსით კასტრაცია პარადოქსულად ზეაქტიურდება: ის, თავისი არარათი ეხება ყველაფერს, რასაც შეხვდება: ნაკლოვანება ასენიანებს. უკანასკნელი (მესამე) კულტურული რევერსიის საშუალებით კი, რაც გაცილებით პიკანტურია, შეგვიძლია *თვალით ვიხილოთ* ყოველივე (და არა მხოლოდ წავიკითხოთ); ენდიმიონი, რომელიც ტექსტში გვხვდება, იგივე ენდიმიონია, რომლის ნახვა მუზეუმში (ჩვენს მუზეუმში — ლუვრში) შეიძლება.ამგვარად, სხეულებისა და მათი ასლების გაორმაგებული ჯაჭვით თითქოს ავდივართ ზემოთ და ჩვენ წინაშე ჩნდება ზამბინელა, ყველაზე ანბანური გამოსახულებით — ფოტოგრაფიით. კითხვა — ეს არის გამჭოლი კოდებით მოგზაურობა და ამ სვლას ვერაფერი შეაჩერებს. კასტრატის ფიქტიური ფოტოგრაფია ხდება ტექსტის შემადგენელი ნაწილი. თუ ავყვებით კოდების ხაზს, გვეძლევა უფლება, გავიდეთ ბონაპარტის ქუჩაზე, შევიდეთ ბიულოზის ფოტოატელიეში და იქ ვითხოვოთ,

გაგვიხსნან ერთი ყუთი (ცხადია, „მითოლოგიური სიუჟეტებით“ სავსე), სადაც კასტრატის ფოტოს წავაწყდებით.

(112) —განა შეიძლება არსებობდეს ასეთი სრულყოფილი ქმნილება? — მკითხა მან * HER. გამოცანა 5: ფორმულირება (არსებობს კი „ბუნებაში“ პორტრეტის პროტოტიპი?) ** CEM. ზე-ბუნებრივი.

XXX. მიღმა და აქეთ მხარეს

სრულქმნილება არის კოდის კიდე (დასაწყისი თუ დასასრული, როგორც ვისურვებთ); მას (სრულქმილებას) ისევე მოჰყავს ფორმაში ასლები, როგორც აქრობს დისტანციას კოდსა და წარმოდგენას, წყაროსა და პროდუქტს, მოდელსა და ასლს შორის და ვინაიდან ამგვარი დისტანციის არსებობა განუყრელია ადამიანისგან, უკვე თავად სრულქმნილების გაუქმების ფაქტს გავყავართ ანთროპოლოგიურ საზღვრებს მიღმა, ზე-ბუნებრივში, სადაც ის უერთდება სხვა, ქვედა ტრანსგრესიას: ზოგადი რიგის მიხედვით, ერთსა და იმავე კლასში შეიძლება შეგვხვდეს კონცეფციების *მეტ-ნაკლებობა* და ეს გახლავთ სიჭარბის კლასი, ის, რაც არის *მიღმა* მხარეს და ემთხვევა იმას, რაც *აქეთაა*; საბოლოოდ, კოდის არსს (სრულქმნილება) აქვს იგივე სტატუსი, რაც კოდის მიღმა არსებულს (მონსტრი, კასტრატი), ვინაიდან ცხოვრება, ნორმა, ადამიანური ბუნება — წარმოადგენს შუალედურ მიგრაციულ მოძრაობებს, რომლებიც რეპროდუქციების ველზე აღსრულდება. ამგვარად, ზამბინელა არის ზე-ქალი, განხორციელებული ქალური არსი, განხორციელებული სრულქმნილება (წმინდად თეოლოგიური თვალსაზრისით, სრულქმნილება არის არსი, ხოლო ზამბინელა — „შედევრი“), მაგრამ, ამავე დროს, ზუსტად იმავე მიზეზითვე, ის არის ქვე-კაცი, კასტრატი, უსრულობა, ცალსახა *ნაკლულობა*; ზამბინელაში, როგორც აბსოლუტურად სასურველსა და კასტრატში, როგორც აბსოლუტურად საძულველში — ერთმანეთს ერევა ორი ტრანსგრესია. ეს აღრევა მართულია, ვინაიდან ტრანსგრესია სხვა არაფერია, თუ არა *ნაჭდევი* (ზამბინელა აღბეჭდილია ერთბაშად სრულქმნილებითაც და უსრულობითაც); ის დისკურში უშვებს ეკივოკებსაც, ვინაიდან ადონისის „ზებუნებრივ“ სისრულეზე ლაპარაკი კასტრატის „არაბუნებრივ“ უსრულობაზე საუბარსაც გულისხმობს.

(113) მას შემდეგ, რაც კმაყოფილებით აღსავსე ნაზი ღიმილით შეისწავლა ადონისის ნატიფი და მოხდენილი სხეულის კონტუ-

რები, მისი პოზა, ფერი, თმები, ერთი სიტყვით, მთლიანად. * SEM. ქალურობა. ** ამგვარად აღწერილი სურათი იწყებს აყვავების, გრძნობითი სიამოვნების ატმოსფეროს კონოტირებას: აღმოცენდება ერთგვარი ეროტიკული სისავსის მსგავსი თანხმობა, რომელიც ადონისს ახალგაზრდა ქალად გამოსახავს და იგი ამ შეგრძნებას *„კმაყოფილებით აღსავსე ნაზი ღიმილით“* გამოხატავს. ისტორიის თამაშის წყალობით, ახალგაზრდა ქალის სიამოვნების წყარო მომდინარეობს 3 სხვადასხვა ობიექტიდან, რომლებიც გაერთიანებულია ადონისში: №1. *მამაკაცი;* ეს თავად ადონისია, სურათის მითოლოგიური სიუჟეტი; ახალგაზრდა ქალის სწორედ ამ სურვილის ინტერპრეტაციას უკავშირდება მთხრობელის ეჭვიანობა, სწორედ ეს იწვევს მის შურს; 2. *ქალი:* ახალგაზრდა ქალი ჩაწვდება ადონისის ქალურ ბუნებას და თანხმობაში მოდის მასთან ან როგორც თანამზრახველი, ან როგორც საფოს მოკავშირე; ნებისმიერ შემთხვევაში, კვლავ ფრუსტრირებულია მთხრობელი, რომელიც ქალთა პრესტიჟული ბანაკის მიერ დაწუნებულია. №3. *კასტრატი:* რომელიც აშკარად კვლავინდებურად აჯადოებს ახალგაზრდა ქალს (SYM. კასტრატის ქორწილი).

(114) — ის ზედმეტად ლამაზია მამაკაცის პირობაზე, — დაამატა მან, როდესაც ისეთი ყურადღებით დაათვალიერა სურათი, თითქოს მის წინაშე მეტოქე იდგა. * *სარაზინში* კასტრაციით ორიენტირებულ — თუ დეზორიენტირებულ — სხეულებს არ შეუძლიათ გარანტირებული ადგილის დაკავება პარადიგმული ბარიერის რომელიმე მხარეს; ბარიერისა, რომელიც ბიოლოგიურ სქესს ჰყოფს: იმპლიციტურად არსებობს რაღაც, რაც არის ქალის *მიღმა* მხარეს (სრულქმნილება) და მამაკაცის *აქეთ* მხარეს (კასტრირება). იმის თქმა, რომ ადონისი არ არის მამაკაცი, ერთსა და იმავე დროს, სიმართლის თქმასაც (ის კასტრატია) ნიშნავს და მოტყუებასაც (ის ქალია) (HER. გამოცანა 5: სიმართლე და სიცრუე: ეკივოკი).

(115) ოჰ, რა ძლიერად ვიგრძენი იმ წუთებში ეჭვიანობის შემოტევა; * (SYM. მთხრობელის სურვილი).

(116) ოდესღაც ერთი პოეტი ამაოდ მარწმუნებდა, რომ შეიძლება იეჭვიანო სურათებზე, გრავიურებზე, ქანდაკებებზე, რომლებშიც ხელოვანნი, ერთგულნი იმ დოქტრინისა, რომელსაც ისინი ყველაფრის იდეალიზაციისაკენ მიჰყავს, ადამიანურ მშვენიერებას აზვიადებენ. * REF. ვნების ლიტერატურული კოდი (ან ასევე, ლიტერატურული ვნების კოდი). ** SYM. სხეულთა ასლი (ასლის შეყ-

ვარება: ეს არის პიგმალიონის თემა, რაც ექსპლიციტურად კიდევ ერთხელ გამოჩნდება №229 ლექსიაში).

(117) ეს არის პორტრეტი — ვუპასუხე მე — რომელიც ვიენის ფუნჯს ეკუთვნის. * SYM. სხეულთა ასლი.

(118) მაგრამ ამ დიდ მხატვარს არასოდეს უნახავს ორიგინალი და თქვენი აღფრთოვანება შეიძლება რამდენადმე შესუსტდეს, როცა გაიგებთ, რომ ამ ნახატის მოდელი ქალის ქანდაკება იყო. * SYM. სხეულთა ასლი (სხეულების გაორმაგება დაკავშირებულია სქესობრივი პარადიგმის არასტაბილურობასთან, რაც კასტრატს ბიჭსა და ქალს შორის მერყევ მდგომარეობაში ამყოფებს). ** სურათი შეიქმნა ქანდაკების მიხედვით: ეს მართალია. მაგრამ ქანდაკება იყო ყალბი ქალის ასლი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ყველაფერი ჭეშმარიტია, სანამ საუბარი ეხება ქანდაკებას და ხდება სიცრუე, როგორც კი საუბარი გადავა ქალზე. ფრაზა ჭეშმარიტების მტკიცებით იწყება, თუმცა შემდეგ ეს ჭეშმარიტება ერწყმის სიცრუეს ისე, როგორ ნათესაობითი ბრუნვა შეერწყმის ქანდაკებას *(ქალის ქანდაკება);* მაგრამ როგორ შეიძლება უბრალო გენიტივმა იცრუოს? (HER. გამოცანა 5. ეკივოკი).

XXXI. შეწყვეტილი გადაძახილი

წინასწარ არსებული წიგნის, კოდის გარეშე არ არსებობს არც სურვილი, არც ეჭვიანობა: პიგმალიონი შეყვარებულია სკულპტურული კოდის ერთ რგოლთაგანზე; ფრანჩესკოსა და პაოლოს *მას შემდეგ* შეუყვარდათ ერთმანეთი, რაც ლანსელოტისა და ჯინევრას სიყვარულის შესახებ წაიკითხეს (*დანტე, ჯოჯოხეთი, V*): თავისთავად, რაც პირველწყარო დაიკარგა, წერა გახდა გრძნობების დასაბამი. ამ მოწესრიგებული გეზიდან გადახრით კასტრაციას შემოაქვს არეულობა, სიცარიელე ქმნის შფოთს ნიშანთა ჯაჭვში, წარმოშობს მათ ასლებს, არღვევს კოდის ნორმალური მოქმედების პროცესს. სარაზინი ცდება, როცა ზაბინელას ქალის სახით აქანდაკებს. ვიენი ამ ქალს ბიჭად გარდაქმნის, რითაც მოდელის პირვანდელ სქესს უბრუნდება (ნეაპოლელი ragazzo); უკანასკნელი შემობრუნებით მთხრობელი თვითნებურად აჩერებს ნიშანთა ჯაჭვს ქანდაკებაზე და ორიგინალს ქალად გარდაქმნის იმგვარად, რომ ერთმანეთში იხლართება სამი გზა: *ოპერაციული,* რომელიც „რეალურად“ ქმნის ასლებს (ის ამოდის კაცი-ადონისიდან და მიდის ქალი-ქანდაკებისკენ, შემდეგ კი ბიჭი — ტრანსვესტიტისკენ);

მისტიფიკაციის ჯაჭვი, რომელსაც მოხარხებულად მოხაზავს ეჭვიანი მთხრობელი (ის ამოდის კაცი-ადონისიდან და მიდის ქალი-ქანდაკებისკენ, შემდეგ კი, იმპლიციტურად, ქალი-მოდელისკენ.); *სიმბოლური,* რომლის საკვანძო ადგილები მხოლოდ ქალურობაა, ესაა ქალურობა ადონისისა, ქალურობა ქანდაკებისა და კასტრატისა, ესაა ერთადერთი ჰომოგენური სივრცე, რომლის შიგნითაც არავინ ცრუობს. ყველა ამ უწესრიგობას აქვს ჰერმენევტიკული ფუნქცია: მთხრობელი განზრახ უცვლის ფორმას ადონისის ჭეშმარიტ წარმომავლობას. ის ქმნის ტყუილს, რომელიც ახალგაზრდა ქალისთვის და, ასევე, მკითხველისთვისაა განკუთვნილი; მაგრამ, სიმბოლურად, იგივე მთხრობელი, არაკეთისინდისიერების მიუხედავად, მიუთითებს (სიმართლეა, როცა გულისხმობს ქალს), რომ მოდელი ნაკლებად მამაკაცურია; ამგვარად, მისი ტყუილი არის სიმართლისკენ მიმავალი გზა.

(119) მაგრამ, ვინ არის იგი?

— მე შევყოყმანდი.

— მინდა ვიცოდე, ვინ არის იგი, — დაამატა მან დაჟინებით. *SYM. ქალი-დედოფალი (მთხრობელს სურს ახალგაზრდა ქალი, ახალგაზრდა ქალს სურს იცოდეს, ვინ არის ადონისის ნატურა: იხაზება შეთანხმების პირობები) ** HER. გამოცანა 5: ფორმულირება (ვინ არის ადონისის მოდელი?)

(120) — მგონი, ვუთხარი მე, ეს ადონისი... ქალბატონი დე ლანტის... ნათესავთაგანია. * ACT. „თხრობა“: 2: ისტორიის ცოდნა (ჩვენ ვიცით, რომ მთხრობელისთვის ცნობილია, თუ ვინ არის მოხუცი (70), აქ კი ცხადი ხდება, რომ მან ადონისის წარმომავლობაც იცის); მაშასადამე, მას გამოცანების გამოცნობისა და ისტორიის თხრობის უნარი აქვს) ** HER. გამოცანა 5: დროებით შეჩერებული პასუხი. *** SYM. ტაბუს დადება სიტყვა — კასტრატზე.

XXXII. — დაგვიანება

ჭეშმარიტებას ოდნავ შევეხეთ, მაგრამ შემდეგ მან სხვა მხარეს გადაუხვია და ბოლოს მთლიანად დაიკარგა. ეს შემთხვევა სტრუქტურული ბუნებისაა. მართლაც, ჰერმენევტიკული კოდი ასრულებს იმავე ფუნქციას, რაც ახასიათებს (იაკობსონთან) პოეტურ კოდსაც: როგორც რითმა (სახელდობრ) აყალიბებს ლექსს, მოლოდინის პრინციპითა და დაბრუნების სურვილით, ასევე აყალიბებს ჰერმენევტიკული თანმიმდევრულობა გამოცანას, მისი ამოხს-

ნის სურვილითა და მოლოდინის პრინციპით. ამგვარად, ტექსტის დინამიკა (მას შემდეგ, რაც ერთ-ერთი ჭეშმარიტების გახსნას ითვალისწინებს) პარადოქსულია. ეს არის სტატიკური დინამიკა, პრობლემაა მხოლოდ გამოცანის *შენარჩუნება*, როცა მისი საწყისი პასუხი არ არსებობს. მაშინ, როცა ფრაზები სიუჟეტის „განვითარებას“ აჩქარებენ, არ შეუძლიათ გაჩერდნენ ერთ ადგილზე და წინ უსწრებენ ამ ისტორიას, ჰერმენევტიკული კოდი მიმართავს საწინააღმდეგო ქმედებას: მან დისკურსის დინებაში უნდა განალაგოს *დაგვიანებული* დაბრკოლებები (კინკლაობა, გაჩერება, გზიდან გადახვევა); მისი სტრუქტურა არსებითად რეაქტიულია, ვინაიდან ენის შეუქცეველ წინსვლას, რეტარდაციის საფეხურეობრივი განლაგების სისტემას უპირისპირდება: კითხვა და პასუხი გაყოფილია გაჭიანურებული სივრცეებით, ხოლო ამ სივრცის სიმბოლო შეიძლება იყოს რიტორიკული ფიგურა — „დუმილის განზრახულობა“, რომლის მიზანია ფრაზის შეწყვეტა ყურადღების დაძაბვის მიზნით, მისი თხრობის გადავადება და ჩვენი ყურადღების სხვა მხარეს გადატანა (ეს ვერგილიუსისეული „Quos ego“). ამიტომაც, საწყისი და სასრული ელემენტების რიგი (კითხვა და პასუხი) ჰერმენევტიკულ კოდში გვთავაზობს არაპირდაპირი მორფემების კატეგორიებად დაყოფას, ესენია: *ტყუილი* (ცნობიერი გადახვევა სიმართლიდან), *ეკივოკი* (სიცრუისა და სიმართლის შერევა, რომელიც საშუალებას იძლევა მოხაზოს გამოცანა და შემდეგ იგი უფრო კონცენტრირებული გახადოს), *ნაწილობრივი პასუხი* (რაც არის მხოლოდ პასუხის მოლოდინის გამძაფრება), *დროებით შეჩერებული პასუხი* (ფარდის ახდის აფატიკური შეფერხება და შეჩერება), *ბლოკირება* (გამოცანის ამოუხსნელობის კონსტატაცია). ამ ელემენტების მრავალფეროვნება ცხადად ადასტურებს იმ რთულ სამუშაოს, რომელიც დისკურსმა უნდა შეასრულოს, თუ მას გამოცანის ამოხსნის *შეჩერება*, მისი საწყის მდგომარეობაში შენარჩუნება და ფინალის გამხელისთვის ხელის შეშლა სურს. ჭეშმარიტების ამოხსნის ძირითადი პირობა ხდება მოლოდინი: ჭეშმარიტება, გვიცხადებს ტექსტი, არის ის, რასაც *საბოლოოდ* ველით. ამგვარი აგებულება თხრობას ინიციაციურ რიტუალთან აახლოებს (როცა დაბრკოლებებით, ბუნდოვანებით, დაყოვნებებით აღსავსე გრძელ გზას უეცრად ნათელი ეფინება): ეს წყობა წესრიგისკენ დაბრუნებას იწვევს, მოლოდინი კი უწესრიგოა: უწესრიგობა არის ნამატი, ის, რაც განუწყვეტლივ იზრდება, მაგრამ საბოლოოდ არაფერს წყვეტს და არაფერს სრულქმ-

ნის; ხოლო წესრიგი არის შემავსებელი, ის სრულყოფს, ავსებს და ამდიდრებს, იშორებს ყოველივე იმას, რაც შეიძლება ამ სისავსეს დაემუქროს: ჭეშმარიტება კი ისაა, რაც ქმნის სისავსეს და შინაგან სისრულეს. საერთო ჯამში, თუ კითხვა-პასუხის პუნქტებზე შევჩერდებით, ჰერმენევტიკული თხრობა იმ სურათის მიხედვით აიგება, რომელსაც ჩვენ ფრაზის შესახებ შევიქმნით; ფრაზა არის თავის განვრცობაში უეჭველად დაუსრულებელი ორგანიზმი (დაუსრულებელი განვრცობის უნარის მქონე), რომელიც იმავე დროს, ორი ელემენტის — სუბიექტისა და პრედიკატის ერთიანობამდე დაიყვანება. თხრობა (კლასიკური მანერით) ნიშნავს კითხვის დასმას სუბიექტის სახით, აუჩქარებლად, დროის მოგების მიზნით და მისთვის შესაბამისი პრედიკატის ძიებას. როდესაც ეს პრედიკატი (ჭეშმარიტება) გამოვლინდება, ფრაზა, თხრობა — დასასრულს უახლოვდება; ამგვარად, სამყარო მიიღებს ზედსართაულ ბუნებას (დიდი შიშის შემდეგ, რომ ეს არ მოხდებოდა). თუმცა, როგორც ნებისმიერი გრამატიკა, რაც უნდა ნოვატორული იყოს იგი, სუბიექტისა და პრედიკატის, სახელისა და ზმნის წინააღმდეგობას ეფუძნება და ამიტომაც შეიძლება იყოს მხოლოდ ისტორიული გრამატიკა, რომელიც კლასიკურ მეტაფიზიკას უკავშირდება, ჰერმენევტიკული ტექსტი, რომელშიც არასრულ სუბიექტს წინასწარ ამხელს ჭეშმარიტება. მოლოდინის პრინციპსა და სრულქმნილებისკენ სწრაფვაზე დამყარებული ტექსტი ისტორიული წარმომავლობისაა. ის დაკავშირებულია ჭეშმარიტებისა და აზრის, ძახილისა და მასზე პასუხის გაცემის კერიგმატულ ცივილიზაციასთან.

XXXIII. და/თუ

როცა მთხრობელი ჭოჭმანობს გვითხრას, ვინ არის ადონისი (ანუ, როცა მას სურს დამალოს საიდუმლო და არ გახსნას იგი), დისკურსში ერთმანეთს ერევა ორი კოდი: სიმბოლური კოდი, რომელიც კრძალავს *კასტრატის* სახელს და იწვევს აფაზიას მაშინვე, როგორც კი დადგება მისი წარმოთქმის რისკი და ჰერმენევტიკული კოდი, რომლის მიხედვითაც ეს აფაზია არის მხოლოდ პასუხის შეყოვნება, რაც გამოწვეულია თხრობის გაჭიანურებული სტრუქტურით. შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ ამ ორი კოდიდან, რომლებიც პარალელურად მოქმედებენ ერთი და იმავე სიტყვის (მსგავსი მნიშვნელობის მქონე) მეშვეობით, რომელია უფრო საგულისხმო? ან უფრო რომ დავაზუსტოთ: თუ განვიზრახავთ „ახსნას“ რომელიმე

ფრაზისა (და მაშასადამე, თხრობისა), შეიძლება თუ არა მივიღოთ გადაწყვეტილება რომელიმე კოდის სასარგებლოდ? შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ მთხრობელის მერყეობა განსაზღვრულია სიმბოლოს შეზღუდვით (რომელიც მდგომარეობს იმაში, რომ კასტრატის სახელი დაფარული იყოს) ან თავად ფარდის ახდის პროცესის ტელეოლოგიით (რომელიც ცდილობს, რომ ეს ამოხსნა ერთსა და იმავე დროს იყოს პასუხის მითითებაც და მისი გაჭიანურებაც)? ქვეყნად არავის შეუძლია (არც ერთ სწავლულს, არც ერთ დახელოვნებულ მთხრობელს) აქ რამე გადაწყვიტოს. თხრობაში (და შესაძლოა აქ არის მისი „განსაზღვრება“) სიმბოლური და ოპერატიული გადაუჭრელია, ისინი ემორჩილებიან და/თუ-ს რეჟიმს. ამგვარად, შერჩევა, კოდების იერარქიის დადგენა, ერთგვარი შეტყობინების წინასწარი განსაზღვრა მიღებული ტექსტის ასახსნელად, *უ-მართებულოა*, ვინაიდან ასეთი გადაწყვეტილება ერთხმიანობის სახელით წერის მრავალხმიანობის ჩახშობის მანიშნებელია, ერთ შემთხვევაში — ფსიქოანალიტიკურის, მეორეგან — პოეტიკურის (ამ სიტყვის არისტოტელური გაგებით). მეტიც, კოდების მრავლობითობის უკმარისობის მხედველობიდან გაშვება დისკურსის სამუშაოს გაკონტროლებას ნიშნავს: გადაუწყვეტელობის პრინციპი განსაზღვრავს მთხრობელის უნარს, მის ხელოვნებას; როგორც წარმატებული მეტაფორა გამორიცხავს თავის ელემენტებს შორის რაიმე იერარქიულ წესრიგს და განიშორებს პოლისემიური ჯაჭვის ყოველგვარ საყრდენს (შედარებისგან განსხვავებით, რომელიც მთავარი ფიგურაა), ასევეა „კარგი“ თხრობაც: მასში ერთდროულად რეალიზდება როგორც მრავლობითობის, ასევე კოდების ურთიერთმიმოქცევის პრინციპი: მეტონიმიური დამოკიდებულებას, რომელიც სიმბოლოებს ერთმანეთთან აკავშირებს, სიუჟეტის მიზეზობრიობაში მუდმივად შესწორებების შეაქვს, ხოლო მოქმედებები, რომლებსაც თითქოს კვანძის გახსნისკენ მივყავართ, გამუდმებით ერთდროული მნიშვნელობების სივრცეში იჭრება.

(121) შევწუხდი, როდესაც დავინახე, რომ ამ მშვენიერი ნახატის ჭვრეტისას ის ისევ გაიტაცა ფიქრებმა. შემდეგ მდუმარედ დაეშვა ტახტზე, გვერდით მივუჯექი, ავიღე მისი ხელი, მაგრამ მას ეს არც კი შეუნიშნავს! პორტრეტის შემყურეს ჩემი არსებობა აღარც კი ახსოვდა! * SYM. კასტრატის ქორწინება (ახალგაზრდა ქალისა და კასტრატის ერთობა აქ ეიფორიამდე მივიდა: ჩვენ უკვე ვიცით, რომ სიმბოლური კონფიგურაცია არ ემორჩილება დიაგეტიკურ ევო-

ლუციას: მოვლენას, რაც კატასტროფულ ბზარს აჩენს, შეუძლია აღდგეს თავის უშფოთველ ერთობაში). ** SYM. სხეულთა ასლი (პორტრეტის, როგორც პიგმალიონისგან ქანდაკების შეყვარება).

(122) უეცრად სიჩუმეში ქალის მსუბუქი ფეხის ხმა და კაბის შრიალი გაისმა * მოკლე ეპიზოდი, რომელიც აქ იწყება (და მთავრდება №137-ში) არის ერთგვარი *ბლოკი* (როგორც კიბერნეტიკაში ამბობენ), მანქანაში შეყვანილი პროგრამის მცირე, ერთშემადგენლიანი ნაწილი, რომელიც თავის მთლიანობაში ერთადერთ აღსანიშნს უდრის: ბეჭდის გადაცემის ეპიზოდი ხელახლა წამოჭრის მე-4 ენიგმას: *ვინ არის მოხუცი?* ეს ეპიზოდი მოიცავს არაერთ პროაირეტიზმს (ACT. „შესვლა“: 1: თავის განცხადება მსუბუქი ხმაურით).

(123) და დავინახეთ ახალგაზრდა მარიანინა, რომელსაც უცოდველი და წმინდა გამომეტყველება უფრო მეტ ბრწყინვალებას ანიჭებდა, ვიდრე გარეგნული მშვენიერება და სინორჩე. ის ნელა მოდიოდა და დედობრივი მზრუნველობითა და ქალიშვილის სინაზით იჭერდა მორთულ-მოკაზმულ მოჩვენებას, ვის გამოც საკონცერტო დარბაზი მივატოვეთ; * ACT. „შემოსვლა“: 2: შემოსვლა, როგორც ასეთი. ** HER. გამოცანა 3: გამოცნობა და ფორმულირება (მოხუცისა და მარიანინას ურთიერთობა ენიგმურია, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს გამოცანას, დაკავშირებულს დე ლანტის ოჯახთან: საიდან გაჩნდნენ ისინი? ვინ არიან?) *** ბავშვურობა.

(124) მარიანინა წინ მიუძღვებოდა მოხუცს, მშფოთვარედ უფრთხილდებოდა მის თითოეულ არამყარ ნაბიჯს.* HER. გამოცანა 3; ფორმულირება (რას შეიძლებოდა გამოეწვია ასეთი შფოთიანი მზრუნველობა მოხუცის მიმართ, რა კავშირია მათ შორის? ვინ არიან ლანტები)?

XXXIV. მნიშვნელობის ენამრავლობა

ყოველგვარი რომანული ქმედებებისთვის (რომელსაც წარმოაჩენდა კლასიკური რომანი) არსებობს *გამოხატვის* სამი შესაძლებელი რეჟიმი: ან მნიშვნელობა არის გაცხადებული, ქმედება — სახელდებული, მაგრამ არადეტალიზებული (*მშფოთვარედ უფრთხილდებოდა*); ან მნიშვნელობა კვლავ გაცხადებულია, მაგრამ მოქმედება არა მხოლოდ სახელდებულია, არამედ აღწერილიც (*შეშფოთებული უყურებს, რომ ადამიანი, რომელსაც ის მიუძღვე-*

ბა, როგორ დგამს ფეხს მიწაზე); დაბოლოს, ქმედება აღწერილია, მაგრამ მნიშვნელობა დუმს: აქტი უბრალოდ კონოტირებულია (ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით) ერთგვარი იმპლიციტური აღსანიშნით (*უყურებს მოხუცს, რომელიც ნელა ადგამს თავის უძლურ ფეხებს*). პირველი ორი რეჟიმი, რომლის მიხედვითაც მნიშვნელობა გადაჭარბებულად სახელდებულია, თავს გვახვევს მნიშვნელობა-შემჭიდროებულ სისრულეს ან, უფრო მოხერხებულად რომ ითქვას, ერთგვარ უზომო მრავალსიტყვაობას, თანამედროვე დისკურსის სემანტიკური ენამრავლობის სახეობას, რაც დამახასიათებელია დისკურსის არქაული ხანისთვის (თუ ბავშვური საუბრისთვის) და აღბეჭდილია იმ აკვიატებული შიშით, რომ მსმენელთან აზრობრივ ურთიერთობას დაკარგავს. აქედან მოდის უკანასკნელი ხანის (თუ „ახალი“) რომანების რეაქცია, მესამე რეჟიმის გამოყენების პრაქტიკა, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია აღწერო მოვლენა და ბევრი არ ილაპარაკო მის მნიშვნელობაზე.

(125) მათ გაჭირვებით მიაღწიეს კარამდე, რომელიც შპალერით იყო დაფარული. * ACT. „კარი“ I; იქნება სხვა „კარებიც“: 1: მისვლა კარამდე (მეტიც, *დაფარული* კარი ახდენს მისტერიული ატმოსფეროს კონოტაციას, რაც კვლავ გვაბრუნებს მე-3 გამოცანაში).

(126) იქ მარიანინამ მსუბუქად დააკაკუნა. * ACT. I: „კარი“: 2: კარზე დაკაკუნება.

(127) მაშინვე, რაღაც ჯადოსნურად, გამოჩნდა მაღალი, ხმელი კაცი, რომელიც ოჯახის ერთგვარ კეთილ სულს ჰგავდა. * ACT. „კარი II: 3: კარის გამოჩენა (რაც ნიშნავს: ის გაიღო). ** REF. რომანული („სულის გამოჩენა“). მაღალი, ხმელი კაცი, არის მსახური, რომლის შესახებაც მითითებულია №41-ში და ასოცირებულია ქალთა კლანთან, რომელიც მოხუცს პატრონობს.

(128) ვიდრე მოხუცს ამ მისტერიულ მცველს ჩააბარებდა, * ACT. „Adieu“: 1: ნდობა (ვიდრე წავიდოდა).

(129) გოგონამ პატივისცემით აკოცა მოსიარულე გვამს და ამ უმანკო ალერსში დაუფარავად გამოჩნდა ის გრაციოზული სინაზე, რომლის საიდუმლო ქალთაგან მხოლოდ რჩეულებმა იციან. * ACT. „adieu“: 2: მოალერსება. ** HER. ენიგმა 3; გამოცნობა და ფორმულირება (რა სახის ურთიერთობას შეიძლება გულისხმობდეს *უმანკო ალერსი, პატივისცემით სავსე სინაზეს*? მამაშვილურს? ცოლქმრულს? *** ანდაზური კოდი: ზე-ქალები.

(130) — Addio, Addio! — უთხრა მას თავისი ახალგაზრდული, მოღუღუნე ხმით * ACT. „Adieu“: 3: adieu-ს თქმა ** SEM. იტალიურობა.

(131) და უკანასკნელ მარცვალზე განსაკუთრებული სრულქმნილებით შესრულებული რულადა დაამატა, ოღონდ დაბალი ხმით, რითაც თითქოს თავისი გულისნადების პოეტურად გამოხატვა სურდა. * SEM. მუსიკალურობა.

XXXV. რეალური, განხორციელებადი

რა მოხდებოდა, თუ მარიანინა მართლაც შეასრულებდა *addio*-ს ისე, როგორც დისკურსი აღწერს? რა თქმა უნდა, მისი საქციელი იქნებოდა რაღაც უადგილო, უხამსი, ექსტრავაგანტული და სრულიად არამუსიკალური, მეტიც, შესაძლებელია კი საერთოდ განხორციელდეს აღნიშნული მოქმედება? ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გამოითქვას ორი მოსაზრება: პირველი ისაა, რომ დისკურსს არანაირი პასუხისმგებლობა არ აქვს რეალობის წინაშე: რაც უნდა რეალისტური იყოს ესა თუ ის რომანი, მისი რეფერენტი მაინც არ იქნება „რეალობა“: ძნელი არ არის წარმოვიდგინოთ ის არეულობა, რასაც გამოიწვევს თვით კეთილგონივრული თხრობაც კი, თუ ამ აღწერას სიტყვასიტყვით მივიღებთ და ვეცდებით, აზრობრივად გადავიყვანოთ იგი ქმედებებში, ან, უბრალოდ, მათ *ხორცი შევასხათ*. მთლიანობაში, ის (ეს არის შემდეგი მოსაზრება), რასაც ჩვენ ვუწოდებთ „რეალურს“ (რეალისტური ტექსტის თეორიაში), არის მხოლოდ რეპრეზენტაციული (მნიშვნელობის) კოდი და არასოდეს — შესრულების კოდი: *რომანული რეალობა არ არის განხორციელების შესაძლებლობის მქონე*. რეალობის და განხორციელების შესაძლებლობის ამოცნობა (და ეს, ბოლოს და ბოლოს, იქნებოდა საკმაოდ „რეალისტური“) რომანის, როგორც ჟანრის (როდესაც რომანი გადაინაცვლებს დაწერილი ტექსტიდან კონომატოგრაფში, ამას მოჰყვება მისი განადგურების შეუქცევადი პროცესი, რადგან აზრობრივი სისტემიდან — განხორციელების შესაძლებლობაში გადავდივართ) უკიდურესი დამდაბლება იქნება.

(132) უეცრად მოხუცს თითქოს რაღაც გაახსენდა და საიდუმლო ოთახის ზღურბლზე შეჩერდა. სამარისებური სიჩუმის წყალობით მისი მკერდიდან ამომავალი მძიმე ამოოხვრა გავიგონეთ; * SEM. მუსიკალურობა (მოხუცს ახსოვს, რომ იყო სოპრანისტი) ** ACT. „საჩუქარი“: 1: წაქეზება (ან წაქეზებული) საჩუქრის გადასაცემად.

(133) მან ყველაზე ლამაზი ბეჭედი მოიხსნა მათ შორის, რომლებიც მის გამხმარ თითებს ამშვენებდა და მარიანინას უბეში ჩაუდო. * ACT. ძღვენი: 2: საგნის გადაცემა.

(134) პატარა კეკლუცმა სიცილით აიღო სამკაული, თითზე ხელთათმანის ზემოდან გაიკეთა *ACT. „საჩუქარი“: 3: საჩუქარზე დათანხმება (სიცილი და ხელთათმანები წარმოადგენენ რეალობის ეფექტებს, პირობითობებს; სწორედ მათი უმნიშვნელობა ადასტურებს, ამტკიცებს და აღნიშნავს რეალობას).

(135) და სწრაფად გაიქცა სალონისკენ, საიდანაც იმ წუთში კადრილის პრელუდია ისმოდა. * ACT. „წასვლა“: 1: წასვლის სურვილი.

(136) მან შეგვნიშნა:

— აჰ, თქვენ აქ იყავით? — თქვა მან გაწითლებულმა. ისე გვიყურებდა, თითქოს რაღაცის კითხვა სურდა, * ACT. „წასვლა“: 2: გასვლის შეფერხება. „თითქოს“ აქ მართლაც ასრულებს აზრის ოპერატორის მთავარ როლს. ის არის გასაღები, რომელსაც შემოჰყავს ჩანაცვლებები, ეკვივალენტები, რითაც აქტიდან (*ყურება გამოსაკითხავად*) ხილულობისკენ (*თითქოს რაღაცის კითხვა სურდა*), განხორციელებულიდან — აღმნიშვნელისკენ გადადის.

(137) შემდეგ კი თავისი ასაკისთვის დამახასიათებელი უზრუნველობით კავალერისკენ გაიქცა. * ACT. „წასვლა“: 3: დარბაზში დაბრუნება.

XXXVI. ჩაკეცვა და გაშლა

რა არის მოქმედების მიმდევრობა? სახელის გაშლის შესაძლებლობა. *შესვლა?* მე შემიძლია თანმიმდევრულად გავშალო ეს ზმნა: „თავის გამოვლენა“ და „შეღწევა“. *წასვლა?* იშლება ასე: „სურვილი“, „შეყოვნება“, „უკან დაბრუნება“ (დარბაზში). *საჩუქრის მიცემა?* „გამოწვევა“, „გადაცემა“, მიღება“. და პირიქით, თანმიმდევრობის აგება მისი სახელის პოვნას ნიშნავს: თანმიმდევრულობა მონეტასავითაა, სახელის ღირებულების ეკვივალენტია. რა არის მისი მაზანდა? რა აერთიანებს „adieu“-ს, „კარსა“ და „საჩუქარს“? რა თანმიმდევრული ქმედებებისა და კომპონენტებისგან შედგებიან ისინი? როგორი ნაკეცებით შეიძლება დაიკეცოს მარაო? როგორც ჩანს, თანმიმდევრულად მოქმედებს ნაკეცის ორი სისტემა (ორი ლოგიკა), პირველი საყრდენ სიტყვას (სახელსა თუ ზმნას) თავისი კონსტიტუციური ელემენტების მიხედვით ანაწევრებს (წევრები შეიძლება იყოს მოწესრიგებული: *დაწყება/გაგრძელება*

ან არეული: *დაწყება/გაჩერება/კვლავ დაწყება*). მეორე უკავშირდება მომიჯნავე ქმედებების საყრდენ სიტყვას (*გამომშვიდობება/გადაბარება, კოცნა*). ეს სისტემები, ერთი ანალიტიკური, მეორე — კატალიზური, ერთი განმსაზღვრელი, მეორე — მეტონიმიური, ერთი და იმავე ლოგიკიდან მომდინარეობენ, როგორიცაა: *უკვე ნანახია, უკვე წაკითხულია, უკვე გაკეთებულია*: ესენი კულტურული და ემპირიული კოდებია. თანმიმდევრულობის გაშლა ან, პირიქით, მისი ჩაკეცვა, დიდი მოდელების წესების შესაბამისად ხდება, რომელთაც კულტურული (*მადლობა საჩუქრისთვის*), ორგანული (*დარღვევა ქმედების მდინარებისა*) ან ფენომენალური (*ხმაური წინ უძღვის ფენომენის გამოჩენას*) და ა.შ. ბუნება აქვთ. პროაირეტიკული თანმიმდევრულობა არის რიგი, ე.ი. — „სიმრავლე აღჭურვილია ერთგვარი თანმიმდევრობის კანონით“ (ლაიბნიცი). მაგრამ თანმიმდევრობის წესი აქ კულტურული (ან ეს ხდება საერთო ჯამში „ჩვეულება“) და ლინგვისტური (ეს არის სახელის შესაძლებლობა, „მსხვილი“ სიტყვა, რომელსაც აქვს დიდი შესაძლებლობები) ხასიათისაა. ამავდროულად, თანმიმდევრობებს შეუძლიათ მოწესრიგდნენ ერთმანეთში (გაერთიანდნენ, შენაწევრდნენ) ქსელის, ცხრილის მსგავსად (მაგალითად, ასეთია თანმიმდევრობანი — „შესვლა“, „კარი“, „Adieu!“, „წასვლა“), მაგრამ ამგვარი ცხრილის (ნარატიული ენით, *ამგვარი ეპიზოდის*) „ბედი“ აქ დაკავშირებულია მეტა-სახელის შესაძლებლობაზე (მაგალითად, ბეჭდის მეტა-თანმიმდევრულობა). ამგვარად, საკითხავი ტექსტის აღქმა ნიშნავს სახელიდან სახელზე, ნაკეციდან — ნაკეცზე გადასვლას; ეს არის ტექსტის ჩაკეცვა ერთი სახელის ქვეშ, რომელიც კვლავ გაიშლება ამ სახელის ახალი ნაკეცების მიხედვით: ამგვარია პროაირეტიზმი: ის გვთავაზობს კითხვის ოსტატობას (თუ ხელოვნებას), ეძიებს სახელებს და ამ მიმართულებით აძლიერებს ძალისხმევას: ეს არის აქტი ლექსიკური ტრანსცენდენციისა, კლასებად დალაგებისა, რომელიც აწესრიგებს ენას. ეს არის, როგორც ბუდისტი ფილოსოფოსი იტყოდა, *მაიას* მოქმედება, რომელიც ვლინდება გარეგნულ ნიშნებში, რომლებიც ცალკეულ ფორმებს და სახელებს იღებენ.

(138) — რას ნიშნავს ეს ყველაფერი? — შემეკითხა ჩემი ახალგაზრდა თანამგზავრი. ნუთუ ეს მისი ქმარია? * HER. გამოცანა 3: ფორმულაცია (რა კავშირი აქვს მოხუცს ლანტების ოჯახთან?). ** მიუხედავად იმისა, რომ ჰიპოთეზა, რომელიც ახალგაზრდა ქალმა გამოთქვა — მცდარია, ის მაინც პოულობს გამოსავალს, სახელს აძლევს სიმბოლოს, რის შემდეგაც კიდევ ერთხელ *დააქორწინებს*

კასტრატს ახალგაზრდობაზე, სილამაზესა და სიცოცხლეზე. კასტრატი ქორწინდება ახალგაზრდა ქალზე ან მარიანინაზე: სიმბოლო არ ეხება კონკრეტულ პირს (SYM. კასტრატის ქორწინება).

(139) მგონია, რომ სიზმარში ვარ. სად ვარ?

— თქვენ! — ვუპასუხე, — თქვენ, ქალბატონო, ვინც ასე აღმაფრთოვანებელი ხართ, ვისაც ყველაზე შეუმჩნეველი გრძნობების გაგება შეგიძლიათ და ძალგიძთ, კაცის გულში ისე აღძრათ ღრმა და ნაზი გრძნობები, რომ იგი არ შეურაცხყოთ, ჩანასახშივე არ გაბზაროთ, თქვენ, ვინც თანაუგრძნობთ გულის წუხილს და იტალიელი თუ ესპანელი ქალების ვნებიან სულთან შერწყმული პარიზელის გონება გაქვთ...

ის მშვენივრად მიხვდა, რომ ჩემი სიტყვები მწარე ირონიით იყო გაჯერებული, მაგრამ არ შეიმჩნია და მომიბრუნდა:

— აჰ! თქვენ გინდათ, რომ თქვენი გემოვნების მიხედვით გარდამქმნათ. საშინელი ძალადობაა! გსურთ, რომ მე მე არ ვიყო?

— არა, მე არაფერი არ მინდა! — წამოვიყვირე მისი სახის მკაცრი გამომეტყველებით შეშინებულმა. * აქ გვხვდება ორი კულტურული კოდი და ერთი მეორეს ავსებს: 1. „ღვლარჭნილი სტილი“ რამდენადაც მეტად კოდირებულია, მით მძიმეა, ამდენად ის არის ან მთხრობელის მიერ შეგნებულად განხორციელებული პაროდია ან ბალზაკისეული წარმოდგენის ნაყოფი იმაზე, თუ რა „მსუბუქია“ მაღალი წრის საუბრები; 2. შემდეგი კოდია ირონია, რომელიც ასევე მეტად მძიმეა, იგივე მიზეზებით (REF. ღვლარჭნილი სტი-ლი, ირონია) ** REF. პარიზული გონება და სამხრეთული ვნება (*იტალიელი თუ ესპანელი ქალების ვნებიანი სული*). *** თავიდან მამობრივად მზრუნველი მთხრობელი აქ მიჯნურად გარდაიქმნება; ქალი ბატონობს მასზე, რადგან თავისი გულისმპყრობლის პირველი სიტყვისთანავე (რომელსაც ქალი ისე წარმოთქვამს, რომ არ იმჩნევს: *„მაგრამ არ შეიმჩნია და მომიბრუნდა“*), კაცი-ქვეშევრდომი უკან იხევს და ისევ იმ დაქვემდებარებულ მდგომარეობას უბრუნდება, რაც აუცილებელია ისტორიის გასაგრძელებლად (SYM. ქალი-დედოფალი და მთხრობელი-ქვეშევრდომი).

(140) მაგრამ აღიარეთ, რომ მძაფრი ვნებების შესახებ ამბების მოსმენა გიყვართ; ვნებებისა, რომლებსაც ჩვენს გულებში საოცარი სამხრეთელი ქალები აღძრავენ.* მთხრობელმა იცის იდუმალი მოხუცისა და მისტერიული ადონისის ისტორია (№70 და №120); თავის მხრივ, ახალგაზრდა ქალი ამით დაინტერესებულია (№119); ამგვარად, ყოველგვარი პირობაა იმისთვის, რომ თხრობა შედგეს. ამჯერად გადავდივართ თხრობის ექსპლიციტურ შეთავაზებაზე.

ეს შეთავაზება (აქ) უპირველესად მთხრობელის მიერ ქალი-დედოფლისთვის განკუთვნილი ძღვენია — როგორც ჩანს, მის შემოსარიგებლად. ამგვარად, სანამ თხრობა (რომელიც წინ გველის) სავაჭრო საქონლად იქცევა (ბაზარში შეძენილი, რაც მოგვიანებით დაზუსტდება), არის ძღვენი (ACT. „მოთხრობა“: 3: თხრობის შეთავაზება). **REF. ვნება (ანალოგიის ხიბლი: *ცხელი* მზე *მწველ* ვნებებს იწვევს, სიყვარული ხომ ალია). სამხრეთელობა კონოტირებულია უკვე ახალგაზრდა ფილიპოს ზეთისხილისფერი სახის კანით, რითაც ნაადრევადაა შემოთავაზებული მისი „იტალიური“ წარმომავლობის მითითება.*** ლექსია გვთავაზობს ცრუ გამოცანას: 1: ისტორია, რომელიც უნდა გვიამბონ, არის ქალის ისტორია; 2. მაგრამ ეს იქნება ზამბინელას ისტორია; 3: მაშასადამე, ზამბინელა აღმოჩნდება ქალი. მთხრობელი ატყუებს თავის მსმენელს (და მკითხველს) და სანამ მე-6 გამოცანა (*ვინ არის ზამბინელა?*) დაიწყება, ის უკვე გზასაა აცდენილი (HER. გამოცანა 6: თემატიზაცია და ტყუილი).

XXXVII. ჰერმენევტიკული ფრაზა

ჭეშმარიტი წინადადება არის „კარგად აგებული“ ფრაზა. ის შეიცავს სიუჟეტს (გამოცანის თემა), აყალიბებს კითხვის პირობას (გამოცანის ფორმულირება), ატარებს კითხვით ნიშანს (გამოცანის დასმა), განსხვავებულ, დაქვემდებარებულ და ჩართულ წინადადებებს და კატალიზებს (პასუხის გადავადება), რომლებიც წინ უძღვიან ფინალური პრედიკატის გამოვლინებას (ფარდის ახდა). კანონიკურად, მე-6 გამოცანას (*ვინ არის ზამბინელა?*) აქვს შემდეგი სახე:

კითხვა:	აი, ზამბინელა	ვინ არის ის?	?
	(საგანი, თემა)	(ფორმულირება)	(ამოხსნა)
შეყოვნება	ახლავე გეტყვი (პასუხის აღთქმა)	ქალი (ტყუილი)	ზებუნებრივი არსება
	ეს... (გადავადებული პასუხი)	ლანტების ნათესავი (ნაწილობრივი პასუხი)	(ეკივოკი)
	არავინ უწყის (ბლოკირებული პასუხი)		
პასუხი	ქალად გადაცმული კასტრატი (ამოხსნა)		

ამ კანონის მოდიფიკაცია შესაძლებელია (რამდენადაც არსებობს ფრაზის მრავალი რიგი) იმ პირობით, თუ ძირითადი („საფუძვლისეული“) ჰერმენევტემები დისკურსში ამა თუ იმ მომენტში გამოჩნდებიან: დისკურსმა შეიძლება ერთადერთ ფორმულირებაში (ერთადერთ აღმნიშვნელში) მოაქციოს არაერთი ჰერმენევტემა, რაც გამოწვეული იქნება ხან ერთი და ხან მეორე ჰერმენევტემის დაფარვით (თემატიზაცია, გამოცნობა და ფორმულირება), ხან შეიცვალოს ჰერმენევტიკული წესრიგი: შესაძლებელია პასუხი ცრუ მიმართულებით წავიდეს, სანამ კითხვა დაისმება (ჩვენ გვარწმუნებენ, რომ ზამბინელა არის ქალი, ვიდრე საერთოდ გამოჩნდება თხრობაში); ან ასევე, ცდომილება შეიძლება გაგრძელდეს მას შემდეგაც, რაც ჭეშმარიტებას ფარდა აეხდება (სარაზინი ისევ თვალს ხუჭავს ზამბინელას სქესზე მას შემდეგაც, რაც მისთვის ყველაფერი ცხადი გახდება). ჰერმენევტიკული ფრაზის ეს თავისუფლება (რომელიც, ყველა პროპორციის დაცვის პირობით, ოდნავ ემსგავსება ფლექსიურ თავისუფლებას) მომდინარეობს იქიდან, რომ კლასიკური თხრობა აერთიანებს ორ თვალთახედვას (რელევანტურობისორტიპს):პირველიარისკომუნიკაციურიკანონი, რომლის თანახმადაც, დანიშნულების ქსელები ერთმანეთისგან უნდა გამოცალკევდეს, რათა თითოეულმა მათგანმა შეძლოს არსებობა, თუნდაც „დაიწვას“ მისი მეზობელი ხაზი (სარაზინი აგრძელებს თავისკენ ცრუ ინფორმაციის მიმართვას იმის შემდეგაც კი, რაც მკითხველის კომუნიკაციური ხაზი უკვე გაჯერებულია. მოქანდაკის სიბრმავე ხდება ახალი შეტყობინება, ახალი სისტემის ობიექტი, რომლის ერთადერთი ადრესატი ამიერიდან მხოლოდ მკითხველია) და მეორე, ფსევდო-ლოგიკური კანონი, რომელიც, როგორც კი პოსტულირდება სუბიექტი, პრედიკატების გამოვლენის წესრიგში უშვებს ერთგვარ თავისუფლებას; ამგვარი თავისუფლება მართლაც აძლიერებს სუბიექტის (ვარსკვლავის) უპირატესობას, რომლის შერყევა (პირდაპირი მნიშვნელობით: კითხვის ქვეშ დაყენება) შემთხვევითი და დროებითი აღმოჩნდება: ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ: მისი შემთხვევითი ხასიათი უშუალოდ კითხვის დროებითობიდან მომდინარეობს: სუბიექტი როგორც კი მოიპოვებს თავის *„ჭეშმარიტ“* პრედიკატს, ყველაფერი დაუყოვნებლივ დალაგდება და ფრაზა შეიძლება დასრულდეს.

(141) და მერე რა!

— აი, რა! ხვალ საღამოს ათი საათისკენ მოვალ თქვენთან და ამ ოჯახის საიდუმლოს გაგიმხელთ. * „თხრობის“ მეთოდოლოგიური

თანმიმდევრობით განლაგებაში შეიძლება გამოიყოს უფრო მცირე თანმიმდევრობა თუ ნარატიული ბლოკი და ეს არის „პაემანი“ (*შეთავაზება/უარყოფა/დათანხმება*), მით უფრო, რომ პაემანი არის რომანული არსენალის გავრცელებული ფორმა (რომანის გაგრძელებაში არის სხვა პაემანიც, რომელსაც დუენია უნიშნავს სარაზინს №288 ლექსიაში). თუმცა, ვინაიდან ეს პაემანი აქ, თავისი სპეციფიკური სტრუქტურით (*უარყოფა/დათანხმება*), მთხრობელსა და ახალგაზრდა ქალს შორის გამართული დიაგრამატიკული გარიგებაა, რომლის საგანიც „თხრობაა“, იგი („პაემანი“) პირდაპირ ჩაერთვება „მოთხრობის“ თანმიმდევრულობაში და მისი შუალედური ელემენტი გახდება: ACT. „მოთხრობა“: 4: პაემანის შეთავაზება, რათა წყნარ გარემოში უამბოს რაღაც ისტორია (ძალიან ხშირი აქტი ყოველდღიური ცხოვრების კოდისთვის: *ახლა რაღაც უნდა გიამბო...*).

(142) — არა, მიპასუხა მან ჯიუტი გამომეტყველებით, მინდა ახლავე მიამბოთ.

— თქვენ კიდევ არ მოგიციათ უფლება დაგმორჩილდეთ, როცა ამბობთ — „მინდა“... * ACT. „მოთხრობა“: 5: კამათი შეხვედრის დროზე. ** როგორც ჩანს, ქალი-დედოფალი ამბის დაუყოვნებლივ თხრობას წმინდა კაპრიზულობიდან გამომდინარე ითხოვს — რაც კონოტაციური მითითებაა მის ძალაუფლებაზე, მაგრამ მთხრობელი მას შეახსენებს კამათის ჭეშმარიტ და, ამასთან, სერიოზულ მიზეზს: ჯერ ჩემთვის არაფერი მოგიცია, ამიტომ არ მაქვს არანაირი ვალდებულება შენ წინაშე. ეს ნიშნავს: თუ დამმორჩილდებით, გიამბობთ ისტორიას. თქვენ — მე, მე — თქვენ: სიყვარულის წუთი ლამაზი ისტორიის სანაცვლოდ (SYM. ქალი-დედოფალი და მთხრობელი — ქვეშევრდომი).

(143) — ახლავე მინდა ამ საიდუმლოს გაგება, — მიპასუხა ისეთი სიკეკლუცით, რომელსაც ადამიანის იმედგაცრუებამდე მიყვანა შეუძლია. — ხვალ იქნებ აღარც კი მომინდეს თქვენი მოსმენა...* SYM. ქალი-დედოფალი (ჭირვეული). მცდელობა იმისა, რომ დაუყოვნებლივ მიიღოს პროდუქტი (ამბის მოყოლის მოთხოვნა), ნიშნავს პარტნიორის მოტყუების მცდელობას, რადგან მთხრობელის სურვილი არაფრით შეიძლება დაკმაყოფილდეს პირდაპირ დე ლანტის სახლში: ჩანს, ახალგაზრდა ქალს „თაღლითობა“ სურს.

(144) მან გაიღიმა და ჩვენ ერთმანეთს დავშორდით; ის, როგორც ყოველთვის, ამაყი და თავდაჯერებული, მე — ძველებურად სასაცილო. მას ეყო გამბედაობა, ვალსი შეესრულებინა ახალგაზ-

რდა ადიუტანტთან; მე კი ხან ვბრაზობდი, ხან ვიბუტებოდი, ხან აღტაცებული ვიყავი, ხან სიყვარულით ვივსებოდი, ხან — ეჭვები მღრღნიდა. * SYM. ქალი-დედოფალი და მთხრობელი-ქვეშევრდომი. სიმბოლური მდგომარეობა, რაშიც პარტნიორები იმყოფებიან, აქ გადმოცემულია ფსიქოლოგიური მეტა-ენის დახმარებით, ერთ-ერთი დაინტერესებული პირის მიერ.

(145) — ხვალამდე! — მითხრა მან დაახლოებით ღამის 2 საათზე, როცა მეჯლისს ტოვებდა. * ACT. „თხრობა“: 6: დათანხმება შეხვედრაზე.

(146) — არ მოვალ! — გავიფიქრე — მიგატოვებ. შენ, ალბათ, ათასჯერ უფრო ჭირვეული ხარ, უფრო საოცარი... ვიდრე შემიძლია წარმოვიდგინო... * ACT. თხრობა. შეხვედრის უარყოფა. შეხვედრით თამაში, კადრილისას ფიგურათა ცვლის მსგავსი (ერთისაგან მიღებული თანხმობა უკუგდებულია მეორის მიერ და პირიქით), დიაგრამატულად ავლენს ვაჭრულ სულს, რაც არის შეთავაზებებისა და უარყოფების მონაცვლეობა: შეხვედრის ეპიზოდს მიემართება ეკონომიკური გაცვლა-გამოცვლის ძალიან მკაფიო ნიშნები. შესაძლებელია ზამბინელას ამბავი ფიქტიურადაც კი მოგვეჩვენოს თავად ფიქციაში: ეს არის ფალსიფიცირებული მონეტა, მიმოქცევაში თაღლითურად ჩართული.

(147) მეორე დღეს ცეცხლის წინ ვისხედით * ACT. „თხრობა“: 8: შეხვედრაზე დათანხმება.

(148) პატარა, ელეგანტურად მორთულ ოთახში; ის — პატარა დივანზე, მე ბალიშებზე, თითქმის მის ფერხთით და თვალებში შევყურებდი. ქუჩაში სიჩუმე იდგა. ლამპა მსუბუქად ანათებდა. ეს იყო სულის მაამებელი ერთ-ერთი საუცხოო საღამო, რომელსაც ვერასოდეს დაივიწყებ; ეს იყო სიმშვიდესა და სურვილში განვლილი საათები, რომელთა მომხიბვლელობა ყოველთვის სინანულით გაგახსენდება, მაშინაც კი, როცა უფრო დიდ ბედნიერებას განიცდი. რას შეუძლია სულიდან წარხოცოს პირველი სიყვარულის ცოცხალი ანაბეჭდი? * SYM. ქალი — დედოფალი და მთხრობელი — ქვეშევრდომი (ვიჯექი ...*თითქმის მის ფეხთით და თვალებში შევყურებდი*). დეკორაცია (მოგიზგიზე ბუხარი, სიჩუმე, კომფორტული ავეჯი, მშვიდი ნათელი) ამბივალენტურია, რაც გამოგვადგებოდა როგორც ლამაზი ისტორიის თხრობისათვის, ასევე ამ სასიყვარული საღამოს ამბის გადმოსაცემად. ** REF. ვნების, წუხილის და სხვა კოდები.

(149) — დაიწყეთ, — მითხრა მან, — გისმენ. * ACT. „თხრობა“: 9: ბრძანების გაცემა ამბის მოსაყოლად.

(150) მაგრამ დაწყებას ვერ ვბედავ. ამბავში მთხრობელისთვის სახიფათო ადგილებია. თუკი გამიტაცა, შემაჩერეთ. * ACT. „მოთხრობა“: 7: ყოყმანი ამბის თხრობასთან დაკავშირებით. შესაძლებელია ჯერ სპეციალურ მორფემაში უნდა მოქცეულიყო დისკურსის ეს უკანასკნელი ყოყმანი, რომ ახალი ისტორია დაწყებულიყო; ამას შეიძლება წმინდად დისკურსული შეყოვნება ვუწოდოთ, რაც სტრიპტიზში უკანასკნელ შეყოვნებას მოგვაგონებს. ** SYM. მთხრობელი და კასტრაცია. მთხრობელი „რისკავს“, რომ ძალიან შეიჭრება თხრობაში, ამიტომ წინასწარ აიგივებს თავს ზამბინელას მიმართ სარაზინის „ვნებასთან“ და თავად კასტრაციასთან, რაც მთელი ამ ამბის ფსონია.

(151) — მიამბეთ. * ACT. „თხრობა“: 11: ბრძანების განმეორება.

(152) — გემორჩილებით. * ACT. `მოთხრობა“. ბრძანების დამორჩილება. ამ უკანასკნელი სიტყვიდან გამომდინარე, თხრობა, რომელიც იწყება, განლაგდება ქალი-დედოფლის ნიშნის ქვეშ და დამსაჭურისებელი სახის სიმბოლოა.

XXXVIII. თხრობა — შეთანხმება

თხრობის საფუძველი — სურვილია. მაშასადამე, თხრობა რომ შედგეს, სურვილი უნდა იცვლებოდეს, შედიოდეს ეკვივალენტებისა და მეტონიმიების სისტემაში: ან კიდევ, თხრობის შეთხზვისთვის, თხრობა უნდა ფლობდეს *გაცვლა-გამოცვლის* უნარს, უნდა ემორჩილებოდეს ეკონომიკას. მაგალითად, *„სარაზინში“* ადონისის საიდუმლო მისივე სხეულია; ამ საიდუმლოს გახსნა სხეულში შეღწევას ნიშნავს: ახალგაზრდა ქალს სურს ადონისი (№113) და სურს, იცოდეს მისი ისტორია (№119): პირველი სურვილი უკვე ჩვენ წინაშეა, რაც მეტონიმიის საშუალებით განსაზღვრავს მეორეს. მთხრობელი, რომელიც ადონისზე ეჭვიანობს, კულტურული კოდის ნორმების შესაბამისად (№115-116), ვალდებულია ისურვოს ახალგაზრდა ქალი; და ვინაიდან მან იცის ადონისის ისტორია, ყველა პირობა არსებობს შეთანხმების მისაღწევად: A-ს სურს B, რომელსაც, თავის მხრივ, სურს რაღაც, რასაც A ფლობს; A და B ერთმანეთში ცვლიან სურვილს და ამ რაღაცას, ამ სხეულსა და ამ ამბავს: სიყვარულის ერთი ღამე ლამაზი ისტორიისთვის.

ამბავი — ეს არის ვალუტა, ხელიდან-ხელში გადანაცვლებული, შეთანხმების საგანი, ეკონომიკური ფსონი, ერთი სიტყვით,

გასაყიდი *საქონელი,* რომლის სავაჭრო შეთანხმება, რომელიც, როგორც ეს აქ ხდება, შეიძლება მივიდეს ნამდვილ სავაჭრო გარიგებამდე; იგი აღარ შემოიფარგლება გამომცემლის კაბინეტით და მთელი თავისი მშვენებით წარმოგვიდგება თხრობაში. აი, თეორია, რომელიც შეიძლება შეითხზას *„სარაზინის“* ფურცლებიდან; აი, კითხვა, რომელიც შესაძლოა დაისვას მთელ ამ ამბავში. *მაგრამ რაში შეიძლება გაიცვალოს ამბავი? რა „ღირს“ იგი?* აქ თხრობა იცვლება სხეულზე (საუბარია სასიყვარულო ურთიერთობაზე, პროსტიტუციაზე), სხვაგან მას შეუძლია იყიდოს თვით სიცოცხლეც („ათას ერთ ღამეში“ შეჰერაზადეს მიერ მოთხრობილი ერთი ისტორია ღირს სიცოცხლის ერთი დამატებითი დღე); სხვაგან კი, მაგალითად სადთან, მთხრობელი, როგორც ყიდვა-გაყიდვის აქტში, სისტემატურად ცვლის ორგიას ფილოსოფიურ მსჯელობაზე, ე.ი. აზრზე (ამჯერად ფილოსოფიის აზრი სექსის, ბუდუარის ღირებულების შესაბამისი აღმოჩნდება): თხრობა, თავისი თავბრუდამხვევი ხრიკებით, ხელშეკრულების რეპრეზენტაციაა, რაც მის საფუძველში დევს: ამ თხრობაში, რომელიც ჩვენთვის სამაგალითოა, თხრობა არის თხრობის თეორია (ეკონომიკური): აქ არ მოგვითხრობენ „შექცევისთვის“, „დასამოძღვრად“ ან რაღაც ადამიანური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად. ჩვენ მოგვითხრობენ იმისთვის, რომ მოხდეს გაცვლა და ეს გაცვლა თავად თხრობაში ფიგურირებს. თხრობა არის ერთდროულად წარმოების პროცესი და პროდუქტი, საქონელი და კომერცია, ფსონი და ამ ფსონის დამდები: *„სარაზინში“* ეს დიალექტიკა უფრო ნათლად ჩანს, რამდენადაც თავად თხრობა-ვაჭრობის (კასტრაციის ისტორია) „შინაარსი“ საშუალებას არ იძლევა, რომ ეს აქტი ბოლომდე აღსრულდეს: ახალგაზრდა ქალი, რომელიც კასტრაციის შესახებ *მოთხრობილმა* ამბავმა შეძრა, გარიგებას აუქმებს, პატივს არ სცემს თავის ვალდებულებას, დაპირებას არ ასრულებს.

XXXIX. ეს არ არის ტექსტის ახსნა

რამდენადაც ტექსტი, ერთსა და იმავე დროს, სავაჭრო საქონელიცაა და კონტრაქტის ობიექტიც, მაშასადამე, ის არის საგანი. ამიტომ შეუძლებელია დადგეს საკითხი, უნდა ჩამოყალიბდეს თუ არა რიტორიკული იერარქია ნოველის ორ ნაწილს შორის, რაც საზოგადოდ ხდება ხოლმე: საღამო ლანტებთან არ არის უბრალო პროლოგი და არც სარაზინის თავგადასავალი — მთავარი ამბავი;

მოქანდაკე არ არის გმირი და არც მთხრობელია უბრალო, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი; *„სარაზინი“* კასტრატის ისტორია კი არ არის, კონტრაქტის ისტორიაა. ეს არის ერთგვარი ძალის (თხრობა) და ამ ძალის იმ გარიგებაზე გავლენის ისტორია, რომლის (გარიგების) საფუძვლადაც ის იქცევა. მაშასადამე, ტექსტის ეს ორივე ნაწილი არც მწყობრიდან ამოვარდნილია და არც ექვემდებარება კანონს — თხრობა თხრობაში. ნარატიული ბლოკების ერთმანეთში ჩასმა (მხოლოდ) თამაშთან კი არა, (ასევე) ეკონომიკურ ბუნებასთანაცაა დაკავშირებული. ერთი ამბავი მეორის ამოსავლად მეტონიმიური განვრცობის გზით კი არ იქცევა (გარდა იმ შემთხვევისა, როცა ის სურვილის ბრძმედში გაივლის), არამედ პარადიგმატული ცვალებადობით: თხრობა არის განსაზღვრული არა თხრობის, არამედ გაცვლის სურვილით: ეს არის *სუბსტიტუტი*, შემცვლელი, მონეტა, ოქროს ეკვივალენტი და ამ მთავარ ეკვივალენტთან მიმართებით ღირებულია არა „სარაზინის“ გეგმა, არამედ სტრუქტურა. სტრუქტურა არ არის გეგმა. ამიტომ ჩვენი გამოკვლევა არ გახლავთ ტექსტის განმარტება.

(153) — ერნესტ-ჟან სარაზინი ბეზანსონელი ადვოკატის ერთადერთი შვილი იყო, — დავიწყე მცირე პაუზის შემდეგ. — მამამისმა საკმაოდ კანონიერად დააგროვა კაპიტალი, რომელიც წელიწადში 6-იდან 8-ათას ლივრამდე აღწევდა, რაც პროვინციისთვის იმ დროს კოლოსალურ თანხად ითვლებოდა. მოხუც სარაზინს, რომელსაც ერთი ვაჟის გარდა არავინ ჰყავდა, არ სურდა რაიმე დაეკლო მისი განათლებისთვის. მას იმედი ჰქონდა, რომ ოდესმე იგი სასამართლო უწყების მოხელე გახდებოდა და დიდხანს იცოცხლებდა — ისე, რომ ხანდაზმულობისას, სან-დუელი მიწათმოქმედის, მატიო სარაზინის შვილიშვილი, პარლამენტის სადიდებლად, სახელმწიფო გერბით დამშვენებულ სავარძელში მოკალათდებოდა და ჩათვლემდა. მაგრამ განგებამ მოხუც ადვოკატს ეს სიხარული არ არგუნა. * თავად ნოველის სახელწოდებაში უკვე (№1) იყო დასმული კითხვა: *რას ნიშნავს სარაზინი?* ახლა პასუხი გაეცა ამ კითხვას (HER. გამოცანა 1: პასუხი). ** SYM. მამა და შვილი: ანტითეზა: A: კურთხეული შვილი (მას შეაჩვენებენ №168-ე ლექსიაში). ანტითეზა მიემართება კულტურულ კოდს: მამა — მოსამართლე, შვილი — ხელოვანი: ამგვარი ინვერსია ხრწნის საზოგადოებას: ***ამ ოჯახურ რომანში ერთი ადგილი ცარიელია: დედის ადგილი (SYM. მამა და შვილი. დედა არ ჩანს).

(154) მცირეწლოვანი სარაზინი აღსაზრდელად იეზუიტებს მი-აბარეს. * ACT. „პანსიონი“: პანსიონში მიბარება.

(155) ის იყო დაუდგრომელი ხასიათის, * SEM. დაუდგრომლობა. დენოტაციურად დაუდგრომლობა ხასიათის შტრიხია, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს შტრიხი უფრო ფართო, ბუნდოვანსა და, ამასთან, ფორმალურ მნიშვნელობას იძენს: ეს არის სუბსტანციის მდგომარეობა, რომელიც არ „გაჯერდება“ და არ „იწმინდება“, რჩება დაშლილი, არეული; სარაზინი ამ ნაკლის გამოა განწირული. ის მთლიანობას, ორგანულ სიმსუბუქესაა მოკლებული. საბოლოოდ, სიტყვა *დაუდგრომლობის* ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა მის კონოტაციურ მნიშვნელობად იქცევა.

(156) ნიჭიერი ბავშვი; SEM. „მოწოდება“ (ამჯერად არ არის განსაზღვრული).

(157) თავისებურად მეცადინეობა სურდა, ხშირად ავლენდა მეამბოხურ ბუნებას, ხანდახან საათობით ეძლეოდა შფოთიან ფიქრებს, ხანაც მეგობრების თამაშს ადევნებდა თვალს, ხან კი თავს ჰომეროსის გმირად წარმოიდგენდა. * SEM. სიველურე ** (მოწოდება: არტისტული: შესაძლებელია ლიტერატურული?).

(158) გართობისას ზედმეტ მგზნებარებას ავლენდა. ამხანაგებთან კონფლიქტი იშვიათად მთავრდებოდა უსისხლოდ. თუ მათზე სუსტი აღმოჩნდებოდა, იკბინებოდა. * SEM. გადაჭარბებულობა (ბუნებრივ ნორმებს გაცდენა). ქალურობა (*იკბენებოდა*, ფალიკური მუშტის გამოყენების ნაცვლად; ეს ქალურობის კონოტატორია). მოქანდაკის ბავშვობაში სისხლის კვალის გაჩენა წინასწარ გვამცნობს მის დრამატულ მომავალს.

(159) ხან ენერგიით იყო აღსავსე, ხან ძალაგამოცლილი, ხან უგუნური, ხან – ემოციური, მისი უცნაური ხასიათი (...) * SEM. კომპოზიტი. მისი დამღუპველად მავნებლური სემა, სხვა ფორმებით, უკვე გამოვლინდა ტექსტის პირველ ნაწილში; ხასიათის *სიმძიმე* (რომანის ტერმინოლოგიით ეს არის *უცნაურობა*) კონოტირებულია მაცალკევებელი კავშირით — „ხან... ხან“, რაც ურთიერთსაპირისპირო მდგომარეობებს წარმოადგენს; მიუთითებს, რომ გმირს ყოველგვარი ორგანული მდგომარეობისთვის დამახასიათებელი ჰომოგენურობის, შინაგანი ერთიანობის, ერთი სიტყვით, *სისავსის მიღწევა* არ ძალუძს (№213); თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ სარაზინს აკლია მამაკაცურობა (ენერგია, დამოუკიდებლობა და ა.შ), მაგრამ

ეს (მამაკაცურობა) არასტაბილურია, რაც მოქანდაკეს სისრულის, ერთიანობისა და სიმშვიდისგან განაშორებს და ნგრევისა და უსრულობისკენ მიჰყავს (ან აღნიშნავს ყოველივე ამას).

XL. თემატიკის დაბადება

ის, რომ სარაზინი *„ხან ენერგიით აღსავსე, ხან ძალაგამოცლილი“* იყო, მის ხასიათში რაღაც „მოუხელთებლის“ წარმოჩენის, ამ „რაღაცის“ სახელდების მცდელობას ნიშნავს. ასე იწყება სახელდების პროცესი, რაც მკითხველის კომპეტენციას განეკუთვნება: კითხვა სახელდებისთვის ბრძოლას, ტექსტის ფრაზების სემანტიკურ გარდაქმნას ნიშნავს. ეს გარდაქმნა ყოყმანს გულისხმობს, ის მრავალ სახელთაგან ერთის შერჩევისას მერყეობს; თუ შეგვატყობინებენ, რომ სარაზინი ფლობდა *„ძლიერ ნებელობას, რომლისათვისაც უცხო იყო დაბრკოლება“* — რას ამოვიკითხავთ მასში? *ნებას, ენერგიას, სიმტკიცეს, სიჯიუტეს* და *ა.შ.*? კონოტატორი მიგვანიშნებს არა იმდენად განსაზღვრულ სახელზე, რამდენადაც სინონიმთა კომპლექსზე, რომელსაც საერთო ბირთვი აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ დისკურსს სხვა შესაძლებლობებისა და უფრო თვისობრივი ნიშნებისკენ მივყავართ. ამგვარად, კითხვის პროცე-სი ერთგვარ მეტონიმიურ დასხლტომად გვევლინება, თითოეული სინონიმი თავის მეზობელს რაღაც შტრიხს, ათვლის ახალ წერტილს უმატებს: მაგალითად, მოხუცის კონოტაცია თავიდან იყო *სუსტი,* შემდეგ ის გარდაიქმნა *„შუშისებურად“*. შედეგად, მივიღეთ სახე, რომელიც გაქვავების, გაშეშების, უძრაობისა და მშრალი და ცივი სიმყიფის აღმნიშვნელ მნიშვნელობებს აერთიანებს. ამგვარი სემანტიკური გაფართოება თავად მნიშვნელობის მოძრაობამ განაპირობა: მნიშვნელობა სხლტება, თან სხვადასხვა მხარეს მიემართება და თან წინ მიიწევს: ახლა უკვე ის ანალიზს კი არა, აღწერას საჭიროებს, რაც სემანტიკურ გაფართოებას, ლექსიკური ტრანსცენდენციას და იმ ზოგად სიტყვასთან მიახლოებას გულისხმობს, რომლისკენაც ის თავგამოდებით მიისწრაფვის: სემანტიკის საგანი უნდა გახდეს მნიშვნელობათა სინთეზი და არა სიტყვათა ანალიზი. გაფართოებების ეს სემანტიკა ერთგვარად უკვე არსებობს: ეს გახლავთ ე.წ. თემატიკა. ერთი მხრივ, თემატიზაცია ლექსიკონის ჩარჩოებიდან გამოსვლას, ამა თუ იმ სინონიმური ჯაჭვის (*დაუდგრომელი, მღელვარე, არასტაბილური, დაშლილი*) გამოვლენას ნიშნავს, რაც

გაფართოებული სახელდებისკენ წასვლის შესაძლებლობას გვაძლევს (რითაც შეიძლება ერთგვარ სენსუალიზმში გადავიჭრათ) და, მეორე მხრივ, იმ სტატიკურ მდგომარეობებთან დაბრუნებას გულისხმობს, რომლებიც ერთგვარი მყარი ფორმების შექმნის შესაძლებლობას გვაძლევს (*ის, რაც ხელჩასაჭიდია*), ვინაიდან სემის რენტაბელურობა, ტექსტის თემატურ ნაწილად გარდაქმნის მისეული უნარი დამოკიდებულია მის განმეორებადობაზე. მაგალითად, როდესაც საუბარია სარაზინის აგრესიულობაზე, სასურველი იქნებოდა გამოგვეყო ისეთი ქმედება (განმეორებული თავისებურება), როგორიცაა *დანაკუწება*, ვინაიდან შემდგომში ეს ელემენტი სხვა მნიშვნელობებშიც აღმოჩნდება. ანალოგიურად, მოხუცის *ფანტასტიკურობა* მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქცევა სემანტიკურ ღირებულებად, თუ ადამიანურ ნორმებს გაცდენა ამ სიტყვის ერთ-ერთი „კომპონენტი“ იქნება (ერთ-ერთი მისი „სახელთაგანი“) და ტექსტის სხვა ადგილებშიც შეგვხვდება. ტექსტის კითხვა, გაგება, თემატიზება (ყოველ შემთხვევაში კლასიკური ტექსტის) — საწყისად აღებული სახელის ერთგვარ *გაფართოებას* ნიშნავს სხვა სახელებამდე (ამგვარად, სარაზინის *ძალადობას* ვაფართოებთ, სულ მცირე, *გადაჭარბებულობამდე*, თუმცა ეს სახელი არც ისე შეეფერება იმას, რაც *სცდება ნორმებს და ბუნების საზღვრებს მიღმა გადის*). ეს გაფართოება, ცხადია, გარკვეული კოდის არსებობას ითვალისწინებს: როგორც კი ნომინატიური აღრევის პროცესი წყდება, გარკვეული კრიტიკული დონე მიღწეულია, ნაწარმოები იხურება, ენა, რომლის საშუალებითაც სემანტიკური ტრანსფორმაცია აღესრულება, ბუნებად, ჭეშმარიტებად, ნაშრომის საიდუმლოებად გარდაიქმნება. მხოლოდ რომელიღაც უსაზღვრო თემატიკას, რომელიც დაუსრულებელი ნომინაციის პროცესში წარმოიქმნება, შეუძლია ენის ბუნების, როგორც უწყვეტი ქმნის პროცესის გადმოცემა, თვითონ კითხვის პროცესის შესაბამისობად და არა მის მიერ წარმოებული პროდუქციის ერთობლიობად გარდაქმნა. მაგრამ კლასიკურ ტექსტში ენის მეტონიმიურობას ვერსად ვიპოვით: სწორედ აქედან მომდინარეობს სათამაშო კამათლების გაგორების ფატალურობა, რომლის საშუალებითაც წყდება და ჩერდება სახელთა ყოველგვარი სხლტომა და სწორედ ეს არის თემატიკა.

(160) შიშს აღუძრავდა როგორც მასწავლებლებს, ისე ამხანაგებს. * SEM. საფრთხე.

(161) ბერძნული ენის საფუძვლების შესწავლის ნაცვლად, ღირსი მამის პორტრეტს ხატავდა, რომელიც თუკიდიდეს ფრაგმენტს ხსნიდა, ასევე ხატავდა მათემატიკის მასწავლებლის, პრეფექტის,

მეჯინიბის, გამომცდელის კარიკატურებს და მთელ კედლებს რაღაც უთავბოლო ესკიზებით ფარავდა. * SEM. სიველურე (სარაზინი ყველაფერს უკულმა აკეთებს, ნორმებს არღვევს, „ბუნების“ საზღვრებს მიღმა გადის).** SEM. მოწოდება (ხატვა). აღსანიშნი მოხაზულია კულტურულ კოდში: გენიალური ზარმაცი წარმატებას სასკოლო მეცადინეობის რეგლამენტირებულ ჩარჩოებს მიღმა აღწევს.

(162) ეკლესიაში, ღვთისმსახურების დროს, უფლის სადიდებლის გალობის ნაცვლად, ერთობოდა და სკამზე დანით ნაჭდევებს აკეთებდა. * SEM. უღმერთობა აქ იდენტიფიცირებულია არა გულგრილობასთან, არამედ გამოწვევასთან. სარაზინი არის (ან იქნება) ტრანსგრესორი. ტრანსაგრესია აქ ღვთისმსახურების იგნორირებას კი არა, მის (პაროდიულ) გამეორებას გულისხმობს, საპირისპირო, ეროტიკული და ფანტაზმატური მოქმედების, კვეთის გზით. ** SEM. კვეთა. საგნის მთლიანობის რღვევა, რეგრესიული (და ამოჩემებული) სწრაფვა დანაწევრებული საგნებისკენ, მათი დანაწევრების ფანტაზმა, ფეტიშის მოპოვებისა და მისი ძიების სურვილი — ყოველივე ეს ხელახლა გამოჩნდება მაშინ, როცა სარაზინი თავის ფიქრებში ისევ აშიშვლებს ზამბინელას, რათა მისი სხეული დახატოს.

XLI. საკუთარი სახელი

ზოგჯერ სარაზინზე ისე ვლაპარაკობთ, თითქოს ეს ადამიანი რეალურად არსებობდა, რომ ჰქონდა მომავალი, თავისი უცნაურობანი, სული; მაგრამ ჩვენ მის **ფიგურაზე** ვსაუბრობთ (უპირო სიმბოლოების კონფიგურაცია, რომელიც საკუთარ სახელ — სარაზინშია გაერთიანებული) და არა მის პიროვნებაზე (რომელსაც სულიერი თავისუფლება აქვს, რაც ადამიანის მოტივირებულობისა და აზრობრივი სისავსის წყაროა): ჩვენი მიზანი კონოტაციების გამოვლენაა და არა გამოძიების ჩატარება; ჩვენ სარაზინის ვინაობას კი არ ვიძიებთ, არამედ (გარდამავალი) ტექსტის ერთგვარი სისტემატიკის გაგებას ვცდილობთ: ჩვენ მოვნიშნავთ ამ ფრაგმენტს (სახელ სარაზინის დახმარებით), რათა იგი ნარატიული ალიბის წრეში, „გადაუწყვეტელი“ მნიშვნელობების სისტემაში, მრავალმნიშვნელოვანი კოდებში ჩავრთოთ. დისკურსისგან გმირის საკუთარი სახელის სესხებით, სახელის ეკონომიკურ ბუნებას მივყვებით: რომანის რეჟიმში (და მხოლოდ აქ?), სახელი გაცვლის ინსტრუმენტია: ის (სახელი) საშუალებას გვაძლევს, შტრიხების ერთობა შესაბამისი ნომინალური ერთობით ჩავანაცვლოთ, ნიშანსა და თანხას

შორის ეკვივალენტური მიმართების ჩამოყალიბების გზით: ეს არის გამოანგარიშების ხერხი, როდესაც, თანაბარი ფასის პირობებში, კომპაქტური საქონელი უფრო კარგად გამოიყურება, ვიდრე დიდი მოცულობისა. განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ სახელის ეკონომიკური (სუბსტიტუციური, სემანტიკური) ფუნქცია მეტი გულწრფელობითაა გაცხადებული. აქედან მომდინარეობს პატრონიმული კოდების მრავალფეროვნება: გავიხსენოთ ფურეტიერი, რომელიც თავის პერსონაჟებს არქმევს — *ჟავოტის, ნიკოდემას, ბელასტრის,* რაც ნიშნავს (გვერდს ვერ ავუვლით ერთგვარ ნახევრად ბურჟუაზიულ და ნახევრად კლასიკურ კოდს) იმას, რომ ყურადღება მივმართოთ სახელის სტრუქტურული ფუნქციისკენ, განვაცხადოთ მისი თვითნებურობა, მოვახდინოთ მისი დეპერსონალიზაცია, ვაღიაროთ სახელების მონეტა (იგულისხმება გაცვლითი ერთეული), როგორც წმინდად ინსტიტუციური ფუნქცია. *სარაზინის, როშფიდის, ლანტის, ზამბინელას* (არაფერს ვამბობ *ბუშარდონზე*, რომელიც რეალურად არსებობდა) მსგავსი სახელების მოხმობა ნიშნავს პატრონიმული სუბსტიტუტის პიროვნული თვისებებით (სამოქალაქო, ეროვნული, სოციალური) *შევსებას* და სახელი-მონეტისთვის ნამდვილი ოქროს მსგავსი დამაჯერებლობის მინიჭებას (და არა შემთხვევითობის ამარა მის დატოვებას). ამიტომაც, რომანის წინაალმეგ ამბოხიც და მისი მორჩილებაც საკუთარი სახელით იწყება: რაც არ უნდა დაზუსტებული იყოს — თუნდაც გამოწვლილვით — პრუსტისეული მთხრობელის სოციალური მდგომარეობა, მისთვის სახელის დარქმევისგან თავის შეკავებას რეალისტური ილუზიის სერიოზულ დეფლაციამდე მივყავართ: პრუსტისეული მე თავისთავად უკვე აღარაა სახელი (რომანების ნაცვალსახელისგან განსხვავებით, რომელიც ბუნებით სუბსტანციურია. იხ. XXVIII), ვინაიდან ის გამოფიტულია, მასზე მოქმედებს დამანგრეველი ასაკობრივი პროცესი, ამოვარდნილია ბიოგრაფიული დროიდან. თანამედროვე რომანში თანდათან უფრო და უფრო სუსტდება არა რომანისეული საწყისი, არამედ — პერსონაჟი, მასში საკუთარი სახელის ჩაწერა სულ უფრო შეუძლებელი ხდება.

(163) თუ სადმე ხის ნაჭერს მოიპარავდა, მისგან რომელიმე წმინდანის ფიგურას კვეთდა; თუ ხეს, ქვას ან ფანქარს ვერ იპოვიდა, თავის ჩანაფიქრს პურის გულით ახორციელებდა. * SEM. მოწოდება (მოქანდაკე). პურის გულის მოზელა განასახიერებს იმ მომენტს, როდესაც სარაზინი ზელს თიხას, რათა ზამბინელას სხეულის ასლი

გააკეთოს და მას ორმაგი ღირებულება აქვს: ინფორმაციული (სარაზინის განსაზღვრება დაფუძნებულია იმაზე, რომ „ხელოვნების“ ჟანრი „მოქანდაკის“ სახეობითაა შეზღუდული) და სიმბოლური (აღწერილი მოქმედება მიუთითებს ონანიზმს, რითაც მარტოხელა მაყურებელი ტახტის სცენაში კავდება. იხ. N 367).

(164) როცა სამლოცველოს კედელზე გამოსახულ წმინდანთა სახეებს გადმოხატავდა ან თავად აკეთებდა იმპროვიზაციას, ყოველთვის და ყველგან უხეშ მონახაზებს ტოვებდა, რომელთა ამორალური ხასიათი იმედს უკარგავდა ახალგაზრდა ბერებსა და, როგორც ბოროტი ენები ამბობდნენ, ღიმილს ჰგვრიდა მოხუც იეზუიტებს. * SEM. მორალურობა (ცომის ზელა არის ეროტიკული მოქმედება). ** REF. ასაკის ფსიქოლოგია (ახალგაზრდები არიან პურიტანულნი, მოხუცები — შემრიგებლურნი).

(165)ბოლოს, თუ კოლეჯის ქრონიკას დავუჯერებთ, ის სასწავლებლიდან გამოაგდეს, * ACT. „პანსიონი“: 2: გამოგდებული.

(166) რადგან ერთხელ, ვნების პარასკევს, როცა აღსარების სათქმელად თავის რიგს ელოდებოდა, შეშის ნაჭრისგან ქრისტე გამოკვეთა, რომელზეც ისეთი საშინელი ურწმუნოება იყო გამოსახული, რომ მისი შემქმნელი უდავოდ მძიმე სასჯელს იმსახურებდა. ესეც არ იკმარა, ეყო კადნიერება და ეს საკმაოდ ცინიკური ფიგურა საკურთხეველში შეიტანა. * SEM. მოწოდება (მოქანდაკე). ** SEM. ურწმუნოება (ტრანსგრესია აკავშირებს რელიგიასა და ეროტიკას. შდრ. № 162).

(167) სარაზინი შეეცადა, პარიზში ეპოვა თავშესაფარი, ACT. „კარიერა“: 1: პარიზში წასვლა.

(168) რათა მამის წყევლას გაქცეოდა. * SYM. მამა და შვილი: ანტიტეზა: B: დაწყევლილი შვილი.

(169) ძლიერი ნებელობის მქონე მოქანდაკე, რომლისთვისაც დაბრკოლებები უცხო იყო, თავისი ნიჭის მიდრეკილებას დაემორჩილა და ბუშარდონის სახელოსნოში მივიდა. * SEM. სიჯიუტე (სარაზინს ამავე სიჯიუტით უყვარს ზამბინელა და ამავე სიჯიუტით იტყუებს თავს მის სქესთან დაკავშირებით: მისი სიჯიუტე სხვა არაფერია, თუ არა ის, რომ თავისი წარმოსახვა დაიცვას). ** ACT. „კარიერა“: 2: დიდი ხელოვანის მოწაფე.

(170) მთელი დღე მუშაობდა და საღამოობით მოწყალებას ითხოვდა, რომ ეარსება. * REF. სტერეოტიპი: ღარიბი, მაგრამ მამაცი ხელოვანი (რომელიც დღე არსებობისთვის იბრძვის, ღამე ქმნის, ან პირიქით, როგორც აქ).

(171) ახალგაზრდა ხელოვანის წინსვლითა და ნიჭიერებით აღფრთოვანებული ბუშარდონი * SEM. ნიჭი (ნიჭიერება გვირგვინს ადგამს ხელოვანის მოწოდებას. შდრ. №173).

(172) მალე მიხვდა მოწაფის გასაჭირს, კეთილგანწყობით გაინიმსჭვალა მის მიმართ და შვილივით ექცეოდა. * ბუშარდონი ვერ უცვლის მამას სარაზინს, მაგრამ დედის ადგილს იკავებს, რომლის არყოფნამაც (№153) ბავშვის გზას აცდენა, თავაშვებულობა, მოუწესრიგებლობა განაპირობა. ბუშარდონს დედისავით შეეძლო გამოეცნო მისი ფიქრები, დაეცვა იგი, დახმარებოდა (SEM. დედა და შვილი).

(173) შემდეგ, როდესაც სარაზინის გენია წარმოჩნდა * SEM. სარაზინისგენიის წარმოჩენა სამგზის აუცილებელია („სარწმუნო"): კულტურული (რომანტიკული) კოდის მიხედვით, სარაზინი ისეთი გამორჩეულობის ნიშნით არის აღბეჭდილი, რომელიც ნორმებს სცდება; დრამატული კოდის მიხედვით, ის აცხადებს ბედის დაცინვას და დიდი ხელოვანის სიკვდილს კასტრატის ცხოვრებაზე „ცვლის", ე.ი. *ყველაფერს — არაფერზე*; ნარატიული კოდის მიხედვით, ის ადასტურებს სრულყოფილებას, რომლის ანაბეჭდია ზამბინელას ქანდაკება — ადონისში გადატანილი ჟინის წყარო.

(174) იმ ნამუშევრებით, რომლებშიც მომავალი ტალანტი ახალგაზრდულ გზნებას ებრძვის, * REF. ასაკის კოდი და ხელოვნების კოდი (ტალანტი, როგორც დისციპლინა, ახალგაზრდობა, როგორც გზნება).

XLII. კლასობრივი კოდები

რატომ უნდა აღვადგინოთ კულტურული კოდი, თუკი ის მხოლოდ და მხოლოდ *პერსპექტივიზმს* (პუსენის მიხედვით) ემორჩილება? ამასთან, განსაზღვრული ეპოქის კოდების გამომხატველი კოდების სივრცე ერთგვარი სამეცნიერო ვულგატაა, რომელიც ოდესმე უნდა აღიწეროს. რა ვიცით „არსებითად" ხელოვნების შესახებ? — ეს არის „ნებაყოფილობითი მორჩილება"; რა არის ახალგაზრდობა? — ეს არის „დაუდგრომლობა" და ა.შ. თუ თავს მოვუყრით ყველა ამ ცოდნას, ყველა ამ ვულგარიზმს, ურჩხულს მივიღებთ და ეს ურჩხული იქნება იდეოლოგია. კულტურული კოდი, როგორც იდეოლოგიის ფრაგმენტი, თავის კლასობრივ (სასკოლო და სოციალურ) წარმომავლობას ერთგვარ ბუნებრივ რეფერენციად, ანდაზური ტიპის კონსტატაციად *გარდაქმნის*. დიდაქტიკური და პო-

ლიტიკური ენის მსგავსად, რომლებიც საკუთარი გამონათქვამების განმეორებადობას (თავიანთ სტერეოტიპულ არსს) ვერ აცნობიერებენ, კულტურული ანდაზა გულზიდვას იწვევს და კითხვის სურვილს აქრობს. ბალზაკისეული ტექსტი მთლიანად ამგვარი კოდებითაა დაბინძურებული: სწორედ ამ კულტურული კოდის წყალობით, ის ლპება, მყაყდება, მოდიდან გადადის, საკუთარ თავს თვითონვე აძევებს წერიდან, როგორც საქმიანობიდან (რაც ყოველთვის *„თანამედროვე“* სამუშაოა): ეს ტექსტი კვინტესენციაა, იმის ნარჩენია, რისი გადაწერაც შეუძლებელია. სტერეოტიპის ამ ამაზრზენობის გაბათილება გაჭირვებით შეიძლება თავიდან იქნეს არიდებული ირონიით, ვინაიდან, როგორც უკვე ვნახეთ (XXI), ირონიას შეუძლია მხოლოდ ახალი კოდი (ახალი სტერეოტიპი) დაამატოს კოდებსა და იმ სტერეოტიპებს, რომელთა განდევნასაც ესწრაფვის. სტერეოტიპებით გამოწვეული თავბრუსხვევის (ეს თავბრუსხვევა, ასევე, „უგუნურებაა“, „ვულგარულობაა“) წინააღმდეგ ერთადერთი საშუალება მასში მთლიანად, ყოველგვარი ბრჭყალების გარეშე შესვლა და ტექსტის და არა მისი პაროდიის შექმნის მცდელობაა. ეს გააკეთა ფლობერმა *ბუვარსა და პეკიუშეში*, სადაც ორი გადამწერი (რომლებიც, თუ შეიძლება ითქვას, *უგუნურები* არიან) სხვების კოდების გადაწერით არიან დაკავებულნი. მაგრამ ისინი გარშემო არსებულ კლასობრივ სიბრიყვეს აწყდებიან, ამიტომაც ფლობერის ტექსტში წარმოიშობა წრიული მოქმედება, სადაც არავინაა (თავად ავტორიც კი) სხვასთან შედარებით პრივილეგირებულ მგომარეობაში; ასეთივე ფუნქცია აქვს წერას: მან უნდა გამოაჩინოს სასაცილო, გააუქმოს ერთი ენის ძალაუფლება (დაშინება) მეორეზე, დაშალოს გაჭირვებით ჩამოყალიბებული ყველა მეტაენა.

(175) დიდსულოვანი ბუშარდონი შეეცადა იგი მამასთან შეერიგებინა, რათა მშობლის მფარველობა დაებრუნებინა. ცნობილი მოქანდაკის ავტორიტეტის წყალობით, სარაზინის მამამ მრისხანება მოწყალებით შეცვალა. მთელი ბეზანსონი ამაყობდა იმით, რომ მომავალი დიდი პიროვნება მათ მხარეში დაიბადა. პირველი აღფრთოვანების ფონზე ხელმომჭირნე მამის თავმოყვარეობა სრულად დაკმაყოფილდა და იგი ცდილობდა, შვილისთვის მატერიალური შემწეობა გაეწია, რათა მას თავაწეულს ევლო საზოგადოებაში. * ჩვენ უკვე ვნახეთ პარადიგმა: *კურთხეული/წყეული*. შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ აქ მე-3 ელემენტიც ჩნდება: *შერიგება*. თუმცა ეს დიალექტიკური ტერმინი მიუღებელია, ვინაიდან მას ღირებულე-

ბა მხოლოდ სიუჟეტურ დონეზე აქვს და არა სიმბოლურზე, სადაც წყევლა (მოკვეთა) ზედროულია. ეს შერიგება მნიშვნელოვანია მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ბუშარდონის წყალობით ხორციელდება და ეს როლი განამტკიცებს მის დედობრივ ბუნებას. მას დედასავით შეუძლია მამასა და შვილს შორის კონფლიქტის ჩახშობა (ასევე, მალე ვნახავთ, რომ ბუშარდონი დედასავით იფარავს სარაზინს სექსუალურობისგან) (SYM. დედა და შვილი).

(176) ხანგრძლივმა და ბეჯითმა სწავლამ, რომელსაც ქანდაკება მოითხოვს (...), * REF. ხელოვნების კოდი (მოქანდაკის მძიმე შეგირდობის პერიოდი). მოქანდაკე, უპირველესად, მატერიას ეჭიდება, ფერმწერისგან განსხვავებით, მისთვის ასახვა მეორეულია. გამოქანდაკება დემიურგული ხელოვნებაა, გამოკვეთის და არა დაფარვის ხელოვნება; ეს არის ხელისმიერი ხელოვნება, რომელიც მატერიის დამორჩილებაზეა აგებული.

(177) დროთა განმავლობაში სარაზინის ფიცხი ხასიათი და ველური სული დააცხრო. ბუშარდონი წინასწარ ჭვრეტდა, თუ რა ძლიერი ვნებები შეიძლებოდა აფეთქებულიყო ამ ახალგაზრდა სულში,* SEM. გადაჭარბება (უკიდურესობა, საზღვარს გადასვლა).

(178) რომელიც შესაძლებელია ისევე მძლავრად იყო ნაწრთობი, როგორც მიქელანჯელოს სული. * REF. ხელოვნების ისტორია. დიდი ხელოვნების ფსიქოლოგიური ტიპოლოგია (თუ სარაზინი მუსიკოსი იქნებოდა და ბალზაკი 50 წლის შემდეგ დაიბადებოდა, სარაზინი ბეთჰოვენს შეედარებოდა, ლიტერატურაში კი — თავად ბალზაკს და ა.შ.).

(179) ამიტომ ცდილობდა, მისი ენერგია უწყვეტი მუშაობით ჩაეხშო. მან თავისი დაუოკებელი მოწაფე ჩარჩოებში მოაქცია; მუშაობას უკრძალავდა და გართობისკენ მოუწოდებდა მაშინ, როცა ხედავდა, რომ სარაზინს ფიქრის გრიგალი გაიტაცებდა; საპასუხისმგებლო სამუშაოს კი იმ წუთებში ავალებდა, როცა იგი თავაშვებულობისთვის ემზადებოდა. * SEM. გადაჭარბება. ** ბუშარდონი თვალყურს ადევნებს სარაზინის სამუშაოს ბურჟუა-დედასავით, რომელსაც შვილისთვის ინჟინრობა სურს (ამასთან, როგორც ყველა დედა-ბურჟუა, მის სექსუალურ ცხოვრებასაც აკონტროლებს (SYM. დედა და შვილი).

(180) თუმცა ამ ფიცხ პიროვნებაზე ყველაზე უფრო ეფექტურად ალერსმა იმოქმედა; მასწავლებელმა თავის მოწაფეზე გავლენის მოხდენა და მასში მადლიერების გრძნობის გაღვივება მშობ-

ლიური კეთილგანწყობით მოახერხა. * ალერსი — დედის იარაღია: სიმბოლურად, განა ალერსიან მამას არ შეუძლია დედა ჩაანაცვალოს (SYM. დედა და შვილი)? ** REF. გნომიკური კოდი (*მოფერებით უფრო მეტს გააკეთებ, ვიდრე ლანძღვით*).

XLIII. სტილისტური ტრანსფორმაცია

კულტურული კოდის განცხადებები იმპლიციტურად ანდაზებია: ისინი დაწერილია იმ მოვალეობითი ტონით, რომლის დახმარებითაც დისკურსი საყოველთაო ნებას გამოხატავს, საზოგადოების მოთხოვნებს აყალიბებს და თავის მტკიცებულებებს გარდაუვალობისა და წარუხოცელობის ბუნებას ანიჭებს. უფრო მეტიც: იმის გამო, რომ ზოგიერთი გამოთქმა შეიძლება ანდაზად, მაქსიმად ან პოსტულატად გარდაიქმნას, კულტურული კოდი, რომელსაც ის ეფუძნება, მჟღავნდება: სტილისტური ტრანსფორმაცია ამ კოდს „ამოწმებს“, მის სტრუქტურას აშიშვლებს და იდეოლოგიურ პერსპექტივას ავლენს. ის, რაც ადვილია ანდაზისათვის (რომლის არქაული სინტაქსური ფორმა ძალიან სპეციფიკურია), გაცილებით ნაკლებად შესაძლებელია დისკურსის სხვა ფორმებისთვის, ვინაიდან ფრაზის მოდელი, მაგალითი, პარადიგმა, რომელიც თითოეულ ამ კოდთაგანს გამოხატავს, (ჯერ კიდევ) არ არის გამოყოფილი. თუმცა, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ სტილისტიკა, რომელიც აქამდე მხოლოდ ნორმიდან გადახრების, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ვერბალური *ინდივიდუალობის,* ავტორისეული იდიოლექტების შესწავლით იყო დაკავებული, ძირეულად შეცვლის თავის საგანს და, ძირითადად, ფრაზების მოდელების, კლაუზულების, კადენციების, ძირითადი ნიშნებისა და სირღმისეული სტრუქტურების გამოყოფასა და კლასიფიცირებას შეუდგება. ერთი სიტყვით, სტილისტიკა ოდესმე ტრანსფორმაციული გახდება; ამასთან, ის უკვე აღარ იქნება ლიტერატურული ანალიზის — ლიტმცოდნეობის მეორეხარისხოვანი მხარე (რომელიც რამდენიმე ინდივიდუალური — სინტაქსური და ლექსიკური — მუდმივების ანალიზამდე დაიყვანება) — და როგორც კი დაძლევს შინაარსისა და ფორმის დაპირისპირებას, იდეოლოგიის სისტემატიზაციის ინსტრუმენტად იქცევა, ვინაიდან, თუკი ასეთი მოდელები გამომჟღავნდება, ნებისმიერ დროს მოგვეცემა ტექსტიდან თითოეული კოდის გამოვლენის შესაძლებლობა.

(181) ოცდაორი წლის ასაკში სარაზინმა თავი დააღწია იმ სასიკეთო ზეგავლენას, რომელსაც ბუშარდონი მის ზნე-ჩვეულებებსა

და ცნობიერებაზე ახდენდა. * REF. ქრონოლოგია (სარაზინი 22 წლის ასაკში მიდის იტალიაში) ** ACT. „კარიერა“: 3: მასწავლებლის დატოვება. *** „თავაშვებული“ სარაზინი, მასზე ბუშარდონის „კეთილი გავლენა“. საბოლოოდ ბუშარდონი ამ ყველაფერს ხელოვნების სახელით აკეთებდა, მაგრამ მისი დამოკიდებულება უმთავრესად მაინც მორალურისკენ იყო მიმართული: ძის სექსუალობა დაცულია, დაფარულია, გაუქმებულია დედის მიერ. სექსუალური ცხოვრებისგან გაუცხოება *aphenisis*-ს, კასტრაციას გამოხატავს, რომლის მსხვერპლი სარაზინი მანამ გახდა, სანამ ზამბინელას შეხვდებოდა: გარკვეულ პერიოდში კასტრატი თითქოს თავს შორს იჭერს მისგან (აქედან მოდის სარაზინის „პირველი“ სიამოვნება თეატრში), რათა შემდეგ სამუდამოდ ჩაითრიოს კასტრაციის მორევში (*„შენამდე დამამდაბლე“*, №525); მაშასადამე, ზამბინელა სარაზინს თავისივე თავდაპირველი არსის შეცნობაში დაეხმარება (SYM. *aphanisis*).

(182) მისი გენია აღიარეს და შესრულებული ნაშრომებისთვის გადასცეს ჯილდო, * ACT. კარიერა: 4: ჯილდოს მიღება.

(183) რომელიც მადამ დე პომპადურის ძმამ, ხელოვნების მოამაგე მარკიზ დე მარინიმ დააწესა.* REF. ისტორია (მადამ დე პომპადური).

(184) დიდრომ ბუშარდონის მოწაფის ქანდაკებას შედევრი უწოდა. * ACT. „კარიერა“: 5: დიდი კრიტიკოსის აღიარება. ** REF. ლიტერატურის ისტორია (დიდრო — ხელოვნების კრიტიკოსი).

XLIV. ისტორიული პერსონაჟი

პრუსტი წიგნში *გერმანტებთან* წერს: „თუკი ბალზაკის სახელთა ლექსიკონს თვალს მივადევნებთ, დავინახავთ, რომ ავტორი ყურადღებას გამოჩენილ ისტორიულ პირებზე მხოლოდ იმის მიხედვით ამახვილებს, თუ რა მიმართება აქვთ მათ *ადამიანურ კომედიასთან*, ამიტომაც ნაპოლეონს უფრო მოკრძალებული ადგილი უჭირავს, ვიდრე რასტინიაკს და მხოლოდ იმიტომ, რომ ის დე სენ-სინის ქალიშვილებთან საუბრობდა“. სწორედ ეს *ნაკლებად* მნიშვნელოვანი ადგილი ანიჭებს ისტორიულ პერსონაჟს დამაჯერებლობას. დიდრო, მადამ დე პომპადური, შემდეგ სოფი არნუ, რუსო, ჰოლბახი — მხატვრულ ტექსტში ირიბად არიან ჩართულნი და *გაკვრით* მოიხსენიებიან, როგორც ფიგურები, რომლებიც დეკორაციას ქმნიან და წინა პლანზე არ ჩანან. ვინაიდან, თუკი ისტორიული პერსონაჟი თავის რეალურ მნიშვნელობას შეიძენს, დისკურსი იძულებული

გახდება, უზრუნველყოს ისეთი გარემოება, რომელშიც, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, ასეთ პერსონაჟს ყოველთვის ჩამოეცლება რეალური თვისებები (მაგალითად, სასაცილოდ არადამაჯერებელი პერსონაჟია ბალზაკისეული *ეკატერინე მედიჩი*, ალექსანდრე დიუმას რომანებისა თუ საშა გიტრის პიესების გმირები); საკმარისია ხმა ამოიღონ, რომ მაშინვე ვლინდება მათი სიყალბე; და პირიქით, როდესაც ისინი გამოგონილ პერსონაჟებს — თავიანთ მეზობლებს შეერევიან, როდესაც მათი სახელები თითქოს რაღაც მაღალი წრის წვეულებაზე გამოჩნდება, მათი უბრალოება, რაბის მსგავსად (რომელიც აწონასწორებს ორ დონეს), ერთმანეთთან ათანხმებს რომანსა და ისტორიას. ისინი ისე იჭრებიან რომანში, როგორც საკუთარ ოჯახში; და როგორც ცნობილი და, ამავე დროს, ცოტა არ იყოს, სასაცილო წინაპრები, რომანს რეალობას სძენენ, მაგრამ არა დიდებას: ასეთია უმაღლესი ხარისხით გამოხატული რეალობის ეფექტი.

(185) დაღონებულმა მოხუცმა მოქანდაკემ ჭაბუკი იტალიაში გაუშვა, * ACT. „კარიერა“: 6: იტალიაში წასვლა. ** ბუშარდონის წუხილი და შიში დედის გრძნობის მსგავსია, რომელიც შვილის უბიწობას იცავს, რადგან ის მოულოდნელად გამოიძახეს სამხედრო სამსახურში და გაგზავნეს ქვეყანაში, სადაც ვნებათა დუღილია (SYM. სექსუალობისგან დაცვა).

(186) რომელიც აქამდე, თავისი მრწამსიდან გამომდინარე, ყოველგვარი ამქვეყნიური საქმისაგან შორს იდგა. * სულგრძელმა, მაგრამ დესპოტმა დედამ (გადაჭარბებული სულგრძელობით), შვილს „ამქვეყნიურ საქმეებში“ ინიციატივის გამოჩენის ნება ჩამოართვა და მხოლოდ დამქანცველი შრომისთვის გაწირა (მას იშვიათად აძლევდა შესაძლებლობას, რომ საზოგადოებაში ეტრიალა). ბუშარდონმა სარაზინს ქალწულობა მიუსაჯა და მის მიმართ კასტრატორის როლი შეასრულა. (SYM) სექსუალობისგან დაცვა.

(187) სარაზინი 6 წელი იყო ბუშარდონის თანამესუფრე. * REF. ქრონოლოგია (სარაზინი ბუშარდონის მოწაფე 16 წლის ასაკში გახდა).

(188) მას თავისი საქმე კანოვასავით უყვარდა. მთელი ამ დროის განმავლობაში იგი განთიადისას დგებოდა, რათა სახელოსნოში წასულიყო, უკან კი ღამით ბრუნდებოდა * SEM. გადაჭარბება ** REF. ხელოვნების ისტორია (კანოვა).

(189) და მხოლოდ თავის მუზასთან ერთად ცხოვრობდა. * SYM. სექსუალობისგან დაცვა ** SYM. პიგმალიონი. ორმაგი (და წინა-

აღმდეგობრივი) კონოტაცია: სარაზინი არასოდეს ყოფილა ქალთან, aphanisis-ის მდგომარეობაშია (დაკარგული აქვს სექსუალობა); სარაზინს, პიგმალიონის მსგავსად, თავისი ქანდაკებების გვერდით სძინავს, მთელი მისი ეროტიზმი ხელოვნებაშია ჩაქსოვილი.

(190) თეატრ „კომედი ფრანსეში“ მხოლოდ თავისი მასწავლებლის თანხლებით თუ წავიდოდა, მაგრამ ისე უხერხულად გრძნობდა თავს ქ-ნი ჟოფრენის გვერდით და იმ დიდ სამყაროში, რომელშიც ბუშარდონი მის ჩართვას ცდილობდა, რომ ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელ თავქარიან სიამოვნებას განმარტოება ერჩივნა. * REF. ისტორიული კოდი. ლუდოვიკო XV-ის პერიოდი. ** SYM. სექსუალობისგან დაცვა.

(191) მას მხოლოდ ქანდაკება უყვარდა * მაღალფარდოვნება. (შდრ. №189): SYM. სექსუალობისგან დაცვა. SYM. პიგმალიონი.

(192) და ოპერის ვარსკვლავი კლოტილდა. * ACT. „სასიყვარულო კავშირი“: 1: კავშირის არსებობა.

(193) მაგრამ ეს სასიყვარულო კავშირი დიდხანს არ გაგრძელებულა.* ACT. „სასიყვარულო კავშირი“: კავშირის დასასრულის გამოცხადება. ანონსი დისკურსის იმანენტურია და არა ისტორიისა (არა თვით კავშირისა); სხვა შემთხვევაში მოხმობილი იქნებოდა ფაქტები, რომლებიც კავშირის გაწყვეტაზე მიგვითითებდნენ: ამგვარად, ეს არის რიტორიკული ანონსი. დროებითი კავშირი ამ ურთიერთობის (რასაც მოასწავებს გამოთქმა — *მაგრამ ეს სასიყვარულო კავშირი...*) უმნიშვნელობის კონოტაციის მატარებელია: სარაზინის სექსუალური ჩაკეტილობა გრძელდება.

(194) სარაზინი საკმაოდ შეუხედავი, ყოველთვის ცუდად ჩაცმული და თავისი ბუნებით იმდენად თავისუფალი იყო, რომ პირად ცხოვრებაში არავითარ შეზღუდვას არ აღიარებდა.* რომანტიკული თვალთახედვით (ანუ რომანტიკული კოდის თვალსაზრისით), სიმახინჯე გენიალობის კონოტაციად გვევლინება, რაც გაცხადებულია განსაკუთრებულობის ნიშნით (SEM. გენია). სილამაზისგან განსხვავებით, სიმახინჯე არავითარ მოდელს არ გულისხმობს, არ აქვს მეტონიმიური საფუძველი და არაფერზე მიუთითებს (არ გვაგზავნის ავტორიტეტთან) გარდა სიტყვისა — სიმახინჯე, რაც მას ნიშანს ადებს.

(195) ცნობილმა მომღერალმა, მოსალოდნელი განსაცდელის თავიდან აცილების მიზნით, მოქანდაკე უმალ თავის საყვარელ ხელოვნებას დაუბრუნა. * ACT. „კავშირი“: 3: კავშირის დასასრული.

XLV. გაუფასურება

სასიყვარულო ურთიერთობაში ჩაბმა/მისი დასასრულის გაცხადება/დასასრული: კავშირის დაკარგვა სასაცილოდ ხანმოკლე სასიყვარულო თავგადასავალს ნიშნავს (მაშინ, როცა ჩვეულებრივი სასიყვარულო კავშირი რომანში ათასობით სიუჟეტურ გადახვევას და ჩართულ ეპიზოდს გვთავაზობს). არსებითად, ნებისმიერ პროაირეტიზმს, თავისივე სტრუქტურის წყალობით (სტრუქტურა, რომელიც კარგად ვლინდება თხრობის თანმიმდევრულობის უბრალოებაში, რომელსაც „კავშირი“ ვუწოდეთ), ენის გაუფასურებამდე მივყავართ (როგორც ცნობილია, „საქმე“ სჯობს „ლაპარაკს“): თავის პროაირეტულ არსამდე დაყვანილი ოპერატიულობა სიმ-ბოლურობის დაცინვას იწყებს და მისგან თავის დაღწევას ცდილობს. გამონათქვამებს შორის კავშირის არარსებობა, რომელიც ქმედებებს აღწერს, ადამიანის ქცევების ტრივიალიზებამდე მიდის, სტიმულებსა და რეაქციებამდე დადის, სექსუალობას მექანიკურად გარდაქმნის და აუქმებს მას. მაშასადამე, სარაზინის და კლოტილდას კავშირი — მხოლოდ ეპიზოდური ფორმით გამოხატული ამ კავშირით — წარმოაჩენს, რომ მოქანდაკე სექსისგან შორსაა: ელემენტარულ შემადგენლებამდე დაყვანილი პროაირეტიზმი დანების ნაკრებს ემსგავსება (უკავშირობის დანებს, რომლებიც ფრაზას კვეთენ), რითაც კასტრაციის ინსტრუმენტად იქცევა, რომლის საშუალებითაც დისკურსი სარაზინამდე მიდის.

(196) ამ ამბის გამო სოფი არნუმ მოსწრებულად იხუმრა. თუ არ ვცდები, ის გაოცებული იყო იმით, რომ მისი მეგობრისადმი სარაზინის ინტერესმა ქანდაკება გადაწონა. * REF. ისტორიული კოდი: ლუდოვიკო XV-ის საუკუნე (თავაშვებული და გონებამახვილი). ** SYM. სექსისგან სიშორე. *** SYM. პიგმალიონი.

(197) 1758 წელს სარაზინი იტალიაში წავიდა * ACT. „მოგზაურობა“: 1: წასვლა (იტალიაში). ** REF. ქრონოლოგია (მაშასადამე, 1758 წელს სარაზინი 22 წლისაა. შდრ. №181).

(198) ამ მოგზაურობის დროს მისი მგზნებარე წარმოსახვა იტალიის სპილენძისფერი ცის ქვეშ გაღვივდა და ხელოვნების სამშობლოში მოფენილ გასაოცარ მონუმენტებთან შეხებამ მის არსებაში ჩაუქრობელი ცეცხლი ააგიზგიზა. ახალგაზრდა ხელოვანი ქანდაკებებით, ფრესკებით, ნახატებით ტკბებოდა. * ACT „მგზავრობა“: 2: მოგზაურობა (თხრობითი თანმიმდევრულობის შემადგენელი ეს წევრი უსასრულო კატალიზაციას განიცდის). ** REF. ხელოვნება და ტურიზმი (იტალია, ხელოვნების სამშობლო და ა.შ.).

(199) რომში ჩასვლისას, * ACT. „მგზავრობა“: 3: ჩასვლა.

(200) შეჯიბრებისთვის უკვე მზად იყო და სურდა, თავისი სახელი მიქელანჯელოსა და ბუშარდონის სახელებს შორის ჩაეწერა. პირველ ხანებში თავის დროს სახელოსნოში მუშაობასა და იმ ხელოვნების ნიმუშების ყურადღებით შესწავლას შორის ანაწილებდა, რომლებიც ასე მრავლადაა რომში. * ACT. „მგზავრობა“: 4: დარჩენა. ** REF. ხელოვნების ისტორია.

XLVI. სისრულე

წასვლა/მოგზაურობა/ჩასვლა/დარჩენა: მოგზაურობა მომაბეზრებელია. დასრულება, ავსება, შეჯამება, გაერთიანება — ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ საკითხავი ტექსტი შეპყრობილია აკვიატებული შიშით და ეს არის რომელიღაც შემაერთებელი რგოლის ხელიდან გაშვების შიში. სწორედ დავიწყების შიში ბადებს სიუჟეტური ქმედებების ხილულ ლოგიკას: ელემენტები ისე განთავსდება (შეითხზვება), რომ მათი ერთმანეთთან კავშირი გაძლიერდეს, ერთმანეთს სარჩულად დაედონ და ამ გზით შექმნან უწყვეტობის ილუზია. ეს სისრულე შობს ნახატს, რომელიც მის „გამოხატვას“ ისახავს მიზნად და, შესაბამისად, ფერის დამატებას, გაფერადებას ითხოვს: შეიძლება ითქვას, რომ საკითხვი ტექსტი სიცარიელის შიშითაა შეპყრობილი. მართლაც, რაღა იქნება მოგზაურობის შესახებ თხრობა, თუკი იტყვიან, რომ მოგზაური არსად ჩასულა, რომ ის მოგზაურობს და არსად მიდის, ან წავიდა, მაგრამ არაფერს ამბობენ იმის შესახებ, მიაღწია თუ არა დანიშნულების ადგილამდე. ამგვარი თხრობა სკანდალის ტოლფასია: საკითხვი ტექსტი დაცარიელდება, სისხლისგან დაიცლება.

(201) რომში ორი კვირა ექსტაზურ მდგომარეობაში გაატარა, მსგავსად ნებისმიერი მგრძნობიარე ახალგაზრდისა, რომელმაც ეს ნანგრევებადქცეული ქალაქი-დედოფალი იხილა. ** ქრონოლოგია (ეს შენიშვნა — *15 დღე* — რეტროსპექტულად დაუკავშირდება იმ ფაქტს, რომ მოქანდაკემ არ ფლობს იტალიურ ენას და არც რომაულ წეს-ჩვეულებებს იცნობს. ეს არცოდნა სიუჟეტის განვითარებისთვის არსებითი დეტალია, რადგან სწორედ ამასთან არის დაკავშირებული ის ტყუილი, რომლის წიაღშიც სარაზინი ცხოვრობს. მან თავად შექმნა ამგვარი გარემო, როდესაც ზამბინელას სქესთან დაკავშირებით თავი მოიტყუა.

(202) ერთ საღამოს თეატრ „არჯენტინას“ ესტუმრა, * ACT. „თეატრი“: 1: შესვლა (ნაგებობაში).

(203) რომლის წინაც ხალხის ტევა აღარ იყო. * ACT. „კითხვა“ (ის მათ გაჰყვება): 1: ასახსნელი ფაქტი.

(204) მან შეკრებილთა სიმრავლის მიზეზი იკითხა.* ACT. „კითხვა“: 2: გამოკითხვა.

(205) ადამიანები ორი სიტყვით პასუხობდნენ: ზამბინელა! იომელი! * ACT. „კითხვა“: 3: პასუხის მიღება. ** წინამავალ პროაირეტიზმს („კითხვა“) ყოვლისმომცველი კონოტაციის მნიშვნელობა აქვს. ის გვამცნობს, რომ ზამბინელა ცნობილი ადამიანია; ეს აღსანიშნი უკვე დაფიქსირდა მოხუცთან, უკავშირდება დე ლანტის ოჯახის ინტერნაციონალურ ბუნებასაც და მათი სიმდიდრის წარმომავლობასაც (SEM. ცნობილი ადამიანი). ** ვინ არის ზამბინელა ან რა სქესისაა იგი? ასეთია ტექსტის მე-6 გამოცანა: ის აქ თემატიზებულია, ვინაიდან მისი საგანი აქ ემფატიკურადაა წარმოდგენილი (HER. გამოცანა 6: თემატიზაცია).

XLVII. S/Z

SarraSine: ფრანგული ონომასტიკის თანახმად, ფორმა **Sarra-Zine** უფრო მოსალოდნელი იყო, მაგრამ პიროვნების პატრონიმში გადასვლისას **Z** სადღაც დაიკარგა. **Z** არის ასო, რომელიც სისასტიკესთან ასოცირდება: ფონეტიკური თვალსაზრისით, ის დასასჯელი შოლტის მოქნევისას გაგონილ ხმას ან ერინიების მაგვარი მწერების ბზუილს მოგვაგონებს; გრაფიკული თვალსაზრისით, თეთრ ფურცელზე, ხელუკუღმა გადაგდებული და ანბანის დანარჩენი, მრგლოვანი ასოების გარემოცვაში აღმოჩენილი ეს ასო, მრუდე, დანაშაულებრივი დანის პირის მსგავსად, ჭრის, ფატვრის, დაზიგზაგების ასოციაციას აღძრავს. ბალზაკის თვალთახედვით, **Z** (რაც *ბალზაკის* გვარშიც გვხვდება) ნორმიდან გადახრაზე მიანიშნებს (იხ. ნოველა „Z. Marcas“); დაბოლოს, ჩვენს შემთხვევაშიც, ეს ასო *ზამბინელას* საწყისი ასოცაა, კასტრაციის ინიციალია, ვინაიდან ორთოგრაფიული შეცდომის გამო პირდაპირ სარაზინის სახელის შუაში, მისი სხეულის ცენტრში ხვდება. სარაზინი იღებს ზამბინელასეულ **Z**-ს, რაც მის ჭეშმარიტ ბუნებას შეესაბამება და რაც მხოლოდ და მხოლოდ ჭრილობა და ნაკლოვანებაა. მეტიც, გრაფიკულად **S** და **Z** ერთმანეთთან ინვერსიულ მიმართებაში არი-

ან. Z იგივე S-ია, ოღონდ სარკის სხვა მხრიდან დანახული. სარაზინი ზამბინელაში საკუთარ კასტრაციას ჭვრეტს. ამიტომაა, რომ გამყოფი ხაზი (/), რომელიც აპირისპირებს სარაზინის **S**-ს და ზამბინელას **Z**-ს და პანიკურ ფუნქციას ასრულებს — ცენზურის ზღვარია, გამჭვირვალე ბარიერია, სარკისებური ზედაპირი, ჰალუცინაციის კედელი, ანტითეზის ბასრი პირი, საზღვრის აბსტრაქცია, აღმნიშვნელის გამრუდება, პარადიგმისა და, მაშასადამე, მნიშვნელობის მითითებაა.

XLVIII. არაფორმულირებული გამოცანა

ზამბინელა შეიძლება იყოს *ბამბინელა* — ჩვილი ან *გამბინელა* — პატარა დანა, პატარა ფალოსი: განსხვავებას აქ იძლევა მხოლოდ Z-ის ნორმიდან გადახრები. არტიკლის გარეშე გამოყენებული სახელი (იმისაგან განსხვავებით, რაც შემდეგ ტექსტში მოხდება, სადაც დისკურსი იტყვის: *la Zambinella*), ბრბოს მიერ აღტაცებით ამოძახილი უბრალო სუბსტანტივი, ჯერ კიდევ არ მოქცეულა ბიოლოგიური სქესის ხაფანგში. მალე საჭირო გახდება გადაწყვეტილების მიღება: მოიტყუოს თუ არა, *Zambinella* თქვას თუ *la Zambinella*; ჯერ არ არსებობს ტყუილი, არც კითხვა გაჩენილა; მხოლოდ გარკვეულ სუბიექტზე მითითება გვხვდება, რომელიც ჯერ კიდევ გამოცანის ჩაფიქრებამდე ან ჩამოყალიბებამდე გამოიყოფა. კაცმა რომ თქვას, ის არც არასდროს ჩამოყალიბდება; ვინაიდან ამა თუ იმ პიროვნების სქესთან დაკავშირებით საკითხის წამოჭრა ან საიდუმლოზე რაიმე მინიშნება, უკვე წინასწარი პასუხის მიღებას ნიშნავს: სქესის მითითება ყოველგვარ კითხვას მაშინვე ხსნის. ამიტომაცაა, რომ გამოცანის ამოხსნამდე ტყუილები და ეკივოკები მუდამ იქნება. ამ დროს კი ეს გამოცანა უკვე ასპარეზზე ჩნდება, რადგან სუბიექტის მითითება, თემატიზება, გამოყოფა, ზამბინელას სახელთან ძახილის ნიშნის დასმა, პრედიკატის, შესაძლებელი დამატების შესახებ კითხვის დასმას გულისხმობს. ჰერმენევტიკული სტრუქტურა უკვე მთლიანად ფრაზისა და სიუჟეტის პრედიკატულ რგოლშია ჩართული; სუბიექტის (Zambinela!) შესახებ საუბარი ჭეშმარიტების გაცხადებას ნიშნავს; ზამბინელას მსგავსად, ყველა სუბიექტი *ცნობილია,* ამიტომ ერთმანეთში ირევიან თეატრალური, ჰერმენევტიკული და ლოგიკური სუბიექტები.

(206) სარაზინი თეატრში შევიდა * ACT „თეატრი“: 2: დარბაზში შემოსვლა.

(207) და პარტერში დაჯდა, * ACT. „თეატრი“: 3: დაჯდომა.

(208) ორ საკმაოდ მსუქან აბატს შორის ჩაჭეჭყილი: * ACT. „სივიწროვე“: 1: ვიწროდ იყო, მოუხერხებლად იჯდა (პროაირეტიზმი — *შევიწროვება/ამის არშემჩნევა* — კონოტაციურად ზამბინელათი დატყვევებული სარაზინის უგრძნობლობას მიუთითებს). * REF. იტალიურობა (აქ *აბატები* არიან არა ღვთისმსახურები, არამედ ადგილობრივი კოლორიტები).

(209) თუმცა, გაუმართლა, სცენასთან ახლოს მოხვდა. * სცენასთან ახლოს, სასურველი ადამიანის სიახლოვეს ჯდომა (მოულოდნელად) მთელი რიგი ფანტასტიკური ემოციების აღძვრას ემსახურება, რასაც სარაზინი განმარტოებაში სიამოვნებისკენ მიჰყავს (ACT. „სიამოვნება“: 1: სასურველ ადამიანთან სიახლოვე).

(210) ფარდა აიწია. * ACT „თეატრი“: 4: ფარდის აწევა.

(211) ცხოვრებაში პირველად მოუსმინა მუსიკას, * ACT. „თეატრი“: 5: უვერტიურის მოსმენა. ** მალე შევიტყობთ (№213, 214, 215-ში), რომ მუსიკამ სარაზინზე წმინდად ეროტიკული გავლენა მოახდინა: ექსტაზში ჩაძირა, სიმძიმე შეუმსუბუქა, ის სექსუალური თავშეკავება მოუხსნა, რომელშიც აქამდე ცხოვრობდა. სარაზინის სექსუალური ჩაკეტილობა პირველად აქ ირღვევა. პირველი (გრძნობიერი) სიამოვნება ინიციაციასავითაა. ის საფუძველს ქმნის მოგონებებისთვის, განმეორებისთვის, რიტუალისთვის, ე.ი. ყველაფერი დანარჩენი იმისთვის ხდება, რომ გმირმა ეს *პირველი* ემოცია ხელახლა განიცადოს (SYM. აფანისისი. პირველი სიამოვნება).

(212) რომლით მოგვრილ სიამეზეც, ბარონ ვორბახთან გამართულ საღამოზე, მჭევრმეტყველურად საუბრობდა ჟან-ჟაკ რუსო. * REF. ისტორიული კოდი. ლუდოვიკო XV-ის ხანა (რუსო, ენციკლოპედისტები, სალონები).

(213) იომელის ღვთაებრივმა ჰარმონიამ ახალგაზრდა მოქანდაკეზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა, მისი გრძნობები გააყუჩა. ერთმანეთთან ოსტატურად შეხამებული იტალიური ხმების ამ თავისებურმა სინაზემ ენითაუწერელი ნეტარება მოჰგვარა. * ზამბინელა ჯერ კიდევ არ გამოჩენილა, მაგრამ სტრუქტურული თვალსაზრისით, თხრობაში სარაზინის ვნება უკვე გამოჩნდა, განცდილი ექსტაზი *ცდუნების* დასაწყისად იქცა; სარაზინის გატაცებას ვნების აფეთქებამდე წინ ხორციელი თავშეკავების ხანგრძლივი პერიოდი უძღოდა (ACT. „ცდუნება“: 1: ექსტაზი). ** REF. იტალიური მუსიკა.*** აქამდე სარაზინს სექსისგან შორს ეჭირა თავი; აი, ამიტომაც, ამ საღამოს *პირველად* შეიცნო მან სიამოვნება და უბიწობა დაკარგა (SYM. ინიციაცია).

XLIX. ხმა

იტალიური მუსიკა, ისტორიული, კულტურული, მითოსური თვალსაზრისით (რუსო, გლიუკისტები და პიჩჩინისტები, სტენდალი და ა.შ.), საკმაოდ კარგადაა განსაზღვრული. ეს მუსიკა „გრძნობადი“ ხელოვნების, ხმის ხელოვნების კონოტაციას ატარებს. იტალიური ხმა, რომელიც ეროტიკული სუბსტანციაა, ერთგვარად საპირისპირო გზით (წმინდად სიმბოლური ინვერსიის წყალობით), უსქესო მომღერლების ქმნილებად იქცა. ამგვარ გარდაქმნას თავისი ლოგიკა აქვს (*რა არაბუნებრივი იქნებოდა ეს ანგელოზის ხმა, ეს ნაზი ხმა რომ სხვა სხეულიდან ამოსულიყო* — ეუბნება სარაზინი ზამბინელას №445 ლექსიაში) — თითქოს შერჩევითი ჰიპერტროფიის გზით, სექსუალურმა დაძაბულობამ დატოვა სხეულის სხვა ნაწილები და ერთ ნაწილში — ხორხში — შეაფარა თავი, თან გზად ყველაფერი შთანთქა, რაც ორგანიზმში პლასტიკური იყო. ამგვარად, კასტრაციული სხეულიდან ამოთქმული გაშმაგებული ეროტიკული ოხვრა იმავე სხეულზე იღვრება: ცნობილი კასტრატი მომღერლები აპლოდისმენტებს ისტერიაში მყოფი საზოგადოებისგან იღებდნენ, ქალებს ისინი უყვარდებოდათ, მათ სურათებს ატარებდნენ — *„თითო-თითოს ორივე ხელში, ერთს კისერზე, ოქროს ჯაჭვზე დაკიდებულს, ორს — ფეხსაცმლის ბალთებზე მიკრულს“* (სტენდალი). აქ ვლინდება ამ მუსიკის ეროტიკული თავისებურება (რაც მის *ვოკალურ* ბუნებასთანაა დაკავშირებული): ეს არის მისი სისავსე. ხმა საოცრად პლასტიკურია; ყოველივე ორგანული, ყოველივე ცოცხალი, ერთი სიტყვით, სათესლე სითხე — სისავსის განსახიერებაა (იტალიური მუსიკა *„სიამოვნებით აღავსებს“*); სიმღერა (რომელიც ესთეტიკური თეორიების უმრავლესობამ უყურადღებოდ დატოვა) რაღაც სინესთეზიურობით გამოირჩევა. ის არა იმდენად „შთაბეჭდილებებთანაა“ დაკავშირებული, რამდენადაც ფარულ, კუნთოვან და ჰუმორალურ სენსუალიზმთან. ხმა არის გაბნევა, დიფუზია, ინსინუაცია, ის მთელი სხეულიდან, კანიდან იღვრება და საზღვრების, კლასობრივი სხვაობების, სახელებს შორის ბარიერების გადალახვა და დამსხვრევა შეუძლია (*სული თითქოს ყურებსა და თვალებში გადაუსახლდა. ეგონა, რომ ხმას მთელი სხეულით ისრუტავდა.* №215), მას განსაკუთრებული ჰალუცინაციური ძალა აქვს. მაშასადამე, მუსიკა უფრო სხვა ზემოქმედებას ახდენს, ვიდრე ვიზუალური სახეები. სარაზინის არსებაში შეღწევისას მას შეუძლია ორგაზმი გამოიწვიოს (№243); და როცა სარაზინი ცდილობს

შეეჩვიოს (ნებაყოფლობით გაიმეოროს იგი) იმ მძაფრ სიამოვნებას, რომელიც მან სავარძელში მჯდომმა განიცადა, უპირველესად, სმენას ძაბავს; ეს არის ზამბინელას ხმა, რომელიც სარაზინს უყვარს (№277); ეს ხმა კასტარციის უშუალო ნაყოფია, ნაკლოვანების კვალია. გავსებულის ანტონიმი (რომელიც არაერთხელ გვხვდება ტექსტში) არის ყოველივე გაწყვეტილი, გაყოფილი, წრიპინა, თავისებური, უცნაური, ყველაფერი, რაც სიამოვნების სრულყოფილი მდინარებისგან ამოვარდნილია, ყველაფერი, რასაც არ შეუძლია შეუერთდეს *ფრაზირებას,* რაც ფასეულია სწორედ თავისი ორაზროვნებით, ვინაიდან ის ერთსა და იმავე დროს ლინგვისტური ბუნების მატარებელიცაა და მუსიკალურისაც და თანაბარი სისავსით აერთიანებს მნიშვნელობასა და სექსს.

(214) დამუნჯდა, ადგილიდან ვეღარ იძვროდა, ვერც კი გრძნობდა, რომ ორ აბატს შორის იმყოფებოდა. * ACT. „შევიწროება“: 2: უგრძნობლობა.

(215) სული თითქოს ყურებსა და თვალებში გადაუსახლდა. ეგონა, რომ ხმას მთელი სხეულით ისრუტავდა. * ACT. „მოხიბვლა“: 2: ექსტრავერსია (სხეულიდან სასურველი ობიექტის შესახვედრად „გამოსვლა“ ჰალუცინაციის წინა ეტაპს მოგვაგონებს: რეალობის კედელი გადალახულია).

(216) უეცრად აპლოდისმენტებმა იქუხა და სცენაზე პრიმადონა გამოჩნდა. * ACT „თეატრი“: 6: ვარსკვლავის გამოსვლა. ** SEM. ვარსკვლავი (სახელგანთქმულობა). *** HER. გამოცანა 6: სიცრუის თემატიზაცია (პრიმადონა).

(217) ის კეკლუცად გამოვიდა ავანსცენაზე და საზოგადოებას უსაზღვრო მადლიერებით მიესალმა. სინათლე, ხალხის აღტაცება, სცენის ილუზია, მომხიბვლელი კოსტიუმი, რაც იმხანად საკმაოდ მაცდურად გამოიყურებოდა, აძლიერებდა შთაბეჭდილებას, * ACT. „თეატრი“: 7: ვარსკვლავის მისალმება. ** SEM. ქალურობა. აქ დისკურსი არ ცრუობს: თუმცა ის ლაპარაკობს ზამბინელაზე, როგორც ქალზე, მაგრამ მის ქალურობას მოხდენილი *შთაბეჭდილებით* ხსნის და თან მიზეზსაც მიუთითებს.

(218) რომელიც ამ ქალმა გამოიწვია. * სამაგიეროდ, ფრაზის ეს დასასრული უკვე ტყუილია (დისკურსს რომ არ ეცრუა, შეეძლო ეთქვა — *არტისტი*): ფრაზა იწყება ჭეშმარიტებით და მთავრდება ტყუილით: საერთოდ, *უწყვეტი მოდულაციების ძალით,* ფრაზა ერთმანეთში ურევს ყოველგვარ ხმას და ბუნდოვანს ხდის მის წარმომავლობას (HER. გამოცანა: 6: ტყუილი).

(219) სარაზინს სიამოვნების ყვირილი აღმოხდა. * ACT. „მოჯადოება“: 3: ძლიერი სიამოვნება.

(220) ის აღფრთოვნებული იყო იმ იდეალური სილამაზით, რასაც ბუნებაში ამდენ ხანს ეძებდა, როცა ერთი, ხშირად უსახური მოდელისგან, ფეხების მომხიბვლელ სიმრგვალეს იღებდა, მეორისგან – მკერდის კონტურებს, მესამისგან — ახალგაზრდა ქალის ყელთან შეერთებულ თეთრ მხრებს, ვიღაც ქალიშვილის ხელებს, მოზარდის გლუვ, პრიალა მუხლებს. * SYM. დანაწევრებული და შეერთებული სხეული.

L. შეერთებული სხეული

ახალგაზრდა მარიანინას (ვოკალური) სრულქმნილება იმის შედეგია, რომ მისი სხეული აერთიანებდა ისეთ თვისებებს, რომლებიც ცალ-ცალკე ეკუთვნოდა სხვადასხვა მომღერალს (№20). ასეთივეა ზამბინელა სარაზინის თვალით: სარაზინი (კლოტილდასთან უმნიშვნელო ეპიზოდის გარდა (XV), ქალის სხეულს მხოლოდ დანაწილებული და გაფანტული დეტალების ფორმით იცნობს: ფეხი, მკერდი, მხრები, ყელი, ხელები.[1] დანაკუწებული ქალი — მხოლოდ ასეთი ქალია სარაზინისთვის ხელმისაწვდომი სიყვარულის ობიექტი. დანაწევრებული, დანაკუწებული ქალი საგანი-ფეტიშების ერთგვარ ლექსიკონს ემსგავსება. ამ დაგლეჯილ, ნაკუწებად ქცეულ სხეულს (გვახსენდება მისი ბავშვური თამაშები კოლეჯში) ხელოვანი (აქაა მისი მოწოდების არსი) ერთ სხეულად აერთიანებს და, საბოლოოდ, სიყვარულისთვის განკუთვნილ სხეულს ქმნის, რომელიც ამაღლებული ხელოვნების სფეროდან გადმოაბიჯებს, ფეტიშიზმისგან თავისუფლდება და სარაზინს კურნავს. თუმცა სარაზინმა ჯერ კიდევ არ იცის, რომ ქალის სხეული, რომელიც ბოლოს და ბოლოს რეალურად გააერთიანა, ხელშესახებია და მისდამი მიძღვნილი ხოტბის მიუხედავად, ეს მხსნელი სხეული კვლავ ფიქტიურობას ინარჩუნებს: ეს სხეული დამოკიდებულია *ქმნაზე* (ესაა პიგმალიონის ქმნილება, რომელიც „კვარცხბეკიდან ჩამოვიდა“; №229), ობიექტზე, რომლის დაფარული *ქვედა* ნაწილი ისევ და ისევ იწვევს გმირის შეშფოთებას; ცნობისმოყვარეობასა და აგრესიას: ზამბინელას გაშიშვლებით (ნახატზე) მოქანდაკე შეკითხვებს უსვამს მასაც და საკუთარ თავსაც. საბოლოოდ ქანდაკების დამსხვრევით კი ქალის დანაკუწებას აგრძელებს (როგორც ბავშვობისას, როცა ეკლესიის სკამზე რაღაცებს კვეთდა), რითაც აფეტიშებს (და-

ნაწევრებულ) სხეულს, რომლის გასაოცარი მთლიანობა, როგორც თავად ეგონა, თვალწინ გადაეშალა.

(221) პარიზის ცივი ცის ქვეშ მას არასოდეს უნახავს ისეთი მდიდარი და საამო ქმნილებები, როგორებსაც ანტიკურ საბერძნეთში ქმნიდნენ. * REF. ხელოვნების ისტორია: ანტიკური ქანდაკება (მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია შექმნას სრული სხეული).

(222) სიცოცხლით სავსე და ნაზ ზამბინელაში თავი მოეყარა ქალის სხეულის საოცრად დახვეწილ პროპორციებს, რაც მას დიდი ხანია სწყუროდა და რომლის მკაცრი და, ამავე დროს, ვნებით აღსავსე შემფასებელი მხოლოდ მოქანდაკე შეიძლებოდა ყოფილიყო. * SYM. სხეული ერთიანდება * REF. ხელოვნების ფსიქოლოგია (ქალი და მხატვარი).

(223) მეტყველი პირი, სიყვარულით სავსე თვალები, კანის დამაბრმავებელი სითეთრე. * SYM. დანაწევრებული და გაერთიანებული სხეული („დეტალების“ წინ წამოწევა).

(224) ყველა ამ დეტალს დაუმატეთ მხატვრის აღფრთოვანებაში მომყვანი * REF. ხელოვნების კოდი: ფერწერა. სამუშაოს განაწილება: მხატვარი გამოხატავს თვალებს, პირს, სახეს, ერთი სიტყვით, *სულს, ექსპრესიას*, სხვაგვარად რომ ვთქვათ — შინაგანი ზედაპირზე ამოაქვს; მოქანდაკე კი, რომელიც ფორმების ოსტატია, ამუშავებს სხეულს, მატერიას, ყველაფერს, რაც გრძნობადი აღქმით მიიღება.

(225) ბერძნის საჭრეთლით გამოქანდაკებული ვენერას მთელი სრულქმნილება. * REF. ხელოვნების კოდი: ანტიკური ქანდაკება.

(226) ხელოვანი ვერ კმაყოფილდებოდა იმ სწორუპოვარი ხაზების დახვეწილობით, რომლითაც ხელები სხეულს უერთდება, ყელის საუცხოო სიმრგვალით, ჰარმონიულად მორკალული წარბებით, ცხვირით, სახის უნაკლო ოვალით, სიცოცხლით სავსე კონტურების სიწმინდით, ხშირი, აპრეხილი წამწამების სილამაზით, რომლებიც დიდ, ვნებით აღსავსე ქუთუთოებს შემოჯარვოდა... * SYM. ქალუროობა (*ხშირი, აპრეხილი წამწამები, რომლებიც დიდ, ვნებით აღსავსე ქუთუთოებს შემოჯარვოდა*) ** SYM. დანაწევრებული-შეკრებილი სხეული („დეტალის“ გაგრძელება).

LI. ბლაზონი

ენა ხრიკებს მიმართავს: საკმარისია გაერთიანდეს, რათა საკუთარი თავი *გამოთქვას*, რომ ერთიანი სხეული ისევ იძულებულია სიტყვების მტვრად იქცეს, დეტალებად დაქუცმაცდეს, საკუ-

თარი ნაწილების მონოტონურ ნუსხად გარდაიქმნას, დანაწევრდეს: ენა არღვევს სხეულს და მას ფეტიშის მდგომარეობაში აბრუნებს. ამ დაბრუნებას — *ბლაზონი* ეწოდება. ბლაზონის არსი ისაა, რომ რაიმე სუბიექტს, ვთქვათ სილამაზეს, გარკვეული რაოდენობის ანატომიური ატრიბუტები მიეწერება: *ლამაზი იყო მისი ხელები, ყელი, წარბები, ცხვირი, წამწამები და ა.შ.* მაშასადამე, ზედსართავი გადაიქცევა სუბიექტად და არსებითი — პრედიკატად. იგივე ხდება სტრიპტიზისას: გაშიშვლების აქტზე აქ მიუთითებს ატრიბუტები (ფეხები, ხელები, მკერდი და ა.შ.). სტრიპტიზი და ბლაზონი თავად ფრაზის ხვედრს მოგვაგონებს (ორივე ფრაზის მსგავსადაა აგებული), რაც გულისხმობს იმას (ამისთვის ფრაზას თავისი სტრუქტურა წირავს), რომ ფრაზა აღარ შეადგენს *მთლიანობას*; მისი მნიშვნელობები შეიძლება გაიფანტოს, მაგრამ მთლიანობად ვერ შეიკრიბება: ერთიანობა, ჯამი — ენის აღთქმული მიწაა, რომელიც შორიდან გამოკრთის, როგორც ჩამონათვლის *ჯამი,* მაგრამ თუნდაც ეს ჩამონათვალი სრული იყოს, მასში ვერავითარ ელემენტს ვერ მივაკვლევთ, რომელიც მას (ჩამონათვალს) შინაგან მთლიანობას მიანიჭებდა. თუკი მსგავსი ელემენტი ჩნდება, ის მხოლოდ სხვებს *„დაემატება“*. იგივე ითქმის სილამაზეზეც: ის არის ან ტავტალოგია (რომელიც თავის თავს მხოლოდ სილამაზის სახელით განამტკიცებს) ან ანალიტიკური (თუკი მის პრედიკატებს გადავხედავთ) და არასოდეს — სინთეზური. ბლაზონი, როგორც ჟანრი, გამოხატავს რწმენას, რომ *ამომწურავ* კატალოგს შეუძლია სხეულის მთლიანობის აღდგენა, თან ისე, რომ თითქოს ზღვრამდე მისულ ჩამოთვლას ახალ, *მთლიანობის* კატეგორიად გარდაქმნა შეუძლია: აღწერას რაღაც ჩამოთვლის ციებ-ცხელება იპყრობს: გაერთიანებისკენ სწრაფვის გზაზე ის ახვავებს დეტალებს, ამრავლებს ფეტიშებს, რათა ბოლოს ერთიანი, ფეტიშისგან თავისუფალი სხეული მოიპოვოს; ამავე დროს, აღწერას არ ძალუძს სილამაზის ასახვა: არავის შეუძლია ზამბინელას *ხილვა*; მისი პროფილების დაუსრულებელი მონაცვლეობა იმაზე მიუთითებს, რომ იგი მიუწვდომელი მთლიანობის განსახიერებაა; მიუწვდომელი კი იმიტომაა, რომ მისი გულის მოგებას ენის, წერის გზით ცდილობენ.

(227) ის უფრო მეტი იყო, ვიდრე ქალი — ის იყო შედევრი. * SYM. სხეულთა ასლი.

LII. შედევრი

ზამბინელას სხეული რეალობაა. თუმცა ეს რეალური სხეული მთლიანია (უბადლო, სასწაულებრივი) იმდენად, რამდენადაც უკვე დაწერილი სკულპტურული სხეულიდან (ანტიკური საბერძნეთი, პიგმალიონი) მომდინარეობს: ის ასევე (*„სარაზინის“* სხვა სხეულების მსგავსად) გარკვეული კოდიდან მომდინარე რეპროდუქციაა. ეს კოდი განუსაზღვრელია, ვინაიდან დაწერილია. თუმცა ხდება ისე, რომ რეპროდუქციის ორმაგი ჯაჭვი უეცრად აცხადებს თავის წყაროს, კოდი კი — თავის დამკვიდრების, შეჩერების, ფიქსირების შესახებ. *შედევრი* სწორედ კოდის ეს წყაროა, მისი სიმტკიცისა და ფიქსირებულობის წერტილი. თავიდან იგი წარმოგვიდგება, როგორც მიმობნეული ნაწილების ნაკრები, როგორც აღურაცხელი ემპირიული დაკვირვების ინდუქციური კონცეპტი; და მართლაც, სარაზინისეული ესთეტიკის მიხედვით, შედევრი არის მოდელი, რომლისგანაც მომდინარეობს ცოცხალი ქანდაკება. ბოლოს და ბოლოს, შედევრის წყალობით სხეულთა წერა იძენს თავის ზღვარს, რაც, ამავე დროს, მისი დასაბამიცაა. ზამბინელას სხეულის აღმოჩენა კოდების დაუსრულებელი გადაძახილის შეწყვეტა, ასლების წყაროს პოვნა (ორიგინალის), კულტურის ათვლის წერტილის დაფიქსირება, მათი დანამატის გამოყოფაა (*„მეტი, ვიდრე ქალი“*). ზამბინელას სხეულში (როგორც შედევრში) ხდება რეფერენტისა (რეალური სხეული, რომელიც უნდა გავიმეოროთ, გამოვხატოთ, აღვნიშნოთ) და რეფერენციის (საწყისი, რომელიც წერის უსასრულობას წერტილ უსვამს და შედეგად მას აფუძნებს) თეოლოგიური შეთავსება.

(228) ამ საოცარ ქმნილებაში იპოვიდით სიყვარულის დაპირებასაც, მამაკაცებს რომ ასე აღაფრთოვანებს და ისეთ მშვენიერებასაც, თვით ყველაზე მკაცრ კრიტიკოსსაც რომ დააკმაყოფილებს. * REF. ხელოვანის ფსიქოლოგია.

(229) სარაზინი თვალებით ჭამდა პიგმალიონის ამ ქანდაკებას, რომელიც კვარცხლბეკიდან მისთვის ჩამოსულიყო.* SYM. პიგმალიონი, სხეულთა რეპროდუქცია.

(230) როცა ზამბინელამ სიმღერა დაიწყო, * ACT. „თეატრი“: 2: ვარსკვლავის სიმღერა.

(231) გაშმაგდა *ACT. „მოხიბვლა“: 4: სიშმაგე (*სიშმაგე* აქ შინაგანი პროცესია, ეს არის სინესთეტური მდგომარეობა — ცივი/

ცხელი.ამგვარად, *სიგიჟე* №235-ში იწვევს პატარა acting out-ს, ორგაზმს).

(232) და ციებამ მოიცვა; * ACT. „მოხიბვლა“: 5: სიშმაგე, ციება.

(233) შემდეგ იგრძნო, რომ სადღაც, მისი არსების სიღრმეში, რასაც სხვა სიტყვის უქონლობის გამო ჩვენ გულს ვუწოდებთ, ცეცხლი აინთო! * ACT. „მოჯადოება“: 6: სიშმაგე: ციება ** REF. ევფემიზმი (ამ შემთხვევაში „გული“, *„სხვა სიტყვების უქონლობის გამო“*, აღნიშნავს მხოლოდ სქესობრივ ორგანოს: ეს სიტყვა არსებობს, მაგრამ აკრძალულია, ტაბუდადებულია).

(234) მას არ დაუკრავს ტაში, უბრალოდ დუმდა * ACT. „მოჯადოება“: 7: სიშმაგე: სიმუნჯე. *სიშმაგე* იშლება სამ დროდ, სამ ელემენტად: ის ჩნდება რეტროსპექტიულად, როგორც ზოგადი სიტყვა, როგორც ერთგვარი რიტორიკული ანონსი, რომელიც ერთსა და იმავე დროს გარკვეული დროისმიერი და ანალიტიკური თხრობითი სუბ-მიმდევრობის შესახებ გვამცნობს.

(235) და გრძნობდა, რომ ნელ-ნელა სიგიჟე იპყრობდა; * რიტორიკული თვალსაზრისით, სიგიჟე მხოლოდ და მხოლოდ სიშმაგეს იმეორებს; თუმცა თუკი პირველი სიყვარულით აღტაცების კლასიკური მდგომარეობაა, მეორე აქ წარმოჩნდება, როგორც პროგრესიის ერთ-ერთი ელემენტი, რომელსაც სარაზინი, რომელიც ზამბინელასთან ახლოს ზის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ორგაზმამდე მიჰყავს (№244-ში). *სიგიჟე* შეიძლება დანაწევრდეს რამდენიმე ელემენტად, რომლებიც თანმიმდევრულად შემოდის და სიამოვნების მიღების პირობებს აზუსტებს (ACT. „სიამოვნება“: 2: სიგიჟე (acting out-ის პირობა).

(236) ამგვარი გაშმაგება შეიძლება მხოლოდ იმ ასაკში განვიცადოთ, როცა ჩვენი სურვილები წარმოუდგენლად მძაფრი, საშინელი და ჯოჯოხეთურია. * REF. ასაკობრივი ჯგუფების ფსიქოლოგია.

(237) სარაზინს თეატრის სცენაზე ავარდნა და ამ ქალის დაუფლება მოუნდა. ერთგვარი სულიერი დათრგუნულობით გაასმაგებული მისი ენერგია (რომლის მიზეზიც ძნელად თუ აიხსნება, ვინაიდან ეს მოვლენები იმ სფეროში მიმდინარეობს, რომელიც ადამიანის მზერისთვის მიუწვდომელია), მტკივნეული და თავშეუკავებელი გადმოღვრისაკენ ისწრაფოდა. * ACT. „სიამოვნება“: 3: დაძაბულობა (გადმოღვრის, მოშვების სურვილი). დაძაბულობა ჰალუცინაციურია, ის მორალური ცენზურის ნგრევის თანაფარდია. ძალადობრივი ელემენტი, აგრესიულობა, გაშმაგება, რომელიც ამ

პირველი სურვილისთვისაა დამახასიათებელი, მაშინვე წაიშლება, როგორც კი საქმე მის ნებაყოფილობით განმეორებამდე მივა: ცერემონიალის წყალობით, ის შემსუბუქდება (№270). ** REF. ვნება და მისი დანგრევა.

(238) გვერდიდან რომ შეგეხედათ, ცივი და ბრიყვი კაცი გეგონებოდათ. * ACT. „სიამოვნება“: 4: უძრაობით შეპყრობა (acting out-ი საიდუმლოდ მზადდება).

(239) დიდება, მეცნიერება, მომავალი, გვირგვინი, ყველაფერი ჩამოინგრა, გაცამტვერდა. * გადაწყვეტილების მიღების აქტს (სიყვარული ან სიკვდილი) აქ წინ უსწრებს მენტალური განწმენდის საზეიმო ფაზა; „უკიდურესი“ (რადიკალური, სიცოცხლე რომ იდება სასწორზე) გადაწყვეტილება გულისხმობს ფრჩხილებში ჩასმულ სხვა მოვალეობებსა და სხვა კავშირებს (ACT. „გადაწყვეტილება“: არჩევანი, გონების მდგომარეობა).

(240) მისი სიყვარულის მოპოვება ან სიკვდილი! – ასეთი იყო განაჩენი, რომელიც სარაზინმა თავს გამოუტანა. * ACT. „გადაწყვეტილება“: 2: ალტერნატივის ჩამოყალიბება. გადაწყვეტილება მიუთითებს ალტერნატივას, რომლის ორი წევრი დიაქრონულია (გიყვარდეს და, შემდეგ, თუ ეს არ გამოვა, მოკვდე); ამასთან, თავად ალტერნატივას, თავისივე ორი ელემენტით, მივყავართ ორმაგი თანმიმდევრულობისკენ: *სურვილი — გიყვარდეს* და *სურვილი — მოკვდე*. ** სიყვარულის სურვილი (ან *სხვისი სიყვარულის მოპოვება*) აქ ერთგვარ მოქმედებას იწვევს, რომლის პრინციპი უკვე ფორმულირებულია, თუმცა ამ ხაზის განვითარება მალევე წყდება სარაზინის გადაწყვეტილებით — იქირაოს ლოჟა და განმეორებით განიცადოს „პირველი სიამოვნება“; ყველაფერი, რაც შემდეგ მოხდება, თანმიმდევრულობას აღარ ემორჩილება (*„შემდეგ განვითარებული მოვლენები მისთვის მოულოდნელი აღმოჩნდა“...* №263) (ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 1: ქმედების გამოწვევა). *** ცხადია, ზამბინელას დაკარგვის გამო სარაზინი თავს ვერ მოიკლავს, მაგრამ მისი სიკვდილი, რომელიც ანონსების ჯაჭვით, გაფრთხილებებით, გამოწვევებით მზადდება და თავად მსხვერპლის მიერაა კურთხეული №540) — უკვე არის კიდეც თვითმკვლელობა, თავიდანვე გაცხადებული ალტერნატივა (ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 1: ქმედების ინიცირება).

(241) ისეთი გაბრუებული იყო, რომ ვერც დარბაზს ხედავდა, ვერც მსმენელს, ვერც მსახიობებს, მუსიკაც კი არ ესმოდა * ACT. „სიამოვნება“: 5: საკუთარ თავში ჩაღრმავება.

(242) მეტიც, მასა და ზამბინელას შორის მანძილი არ არსებობდა; სარაზინი ეუფლებოდა მომღერალს, მასზე მიშტერებული თვალებით იპყრობდა. თითქმის ეშმაკეული ძალით გრძნობდა მისი ხმის თრთოლვას, მის თმაზე დაყრილი პუდრის სურნელს, ხედავდა მის სახეს, შეეძლო დაეთვალა ცისფერი ძარღვები, რომლებიც მის აბრეშუმივით კანს კიდევ უფრო წარმოაჩენდა. * ზამბინელასთან სიახლოვე (რადგანაც ის სცენასთან ახლოს იჯდა, №209) ჰალუცინაციური ხასიათისაა: ეს არის კედლის გაუქმება, საგანთან აღრევა; როგორც ჩანს, აქ საუბარია ჩახუტების ჰალუცინაციაზე. ამასთან, ზამბინელა აღწერილია არა ესთეტიკური კოდის მიხედვით, არა რიტორიკულად, არამედ ანატომიურად (ძარღვები, სახის ნაკვთები, თმები) (ACT. `სიამოვნება“: 6: ფლობა) ** SEM. ეშმაკეული (ეს სემა უკვე სარაზინს უკავშირდება, რომელიც, თავის მხრივ, ტრანსგრესიის იდეის განორციელებაა; „ეშმაკი“ სუბიექტის ცნობიერებაში მცირე ფსიქოლოგიური ბიძგის სახელია).

(243) ბოლოს, ზამბინელას რბილი, ნაზი, წკრიალა, ძაფივით მსუბუქი ხმა, რომელიც სიოს ქროლვაზე იცვლის ფორმას, სუსტდება და ძლიერდება, ვრცელდება და იკარგება, მძაფრად ეკვეთა მის სულს. * აქ ხმა აღწერილია თავისი შემოჭრის, შეღწევის, გადმოღვრის ძალით; მაგრამ ეს ხმა აღწევს მამაკაცის არსებაში. სარაზინიც, ენდიმიონის მსგავსად, რომელიც ნათელს თავისი საყვარლისგან „იღებს“, ქალურობის აქტიური ემანაციის ობიექტი აღმოჩნდება, რომლის მოუხელთებელი ძალაც მას „ეჯახება“, იპყრობს, პასიურს ხდის (ACT. „სიამოვნება“: 7: გამსჭვალვა).

(244) სარაზინის ბაგეს ძლიერი სიამოვნებით გამოწვეული უნებური შეკივლება დასცდა, * ACT. „ტკბობა“: 8: ნეტარება. ნეტარება სარაზინმა შემთხვევით, ჰალუცინაციური კრიზისის წყალობით განიცადა; შემდეგ საუბარი იქნება ამ პირველი ნეტარებისა ნებაყოფილობით განმეორებაზე (რაც ძალიან ძვირფასია გმირისთვის), ლოჟაში, დივანზე გამართული სეანსებით (სადაც, რა თქმა უნდა, სარაზინი მარტოა). იგი გადასახლდა იმგვარ სრულფასოვან სექსუალურობაში, რომლის მსგავსიც ადრე არასოდეს განუცდია.

(245) რომლის მსგავსი ადამიანურმა ვნებებმა იშვიათად შეიძლება გამოიწვიოს. * REF. ადამიანური ვნებები.

(246) მალე იძულებული გახდა თეატრი დაეტოვებინა. * ACT. „თეატრი“: 9: წასვლა.

(247) ფეხები უკანკალებდა და თითქმის აღარ ემორჩილებოდა. ისე ძალაგამოცლილი და დასუსტებული იყო, როგორც განერვი-

ულებული ადამიანი, რომელიც საშინელ სიბრაზეს აჰყვა. მან ისეთი სიამოვნება და, ამასთან, იმგვარი ტკივილი გადაიტანა, რომ მისი ცხოვრება ლარნაკიდან უეცრად გადმოღვრილ წყალს დაემსგავსა. დაცარიელდა, გატყდა, თავს იმ მძიმე ავადმყოფობით შეპყრობილ ადამიანად გრძნობდა, რომელსაც გამოჯანმრთელების იმედი დაუკარგავს. * ACT. „ტკბობა“: 9: სიცარიელე: ავადმყოფობის კოდი.

(248) აუხსნელი სევდით მოცული * ACT. „ტკბობა“: 10: სევდა „post coitum“.

(249) ეკლესიის კიბეზე ჩამოჯდა. ზურგით ტაძრის სვეტს მიეყრდნო და არეულმა ფიქრებმა სიზმარივით გაიტაცა. ვნება მეხივით დაატყდა თავს. * ACT. „ტკბობა“: 11: ძალების აღდგენა. ეს ძალების აღდგენა განსხვავებული კოდებით შეგვიძლია წავიკითხოთ: ფსიქოლოგიურით (სული იბრუნებს საკუთარ უფლებებს), ქრისტიანულით (ხორცის წუხილი, ეკლესიას შეფარება), ფსიქოანალიტიკურით (დაბრუნება სვეტ-ფალოსთან), ტრივიალურით (დასვენება post coitum).

LIII. ევფემიზმი

აი, სარაზინის ნამდვილი ისტორია: ის შედის თეატრში; მომხიბვლელი ვარსკვლავის სილამაზე, ხმა და ხელოვნება აჯადოებს; სრულიად შერყეული გამოდის დარბაზიდან და გადაწყვეტს, კვლავ განიცადოს პირველი საღამოს გრძნეულება, ამიტომ მთელი სეზონისთვის ქირაობს ლოჟას სცენის გვერდით. და აი, ახლა გმირის სხვა ისტორია: ის შემთხვევით შედის თეატრში (206), შემთხვევით ჯდება სცენასთან ახლოს (209), იპყრობს მუსიკის ვნება (213), *პრიმადონას* სილამაზე (219), მისი ხმა (231), რაც სურვილს აღუძრავს; სცენის სიახლოვე იწვევს ჰალუცინაციას, მას ეჩვენება, რომ ზამბინელას დაეუფლა (242); მომღერლის ხმით იმსჭვალება (243), მიდის ორგაზმამდე (244), რასაც მოჰყვება სი-ცარიელე (247), სევდა (348), შემდეგ გამოდის, ჯდება და ფიქრობს (249): სარაზინისთვის ეს მართლაც პირველი ნეტარება იყო; მან გადაწყვიტა, განეახლებინა ეს სიამოვნება მარტოობაში, ყოველ საღამოს, გაეშინაურებინა და თავის განკარგულებაში ჰქონოდა ყოველთვის, როცა ამის სურვილი გაუჩნდებოდა; ამ ორ ისტორიას შორის არსებობს დიაგრამატიკული მიმართება, რაც მათ იდენტურობას უზრუნველყოფს: ეს არის ერთი და იგივე ისტორია, ვინაიდან მას საფუძვლად უდევს

ერთი და იგივე სქემა, ერთნაირი, თანმიმდევრული განვითარება: დაძაბულობა, გატაცება თუ ალყა, აფეთქება, დაღლა, დასასრული. თეატრის სცენარში მარტოხელას ორგაზმის წაკითხვის, ევფემური ვერსიის ეროტიკული ისტორიით ჩანაცვლების ამგვარი კითხვის ოპერაცია ეფუძნება არა სიმბოლურ ლექსიკას, არამედ სისტემურ შეთანხმებულობას, მიმართებათა შესაბამისობას. აქედან გამომდინარე, ტექსტის აზრი არის არა ესა თუ ის „ინტერპრეტაცია", არამედ მისი კითხვის დიაგრამატიკული ერთობა, მისი მრავალობითი სისტემა. მავანი იტყვის, რომ თეატრის სცენა, *„ისეთი, როგორიც ავტორმა აღგვიწერა"*, პირდაპირი მნიშვნელობის უპირატესობით სარგებლობს და „ჭეშმარიტებას", ტექსტის „რეალობას" წარმოადგენს. ამგვარად, მათი თვალით, ამ სცენას, როგორც ორგაზმის წაკითხვას, სიმბოლური შეფერილობა ექნება და იგი აღმოჩნდება გულდასმით შესრულებული, თუმცა ნაკლებად აზრიანი. *„არაფერი — ტექსტის გარდა, მხოლოდ ტექსტი"* — ამგვარ შემოთავაზებას არცთუ დიდი აზრი აქვს, პირიქით, უფრო დამაფრთხობელია; ტექსტის ბუკვალურობა ისეთივე სისტემაა, როგორიც სხვა. ბალზაკისეული წერა სხვა არაფერია, თუ არა სხვა, სიმბოლური წერის „ტრანსკრიფცია": თავის მხრივ, ევფემიზმიც ხომ თავისებური ენაა. სიმართლე რომ ითქვას, ტექსტის აზრი არ შეიძლება იყოს სხვა რამ, თუ არა მისივე სისტემების, მისივე დაუსრულებელი (წრიული) „ტრანსკრიფციულობის" სიმრავლე, როცა ერთი სისტემა გადაწერს სხვას და, პირიქით. ტექსტის პირისპირ არ არსებობს „პირველი", „ბუნებრივი", „ეროვნული, „მშობლიური" ენა, იგი დაბადებისთანავე ამჟღავნებს მრავალფეროვნებას; ტექსტობრივი ლექსიკონისთვის არ არსებობს არც შესასვლელი და არც გამოსასვლელი ენა, ვინაიდან ტექსტს ლექსიკონთან აახლოებს არა განსაზღვრების მოცემის უნარი (მზამზარეული), არამედ სტრუქტურის უსასრულობა.

(250) სახლში დაბრუნებული * ACT. „თეატრი": 10: შინ დაბრუნება.

(251) შეპყრობილივით მუშაობდა, რაც ცხოვრებაში სიახლის გაჩენაზე მიუთითებს. პირველი სიყვარულის ცეცხლის მოპოვების შემდეგ, რომელიც სიამოვნებასთან ისევე ახლოსაა, როგორც ტანჯვასთან, მას საკუთარი მოუთმენლობისა და სიშმაგის სხვა გეზით წარმართვა სურდა და გადაწყვიტა, ზამბინელას სახე მახსოვრობით შეექმნა. მისმა სურვილებმა თითქოს ფრთა შეისხა. * REF. სიყვარულით დაავადება. ** ACT. „სიყვარულის სურვილი": 2: დახატვა. აქ საუბარია სიყვარულის დროს წარმოშობილ ნების უქონლობაზე,

მოლოდინზე. *** SYM. სხეულთა რეპროდუქცია: სურათი. ხატვა (ქმედება) ადამიანის სხეულის ხელახალი კოდირებაა, განსხვავებული სტილების, პოზებისა და სტერეოტიპების სისტემებში მისი რეინტეგრაციის გზით, რაც რიტორიკული სქემის მიხედვით, დისკურსს წარმოადგენს: ეს არის ზოგადი ქმედება (ხატვა) , რაც შემდეგ სამი სახეობის მონეტად დახურდავდება.

(252) ზოგიერთ ფურცელზე ზამბინელა გამოხატული იყო ისეთ მშვიდ და ცივ პოზაში, როგორსაც უპირატესობას ანიჭებდნენ რაფაელი, ჯორჯონე და სხვა დიდი მხატვრები. * SYM. სხეულთა რეპროდუქცია: ნახატი (1): აკადემიური (მთლიანობა აქ ეყრდნობა კულტურულ კოდს, რეფერენციას: ხელოვნების წიგნი).

(253) სხვაგან მას თავი ნატიფად დაეხარა, რულადას ასრულებდა და საკუთარ ხმას თითქოს თავადვე უსმენდა. * SYM. სხეულთა რეპროდუქცია: ნახატი (2) რომანტიკა (ჟესტის ყველაზე სათუთი მდგომარეობა, ცხოვრების წიგნიდან აღებული).

(254) სარაზინმა თავისი საყვარლის პორტრეტი ყველა პოზაში დახატა — ვუალის გარეშე, დამჯდარი, ფეხზე მდგომი, დაწოლილი, უმანკოებითა თუ სიყვარულით სავსე; მან თავისი გაშმაგებული ფანქრის წყალობით განახორციელა ყველა ახირებული იდეა, რომელიც ჩვენს წარმოსახვაში მაშინ ღვივდება, როცა საყვარელ ადამიანზე ფიქრით ვართ აღვსილნი. * SYM. სხეულთა ასლი: ნახატი (3): ფანტაზმური. მოდელი „თავისუფლად“ ექვემდებარება (რაც ნიშნავს, რომ შესაბამის, კერძოდ, ფანტაზმურის კოდს ემორჩილება) სურვილის მანიპულაციებს (*„ყველა ახირებული იდეა“, „ყველა პოზაში“*). მართლაც, ყველა წინა ნახატი ფანტაზმურია: ასლი რაფაელის პოზაში, იშვიათი ჟესტების გამოგონება, უკვე მიზანმიმართულ ბრიკოლაჟს, სასურველი სხეულის საკუთარი სურვილებით მანიპულირებას (საკუთარი ფანტაზმით) ნიშნავს. ხელოვნების რეალისტური კონცეფციით მთელი ფერწერა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ფანტაზმური მანიპულაციების უდიდესი გალერეა, სადაც სხეულებს გარდაქმნიან ისე, *როგორც სურთ*; ამგვარად, ისინი ნელ-ნელა იკავებენ სურვილით შექმნილ ყველა უჯრედს (ის, რაც ნათლად, ანუ სამაგალითოდ ჩანს მარკიზ დე სადის ცოცხალ ნახატებში). * REF. ვნების კოდი. *** SYM. გაშიშვლება (ზამბინელა წარმოდგენილია *ვუალის* გარეშე).

(255) მაგრამ მისი შმაგი ფიქრები ნახატის საზღვრებს სცდებოდა. REF. გადაჭარბება (აგრესია). ** SYM. გაშიშვლება.

LIV. უკან, უფრო შორს

თავისი მოდელის შეუჩერებლად გაშიშვლებით მოქანდაკე სარაზინი პირდაპირ მიჰყვება ფროიდს, რომელიც (ლეონარდო და ვინჩიზე საუბრისას) მოქანდაკისა და ანალიტიკოსის საქმიანობებს აიგივებს. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, საუბარია via di levare, ადგილის გასუფთავებაზე, ზედმეტის გატანაზე. მოქანდაკე უბრუნდება ბავშვობის ჩვეულებას (როდესაც ჩიჩქნიდა სკამს, რომელზეც ჩანახატებს ტოვებდა) და ზამბინელას საფარს გლეჯს, რათა მის ჭეშმარიტ სხეულამდე მიაღწიოს; სარაზინი, როგორც ადამიანი, უშვებს უამრავ ერთნაირ შეცდომას და ამით ფატალურად მიემართება კასტრატის ნამდვილ სახემდე, რომელსაც ცენტრის ადგილზე სიცარიელე აქვს. და ეს ორმაგი მოძრაობა რეალიზმისთვის დამახასიათებელი ორაზროვნების ანალოგიურია. *სარაზინისეულ* ხელოვანს სურს საფარველი ახადოს მოდელს, წავიდეს *სულ უფრო შორს,* უფრო უკან, მიჰყვეს იდეალისტურ პრინციპს, რომლის თანახმადაც საიდუმლო და ჭეშმარიტება იდენტურია. მაშასადამე, საჭიროა შეღწევა მოდელის *შიგნით*, ქანდაკების *ქვეშ,* ტილოს *მიღმა* (ეს არის სწორედ ის, რის მიღწევასაც სხვა ბალზაკისეული ხელოვანი, ფრენჰოფერი ცდილობს). ამგვარი წესით მოქმედებს რეალისტი მწერალიც (და მისი შთამომავალი — კრიტიკა): საჭიროა ფურცლის *მიღმა* მხარეს გასვლა, რომ გაიგო ვოტრენსა და ლიუსიენ დე რიუბამპრეს შორის ურთიერთობები (მაგრამ რაც ფურცლის *მიღმაა*, არის არა რეალობა, არა რეფერენტი, არამედ რეფერენცია. „წერის დაუდევარი და მოუხელთებელი უსაზღვროება“). მოდელის, ქანდაკების, ტილოს თუ ტექსტის *გადაბრუნების,* მის *ქვეშ* შეძრომის, მის *შიგნით* შეღწევის სურვილი, რაც სარაზინს, რეალისტ ხელოვანსა და კრიტიკოსს ამოძრავებს, — ფიასკომდე მიდის და *სარაზინიც* ამის ერთგვარი დასტურია: ტილოს *უკან,* რომელზეც ფრენჰოფერი ოცნებობს, მხოლოდ მისი ზედაპირი, ნაჯღაბნი ხაზები, გაუშიფ-რავი აბსტრაქტული წერა, უცნობი (ამოუცნობი) შედევრია, რომლის დასრულებასაც გენიალური ფერმწერის სიკვდილი მოჰყვება: ზამბინელას *მიღმა* (მაშასადამე, მის ქანდაკებაში) გვხვდება მხოლოდ მასაჭურისებელი არარა, სიცარიელე, რაც სარაზინს მაშინვე მოკლავს, როგორც კი ილუზიურ ქანდაკებას, საკუთარი მარცხის მოწმეს, გაანადგურებს, ვინაიდან შეუძლებელია საფარველის ქვეშ არსებული საგნების ავთენტურობის გამოვლენა, აღმნიშვნელების დაუოკებელი მოძრაობის შეჩერება.

(256) ის უყურებდა ზამბინელას, საუბრობდა მასთან, ემუდარებოდა, უკავშირებდა მას ცხოვრებისა და ბედნიერების ათას წელს, წარმოსახვაში მასთან ერთად განიცდიდა ცხოვრების მრავალფეროვან ეპიზოდებს, * აქ მოცემულია ფანტაზმის ზუსტი განსაზღვრება; ფანტაზმა არის სცენარი, რომელშიც ობიექტის აღურაცხელი პოზებია წარმოდგენილი (*„ცხოვრების მრავალფეროვანი ეპიზოდები“*), მაგრამ ყოველთვის მიემართება სუბიექტისკენ (როგორც ხორციელი მანიპულაციების მცდელობები), რომელიც სცენის შუაგულშია (*ის ხედავდა, ესაუბრებოდა, ემუდარებოდა, უკავშირდებოდა*). SYM. ფანტაზმური სცენარი.

(257) გეგმავდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მასთან ერთად გასატარებელ მომავალს. * ეს სცენარი თვით მომავალსაც კი მოიცავს, რაც ფანტაზმის სპეციფიკურ დროს წარმოადგენს (SYM. ფანტაზმური სცენარი).

(258) მეორე დილით მან თეატრში მსახური გაგზავნა, რათა მთელი სეზონისთვის ლოჟა სცენის ახლოს ექირავებინა. * REF. ქრონოლოგია (*„მეორე დღეს“*). ** ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 3: ლოჟის დაქირავება თეატრში. სარაზინის მიერ სასიყვარულო ამბის წამოწყება წმინდად პასიური ბუნებისაა: მოქანდაკე არა ზამბინელას დაპყრობას, მოპოვებას, არამედ თავისი პირველი, მარტოობაში განცდილი სიამოვნების განმეორებას ცდილობს; აი, ამიტომ მისი პირველი განცხადებიდან — *„უყვარდეს მას ან მოკვდეს“* — რჩება მხოლოდ ორი გაჭიანურებული ელემენტი: დახატოს, უჭვრიტოს. ამის შემდეგ მოვლენათა სვლა სარაზინს უკვე აღარ ემორჩილება და ერთვება მისი „სიკვდილის სურვილი“. *** სცენის სიახლოვემ, რომლის უპირატესობა სარაზინმა შემთხვევით აღმოაჩინა, მას საშუალება მისცა სიამოვნება მიეღო; ამიერიდან, ის სცენასთან მიახლოების შესაძლებლობას მიზანმიმართულად ეძებს; როგორც ჩანს, ახლა სურს, იგივე ყოველ საღამოს, მთელი სეზონის განმავლობაში გაიმეოროს (ACT. სიამოვნება: 12: განმეორების პირობა).

(259) შემდეგ, როგორც ვნებებით სავსე სულის მქონე ახალგაზრდამ, * REF. ასაკობრივი ჯგუფების ფსიქოლოგია.

(260) არჩეული გზის სირთულეები გააზვიადა და გადაწყვიტა, პირველ ხანებში თავისი ვნებები სატრფოს თაყვანისცემით დაეკმაყოფილებინა. * ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 4: პაუზა. გმირი ისწრაფვის არა იმდენად რეალობისკენ, რამდენადაც თავისი სიყვარულის ობიექტით ფანტაზმური ტკბობისკენ. ის დროებით

გვერდზე გადადებს პრაქტიკულ საქმიანობას და უპირველესად ფანტაზმური მანიპულაციისთვის შესაბამის პირობებს აწესრიგებს. იგი თავისი პასიურობის ალიბად წინ წამოწევს სხვადასხვა დაბრკოლებებსა და სირთულეებს, რომლებიც გადაჭარბებულია, მაგრამ ხელსაყრელია და ამართლებს მის „ოცნებას“, რითაც ასე დაკავებულია.

(261) მაგრამ სიყვარულის ეს ოქროს ხანა, როდესაც საკუთარი გრძნობებით ვტკბებით და ბედნიერებას ჩვენსავე განცდებში ვპოულობთ, * REF. სიყვარულის ასაკის კოდი.

(262) სარაზინისთვის დიდხანს არ გაგრძელებულა. * REF. ქრონოლოგია.

(263) შემდგომ განვითარებული მოვლენები მისთვის მოულოდნელი აღმოჩნდა, * სარაზინი აქტიურად მხოლოდ თავის ფანტაზმებს წარმართავს. შედეგად, რაც კი გარედან („რეალურიდან“) მოდის, მისთვის მოულოდნელია. ამგვარად, მოხმობილი შენიშვნა „სიყვარულის სურვილის“ დასასრულს მოასწავებს; მაგრამ ვინაიდან ეს შენიშვნა პროსპექტიულია (საჭიროა ოციოდე ლექსია, რათა ისევ დავუბრუნდეთ ამ მითითებულ „მოვლენებს“ და, უპირველესად, დუენიასთან შეხვედრას), №240-ე ლექსიაში აღმოცენებული პაუზა შეიძლება ისევ დანაწევრდეს ფანტაზმური ელემენტების სერიად (ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 5: მოვლენების განვითარების შეწყვეტა).

(264) რადგან ჯერ კიდევ იმ ჭაბუკური ჰალუცინაციის ხიბლში იმყოფებოდა, რომელიც ერთდროულად გულუბრყვილოც იყო და სასიამოვნოც. * სიყვარულის თავგადასავალში ერთვება პაუზა (თუმცა მისი დასასრულის შესახებ უკვე ვიცით), რომელიც მთელი რიგი ქმედებებით, ქცევებითა თუ შთაბეჭდილებებით ივსება; მთელი ეს მომდევნო ელემენტები აქ ზოგადი სახით გვეუწყება: სასიამოვნო ჰალუცინაციები (ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 6: ელემენტების ანონსი, რომლებიც პაუზას ქმნიან).

(265) ერთი კვირის განმავლობაში მთელი ცხოვრება გაიარა: დილაობით თიხას ზელდა * REF. ქრონოლოგია (ერთი კვირა, ლოჟაში, სავარძელში გატარებული. შეხვედრა დუენიასთან (შემთხვევა, რომელიც სარაზინისთვის „მოულოდნელია“) მისი რომში ცხოვრების 24-ე დღეს (ინფორმაცია, თანმხვედრი იმისა, რომ ის არ იცნობს რომაულ წესებს). ** ACT „სიყვარულის სურვილი“: 7: დილაობით გამოძერწვა (ავხორცული ჰალუცინაციის პირველი შემადგენელი

ელემენტი). ცომის ზელა (№163), როგორც სარაზინის ბავშვური საქმიანობა, სიმბოლურად დანაკუწების ეკვივალენტურია; როგორც ჩანს, ორივე შემთხვევა მიუთითებს ხელების რაღაცაში ჩაფლობას, საფარველის ჩამოგლეჯას, მოცულობითი სხეულის შინაგან წვდომას, რაღაც *ფარულის, ჭეშმარიტის* მოხელთებას.

(266) და, მიუხედავად იმისა, რომ ვუალები, კაბები, კორსეტები, ბაფთები, ზამბინელას ტანს უფარავდა, მაინც ცდილობდა ზამბინელას სხეულის ასლი გამოეძერწა; * SYM. გაშიშვლება.

(267) საღამოს კი თავის ლოჟაში ადრიანად მოკალათდებოდა, სავარძელზე მარტო წამოწვებოდა და ოპიუმით მთვრალი თურქივით ისეთი სავსე და უხვი ბედნიერებით ტკბებოდა, როგორიც შეიძლება მხოლოდ ინატრო. * ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 8: საღამო, ტახტი (ჰალუცინაციური გაჭიანურების მეორე შემადგენელი ელემენტი). კონოტაციები ცხადად მიუთითებს ცერემონიულად ორგანიზებულსა და სარაზინის მიერ განმეორებულ ამ ტკბობის ბუნებას, რომელიც ერთ საღამოს შემთხვევით, მარტოობაში, ჰალუცინაციურად განცდილი პირველი სიამოვნებიდან დაიწყო (როცა სუბიექტსა და ობიექტს შორის არ არსებობდა ზღვარი). ეს არის ნებაყოფილობითი და ცერემონიული სიამოვნება, რაც ასევე შეიცავს ერთგვარ ასკეზას და გარჯას მოითხოვს: ამოცანა ისაა, რომ აღნიშნული სიამოვნება ყოველგვარი გაღიზიანებისგან, წუხილისგან, ძალადობისგან, სიჭარბისგან განიწმიდოს: აქედან მოდის გონივრულად პროგრესული ტექნიკა, რომელიც მიმართულია არა ტკბობისგან განშორების, არამედ მისი დამორჩილების, ყოველგვარი უცხო შეგრძნებებისგან გაწმენდისაკენ. თავის მხრივ, ტახტზე განცდილი ეს ბედნიერება უფრო წვრილმან ქმედებებსაც ემორჩილება.

(268) ჯერ ის თანდათან გაუშინაურდა იმ ცხოველ ემოციებს, რომლებსაც მას თავისი გულისმპყრობელი აღუძრავდა, * ACT. „სიყვარულის სურვილი“: მოსმენის, ყურისგდების შეჩვევა).

(269) შემდეგ კი ისწავლა, თვალები მშვიდად მიეპყრო მისთვის და * ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 10: მზერის მოთვინიერება.

(270) აღარ ეჭვრიტა უგონო მგზნებარებით, რამაც გაცნობის პირველ დღეებში მხეცად აქცია. მისი ვნება უფრო ღრმა და მშვიდი გახდა: * ორმაგ ასკეზას — სმენასა და ხედვას — უფრო რენტაბელურ ფანტაზმამდე მივყავართ, რაც პირვანდელი თავშეუკავებლობისგან თავისუფალია (№237: სარაზინის გაშმაგებული სურვი-

ლი *„მტკივნეული და თავშეუკავებელი გადმოღვრისაკენ ისწრაფოდა“*) (ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 11: ორი წინამავალი ოპერაციის შედეგი).

(271) საკუთარ თავში ჩაკეტილი მოქანდაკე არ უშვებდა, რომ მეგობრებს, მისი წარმოსახვებთან დაკავშირებული, ოცნებებითა და იმედებით შემკული, ბედნიერებით სავსე მარტოობა დაერღვიათ. * ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 12: მოპოვებული ჰალუცინაციების გაფრთხილება. სარაზინის ნებაყოფილობით მარტოობას დიეგეტური ფუნქცია აქვს: ის „ხსნის“, თუ როგორ აღმოჩნდა სარაზინი გარემოცვისგან იზოლირებული, რატომ არ იცოდა, რომ პაპის სახელმწიფოში ქალის პარტიის შემსრულებლები მხოლოდ კასტრატები არიან; მარტოობას აქ იგივე ფუნქცია აქვს, რაც სარაზინის რომში ცხოვრების მოკლე პერიოდს, რასაც ქრონოლოგიური კოდის არაერთი განმეორება წარმოაჩენს; ყოველივე ეს კი მოხუცი თავადი კიჯის ამოძახილს ეხმიანება: *„ციდან ჩამოვარდით?“* (№468).

(272) მას ისე ძლიერად და მიამიტურად უყვარდა, რომ ეძალებოდა უბიწო ეჭვები, რომლებიც პირველი სიყვარულისას გვიპყრობს ხოლმე პირველი სიყვარულისას გვიპყრობს ხოლმე * REF. ვნების კოდი.

(273) და უკვე იმაზე ფიქრიც კი დაიწყო, რომ მოვიდა მოქმედების, ხრიკების, იმის ცოდნის დრო, თუ სად ცხოვრობდა ზამბინელა, ჰყავდა თუ არა დედა, ბიძა, მეურვე, ოჯახი, მის ნახვასა და მასთან საუბარზე ოცნებობდა. სარაზინის გული ამ თამამი აზრებით ისე ძლიერად იკუმშებოდა, რომ მათი განხორციელება მეორე დღისთვის გადაჰქონდა. * ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 13: პაუზის ალიბი და ვადის გაგრძელება.

(274) და საკუთარი ფიზიკური ტანჯვით ისევე ტკბებოდა, როგორც გონებით განცდილი სიამოვნებით. * SEM. სირთულე (ჩვენ უკვე ვიცნობთ სარაზინის პარადოქსულ ხასიათს, რომელშიც წინააღმდეგობები ერთმანეთშია არეული).

(275) მაგრამ, — შემაწყვეტინა ქალბატონმა როშფიდმა, — ჯერ კიდევ ვერ ვხედავ მარიანინას და მის ჩია მოხუცს.

— თქვენ მის გარდა ვერავის ხედავთ! — წამოვიყვირე მოთმინებიდან გამოსული ავტორივით, რომელსაც წარმატებული სცენის ეფექტს ურღვევენ. * REF. ავტორის კოდი (მთხრობელი მეტალინგვისტური აქტით აღწერს მთხრობელის კოდს). ** REF. გამოცანა 4

(ვინ არის მოხუცი?): პასუხის მოთხოვნა. *** მთხრობელის პასუხს ერთდროულად შეუძლია თქვას სიმართლე (ზამბინელა არის მოხუცი) და ტყუილი (რომ მოხუცი სარაზინია): ეს არის ეკივოკი (R. ენიგმა 4: ეკივოკი).

LV. ენა, როგორც ბუნება

სარაზინის თავგადასავალს სცენაზე, პრაქტიკულად, ორი პერსონაჟი გამოჰყავს: თავად სარაზინი და ზამბინელა. მაშასადამე, მოხუცი ორიდან ერთია (*„მის გარდა ვერავის ხედავთ“*). ჭეშმარიტება და სიცრუე ორ უბრალო ალტერნატივამდეა დაყვანილი: მკითხველი ინტერესითაა შეპყრობილი, ვინაიდან მას აინტერესებს, რას წარმოადგენს ამ წყვილის თითოეული წევრი, ე.ი. თუ იგი კითხვას დასვამს ზამბინელას შესახებ — სოპრანოს პიროვნებას ნიღაბი ჩამოეხსნება, გაჩნდება ეჭვი სქესზე და მას განსაკუთრებულ კლასს — ანომალიურს მივაკუთვნებთ; სქესობრივი კლასიფიკაციისას ეჭვი მყისიერად „ბუნდოვანებაში“ გადაიზრდება და ეს ორაზროვნება გაცხადდება არა კითხვის პროცესში, არამედ ანალიტიკურ დონეზე; ჩვეულებრივი კითხვის რიტმი იძლევა იმის საშუალებას, რომ ორივე ალტერნატიული წევრი (*ტყუილი/მართალი*) ერთგვარ სწრაფად მოძრავ ტურნიკეტში მოხვდეს, რაც მათი განცალკევების საშუალებას არ იძლევა; ამგვარ ტურნიკეტად გვევლინება ფრაზა. მისი სტრუქტურის უბრალოება, სიმოკლე, სისწრაფე (რაც მეტონიმიურად მთხრობელის მოუთმენლობას ამჟღავნებს) და ყველაფერი, რაც კი მასშია, ჭეშმარიტებას მკითხველისგან შორს *გა-იტაცებს* (რაც ისტორიის მიმართ ინტერესის დაკარგვის საფრზთხეს შეიცავს). ანალოგიურად მოქმედებს (ნოველის სხვა ადგილას) ოპერატიული და ელეგანტური სინტაქსური მოდულაციაც. ეს არის თავად ენის მიერ ნაბოძები რესურსი, რომელიც საშუალებას იძლევა, სტრუქტურული წინააღმდეგობა დათმობის უბრალო მორფემამდე დაიყვანოს: *„მრავლისმეტყველ მზერათა გაცვლის მიუხედავად, მოქანდაკე გააოცა იმ თავშეკავებამ, რასაც ზამბინელა მის მიმართ იჩენდა“* (351) — ეს არის კონსტრუქცია, რომელიც ამშვიდებს, ამსუბუქებს, აქრობს ნარატიული სტრუქტურის მძაფრ გამოთქმებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფრაზაში (როგორც ენობრივ ერთეულში) არის ძალა, რომელიც ერთგვარად იშინაურებს თხრობის ოსტატობას, მასში ჩადებულია მნიშვნელობა, რომელიც მნიშვნელობებს უარ-

ყოფს. ამ დიაკრიტიკულ ელემენტებს შეგვიძლია ვუწოდოთ (ვინაიდან ის ნარატიული მთლიანობის ჯაჭვზე იგება) *ფრაზირება*. ან კიდევ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფრაზა არის *ბუნება*, რომლის ფუნქცია — თუ დატვირთვა — თხრობის კულტურისთვის *უცოდველობის* მინიჭებაა. ნარატიულ სტრუქტურაზე დაშენებით, მისი ფორმირებით, რიტმის მოწესრიგებით, მასზე წმინდად გრამატიკული მორფემების აღბეჭდვით, ფრაზა თხრობას თავისთავად *სიცხადეს* ანიჭებს. ენა (აქ — ფრანგული) — თავისი გამოცდილებით (ბავშვობიდან გათავისებული), თავისი ისტორიული მნიშვნელობით, ერთიანად დანათესავებული თავის ჩვეულებებს, მოკლედ, მთელი თავისი *უწინარესობით*, ჩანს, ყოველგვარ უფლებას ფლობს ნარატიულ სიუჟეტზე, რომელიც ოცი გვერდის წინ დაიწყო, თუმცა ენა მანამდეც არსებობდა. აქედან ცხადი ხდება, რომ დენოტაცია არ არის დისკურსის ჭეშმარიტება: ის არ იმყოფება სტრუქტურის მიღმა, მისი ფუნქცია სხვების თანაბარია და ეს ფუნქცია არის სწორედ *უცოდველობის* სტრუქტურა; დენოტაცია კოდებს ერთგვარი ძვირფასი ექსციპიენტით კვებავს, რომელიც ამასთანავე განსაკუთრებულ, ხარისხიან მასალას წარმოადგენს და საშუალებას იძლევა, ეს კოდები მშვიდად დაუკავშიროს ერთმანეთს.

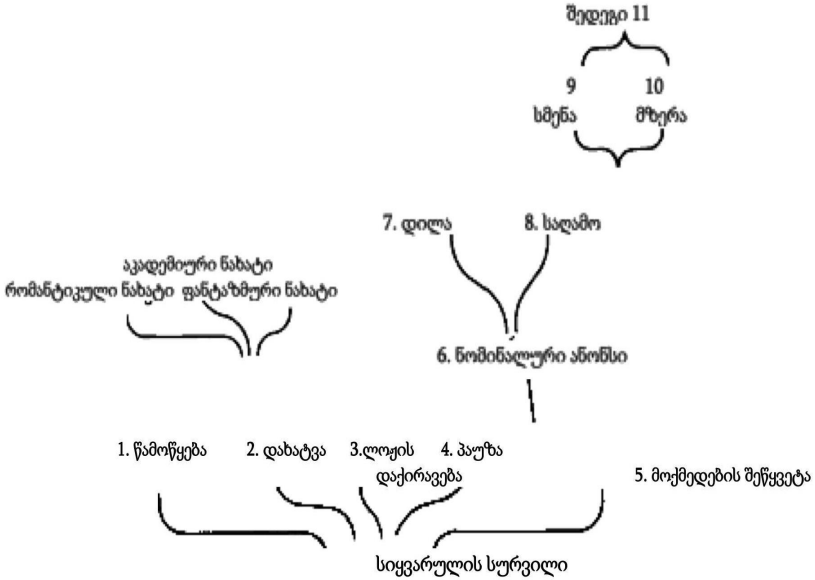
(276) —რამდენიმე დღის განმავლობაში, — განვაგრძე პაუზის შემდეგ, — სარაზინი ისე ერთგულად მიდიოდა და მოიკალათებდა ხოლმე თავის ლოჟაში, მისი მზერა ისეთ სიყვარულს გამოხატავდა, * REF. ქრონოლოგია (ჩვენ ვიცით, რომ 265-ე ლექსიიდან გამომდინარე, ეს რამდენიმე დღე ერთი კვირაა). ** ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 14: პაუზის რეზუმე.

LVI. ხე

თხრობის მდინარებასთან ერთად ზოგჯერ რიტორიკული კო-დი პროაირეტიკულ კოდს ეხება: სინტაგმური თანმიმდევრულობა ქმედებათა ჯაჭვს შობს (*გადაწყვეტა/დახატვა/ლოჟის დაქირავე-ბა/პაუზა/ქმედების შეწყვეტა*), მაგრამ ამ ჯაჭვს, დისკურსის ზემოქმედებით, ლოგიკური განშტოებები მოსდევს: ნომინალური გვარი (*სასიყვარულო ჰალუცინაცია*) დროებით სპეციფიკას იძენს (*საღამო/დილა*), რაც თავის მხრივ, შედეგის სახით — ალიბად ან რეზიუმედ კონკრეტდება.

თანმიმდევრულობის (*სიყვარულის სურვილი*) იმპლიციტური სახელწოდებიდან გამომდინარე, ვიღებთ პროაირეტიკულ ხეს

(შპალერის ყაიდაზე), რომლის განშტოებები და ერთმანეთში ჩახლართული ტოტები, საერთო ტექსტური მოცემულობის ფარგლებში, ფრაზული ტრაექტორიის უწყვეტ ტრანსფორმაციას გამორიცხავს.



თანმიმდევრულობის გარკვეულ წერტილებში, რიტორიკული კოდი, რომელსაც გავლენიანი როლი ეკუთვნის საკითხავ ტექსტში, თავის მხრივ, დაკვირტვის ერთგვარ პროცესს იწვევს და ნასკვად გარდაიქმნება; სახელი არის იმის შესაძლებლობა, რომ დააგვირგვინოს — დააანონსოს ან შეაჯამოს — გარკვეული თანმიმდევრულობა, რომელიც დეტალიზებული იყო და იქნება: ამგვარად, პაუზა გაიშლება დროში, სურათი — ნიმუშებში, ჰალუცინაცია — მის მიერ დაზარალებულ ორგანოებში. წმინდად არისტოტელური სტრუქტურიდან გამომდინარე, დისკურსი უწყვეტად მერყეობს სქესსა (ნომინალურ) და მის სახეობებს შორის (პროაირეტიკული); ამგვარად, ლექსიკა, როგორც ზოგადი და სპეციფიკური სახელების სისტემა, აქტიურად თანამშრომლობს სტრუქტურირების პროცესთან, რათა გაითავისოს იგი, ვინაიდან აზრი — ძალაა: სახელდება — დამორჩილებაა და რაც მეტი საერთო ბუნება აქვს სახელებს, დამორჩილების ელემენტი მით უფრო ჭარბობს. როდესაც დისკურსი თავად საუბრობს ჰალუცინაციაზე

(რათა შემდგომში ის დააკონკრეტოს), იმავე ძალადობის აქტს მიმართვას, როგორსაც მათემატიკოსები და ლოგიკოსები, რომლებიც ამბობენ: *ვუწოდოთ P-ს ობიექტი, რომელიც...* ან *P აღნიშნავს, რომ ...* და ა.შ. ამგვარად, მკითხველისეული დისკურსი გამოხატვის წინარე ნომინაციებითაა გაჯერებული, რომლებიც ემორჩილებიან ტექსტს, მაგრამ ასევე შეიძლება გამოიწვიონ გულზიდვა, რაც ყოველთვის თან სდევს ძალით რაღაცის მისაკუთრებას. ჩვენ, ჩვენი მხრიდან, სახელის თანმიმდევრულობის მითვისებით („სიყვარულის სურვილი“) და ასევე, აზრობრივი ომის გაღვივებით, გათავისების პროცესს ვუბრუნდებით, რაც ტექსტში იმთავითვე იგულისხმება.

(277) რომ ამ ადამიანის ვნებას ზამბინელას ხმის მიმართ მთელი პარიზი შეიტყობდა, ეს ამბავი აქ რომ მომხდარიყო; * SYM. კასტრატის ხმა (ის, რაც შეიძლება მივიღოთ, როგორც ვულგარული, ბანალური სინეკდოქე (ზამბინელა აღნიშნულია თავისი ხმით) აქ სიტყვასიტყვით უნდა გავიგოთ: სარაზინი შეყვარებულია კასტრატის ხმაზე, კასტრაციაზე). ** REF. ეთნიკური ფსიქოლოგია: პარიზი.

(278) მაგრამ იტალიაში, ქალბატონო, სპექტაკლზე მისულებს თავიანთი ანგარიში, თავიანთი ვნება, თავიანთი გულის ინტერესი აქვთ, რაც სხვების ჭოგრიტით თვალიერებას გამორიცხავს. * REF. ეთნიკური ფსიქოლოგია: იტალია.

(279) თუმცა მოქანდაკის სიგიჟე ოპერის მომღერლებს მხედველობიდან დიდხანს ვერ გამოეპარებოდათ. * მე-6 გამოცანა (ვინ არის ზამბინელა?) არის გაღრმავებული გამოცანა, მასში ერთგვარი ინტრიგაა: ამგვარად, ყოველ ჯერზე, როგორც კი თვალთმაქცობა მაქინაციურ ქმედებას დაუკავშირდება, მას (მე-6 გამოცანას) ერთიანი ბლოკის ფორმა, კოჰერენტული თანმიმდევრულობა ენიჭება და მისტიფიკაციად იქცევა. შედეგად, ზამბინელას თვალთმაქცობა შეიძლება ძველებურად *ტყუილად* დარჩეს და თავად მისივე არაერთგვაროვანი (შესაძლებელი) გრძნობის გათვალისწინებით, ზოგადად, მე-6 გამოცანას მიეკუთვნოს და არა მისტიფიკაციას (HER. „მისტიფიკაცია“: 1: მისტიფიკატორთა ჯგუფი).

(280) ერთ საღამოს ფრანგმა შეამჩნია, რომ კულისებში მასზე იცინოდნენ. * REF. ქრონოლოგია („ერთი საღამო“ აგრძელებს *მოვლენებს, რომლებიც მისთვის მოულოდნელი აღმოჩნდა*, №263). ** HER. „მისტიფიკაცია“: 2: სიცილი (მოძრავი სტრატეგემა). სიცილს (მისტიფიკაციის საფუძველს) კასტრატორული ფუნქცია ექნება

513-ში (*სიცილი, სიცილი! და შენ გაბედე, მამაკაცის გრძნობებზე გეთამაშა?*).

(281) ძნელია ითქვას, რას ჩაიდენდა იგი, * SEM. ძალადობა, გადაჭარბება.

(282) სცენაზე ზამბინელა რომ არ გამოსულიყო. მან სარაზინს მრავლისმეტყველი მზერა მიაპყრო. * ზამბინელას „მრავლისმეტყველი“ მზერა მისტიფიკატორთა მხრიდან მსხვერპლისკენ მიმართული ერთ-ერთი ტყუილთაგანია (HER. გამოცანა 6: ზამბინელას მიერ სარაზინის მოტყუება).

LVII. მიმართულების ხაზები

იდეალური შეიძლება ვუწოდოთ კომუნიკაციურ პროცესს, რომელიც ერთმანეთს აკავშირებს ორ პარტნიორს, გამორიცხავს ყოველგვარ ხმაურს (ამ სიტყვის კიბერნეტიკული გაგებით) და ერთიან ძაფად კრავს მათ პირდაპირი კავშირით. ნარატიული კომუნიკაცია სულაც არ არის იდილიური. მიმართულების ხაზები მასში მრავლადაა და ამიტომ ამა თუ იმ შეტყობინების მკვეთრად გამოყოფა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, თუ დავაკონკრეტებთ, საიდან მოდის იგი და სად მიდის. მე-6 გამოცანაში (ვინ არის ზამბინელა?) 5 კომუნიკაციური ხაზი მოქმედებს. პირველი მისტიფიკატორთა ჯგუფიდან (მომღერლები, ვიტალიანი) მათი მსხვერპლისაკენ (სარაზინი) მიდის; მაშასადამე, შეტყობინება აქ ტრადიციულად ეფუძნება ყველა შესაძლებელ ტყუილს, სიცრუეს, ბინძურ ხრიკებს და როცა საუბარია ორაზროვნებაზე, აქ ასევე ჩაერთვება სიტყვათა თამაში, „დაცინვა“, განკუთვნილი იმისთვის, რომ თამაშის მონაწილეები გაამხიარულოს. მეორე ხაზი ზამბინელადან სარაზინისკენ მიდის: მაშასადამე, შეტყობინება აგებულია თვალთმაქცობასა და მოტყუებაზე ან ეკივოკის შემთხვევაში, ჩახშობილ სინდისის ქენჯნასა და გულწრფელობის შემოტევაზე. მესამე ხაზი თავად სარაზინს აკავშირებს საკუთარ თავთან: ის გულისხმობს ალიბებს, ცრურწმენებს და ცრუ საბუთებს, რითაც მოქანდაკე, სასიცოცხლო ინტერესებიდან გამომდინარე, საკუთარ თავს იტყუებს. მეოთხე ხაზი სარაზინის გარემოცვისკენ მიდის (თავადი კიჯი, მოქანდაკის ამხანაგები). აქ კომუნიკაციის ობიექტი აღმოჩნდება ზოგადად მიღებული აზრი, ცხადი, „რეალური“ (*„ზამბინელა არის ქალად გადაცმული კასტრატი“*). მეხუთე ხაზი დისკურსიდან მკითხველისკენ მიდის; მისი საშუალებით გადაიცემა ხან ტყუილები (რათა გამოცანის სა-იდუმლო

ძალიან ადრე არ გაიხსნას), ხან ორაზროვნებები (რათა გაამძაფროს მკითხველის ცნობისმოყვარეობა). ცხადია, მთელი ამ მრავალფეროვანების მიზანი არის სანახაობა, ტექსტი, როგორც სანახაობა; ხოლო იდილიური კომუნიკაცია უარს ამბობს ყოველგვარ სანახაობაზე, უარყოფს ვინმეს მყოფობას, *რომლის წინაშე* შეიძლება კომუნიკაციური პროცესი გაფართოვდეს; საერთო ჯამში, ის ახშობს ყოველგვარ „სხვას“, ყოველგვარ სუბიექტს. ნარატიული კომუნიკაცია საწინააღმდეგოა: მისი ყოველი მიმართულება თამაშის სხვა მონაწილეთათვის სანახაობა აღმოჩნდება: შეტყობინებას, რომელსაც ზამბინელა სარაზინს უგზავნის ან სარაზინი საკუთარი თავისკენ მიმართავს, მაქინატორ მსმენელთა ჯგუფი უსმენს. მკითხველი, დისკურის თანამონაწილეობით, ყურს უგდებს ტყუილს, რომელშიც სარაზინი კვლავ აგრძელებს ყოფნას, მას შემდეგაც კი, რაც ჭეშმარიტებას ფარდა აეხადა. ეს სატელეფონო კავშირის გაწყვეტას ჰგავს, როდესაც ყველა არხი ერთბაშად გათიშული, ჩახლართული და ახალ კომუნიკაციურ ჯაჭვში ჩართულია, საიდანაც სარგებელს მხოლოდ მკითხველი იღებს: მსმენელების უმეტესობა (აქ *მსმენელზე* ისევე ვსაუბრობთ, როგორც *მაყურებელზე*) განლაგებულია ამ სისტემის ყოველ კუთხეში, ყოველი მათგანი ხარბად ისწრაფვის მისკენ მომავალი ხმის მოსახელთებლად, რათა იგი კითხვის სისტემაში დააბრუნოს. ამგვარად, იდილიური, წმინდა კომუნიკაციის საპირისპიროდ (რაც, მაგალითად, ფორმალიზებულ მეცნიერებებში გვხვება), საკითხავ ტექსტს წინა პლანზე გამოაქვს ერთგვარი „ხმაური“. ეს თავად ამ ხმაურის, დაბინძურებული კომუნიკაციის წერაა; მაგრამ აღნიშნული ხმაური არეული, უწყვეტი, გამაყრუებელი როდია; ის გასაგებია, ურთიერთშეერთებების შედეგადაა შექმნილი და არა ერთმანეთზე დაფენით; როგორც ჩანს, ეს არის მკვეთრად გამოხატული „კაკოგრაფია“.

(283) ქალის გამოხედვა ხშირად იმაზე მეტს ამბობს, ვიდრე მას სურს. * REF. ქალთა ფსიქოლოგია.

(284) ეს გამოხედვა მოქანდაკისთვის ნამდვილი გამოცხადება იყო. სარაზინი უყვარდათ! „თუ ეს მხოლოდ ახირებაა, — ფიქრობდა ის, და უკვე მზად იყო, თავისი სატრფო გადაჭარბებულ მგზნებარებაში დაედანაშაულებინა, — თვითონაც არ უწყის, რა ემუქრება. იმედია, ეს ახირება მთელი ცხოვრება გამყვება!“ * SEM. გადაჭარბება, ძალადობა და ა.შ. ** HER. გამოცანა 6, ტყუილი (სარაზინი თავს იტყუებს). ტყუილი ემყარება არა ზამბინელას გრძნობებს, არამედ

მის სქესს, ვინაიდან გავრცელებული აზრით *(endoxa)*, მხოლოდ ქალებს შეუძლიათ მამაკაცს „მრავალისმეტყველად“ შეხედონ.

(285) ამ დროს სარაზინის ყურადღება ლოჟის კარზე სამგზის მსუბუქმა დაკაკუნებამ მიიპყრო. * ACT. „კარი II“: 1: კაკუნი (სამი მსუბუქი დაკაკუნება საიდუმლოს კონოტაციის მატარებელია, რაც საფრთხეს არ უკავშირდება: თანამზრახველი).

(286) მან კარი გააღო. * ACT. „კარი II “: 2: გაღება.

(287) ლოჟაში მოხუცი ქალი შეიპარა, რომელსაც იდუმალი გამომეტყველება ჰქონდა. * ACT. „კარი II“: 3: შესვლა. თუკი ბანალურობაზე საუბარი გვსურს, მაშინ ეს „კარი“ უნდა შევადაროთ იმ კარს, რომელიც უკვე შეგვხვდა (№125-სა და №127-ში), როცა მარიანინამ საიდუმლოებით მოცული მოხუცი მოსამსახურეს ჩააბარა. იქ იყო ასეთი თანმიმდევრობა: *მისვლა/დაკაკუნება/გამოჩენა(გაღება)*. აქ გვაქვს: *დაკაკუნება/გაღება/შესვლა*. პირველი წევრის (*მისვლის*) დაკარგვა საიდუმლოებით მოცულ გარემოს ქმნის: ეს არის კარი, რომელიც თავისთავად „აკაკუნებს“, თითქოს მას არავინ მიახლოებია.

(288) — ახალგაზრდავ, — თქვა მან, — თუ გსურთ, ბედნიერი იყოთ, წინდახედულება გამოიჩინეთ, საწვიმარი მოისხით, თვალებზე განიერი ქუდი ჩამოიფარეთ და საღამოს 10 საათისთვის კორსოს ქუჩაზე, სასტუმრო „ესპანეთის“ წინ დამელოდეთ. * ACT. „შეხვედრა“: 1: შეხვედრის დანიშვნა. *** REF. ამოუცნობი, რომანტიკული იტალია.

(289) — მოვალ, უპასუხა მან * ACT. „შეხვედრა“: 2: შუამავლის მეშვეობით დათანხმება.

(290) და დუენიას დამჭკნარ ხელებში 2 ლუიდორი ჩაუდო. * ACT. „შეხვედრა“: 3: მადლიერება, დაჯილდოება.

(291) სარაზინი ლოჟიდან გავარდა *ACT, „გასვლა“: 1: პირველი ადგილიდან.

(292) ზამბინელასგან წინასწარ მიცემული ნიშნის შემდეგ, რომელმაც მორცხვად დახარა ვნებიანი ქუთუთოები, როგორც ქალმა, გახარებულმა იმით, რომ მას გაუგეს, * ACT. „შეხვედრა“: 4: შეხვედრის დამნიშნავისთვის პაემანზე დათანხმება. ** SEM. ქალურობა (ვნებიანი ქუთუთოები). *** *როგორც ქალმა...* ჩვენ წინაშეა სიცრუე, ვინაიდან ზამბინელა არ არის ქალი; მაგრამ საიდან მოდის და საით მიემართება ტყუილი? სარაზინი თავს იტყუებს (ამ შემთხვევაში გამოთქმა უნდა განვიხილოთ, როგორც არაპირდაპირი, სარაზინის თავში წარმოშობილი აზრი)? თუ

ეს დისკურსი ატყუებს მკითხველს (რაც დასაშვებია, ვინაიდან კავშირი (როგორც) ძერწავს ზამბინელასადმი მიკუთვნებულ ერთგვარ ქალურობას)? სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ვინ იღებს პასუხისმგებლობას ზამბინელას ქმედებაზე? ამ გამოთქმის წყარო ძნელად გასარჩევია ან, უფრო ზუსტად, გაურკვეველია (HER. გამოცანა 6: ტყუილი).

(293) მოქანდაკე შინისაკენ გამალებით გარბოდა, რათა შეერჩია ჩაცმულობა, რომელიც გამორჩეულ მომხიბვლელობას შესძენდა. * ACT. „შემოსვა“: 1: შემოსვის სურვილი.

(294) თეატრიდან გამოსვლისას, * ACT. „გამოსვლა“: 2: გამოსვლა სხვა ადგილიდან (გამოსვლა გვთავაზობს შორს ყოფნას ამა თუ იმ ადგილისგან: ლოჟისგან, შენობისგან).

(295) ერთმა უცნობმა მას მხარზე ხელი მოჰკიდა, შეაჩერა და ყურში ჩასჩურჩულა:

— თავს გაუფრთხილდით, ბატონო ფრანგო, საქმე სიკვდილ-სიცოცხლეს ეხება. კარდინალი ჩიკონიარა მისი მფარველია და ნუ ეხუმრებით. * ACT. „გაფრთხილება“: 1: გამაფრთხილებელი რჩევა. ** ACT. „მფარველობა“: 1: მინიშნება მომავალ მკვლელობაზე („ეს კაცი საშიშია“).

(296) იმ წუთში სარაზინსა და ზამბინელას შორის ეშმაკს ჯოჯოხეთის უფსკრულიც რომ გაეხსნა, სარაზინი მას ალბათ ერთი ნახტომით გადალახავდა. მოქანდაკის სიყვარული, ჰომეროსის მიერ აღწერილი უკვდავი ღმერთების რაშების მსგავსად, თვალის დახამხამებაში გადაკვეთდა განუზომელ სივრცეებს. * SEM. ენერგია, გადაჭარბება. ** REF. ლიტერატურის ისტორია.

(297) — სახლიდან გასვლისთანავე სიკვდილიც რომ მელოდეს, კიდევ უფრო ვიჩქარებდი, — უპასუხა მან. * ACT. „გაფრთხილება“: 2: უფრო შორს წასვლა. ** ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 2: გამაფრთხილებელი სიტყვის მასხრად აგდება, რისკზე წასვლა.

LVIII. ისტორიის ინტერესი

სარაზინი თავისუფალია, მას შეუძლია მიიღოს უცნობის გაფრთხილება ან უკუაგდოს იგი. ეს ალტერნატიული თავისუფლება სტრუქტურულია: ის აღნიშნავს თანმიმდევრულობის ყოველ ელემენტს და ისტორიის განვითარებას მოულოდნელი „შემოტრიალებით“ უზრუნველყოფს. თუმცა ეს სტრუქტურა სულაც არ რთავს ნებას სარაზინს, მიიღოს იტალიელის გაფრთხილება, ვინაიდან თუ

ის თანხმობას განაცხადებს, სასიყვარულო ისტორია, უბრალოდ, აღარ შედგება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, *სარაზინს დისკურსი აიძულებს* ზამბინელასთან შეხვედრას, ე.ი. დისკურსის გადარჩენის ინსტინქტი პერსონაჟის თავისუფლებაზე ბატონობს. ამგვარად, ერთ მხარესაა ალტერნატივა, მეორე მხარეს კი, ამავდროულად, ძალადობა. ასე რომ, ამ კონფლიქტს ამგვარი სახე მიეცემა: დისკურსის ძალადობა („ისტორია აუცილებლად უნდა გაგრძელდეს“) მორცხვად „დავიწყებულია“; ალტერნატიული თავისუფლება დიდსულოვნად მიემართება პერსონაჟის თავისუფალ ნებას, რომელიც, როგორც ჩანს, შერჩეულია სრული პასუხისმგებლობით და მოკლებულია შესაძლებლობას, მოკვდეს *ქაღალდის სიკვდილით* (რაც, ზოგადად, რომანის პერსონაჟისთვის ყველაზე საშინელია), რასაც მას დისკურსი აიძულებს. ამ მანევრს იგი რომანისეული ტრაგედიის შთაგონებამდე მიჰყავს. როგორც კი პერსონაჟი არჩევანს გააკეთებს არა *ქაღალდის ფურცელზე,* არამედ რეფერენციული უტოპიის ფარგლებში, მაშინვე იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს არჩევანი შინაგან გადაწყვეტილებებს ემორჩილება: სარაზინმა არჩია შეხვედრა: 1) ვინაიდან ბუნებით ჯიუტია; 2) ვინაიდან მისი ვნება ძალიან ძლიერია; 3) ვინაიდან მისი ბედისწერა — სიკვდილია. ამ ზედეტერმინაციას ორმაგი ფუნქცია აქვს: ერთი შეხედვით, ის პერსონაჟს თავისუფლებას და ისტორიას სთავაზობს, შესაბამისად, ქმედება პერსონაჟის ფსიქოლოგიითაა მოტივირებული; ამავე დროს, თავისუფლება შენიღბულია დისკურსის თანმიმდევრული ულმობელი ძალადობით. ამ თამაშის მთელი არსი სარგებლის მიღებაა: სიუჟეტის *ინტერესს* წარმოადგენს ის, რომ სარაზინმა არ დაუჯეროს უცნობს და არ გადაიფიქროს. ამიტომ *ნებისმიერ ფასად* უნდა წავიდეს დუენიასთან შეხვედრაზე. საგულისხმოა, რომ სარაზინი ამ შეხვედრაზე სიუჟეტის სიცოცხლის გასაგრძელებლად მიდის; ან, უმჯობესია ითქვას, იმისთვის, რომ გადაარჩინოს საქონელი (ნოველა), ვინაიდან კითხვის ბაზარზე დახლიდან მისი ჩამოღების დრო ჯერ არ დამდგარა: სიუჟეტის „ინტერესი“ არის მისი მწარმოებლის (თუ მომხმარებლის) „ინტერესი“; მაგრამ, როგორც ხდება ხოლმე, ნარატიული საქონლის *ფასი* რეფერენციული დეტერმინაციების სიჭარბის შესაბამისად იმატებს (რომლებიც ამოღებულია სულის სამყაროდან და *ქაღალდის ფურცლის მიღმა* არსებობს) და ქმნის უკეთილშობილეს სახეებს, სახეებს გმირთა ბედისწერისა.

(298) Poverino! — იყვირა უცნობმა და გაუჩინარდა. * REF. იტალიურობა (*poverino! იტალ. საბრალო და არა ღატაკი*!)

(299) შეყვარებულისთვის საფრთხე ხომ შვებაა? * REF. ანდაზური კოდი.

(300) სარაზინის მოსამსახურეს არასდროს უნახავს, რომ მის ბატონს შემოსვაზე ასე ეზრუნოს. * ACT. „შემოსვა“: 2: შეიმოსა (ზოგადად, „ჩაცმის“ თანმიმდევრულობა შეიძლება გავიგოთ, როგორც სიყვარულის, იმედის აღმნიშვნელი). ** ეს თემა ჩვენთვის ცნობილია: სარაზინი სექსუალურ ცხოვრებას განშორებული იყო და თავისი დედის (ბუშარდონის) სიფხიზლის წყალობით, უბიწოებას იცავდა. ეს მდგომარეობა დაირღვა, როცა სარაზინმა ზამბინელა იხილა და მისი ხმა მოისმინა. სექსუალობასთან ზიარება და უბიწოებასთან გამოთხოვება აღინიშნა სიტყვით — *პირველად*. ეს *პირველად*, ასევე, სარაზინის შემოსვის დროსაც ჩნდება: მოქანდაკე *პირველად* იმოსება. როგორც გვახსოვს, კლოტილდამ იგი ვერაფრით გადააჩვია დაუდევარ ჩაცმას (მივაქციოთ ყურადღება: *აფანისისის მდგომარეობიდან* ვერ გამოიყვანა. №94), რის გამოც მან სარაზინი მიატოვა (SYM. სექსუალური განდეგილობის დასასრული).

(301) ბუშარდონის ნაჩუქარი საუკეთესო ხმალი, კლოტილდას ნაბოძები ყელსახვევი, კილეტებით მორთული ფრაკი, ვერცხლის ძაფით ნაქსოვი ჟილეტი, ოქროს სათუთუნე, ძვირფასი საათი, — ყველაფერი გამოზიდა სკივრიდან * ბუშარდონი და კლოტილდა იძულების, ზეწოლის, *აფანისისის* საწყისს განასახიერებენ; ახლა კი, თავიანთი საჩუქრებით, რიტუალურად მართავენ სარაზინის ინიციაციას: ადამიანები, რომლებიც ოდესღაც შემაკავებელ ფუნქციას ასრულებდნენ, ახლა მის თავისუფლებას აკურთხებენ. „უბიწოების დაკარგვა“ იმ სიმბოლური საგნებიდან (ყელსახვევი, ხმალი) მომდინარეობს, რომლებიც სარაზინს თავისი უბიწოების დამცველებისგან გადაეცა (SYM. ინიციაცია).

(302) და გამოეწყო იმ ქალიშვილივით, რომელმაც თავის პირველ სიყვარულს წინ უნდა ჩაუაროს. * REF. შეყვარებულთა ფსიქოლოგია ** გმირი ქალიშვილივით იმოსება. ეს ინვერსია სარაზინის ქალურობის კონოტაციას გულისხმობს (უკვე აღნიშნულს) (SEM. ქალურობა).

(303) სიყვარულითა და იმედით მთვრალი სარაზინი დათქმულ დროს * აქ იწყება გრძელი თანმიმდევრობა, რომელიც სამი მთავარი ელემენტითაა გამოთქმული: *იმედი/იმედგაცრუება/კომპენსირება* (ACT. „იმედი“: 1: იმედის ქონა).

(304) ლაბადაში ცხვირჩარგული გარბოდა შეხვედრაზე, რომელიც მოხუცმა დაუნიშნა. დუენია ელოდებოდა.

— დააგვიანეთ! — უთხრა მან. * ACT. „შეხვედრა“: 5: დიდი ხნის ნანატრი შეხვედრა (*თქვენ დაიგვიანეთ*! — ნათელს ფენს სარაზინის მიერ ჩაცმაში გამოჩენილ გადაჭარბებულ სიბეჯითეს. №300).

(305) — წამომყევით!

იგი ფრანგს სხვადასხვა ვიწრო ქუჩის გავლით მიუძღვებოდა * ACT. მსვლელობა: 1: წასვლა. ** ACT. „მსვლელობა“: 2: შემოვლით სვლა. *** ამოუცნობი და რომანტიკული იტალია (ვიწრო ქუჩები).

(306) და ერთი საკმაოდ ლამაზი სასახლის წინ გაჩერდა. * ACT. „კარი III“: 1: გაჩერება.

(307) დუენიამ დააკაკუნა * ACT. „კარი III“: 2: დაკაკუნება.

(308) და მათ წინაშე კარი გაიღო. * ACT. „კარი III: 3: გაღება. წარმოუდგენელია უფრო ბანალური (ადვილად მისახვედრი) და არაფრისმთქმელი პროაირეტიზმი; მოვლენათა განვითარების თვალსაზრისით, სიუჟეტი უფრო გარკვეული იქნებოდა, თუ დისკურსი იტყოდა: *მან ფრანგი სასახლისკენ წაიყვანა და როცა შიგნით შევიდა, დარბაზისკენ გაუძღვა*... ამ შემთხვევაში სიუჟეტის ოპერაციული სტრუქტურა ხელშეუხებელი დარჩებოდა. მაშასადამე, რა შემოაქვს კარს? პირდაპირ რომ ითქვას — სემანტიკა: უპირველესად იმიტომ, რომ ყოველგვარი კარი არის საგანი, რომელსაც არაერთი სიმბოლური დატვირთვა აქვს (ის დაკავშირებულია სიკვდილის, სიხარულის, საზღვრის, საიდუმლოების კულტურასთან); და ასევე იმიტომაც, რომ ეს კარი თავად იღება (დახმარების გარეშე), რაც საიდუმლო ატმოსფეროს კონოტაციას ახდენს; დაბოლოს, კარი კი იღება, მაგრამ ამ მგზავრობის მიზანი ჯერ უცნობი რჩება, მოლოდინი გაგრძელებულია, ანუ მისი სიმძაფრე გაორმაგებულია.

(309) შემდეგ სარაზინი კიბეების ლაბირინთით წაიყვანა, გაატარა მთვარით სუსტად განათებული შუშაბანდები და ოთახები. ბოლოს კარს მიადგნენ. * ACT. „მსვლელობა“: 3: შეღწევა. ** REF. თავგადასავალი, რომანისეული ატმოსფერო (ლაბირინთი, კიბე, სიბნელე, მთვარე).

(310) ჭუჭრუტანებიდან მკვეთრი სინათლე და მხიარული, ხმამაღალი ლაპარაკი გამოდიოდა. * ACT. „ღრეობა“: 1: ღრეობის დაწყების მომასწავებელი ნიშნები. დიეგეტური (შიდასიუჟეტური) ანონსი არ უნდა აგვერიოს რიტორიკულ ანონსში, რომლის საშუალებით დისკურსი წინასწარ ასახელებს სიტყვას, რაც შემდეგ დეტალურად აღიწერება (აქ: დიეგეტიკური ანონსი).

(311) სარაზინი თითქოს დაბრმავდა, როცა მოხუცის სიტყვაზე ამ საიდუმლო ოთახში შეუშვეს და უეცრად აღმოჩნდა გაჩახჩახებულ, მდიდრულად მორთულ დარბაზში, რომლის შუაგულშიც წმიდათაწმიდა ბოთლებითა და ლალივით მოელვარე, წახნაგებიანი, მაცდუნებელი სურებით დამძიმებული სუფრა იყო გაშლილი. * ACT. „მსვლელობა“: 4: მისვლა. ** REF. ღვინო (*მწუხარე/მხიარული/მომაკვდინებელი/ცუდი/გულის მესაიდუმლე/გრძნობისმომრევი* და ა.შ.). ეს კოდი იმპლიციტურად არის გაორმაგებული ლიტერატურული კოდით (რაბლე და ა.შ.).

(312) მან იცნო თეატრის მომღერლები, * HER. „მისტიფიკაცია“: 3: მისტიფიკატორების ჯგუფი.

(313) რომელთა შორის რამდენიმე მომხიბვლელი ქალიც შენიშნა. ყველანი მზად იყვნენ ღრეობის დასაწყებად, რადგან მის გარდა აღარავის ელოდნენ. * ACT. „ღრეობა“: 2: ანონსი (ანონსი აქ უფრო რიტორიკულია, ვიდრე დიეგეტური).

(314) სარაზინმა მოძალებული წყენა ჩაიხშო * ACT. „იმედი“: 2: იმედგაცრუება.

(315) და თავი მტკიცედ დაიჭირა. * ACT. „იმედი“: 3: კომპენსირება (ეს ელემენტი ძალიან ახლოსაა ანდაზურ კოდთან: ყველა განსაცდელის გმირულად დახვედრა).

(316) მოქანდაკეს იმედი ჰქონდა, რომ დახვდებოდა მცირედ განათებული ოთახი, სატრფო — ანთებულ ბუხართან, იქვე, ორ ნაბიჯზე მიმალული ვინმე ეჭვიანი მეტოქე, სიკვდილი და სიყვარული, ერთმანეთისთვის ჩურჩულით გულის გადაშლა, სახიფათო კოცნა, ერთმანეთთან ისე ახლოს მიტანილი სახეები, რომ ზამბინელას თმები მის სურვილით სავსე და ბედნიერებისგან გახურებულ შუბლს შეხებოდა. * ACT. იმედი: 4: იმედის ქონა (რეტროსპექტული განმეორება). * REF. ვნების, რომანისეული, ირონიული კოდები.

LIX. სამი კოდი ერთად

რეფერენციის კოდები ერთგვარ გულზიდვის სპაზმებს იწვევს, მათ საფუძვლად უდევს მოწყენილობა, კონფორმიზმი, მუდმივი განმეორება, რაც ზიზღში გადაიზრდება. კლასიკური სამკურნალო საშუალება, რასაც მეტ-ნაკლებად იყენებს ესა თუ ის ავტორი, არის ამ კოდების ირონიზება, რაც გულზიდვის კოდის სხვა კოდით ჩანაცვლებას ნიშნავს და პირველის შესახებ დისტანციურობით ილაპარაკებს (ამ ხერხის შესახებ უკვე XXI თავში ვისაუბრეთ) ან, სხვაგვა-

რად რომ ვთქვათ, მეტა-ენის ამოქმედების პროცესს მისცემს დასაბამს (*ამჟამინდელი* პრობლემა არის ის, რომ ამ პროცესს შეწყვეტის საშუალება არ მიეცეს, რათა ენასთან მიმართებით დისტანცია არ გაუქმდეს). იმის თქმით, სარაზინს *„იმედი ჰქონდა, რომ დახვებოდა მცირედ განათებული ოთახი, სატრფო — ანთებულ ბუხართან, იქვე, ორ ნაბიჯზე მიმალული ვინმე ეჭვიანი მეტოქე, სიკვდილი და სიყვარული და ა.შ.“*, დისკურსი ერთმანეთში ურევს სხვადასხვა წყაროდან გამომავალ სამ დაშორებულ კოდს (რომლებიც ერთმანეთს არ ეთანხმებიან). ვნების კოდი ამ „გრძნობას“ ლიტერატურად გარდაქმნის: ეს არის კეთილსინდისიერი ავტორის კოდი, რომელიც არც კი ეჭვობს, რომ რომანისეული სწორედ ვნების *ჭეშმარიტი* (ბუნებრივი) გამოხატულებაა (ამ ავტორმა, დანტესგან განსხვავებით, არ იცის, რომ ვნება წიგნებიდან მოდის). ირონიული კოდი კი თავად იტვირთავს „გულუბრყვილობის“ სიმძიმეს, რომელიც პირველ ორ კოდშია: როცა რომანისტი თავის პერსონაჟზე საუბრობს (კოდი №2), ირონისტი უკვე თავად რომანისტზე ლაპარაკობს (კოდი №3): სარაზინის „ბუნებრივი“ (შინაგანი) ენა ორმაგად მოსაუბრე ხდება; საკმარისია, მოდელად ავიღოთ 316-ე ფრაზა, სტილიზება გავუკეთოთ ბალზაკისეულ ფრაზას, რომ კოდების იარუსები კიდევ ერთი საფეხურით აიწევს. რა შედეგი მოაქვს ამ ოპერაციას? ის, რომ უკანასკნელი საზღვრის გადალახვით და უსრულებლობისკენ სწრაფვით საფუძველს უყრის წერას, რისთვისაც თავისი თამაშის ყველა წესს იყენებს. კლასიკური წერა შორს ვერ მიდის; ის მალე კარგავს აღმაფრენას, იკუმშება და ნაადრევად მიუთითებს თავის უკანასკნელ კოდს (კერძოდ, განაცხადებს ირონიას, როგორც აქ, ჩვენ მიერ მოხმობილ მაგალითში). სხვათა შორის, ფლობერი (ამას უკვე მივაქციეთ ყურადღება), რომელიც არადამაჯერებლობით აღბეჭდილ ირონიას მიმართავს, დაბნეულობის განცდას იწვევს, რაც წერისთვის აუცილებელია. ის არ აჩერებს კოდების თამაშს (ან ცუდად აჩერებს) და ამგვარად (ცხადია, ამაშია წერის *არგუმენტი*), *შეუძლებელია გავიგოთ, პასუხს აგებს თუ არა იმაზე, რაც დაწერა* (არის თუ არა სუბიექტი მისი ენის *მიღმა*); წერის არსი (იმ სამუშაოდან გამომდინარე, რომელსაც წარმოადგენს) ხომ სამუდამო კრძალავს პასუხს კითხვაზე: *ვინ ლაპარაკობს?*

(317) — მოლხენას გაუმარჯოს! — იყვირა მან. — Signori e belle donne, ნება მიბოძეთ, მოგვიანებით მეც მიგიწვიოთ და ჩემი მადლიერება გამოვხატო იმ დახვედრისთვის, რომელიც საბრალო მოქანდა-

კისთვის გამართეთ. * ACT. „იმედი“: 5: კომპენსირება (განმეორება). ** REF. იტალიურობა.

(318) მას შემდეგ, რაც იქ მყოფი, გარეგნულად ნაცნობი ადამიანებისგან, საკმაოდ თბილი მისალმება მიიღო, * REF. „მისტიფიკაცია“: 4: თვალთმაქცობა („იქ მყოფი ადამიანები“ მისტიფიკაციის მონაწილენი არიან, მათი დაცინვის ობიექტი კი სარაზინია: მისთვის გამართული მიღება ამ ინტრიგის ნაწილია).

LX. დისკურსის კაზუისტიკა

სარაზინი „საკმაოდ“ თბილად მიიღეს. სიტყვა „საკმაოს“ აქ გამოყენება თვისობრივ ინტერესს აღძრავს: *ბევრისა* და *ძალიანის* რედუცირებით, ის პოზიტიურობის პრინციპს თმობს; არსებითად, *საკმაოდ* თბილი დახვედრა უფრო ნაკლებია, ვიდრე თბილი, ყოველ შემთხვევაში, სითბო უხერხულად და გაუბედავადაა წარმოჩენილი. დისკურსის ეს გაუბედაობა კომპრომისის შედეგია: ერთი მხრივ, მომღერლებს კარგად უნდა მიეღოთ სარაზინი, რათა ბოლოს დაეცინათ მისთვის და, ასევე, მაქინაციური სპექტაკლი ბოლომდე მიეყვანათ (აქედან მომდინარეობს თბილი ქათინაურები); მეორე მხრივ, ეს მიღება არის თვალთმაქცობა, რაზედაც დისკურსს არ სურს პასუხი აგოს, ასევე არ სურს საკუთარი გულგრილობის განცხადებაც, ვინაიდან ეს მაქინატორთა სიცრუის დროზე ადრე მხილებას ნიშნავს, რითაც ისტორია დაძაბულობას დაკარგავს (ამიტომ ესალმებიან სარაზინს *საკმაოდ* თბილად). აქედან ცხადი ხდება, რომ დისკურსი ცდილობს იცრუოს *რაც შეიძლება ნაკლებად*, ზუსტად იმდენი, რამდენიც საჭიროა კითხვის ინტერესის გადასარჩენად, ანუ საკუთარი სიცოცხლის სახსნელად. ცივილიზაციაში, სადაც თავისი ადგილი აქვს გამოცანას, ჭეშმარიტებასა და მის გამოცნობას, დისკურსი ცდილობს (თავის საკუთარ დონეზე), ხელახლა შექმნას მორალური შეთანხმებები, რომლებიც ამ ცივილიზაციის მიერაა გამომუშავებული: ჩვენ წინაშეა დისკურსის კაზუისტიკა.

(319)სცადა, მიახლოებოდა განიერ, ღრმა სავარძელს, * ACT. „საუბარი 1“: მიახლოება.

(320)რომელზეც ზანტად მიწოლილი ზამბინელა ელოდა.* SEM. ქალურობა.

(321) ოჰ, როგორ ფეთქავდა სარაზინის გული, როცა მან თვალი მოკრა მის პატარა ფეხებს, რომელზეც ღია ფეხსაცმელები ეც-

ვა და, რომლებიც, ნება მიბოძეთ, ვთქვა, ქალბატონო, ოდესღაც ქალის ფეხს ისეთ სიკეკლუცეს ანიჭებდა, ისეთ მგრძნობიარეს ხდიდა, რომ წარმოუდგენელია, მის მიმართ მამაკაცი გულგრილი დარჩენილიყო. კარგად შემოტმასნილი მწვანეისრებიანი თეთრი წინდები, მოკლე კაბები, მაღალქუსლიანი, ცხვირწაწვეტებული ფეხსაცმელები ლუდოვიკო XV მეფობის ხანაში, ალბათ, ცოტათი მაინც უწყობდა ხელს ევროპისა და სამღვდელოების დემორალიზაციას.

— ცოტათი? — იკითხა მარკიზამ, — ესე იგი, თქვენ არაფერი წაგიკითხავთ! * ქალურობა. ** ზამბინელას სამოსი სარაზინისკენ მიმართული თვალთმაქცობაა. ამ სიცრუემ თავის მიზანს მიაღწია, ვინაიდან სარაზინი ტყუილს სამხილად იყენებს (ზამბინელას კეკლუცობა იმის მტკიცებულებაა, რომ ის ქალია); ეს ნიშნავს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მტკიცებულებას ფეხების საშუალებით (HER. გამოცანა 6: ტყუილი, ზამბინელას მიერ სარაზინისადმი მიმართული). *** REF. ლუი XV-ის საუკუნე. მეორე მხრივ, ყურადღება უნდა მოვაქციოთ იმ ფაქტსაც, რომ ახალგაზრდა ქალი კვლავ ებმება თხრობაში (ერთვება მასში), რაც ეროტიკული ალუზიის სახით წარმოგვიდგება; ეს წუთიერი ღვლარჭნილი სტილით საუბარი (როდესაც მარკიზა მოულოდნელად გათავისუფლდება, „გათამამდება“ და თითქმის „ვულგარულად“ იქცევა) იმ მოლაპარიკების გამოძახილია, რომლის დაცვასაც პარტნიორები ცდილობენ (მთხრობელი აქ არ შემცდარა, მაშინვე მიხვდა, რის შესახებაა საუბარი და მარკიზას ღიმილით უპასუხებს).

(322) — ზამბინელას — ღიმილით განვაგრძე — ფეხი ფეხზე ურცხვად გადაედო და ანცად არხევდა. ეს იყო ჰერცოგინიებისთვის დამახასიათებელი ჭირვეული, მაგრამ მაცდუნებელი სინაზით სავსე პოზა. * ზამბინელას სიკეკლუცე, რასაც ცხადად მიუთითებს გამოთქმა — *ფეხიფეხგადადებული*; ეს არის ქცევა, რომელიც დაგმობილია კარგი მანერების კოდის თანახმად და აგებულია, როგორც პროვოკაცია: მაშასადამე, მისი ფუნქცია თვალთმაქცობის წარმოჩენაა (HER. გამოცანა 6: ზამბინელას მიერ სარაზინისადმი მიმართული ტყუილი).

(323) მან თეატრალური შესამოსელი გაიხადა და გამოუჩნდა კორსაჟი, რომელიც მის წერწეტ ტანს გამოკვეთდა, ხოლო ხაბარდა და ცისფერი ყვავილებით მოქარგულიატლასის კაბა მის მშვენიერ აღნაგობას კიდევ უფრო წარმოაჩენდა. * სანამ ზამბინელა სცენაზე იყო, მისი ქალის კოსტიუმი ერთგვარად შეეფერებოდა პაპისეულ

თეატრის ტრადიციას, მაგრამ ჩვეულებრივ, ყოფით ცხოვრებაში დაბრუნებული მომღერალი ტყუის, როცა ქალურ იერს ინარჩუნებს: ეს არის ნებაყოფილობითი თვალთმაქცობა; ბოლოს და ბოლოს, სწორედ ტანსაცმლის საშუალებით იგებს სარაზინი სიმართლეს (466) და მხოლოდ ინსტიტუცია (ტანსაცმელი) კარნახობს მას, გაარჩიოს სქესი: ტანსაცმლის მიხედვით რომ არ ემსჯელა მოქანდაკეს, ის კვლავ ცოცხალი იქნებოდა (HER. გამოცანა 6: სარაზინის მოტყუება ზამბინელას მიერ).

(324) მომღერლის მკერდის სილამაზე მეტისმეტი სიკეკლუცით იმალებოდა მაქმანებს მიღმა და დამაბრმავებელი სითეთრით ელვარებდა; კარგად რომ გავაანალიზოთ — ან უკეთ დავაგემოვნოთ — ამ ფრაზის ასე ეშმაკური ორაზროვნება, საჭიროა მასში გამოიყოს ორი პარალელურად არსებული ტყუილი, თავიანთი კომუნიკაციური მიმართულებებით ოდნავ განსხვავებულნი. * სარაზინისგან ზამბინელა თავის მკერდს მალავს (ეს არის ტექსტის ერთადერთი მინიშნება, რომელიც ქალურობას ანატომიური თვალსაზრისით გამოხატავს და არა კულტურულით); ამავე დროს, ზამბინელა სარაზინისგან მიზეზსაც მალავს, რის გამოც ვალდებული იყო მკერდი მის თვალთაგან დაეფარა: დამალვის საჭიროება მიუთითებს, რომ იქ არაფერია; პერვერსია კი ისაა, რომ ეს არარსებობა არასოდეს შეივსება (ყალბი მკერდი უხეში ტყუილია), მაგრამ ინიღბება არშიებით, რომლებიც მკერდის გადაჭარბებულ სისავსეს მალავს: ნაკლოვანება სესხულობს არა ფიგურას, არამედ ტყუილს (HER. გამოცანა 6: ტყუილი, ზამბინელას მიერ სარაზინის მოტყუება). ** თავად დისკურსი უხეშად ცრუობს: ის მიუთითებს მკერდის სისრულეზე (*სილამაზეზე*), როგორც ერთადერთ დასამალ ობიექტზე და დამალვის მოტივის მითითებით (*სიკეკლუცე*), მის უცილობელ არსებობას ამტკიცებს (ყურადღებას ამახვილებს მიზეზზე, რათა ჩვენი ყურადღება ფაქტიდან გადაიტანოს) (HER. გამოცანა 6: მკითხველის მოტყუება დისკურსის მიერ). *** არარსებული მკერდი *დამაბრმავებელი სითეთრით ელვარებდა*: კასტრატის სხეულზე ის წარმოჩენილია, როგორც ნათლის კერა, სიწმინდის სივრცე (SYM. არარსებულის სითეთრე).

(325) დაახლოებით ქალბატონ დიუბარივით იყო დავარცხნილი; მისი სახე ფართო თავსაბურავის ქვეშ უფრო ნატიფი ჩანდა, პუდრიც ძალიან უხდებოდა. SEM. qaluroba. ** REF. ისტორიული კოდი.

(326) ასეთი მშვენიერი მომღერლის ხილვა, მის გაღმერთებას ნიშნავდა. * REF. სიყვარულის კოდი.

LXI. ნარცისული საბუთი

ჩვეულებრივი ჭეშმარიტება (ლიტერატურული endoxa, რომელსაც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ამხელს „ცხოვრება“) ამტკიცებს, რომ არსებობს ერთგვარი აუცილებელი კავშირი სილამაზესა და სიყვარულს შორის (*მისი ასეთი მდგომარეობაში ნახვა გაღმერთების ტოლფასი იყო*). ეს კავშირი თავის ძალებს სიყვარულისგან იკრებს (რომანისეული), თავისთავად კოდიფიცირებულია და *საიმედო* კოდს უნდა ეყრდნობოდეს; ამგვარი კოდი კი სილამაზეა; ჩვენ უკვე ვნახეთ, რომ ეს კოდი რეფერენციულ შტრიხებს არ ეფუძნება: სილამაზე არ შეიძლება აღიწეროს (და თუ აღწერას დაექვემდებარა, მხოლოდ შეჯერებებითა და ტავტალოგიებით); მას არ აქვს რეფერენტები, თუმცა არ აკალია რეფერენციები (ვენერა, სულთნის ქალიშვილი, რაფაელის მადონები და ა.შ.) და ეს არის ავტორიტეტების სიუხვე, მემკვიდრეობით მიღებული სხვადასხვა ტიპის წერა, ადრეული მოდელები, რომლებიც სილამაზეს საიმედო კოდად გარდაქმნიან. ამიტომ სიყვარული, რასაც სილამაზე იწვევს, კულტურის *ბუნებრივ* წესებს დაქვემდებარებული აღმოჩნდება: კოდები ერთიანდებიან, ერთიმეორეს ეყრდნობიან და იქმნება წრე. სილამაზე მაიძულებს სიყვარულს, და ასევე, ყველაფერი, რაც მიყვარს, ფატალურად ლამაზია. როცა სარაზინი ზამბინელას პირდაპირ აღმერთებს, ის სამიდან ერთ მტკიცებულებას ირჩევს (ნარცისული, ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური), რომელთაც ის მუდმივად გამოიყენებს, რათა კასტრატის სქესთან დაკავშირებით თავი მოიტყუოს: მე მაქვს საფუძველი მიყვარდეს, ვინაიდან ის ლამაზია და რადგანაც მიყვარს (შეუძლებელია, რომ მე შევცდე), ეს ნიშნავს, რომ ის ქალია.

(327) მან მოქანდაკეს მაცდუნებლად შესცინა. * HER. გამოცანა 6: ზამბინელას მიერ სარაზინის მოტყუება.

(328) სარაზინი, რომელიც უკმაყოფილო იყო იმით, რომ ზამბინელასთან მოწმეების გარეშე საუბრის საშუალება არ მიეცა, * ACT. „იმედი“: 6: იმედგაცრუება (განმეორება).

(329) მის მახლობლად თავაზიანად დაჯდა, საუბარი მუსიკაზე გაუბა, თან ხოტბას ასხამდა მის ტალანტს, * ACT. „იმედი“: 7: კომპენსირება (განმეორება) ** ACT. „საუბარი I“: 2 და 3: დაჯდომა და საუბარი.

(330) მაგრამ სიყვარულის, შიშისა და იმედისაგან ხმა უთრთოდა. * ACT. „იმედი“: 8: იმედის ქონა (განმეორება).

(331) — რისი გეშინიათ? — ჰკითხა მას ვიტალიანიმ, დასის ყველაზე ცნობილმა მომღერალმა, — დამშვიდდით! თქვენ აქ ერთი მეტოქეც კი არ გყავთ! — ტენორმა ეს თქვა და გაიღიმა. ბაგეებზე იგივე ღიმილი აესახათ თანამეინახეებსაც, HER. „მისტიფიკაცია“: 5: მისტიფიკაციაზე მინიშნება (მისტიფიკატორთა ჯგუფის თანამზრახველობა). *HER. გამოცანა 6: ეკივოკი.

LXII. ეკივოკი I: ორმაგი გაგება

„თქვენ აქ ერთი მეტოქეც კი არ გყავთ“: 1. იმიტომ, რომ უყვარხართ (ასე გაიგო სარაზინმა), 2. ვინაიდან თქვენ ეარშიყებით კასტრატს (ასე გაიგეს თანამზრახელებმა და შესაძლებელია უკვე მკითხველმაც). მოხმობილ სიტყვებს ჯერ აღვიქვამთ, როგორც ტყუილს, მეორის დახმარებით კი უკვე საუდუმლოს ეხდება ფარდა. ამ ორი საინფორმაციო არხის ერთმანეთში გადახლართვით ყალიბდება ეკივოკი. ამგვარად, ეკივოკი აღმოცენდება ორი ხმის საშუალებით, რომლებიც თანაბარმნიშვნელოვნად ითვლება. აქ ორი საკომუნიკაციო ხაზი, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, *ორმაგი გაგება* გადაიკვეთება (საკმაოდ ცხადად გამოხატული), რომლებიც სიტყვათა თამაშის საფუძველშია და ანალიზს მხოლოდ ერთი ელემენტარული მნიშვნელობით არ ექვემდებარება (ორი აღსანიშნი ერთი აღმნიშვნელისთვის); ის ორი ადრესატის გამოყოფას მოითხოვს; თუკი აქ განხილული შემთხვევისგან განსხვავებით სიუჟეტი ამგვარ ადრესატებს არ გულისხმობს, თუკი იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სიტყვათა თამაში მხოლოდ ერთ ადამიანს მიემართება (მაგ. მკითხველს), მაშინ თავად ეს ადამიანი არის გაყოფილი ორ სუბიექტად, ორ კულტურად, ორ ენად, აღქმის ორ სივრცედ (აქედან მომდინარეობს ტრადიციული სიტყვათა თამაშისა და „შეშლილობის“ სიახლოვე; ორფერი სამოსით შემოსილი „სულელი“ ოდესღაც ორმაგი გაგების ფუნქციას ასრულებდა). იდეალურად წმინდა შეტყობინებასთან შედარებით (ისეთი, როგორიც მათემატიკაში ხორციელდება), არხების გაყოფის ფაქტი იწვევს „ხმაურს“. ის უფსკრულში ითრევს კომუნიკაციას, ხდის ყალბს, საფრთხის შემქმნელს, ერთი სიტყვით, ცვალებადს. ამასთანავე, ეს ხმაური, ეს მერყეობა, დისკურსის მიერ კომუნიკაციის მიზნით წარმოიქმნება: ისინი ეძლევა მკითხველს, რათა მათით ისაზრდოოს. რასაც მკითხველი კითხულობს, ეს არის კონტრ-კომუნიკაცია; თუ ვიფიქრებთ იმაზე, რომ სიტყვების თა-

მაში და ეკივოკი ორმაგი გაგების მხოლოდ ცალკეული შემთხვევებია, რომლებითაც — სხვადასხვა ფორმით და სიხშირით — განმსჭვალულია მთელი კლასიკური ხანის მწერლობა (მისი პოლისემიური ბუნების გამო), მაშინ დავინახავთ, რომ ლიტერატურის სხვადასხვა სახეები წარმოგვიდგება, როგორც ხმაურის ხელოვნება; მკითხველი სწორედ ამ ნაწილობრივ კომუნიკაციას, ნაკლოვან შეტყობინებას მოიხმარს; ხოლო სტრუქტურაციის პროცესში მკითხველს ეძლევა ძვირფასი საკვები — *კონტრ-კომუნიკაცია*. მკითხველი აღმოჩნდება თანამზრახველი არა ამა თუ იმ პერსონაჟისა, არამედ თავად დისკურსისა, იმ ზომით, როგორითაც ის განახორციელებს აღქმის გაყოფას, კომუნიკაციის „დაბინძურებას“: ისტორიის პოზიტიური გმირი არის დისკურსი და არა ესა თუ ის პერსონაჟი.

(332 რომლებიც ეშმაკურად ცდილობდნენ, რომ შეყვარებული ვერაფერს მიმხვდარიყო. * ერთი მხრივ, სიყვარულით დაბრმავებულ სარაზინს სტრატაგემის ამოხსნა არ ხელეწიფება: სტრუქტურულად ეს უთანასწორდება სარაზინის მიერ საკუთარი თავის მოტყუებას; მეორე მხრივ, დაბრმავების ამ ფაქტის დაფიქსირებით, დისკურსს მკითხველი გამოცანის პასუხისკენ მიჰყავს და აღწერს მისტიფიკაციას, როგორც ასეთს (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი). ** REF. შეყვარებული (თვალზე ბინდგადაკრული).

(333) თავისი საიდუმლო სიყვარულის გამჟღავნება ხანჯალივით მოულოდნელად ეძგერა სარაზინის გულს. თუმცა მას, თავისი ძლიერი ხასიათიდან გამომდინარე, სწამდა, რომ მის გრძნობაზე გავლენას ვერაფერი მოახდენდა. * სარაზინმა ტენორის ღიმილი მიიღო, როგორც არა ეშმაკობის, არამედ თავშეუკავებლობის ნიშანი: ის საკუთარ თავს ატყუებს (HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავისკენ მიმართული ტყუილი). ** SEM. ენერგია.

(334) მოქანდაკეს შეიძლება ერთხელაც არ უფიქრია, რომ ზამბინელა თითქმის კურტიზანი იყო * სარაზინის დაუდევარობა (რაშიც ექოსავით მეორდება ის *„ამქვეყნიური საქმეებისგან ჩამოშორება“*, რასაც მას ბუშარდონი ჩააგონებდა) საკუთარი თავის მოტყუების წინაპირობად იქცევა: ზამბინელასგან კურტიზანის შექმნა მისი ქალურობის აღიარებას ნიშნავს, მის სოციალურ მდგომარეობაში ეჭვის შეტანა კი ზამბინელას სქესთან დაკავშირებით ეჭვებისგან თავის დაღწევას (HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავის მოტყუება).

(335) და ვერასოდეს შეძლებდა, ერთდროულად დამტკბარიყო იმ წმინდა ნეტარებითაც, ახალგაზრდა ქალის საამო სიყვარული

რომ განიჭებს და იმ ცეცხლოვანი ვნებითაც, თეატრის მსახიობი ქალის სიყვარულისთვის რომ უნდა გაიღო. * REF. ქალთა პარადიგმა: ახალგაზრდა ქალი/კურტიზანი.

(336) ის ჩაფიქრდა და ბედს დამორჩილდა. * ACT. „იმედი“: 9: კომპენსაცია (დამორჩილება).

(337) ვახშამი შემოიტანეს. * ACT. „ღრეობა“: 3: ვახშამი.

(338) სარაზინი და ზამბინელა, ზედმეტი ცერემონიალის გარეშე, გვერდიგვერდ დასხდნენ (* ACT. „საუბარი II“: 1: გვერდიგვერდ დაჯდომა).

(339) შუა ნადიმამდე მსახიობები ზომიერებას იჩენდნენ * ACT. ღრეობა: 4: წყნარი დასაწყისი.

(340) და მოქანდაკეს მომღერალთან საუბარი შეეძლო. * ACT. „საუბარი II“: 2: ლაპარაკის გაბმა.

(341) ის მიხვდა, რომ ზამბინელა ჭკვიანი და დახვეწილი, * SEM. გონებრივი განვითარება. ეს ევფემისტური და კონფორმისტული სემა, რომელიც ზამბინელას სახასიათო დაფაზე ერთგვარი hapax-ია, საშუალებას იძლევა შეასუსტოს შოკისმომგვრელი ეფექტი, რომელიც შეიძლებოდა უჭკუო ქალის სახეს გამოეწვია.

(342) თუმცა განსაცვიფრებლად უმეცარი, * ზამბინელას უმეცრება შეესაბამება მის ფიზიკურ მოუმწიფებლობას (SEM. მოუმწიფებლობა).

(343) სუსტი ნებისყოფისა და ცრუმორწმუნე იყო. * სისუსტე და ცრუმორწმუნოება სულმოკლეობას და სიმხდალეს უკავშირდება (SEM. სულმოკლეობა).

(344) მისი აგებულების სიმყიფე ერთგვარად მის მსოფლხედვაზეც ირეკლებოდა. * თუკი ზამბინელას „აგებულებად“ მის ვოკალურ მონაცემებს მივიჩნევთ, ყველაფერი საიდუმლოდ დარჩება, მაგრამ თუ მის სქესობრივ ნიშნებზე ვისაუბრებთ, ყველაფერი ცხადი გახდება: მაშასადამე, ჩვენ წინაშეა ორმაგი გაგება (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი). ** REF. ფსიქო-ფიზიოლოგიური კოდი: ფიზიკური ნაკლოვანება და გონებრივი სისუსტე.

(345) როცა ვიტალიანიმ პირველი შამპანურის ბოთლი გახსნა, * ACT. „ღრეობა“: 5: „ღვინო“.

(346) საცობის ამოვარდნით გამოწვეული ხმაურის გამო სარაზინმა თავისი მეზობლის თვალებში ცხოველი შიში ამოიკითხა.* HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავისკენ მიმართული ტყუილი (შიში — ქალურობის დამადასტურებელია: სარაზინი თავის მოსატყუებლად ფსიქოლოგიურ მტკიცებულებებს იყენებს).

LXIII. ფსიქოლოგიური მტკიცებულება

შამპანურის გახსნის ეპიზოდი ზამბინელას სიმხდალეს ადასტურებს, ხოლო ზამბინელას სიმხდალე — მისი ქალურობის მტკიცებულებაა. ამგვარად, სარაზინის ტყუილი ერთი მტკიცებულებიდან მეორისკენ მოძრაობს. ამ მტკიცებულებებიდან ზოგიერთი ინდუქციურია და უძველეს რიტორიკულ ღვთაებას — *exemplum*-ს ეფუძნება: ზოგიერთი ნარატიული ეპიზოდიდან (შამპანურის, შემდეგ გველის) გამომდინარეობს სახასიათო შტრიხები (ან, უფრო ზუსტად, ეპიზოდი იგება იმისთვის, რომ დაიხატოს ხასიათი), ზოგიერთის ბუნება კი დედუქციურია: ესენი არასრულყოფილი სილოგიზმები, ენტიმემებია (მანკიერნი, არასრულნი თუ, უბრალოდ, დამაჯერებელნი), რომელთა მიხედვითაც, ყველა ქალი მშიშარაა; მაშასადამე, ზამბინელა ქალია. ეს ორი ლოგიკური სისტემა ერთმანეთში ირევა: *exemplum*-ი საშუალებას იძლევა, ჩამოაყალიბოს სილოგიზმის მცირე გზავნილი; ზამბინელას ამავარდნილი საცობის ეშინია, მაშასადამე, ზამბინელა ქალია. რაც შეეხება დიდ გზავნილს, ის ჩნდება ხან ნარცისულ გარემოში (ქალი გასაღმერთებელია), ხან ფსიქოლოგიურში (ქალი მშიშარაა), ხან ესთეტიკურში (ქალი ლამაზია); დიდი გზავნილის საფუძველში დევს არა მეცნიერული ჭეშმარიტება, არამედ (ენტიმემის განსაზღვრებასთან სრული შესაბამისობით) განსხვავებული მოსაზრება, *endoxa*. ამგვარად, სარაზინის ტყუილები, რომელთაც ის თავისკენ მიმართავს, უფრო სოციალური დისკურსის მიერაა ჩამოყალიბებული: სოციალურ ატმოსფეროში სრულიად ჩაძირული სუბიექტი მისგან იღებს როგორც აკრძალვებს, ასევე ალიბებს, ერთი სიტყვით, საკუთარ სიბრმავესაც და შეიძლება საკუთარ სიკვდილსაც — ვინაიდან ის საკუთარი თავის მოტყუების შედეგად კვდება. ამასთან, წმინდა სოციალური დისკურსი — ფსიქოლოგია — მომაკვდინებელი ენის სახით ვლინდება, რომელსაც სუბიექტი საბოლოო კასტრაციამდე *მიჰყავს* (ამ სიტყვით ინდუქციური exemplum-ი და დედუქციური სილოგიზმი გვსურდა გაგვეერთიანებინა).

(347) მისი ქალური აგებულების ეს უნებური კრთომა შეყვარებულმა ხელოვანმა გადაჭარბებულ მგრძნობელობას მიაწერა. ამ სისუსტემ ფრანგი მოხიბლა. * SEM. სიმხდალე (შიში, ქალურობა). ** *თუკი ქალურ აგებულებას* სიტყვასიტყვით გავიგებთ, მაშინ ის ტყუილია, თუ მეტაფორულად — მაშინ ის გამოცანის ამოცნობამდე მიგვიყვანს (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი).

(348) მამაკაცის სიყვარული ყოველთვის გულისხმობს ქალის მფარველობის სურვილს! „ამიერიდან შეგიძლიათ ჩემი ძალის იმედი გქონდეთ და მას ფარივით ამოეფაროთ!“ — ეს ფრაზა ხომ სიყვარულის ყოველ განაცხადს ფონად გასდევს? * HER. ანდაზური კოდი: სიყვარული.

(349) სარაზინი ძალიან მონდომებული იყო, რომ თავისი ლამაზი იტალიელი ქათინაურებით შეემკო, მაგრამ ისე იქცეოდა, როგორც ყველა შეყვარებული — ხან სერიოზული იყო, ხან მხიარული, ხანაც — დაძაბული. * REF. შეყვარებულის ფსიქოლოგია.

(350) ერთი შეხედვით, ისე ჩანდა, თითქოს იქ მყოფთა საუბარს გულდასმით უსმენდა, მაგრამ არც ერთი წარმოთქმული სიტყვა არ ესმოდა, იმდენად დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა მის გვერდით ყოფნა, მისი ხელის შეხება, მის მიმართ ყურადღების გამოჩენა. ის იდუმალი სიყვარულით იყო სავსე. * REF. სიყვარული: ქცევა და გრძნობები.

(351) მრავლისმეტყველ მზერათა გაცვლის მიუხედავად, * *„მრავლისმეტყველ მზერათა გაცვლა“* ორმხრივი სიყვარულის ნიშანია. თუმცა, სტრუქტურული თვალსაზრისით, სარაზინის გრძნობები არაარსებითია, ვინაიდან ის უკვე დიდი ხანია, რაც ჩართულია დისკურში და არაფერი იცვლება; ერთადერთი მნიშვნელოვანი ზამბინელას მიერ გამოხატული თანხმობაა და ესეც თვალთმაქცობაა (HER. გამოცანა 6: ზამბინელს მიერ სარაზინის მოტყუება).

(352) მოქანდაკე გააოცა იმ თავშეკავებამ, რასაც ზამბინელა მის მიმართ იჩენდა. * სარაზინი ცოტა უფრო მეტად რომ „გაოცებულიყო“, ჭეშმარიტებასაც ამოიცნობდა; ამგვარად, ეს „გაოცება“ (გამოცანის) არასრული გამოცნობაა და მას სარაზინი საკუთარი თავისკენ მიმართავს (HER. გამოცანა 6: ნაწილობრივი გამოცნობა, რომელსაც სარაზინი საკუთარი თავისკენ მიმართავს).

(353) თუმცა, უნდა ითქვას, რომ პირველმა მან დაიწყო სარაზინისთვის ფეხის მსუბუქად დაბიჯება და თავისუფალი და შეყვარებული ქალისთვის დამახასიათებელი ხრიკებით გაღიზიანება; * HER. გამოცანა 6: ზამბინელას მიერ სარაზინის მოტყუება. ** REF. ქალთა ტიპოლოგია.

(354) მაგრამ როცა სარაზინმა საუბარში საკუთარი ცხოვრებიდან ერთი ეპიზოდი ახსენა, რაც მის თავშეუკავებლობაზე მიუთითებდა, * SEM. სიფიცხე (გადაჭარბება). * ზამბინელას სიმხდალე (მისი ქალურობის ლოგიკური წყარო) წარმოჩენილია რამდენიმე მაგალითით (შამპანური, გველი) და, ასევე, თავად სარაზინის მიერ

გამოვლენილი აქტიური ქმედებებით. ამგვარად, ეს სემა ოპერაციულ მნიშვნელობას იღებს (იმის მიუხედავად, რომ ეს იერიშები თავიდან ზამბინელას წინააღმდეგ არ ყოფილა მიმართული); ის გრძელი თხრობითი მიმდევრობის ელემენტად იქცევა („საფრთხე“), რომელსაც თან ახლავს მუქარა და რომლის ობიექტიც ზამბინელაა. ეს ყველაფერი გრძელდება იქამდე, სანამ მისტიფიკაცია არ გამჟღავნდება და მომღერალს სარაზინის ხელით სიკვდილი არ დაემუქრება. მუქარაში გადაზრდილი ეს შიში ფინალური კრიზისის მაუწყებელია (ACT. `საფრთხე“: 1: ძალადობის აქტი, როგორც საშიში ხასიათის ნიშანი).

(355) ის უეცრად ქალწულებრივი მოკრძალებულობით შეიმოსა. * REF. ქალთა ტიპოლოგია. ** ზამბინელას მიერ გამოჩენილი ყოველგვარი სიფრთხილე (შიში თუ სინდისის ქენჯნა), ნებისმიერ შემთხვევაში, ინტრიგის შეჩერების ტოლფასია და გამოცანის გახსნის დასაწყისზე მიუთითებს; თუმცა, აქაც შეუძლებელია ვთქვათ, საიდან მოდის მოცემული შეტყობინება — ზამბინელასგან თუ დისკურსისგან და ვის მიემართება ის — მკითხველს თუ სარაზინს: ის არ არის ლოკალიზებული, რაც კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, რომ წერას საკუთარ მიზნებთან დაკავშირებით აბსოლუტური დუმილის შეინარჩუნება შეუძლია; პირდაპირ რომ ვთქვათ, ეს კონტრ-კომუნიკაცია, „კაკოგრაფიაა“ (HER. გამოცანა 6: ნაწილობრივი გამოცნობა).

(356) როცა ვახშამი ღრეობაში გადაიზარდა, * ACT. „ღრეობა“: 6: ღრეობის სახელდება (საუბარია რიტორიკულ, თავისი არსით სახელდებულ ანონსზე: დიკურსი სახელდებს გარკვეულ ერთობას, რომელიც შემდგომ დეტალიზაციას ექვემდებარება).

(357) მალაგითა და შერით შეზარხოშებულებმა საზოგადოებამ სიმღერა წამოიწყო. ისინი მშვენიერ დუეტებს, კალაბრიულ სიმღერებს, ესპანურ სეგიდილიებს, ნეაპოლიტანურ კანცონეტებს ასრულებდნენ. * ACT. „ღრეობა“: 7: სიმღერა.

(358) სიმთვრალე იღვრებოდა იქ მყოფთა თვალებიდან, ისმოდა მუსიკაში, გულებში, ხმაში. უეცრად სიცოცხლით სავსე მხიარულებამ, მოჭარბებულმა გულწრფელობამ და იტალიურმა სიხალასემ ამოხეთქა, * ACT. „ღრეობა“: 8: გრძნობებს აყოლა (სახელდებული ანონსი).

(359) რომლის შესახებ წარმოდგენაც კი არ აქვთ მათ, ვინც მხოლოდ პარიზულ წვეულებებს, ლონდონურ მეჯლისებსა თუ ვენეციური მაღალი წრის საღამოებს იცნობს. * REF. მაღალი წრე.

(360) ხუმრობა და სასიყვარულო სიტყვები ერთმანეთს ერეოდა, როგორც ტყვიები ომის დროს და ეს ყველაფერი სიცილში, მკრეხელურ გამონათქვამებში, წმინდა ქალწულისა თუ al Bambino-ს მიმართ აღვლენილ საგალობლებში იკარგებოდა. * ACT. „ღრეობა“: 9: გრძნობებს აყოლა (1): შეუზღუდავი საუბარი. ** REF. იტალიურობა (*al Bambino*).

(361) ვიღაცას ტახტზე წამოწოლილს დაეძინა. * ACT. „ღრეობა“: 10: ნებას დამორჩილება (2): ძილი.

(362) ახალგაზრდა ქალი სიყვარულის ახსნას ისმენდა და ვერც კი ამჩნევდა, ხერესის ღვინო ხალიჩაზე როგორ ელვრებოდა. * ACT. „ღრეობა“: 1: ნებას დამორჩილება (3): ღვინის დაღვრა (ეს ჟესტი ახალგაზრდა ქალის ქცევის კოდს არ შეესაბამება და ამგვარი შეუსაბამობა კიდევ უფრო ამძაფრებს ქაოსს).

(363) ამ არეულობაში, * ACT. „ღრეობა“: 12: გრძნობათა აყოლა (დენომინაციური განმეორება). *ნების თავისუფლება*, ღრეობის ფრაგმენტი, რიტორიკულადაა აგებული: ანონსი, სამი კომპონენტი, განმეორება.

(364) მხოლოდ ჩაფიქრებული ზამბინელა იჯდა თავზარდაცემულივით. მან სასმელზე უარი თქვა, * ACT. „საფრთხე“: 2: მსხვერპლის შიში.

LXIV. მკითხველის ხმა

...თავზარდაცემულივით: ვინ ლაპარაკობს აქ? შეუძლებელია ეს ხმა, თუნდაც ირიბად, სარაზინს ეკუთვნოდეს, ვინაიდან ზამბინელას შიშს მის მიერ გამოვლენილ სიმორცხვედ აღიქვამს. ასევე, ეს ხმა შეუძლებელია ეკუთვნოდეს სახელდობრ მთხრობელს, ვინაიდან მან იცის, რომ ზამბინელა მართლაც თავზარდაცემულია. მოდალიზაცია (*ვით*) მხოლოდ ერთი პერსონაჟის ინტერესებს გამოხატავს და ეს პერსონაჟი არის არა სარაზინი, არა მთხრობელი, არამედ თავად მკითხველი. მის ინტერესშია, რომ ჭეშმარიტება, ერთსა და იმავე დროს, სახელდებულიც იყოს და დაფარულიც, რაც ორაზროვნებას შექმნის და რაც დისკურსში თანდებულ *ვით*-ის დახმარებით კარგად ხორციელდება. ის მიუთითებს ჭეშმარიტებას და მაინც დეკლარაციულად მივყავართ უბრალო ალბათობამდე. ამგვარად, ის, რაც აქ გვესმის, არის *გადაადგილებული* ხმა, რომელსაც მკითხველი დისკურსს მიანდობს, ე.ი. დისკურსი მკითხველის ინტერესის გათვალისწინებით ლაპარაკობს. აქედან ცხადია, რომ

გზავნილი არც ავტორისგან შეტყობინების გაგზავნაა და არც მკითხველისგან მისი მიღება; ეს არის თავად კითხვის სპეციფიკური ხმა: *ტექსტში ლაპარაკობს მხოლოდ ერთი — მკითხველი.*

ჩვენი ცრურწმენების ეს ამოყირავება (რაც კითხვას *რეცეფციულ* აქტად გარდაქმნის ან, უკეთეს შემთხვევაში, მას მოთხრობილ თავგადასავალში უბრალო ფსიქოლოგიური თანამონაწილეობის აქტად განიხილავს) შეიძლება ლინგვისტური მაგალითის საშუალებით ვაჩვენოთ: ინდოევროპულ ზმნაში (მაგ. ბერძნულში) ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ორი დიათეზა (უფრო ზუსტად: ორი გვარი): საშუალი გვარი, რომლის მიხედვითაც, სუბიექტისგან მომდინარე მოქმედება საკუთარი თავისკენაა მიმართული (*მე ვწირავ მსხვერპლს ჩემთვის*) და მოქმედებითი გვარი, რომლის მიხედვითაც იგივე მოქმედება სხვისთვის აღესრულება (მაგ. სასულიერო პირი მსხვერპლშეწირვას ასრულებს მრევლისათვის). ამ თვალსაზრისით, წერა *აქტიურია*, ვინაიდან ის მკითხველის ინტერესებისთვის მოქმედებს: ის ავტორივით კი არ იქცევა, არამედ ნოტარიუსივით, რომლის საზოგადო ფუნქცია არა კლიენტის გემოვნების დაკმაყოფილება, არამედ მისი კარნახით, შემკვეთის ინტერესების დაცვით ნუსხის შედგენაა; მსგავსი ოპერაციის დახმარებით — ფარდის ახდის პროცესის ფარგლებში — მკითხველი განაგებს ნაწარმს, რომელსაც თხრობითი ტექსტი ეწოდება.

(365) სამაგიეროდ, მგონი ზომაზე მეტი ჭამა; მაგრამ გურმანობა, როგორც ამბობენ, მიმზიდველობასაც კი ჰმატებს მანდილოსანს. * REF. ქალების კოდი (ისინი გურმანები არიან). გურმანობა ქალურობის *საბუთია*, როგორც ის, რომ იგი მშიშარაა; ეს ქალურობის ფსიქოლოგიური მტკიცებულებაა (HER. გამოცანა 6: ტყუილი: სარაზინი საკუთარ თავს ატყუებს? თუ დისკურსი ატყუებს მკითხველს?)

(366) თავისი სატრფოს სიბრძნით აღფრთოვანებული * სარაზინი თავს იტყუებს და შიშს გონიერებად გარდაქმნის (HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავის მოტყუება).

(367) სარაზინი სერიოზულად დაფიქრდა მომავალზე. „მას უნდა, რომ ჩემზე დაქორწინდეს“, — ეუბნებოდა საკუთარ თავს და ამ ქორწინებაზე ოცნებებით ივსებოდა. ეგონა, რომ მთელი ცხოვრება ვერ ამოწურავდა იმ ბედნიერებას, რომელიც მისი სულის სიღრმეში იმალებოდა. * თავდაპირველად, სარაზინის მიერ თავის მოტყუება მცდარ ნომინაციასთანაა დაკავშირებული (*გონიერება*

შიშის ნაცვლად), მხოლოდ ამის შემდეგ გადადის მეტონიმიურად ქცევის მამოძრავებელ მოტივებზე, რაც, თავის მხრივ, ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ქორწინების დამარეგულირებელ კოდზეა დამოკიდებული (თუკი ქალი უარს ეუბნება მამაკაცს, ეს ნიშნავს, რომ მასთან შეუღლება უნდა) (HER. გამოცანა 6, სარაზინის მიერ თავის მოტყუება). ** REF. შეყვარებულთა ფანტაზიები.

(368) მისი თანამეინახე ვიტალიანი კი ისე ხშირად უსხამდა სასმელს, რომ დილის სამი საათისთვის, სარაზინმა, * ACT. „მისტიფიკაცია“: 6: მსხვერპლის დათრობა.

(369) ჯერ კიდევ არცთუ ისე მთვრალმა, ჰალუცინაციებთან გამკლავების ძალა დაკარგა. * აქ იწყება მოკლევადიანი „მოტაცება“, რაც ფინალური „მოტაცებისგან“ უნდა განვასხვაოთ (ACT. „მოტაცება“: გამტაცებლის მოქმედებისთვის მზაობა) (ეს გატაცება არის „სიშმაგის“ შედეგი, პატარა acting out-ი).

(370) სიშმაგის შემოტევისას მან ქალი გაიტაცა * ACT. „გატაცება“: 3: მსხვერპლის მოტაცება.

(371) და იმ პატარა ბუდუარში შეიყვანა, რომელიც დარბაზს კარით უკავშირდებოდა * ACT. „გატაცება“: ადგილის გამოცვლა.

(372) და რომელზეც მანამდეც არაერთხელ შეაჩერა მზერა. * ACT. „გატაცება“: 4: გატაცების წინასწარ ჩაფიქრება.

(373) იტალიელი ქალი ხანჯლით იყო შეიარაღებული.

— თუ მომიახლოვდები, — უთხრა მან, — იძულებული გავხდები, ხანჯალი ჩაგცე მკერდში! * ACT. „გატაცება“: 5: მსხვერპლი თავს იარაღით იცავს. ** ზამბინელა იცავს არა თავის სათნოებას, არამედ ტყუილს; ამით იგი მიუთითებს ჭეშმარიტებაზე, ხოლო ქმედებით — მიანიშნებს. მაგრამ სარაზინი ამ საქციელს კურტიზანის ანგარიშიანობას მიაწერს. ის თავს იტყუებს: მინიშნება და სიბრმავე აყალიბებს ეკივოკს (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი). *** დისკურსი თითქოს ზამბინელას საკუთარ წერას უთმობს (*იძულებული გავხდები*); გრამატიკული შეთანხმების წყალობით (მდედრობითი სქესი – მთარგმ.), ის ტყუილის თანამონაწილედ გარდაიქმნება (HER. გამოცანა 6: დისკურსი ატყუებს მკითხველს). **** ზამბინელა სარაზინს დასახიჩრებით ემუქრება, რასაც ბოლოს აღასრულებს კიდეც: *შენამდე დამამდაბლე;* №526 (SYM. კასტრაცია, დანა).

(374) წადი! ვიცი, რომ მაინც შემიზიზღებ; იმდენ პატივს გცემ, რომ აქ არ დაგნებდე. არ მინდა, შენი გრძნობა შეურაცხვყო * HER. გამოცანა 6: ეკივოკი (ზამბინელას მიერ მოხმობილი მიზეზი

შეიძლება იყოს ტაქტიკა ან გულწრფელობა) ** ქალთა ღირსება, პატივისცემა, მაგრამ არა სიყვარული და ა.შ.

(375) — აჰ! — წამოიყვირა სარაზინმა, — ცუდი საშუალება გამოძებნე იმ ვნების ცეცხლის ჩასაქრობად, რომელსაც განზრახ აღვივებ. * REF. ფსიქოლოგია და ვნებების სტრატეგია.

(376) ნუთუ იმდენად გარყვნილი ხარ, რომ ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე გულგამომშრალი კურტიზანივით მოიქცევი, რომელიც მეტის გამორჩენის მიზნით მამაკაცის გრძნობებზე თამაშობს? * REF. ქალთა ტიპოლოგია (კურტიზანი). ** HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ თავის მოტყუება (სარაზინი თავს იტყუებს ზამბინელას განზრახვებით).

LXV. „სცენა“

ზამბინელა და სარაზინი *რეპლიკებს* ცვლიან. თითოეული რეპლიკა ტყუილისა თუ შეცდომაში შეყვანის ნაყოფია და ესა თუ ის კოდი თითოეული შეცდომის გამართლებას ემსახურება: ქალთა ღირსება პასუხობს ქალთა ტიპოლოგიას: პერსონაჟები თითქოს ერთმანეთისკენ ისვრიან კოდებს და კოდების ეს გაცვლა „სცენას“ ქმნის. ამავე დროს, ცხადდება მნიშვნელობის ბუნება: მნიშვნელობა არის ძალა, რომელიც სხვა ძალების, აზრებისა და ენების დაქვემდებარებისკენ ისწრაფვის. მნიშვნელობის ცხოველმყოფელობა მისი სისტემატიზაციის ხარისხზეა დამოკიდებული: ყველაზე ძლიერი მნიშვნელობა არის ის, რომლის სისტემატიზაციას უამრავი ელემენტის მოცვა და ისეთი შთაბეჭდილების შექმნა შეუძლია, თითქოს მთელ სახელდებულ სამყაროს ფარავს: სწორედ მნიშვნელობების საშუალებით ებრძვიან ერთმანეთს დიდი იდეოლოგიური სისტემები. ასეთი ბრძოლის მოდელი კი ყოველთვის „სცენაა“, რაც სხვა არაფერია თუ არა ორი განსხვავებული კოდის დაუსრულებელი დაპირისპირება, რომლებსაც ერთმანეთთან მხოლოდ შეხების, თავიანთი საზღვრების შეთანხმების გზით აქვთ ურთიერთობა (ესაა — რეპლიკების გაცვლა, სტიქომითია). საზოგადოება, რომელიც სამყაროს ენობრივ ბუნებას შეიგრძნობს, როგორც, მაგალითად, შუასაუკუნეების საზოგადოების შემთხვევაში იყო, მისი სიტყვიერი ხელოვნების ტრივიუმით, რაც გულისხმობდა, რომ ენათა დაპირისპირება ჭეშმარიტების მიღწევის გზით კი არ წყდება, არამედ ერთის ძალისმიერი გამარჯვებით მეორეზე; ამგვარ საზოგადოე-

ბას, თუკი მისთვის უცხო არაა თამაშის სულისკვეთება, შეუძლია ამ ძალისთვის ფორმალური გამოსავლის მიცემა და ამ გზით მისი კოდიფიცირება: აქ საუბარია *disputatio*-ს — ტერმების მომცველი „განსჯის“ შესახებ, რომლებსაც რეპლიკების დაუსრულებელი გაცვლა-გამოცვლის დასრულება — შემთხვევითი, მაგრამ აუცილებელი — შეუძლიათ. არსებითად, ეს იყო ერთგვარი „ტერმინემები“, გაგრძელების უარმყოფელი ნიშნები, რომლებიც თამაშის დასასრულზე მიუთითებდნენ და რომელშიც სხვადასხვა ენა იყო ჩაბმული.

(377) — კი მაგრამ, დღეს ხომ პარასკევია, — უპასუხა მან, * SEM. ცრუმორწმუნეობა (მშიშრობა, სიმხდალე).

(378) ფრანგის თავშეუკავებლობით შეშინებულმა. * ACT. „შიში“: 3: მსხვერპლის ახალი შიში.

(379) სარაზინს, რომელიც ღვთისმოსავი არ იყო, ამ სიტყვებმა სიცილი მოჰგვარა. * SEM. უღმერთობა. სარაზინის უღმერთობა პარადიგმატულად ზამბინელას ცრუმორწმუნეობას შეესაბამება: ეს პარადიგმა ტრაგიკულობით არის (და იქნება) აღბეჭდილი: მხდალი არსება თავის ნაკლოვანებას გადასცემს მამაკაცს, სიმბოლური ფიგურა ძლიერ სულს ბილწავს.

(380) ზამბინელა შველივით შეხტა * ACT: მოტაცება: 6: მსხვერპლის გაქცევა.

(381) და სადღესასწაულო დარბაზში გავარდა. * ACT. „მოტაცება“: 7: ადგილის შეცვლა (სიმეტრიული და იმის საწინააღმდეგო, რაც №371-ში მოხდა).

(382) დადევნებულ სარაზინს * ACT. „მოტაცება“: 8: გაკიდება.

(383) საშინელი სიცილით შეეგებნენ. * HER. „მისტიფიკაცია“: 7: სიცილი სტრატეგემის წარმატებაზე მიუთითებს (კოლექტიური სიცილი მისტიფიკაციის მამოძრავებელია: *თქვენს მოტყუებაზე მხოლოდ იმიტომ დავთანხმდი, რომ მეგობრების გული მომეგო, რომელთაც გართობა სურდათ.* №512).

(384) მან დაინახა სავარძელზე მისვენებული ზამბინელა, რომელიც ახლახანს განცდილი დაძაბულობის გამო ფერდაკარგული და ღონემიხდილი იყო. * SEM. სისუსტე, სულმოკლეობა, სიმხდალე, ქალურობა).

(385) სარაზინს იტალიური ცუდად ესმოდა, * REF. ქრონოლოგია (ეს მოკლე შენიშვნა სარაზინის მიერ რომში გატარებული დღეების აღრიცხვას ითვალისწინებს: ღრეობამდე სამი კვირა).

LXVI. მკითხველისეული ტექსტი I: „ყველაფერი შესაბამისობაშია“

საჭიროა (დამაჯერებელი), რომ სარაზინს იტალიური ესმოდეს, ვინაიდან სატრფოს რეპლიკამ ის უნდა შეაკრთოს და ბოდვა შეაწყვეტინოს; მაგრამ არანაკლებ საჭიროა (დამაჯერებელი), რომ ცუდად იცოდეს, რადგან მხოლოდ 24 დღეა, რაც იტალიაშია (ეს ქრონოლოგიური კოდიდან გამომდინარე ვიცით); სარაზინს იქ დიდი დრო არ უნდა გაეტარებინა, რადგან არ უნდა იცოდეს რომის ადათ-წესები, სადაც სცენაზე კასტრატები გამოდიან; ამ კანონების იგნორირება კი საჭიროა იმიტომ, რომ ვერ დაადგინოს ზამბინელას ვინაობა და ა.შ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დისკურსი ზედმიწევნით ჩაკეტილია *სოლიდარულობების* ერთგვარ წრეში და ეს წრე, სადაც „ყველაფერი კავშირშია“, არის მკითხველისეული ტექსტის წრე. მკითხველისეული ტექსტი, როგორც მოსალოდნელია, მართულია არაწინააღმდეგობრივი პრინციპით, მაგრამ სოლიდარულობების რიცხვის გამრავლებით, ყოველ ჯერზე განსხვავებულ გარემოებათა შეუთავსებლობის აღნიშვნით, რელატიური მოვლენების ლოგიკის ერთგვარი „წებოთი“ დაკავშირებით. დისკურსს ეს პრინციპი აკვიატებამდე მიჰყავს; ის ფრთხილ და უნდო ადამიანს ემსგავსება, რომელსაც ეშინია, რომ მოულოდნელად მისი დანაშაული გამოაშკარავდება; ასეთი ადამიანი გამუდმებით უთვალთვალებს და ემზადება, თავი დაიცვას მტრის მოულოდნელი შემოტევისგან, რომელიც მას აიძულებს, ცნოს ულოგიკობის სირცხვილი, „საღ აზრთან“ დაპირისპირება. პირობითი ნიშნების სოლიდარობა თავდაცვის იარაღი აღმოჩნდება, რაც თვისობრივად დაამტკიცებს, რომ მნიშვნელობა არის ძალა და ის ძალთა ბალანსის წიაღში წარმოიქმნება.

(386) მაგრამ მაინც გაიგო, მისი სატრფო როგორ ეჩურჩულებოდა ვიტალიანის:

— შეიძლება მომკლას! * REF. „მისტიფიკაცია“: 8: წამქეზებელსა და მისტიფიკაციის აღმსრულებელს შორის თანამზრახველობის მინიშნება. ** ACT. „საფრთხე“: მსხვერპლის მიერ საფრთხის წინათგრძნობა.

(387) ამ უცნაურმა სცენამ მოქანდაკე სრულიად დააბნია. გონს მოეგო; თავიდან უძრავად იდგა; შემდეგ სიტყვები მოძებნა, სატრფოს მიუჯდა და არწმუნებდა, რომ მას დიდ პატივს სცემდა. ბოლოს ვნების შეკავებაც მოახერხა და ქალს მგზნებარე სიტყვებით

მიმართა; იმის გამოსახატავად, თუ როგორ უყვარდა, ფეხქვეშ და-უფინა (...) * ACT. „გატაცება“: 9: გატაცების წარუმატებლობა, ადრინდელ წესრიგში დაბრუნება.

(388) თავისი მაგიური მჭევრმეტყველების მთელი სიმდიდრე, * REF. ვნების კოდი.

(389) რაშიც ქალებს იშვიათად შეაქვთ ეჭვი. * REF. ქალთა ფსიქოლოგია.

(390) დილის პირველი სხივების გამოჩენისთანავე, ერთმა ქალმა თანამეინახეებს მოულოდნელად ფრასკატიში წასვლა შესთავაზა. * ACT. „გასეირნება“: 1: შეთავაზება. ** ACT. „ღრეობა“: 13: ღრეობის დასასრული (განთიადი).

LXVII. როგორ მომზადდა ღრეობა

ვიღაც — არა მკითხველი, არამედ პერსონაჟი (მოცემულ შემთხვევაში სარაზინი) — ნელ-ნელა უახლოვდება ღრეობის ადგილს, რასაც ხმაურისა და სინათლის ნაკადის წყალობით ხვდება: ეს არის სიუჟეტიდან მომდინარე მითითება და იმ ფიზიკური მინიშნებების ანალოგიურია, რომლებიც საშუალებას იძლევა წინასწარ განისაზღვროს მოახლოებული ქარიშხალი, მიწისძვრა: ჩვენ წინაშეა ღრეობის ნამდვილი ისტორია; შემდეგ ღრეობის შესახებ თვით დისკურსი აცხადებს: ის სახელდებულია; სახელდება, ყოველგვარი ნომინაციური განზოგადების მსგავსად (მაგალითად, თავის სახელდება), გულისხმობს, რომ ღრეობა უნდა გაანალიზდეს, გამოიყოს მისი შემადგენელი ელემენტები და აღსანიშნები: ჩვენ ღრეობის რიტორიკის გარემოცვაში ვართ. ღრეობის ეს ნაწილები სტერეოტიპული ქმედებებია, რომლებიც გამოცდილებათა განმეორებიდან მომდინარეობს (ვახშამი, შამპანურის გახსნა, სიმღერა, თავისუფალი ქცევა): ეს კი ღრეობის ემპირიკაა. მეტიც, ღრეობის ესა თუ ის მონაკვეთი, რომელიც ზოგადი სახელით — *ქცევის თავისუფლებითაა* წარმოდგენილი, თავად ღრეობისგან განსხვავებით, შეიძლება საერთოდაც არ გაანალიზდეს, მაგრამ მოხდეს მისი *ილუსტრაცია* რაღაც სახასიათო ქცევებით (თვლემა, ღვინის დაღვრა): ჩვენ წინაშეა ღრეობის ინდუქციური ლოგიკა (*მაგალითების* ბაზაზე). დაბოლოს, ღრეობა წყნარდება, დასასრულს უახლოვდება: ახლა უკვე ორგიის ფიზიკაში ვიმყოფებით. ის, რასაც პროაირეტიკულ კოდს ვუწოდებთ, თავის მხრივ, სხვადასხვა კოდისგან შედგება, რომლებიც განსხვავებული ცოდნის საფუძველზეა ჩამოყალიბებული. რაც

არ უნდა ბუნებრივი, ლოგიკური, ხაზოვანი გვეჩვენებოდეს ქმედებების მიმდევრობა, ის არ ექვემდებარება ერთ რომელიმე წესს; გარდა იმისა, რომ მას შეუძლია გარე ფაქტორების ზემოქმედებით სხვადასხვა მხარეს „გადაუხვიოს“ (ჩვენს შემთხვევაში ზამბინელას მოტაცება, რაც წარუმატებელი აღმოჩნდა), ის ასევე არღვევს ყველა სახის ცოდნას, წესრიგს, კოდს: საუბარია პერსპექტიულ სივრცეზე: დისკურსის მატერიალურობა არის თვალთახედვა, კოდები — მოძრაობის წერტილები, თავად რეფერენტი (ღრეობა) — ჩარჩოში ჩასმული გამოსახულება.

(391) ყველა სიხარულის ყიჟინით მიესალმა ლუდოვიზის ვილაში დღის გატარების იდეას. * ACT. „გასეირნება“: 2: საერთო თანხმობა.

(392) ვიტალიანი ეტლების დასაქირავებლად წავიდა, * ACT. „გასეირნება“: 3: გადასაადგილებელი საშუალების ქირაობა.

(393) სარაზინს ზამბინელას ფაეტონით წაყვანა ხვდა წილად. * ACT. „სასიყვარულო გასეირნება“ 1: ერთად ყოფნა (ერთ გადასაადგილებელ საშუალებაში, ფაეტონში).

(394) უკვე რომიდან გადიოდნენ, როცა ბობოქარი ღამის გამო დროებით ჩახშობილმა მხიარულებამ ისევ იფეთქა. ეს ადამიანები — მამაკაცები და ქალები, როგორც ჩანს, მიჩვეულნი იყვნენ ამ უცნაურ, უსასრულო სიამოვნებით აღსავსე ცხოვრებასა და ვნებების მონობას, რაც მათ ყოფას ერთ დაუსრულებელ დღესასწაულად, უზრუნველ მხიარულებად გარდაქმნიდა. * ACT. „გასეირნება“: 4: საერთო მხიარულება. ** REF. არტისტის მხიარულებით სავსე, ბოჰემური ცხოვრება.

(395) მხოლოდ სარაზინის თანამგზავრი ჩანდა ღონემიხდილი.

— ავად ხართ? — ჰკითხა სარაზინმა, — შინ დაბრუნება ხომ არ გსურთ?

— არც იმდენად ძლიერი ვარ, რომ ამდენ თავაშვებულობას გავუძლო, — უპასუხა მან, — თავი უნდა დავზოგო. * ACT. „საფრთხე“: 5: აკვიატებული შიში. ** სარაზინი ისევ თავს იტყუებს: თავიდან მან ზამბინელას წინააღმდეგობა მიიღო, როგორც გონიერება თუ კეკლუცობა, ახლა კი მისი ღონემიხდილობა ავადმყოფობას მიაწერა (HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავის მოტყუება) *** ზამბინელას პასუხი ტყუილია იმ შემთხვევაში, თუ მისი დაღლილობა ღრეობის შედეგია და ჭეშმარიტება, თუკი ავადმყოფური იერი შიშმა გამოიწვია; ტყუილია, თუ მისი სიმხდალე მიეწერება მის ქალურობას და ჭეშმარიტებაა, თუ ამ ყველაფერს კასტრაციასთან

აქვს კავშირი: აქ გვაქვს ორგვარი გაგება (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი) **** ACT. „სასიყვარულო გასეირნება“: 2: ორის საუბარი.

(396) თუმცა თქვენ გვერდით თავს კარგად ვგრძნობ! თქვენ რომ არა, ამ ვახშამზე არც დავრჩებოდი. * აქ ისმის ორი დამაჯერებელი ხმა, რაც ორგვარად შეიძლება გავიგოთ: 1) ოპერაციული დამაჯერებლობა ამტკიცებს, რომ ზამბინელა სარაზინთან შეყვარებულივით თუ არა, მეგობრულად მაინც საუბრობს, რათა მასში გაფანტოს თამაშის ეჭვი, რაშიც ჩაითრიეს: ამ შემთხვევაში ეს ტყუილია; 2) „ფსიქოლოგიური“ დამაჯერებლობა, რომლის მიხედვითაც, „ადამიანის განწყობის წინააღმდეგობებს“ თავისი ლოგიკა აქვს და შეგვიძლია ამაში ზამბინელას გულწრფელობა დავინახოთ, რაც თაღლითობის დროებითი შეწყვეტას ითვალისწინებს (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი). ** დაცულობის შეგრძნება ნიშნავს: *ყველაფერი, სექსის გარდა;* მაგრამ ამ თხოვნაში სექსი, როგორც ასეთი, არ ჩანს (SYM. დაცვა, სექსისგან თავისუფალი: ამ თემას კიდევ დავუბრუნდებით).

(397) უძილო ღამის გამო მხნეობა სრულიად დავკარგე.

— როგორი სათუთი ხართ! — განაგრძო ამ მომხიბვლელი ქმნილების ნაზი ნაკვთებით აღფრთოვანებულმა სარაზინმა.

— ღრეობები ხმას მიზიანებს. * SEM. ქალურობა.

(398) ახლა, როცა მარტონი ვართ, — წამოიძახა ხელოვანმა, — და ჩემი მოძალებული ვნების არ უნდა გეშინოდეთ, მითხარით, რომ გიყვარვართ! L * ACT. „სიყვარულის განცხადება“: 1: საპასუხო აღიარების თხოვნა.

LXVIII. წნული

თხრობის ამ მონაკვეთში (თუმცა შეიძლება სხვაგანაც ყოფილიყო) ერთდროულად არის ჩართული არაერთი სამოქმედო ჯაჭვი: „საფრთხე“, რასაც ზამბინელა გრძნობს, „სიკვდილის სურვილი“, რასაც გმირი განიცდის, “სიყვარულში გამოტყდომა”, „სასიყვარულო გასეირნება”, „მისტიფიკაცია“ და ჯგუფთან ერთად „გასეირნება“; მთელი ეს ჯაჭვი მიიწევს წინ, ხან ჩერდება, ხან — ერთმანეთში ირევა. ტექსტი, რომელიც თვითშექმნის პროცესშია, ვალენსიურ მაქმანს ჰგავს, რომელიც ჩვენ წინაშე მემაქმანის თითების მოძრაობით იქმნება: თხრობის ყოველი „ეპიზოდი“, როგორც თითისტარი, ჩერდება იმ დროს, როდესაც მოქმედებას განაგრძობს მისი მეზო-

ბელი; შემდეგ, როცა მისი დრო დგება, ხელი კვლავ იღებს ძაფს და ახვევს ჯალდაზე; ნახჭის გამოჩენისთანავე, ნემსი ნელ-ნელა ინაცვლებს წინ და ამაგრებს თითოეულ ძაფს. იგივე ხდება თხრობის თანმიმდევრულობის თითოეულ ელემენტთან დაკავშირებით: ისინი არიან *პოზიციები*, რომლებსაც, წინსვლის გზაზე, მნიშვნელობა ჯერ იკავებს და შემდეგ ტოვებს; ეს პროცესი ტექსტის მთელ მანძილზე ვითარდება. როგორც კი კითხვის პროცესში კოდები ერთვებიან, ისინი ქმნიან წნულს (*ტექსტი, ქსოვილი და წნული* ერთი და იგივეა); თითოეული ძაფი, ყოველი კოდი, არის ხმა; ეს გადაწნული ხმები აყალიბებენ ნაწერს. მარტო დარჩენილი ხმა არ მონაწილეობს საერთო საქმეში, არაფერს გარდაქმნის, ის *გამოხატავს*. მაგრამ როგორც კი ხელი ჩაერთვება საქმეში, რათა უმოქმედო ძაფები შეკრას და ერთმანეთს დაუკავშიროს, სამუშაო გრძელდება, იწყება ტრანსფორმაციები. ქსოვის სიმბოლური მნიშვნელობა კარგად მოგვეხსენება: როდესაც ფროიდი ქსოვის წარმოშობაზე ფიქრობდა, მასში ქალის სამუშაოს ხედავდა, რომელიც თავისი ბალნით პენისს ქსოვდა, რომელიც აკლდა. არსებითად, ტექსტი არის ფეტიში და მისი ერთმნიშვნელოვნად წაკითხვა ან ტექსტის ერთი აზრისკენ წაყვანა *წნულის ჩაჭრას*, კასტრაციის აღსრულებას ნიშნავს.

(399) — რატომ? — უპასუხა მან, — რისთვის? * ACT. „განცხადება“: 2: საპასუხო აღიარებისთვის თავის არიდება. ** ზამბინელას პასუხი, როგორც უხერხულობის შემცველი ყოველგვარი გამოხატულება, თავს არიდებს სიმართლის თქმას და, იმავროულად, მიუთითებს ჭეშმარიტებაზე (ან, სულ მცირე, მიანიშნებს გამოცანის არსებობაზე) (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი).

(400) ლამაზი გეჩვენებით, მაგრამ თქვენ ფრანგი ხართ და თქვენი გრძნობები მალე გახუნდება. * HER. გამოცანა 6: სარაზინისკენ მიმართული ზამბინელას ტყუილი (გადამიყვარებთ, რადგან მერყევი ხართ, ე.ი. მე ნამდვილად ქალი ვარ). ** „განცხადება“: 3: სიყვარულის შემოთავაზების უარყოფის პირველი მიზეზი (სიყვარული ცვალებადია). *** REF. ხალხთა ტიპოლოგია სიყვარულისადმი დამოკიდებულების მიხედვით: ფრანგი ცვალებადია. **** HER. გამოცანა 6: ტყუილი (დისკურსის მხრიდან: *je vous ai semblé jolie* (*ლამაზი გეჩვენებით*) — *Jolie* – ლამაზი — მდედრობით სქესში. შდრ №373).

(401) არა! თქვენ ისე არ გეყვარებით, როგორც მე მინდა.
— მითხარით, როგორ გინდათ!

— უხამსი მიზნების, ვნებების გარეშე, წმინდად. * ACT. „აღიარება“: 4: სიყვარულის შემოთავაზებაზე უარის თქმის მეორე მიზეზი (შესაბამისი გრძნობების მიღების შეუძლებლობა). ** SYM. დაცვა, სექსისგან თავისუფალი. *** SYM. კასტრაციის ალიბი: გაუგებრობა. იმის მიუხედავად, გულწრფელია თუ არა ზამბინელა (ამ კითხვას რომ ვუპასუხოთ, *ფურცლის მიღმა* უნდა წავიკითხოთ), იგი მაინც ცდილობს კასტრაციის (თუ გარიყულობის) სუბლიმირებას და ქალთა ვერგაგების დიდებული და სევდიანი მოტივი შემოაქვს. იგივე მოტივს გამოიყენებს ასევე ქ-ნი დე როშფილდი, როგორც კი ის, მთხრობელის წყალობით, კასტრაციულ გარემოში ჩაერთვება, ამბობს: *„ვერავინ ვერასდროს გამიგებს! ამით ვამაყობ“...* №560. **** *„უხამსი მიზნების, ვნებების გარეშე, წმინდად“* — არის ეკივოკი, ვინაიდან ორიდან ერთია: სექსის უარყოფა დაკავშირებულია ან ფიზიკურ ნაკლთან (ჭეშმარიტება) ან ეს არის მაღალი იდეალისკენ სწრაფვით განპირობებული თავშეკავება (ტყუილი) (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი).

(402) ალბათ მამაკაცი უფრო მეტად მძულს, ვიდრე ქალი. * SYM. საჭურისის ნეიტრალური (ne-uter) არსი.

(403) მეგობრობა მჭირდება... *SYM. თავდაცვა, რომელიც სექსს გამორიცხავს. **HER. გამოცანა 6: ეკივოკი (გულწრფელი გრძნობა ან ფანდი, ზუსტად განსაზღვრული ფანდებით).

(404) სამყარო უდაბნოა ჩემთვის. მე ვარ დაწყევლილი ქმნილება, განწირული იმისთვის, რომ ბედნიერების არსი მესმოდეს, შევიგრძნობდე, მსურდეს და იძულებული ვარ, ვუყურებდე, თუ როგორ მისხლტება იგი ხელიდან ნებისმიერ წუთს, ისევე როგორც ბევრი სხვა რამ. * ACT. „აღიარება“: 5: მესამე მიზეზი სიყვარულის შემოთავაზების უარსაყოფად (ნორმალური ემოციების შეუძლებლობა). ** SYM. გარიყულობა, დაწყევლილობა (*ne-uter*-ად წოდებულ სივრცეში ყოფნა; საჭურისი აღმოჩნდება არსება, რომელსაც არსად აქვს ადგილი: ის გამორიცხულია განსხვავებიდან, ანტითეზიდან: ის არღვევს არა სქესთა შორის საზღვარს, არამედ თვით კლასიფიკაციის პრინციპს). *** SYM. საჭურისის ევფემისტური დეფინიცია: გამოუვალი სურვილი. **** REF. მოძღვრული კოდი (ბედნიერება გაურბის კაცს).

(404) გახსოვდეთ, ბატონო, მე თქვენ არ მოგატყუებთ. * გრამატიკული მომავალი დრო მიუთითებს იმ პერიოდზე, როდესაც მაქინაცია გამჟღავნდება: ეს არის წინასწარმეტყველება და კვან-

ძის შეკვრა (HER. „მაქინაცია“: 9: წინასწარ განჭვრეტა და კვანძის შეკვრა). ** HER. ენიგმა 6: ეკივოკი. აქ ორაზროვნება გულისხმობს იმას, რომ ზამბინელას „გულწრფელობა“ იმდენად ზოგად აღიარებაში ვლინდება, რომ ის ჭეშმარიტებასაც მოიცავს, მაგრამ იმდენად ზოგადია, რომ ამ ჭეშმარიტებაზე მითითება შეუძლებელია.

LXIX. ეკივოკი II: მეტონიმიური ტყუილი

ეკივოკი (არცთუ იშვიათად) ააშკარავებს სქესს (*je suis un être exclu — მე დაწყევლილი ქმნილება ვარ* — ამბობს ზამბინელა; ფრანგული *un être* — (ქმნილება) წარმოდგენილია მამრობითი სქესით) და თავის სახეს ჩქმალავს (*მე ვარ კასტრატი*): ეს არის სინეკდოქე, რომელიც აღნიშნავს მთელს — ნაწილის ნაცვლად; მაგრამ ამბივალენტურობის შემთხვევაში მეტონიმია ისეთ სამუშაოს ასრულებს, როდესაც ის გამოთქმის პროცესიდან უშუალო გამოთქმად ჯერ კიდევ არ გარდაქმნილა, როცა დისკურსი (ან მისი სახით — პერსონაჟი), ერთი მხრივ, აგრძელებს წინსვლას, თანდათან ფარდას ხდის ყველაფერს და, მეორე მხრივ, თავშეკავებას ინარჩუნებს, ასაიდუმლოებს, ფარავს. ის გაჩუმების მოლივლივე სიცარიელის შევსებისკენ ისწრაფვის იმის ჭარბი ჩვენებით, რომ საუბრისას ერთმანეთთან აერთებს ორ განსხვავებულ ჭეშმარიტებას — სიტყვებისა და გაჩუმების ჭეშმარიტებას; *„გარიყულის“* გვარეობრივი კატეგორია ორად იყოფა (ერთი მხრივ, მოუხელთებელი ქალისა და, მეორე მხრივ, არასასურველი კასტრატის), მკითხველი, როგორც ადრესატი, გამუდმებით ერთ მათგანს გულისხმობს, ხოლო დისკურსი — მეორეს. მაშასადამე, აქ საკომუნიკაციო არხები კიდევ იყოფა. ამ მეტონიმიურ ტყუილს (ტყუილი იმიტომ, რომ ყველაფრის ნაწილობრივ თქმით, ის შეცდომისკენ მიგვიძღვება ან, სულ მცირე, ჭეშმარიტებას ნიღბავს, სიცარიელეს მოჩვენებითი სისრულით ფარავს) ამჯერად, როგორც მოსალოდნელია, სტრატეგიული ფუნქცია აკისრია: სქესობრივი თვალსაზრისით სახეობრივი განსხვავება ზამბინელას *განსაკუთრებულობაა*, რაც მიჩუმათებულია და სწორედ ეს *განსაკუთრებულობა* აღმოჩნდება ერთბაშად გადამწყვეტიც — ოპერაციული თვალსაზრისით (ის გამოცანის ამოცნობას წარმართავს) და ვიტალურიც — სიმბოლური თვალსაზრისით (ეს თავად კასტრაციაა).

(406) გიკრძალავთ ჩემს სიყვარულს! * ACT. „აღიარება“: 6: სიყვარულის აკრძალვა.

(407) მხოლოდ თქვენი ერთგული მეგობარი (ფრ. un ami-მამრ. სქესი) **შემიძლია ვიყო, რადგან მოხიბლული ვარ თქვენი ძალითა და ხასიათით. მე მჭირდება ძმა, დამცველი. იყავით ჩემი ძმა** * ACT. „აღიარება“: 7: სიყვარულის მეგობრობამდე დაყვანა. * SYM. დაცვა, სექსისგან თავისუფალი (ამაღლებული მნიშვნელობის მქონე ალიბით სექსის უქონლობას ფარავს). *** ზამბინელა, *un ami* (მეგობარი მამაკაცი)? რაკი ამ სიტყვას მდედრობითი სქესის ფორმაც აქვს — *une amie* (მეგობარი ქალი), ნიშნავს, რომ არჩევანის შესაძლებლობა ჩნდება და მისი მამრობითი სქესის ფორმით გამოყენება ნათელს ჰფენს მის ტრანსვესტიტობას. ეს გამოაშკარავება მაინც არ იძლევა რაიმე არსებით შედეგს: მამხილებელი სიტყვა გადატანილია ფრაზის საერთო აზრის უფერულობაში და სტერეოტიპულ მდგომარეობაში მყოფი (*ერთგული მეგობარი* იყო), უბრალოდ, იჩქმალება (HER. გამოცანა: 6: გამოცნობა, სარაზინისთვის ზამბინელას მიერ ნაკარნახევი).

(408) და სხვა არაფერი. * ცხადია, ზედმეტი მთელ ამ ისტორიაში არის სექსი (SYM. თავდაცვა, სექსისგან თავისუფლება).

(409) — არ მიყვარდეთ? — შეჰყვირა სარაზინმა, — კი მაგრამ, ჩემო ძვირფასო ანგელოზო, შენ ხომ ჩემი ცხოვრება ხარ, ჩემი ბედნიერება! * ACT. „აღიარება“: 8: სიყვარულის მტკიცება (*ძვირფასო ანგელოზო. ჩემო ცხოვრებავ*).

(410) ერთი სიტყვაც რომ წარმომეთქვა, ზიზღით მკრავდით ხელს. * თუ ერთი სიტყვაც საკმარისია მდგომარეობის გარდასაქმნელად, ეს ნიშნავს, რომ ამ სიტყვას მამხილებელი ძალა აქვს და, შედეგად, ჩვენ წინაშეა გამოცანა (HER. გამოცანა 6: გამოცნობა) ** SYM. ნიშანდებულობა, დაწყევლილობა, გარიყულობა. *** SYM. ტაბუ სიტყვა „კასტრატზე“.

LXX. კასტრაცია და საჭურისობა

ხელოვანმა (ბალზაკმა) მოახერხა განეხორციელებინა ამოცანა — *საჭურისობის* (როგორც სიუჟეტის საფუძვლის) და *კასტრაციის* (როგორც სიმბოლური სტრუქტურის) თანხვედრისა, ვინაიდან პირველი სულაც არ გულისხმობს მეორეს: შეგვიძლია მოვიხმოთ ჩვენამდე მოღწეული კასტრატთა ისტორიები (კაზანოვა, პრეზიდენტი დე ბროსი, სადი, სტენდალი). ეს შედეგი მიიღწევა სტრუქტურული ხერხით, რომელიც სიმბოლურ და ჰერმენევტიკულ პლანს ერთმანეთთან აკავშირებს და ახერხებს იმას, რომ ჭეშმარიტების ძიება

(ჰერმენევტიკული სტრუქტურა) კასტრაციის ძიება აღმოჩნდება (სიმბოლური სტრუქტურა), ხოლო თავად ჭეშმარიტება — (*სიუჟეტური* და არა მხოლოდ სიმბოლური თვალსაზრისით) დაკარგულ ფალოსს ემსგავსება. ორი ხაზის თანხვდომა (სტრუქტურული) მიღწეულია მათ შორის არჩევანის გაკეთების შეუძლებლობის გამო (ამოუხსნელობა არის კიდეც წერის ერთ-ერთი „საბუთი“): აფაზიას, რომელიც სიტყვა *კასტრატს* უკავშირდება, ორმაგი მნიშვნელობა აქვს, ამასთან, ეს ორმაგობა ამოუხსნელია: სიმბოლურ დონეზე, ეს გახლავთ ტაბუ, ხოლო ოპერაციულის მიხედვით — მისი ამოხსნის დაგვიანება: ჭეშმარიტება *ერთდროულად* არის ცენზურითა და მისტიფიკაციით შეყოვნებული. *საკითხავი ტექსტის* სტრუქტურა აყვანილია ანალიტიკურ ძიებამდე. მაგრამ ასევე შეგვიძლია ვთქვათ (და მეტი საფუძველი გვაქვს ამისთვის), რომ სიუჟეტის ფსიქოანალიტიკური განხილვა (რომელიც ყველას მოიცავს — სარაზინს, მთხრობელს, ავტორს, მკითხველს) აღარ არის საჭირო: სიმბოლური თავის *გადაჭარბებულობას*, არასაჭიროებას ავლენს (იმას, რასაც ჩვენ აქ აღვნიშნავთ სახელით — *სიმბოლური*, არაფერი აქვს საერთო ფსიქოანალიტიკურ მეცნიერებასთან). აქედან მოდის ბალზაკის ამ ნოველის უნიკალური ღირებულება: ის კასტრაციის დასაჭურისებულობით, მსგავსის მსგავსით „ილუსტრირების“ გზით, თვით ილუსტრირების პრინციპს აუქმებს, ეკვივალენტურობის ორივე მხარეს (სიტყვას და სიმბოლოს) ანადგურებს, რაც არც ერთი და არც მეორე მხარისთვის მომგებიანი არ არის. ლატენტური მაშინვე დაიკავებს იმ ადგილს, რომელიც ექსპლიციტურს ეკუთვნოდა, ნიშანი მიწასთან სწორდება და არანაირი „რეპრეზენტაცია“ უკვე აღარაა.

(411) — კეკლუცო! * HER. გამოცანა 6: სარაზინი თავს იტყუებს, ის ჯიუტად ცდილობს გადაასხვაფეროს ამოცნობის ის ელემენტები, რომლებსაც ხან გულწრფელად, ხან სიფრთხილით ამცნობს მას ზამბინელა და თავისი თანამოსაუბრის ყველა უარს უკუაგდებს. ეს კიდევ ერთხელ უკუგდება წმინდად სემანტიკური გზებით ცხადდება: ზამბინელას შეტყობინებებიდან სარაზინი მხოლოდ მათ კონოტაციურ მნიშვნელობას იღებს, რომელიც სასიყვარულო ხრიკების კულტურული კოდის მეშვეობით წარმოიქმნება (აქ — კეკლუცობა).

(412) ვერაფერი შემაშინებს. * SEM. სიჯიუტე. ** რისკის უარყოფა მიუთითებს იმ ადგილზე, სადაც ბედმა დარტყმა უნდა მიაყენოს (ან, უფრო ზუსტად: ბედისწერა არის სწორედ ის, რასაც სარაზინი უარყოფს) (ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 3: ყოველგვარ რისკზე წასვლა).

(413) მითხარი, რომ ჩემი მომავალი შენ იქნები, რომ ორ თვეში მოვკვდები, რომ შენი კოცნისთვის დავიწყევლები * ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 4) წინასწარმეტყველური წევრი (*მოვკვდები*), ბედისწერასთან დაპირისპირების ფორმით. * ACT. „აღიარება“: სიცოცხლის გაღება (სასურველი საგნის შეძენა).

(414) და აკოცა, * ACT. * „სასიყვარულო გასეირნება“: 3: კოცნის სურვილი.

LXXI. მიმართული კოცნა

ტექსტის პირველ წაკითხვას ყოველთვის თან ახლავს უცოდინრობა და ამიტომაც მეტის გაგების სიხარბითა და მოუთმენლობით გამოირჩევა; მეორე წაკითხვას კი, რომელიც უკან ტოვებს ტექსტის პირველი წაკითხვით წარმოშობილ გაურკვევლობას, როცა დაძაბულ მოლოდინს გაანათებს უკვე კვანძის განხსნიდან მიღებული ცოდნა, ჩვენი საზოგადოება, თავისი ვაჭრული იმპერატივებიდან გამომდინარე, უმართებულოდ აკრიტიკებს. ამგვარი იმპერატივები გვაიძულებს მოვიხმაროთ წიგნი, შემდეგ გადავაგდოთ იგი იმ საბაბით, რომ უკვე მოძველებულია და ახალი ვიყიდოთ; სწორედ ეს რეტროსპექტული კითხვა ანიჭებს სარაზინის კოცნას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას: სარაზინი ვნებით კოცნის კასტრატს (ან ტრანსვესტიტ ბიჭს), კასტრაცია შემობრუნდება თავად სარაზინის სხეულში და შემდეგ ჩვენშიც, მკითხველებშიც, რომლებსაც ელდა გვეცა, თავზარი დაგვეცა. მაშასადამე, არასწორი იქნებოდა იმის თქმა, რომ თუ დავთანხმდებით წიგნის ხელახლა წაკითხვას, ეს მხოლოდ ინტელექტუალური სარგებლის მიზნით ხდება (რომ უკეთ გავიგოთ ტექსტი, ვითარების ცოდნით გავაანალიზოთ იგი); რეალურად ამას თამაშის გამო ვაკეთებთ — რომ გავამრავლოთ აღმნიშვნელთა რიცხვი და არა იმიტომ, რომ რომელიღაც უკანასკნელ აღსანიშნამდე მივაღწიოთ.

(415) მიუხედავად ზამბინელას ძალისხმევისა, ეს ვნებიანი კოცნა თავიდან აეცილებინა. * ACT „შეყვარებულთა გასეირნება“: 4 წინააღმდეგობა.

(416) — მითხარი, რომ დემონი ხარ, რომ ჩემი ქონება, ჩემი სახელი, მთელი ჩემი დიდება გჭირდება! გინდა, აღარასოდეს აღარაფერს გამოვაქანდაკებ? მითხარი! * ACT. „აღიარება“: 10: ყველაზე ფასეულის მიძღვნა (ხელოვნება).

(417) — და ქალი რომ არ აღმოვჩნდე? * HER. გამოცანა 6: მინიშნება, რომელსაც ზამბინელა სარაზინს კარნახობს. ** ყოველგვარ მიზეზს იმის დამასტურებლად, რომ ზამბინელას სიყვარული არ შეუძლია (რაც აქამდეც არაერთგზისაა მითითებული 400, 401, 404-ში), ფსიქოლოგიური ბუნება აქვს. ამჯარად კი წინ წამოიწევა ფიზიკური დაბრკოლება. მიმდინარეობს გადასვლა გრძნობების უარყოფიდან — რომლებიც ზოგიერთ ფსიქოლოგიურ ატრიბუტს ეფუძნება (*თქვენ ცვალებადი ბუნების ხართ, მე მომთხოვნი, განსაკუთრებული ვარ*) და რომელთაგან თითოეული აღმოცენებისთანავე უარყოფილია — რადიკალურ უარყოფაზე (*მე არ ვარ ქალი*). საგულისხმოა, რომ აქ ბანალური თანმიმდევრულობის ისეთი იშვიათი ელემენტია წარმოდგენილი, როგორიცაა „სიყვარულის განცხადება“; ამ ელემენტის შინაარსი სკანდალური და ანომალიურია, ხოლო ფორმა (*სიყვარულის შეუძლებლობა*) თანმიმდევრულობისთვის მთელ თავის მკაფიოობას ინარჩუნებს (ACT. „აღიარება“: 11: ფიზიკური შეუძლებლობა).

(418) — რბილი, ვერცხლის ჟღერადობის ხმით, მორცხვად ჰკითხა ზამბინელამ. * SEM. ქალურობა. ** ქალურობა (კონოტირებული) უარყოფს საკუთარ უარს (დენოტირება), ნიშანი შეტყობინებაზე ძლიერი აღმოჩნდება, ხოლო მეორეული მნიშვნელობა — ძირეულზე აღმატებული (რის გამოყენებასაც სარაზინი — კონოტაციების დიდი მომხმარებელი — არ ივიწყებს. სარაზინს ფრაზაში ესმის არა ის, რასაც ჭეშმარიტად აღნიშნავს, არამედ ის, რასაც შეიძლება გულისხმობდეს) (HER. გამოცანა 6: სარაზინისკენ მიმართული ზამბინელას ტყუილი).

(419) — რა კარგი ხუმრობაა! — შეჰყვირა სარაზინმა, — ნუთუ გგონია, რომ ხელოვანის თვალს მოატყუებ? * ACT. „აღიარება“: 12: უარყოფის უარყოფა. ** REF. რეალისტი ხელოვანის ანატომიური ცოდნა: სარაზინის მიერ საკუთარი თავის მოტყუება. ესთეტიკური საბუთი: ხელოვანი არ ტყუვდება.

LXXII. ესთეტიკური საბუთი

საკუთარი თავის მოსატყუებლად (მისია, რომელშიც ის დაუცხრომელ ენერგიას ხარჯავს), სარაზინი ეყრდნობა სამ ელემენტს: ნარცისულ საბუთს (*მე ის მიყვარს, მაშასადამე, ის ქალია*), ფსიქოლოგიურს (*ქალები სუსტები არიან, ზამბინელა კი სუსტია* და ა.შ.), ესთეტიკურს (*სილამაზე მხოლოდ ქალებისთვისაა დამახასიათე-*

ბელი, მაშასადამე...). ეს ცრუ სილოგიზმები შეიძლება გაერთიანდნენ და გააძლიერონ თავიანთი ტყუილი, ჩამოაყალიბონ ერთგვარი პოლისილოგიზმი (თუ რთული სილოგიზმი): *სილამაზე არის ქალურობის ნიშანი; მხოლოდ ხელოვანს შეუძლია მშვენიერების შეცნობა. მე ხელოვანი ვარ; თუკი მე ვიცი, რა არის სილამაზე, მაშასადამე, მე ვიცი, რა არის ქალი* და ა.შ. ცხადია, „რეალისტი მკითხველი“ ჰკითხავს სარაზინს, როგორ არ გამოხატა მან გაოცება, როგორ არ შეიხარა წარბი, როდესაც მოისმინა თანამოსაუბრის გაუგონარი აღიარება (*და თუკი ქალი არ აღმოვჩნდები?*), თუნდაც ეს საბოლოო გამარჯვებისთვის დასჭირვებოდა? როგორ დაკმაყოფილდა მაშინვე იმ მყარ საფუძველს მოკლებული დასკვნით, რომელიც პირდაპირ ეწინააღმდეგება „რეალობის“ ხმას, თუნდაც მორცხვად და კითხვითი ფორმით მიწოდებულს (ჩვენ უკვე ვიცით, რომ სქესში ეჭვის შეტანა ნიშნავს მასზე საბოლოოდ უარის თქმას)? ეს წარმოაჩენს, რომ „რეალისტი“ ხელოვანი თავის დიკურსში სულაც არ უთმობს ადგილს „რეალობას“, მაგრამ ყოველთვის და ყველა პირობით აქცევს ყურადღებას უკვე დაწერილ „რეალობას“, ერთგვარ პროსპექტულ კოდს, ასლების ანფილადას, რომელიც მხედველობის არედან იკარგება. სხვათა შორის, ეს კოდი ამ შემთხვევაში პლასტიკური ხელოვნების კოდია: სწორედ იგი ქმნის ერთდროულად სილამაზესაც და სიყვარულსაც, რაც აღწერილია პიგმალიონის მითში და რომლის ავტორიტეტსაც სარაზინი მოუხმობს (№229). ხელოვნების კრიტერიუმების საშუალებითა და ზამბინელას აღიარების დაბლოკვით მოქანდაკე ციტირებს ერთგვარ უზენაეს კოდს, რომელიც ყოველივე „რეალურის“ საფუძველია; ეს კოდი არის ხელოვნება, საიდანაც მომდინარეობს ყოველგვარი ჭეშმარიტება და რომლის მეშვეობითაც ხელოვანისთვის ყველაფერი ცხადი ხდება; ხელოვანი უცდომელია არა თავისი შემოქმედების სიზუსტის გამო (ის არ არის „რეალობის“ მხოლოდ კარგი გადმომწერი), არამედ თავისი კომპენტენტურობით; ის იცნობს კოდს, წყაროს, საფუძველს და ამიტომ ხდება რეალობის გარანტი, მოწმე და ავტორი (*autor*). მას აქვს უფლება, დაინტერესებულ მხარეთა პროტესტის მიუხედავად, დაადგინოს სქეთა სხვაობა, ვინაიდან ხელოვნების პირველყოფილი, უმაღლესი ავტორიტეტის წინაშე მათი ცხოვრება მაინც ფენომენების დამახინჯებულ სამყაროს ეკუთვნის.

(420) განა ათი დღის განმავლობაში ტყუილად გჭამდი თვალებით, დაჟინებით გაკვირდებოდი და შენი სრულქმნილებით ვიხი-

ბლებოდი? * REF. ქრონოლოგია (ეს ორიენტირი თითქმის სწორია: საღამო თეატრში, სავარძელში გატარებული რვა დღე, მალევე — შეხვედრა დუენიასთან, ღრეობა და გასეირნება). ** სარაზინი ზამბინელას მიმართ თავისი აღფრთოვანების წინაპირობას თუ წყაროს იმ სემასთან კავშირში განსაზღვრავს, რომელიც ერთხელ უკვე იყო გამოყენებული (№162) და ეს გახლავთ დანაწევრება-დანაკუწების, ძერწვის მიმართ სიყვარული. თუ ამ ქმედების ფორმის განსაზღვრას მოვისურვებდით, მაშინ მისთვის *ბურღვა* უნდა გვეწოდებინა. სარაზინში არის ბურღვის იმპულსი, ერთგვარი ენდოსკოპიური ენერგია, რომელიც საგანს საფარველს, შესამოსელს აშორებს და მისი შინაგანი არსის ძიებისკენ ისწრაფვის. ზმნა — *გაკვირდებოდი* — ნიშნავს: *გიკვლევდი, გსწავლობდი, გითვალთვალებდი, გამოწმებდი.* ზამბინელას თვალიერებით (ათი დღის განმავლობაში) სარაზინი სამმაგ ფუნქციას ახორციელებს, კერძოდ: ნევროზულს, ვინაიდან ის ბავშვობის ქცევებს იმეორებს (№162); ესთეტიკურს (რაც მისთვის ყოფიერების საფუძველს წარმოადგენს), ვინაიდან ხელოვანი, განსაკუთრებით კი მოქანდაკე, ასლის ჭეშმარიტებას კოპირებული საგნის შინაგანი, *ფარული* მხარის ცოდნით ადასტურებს; დაბოლოს, სიმბოლურს — ერთდროულად საბედისწეროსა და სასაცილოს — ვინაიდან თუკი სარაზინის ეს *კვლევა,* რომელსაც იგი ასეთი ტრიუმფით წარმოაჩენს (ზამბინელას ქალურობა), უფრო შორს წავა, საბოლოოდ, ჩვენ წინაშე აღმოჩნდება *არარა,* რომლისგანაც კასტრატია შექმნილი; მხოლოდ ეს *არარა* გახდება თვალსაჩინო, ისევე, როგორც თავად ხელოვანის შემოქმედება დამარცხდება, ქანდაკება კი — დაიმსხვრევა (სემა: დანაკუწება).

(421) მხოლოდ ქალს შეიძლება ჰქონდეს ასეთი მრგვალი და ნაზი მხრები, ასეთი მოხდენილი აღნაგობა. * ესთეტიკური საბუთი ემყარება ენტიმემს, რომლის წანამძღვარი ტყუილია (*მხოლოდ ქალები არიან ლამაზები*), ვინაიდან კასტრატებიც შეიძლება ლამაზები იყვნენ (HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავისკენ მიმართული ტყუილი).

(422) — აჰა! ესე იგი, კომპლიმენტები გინდა? * (HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავისკენ მიმართული ტყუილი (ფსიქოლოგიური საბუთი: კეკლუცობა).

(423) — საბედისწერო სილამაზე! — ნაღვლიანი ღიმილით წაიჩურჩულა ზამბინელამ და თვალები ზეცისკენ ააპყრო. * ფერწერული კოდი აქ მრავლდება, ზამბინელა წარმოაჩენს თავის უკანასკნელ

ინკარნაციას ან აჩვენებს თავის პირველწყაროს — *მადონას, ზეაპყრობილი თვალებით*. ეს ძლიერი სტერეოტიპი პათეტიკური კოდის მთავარი ელემენტია (რაფაელი, ელ გრეკო, იუნია და ესთერი რასინთან და ა.შ.). სახე სადისტურია (გასაგებია, რატომ იწვევს იგი სარაზინის *„ყრუ სიშმაგეს“;* №430), ის გამოხატავს წმინდა, ღვთისმოსავ, ამაღლებულ, პასიურ მსხვერპლს (სადისეული ჟიუსტინას მსგავსად), რომლის თვალები აპყრობილია ზეცად და მაღალფარდოვნად ამბობს: შეხედეთ მას, რასაც მე არ ვუყურებ, როგორც გენებოთ, ისე მოეპყარით ჩემს სხეულს, მე ის აღარ მაინტერესებს, თქვენ დაინტერესდით მისით (REF. პათეტიკური კოდი).

(424) იმ წამს მის მზერაში ისეთმა მტანჯველმა, მგზნებარე სასოწარკვეთამ გაიელვა, რომ სარაზინი შეკრთა. * SYM. დაწყევლილობა, უარყოფილყოფა („სასოწარკვეთა“). ** ზამბინელა ნათლად აჩვენებს სარაზინს თავისი მდგომარეობის არსს, რაც სასოწარკვეთას გულისხმობს (დაწყევლილობა, დაღდასმულობა) და ამას ნიშნების ერთგვარი ელეგიური იერარქიით აკეთებს, სადაც ხმები (ყვირილი, წამოძახილი) უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე სიტყვები, ხედვა უფრო აღმატებული, ვიდრე ხმა, ხოლო გამომსახველობითი ჟესტები (გულწრფელობის *nec plus ultra*) უფრო სარწმუნო, ვიდრე ის, რაც გარეგნულად ჩანს. სარაზინი იღებს შეტყობინებას, მას აჟრჟოლებს (ის ჭეშმარიტების პირასაა), მაგრამ სადისტური იმპულსები აღსანიშნისგან გარიყავს (მისი ფორმულირებისგან, მისი ენაში გადაყვანისგან, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია); აღმნიშვნელი (*„ზეცისკენ მიპყრობილი თვალები“*) კი უბიძგებს არა იმისკენ, რომ კასტრატის ჭეშმარიტება ამოიცნოს, არამედ საკუთარი სიმართლისკენ — გაანადგუროს ზამბინელა, რა სქესისაც არ უნდა იყოს იგი (HER. გამოცანა 6: ზამბინელას გამოტყდომა სარაზინის წინაშე).

(425) — ბატონო ფრანგო, — წამოიწყო კვლავ ზამბინელამ, — სამუდამოდ დაივიწყეთ ეს წუთიერი სიგიჟე. * ACT. „სიყვარულში გამოტყდომა“: 13: დავიწყების ბრძანება.

(426) მე დიდ პატივს გცემთ, * აქ ერთმანეთში სამი მნიშვნელობა ირევა: სექსზე უარის თქმა (სასიყვარულო კოდის ჩარჩოში მოქცეული *პატივისცემა* ევფემიზმია, რაც საშუალებას იძლევა, პარტნიორის სურვილი უარყოს ისე, რომ მის პატივმოყვარეობას ძალიან ღრმა ჭრილობა არ მიაყენოს); გულწრფელობა (თამაშის გამო თქვენ წინააღმდეგ მოწყობილ ინტრიგაში ჩათრეულმა, თქვენ გაგიგეთ

და თქვენ მიმართ პატივისცემით განვიმსჭვალე), წინდახედულება (როდესაც სიმართლეს გაიგებთ, ჯერ ყველაფერი დაკარგული არ იქნება, თავი შეიკავეთ და ეს თავგადასავალი ჩემთვის ნაკლებად საზიანოდ დავასრულოთ), ყველა ეს მნიშვნელობა, შეიძლება ითქვას, ერთმანეთისგან არ განირჩევა (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი).

(427) მაგრამ სიყვარულს ნუ მთხოვთ; ეს გრძნობა უკვე დიდი ხანია ჩახშობილია ჩემს გულში. მე არ მაქვს გული! — წამოიყვირა აცრემლებულმა. — სცენა, რომელზეც მნახეთ, ის აპლოდისმენტები, მუსიკა, დიდება — განაჩენია, რომელიც გამომიტანეს; აი, ჩემი ცხოვრება, სხვა არ გამაჩნია! * ზამბინელა კიდევ ერთხელ უბრუნდება კასტრირებულობის განსაზღვრებას. სიტყვა „გული“, ევფემიზმის საშუალებით, უკვე გამოყენებული იყო სწორედ იმ ორგანოს აღმნიშვნელად, რომელიც წართმეული ჰქონდა კასტრატს. არასრულფასოვანი არსება — განაჩენია გარეგანი არსებობისთვის, რომელსაც აკლია სიღრმე, სისრულე და ის შინაგანი, საიდანაც სარაზინისთვის ერთდროულად იბადება ხელოვნება, ჭეშმარიტება და ცხოვრება. ეს განსაზღვრება გარკვეულ კულტურულ კოდს (რომელიც მისი ციტაციაა) ეყრდნობა. მსახიობი განწირულია იმისთვის, რომ იყოს ისეთი, როგორიც გარეგნულადაა (ესაა ჯამბაზების ტრაგედია) (SYM. კასტრატის ხვედრი).

(428) რამდენიმე საათში თქვენ სხვაგვარი თვალით შემომხედავთ, ქალი, რომელიც გიყვარდათ, აღარ იარსებებს. * HER. „მისტიფიკაცია“: 10: დასასრულის განჭვრეტა. ** ქალი შეწყვეტს არსებობას: 1) იმიტომ, რომ მოვკვდები; 2) იმიტომ, რომ აღარ გეყვარებით; 3) იმიტომ, რომ ქალურობის ცრუ საფარი ჩამოიშლება და ა.შ. ეს ამბივალენტურობა ეფუძნება იმას, რასაც მეტონიმიურ ტყუილს ვუწოდებთ: „ქალი“ აქ აღნიშნავს ხან ერთგვარ მთლიან ინდივიდუალობას, ხან გარკვეული სქესის მატარებელ ადამიანს, ხან ერთგვარ წარმოსახვით ობიექტს, რომლის არსებობაც სიყვარულის გრძნობითაა გამოწვეული. თვალთმაქცობა მთელსა და ნაწილებს შორის იგივეობრივი ურთიერთობის გათამაშებაში მგომარეობს (HER. გამოცანა 6. ეკივოკი).

(429) მოქანდაკემ არაფერი უპასუხა. * რეპლიკებში, რომლებითაც ის აღიარებს სიყვარულს, გამოტოვებულია არსებითი და სარაზინის სადიზმი სწორედ ამ გაუცემელ „პასუხში“ ცხადდება (ACT. გამოტყდომა: 14: გაჩუმება).

(430) ის ერთიანად შეეპყრო ყრუ სიშმაგეს, რომელიც გულს უწურავდა და ანთებული თვალებით უცქერდა ამ უცნაურ ქალს.

მწუხარებით, მელანქოლიითა და სასოწარკვეთილებით გამსჭვალული ზამბინელას სუსტი ხმა, მისი ქცევები, მანერები, ჟესტები, მოქანდაკეს სულში ბობოქარ ვნებას უღვიძებდა, მისი თითოეული სიტყვა კი კიდევ უფრო აღაგზნებდა. * ამ სადისტურ კონფიგურაციას აქ ორი ფუნქცია აქვს: ერთი მხრივ, რაღაც პერიოდში ლტოლვა შესაძლებლობას ართმევს, რომ ჭეშმარიტება გააცნობიეროს, რომელსაც თანამოსაუბრე ატყობინებს და გზიდან მისი ჩამოშორების მცდელობის მიმართ საკუთარი დამოკიდებულება გამოხატოს; მეორე მხრივ, ეს ლტოლვა მოცემულ შემთხვევაში საშუალებას აძლევს, განავითაროს ძალადობის, აგრესიულობის სემა, რაც იმთავითვე მჭიდროდ დაუკავშირდა სარაზინს: მნიშვნელობა თითქოს ქმედებაში გადაიზრება (SEM. ძალადობა, გადაჭარბება).

(431) ამ წუთებში მათ მიაღწიეს კიდეც ფრასკატის * ACT. „შეყვარებულთა გასეირნება“: 5: დანიშნულების ადგილამდე მისვლა ** ACT. გასეირნება: 5: მოგზაურობის მიზნის მიღწევა.

(432) როცა ხელოვანმა თავის სატრფოს ეტლიდან ჩამოსასვლელად ხელი შეაშველა, * ACT. „შეყვარებულთა გასეირნება“: 6: ეტლიდან გადმოსვლაში დახმარება (ეს ელემენტი პასუხობს №393-ს: იმავე ეტლში ასვლა).

(433) იგრძნო, რომ ზამბინელა ერთიანად კანკალებდა.

— რა გჭირთ? — შესძახა მან ფერდაკარგული ზამბინელას დანახვისას, — მირჩევნია მოვკვდე, თუკი თქვენი ტანჯვის უნებლიე მიზეზად ვიქეცი.

— გველი! — წაიჩურჩულა ზამბინელამ და მიუთითა ანკარაზე, რომელიც თხრილის გასწვრივ მისრიალებდა, ამ საზიზღარი ქვეწარმავლების მეშინია.

სარაზინმა ანკარას თავი ქუსლის დარტყმით გაუსრისა. * გველის ეპიზოდი მტკიცებულების (*პრობატიო*) ერთ-ერთი ელემენტია, რომლის ენტიმემა (სხვათა შორის, მცდარი) ჩვენთვის უკვე ცნობილია: ყველა ქალი მშიშარაა; ზამბინელა მშიშარაა და, მაშასადამე, ზამბინელა ქალია. გველის ეპიზოდი მცირე *exemplum*-ს (SEM. სულმოკლეობა, შიში) ემსახურება.

LXXIII. აღსანიშნი, როგორც დასკვნა

გველის ეპიზოდი, ერთსა და იმავე დროს, *exemplum*-იცაა (ადრეული ხანის რიტორიკის ინდუქციის იარაღი) და აღმნიშვნელიც (რომელიც სახასიათო სემასთან გვაგზავნის და ამ შემთხვევაში კასტრატს უკავშირდება). კლასიკურ ტექსტში სემანტიკური

პროცესი ლოგიკური პროცესისგან განუყოფელია: ე.ი. აღმნიშვნელიდან აღსანიშნამდე გზის ავლისას, ამავე დროს, დაღმა მიმართულებითაც უნდა დავეშვათ, მაგალითიდან — ზოგად ცნებამდე, რომელსაც ეს მაგალითი წარმოშობს. აღმნიშვნელსა (გველის შიში) და აღსანიშნს (იყო ქალივით მგრძნობიარე) შორის იგივე დისტანციას ვხედავთ, რასაც ენდოქსალურ წანამძღვარსა (მშიშარა არსებებს გველების ეშინიათ) და მის რაკურსულ დასკვნას შორის (ზამბინელა მშიშარაა). სემური სივრცე ჰერმენევტიკულ სივრცეს ეკვრის: საუბარია იმის შესახებ, რომ კლასიკური ტექსტის პერსპექტივაში ყოველთვის უნდა გამოიკვეთოს იდუმალი ან საბოლოო ჭეშმარიტება (იდუმალი არის ის, რაც *ბოლოს* გამოჩნდება).

(434) — რა გაბედული ხართ! — შესძახა მკვდარი ქვეწარმავლის ხილვით აშკარად შეშინებულმა ზამბინელამ. * SEM. მშიშრობა. ეს თვისება იძლევა საშუალებას, რომ განიდევნოს „დაცვა“ — „სექსის გარეშე“ სიყვარულის ალიბი.

(435) — აბა, — თქვა მხატვარმა ღიმილით, — ნუთუ ისევ გაბედავთ და იმის მტკიცებას მოჰყვებით, რომ ქალი არ ხართ? * ფრაზის ფორმა (*„ნუთუ ისევ გაბედავთ და იმის მტკიცებას მოჰყვებით“*) ხილული ფაქტების სრულ გამარჯვებაზე მიუთითებს. მაგრამ ეს მტკიცებულება მცდარი ენტიმემიდან მომდინარე დასკვნაა (მშიშარა ხართ, ე.ი. ქალი ხართ) (HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავისკენ მიმართული ტყუილი: ქალურობის ფსიქოლოგიური საბუთი).

(436) ისინი თანამგზავრებს შეუერთდნენ და ლუდოვიზის ვილას ტყეში გაისეირნეს, რომელიც იმ დროს კარდინალ ჩიკონიარას ეკუთვნოდა. * ACT. „გასეირნება“: 6: ტყეში გასეირნება. კარდინალ ჩიკონიარას ხსენება ნამდვილად არაარსებითია (არ აქვს არანაირი ფუნქციური დატვირთვა); თუმცა, იმის გარდა, რომ ის რეალობის ეფექტს ქმნის, ასევე, ზამბინელას მფარველისა და სარაზინის მკვლელის სახელის შემოტანას ემსახურება: ეს არის „წებო“, რასაც საკითხავი ტექსტი იყენებს.

(437) დილა შეყვარებული მოქანდაკისთვის ჩქარა მიილია, * REF. სიყვარული და დრო, რომელიც ჩქარა გადის.

(438) მაგრამ ის აღსავსე იყო ათასგვარი წვრილმანი დეტალით, რომელიც ამ სუსტი და სათუთი ბუნების მქონე ადამიანის კეკლუცობას, უმწეობასა და კოპწიაობას წარმოაჩენდა. * SEM. სიმხდალე და ქალურობა.

(439) ის იყო ქალი, მისთვის დამახასიათებელი ანაზდეული შიშებით, უმიზეზო ახირებებით, ინსტინქტური აღტკინებებით, მოულოდნელი სითამამით, კვეხნითა და გრძნობათა მომხიბვლელი სინატიფით. * SEM. ქალურობა. ფრაზის წყარო გაუგებარია. ვინ ლაპარაკობს? სარაზინი? მთხრობელი? ავტორი? ბალზაკი, როგორც ავტორი? ბალზაკი, როგორც კაცი? რომანტიზმი? ბურჟუაზია? უზენაესი სიბრძნე? ყველა ამ წყაროს შერწყმა ქმნის წერას.

(440) უეცრად მინდორში მოსეირნე მხიარული მომღერლების მცირე ჯგუფმა, რომელიც შორს წასულიყო, კბილებამდე შეიარაღებული რამდენიმე კაცი დაინახა, რომელთა აღკაზმულობა ეჭვს იწვევდა. «ავაზაკები!» — წამოიძახა ვიღაცამ და ყველამ ნაბიჯს აუჩქარა, რათა თავი კარდინალის სასახლის გალავნისთვის შეეფარებინათ. ამ გადამწყვეტ წუთს სარაზინმა დაინახა, რომ ფერწასულ ზამბინელას ფეხის გადადგმის ძალაც კი აღარ ჰქონდა. ხელში აიყვანა, გულში ჩაიხუტა და გაიქცა. როცა უახლოეს ტალავერამდე მიაღწია, სატრფო მიწაზე ჩამოსვა. * ავაზაკთა ეპიზოდი exemplum-ია (SEM. სიმხდალე, შიში, ქალურობა).

LXXIV. აზრის მართვა

კლასიკური თხრობა ყოველთვის იწვევს უცვლელ შთაბეჭდილებას: თითქოს, თავდაპირველად, ავტორის შემეცნებაში აღსანიშნი (ან ზოგადი წარმოდგენა) ჩნდება, შემდეგ კი, თავისი წარმოსახვითი ნიჭის ფარგლებში, ის ეძიებს „სწორ“ აღმნიშვნელებს, დამაჯერებელ მაგალითებს; კლასიკოსი ავტორი ხელოსანს ჰგავს, მას თავი აქვს დახრილი აზრის დაზგაზე და წინასწარ შემუშავებული კონცეპტის არსის გამოსახატავად საუკეთესო *გამომსახველობით დეტალებს* არჩევს. მაგალითად, ავიღოთ — *მშიშროба*; ამ თვისების გამოსახატად უნდა შეირჩეს შამპანურის გახსნისას გამოწვეული ხმაურის შიში, გველის ან ავაზაკების ისტორია. თუმცა ნიშნების მქონე წარმოსახვის უნარი უფრო მომგებიანია მაშინ, როდესაც ორმაგ სარგებელს იძლევა; ასეთ დროს წარმოსახვა ორმაგი ნიშნების წარმოშობას ცდილობს, რომელთაც ერთმანეთთან სოლიდარული დამოკიდებულება აქვთ და რაც მწერლური ტექსტის განმსაზღვრელია; მაგალითად ავიღოთ ასევე *უღმერთობა*; ავტორს შეეძლო სრულიად დაკმაყოფილებულიყო გმირის ჩვენებით, რომელიც ღვთისმსახურების დროს ერთობა, მაგრამ უფრო დიდი ხელოვნებაა, ურწმუნოების ბავშვურ მიდრეკილებასთან დაკავშირება (როდესაც

მოგვითხრობს, რომ წირვის დროს სარაზინი ამორალურ ფიგურებს კვეთდა) ან ზამბინელას ცრუმორწმუნოებასთან მისი დაპირისპირება (რაზეც სარაზინს ეცინება); მოქანდაკის ქმედება და სიმხდალე თხრობის სხვა ქსელებშიც გვხვდება; ამდენად, რაც უკეთაა გათვლილი აღმნიშვნელების ანასტომოზური შეერთება, მით უფრო „კარგად გაკეთებულად“ ითვლება ტექსტი. ძველ რიტორიკაში *მაგალითების* არჩევანი და თვალსაჩინო მტკიცებულებები ფართო სფეროს (ადმინისტრაციულ დანაყოფს), ე.წ. inventio-ს ეფუძნებოდა: დასაბუთების მიზანი (საგნისთვის საფუძვლის მოძებნა) შესაბამისი არგუნმენტების სწორი თანმიმდევრობით შერჩევა და დალაგება იყო, რისთვისაც ესა თუ ის წესი (სახელდობრ, ტოპიკა) გამოიყენებოდა; ამის მსგავსად, კლასიკოსი ავტორი, როგორც მთხრობელი, იბადება მაშინ, როდესაც ის მნიშვნელობის *მართვის* უნარს ავლენს, რასაც ორმაგი — სემანტიკური და ვექტორული ელფერი აქვს. მართლაც, მნიშვნელობის *მიმართულობა* კლასიკური ტექსტის მმართველ ორ დიდ ფუნქციას განსაზღვრავს: *ავტორი* ყოველთვის მოძრაობს აღსანიშნიდან აღმნიშვნელისკენ, შინაარსიდან ფორმისკენ, ჩანაფიქრიდან ტექსტისკენ, გატაცებიდან გამოხატვისკენ, *კრიტიკოსი* კი საპირისპირო გზას ადგება — აღმნიშვნელებიდან აღსანიშნთან მიდის. როგორც კი განვსაზღვრავთ აზრს, როგორც დინებას, ემანაციას, სულიერ სუნთქვას, რომელიც გამოედინება აღსანიშნიდან და აღმნიშვნელისკენ მიემართება, *აზრის მართვა* აღმოჩნდება ჭეშმარიტი სემიურგია, ღვთაებრივი უნარი; ავტორი არის ღმერთი (ის იბადება აღსანიშნიდან), ხოლო კრიტიკოსი — ქურუმია, რომელიც საღვთო წერილის გაშიფვრას ცდილობს.

(441) ამიხსენით, — უთხრა სარაზინმა, — ეს გადაჭარბებული სისუსტე, რომელიც ნებისმიერ სხვა ქალში საზიზღრობად, შეუმაწუხებლად მომეჩვენებოდა და მისი სულ მცირე გამოვლინებაც კი საკმარისი იქნებოდა, რომ ჩემი მისდამი სიყვარული ჩამქრალიყო, თქვენში რატომ მომწონს, რატომ მაჯადოებს? * სიმბოლური თვალსაზრისით, გმირი, თავის მხრივ, რაღაცებში გამოტყდება; ის ცდილობს განსაზღვროს, რა მოსწონს ზამბინელაში და ეს *სწორედ* ნაკლოვანება, არ-ყოფნის ყოფნა, კასტრაცია აღმოჩნდება. თუმცა, რამდენადაც შორს არ უნდა წავიდეს სარაზინი ამგვარ თვითანალიზში, ის მაინც აგრძელებს თავის მოტყუებას და ისევ ორაზროვან ენას ირჩევს: თუკი *უკიდურესი* სისუსტე უმაღლეს იერარქიულ საფეხურზეა, მაშინ სიმხდალე აღმატებული ქალურობის, შინაგანი

სიღრმის, ზე-ქალობის კონოტაციაა; და პირიქით, თუკი *უკიდურესობას* უკანასკნელ სიღრმედ განვსაზღვრავთ, მაშინ ის ზამბინელას სხეულის ცენტრის აღმნიშვნელი გახდება, რაც არყოფნის იგივეობრივია. ეს გახლავთ სარაზინის სიტყვებში ერთმანეთზე დადებული ორი ზღვარი, სადაც ორი ენა ერთმანეთს კვეთს, ესენია: ცრურწმენით, *ენდოქსებით,* სილოგიზმებით, კულტურული რეფერენციებით გაჯერებული სოციალური ენა (ამ ენას აუცილებლად გამოაქვს დასკვნა ზამბინელას ქალურობის შესახებ) და სიმბოლური ენა, რომელიც, თავის მხრივ, გამუდმებით მიგვითითებს სარაზინსა და კასტრაციას შორის კავშირზე (SYM. კასტრაციის მიდრეკილება).

(442) — ოჰ! როგორ მიყვარხართ! — შესძახა, — ყველა თქვენი ნაკლოვანება, შიში, გულუბრყვილობა, მშვენიერებას ჰმატებს თქვენს სულს. * ნაკლოვანება (*ნაკლოვანება, შიში, ბავშვურობა*, ე.ი. ყველაფერი, რაც კასტრაციას ახასიათებს) ქმნის *დანამატს,* რითაც ზამბინელა განსხვავდება — 1) სხვა ქალებისგან (ზამბინელას *თავისებურებაზე* დაფუძნებული სარაზინის შეცდომა); 2) ზოგადად, ქალებისგან (სარაზინის სიმართლე, რომელსაც ზამბინელაში კასტრატი უყვარს) (SYM. მანკიერების სიჭარბე).

(443) ვგრძნობ, რომ შევიძულებდი საფოს მსგავს ძლიერ, გაბედულ, ენერგიით, ვნებით სავსე ქალს. * რთული იქნებოდა ავტორს ამაზე უფრო ცხადად წარმოეჩინა სარაზინისეული წარმოდგენა ქალზე, რომლისაც ეშინოდა: ეს დამსაჭურისებელი ქალია, რომელიც ადგილს ბიოლოგიურ სქესთა ღერძის საწინააღმდეგო მხარეს იკავებს (*ვინმე საფო*). გავიხსენოთ, რომ ტექსტში უკვე შევხვდით ამგვარად აქტიური ქალების ზოგიერთ სახეს: ქალბატონი დე ლანტი, ახალგაზრდა ქალბატონი, რომელიც მთხრობელს უყვარს და ქალის სუბსტიტუტი — ბუშარდონი, მესაკუთრე დედის როლის შემსრულებელი, რომელიც თავის შვილს სექსისგან იცავს. თუ *ბედი* ამ კონკრეტულ ქმედებაში წარმოჩენილია, როგორც განსაზღვრული და *წინასწარდასახული* ქმედება, რომელიც ახერხებს, რომ ორი *ურთიერთსაწინააღმდეგო* მოვლენა მოულოდნელად ერთმანეთს დააფინოს და გააერთიანოს, მაშინ გამოდის, რომ სარაზინი აქ თავის ბედისწერას გვამცნობს (ან იმას, რაც *საბედისწეროა* მის თავგადასავალში): საფოსგან, კასტრატორი ქალისგან თავის გადასარჩენად, ის თავშესაფარს კასტრირებულ არსებასთან ეძებს, რომლის ნაკლოვანება მას თვითრწმენას ჰმატებს; თუმცა ეს არსება მას უფრო დიდ საფრთხეს უქმნის, ვიდრე საფო და თავისი სიცარიე-

ლის სიღრმეში ითრევს: სარაზინი ცდილობს გაექცეს კასტრაციას და ამიტომ თავადვე კასტრირდება; ეს კარგად ცნობილი სახე ასე გამოიხატება სიზმრებსა და თხრობებში: ადამიანი ეძიებს თავშესაფარს იმ მკვლელის ხელებში, რომელიც მოსაკლავად დასდევს (SYM. კასტრაციის შიში).

(444) ოჰ, სუსტო და ტკბილო ქმნილებავ! როგორ შეიძლებოდა სხვაგვარი ყოფილიყავით? * ზამბინელას *განსხვავებულობა* (ეს ნაკლი ძალიან ძვირფასი დანამატია, ვინაიდან თავად თაყვანისცემის ობიექტის არსია) აუცილებელია: ყველაფერი გამართლებულია, არა მხოლოდ კასტრატი, არამედ კასტრაციული სწრაფვანიც (SYM. კასტრაციის ფატალურობა).

(445) რა არაბუნებრივი იქნებოდა ეს ანგელოზის ხმა, ეს ნაზი ხმა რომ სხვა სხეულიდან ამოსულიყო. * არსებითი, აღმაფრთოვანებელი განსხვავებულობა აქ თავის შესაფერის ადგილს — სხეულს პოულობს. თუ სარაზინი *წაიკითხავდა* იმას, რასაც ამბობდა, ის კასტრატისადმი სწრაფვას ვერც შეცდომით გაამართლებდა და ვერც სუბლიმაციით; ის თავად აყალიბებს *ჭეშმარიტებას,* გამოცანის, ზამბინელას და საკუთარი თავის ჭეშმარიტებას. აქ ხდება სიმბოლური ელემენტების მართებული რიგის აღდგენა: განსხვავებული აზრის, მითის ენის, კულტურულ კოდის საპირისპიროდ, რომელიც კასტრატს ქალის *პროვოკაციად,* ხოლო მის მიმართ გაჩენილ სწრაფვას — *ბუნების საწინააღმდეგოდ* მიიჩნევს, სარაზინი ამტკიცებს, რომ გასაოცარი ხმისა და კასტრირებული სხეულის შეხამება *ბუნებრივია*: სხეული გამოსცემს ხმას და ხმა ამართლებს სხეულს; ზამბინელას ხმის სიყვარული ნიშნავს გიყვარდეს სხეული, საიდანაც ის ამოდის და როგორიც ის არის (SYM. კასტრატის სიყვარული).

(446) — იმედს ვერ მოგცემთ, არ შემიძლია, — უთხრა მომღერალმა. * ACT. „გამოტყდომა“: 15: იქედან წასვლის მოთხოვნა.

(447) — თან ასე ნუ მელაპარაკებით, * ACT. „გამოტყომა“ 16: დადუმების მოთხოვნა.

(448) თორემ დაგცინებენ. * HER. „მისტიფიკაცია“: 11: ეკივოკი. ზამბინელას გაფრთხილება ორაზროვანია: ერთი მხრივ, ის მიუთითებს მისტიფიკაციის რეალურ მოტივზე, კერძოდ, სარაზინის დაცინვის სურვილზე. მეორე მხრივ კი საფრთხეზე საუბრობს მაშინ, როცა სიავე უკვე ჩადენილია.

(449) თეატრში სიარულს ვერ აგიკრძალავთ, მაგრამ თუ გიყვარვართ ან გონიერება შემოგრჩენიათ, იქ აღარ მოხვიდეთ; *ACT. „გამოტყდომა“: 17: საბოლოო დათხოვნა.

LXXV. სიყვარულში გამოტყდომა

სიყვარულში გამოტყდომა (რაღაც სრულიად ბანალური, უკვე დაწერილის სახეობრივი განხორციელებაა) მტკიცებისა (*მიყვარხართ*) და უარყოფის (*არ გიყვარვართ*) უბრალო მონაცვლეობაა; ამასთან, ფორმალური თვალსაზრისით, ეს აღიარება, ერთსა და იმავე დროს, ვარიაციულობასაც გულისხმობს (ამ სიტყვის მუსიკალური მნიშვნელობით) და დაუსრულებლობასაც. ვარიაციები ელემენტების სიმწირიდან (სულ ორია) წარმოიშობა, რაც გვაიძულებს, თითოეული მათგანისთვის მთელი რიგი განსხვავებული აღმნიშვნელები ვეძებოთ. ამ შემთხვევაში ამ აღმნიშვნელთა ფუნქციას მოტივები (სიყვარულის ან სიყვარულის უარყოფის) ასრულებენ, თუმცა სხვა ნაწარმოებებში (მაგალითად, ლირიკულ პოემაში) აღმნიშვნელებად შეიძლება მეტაფორული სუბსტიტუტები იქცნენ. სიყვარულში გამოტყდომის ფორმების ისტორიული მიმოხლვა ამ ვარიაციების განხილვისა და იმის დადგენის საშუალებას მოგვცემდა, რას ნიშნავს სიტყვები — *„მესაუბრეთ სიყვარულზე“*, გაგვეგო, განიცადა თუ არა ამ მნიშვნელობამ ცვლილებები და ა.შ. დაუსრულებლობა განმეორების შედეგია: განმეორება აღმოცენდება სწორედ მაშინ, როცა არ არსებობს პროცესის შეჩერების რაიმე მიზეზი. ამ ორი მახასიათებლით (ვარიაციულობა და დაუსრულებლობა) უკვე ვხედავთ, რომ სიყვარულში გამოტყდომა (შეწყნარებული თუ უარყოფილი) კამათის დისკურსია, იმ „სცენის“ (XIV) მსგავსად, როცა სხვადასხვა მიმართულებით (სხვადასხვა მეტაფორული მიმართულება) მოძრავი ორი ენა ერთმანეთს ეხება; მათ შორის საერთო მხოლოდ ისაა, რომ ერთსა და იმავე პარადიგმას ეკუთვნიან, ე.ი. *თანხმობა/უარყოფის* პარადიგმას, რაც, საერთო ჯამში, ნებისმიერი პარადიგმის წმინდა ფორმაა იმგვარად, რომ სიყვარულის უკუგდება (ან მასში გამოტყდომა) მნიშვნელობის ერთგვარ აკვიატებულ თამაშად, *ლიტანიად* წარმოგვიდგება, რომელიც მონაცვლეობის პრინციპზე აგებულ, ფროიდისეულ ბავშვის თამაშს მოგვაგონებს; ანდა, ინდუისტების ღმერთის თამაშს ჰგავს, რომელიც დაუსრულებლად ქმნის და ანადგურებს სამყაროს, მას (ჩვენს სამყაროს) უბრალო სათამაშოდ გარდაქმნის, ხოლო *განმეორებული* სხვაობებიდან თავად თამაშს, მნიშვნელობას, როგორც უმაღლეს თამაშს წარმოშობს.

(450) დამიჯერეთ, ბატონო! — უთხრა მან სერიოზული ხმით. * გამოცანა 6: გარდაუვალი და შეყოვნებული ფარდის ახდა.

(451) —აჰ! გაჩუმდი, — წამოიყვირა გაბრუებულმა ხელოვანმა,
* აქ სიტყვა «კასტრატის» წარმოთქმა შეწყდა (ვინაიდან, ბოლოს და ბოლოს, ზამბინელა გადაწყვეტს, *„სერიოზული ხმით“* წარმოთქვას სიმართლე) (SYM. ტაბუ სიტყვაზე — კასტრატი) ** HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავის მოტყუება. გმირის სასიცოცხლო ინტერესში შედის, არ გაიგოს სიმართლე, მაშინ, როცა დისკურსის სასიცოცხლო ინტერესი ენიგმის ამოცნობის შეჩერებას უკავშირდება.

LXXVI. პერსონაჟი და დისკურსი

სარაზინი აწყვეტინებს ზამბინელას და ამით ჭეშმარიტების გაცხადებას აჩერებს. თუკი *პერსონაჟს* რეალისტური თვალით შევხედავთ და დავიჯერებთ, რომ სარაზინი ქაღალდის ფურცლის მიღმა ცხოვრობს, მაშინ ამ შეწყვეტინების მოტივების ძიება უნდა დავიწყოთ (გმირის აღფრთოვანება, ჭეშმარიტების არაცნობიერი უარყოფა და ა.შ.), ხოლო თუკი *დისკურსს* რეალისტურად შევხედავთ და მოთხრობილ ისტორიას განვიხილავთ, როგორც მექანიზმს, რომელმაც ბოლომდე უნდა იმოქმედოს, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ თხრობის რკინის კანონი მოითხოვს, მის (თხრობის) კვლავ გასაგრძელებლად სიტყვა «კასტრატი» არ წარმოითქვას. ჭეშმარიტების შესახებ ეს ორი ხედვა თუნდაც განსხვავებულ და ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ (საწინააღმდეგოსაც კი) წარმოდგენებს მიეკუთვნებოდნენ, ერთმანეთს მაინც გაამყარებენ; შედეგად, წარმოიშობა საერთო ფრაზა, რომელიც მოულოდნელად დააკავშირებს ორი განსხვავებული ენის ფრაგმენტს: სარაზინი არის გაბრუებული, ვინაიდან დისკურსი არ უნდა დამთავრდეს; დისკურსი, თავის მხრივ, შესაძლოა გაგრძელდეს, ვინაიდან გაბრუებული სარაზინი ლაპარაკობს და არავისი ესმის. კანონზომიერების ეს ორი წრედი „გადაუწყვეტელია“ და სწორი ნარატიული წერა თავად ეს გადაუწყვეტელობაა. ამიტომაც, კრიტიკული თვალსაზრისით, პერსონაჟის თხრობიდან გაყვანა ისეთივე შეცდომაა, როგორც (ქცევის სავარაუდო მოტივებით აღჭურვილ) ფსიქოლოგიურ პერსონაჟად გარდაქმნის მიზნით მისი საწერი ქაღალდიდან ამოყვანა. *პერსონაჟი და დისკურსი თანამზრახველებად ცხადდებიან*; დისკურსი პერსონაჟიდან თავის თანამზრახველს ქმნის: ეს თეურგიული თვითგამოცალკევების ფორმა არის მითოლოგიური პროცედურა, რომლის საშუალებით ღმერთმა თავისზე დაქვემდებარე-

ბული სუბიექტი შექმნა, კაცმა ცხოვრების თანამგზავრი შეიძინა და ა.შ. და ეს უკვე ერთხელ შექმნილი სრულიად დამოუკიდებელი ქმნილება *თამაშის* შესაძლებლობას იძლევა. ასევეა დისკურსიც: ის ქმნის პერსონაჟებს არა იმიტომ, რომ მათ ერთმანეთში ჩვენთვის ითამაშონ, არამედ დისკურსმა თავად ითამაშოს მათთან, მიაღწიოს მათთან თანამზრახველობას, რათა კოდების უწყვეტი ცვლა უზრუნველყოს. პერსონაჟები დისკურსის განსაკუთრებული ტიპებია და დისკურსი, თავის მხრივ, სხვათა მსგავსი პერსონაჟია.

(452) დაბრკოლებები ჩემს გულში სიყვარულს კიდევ უფრო აღვივებს. * REF. ვნების დინამიკა.

(453) ზამბინელა მოხდენილ და მოკრძალებულ პოზაში გაიყინა. დუმდა, თითქოს წინასწარ გრძნობდა რაღაც უბედურებას და ამაზე ფიქრობდა. * ACT. „საფრთხე“: 6: უბედურების წინათგრძნობა.

(454) როცა რომში დაბრუნების დრო დადგა, ოთხადგილიან სამგზავრო კარეტაში ავიდა, მოქანდაკეს კი მკაცრად უბრძანა, ეტლით მარტო დაბრუნებულიყო. * ACT. „გასეირნება“: 7: დაბრუნება. ** ACT. სასიყვარულო გასეირნება: 7: ცალ-ცალკე დაბრუნება.

(455) გზად სარაზინმა მტკიცედ გადაწყვიტა, ზამბინელა მოეტაცებინა. მთელი დღე ერთმანეთზე უაზრო გეგმების ჩამოყალიბებით იყო დაკავებული. * REF. ქრონოლოგია: გასეირნებას მოტაცებისგან ერთი დღე აშორებს (მაგრამ გასეირნებას „მოტაცებისგან“ ერთი უბრალო წერტილი ჰყოფს) ** ACT. „მოტაცება“: 7: გადაწყვეტილება და გეგმები.

(456) შეღამებისას, როცა უკვე სახლიდან გადიოდა, რათა როგორმე მიეკვლია სასახლისთვის, რომელშიც ზამბინელა ცხოვრობდა, * ACT. „მოტაცება“: 2: წინასწარი ინფორმაციის შეგროვება.

(457) კარის ზღურბლთან მეგობარს შეეფეთა.

— ჩემო ძვირფასო, — უთხრა ამ უკანასკნელმა, ჩვენმა ელჩმა გამომგზავნა, რათა ამ საღამოს თავისთან მიგიწვიოს. შესანიშნავ კონცერტს აწყობს * ACT. „კონცერტი“: 1: მიწვევა.

(458) და როცა გაიგებ, რომ იქ ზამბინელა (*Zambinella* — არტიკლის გარეშე) ***იქნება...*** * იტალიური ენა თავის სტრუქტურაში თავისუფლად უშვებს არტიკლს საკუთარი სახელის წინ. ეს წესი შეიძლება სხვაგან უმნიშვნელოა, მაგრამ აქ ჰერმენევტიკული ხასიათი აქვს, ვინაიდან გამოცანა ზამბინელას სქესს უკავშირდება: ფრანგი მკითხველისთვის მდედრობითი სქესის არტიკლი *(la)* სახელს მდედრობითი სქესის გაგებას ანიჭებს, რომლის წინაც ის დგას (ეს არის

გავრცელებული საშუალება, რაც შესაძლებლობას იძლევა, ტრანსვესტიტის მდედრობით სქესზე მიუთითოს) და ამიტომ დისკურსი, რომელიც ზამბინელას სქესთან დაკავშირებული ტყუილის დაფარვაზე ზრუნავს (რისი მსხვერპლიც სარაზინი ხდება), ზამბინელას სახელს გამუდმებით (ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა) მდედრობით სქესის არტიკლით იყენებს (*La Zambinella*). ამგვარად, არტიკლის ყოველ დაკარგვას აქვს გამოცანის გამოცნობის ჰერმენევტიკული ფუნქცია, რასაც სარაზინის სატრფო ქალის კატეგორიიდან მამაკაცურში გადაჰყავს (*Zambinellla*). ასე ჩაღდება ნამდვილი თამაში ამ არტიკლის საშუალებით, რომელიც, სიტუაციიდან გამომდინარე, ხან ჩნდება და ხან ქრება. ამ ეპიზოდში მეგობარი, რომელიც სარაზინს მიმართავს, რომაულ წეს-ჩვეულებებს იცნობს და ფრანგთან ფრანგულად მოუბარი, მომღერლის სახელის დეფემინიზაციას მიმართავს (HER. გამოცანა 6: გამოცნობა, რომლისკენაც სარაზინს საზოგადოება მიუთითებს).

(459) — ზამბინელა! (*Zambinella* — არტიკლის გარეშე) — **აღმოხდა სარაზინს და ამ სახელის ხსენებამაც კი წონასწორობა დაუკარგვინა, — ვგიჟდები მასზე!**

— სხვებსაც ასე ემართებათ! — უპასუხა მეგობარმა. * სარაზინმა ზამბინელას სახელი არტიკლის გარეშე გაიმეორა, რაც სულ სხვა მიზეზით გააკეთა; უპირველესად, იმ ალბათობიდან გამომდინარე (ე.ი. სხვადასხვა ინფორმაციული რიგის ერთგვარი ფსიქოლოგიური თანხვედრით), რომ სარაზინმა ცუდად იცოდა იტალიური (ქრონოლოგიური კოდი ამას არაერთგზის მიუთითებს), ამიტომ არტიკლის არსებობა-არარსებობას რაიმე არსებით მნიშვნელობას არ ანიჭებს; მეტიც, სტილისტური თვალსაზრისით, სარაზინის წამოყვირება სახელის ერთგვარ ნულოვან საფეხურს ქმნის, რომელიც გაშიშვლებული არსით წარმოდგება, ყოველგვარ მორფოლოგიურ გაფორმებამდე (იგივე შემთხვევა იყო №205-შიც, სადაც სარაზინი ზამბინელას არსებობას ხალხის აღფრთოვანებული ყვირილის წყალობით შეიტყობს). სარაზინს არაფერს ეუბნება მეგობრის მიერ უარტიკლოდ ნახსენები სიტყვა მომღერლის მამრობით სქესთან დაკავშირებით; თავის მხრივ, არც მის მიერვე განმეორებული სახელის მამრობითი ფორმა უქმნის წარმოდგენას ზამბინელას საიდუმლოს შესახებ (HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ საკუთარი თავის მოტყუება) ** ორივე რეპლიკა (458 და 459) ადასტურებს, რომ დისკურსი ახალი ორაზროვნებისკენ მიდის: სარაზინის მეგობარი ზამ-

ბინელათი ესთეტიკური თვალსაზრისითაა აღფრთოვანებული; სარაზინი გიჟდება მასზე, რადგან უყვარს (HER. გამოცანა 6: ეკივოკი).

(460) თუ ჩემი მეგობრები ხართ, მეჯლისის შემდეგ — შენ, ვიენი, ლოტერბურგი და ალეგრენი — ერთ საქმეში უნდა დამეხმაროთ.

— კარდინალის მკვლელობაში ხომ არ მოგვიწევს მონაწილეობა?

— არა, არა, — უთხრა სარაზინმა, — ისეთს არაფერს გთხოვთ, რასაც პატიოსანი კაცი ვერ გააკეთებს. * ACT. `მოტაცება“: თანამზრახველების შეყრა. ვიენი, რომელიც აქ ჩნდება, შემდეგ ზამბინელას ადონისის ფორმით გამოსახავს ქანდაკებაში და, ამგვარად, რეპროდუქციული ჯაჭვის უწყვეტობას უზრუნველყოფს (SYM. სხეულთა რეპროდუქცია).

(461) ჩაფიქრებული გეგმის განსახორციელებლად მოქანდაკემ ძალიან მცირე დროში მოამზადა ყველაფერი. * ACT. მოტაცება: 4: მოსატაცებლად თადარიგის დაჭერა.

(462) ის ელჩთან ერთ-ერთი ბოლო გამოცხადდა, * ACT. „კონცერტი“: 2: გვიან მისვლა. ბანალური ეპიზოდის (კონცერტზე წასვლა) ასევე ბანალურ ელემენტს (გვიან მისვლა) შეიძლება დიდი ოპერაციული ძალა ჰქონდეს: სარაზინსაც იგივე დაემართა, რაც პრუსტისეულ მთხრობელს, რომელიც ჰერცოგინია გერმანტის კონცერტზე დაგვიანებით მივიდა; დაგვიანებამ მასში რემინისცენციები გამოიწვია, რაც შემდეგ მის ნაშრომს დაედო საფუძვლად.

LXXVII. საკითხავი ტექსტი II: საზღვრული/მსაზღვრელი

ჩვენ უკვე ვიცით საკითხავი ტექსტის სოლიდარობის კანონი: ყველაფერი ურთიერთკავშირშია და რაც შეიძლება უკეთ უნდა უკავშირდებოდეს ერთმანეთს (LXVII). ვიენი სარაზინის თანამზრახველიცაა და მისი მემკვიდრეც (ის ზამბინელას სახეს შთამომავლობას გადასცემს); დისკურსის მსვლელობაში ეს ორი ფუნქცია დროისმიერი მანძილითაა გაყოფილი ისე რომ, ერთი მხრივ, იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ვიენი სიუჟეტში პირველად წმინდა შემთხვევითობის გამო მოგვევლინა და ჩვენ არც კი ვიცით, ექნება თუ არა მას რაიმე ფუნქცია მომავალში (როგორც კი სინტაგმური კომპანიონები — ვიენი, ლოტერბურგი და ალეგრენი — გამოჩნდებიან დისკურსში, სამუდამოდ ქრებიან) და, მეორე მხრივ, ვიენი მოგვიანებით კვლავ იმიტომ ჩნდება (№546), რომ ზამბინელას

ქანდაკება შექმნას; მაშასადამე, ის ჩვენთვის *ცნობილია* და სწორედ ამ ცნობამ უნდა მოიტანოს ლოგიკური დაკმაყოფილება: განა ნორმალური არ არის, რომ ვიენი იმ ქანდაკების ასლს იღებს, რომელიც სარაზინმა შექმნა, ვინაიდან სარაზინი მისი მეგობარი იყო? საკითხავი ტექსტის ზნეობრივი, ღირებული კანონი, მიზეზ-შედეგობრივი ჯაჭვის *შევსებას* მოითხოვს; ამისთვის ყოველი მსაზღვრელი შეძლებისდაგვარად კარგად უნდა განისაზღვროს, რათა შუალედური მდგომარეობა, ორმაგი ორიენტაცია მოიპოვოს და ერთგვარ მიზანმიმართულ სვლაში ჩაერთოს: მოხუცის სიყრუე საშუალებას იძლევა მთხრობელს მიუთითოს, რომ ის მას იცნობს (№70), მაგრამ ეს სიყრუეც ასაკობრივია. ასევე ხდება აქ: სარაზინი საელჩოში გამართულ კონცერტზე იგვიანებს — ეს ფაქტი გულიხმობს *ახსნას* (მოტაცების მზადებას დრო დასჭირდა) და, ამავე დროს, *ახსნის* ფუნქციასაც ასრულებს: ზამბინელა ამ დროს უკვე მღერის, ის მსმენელის წინაშეა და ღელავს, ჩიკონიარა ამას ამჩნევს და იძლევა განკარგულებას, თვალ-ყური ადევნონ სარაზინს, შემდეგ კი მოკლან იგი. მაშასადამე, სარაზინის დაგვიანება არის ერთგვარი გზაჯვარედინი, ერთბაშად განსაზღვრული და განმსაზღვრელი, რაც შესაძლებელს ხდის მოტაცებასა და მკვლელობას შორის *ბუნებრივი* ანასტომოზი ჩამოაყალიბოს. ასეთია ნარატიული ქსოვილი: ერთი შეხედვით გვეჩვენება, რომ ის დაშორიშორებული გამონათქვამებისგანაა მოქსოვილი, რომელთაგან თითოეული თხრობის საერთო მიმდინარეობაშია ჩართული და თავიდან ისე აღიქმება, როგორც რაღაც უსარგებლო გროვა (რომლის უსარგებლობა გამონაგონის დამოწმებას ემსახურება იმ ეფექტის ხარჯზე, რასაც თავის დროზე *რეალურის ეფექტი* ვუწოდეთ), მაგრამ სინამდვილეში იგი ფსევდოლოგიკური კავშირებით, დამოკიდებულებებით, ორმაგად ორიენტირებული ელემენტებითაა გაჯერებული: საბოლოოდ, ამგვარი ლიტერატურის სისავსე *წინასწარ გამოთვლის შედეგად* იქმნება; მოცემულ შემთხვევაში გაფანტულობა ენის თვალშეუდგამ უსასრულობაში აზრების წინდაუხედავი გაბნევა კი არ არის, არამედ უკვე ერთმანეთთან დაკავშირებული, დამაგნიტებული ელემენტების უბრალო, დროებითი შეჩერება, რომლებიც მზად არიან ერთმანეთისკენ ისწრაფვონ, რათა კომპაქ-ტურად მოთავსდნენ საერთო *ყუთში*.

(463) მაგრამ, სამაგიეროდ, საგზაო ეტლით, რომელშიც ღონიერი ცხენები იყო შებმული და მას რომის ერთ-ერთი ყველაზე თავ-

ზეხელაღებული ვეტურინი მართავდა. * ACT. „მოტაცება“: 5: სწრაფი გადაადგილების საშუალება: ** REF. იტალიურობა (*vetturini*).

(464) საელჩოს სასახლე ხალხით იყო სავსე. * ACT. „კონცერტი“: 3: დიდი ხალხმრავლობა. ** პოპულარობა (ხალხმრავლობა ზამბინელას პოპულარობაზე მიუთითებს; ეს პოპულარობა ფუნქციურ მნიშვნელობას ატარებს, ვინაიდან მომღერლის და, აქედან გამომდინარე, დე ლანტის ოჯახის მაღალ მდგომარეობას ამართლებს).

(465) მოქანდაკე ვერ იცნეს და ამიტომ იმ დარბაზამდე მიღწევა გაუჭირდა, რომელშიც ზამბინელა მღეროდა. * ACT. „კონცერტი“: 4: საკონცერტო დარბაზში შეღწევა. სარაზინს დარბაზში შესაღწევად დიდი დრო დასჭირდა არა მხოლოდ *იმიტომ, რომ* ბევრი ხალხი იყო, არამედ *იმიტომ, რომ* კიდევ ერთხელ მიუთითოს: ზამბინელა სახელგანთქმულია. ** REF. ქრონოლოგია. დამსწრეები სარაზინს არ იცნობენ, ვინაიდან ის რომში ახალი ჩასულია (რაც, თავის მხრივ, მისი არაკომპენტენტურობის მიზეზია): „ყველაფერი ურთიერთკავშირშია“. *** თავის მხრივ, დისკურსი ზამბინელას სახელს მამრობით სქესში იყენებს (სარაზინის მეგობრის მსგავსად), თუმცა ჭეშმარიტება ჯერ კიდევ არ არის გამჟღავნებული — არც სარაზინისთვის, არც მკითხველისთვის. საქმე ისაა, რომ დისკურსი (რეალისტური) მითიურად მიისწრაფვის ექსპრესიული ფუნქციისკენ: ის თავს აჩვენებს, თითქოს რაღაც წინარე რეფერენტის (რეალური) არსებობის სჯერა, რომელიც უნდა დააფიქსიროს, გადაიღოს, გაასაჯაროოს, თუმცა მოცემულ მომენტში რეფერენტი ანუ მომღერალი, მთელი თავისი მატერიალურობით, უკვე დისკურსის თვალწინაა; დისკურსი დარბაზშია და მის წინაშე მამაკაცის სამოსში გამოწყობილ ზამბინელას ხედავს: დიდი სიცრუე იქნებოდა, თუკი დისკურსი შემდეგშიც მისი ქალურობის მკიცებას შეეცდებოდა (HER. გამოცანა 6: ამოცნობა, რასაც დისკურსი მკითხველს კარნახობს).

(466) ალბათ აქ დამსწრე კარდინალების, ეპისკოპოსებისა და აბატების პატივსაცემად შეიმოსა ის (elle) მამაკაცის სამოსლით, დახვეული კულულები უკან ნაწნავად დაიმაგრა და გვერდზე დაშნა დაიკიდა — მიმართა სარაზინმა გვერდით მჯდომს. * ზამბინელას გამოცანა ორ — ქალისა (№323) და მამაკაცის (აქ) შესამოსელს შორისაა მოქცეული. შესამოსელი ამა თუ იმ სქესის მიკუთვნებულობის უდავო მტკიცებულებად ითვლება (თუ ითვლებოდა); ერთია მხოლოდ, სარაზინი, რაც არ უნდა მოხდეს, ტყუილის ერთგულია, ცდილობს, უარყოს უდავო ფაქტი, უსიტყვოდ მიიღოს იგი, არ გა-

მოიძიოს მისი ნამდვილი მიზეზი (HER. გამოცანა 6: სარაზინის თავის მოტყუება). ** ამ წუთიდან ზამბინელას ქალურობა „ციტირების“ (ის — elle) საგნად იქცევა და ცხადია, მას ამიერიდან სერიოზულად არავინ მიიღებს. თუმცა ამ ციტაციის წარმომავლობა კვლავ გამოცანად რჩება: ვინ წარმოაჩინა სიტყვით მის მდედრობითობა? დისკურსმა? თუ სარაზინმა გააკეთა მახვილი ნაცვალსახელზე (ის — elle)? (HER. გამოცანა 6: „გამოცნობა“). ** „დახვეული თმა“ „რეალური“ დეტალია, მაგრამ არა თავისი სიზუსტის ძალით, არამედ იმით, რომ ის ნეოპოლელი ragazzo-ს სახეს ათავისუფლებს; ეს სახე კი, რომელიც შეესაბამება კასტრატის ისტორიულ კოდს, საშუალებას იძლევა პირტიტველა ბიჭი გააშიშვლოს და ამ გზით გამოცანა უფრო ადვილად გამოიცნოს, ვიდრე დაშნითა და შესამოსლით (HER. გამოცანა 6: გამოცნობა და REF. კასტრატის ისტორიული კოდი).

(467) — ის! (elle) ვინ ის (elle)? — ჰკითხა მოხუცმა, რომელსაც სარაზინმა საუბარი გაუბა.

— (La) ზამბინელა!

— (La) zambinela! — წამოიძახა რომაელმა თავადმა. — ხუმრობთ? * HER. გამოცანა 6: გამოცანის გამოცნობა, რომელსაც სარაზინს საზოგადოება სთავაზობს. კითხვაზე პასუხი იმის შედეგად ჩნდება, რომ ტყუილი ერთგვარად ძახილისა და კითხვის ინტონაციების წყალობით ირყევა. თუმცა, რადგანაც გამოცანა ბიოლოგიურ სქესს ეკუთვნის, ყოველგვარი უარყოფა ალტერნატიული აღმოჩნდება და პარადიგმის *მეორე* წევრს დაუყოვნებლივ აზიანებს.

(468) — მთვარიდან ჩამოხვედით თუ რა? * ყველა ქრონოლოგიური „ჭდე“ სრულიად ობიექტურად გვარწმუნებს, რომ სარაზინის იტალიური გამოცდილება ხანმოკლე იყო; ეს ქრონოლოგიური მარშრუტი აქ დიეგეტური ფუნქციით სრულდება: ცდომილება, რომელშიც სარაზინი ცხოვრობდა და რის გაფანტვასაც მოხუცი თავადი კიჟი ცდილობდა, გმირის გამოუცდელობით იხსნება (HER. გამოცანა 6: ამოცნობა: სიცრუის ირიბი განმარტება).

(469) როდის იყო, რომ რომის თეატრის სცენაზე ქალები გამოდიოდნენ? ნუთუ არ იცით, ვინ ასრულებს ქალის როლებს რომის პაპის სამფლობელოში? * HER. გამოცანა 6: გამოცნობა (გამონათქვამის ევფემისტური და განზოგადებული ხასიათის, თავად აკრძალული სიტყვის წარმოუთქმელობის მიუხედავად, ჭეშმარიტების უკეთ გამოხატვა შეუძლებელია: ზამბინელა კასტრატია) ** REF. მუსიკის ისტორია პაპის სახელმწიფოში.

LXXVIII. სიკვდილი არცოდნის გამო

ყოველდღიური ცოდნის შეჯამება, ანუ კულტურული კოდები, მრავალრიცხოვანი თხრობითი სილოგიზმების დიდ გზავნილს ქმნიან, რომელსაც საფუძვლად აუცილებლად განსხვავებული შეხედულება („ცხადი“, როგორც ძველი ლოგიკოსები იტყოდნენ), ენდოქსალური ჭეშმარიტება — ერთი სიტყვით, „სხვათა“ დისკურსი უდევს. მსგავსი ენტიმემების წყალობით, სარაზინს უდრეკად სჯერა ზამბინელას ქალური ბუნებისა და თავისი ბრიყვულად აგებული და ბრიყვულადვე დასაბუთებული დასკვნების გამო კვდება: მას კლავს სხვისი, ამ დისკურსისგან განუყოფელი ნაკლიც, დამადასტურებელი საბუთების სიჭარბეც და დისკურსის ნაკლებობაც; მრავალი ციტატისგან შემდგარი კულტურული კოდი მთლიანობაში ენციკლოპედიური ცოდნის მცირე, უცნაურად აჭრელებულ კრებულს, ერთგვარ უაზრობას ქმნის: სწორედ ეს უაზრობა წარმოშობს ყოველდღიურ „რეალობას“, რომელსაც ეგუება და რომელშიც ცხოვრობს ინდივიდი. ამ ენციკლოპედიის ნაკლოვანება, ამ კულტურულ ქსოვილში არსებული ერთი ნახვრეტი, შეიძლება სიკვდილით დასრულდეს. სარაზინმა არ იცის პაპის კარის წესები და ის თავის ცოდნასა (*„ნუთუ არ იცით...“*) და სხვების დისკურსში არსებული ხარვეზის გამო მოკვდება. საგულისხმოა, რომ ეს დისკურსი, ბოლოს და ბოლოს (ძალიან გვიან; მაგრამ განა იმთავითვე გვიან არ იყო?), სარაზინის ყურამდე სასახლის კარის მოხუცი „რეალისტის“ ხმის წყალობით აღწევს (მასაც ხომ სურდა წარმატებულად დაებანდებინა თავისი ragazzo-ს ხმა?), რომელიც „რეალობის“ საფუძველში არსებულ ცხოვრებისეულ ცოდნას ატარებს. სოციალური სიმართლე, ინსტიტუციების კოდი — რეალობის პრინციპი — უხეშად ეწინააღმდეგება სიმბოლოს ეშმაკურ კონსტრუქციებს (რასაც მთელი ნოველა უკავია) და მოწოდებულია, რომ მათზე სამართლიანი გამარჯვება მოიპოვოს.

(470) ეს მე ვარ, ჩემო ბატონო, ვინც ზამბინელას თავისი ხმა უბოძა! ყველაფერი გადავიხადე ამ ცუღლუტისთვის, მისი სიმღერის მასწავლებლისთვისაც კი. მაგრამ წარმოიდგინეთ, იმდენად უმადური აღმოჩნდა, რომ ჩემს სახლში ფეხი ერთხელაც არ შემოუდგამს. * სიტყვა «ცუღლუტის» გაჩენა (*ce drôle (მამრ. სქესი) — là*), რაც არც მდედრობით სქესზე მიუთითებს და არც კასტრატზე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სქესთა შორის (რაც კასტრატის განუსაზღვრული სტატუსის გამო, მთელი ნოველის განმავლობაში არე-

ული იყო და ხან ქალურობის არსს წარმოადგენდა, ხან სრულიად უარყოფდა ყოველგვარ სქესს) ნორმალურ მიმართებას აღადგენს (თუმცა ხანმოკლედ). (SYM. ბიოლოგიური სქესების ღერძი). SYM. კასტრაციამდე.

LXXIX. კასტრაციამდე

კიჯის მცირე დისკურსი, რომლითაც სიმართლე ცხადდება, ასევე ორი თვალსაზრისითაა მნიშვნელოვანი, კერძოდ კი იმ სახეთა მიხედვით, რომელთაც ის შობს. უპირველესად, ზამბინელას იგი ბიჭად მოიხსენიებს, რითაც სარაზინს აიძულებს, ზე-ქალიდან — ცუღლუტ, ანც ბიჭამდე (ნეაპოლელი ახალგაზრდა, ხუჭუჭა თმით) დაეშვას: გმირის არსებაში წარმოიშობა პროცესი, რასაც *პარადიგმულ დაცემას* ვუწოდებდით: ერთმანეთისგან შეუვალი საზღვრით გაყოფილი ორი ელემენტი (ერთი მხრივ — ზექალი, ხელოვნების მიზანი და საფუძველი და, მეორე მხრივ, ჩამოძონძილი, ჭუჭყიანი ანცი ბიჭი, რომელიც ნეაპოლის ღარიბ ქუჩებში დარბის) მოულოდნელად ერთ პიროვნებაში ერთიანდება: წარმოიშობა *შეუძლებელი გაერთიანება* (თუკი გამოვიყენებთ მაკიაველის გამოთქმას); სხვაობაზე დაფუძნებული მნიშვნელობა (წესდების შესაბამისად) ქრება, ის მეტად აღარ არსებობს და ეს დამხობა — სასიკვდილოა. ამას გარდა, იმ დროის გახსენებით, როდესაც ზამბინელა ჯერ კიდევ არ იყო კასტრირებული (ეს ჩვენი ვარაუდი კი არ არის, არამედ კონოტაციის უბრალო გავრცობაა), კიჯი ხატავს ერთგვარ სცენას და წარსული ცხოვრების შესახებ მცირე რომანს ქმნის: აი, ragazzo, რომელიც შეიფარა და უპატრონა მოხუცმა და რომელმაც ოპერაციის (*ყველაფერი გადავიხადე*) და მისი განათლების ხარჯები თავის თავზე აიღო; შემდეგ ვარსკვლავადქცეული პროტეჟის უმადურობა, რომელმაც ცინიკურად აირჩია უფრო მდიდარი მფარველი, ძალაუფლების მქონე და, ერთი შეხედვით, უფრო შეყვარებული (კარდინალი). ცხადია, ეს სახე სადისტური ფუნქციის მატარებელია: ის აიძულებს სარაზინს, თავის სატრფოში ბიჭი დაინახოს (მთელ ნოველაში ეს ერთადერთი მინიშნებაა პედერასტიაზე), ამასთან, ადვილად გასაგები გახადოს კასტრაცია და გამოხატოს იგი, როგორც სრულიად რეალური (დროში მოქცეული: *უწინ* და *შემდეგ*) ქირურგიული ოპერაცია; დაბოლოს, ამხელს კიჯის, როგორც კასტრაციის ინიციატორს (მას, ვინც ოპერაციის საფასური გადაიხადა), რომელიც სარაზინს თავისი ლაყბობით კასტრაციისა და სიკვდილის-

კენ მიუძღვება: ეს უღიმღამო, ყოველგვარი სიმბოლური ძალისგან ცარიელი, ყოველდღიურობით დაბინძურებული, ენდოქსალური კანონის თავდაჯერებული დამცველი არსება მნიშვნელობის საზღვრებიდან გადის და თავად „ბედისწერის“ განმსაზღვრელ ფიგურად იქცევა. ამგვარია ლაყბობის (*ყბედობა* — იტყოდნენ პრუსტი და ჯეიმსი) აგრესიული ფუნქცია, რაც სხვისი დისკურსის, ანუ იმაზე მომაკვდინებელი სიტყვის არსს შეადგენს, ვიდრე წარმოგვიდგენია.

(471) და კიდევ, თუ გამდიდრდება, მე უნდა მიმადლოდეს. * აქ ირიბადაა ნათქვამი, რომ ზამბინელას ვარსკვლავის მომავალი ელოდება. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ მე-18 საუკუნეში კასტრატს შეეძლო გამორჩეული ადგილი დაეკავებინა საზოგადოებაში, მაღალი მდგომარეობისთვის მიეღწია და საერთაშორისო დონის ვარსკვლავი გამხდარიყო. მაგალითად, კაფარელიმ საჰერცოგო (სან დონატო) იყიდა, ჰერცოგი გახდა და დიდებული სასახლე აიშენა. ფარინელიმ („*il ragazzo*“) ინგლისი (სადაც ჰენდელი შეარცხვინა) ოქროთი დატვირთულმა დატოვა და ესპანეთში გადავიდა, სადაც თავისი ყოველდღიური სიმღერით (ყოველთვის ერთსა და იმავე სიმღერას მღეროდა) ფილიპე V მისტიკური ლეთარგიისგან განკურნა, რომელიც 10 წლის განმავლობაში კასტრატს ყოველწლიურ პენსიას უხდიდა (ძველი ფრანგული ფრანკით — 14 მილიონს); ქვეყანიდან კარლოს III-ის მიერ გაძევებულმა ფარინელიმ ბოლონიაში დიდებული სასახლე აიშენა. ეს მაგალითები იმ კასტრატების მდგომარეობაზე მიუთითებს, რომლებმაც ზამბინელას მსგავს წარმატებას მიაღწიეს; ამგვარად, ოპერაცია, რომლის თანხაც მოხუცმა კიჯიმ გადაიხადა, შეიძლებოდა რენტაბელური ყოფილიყო; ამ წმინდად ფინანსურ ინტერესებზე მინიშნებიდან გამომდინარე (აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ ფული არასოდესაა ნეიტრალური, სიმბოლური თვალსაზრისით), დისკურსი ერთმანეთს უკავშირებს დე ლანტის ოჯახის სიმდიდრესა (რაც არის გამოცანათა ჯაჭვის საწყისი თემა და „პარიზული ცხოვრების სცენის“ „სიუჟეტი“) და მის საეჭვო წარმომავლობას, ე.ი. კასტრაციის ოპერაციას, რომლის თანხაც რომაელმა თავადმა (ინტერესით თუ გარყვნილებით) ახალგაზრდა ნეაპოლელი ბიჭისთვის გადაიხადა და რომელმაც შემდეგ იგი „მიატოვა“ (SEM. გამოჩენილი ვარსკვლავი).

(472) ბატონ კიჯის კიდევ დიდხანს შეეძლო ელაპარაკა, მაგრამ სარაზინი აღარ უსმენდა, საშინელმა სიმართლემ სულიერად შეძრა. მეხი დაეცა. ადგილზე გაქვავდა * HER. გამოცანა 6: გამოცნობის სანქცირება. სრული ამოცნობა სამ ეტაპად მიმდინარეობს: 1) ტყუილის გამოაშკარავება 2) ახსნა 3) შედეგი.

LXXX. კვანძის გახსნა და გამოცნობა

დრამატულ თეატრში, როგორც ბრეხტი ამბობდა, კვანძის გახსნისადმი ინტერესი ძალიან მძაფრია, ეპიკურ თეატრში კი — სიუჟეტის განვითარებისადმი. *სარაზინი* დრამატული ნოველაა (რა მოუვა გმირს? როგორ „დაასრულებს“ იგი?), მაგრამ კვანძის გახსნა მასში ფარდის ახდას ექვემდებარება: ჭეშმარიტება არის ის, რაც გაიხსნება. ამ ჭეშმარიტებას შეიძლება სახელი სხვადასხვაგვარად დაერქვას, იმისდა მიხედვით, რამდენად დამაჯერებელია (კრიტიკული თვალსაზრისით რელევანტურია) იგი: სიუჟეტური თვალთახედვით, ჭეშმარიტება არის რეფერენტი (რეალური ობიექტი): *ზამბინელა კასტრატია*; ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ეს უბედურებაა: *მე შევიყვარე კასტრატი*; სიმბოლური კუთხით — ნათლის მოფენა: *ზამბინელაში მე შევიყვარე კასტრატი*; თხრობის მიხედვით — წინასწარმეტყველება: *რახან კასტრაცია შემეხო, უნდა მოვკვდე.* ნებისმიერ შემთხვევაში ჭეშმარიტება პრედიკატია, რაც ბოლოს და ბოლოს, ნაპოვნია, სუბიექტი კი თავისი დამატებითაა აღჭურვილი; ვინაიდან თუკი პერსონაჟს მხოლოდ სიუჟეტის *განვითარების* დონეზე, ე.ი. ეპიკური თვალთახედვით განვიხილავთ, ყოველთვის უსრულად, შეუვსებლად წარმოგვიდგება, როგორც თავისი ფინალური პრედიკატის ძიებაში მოხეტიალე სუბიექტი. ამავე დროს, ამ ხეტიალისას გმირი ვერაფერს პოულობს, ტყუილისა და შეცდომების გარდა. გამოცანა სწორედ პრედიკატის უქონლობაა; ფარდის ახდით დისკურსი ლოგიკურ ფორმულას ავსებს და ეს ნაპოვნი სისრულე დრამის კვანძს *ხსნის*: საჭიროა, რომ ბოლოს სუბიექტი განსაზღვრებით შეიმოსოს (დაეუფლოს მას) და მთელი დასავლური აზროვნების დედაუჯრედი (სუბიექტს+პრედიკატი) შეივსოს. პრედიკატის ეს დროებითი ხეტიალი შეიძლება თამაშის თვალსაზრისით აღიწეროს. დრამატული თხრობა ორპარტნიორიანი თამაშია, რომელშიც შეცდომაში შესვლა და სიმართლე მონაწილეობს. თავიდან მათი ურთიერთობისთვის დამახასიათებელია განუსაზღვრელობის მაღალი ხარისხი, ისინი ერთმანეთისგან შორს დახეტიალებენ, მაგრამ ნელ-ნელა ეს ორივე ქსელი ერთმანეთს უახლოვდება, ერთმანეთში აღწევს, განსაზღვრულობა მატულობს და, მასთან ერთად, თავად სუბიექტიც უფრო მყარად დგას. მაშასადამე, ფარდის ახდა ბოლო დარტყმაა, რომლის წყალობითაც ყოველგვარი საწყისი ალბათობა აუცილებლობაში გადაიზრდება. ამგვარად, თამაში

დამთავრებულია, დრამის კვანძი „იხსნება“, სუბიექტი პრედიკატს (და სიმყარეს) იძენს. დისკურსს ისღა დარჩენია, რომ გაჩუმდეს. იმის საწინააღმდეგოდ, რაც ეპიკურ ნაწარმოებში მიმდინარეობს (როგორც ის ბრეხტს წარმოედგინა), აქ არაფერია გაცხადებული (უშუალოდ მკითხველის სამსჯავროს გადაცემული), ჩანს მხოლოდ ერთი რამ, ისიც ერთ ჯერზე და ბოლოში; და ეს გახლავთ დასასრულის ჩვენება.

(473) და ეგრეთ წოდებულ მომღერალ კაცს (*le prétendu chanteuse*) **მიაშტერდა.** * ეს ფორმულა — *le prétendu chanteuse* — ენიგმურია. ბუნებრივი იქნებოდა ამ ფრაზის მდედრობითი სქესით გამოხატვა — *la prétendue chanteuse*, რადგან ზამბინელაში (la Zambinella) სიმღერა კი არ არის „ეგრეთ წოდებული“, არამედ მისი მდედრობითი სქესი, რაც აქ მამრობითითაა (ერთადერთი გრამატიკული სქესი, რასაც ენა კასტრატის აღსანიშნავად იყენებს) გამოხატული და, ამგვარად, არ შეიძლება „ეგრეთ წოდებული“ იყოს; ან, შესაძლებელია, ზამბინელას პიროვნება, მისი იერის მიუხედავად, თვალთმაქცობით, სიყალბით, თვითმარქვიაობით შეილახა; ამ „ეგრეთ წოდებული“ იერის გასაქრობად, ზამბინელა კასტრატის კოსტიუმით უნდა შეიმოსოს, მაგრამ ეს პაპის კარზე გათვალისწინებული არ ყოფილა (HER. გამოცანა 6. გამოცნობა).

(474) მოქანდაკის აელვარებულ მზერას, როგორც ჩანს, ანდამანტური ზემოქმედება ჰქონდა, * ACT. „ინციდენტი“ (კონცერტზე, სპექტაკლზე): 1: სცენაზე მდგომი არტისტის ყურადღების მიპყრობის მცდელობა.

(475) ვინაიდან მუსიკოსმა უნებურად გამოხედა * ACT. „ინციდენტი“: 2: ყურადღების გამოწვევა. ** REF. იტალიურობა (ამიერიდან დისკურსი ზამბინელას მდედრობით სქესში უკვე აღარ სვამს).

(476) და ზეციური ხმა აუთრთოლდა. * ACT. “ინციდენტი“: 3: არტისტის აღელვება. ** ACT. „საფრთხე“ (რაც ზამბინელას ემუქრება): 7: შიშით გამოწვეული რეაქცია.

(477) მის ბაგეებს მიჯაჭვულ საზოგადოებას უნებურმა ჩურჩულმა გადაუარა, რამაც იგი კიდევ უფრო შეაცბუნა. * ACT. „ინციდენტი“: 4: საერთო აღელვება.

(478) სკამზე ჩამოჯდა და სიმღერა შეწყვიტა. * ACT. „ინციდენტი“: 5: სიმღერის, სპექტაკლის შეწყვეტა.

(479) კარდინალმა ჩიკონიარამ, რომელმაც თავისი პროტეჟეს მზერას თვალი ალმაცერად გააყოლა, ფრანგი დაინახა. * ACT.

„მკვლელობა“: 2: მსხვერპლის მონიშვნა. „მკვლელობის“ თანმიმდევრულობა კონცერტზე მომხდარი ინციდენტის წყალობით ვითარდება, რაც ფუნქციურად გამართლებულიცაა: ინციდენტის გარეშე (რაც თავად სარაზინის დაგვიანებამ გამოიწვია) ზამბინელა ცოცხალი ვერ გადარჩებოდა, სარაზინი კი არ მოკვდებოდა.

(480) საეკლესიო საქმეებში თავისი ერთ-ერთი დამხმარისკენ გადაიხარა და მოქანდაკის სახელი ჰკითხა. * ACT. „მკვლელობა“: 3: გამოკითხვა.

(481) როცა საჭირო პასუხი მიიღო, * ACT. „მკვლელობა“: 4: ინფორმაციის მიღება.

(482) ხელოვანი ყურადღებით შეათვალიერა. *ACT. „მკვლელობა“: 5: მდგომარეობის შეფასება და შინაგანი გადაწყვეტილების მიღება.

(483) შემდეგ თანმხლებ აბატს რაღაც უბრძანა, რის შემდეგაც ეს უკანასკნელი სასწრაფოდ გაუჩინარდა. * ACT. „მკვლელობა“: 6: საიდუმლო განკარგულება. თანმიმდევრულობის ამ ნაწილს არა მხოლოდ ოპერაციული, არამედ სემური ფუნქციაც აქვს: ის პირქუშ „ატმოსფეროს“ ქმნის (ეკლესიის ფარული ძალაუფლება, აკრძალული სიყვარული, საიდუმლო განკარგულებები და ა.შ.), ისეთს, როგორიც, ბედის ირონიით, ასე აკლდა იმედგაცრუებულ სარაზინს, რომელიც სასიყვარულო შეხვედრის ნაცვლად, კომედიანტების ღრეობაზე მოხვდა (№316).

(484) ამასობაში ზამბინელა გონს მოეგო და * ACT. „ინციდენტი“: 6: თავის ხელში აყვანა.

(485) სიმღერა განაგრძო, * ACT. ინციდენტი: 7: სიმღერის, სპექტაკლის გაგრძელება.

(486) რომელიც მან თვითნებურად შეწყვიტა; * SEM. განთქმული ვარსკვლავი.

LXXXI. პიროვნების ხმა

ნოველა და ჩვენი ანალიზიც დასასრულს უახლოვდება. მაშასადამე, საჭიროა ისევ დავუბრუნდეთ თითოეულ ხმას (თითოეულ კოდს), რომელთა წნულიც ტექსტს ქმნის. აი, ჩვენ წინაშეა ერთ-ერთი ბოლო სემა. რა შეიძლება მოგვცეს ამ სემების ანალიზმა? სემა (ანუ თავად კონოტაციური აღსანიშნი) კონოტატორია, რომელიც კონკრეტულ პიროვნებასთან, ადგილთან, საგნებთან გვაგზავნის, ხოლო მისი აღსანიშნი — ესა თუ ის *ნიშანია*. ნიშანი არის

ზედსართავი, ატრიბუტი, პრედიკატი (მაგ. *ზებუნებრივი, ბნელი, განთქმული, რთული, უკიდურესი, უღმერთო* და ა.შ.). და თუნდაც ცხადი იყოს კონოტაცია, მისი აღსანიშნის სახელდება მაინც საეჭვო, მიახლოებითი და არასტაბილურია; თუ რას დავარქმევთ ამ აღსანიშნს, დიდწილადაა დამოკიდებული ჩვენ მიერ შერჩეული კრიტიკული ხედვის კუთხეზე: სემა არაფერია, თუ არა *ამოსავალი წერტილი*, მნიშვნელობის გზა, რომელიც შეგვიძლია განსხვავებული პეიზაჟებით, თემატიკური კონფიგურაციებით მოვაწესრიგოთ (ჩვენ აქ ამგვარი მოწესრიგების არც ერთი შესაძლებლობა არ გაგვიხორციელებია, შევადგინეთ მისი ნიშნების სია, მაგრამ დალაგება არ გვიცდია). თუკი საგნებთან ან გარემოსთან დაკავშირებულ სემებს გვერდით გადავდებთ, რომლებიც ისედაც იშვიათია (ყოველ შემთხვევაში, ამ ნოველაში), მაშინ აღმოჩნდება, რომ ყოველგვარი სემა პიროვნების იდეოლოგიას უკავშირდება (კლასიკურ ტექსტში სემების გაანალიზება ამგვარი იდეოლოგიის გამოვლენას ნიშნავს): პიროვნება სემების ერთობლიობაა (და პირიქით, სემებს შეუძლია ერთი პერსონაჟიდან მეორეში გადასვლა, ოღონდ ერთგვარ სიმბოლურ სიღრმემდე უნდა ჩავიდეთ, სადაც პიროვნების გაგება თავის რელევანტურობას კარგავს: აქედან გამომდინარე, სარაზინი და მთხრობელი საერთო სემების მატარებელნი არიან). ამგვარად, კლასიკური თვალთახედვით (უფრო ფსიქოლოგიურით, ვიდრე სიმბოლურით), სარაზინი ისეთი სემების ჯამი, ერთობლიობაა, როგორებიცაა: *მოუსვენრობა, ხელოვნების ნიჭი, დამოუკიდებლობა, ძალადობა, გადაჭარბებულობა, ქალურობა, ულამაზობა, რთული ხასიათი, უღმერთობა, დანაკუწების სიყვარული, ნებელობა* და ა.შ. და ამავე დროს, ჩნდება ილუზია, რომ ამ ერთობლიობას რაღაც ძვირფასი ნაშთი აგვირგვინებს (*ინდივიდუალურობის* მსგავსი რაღაც, რომელსაც თვისობრივი, გამოუთქმელი ბუნება აქვს და შემადგენელი ნიშნების ვულგარულ გამოთვლას გაურბის); და ამ ილუზიას ქმნის საკუთარი სახელი, რომელიც *საკუთარი* შინაარსითაა შევსებული. საკუთარი სახელი შესაძლებლობას აძლევს პიროვნებას, სემებს მიღმა იარსებოს, თუმცა ის მთლიანად მათი ჯამისგან შედგება. როგორც კი სახელი წარმოიშობა (თუნდაც ნაცვალსახელის ფორმით), როგორც სემების თავმომყრელი და შემაკავშირებელი, ისინი (სემები) პრედიკატებად, ჭეშმარიტების ინდუქტორებად გარდაიქმნებიან, ხოლო სახელი სუბიექტი ხდება.

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ თხრობის თავისებურება არის არა სიუჟეტური მოქმედება, არამედ პერსონაჟი, როგორც საკუ-

თარი სახელი. სემური მასალა (რომელიც ჩვენი სიუჟეტის ისტორიაში ზოგიერთ მომენტს შეესაბამება) საკუთრების იდეას მყოფობით *ავსებს*, ხოლო სახელს — ზედსართავებით. სემების ინვენტარიზაცია და სტრუქტურაცია, პიროვნების ხმის წვდომა, შეიძლება ბევრად დაეხმაროს ფსიქოლოგიურ კრიტიკას, ნაწილობრივ — თემატურს, ნაწილობრივ — ფსიქოანალიტიკურს: ყველაფერი დამოკიდებულია იმ დონეზე, რომელზეც სემების ნომინაციას შევაჩერებთ.

(487) თუმცა ცუდად შეასრულა * დაბნეულობა გრძელდება, მაგრამ დაკავშირებულია უკვე არა კონცერტზე მომხდარ ინციდენტთან, არამედ იმ საფრთხესთან, რაც, როგორც ზამბინელა გრძნობს, მას ემუქრება (ACT. „საშიშროება“: 8: საფრთხის მოლოდინი).

(488) და მრავალი თხოვნის მიუხედავად, გადაჭრით განაცხადა უარი, კიდევ რამე ემღერა, * ACT. „ინციდენტი“: კონცერტის, წარმოდგენის გაგრძელებაზე უარის თქმა.

(489) ეს უარი თავნება ტირანიის პირველი განაცხადი იყო, რამაც მოგვიანებით ნიჭზე არანაკლებ შეუწყო ხელი დიდებისკენ მის სვლას * სახელგანთქმულობა. მოხმობილი ლექსია საშუალებას იძლევა მოიხელთოს ყოველგვარი კონოტაციური სემის არსი: სახელგანთქმულობის „თვითნებური“ ბუნება არანაირ ლექსიკონში არ გვხვდება, მას შეიძლება მხოლოდ ფლობერის „საყოველთაოდ მიღებული აზრების ლექსიკონში“ მივაკვლიოთ, რომელიც ფართოდ გავრცელებული კონოტაციების ლექსიკონი აღმოჩნდებოდა. ** ზამბინელას მიერ ნაგრძნობი „საფრთხისგან“ მალე ახალი თხრობითი თანმიმდევრულობა განვითარდება, რომელიც სარაზინის მიერ კასტრატის მოტაცებისას სრულიად კონკრეტული მუქარიდან იღებს სათავეს; ამგვარად, აქ უკვე ამ თანმიმდევრულობის განვითარებას ეყრება საფუძველი: მომავალმა დრომ (*მოგვიანებით*) დაგვარწმუნა, რომ ზამბინელა სარაზინის აგრესიას გადაურჩა (ACT. მუქარა: 1: კვანძის გახსნის წინასწარმეტყველება).

(490) იმასაც ამბობენ, რომ თავის უზარმაზარ ქონებას ის გარეგნულ მშვენიერებას უფრო უნდა უმადლოდეს, ვიდრე საკუთარ ხმას. * გამოცანის ჯაჭვი ახლა უკვე თითქმის აღდგენილია. მას შემდეგ, რაც ზემოთ მოხმობილი ლექსიის წყალობით შევიტყვეთ, რა დიდი ქონების პატრონია კასტრატი, გასაგები გვრჩება, არის თუ არა მოხუცებული ზამბინელა ქალბატონ დე ლანტის ბიძა, რაც დე ლანტის ოჯახის ქონების წარმომავლობას ნათელს მოჰფენს (HER. გამოცანა: 2: ლანტების ქონება; თემასთან დაბრუნება). ის ფაქტი,

რომ ზამბინელას უზარმაზარი ქონების მოსაპოვებლად სილამაზე უფრო დაეხმარა, ვიდრე ხმა, ნათლად ადასტურებს იმ სასიყვარულო „მფარველობას“, რომელსაც მის მიმართ კარდინალი იჩენს; ამგვარად, დე ლანტის ოჯახის სიმდიდრე, თავისი წარმომავლობით, „უწმინდურია“ (მისი წყარო „პროსტიტუციაა“).

(491) — ეს ქალია, წარმოთქვა სარაზინმა, რომელსაც ეგონა, რომ მარტო იყო, აქ რაღაც საიდუმლო ინტრიგა იმალება. კარდინალი ჩიკონიარა პაპსა და მთელ რომს ატყუებს! * HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ თავის მოტყუება. ტყუილისთვის ფარდის ახდასაც კი არ შეუძლია სარაზინის მიერ საკუთარი თავის მოტყუებაზე გავლენის მოხდენა: ჩვენ უკვე ვიცით, რომ მოქანდაკე უპირატესობას უფრო უტყუარ კოდებს ანიჭებს, ვიდრე ფაქტებს. * REF. მაკიაველური კოდი (საიდუმლო ინტრიგების წარმოსახული ქსელი, მზაკვრული ცილისწამებანი, ყველგანმწვდომი და გაწაფული ტყუილი: პარანოიული სივრცე და პაპისა და ფლორენციული იტალიის კოდი).

(492) მოქანდაკემ დარბაზი სასწრაფოდ დატოვა, * ACT. „კონცერტი“: 5: დარბაზის დატოვება.

(493) თავისი მეგობრები შეკრიბა * ACT. „მოტაცება“: 5: თანამზრახველთა შეკრება.

(494) და სასახლის ეზოში დამალა. * ACT. „მოტაცება“: 7: ჩასაფრება.

(495)ზამბინელა სარაზინის წასვლამ გააოცა და თითქოს დაამშვიდა. * ACT. „საფრთხე: 9: დამშვიდება.

(496) შუაღამისკენ ისეთი ჩქარი ნაბიჯებით გაიარა სასახლის დარბაზები, თითქოს ჩასაფრებულ მტერს ეძებდა * REF. ქრონოლოგია (*შუაღამისკენ,* ანუ იმ საღამოს, როცა კონცერტი შედგა). ** ACT. „საფრთხე“: 10: ეჭვის ქვეშ ყოფნა. ამ მომენტიდან „საფრთხის“ თანმიმდევრულობა გზას უთმობს „მუქარის“ თანმიმდევრულობას. ამასთან, მოქმედება ბრუნდება სახელოსნოში, სადაც ზამბინელას ისე მიიყვანენ, როგორც სარაზინის ტყვეს. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე პროაირეტიზმი ძალიან ჰგავს ერთმანეთს, ისინი სხვადასხვაგვარად წესრიგდებიან. ინციდენტებით განმეორებული საფრთხე წინათგრძნობისა თუ რეაქციების ჯაჭვად ყალიბდება, მუქარა — კრიზისული მოდელის შესაბამისად აგებულ თანმიმდევრულობად; საფრთხე შეიძლება იყოს ღია, უსასრულო სერია, ხოლო მუქარა — ჩაკეტილი, დასასრულის მომთხოვნი სტრუქტურა. თუმცა ორივე თანმიმდევრულობას შორის არსებობს სტრუქტურული

კავშირი: აქა-იქ გაბნეული საფრთხის ელემენტები მუქარის ობიექტზე *მიანიშნებს*; ზამბინელას, როგორც უკვე კარგა ხნის წინ მონიშნულ მსხვერპლს, მუქარის შემცველი კრიზისის სტადიაში შესვლა შეუძლია.

(497) და იქაურობა დატოვა. * ACT. „მოტაცება“: 8: მსხვერპლის მშვიდობიანი წასვლა.

(498) სასახლის ზღურბლის გადალახვისთანავე მოხერხებულად შეიპყრეს ვიღაც კაცებმა, რომლებმაც პირში ცხვირსახოცი ჩაჩარეს და სარაზინის მიერ დაქირავებულ კარეტაში ჩასვეს. * ACT. „მოტაცება“: 9: მოტაცება, პირდაპირი მნიშვნელობით. სტრუქტურულად ეს მოტაცება უზადოდაა ორგანიზებული: თანამზრახველები შეგროვებულია №440-ში, შეიკრიბნენ №493-ში, ჩაუსაფრდნენ №494-ში, ხოლო კარეტა (სწრაფმავალი ტრანსპორტი) მოტაცების ადგილზე №463-ში მიიყვანეს).

(499) შიშით შეპყრობილი ზამბინელა ეკიპაჟის კუთხეში მიიყუჟა და არ ინძრეოდა; ამ დროს თავის წინ სამარისებური სიჩუმით მოცული მოქანდაკე დაინახა. * ACT. „მუქარა“: 2: შეშინებული მსხვერპლი.

(500) ბევრი არ უვლიათ. * ACT. „მოტაცება“: 10: მგზავრობა. სხვა თხრობით ტექსტში ეს ელემენტი ზოგჯერ დაუსრულებელ კატალიზს ემორჩილება, რაც შეიძლება მთელი რომანისა თუ მთელი ფილმის განმავლობაში გაიწელოს.

(501) მალე სარაზინის მიერ მოტაცებულმა ზამბინელამ მხატვრის ბნელ და თითქმის ცარიელ სახელოსნოში ამოყო თავი. * ACT. „მოტაცება“: 1: განმარტოებულ ადგილას მისვლა.

(502) შიშისგან ცოცხალ-მკვდარი მომღერალი სკამზე მიესვენა * ACT. „მუქარა“: 3: უსიცოცხლო მსხვერპლი.

(503) და ვერც კი ბედავდა, მის წინაშე მდგარი ქალის ქანდაკებისთვის შეეხედა, რომელშიც საკუთარი ნაკვთები ეცნაურებოდა. — ტექსტის მეორე ვერსია უფრო ლოგიკური იქნებოდა: „რომელშიც მან საკუთარი ნაკვთები იცნო“. * ACT. „ქანდაკება“: 1: ობიექტის თემატიზაცია, რომლის გარშემოც მალე ქმედებათა მთელი რიგი მოიყრის თავს. SYM. სხეულთა რეპროდუქცია: ქანდაკება იმ გრძელი ჯაჭვის ერთ-ერთი რგოლი აღმოჩნდება, რომელშიც იდეალური ქალის სხეული მრავალგზის გამრავლდება — ზამბინელადან — ჟიროდეს ენდიმიონამდე.

(504) სიტყვაც არ წარმოუთქვამს, მაგრამ კბილები უკაწკაწებდა. შიშს ერთიანად შეეპყრო. * ACT. „მუქარა“: დამუნჯებული მსხვერპლი.

(505) სარაზინი ოთახში ბოლთას სცემდა. მოულოდნელად ზამბინელას წინ შეჩერდა.

— სიმართლე მითხარი, * HER. გამოცანა 6: ეკივოკი. გამოცანა ამოცნობილია, თუმცა გმირი მაინც მერყეობს: ფრაზაში — *სიმართლე მითხარი* — იგულისხმება: 1) რომ სარაზინის ეჭვი გრძელდება და თან იმედსაც იტოვებს; 2) რომ ამიერიდან ის ზამბინელას ჩვეულებრივ „გაიძვერად“ თვლის, რომლისთვისაც ნებადართულია შენობით მიმართვა (აქამდე სარაზინმა ზამბინელას შენობით მხოლოდ 2-ჯერ მიმართა, №444-სა და №445-ში, მაგრამ მაშინ მას ისე ესაუბრებოდა, როგორც ზეაღმატებულ არსებას, რომელსაც ლირიკის კეთილშობილურ ენაზე უნდა ელაპარაკო).

(506) ყრუ და მინავლებული ხმით წარმოთქვა, * დასავლეთში ითვლება, რომ *ყრუ* ბგერა (სხეულის სიღრმიდან ამომავალი) რაღაც იდუმალისა და, აქედან გამომდინარე, საიდუმლო გრძნობის კონოტირებას ახდენს: სარაზინმა *იცის,* რომ ზამბინელა არ არის ქალი (HER. გამოცანა 6: გამოცანის პასუხი, რომელიც სარაზინმა საკუთარ თავს უკარნახა).

(507) — შენ ქალი ხარ? * HER. გამოცანა 6: ეკივოკი (ამ ფრაზაში ჩართული ტყუილი თავისი კითხვითი ფორმით კორექტირდება).

(508) კარდინალი ჩიკონიარა... * HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ თავის მოტყუება (სარაზინი უბრუნდება აზრს რომაული ინტრიგების შესახებ (№491), ანუ ცდილობს ახსნას ის, რაც ზამბინელას ქალობის დაჯერების საშუალებას მისცემს). REF. მაკიაველური კოდი.

(509) მუხლებზე დაცემულმა ზამბინელამ პასუხის ნაცვლად თავი დახარა. * HER. გამოცანა 6: სარაზინისთვის ზამბინელას მიერ ნაკარნახევი გამოცანის პასუხი.

(510) — ო, დიახ, ქალი ხარ — შესძახა მხატვარმა გაშმაგებით, ვინაიდან ისიც კი... — და სიტყვა აღარ დაუსრულებია.

— არა! — წამოიწყო ისევ — არა! ის (il) ასე არ დაეცემოდა. * HER. გამოცანა 6: სარაზინის მიერ თავის მოტყუება. ფსიქოლოგიურ საბუთს სარაზინი უკანასკნელად მიჰყავს ცდომილებისკენ, თავის სიშმაგეს უკანასკნელ თავშესაფარს აძლევს. სარაზინი, რომელმაც ქალურობის არსი ქალთა სისუსტეში დაინახა, ამჯერად ახალ ფიგურას — კასტრატს შეეჯახა, რომლისთვისაც ბიოლოგიური არსებების ზნეობრივ იერარქიაში ადგილი უნდა მოეძებნა; აბსოლუტური, უპირობო სისუსტის ქალურ ბუნებასთან დაკავშირებისკენ

სწრაფვით, სარაზინი კასტრატს რაღაც შუალედურ ადგილას ათავსებს (*„თვით კასტრატსაც არ შეუძლია ასეთი უნამუსობის ჩადენა“*); ენტიმემა, საიდანაც მომდინარეობს ნებისმიერი საბუთი, მოცემულ შემთხვევაში, ასე იგება: არსებათაგან ყველაზე სულმოკლე — ქალია; ზამბინელა კი, თავისი დამცირებული პოზითა და ქცევით, თავს სულმოკლეობის უმცირეს საფეხურზე სვამს; შედეგად, ზამბინელა მაინც ქალია. ** SYM. ტაბუ სიტყვა „კასტრატზე“. *** SYM. საშუალი სქესის გრაფიკულად ჩვენება: მკვეთრადაა გამოყოფილი ნაცვალსახელი *ის* (il), რომლის მამრობითი ბუნება ეჭვქვეშ დგება.

(511) — ოჰ, ნუ მომკლავთ! — შესძახა აქვითინებულმა ზამბინელამ. * ACT. „მუქარა“: 5: შეწყალების პირველი მუდარა. სრულიადაც არ არის აუცილებელი, რომ შეწყალების თხოვნა უსათუოდ უშუალო მუქარას მოჰყვეს, იგი შეიძლება ერთგვარმა შფოთიანმა განცდებმაც გამოიწვიოს, რომლებიც არსებული მდგომარეობითა და იმ *სიშმაგითაა* კონოტირებული, რითაც სარაზინია შეპყრობილი.

(512) თქვენს მოტყუებაზე მხოლოდ იმიტომ დავთანხმდი, რომ მეგობრების გული მომეგო, რომელთაც სიცილი სურდათ. * HER. „მაქინაცია“: 2: სტრატეგემის გამოაშკარავება (ჩვენ უკვე ვიცით, რომ სიცილი კასტრაციის სუბსტიუტუტია).

(513) — სიცილი! — ჯოჯოხეთური ხმით წარმოთქვა მოქანდაკემ, — სიცილი? და შენ გაბედე, კაცის გრძნობებზე გეთამაშა? * სიცილის დამსაჭურისებელი როლი აქ კასტრაციის საფრთხის წინააღმდეგ სარაზინის მამაკაცური პროტესტით დასტურდება. ცნობილია, რომ ადლერი გვთავაზობდა *მამაკაცური პროტესტი* გვეწოდებინა ყველაფრისთვის, რაც სხვა ადამიანებთან მიმართებით პასიურ მდგომარეობას ეწინააღმდეგებოდა, შემდეგ კი ეს პროტესტი უფრო ზუსტად განისაზღვრა ისეთი გაგების შემოტანით, როგორიცაა *ქალურობაზე უარის თქმა*. მართლაც, სარაზინი უარყოფს ქალურობას, თუმცა ამგვარი თვისებები მის ხასიათს არ აკლია; „პარადოქსი“, რასაც თავად სარაზინი წარმოაჩენს, არის ის, რომ მისი მამაკაცურობა, სიცილის დამსაჭურისებელი იარაღის წყალობით, სწორედ იმ არსებისგანაა ხელყოფილი, ვინც სრულიად მოკლებულია მამაკაცურ საწყისს (SYM. მამაკაცური პროტესტი).

(514) ო, შემიწყალეთ! — შესთხოვა ზამბინელამ. * ACT. „მუქარა“: 6: შეწყალების მეორე თხოვნა.

(515) წესით, უნდა მომეკალი! — და გამძვინვარებულმა სარაზინმა ხმალი იშიშვლა, * ACT. მუქარა“: 7: სიკვდილის პირველი

მუქარა (პირობითი კილო გვამცნობს, რომ მუქარა, სავარაუდოდ, აღარ აღსრულდება).

(516) მაგრამ — ცივად განაგრძო — * ACT. „მუქარა“: 8: უარი მუქარაზე.

(517) შენი სხეული ამ ბასრი მახვილითაც რომ განმეგმირა, ნუთუ ვპოვებდი მასში რაიმე ისეთ გრძნობას, რომელიც შურისძიების წყურვილს დამიამებდა? შენ არარა ხარ! ქალი რომ ყოფილიყავი ან მამაკაცი, მოგკლავდი! * SYM. კასტრატი — *არარაობა*. სარაზინი შემდეგნაირად ფიქრობს: „შენ კასტრაციის წრეში ჩემი ჩათრევა სცადე. შენზე შურის საძიებლად და დასასჯელად უნდა დამესაჭურისებინე (*შენი სხეული მახვილის ამ მჭრელი პირით რომ გამეკვეთა*), მაგრამ ამას ველარ გავაკეთებ, რადგან უკვე საჭურისი ხარ“. სურვილის დაკარგვა კასტრატს სიცოცხლის და სიკვდილის მიღმა აყენებს, რის გამოც იგი კლასიფიკაციის ყოველგვარი ჩარჩოდან გამოდის: როგორ უნდა მოკლა ის, რაც არანაირ განსაზღვრებას არ ექვემდებარება? მართლაცდა, როგორ უნდა ჩავწვდეთ იმ მოვლენას, რომელიც არღვევს არა ბიოლოგიური სქესის შინაგანი წესრიგის პარადიგმას (ტრანსვესტიტს ამ წესრიგის შემობრუნება შეუძლია, მაგრამ ვერ გააქრობს მას: კაცი რომ ყოფილიყავი, მოგკლავდი), არამედ თვით განსხვავების არსებობას, საიდანაც არა მხოლოდ ცხოვრება, არამედ მნიშვნელობაც წარმოიქმნება. ამქვეყნად ყველაზე საშინელი სიკვდილი კი არა, სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის არსებული საზღვრის რღვევაა.

(518) მაგრამ... ზიზღის გამომხატველი ჟესტით განაგრძო სარაზინმა, * SYM. ტაბუ სიტყვა „კასტრატზე“. ** SYM. საშინელება, დაწყევლილობა, მარგინალურობა.

(519) რამაც აიძულა თავი მოებრუნებინა და ამ დროს ქანდაკება დაინახა. * ACT. „ქანდაკება“: 2: მანამდე უკვე თემატიზებული საგნის შემჩნევა.

LXXXII. Glissando

ერთსა და იმავე ფრაზაში გვერდიგვერდ ორი კოდია დასმული: ეს ოპერაცია იმდენად სახასიათოა საკითხავი ტექსტისთვის, რომ უმნიშვნელოდ ვერ ჩავთვლით. ორივე კოდი ერთ ენობრივ მთლიანობაშია გაერთიანებული და, ერთი შეხედვით, ერთმანეთთან *ბუნებრივ* კავშირშია: ამგვარი ბუნებრიობა (რაც, უბრალოდ, ათასწლეულობით არსებული სინტაქსის ბუნების გამომჟღავნე-

ბაა) წარმოიქმნება ყოველ ჯერზე, როცა დისკურსს ამ ორ კოდს შორის *დახვეწილი* (ამ სიტყვის მათემატიკური გაგებით, *ამოცანის დახვეწილად ამოხსნა*) ურთიერთობის დამყარების ძალა შესწევს. ეს დახვეწილობა ერთგვარი კაუზალური *გლისანდოს* მეშვეობით მიიღწევა, რაც, მაგალითად, სიმბოლური და პროაირეტული ფენომენების ერთ ფრაზად გაერთიანებაში გამოიხატება. ამგვარად, კასტრატის მიმართ ზიზღი (სიმბოლური ელემენტი) და ქანდაკების განადგურება (პროაირეტეული ელემენტი) წვრილი კაუზალობების მთელი ჯაჭვის დახმარებით ყალიბდება, რომლებიც ერთმანეთის გვერდიგვერდ, მიჯრით ეწყობიან და ძაფის კვანძებისგან შექმნილ ქსოვილს ემსგავსებიან, რომელიც ერთი შეხედვით გლუვია: 1) კასტრატის მზერა სარაზინში ზიზღს იწვევს; 2) ეს ზიზღი მისი მზერის სურვილს უკარგავს; 3) არდანახვის სურვილი თავს აბრუნებინებს; 4) ამ მობრუნებისას მისი თვალები შენიშნავს ქანდაკებას და ა.შ. ამგვარად აღმოცენდება კავშირთა მთელი წყება, რაც საშუალება იძლევა, სიმბოლურ და ოპერაციულ სისტემათა რაბების მსგავსად, მთელი თავისი ბუნებრიობით გზა გაკვალოს წინადადებისკენ (*„სარაზინი ზიზღის გამომხატველი ჟესტით თავს მოაბრუნებს და სწორედ ამ დროს დაინახავს ქანდაკებას“*). დისკურსის ზედაპირზე ასვლისას ციტირებული კოდი თავის მახასიათებელ ნიშანს კარგავს და (როგორც ახალ შესამოსელს) „მარადიული“ ფრაზიდან მოსულ სინტაქსურ ფორმას იღებს. ეს ფორმა მას უმანკოებას ანიჭებს და *სასაუბრო* ენის უსაზღვრო ბუნებაში აღასაყდრებს.

(520) — ეს ხომ ილუზიაა! — წამოიძახა მან. * ACT. „ქანდაკება“: 3: იმედგაცრუება (თემატიზირებული ობიექტის ტყუილით, სიცარიელით). ** HER. გამოცანა: 6: გამოცანის ამოხსნა თავად სარაზინის მიერ.

(521) შემდეგ ზამბინელას მიუბრუნდა და განაგრძო: ქალის გულს შეეძლო ჩემთვის თავშესაფრად, სამშობლოდ ქცეულიყო. დები ხომ არ გყავს, შენ რომ გგავდნენ? არა? * SYM. სხეულის რეპროდუქცია. ** ზამბინელას დების მოხსენება საშუალებას იძლევა, წუთიერად გამოისახოს ქალი-კასტრატი, რომელიც შესწორებული, განკურნებული კასტრატია (SYM. აღდგენილი კასტრატი).

LXXXIII. პანდემია

კასტრაცია გადამდები სენივითაა, ის აზიანებს ყველაფერს, რასაც კი შეეხება (ის შეეხო სარაზინს, მთხრობელს, ახალგაზრდა ქალს, თხრობას, ოქროს): ასეთია ამ ნოველის ერთ-ერთი „მტკიცე-

ბულება“ (*„სარაზინი“*). იგივეა ქანდაკების შემთხვევაშიც: თუკი ის ილუზიაა, იმიტომ კი არა, რომ ხელოვნური საშუალებებით ამზადებს რეალური საგნის ასლს, რომლის მატერიალურობა მისთვის მიუწვდომელია (ბანალური მოსაზრება), არამედ იმიტომ, რომ ეს საგანი (la Zambinella) — ცარიელია. „რეალისტური“ ნაწარმოების ამოსავალი უნდა იყოს მოდელის მთლიანობა, როგორც ჭეშმარიტება, რომელსაც ასლის გამკეთებლი ხელოვანი შიგნიდან უნდა იცნობდეს (ჩვენ უკვე ვიცით, რა ფუნქციას ასრულებს განმოსვა მოქანდაკე სარაზინისთვის); ზამბინელას შემთხვევაში, ნებისმიერი ქანდაკების შინაგანი სიცარიელე (რაც, უეჭველია, იზიდავს ქანდაკების მოყვარულთ და ხატმბრძოლობას სიმბოლურ კონტექსტს ანიჭებს) საჭურისის უმთავრეს ნაკლოვანებას ასახავს: ქანდაკებაში ირონიული ჭეშმარიტება და დრამატული უხამსობა ვლინდება: მოდელის სიცარიელემ ასლი დაიპყრო და მას საზარელი მნიშვნელობა მიანიჭა: ქანდაკება კასტრაციის მეტონიმიური ძალით შელახული აღმოჩნდა. ძნელი არ არის გავიგოთ, რომ ამ ძალას გმირი უპირისპირებს სხვა მეტონიმიას — ქალურობის ბედნიერებისმომტან და მადლისმომფენ მეტონიმიას. ნანატრი დები საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ აღდგენილი, სქესდაბრუნებული და განკურნებული კასტრატი, რომელმაც ზიანს თავი დააღწია, როგორც საზარელ გარსს, მხოლოდ ჭეშმარიტი ქალურობა რომ შეენარჩუნებინა. ზოგიერთ ერში არსებობს წესი, რომლის თანახმადაც, მამაკაცები ცოლად ირთავენ არა კონკრეტულ ქალს, არამედ ერთგვარ ოჯახს (სორორატი, სორორალური პოლიგამია, ლევირატი). ასევეა სარაზინიც: გამოფიტული გარსისგან (რომელმაც ხელში შეატოვა კასტრატი) ის ზამბინელასეული არსისკენ გარბის, არსისკენ, რომელიც მოგვიანებით მარიანინასა და ფილიპოში აირეკლება.

(522) მაშ, მოკვდი! * ACT. „მუქარა“: 9: მოკვლით მეორედ დამუქრება.

(523) მაგრამ არა, სჯობს იცოცხლო! შენთვის სიცოცხლე ხომ სიკვდილზე უარესია? * ACT. „მუქარა“: 11: მუქარის უარყოფა ** SYM. კასტრატი, რომელიც ყოველგვარი სისტემის მიღმაა. სიკვდილი აქ ხელყოფილი, დამახინჯებული, სახეწართმეულია (იმავე გაგებით, რასაც გამოხატავს სიტყვა — *დამახინჯებული*) კასტრაციის წყალობით. არსებობს ჭეშმარიტი სიკვდილი, აქტიური, რომელიც კლასიფიკაციას ექვემდებარება და რაც სიცოცხლის

სისტემის ნაწილს შეადგენს, ხოლო სისტემის გარეთ მყოფი კასტრატი სიკვდილსაც ვერ იმსახურებს.

(524) მე არც საკუთარი სისხლი მენანება, არც ცხოვრება, მაგრამ ჩემი მომავალი და გულში ჩაკლული სიხარული მადარდებს. ჩემი ბედნიერება შენმა სუსტმა ხელმა შეიწირა. * სარაზინი საუბრობს თავის სიკვდილზე, რომელსაც, როგორც ჩანს, უკვე შეეგუა (ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 5: საკუთარ სიკვდილზე წინასწარ საუბარი). ** SYM. კასტრაცია გადამდებია.

(525) რა იმედი უნდა წარგტაცო ყოველივე იმისთვის, რაც ჩემში ჩაკალი? შენამდე დამამდაბლე. გიყვარდეს, უყვარდე! ეს სიტყვები ამიერიდან ჩემთვისაც ისევე უაზროა, როგორც შენთვის. * SYM. კასტრაცია გადამდებია: სარაზინი დასაჭურისებულია.

LXXXIV. სრული ლიტერატურა

ზამბინელას არსებაში ჩაბუდებულმა ბოროტებამ, ბოლოს და ბოლოს, სარაზინიც (*„შენს სიმაღლემდე დავეშვი“*) დააზარალა. აქ ცხადდება კასტრაციის გადამდები ძალა, რომლის მეტონიმიური ძალა შეუქცევადია: საკმარისია კასტრაციისთვის დამახასიათებელ სიცარიელესთან შეხება, რომ არა მხოლოდ სქესი ისპობა, არამედ ხელოვნებაც იმსხვრევა (ნადგურდება ქანდაკება), ენა კვდება (*„გიყვარდეს, უყვარდე! ეს სიტყვები ამიერიდან ჩემთვისაც ისევე უაზროა, როგორც შენთვის“*); ყოველივე აქედან კი ცხადი ხდება, რომ სარაზინის მეტაფიზიკის მიხედვით, აზრი, ხელოვნება და სქესი — ერთ სუბსტიტუციურ ჯაჭვს ქმნის და ეს სისრულის ჯაჭვია. ბალზაკისეული ნოველა, როგორც ხელოვნების ნიმუში (თხრობითი), პოლისემიის მობილიზებით (კლასიკური ტექსტის პოლისემია) და *სქესის* თემატიზებით, უკვე თავად ხდება სისრულის სიმბოლო (თუმცა, მალე დავრწმუნდებით, რომ ის რაღაც სხვას — ამ სისრულის კატასტროფულ რღვევას ასახავს): ტექსტი სავსეა მრავალობითი, წყვეტილი და უწესრიგო მნიშვნელობებით და, ამის მიუხედავად, ის მაინც ბოლომდე გაწმენდილია ფრაზების „ბუნებრივი“ მოძრაობის წყალობით: ეს არის ტექსტი-კვერცხი. რენესანსის ხანის ერთმა ავტორმა (პიერ ფაბრი) დაწერა თხზულება, სათაურით: *„სრული რიტორიკის დიდი და ჭეშმარიტი ხელოვნება“* (*Le grand et vrai art de pleine rhétorique*). აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ყოველი კლასიკური ტექსტი (საკითხავი ტექსტი) იმპლიციტურად სრული ლიტერატურის მთელ ხელოვნე-

ბას, ანუ ისეთ ლიტერატურას გულისხმობს, რომელიც, კომოდის მსგავსად, გადავსებულია მოწესრიგებულად დალაგებული მნიშვნელობებით (ამგვარ ტექსტებში არასოდეს არაფერი იკარგება, ვინაიდან მნიშვნელობა ყველაფრამდე აღწევს). ასეთი ლიტერატურა მდედრს მოგვაგონებს, რომელიც სავსეა აღმნიშვნელებით და მათ შობას კრიტიკა არ დააყოვნებს; ის სიღრმემდე მოძრავი მუხტით აღსავსე ზღვას ემსგავსება, რომელიც უსასრულობის და ნაოჭასხმულის იერს ანიჭებს მას; ის მზესაც ჰგავს, რომელიც დიდებისთვის დამახასიათებელი სისავსით ასხივებს და რომელსაც ლიტერატურა თავის შემქმნელებს მოჰფენს. დაბოლოს, ის ჰგავს ხელოვნებას, რომელიც ღიად აცხადებს თავისი ინსტიტუციური ბუნების შესახებ. ეს არის სრული ლიტერატურა, საკითხავი ტექსტი, რომელიც უკვე ვეღარ შეასრულებს წერის ფუნქციას: სიმბოლური სისრულე (რომელიც რომანტიკულ ხელოვნებაში კულმინაციას აღწევს) ჩვენი კულტურის უკანასკნელი ავატარია.

(526) რეალური ქალის შემყურე, ყოველთვის ამ წარმოსახვით ქალზე ვიფიქრებ... — და მან იმედგაცრუების გამომხატველი ჟესტით ქანდაკებაზე მიუთითა. * ქანდაკება, წარმოსახვითი ქალი (იდეალური) და რეალური ქალი — სხეულების რეპროდუქციული ჯაჭვის რგოლებია, რომლებიც კასტრაციისთვის დამახასიათებელი ნაკლულოვანების წყალობით, საბედისწეროდაა გაწყვეტილი (SYM. სხეულთა ასლი). ** ACT. „ქანდაკება“: 4: თემატიზებული ობიექტით გამოწვეული უიმედობა.

(527) — ყოველთვის მემახსოვრება ზეციური ჰარპია, რომელიც თავის ბრჭყალებს ჩაასობს ჩემს გრძნობებს და ყველა ქალს არასრულქმნილების ბეჭედს დაასვამს! * SYM. კასტრაციის ბუნება, რომელიც სენივით გადამდებია. ჰარპიების სახე, ერთსა და იმავე დროს, კონოტაციურად მიუთითებს კასტრაციაზე (ბრჭყალების გამო) და დანაშაულის შეგრძნებაზე (ერინიების მოტივიდან გამომდინარე). ქალთა სხეულების კოდი, თავისი არსით დაწერილი კოდი (ვინაიდან ეს არის ხელოვნების, კულტურის კოდი), ამიერიდან ნაკლოვანებით იქნება დაღდასმული.

(528) ურჩხული! * ეს მიმართვა აქ სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობითაა გამოყენებული. ურჩხული ბუნების მიღმაა და კლასიფიკაციას არ ექვემდებარება, ის მოკლებულია აზრს (ეს სემა უკვე დაუკავშირდა მოხუცს) (SEM — ბუნების მიღმური).

(529) შენ, რომელიც სიცოცხლეს ვერაფერს მიანიჭებ, * SYM. სხეულთა გამრავლება.

LXXXV. გაწყვეტილი ჯაჭვი

ზამბინელა, როგორც „წარმოსახვითი“ ქალი (ე.ი. თანამედროვე ენაზე რომ ვთქვათ, სარაზინში საკუთარი ქვეცნობიერის უცოდინრობით აღმოცენებული ქალი), შემთხვევითი, ფრაგმენტული გამონათქვამებისა (რამდენიც რეალური ქალიცაა, იმდენივე ფეტიშია) და ყოველგვარი სილამაზის საფუძველში არსებული კოდის, ანუ შედევრის, როგორც ამოსავალი წერტილისა და საბოლოო მიზნის დამაკავშირებელი რგოლის ფუნქციას ასრულებდა. საკმარისი იყო ამ რგოლის ამოვარდნა (ვინაიდან ის უხორცოა), რომ მთელი სატრანსლაციო სისტემა დაინგრა. ამან განაპირობა სარაზინის იმედგაცრუება, სხეულთა ჯაჭვი კი შეიკრა. მაშასადამე, კასტრაციის ბანალურმა განსაზღვრებამ (*„შენ, რომელიც სიცოცხლეს ვერაფერს მიანიჭებ“*), სტრუქტურული მნიშვნელობა შეიძინა და არა მარტო სხეულთა ესთეტიკური გამრავლების პროცესს შეეხო (რეალისტური ხელოვნებისეული „ასლი“), არამედ ზოგადად მეტონიმიურ ძალასაც: დანაშაული, ანუ დასაბამიერი უბედურება („ურჩხული!“) სწორედ ასლების ცირკულაციის პროცესის მოშლას (ესთეტიკური თუ ბიოლოგიური), მნიშვნელობათა მოწესრიგებული ურთიერთშეღწევისთვის ხელის შეშლას გულისხმობს. მათი *გადაბმა* არასასურველია, რაც, ენის მსგავსად, კლასიფიკაციისა და განმეორების საფუძველზეა წარმოშობილი. მეტონიმიური ბუნების (საკმაოდ ძლიერად გამოხატული) მქონე კასტრაცია, იმავდროულად, ყოველგვარ მეტონიმიას ახშობს: ცხოვრებისეული და ხელოვნებისეული მოვლენების შემაკავშირებელი ჯაჭვები ისევე გაწყვეტილი აღმოჩნდება, როგორც მალე ქანდაკებაც დაიმსხვრევა, რომელიც სხეულების ტრანსლაციის ცნობილ პროცესს განასახიერებს (მაგრამ ქანდაკება გადარჩება და რაღაც მისეული გადაეცემა ადონისს, ენდიმიონს, დე ლანტებს, მთხრობელს, მკითხველს).

(530) ჩემთვის სამყარო ყველა ქალისაგან გააუკაცრიელე... * SYM. კასტრაცია პანდემიურია. ** გმირის ფიზიკურ სიკვდილს წინ უსწრებს სამი ნაწილობრივი სიკვდილი — ქალებისთვის, სიამოვნებისთვის, ხელოვნებისთვის (ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 6: სიკვდილი ქალებისთვის).

(531) სარაზინი შეშინებული მომღერლის პირისპირ დაჯდა; ამომშრალი თვალებიდან ორი მსხვილი ცრემლი გადმოუცურდა, მის მამაკაცურ ლოყაზე გრძლად ჩამოგორდა და მიწაზე დაეწვე-

თა: ეს სიბრაზის მწვავე და მწველი ცრემლები იყო. * REF. ცრემლების კოდი. გმირის კოდი მამაკაცს უფლებას აძლევს, მხოლოდ გარკვეული ისტორიული ხასიათის მქონე რიტუალის ძალიან ვიწრო საზღვრებში იტიროს. მაგალითად, მიშლე აქებდა წმინდა ლუდოვიკოს და, ამავე დროს, შურდა მისი, რადგან იგი „ცრემლების მადლს“ ფლობდა; ასევე ბევრს ტირიან რასინის ტრაგედიებში და ა.შ. იაპონიაში კი სამურაებისგან მემკვიდრეობით მიღებულ ბუშიდოს ცხოვრების ხელოვნებაში, ყოველგვარი გარეგნული ემოციის გამოხატვა აკრძალულია. თავად სარაზინს ოთხი მიზეზის გამო აქვს ტირილის უფლება: განადგურდა მისი ოცნება მხატვრობაზე, სიყვარულზე; ვინაიდან ის უნდა მოკვდეს (ის ვეღარ იცოცხლებს მას შემდეგ, რაც იტირა); ვინაიდან ის მარტოა (კასტრატი ხომ არარაა); ვინაიდან თავად მამაკაცურობასა და ცრემლებს შორის არსებული სხვაობა პათეტიკურია, მით უფრო, რომ ცრემლი ცოტა (სულ *ორი* წვეთი) და მწველია (ის უკავშირდება არა საძულველ სინოტივეს, რაც ქალურობასთან ასოცირდება, არამედ ცეცხლს — მშრალსა და მამაკაცურს).

(532) — სიყვარული აღარ არსებობს! მოვკვდი ყოველგვარი სიამოვნებისათვის, ადამიანური გრძნობებისათვის! * SYM. კასტრაციით დასნებოვნება. ** ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 7: სიამოვნებათა, გრძნობების დასასრული.

(533) ამ სიტყვებით მან ხელი წაავლო ჩაქუჩს და ქანდაკებას ისეთი არნახული ძალით ესროლა, * ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 8: კვდომა ხელოვნებისთვის. ** ACT. „ქანდაკება“: 5: დამანგრეველი ქცევა.

(534) რომ ააცილა; თუმცა ეგონა, რომ თავისი გიჟური წარმოსახვის ეს ძეგლი გაანადგურა. *ACT. „ქანდაკება“: 6: გადარჩენილი ქანდაკება. **SYM. სხეულის რეპროდუქცია: ჯაჭვი, *in extremis*, შენარჩუნებულია.

(535) შემდეგ ხმალი აიღო და მომღერალს მოსაკლავად მოუქნია.*ACT. „მუქარა“: 11: მოკვლის მესამე მუქარა.

(536) ზამბინელას საშინელი ყვირილი აღმოხდა. *ACT. „მუქარა“: 12: დახმარებისთვის ხმობა. მსხვერპლის მიერ დასახმარებლად მოხმობა ორი თხრობითი ჯაჭვის — „მუქარისა“ და „მკვლელობის“ გაერთიანების საშუალებას იძლევა. *მსხვერპლი გადარჩება, რადგან თავდამსხმელი მოკვდება:* ერთის მხსნელები მეორის მკვლელები აღმოჩნდებიან.

LXXXVI. ემპირიის ხმა

მალე პროაირეტიკულ მიმდევრობათა ჯაჭვი დასრულდება და თხრობაც მოკვდება. რა ვიცით ჩვენ ამ მიმდევრობათა შესახებ? ის, რომ ისინი კითხვის ჩვენეული უნარიდან მომდინარეობენ, რომლის საშუალებითაც, შესაბამისი სახელწოდებებით ვცდილობთ, ქმედებათა ესა თუ ის რიგი განვაზოგადოთ; იმ ქმედებებისა, რომლებიც, თავის მხრივ, ადამიანურ გამოცდილებათა ეროვნული საგანძურიდანაა ამოკრებილი; რომ, როგორც ჩანს, ამ პროაირეტიზმების ტიპოლოგიის განსაზღვრა რთულია, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ალბათობის, ემპირიის, *უკვე-გაკეთებულის* ან *უკვე-დაწერილის* ლოგიკას ექვემდებარებიან; ვინაიდან მათი წევრების რაოდენობა და რიგი — ცვალებადია: მათგან ზოგი (კერძოდ, როდესაც საუბარია ყოველდღიურ ყოფაზე) ნასესხებია ყოველდღიურ წვრილმან ქმედებათა პრაქტიკული რეზერვიდან (*კარზე დაკაკუნება, შეხვედრის დათქმა*), სხვები კი რომანისეული მოდელების დაწერილი ნაკრებიდანაა აღებული (*მოტაცება, სიყვარულის გამოცხადება, მკვლელობა*); ისიც ვიცით, რომ ეს მიმდევრობები ძალიან ადვილად ექვემდებარება კატალიზს, ადვილად იკვირტება და „ხედ“ აყვავება შეუძლია; რომ ლოგიკურ-დროისმიერ წესრიგს დაქვემდებარებისას, ისინი საკითხავ ტექსტს უძლიერეს საფუძველს უქმნიან; რომ თავიანთი ტიპობრივად ხაზოვანი, სინტაგმატურად მოწესრიგებული ბუნების წყალობით, ისინი შეიძლება თხრობითი ტექსტების სტრუქტურული ანალიზისთვის სასურველ მასალად გამოდგნენ.

(537) იმწამსვე ოთახში სამი მამაკაცი შემოვარდა * ACT. „მუქარა“: 3: მხსნელების მოსვლა. ** ACT. „მკვლელობა“: 7: მკვლელების შემოსვლა.

(538) და ხანჯლის სამი დარტყმით განგმირული მოქანდაკე იქვე დაეცა. * ACT. „მუქარა“: 14: აგრესორის მოშორება. ** ACT. მკვლელობა: 8: გმირის მოკვლა. იარაღი კოდირებულია: ხმალი ღირსების, შეურაცხყოფილი სიყვარულის, მამაკაცური პროტესტის ფალიკური იარაღია (რითაც სარაზინს ჯერ ზამბინელას მოხიბვლა სურდა (301-ში), შემდეგ კი კასტრატის განგმირვა (535-ში) სცადა; ხოლო ხანჯალი (პატარა ფალოსი) დაქირავებული მკვლელების უბადრუკი იარაღია, რაც ზუსტად შეეფერება დასაჭურისებულ გმირს.

(539) — ეს კარდინალ ჩიკონიარასგან! — თქვა ერთ-ერთმა მათგანმა. *ACT. „მკვლელობა“: 9: მკვლელობის ხელმოწერით გამყარება.

(540) ქრისტიანისთვის გაღებული ღირსეული წყალობა, — წაიჩურჩულა ფრანგმა სულის ამოსვლამდე. * მკვლელის რელიგიურობაზე ირონიული მინიშნების მიუხედავად, მსხვერპლის პირიდან ამოსული კურთხევა მკვლელობას თვითმკვლელობად გარდაქმნის: გმირი სიკვდილს საკუთარ თავთან დადებული შეთანხმების (240-ში) და იმ სიმბოლური ბედისწერის შესაბამისად იღებს, რომელსაც კასტრაციასთან შეხებისას დანებდა (ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 9: საკუთარი სიკვდილის მიღება).

(541) კარდინალის ბნელმა ემისრებმა * REF. რომანისთვის დამახასიათებელი ბუნდოვანება (იხ. ქვემოთ, დაკეტილი ეტლი).

LXXXVII. მეცნიერების ხმა

კულტურული კოდები, საიდანაც სარაზინისეულმა ტექსტმა ამდენი რეფერენციები ამოკრიბა, მალე მიილევა (ყოველ შემთხვევაში, სხვა ტექსტებში გადაინაცვლებენ; ასეთი ტექსტები საკმაოდაა, რომ ისინი გაითავისონ): მცირეწლოვანი მეცნიერების ზრდასრული ხმა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, განგვეშორება. ფაქტობრივად, მოხმობილი ციტატები ცოდნის ერთგვარი ნაკრებიდან, ანონიმური წიგნიდან მომდინარეობს, რომლის საუკეთესო ნიმუში, ცხადია, სასკოლო სახელმძღვანელოა. მართლაც, ერთი მხრივ, ეს წიგნი-წინამძღოლი მეცნიერებისა (ემპირიული დაკვირვებების) და სიბრძნის წიგნია, მეორე მხრივ კი ტექსტში გამოყენებული დიდაქტიკური მასალა (ხშირად იმიტომაა გამოყენებული, რომ, როგორც უკვე ვნახეთ, ესა თუ ის მსჯელობა დავასაბუთოთ ან წერილობითი სიტყვის ავტორიტეტით განვამტკიცოთ განცდები), რომელიც მეტწილად შეესაბამება კლასიკური ბურჟუაზიული განათლების მიმღები კეთისინდისიერი მოსწავლის განკარგულებაში არსებული სახელმძღვანელოების დაახლოებით 7 თუ 8 კრებულს; ამ კრებულებში შედიოდა: ლიტერატურის ისტორია (ბაირონი, *ათას ერთი ღამე*, ანა რედკლიფი, ჰომეროსი), ხელოვნების ისტორია (მიქელანჯელო, რაფაელი, ბერძნული სასწაული), ისტორიის სახელმძღვანელო (ლუდოვიკო XV-ის საუკუნე), პრაქტიკული მედიცინის მოკლე კურსი (ავადმყოფობა, გამოჯანმრთელება, სიბერე), ფსიქოლოგიური ტრაქტატი (სიყვარულის ფსიქოლოგია, ეთნიკური ფსიქოლოგია და ა.შ.), ნარკვევი ზნეობის შესახებ (მისი ლათინური ვერსია: ქრისტიანობისა და სტოიკოსებისეული მორალი), ლოგიკის სახელმძღვანელო (ლოგიკის სილოგიზმი), რიტორი-

კა და მაქსიმებისა და ანდაზების კრებული, რომელიც ეხება სიცოცხლეს, სიკვდილს, ტანჯვას, ქალებს, ასაკს და ა.შ. წმინდად წიგნიერი წარმომავლობის მიუხედავად, ყველა ამ კოდს, ბურჟუაზიული იდეოლოგიისთვის დამახასიათებელი ცვლილების წყალობით, რომელიც კულტურას ბუნებად გარდაქმნის, პრეტენზია აქვს, რომ თვით სინამდვილის, „ცხოვრების“ უტყუარ საფუძვლად იქცეს. ამ გზით კლასიკურ ტექსტში „ცხოვრება“ საყოველთაოდ გავრცელებული აზრების ან ანბანური ჭეშმარიტებების გულისამრევ ნარევად, სულისშემხუთველ საფარველად გარდაიქმნება. სწორედ ამ კულტურულ კოდებში კონცენტრირდება ბალზაკისეული მოძველებულობა. მათში გვხვდება ის, რისი (გა)დაწერაც დღეს შეუძლებელია. ეს მოძველებულობა, სიმართლე რომ ითქვას, ოსტატობის ნაკლებობიდან ან ავტორის მიერ თავის შემოქმედებაში მომავლის მარცვლების აღმოცენების უუნარობიდან არ მომდინარეობს. ის უფრო მეტად სრული ლიტერატურის განუყოფელი ნაწილია, რომელსაც მასშივე ჩაბუდებული მომაკვდინებელი სტერეოტიპების მთელი არმია ჩასაფრებია. ამიტომაც, ყოველ ეპოქაში სწორედ სხვადასხვანაირი ხრიკების გზით ჩნდებოდა რეფერენციათა (კულტურული კოდების) კრიტიკა *სრული ლიტერატურის* საზღვრებზე; იქ, სადაც (გაუგონარი აკრობატიკისა და ეჭვების ფასად) დასაშვები ხდება, რომ სტერეოტიპი კრიტიკას დაექვემდებაროს (გადმოინთხეს იგი) ისე, რომ ამ დროს სხვა, ახალ სტრეოტიპს, კერძოდ, ირონიას არ მივმართოთ. შესაძლოა, სწორედ ამის გაკეთება მოახერხა ფლობერმა (ამას კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ) *„ბუვარსა და პეკიუშეში“*, სადაც სასკოლო კოდების ორი გადამწერის თვით სტატუსის განუსაზღვრელობაა „წარმოდგენილი“, ვინაიდან ავტორი (ფლობერი) მათზე საუბრისას არანაირ მეტაენას არ მიმართავს (პოტენციურსაც კი). მართლაც, კულტურული კოდი ამ შემთხვევაში უგუნურებას ემსგავსება: ნუთუ შესაძლებელია უგუნურების მოთოკვა ისე, რომ ამ დროს საკუთარი თავი გონიერად არ წარმოვაჩინოთ? შეიძლება თუ არა, რომ ერთმა კოდმა მეორეზე გაიმარჯვოს ისე, რომ ამ დროს თვით კოდების მრავლობითობა წინასწარგანსაზღვრულად არ გააუქმოს? აი, ამიტომაა, რომ მხოლოდ წერას, რომელიც ფართოდ იყენებს მრავლობითობის პრინციპს, შეუძლია ძალისხმევის გარეშე შეეწინააღმდეგოს თითოეული ენის იმპერიალიზმს.

(542) ზამბინელას უამბეს, რომ მისი აღელვებული მფარველი შესასვლელთან, დახურულ ეტლში ელოდებოდა, რათა თავისი გულის სწორი გათავისუფლებისთანავე წაეყვანა * ACT. „მუქარა“: 15:

მხსნელებთან ერთად დაბრუნება: ** ACT. „მკვლელობა“: 10: საბოლოო განმარტება.

(543) — კი მაგრამ, — მითხრა ქალბატონმა როშფიდმა, — რა კავშირი აქვს ამ ისტორიას ლანტებთან ნანახ მოხუცთან? * HER. გამოცანა 4: (ვინ არის მოხუცი?): ფორმულირება.

(544) ქალბატონო, კარდინალმა ჩიკონიარამ ზამბინელას ქანდაკება მოქანდაკის სახელოსნოდან წამოიღო და ბრძანა, რომ ის მარმარილოსგან გამოეკვეთათ. ქანდაკება ახლა ალბანის მუზეუმში ინახება. * ACT. „ქანდაკება“: 7: მოპოვებული ქანდაკება (ადრე სარაზინს მისი დამსხვრევა სურდა, მაგრამ ჩაქუჩი ააცდინა). ** ერთმანეთთან გადაძახილის მქონე სხეულების გაორებული ჯაჭვის კიდევ ერთი რგოლი მარმარილოში აღდგენილი ქანდაკება აღმოჩნდება, ხოლო რეპროდუცირებული ენერგიის წყარო — კვლავ სურვილი იქნება: ჩიკონიარამ, რომელიც სინდისის ქენჯნას სულაც არ განიცდიდა, საკუთარი მსხვერპლის ქმნილების მფლობელი გახდა და საყვარლის გამოსახულებას მეტოქის თვალებით უმზერდა. ეს ქანდაკება (როგორც ნივთის ხელიდან ხელში გადაცემის თამაშის დროს) მას თავის სურვილს და, ამასთან, კასტრაციასაც გა*დასცემს,* რაც კარდინალს მოცემულ შემთხვევაში მემკვიდრეობით გადაეცა. ეს სურვილი ვიენის (ქალბატონ დე როშფიდისთვის სასურველ) ადონისსა და ჟიროდეს ენდიმიონშიც შეაღწევს, რომელსაც სანახავად მთვარე ეწვია (SYM. სხეულთა რეპროდუქცია).

(545) აქ ის 1791 წელს დე ლანტის ოჯახმა იპოვა * REF. ქრონოლოგია. ინფორმაცია მართლაც ბუნდოვანია, რადგან რომელიმე სხვა თარიღთან მისი შეპირისპირება შეუძლებელია (თუმცა, არც ერთ მათგანს არ ეწინააღმდეგება; მაგალითად, ის ვიენის ბიოგრაფიასაც ეთავსება, რომელიც 1809 წელს გარდაიცვალა); ეს ყველაფერი წმინდად რეალურის ეფექტს ქმნის, ვინაიდან ითვლება, რომ არაფერია თარიღზე „რეალური“. ** HER. გამოცანა 3 (ვინ არიან დე ლანტები?): სავარაუდო პასუხი (არსებობს კავშირი დე ლანტებსა და ქანდაკებას შორის).

(546) და ვიენის მისი ასლის შექმნა სთხოვა. * SYM. სხეულის რეპროდუქცია.

LXXXVIII. ქანდაკებიდან — ფერწერამდე

სარაზინი მოკვდა, ზამბინელა ქანდაკებიდან ტილოზე გადასახლდა. ამით რაღაც *საშიში* საწყისი დაცხრა, დაშოშმინდა, დამშვიდდა. დიდი მოცულობის ქანდაკების ბრტყელ გამოსახულებად

გარდაქმნით ასლმა დაკარგა, ყოველ შემთხვევაში, შეანელა მაინც, მტკივნეული პრობლემა, რომელიც ნოველის ფურცლებიდან იგრძნობოდა. ქანდაკებას შეიძლება გარშემო შემოუარო, მის შიგნით შეიხედო; ერთი სიტყვით, მას აქვს *სიღრმე* და თითქოს დათვალიერებისკენ, გამოძიებისკენ, მასში შეღწევისკენ მოგვიწოდებს. იდეალურ შემთხვევაში ქანდაკება გვთავაზობს სისრულეს და თავისი *შინაგანის* რეალურობას (ამიტომაა ტრაგიკული ის, რომ ეს *შინაგანი* ცარიელი, დასაჭურისებული აღმოჩნდება); სარაზინი თვლის, რომ სრულქმნილი ქანდაკება მხოლოდ საფარველი უნდა იყოს, რომლის მიღმაც ნამდვილი ქალი იმალება (იმ პირობით, რომ თავად ქალია *შედევრი*); თან ამ ქალის რეალობამ უნდა დაადასტუროს და უზრუნველყოს იმ მარმარილოს კანის სინამდვილე, რომლითაც ისაა შემოსილი (საპირისპირო მიმართებას გამოხატავს მითი პიგმალიონის შესახებ, სადაც უკვე ქანდაკება გარდაიქმნება რეალურ ქალად). ამის საპირისპიროდ, ფერწერას შეიძლება ჰქონდეს ზედაპირი, თუმცა მოკლებულია შინაგანს: მას არ შეუძლია გამოიწვიოს ტილოს *მიღმა* ჭვრეტის *კადნიერი* სურვილი (გამონაკლისია უკვე მოხსენიებული ფრენჰოფერი, რომელიც ოცნებობდა სურათის *სიღრმეში* მოძრაობაზე, როგორც გარეთ სეირნობაზე, სადაც ტილოზე გამოსახული ფიგურების ირგვლივ ივლიდა და მათ ნამდვილობაში დარწმუნდებოდა). ქანდაკების სარაზინისეული ესთეტიკა ტრაგიკულია, მას ოცნებების სისავსიდან დასაჭურისებული სიცარიელისკენ დაშვება, მნიშვნელობიდან უ-მნიშვნელობაში გადასვლა ემუქრება. ტილოს ესთეტიკა, რომელიც უფრო მეტად გულგრილია, ვიდრე სიმბოლური, შედარებით მშვიდია. ქანდაკება ტყდება, ტილო კი, უბრალოდ, იჯღაბნება (როგორც ეს თვითგანადგურებისას დაემართა *„უცნობ შედევრებს“*). გრძელი რეპროდუქციული ჯაჭვის გავლით, ვიენისა და ჟიროდეს ტილოებთან მისვლისას, ზამბინელას ბნელით მოცული ისტორია გვშორდება და მხოლოდ ცარიელი და „მთვარეული“, თუნდაც იდუმალი, გამოცანასავით რჩება, მაგრამ, სამაგიეროდ, საკმაოდ უწყინარია (თუმცა დახატული ადონისის უბრალო შეხედვასაც შეუძლია ხელახლა გააქტიუროს მეტონიმიის მაკასტრირებელი უნარი; ცდუნების მსხვერპლი ახალგაზრდა ქალი მთხრობელს სთხოვს ამბის მოყოლას, რომელიც შემდგომ ორივეს დაასაჭურისებს). უკანასკნელი გარდასახვა კი (ტილოდან — დაწერილ „რეპრეზენტაციაზე“ გადასვლა) თითქოს ყველა წინამავალ ასლს გადაფარავს. ამავე დროს, წერის დახმარებით, შინაგანის

ფანტაზმა კიდევ უფრო უძლურდება, რადგან წერას ერთადერთი სუბსტანცია — შუალედურობა აქვს.

(547) ასი წლის მოხუცი ზამბინელას ნახვიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ თქვენ იხილეთ პორტრეტი, რომელზეც ოცი წლის ზამბინელა იყო გამოსახული. ეს სურათი მოგვიანებით ჟიროდეს «ენდიმიონის» შთაგონების წყაროდ იქცა. მისი ნაკვთები ადონისშიც შეგიძლიათ ამოიცნოთ. * REF. ქრონოლოგია (1758 წელს ზამბინელა 20 წლისაა. თუკი დე ლანტის ოჯახის წვეულებაზე ის მართლაც 100 წლის მოხუცია, მაშინ ეს ნიშნავს, რომ მოთხრობილი ამბავი 1838 წელს მოხდა, ე.ი. 8 წლის შემდეგ, რაც ეს ნოველა ბალზაკმა დაწერა. შდრ. №55) ** HER. გამოცანა 4 (ვინ არის მოხუცი?), ნაწილობრივი გამოცნობა (გამოცანა ეხება მოხუცის ვინაობას: ის ზამბინელაა. გამოსაცნობი მისი ნათესაური კავშირები, დე ლანტებთან მისი კავშირია) *** SYM. სხეულთა ასლი. **** HER. გამოცანა 5 (ვინ არის ადონისი?), გამოცნობა (ეს არის 20 წლის ზამბინელა).

(548) — კი მაგრამ, ზამბინელა ქალია (cette) თუ მამაკაცი (ce)?

— ქალბატონო, ის მარიანინას დიდი ბაბუაა, ბაბუამისის ძმა * HER. გამოცანა 4: საბოლოო ამოცნობა (მოხუცის ნათესაური კავშირის დადგენა) ** HER. გამოცანა 3: გამოცნობა (ვინ არიან დე ლანტები? ზამბინელას ნათესავები). *** რა გრამატიკული სქესი უნდა მივუსადაგოთ კასტრატს? ცხადია, საშუალო; მაგრამ ფრანგულ ენაში ასეთი სქესი არ არსებობს. აქედან გამომდინარე, ჩვენებითი ნაცვალსახელების — ce/cette -ის (ce-ეს, მამრ. cette-ეს, მდედრ.) მონაცვლეობა და მათი მერყევი მოძრაობა სრულად შეესაბამება ფიზიკურ კანონებს და ეს სქესის ერთგვარ შუალედურობას ქმნის, რაც როგორც მამრობითი, ისე მდედრობითი სქესისგან სრულიად გამოარჩევს (SYM. საშუალო).

(549) ახლა უკვე ხვდებით, ასე საგულდაგულოდ რატომ მალავს თავისი სიმდიდრის წარმომავლობას ქალბატონი დე ლანტი, რომელიც ემყარება... * HER. გამოცანა 2 (დე ლანტის ოჯახის სიმდიდრის წარმომავლობა), გამოცნობა.

LXXXIX. ჭეშმარიტების ხმა

ახლა უკვე ყველა გამოცანა გამოცნობილია, დიდი ჰერმენევტიკული ფრაზა კი დასრულებული (ოღონდ პროცესი, რასაც შეგვიძლია კასტრაციის მეტონიმიური ვიბრაცია ვუწოდოთ, კიდევ ერთხანს გაგრძელდება. ამ ვიბრაციის უკანასკნელი ტალღები

ახალგაზრდა ქალს და მთხრობელსაც შეეხება). ჩვენ უკვე ვიცით, რა მორფემებისგან (თუ „ჰერმენევტემებისგან“) შედგება ეს ჰერმენევტიკული ფრაზა, *ჭეშმარიტების გამჟღავნების ეს პერიოდი* (რიტორიკული გაგებით). ესენია: 1) *თემატიზაცია*, ანუ იმ სუბიექტის ემფატიკური აღნიშვნა, რომელიც გამოცანის საგანია; 2) *გამოცანის ჩაფიქრება*, როგორც მეტალინგვისტური ნიშანი, რომელიც სხვადასხვაგვარი გზით გვამცნობს, რომ ჩვენ წინაშეა გამოცანა და მის ჰერმენევტიკულ (თუ გამოცანურ) *ტიპზე* მიგვანიშნებს; 3) *გამოცანის ჩამოყალიბება;* 4) *პასუხის გაცემის აღთქმა* (ან *პასუხის თხოვნა*); 5) *ტყუილი*, თვალთმაქცობა, რომელიც, შეძლებისდაგვარად, მის ადრესატისადმი მიმართულობის თვალსაზრისით უნდა განისაზღვროს (ერთი პერსონაჟის მიერ მეორის მოტყუება, ამ უკანასკნელის მიერ საკუთარი თავის მოტყუება, დისკურსის მიერ მკითხველის მოტყუება); 6) *ეკივოკი*, ან ორაზროვნება, ერთსა და იმავე გამონათქვამში სიცრუისა და ჭეშმარიტების შეთავსება; 7) *დაბლოკვა*, გამოცანის ამოხსნის შეუძლებლობის კონსტატაცია; 8) *გადავადებული* (თუმცა გამიზნული) *პასუხი;* 9)*ნაწილობრივი პასუხი*, როდესაც ნიშანთაგან მხოლოდ ერთი სახელდება, ხოლო მათი ჯამი სიმართლის სრული ამოცნობის შესაძლებლობას მოგვცემდა; 10) *გამოცნობა, ფარდის ახდა*, რაც წმინდა წყლის გამოცანაში (რომლის ნიმუშადაც ყოველთვის სფინქსის მიერ ოიდიპოსისთვის დასმული შეკითხვა რჩება) საბოლოო ნომინაცია, უკანასკნელი სიტყვის აღმოჩენა და წარმოთქმაა.

(550) — საკმარისია! — შემაწყვეტინა მბრძანებლური ტონით. რამდენიმე წუთი ღრმა მდუმარებაში დავყავით * SYM. კასტრაციის ტაბუ. ** SYM. კასტრაციის საშინელება. დე ლანტის ოჯახის სიმდიდრესთან დაკავშირებული ზიზღი („პარიზული ცხოვრების სცენის“ თემა) რამდენიმე მიზეზითაა განპირობებული: ეს არის პროსტიტუციითა (ragazzo, რომელსაც ჯერ მოხუცი კიჯი პატრონობდა და შემდეგ — კარდინალი ჩიკონიარა) და სისხლით (სარაზინის სიკვდილი) დაღდასმული სიმდიდრე, მაგრამ, უპირველესად, ის კასტრაციის მსგავსი ბუნების მატარებელი შიშითაა გაჟღენთილი.

(551) — აბა! რას იტყვით? — ვკითხე.

— ოჰ, — შეჰყვირა მან, ფეხზე წამოხტა და ოთახში დიდი ნაბიჯებით სიარულს მოჰყვა. შემდეგ მომიახლოვდა და შეცვლილი ხმით მითხრა: * კასტარცია სენივით იპყრობს ქალს: ის ავადმყოფობის სიმპტომებს ამჟღავნებს (აღგზნება, ცახცახი) (SYM. კასტრაციის დამასნებოვნებელი ბუნება).

(552) — თქვენ მე დიდი ხნით გამიჩინეთ ზიზღი ცხოვრებისა და ვნების მიმართ. * SYM. კასტრაციის დამასნებოვნებელი ბუნება. ** კასტრაციის თემა მთხრობელს შემოაქვს (ACT. „თხრობა“: 13: თხრობის დამასაჭურისებელი ზემოქმედება).

XC. ბალზაკისეული ტექსტი

დიდი ხნით? არა. ბეატრისი, გრაფინია არტურ დე როშფილდი, დაიბადა 1808 წელს, იქორწინა 1828 წელს; მას ძალიან მალე მობეზრდა ქორწინება; მთხრობელმა იგი დე ლანტის ოჯახის მიერ მოწყობილ წვეულებაზე დაახლოებით 1830 წელს წაიყვანა და, მისი სიტყვებიდან გამომდინარე, კასტრაციით დასნებოვნდა; ამ ამბიდან სამ წელზე ცოტა ნაკლების გასვლის შემდეგ, იტალიაში, ტენორ კონტისთან ერთად გაიქცა; თავისი მეგობრისა და მეტოქის, ფელისიტე დე ტუშის ჯიბრზე, გახმაურებული სასიყვარულო თავგადასავალი ჰქონდა კალისტო დე გენიკთან; შემდეგ პალფერინის საყვარელი გახდა და ა.შ. მართლაც, კასტრაცია სასიკვდილო სენი არ არის, მისგან განკურნება შესაძლებელია. მაგრამ განკურნებისთვის აუცილებელია *სარაზინის* საზღვრებიდან გაღწევა და სხვა ტექსტებში გადასვლა (*ბეატრისა, მოდესტა მინიონი, ევას ქალიშვილი, ქალის მეორე სილუეტი, თავადის ასულ დე კადინიანის საიდუმლოებები* და ა.შ.). ყველა ეს ტექსტი ერთიან, ბალაზაკისეულ ტექსტს ქმნის და საფუძველს მოკლებულია ის, რომ მასში *სარაზინის* ტექსტი არ შევიტანოთ (ეს სრულიად რეალურია, თუკი შევეცდებით და მრავლობითობის თამაშს განვაგრძობთ და გავავითარებთ). თანდათან, ტექსტს შეუძლია, ნებისმიერ სისტემასთან ნელნელა დაამყაროს კავშირი. ინტერ-ტექსტს მხოლოდ ერთი კანონი — უსასრულო განახლებათა კანონი აქვს. თავად ავტორს, ძველი კრიტიკის ამ ოდნავ მოძველებულ ღვთაებას, შეუძლია (ან ერთ დღეს შესძლებს) სხვების მსგავს ტექსტად გარდაიქმნას; ამისთვის საკმარისია პიროვნება სუბიექტად, საყრდენად, წყაროდ, ავტორიტეტად, მამად, *(თვით)გამოხატვის* გზით საკუთარი ქმნილების შემქმნელად არ წარმოადგინოს. საკმარისი იქნება მისი, როგორც ქაღალდზე შექმნილი არსების, ხოლო მისი ცხოვრების, როგორც ბიო-გრაფიის (ამ სიტყვის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით), რეფერენციის გარეშე წერის, მასალის დამაკავშირებლისა და არა წარმომქმნელის აღქმა. ამ შემთხვევაში, კრიტიკის ამოცანა (თუკი შეიძლება კიდევ რაიმე კრიტიკაზე ლაპარაკი) იქნება ავტორის დოკუმენტური პიროვნების რომანისეულ და მოუხელთებელ ფიგურად *გარდაქმნა*, რომელ-

საც ყოველგვარი პასუხისმგებლობა მოეხსნება და რომელსაც მხოლოდ მისი ტექსტის მრავლობითობაში მივაკვლევთ: მსგავსი შრომა მთელი თავგადასავალია და მის შესახებ უკვე მოგვითხრეს არა კრიტიკოსებმა, არამედ თავად ავტორებმა, მაგალითად, პრუსტმა და ჟან ჟენემ.

(553) ურჩხულებზე რომც არ ვსაუბრობდეთ, განა ყველა ადამიანური გრძნობა საბოლოოდ სასტიკ იმედგაცრუებამდე არ მიდის? ჩვენ, დედებს, შვილები გვხოცავენ თავიანთი საშინელი ქცევებითა თუ გულგრილობით, ცოლებს ქმრები გვღალატობენ, საყვარლები გვივიწყებენ, გვტოვებენ. მეგობრობა! ნუთუ არსებობს იგი? * მონათხრობის გავლენით თვითკასტრაციის პროცესში მყოფი ახალგაზრდა ქალი საკუთარ სენს მაშინვე ნიღბავს ამაღლებული ვერსიის წინა პლანზე წამოწევით — სექსისგან თავშეკავებას გამართლებას უძებნის და მაღალი ზნეობის კეთილშობილური და მაამებელი ავტორიტეტით შეფერვის გზით მას (სექსისგან თავშეკავებას) ღირსეულობის ელფერს ანიჭებს (SYM. კასტრაციის ალიბი). ** ეს მსოფლიო სევდის, ამაოებისა და იმ უმადური, სტოიკური და მომხიბვლელი როლის აღმნიშვნელი კოდია, რომელსაც კეთილშობილი მსხვერპლები — დედები, ცოლები, საყვარლები და მეგობრები (REF. vanitas vanitatum — ამაოება ამაოებათა) ასრულებენ.

(554) ხვალვე ღვთის მორჩილი გავხდებოდი, რომ არ შემეძლოს ცხოვრების ქარიშხალში შეუვალი კლდესავით დავდგე. * SYM. კასტრაციის ალიბი: სათნოება (კულტურული კოდი).

(555) თუკი ქრისტიანის მომავალიც „ილუზიაა“, ის ხომ მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ დაინგრევა. * REF. ქრისტიანობის კოდი.

(556) მარტო დამტოვეთ!

— აჰ, — ვუთხარი მე, — დასჯა გცოდნიათ. * ახალგაზრდა ქალი, რომელსაც კასტრაცია შეეხო, მთხრობელთან გამართულ მოლაპარაკებას არღვევს, სანაცვლოს მიგებაზე უარს აცხადებს და თავის პარტნიორს უარით გაისტუმრებს („თხრობა“: 14: შეთანხმების გაუქმება). ** SYM. მთხრობელი კასტრაციაშია ჩათრეული (ის დაისაჯა იმიტომ, რომ ამბავი „მოუთხრო“).

XCI. ცვლილება

შეყვარებული კაცი სარგებლობს უცნაური მოხუცისა და იდუმალებით მოცული პორტრეტის მიმართ თავისი სატრფოს მხრიდან გამომჟღავნებული ცნობისმოყვარეობით და მას გარიგებას სთა-

ვაზობს: სიმართლე — ერთი ღამის ნაცვლად, თხრობა — სხეულის წილ. ახალგაზრდა ქალი შეეცადა, შევაჭრებოდა და შემდეგ გარიგებისთვის თავი დაეღწია, თუმცა ბოლოს მაინც დათანხმდა და თხრობაც დაიწყო; მაგრამ აღმოჩნდა, რომ იგი ძალიან სწრაფად განვითარებულ, საშინელ სნეულებას ეზიარა. ამ სენის გამავრცელებელი თავად ამბავია; ამიტომაც ეს სენი მშვენიერ მსმენელსაც გადაედება, რომელსაც სიყვარულის მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულება უჩნდება და გარიგების პირობის შესრულებაში ხელს უშლის. საკუთარ მახეში მოხვედრილ შეყვარებულ მამაკაცს სიყვარულზე უარს ეუბნებიან, რადგან კასტრაციის შესახებ ამბის თხრობა უკვალოდ ვერ ჩაივლიდა. ეს სიუჟეტი გვასწავლის, რომ თხრობა (როგორც ობიექტი) გარდაქმნის თხრობას (როგორც მოქმედებას): შეტყობინება და მისი კონკრეტული მაგალითი პარამეტრების თვალსაზრისით არიან დაკავშირებულნი; არასდროს ხდება ისე, რომ ერთ მხარეს იყოს გამონათქვამი, როგორც შედეგი და მეორე მხარეს — გამონათქვამი, როგორც პროცესი. თხრობა საპასუხისმგებლო და, იმავდროულად, საბაზრო ურთიერთობებთან დაკავშირებული ქმედებაა (ხომ არ არიან ისინი ერთმანეთის იგივეობრივი? ორივე შემთხვევაში ხომ *აწონ-დაწონვის* პროცესი მიმდინარეობს, რომლის განვითარების ბედიც (ტრანსფორმაციის შესაძლებლობა) თავად საქონლის ფასიდან, თხრობის თემიდან გამომდინარეობს. ამიტომ ესთემა საბოლოო არ არის; ის არც თხრობის მიზანია, არც — ზღვარი, არც დასასრული (*„სარაზინი“* არ არის „ამბავი კასტრატის შესახებ“): მონათხრობის თემა, რომელიც თვითონვეა მისი მნიშვნელობაც, რაღაც ამაღორძინებელ ძალას ასხივებს, რაც სიტყვასა და იმის მამხილებელ, დემისტიფიკატორულ «უმანკოებაზე» ახდენს გავლენას, რასაც თვითონვე გვატყობინებს: თვით «მონათხრობი» გვიამბობს საკუთარი თავის შესახებ. საბოლოოდ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თხრობის *საგანი* არ არსებობს: თხრობა მხოლოდ საკუთარ თავზე გვიამბობს — თხრობა *საკუთარ თავს ყვება.*

(557) ხომ არ ვცდები?

— დიახ, ცდებით, — ვუპასუხე და გაბედულება მოვიკრიბე, — რახან ეს ისტორია მოგიყევით, რომელიც იტალიაში ასე ცნობილია, აქვე შემიძლია თანამედროვე ცივილიზაციის პროგრესის მიმართ პატივისცემითაც განგაწყოთ — ახლა ასეთ უბედურ არსებებს უკვე აღარ ქმნიან. * სიმართლე რომ ითქვას, მარცხისთვის განწირული უკანასკნელი მცდელობით, რის გამოც მთხრობელი *„გაბედულე-*

ბას“ იკრებს, იგი ცდილობს, კასტრაციის ყოვლისმომცველ საშინელებას (რაც ყველას და ყველაფერს ასენიანებს, რომელთა შორისაც მთხრობელი უკანასკნელი მსხვერპლია), ისტორიისეული კეთილგონიერებით, პოზიტიური ფაქტის საშუალებით დაუპირისპირდეს: თავი დავანებოთ სიმბოლოს, ამბობს ის, მიწაზე ჩამოვიდეთ, „რეალობაში“, ისტორიაში: კასტრატები უკვე აღარ არსებობენ. *ავადმყოფობა დაძლეულია*, ის ჭირის, კეთრის მსგავსად გაქრა ევროპის მიწიდან: სიმბოლურობის დაუცხრომელი ნაკადის წინაშე, რასაც „სარაზინის“ არაერთი პერსონაჟი მოჰყვება, მთხრობელის წინადადება არასერიოზულად გამოიყურება და ეჭვს იწვევს, ხოლო არგუმენტი — სიცილისმომგვრელია (SYM. კასტრაციის გადამდები ძალა უარყოფილია) ** SEM. რაციონალურობა, ასიმბოლურობა (ეს სემა ერთხელ უკვე დაუკავშირდა მთხრობელს) ** REF. კასტრატების ისტორია. ისტორიული კოდი, რომელსაც მთხრობელი იმოწმებს, გვამცნობს, რომ უკანასკნელი ცნობილი კასტრატები იყვნენ — კრესჩენტინი, რომელმაც რკინის გვირგვინის ორდენი მიიღო მას შემდეგ, რაც მას ნაპოლეონმა ვენაში მოუსმინა (1805 წელს), შემდეგ კი პარიზში ჩაიყვანა, სადაც 1846 წელს გარდაიცვალა და ველუტი, რომელმაც უკანასკნელად 1826 წელს იმღერა და 1861 წელს გარდაიცვალა.

(558) — პარიზი, — თქვა მან, — სტუმართმოყვარე ქალაქია! მისი კარი ყველანაირი სიმდიდრისთვის ღიაა – სამარცხვინო იქნება იგი თუ სისხლში ამოსვრილი. თავშესაფარს აქ დამნაშავეც პოულობს და უღირსიც, * REF. პარიზი, ოქრო, ახალი საზოგადოების უზნეობა და ა.შ.

(559) მხოლოდ სათნოებას არ აქვს საკურთხეველი. მართლაც, წმინდა სულების სამკვიდრებელი მხოლოდ ზეცაა! * SYM. კასტრაციის იდეალიზებული ალიბი (ზეცა შეუნდობს კასტრატებს, როგორებადაც ყველა გარდავიქმენით). REF. ზნეობის კოდი (სათნოება — არაამქვეყნიურია).

(560) ვერავინ ვერასდროს გამიგებს! ამით ვამაყობ... * მარკიზა, ზამბინელას მსგავსად, რომელთანაც სიმბოლურ ჭრილში დაწყვილდა, გარიყულობას, უჩვეულობას — «გაგების შეუძლებლობად» ასაღებს. იდუმალებით მოცული ქალი ხომ დიდებულია, ძვირფასად შემოსილი, წარმოსახვის ნაყოფი, აზრებით აღსავსე, ადამიანი, რომელზეც ღირს საუბარი (*ვამაყობ ამით*). და ეს ქალბატონი წარმატებულად ენაცვლება კასტრატს, მისივე შემზარავი სიცარიელით,

— კასტრატს, *რომლის შესახებაც არაფერია სათქმელი* (რომელსაც არაფერი შეუძლია თქვას საკუთარ თავზე, არ შეუძლია *თავი წარმოსახოს*) (SYM. კასტრაციის ალიბი: იდუმალებით მოცული ქალი).

LCII. სამი შესასვლელი

ნოველის სიმბოლური სივრცე მხოლოდ ერთი ობიექტითაა დაკავებული, რომელიც ამ სივრცეს ამთლიანებს (და ჩვენ გარკვეული უფლებას გვაძლევს, რომ მას სახელი დავარქვათ, მისი აღწერით გარკვეული სიამოვნება მივიღოთ, რაც თვით სიბოლოების სისტემას და გმირის სიმბოლურ თავგადასავალს, იქნება ეს მოქანდაკე თუ მთხრობელი, ერთგვარ პრივილეგირებულ მდგომარეობას ანიჭებს). ეს ობიექტი ადამიანის სხეულია და *სარაზინი* სხეულის ტოპოლოგიურ ტრანსგრესიებზე მოგვითხრობს. აქ *შინაგანის* და *გარეგანის* ანტითეზა გაუქმებულია, *შინაგანი* — ცარიელია, დაკავშირებულ სხეულთა ჯაჭვი — გაწყვეტილი, სასიყვარულო გარიგება — დარღვეული. ამ სიმბოლურ სივრცეში მოხვედრა სამი გზით შეიძლება, რომელთაგან არც ერთი არ არის მთავარი; ამიტომ ეს სამი თანაბარმნიშვნელოვანი შესასვლელის მქონე ტექსტი, სიმბოლურ დონეზე, შექცევადია. რიტორიკულ გზას თუ გავყვებით, ანტითეზის ტრანსგრესიას, წინააღმდეგობების დაძლევასა და განსხვავებათა გაუქმებას დავინახავთ. საკუთრივ კასტრაციის გზაზე სურვილის პანდემიური ცარიელისა და შემოქმედებითი ჯაჭვის (სხეული და ნაწარმოები) რღვევის წინაშე აღმოვჩნდებით. ეკონომიკური თვალსაზრისით თუკი შევხედავთ, ნებისმიერი ფულის ერთეულის ცვალებადობას დავინახავთ და თვალწინ წარმოგვიდგება ცარიელი, წამომავლობისა და სურნელის არმქონე ოქრო, რომელიც რაიმეზე მიმანიშნებლიდან ნიშნად გარდაიქმნა. ჩვენ წინაშე აღმოჩნდება მოთხრობა, რომელსაც მოსვენებას არ აძლევს ის ამბავი, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს. სამივე გზას ერთსა და იმავემდე, ყოველგვარი კლასიფიკაციის გაქრობამდე მივყავართ: ტექსტი ამბობს, რომ მომაკვდინებელია გამყოფი ხაზის გაუქმება, პარადიგმატული ბარიერის მოხსნა, რაც მნიშვნელობის ფუნქციონირებას უზრუნველყოფს (ანტითეზის კედელი), ცხოვრების გამეორება (ბიოლოგიური სქესების ოპოზიცია) და საკუთრების ხელშეუხებლობა (ამას გარიგება მოითხოვს). საერთო ჯამში, ნოველა სტრუქტურათა საყოველთაო ნგრევის *განსახიერებაა* (ჩვენ ხომ საკითხავი ტექსტის ხელოვნებას ვეზიარებით), კერძოდ, ენობრივი სტრუქტურისა,

რომელსაც, ჩვეულებრივ, წინააღმდეგობათა გამიჯვნის პრინციპი არეგულირებს, გრამატიკულ სქესთა სტრუქტურისა (საშუალო სქესი ადამიანის აღსანიშნავად არ გამოიყენება), სხეულთა სტრუქტურისა (სხეულის სხვადასხვა ნაწილები ურთიერთს ვერ ჩაენაცვლება, ხოლო ბიოლოგიური სქესები ეკვივალენტურობის კანონს არ ექვემდებარება) და კაპიტალის სტრუქტურისა (ახალი სოციალური კლასის — გადამყიდველების და არა მიწათმოქმედების კლასის მიერ შექმნილ პარიზულ ოქროს არ აქვს წარმომავლობა; ის უარყოფს მიმოქცევის ყოველგვარ ნორმას, გაცვლის ყოველ წესს, ამა თუ იმ ხაზით მიღებული საკუთრების მემკვიდრეობით მიღებას; თავად ეს სიტყვაც — „საკუთრება“ — აქ ორაზროვანია; მასში, ერთსა და იმავე დროს, სიტყვისთვის თავისი მნიშვნელობის დაბრუნება და მატერიალური დოვლათის განაწილება იგულისხმება). ეს კატასტროფიული ნგრევა ყოველთვის ერთი და იგივე, კერძოდ, თავისუფალ სარბიელზე გამოჭრილი მეტონიმიის ფორმით წარმოჩნდება. ნებისმიერი პარადიგმული ბარიერის განადგურებით ეს მეტონიმია *დაკანონებული სუბსტიტუციის* შესაძლებლობასაც — საკუთრივ მნიშვნელობის გაჩენის შესაძლებლობასაც ანადგურებს: წინააღმდეგობათა, ბიოლოგიურ სქესთა და მატერიალური სიმდიდრის სისტემატური დაპირისპირება უკვე შეუძლებელი ხდება; სამართლიანი ეკვივალენტობის პრინციპი – რეპრეზენტაციის შესაძლებლობა — საგნებისთვის საკუთარი, ინდივიდუალური, გამიჯნული რეპრეზენტანტების მინიჭება — განუხორციელებელია. *სარაზინი* რეპრეზენტაციის რღვევის, ნიშანთა, ბიოლოგიურ სქესთა და მატერიალური ქონების გაფანტული (პანდემიური) ცირკულაციის განსახიერებაა.

(561) და მარკიზა ჩაფიქრდა... * ჩაფიქრებულ მარკიზას შეეძლო ბევრ რამეზე ეფიქრა, იმაზეც, რაც უკვე მოხდა და იმაზეც, რაც მოხდება, თუმცა ამის შესახებ ვერასდროს ვერაფერს გავიგებთ. ჩაფიქრების დაუსრულებელი უვერტიურა (სწორედ ეს არის მისი სტრუქტურული ფუნქცია) ამ უკანასკნელ ლექსიას ყოველგვარი კლასიფიკაციის მიღმა ათავსებს.

XCIII. მოაზროვნე ტექსტი

მარკიზას მსგავსად, კლასიკური ტექსტიც ფიქრებითაა სავსე, მასში ბევრი მნიშვნელობაა (როგორც ზემოთ ვნახეთ). როგორც ჩანს, ის რაღაც უკანასკნელ მნიშვნელობას სათადარიგოდ ინა-

ხავს და არ აცხადებს, მაგრამ მისთვის თავისუფალ, საპატიო ადგილს ტოვებს. მნიშვნელობის ეს ნულოვანი ხარისხი (რომელიც მის გაუქმებას კი არა, მის აღიარებას ითვალისწინებს), ეს დამატებითი, გაუთვალისწინებელი მნიშვნელობა (რაც იმპლიციტურობის თეატრალური ნიშანია) არის ჩაფიქრებულობის ნიშანი. ჩაფიქრებულობა (სახეების, ტექსტების) იმაზე მიუთითებს, რისი გამოთქმაც არ შეიძლება და არა იმის, რამაც გამოთქმა ვერ მოახერხა. თუკი კლასიკურ ტექსტს სათქმელი არაფერი აქვს იმის გარდა, რასაც ამბობს, «გვამცნობს» მაინც, რომ „ყველაფერს არ ამბობს“. ეს *ალუზიურობა* კოდირებულია ჩაფიქრებულობით, რომელიც საკუთარი თავის აღმნიშვნელია: ის თითქოს ავსებს ტექსტს, თან პანიკურად ეშინია, რომ *უსასრულოდ* არ აღავსოს და დისკურსი მას ამატებს შენიშვნას — «და ასე შემდეგ». როგორც ჩაფიქრებული გამომეტყველება მიგვანიშნებს, რომ ადამიანის გონება ძლივს შეკავებული მეტყველებითაა გადავსებული, კლასიკური ტექსტის ნიშანთა სისტემა თავისი სისრულის ნიშანსაც ითვალისწინებს: გამომეტყველების მსგავსად, ტექსტი უფრო *მრავლისმთქმელი* ხდება (საკუთარი გამომსახველობის აღნიშნვას იწყებს), შინაგანი სივრცით იმოსება, რომლის სავარაუდო სიღრმემაც მისი მრავლობითობის უსრულობა უნდა შეავსოს. *„რაზე ჩაფიქრებულხართ?“* — გიჩნდებათ სურვილი, ჰკითხოთ კლასიკურ ტექსტს, რითაც მის თავშეკავებულ მოწოდებას ეხმაურებით. თუმცა, ვინაიდან ეს ტექსტი გაცილებით თვალთმაქცია, ვიდრე სხვა ტექსტები, რომლებიც სიტუაციიდან თავის დაძვრენის მიზნით გვპასუხობენ — *არაფერზეო*, ამიტომ (კლასიკური ტექსტი) საერთოდ არ გვპასუხობს და მნიშვნელობის წინაშე ზღუდესავით აღმართავს სამ წერტილს.

ონორე დე ბალზაკი

[1]სარაზინი

[2]ღრმა ფიქრებში ვიყავი ჩაძირული; [3]ხმაურიანი დღესასწაულების დროს ასე თვით არასერიოზულ ადამიანებსაც ემართებათ ხოლმე; [4]ბურბონთა ელისეს სასახლის საათმა შუაღამის მოსვლა გვამცნო. [5]ფანჯრის ღიობში მჯდარს [6]და მუარის ნაოჭებიანი ფარდის მიღმა დამალულს, [7]შემეძლო მშვიდად მეჭვრიტა სახლის ბაღისთვის, სადაც საღამოს ვატარებდი. [8]აქა-იქ თოვლით ნახევრად დაფარული ხეების მკრთალი სილუეტები ბუნდოვნად ჩანდა მთვარით განათებული ღრუბლიანი ცის რუხ ფონზე. ამ ლანდების გარემოში ისინი თოვლიან სადარაში ნახევრად გახვეულ მოჩვენებებს ჩამოჰგავდნენ, თითქოს სახელგანთქმულ ნახატ „მიცვალებულთა როკვას“ იმეორებდნენ. [9]საპირისპირო მხარეს შემობრუნებულს კი [10]ცოცხალთა ცეკვით შემეძლო დავმტკბარიყავი! [11] ჩემ წინ იშლებოდა დიდებული დარბაზი, ოქრო-ვერცხლით მორთული კედლებით, მოციმციმე ჭაღებით, მბრწყინავი სანთლებით. აქ ფუსფუსებდნენ, დანარნარებდნენ და პეპლებივით დაფარფატებდნენ პარიზის ყველაზე ლამაზი ქალები, ყველაზე მდიდრები და ცნობილნი, დიდებულად მორთულნი, თვალსიმომჭრელი ბრილიანტებით გაბრწყინებულნი! ყვავილები დამაგრებული ჰქონდათ თავზე, მკერდზე, თმებში, კაბებზე მიმობნეული თუ გირლიანდებად დაგრეხილი კაბის კალთების გასწვრივ. მსუბუქი თრთოლვა, ვნებიანი მოძრაობები არხევდა მათ ნაზ სხეულებზე შემოხვეულ აბრეშუმის მაქმანებს, არშიებს, მუსლინს. აქა-იქ გაიელვებდა ხოლმე ვიღაცის ცეცხლოვანი მზერა, თითქოს ჭაღების სინათლეს, ალმასების ბრწყინვას ეჯიბრებოდა და ისედაც აგიზგიზებულ გულებს აცხოველებდა. ასევე მოულოდნელად შეამჩნევდით, ქალები როგორ მრავალმნიშვნელოვანად უკრავდნენ თავს საყვარლებს და მომაბეზრებელი გამომეტყველებით ანიშნებნენ ქმრებზე. თამაშის დროს ყოველ მოულოდნელ შემობრუნებას თან ახლდა ოქროს წკრიალი და პარტნიორების წამოძახილი, რაც მუსიკის ჰანგებს და მოსაუბრეთა ბუტბუტს ერთვოდა. სუნამოების ტალღა და სიმთვრალის ორთქლი საბოლოოდ აბრუებდა და ავადმყოფურად აღაგზნებდა ამ შეზარხოშებული ბრბოს წარმოსახვას, რომელსაც ყველაფერი ჰქონდა, რაც კი საცდური შეიძლებოდა ცხოვრებას მისთვის ებოძებინა. [12]ამგვარად, ჩემს მარჯვნივ სიკვდილის ბნელი და მდუმარე სახე წამომართულიყო, მარცხნივ — ნორმის საზღვრებში ძლივს მოქცეული ბაკქანალია: აქეთ — ცივი, პირქუში, მგლოვიარე ბუნება, იქით — ცხოვრებისეული

ბედნიერებით მთვრალი ადამიანები. [13]ამ ორი განსხვავებული სურათის ზღვარზე, რომელთა დაუსრულებელი სახესხვაობით განმეორება პარიზს მსოფლიოში ყველაზე მხიარულ და, ამასთან, ყველაზე ფილოსოფიურ ქალაქად აქცევს, მასედუანივით ნარევი გრძნობებითა და ფიქრებით ვიყავი შეპყრობილი — ხან მხიარულით, ხან შავბნელით. მარცხენა ფეხს მუსიკის რიტმს ვაყოლებდი, მარჯვენა კი თითქოს სამარეში მქონდა. მარჯვენა ფეხი მართლაც გამეყინა გამჭოლი ქარის გამო, რომელმაც ნახევარი სხეული დამიზრო. ამავდროულად, მეორე მხარეს დარბაზის ნოტიო სითბოს ვგრძნობდი, რაც წვეულებებზე ასე ხშირად იწვევს უსიამოვნო განცდას.

—[14]ბატონმა ლანტიმ ეს სახლი ახლახან შეიძინა?

— არა, მალე ათი წელი გახდება, რაც მარშალმა კარილიანომ მიჰყიდა.

— რას ამბობთ!

— ამ ადამიანებს დიდი ქონება უნდა ჰქონდეთ!

— ალბათ, ასეა!

— რა წვეულებაა! რა კადნიერებამდე მისული ფუფუნება.

— როგორ ფიქრობთ, ისინი ისეთივე მდიდრები არიან, როგორებიც ბატონი ნუსინჟენი და ბატონი გონდრევილი?

— [15]განა არ იცოდით?...

თავი წამოვწიე და ორივე მოსაუბრე დავინახე; მაშინვე მივხვდი, რომ ისინი ცნობისმოყვარე პარიზელთა მოდგმას ეკუთვნოდნენ, რომლებსაც მხოლოდ ეს კითხვები აღელვებდათ: „რატომ?“, „როგორ?“, “საიდან გაჩნდა?”, „ვინ არის?“, „რა ხდება?“, „რა გააკეთა?“ მათ ხმადაბლა დაიწყეს საუბარი და იქაურობას გაეცალნენ, რათა განმარტოებულიყვნენ, სადმე, მყუდროდ მდგარ სავარძელზე მოეკალათებინათ და მშვიდად ესაუბრათ. სხვათა საიდუმლოებების მოყვარულთათვის აქაურობაზე უკეთესი სივრცე ძნელად თუ მოიძებნებოდა.

[16]არავინ იცოდა, საიდან მოვიდა დე ლანტის ოჯახი [17]ან საიდან ჰქონდა მას ეს მრავალმილიონიანი ქონება, ვაჭრობით მოიპოვა იგი, თაღლითობით თუ მემკვიდრეობით.

[18]ოჯახის ყველა წევრი ლაპარაკობდა იტალიურად, ფრანგულად, ესპანურად, ინგლისურად და გერმანულად, თან ისეთი სრულყოფილებით, იფიქრებდით, რომ დიდხანს იცხოვრეს ყველა ამ ხალხს შორის. ბოშები იყვნენ? იქნებ მეკობრეთა შთამომავალნი?

— [19]იქნებ ეშმაკისგან არიან! — ამბობდნენ ახალგაზრდა პოლიტიკანები — მიღებები კი შესანიშნავი აქვთ.

— რომც გამეგო, რომ გრაფმა დე ლანტიმ რომელიღაც აფრიკელი ბეგი გაძარცვა, მაინც შევირთავდი მის ქალიშვილს — შესძახა მავანმა ფილოსოფოსმა.

[20] ვინ არ ისურვებდა მარიანინას, 16 წლის ქალიშვილის შერთვას, რომლის მშვენიერება აღმოსავლელი პოეტების ფანტაზიების ცოცხალ განსახიერებად წარმოგიდგებოდათ. როგორც სულთნის ქალიშვილს ალადინის ჯადოსნური ლამპრიდან, სახე მასაც ჩადრის ქვეშ უნდა დაემალა. მისი სიმღერა ჩრდილავდა ისეთ არასრულყოფილ ტალანტებს, როგორებიცაა — მალიბრანი, ზონტაგი თუ ფოდორი, რომელთაც სრულქმნილებამდე რაღაც ერთი მთავარი ყოველთვის აკლდათ. მარიანინა კი ერთნაირი სრულყოფილებით ახერხებდა გაეერთიანებინა ბგერის სიწმინდე, გასაოცარი სიმკვეთრე, რიტმისა და ინტონაციის გრძნობა, სიწრფელე და ტექნიკა, მკაცრი თავდაჭერილობა და გულში ჩამწვდომობა. ეს გოგონა განსხეულებული საიდუმლო პოეზია იყო, რომელიც ყველა ხელოვნებას აერთიანებდა და მაძიებელთათვის მოუხელთებელი რჩებოდა. მშვიდი და თავმდაბალი, განათლებული და გონებამახვილი, მართლაც ყველას ჩრდილავდა, დედის გარდა.

[21] შეხვედრიხართ ოდესმე ქალებს, რომელთა გამაოგნებელ მშვენიერებას ასაკი ვერაფერს აკლებს და რომლებიც 36 წლის ასაკში უფრო სასურველნი არიან, ვიდრე 15 წლით ადრე? მათ სახეზე მგზნებარე სული ირეკლება, თითქოს სხივითაა მოსილი, თითოეული ნაკვთი გონიერებით ბრწყინავს, კანის ყოველი ფორი მთროთოლვარე ელვარების მატარებელია, განსაკუთრებით საღამოს შუქზე. მათი თვალები მომხიბვლელად გიზიდავს და უარგყოფს, გესაუბრება ან მდუმარებს; სიარულის მანერა უშუალობითა და დახვეწილი ოსტატურობითაა სავსე, კეკლუცურად ნაზ და თბილ ხმაში კი ინტონაციების უშრეტი მელოდიურობა ისმის. მათი ქება მალამოდ ედება ყველაზე უფრო ამპარტავნულ თავმოყვარეობას, ხოლო წარბების მოძრაობა, თვალთაგან გამომკრთალი მცირე ბრწყინვალება, მათი ტუჩების მსუბუქი თრთოლვა, რაღაც წმინდათაწმინდა შიშით აღავსებს მათ, ვინც საკუთარ ცხოვრებასა და ბედნიერებას ამ ქალბატონებს უკავშირებს. სიყვარულში გამოუცდელი და ლამაზი სიტყვებით მოხიბლული გოგონა შეიძლება ადვილად შეცდეს, მაგრამ ამგვარ ქალებთან ურთიერთობისას მამაკაცი ბატონ დე ჟოკურს უნდა ჰგავდეს, რომელსაც ტკივილის შეკავება შეუძლია მაშინაც კი, როცა ტუალეტში დამალულს დამლაგებელი ქალი ორ თითს კარის ღრიჭოში მოაყოლებს...

ამ ყოვლისშემძლე სირინოზების სიყვარული ხომ საკუთარი სიცოცხლის სასწორზე შეგდებას ნიშნავს? და, ალბათ, ამიტომაც გვიყვარს ისინი ასე ვნებიანად. ასეთი იყო გრაფინია დე ლანტიც.

[22] ფილიპოს, მარიანინას ძმას, თავისი დის მსგავსად, საოცარი სილამაზე დედისგან მემკვიდრეობით ერგო. ერთი სიტყვით, ეს ახალგაზრდა

კაცი განსხეულებული ანტინოე გახლდათ, ოღონდ აგებულებით უფრო თხელი იყო. სიგამხდრე და მოხდენილი ფორმები ჰარმონიულად ერწყმოდა მის სიყმაწვილეს, ხოლო ზეთისხილისფერი კანი, სქელი წარბები და მისი ხავერდოვანი თვალების ცეცხლი, სამომავლო მამაკაცური ვნებებისა და კეთილშობილური გატაცებების საწინდარი გახლდათ! თუკი ახალგაზრდა გოგონებს ფილიპო მამაკაცის იდეალად მიაჩნდათ, მათ დედებსაც არ ავიწყდებოდათ იგი, რადგან საფრანგეთში ერთ-ერთ სასურველ სასიძოდ თვლიდნენ.

[23]მიმზიდველობა, სიმდიდრე და გონიერება ამ ბავშვებს სწორედ დედისგან ერგოთ. [24] ბ-ნი დე ლანტი მომცრო ტანისა იყო, უშნო, ნაყვავილარი სახით, ესპანელივით პირქუში და ბანკირივით მოსაწყენი; თუმცა მას გონიერ პოლიტიკოსად მიიჩნევდნენ, ალბათ იმიტომ, რომ იშვიათად იცინოდა და გამუდმებით მეტერნიხსა და ველინგტონს ციტირებდა.

[25]ეს იდუმალებით მოცული ოჯახი ისეთივე მომხიბლავი იყო, როგორც ბაირონის პოემა, რომლის ბუნდოვანებას მაღალი საზოგადოების თითოეული წევრი სხვადასხვაგვარად განმარტავდა და სტროფიდან სტროფში გადასულ ამაღლებულ და ბუნდოვან საგალობელს უწოდებდა. [26] სიფრთხილე, რასაც ქ-ნი და ბ-ნი დე ლანტები თავიანთ წარმომავლობასთან, წარსულსა და მსოფლიოს ოთხ ქვეყანასთან კავშირის შესახებ იჩენდნენ, თავისთავად, დიდხანს არავის უნდა გაკვირვებოდა პარიზში. ვესპასიანეს აქსიომა არც ერთ ქვეყანაში ისე არ გაუგიათ, როგორც საფრანგეთში. აქ სისხლითა თუ ჭუჭყით დაბინძურებული ოქროს მონეტები ჩრდილს არ აყენებს თქვენს რეპუტაციას და მთელი სიდიადით წარმოჩნდება. მთავარია, მაღალმა საზოგადოებამ გაარკვიოს, რამდენად მდიდარი ხართ და მაშინვე მიგიღებენ იმ ადამიანთა რიგებში, რომელთა სიმდიდრეც თქვენსას უსწორდება; ამისთვის არავინ მოგთხოვთ თქვენი წარმომავლობის დამადასტურებელ სიგელ-გუჯარს, რადგან ყველამ კარგად უწყის, რაოდენ იაფი ღირს იგი. ქალაქში, სადაც სოციალური პრობლემები ალგებრული განტოლების საშუალებით წყდება, ავანტიურისტებს წარმატების შესანიშნავი შესაძლებლობა აქვთ. ამ ოჯახს ბოშური წარმომავლობაც რომ ჰქონოდა, ის იმდენად მდიდარი იყო, იმდენად მიმზიდველი, რომ მაღალი საზოგადოება ადვილად შეუნდობდა მას ამ პატარა საიდუმლოებას.

[27]მაგრამ, სამწუხაროდ, დე ლანტის ოჯახის იდუმალებით მოცული გარემო, ანა რადკლიფის რომანების მსგავსად, გამუდმებით ცნობისმოყვარეობით სავსე ინტერესს იწვევდა.

[28]დაკვირვებულმა ადამიანებმა, ანუ ისეთებმა, რომელთაც ყოველთვის აინტერესებთ, რომელ მაღაზიაში იყიდეთ შანდლები, ან რამდენი

გადაიხადეთ ბინისთვის, თუკი ის მოსწონთ, შენიშნეს, რომ დღესასწაულებზე, კონცერტებზე, მეჯლისებზე, ღონისძიებებზე, რომლებსაც გრაფის მეუღლე აწყობდა, დროდადრო ვიღაც უცნაური ადამიანი ჩნდებოდა. [29]ეს იყო მამაკაცი. [30]პირველად იგი სტუმრებით სავსე დარბაზში კონცერტის დროს ნახეს. როგორც ჩანს, ის აქეთ მარიანინას მომაჯადოებელმა ხმამ მიიზიდა.

—[31]რაღაც უეცრად შემცივდა, — მიმართა თანმხლებს კართან ახლოს მჯდომმა ქალბატონმა.

იქვე მდგომი მამაკაცი ქალებს გაეცალა.

— რა უცნაურია, დამცხა! — თქვა ქალბატონმა უცნობის წასვლის შემდეგ. შეიძლება გიჟად ჩამთვალოთ, მაგრამ მაინც ვფიქრობ, რომ ეს სიცივე იმ შავით მოსილი კაცისგან მოდიოდა, რომელიც ახლახან წავიდა. [32]მალე მაღალი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი გაზვიადებისკენ სწრაფვის წყალობით, ამ იდუმალებით მოცულ პიროვნებას უამრავი თავშესაქცევი გამოცანა, მეტისმეტად უაზრო განსაზღვრება და სასაცილო ეჭვი დაუკავშირდა: [33]შეიძლება ის არ ყოფილა ვამპირი, სისხლისმწოველი, ბოროტი სული, ხელოვნური ადამიანი, ფაუსტისა და რობინ გუდფელოუს მსგავსი არსება, მაგრამ ფანტასტიკის მოყვარულთა სიტყვებით, მას მაინც ჰქონდა ყველა ამ ადამიანის მსგავსი არსების თვისებები. [34]დროდადრო ჩნდებოდნენ გერმანელები, რომელთაც სჯეროდათ ამ გამოგონილი ხუმრობისა, რომელშიც პარიზელთა ღვარძლიანობა ვლინდებოდა. [35]უცნობი კი, უბრალოდ, მოხუცი იყო.

[36] ზოგიერთი ახალგაზრდა კაცი, რომლებსაც ჩვეოდათ, ყოველ დილით ევროპის მომავალი რამდენიმე დახვეწილი ფრაზით გადაეწყვიტათ, უცნობში ვიღაც დიდ კრიმინალს, განუზომელი სიმდიდრის მფლობელს ხედავდა. ამბის მთხზველები ამ მოხუცის ცხოვრებას აღწერდნენ და იმ შემზარავი დანაშაულებების ჭეშმარიტად განსაცვიფრებელ დეტალებს გადმოსცემდნენ, რომლებიც თითქოს მაისორის მეფის სამსახურში ყოფნისას ჩაიდინა. ბანკირები კი, უფრო პოზიტიური ადამიანები, დამაჯერებლად სხვა ზღაპარს მიიჩნევდნენ. — „კარგი ერთი“! — ამბობდნენ ისინი თავიანთი განიერი მხრების შემწყნარებლური აწევით, — „ეს საბრალო მოხუცი, უბრალოდ, გენუელი თავია!“

— [37]ბატონო ჩემო, თუ თავხედობად არ ჩამითვლით, იქნებ ამიხსნათ, რას გულისხმობთ „გენუელ თავში”?

— ეს არის კაცი, რომელმაც უზარმაზარი კაპიტალი დააგროვა და, ცხადია, მის ჯანმრთელობასა და სიცოცხლეზეა დამოკიდებული ამ ოჯახის კეთილდღეობა.

[38]მახსოვს, ქ-ნ დე ეპართან მოვისმინე, როგორ ამტკიცებდა ერთი ჰიპნოზიორი, რომ ისტორიული მონაცემების გულდასმითი შესწავლისა და მოხუცის შუშის ქვეშ მოქცევის შედეგად, იგი ცნობილი ბალზამო, ან როგორც მას უწოდებენ, კალიოსტრო აღმოჩნდა. ამ თანამედროვე ალქიმიკოსის თანახმად, სიცილიელი ავანტურისტი სიკვდილს გადაურჩა და თავს იმით იქცევს, რომ თავისი შვილიშვილებისთვის ოქროს ამზადებს. ფერეტის მოსამართლემ ამ უცნობ პიროვნებაში გრაფი დე სენ-ჟერმენი ამოიცნო. [39]ჩვენს დროში ურწმუნო საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი შთაგონებული ტონითა და დამცინავი სახით ნათქვამი ყველა ეს აბდაუბდა კიდევ უფრო აძლიერებდა დე ლანტის ოჯახის მიმართ აღძრულ ეჭვებს. დაბოლოს, გარემოებათა უცნაური დამთხვევით, ამ ოჯახის წევრებმა თავად მისცეს საბაბი საზოგადოებაში ჭორების აგორებას, რადგან ასე ასაიდუმლოებდნენ თავიანთ კავშირს მოხუცთან და მის ცხოვრებას ყოველგვარი ცნობისმოყვარეობის გამოვლინებისგან იფარავდნენ.

[41] მოხუცის ყოველი გამოჩენა იმ ოთახებს გარეთ, რომლებიც მას დე ლანტის სახლში ეკავა, ოჯახის წევრთა დიდ მღელვარებას იწვევდა. თითქოს ეს რაღაც ზემაღალი მნიშვნელობის მოვლენა იყო. მხოლოდ ფილიპო, მარიანინა, ქ-ნი დე ლანტი და მოხუცი მსახური სარგებლობდნენ უპირატესობით, დახმარებოდნენ უცნობს სიარულში, ადგომასა თუ დაჯდომაში. თითოეული მათგანი ყურადღებით აკვირდებოდა მის მცირე მოძრაობასაც კი. [42]ჩანდა, რომ ამ გრძნეულ პიროვნებაზე იყო დამოკიდებული მთელი ოჯახის ბედნიერება, ცხოვრება თუ კეთილდღეობა.

[43]რა იყო ეს — შიში თუ სიყვარული? მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლები ვერ პოულობდნენ მინიშნებასაც კი, რაც მათ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემაში დაეხმარებოდათ. [44] თვეების განმავლობაში რომელიღაც უხილავი საკურთხევლის სიღრმეში დამალული დე ლანტის ოჯახის ეს იდუმალი სული, მოულოდნელად და ჩუმად გამოჩნდებოდა ხოლმე დარბაზებში, ძველი ზღაპრების ფრთიან დრაკონზე ამხედრებული ფერიების მსგავსად, რომლებიც იმისთვის ეცხადებოდნენ ადამიანებს, რომ დისონანსი შეეტანათ დღესასწაულში, რომელზეც მათი დაპატიჟება დაავიწყდათ. [45]მხოლოდ დაკვირვებული თვალი შეამჩნევდა ასეთ დროს მასპინძელთა შეშფოთებას, რომელთაც არაჩვეულებრივად ეხერხებოდათ საკუთარი გრძნობების დაფარვა. [46] თუმცა, ზოგჯერ, შუა კადრილის ცეკვისას, მათ შორის ყველაზე მიამიტი მარიანინა შეშინებულ მზერას მიაპყრობდა ხოლმე მოხუცს, რომელსაც მოცეკვავეთა ჯგუფიდან თვალყურს ადევნებდა, ან ფილიპო გაარღვე-

ვდა ბრბოს, რათა მასთან მისულიყო და მის გვერდით დარჩენილიყო, ისეთი სინაზითა და ყურადღებით აღსავსე, თითქოს ადამიანთა მცირე შეხება ან სულის შებერვაც კი დაამსხვრევდა ამ უცნაურ ქმნილებას. გრაფინია ყოველთვის ცდილობდა, თითქოს შემთხვევით მიახლებოდა მას; ასეთ შემთხვევაში მისი სახის ყოველი მოძრაობა ერთდროულად გამოხატავდა სინაზესა და პირმოთნეობას, მორჩილებასა და დესპოტიზმს; ორ თუ სამ სიტყვას წარმოთქვამდა და მოხუცი თითქმის ყოველთვის ემორჩილებოდა მის ნებას, ან ვინმეს გააყვანინებდა ხოლმე დარბაზიდან ან თავად გაჰყავდა. [47] როცა ქალბატონი დე ლანტი იქ არ იყო, გრაფი ათას ხრიკს მიმართავდა, რომ მას მიახლოებოდა; მაგრამ მოხუცი, როგორც ჩანს, დიდად არ უგდებდა ყურს და გრაფიც გათამამებული ბავშვივით ექცეოდა, რომელსაც დედა კაპრიზებს უკმაყოფილებს ან მისი გაკაპასების ეშინია. [48]ზოგიერთი მოურიდებელი და დაუფიქრებელი ბედავდა და გრაფ დე ლანტის გამოკითხვას იწყებდა, მაგრამ ეს ცივი და თავშეკავებული კაცი ისეთ გამომეტყველებას იღებდა, თითქოს ცნობისმოყვარეთა კითხვები არც ესმოდა. ამგვარად, მოხუცის ვინაობის დადგენის არაერთგზისი მცდელობის შემდეგ, რაც ოჯახის ყველა წევრის სიფრთხილის გამო ამაო შეიქნა, ამ მკაცრად დაცული საიდუმლოს გამოკვლევას უკვე აღარავინ ცდილობდა. მაღალი საზოგადოების ჯგაშუშები, დოყლაპია უსაქმურები და პოლიტიკოსები ბრძოლით დაიღალნენ და ამ საიდუმლოს გამოძიება შეწყვიტეს.

[49]მაგრამ ამ წუთშიც კი, შესაძლებელია, ამ ბრწყინვალე დარბაზში იყვნენ ფილოსოფოსები, რომლებიც მიირთმევდნენ ნაყინს, შარბათს ან მაგიდაზე დგამდნენ დაცლილ პუნშის ჭიქებს და ამბობდნენ:

— არ გამიკვირდება, თუ გავიგებ, რომ ესენი თაღლითები არიან. ამ მოხუცს, რომელიც სულ სადღაც იმალება და მხოლოდ ზამთრის ან ზაფხული ბუნიობისას ჩნდება, მკვლელის გამომეტყველება აქვს...

— ან გაკოტრებულის...

— ეს თითქმის ერთი და იგივეა. ადამიანისთვის ზოგჯერ გაკოტრება უარესია, ვიდრე სიკვდილი.

— [50]ბატონებო, მე 20 ლუიდორი დავდე, მაშასადამე, 40 მეკუთვნის.

— კი ბატონო, მაგრამ მაგიდაზე მხოლოდ 30 დარჩა.

— აჰ! აი, შეხედეთ, რა არეული საზოგადოებაა. აქ თამაშიც კი შეუძლებელია.

— მართალია... მაგრამ მალე ექვსი თვე გახდება, რაც თვალით არ გვინახავს ის სულიერი. როგორ ფიქრობთ, ვითომ ცოცხალი არსებაა?

— აბა, ვინ იცის...

ეს უკანასკნელი სიტყვები ჩემს მახლობლად ვიღაც უცნობებმა წარმოთქვეს, რომლებიც წავიდნენ. [51]სწორედ იმ წუთებში, როდესაც საკუ-

თარ ფიქრებს ვაჯამებდი, რომლებშიც ერთმანეთში ირეოდა სინათლე და წყვდიადი, სიცოცხლე და სიკვდილი. ჩემს გიჟურ წარმოსახვაში, ისევე როგორც ჩემს თვალთა წინაშე, ერთმანეთს ენაცვლებოდა ხან დღესასწაული, მთელი თავისი ბრწყინვალებით, ხანაც — ბაღის შავბნელი სურათი. [52]არ ვიცი, რამდენ ხანს დავყავი ადამიანის ცხოვრების გამომხატველი მედლის ამ ორი მხარის შესახებ ფიქრებში, [53]მაგრამ უეცრად ახალგაზრდა ქალის მოგუდულმა სიცილმა გამომაფხიზლა. [54]გაოგნებული დავრჩი იმ სურათის ხილვით, რომელიც ჩემ თვალწინ გადაიშალა. [55] ბუნების რაღაც უცნაური კაპრიზის გამო, გაორებული ფიქრი, რომელიც ჩემს გონებაში ტრიალებდა, იქიდან გამოვიდა და ჩემ წინ დადგა — ხორცშესხმული, ცოცხალი; ის ჩემი თავიდან ამოჩქეფდა, როგორც მინერვა იუპიტერის თავიდან, დიდი და ძლიერი, ერთბაშად ასი წლისაც და ოცდაორი წლისაც, ცოცხალიცა და მკვდარიც. [56]საკუთარი ოთახიდან გამოპარული ჩია მოხუცი, საკნიდან გამოქცეული გიჟივით, მარდად გაძვრა მარიანინას ხმით გატაცებული სტუმრების ზურგს უკან, რომელმაც ეს-ესაა დაასრულა ტანკრედის კავატანა. [57]თითქოს ის მიწის ქვემოდან რაღაც თეატრალური მექანიზმის წყალობით ამოიმართა. [58]უძრავი და პირქუში სახით, რამდენიმე წუთის განმავლობაში თვალს ადევნებდა დღესასწაულს, რომლის ხმაური ალბათ მისწვდა მის სმენას. თითქოს გაბრუებული იყო, მაგრამ საგნებს ისეთი ყურადღებით აკვირდებოდა, რომ ამდენ ხალხს ვერც კი ამჩნევდა. [59]უეცრად, ყოველგვარი ცერემონიის გარეშე, შეჩერდა პარიზის ყველაზე მომხიბვლელი ქალის სიახლოვეს, [60]ახალგაზრდა, ნატიფი ფორმებით გამორჩეულ და ელეგანტურ მოცეკვავესთან, ერთ იმათგანთან, რომლებიც ბავშვებივით ნორჩები არიან, ისეთი სუსტნი, ვარდისფერნი და თეთრნი, ისეთი გამჭვირვალენი, რომ გეგონებათ, კაცის მზერა ისე გაალწევს მათში, როგორც მზის სხივები — გამჭვირვალე მინაში. [61]ისინი იდგნენ აქ, ჩემ წინ, ორნი, ერთად, გაერთიანებულნი და ისე მჭიდროდ მიკრულნი, რომ უცნობი ეხებოდა მის გაზის კაბას, ყვავილების გირლიანდებს, მის ტალღოვან თმას, მდიდრულ ქამარს.

[62]ეს ახალგაზრდა ქალი ქ-ნ დე ლანტის წვეულებაზე მე მივიყვანე. რადგან ის პირველად იყო ამ სახლში, შევუნდე უნებური მოგუდული სიცილი, მაგრამ მაინც შევეცადე, შემეჩერებინა იგი მბრძანებლური ჟესტებით, რამაც დააფიქრა და შთააგონა, რომ პატივი ეცა გვერდით მყოფისთვის. [63]ის ჩემთან ახლოს დაჯდა. [64]მოხუცს არ სურდა მოშორებოდა თავის მომხიბვლელ მეზობელს, რომელსაც ღრმად მოხუცებისთვის დამახასიათებელი მდუმარე და ბავშვურად უმიზეზო ჟინიანობით

მიეკრა. [65]ახალგაზრდა ქალთან ახლოს რომ დამჯდარიყო, დასაკეცი სკამი უნდა მოეტანა. მის ყოველ მოძრაობას დაღად აჩნდა მომაკვდინებელი სიცივე, დამბლადაცემულთა ქმედებებისთვის დამახასიათებელი ბრიყვული ყოყმანი. ის ნელა, სიფრთხილით დაჯდა თავის სკამზე [66]და რამდენიმე სიტყვა გაურკვევლად ჩაიბუტბუტა. მისი გაბზარული ხმა ჭაში ჩავარდნილი ქვის ხმაურს ჰგავდა. [67]შეშფოთებულმა ახალგაზრდა ქალმა ხელი მომიჭირა, თითქოს რაღაც საფრთხისგან თავის დაცვას ცდილობდა და აკანკალდა, [68] როცა ამ კაცმა მას მას ორი გაყინული, მომწვანო ფერის, მქრქალი სადაფისფერი თვალი მიაპყრო.

— [69]მეშინია, — ჩემკენ გადმოიხარა და ყურში ჩამჩურჩულა.

— [70]შეგიძლიათ ხმამაღლა ილაპარაკოთ, ვუპასუხე მე, — მას ძალიან ცუდად ესმის.

— მაშასადამე, თქვენ მას იცნობთ?

— დიახ.

[71]შემდეგ მან გადაწყვიტა, ყურადღებით შეესწავლა გვერდით მყოფი არსება, რომელსაც ძნელად თუ უწოდებდი ადამიანს — ეს იყო ფორმა უსუბსტანციოდ, ყოფნა უსიცოცხლოდ ან სიცოცხლე უმოძრაოდ. [72]ჩემი თანმხლები შეპყრობილი იყო იმგვარი ძლიერი ცნობისმოყვარეობით, რომელიც უბიძგებს ქალებს, ეძიონ საშიში ემოციები, ნახონ აწყვეტილი ვეფხვი ან უზარმაზარი გველი და, ამავე დროს, აძრწუნებდეთ ფიქრი იმაზე, რომ ყოველივე ამას მყიფე ბარიერი აშორებთ. [73]ჩია მოხუცს ზურგი დღიურ მუშასავით მოღუნვოდა, თუმცა აშკარად ეტყობოდა, რომ ოდესღაც საშუალო სიმაღლის უნდა ყოფილიყო. ამ ადამიანის გადაჭარბებული სიგამხდრე და კიდურების სინატიფე ამტკიცებდა, რომ ყოველთვის მოხდენილი პროპორციები ექნებოდა.

[74]მას შავი აბრეშუმის მოკლე შარვალი ეცვა, რომელიც ხორცგაცლილი ბარძაყების გარშემო დაშვებული აფრასავით ფრიალებდა. [75]ანატომს რომ მოხუცის პატარა ფეხები ენახა, რომელსაც სხეული ეჭირა, მაშინვე შენიშნავდა ასაკობრივი გამოფიტულობის შემზარავ ნიშნებს. [76]მისი ფეხები საფლავის ქვაზე გადაჯვარადინებულ ორ ძვალს მოგაგონებდათ. [77]ადამიანური არსებობის არარაობის მიმართ საშინელი გრძნობა განმსჭვალავდა გულს, როცა ამ მყიფე მექანიზმში წლებით გამოწვეულ საშინელი რღვევის ნიშნებს დაინახავდით. [78]უცნობს თეთრი, ოქროსფერი ძაფით ნაქარგი ჟილეტი ეცვა, როგორსაც ძველ დროში ატარებდნენ. მისი პერანგი სითეთრისგან ქათქათებდა. მკერდზე ყვითელ იარუსებად ეფინა სიძველისგან ნარინჯისფრად ქცეული ინგლისური მაქმანის ჟაბო, იმდენად ძვირფასი, რომ ნებისმიერ

დედოფალს შეშურდებოდა. მაგრამ მასზე ეს მაქმანები ძონძს უფრო წააგავდა, ვიდრე სამკაულს. ამ ჟაბოებს შორის მზესავით ბრწყინავდა ფასდაუდებელი ბრილიანტი. [79]ეს ძველმოდური სიმდიდრე, ეს უძვირფასესი და უგემოვნო სამკაულები, ამ უცნაურ არსებას განსაკუთრებულ იერს აძლევდა. [80]ჩარჩო ღირსეულ პორტრეტს იმსახურებდა. მას შავი, უსიამოვნო და ერთიანად დანაოჭებული სახე ჰქონდა, ნიკაპი — ჩამოვარდნილი, საფეთქლები — ჩაცვენილი, თვალები — ღრმა, მოყვითალო ფოსოებში ჩაკარგული. ყვრიმალის ძვლები, რომლებიც მეტი-სმეტი სიგამხდრის გამო წინ იყო წამოსული, ლოყების ჩაღრმავებებს მკვეთრად წარმოაჩენდა. [81]ხელოვნური განათების წყალობით ყველა ეს სიმრუდე შუქ-ჩრდილების უცნაურ თამაშს ქმნიდა, რაც მის სახეს ადამიანურ ნიშანწყალს საბოლოოდ აცლიდა. [82]წლებს ისე ძალუმად მიეკრა ამ არსების ძვლებზე ყვითელი და სიფრიფანა სახის კანი, რომ უამრავი ნაოჭით აღევსო, რომელთაგან ზოგი ბავშვის მიერ ნასროლი ქვისგან წყლის ზედაპირზე გამკრთალი რკალებივით წრისებური იყო, ზოგი მინის ბზარებივით ვარსკვლავის ფორმის, მაგრამ ყოველთვის ისე ღრმა და ისე შემჭიდროებული, როგორც წიგნის ფურცლების შემონაჭერი. [83]ხშირად შეიძლება შეხვდე შემაძრწუნებელი გარეგნობის მოხუცს, მაგრამ ჩვენ წინაშე მდგარ მოჩვენებას განსაკუთრებულად უსიცოცხლო, ხელოვნური არსების იერს სახეზე სქლად დადებული ფერუმარილი ანიჭებდა, წარბები კი ისე უბრწყინავდა ლამპის შუქზე, რომ მის ნიღაბივით სახეს ხელოვანის მიერ კარგად დაწერილ პორტრეტად გარდაქმნიდა. საბედნიეროდ, მისი გვამის მსგავსი თავის ქალა ღია ფერის პარიკში იყო შემალული, რომლის აურაცხელი კულული განსაკუთრებულ პრეტენზიულობაზე მიუთითებდა. [84]ამ ფანტასმაგორიული პიროვნების ქალური სიკეკლუცე ცხადად ვლინდებოდა წყვილი საყურით, ოქროს ბეჭდებით, რომელთა ფასდაუდებელი ქვები გაძვალტყავებულ თითებზე ბრწყინავდა, საათის ჯაჭვით, რომელიც ქალის კისერზე მოელვარე ბრილიანტის ყელსაბამს ჰგავდა. [85]მის იაპონური კერპის მსგავს [86]მოლურჯო ტუჩებზე კი დაუნდობელი და დამცინავი, მიცვალებულის მსგავსი ღიმილი გაყინულიყო. [87]ქანდაკებასავით მდუმარე, უძრავი მოხუცი რომელიღაც გარდაცვლილი ჰერცოგინიას ძველი კაბების მსგავს მუშკის სუნს აფრქვევდა, რომლებიც მემკვიდრეებმა კარადის უჯრიდან აღწერის მიზნით ამოათრიეს. [88]როცა მოხუცი მზერას მოცეკვავეებისკენ მიმართავდა, მოგეჩვენებოდათ, რომ მის თვალის გუგებს არ შეეძლოთ ნათელი აერეკლათ და ის რაღაც ხელოვნური, უხილავი ძალით მოძრაობდა; ხოლო როცა მზერას რაიმეზე შეაჩერებდა, მხილ-

ველს ეჭვს უჩენდა, რომ მას მზერის რაიმეზე გადატანა შეეძლო. [89]ამ ადამიანური ნარჩენების მახლობლად ჩანდა ახალგაზრდა ქალი. [90]მისი მოშიშვლებული და თეთრი ყელი, მხრები და გულისპირი, სავსე ფორმები, გაფურჩქნული სილამაზე და ალებასტრისფერ შუბლზე დაფენილი ხშირი თმები — სიყვარულს შთაგაგონებდათ. მისი თვალები ნათელს კი არ შთანთქავდა, არამედ აფრქვევდა. ამ ნაზი მშვენიერებით აღსავსე და სულმთლად ახალგაზრდა ქალის ჰაეროვანი კულულები, მისი სურნელოვანი სუნთქვა, ამ აჩრდილისა და მტვრად ქცეული კაცისთვის ძალიან მძიმე, ძლიერი და მშფოთვარე მოგეჩვენებოდათ: [91]აჰ! ეს მართლაც იყო სიკვდილი და სიცოცხლე, ჩემს ფიქრებში ხორცშესხმული ჯადოსნური არაბესკი, სასწაულებრივად მშვენიერი ქალური სხეულის მქონე ნახევრად ამაზრზენი ქიმერა.

— ქვეყნად არცთუ იშვიათია ამგვარ არსებებს შორის ქორწინება — გავიფიქრე.

— [92]მას საფლავის სუნი ასდის! — შეშინებულმა წამოიყვირა ახალგაზრდა ქალმა [93]და მომეკრა, რადგან ჩემგან ელოდა დაცვას; მისმა ამ იმპულსურმა საქციელმა მიმახვედრა, რომ ძალიან შეშინდა.

— [94]ეს რაღაც საშინელი ხილვაა, — გააგრძელა მან, — მეტხანს აქ ვეღარ დავრჩები. თუ კიდევ შევხედავ, ნელ-ნელა დავიჯერებ, რომ თავად სიკვდილი მოვიდა ჩემს წასაყვანად. მაგრამ ცოცხალია კი?

[95]და მან ამ ფენომენისკენ ხელი [96]იმგვარი გამბედაობით გაიწოდა, როგორსაც ქალები თავიანთი ნებელობით იძენენ; [97]მაგრამ ცივმა ოფლმა დაასხა, ვინაიდან ვერ მოასწრო მოხუცს შეხებოდა, რომ ყურთასმენის წამღები ჭრიალა ბგერები გაიგონა. ეს მკივანი ხმა, თუ ეს ხმა იყო, მოხუცს სრულიად გამომშრალი ყელიდან აღმოხდა. [98]ამ ყვირილს მაშინვე მოჰყვა რაღაც ბავშვური და, ამავე დროს, განსაკუთრებული ხმოვანების მქონე კონვულსიური ხველა. [99]ხმაურზე მარიანინამ, ფილიპომ და ქალბატონმა დე ლანტიმ თვალები ჩვენ მოგვაპყრეს. მათი მზერა ელვასავით გაკრთა. ახალგაზრდა ქალი მზად იყო, თუნდაც სენის ფსკერზე დამალულიყო.

[100]ის მხარზე დამეყრდნო და ბუდუარისკენ წამიყვანა; ქალმა თუ კაცმა, ყველამ გზა დაგვითმო. გავიარეთ სადღესასწაულო დარბაზი და პატარა, ნახევრადწრიულ ოთახში შევედით. [101]შიშისგან აცახცახებული ჩემი თანმხლები ტახტზე დაეცა და თითქმის ვერ აცნობიერებდა, სად იყო.

— [102]ქალბატონო, ხომ არ გაგიჟდით! — ვუთხარი მას.

— [103]თავად განსაჯეთ, — ამოიღო ხმა დუმილის შემდეგ. ამ დროს შესაძლებლობა მომეცა, მისი მზერით დავმტკბარიყავი, — [104]განა დამ-

ნაშავე ვარ? რატომ უშვებს ქალბატონი დე ლანტი, რომ ბუნების შეცდომამ მის სახლში იხეტიალოს?

—[105]საკმარისია, ვუპასუხე — თქვენ სხვა ტუტუცებს ბაძავთ, ჩვეულებრივ, ჩია მოხუცს, საფრთხობელად მიიჩნევთ.

—[106]გაჩუმდით! — შემეკამათა ისეთი მედიდური და დამცინავი გამომეტყველებით, როგორიც შეიძლება მიიღონ ქალებმა, რომელთაც თავიანთი სიმართლის ჩვენება სურთ.

— [107]რა ლამაზი ბუდუარია! — წამოიძახა, როცა გარშემო მიმოიხედა, — კედლებზე გაკრული ცისფერი ატლასი ყოველთვის გასაოცარ ეფექტს ქმნის. რა ხასხასაა! [108]აჰ! რა კარგი სურათია! — დაამატა შემდეგ, ადგა და დიდებულ ჩარჩოში ჩასმულ პორტრეტს მიუახლოვდა.

ამ საოცრების მხილველნი რამდენიმე წამი გავირინდეთ. [109]რაღაც ზებუნებრივი ფუნჯით შექმნილ [110]სურათზე გამოსახული იყო ლომის ტყავზე წამოწოლილი ადონისი. [111]ბუდუარის შუაში დაკიდებულმა ალებასტრის ლამპამ ეს ტილო მსუბუქი ნათლით გაანათა, რამაც საშუალება მოგვცა, ნახატი მთელი თავისი მშვენიერებით აღგვექვა.

— [112]განა შეიძლება არსებობდეს ასეთი სრულყოფილი ქმნილება? — მკითხა მან [113]მას შემდეგ, რაც კმაყოფილებით აღსავსე ნაზი ღიმილით შეისწავლა ადონისის ნატიფი და მოხდენილი სხეულის კონტურები, მისი პოზა, ფერი, თმები, ერთი სიტყვით, მთლიანად.

— [114]ზედმეტად ლამაზია მამაკაცის პირობაზე, — დაამატა მან, როდესაც ისეთი ყურადღებით დაათვალიერა სურათი, თითქოს მის წინაშე მეტოქე იდგა.

[115]ოჰ, რა ძლიერად ვიგრძენი იმ წუთებში ეჭვიანობის შემოტევა; [116]ოდესღაც ერთი პოეტი ამაოდ მარწმუნებდა, რომ შეიძლება იეჭვიანო სურათებზე, გრავიურებზე, ქანდაკებებზე, რომლებშიც ხელოვანნი, ერთგულნი იმ დოქტრინისა, რომელსაც ისინი ყველაფრის იდეალიზაციისკენ მიჰყავს, ადამიანურ მშვენიერებას აზვიადებენ.

— [117]ეს არის პორტრეტი — ვუპასუხე მე — რომელიც ვიენის ფუნჯს ეკუთვნის. [118]მაგრამ ამ დიდ მხატვარს არასოდეს უნახავს ორიგინალი და თქვენი აღფრთოვანება შეიძლება რამდენადმე შესუსტდეს, როცა გაიგებთ, რომ ამ ნახატის მოდელი ქალის ქანდაკება იყო.

— [119]მაგრამ, ვინ არის იგი?

მე შევყოყმანდი.

— მინდა ვიცოდე, ვინ არის იგი, — დაამატა მან დაჟინებით.

— [120]მგონი, — ვუთხარი, — ეს ადონისი... ქალბატონი დე ლანტის... ნათესავთაგანია.

[121]შევწუხდი, როდესაც დავინახე, რომ ამ მშვენიერი ნახატის ჭვრეტისას ის ისევ გაიტაცა ფიქრებმა. შემდეგ მდუმარედ დაეშვა ტახტზე, გვერდით მივუჯექი, ავიღე მისი ხელი, მაგრამ მას ეს არც კი შეუნიშნავს! პორტრეტის შემყურეს ჩემი არსებობა აღარც კი ახსოვდა! [122]უეცრად სიჩუმეში ქალის მსუბუქი ფეხის ხმა და კაბის შრიალი გაისმა [123]და დავინახეთ ახალგაზრდა მარიანინა, რომელსაც უცოდველი და წმინდა გამომეტყველება უფრო მეტ ბრწყინვალებას ანიჭებდა, ვიდრე გარეგნული მშვენიერება და სინორჩე. ის ნელა მოდიოდა და დედობრივი მზრუნველობითა და ქალიშვილის სინაზით იჭერდა მორთულ-მოკაზმულ მოჩვენებას, რომლის გამოც საკონცერტო დარბაზი მივატოვეთ; [124]მარიანინა წინ მიუძღვებოდა მოხუცს, მშფოთვარედ უფრთხილდებოდა მის თითოეულ არამყარ ნაბიჯს. [125]მათ გაჭირვებით მიაღწიეს კარამდე, რომელიც შპალერით იყო დაფარული. [126]იქ მარიანინამ მსუბუქად დააკაკუნა. [127]მაშინვე, რაღაც ჯადოსნურად, მაღალი, ხმელი კაცი გამოჩნდა, რომელიც ოჯახის ერთგვარ კეთილ სულს ჰგავდა. [128]ვიდრე მოხუცს ამ მისტერიულ მცველს ჩააბარებდა, [129]გოგონამ მოწიწებით აკოცა მოსიარულე გვამს და ამ უმანკო ალერსში დაუფარავად გამოჩნდა ის გრაციოზული სინაზე, რომლის საიდუმლო ქალთაგან მხოლოდ რჩეულებმა იციან.

— [130]Addio, Addio! — უთხრა მას თავისი ახალგაზრდული, მოღუღუნე ხმით [131]და უკანასკნელ მარცვალზე განსაკუთრებული სრულქმნილებით შესრულებული რულადა დაამატა, ოღონდ დაბალი ხმით, რითაც თითქოს თავისი გულისნადების პოეტურად გამოხატვა სურდა. [132]უეცრად მოხუცს თითქოს რაღაც გაახსენდა და საიდუმლო ოთახის ზღურბლზე შეჩერდა. სამარისებური სიჩუმის წყალობით მისი მკერდიდან ამომავალი მძიმე ამოოხვრა გავიგონეთ; [133]მან ყველაზე ლამაზი ბეჭედი მოიხსნა მათ შორის, რომლებიც მის გამხმარ თითებს ამშვენებდა და მარიანინას უბეში ჩაუდო. [134]პატარა კეკლუცმა სიცილით აიღო სამკაული, თითზე ხელთათმანის ზემოდან გაიკეთა [135]და სწრაფად გაიქცა სალონისკენ, საიდანაც იმ წუთში კადრილის პრელუდია ისმოდა. [136]მან შეგვნიშნა:

— აჰ, თქვენ აქ იყავით? — თქვა მან გაწითლებულმა.

ისე გვიყურებდა, თითქოს რაღაცის კითხვა სურდა,[137]შემდეგ კი თავისი ასაკისთვის დამახასიათებელი უზრუნველობით კავალერისკენ გაიქცა.

— [138]რას ნიშნავს ეს ყველაფერი? — შემეკითხა ჩემი ახალგაზრდა თანამგზავრი. ნუთუ ეს მისი ქმარია? [139]მგონია, რომ სიზმარში ვარ. სად ვარ?

— თქვენ! — ვუპასუხე, — თქვენ, ქალბატონო, ვინც ასე აღმაფრთოვანებელი ხართ, ვისაც ყველაზე შეუმჩნეველი გრძნობების გაგება შეგიძლიათ და ძალგიძთ, კაცის გულში ისე აღძრათ ღრმა და ნაზი გრძნობები, რომ იგი არ შეურაცხყოთ, ჩანასახშივე არ გაბზაროთ, თქვენ, ვინც თანაუგრძნობთ გულის წუხილს და იტალიელი თუ ესპანელი ქალების ვნებიან სულთან შერწყმული პარიზელის გონება გაქვთ...

ის მშვენივრად მიხვდა, რომ ჩემი სიტყვები მწარე ირონიით იყო გაჯერებული, მაგრამ არ შეიმჩნია და მომიბრუნდა:

— აჰ! თქვენ გინდათ, რომ თქვენი გემოვნების მიხედვით გარდამქმნათ. საშინელი ძალადობაა! გსურთ, რომ მე მე არ ვიყო?

— არა, მე არაფერი არ მინდა! — წამოვიყვირე მისი სახის მკაცრი გამომეტყველებით შეშინებულმა. [140]მაგრამ აღიარეთ, რომ მძაფრი ვნებების შესახებ ამბების მოსმენა გიყვართ; ვნებებისა, რომლებსაც ჩვენს გულებში საოცარი სამხრეთელი ქალები აღძრავენ.

— [141]და მერე რა!

— აი, რა! ხვალ საღამოს ათი საათისკენ მოვალ თქვენთან და ამ ოჯახის საიდუმლოს გაგიმხელთ.

— [142]არა, — მიპასუხა მან ჯიუტი გამომეტყველებით, მინდა ახლავე მიამბოთ.

— თქვენ ჯერ კიდევ არ მოგიციათ უფლება დაგმორჩილდეთ, როცა ამბობთ — „მინდა“...

— [143]ახლავე მინდა ამ საიდუმლოს გაგება, — მიპასუხა ისეთი სიკეკლუცით, რომელსაც ადამიანის იმედგაცრუებამდე მიყვანა შეუძლია. — ხვალ იქნებ აღარც კი მომინდეს თქვენი მოსმენა...

[144]მან გაიღიმა და ჩვენ ერთმანეთს დავშორდით; ის, როგორც ყოველთვის, ამაყი და თავდაჯერებული, მე — ძველებურად სასაცილო. მას ეყო გამბედაობა, ვალსი შეესრულებინა ახალგაზრდა ადიუტანტთან; მე კი ხან ვბრაზობდი, ხან ვიბუტებოდი, ხან აღტაცებული ვიყავი, ხან სიყვარულით ვივსებოდი, ხან — ეჭვები მღრღნიდა.

— [145]ხვალამდე! — მითხრა მან დაახლოებით ღამის 2 საათზე, როცა მეჯლისს ტოვებდა.

— [146]არ მოვალ! — გავიფიქრე — მიგატოვებ. შენ, ალბათ, ათასჯერ უფრო ჭირვეული ხარ, უფრო საოცარი... ვიდრე შემიძლია წარმოვიდგინო...

[147]მეორე დღეს [148]პატარა, ელეგანტურად მორთულ ოთახში, ცეცხლის წინ ვისხედით; ის — პატარა დივანზე, მე — ბალიშებზე, თითქმის მის ფერხთით და თვალებში შევყურებდი. ქუჩაში სიჩუმე იყო.

ლამპა მსუბუქად ანათებდა. ეს იყო სულის მაამებელი ერთ-ერთი იმ საუცხოო საღამოთაგანი, რომელსაც ვერასოდეს დაივიწყებ; ეს იყო სიმშვიდესა და სურვილში განვლილი საათები, რომელთა ხიბლი ყოველთვის სინანულით გახსენდება, მაშინაც კი, როცა უფრო დიდ ბედნიერებას განიცდი. რას შეუძლია სულიდან წარხოცოს პირველი სიყვარულის ცოცხალი ანაბეჭდი?

— [149]დაიწყეთ, — მითხრა მან, — გისმენთ.

— [150]მაგრამ დაწყებას ვერ ვბედავ. ამბავში მთხრობელისთვის სახიფათო ადგილებია. თუკი გამიტაცა, შემაჩერეთ.

— [151]მიამბეთ.

— [152]გემორჩილებით.

— [153]ერნესტ-ჟან სარაზინი ბეზანსონელი ადვოკატის ერთადერთი შვილი იყო, — დავიწყე მცირე პაუზის შემდეგ. — მამამისმა საკმაოდ კანონიერად დააგროვა კაპიტალი, რომელიც წელიწადში 6-იდან 8-ათას ლივრამდე აღწევდა, რაც პროვინციისთვის იმ დროს კოლოსალურ თანხად ითვლებოდა. მოხუც სარაზინს, რომელსაც ერთი ვაჟის გარდა არავინ ჰყავდა, არ სურდა რაიმე დაეკლო მისი განათლებისთვის. მას იმედი ჰქონდა, რომ ოდესმე იგი სასამართლო უწყების მოხელე გახდებოდა და დიდხანს იცოცხლებდა — ისე, რომ ხანდაზმულობისას, სანდუელი მიწათმოქმედის, მატიო სარაზინის შვილიშვილი, პარლამენტის სადიდებლად, სახელმწიფო გერბით დამშვენებულ სავარძელში მოკალათდებოდა და ჩათვლემდა. მაგრამ განგებამ მოხუც ადვოკატს ეს სიხარული არ არგუნა. [154]მცირეწლოვანი სარაზინი აღსაზრდელად იეზუიტებს მიაბარეს. [155]ის დაუდგრომელი ხასიათის, [156]ნიჭიერი ბავშვი იყო; [157]თავისებურად მეცადინეობა სურდა, ხშირად ავლენდა მეამბოხურ ბუნებას, ხანდახან საათობით ეძლეოდა შფოთიან ფიქრებს, ხანაც მეგობრების თამაშს ადევნებდა თვალს, ხან კი თავს ჰომეროსის გმირად წარმოიდგენდა. [158]გართობისას ზედმეტ მგზნებარებას ავლენდა. ამხანაგებთან კონფლიქტი იშვიათად მთავრდებოდა უსისხლოდ. თუ მათზე სუსტი აღმოჩნდებოდა, იკბინებოდა. [159]ხან ენერგიით იყო აღსავსე, ხან ძალაგამოცლილი, ხან უგუნური, ხან — ემოციური, მისი უცნაური ხასიათი [160]შიშს აღუძრავდა როგორც მასწავლებლებს, ისე ამხანაგებს. [161]ბერძნული ენის საფუძვლების შესწავლის ნაცვლად, ღირსი მამის პორტრეტს ხატავდა, რომელიც თუკიდიდეს ფრაგმენტს ხსნიდა, ასევე ხატავდა მათემატიკის მასწავლებლის, პრეფექტის, მეჯინიბის, გამომცდელის კარიკატურებს და მთელ კედლებს რაღაც უთავბოლო ესკიზებით ფარავდა. [162]ეკლესიაში, ღვთისმსახურების დროს, უფლის

სადიდებლის გალობის ნაცვლად ერთობოდა და სკამზე დანით ნაჭდევებს აკეთებდა. [163]თუ სადმე ხის ნაჭერს მოიპარავდა, მისგან რომელიმე წმინდანის ფიგურას კვეთდა; თუ ხეს, ქვას ან ფანქარს ვერ იპოვიდა, თავის ჩანაფიქრს პურის გულით ახორციელებდა. [164]როცა სამლოცველოს კედელზე გამოსახულ წმინდანთა სახეებს გადმოხატავდა ან თავად აკეთებდა იმპროვიზაციას, ყოველთვის და ყველგან უხეშ მონახაზებს ტოვებდა, რომელთა ამორალური ხასიათი იმედს უკარგავდა ახალგაზრდა ბერებსა და, როგორც ბოროტი ენები ამბობდნენ, ღიმილს ჰგვრიდა მოხუც იეზუიტებს. [165]ბოლოს, თუ კოლეჯის ქრონიკას დავუჯერებთ, ის სასწავლებლიდან გამოაგდეს, [166]რადგან ერთხელ, ვნების პარასკევს, როცა აღსარების სათქმელად თავის რიგს ელოდებოდა, შეშის ნაჭრისგან ქრისტე გამოკვეთა, რომელზეც ისეთი საშინელი ურწმუნოება იყო გამოსახული, რომ მისი შემქმნელი უდავოდ მძიმე სასჯელს იმსახურებდა. ესეც არ იკმარა, ეყო კადნიერება და ეს საკმაოდ ცინიკური ფიგურა საკურთხეველში შეიტანა.

[167]სარაზინი შეეცადა, პარიზში ეპოვა თავშესაფარი, რათა [168]მამის წყევლას გაქცეოდა. [169]ძლიერი ნებელობის მქონე მოქანდაკე, რომლისთვისაც დაბრკოლებები უცხო იყო, თავისი ნიჭის მიდრეკილებას დაემორჩილა და ბუშარდონის სახელოსნოში მივიდა. [170]მთელი დღე მუშაობდა და საღამოობით მოწყალებას ითხოვდა, რომ ეარსება. [171]ახალგაზრდა ხელოვანის წინსვლითა და ნიჭიერებით აღფრთოვანებული ბუშარდონი [172]მალე მიხვდა მოწაფის გასაჭირს, კეთილგანწყობით განიმსჭვალა მის მიმართ და შვილივით ექცეოდა. [173]შემდეგ, როდესაც სარაზინის გენია წარმოჩნდა [174]იმ ნამუშევრებით, რომლებშიც მომავალი ტალანტი ახალგაზრდულ გზნებას ებრძვის, [175]დიდსულოვანი ბუშარდონი შეეცადა, იგი მამასთან შეერიგებინა, რათა მშობლის მფარველობა დაებრუნებინა. ცნობილი მოქანდაკის ავტორიტეტის წყალობით სარაზინის მამამ მრისხანება მოწყალებით შეცვალა. მთელი ბეზანსონი ამაყობდა იმით, რომ მომავალი დიდი პიროვნება მათ მხარეში დაიბადა. პირველი აღფრთოვანების ფონზე ხელმომჭირნე მამის თავმოყვარეობა სრულად დაკმაყოფილდა და იგი ცდილობდა, შვილისთვის მატერიალური შემწეობა გაეწია, რათა მას თავაწეულს ევლო საზოგადოებაში. [176]ხანგრძლივმა და ბეჯითმა სწავლამ, რომელსაც ქანდაკება მოითხოვს, [177]დროთა განმავლობაში სარაზინის ფიცხი ხასიათი და ველური სული დააცხრო. ბუშარდონი წინასწარ ჭვრეტდა, თუ რა ძლიერი ვნებები შეიძლებოდა აფეთქებულიყო ამ ახალგაზრდა სულში, [178]რომელიც შესაძლებელია ისევე მძლავრად იყო ნაწრთობი, როგორც მიქელანჯე-

ლოს სული. [179]ამიტომ ცდილობდა, მისი ენერგია უწყვეტი მუშაობით ჩაეხშო. მან თავისი დაუოკებელი მოწაფე ჩარჩოებში მოაქცია; მუშაობას უკრძალავდა და გართობისკენ მოუწოდებდა მაშინ, როცა ხედავდა, რომ სარაზინს ფიქრის გრიგალი გაიტაცებდა; საპასუხისმგებლო სამუშაოს კი იმ წუთებში ავალებდა, როცა იგი თავაშვებულობისთვის ემზადებოდა. [180]თუმცა ამ ფიცხ პიროვნებაზე ყველაზე უფრო ეფექტურად ალერსმა იმოქმედა; მასწავლებელმა თავის მოწაფეზე გავლენის მოხდენა და მასში მადლიერების გრძნობის გაღვიძება მშობლიური კეთილგანწყობით მოახერხა.

[181]ოცდაორი წლის ასაკში სარაზინმა თავი დააღწია იმ სასიკეთო ზეგავლენას, რომელსაც ბუშარდონი მის ზნე-ჩვეულებებსა და ცნობიერებაზე ახდენდა. [182]მისი გენია აღიარეს და შესრულებული ნამუშევრებისთვის [183]მადამ დე პომპადურის ძმის, ხელოვნების მოამაგე მარკიზ დე მარინის მიერ დაწესებული ჯილდო გადასცეს. [184]დიდრომ ბუშარდონის მოწაფის ქანდაკებას შედევრი უწოდა. [185]დაღონებულმა მოხუცმა მოქანდაკემ ჭაბუკი, [186]რომელიც აქამდე, თავისი მრწამსიდან გამომდინარე, ყოველგვარი ამქვეყნიური საქმისგან შორს იდგა, იტალიაში გაუშვა.

[187]სარაზინი 6 წელი იყო ბუშარდონის თანამესუფრე. [188]მას თავისი საქმე კანოვასავით უყვარდა. მთელი ამ დროის განმავლობაში იგი განთიადისას დგებოდა, რათა სახელოსნოში წასულიყო, უკან კი ღამით ბრუნდებოდა [189]და მხოლოდ თავის მუზასთან ერთად ცხოვრობდა. [190]თეატრ „კომედი ფრანსეზში“ მხოლოდ თავისი მასწავლებლის თანხლებით თუ წავიდოდა, მაგრამ ისე უხერხულად გრძნობდა თავს ქ-ნ ჟოფრენის გვერდით და იმ დიდ სამყაროში, რომელშიც ბუშარდონი მის ჩართვას ცდილობდა, რომ ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელ თავქარიან სიამოვნებას განმარტოება ერჩივნა. [191]მას მხოლოდ ქანდაკება [192]და ოპერის ვარსკვლავი — კლოტილდა უყვარდა. [193]მაგრამ ეს სასიყვარულო კავშირი დიდხანს არ გაგრძელებულა. [194]სარაზინი საკმაოდ შეუხედავი, ყოველთვის ცუდად ჩაცმული და თავისი ბუნებით იმდენად თავისუფალი იყო, რომ პირად ცხოვრებაში არავითარ შეზღუდვას არ აღიარებდა. [195]ცნობილმა მომღერალმა, მოსალოდნელი განსაცდელის თავიდან აცილების მიზნით, მოქანდაკე უმალ თავის საყვარელ ხელოვნებას დაუბრუნა. [196]ამ ამბის გამო სოფი არნუმ მოსწრებულად იხუმრა. თუ არ ვცდები, ის გაოცებული იყო იმით, რომ მისი მეგობრისადმი სარაზინის ინტერესმა ქანდაკება გადაწონა.

[197]1758 წელს სარაზინი იტალიაში წავიდა. [198]ამ მოგზაურობის დროს მისი მგზნებარე წარმოსახვა იტალიის სპილენძისფერი ცის ქვეშ გაღ-

ვივდა და ხელოვნების სამშობლოში მოფენილ გასაოცარ მონუმენტებთან შეხებამ მის არსებაში ჩაუქრობელი ცეცხლი ააგიზგიზა. ახალგაზრდა ხელოვანი ქანდაკებებით, ფრესკებით, ნახატებით ტკბებოდა. [199]რომში ჩასვლისას [200]შეჯიბრებისთვის უკვე მზად იყო და სურდა, თავისი სახელი მიქელანჯელოსა და ბუშარდონის სახელებს შორის ჩაეწერა. პირველ ხანებში თავის დროს სახელოსნოში მუშაობასა და იმ ხელოვნების ნიმუშების ყურადღებით შესწავლას შორის ანაწილებდა, რომლებიც ასე მრავლადაა რომში.

[201]რომში ორი კვირა ექსტაზურ მდგომარეობაში გაატარა, ნებისმიერი მგრძნობიარე ახალგაზრდის მსგავსად, რომელმაც ეს ნანგრევებადქცეული ქალაქი-დედოფალი იხილა. [202]ერთ საღამოს თეატრ „არჯენტინას“ ესტუმრა, [203]რომლის წინაც ხალხის ტევა აღარ იყო. [204]მან შეკრებილთა სიმრავლის მიზეზი იკითხა.[205]ადამიანები ორი სიტყვით პასუხობდნენ:

— ზამბინელა! იომელი!

[206]სარაზინი თეატრში შევიდა [207]და პარტერში [208]ორ საკმაოდ მსუქან აბატს შორის ჩაეჭეჭყა: [209]თუმცა გაუმართლა, სცენასთან ახლოს მოხვდა. [210]ფარდა აიწია. [211]ცხოვრებაში პირველად მოუსმინა მუსიკას, [212]რომლით მოგვრილ სიამეზეც, ბარონ ვორბახთან გამართულ საღამოზე, მჭევრმეტყველურად საუბრობდა ჟან-ჟაკ რუსო. [213]იომელის ღვთაებრივმა ჰარმონიამ ახალგაზრდა მოქანდაკეზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა, მისი გრძნობები გააყუჩა. ერთმანეთთან ოსტატურად შეხამებული იტალიური ხმების ამ თავისებურმა სინაზემ ენითაუწერელი ნეტარება მოჰგვარა. [214]დამუნჯდა, ადგილიდან ვეღარ იძვროდა, ვერც კი გრძნობდა, რომ ორ აბატს შორის იმყოფებოდა. [215]სული თითქოს ყურებსა და თვალებში გადაუსახლდა. ეგონა, რომ ხმას მთელი სხეულით ისრუტავდა. [216]უეცრად აპლოდისმენტებმა იქუხა და სცენაზე პრიმადონა გამოჩნდა. [217]ის კეკლუცად გამოვიდა ავანსცენაზე და საზოგადოებას უსაზღვრო მადლიერებით მიესალმა. სინათლე, ხალხის აღტაცება, სცენიური ილუზია, მომხიბვლელი კოსტიუმი, რაც იმხანად საკმაოდ მაცდურად გამოიყურებოდა, ამძაფრებდა შთაბეჭდილებას, [218]რომელიც ამ ქალმა გამოიწვია. [219]სარაზინს სიამოვნების ყვირილი აღმოხდა. [220]ის აღფრთოვანებული იყო იმ იდეალური სილამაზით, რასაც ბუნებაში ამდენ ხანს ეძებდა, როცა ერთი, ხშირად უსახური მოდელისგან, ფეხების მომხიბვლელ სიმრგვალეს იღებდა, მეორისგან – მკერდის კონტურებს, მესამისგან — ახალგაზრდა ქალის ყელთან შეერთებულ თეთრ მხრებს, ვიღაც ქალიშვილის ხელებს, მოზარდის გლუვ, პრიალა

მუხლებს. [222]სიცოცხლით სავსე და ნაზ ზამბინელაში თავი მოეყარა ქალის სხეულის საოცრად დახვეწილ პროპორციებს, რაც მას დიდი ხანია სწყუროდა და რომლის მკაცრი და, ამავე დროს, ვნებით აღსავსე შემფასებელი მხოლოდ მოქანდაკე შეიძლებოდა ყოფილიყო. [223]მეტყველი ბაგე, სიყვარულით სავსე თვალები, კანის დამაბრმავებელი სითეთრე. [224]ყველა ამ დეტალს დაუმატეთ მხატვრის აღფრთოვანებაში მომყვანი [225]ძველი ბერძნის საჭრეთლით გამოქანდაკებული ვენერას მთელი სრულქმნილება. [226]ხელოვანი ვერ კმაყოფილდებოდა იმ სწორუპოვარი ხაზების დახვეწილობით, რომლითაც ხელები სხეულს უერთდება, ყელის საუცხოო სიმრგვალით, ჰარმონიულად მორკალული წარბებით, ცხვირით, სახის უნაკლო ოვალით, სიცოცხლით სავსე კონტურების სიწმინდით, ხშირი, აპრეხილი წამწამების სილამაზით, რომლებიც დიდ, ვნებით აღსავსე ქუთუთოებს შემოჯარვოდა... [227]ის უფრო მეტი იყო, ვიდრე ქალი — ის იყო შედევრი. [228]ამ საოცარ ქმნილებაში იპოვიდით სიყვარულის დაპირებასაც, მამაკაცებს რომ ასე აღაფრთოვანებს და ისეთ მშვენიერებასაც, თვით ყველაზე მკაცრ კრიტიკოსსაც რომ დააკმაყოფილებს.

[229]სარაზინი თვალებით ჭამდა პიგმალიონის ამ ქანდაკებას, რომელიც კვარცხლბეკიდან მისთვის ჩამოსულიყო. [230]როცა ზამბინელამ სიმღერა დაიწყო, [231]გაშმაგდა [232]და ციებამ მოიცვა; [233]შემდეგ იგრძნო, რომ სადღაც, მისი არსების სიღრმეში, რასაც სხვა სიტყვის უქონლობის გამო ჩვენ გულს ვუწოდებთ, ცეცხლი აგიზგიზდა! [234]მას არ დაუკრავს ტაში, უბრალოდ, დუმდა [235]და გრძნობდა, რომ ნელ-ნელა სიგიჟე იპყრობდა; [236]ამგვარი გაშმაგება შეიძლება მხოლოდ იმ ასაკში განვიცადოთ, როცა ჩვენი სურვილები წარმოუდგენლად მძაფრი, საშინელი და ჯოჯოხეთურია. [237]სარაზინს თეატრის სცენაზე ავარდნა და ამ ქალის დაუფლება მოუნდა. ერთგვარი სულიერი დათრგუნულობით გაასმაგებული მისი ენერგია (რომლის მიზეზიც ძნელად თუ აიხსნება, ვინაიდან ეს მოვლენები იმ სფეროში მიმდინარეობს, რომელიც ადამიანის მზერისთვის მიუწვდომელია), მტკივნეული და თავშეუკავებელი გადმოღვრისკენ ისწრაფოდა. [238]გვერდიდან რომ შეგეხედათ, ცივი და ბრიყვი კაცი გეგონებოდათ. [239]დიდება, მეცნიერება, მომავალი, გვირგვინი, ყველაფერი ჩამოინგრა, გაცამტვერდა.

[240]მისი სიყვარულის მოპოვება ან სიკვდილი! – ასეთი იყო განაჩენი, რომელიც სარაზინმა თავს გამოუტანა. [241]ისეთი გაბრუებული იყო, რომ ვერც დარბაზს ხედავდა, ვერც მსმენელს, ვერც მსახიობებს, მუსიკაც კი არ ესმოდა. [242]მეტიც, მასა და ზამბინელას შორის მანძილი არ არ-

სებობდა; სარაზინი ეუფლებოდა მომღერალს, მასზე მიშტერებული თვალებით იპყრობდა. თითქმის ეშმაკეული ძალით გრძნობდა მისი ხმის თრთოლვას, მის თმაზე დაყრილი პუდრის სურნელს, ხედავდა მის სახეს, შეეძლო დაეთვალა ცისფერი ძარღვები, რომლებიც მის აბრეშუმივით კანს კიდევ უფრო წარმოაჩენდა. [243]ბოლოს, ზამბინელას რბილი, ნაზი, წკრიალა, ძაფივით მსუბუქი ხმა, რომელიც სიოს ქროლვაზე იცვლის ფორმას, სუსტდება და ძლიერდება, ვრცელდება და იკარგება, მძაფრად ეკვეთა მის სულს. [244]სარაზინის ბაგეს ძლიერი სიამოვნებით გამოწვეული უნებური შეკივლება დასცდა, [245]რომლის მსგავსი ადამიანურმა ვნებებმა იშვიათად შეიძლება გამოიწვიოს. [246]მალე იძულებული გახდა თეატრი დაეტოვებინა. [247]ფეხები უკანკალებდა და თითქმის აღარ ემორჩილებოდა. ისე ძალაგამოცლილი და დასუსტებული იყო, როგორც განერვიულებული ადამიანი, რომელიც საშინელ სიბრაზეს აჭყვა. მან ისეთი სიამოვნება და, ამასთან, იმგვარი ტკივილი გადაიტანა, რომ მისი ცხოვრება ლარნაკიდან უეცრად გადმოღვრილ წყალს დაემსგავსა. დაცარიელდა, გატყდა, თავს იმ მძიმე ავადმყოფობით შეპყრობილ ადამიანად გრძნობდა, რომელსაც გამოჯანმრთელების იმედი დაუკარგავს. [248]აუხსნელი სევდით მოცული [249]ეკლესიის კიბეზე ჩამოჯდა. ზურგით ტაძრის სვეტს მიეყრდნო და არეულმა ფიქრებმა სიზმარივით გაიტაცა. ვნება მეხივით დაატყდა თავს. [250]სახლში დაბრუნებული [251]შეპყრობილივით მუშაობდა, რაც ცხოვრებაში სიახლის გაჩენაზე მიუთითებს. პირველი სიყვარულის ცეცხლის მოპოვების შემდეგ, რომელიც სიამოვნებასთან ისევე ახლოსაა, როგორც ტანჯვასთან, მას საკუთარი მოუთმენლობისა და სიშმაგის სხვა გეზით წარმართვა სურდა და გადაწყვიტა, ზამბინელას სახე მახსოვრობით შეექმნა. მისმა სურვილებმა თითქოს ფრთა შეისხა. [252]ზოგიერთ ფურცელზე ზამბინელა გამოხატული იყო ისეთ მშვიდ და ცივ პოზაში, როგორსაც უპირატესობას ანიჭებდნენ რაფაელი, ჯორჯონე და სხვა დიდი მხატვრები. [253]სხვაგან მას თავი ნატიფად დაეხარა, რულადას ასრულებდა და საკუთარ ხმას თითქოს თავადვე უსმენდა. [254]სარაზინმა თავისი საყვარლის პორტრეტი ყველა პოზაში დახატა — ვუალის გარეშე, დამჯდარი, ფეხზე მდგომი, დაწოლილი, უმანკოებითა თუ სიყვარულით სავსე; მან თავისი გაშმაგებული ფანქრის წყალობით განახორციელა ყველა ახირებული იდეა, რომელიც ჩვენს წარმოსახვაში მაშინ ღვივდება, როცა საყვარელ ადამიანზე ფიქრით ვართ აღვსილნი. [255]მაგრამ მისი შმაგი ფიქრები ნახატის საზღვრებს სცდებოდა. [256]ის უყურებდა ზამბინელას, საუბრობდა მასთან, ემუდარებოდა, უკავშირებდა ცხოვრებისა და ბედ-

ნიერების ათას წელს, წარმოსახვაში მასთან ერთად განიცდიდა ცხოვრების მრავალფეროვან ეპიზოდებს, [257]გეგმავდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მასთან ერთად გასატარებელ მომავალს. [258]მეორე დილით მან თეატრში მსახური გაგზავნა, რათა მთელი სეზონისთვის ლოჟა სცენის ახლოს ექირავებინა. [259]შემდეგ, როგორც ვნებებით სავსე სულის მქონე ახალგაზრდამ, [260]არჩეული გზის სირთულეები გააზვიადა და გადაწყვიტა, პირველ ხანებში თავისი ვნებები სატრფოს თაყვანისცემით დაეკმაყოფილებინა.

[261]მაგრამ სიყვარულის ეს ოქროს ხანა, როდესაც საკუთარი გრძნობებით ვტკბებით და ბედნიერებას ჩვენსავე განცდებში ვპოულობთ, [262]სარაზინისთვის დიდხანს არ გაგრძელებულა. [263]შემდგომ განვითარებული მოვლენები მისთვის მოულოდნელი აღმოჩნდა, [264]რადგან ჯერ კიდევ იმ ჭაბუკური ჰალუცინაციის ხიბლში იმყოფებოდა, რომელიც ერთდროულად გულუბრყვილოც იყო და სასიამოვნოც. [265]ერთი კვირის განმავლობაში მთელი ცხოვრება გაიარა: დილაობით თიხას ზელდა [266]და, მიუხედავად იმისა, რომ ვუალები, კაბები, კორსეტები, ბაფთები, ზამბინელას ტანს უფარავდა, მაინც ცდილობდა ზამბინელას სხეულის ასლი გამოეძერწა; [267]საღამოს კი თავის ლოჟაში ადრიანად მოკალათდებოდა, სავარძელზე მარტო წამოწვებოდა და ოპიუმით მთვრალი თურქივით ისეთი სავსე და უხვი ბედნიერებით ტკბებოდა, როგორიც შეიძლება მხოლოდ ინატრო. [268]ჯერ ის თანდათან გაუშინაურდა იმ ცხოველ ემოციებს, რომლებსაც მას თავისი გულისმპყრობელი აღუძრავდა, [269]შემდეგ კი ისწავლა, თვალები მშვიდად მიეპყრო მისთვის და [270]აღარ ეჭვრიტა უგონო მგზნებარებით, რამაც გაცნობის პირველ დღეებში მხეცად აქცია. მისი ვნება უფრო ღრმა და მშვიდი გახდა: [271]საკუთარ თავში ჩაკეტილი მოქანდაკე არ უშვებდა, რომ მეგობრებს, მისი წარმოსახვებთან დაკავშირებული, ოცნებებითა და იმედებით შემკული, ბედნიერებით სავსე მარტოობა დაერღვიათ. [272]მას ისე ძლიერად და მიამიტად უყვარდა, რომ ეძალებოდა უბინო ეჭვები, რომლებიც პირველი სიყვარულისას გვიპყრობს ხოლმე [273]და უკვე იმაზე ფიქრიც კი დაიწყო, რომ მოვიდა მოქმედების, ხრიკების, იმის ცოდნის დრო, თუ სად ცხოვრობდა ზამბინელა, ჰყავდა თუ არა დედა, ბიძა, მეურვე, ოჯახი, მის ნახვასა და მასთან საუბარზე ოცნებობდა. სარაზინის გული ამ თამამი აზრებით ისე ძლიერად იკუმშებოდა, რომ მათი განხორციელება მეორე დღისთვის გადაჰქონდა [274]და საკუთარი ფიზიკური ტანჯვით ისევე ტკბებოდა, როგორც გონებით განცდილი სიამოვნებით.

– [275]მაგრამ, — შემაწყვეტინა ქალბატონმა როშფიდმა, — ჯერ კიდევ ვერ ვხედავ მარიანინას და მის ჩია მოხუცს.

— თქვენ მის გარდა ვერავის ხედავთ! — წამოვიყვირე მოთმინებიდან გამოსული ავტორივით, რომელსაც წარმატებული სცენის ეფექტს ურღვევენ.

— [276]რამდენიმე დღის განმავლობაში, — განვაგრძე პაუზის შემდეგ, — სარაზინი ისე ერთგულად მიდიოდა და მოიკალათებდა ხოლმე თავის ლოჟაში, მისი მზერა ისეთ სიყვარულს გამოხატავდა, [277]რომ ამ ადამიანის ვნებას ზამბინელას ხმის მიმართ მთელი პარიზი შეიტყობდა, ეს ამბავი აქ რომ მომხდარიყო; [278]მაგრამ იტალიაში, ქალბატონო, სპექტაკლზე მისულებს თავიანთი ანგარიში, თავიანთი ვნება, თავიანთი გულის ინტერესი აქვთ, რაც სხვების ჭოგრიტით თვალიერებას გამორიცხავს. [279]თუმცა მოქანდაკის სიგიჟე ოპერის მომღერლებს მხედველობიდან დიდხანს ვერ გამოეპარებოდათ. [280]ერთ საღამოს ფრანგმა შეამჩნია, რომ კულისებში მასზე იცინოდნენ. [281]ძნელია ითქვას, რას ჩაიდენდა იგი, [282]სცენაზე ზამბინელა რომ არ გამოსულიყო. მან სარაზინს მრავლისმეტყველი მზერა მიაპყრო. [283]ქალის გამოხედვა ხშირად იმაზე მეტს ამბობს, ვიდრე მას სურს. [284]ეს გამოხედვა მოქანდაკისთვის ნამდვილი გამოცხადება იყო. სარაზინი უყვარდათ! „თუ ეს მხოლოდ ახირებაა, — ფიქრობდა ის, და უკვე მზად იყო, თავისი სატრფო გადაჭარბებულ მგზნებარებაში დაედანაშაულებინა, — თვითონაც არ უწყის, რა ემუქრება. იმედია, ეს ახირება მთელი ცხოვრება გამყვება!" [285]ამ დროს სარაზინის ყურადღება ლოჟის კარზე სამგზის მსუბუქმა დაკაკუნებამ მიიპყრო. [286]მან კარი გააღო.

[287]ლოჟაში მოხუცი ქალი შეიპარა, რომელსაც იდუმალი გამომეტყველება ჰქონდა.

— [288]ახალგაზრდავ, — თქვა მან, — თუ გსურთ, ბედნიერი იყოთ, წინდახედულება გამოიჩინეთ, საწვიმარი მოისხით, თვალებზე განიერი ქუდი ჩამოიფარეთ და საღამოს 10 საათისთვის კორსოს ქუჩაზე, სასტუმრო „ესპანეთის" წინ დამელოდეთ.

— [289]მოვალ, — უპასუხა მან [290]და დუენიას დამჭკნარ ხელებში 2 ლუიდორი ჩაუდო.

[291]სარაზინი ლოჟიდან მას შემდეგ გავარდა, [292]რაც ზამბინელასგან ნიშანი მიიღო. ქალმა ვნებიანი ქუთუთოები მორცხვად დახარა, თითქოს გაუხარდა, რომ მას გაუგეს. [293]მოქანდაკე შინისკენ გამალებით გარბოდა, რათა შეერჩია ჩაცმულობა, რომელიც გამორჩეულ მომხიბვლელობას შესძენდა.

[294]თეატრიდან გამოსვლისას [295]ერთმა უცნობმა მას მხარზე ხელი მოჰკიდა, შეაჩერა და ყურში ჩასჩურჩულა:

— თავს გაუფრთხილდით, ბატონო ფრანგო, საქმე სიკვდილ-სიცოცხლეს ეხება. კარდინალი ჩიკონიარა მისი მფარველია და ნუ ეხუმრებით.

[296]იმ წუთში სარაზინსა და ზამბინელას შორის ეშმაკს ჯოჯოხეთის უფსკრულიც რომ გაეხსნა, სარაზინი მას ალბათ ერთი ნახტომით გადალახავდა. მოქანდაკის სიყვარული, ჰომეროსის მიერ აღწერილი უკვდავი ღმერთების რაშების მსგავსად, თვალის დახამხამებაში გადაკვეთდა განუზომელ სივრცეებს.

— [297]სახლიდან გასვლისთანავე სიკვდილიც რომ მელოდეს, კიდევ უფრო ვიჩქარებდი, — უპასუხა მან.

— [298]Poverino!* — იყვირა უცნობმა და გაუჩინარდა.

[299]შეყვარებულისთვის საფრთხე ხომ შვებაა? [300]სარაზინის მოსამსახურეს არასდროს უნახავს, რომ მის ბატონს შემოსვაზე ასე ეზრუნოს. [301]ბუშარდონის ნაჩუქარი საუკეთესო ხმალი, კლოტილდას ნაბოძები ყელსახვევი, ოქროსფერი ძაფით ნაქარგი კამზოლი, ვერცხლის ძაფით ნაქსოვი ჟილეტი, ოქროს სათუთუნე, ძვირფასი საათი, — ყველაფერი გამოზიდა სკივრიდან [302]და გამოეწყო იმ ქალიშვილივით, რომელმაც თავის პირველ სიყვარულს წინ უნდა ჩაუაროს. [303]სიყვარულითა და იმედით მთვრალი სარაზინი დათქმულ დროს [304]ლაბადაში ცხვირჩარგული გარბოდა შეხვედრაზე, რომელიც მოხუცმა დაუნიშნა. დუენია ელოდებოდა.

— დააგვიანეთ! — უთხრა მან. — [305]წამომყევით!

იგი ფრანგს სხვადასხვა ვიწრო ქუჩის გავლით მიუძღვებოდა [306]და ერთი საკმაოდ ლამაზი სასახლის წინ გაჩერდა. [307]დუენიამ დააკაკუნა [308]და მათ წინაშე კარი გაიღო. [309]შემდეგ სარაზინი კიბეების ლაბირინთით წაიყვანა, მთვარით სუსტად განათებული შუშაბანდები და ოთახები გაატარა. ბოლოს კარს მიადგნენ. [310]ჭუჭრუტანებიდან მკვეთრი სინათლე და მხიარული, ხმამაღალი ლაპარაკი გამოდიოდა.

[311]სარაზინი თითქოს დაბრმავდა, როცა მოხუცის სიტყვაზე ამ საიდუმლო ოთახში შეუშვეს და უეცრად გაჩახჩახებულ, მდიდრულად მორთულ დარბაზში აღმოჩნდა, რომლის შუაგულშიც წმიდათაწმიდა ბოთლებითა და ლალივით მოელვარე, წახნაგებიანი, მაცდუნებელი სურებით დამძიმებული სუფრა იყო გაშლილი. [312]მან იცნო თეატრის მომღერლები, [313]რომელთა შორის რამდენიმე მომხიბვლელი ქალიც შენიშნა. ყველანი მზად იყვნენ ღრეობის დასაწყებად, რადგან მის გარდა აღარავის ელოდნენ. [314]სარაზინმა მოძალებული წყენა ჩაიხშო [315]და თავი მტკიცედ დაიჭირა.

[316]მოქანდაკეს იმედი ჰქონდა, რომ დახვდებოდა მცირედ განათებული ოთახი, სატრფო — ანთებულ ბუხართან, იქვე, ორ ნაბიჯზე მიმა-

* იტალ. საბრალო!

ლული ვინმე ეჭვიანი მეტოქე, სიკვდილი და სიყვარული, ერთმანეთისთვის ჩურჩულით გულის გადაშლა, სახიფათო კოცნა, ერთმანეთთან ისე ახლოს მიტანილი სახეები, რომ ზამბინელას თმები მის სურვილით სავსე და ბედნიერებისგან გახურებულ შუბლს შეხებოდა.

— [317]მოლხენას გაუმარჯოს! — იყვირა მან. — Signori e belle donne*, ნება მიბოძეთ, მოგვიანებით მეც მიგიწვიოთ და ჩემი მადლიერება გამოვხატო იმ დახვედრისთვის, რომელიც საბრალო მოქანდაკისთვის გამართეთ. [318]მას შემდეგ, რაც იქ მყოფი, გარეგნულად ნაცნობი ადამიანებისგან, საკმაოდ თბილი მისალმება მიიღო, [319]სცადა, განიერ, ღრმა სავარძელს მიახლოებოდა, [320]რომელზეც ზანტად მიწოლილი ზამბინელა ელოდა. [321]ოჰ, როგორ ფეთქავდა სარაზინის გული, როცა მან თვალი მოკრა მის პატარა ფეხებს, რომელზეც ღია ფეხსაცმელები ეცვა და, რომლებიც, ნება მიბოძეთ, ვთქვა, ქალბატონო, ოდესღაც ქალის ფეხს ისეთ სიკეკლუცეს ანიჭებდა, ისეთ მგრძნობიარეს ხდიდა, რომ წარმოუდგენელია, მის მიმართ მამაკაცი გულგრილი დარჩენილიყო. კარგად შემოტმასნილი მწვანეისრებიანი თეთრი წინდები, მოკლე კაბები, მაღალქუსლიანი, ცხვირწაწვეტებული ფეხსაცმელები ლუდოვიკო XV მეფობის ხანაში, ალბათ, ცოტათი მაინც უწყობდა ხელს ევროპისა და სამღვდელოების დემორალიზაციას.

— ცოტათი? — იკითხა მარკიზამ, — ესე იგი, თქვენ არაფერი წაგიკითხავთ!

— [322]ზამბინელას — ღიმილით განვაგრძე — ფეხი ფეხზე ურცხვად გადაედო და ანცად არხევდა. ეს იყო ჰერცოგინიებისთვის დამახასიათებელი ჭირვეული, მაგრამ მაცდუნებელი სინაზით სავსე პოზა. [323]მან თეატრალური შესამოსელი გაიხადა და კორსაჟი გამოუჩნდა, რომელიც მის წერწეტ ტანს გამოკვეთდა, ხოლო ხაბარდა და ცისფერი ყვავილებით მოქარგული ატლასის კაბა მის მშვენიერ აღნაგობას კიდევ უფრო წარმოაჩენდა. [324]მომღერლის მკერდის სილამაზე მეტისმეტი სიკეკლუცით იმალებოდა მაქმანებს მიღმა და დამაბრმავებელი სითეთრით ელვარებდა; [325]დაახლოებით ქალბატონ დიუბარივით იყო დავარცხნილი; მისი სახე ფართო თავსაბურავის ქვეშ უფრო ნატიფი ჩანდა, პუდრიც ძალიან უხდებოდა. [326]ასეთი მშვენიერი მომღერლის ხილვა მისი გალმერთების ტოლფასი იყო. [327]მან მოქანდაკეს მაცდუნებლად შესცინა. [328]სარაზინი, რომელიც უკმაყოფილო იყო იმით, რომ ზამბინელასთან მოწმეების გარეშე საუბრის საშუალება არ მიეცა, [329]მის მახლობლად თავაზიანად დაჯდა და საუბარი მუსიკაზე გაუბა, თან ხოტბას ასხამდა მის ტალანტს, [330]მაგრამ სიყვარულის, შიშისა და იმედისგან ხმა უთრთოდა.

* იტალ. ბატონებო და მშვენიერო ქალბატონებო!

— [331]რისი გეშინიათ? — ჰკითხა მას ვიტალიანიმ, დასის ყველაზე ცნობილმა მომღერალმა, — დამშვიდდით! თქვენ აქ ერთი მეტოქეც კი არ გყავთ! — ტენორმა ეს თქვა და გაიღიმა. ბაგეებზე იგივე ღიმილი აესახათ თანამეინახეებსაც, [332]რომლებიც ეშმაკურად ცდილობდნენ, რომ შეყვარებული ვერაფერს მიმხვდარიყო. [333]თავისი საიდუმლო სიყვარულის გამჟღავნება ხანჯალივით მოულოდნელად ეძგერა სარაზინის გულს. თუმცა მას, თავისი ძლიერი ხასიათიდან გამომდინარე, სწამდა, რომ მის გრძნობაზე გავლენას ვერაფერი მოახდენდა. [334]მოქანდაკეს შეიძლება ერთხელაც არ უფიქრია, რომ ზამბინელა თითქმის კურტიზანი იყო [335]და ვერასოდეს შეძლებდა, ერთდროულად დამტკბარიყო იმ წმინდა ნეტარებითაც, ახალგაზრდა ქალის საამო სიყვარული რომ განიჭებს და იმ ცეცხლოვანი ვნებითაც, თეატრის მსახიობი ქა-ლის სიყვარულისთვის რომ უნდა გაიღო. [336]ის ჩაფიქრდა და ბედს დამორჩილდა.

[337]ვახშამი შემოიტანეს. [338]სარაზინი და ზამბინელა, ზედმეტი ცერემონიალის გარეშე, გვერდიგვერდ დასხდნენ. [339]შუა ნადიმამდე მსახიობები ზომიერებას იჩენდნენ [340]და მოქანდაკეს მომღერალთან საუბარი შეეძლო. [341]ის მიხვდა, რომ ზამბინელა ჭკვიანი და დახვეწილი, [342]თუმცა განსაცვიფრებლად უმეცარი, [343]სუსტი ნებისყოფისა და ცრუმორწმუნე იყო. [344]მისი აგებულების სიმყიფე ერთგვარად მის მსოფლხედვაზეც ირეკლებოდა. [345]როცა ვიტალიანიმ პირველი შამპანურის ბოთლი გახსნა, [346]საცობის ამოვარდნით გამოწვეული ხმაურის გამო, სარაზინმა თავისი მეზობლის თვალებში ცხოველი შიში ამოიკითხა. [347]მისი ქალური აგებულების ეს უნებური კრთომა შეყვარებულმა ხელოვანმა გადაჭარბებულ მგრძნობელობას მიაწერა. ამ სისუსტემ ფრანგი მოხიბლა. [348]მამაკაცის სიყვარული ყოველთვის გულისხმობს ქალის მფარველობის სურვილს! „ამიერიდან შეგიძლიათ ჩემი ძალის იმედი გქონდეთ და მას ფარივით ამოეფაროთ!“ — ეს ფრაზა ხომ სიყვარულის ყოველ განაცხადს ფონად გასდევს? [349]სარაზინი ძალიან მონდომებული იყო, რომ თავისი ლამაზი იტალიელი ქათინაურებით შეემკო, მაგრამ ისე იქცეოდა, როგორც ყველა შეყვარებული — ხან სერიოზული იყო, ხან მხიარული, ხანაც — დაძაბული. [350]ერთი შეხედვით, ისე ჩანდა, თითქოს იქ მყოფთა საუბარს გულდასმით უსმენდა, მაგრამ არც ერთი წარმოთქმული სიტყვა არ ესმოდა, იმდენად დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა მის გვერდით ყოფნა, მისი ხელის შეხება, მის მიმართ ყურადღების გამოჩენა. ის იდუმალი სიყვარულით იყო სავსე. [351]მრავლისმეტყველ მზერათა გაცვლის მიუხედავად, [352]მოქანდაკე გააოცა იმ თავშეკავებამ, რასაც ზამბინელა

მის მიმართ იჩენდა. [353]თუმცა, უნდა ითქვას, რომ პირველმა მან დაიწყო სარაზინისთვის ფეხის მსუბუქად დაბიჯება და თავისუფალი და შეყვარებული ქალისთვის დამახასიათებელი ხრიკებით გაღიზიანება; [354]მაგრამ როცა სარაზინმა საუბარში საკუთარი ცხოვრებიდან ერთი ეპიზოდი ახსენა, რაც მის თავშეუკავებლობაზე მიუთითებდა, [355]ის უეცრად ქალწულებრივი მოკრძალებულობით შეიმოსა.

[356]როცა ვახშამი ღრეობაში გადაიზარდა, [357]მალაგითა და შერით შეზარხოშებულებმა საზოგადოებამ სიმღერა წამოიწყო. ისინი მშვენიერ დუეტებს, კალაბრიულ სიმღერებს, ესპანურ სეგიდილიებს, ნეაპოლიტანურ კანცონეტებს ასრულებდნენ. [358]სიმთვრალე იღვრებოდა იქ მყოფთა თვალებიდან, ისმოდა მუსიკაში, გულებში, ხმაში. უეცრად სიცოცხლით სავსე მხიარულებამ, მოჭარბებულმა გულწრფელობამ და იტალიურმა სიხალასემ ამოხეთქა, [359]რომლის შესახებ წარმოდგენაც კი არ აქვთ მათ, ვინც მხოლოდ პარიზულ წვეულებებს, ლონდონურ მეჯლისებსა თუ ვენეციური მაღალი წრის საღამოებს იცნობს. [360]ხუმრობა და სასიყვარულო სიტყვები ერთმანეთს ერეოდა, როგორც ტყვიები ომის დროს და ეს ყველაფერი სიცილში, მკრეხელურ გამონათქვამებში, წმინდა ქალწულისა თუ al Bambino*-ს მიმართ აღვლენილ საგალობლებში იკარგებოდა. [361]ვიღაცას ტახტზე წამოწოლილს დაეძინა. [362]ახალგაზრდა ქალი სიყვარულის ახსნას ისმენდა და ვერც კი ამჩნევდა, ხერესის ღვინო ხალიჩაზე როგორ ეღვრებოდა. [363]ამ არეულობაში [364]მხოლოდ ჩაფიქრებული ზამბინელა იჯდა თავზარდაცემულივით. მან სასმელზე უარი თქვა, [365]სამაგიეროდ, მგონი ზომაზე მეტი ჭამა; მაგრამ გურმანობა, როგორც ამბობენ, მიმზიდველობასაც კი ჰმატებს მანდილოსანს. [366]თავისი სატრფოს სიბრძნით აღფრთოვანებული [367]სარაზინი სერიოზულად დაფიქრდა მომავალზე. „მას უნდა, რომ ჩემზე დაქორწინდეს“, — ეუბნებოდა საკუთარ თავს და ამ ქორწინებაზე ოცნებებით ივსებოდა. ეგონა, რომ მთელი ცხოვრება ვერ ამოწურავდა იმ ბედნიერებას, რომელიც მისი სულის სიღრმეში იმალებოდა. [368]მისი თანამეინახე ვიტალიანი კი ისე ხშირად უსხამდა სასმელს, რომ დილის სამი საათისთვის, სარაზინმა, [369]ჯერ კიდევ არცთუ ისე მთვრალმა, ჰალუცინაციებთან გამკლავების ძალა დაკარგა. [370]სიშმაგის შემოტევისას, მან ქალი გაიტაცა [371]და იმ პატარა ბუდუარში შეიყვანა, რომელიც დარბაზს კარით უკავშირდებოდა [372]და რომელზეც მანამდეც არაერთხელ შეაჩერა მზერა. [373]იტალიელი ქალი ხანჯლით იყო შეიარაღებული.

---

* იტალ. ყრმა იესო

— თუ მომიახლოვდები, — უთხრა მან, — იძულებული გავხდები, ხანჯალი ჩაგცე მკერდში! [374]წადი! ვიცი, რომ მაინც შემიზიზღებ; იმდენ პატივს გცემ, რომ აქ არ დაგნებდე. არ მინდა, შენი გრძნობა შეურაცხვყო.

— [375]აჰ! — წამოიყვირა სარაზინმა, — ცუდი საშუალება გამოძებნე იმ ვნების ცეცხლის ჩასაქრობად, რომელსაც განზრახ აღვივებ. [376]ნუთუ იმდენად გარყვნილი ხარ, რომ ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე გულგამომშრალი კურტიზანივით მოიქცევი, რომელიც მეტის გამორჩენის მიზნით, მამაკაცის გრძნობებზე თამაშობს?

— [377]კი მაგრამ, დღეს ხომ პარასკევია, — უპასუხა მან, [378]ფრანგის თავშეუკავებლობით შეშინებულმა.

[379]სარაზინს, რომელიც ღვთისმოსავი არ ყოფილა, ამ სიტყვებმა სიცილი მოჰგვარა. [380]ზამბინელა შველივით შეხტა [381]და სადღესასწაულო დარბაზში გავარდა. [382]დადევნებულ სარაზინს [383]საშინელი სიცილით შეეგებნენ. [384]მან დაინახა სავარძელზე მისვენებული ზამბინელა, რომელიც ახლახანს განცდილი დაძაბულობის გამო ფერდაკარგული და ღონემიხდილი იყო.

[385]სარაზინს იტალიური ცუდად ესმოდა, მაგრამ [386]მაინც გაიგო, მისი სატრფო როგორ ეჩურჩულებოდა ვიტალიანის:

— შეიძლება მომკლას!

[387]ამ უცნაურმა სცენამ მოქანდაკე სრულიად დააბნია. გონს მოეგო; თავიდან უძრავად იდგა; შემდეგ სიტყვები მოძებნა, სატრფოს მიუჯდა და არწმუნებდა, რომ მას დიდ პატივს სცემდა. ბოლოს ვნების შეკავებაც მოახერხა და ქალს მგზნებარე სიტყვებით მიმართა; იმის გამოსახატავად, თუ როგორ უყვარდა, ფეხქვეშ დაუფინა [388]თავისი მაგიური მჭევრმეტყველების მთელი სიმდიდრე, [389]რომელშიც ქალებს იშვიათად შეაქვთ ეჭვი.

[390]დილის პირველი სხივების გამოჩენისთანავე, ერთმა ქალმა თანამეინახეებს მოულოდნელად ფრასკატიში წასვლა შესთავაზა. [391]ყველა სიხარულის ყიჟინით მიესალმა ლუდოვიზის ვილაში დღის გატარების იდეას. [392]ვიტალიანი ეტლების დასაქირავებლად წავიდა. [393]სარაზინს ზამბინელას ფაეტონით წაყვანა ხვდა წილად. [394]უკვე რომიდან გადიოდნენ, როცა ბობოქარი ღამის გამო დროებით ჩახშობილმა მხიარულებამ ისევ იფეთქა. ეს ადამიანები — მამაკაცები და ქალები, როგორც ჩანს, მიჩვეული იყვნენ ამ უცნაურ, უსასრულო სიამოვნებით აღსავსე ცხოვრებასა და ვნებების მონობას, რაც მათ ყოფას ერთ დაუსრულებელ დღესასწაულად, უზრუნველ მხიარულებად გარდაქმნიდა. [395]მხოლოდ სარაზინის თანამგზავრი ჩანდა ღონემიხდილი.

— ავად ხართ? — ჰკითხა სარაზინმა, — შინ დაბრუნება ხომ არ გსურთ?

— არც იმდენად ძლიერი ვარ, რომ ამდენ თავაშვებულობას გავუძლო, — უპასუხა მან, — თავი უნდა დავზოგო. [396]თუმცა თქვენ გვერდით თავს კარგად ვგრძნობ! თქვენ რომ არა, ამ ვახშამზე არც დავრჩებოდი. [397]უძილო ღამის გამო მხნეობა სრულიად დავკარგე.

— როგორი სათუთი ხართ! — განაგრძო ამ მომხიბვლელი ქმნილების ნაზი ნაკვთებით აღფრთოვანებულმა სარაზინმა.

— ღრეობები ხმას მიზიანებს.

— [398]ახლა, როცა მარტო ვართ, — წამოიძახა ხელოვანმა, — და ჩემი მოძალებული ვნების არ უნდა გეშინოდეთ, მითხარით, რომ გიყვარვართ!

— [399]რატომ? — უპასუხა მან, — რისთვის? — [400]ლამაზი გეჩვენებით, მაგრამ თქვენ ფრანგი ხართ და თქვენი გრძნობები მალე გახუნდება. [401]არა! თქვენ ისე არ გეყვარებით, როგორც მე მინდა.

— მითხარით, როგორ გინდათ!

— უხამსი მიზნების, ვნებების გარეშე, წმინდად. [402]ალბათ მამაკაცი უფრო მეტად მძულს, ვიდრე ქალი. [403]მეგობრობა მჭირდება... [404]სამყარო უდაბნოა ჩემთვის. მე დაწყევლილი ქმნილება ვარ, იმისთვის განწირული, რომ ბედნიერების არსი მესმოდეს, შევიგრძნობდე, მსურდეს და იძულებული ვარ, ვუყურებდე, თუ როგორ მისხლტება იგი ხელიდან ნებისმიერ წუთს, ისევე როგორც ბევრი სხვა რამ. [405]გახსოვდეთ, ბატონო, მე თქვენ არ მოგატყუებთ. [406]გიკრძალავთ ჩემს სიყვარულს! [407]მხოლოდ თქვენი ერთგული მეგობარი შემიძლია ვიყო, რადგან მოხიბლული ვარ თქვენი ძალითა და ხასიათით. მე ძმა, დამცველი მჭირდება. იყავით ჩემი ძმა [408]და სხვა არაფერი.

— [409]არ მიყვარდეთ? — შეჰყვირა სარაზინმა, — კი მაგრამ, ჩემო ძვირფასო ანგელოზო, შენ ხომ ჩემი ცხოვრება ხარ, ჩემი ბედნიერება!

—[410]საკმარისია ერთი სიტყვა გითხრათ, რომ ზიზღით მკრავთ ხელს.

— [411]კეკლუცო! [412]ვერაფერი შემაშინებს.

— [413]მითხარი, რომ ჩემი მომავალი შენ იქნები, რომ ორ თვეში მოვკვდები, რომ შენი კოცნისთვის დავიწყევლები — [414]და აკოცა, [415]ზამბინელას ძალისხმევის მიუხედავად, რომ ეს ვნებიანი კოცნა თავიდან აეცილებინა.

— [416]მითხარი, რომ დემონი ხარ, რომ ჩემი ქონება, ჩემი სახელი, მთელი ჩემი დიდება გჭირდება! გინდა აღარასოდეს აღარაფერს გამოვაქანდაკებ? მითხარი!

— [417]და ქალი რომ არ აღმოვჩნდე? — [418]რბილი, ვერცხლის ჟღერადობის ხმით, მორცხვად ჰკითხა ზამბინელამ.

— [419]რა კარგი ხუმრობაა! — შეჰყვირა სარაზინმა, — ნუთუ გგონია, რომ ხელოვანის თვალს მოატყუებ? [420]განა ათი დღის განმავლობაში ტყუილად გჭამდი თვალებით, დაჟინებით გაკვირდებოდი და შენი სრულქმნილებით ვიხიბლებოდი? [421]მხოლოდ ქალს შეიძლება ჰქონდეს ასეთი მრგვალი და ნაზი მხრები, ასეთი მოხდენილი აღნაგობა. [422]აჰა! ესე იგი, კომპლიმენტები გინდა?

— [423]საბედისწერო სილამაზე! — ნაღვლიანი ღიმილით წაიჩურჩულა ზამბინელამ და თვალები ზეცისკენ ააპყრო. [424]იმ წამს მის მზერაში ისეთმა მტანჯველმა, მგზნებარე სასოწარკვეთამ გაიელვა, რომ სარაზინი შეკრთა.

— [425]ბატონო ფრანგო, — წამოიწყო კვლავ ზამბინელამ, — სამუდამოდ დაივიწყეთ ეს წუთიერი სიგიჟე. [426]მე დიდ პატივს გცემთ, [427]მაგრამ სიყვარულს ნუ მთხოვთ; ეს გრძნობა უკვე დიდი ხანია ჩახშობილია ჩემს გულში. მე არ მაქვს გული! — წამოიყვირა აცრემლებულმა. — სცენა, რომელზეც მნახეთ, ის აპლოდისმენტები, მუსიკა, დიდება — განაჩენია, რომელიც გამომიტანეს; აი, ჩემი ცხოვრება, სხვა არ გამაჩნია! [428]რამდენიმე საათში თქვენ სხვაგვარი თვალით შემომხედავთ, ქალი, რომელიც გიყვარდათ, აღარ იარსებებს.

[429]მოქანდაკემ არაფერი უპასუხა. [430]ის ერთიანად შეეპყრო ყრუ სიშმაგეს, რომელიც გულს უწურავდა და ანთებული თვალებით უცქერდა ამ უცნაურ ქალს. მწუხარებით, მელანქოლიითა და სასოწარკვეთილებით გამსჭვალული ზამბინელას სუსტი ხმა, მისი ქცევები, მანერები, ჟესტები, მოქანდაკეს სულში ბობოქარ ვნებას უღვიძებდა, მისი თითოეული სიტყვა კი კიდევ უფრო აღაგზნებდა. [431]ამ წუთებში მათ მიაღწიეს კიდეც ფრასკატის. [432]როცა ხელოვანმა თავის სატრფოს ეტლიდან ჩამოსასვლელად ხელი შეაშველა, [433]იგრძნო, რომ ზამბინელა ერთიანად კანკალებდა.

— რა გჭირთ? — შესძახა მან ფერდაკარგული ზამბინელას დანახვისას, — მირჩევნია მოვკვდე, თუკი თქვენი ტანჯვის უნებლიე მიზეზად ვიქეცი.

— გველი! — წაიჩურჩულა ზამბინელამ და მიუთითა ანკარაზე, რომელიც თხრილის გასწვრივ მისრიალებდა, ამ საზიზღარი ქვეწარმავლების მეშინია.

სარაზინმა ანკარას თავი ქუსლის დარტყმით გაუსრისა.

— [434]რა გაბედული ხართ! — შესძახა მკვდარი ქვეწარმავლის ხილვით აშკარად შეშინებულმა ზამბინელამ.

— [435]აბა, — თქვა მხატვარმა ღიმილით, — ნუთუ ისევ გაბედავთ და იმის მტკიცებას მოჰყვებით, რომ ქალი არ ხართ?

[436]ისინი თანამგზავრებს შეუერთდნენ და ლუდოვიზის ვილას ტყეში გაისეირნეს, რომელიც იმ დროს კარდინალ ჩიკონიარას ეკუთვნოდა. [437]დილა შეყვარებული მოქანდაკისთვის ჩქარა მიილია, [438]მაგრამ ის აღსავსე იყო ათასგვარი წვრილმანი დეტალით, რომელიც ამ სუსტი და სათუთი ბუნების მქონე ადამიანის კეკლუცობას, უმწეობასა და კოპწიაობას წარმოაჩენდა. [439]ის იყო ქალი, მისთვის დამახასიათებელი ანაზდეული შიშით, უმიზეზო ახირებებით, ინსტინქტური აღტკინებებით, მოულოდნელი სითამამით, კვეხნითა და გრძნობათა მომხიბვლელი სინატიფით. [440]უეცრად მინდორში მოსეირნე მხიარული მომღერლების მცირე ჯგუფმა, რომელიც შორს წასულიყო, კბილებამდე შეიარაღებული რამდენიმე კაცი დაინახა, რომელთა აღკაზმულობა ეჭვს იწვევდა. «ავაზაკები!» — წამოიძახა ვიღაცამ და ყველამ ნაბიჯს აუჩქარა, რათა თავი კარდინალის სასახლის გალავნისთვის შეეფარებინათ. ამ გადამწყვეტ წუთს სარაზინმა დაინახა, რომ ფერწასულ ზამბინელას ფეხის გადადგმის ძალაც კი აღარ ჰქონდა. ხელში აიყვანა, გულში ჩაიხუტა და გაიქცა. როცა უახლოეს ტალავერამდე მიაღწია, სატრფო მიწაზე ჩამოსვა.

— [441]ამიხსენით, — უთხრა სარაზინმა, — ეს გადაჭარბებული სისუსტე, რომელიც ნებისმიერ სხვა ქალში საზიზღრობად, შემაწუხებლად მომეჩვენებოდა და მისი სულ მცირე გამოვლინებაც კი საკმარისი იქნებოდა, რომ ჩემი მისდამი სიყვარული ჩამქრალიყო, თქვენში რატომ მომწონს, რატომ მაჯადოებს? — [442]ოჰ! როგორ მიყვარხართ! — შესძახა, — ყველა თქვენი ნაკლოვანება, შიში, გულუბრყვილობა, მშვენიერებას ჰმატებს თქვენს სულს. [443]ვგრძნობ, რომ შევიძულებდი საფოს მსგავს ძლიერ, გაბედულ, ენერგიით, ვნებით სავსე ქალს. [444]ოჰ, სუსტო და ტკბილო ქმნილებავ! როგორ შეიძლებოდა სხვაგვარი ყოფილიყავით? [445]რა არაბუნებრივი იქნებოდა ეს ანგელოზის ხმა, ეს ნაზი ხმა რომ სხვა სხეულიდან ამოსულიყო.

— [446]იმედს ვერ მოგცემთ, არ შემიძლია, — უთხრა მომღერალმა. — [447]თან ასე ნუ მელაპარაკებით, [448]თორემ დაგცინებენ. [449]თეატრში სიარულს ვერ აგიკრძალავთ, მაგრამ თუ გიყვარვართ ან გონიერება შემოგრჩენიათ, იქ აღარ მოხვიდეთ; [450]დამიჯერეთ, ბატონო! — უთხრა მან სერიოზული ხმით.

— [451]აჰ! გაჩუმდი, — წამოიყვირა გაბრუებულმა ხელოვანმა, [452]დაბრკოლებები ჩემს გულში სიყვარულს კიდევ უფრო აღვივებს.

[453]ზამბინელა მოხდენილ და მოკრძალებულ პოზაში გაიყინა. დუმდა, თითქოს წინასწარ გრძნობდა რაღაც უბედურებას და ამაზე ფიქრობდა. [454]როცა რომში დაბრუნების დრო დადგა, ოთხადგილიან სამგზავრო კარეტაში ავიდა, მოქანდაკეს კი მკაცრად უბრძანა, ეტლით მარტო დაბრუნებულიყო. [455]გზად სარაზინმა მტკიცედ გადაწყვიტა, ზამბინელა მოეტაცებინა. მთელი დღე ერთმანეთზე უაზრო გეგმების ჩამოყალიბებით იყო დაკავებული. [456]შეღამებისას, როცა უკვე სახლიდან გადიოდა, რათა როგორმე მიეკვლია სასახლისთვის, რომელშიც ზამბინელა ცხოვრობდა, [457]კარის ზღურბლთან მეგობარს შეეფეთა.

— ჩემო ძვირფასო, — უთხრა ამ უკანასკნელმა, — ჩვენმა ელჩმა გამომგზავნა, რათა ამ საღამოს თავისთან მიგიწვიოს. შესანიშნავ კონცერტს აწყობს [458]და როცა გაიგებ, რომ იქ ზამბინელა იქნება...

— [459]ზამბინელა! — აღმოხდა სარაზინს და ამ სახელის ხსენებამაც კი წონასწორობა დააკარგვინა, — ვგიჟდები მასზე!

— სხვებსაც ასე ემართებათ! — უპასუხა მეგობარმა.

— [460]თუ ჩემი მეგობრები ხართ, მეჯლისის შემდეგ — შენ, ვიენი, ლოტერბურგი და ალეგრენი — ერთ საქმეში უნდა დამეხმაროთ.

— კარდინალის მკვლელობაში ხომ არ მოგვიწევს მონაწილეობა?

— არა, არა, — უთხრა სარაზინმა, — ისეთს არაფერს გთხოვთ, რასაც პატიოსანი კაცი ვერ გააკეთებს.

[461]ჩაფიქრებული გეგმის განსახორციელებლად მოქანდაკემ ძალიან მცირე დროში მოამზადა ყველაფერი. [462]ის ელჩთან ერთ-ერთი ბოლო გამოცხადდა, [463]მაგრამ, სამაგიეროდ, საგზაო ეტლით, რომელშიც ღონიერი ცხენები იყო შებმული და მას რომის ერთ-ერთი ყველაზე თავზეხელაღებული ვეტურინი მართავდა. [464]საელჩოს სასახლე ხალხით იყო სავსე. [465]მოქანდაკე ვერ იცნეს და ამიტომ იმ დარბაზამდე მიღწევა გაუჭირდა, რომელშიც ზამბინელა მღეროდა.

— [466]ალბათ აქ დამსწრე კარდინალების, ეპისკოპოსებისა და აბატების პატივსაცემად შეიმოსა ის (elle*) მამაკაცის სამოსლით, დახვეული კულულები უკან ნაწნავად დაიმაგრა და გვერდზე დაშნა დაიკიდა — მიმართა სარაზინმა გვერდით მჯდომს.

— [467]ის! (elle) ვინ ის (elle)? — ჰკითხა მოხუცმა, რომელსაც სარაზინმა საუბარი გაუბა.

— (La**) ზამბინელა!

---

* Elle — მდედრობითი სქესის გამომხატველი მესამე პირის ნაცვალსახელი.

** La — მდედრობითი სქესის გამომხატველი არტიკლი.

— (La) ზამბინელა! — წამოიძახა რომაელმა თავადმა. — ხუმრობთ? [468]მთვარიდან ჩამოხვედით თუ რა? [469]როდის იყო, რომ რომის თეატრის სცენაზე ქალები გამოდიოდნენ? ნუთუ არ იცით, ვინ ასრულებს ქალის როლებს რომის პაპის სამფლობელოში? [470]ეს მე ვარ, ჩემო ბატონო, ვინც ზამბინელას თავისი ხმა უბოძა! ყველაფერი გადავიხადე ამ ცუღლუტისთვის, მისი სიმღერის მასწავლებლისთვისაც კი. მაგრამ წარმოიდგინეთ, იმდენად უმადური აღმოჩნდა, რომ ჩემს სახლში ფეხი ერთხელაც არ შემოუდგამს. [471]და კიდევ, თუ გამდიდრდება, მე უნდა მიმადლოდეს.

[472]ბატონ კიჯის კიდევ დიდხანს შეეძლო ელაპარაკა, მაგრამ სარაზინი აღარ უსმენდა, საშინელმა სიმართლემ სულიერად შეძრა. მეხი დაეცა. ადგილზე გაქვავდა [473]და ეგრეთ წოდებულ მომღერალ კაცს მიაშტერდა. [474]მოქანდაკის აელვარებულ მზერას, როგორც ჩანს, ანდამანტური ზემოქმედება ჰქონდა, [475]ვინაიდან მუსიკოსმა უნებურად გამოხედა [476]და ზეციური ხმა აუთრთოლდა. [477]მის ბაგეებს მიჯაჭვულ საზოგადოებას უნებურმა ჩურჩულმა გადაუარა, რამაც იგი კიდევ უფრო შეაცბუნა. [478]სკამზე ჩამოჯდა და სიმღერა შეწყვიტა. [479]კარდინალმა ჩიკონიარამ, რომელმაც თავისი პროტეჟეს მზერას თვალი ალმაცერად გააყოლა, ფრანგი დაინახა. [480]საეკლესიო საქმეებში თავისი ერთ-ერთი დამხმარისკენ გადაიხარა და მოქანდაკის სახელი ჰკითხა. [481]როცა საჭირო პასუხი მიიღო, [482]ხელოვანი ყურადღებით შეათვალიერა. [483]შემდეგ თანმხლებ აბატს რაღაც უბრძანა, რის შემდეგაც ეს უკანასკნელი სასწრაფოდ გაუჩინარდა. [484]ამასობაში ზამბინელა გონს მოეგო და [485]სიმღერა განაგრძო, [486]რომელიც მან თვითნებურად შეწყვიტა; [487]თუმცა ცუდად შეასრულა [488]და მრავალი თხოვნის მიუხედავად, გადაჭრით განაცხადა უარი, კიდევ რამე ემღერა. [489]ეს უარი თავნება ტირანიის პირველი განაცხადი იყო, რამაც მოგვიანებით ნიჭზე არანაკლებ შეუწყო ხელი დიდებისკენ მის სვლას. [490]იმასაც ამბობენ, რომ თავის უზარმაზარ ქონებას ის გარეგნულ მშვენიერებას უფრო უნდა უმადლოდეს, ვიდრე საკუთარ ხმას.

— [491]ეს ქალია, — წარმოთქვა სარაზინმა, რომელსაც ეგონა, რომ მარტო იყო, — აქ რაღაც საიდუმლო ინტრიგა იმალება. კარდინალი ჩიკონიარა პაპსა და მთელ რომს ატყუებს!

[492]მოქანდაკემ დარბაზი სასწრაფოდ დატოვა, [493]თავისი მეგობრები შეკრიბა [494]და სასახლის ეზოში დამალა. [495]ზამბინელა სარაზინის წასვლამ გააოცა და თითქოს დაამშვიდა. [496]შუაღამისკენ ისეთი ჩქარი ნაბიჯებით გაიარა სასახლის დარბაზები, თითქოს ჩასაფრებულ მტერს ეძებდა [497]და იქაურობა დატოვა. [498]სასახლის ზღურბლის გადალახვის-

თანავე მოხერხებულად შეიპყრეს ვიღაც კაცებმა, რომლებმაც პირში ცხვირსახოცი ჩაჩარეს და სარაზინის მიერ დაქირავებულ კარეტაში ჩასვეს. [499]შიშით შეპყრობილი ზამბინელა ეკიპაჟის კუთხეში მიიყუჟა და არ ინძრეოდა; ამ დროს თავის წინ სამარისებური სიჩუმით მოცული მოქანდაკე დაინახა. [500]ბევრი არ უვლიათ. [501]მალე სარაზინის მიერ მოტაცებულმა ზამბინელამ მხატვრის ბნელ და თითქმის ცარიელ სახელოსნოში ამოყო თავი. [502]შიშისგან ცოცხალ-მკვდარი მომღერალი სკამზე მიესვენა [503]და ვერც კი ბედავდა, მის წინაშე მდგარი ქალის ქანდაკებისთვის შეეხედა, რომელშიც საკუთარი ნაკვთები ეცნაურებოდა. [504]სიტყვაც არ წარმოუთქვამს, მაგრამ კბილები უკაწკაწებდა. შიშს ერთიანად შეეპყრო. [505]სარაზინი ოთახში ბოლთას სცემდა. მოულოდნელად ზამბინელას წინ შეჩერდა.

— სიმართლე მითხარი, — [506]ყრუ და მინავლებული ხმით წარმოთქვა, — [507]შენ ქალი ხარ? [508]კარდინალი ჩიკონიარა...

[509]მუხლებზე დაცემულმა ზამბინელამ პასუხის ნაცვლად თავი დახარა.

— [510]ო, დიახ, ქალი ხარ — შესძახა მხატვარმა გაშმაგებით, ვინაიდან ისიც კი... — და სიტყვა აღარ დაუსრულებია.

— არა! — წამოიწყო ისევ — არა! ის ასე არ დაეცემოდა.

— [511] ოჰ, ნუ მომკლავთ! — შესძახა აქვითინებულმა მომღერალმა. [512]თქვენს მოტყუებაზე მხოლოდ იმიტომ დავთანხმდი, რომ მეგობრების გული მომეგო, რომელთაც გართობა სურდათ.

— [513]გართობა! — ჯოჯოხეთური ხმით აღმოხდა მოქანდაკეს, — გართობა? და შენ გაბედე, კაცის გრძნობებზე გეთამაშა?

— [514]ო, შემიწყალეთ! — შესთხოვა ზამბინელამ.

— [515]წესით, უნდა მომეკალი! — და გამძვინვარებულმა სარაზინმა ხმალი იშიშვლა, — [516]მაგრამ — ცივად განაგრძო — [517]შენი სხეული ამ ბასრი მახვილითაც რომ განმეგმირა, ნუთუ ვპოვებდი მასში რაიმე ისეთ გრძნობას, რომელიც შურისძიების წყურვილს დამიამებდა? შენ არარა ხარ! ქალი რომ ყოფილიყავი ან მამაკაცი, მოგკლავდი! [518]მაგრამ... — ზიზღის გამომხატველი ჟესტით განაგრძო სარაზინმა, [519]რამაც აიძულა თავი მოებრუნებინა და ამ დროს ქანდაკება დაინახა.

— [520]ეს ხომ ილუზიაა! — წამოიძახა მან.

[512] შემდეგ ზამბინელას მიუბრუნდა და განაგრძო: ქალის გულს შეეძლო ჩემთვის თავშესაფრად, სამშობლოდ ქცეულიყო. დები ხომ არ გყავს, შენ რომ გგავდეს? არა?

— [522]მაშ, მოკვდი! [523]მაგრამ არა, სჯობს იცოცხლო! შენთვის სიცოცხლე ხომ სიკვდილზე უარესია? [524]მე არც საკუთარი სისხლი მენანება,

არც ცხოვრება, მაგრამ ჩემი მომავალი და გულში ჩაკლული სიხარული მადარდებს. ჩემი ბედნიერება შენმა სუსტმა ხელმა შეიწირა. [525]რა იმედი უნდა წარგტაცო ყოველივე იმისთვის, რაც ჩემში ჩაკალი? შენამდე დამამდაბლე. გიყვარდეს, უყვარდე! ეს სიტყვები ამიერიდან ჩემთვისაც ისევე უაზროა, როგორც შენთვის. [526]რეალური ქალის შემყურე, ყოველთვის ამ წარმოსახვით ქალზე ვიფიქრებ... — და მან იმედგაცრუების გამომხატველი ჟესტით ქანდაკებაზე მიუთითა. — [527]ყოველთვის მემახსოვრება ზეციური ჰარპია, რომელიც თავის ბრჭყალებს ჩაასობს ჩემს გრძნობებს და ყველა ქალს არასრულქმნილების ბეჭედს დაასვამს! [528]ურჩხულო! [529]შენ, რომელიც სიცოცხლეს ვერაფერს მიანიჭებ, [530]ჩემთვის სამყარო ყველა ქალისგან გააუკაცრიელე...

[531]სარაზინი შეშინებული მომღერლის პირისპირ დავჯდა; ამომშრალი თვალებიდან ორი მსხვილი ცრემლი გადმოუცურდა, მის მამაკაცურ ლოყაზე გრძლად ჩამოგორდა და მიწაზე დაეწვეთა: ეს სიბრაზის მწვავე და მწველი ცრემლები იყო.

— [532]სიყვარული აღარ არსებობს! მოვკვდი ყოველგვარი სიამოვნებისთვის, ადამიანური გრძნობებისთვის!

[533]ამ სიტყვებით მან ხელი წაავლო ჩაქუჩს და ქანდაკებას ისეთი არნახული ძალით ესროლა, [534]რომ ააცილა; თუმცა ეგონა, რომ თავისი გიჟური წარმოსახვის ეს ძეგლი გაანადგურა. [535]შემდეგ ხმალი აიღო და მომღერალს მოსაკლავად მოუქნია. [536]ზამბინელას საშინელი ყვირილი აღმოხდა. [537]იმწამსვე ოთახში სამი მამაკაცი შემოვარდა [538]და ხანჯლის სამი დარტყმით განგმირული მოქანდაკე იქვე დაეცა.

— [539]ეს კარდინალ ჩიკონიარასგან! — თქვა ერთ-ერთმა მათგანმა.

— [540]ქრისტიანისთვის გაღებული ღირსეული წყალობა, — წაიჩურჩულა ფრანგმა სულის ამოსვლამდე.

[541]კარდინალის ბნელმა ემისრებმა [542]ზამბინელას უამბეს, რომ მისი აღელვებული მფარველი შესასვლელთან, დახურულ ეტლში ელოდებოდა, რათა თავისი გულის სწორი გათავისუფლებისთანავე წაეყვანა.

— [543]კი მაგრამ, — მითხრა ქალბატონმა როშფიდმა, — რა კავშირი აქვს ამ ისტორიას დე ლანტებთან ნანახ მოხუცთან?

— [544]ქალბატონო, კარდინალმა ჩიკონიარამ ზამბინელას ქანდაკება მოქანდაკის სახელოსნოდან წამოიღო და ბრძანა, რომ ის მარმარილოსგან გამოეკვეთათ. ქანდაკება ახლა ალბანის მუზეუმში ინახება. [545]აქ ის 1791 წელს დე ლანტის ოჯახმა იპოვა [546]და ვიენის მისი ასლის შექმნა სთხოვა. [547]ასი წლის მოხუცი ზამბინელას ნახვიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ, თქვენ იხილეთ პორტრეტი, რომელზეც ოცი წლის ზამბინელა იყო გამოსახული. ეს სურათი მოგვიანებით ჟიროდეს «ენდიმიონის»

შთაგონების წყაროდ იქცა. მისი ნაკვთები ადონისშიც შეგიძლიათ ამოიცნოთ.

— [548]კი მაგრამ, ზამბინელა ქალია თუ მამაკაცი?

— ქალბატონო, ის მარიანინას დიდი ბაბუაა, ბაბუამისის ძმა.[549]ახლა უკვე ხვდებით, ასე საგულდაგულოდ რატომ მალავს თავისი სიმდიდრის წარმომავლობას ქალბატონი დე ლანტი, რომელიც ემყარება...

— [550]საკმარისია! — შემაწყვეტინა მბრძანებლური ტონით. რამდენიმე წუთი ღრმა მდუმარებაში დავყავით.

— [551]აბა! რას იტყვით? — ვკითხე.

— ოჰ, — შეჰყვირა მან, ფეხზე წამოხტა და ოთახში დიდი ნაბიჯებით სიარულს მოჰყვა. შემდეგ მომიახლოვდა და შეცვლილი ხმით მითხრა:

— [552]თქვენ მე დიდი ხნით გამიჩინეთ ზიზღი ცხოვრებისა და ვნების მიმართ. [553]ურჩხულებზე რომც არ ვსაუბრობდეთ, განა ყველა ადამიანური გრძნობა საბოლოოდ სასტიკ იმედგაცრუებამდე არ მიდის? ჩვენ, დედებს, შვილები გვხოცავენ თავიანთი საშინელი ქცევებითა თუ გულგრილობით, ცოლებს ქმრები გვღალატობენ, საყვარლები გვივიწყებენ, გვტოვებენ. მეგობრობა! ნუთუ არსებობს იგი? [554]ხვალვე ღვთის მორჩილი გავხდებოდი, რომ არ შემეძლოს ცხოვრების ქარიშხალში შეუვალი კლდესავით დავდგე. [555]თუკი ქრისტიანის მომავალიც „ილუზიაა“, ის ხომ მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ დაინგრევა. — [556]მარტო დამტოვეთ!

— აჰ, — ვუთხარი მე, — დასჯა გცოდნიათ.

— [557]ხომ არ ვცდები?

— დიახ, ცდებით, — ვუპასუხე და გაბედულება მოვიკრიბე, — რახან ეს ისტორია მოგიყევით, რომელიც იტალიაში ასე ცნობილია, აქვე შემიძლია თანამედროვე ცივილიზაციის პროგრესის მიმართ პატივისცემითაც განგაწყოთ — ახლა ასეთ უბედურ არსებებს უკვე აღარ ქმნიან.

— [558]პარიზი, — თქვა მან, — სტუმართმოყვარე ქალაქია! მისი კარი ყველანაირი სიმდიდრისთვის ღიაა – სამარცხვინო იქნება იგი თუ სისხლში ამოსვრილი. თავშესაფარს აქ დამნაშავეც პოულობს და უღირსიც, [559]მხოლოდ სათნოებას არ აქვს საკურთხეველი. მართლაც, წმინდა სულების სამკვიდრებელი მხოლოდ ზეცაა! [560]ვერავინ ვერასდროს გამიგებს! ამით ვამაყობ...

[561]და მარკიზა ჩაფიქრდა...

პარიზი. ნოემბერი. 1830 წელი

როლან ბარტის მიერ ბალზაკის ტექსტის მუხლებად დაყოფის გამო, ნოველის ზოგიერთი ადგილი ორიგინალის ჩარჩოებშია მოქცეული.