

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რომანული ფილოლოგია

თამარ ფხაკაძე

**ციტატის როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერის როლი ვერბალურ
და არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში**

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელები: ფილოლოგიის დოქტორი – **მედეა კინწურაშვილი**

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორ-ემერიტუსი – **ციური ახვლედიანი**

თბილისი

2014

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

თავი I. ციტატის პრობლემის თეორიული ასპექტები

1.1 ციტატის ეტიმოლოგია და განვითარების ეტაპები.....	9
1.2 ციტატა, როგორც „სხვისი სიტყვის“ გამოხატვის საშუალება.....	13
1.3 ციტატა, როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერი.....	21
1.4 ციტატა, როგორც ლინგვისტური და ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ობიექტი.....	27
1.4.1 „ციტატის“ ფართო და ვიწრო გაგება.....	30
1.4.2 „ციტატის, „ციტაციის“, ციტირების“ ცნებები.....	33
1.4.3 ციტატისა და მასთან მონათესავე მოვლენებისა და ტერმინების განსაზღვრა.....	35
1.4.4 „ციტატა“, „რემინისცენცია“, „ალუზია“.....	40
1.5 ციტირების მოვლენა, როგორც მიკროსისტემა.....	50
პირველი თავის დასკვნები.....	56

თავი II. ციტატის ონტოლოგიური და ტიპოლოგიური ნიშნები

2.1 ციტატის ონტოლოგიური ნიშნები.....	58
2.2 ციტატის ტიპოლოგია.....	60
2.3 ციტატა და პოეტური ფორმულა.....	69
მეორე თავის დასკვნები.....	78

თავი III. ციტატის ფუნქციონირება ვერბალურ ნიშანთა სისტემაში – მხატვრულ ტექსტებში

3.1 ციტატა ნოველაში.....	81
3.1.1 მოტივი, ლეიტმოტივი, არქეტიპი და ციტატა ნოველაში.....	85
3.2 ჟანრული ციტატა ლიტერატურულ ტექსტში.....	89
3.3 ციტატა ა. ჟიდის რომანში „ყალბი ფულის მჭრელები“.....	92
მესამე თავის დასკვნები.....	103

თავი IV. ციტატა არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში – ფერწერაში, კინემატოგრაფიაში, მუსიკაში

4.1 ინტერმედიალობა და ინტერტექსტუალობა.....	105
---	-----

4.2 ციტატა ფერწერაში.....	108
4.2.1 ციტირება და სესხება ფერწერაში.....	115
4.2.3 ციტატა მანეს შემოქმედებაში	121
4.2.4 ავტოციტატა მატისთან	124
4.3 ციტატა კინოხელოვნებაში.....	127
4.3.1 ციტატა და რიჟეიქი კინოხელოვნებაში.....	133
4.4 ციტატა მუსიკაში.....	139
მეოთხე თავის დასკვნები.....	143
საერთო დასკვნა.....	145
გამოყენებული ლიტერატურა	150
დანართი.....	157

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

მეცნიერების განვითარების თანამედროვე პარადიგმისთვის დამახასიათებელია კვლევის ინტერდისციპლინარული ხასიათი. ახლებურმა მიდგომამ, ბევრი ტრადიციული კონცეფციის თანამედროვე მოთხოვნების დონეზე გააზრება გამოიწვია და კვლევისათვის ახალი ცნებითი აპარატის შექმნის აუცილებლობამდე მიგვიყვანა. დარგთაშორისი ინტეგრაციის ზოგადი ტენდენციის მიღმა არც ლინგვისტიკა აღმოჩენილა. ლინგვისტური მეთოდების შემოტანამ ლიტერატურათმცოდნეობაში და ლინგვისტური აპარატის გამოყენებით ლიტერატურული ტექსტის კვლევამ, მნიშვნელოვნად გაამდიდრა, როგორც ენათმეცნიერება, ისე ლიტერატურათმცოდნეობა და ამ ორივე დარგს განვითარების ახალი იმპულსი მისცა. ამგვარ ინტერდისციპლინარულ კატეგორიას მიეკუთვნება ინტერტექსტულობა, რომელიც თავდაპირველად განიხილებოდა, როგორც ლიტერატურული კატეგორია. ამჟამად კი მისი პრობლემატიკა ლინგვისტიკის კვლევის საგანიც გახდა. ინტერტექსტულობა, მრავალი ლინგვისტის აზრით, სხვა ნიშან თვისებებთან ერთად, ტექსტის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისებაა. ინტერტექსტულობის ფენომენი ლინგვისტიკის სფეროში მომუშავე მკვლევართა ყურადღებას იქცევს, განსაკუთრებით კი იმ მეცნიერთა დაინტერესებას, რომლებიც ტექსტის ინტერპრეტაციისა და გაგების სფეროში მუშაობენ. სწორედ ინტერტექსტულობის თეორიის ჭრილში განიხილავენ ციტატის პრობლემას.

XX საუკუნის ბოლოს ინტერტექსტულობის თეორიად ჩამოყალიბება შემთხვევითი არ არის, ის გვევლინება პოსტმოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურის და პოსტსტრუქტურალისტური ლინგვისტიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სტრატეგიად. თუმცა, მისი პრობლემატიკა მხოლოდ მხატვრული ტექსტებით არ შემოიფარგლება. იგი გვხვდება ისეთ ტექსტებში, რომლებიც სხვადასხვა ნიშანთა სისტემაზე დაყრდნობით არიან აგებულნი: მხატვრობაში, თეატრში, მუსიკაში, არქიტექტურასა და კინემატოგრაფიაში.

ტერმინი ინტერტექსტუალურობა შემოიღო ი. კრისტევამ 1967 წელს. მისი აზრით, ინტერტექსტუალურობა დაკავშირებულია ტექსტურ და დისკურსიულ დონეებზე მიმართული ასოციაციების შექმნასთან. ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს, რომელშიც სხვა ტექსტები სხვადასხვა დონეზე ისეთ მეტ-ნაკლებად ცნობადი სახით არსებობს, როგორცაა წინამორბედი კულტურის ტექსტები. ტექსტი შეიცავს სხვა ტექსტების ნაწილებს, რომლებიც მასთან შეიძლება

გარკვეულწილად აზრობრივადაც იყოს დაკავშირებული. ტექსტი კი არის კომბინაცია, ფრაგმენტებს შორის მუდმივი გაცვლის ადგილი, რომელსაც ლიტერატურული ტექსტი ანაწილებს და წინა ტექსტებზე დაყრდნობით ქმნის ახალ ტექსტს, იყენებს რა „ანონიმურ ფორმულებს, არაცნობიერ ციტატებს“(ი.კრისტევა).

რ. ბარტის თქმით, „...ტექსტი წარმოადგენს არა სიტყვათა სწორხაზოვან ჯაჭვს, არამედ მრავალგანზომილებიან სივრცეს, რომელშიც ერთმანეთს ესადაგება და ეპაექრება ლიტერატურული ტექსტის სხვადასხვა ტიპი, რომელთაგან არც ერთი არ არის თავდაპირველი; ტექსტი შედგენილია ციტატებისგან, რომლებიც, თავის მხრივ, მომდინარეობენ ათასობით კულტურული წყაროდან (ბარტი 1989). ამრიგად, ყველა ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს, ყველა მათგანი დაკავშირებულია ერთმანეთთან. „თითოეული ტექსტი შედგენილია, როგორც ციტატების მოზაიკა და წარმოადგენს სხვა ტექსტების ტრანსფორმაციისა და შთანთქმის (აბსორბაციის) შედეგს“ (კრისტევა 1969). „მთელი ტექსტი“ არის ბრჭყალებმოსხნილი ციტატა“, – აღნიშნავს ბარტი. ჩვენი აზრით, ეს არის ინტერტექსტუალობის თეორიის ერთ-ერთი მაქსიმალისტური ვერსია (ბარტი 1970).

ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს არა მხოლოდ ტექსტთაშორის ურთიერთქმედებისა და ტექსტწარმოქმნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფენომენს, არამედ იგი გვევლინება სხვადასხვა სემიოტიკური სისტემის (კოდების) ურთიერთშედწევის, ურთიერთქმედების რეზულტატად. ციტატა, როგორც ინტერტექსტუალობის ძირითადი შემადგენელი კომპონენტი, მისი ძირითადი ცნებაა. ციტატის საფუძველს „სხვისი სიტყვა“ წარმოადგენს. ეს რომელიმე პირის მეტყველებაა, ჩართული ავტორისეულ კონტექსტში, „მეტყველება მეტყველებაში“ (ვოლოშინოვი 1929:331). „სხვისი სიტყვის“ ყველაზე გავრცელებულ ფორმა კი ციტატაა. იქიდან გამომდინარე, რომ არ არსებობს ინტერტექსტუალობის გაგების ერთიანი კონცეფცია და ინტერტექსტუალურ მიმართებათა ლინგვისტური მექანიზმები, ჯერ კიდევ საჭიროებს დაზუსტებას; მეცნიერები ხშირად აღნიშნავენ, რომ ციტატას აქვს მრავალი მნიშვნელობა და არ არსებობს მისი ერთმნიშვნელოვანი და მკაფიო განსაზღვრება.

ამასთანავე, ციტატის ფუნქციონირება კი არ შემოიფარგლება მხოლოდ მხატვრული ტექსტებით, არამედ მისი როლი არავერბალურ ნიშანთა სისტემაშიც იმავე დატვირთვას იძენს. ამგვარად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენი კვლევა ატარებს ტრანსდისციპლინარულ ხასიათს და მხოლოდ წმინდა ლიტერატურული ტექსტებით კი არ შემოიფარგლება, არამედ კვლევა უფრო მეტად კომპლექსურ

ხასიათს ატარებს, ვინაიდან განვიხილავთ ციტატის ფუნქციონირებას ხელოვნების სხვადასხვა დარგშიც.

ვიწრო გაგებით, ციტატა არის „ზუსტად ასახული *ვინმეს* სიტყვები ან სიტყვასიტყვითი ამონარიდი რაიმე ტექსტიდან“ (ემელიანოვა 2005), მას აქვს აუცილებელი მინიშნება ავტორსა და წყაროზე.

არსებობს ტერმინ „ციტატას“ ფართო გაგებაც. იგი შეიცავს საკუთრივ ციტატას, როგორც უცხო ტექსტის ელემენტის სიტყვასიტყვით ასახვას, აგრეთვე რემინისცენციას – უცხო ტექსტის ფრაგმენტის შეყვანას ტექსტში, ზოგჯერ სახეცვლილი ფორმით (მისი სახელწოდებისა და ავტორის მოხსენიების გარეშე) და აღუზიას – მინიშნებას რომელიმე ტექსტზე, რომელიც ნაგულისხმევია როგორც საყოველთაოდ ცნობილი. ციტატა ფართო გაგებით არის ნებისმიერი უცხო ტექსტის ფრაგმენტის შეყვანა საავტორო ტექსტში.

კვლევის აქტუალობა: ნაშრომის აქტუალობასა და მასთან დაკავშირებულ მეცნიერულ *სიახლეს წარმოადგენს ის*, რომ წინამდებარე გამოკვლევა ჩვენში ციტატის ფენომენტთან დაკავშირებული პირველი ვრცელი ნაშრომია, რომელიც ასახავს არსებულ თეორიებს და ამასთანავე, გვთავაზობს ინტერდისციპლინარული ხასიათის კვლევას, ვინაიდან იკვლევს ციტატის როლს არავერბალურ და ვერბალურ ნიშანთა სისტემაში. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ტიპის კომპლექსური კვლევა ჯერ კიდევ არ შესრულებულა ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობის მიჯნაზე, რაც, ბუნებრივია, წინამდებარე ნაშრომს მეტ აქტუალობას სძენს. კვლევის მიზანია ციტატის ფენომენტისა და მასთან დაკავშირებული მოვლენების განსაზღვრა და გამოვლენა, რომელთა ერთმნიშვნელოვანი განმარტება არ არსებობს; ამიტომ ნაშრომი მიზნად ისახავს დაადგინოს:

- ციტატის გენეზისი;
- ციტატის ტიპოლოგია;
- ციტატის ონტოლოგიური მახასიათებლები; და გამოიკვლიოს
- ციტატისა აღქმისა და გაგების პროცესი;
- ციტატის ფუნქციონირება ლიტერატურულ ტექსტებში;
- ციტატის როლი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში.

კვლევის აქტუალობა, ყოველივე ზემოთქმულთან ერთად, განპირობებულია შემდეგი ფაქტორებით: ციტატის ერთმნიშვნელოვანი დეფინიციის არარსებობით,

ციტატის სახეობებისა და მასთან ზღვრული მოვლენების აღრევით, ციტატების გამოყენების სიმრავლითა და მათი ფუნქციების მრავალფეროვნებით. აუცილებელია ითქვას, რომ ციტატა მრავალმხრივი მოვლენაა; ციტირების შესწავლა მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ლინგვისტიკისათვის (განსაკუთრებით ისეთი დისციპლინებისთვის, როგორებიცაა სტილისტიკა და რიტორიკა), არამედ ლიტერატურათმცოდნეობისა და სხვა ჰუმანიტარული დისციპლინებისთვისაც.

კვლევის ზოგადი მეთოდოლოგია. ჩვენი გამოკვლევის ტრანსდისციპლინარული ხასიათი მოითხოვს საკვლევი მასალის ინტეგრაციულ და კომპლექსურ მიდგომას, კერძოდ, ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებული მეთოდიკების სინთეზურ გამოყენებას. სინთეზური ინტეგრაციული მეთოდის გამოყენება საშუალებას გვაძლევს ჩამოვაყალიბოთ ერთიანი ინტეგრაციული მიდგომა, რომელიც გამოსადეგი იქნება ვერბალური და არავერბალური ტექსტების კვლევისათვის. მიზნებისა და ამოცანების გათვალისწინებით, გამოყენებულია კვლევის შემდეგი მეთოდები:

- შეპირისპირებითი და აღწერითი;
- განზოგადოების მეთოდები;
- სტრუქტურულ-სემანტიკური და ფუნქციონალური ანალიზი;
- ინტერტექსტუალური;
- შედარებით-შეპირისპირებითი მეთოდი.

დასაცავად გამოტანილია შემდეგი დებულებები:

- ლიტერატურულ ტექსტებსა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, კერძოდ კი ფერწერაში, კინომოტოგრაფიასა და მუსიკაში, ციტირება, როგორც უცხო, კერძოდ კი პრეცედენტური ტექსტის ერთეული სხვა ტექსტში, ხშირი მოვლენაა. ციტატა, წარმოადგენს რა ციტირების ტექსტურ შედეგს, რეალიზებულია სხვადასხვა სტრუქტურულ სახეობაში და ასრულებს მრავალ ფუნქციას;
- ციტირება შეიძლება შესრულდეს პირდაპირი ციტატების სახით, რომელთაც გააჩნიათ ექსპლიციტური, ანუ აშკარა მარკერები და ირიბი ციტატებით, რომელთაც ისინი არ გააჩნიათ. ირიბი ციტირება შეიცავს რემინისცენციასა და ლიტერატურულ აღუზიას;
- არსებობს ციტატები, რომლებიც ითავსებენ პირდაპირი და ირიბი ციტატების ნიშნებს, რაც მათ სინკრეტიზმის სფეროს მიაკუთვნებს;
- ციტატის სიზუსტის კრიტერიუმის მიხედვით, ყველა ციტატა იყოფა სიტყვასიტყვითად და სახეცვლილად;

- ▶ ციტატის სახეები ქმნის მიკროსისტემას, რომელსაც აკონკრეტებს ციტატის 13 სტრუქტურული სახეობა, რომელიც გამოიყოფა ციტატის ნიშნების დონის – ექსპლიციტური მარკირებისა და ორიგინალი ტექსტის ზუსტი ასახვის – არსებობის საფუძველზე;
- ▶ ციტატის ესა თუ ის ფუნქცია მჭიდროდ არის დაკავშირებული, ციტატის სახეობასა და ტექსტის ჟანრულ სპეციფიკასთან, რომელშიც ამგვარი ციტატა გვხვდება.
- ▶ ციტატა წარმოადგენს ტექსტწარმოქმნის ერთ-ერთ ელემენტს და ემსახურება ტექსტის კოჰერენტულობას. ტექსტად კი მიჩნეულია როგორც ვერბალური ასევე არავერბალური ნიშანთა სისტემა.

კვლევის მიზანია:

1. განვსაზღვროთ ციტატის, როგორც ინტერტექსტუალური მარკერის როლი ვერბალურ, ასევე არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში;
2. გავმიჯნოთ ციტატა რემინისცენციისა და ალუზიისგან;
3. ჩამოვყალიბოთ ციტატის კლასიფიკაცია და ტიპოლოგია;
4. განვსხვავოთ ციტატა და პოეტური ფორმულა;
5. აღვწეროთ ციტატის ფენომენი სისტემური მიდგომებიდან გამომდინარე;
6. განვსხვავოთ ციტატის, არქეტიპის, მოტივისა და ლეიტმოტივის ცნებები;
7. გაგაანალიზოთ ციტატის ფუნქციონირება ლიტერატურულ ტექსტში, კერძოდ კი ნოველასა და რომანში;
8. განვიხილოთ ციტატის როლი ფერწერაში, მუსიკასა და კინოხელოვნებაში.

დისერტაციის სტრუქტურა. სადისერტაციო ნაშრომი მოიცავს 169 ნაბეჭდ გვერდს და შედგება შესავლის, ოთხი თავისა და შემავჯამებელი დასკვნებისაგან. ნაშრომს ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა (111 ერთეული), დანართი საილუსტრაციო რეპროდუქციების სახით. პირველ თავში წარმოდგენილია ციტატის თეორიული ასპექტები; მოცემულია ციტატის გენეზისისა და განვითარების ეტაპები; ციტატა, გაანალიზებულია როგორც ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი მარკერი, „სხვისი სიტყვის“ კონცეფციის გამოსატვის მექანიზმი. მეორე თავში შესწავლილია ციტატის ონტოლოგიური და ტიპოლოგიური ნიშნები, გამოვლენილია ციტატისა და პოეტური ფორმულის დიფერენციული ნიშნები, საუბარია მათ აღქმასა და გაგებაზე. მესამე თავში გაანალიზებულია ციტატის ფუნქციონირება და როლი ლიტერატურულ ტექსტებში, საკვლევე მასალად აღებულია ა. ჟიდის რომანი „ყალბი ფულის მჭრელები“ და გი დე მოპასანისა და ნ. ნაბოკოვის ნოველები. მეოთხე თავი

ეთმობა ციტატის ფუნქციონირების შესწავლას არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში, განხილულია სხვადასხვა მიმდინარეობის ფერწერული ტილოების სტრუქტურა და ის როლი, რომელსაც ასრულებს არსებულ (სხვადასხვა ეპოქის) ფერწერულ ნაწარმოებში შემოტანილი ციტატა; რაც შეეხება კინემატოგრაფიას, ამავე თავის შესაბამის ქვეთავში შესწავლილია ციტატის როლი ჟან-ლუკ გოდარის შემოქმედებაში, კერძოდ კი ფილმში „უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე“, მუსიკაში კი არასიღრმისეული ანალიზია ჩატარებული ა. შნიდკეს შემოქმედების მიხედვით.

პრაქტიკული მნიშვნელობა: სადისერტაციო ნაშრომის პრაქტიკულ მნიშვნელობას წარმოადგენს ის, რომ კვლევის თეორიული დებულებები, ანალიზის შედეგები და დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს, ერთი მხრივ, მხატვრული კომუნიკაციის თეორიაში, ტექსტის ლინგვისტურ, კულტუროლოგიურ, ლინგვოსტილისტურ ანალიზში; მეორე მხრივ, ისეთ სალექციო კურსებში, როგორებიცაა: მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია, ფრანგული ენის სტილისტიკა, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა; სპეცკურსებში: ინტერტექსტუალობის ფენომენოლოგია.

სადისერტაციო ნაშრომის აპრობაცია

ნაშრომის ძირითადი დებულებები ასახულია ხუთ სტატიაში, რომლებიც დაბეჭდილია საერთაშორისო და ადგილობრივ სამეცნიერო, რეფერირებულ ჟურნალებში.

თავი I. ციტატის პრობლემის თეორიული ასპექტები

1.1 ციტატის ეტიმოლოგია და განვითარების ეტაპები

უკანასკნელ ათწლეულში მრავალი ფილოლოგის (ლიტერატურათმცოდნეების, ლინგვისტების, კულტუროლოგების, ფილოსოფოსებისა და ჰუმანიტარული მეცნიერების სხვა მიმართულების მკვლევრების) ინტერესი მიმართულია ტექსტთაშირის დიალოგური დამოკიდებულების შესწავლისკენ. როგორც ლინგვისტიკაში, ასევე ლიტერატურათმცოდნეობაში, აქტუალობას იძენს ინტერესი „სხვისი სიტყვის“ მიმართ, კერძოდ მის ისეთ ნაირსახეობაზე, როგორც არის ციტატა.

არსებითი სახელი „ციტატა“ ნაწარმოებია ლათინური ზმნისგან *citare*, იტერაციული *ciere*-სგან, რაც „მოძრაობაში მოყვანას“, „დაძახებას“, „გამოძახებას“ ნიშნავს. სწორედ ამიტომ ფრანგულად დღესაც ამბობენ „*citer en justice*“, სასამართლოში გამოცხადება რომ მოითხოვონ; ხოლო XIV საუკუნიდან იყენებენ „*citation*“, რაც ნიშნავს სასამართლოს წინაშე წარდგომას მოწმის ან დამცველის სახით. მოგვიანებით ტერმინის „პერსონაჟის ან ცნობილი ავტორის უცვლელად, სიტყვასიტყვით მოყვანილი პასაჟის“ (დაახლოებით 1670 წლიდან) მნიშვნელობით გამოყენებას მეტაფორულ ასპექტში გადაჰყავს გადაადგილებისა და იურიდიული გამოყენებისთვის ჩვეული გამოძახება, „რადგანაც თითქოს თავისთან მწერალს ან პასაჟს იძახებენ, ვისი ან რისი ციტირებაც ხდება“, როგორც ამას ხსნის კონდიაკი¹.

აკომპანიონის აზრით, ციტირება დინამიკური აქტია, მორგების პროცესია, რომლის ეტაპები შეიძლება შემდეგ ნაწილებად დავშალოთ: სელექცია, გამოყოფა, გადატანა, ინტეგრაცია. უპირველესად, პირველად კონტექსტს ჩამოცილებული, იზოლირებული, სიტყვასიტყვით დანაწევრებული, შერჩეული მონაკვეთი, რასაც ციტატა წარმოადგენს, ხელახლა ჩასმულია სხვა დისკურსის უწყვეტ ნაკადში, სხვა ტექსტის ქსოვილში. წარმოდგენა უამრავი რამის შეიძლება; შეიძლება მონაცვლეობით შევქმნათ ქირურგისა თუ მეზღვის მეტაფორები და ვისაუბროთ ტრანსპლანტაციაზე, ნაკერებზე, გადახვევებზე, დამყნობაზე. შეიძლება ასევე ვახსენოთ ხის მოზაიკაზე მომუშავე ადამიანის, ინკრუსტატორის დაულაღავი შრომა, ასევე მოზაიკოსის, ზარნიშის შრომა ან კიდევ მივმართოთ სხვა სახის პრაქტიკას ისეთი ტერმინების გამოყენებით, როგორებიცაა: გამოჭრა, შეკერვა,

¹ Condillac, *Dictionnaire des synonymes, Œuvres philosophiques*, Paris, PUF, 1951, t. III, p. 38.

მონტაჟი, მიერთება, ჩარჩოში ჩასმა, მიკვრა, აწყობა და ერთმანეთში ჩასმა (აკომპანიონი 1979).

როგორც აკომპანიონი განმარტავს, რაიმე ტექსტიდან ამოღებული და სხვაგან ჩასმული ფრაგმენტის მნიშვნელობა დამოკიდებულია ციტატის გონივრულ გამოყენებაზე, მის სემანტიკურ დატვირთვაზე. ნებისმიერ ციტატას ზეგავლენის მოხდენის უნარი შესწევს. ხშირად, ციტატა იმისთვის გამოიყენება, რომ გამონათქვამმა შეიძინოს მნიშვნელობა და არგუმენტაცია. ციტატა, არასდროს არ არის უბრალო გამეორება, პირიქით, ახალი გამონათქვამია; ახალ გარემოში გადატანილი ფრაგმენტის გარდაქმნას ციტატა ცდილობს იმის მიხედვით, რამდენადაც ის თავად გარდაიქმნა მის მიერ. დიალოგური პირობების აღდგენით, მნიშვნელობის პროცესის ხელახალი წამოწყებით, ინტერტექსტუალური ურთიერთობების დამყარებით ციტატა უფრო მეტად ამდიდრებს ტექსტის აზრს, ვიდრე მართავს მას და ზღუდავს ინტერპრეტაციას (აკომპანიონი 1979).

ციტირების პრობლემასთან დაკავშირებით სხვადასხვა კვლევაში გამოყენებულია ტერმინები: „ციტატა“, „რემინისცენცია“, „ალუზია“, „პაროდია“, „მიბაძვა“, „დასესხება“. ტერმინი „ციტატა“ მოხსენიებულია როგორც პრინციპი. ის გულისხმობს, რომ წერა უნდა შეესაბამებოდეს რაიმე ნიმუშს. აღორძინების პერიოდის პოეტიკის საფუძველში დევს მიბაძვა: მხატვრული ტექსტი უნდა შეესაბამებოდეს იმ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელიც ავტორმა გაცნობიერებულად აირჩია მისაბაძად, მისი გაუმჯობესების მიზნით.

განსხვავება თავისუფალსა და სიტყვასიტყვით მიბაძვას შორის გააზრებულ იქნა კლასიციზმის ესთეტიკაში. დღესდღეობით მიბაძვა არ ნიშნავს ბრმა კოპირებას. უკვე მე-18 საუკუნეში მიბაძვის პრინციპი გახდა კამათის საბაზი „ახლებსა“ და „ძველებს“ შორის. ეგრეთ წოდებული „ძველები“ აუცილებელ პირობად მიიჩნევდნენ ანტიკური მაგალითების მიბაძვას მაშინ, როდესაც „ახლები“ ამ პრინციპის წინააღმდეგი იყვნენ. არ უარყოფდნენ რა წარსულის დანატოვარს, მიიჩნევდნენ, რომ ის აღარ უნდა წარმოადგენდეს მიუღწევებელ იდეალს. მართალია, ანტიკურობის მაგალითების შესწავლა საჭიროა მწერლის ჩამოყალიბებისათვის, მაგრამ ამავედროულად ყველა მწერალი თავისუფალი უნდა იყოს, რომ ისინი გააკრიტიკოს, გადააფასოს და გადაამუშავოს. პიეგე გროს აზრით, „ჭეშმარიტება და გონების არგუმენტები ეკუთვნის ყველას და ისინი თანაბარი მონაპოვარია როგორც მათი, ვინც პირველად გამოთქვა იგი, აგრეთვე მათიც, ვინც მოგვიანებით გაიმეორა ისინი. რაც ისევე მოდის თანხმობაში პლატონის აზრთან, როგორც ჩემს

აზრთან, რადგან ჩვენ ამ შემთხვევაში თანამოაზრეები ვართ და საქმეს ერთნაირად ვუყურებთ“ (მიშელ მონტენი. ცდები. ციტ. პიეგე-გროს 2008: 158-159 მიხედვით).

რომანტიზმის ეპოქაში უკვე უარს ამბობენ მიბაძვის პრინციპზე. მისაბადი მაგალითი აღარ შეიძლება ამოღებულ იქნეს წიგნებიდან, ერთადერთი შესაძლო მაგალითია ბუნება. პირველხარისხოვან მნიშვნელობას იძენს წარსულთან დაშორება, უჩვეულოსა და ორიგინალურის შექმნა (პიეგე გრო 2008: 152-161).

რაც შეეხება პაროდის, ჯერ კიდევ ანტიკურ ლიტერატურაში არსებობდა პაროდის ჟანრი. ა.ლოსევი პაროდის ფუძემდებლად მიიჩნევს ჰიპონაქტ კლაზომენელს (ჩვ.წ.-მდე 6 საუკ. მეორე ნახევარი). ის იღებდა მაგალითებს ეპოსიდან და აქილიკებდა, მათ პაროდირებას აკეთებდა (ლოსევი 2005:81). პაროდის ჟანრი ვითარდება „გვაროვნული წყობილების დაშლასა და ღრმა, პირადი განწყობების აღმოცენებასთან ერთად“; „ძველი, ჰეროიკული ეპოსი ვეღარ აკმაყოფილებს მხატვრულ გემოვნებას, ჩნდება დამცინავი დამოკიდებულება ძველი, ჰეროიკული ეპოსის მიმართ და ჩნდება მცდელობა, შეიქმნას მასზე პაროდია“ (ლოსევი 2005:62). გარკვეულწილად, ამან დაუდო საფუძველი პაროდის. პაროდებს განეკუთვნება პეტრონიუსის „სატირიკონი“, ჰორაციუსის „ეპოდები“, არისტოფანეს „მხედრები“, „ღრუბლები“, „ბაყაყები“.

მარმონტელი პაროდის შესახებ წერდა: „პაროდის ღირსებასა და მიზანს, თუ იგი წარმატებულია, წარმოადგენს ის, რომ დაგვანახოს კავშირი ყველა მნიშვნელოვან და ყველა უმნიშვნელო მოვლენასთან; კავშირი, რომელსაც საფუძვლად უდევს კონტრასტი და მსგავსება. მხოლოდ ასე შეუძლია პაროდის გახდეს პიკანტური და ენამახვილი“ (ლიტერატურის საფუძვლები. სტატია „პაროდია“, 1787. ციტ.: პიეგე-გროს 2008:100-ს მიხედვით).

ტერმინ „სტილიზაციის“ გამოყენება იწყება საფრანგეთში, მე-18 საუკუნის ბოლოს, როცა ფერწერაში ცნობილი ხელოვნების ნიმუშების მიბაძვის მოდა მკვიდრდება. შტილიზაციისას, წყარო და გამოყენებული ტექსტის შინაარსი კი არ იცვლება, არამედ მხოლოდ მისი სტილი (პიეგე გრო 2008:104).

ციტატა და აღუზია ნახსენებია შ. ნოდიეს ნაშრომში: „...ციტატა სიტყვის საკუთრივი გაგებით მეტყველებს მხოლოდ ზედაპირულ და ბანალურ ერუდირებაზე; კარგი აღუზია კი ხანდახან გენიალურობის ანაბეჭდის მატარებელია“ (Nodier Ch.Question de literature legale. Paris, 1828. ციტ.პიეგე გროს 2008:91-ს მიხედვით).

ციტირების პრობლემის ზედმიწევნითი შესწავლა ლინგვისტებმა მე-20 საუკუნის 60-იან წლებში დაიწყეს. მანამდე ტერმინები – „ციტატა“,

„რემინისცენცია“, „ალუზია“ – ფართოდ არ გამოიყენებოდა, მაგრამ ხშირად გვხვდებოდა ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა: „სესხება“, „ქვეტექსტი“, „სტილიზაცია“, „პაროდია“, „მიბაძვა“.

ქვეტექსტი „სიტყვებით გამოუხატავი, ქვეცნობიერი, მაგრამ მკითხველისთვის რაიმე მოვლენის ან გამონათქვამის გასაგები მნიშვნელობაა მხატვრულ ნაწარმოებში (სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ტექსტის რომელიმე მონაკვეთის)“ (სილმანი 1969:84). არ არსებობს ზუსტი განმარტება მხასიათებლები მიბაძვას, სტილიზაციასა და პაროდიას შორის. ხშირია „მიბაძვისა და სტილიზაციის აღრევა ისევე, როგორც მიბაძვისა და პაროდიისა (ი.როზანოვი)“ (ტამარჩენკო 2004:460).

ასე მაგალითად მ.ბახტინის აზრით, სტილიზაციას ახასიათებს შემდეგი თვისება: „სიტყვას გააჩნია ორმაგი მიმართულება – საუბრის საგანზე, როგორც ჩვეულებრივ სიტყვაზე და სხვა სიტყვაზე, როგორც სხვის საუბარზე“. „სტილიზაცია ახდენს უცხო სტილის სტილიზებას საკუთარი ამოცანების განსახორციელებლად, იგი მხოლოდ პირობითს ხდის ამ ამოცანებს. პაროდიისგან განსხვავებით, ნაწარმოების სტილიზაციის დროს ავტორი იყენებს სხვის სიტყვებს, მაგრამ განსხვავებით სტილიზაციის შემთხვევისგან, ის (ავტორი) აძლევს მას ისეთ აზრობრივ მიმართულებას, რომელიც მასში ურთიერთსაწინააღმდეგო ხდება. მეორე ხმა, რომელმაც დაისადგურა სხვა სიტყვაში, კონფორტაციაში მოდის მის თავდაპირველ ავტორთან და აიძულებს მას ემსახუროს სრულიად საწინააღმდეგო მიზნებს“ (ბახტინი 1963:258-259).

ი.ტინიანოვი ემხრობა იმ მოსაზრებას, რომ „სტილიზაცია უახლოვდება პაროდიას. ერთსაც და მეორესაც ორმაგი ბუნება გააჩნიათ. ნაწარმოების ხასიათის უკან დგას სხვა ხასიათი, რომელიც სტილიზებულია ან პაროდირებულია. თუმცა, პაროდიაში აუცილებელია ორივე თვისების შეუთავსებლობა, მათი ე. წ. აცდენა. სტილიზაციისას ეს შეუთავსებლობა არ არსებობს, პირიქით, სახეზეა ორივე თვისების თანხვედრა: მასტილიზებულისა და მასში ამოცნობილი სტილიზებული ნაწარმოებისა“ (ტინიანოვი 1977:201).

რუსი ფორმალისტები (ვ. შკლოვსკი, ბ. ეიხენბაუმი, ბ. ტომაშევსკი, ი. ტინიანოვი) მნიშვნელოვან როლს უთმობდნენ ტექსტებს შორის კავშირებს; ლიტერატურული ჟანრები აღმოცენდება ძველი ფორმების ტრანსფორმაციის გზით, რომლებიც, ხვდებიან რა ახალ კონტექსტში, კვლავ ცოცხლდებიან: „...ხელოვნების ნიმუში აღიქმება სხვა ხელოვნების ნიმუშებთან ასოცირების მეშვეობით და მათ

ფონზე. არა მხოლოდ პაროდია, არამედ ნებისმიერი სხვა ხელოვნების ნიმუში იქმნება როგორც რომელიმე მაგალითის პარალელი და მასთან დაპირისპირება. ახალი ფორმა ჩნდება არა იმისათვის, რომ გამოხატოს ახალი შინაარსი, არამედ იმისათვის, რომ შეცვალოს ძველი ფორმა, რომელმაც უკვე დაკარგა თავისი მხატვრული ღირებულება“ (შკლოვსკი 1983:32). ასეთი შეხედულებები თავის თავში ინტერტექსტუალობის თეორიის აღმოცენების წინაპირობას ატარებენ.

შემოქმედებითი ნასესხობა შეიძლება იყოს „ძალიან ფართო, რომელთაც ახასიათებთ მიმართვა სხვა იდეებთან, თემებთან, სიუჟეტებთან, ჟანრებთან, მხატვრულ მეთოდებთან და ა.შ. და უფრო ვიწრო (გამომსახველობითი დეტალების აღქმამდე დაყვანილიც კი), რომლებიც მიმართავენ რაიმე მნიშვნელოვან, მაგრამ ნაწარმოების მრავალთაგან ერთ-ერთ მხარეს ან მწერლის შემოქმედების თვისებას“. ვიწრო ნასესხობები, ეს არის, მაგალითად, „თავისებური რემინისცენციები, ალუზიები ან მინიშნებები, ციტატები, მოტივების კერძო გადატანები, მხატვრული დეტალების ტრანსპოზიცია, სიტუაციებისა და კოლიზიების ფიქსაცია“ (იქვე:94).

1.2 ციტატა, როგორც „სხვისი სიტყვის“ გამოხატვის საშუალება

ინტერტექსტუალობის თეორიის განვითარებასთან ერთად, ციტატა და ციტირება ლინგვისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეების ყურადღების საგანი გახდა. ინტერტექსტუალობის თეორიის ერთ-ერთ წყაროდ მიიჩნევა მ.მ. ბახტინის ნაშრომები, ციტატის ცნება კი პირდაპირ კავშირშია „სხვისი სიტყვის“ ფენომენთან, რომელიც სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანეს ვ. ვოლოშინოვმა და მ. ბახტინმა. აღნიშნული ცნება განმარტებულია როგორც სხვა სუბიექტის გამონათქვამი. თავდაპირველად დამოუკიდებლისა და მოცემული კონტექსტის ფარგლებს გარეთ მყოფის ახალ კონტექსტში შესვლის ხარისხი შეიძლება არაერთგვაროვანი იყოს. მთავარია, იგი დარჩეს აღქმული, როგორც „სხვისი სიტყვა“.

„სხვისი სიტყვა“ – ეს არის რომელიმე პირის მეტყველება, ჩართული ავტორისეულ კონტექსტში, „მეტყველება მეტყველებაში“ (ვოლოშინოვი 1929: 331), ვ. ვოლოშინოვის განსაზღვრებით, მეტად მნიშვნელოვანია ლიტერატურისთვის, რადგან, მეცნიერის აზრით, „სხვისი საუბრის“, „სხვისი სიტყვის“ გადმოცემა და

განხილვა ადამიანის მეტყველების ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და არსებითი თემაა. ნ. არუტუნოვა აღნიშნავს, რომ ურთიერთქმედება „თავის“ და „სხვის“ გამონათქვამებს შორის უაღრესად მნიშვნელოვანია, რადგან იგი იძლევა ფართო შესაძლებლობებს ენის სხვადასხვა ასპექტისთვის, ხელს უწყობს ისეთი პროცესების წარმოშობას, როგორცაა ექსპრესიული და შეფასებითი კონტრაციების წარმოქმნა, სინტაქსური სტრუქტურების მონტაჟი, რომელთა საფუძველია ციტირების მოვლენა, ობიექტური ინფორმაციის გარდაქმნა მოდალურში. „თავის“ და „სხვის“ მეტყველების გადაკვეთა, ექსპილიციტურიცა და იმპლიციტურიც, განსხვავებულ ფორმებს იღებს, რომელთა რიცხვს მიეკუთვნება ციტირება, ირიბი, პირდაპირი და არასაკუთრივ პირდაპირი თქმა, გამეორებები და ჩაკითხვები, ლიტერატურული რემინისცენციები, ცენტონობა, ციტატური კითხვები და სხვის მეტყველებასთან ახლო ან შერეული გადაძახილები, მეტყველებაში „საყოველთაო ჭეშმარიტების ჩართვა (ანდაზა, აფორიზმი)“ (არუტუნოვა 1992: 64). განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ასევე პ. ხ. ტოროპის თეორია, რომელშიც დიდი ყურადღება ეთმობა „სხვისი სიტყვის“ გამოყენებისა და გამოვლენის საკითხს თარგმანში; ასევე ის განსაზღვრავს ტერმინოლოგიურ ზღვარს ორ ისეთ ცნებას შორის, როგორცაა „ინტექსტი“ და „ინტერტექსტი“. პირველ შემთხვევაში დომინანტურია ორიენტაცია ერთ წყაროზე, მეორე შემთხვევაში კი განმსაზღვრელი, მნიშვნელოვანი და დომინანტური წყაროს გამოყოფა შეუძლებელია. ამიტომ, ანალიზს მოითხოვს არა მარტო ტექსტური, არამედ არატექსტური შემადგენელი ნაწილებიც (ტოროპი 1995:156). ამასთანავე, ის ერთმანეთისგან მიჯნავს ინტექსტის პოეტიკასა და ინტერტექსტის პოეტიკას, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, წყაროების პოეტიკასა და „თავისი-სხვისის“ პოეტიკას (ტოროპი 1995:138-142). ინტექსტზე საუბრისას პ. ტოროპი გულისხმობს ერთ კონკრეტულ წყაროს, ინტერტექსტის შემთხვევაში კი წყაროების ჩამონათვალი ვერ იქნება საბოლოო, ამიტომ, მისი აზრით, უმჯობესია განვიხილოთ წყაროების პოეტიკა, როგორც ცალკე პარამეტრი, რომელიც მოიცავს იმ შემთხვევებსაც, როდესაც მწერალი „სხვისი ტექსტების“ კლასიფიკაციას გარკვეული იერარქიულობის მიხედვით ახდენს.

ინტერტექსტის პოეტიკის აღწერა საშუალებას გვაძლევს, დადგინდეს ერთ ტექსტში მეორის არსებობის ექსპლიციტურობა-იმპლიციტურობის ხარისხი და მისი ტიპოლოგია. ინტერტექსტის ცნება გულისხმობს ტექსტში მთელი რიგი სხვა ტექსტების ჩართვას, აქ საქმე ეხება როგორც მარკირებულ, ასევე არამარკირებულ ფრაგმენტებს. სტატიაში – „ინტერტექსტუალობის პრობლემატიკა მხატვრულ

ტექსტში“ – ლინგვისტი იარნოლდი ინტერტექსტს ჰყოფს ორ ტიპად: შიდა ანუ განსაზღვრებად და გარე ანუ ამოუცნობ ფენომენად და ამავე დროს გვთავაზობს, გავაანალიზოთ არა მხოლოდ ჩართვის ელემენტები (აღუზიები, ციტატები, რემინისცენციები), არამედ მათი ფუნქციებიც ძირითად ტექსტში. ლინგვისტები ამგვარ იმპლიკაციათა ტიპებს განიხილავენ, როგორც ინტერტექსტუმებს, ინტერტექსტუალობის მარკერებს, პრეცედენტულობის გამოხატვის საშუალებებს, ინტერტექსტუალურ მიმართებებს. აღნიშნულ კვლევაში ავტორი ინტერტექსტს განსაზღვრავს როგორც ტექსტის მრავალმხრივ ფსიქოლინგვისტურ კატეგორიას, რომელიც განაპირობებს სხვა ტექსტთან ლექსიკურ, სინტაქსურ თუ სტილისტურ დონეზე დამოკიდებულებას, რაც გამოხატულია ენობრივი მარკერების – ინტერტექსტუმის – საშუალებით. ინტერტექსტუმა, ავტორის განმარტებით, არის ინტერტექსტუალური კავშირების რეალიზაციის ლინგვისტური საშუალება (არნოლდი 1997). შიდა და გარე ინტერტექსტების შერწყმის შემთხვევები, გააზრებული ან გაუაზრებული სინთეზით, მიჩნეულია, როგორც „თავისი – სხვისი“ პოეტიკა, ეს უკანასკნელი კი სამყაროს სემიოტიზაციის საერთო პრინციპებს აწესებს. „თავისი – სხვისი“ სიტყვის ცნებების განხილვისას მეცნიერები გვთავაზობენ შემდეგ მიდგომას:

- „თავისი – სხვისი“ განხილვას სამ დონეზე – სოციალურზე, ფსიქოლოგიურსა (ინდივიდუალური) და უნივერსალურზე;
- „თავისი – სხვისი“ სხვადასხვა შეფარდების აღწერას – „თავისი სხვისში“, „სხვისი“ „თავისში“, „თავისი სხვისაში“ „სხვისი სხვისაში“ (ტოროპი 1995:142).

ამ შემთხვევაში ინტერტექსტის პოეტიკის ქვეშ იგულისხმება ინტექსტის ნაირსახეობა ან რამდენიმე ინტექსტის კომბინაცია, რომელიც ამზადებს მკითხველს რამდენიმე ურთიერთგადაჯაჭვული ტექსტის აღსაქმელად.

„თუკი გარეგან (ტექსტგარეშე) ინტერტექსტუალობაში ჭარბობს შემთხვევითი კავშირები და იბადება შემთხვევითი მნიშვნელობები, რომლებშიც შეიძლება დავინახოთ რაღაც სოციალურ-დისკურსიური სტრატეგიები, შინაგანი (შიდატექსტობრივი) ინტერტექსტუალობა ექვემდებარება ავტორისეულ სტრატეგიას. გარეგანი ინტერტექსტუალობა ახასიათებს მზა ტექსტის შესაძლებელ კონტაქტებს. მისი სემანტიკური პოტენციალი, შინაგანი ინტერტექსტუალობა წარმოქმნის ტექსტს, ახასიათებს „სხვის სიტყვასთან“ ურთიერთობის პრინციპებს (ტოროპი 1995:139). ინტერტექსტუალობის თეორიაში მნიშვნელოვან შენაძენს წარმოადგენს ბ. მ. გასპაროვის ნაშრომი: „ენა, მესხიერება, ენობრივი არსებობის ლინგვისტიკა“,

რომლის ძირითადი თეზისი მდგომარეობს შემდეგში: „ჩვენი ენობრივი მოღვაწეობა ხორციელდება „ციტაციის“ უწყვეტი ნაკადის სახით, რომელიც საზრდოობს ჩვენი ენობრივი მეხსიერების კონგლომერატით“ (გასპაროვი 1996:14) ბ. გასპაროვის თეორიაში უადრესად მნიშვნელოვანია მის მიერ შემოტანილი „კომუნიკაციური ფრაგმენტის“ ცნება, როგორც „პირველადი, უშუალოდ ცნობიერებაში წარმოშობილი ენობრივი მოღვაწეობის ერთეულისა“, რომელიც ინახება მოსაუბრის მეხსიერებაში და იგი (მოსაუბრე) მათ იყენებს, როგორც მზა ბლოკებს გამონათქვამების შექმნისა და ინტერპრეტაციის დროს (გასპაროვი 1996:122). ეს განსაზღვრება ეხმაურება ი. ლოტმანის მტკიცებულებას იმის შესახებ, რომ „სემიოტიკური პრეზუმფცია“ წარმოიქმნება ცნობიერებასა და კოლექტიურ სემიოტიკურ ინტუიციაში, რომელიც ყალიბდება ბუნებრივი ენის გამომუშავების საფუძველზე (ლოტმანი [1996] 2000ა:254) და რომ ტექსტში, რომელიც გაგებულია როგორც ერთგვაროვანი, ორგანიზებული აზრობრივი სივრცე, შეტანილია (გააზრებულად და გაუაზრებლად) სხვა ტექსტების „ნამსხვრევები“. ეს უკანასკნელი ძირითად სტრუქტურასთან იწვევენ გაუთვალისწინებელი შედეგების მქონე თამაშს, რაც იწვევს ამ გაუთვალისწინებელი შედეგების ალბათობის შემდგომ განვითარებას (ლოტმანი [1992] 2000ბ: 72). აზრწარმოქმნის პროცესი, ბ. მ. გასპაროვთან, ყოველთვის „ტრიალებს მოცემული ენობრივი ნაწარმოების გარშემო, მისგან გამომდინარეობს და მასვე უბრუნდება“ (გასპაროვი 1996: 320). შესაბამისად, ტექსტის შიგნით ასოციაციური კავშირების რაოდენობის ზრდის შემთხვევაში საკუთრივ ტექსტის საზღვრები არ „იშლება“, პირიქით, მისი მთლიანობა უფრო მტკიცდება.

ლოტმანი მიიჩნევს, რომ კულტურისთვის დამახასიათებელია „წარსული ეპოქების ტექსტების მუდმივი აქტუალიზაცია, რომელიც ხდება გაცნობიერებულად ან გაუცნობიერებულად. შედეგად სახეზეა დიალოგი სხვადასხვა ტექსტს შორის, რომლებიც წარსულს მიეკუთვნება, აქტიური დიალოგი დღეს არსებული კულტურისა სხვადასხვა სტრუქტურებთან და ტექსტებთან, რომლებიც წარსულს განეკუთვნება“ (იქვე:615). „ხელოვნების ისტორიაში ნაწარმოებები, რომლებიც მიეკუთვნებიან წარსული კულტურის ეპოქებს, აქტიურად მონაწილეობენ მის განვითარებაში, როგორც მნიშვნელოვანი ფაქტორები. ხელოვნების ნიმუში შეიძლება „კვდებოდეს“ და კვლავ გაცოცხლდეს, იყოს მოძველებული, გახდეს თანამედროვე ან მიუთითებდეს მომავალზე“ (იქვე: 615). ი. მ. ლოტმანი აღწერს

ინტერტექსტების ფუნქციონირების მექანიზმებს: „სიღრმისეული მეხსიერება უზრუნველყოფილია ენობრივი ელემენტების არსებობით, რომლებიც, უპირველესად, განიცდიან ცვლილებებს (სრული უცვლელობა მეხსიერებას ხდის ზედმეტს), მეორე - გააჩნიათ თვისება, დარჩნენ სისტემაში როგორც უცვლელი სახით, ასევე შეცვლილი სახით. შედეგად, ერთი და იგივე ელემენტი, განაპირობებს რა სისტემის სხვადასხვა მდგომარეობას, თითქოს აერთიანებს მათ ერთმანეთში. ამისათვის მას უნდა გააჩნდეს შედარებითი ავტონომია, სტრუქტურული კონტექსტიდან გამოყოფის საშუალება. ყოველ მოცემულ კონტექსტში ის ფუნქციონირებს, როგორც სტრუქტურული კონტექსტის წინამორბედი, როგორც რეკონსტრუქციის მექანიზმი. თუმცადა, თუ ავიღებთ რიგ სტრუქტურულ კონტექსტებს, აშკარა ხდება არა მხოლოდ მისი სტაბილურობა, არამედ მუდმივი ცვლილება ამა თუ იმ დინამიკური კოდების წაკითხვის (ტრაქტოვების) ზეგავლენით“ (იქვე:16). „კულტურის წინა მდგომარეობები მუდმივად ისვრიან ნამსხვრევებს მომავალში: ტექსტების, ფრაგმენტების, ცალკეული სახელებისა და ძეგლების სახით. ამ ყოველ ელემენტს გააჩნია საკუთარი „მეხსიერება“, ყოველი კონტექსტი, რომელშიც იგი ხვდება, ახდენს თავისი სიღრმის დონის გარკვეულ აქტუალიზაციას“ (იქვე 621).

ბ. გასპაროვი საკითხს შემდეგნაირად აყენებს: „არც თავად ავტორს და არც მის ადრესატს არ ძალუძთ გაითვალისწინონ აზრობრივი ნიუანსის ყველა რეზონანსი, რომელიც ჩნდება ტექსტში სხვადასხვა სახით მოცემული აზრობრივი ქსოვილის ნაწილაკების დაუსრულებელი შეჯახებებისგან. მაგრამ ავტორსაც, მკითხველსაც და მკვლევარსაც ძალუძთ, ცნობიერების სხვადასხვა დონეზე შეიგრძნონ ტექსტი, როგორც აზრობრივი უსასრულობის პოტენციალი, როგორც დინამიკური „პლაზმური“ გარემო, რომელიც შეიქმნა რა ერთხელ, იწყებს თითქოს საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრებას, ერთგება თვითგენერაციისა და რეგენერაციის პროცესებში. ასეთია ენობრივი შეტყობინება – ტექსტის პარადოქსი: გახსნილობა, აზრის დაუფიქსირებლობა, მისი რეგენერაციის პოტენციალის უკიდვანობა არათუ ეწინააღმდეგება ტექსტის დახურულსა და საბოლოო ხასიათს, არამედ სწორედ ამ დასასრულის არსებობის გავლენით ჩნდება, რომელიც ქმნის ჰერმეტიკულ კამერას, სადაც ხდება „პლაზმური“ აზრობრივი პროცესები“ (გასპაროვი 1996:346). ამრიგად, მისი აზრით, ტექსტი ემსახურება ახალი ტექსტების აღმოცენებას. ეს პროცესი რომელიმე კონკრეტული ტექსტის ავტორის კონტროლის მიღმაა და დაუსრულებლად გრძელდება.

თუმცა, ჩვენი აზრით, ზემოჩამოთვლილ მოვლენებს შორის მკვეთრი ზღვარის გაგლება ყოველთვის ვერ ხერხდება. მათ შორის მაინც არსებობს განსხვავებები, რომელთა ძირითადი არსი მდგომარეობს „სხვისი მეტყველების“ სიზუსტე/დამახინჯების ხარისხში, ტექსტში მისი შეყვანის ან გამოყოფის მიზნებსა და ხერხებში. ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით ე.პადუჩევას მოსაზრებას, რომ ციტატის მოვლენა არ უნდა იყოს გაიგივებული სხვა ენობრივ, კერძოდ კი არასაკუთრივ-პირდაპირ თქმასთან. ანუ, როდესაც საქმე გვაქვს არასაკუთრივ-პირდაპირ თქმასთან, მთხრობელი-ნარატორი (მე) გადასცემს პერსონაჟს ფენომენს, რომელიც სრულიად სხვა ბუნებით ხასიათდება. მას აქვს უფლება შეასრულოს მეტყველებითი აქტი, თვითონ კი თავს არიდებს მასში მონაწილეობის მიღებას მაშინ, როცა ციტირებისას საუბარია „სხვის“ მხოლოდ ნაწილობრივ შემოჭრაზე ამ მეტყველების აქტში.

თავისი თანამედროვე ფორმატით, ციტატის პრობლემა ცდება „სხვისი სიტყვის“ თეორიას, რომელიც უკავშირდება მ.ბახტინის ნაშრომებს. ამ პრობლემასთან დაკავშირებით მრავალრიცხოვანი გამოკვლევა მიუთითებს, რომ მის სირთულეს გამოხატვისა და შინაარსის პლანის ურთიერთმიმართება წარმოადგენს. ციტატის პრობლემას უკავშირებენ არა მხოლოდ ტექსტის ციტატორისა და ტექსტის ციტანტის ლექსიკურ-სემანტიკურ დონეს. ციტირების ობიექტად და, აქედან გამომდინარე, ტექსტის ინტერსტრუქტურალობის მასალად შეიძლება გვევლინებოდნენ როგორც სინტაქსური, ისე სტილური, ჟანრული და თვით პრობლემურ-თემატური სტრუქტურებიც კი. მეორე მხრივ, ის საკითხი, შეიძლება თუ არა ტექსტის სტრუქტურის ესა თუ ის დონე ჩავთვალოთ ციტატური მასალის მომწოდებლად, საკამათოა. მეცნიერებს, რომლებიც თვლიან, რომ ციტატის ობიექტად შეიძლება ჟანრული ფორმა (ჟანრული კოდი) იქცეს, მკვლევარები სამართლიანად პასუხობენ: „რამდენიმე ჟანრული კოდის გამოყენება არ ქმნის ჟანრული პოლიფონიის ეფექტს და არ წარმოქმნის ჟანრულ ჰიბრიდებს... რაც შეეხება ჟანრულ ჰიბრიდებს, ისინი მდგრადობით არ გამოირჩევიან: ერთი ჟანრული სტრუქტურა იცვლება სხვა ჟანრობრივი სტრუქტურის მეშვეობით, რის შედეგადაც იგი გადაიქცევა ძირითად ჟანრობრივ სტრუქტურად. ამრიგად, ჩნდება ჟანრის ახალი ვარიანტი ან ახალი ჟანრი (აღამი 2008), სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მკვლევრის თვალსაზრისით, ჟანრის ციტატირება (ეს, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრულ ჟანრებს ეხება) შეუძლებელია, ვინაიდან არ არსებობს ის, რის გარეშე ციტატა არ აღიქმება როგორც ციტატა – ანუ როგორც „ნაპრაღი“ (გამოყოფა)

„სხვის“ და „თავის“ სიტყვას შორის. კლასიკურმა სტრუქტურალიზმა ვერ გადაჭრა პრობლემა, თუ როგორ გადალახავს „ნაპრალს“ ციტატა და რა ემართება ამ გადალახვის დროს იმ ტექსტებს შორის, რომლის ციტირება ხდება და რომელსაც ციტატა ახორციელებს.

ციტატის თანამედროვე თეორიაში, რომელიც მ. ბახტინის შრომებს ეყრდნობა, ორი ურთიერთდაკავშირებული გარემოება იპყრობს ყურადღებას. პირველი: პრეტექსტის ანუ ჰიპოტექსტის ტექსტში ჩართვა თვით ციტატას ეკუთვნის, ანუ თვით ციტატა, და არა ციტატორი, როგორც ენის მატარებელი, ენობრივი პიროვნება ხდება. მეორე, პირველიდან გამომდინარე, შლის წარმოდგენას თვით ჩართვის მექანიზმზე, ანუ კონცეფციის გარეთ რჩება ციტაციის ვერბალური პლანის გარდაქმნა არავერბალურად და შემდგომ გადაიქცევა ვერბალურად. არ შეიძლება იმ ფაქტის უარყოფა, რომ ციტატის უმნიშვნელოვანეს ონტოლოგიურ ნიშანს მისი ორპლანიანობა წარმოადგენს. ანუ იგი ორ ტექსტს განეკუთვნება – ის, საიდანაც აღებულია ციტატა და ის, რომელშიც ჩართულია. მეორე მხრივ, ციტირება როგორც ტექსტის აგების სტრატეგია, ტექსტებს არათანაბარ მდგომარეობაში აყენებს (ერთი პირველადია, მეორე კი – მეორეული). ციტაციის პრობლემის გადაჭრა შეუძლებელია ფილოლოგიის ფარგლებში. ზემოაღწერილ პრაქტიკას შეგვიძლია ვუწოდოთ „ფილოლოგიური რედუქციონიზმი“, ტერმინი, რომლის საშუალებითაც აღიწერება სტრუქტურალისტური მეთოდოლოგიის უმთავრესი ნიშანი, რომელიც გამოყენებულია მხოლოდ როგორც ფილოლოგიური და და ტექსტური ანალიზის ინსტრუმენტი. ფილოლოგიური რედუქციონიზმის მეთოდი ეყრდნობა მ. ბახტინის მიერ შემუშავებულ გამონათქვამის თეორიას და ამ თეორიის კერძო ასპექტს – „სხვისი“ სიტყვის კონცეფციას. ბახტინი განიხილავს გამონათქვამის პრობლემას ნაშრომებში – „სამეტყველო ჟანრების პრობლემა“ და „ტექსტის პრობლემა ლინგვისტიკაში, ფილოლოგიასა და სხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში“. ფილოსოფიური ანალიზის მცდელობა (ბახტინი, 1979), მექანიზმი, რომლის საშუალებითაც ხორციელდება გამონათქვამის შინაგანი დიალოგიზმი, წარმოადგენს „საკუთარი“ და „სხვისი“ სიტყვის ურთიერთქმედებას. მ. ბახტინის მიერ აღწერილია ამ მექანიზმის ტიპოლოგია. ფაქტობრივად, მკვლევარმა უკვე ჩამოაყალიბა ციტატის ერთიანი თეორია, ხოლო მომდევნო მკვლევრები მხოლოდ აზუსტებენ და აკონკრეტებენ მას. ციტატის შესახებ ბახტინის დებულება შემდეგია: ტექსტის რეაქცია ციტირების ფორმით მოცემულ ტექსტზე შესაძლებელია სხვადასხვა ფორმით იყოს წარმოდგენილი: „სხვისი გამონათქვამები შესაძლებელია

პირდაპირ იქნეს შეყვანილი გამონათქვამის კონტექსტში, მხოლოდ ცალკეული სიტყვები ან წინადადებები, რომლებიც ამ გამონათქვამებში მთელი გამონათქვამის სახედ გვევლინება. ამასთან, მთლიანმა გამონათქვამებმაც შესაძლებელია შეინარჩუნოს სხვისი ნათქვამისათვის დამახასიათებელი ექსპრესია, ან აქცენტი შეიცვალოს (ირონიულობა, აღშფოთება და ა.შ.). სხვისი გამონათქვამის გადმოცემა შესაძლებელია სხვადასხვა ხარისხის გადააზრების გამოყენებით, ჩართული ელემენტი, შესაძლებელია, მოლაპარაკისათვის იყოს კარგად ნაცნობი, ან წინასწარ განჭვრეტილი. საპასუხო რეაქცია შეიძლება აისახოს მხოლოდ საკუთარი ნათქვამის ექსპრესიაში, რაც გამოიხატება ენობრივი ნიშნებისა და ინტონაციის შერჩევით, რასაც განსაზღვრავს არა საკუთარი მეტყველების საგანი, არამედ სხვისი გამონათქვამი ამავე საგანზე (ბახტინი 1986: 462-463).

ამასთან, მ. ბახტინის ნაშრომებში არ არის გადაწყვეტილი ციტატის თეორიის ძირითადი საკითხი – ციტირების (ინტერტექსტუალობის პრაქტიკის) სუბიექტის შესახებ. რედუქციონისტული ტენდენციების მიუხედავად, მ.ბახტინის კონცეფცია ჩამოყალიბებიდანვე ჩვენთვის საინტერესო პრობლემას პროდუქტიულ ფაქტორს ანიჭებს. ნ. ვოლოშინოვი ტრანსტექსტუალურ კომუნიკაციაში „საკუთარი“ და „სხვისი“ ნათქვამის ურთიერთზემოქმედების ლოგიკას თავის ადრინდელ ნაშრომში აღნიშნავდა: „სხვისი სიტყვა წარმოადგენს სიტყვას სიტყვაში, გამონათქვამს გამონათქვამში, მაგრამ, ამავე დროს, სიტყვას სიტყვის შესახებ, გამონათქვამს გამონათქვამის შესახებ“ (ვოლოშინოვი, 1993:125).

ავტორს თავის კონტექსტში ციტატები გარკვეული მიზნით შეაქვს, ახალი სემიოსფეროს შესაქმნელად, რომელშიც შენარჩუნებულია მყარი დამაბულობა „საკუთარ“ და „სხვის“ სიტყვას შორის. „ციტატის როლი პოეტურ ტექსტში განისაზღვრება ორმაგი სტატუსით – „საკუთარი“ და „სხვისი“ სიტყვით. იგი აკუმულირებს აზრის გარკვეულ წახნაგებს, იმ ტექსტის ასოციაციურ კოდებს, რომლიდანაცაა აღებული, შეაქვს ისინი ახლადშექმნილ საავტორო ტექსტში, რითაც აქცევს ამ „უცხო“ სიტყვა-აზრებს შინაარსობრივად ჩამოყალიბებული სტრუქტურის ისეთ ნაწილად, რომელიც რთული დიალოგურობით ურთიერთობს მთელთან – „საკუთარ“ ავტორისეულ სიტყვასთან (ფატეევა 2006). ახდენს რა ახალ საავტორო ტექსტში აზრის წახნაგების ფორმირებას, ციტატა აფართოებს უკვე ნათქვამის აზრს.

ციტატის ფენომენის ანალიზისას აუცილებელია, ერთმანეთისგან გაიმიჯნოს ციტირება და არასაკუთრივ-პირდაპირი თქმა. ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდება როგორც სტრუქტურულად, ისე ფუნქციურად. ციტირებისას წარმოიქმნება ორხმიანობა: „მე“ ხმას, რომელიც მეტყველების აქტის წარმმართველია, გაუთვალისწინებლად შეერევა „სხვისი“ ხმა. არასაკუთრივ-პირდაპირ მეტყველებას მიდრეკილება აქვს მონოლოგიური ინტერპრეტაციისკენ: სხვისი ხმა (კერძოდ, პერსონაჟის) ავლენს ტენდენციას, სრულიად განდევნოს ხმა – მე (მთხრობლის). დაბოლოს, ციტირება განსხვავდება არასაკუთრივ-პირდაპირი თქმის მოხმარების სფეროს მიხედვითაც: თავისუფალი ირიბი დისკურსი, აგებული არასაკუთრივ-პირდაპირ ნათქვამზე – ესაა წმინდა ლიტერატურული წარმონაქმნი, რომელიც აღმოცენდა ლიტერატურული პროცესის განვითარების შედეგით გვიან სტადიაში – XIX ს-ში. ციტირება კი დამახასიათებელია ზეპირი მეტყველებისათვის და დადასტურებულია საკმაოდ ძველ ძეგლებში (პადუჩევა 1996: 360).

მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ განსხვავებები არასაკუთრივ-პირდაპირ მეტყველებასა და ციტირებას შორის, ფაქტობრივად, იშლება. ეს ხდება, მაგალითად, მაშინ, როდესაც მოსაუბრე მიმართავს კლიშირებულ გამონათქვამებს, მაგრამ, პადუჩევას აზრით, ამ შემთხვევაშიც ციტატის მიღმა ყოველთვის იკვეთება მოსაუბრის მეტყველებითი განზრახვა. ამგვარად, ჩვენ გავმიჯნეთ არასაკუთრივ-პირდაპირი ნათქვამი და ციტატა, რათა წინა პლანზე წამოგვეწია ციტატა, როგორც ინტერტექსტუალობის ძირითადი შემადგენელი კომპონენტი, ძირითადი ცნება.

1.3 ციტატა, როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერი

ინტერტექსტისა და ინტერტექსტუალობის პრობლემას უშუალოდ უკავშირდება ციტატისა და ციტირების საკითხი. ციტატა ინტერტექსტუალობის ფენომენის ერთ-ერთი ძირითადი ცნებაა. იქიდან გამომდინარე, რომ არ არსებობს ინტერტექსტუალობის გაგების ერთიანი კონცეფცია და ინტერტექსტუალურ მიმართებათა ლინგვისტური მექანიზმები ჯერ კიდევ დაზუსტებას საჭიროებს; მეცნიერები ხშირად აღნიშნავენ, რომ ციტატას აქვს მრავალი მნიშვნელობა და არ არსებობს მისი ერთმნიშვნელოვანი და მკაფიო განსაზღვრება. ერთი რამ კი ცხადია, ციტატა – ეს არის ინტერტექსტუალობის თეორიის ერთ-ერთი საბაზისო ცნება. ამ თეორიის მომხრეები მოცემულ მოვლენას ფართოდ განსაზღვრავენ და

ციტირების მოვლენათა წრეში შეჰყავთ არა მხოლოდ უცხო ტექსტების ზუსტი ასახვა, არამედ ნებისმიერი უცხო ტექსტის ფრაგმენტების არსებობა საავტორო ტექსტში.

სანამ უშუალოდ ინტერტექსტუალობის კონტექსტში ციტატის მოვლენის ანალიზზე გადავიდოდეთ, თვალი გადავაავლოთ თავად ინტერტექსტუალობის მოვლენის წარმოშობისა და განვითარების ეტაპებს.

ინტერტექსტისა და ინტერტექტუალობის ცნება განუყოფელია „Tel Quel“-ის თეორიული ნაშრომებისგან. ჟურნალი „Tel Quel“- 1960 წელს დაარსდა და მისი მთავარი რედაქტორი ფ. სოლერსი იყო. პირველად ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ გამოყენებულ იქნა პუბლიკაციაში „საერთო თეორია“ „Théorie générale“ (1960წ. პარიზი). ეს იყო კოლექტიური ნაშრომი, რომელშიც შევიდა მ. ფუკოს, რ. ბარტის, ჟ. დერიდას, ფ. სოლერსისა და ი. კრისტევას ნაშრომები.

ინტერტექსტის კრისტევასეული განსაზღვრება მჭიდროდ უკავშირდება ბახტინის ნაშრომებს. სწორედ მან დაადგინა დიალოგსა და ტექსტებს შორის პარალელი და სიტყვის სტატუსი. სიტყვა, რომელიც ერთდროულად ეკუთვნის წარმომთქმელსა (პროდუციენტს) და აღმქმელს (რეციპიენტს) ორიენტირებულია როგორც წინამორბედი, ისე თანამედროვე გამონათქვამებისაკენ. ამრიგად, ტექსტი იბადება (წარმოიშობა) სხვა ტექსტების გადაკვეთისას. თითოეული ტექსტი შედგენილია ციტატების მოზაიკისაგან და წარმოადგენს სხვა ტექსტების ტრანსფორმაციისა და შთანთქმის (აბსორბაციის) შედეგს (ი.კრისტევა 1969)

ინტერტექსტუალობის ცნება ყალიბდება როგორც ტექსტის კითხვის (lécture) ერთგვარი კონცეფცია, რომელიც მიმართულია ტრადიციული ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთი ფორმის – წყაროებისა და პარალელების მოძიების წინააღმდეგ. შეუძლებელია გარკვეულ ტრადიციაში ტექსტის მოთავსება და იმის მტკიცება, რომ იგი ავტორის ორიგინალურობიდან გამომდინარეობს და ფუნქციონირებს ამ კონკრეტული ლიტერატურული ტრადიციის ტერმინებში. კრისტევა ცდილობს გამიჯნოს ინტერტექსტუალობა წყაროებს, გავლენებსა და ტექსტებს შორის პარალელების გავლებისაგან და ხაზი გაუსვას ტრანსპოზიციის ხერხს: ტექსტი არის კომბინაცია, ფრაგმენტებს შორის მუდმივი გაცვლის ადგილი, რომელსაც ნაწერი ანაწილებს და წინა ტექსტებზე დაყრდნობით ქმნის ახალ ტექსტს, იყენებს რა ანონიმურ ფორმულებს, არაცნობიერ ციტატას; ინტერტექსტუალობა არ გულისხმობს ისეთ წაკითხვას, რომელიც მკითხველის მხრიდან ნაწარმოების გენეზისის დადგენის საშუალებას იძლევა. სწორედ

კოლექტიური მეხსიერება და ანონიმურობა ანიჭებს ტექსტს განსაზღვრულ ინტერტექსტუალობას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჟ. კრისტევამ ინტერტექსტუალობის საკუთარი კონცეფცია ჩამოყალიბა მ. ბახტინის 1924 წლის ნაშრომის – „შინაარსისა და ფორმის პრობლემა სიტყვიერ მხატვრულ შემოქმედებაში“ საფუძველზე, რომელშიც ავტორი აღწერს რა ლიტერატურის არსებობის დიალექტიკას, აღნიშნავს, რომ შემოქმედებისთვის მოცემული სინამდვილის გარდა, მას საქმე აქვს როგორც წინამავალ (ადრე არსებულ), ისე თანამედროვე ლიტერატურასთან, რომელთანაც ის მუდმივ „დიალოგში“ იმყოფება და რაც გაგებულია, როგორც მწერლის ბრძოლა არსებულ ლიტერატურულ ფორმებთან. დიალოგის იდეა კრისტევას მიერ აღქმულ იქნა წმინდა ფორმალისტური თვალსაზრისით, რომელიც შემოიფარგლება მხოლოდ ლიტერატურული სფეროთი – დიალოგით ტექსტებს შორის, ანუ ინტერტექსტუალობით. ჟ. კრისტევას თეორიამ მისთვის ხელსაყრელ პოსტმოდერნისტულ და დეკონსტრუქცივისტულ პირობებში მალე ჰპოვა ფართო გავრცელება ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში მოღვაწე სხვადასხვა ორიენტაციის მქონე მეცნიერებთან. მან, ფაქტობრივად, როგორც თეორიულ, ისე პრაქტიკულ დონეზე გაამარტივა პოსტმოდერნიზმის „დეური ზემოცანა“ – მოეხდინა „დეკონსტრუქცია კრიტიკულ და მხატვრულ პროდუქციას შორის ისევე, როგორც „კლასიკური“ ოპოზიციისა სუბიექტსა და ობიექტს შორის, „თავისი“ და „სხვის“ ნათქვამს, წერასა და კითხვას შორის. მაგრამ ამ ტერმინის კონკრეტული შინაარსი არსებითად იცვლება თეორიულ და ფილოსოფიურ წინამძღვრებთან დაკავშირებით, რომლითაც ხელმძღვანელობს თავის ნაშრომებში თითოეული მეცნიერი. ყველასათვის საერთოს წარმოადგენს პოსტულატი, რომ ყოველი ტექსტი წარმოადგენს „რეაქციას“ სხვა წინამავალ (ადრე არსებულ) ტექსტებზე.

ინტერტექსტუალობისა და ინტერტექსტის კანონიკური განსაზღვრება ჩამოყალიბა რ. ბარტმა: „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს, სხვა ტექსტები მასში არსებობენ სხვადასხვა დონეზე, რომელთა დადგენა შესაძლებელია როგორც ტექსტში ადრე არსებული კულტურის, ისე გარე კულტურათა კოდების არსებობით. ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ახალ ქსოვილს, შექმნილს ძველი ციტატებისგან. კულტურათა კოდების ნაწყვეტები, ფორმულები, რითმული სტრუქტურები, სოციალური იდიომების ფრაგმენტები და ა.შ. – ტექსტის მიერაა შთანთქმული და შერეული მასში, ვინაიდან ტექსტამდე და მის გარშემო ყოველთვის არსებობს ენა. ტექსტისთვის აუცილებელი წინაპირობა არ შეიძლება

დაყვანილ იქნეს წყაროდ და გავლენამდე, იგი წარმოადგენს ანონიმური ფორმულების საერთო ველს, რომელთა წარმომავლობა ძნელად შეიძლება აღმოვაჩინოთ ბრჭყალებმოსხნილ არაცნობიერ ან ავტომატურ ციტატებში. ამის შემდეგ ტექსტებში ავტომატურად ხდება შესაძლებელი ისტორიის „წაკითხვა“ (ბარტი 1994:78). შემდგომში ეს იდეა დომინანტური ხდება დეკონსტრუქცივისტებთან.

ამ შემთხვევაში ჩვენ ვიზიარებთ, მ. კინწურაშვილს მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც ნებისმიერი ტექსტი განიხილება როგორც ციტატების კოლაჟი, რომელშიც რაიმე ახალი წარმოიქმნება კომბინაციათა ცვლილებების საფუძველზე, ვინაიდან ტექსტი ყოველთვის ინარჩუნებს საკუთარ რეფერენტულობას. რეფერენციის თეორიის მიხედვით, ინტერტექსტუალობა შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ტექსტის ორმაგი მიმართება, პოლირეფერენტულობა სინამდვილისა და სხვა ტექსტის (ტექსტებთან) მიმართებით. ამგვარად, ინტერტექსტუალობა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ტექსტის თეორიასთან, ტექსტუალობასთან, რომელიც აღმოცენდა ამგვარი სპეციფიური დისკურსის საზღვრებში. ეს გარემოება ახალი ტექსტის შექმნის სრულიად ახალ მიდგომას გულისხმობს და განიხილება როგორც სხვადასხვა დისკურსის გადაკვეთის რეზულტატი. (მ.კინწურაშვილი, 2009)

დიალოგური პრინციპი, რომელიც ბახტინის მიერ ჩართულია კულტურის ყოვლისმომცველ კონცეფციაში, გულისხმობს ენობრივი ერთეულის გახსნილობასა და ურთიერთქმედებას სხვა სემანტიკური მნიშვნელობის მატარებელ ერთეულებთან; ურთიერთქმედებას, რომელიც განიხილავს სიტყვა დისკურსს (კრისტევა 1970:466). მ. ბახტინი მასში ხედავს სუბიექტის „გახლეჩის“ პრინციპს, რომლის მიხედვითაც საკუთარი თავის მიმართ დამოკიდებულების კონსტრუირება ხდება „სხვის“ მიერ, რის გამოც იგი იძენს მრავლობითობის, მოუხელთებლობის, პოლიფონიურობის მნიშვნელობას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბუნდოვანია და ჩამოყალიბების პროცესშია ციტატის ფენომენის მკაფიო განსაზღვრება, ვინაიდან ჯერ კიდევ არ არსებობს სიზუსტე ინტერტექსტუალურ მიმართებათა ლინგვისტურ მექანიზმებშიც. შესაბამისად, ციტატის განსაზღვრება სხვადასხვა მეცნიერს სხვადასხვანაირად ესმის. ასე მაგალითად:

პიეგე გრო ციტატას უწოდებს „ინტერტექსტუალურობის ემბლემატურ ფორმას, ვინაიდან ის იძლევა საშუალებას, უშუალოდ დაგაკვირდეთ, როგორ უერთდება ერთი ტექსტი მეორეს. ტექსტის მრავალსახოვნების მატერიალურ გამოვლინებას

წარმოადგენენ ტიპოგრაფიული ხერხები: ციტატის განმარტებები, კურსივის (ხაზგასმის) ან ბრჭყალების გამოყენება და სხვა“ (ნ. პიეგე-გრო 2008:84).

რ. ბარტი ციტატას განსაზღვრავს, როგორც ტექსტ-დონორის ანუ ჰიპოტექსტის ნებისმიერი ნაწილის გამოყენებას ტექსტ-რეციპიენტში. ამ გაგებით, აღნიშნული განმარტება მკითხველი-ინტერპრეტატორის პოზიციიდანაა შემოთავაზებული, რომელიც, თავის მხრივ, სრულიად თავისუფალია ციტატის გაგებისგან, ვინაიდან ეს უკანასკნელი ყველგანაა წარმოდგენილი, მას არ გააჩნია არავითარი მახასიათებელი ნიშანი, რომელიც მას არა-ციტატისგან გამოარჩევს. „მთელი ტექსტი არის ბრჭყალებმოსხნილი ციტატა“, – აღნიშნავს ბარტი. ჩვენი აზრით, ეს არის ინტერტექსტუალური თეორიის ერთ-ერთი მაქსიმალისტური ვერსია (ბარტი 1970).

ციტატა შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც ინტერტექსტუალობის მინიმალური ფორმაც. ამასთან დაკავშირებით ა. კომპანიონი (კომპანიონი 1999), კრისტევას მოწაფე, საუბრობს „ინტერტექსტუალობის ნულოვან ხარისხზე“. ტექსტში ჩართვისას ციტატა მთელი თავისი სიცხადით წარმოჩინდება და არ მოითხოვს მკითხველისგან განსაკუთრებულ გამჭრიახობასა და ერუდიციას. ციტატის აღმოჩენა ტექსტში თავისთავად ხდება, მაგრამ მისი იდენტიფიკაცია და გაგება მოითხოვს დიდ ყურადღებასა და დაკვირვებას, ვინაიდან ტექსტი, რომლის ციტირებაც ხდება, მისი მოცულობა და საზღვრები, მონტაჟის ხერხები (ანუ თუ როგორაა ჩართული მეორე ტექსტი), აზრი, რომელსაც ის იძენს ახალ კონტექსტში ჩართვისას – ყველაფერი ეს ციტატის მნიშვნელობის უმთავრესი კომპონენტებია. ამოცნობადი ციტატა გამონათქვამის ჭეშმარიტების ხარისხს აძლიერებს და მას ავთენტურობას ანიჭებს. რომანის ტექსტში ციტატას, შესაძლოა, სხვადასხვა ფუნქცია ჰქონდეს. რომანში ჩართვისას ციტატა მთლიანად ერწყმის მის თემატიკას. ამიტომაც ამა თუ იმ ტექსტში სხვადასხვა ტექსტიდან მოყვანილი ციტატები ამ ტექსტს დამაჯერებლობას ანიჭებს და აფართოებს მის ჰორიზონტს.

ამერიკელი მეცნიერი ი. იამპოლსკი, ციტატის განსაზღვრებისას ეყრდნობა ლ. უენისა და მ. რიფატერის შედარებით კონსტრუქციულ და ზომიერ კონცეფციებს. ციტატა არ წარმოადგენს ნებისმიერი ფორმის „სესხებას“, არამედ მხოლოდ იმ ტიპისას, რომელიც ხასიათდება შესაბამისი ტექსტ-დონორის ფრაგმენტის სტრუქტურული მსგავსებით, რის საფუძველზეც კეთდება დასკვნა, რომ მთელი ტექსტი არ შეიძლება იყოს ციტატა ბრჭყალების გარეშე. ციტატა ხშირად განიხილება როგორც ანომალია, რომელიც ტექსტის განვითარების ბლოკირებას

ახდენს. რეციპიენტის მხრიდან ეს ნიშნავს, რომ თუკი კონკრეტული ტექსტის წაკითხვა-ინტერპრეტაცია ბუნდოვანი ხდება, მისი ფრაგმენტები გაურკვეველი მნიშვნელობისაა, მაშასადამე, გაგების პროცესი რთულდება. აღნიშნული პრობლემა, ერთი მხრივ, შესაძლოა გადაიჭრას ტექსტის სემანტიკური სტრუქტურის სიღრმისეული ანალიზის გზით. მეორე მხრივ, როდესაც ტექსტის ფრაგმენტს თხრობის ლოგიკის თვალსაზრისით საკმარისი მოტივაცია არ გააჩნია, იგი გარდაიქმნება ანომალიად, რომელიც მკითხველს აიძულებს მოძებნოს „სხვა“ ლოგიკა, „სხვა“ ახსნა, რომელიც თავად ტექსტიდან გამომდინარეობს. ამ ტიპის ლოგიკის ძიება მიმართულია ინტერტექსტუალურ სივრცეში, ტექსტის გარეთ. ამრიგად, ციტატა ტექსტის ფრაგმენტია, რომელიც არღვევს ამ უკანასკნელის წრფიულ განვითარებას და იღებს იმ ტიპის მოტივაციას, რომელიც მის ტექსტში ინტეგრირებას უწყობს ხელს. რაც შეეხება ციტატის განსაზღვრების კრიტერიუმს, იგი იმდენად არ ეკუთვნის საკუთარ თავს, რამდენადაც დამოკიდებულია ინტერპრეტატორებზე. თუკი ერთნი ტექსტში ციტატის ბლოკირებას ახდენენ, მეორენი მას ათავისუფლებენ ტექსტის დამოკიდებულებისგან და გადიან მის საზღვრებს მიღმა.

6. ფატევა გვთავაზობს ციტატის ლინგვისტურ განსაზღვრებას: „უწოდოთ ციტატა ტექსტ-დონორის ორი ან მეტი კომპონენტის რეპროდუქციას, რომელსაც საკუთარი პრედიკაცია გააჩნია“. ციტატა შესაძლოა იყოს როგორც ექსპლიციტური, ასევე იმპლიციტური, მარკირებული ავტორის მიერ ან მის გარეშე (ფატევა 2000: 13-23). ფატევა მიიჩნევს, რომ არსებითი განსხვავება „ბარტიდან იამპოლსკამდე“ ციტატის ლინგვისტური განსაზღვრების საკითხში ის არის, რომ პირველ შემთხვევაში ციტატა გაგებულია როგორც უპირატესად ფუნქციური, ხოლო მეორე შემთხვევაში ამ მახასიათებელს სუბსტანციურობაც ემატება. იგი წარმოადგენს ტექსტ-დონორის მინიმუმ ორ კომპონენტს, რომელიც ფორმალურად შესაძლოა გამოიყოს ბრჭყალებით, შრიფტის ცვლილებით (ტიპოგრაფიულად), მეტატექსტური კომენტარებით და ა.შ. ციტატის სუბსტანციური სტატუსი საშუალებას არ იძლევა ტექსტი გაგებულ იქნეს როგორც „ციტატების კოლექცია“. საქმე ისაა, რომ ციტატა, რომელიც არღვევს ტექსტის აღქმის ლინეარულობას, ახდენს მკითხველი-ინტერპრეტატორის იმ ტიპის ინტერტექსტუალური ექსკურსის სტიმულირებას, რომელთაც საბოლოოდ მიყვავართ არა მხოლოდ ტექსტის აზრობრივი მთლიანობის აღდგენამდე, არამედ მის გამდიდრებამდე („კონსტრუქციული ინტერტექსტუალობა“) (ფატევა 2000: 13-23). სწორედ არსის მნიშვნელობის გაძლიერების დონე

წარმოადგენს ამ შემთხვევაში აღნიშნული ინტერტექსტუალური ფიგურის მხატვრულ მაჩვენებელს. კლასიკური ტექსტური ნიშნები, რომლებიც ინტერტექსტუალური ხასიათისაა – ციტატა, ტექსტი-ტექსტში, მეტატექსტი ტექსტში, ანაგრამა – ხშირად სამართლიანად განიხილება როგორც ინტერტექსტუალური თეორიის ჩარჩოში, ასევე მის მიღმაც, მიუხედავად იმისა, რომ ინტერტექსტუალობის თეორიას არ შეიძლება გააჩნდეს უნივერსალურობის პრეტენზია. ლიტერატურათმცოდნეობაში, ლიტერატურის სემიოტიკასა და ტექსტის თეორიაში მისი ექსპანსია სულ უფრო და უფრო აშკარა ხდება. ის იჭრება ტექსტის ლინგვისტიკაში, სადაც ინტერტექსტუალობა შედარებით „ზომიერად“ განიხილებოდა, როგორც ტექსტის ერთ-ერთი მახასიათებელი, ისევე როგორც მთლიანობა, ინფორმატიულობა, კოჰეზია, კოჰერენტულობა და სხვა (ენუქიძე 2000). დრესლერი აღნიშნავს, რომ ეს არის კომუნიკაციური საქმიანობის საშუალება და განიხილება, როგორც ტექსტუალობის შედეგი (დრესლერი 1981:188). გასპაროვი წერს, რომ მოგვიანებით „კონსტრუქციის“ სრულ განადგურებას შედეგად მოჰყვა ის, რომ თავად „დეკონსტრუქცია“ ხდება აბსოლუტი, რომელიც თითქოსდა გეგარნახობს, თუ როგორ უნდა მოვექცეთ ინტერტექსტუალურ ობიექტს.

ამგვარად, ციტატა გვევლინება, როგორც ინტერტექსტუალობის ემბლემატური ფიგურა (პიეგე გრო 1999), რომელიც დამახასიათებელია იმ ტექსტებისთვის, რომლებიც გამოირჩევიან ფრაგმენტულობითა და ტექსტის არაწრფივი ხასიათით.

1.4 ციტატა, როგორც ლინგვისტური და ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ობიექტი

ციტატის ფენომენის კვლევით დაკავებულია როგორც ლინგვისტიკაში, ასევე ლიტერატურათმცოდნეობაში მომუშავე მკვლევარები. ჩვენი აზრით, ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში ციტატის განსაზღვრების მთავარი განსხვავება ასახვის პირობაში (პრინციპში) მდგომარეობს. მაგალითად, ლიტერატურათმცოდნეობაში ციტატა – ეს არის ნებისმიერი მინიშნება პრეცედენტურ (ჰიპოტექსტზე) ტექსტებსა და მათ შემადგენელ ნაწილებზე (ავტორზე, ავტორის ბიოგრაფიაზე, ნაწარმოების სახელწოდებაზე, მათი შექმნის წელიწადზე, პერსონაჟების სახეებზე, მათ სახელებზე, რეპლიკებზე და ა.შ.). ამგვარად, ციტატად შეიძლება იქცეს ნებისმიერი გადაძახილი ლიტერატურულ

ტექსტებს შორის. **ლინგვისტური** ტრადიციისათვის დამახასიათებელია ციტატის გაგება, როგორც ტექსტის მონაკვეთისა, რომელიც წარმოადგენს ახალი ტექსტის ნაწილს (ბაკინა 2007:27). ჩვენი დაკვირვებით, დღესდღეობით **ლინგვისტთა** მოვლ რიგს ესმის ციტატა უფრო ფართოდ, ვიდრე უბრალოდ ახალ ტექსტში შესული ტექსტის მონაკვეთი. ი. ალენიკოვა ციტატის ცნებას ალუზიის ცნებაზე ფართოდ მიიხსენებს (ალენიკოვა 2006:29). ი. მიხალევას ციტირების მოვლენათა წრეში შეჰყავს აპლიკაცია, რემინისცენცია, პარაფრაზი, ალუზია (მიხალევა 1988:138). ჩვენ ნაშრომში განვიხილავთ ციტატას ფართო გაგებით, ვინაიდან ვერ იქნება ინტერტექსტუალობის მარკერი, თუ ის არის შეზღუდული რაიმე მახასიათებლით. ვ. ვარჩენკო გამოყოფს ციტირების ისეთ სახეობებს, როგორიცაა ფარული/იმპლიციტური/ლატენტური ციტირება („ავტორზე მინიშნებისა და ფორმალური მარკერების არქონა, სინტაგმატიკისა და ლექსიკური სისრულის შეუთავსებლობა“); ფრაგმენტული ციტირება („ციტატის რომელიმე ნაწილის გამოყენება წარმოადგენს გარკვეულ ციტატურ ჩართვებს ძირითად ტექსტში“), განზოგადოებელი ციტირება („განზოგადოებულია ერთდროულად რამდენიმე მოსაზრება, დგინდება მათი ძირითადი მიმართულება და გადმოიცემა თეზისების სახით, როგორც ტექსტში ციტატების შეყვანის ინდივიდუალურობადაკარგული ფორმა“) (ვარჩენკო 2007:34-36).

შესასწავლი ობიექტის (ციტატის, ციტირების ფენომენი) სირთულე, მისი მრავალასპექტურობა ხდება ამ საკითხისადმი მრავალი მიდგომის არსებობის მიზეზი. ციტატას გააჩნია რიგი თვისებებისა – დასრულებულობა, ნიშანდობლიობა, გარკვეული სტრუქტურა და სხვა. ციტატის შესწავლისას მკვლევრები გამოყოფენ სტრუქტურულ, კომუნიკაციურ და ლინგვოკულტუროლოგიურ მიდგომებს.

სტრუქტურული მიდგომა „ითვალისწინებს სტრუქტურული პოზიციებიდან ციტატის შესწავლას ახალ ტექსტში „არსებობის“ ასპექტით, კომუნიკაციური მიდგომისას ციტატა განიხილება მისი რეალიზაციის კომუნიკაციური პირობების პოზიციიდან, ხოლო ლინგვოკულტუროლოგიური მიდგომა ნიშნავს ციტატის შესწავლას კულტურულ ინფორმაციასთან ერთობლიობაში, რომლითაც ის ტვირთავს ტექსტს“ (ბაკინა 2007:25).

1) სტრუქტურული მიდგომა – მნიშვნელოვანია ციტატის სტრუქტურული მახასიათებლები, მისი ტექსტში შეყვანის მეთოდები. მაგალითად, ვ. ვარჩენკოს ციტატის მიღმა ესმის ზეპირი ან დაწერილი ტექსტიდან ამონარიდი, რომელიც მოითხოვს აბსოლუტურ სიზუსტეს თუ არა, შინაარსის მინიმალურ

ცვლილებებს, რაც ხასიათდება აზრობრივი სისრულით, გრაფიკული მონიშვნით (ფრჩხილები, კურსივი, სხვა ტიპოგრაფიული მეთოდი) და მინიშნებით გამოყენებულ წყაროზე/ავტორზე (ვარჩენკო 2007:9).

- 2) კომუნიკაციური მიდგომა – კომუნიკაციური მიდგომისას ციტატის სტრუქტურულ-სემანტიკური მახასიათებლების აღწერა ეთავსება იმ კომუნიკაციური ამოცანის დაყენებას, რომელსაც ასრულებს ციტატა ახალ ტექსტში. მაგალითად, პიუგე გრო ციტატის მიღმა იგებს „რაიმე გამონათქვამის ან მსჯელობის ჭეშმარიტ ასახვას (მთლიანად ან ნაწილობრივ), რომელიც ეკუთვნის წინამორბედის კალამს იმ მიზნით, რომ დავეყრდნოთ მის გამოცდილებას, ნიჭს, ინტელექტუალურ ან მხატვრულ ავტორიტეტს“ (პოლუბიჩენკო 1989:58).
- 3) ლინგვოკულტუროლოგიური მიდგომა – აქ მნიშვნელოვანია ციტატის ასპექტი, როგორც კულტურულად საგულისხმო ინფორმაციის მატარებელი. ზ. მინცისთვის ციტატა არის ციტირებული კულტურის ნიშანი (მინცი 1973:387). ვ. კრასნიხი მიაკუთვნებს ციტატებს პრეცედენტური ფენომენების ისეთ ჯგუფს, როგორცაა პრეცედენტური გამონათქვამები (ენობრივი მოღვაწეობის რეპროდუცირებული პროდუქტები, დასრულებული და თვითკმარი ერთეულები, რომლებიც შეიძლება იყოს ან არ იყოს პრედიკატიული, რთული ნიშნები, რომელთა კომპონენტების მნიშვნელობების ჯამი არ უდრის მათ შინაარსს: ეს ბოლო ყოველთვის უფრო ფართოა, ვიდრე მნიშვნელობების მარტივი დაჯამება) (კრასნიხი 1999:43). ი. ვფომენკო უფრო მნიშვნელოვნად მიიჩნევს არა ციტირების სიზუსტეს, არამედ მის ცნობადობას. მკითხველმა უნდა გაიგოს უცხო ხმა და „მაშინ არა მხოლოდ თვითონ ციტატა აღიქმება განზოგადოებულ-სიმბოლური მნიშვნელობით, არამედ სრულიად საავტორო ტექსტი გამდიდრდება ტექსტ წყაროს მეშვეობით“ (ფომენკო 1998:74).

ციტატის ჩვენეული გაგება ეფუძნება კომუნიკაციურსა და სტრუქტურულ მიდგომებს; მნიშვნელოვანია ციტატის ფორმალური მახასიათებლები და ფუნქციები, რომლებსაც ის ახალ ტექსტში ასრულებს.

1.4.1 „ციტატის“ ფართო და ვიწრო გაგება

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ციტატა ტერმინია, რომელშიც სხვადასხვა ავტორი სხვადასხვა შინაარსს დებს, ამიტომ ციტატის ცნებას არ გააჩნია ზუსტი, საყოველთაოდ აღიარებული განმარტება და ერთმნიშვნელოვანი ტერმინოლოგიური განსაზღვრება.

არსებობს ციტატის ფართო და ვიწრო გაგება. ვიწრო გაგებით ციტატა არის სიტყვასიტყვითი ამონარიდი რომელიმე ტექსტიდან (გრიშუნიანი 1987:492). ციტატის გამოყენებისას ხშირად მიუთითებენ ავტორისა და წყაროს მინიშნების აუცილებლობაზე: ციტირება – „სიტყვასიტყვითი ასახვა რომელიმე ტექსტის ფრაგმენტისა, რომელსაც ერთვის წყაროზე მინიშნება“.

ი. გალპერინს ციტატის მიღმა ესმის უცხო გამონათქვამის ზუსტი ასახვა, რომელიც მარკირებულია ავტორზე მინიშნებით, ასევე ბრჭყალების, ტირეს, კურსივისა და სხვათა დახმარებით. თუმცა მინიშნება ავტორზე შეიძლება არც არსებობდეს, თუ ციტატა არის ცნობილი (გალპერინი 1977:186). ასეთ განმარტებას (ციტატის ავტორზე/წყაროზე მინიშნების არარსებობის დაშვება), ჩვენი აზრით, მიყვარათ ციტატისა და რემინისცენციის ცნებების აღრევისკენ.

ა. კომპანიონი ჰყოფს ციტატას და „თამაშის მსგავს ინტერტექსტუალურ ჩანართებს“, სადაც დასაშვებია „მრავალვარიანტიანი (და არა ცალკეული), თავისუფალი (და არა სიტყვასიტყვითი) უცხო გამონათქვამების შემოქმედებითი გამეორებები“, ციტატა კი ზედმიწევნით ზუსტი, გარედან მარკირებული გამეორებაა, რომლისათვისაც დამახასიათებელია ავტორსა და წყაროზე მინიშნებები, შემყვანი კომპონენტები და ბრჭყალები (სანდალოვა 1998:60).

ი. აღემანოვა ციტაციას უცხო გამონათქვამის რეპრეზენტაციის სხვა ხერხებისგან ფორმალური კრიტერიუმების საფუძველზე გამოყოფს, რომლებიც აძლევს საშუალებას, განასხვავოს რემინისცენცია და აღუზია ციტატისაგან. მისთვის დამახასიათებელია:

1. ექსპლიციტური (მკაფიო) მარკირება (ხაზგასმა);
2. სტრუქტურულ-სემანტიკური თანხვედრა წყარო-ტექსტის შესაბამის ფრაგმენტთან;
3. ავტორობის მითითება.

ციტატის მოცემული ვიწრო გაგებით განმარტება გვეჩვენება ყველაზე ადეკვატურად, ვინაიდან ის შეიცავს ყველა მისთვის მახასიათებელ ნიშანს.

არსებობს აგრეთვე ტერმინ „ციტატას“ ფართო გაგება. ის მოიცავს საკუთრივ ციტატას, როგორც უცხო ტექსტის ელემენტის სიტყვასიტყვით ასახვას, აგრეთვე აპლიკაციას, რემინისცენციას, პერიფრაზს, ალუზიას (მიხაილოვა 1988:138). ი. მ. მიხაილოვა ციტატა ესმის, როგორც პრეცედენტური ტექსტი და ციტატის ცნებაში შეჰყავს არა მხოლოდ ზუსტი, არამედ ტრანსფორმირებული ასახვა უცხო ტექსტის ფრაგმენტისა.

ციტატა ფართო გაგებით არის უცხო ტექსტის ფრაგმენტის ნებისმიერი ჩართვა საავტორო ტექსტში. ინტერტექსტუალობის თეორეტიკოსების ნამუშევრებში ციტატა ჰპოვებს ფართო გაგებას. მ. იამპოლსკი ციტატას განსაზღვრავს როგორც „ტექსტის ფრაგმენტს, რომელიც არღვევს ამ უკანასკნელის თანმიმდევრულ განვითარებას და ხდება მიზეზი მისი უცხო ტექსტში ინტეგრირებისა, მოცემული ტექსტის გარეთ“. ის ხაზს უსვამს „ანომალურობას“, რომელიც დამახასიათებელია ციტატისთვის (იამპოლსკი 1993:61). ჩვენი აზრით, „ანომალურია“ არა ციტატა, არამედ საკუთრივ ტექსტი, რომელსაც იგი იტევს: ტექსტის განვითარების თანმიმდევრობის დარღვევა შეიძლება ჩაითვალოს თხრობის ნორმის ნეიტრალური ვარიანტისგან განდგომად.

ნ. სემიონოვა ციტატად მიიჩნევს „გამონათქვამს სხვა გამონათქვამის შიგნით, სადაც გამონათქვამებს გააჩნიათ განსაკუთრებული (დიფუზური) ხასიათი“, ამავედროულად, იცვლება როგორც ციტატის მნიშვნელობა, ასევე მიმღები ტექსტის მნიშვნელობა (სემიონოვა 2004:15). საჭიროა აღინიშნოს, რომ საკუთრივ ციტატის ტექსტში შეყვანისას მისი აზრობრივი ზღვრები მიმღებ ტექსტთან არ არის დიფუზური, არამედ სრულიად გარკვეულია.

ე. კოზიცაია ციტატას მიაკუთვნებს „გადაძახილის ნებისმიერ სახეს, რომელიც აერთიანებს ლიტერატურულ ტექსტებს, ყოველგვარ რემინისცენტურ შინაარსს, რასაც ჩვენ ნაწარმოებიდან ვიღებთ“ ; ციტაცია, მისი აზრით, შესაძლებელია არა მხოლოდ ლექსიკურ, არამედ სტროფის, მეტრულ, სიუჟეტურ-კომპოზიციურ, ფონეტიკურ, სინტაქსურ დონეებზე (კოზიცაია 1998:9-15).

ციტატის მ. იამპოლსკის, ე. კოზიცაისა და ნ. სემიონოვასეული განმარტებები ჩვენ გაუმართლებლად ფართო გვეჩვენება. ამ ავტორებზე დაყრდნობით, ციტატით შეიძლება მოინიშნოს მოვლენათა ძალზე დიდი წრე.

ი. ალენიკოვა ციტატას ზომიერად გაფართოვებული მნიშვნელობით განმარტავს – როგორც „ზუსტი ან ტრანსფორმირებული ასახვა რაიმე მთლიანის ნაწილისა, საწყისი ვერბალური ტექსტისა ახალში: ცალკეული ლექსებიდან

ზეფრაზულ ერთიანობამდე, რომელიც მიმდებ ტექსტში ასრულებს კულტურული მინიშნების როლს ერთი ან რამდენიმე პრეტექსტის (ჰიპოტექსტი) მიმართ“. ზეფრაზის ერთიანობის ქვეშ ის გულისხმობს „საუბრის მონაკვეთს ორი ან მეტი დამოუკიდებელი წინადადების თანმიმდევრობის ფორმით, რომლებიც თემის ერთობლიობით გაერთიანებულია აზრობრივ ბლოკებში“ (ალეინიკოვა 2006:23-24). ასეთი განმარტება არ ზღუდავს ციტატას პრეცედენტური ტექსტებისგან; არ შეიცავს მინიშნებას ავტორისა და წყაროს მითითების აუცილებლობისა და გრაფიკული გამოყოფის შესახებ.

ი. ფომენკო აგრეთვე ხაზს უსვამს ციტატის კულტუროლოგიურ მნიშვნელობას, პრობლემატურად მიიჩნევს არა ციტირების სიზუსტეს, არამედ ციტატის ცნობადობას. „მნიშვნელოვანია, რომ მკითხველმა გაიგოს სხვისი ხმა და მაშინ არა მხოლოდ საკუთრივ ციტატა აღიქმება განზოგადოებულ-სიმბოლური მნიშვნელობით, არამედ მთლიანად საავტორო ტექსტი გამდიდრდება წყაროს ტექსტის ხარჯზე“. ციტატა წარმოადგენს უცხო ტექსტს და მისი ცნობადობის შემთხვევაში ბიძგს აძლევს ასოციაციების მექანიზმის ჩართვას (ფომენკო 1998:74).

გ. სლიშკინი განასხვავებს პირდაპირ ციტატასა და კვაზიციტატას. კვაზიციტატებს ის მიაკუთვნებს ტექსტის ან მისი ნაწილის ასახვას განგებ სახეცვლილი ფორმით და ხაზს უსვამს ციტატის ფორმის ცვლილების გააზრებულობას, ხოლო უნებლიე დამახინჯების შემთხვევებს ის მიაწერს პირდაპირ ციტატებს (სლიშკინი 1999:7-8). ძალზე რთულია, ჩვენი აზრით, განისაზღვროს ავტორის განზრახვა: მის მიერ ნებისთ იყო თუ უნებლიეთ შეცვლილი თავდაპირველი ტექსტი.

ამრიგად, ტერმინ „ციტატას“ არაერთგვაროვნებას რომ ავარიდოთ თავი და განვასხვაოთ მისი გაგება როგორც ვიწრო, ისე ფართო მნიშვნელობით, აუცილებელია, განვსაზღვროთ ტექსტ წყაროს ფრაგმენტი მინიმუმ ერთ-ერთი შემდეგი ფორმალური ნიშნების მითითებით: ავტორის სახელის, წყაროს სახელწოდების, გრაფიკული მარკერის (ბრჭყალები, კურსივი და სხ.) მითითებით, როგორც პირდაპირი ციტატა; ტექსტ წყაროს ფრაგმენტი ავტორზე/სახელწოდებაზე დაყრდნობის გარეშე და გამოყოფილი ბრჭყალებით ან კურსივით, როგორც ირიბი ციტატა. ირიბი ციტატის სახეებად მივიჩნევთ რემინისცენციასა და ლიტერატურულ აღუზიას.

14.2 „ციტატის, „ციტაციის“, ციტირების“ ცნებები

პრობლემატურია ცნებების – „ციტატა, „ციტაცია“, ციტირება“ – განმარტება. მათი გამოიყენების ცალსახა კრიტერიუმები არ არსებობს ლინგვისტიკაში. ნ. დ. არუთუნოვა პყოფს „ციტაციისა“ და „ციტირების“ ცნებებს, მიაკუთვნებს ტერმინ „დიალოგიურ ციტაციას“ მოსაუბრის რეპლიკების (ან მათი ფრაგმენტების) გამოყენების შემთხვევებს სხვა, ხშირად ოპოზიციური, კომუნიკაციური მიზნებისათვის. ციტირება, განსხვავებით ციტაციისაგან, არის ტექსტში უცხო ტექსტების მონაკვეთების შეყვანა. „ციტირების პრაგმატული სიტუაცია გულისხმობს სამ მონაწილეს: მოსაუბრეს (ტექსტის ავტორს), ადრესატს და ციტატის ავტორს“ (არუთუნოვა 1986:50).

ი. აღეშანოვა ციტატის მიღმა მოიაზრებს „ტექსტ წყაროს მონაკვეთს, რომელიც გამიზნულია ახალ ტექსტში ასახვისათვის“. ციტირება არის „უცხო ტექსტების ფრაგმენტების შეყვანის პროცესი მიმღებ ტექსტში“. ციტატა არის „მიმღები ტექსტის სისტემის ფუნქციური ელემენტი, განკუთვნილი გარკვეული კომუნიკაციური მიზნის რეალიზაციისთვის და რომელსაც ახასიათებს, როგორც წესი, უცვლელი ფორმალურ-შინაარსობრივი ნიშნების ნაკრები (შინაარსის ასახვის სიზუსტე, გრაფიკული მარკირება, მინიშნება წყაროს ტექსტზე)“ (აღეშანოვა 2000:54-55)

ზ. კომაროვა, ა. შაგეევა განსაზღვრავენ ციტაციას, „როგორც მოვლენას, რომელიც არა მხოლოდ უცხო ნათქვამს გადმოსცემს, არამედ ციტატის ურთიერთობას ახალ ტექსტურ გარემოში, რის შედეგადაც გადაიკვეთება ორი კონტექსტი, რაც ახალ აზრობრივ დატვირთვას აჩენს“ (კომაროვა 2009:12).

ა. ბაკინა აღნიშნავს, რომ რიგ ნამუშევრებში ტერმინი „ციტაცია“ იხმარება ზეპირი ურთიერთობის სიტუაციასთან მიმართებით, „ციტირება“ კი არის ტექსტში უცხო ტექსტის მონაკვეთის გამოყენება (ბაკინა 2007:23). ამრიგად, ციტატა არის სიტყვასიტყვითი/არასიტყვასიტყვითი, მარკირებული/არამარკირებული, შედარებით დასრულებული, პრედიკატიული/არაპრედიკატიული ტექსტის ნაწილი/ფრაგმენტი (მათ შორის მისი სახელწოდებაც), ამავედროულად ტექსტი, მისი ავტორი ან სახელწოდება შეიძლება იყოს საყოველთაოდ ცნობილი, „პრეცედენტური“ ან არა. (იქვე:39).

ს. სმეტანინა იყენებს ტერმინს – „ციტატური წერა“: „ციტატურ წერილს“ ჩვენ ვუწოდებთ განსაკუთრებულ ხერხს ჟურნალისტის მოღვაწეობაში. მისი შინაარსი

წარმოადგენს ინტელექტუალურ, ემოციურ-შემფასებლურ, ფორმალურ გადამუშავებას „უცხო“ ტექსტი-ციტატისა, რომელიც გააზრებულია და გათავისებულია კულტურის სისტემაში და რეალურ სიტუაციებთან (პირების) მიმართებით კვლავ გამოიყენება როგორც ნომინაციის (სახელის დარქმევის) საშუალება მედია-ტექსტის შექმნისას. თუ ციტატა ტრადიციულად მოყვანილია გადმოცემის სიზუსტის დასამტკიცებლად, აქ იგი ჩნდება ზუსტი, პირდაპირი სახელწოდების ნაცვლად; თუ ციტატის ეფექტი ეყრდნობა ავტორის ან წყაროს ავტორიტეტს, ამ შემთხვევაში მინიშნებები ავტორზე ან ორიგინალური ტექსტის სახელწოდებაზე არ თამაშობენ მნიშვნელოვან“ (სმეტანიანა 2002:109).

ჩვენს კვლევაში ვემხრობით ყველაზე გავრცელებულ მოსაზრებას და ციტატის მიღმა ვიგულისხმებთ უცხო ტექსტის ფრაგმენტს, ხოლო ციტირების ქვეშ - ამ ფრაგმენტის გამოყენების პროცესს მიმდებ ტექსტში; ტერმინი „ციტაცია“ მიგვაჩნია ზედმეტად და მისი გამოყენებისგან თავს შევიკავებთ.

აქამდე სადავოდ რჩება ის საკითხი, თუ რომელი ტექსტის ნაწილად ჩავთვალოთ ციტატა – იმისა, რომელიც არის მისი წყარო, თუ იმ ტექსტისა, რომელმაც იგი „მიიღო“. ავტორთა უმრავლესობა აღნიშნავს ციტატის ორბუნებოვნებას, მის კუთვნილებას ორივე ტექსტისადმი: „უფროთავთ რა საავტორო ტექსტს უცხოს და ვუხმობთ მკითხველს მთლიანი წყაროს ტექსტისადმი ან მისი რომელიმე ნაწილისადმი, ციტატა რჩება ერთდროულად ორი ტექსტის ელემენტად: სხვისი და საავტოროსი“ (ფომენკო 2004:477-487).

ი. ალენიკოვა, ფ. ლიტვინის შემდგომ, თვლის, რომ ადრესატის პოზიციებიდან ციტატა „შეიძლება აღიქმებოდეს როგორც უფრო დიდის ან მცირეს (ტექსტის) ნაწილი, ანუ გაგების საფუძვლად შეიძლება გახდეს ან „მცირე კონტექსტი“ (ლიტერატურული ან სხვა ნაწარმოების ნაწილი), ან „დიდი კონტექსტი“ (მთლიანი ნაწარმოები, რომლიდანაც ამოღებულია ციტატა)“ (ალენიკოვა 2006:30).

ა. კოლიგინის აზრით, ციტატა „ორტექსტიანი“ წარმონაქმნია, მ. ბახტინის მიერ შემოღებული „ორხმოვანი სიტყვის“ მსგავსად. ამრიგად, „ციტატის ბახტინისეული ინტერპრეტაციის მიღების შედეგი იქნება ის, რომ ნიშანი არის ენა, რომელიც მეტყველებს უცხო ენაზე – თავის თავში შეიცავს საკუთარ რეფერენტს, საკუთრივ უცხო სიტყვებს. უფრო მეტიც, თუ ციტატას ავიღებთ მაქსიმალურად იზოლირებულად საავტორო შეფასებებისგან, ამ შემთხვევაში ის წარმოადგენს ციტატა-ნიშანსაც და ამ ნიშნის რეფერენტსაც (ობიექტს)“ (კოლიგინი 2008:109-110).

ამ წინააღმდეგობის გადაჭრა, კალიგინის აზრით, შესაძლებელი იქნება, თუ ციტატას მიუვდებოთ, როგორც იკონურ (საცნობ) ნიშანს. ციტატა, „ციტირებულ ტექსტთან მისი მსგავსების მიუხედავად, არ წარმოადგენს ამ უკანასკნელის არც ნაწილს, არც მთელს“. ის „მიანიშნებს სწორედ ციტირებული ტექსტის არყოფნას გამონათქვამში, რომელიც აქ და ახლა ხორციელდება“; „ის ინსტრუმენტია, ხერხი, რომლითაც მოსაუბრის ან მსმენლის გონებაში „ამოტივირდება“ ციტირებული ტექსტი, მაგრამ არ წარმოადგენს თავად ამ ტექსტს“; „როგორც გამონათქვამის ნაწილი, უპირველესად, მიუთითებს და ეკუთვნის მას, ვინც ახდენს ციტირებას, მეორე რიგში, მიუთითებს ციტირებულ ტექსტზე, რომელსაც ეკუთვნოდა, მაგრამ ციტირებისას უკვე აღარ ეკუთვნის“ (იქვე:110-111).

ჩვენ ვიხელმძღვანელებთ ტრადიციული მოსაზრებით და ჩავთვლით, რომ ციტატა ეკუთვნის ორივე ტექსტს: წყაროსაც და მიმღებ ტექსტსაც.

1.4.3 ციტატისა და მასთან მონათესავე მოვლენებისა და ტერმინების განსაზღვრა

არსებობს რიგი ტერმინებისა და შესაბამისად, ცნებებისა, რომლებიც ახლოა შინაარსით ტერმინ “ციტატასთან“. ზოგიერთ მათგანს მკვლევრები ციტირების მოვლენად მიიჩნევენ.

ხშირად გამოიყენება ტერმინი „აპლიკაცია“, რომელიც ტერმინ რემინისცენციის ანალოგიურია, „ტექსტური აპლიკაცია წარმოადგენს რომელიმე ტექსტის სრულსა და ზუსტ ასახვას და ითვლება, რომ ციტატისგან ტექსტურ აპლიკაციას განასხვავებს მინიშნებითი ნაწილის არქონა“. „ციტატებს ბრჭყალების გარეშე“ უწოდებენ კომემორატებს ან ლიტერატურულ რემინისცენციებს. მეცნიერთა ნაწილი განიხილავს აპლიკაციას, როგორც „საყოველთაო გამონათქვამების წერტილოვან ჩანართებს (ფრაზეოლოგიზმების, ანდაზების, საგაზეთო შტამპების, რთული ტერმინების და ა.შ. როგორც წესი, გარკვეულად სახეცვლილ ფორმაში“). ამრიგად, აპლიკაცია უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე ციტატა, ვინაიდან ის მოიცავს ანდაზებს, გამონათქვამებსა და ფრაზეოლოგიზმებს, რომელიც არ არის ჩვენი ნაშრომის კვლევის მიზანი.

ზოგიერთი ავტორი იყენებს ტერმინ „პერიფრაზს“ სასაუბრო ენის გამონათქვამის აღსანიშნავად, რომელიც გულისხმობს „ადრესატისათვის ცნობილი რომელიმე გამოთქმის ან ტექსტის ლექსიკური შემადგენლობის შეცვლას“.

პერიფრაზებს მიაკუთვნებენ სახეცვლილ ციტატებს, კომემორატებს, ფოტოსან გამონათქვამებს. ციტატის პერიფრაზი, კი ვერედწოდებული ფსევდოციტაციის შემთხვევაა. პერიფრაზი უცხო გამონათქვამის გადმოცემის შედეგია, ანუ „უცხო“ ტექსტის შინაარსის ასახვაა მიმღები ტექსტის ავტორის სიტყვებით. პერიფრაზის განმასხვავებელი ნიშნებია – პირველწყაროს ტექსტის ლექსიკურ-გრამატიკული აგების სახეცვლილი ფორმა, მისი შინაარსის გადმოცემის სტილისტურად ნეიტრალური ფორმა და ავტორის სახელის აუცილებელი მოხსენიება და/ან პირველწყაროს ტექსტის დასახელება. პერიფრაზი დიდად განსხვავდება პირველწყაროს ტექსტისგან არა მხოლოდ გრამატიკული, არამედ ლექსიკური ფორმითაც. პერიფრაზი – ეს არის უცხო ტექსტის გადმოცემა, მოყოლა სხვა სიტყვებით; ის უცხო ტექსტის მიერ ტრანსფორმირების პროცესში უახლოვდება ირიბ ციტირებას. ციტატისგან კი იმით განსხვავდება, რომ არ წარმოადგენს უცხო ტექსტის ჩართვას საავტორო ტექსტში; პარაფრაზი არის უცხო ტექსტის გადამუშავება.

რიგი მკვლევარებისა, ინტერტექსტუალური ჩართვის ფორმად ირიბ და მოყოლილ გამონათქვამს განიხილავს. ე. პოპოვა წერს, რომ „ციტატის“ და „ირიბი გამონათქვამის“ ცნებების გაყოფა არ წარმოადგენს აბსოლუტურად ცხადსა და ლინგვისტურ პრაქტიკაში ერთმნიშვნელოვნად განმარტებულ ფაქტს. ამ ორი ცნებისთვის საერთო დამახასიათებელი ნიშანია მათი მარკირება მიმღებ ტექსტში ჩართვისას. ამავდროულად, ინტერტექსტუალურობის გამოხატვის ყველაზე მაღალ დონეს ფლობს ციტატა, რომელიც შეიყვანება ახალ ტექსტში მისი უცხო გამონათქვამისადმი კუთვნილების აუცილებელი გრაფიკული მონიშვნით (მაგალითად, ბრჭყალები). ირიბი ნათქვამისთვის ასევე პრინციპულად მნიშვნელოვანია უცხო ნათქვამის ამა თუ იმ ნიშნების ან „ქსენომაჩვენებლების“ არსებობა, რომელთა არყოფნას „მიყვავართ ირიბი ნათქვამის კონკრეტულობის დაკარგვამდე და ის აღარ აღიქმება როგორც უცხო გამონათქვამის ფრაგმენტი“ (პოპოვა 2007:97). ე. პოპოვა აანალიზებს ინტერტექსტუალური ჩანართების ისეთ სახეობებს, როგორებიცაა ციტატა, ირიბი ნათქვამი, ალუზია და ციტატას თვლის ინტერტექსტუალურობის სემანტიკური ველის ბირთვულ კომპონენტად, ირიბ ნათქვამსა და ალუზიას – მის პერიფერიულ კომპონენტებად და ის არ განიხილავს რემინისცენციას, ვინაიდან ისინი „მოითხოვენ ცალკე კვლევის ჩატარებას ფსიქოლოგიური, ბიოგრაფიული და იდეურ-სტილისტური მონაცემების ანალიზის შეფარდების საფუძველზე“ (პოპოვა 2007:79-80).

კ.კოსტიგინა თვლის, რომ „მოთხრობილი და ირიბი ნათქვამის შემთხვევაში ხდება მონათხრობის სინტაქსური აგებულების ძირეული გადაწყობა, ირიბი და მოთხრობილი ნათქვამი მიმართულია უცხო გამონათქვამის შინაარსობრივი და არა ფორმალური მხარის გადაცემაზე. ინტერტექსტუალობის ფორმალური გამოხატულების ნაკლებ ხარისხს ადგილი აქვს ირიბი ნათქვამის დროს და მინიმალურია მონათხრობის შემთხვევაში, ვინაიდან ამ დროს თავდაპირველი ტექსტიდან იღებენ შინაარსს, ხოლო ფორმალური მხარე რჩება მეტნაკლებად ახალი ტექსტის ავტორის შემოქმედების შედეგი. ამ მიზეზით ურთიერთქმედებაში მყოფი ენობრივი პლასტების კონტრასტულობა მცირდება, ხოლო მონათხრობის შემთხვევაში თითქმის იშლება“ (კოსტიგინა 2003: 38-39). კ.კოსტიგინას აზრით, ფორმალური თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალობის ბირთვის წარმოადგენს ციტატა; ირიბი ნათქვამი და მონათხრობი, ალუზიები კი პერიფერიებზე იმყოფებიან. თუ გავითვალისწინებთ სემანტიკურ კრიტერიუმს, „შეინიშნება უკუპროცესი. ალუზია, ციტატასთან, ირიბ და მონათხრობ ნათქვამთან შედარებით გადადის ინტერტექსტუალობის ველის ცენტრში, ვინაიდან მის ახალ კონტექსტში შეყვანას ინტერტექსტუალური ჩანართების სხვა სახეობასთან შედარებით პრეტექსტის (შავი ტექსტის) ყველაზე დიდი სემანტიკური ტრანსფორმაციები მოსდევს. ეს დაკავშირებულია იმასთან, რომ ალუზია ყოველთვის გამოიყენება სხვა რეფერენტისადმი, ვიდრე საწყის ტექსტშია და ასევე იმასთან, რომ ალუზიაში პრეტექსტი ხშირად განგებ მახინჯდება ახალი აზრობრივი დატვირთვის შესაქმნელად და ადრესატზე პრაგმატული ზემოქმედებისათვის. ინტერტექსტუალობის პერიფერიაზე (განაპირას) აღმოჩნდებიან, თავის მხრივ, ციტატა, ირიბი და მონათხრობი ნათქვამი, დაკავშირებული, როგორც წესი, უფრო ნაკლებ სემანტიკურ ტრანსფორმაციებთან, ვიდრე ალუზიაა“ (კოსტიგინა 2003:39).

ტერმინი „მოთხრობილი“ ემთხვევა ტერმინს „პერიფრაზი“, რომლის აღწერაც და ცნებების „პერიფრაზი“ და „ციტატა“ დაყოფა მოცემულია ზემოთ. ჩვენ კ. ა. კოსტიგინას კვალდაკვალ ვყოფთ ციტატისა და მონათხრობის ცნებებს. მოთხრობილს მიზნად უდევს, გადმოსცეს უცხო გამონათქვამის შინაარსი, წარმოადგენს ამ გამონათქვამის მიმღები ტექსტის ავტორის სიტყვებით გადაცემის შედეგს, თავდაპირველი ტექსტი ძალზე შეცვლილია, შეიძლება ჰქონდეს ახალი ლექსიკური დატვირთვა.

ირიბ ნათქვამს ჩვენ მივაკუთვნებთ ციტირების მოვლენებს იმ შემთხვევაში, თუ ის შეიცავს უცხო ტექსტების ფრაგმენტებს, რომელთაც აქვთ მინიშნება ავტორზე

ან წყაროზე, ბრჭყალებში მოცემული აღუზიები და რემინისცენციები არ შეიძლება გამოისახოს ირიბი ნათქვამის სახით, ვინაიდან ირიბი ნათქვამი მოიაზრებს მინიშნებას მის ავტორზე ან წყაროზე, ხოლო ციტატის ამ სახეობისთვის მინიშნება ავტორსა და წყაროზე არ არის დამახასიათებელი.

ციტატის ცნებას შეეფარდება ისეთი ცნებები, როგორებიცაა პრეცედენტური ტექსტი, მეორადი ტექსტი. პირველად ტერმინი „პრეცედენტული ტექსტები“ შემოიტანა ი. კარაულოვმა და განმარტა ისინი, როგორც

1. ამა თუ იმ პიროვნებისათვის შემეცნებითი და ემოციური გაგებით მნიშვნელოვანი (ტექსტები);
2. კარგად ნაცნობი მოცემული პიროვნების ფართო წრისთვის, მისი წინამორბედებისა და თანამედროვეების ჩათვლით; და ბოლოს ისეთები
3. რომელთა მიმართ მიმართვა არაერთგზის გაახლდება მოცემული პიროვნების დისკურსში (კარაულოვი 1987:216).

ამგვარად, პრეცედენტური ტექსტები – „ტექსტები, რომლებიც კარგად ნაცნობია მოცემული პიროვნების ფართო წრისათვის, მისი წინამორბედებისა და თანამედროვეების ჩათვლით <..> ტექსტები, რომლებიც წინ უძღვის სხვა ტექსტებს. ტექსტის რეციპიენტისგან მოითხოვება, რომ წინა, ანუ პრეცედენტური ტექსტები (ან ტექსტი), მის მიერ იქნება ამოცნობილი“ (ნეფიოდოვა 2005:84). ვ. კრასნიხი გამოყოფს პრეცედენტური ფენომენების შემდეგ სახეობებს: პრეცედენტური ტექსტი – აზრობრივი და ენობრივი მოღვაწეობის დასრულებული და დამოუკიდებელი პროდუქტი, პოლიპრედიკატიული ერთეული, რთული ნიშანი, პტ (პრეც.ტექსტი) აუცილებლად ნაცნობია გარკვეული ეროვნულ-ლინგვო-კულტურული საზოგადოების წევრებისათვის; პტ-სადმი მიმართვა კომუნიკაციაში შეიძლება იყოს მრავალჯერადი ან პოტენციური. პტ-ს რიცხვს მიეკუთვნება მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებები, სიმღერების, რეკლამის, ანეგდოტების, პოლიტიკურ-პუბლიცისტური ტექსტები და სხ.“; „პრეცედენტური სიტუაცია (პს) – ერთგვარი „ეტალონიური“, „იდეალური“ სიტუაციაა, რომელიც ოდესღაც არსებობდა რეალურ ცხოვრებაში ან ხელოვნების სფეროდან: „მონტეკი და კაპულეტი, რომეო და ჯულიეტა“; „პრეცედენტური სახელი (პს) – ინდივიდუალური სახელი, დაკავშირებული პტ-სთან (მაგ. გავროში, პინკერტონი, მეგრე, ნესტან-დარეჯანი, ტარტუფი). ეს რთული ნიშანია, რომლის ხმარების დროს კომუნიკაციაში ხორციელდება აპელაცია არა საკუთრივ დენოტატის მიმართ (სხვა ტერმინოლოგიაში რეფერენტისადმი), არამედ მოცემული პს-ს დიფერენციალური

ნიშნებისადმი; შეიძლება შედგებოდეს ერთი (მაგ. ლომონოსოვი) ან მეტი ელემენტისგან, ნიშნავს ერსა და იმავე ცნებას“; „პრეცედენტური გამონათქვამი (პგ) – აზრობრივი და ენობრივი მოღვაწეობის რეპროდუცირებული პროდუქტია; დასრულებული და თვითკმარი ერთეულია, რომელიც შეიძლება იყოს ან არ იყოს პრედიკატიული, რთული ნიშანია, რომლის შინაარსი უფრო „ფართოა“, ვიდრე მისი კომპონენტების მნიშვნელობების მარტივი ჯამი; კოგნიტიურ ბაზაში (კბ) შედის პგ როგორც ასეთი და მისი მნიშვნელობის სისტემა; პგ აუცილებლად მრავალჯერადად აისახება მეტყველებაში, ამაში მდგომარეობს მისი სპეციფიკა და განსხვავება სხვა პგ-სგან. პგ-ს რიცხვს მიეკუთვნება ციტატები სხვადასხვა ხასიათის ტექსტებიდან (კრასნიხი 1999:39-43).

ტერმინები „პრეცედენტური ტექსტი“ და „პრეცედენტური გამონათქვამი“ ვ. კრასნიხის გაგებით ეფარდება ტერმინებს „ციტატა“ და „რემინისცენცია“; „პრეცედენტური სიტუაცია“ და „პრეცედენტური სახელი“ – ტერმინს „ალუზია“.

„პრეცედენტური ტექსტის“, „პრეცედენტური გამონათქვამის“ ცნებები არის უფრო ფართო, ვიდრე ცნება „ციტატა“, „რემინისცენცია“, ალუზია“, მათ შეიძლება მიეკუთვნებოდეს სხვა გამონათქვამები: ფრთოსანი სიტყვები, ანდაზები და სხვა.

მეორადი ტექსტი ანუ ჰიპერტექსტი (ჟ.ჟენეტი) – ტექსტი, შექმნილი „სხვა, პირვანდელი ტექსტის ბაზაზე ავტორის შეცვლით. ავტორის შეცვლაში იგულისხმება არა ერთი პიროვნების მიერ მეორის შეცვლა, არამედ ერთი ინტენციის მიერ მეორის ჩანაცვლება“. (ტუმინა 2005:603). მეორადი ტექსტების მაგალითებად შეიძლება მივიჩნიოთ რეცენზიები, კომენტარები, გადმოცემები, რეფერატები და სხვა, ანუ მეტატექსტები.

მეორადი ტექსტები – ეს არის ტექსტები

1. განსაკუთრებული ინტერტექსტუალური ბუნების, რომელიც ხასიათდება ერთი ტექსტუალური პარადიგმის ნაწარმოებების ურთიერთქმედებით;
2. წარმოქმნილი სხვადასხვა ტიპის შიდატექსტობრივი ცვლილებების შედეგად (მეორადი კატეგორიზაცია და მეორადი კონცეპტუალიზაცია);
3. რომელთა რეპრეზენტაცია ხდება პირველწყაროს ტექსტიდან ამოღებული ლექსიკის ნაკრებითა და გრამატიკულად მთლიანი სტრუქტურებით (წინადადებების პრედიკატიული კავშირების გამოსახატავად) (იონოვა 2006:94).

მ.ვერბიცაია ეყრდნობა მ.ბახტინას იდეებს და მეორად ტექსტად მიაჩნია მიბაძვა „სხვა მწერლის სტილისტური მანერისა, ნაწარმოებისა და ლიტერატურული მიმართულებისა, ფუნქციური სტილის ან მეტყველების სოციალურ-ფსიქოლოგიური

ტიპის ასახვა და ა.შ.“, რომელიც სხვადასხვა მიზანს ემსახურება და იძენს „სხვადასხვა ფორმას სტილიზაციის, პაროდის, ზღაპრის, პერიფრაზის, პასტიშის და სხვა სახით“. ამ მოვლენებს ახასიათებს ერთი საერთო თვისება – „სიტყვას აქ გააჩნია ორმაგი მიმართულება – მეტყველების საგანზეც, როგორც ჩვეულებრივი სიტყვა და სხვა სიტყვაზეც, უცხოს ნათქვამზე“ (ვერბიციკაია 1989:30).

მეორადი ტექსტები ფორმირდება პირვანდელი ტექსტების გადამუშავების შედეგად; ისინი (ციტატებისგან განსხვავებით) ყოველთვის წარმოადგენენ დამოუკიდებელ, დასრულებულ ნაწარმოებებს და ამავდროულად ეთავსებიან პირველწყაროს ტექსტს.

ამრიგად, აპლიკაციას, პარაფრაზს, ირიბ ნათქვამს, მონათხრობს, პრეცედენტურ ტექსტს, მეორად ტექსტს არ გააჩნიათ ციტატის ნიშნების კომპლექსი.

1.4.4 „ციტატა“, „რემინისცენცია“, „ალუზია“

ენათმეცნიერებისა და ლიტერატურათმცოდნეებისთვის სირთულეს წარმოადგენს ტერმინების – „რემინისცენცია“ და „ალუზია“ – განსაზღვრება, გამიჯვნა და მათი შედარება ტერმინთან „ციტატა“. მეცნიერთა ნაწილი რემინისცენციას განმარტავს როგორც თვისებებს, რომლებიც მოგვაგონებენ სხვა ნაწარმოებს. „რემინისცენცია ხშირად უნებლიე ასახვაა ავტორის მიერ უცხო სახეების ან რიტმულ-სინტაქსური სვლების. არსებობს ბუნდოვანი და ეფემერული რემინისცენციები, ისინი მოგვაგონებენ რომელიმე ავტორის შემოქმედებით მანერას, მოტივებისა და თემების დამახასიათებელ კომპლექსს“ (მოროზოვი 1987:322). ისინი ხაზს უსვამენ მის არარეფლექტურ ხასიათს, ბუნდოვნებას: რემინისცენციას განასხვავებს მისი უნებლიე, არაგანზრახ შეყვანა მიმღებ ტექსტში, ნასესხები ფრაგმენტის გამოყენების ფარული ფორმა, განმასხვავებელი ნიშნების არქონა, ავტორის სახელისა და წყაროს ტექსტის მიუთითებლობა (კაზაევა 2003:8). ჩვენ არ შეგვიძლია დავეთანხმოთ მეცნიერის მოსაზრებას, რომ რემინისცენციას განასხვავებს „მისი უნებლიე, არაგანზრახ შეყვანა მიმღებ ტექსტში“. ძალიან ხშირად რემინისცენციები შეჰყავთ ტექსტში სწორედ განზრახ (ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია ტექსტის ისეთ ძლიერ პოზიციებში, როგორიც არის სათაური) და ამ შემთხვევაში ის გვევლინება, როგორც ლიტერატურული ხერხი.

ბევრ მკვლევარს რემინისცენცია ესმის ძალზე ფართოდ. ისინი თვლიან, რომ ის შეიცავს ციტატას, ალუზიას, ანდაზას, აფორიზმს. რემინისცენციის მაქსიმალურად ფართო გაგება მოცემული აქვს ც. ნ. პლოტნიკოვას, რომელიც განიხილავს რა ტერმინს „ტექსტური რემინისცენცია“, წერს, რომ მისი ძირითადი თავისებურებაა ძველი ტექსტის ახალში შეყვანა. რემინისცენციები შეიძლება იყოს როგორც დიდი ტექსტური ფრაგმენტები, ასევე ცალკეული გამონათქვამები, გადაცემული ციტატებითა და ალუზიებით ან ცალკეული სიტყვები და ფრაზეოლოგიური ერთეულებიც კი“ (პლოტნიკოვა 2001:72).

ასევე ფართოდ ესმის რემინისცენცია ა. დ. ბაკინასაც: ტერმინი „ტექსტური რემინისცენცია“ წარმოგვიდგენია ყველაზე ფართოდ, მოცულობითად, „ტექსტი ტექსტში“ ყველა სახეობისადმი მიკუთვნებულად, ფუნდამენტურად მის ცალკეულ სახეებთან მიმართებით: ტერმინებთან „ციტატა“, „აფორიზმი“, „ანდაზა“ და სხვა. „ციტატა“ არის სახეობა „ტექსტურ რემინისცენციასთან“ მიმართებით და ციტატები ხშირად განიხილებიან სხვა ტექსტური რემინისცენციების შემადგენლობაში“ (ბაკინა 2007:32). რემინისცენციის ასეთი გაგება აიგივებს მას ციტატასთან სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით.

ი.ვორონცოვა თვლის, რომ რემინისცენციის საფუძველს წარმოადგენს ფრაზეოლოგიური ერთეულები, პარემიები, ფრთოსანი გამონათქვამები და სხვა. (ვორონცოვა 2007:66). თუმცა ფრაზეოლოგიურ ერთეულებს, პარემიებს, ფრთოსანი გამონათქვამების უმრავლესობას არ გააჩნია ავტორი, მათ დაკარგეს კავშირი წყაროს ტექსტთან, რემინისცენცია კი მოიაზრებს მინიშნებას წინა ტექსტთან და მასთან შეთანხმებულობას.

ე.სუპრუნს ტექსტური რემინისცენციების მიღმა ესმის „გაცნობიერებული და გაუცნობიერებელი, ზუსტი და გადამუშავებული ციტატები ან სხვა სახის მინიშნებები მეტნაკლებად ცნობილ ადრე წარმოებულ ტექსტებზე გვიანდელი ტექსტის შემადგენლობაში“; ტერმინი „რემინისცენცია“ უფრო ფართოა, ვიდრე ტერმინი „ციტატა“, ის მოიცავს სხვადასხვა მოვლენის ფართო შემადგენლობას – მინიშნებებიდან წინამორბედებზე, სამეცნიერო ნაშრომებში ფრთოსან გამონათქვამებამდე, ნაწარმოებების სახელწოდებამდე და პერსონაჟების სახელებამდე (სუპრუნი 1995:17).

ე.ხალიზევს ციტატის ცნება შეჰყავს რემინისცენციის ცნებაში: რემინისცენცია – ეს არის ლიტერატურული სახეები ლიტერატურაში. რემინისცენციის ყველაზე

გავრცელებული ფორმაა ციტატა: ზუსტი ან არაზუსტი, „ჩახლართული“ ან ბუნდოვანი (ხალიძევი 2005:267).

რემინისცენციების ფორმებად, მკვლევართა აზრით, შეიძლება ჩაითვალოს ლიტერატურული პერიფრაზი, ლიტერატურული აპლიკაცია და ლიტერატურული აღუზია. რემინისცენციის მიღმა მათ ესმით მხატვრულ ნაწარმოებში არსებული მინიშნება წინა ლიტერატურულ ფაქტებზე: ცალკეულ ნაწარმოებებზე ან მათ ჯგუფებზე. „უფრო ფართო გაგებით (როგორც ასოციაციური მინიშნება ნებისმიერი სტილისტური ტექსტისა) გამოიყენება ტერმინი ტექსტური რემინისცენცია; საყრდენი ტექსტის ხასიათიდან გამომდინარე, ტექსტურ რემინისცენციებს შორის შეიძლება მიეუთითოთ მათი ისეთი სახეობები, როგორიცაა ფოლკლორული, ბიბლიური და სხვა“ (მოსკოვინი 2002:68).

ჩვენ მივიჩნევთ, რომ ზემოთ აღნიშნული რემინისცენციის განსაზღვრებები არის ზედმეტად ფართე და ამით, ფაქტობრივად, ისინი ანულირებას უკეთებენ აღუზიისა და ციტატის ცნებებს.

კოსტომაროვი განსაზღვრავს რემინისცენციას, როგორც გამიზნულს მოგონებების გასაცოცხლებლად, აღუზიას, როგორც მინიშნებას და აღწერილის შეფარდებას რაღაც საყოველთაოდ ცნობილთან (კოსტომაროვი 2005:56). მოცემული გაყოფა ჩვენ მიგვაჩნია ბუნდოვნად, ვინაიდან მინიშნებას, შეფარდებას რაიმე საყოველთაოდ ცნობილთან შეუძლია მოგონებების გაღვიძება.

გ.სლიშკინი გამოყოფს პრეცედენტურ ტექსტებზე აპელაციის შემდეგ სახეობებს:

1. მოხსენიება – პირდაპირი, ანუ არატრანსფორმირებული ასახვა ენობრივი ერთეულისა, რომელიც წარმოადგენს პრეცედენტური ტექსტის შინაარსის დასახელებას, ნაწარმოების სახელწოდებას ან ტექსტის ავტორის სახელს;
2. პირდაპირი ციტაცია – ტექსტის ნაწილის სიტყვასიტყვითი ასახვა ენაში;
3. კვაზიციტაცია – ტექსტის ან მისი ნაწილის ენაში ასახვა განგებ სახეცვლილი ფორმით;
4. აღუზია – ურთიერთობის საგნის შეფარდება სიტუაციასთან ან მოვლენასთან, რომელიც აღწერილია გარკვეულ ტექსტში, ამ ტექსტის ხსენების გარეშე და მისი მნიშვნელოვანი ნაწილის ასახვის გარეშე, ანუ შინაარსობრივ დონეზე;
5. გაგრძელება – დამოუკიდებელი ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნა, რომლის მოქმედება ხდება „წარმოსახულ სამყაროში“, რომელიც უკვე ცნობილია

კულტურის მატარებლებისათვის სხვა ავტორის, მითოლოგიური ან ფოლკლორული ნაწარმოებებიდან (სლიშკინი 2000:36)

ჩვენი აზრით, ასეთი დაყოფა არის გაუმართლებელი, ვინაიდან „მოხსენიება“ გადაიკვეთება ტერმინ „ალუზიასთან“. ალუზია, მიღებული აზრის თანახმად, არის ენობრივი ერთეულის ასახვა, რომელიც წარმოადგენს პრეცედენტური ტექსტის შინაარსის სახელს; ტერმინი „კვაზიციტაცია“ გადაიკვეთება ტერმინ „რემინისცენციასთან“. კვაზიციტაცია – “პრეცედენტური ტექსტის გამოყენებაა მისი გარკვეული ცვლილებებით“ (ჩერნოგრუდოვა 2003:11). ტერმინი „კვაზიციტაცია“, როგორც ტრანსფორმირებული სახით პრეცედენტური ტექსტის ასახვა, ემთხვევა ტერმინ „რემინისცენციას“ სხვადასხვა მეცნიერთა წარმოდგენაში (სუორუნი 1995; სკოვროდნიკოვი 2003; ალენოკოვი 2006).

რემინისცენციისა და ალუზიის ცნებებს უახლოვდება ისეთი ცნებები, როგორცაა პრეცედენტული ტექსტის ლექსიკურ-სემანტიკური მოდელის გამოყენება („ტექსტის ფორმალური სინტაქსური სტრუქტურის მთლიანი ან ნაწილობრივი ასახვა ტექსტის მაწარმოებელი ლექსემების სრული ან ნაწილობრივი გამეორებით“) (ჩერნოგრუდოვა 2003:13-14), ფარული ციტატის გამოყენება (ფარული ციტირება) – „რაიმე კონკრეტული წყაროს გამონათქვამების გამოყენება მასზე მინიშნების გარეშე – სტილისტური ხერხი, დაფუძნებული გამონათქვამების შეფარდებაზე უცხო ტექსტთან, რომელიც იყენებს „უცხო სიტყვებს“ ექსპრესიის გამოსახატავად, ხშირად უშვებს კომპონენტების შეცვლას, სიტყვის ფორმის ცვლილებას და ა.შ.“ (სიდორენკო 1995:98).

ცნებების – „რემინისცენცია“, „ალუზია“, „კვაზიციტატა“, „პრეცედენტური ტექსტის ლექსიკურ-სემანტიკური მოდელის გამოყენება“, „ფარული ციტატა“ – უცხო ტექსტის ასახვის საერთო ნიშანია, რომელიც მისი ტრანსფორმაციის საშუალებას იძლევა.

კიდევ ერთი ტერმინი, რომელსაც გააჩნია არაერთმნიშვნელოვანი განმარტება, ალუზიაა. ტრადიციულად ალუზია განისაზღვრება როგორც მინიშნება ისტორიულ შემთხვევაზე ან ლიტერატურულ ნაწარმოებზე, რომლებიც მოიაზრებიან საყოველთაოდ ცნობილად. მკვლევრები ხაზს უსვამენ ალუზიის თვისებას - შექმნას განზოგადებული ქვეტექსტი: ალუზია იძლევა „შესაძლებლობას, ვიგრძნოთ კავშირი ერთი საგნისა, რომელზეც საუბრობენ, მეორე საგანთან, რომელზეც არ ამბობენ არაფერს, მაგრამ რომელზეც წარმოდგენა ჩნდება ამ კავშირის წყალობით“ (ფონტანიე 1977, ციტ, პიეგე გროს მის. 2008:91),

სადავოა საკითხი ალუზიის მატერიალური გამოხატვის ფორმის თაობაზე, მაგალითად, მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ ალუზიები შეიძლება იყოს სიტყვები, სიტყვათშეთანხმებები, გამონათქვამები და ტექსტის უფრო მსხვილი ფრაგმენტები. ალუზიის საფუძვლად მიზანშეწონილია მივიჩნიოთ მხოლოდ ერთსიტყვიანი ერთეული ან რიგი ერთმნიშვნელოვანი ერთეულებისა, რომლებიც არ ასახავენ თავდაპირველი ტექსტური ფრაგმენტის ლექსიკურ-გრამატიკულ სტრუქტურას (მოსკვინი 2002:65). უფრო ზუსტი ჩვენ გვეჩვენება ვ. მოსკვინის მოსაზრება.

ტექსტის ელემენტებს, რომელიც შეეფარდება ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ყველა ავტორი არ მიაკუთვნებს ალუზიას. ერთმანეთისგან შეიძლება გაიმიჯნოს ალუზიის ის ორი სახეობა, რომელიც მას მიეწერება ისტორიაში: სიტყვიერი და რეალური. „სიტყვიერი ალუზია მიკუთვნებულია ბგერითი ფორმის, სიტყვის უდერაღობის სფეროს. ობიექტები, დენოტატები, რომლებიც დგანან ნათქვამის უკან და მიჩნეულნი არიან გაგებულად, აუცილებელი არაა, დაკავშირებულნი იყვნენ ექსტრალინგვისტურ რეალობაში ან ენის მატარებლის თეზაურუსში. სიტყვიერი ალუზია არ იწვევს გამონათქვამის მნიშვნელობის ცვლილებას, ყოველთვის მკვეთრია და დამყარებულია არა საგანზე, არამედ სიტყვებზე“. რეალური ალუზია არის რომელიმე სახელის ან სახელწოდების გამოყენების ხერხი, რომელიც მიანიშნებს ცნობილ ლიტერატურულ ან ისტორიულ-კულტურულ ფაქტზე. ეს არის „რეფერენციული ხასიათის სტილისტური ფიგურა, რომელიც ეყრდნობა მოსაუბრისა და მსმენლის, ავტორისა და მკითხველის ექსტრალინგვისტურ პრესუპოზიციებს (მოსაზრებებს), მათი საერთო ცოდნის ისტორიულ-კულტურულ კომპონენტებს“ (ხრისტენკო 1992:43).

კვლევაში ჩვენ არ ვაანალიზებთ ისტორიულ ალუზიას ანუ იმ ფენომენს, რომელიც ეყრდნობა რომელიმე ისტორიულ-კულტურულ ფაქტს, ვინაიდან ალუზიას ჩვენ განვიხილავთ როგორც ციტატის ერთ-ერთ სახეობას, ციტატად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ლიტერატურული ალუზია (ციტირება მოიაზრებს მინიშნებას რომელიმე ტექსტზე, ხოლო ისტორიული ალუზია ამ მოთხოვნას ყოველთვის არ აკმაყოფილებს).

ბუნდოვანი რჩება ტერმინების – „ციტატა“ და „ალუზია“, „რემინისცენცია“ და „ალუზია“ – მსგავსება და განსხვავება. აკრემნიოვა გამოყოფს ალუზიურ ციტატებს და საკუთრივ ალუზიებს: „ინტერტექსტუალური კავშირების ძირითად ვერბალურ სიგნალებს წარმოადგენს ციტატები, მათ შორის ალუზიური და

საკუთრივ ალუზიები“ (კრემნევა 1999:7). გაურკვეველია ალუზიური ციტატებისა და საკუთრივ ალუზიების განსხვავების კრიტერიუმები.

რიგი ავტორებისა განაცალკავებს ტერმინებს – „ციტატა“ და „ალუზია“, ხელმძღვანელობენ რა ფორმალური ნიშნებით: ალუზია ფარული მინიშნებაა ისტორიულ, ლიტერატურულ, მითოლოგიურ, ბიბლიურ ან ყოფით ფაქტზე ზეპირისიტყვიერების ან წერის დროს; ციტატისგან ის განსხვავდება წყაროზე მინიშნების არქონით, აგრეთვე იმით, რომ წარმოადგენს თავდაპირველი გამონათქვამის ცალკეული სიტყვის ან ფრაზის (როგორც წესი საკვანძო) მოხსენიებას მთლიანი გამონათქვამის სიტყვასიტყვითი გამეორების გარეშე (გალპერინი 1977:187); „ციტატებისა და ალუზიების დაყოფისას დისტინქტიურ (გამყოფ) ნიშნებად შეიძლება გამოდგეს წყაროს ტიპი, რომელთანაც დგინდება ინტერტექსტუალური კავშირები:

1. ციტატის წყარო შეიძლება იყოს მხოლოდ ტექსტი, როგორც ბეჭდვის პრაქტიკაში დაფიქსირებული მატერიალური ობიექტი; ალუზიას შეიძლება წყაროდ ჰქონდეს არა მხოლოდ ტექსტი, არამედ ტექსტის მიღმა წყაროც: ნასესხები ფრაგმენტის ასახვის ფორმა;
2. ციტატის შემთხვევაში - სიტყვასიტყვითი ან სახეცვლილია, ალუზიის შემთხვევაში კი ფარულია“ (კაზაევა 2003:7);
3. ციტატა არის „დონორი-ტექსტის ორი ან მეტი კომპონენტის ასახვა საკუთარი პრედიკაციით (გამონათქვამით, მტკიცებით), ალუზია არის „პრეტექსტის გარკვეული ელემენტების დასესხება, რომლითაც ხდება მათი ცნობა მიმღებ ტექსტში, რომელშიც ხორციელდება მათი პრედიკაცია“ (ფატეევა 2000:122129).

მეცნიერები ხაზს უსვამენ ალუზიის ტექსტის მიღმა წყაროს არსებობის შესაძლებლობას, ციტატისგან განსხვავებით, მინიშნების არქონას, აგრეთვე ალუზიის ფრაგმენტულობას; ის არ წარმოადგენს მთლიან გამონათქვამს. ჩვენ ვეთანხმებით მოცემულ მკვლევრებს იმაში, რომ ალუზია არ წარმოადგენს მთლიან გამონათქვამს, ალუზია შეიძლება იყოს მხოლოდ სიტყვა ან სიტყვათშეთანხმება.

ნ.ნოვოსახევა ასევე ასხვავებს ციტატას, რემინისცენციასა და ალუზიას ფორმალური ნიშნების საფუძველზე, მაგრამ თვლის, რომ რემინისცენცია უფრო მეტად ცვლის პირველწყაროს, ვიდრე ალუზია: ციტატა „სიტყვასიტყვითი ასახვაა მეცნიერების, ლიტერატურის, ხელოვნების ნიმუშების, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და სახელმწიფო დოკუმენტების, აფორიზმების, ანდაზების ფრაგმენტების“, ალუზია „წყაროს ტექსტის კომპონენტების რომელიმე კომპონენტის

არაზუსტი ციტირებაა, რომლებიც იმპლიციტურად, თითქოსდა ტექსტის მიღმა არსებობენ“. ის წერს: „ჩვენ ვანაწევრებთ ინტერტექსტუალური გამოვლინების მითითებულ ფორმებს პრეტექსტის ასახვის სიზუსტის ასპექტში. რემინისცენცია, როგორც წესი, მოიცავს მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებების ელემენტების ცალკეულ შეხსენებებს, ისტორიული და კულტურულ მოვლენებს, გამოჩენილი ადამიანების სახელებს, რაც ხორციელდება იმდენად ტრანსფორმირებული კონსტრუქციის მეშვეობით, რომ მინიშნება პირველწყაროს ტექსტზე ხდება გართულებული. ალუზია, რემინისცენციასთან შედარებით, ატარებს კონკრეტულ მინიშნებებს სხვადასხვა ვერბალურ და არავერბალურ პრეტექსტზე, რომელსაც მკითხველი ხვდება უფრო ადვილად, <..>, პირველ ადგილს პრეცედენტურ ტექსტებს შორის პირველწყაროს ტექსტის ასახვის სიზუსტის ხარისხის თვალსაზრისით იკაავებს ციტატა, ვინაიდან გადმოსცემს პრეტექსტის ფრაგმენტებს ცვლილებების გარეშე; მეორე ადგილზე დგას ალუზია, რომელიც ასახავს „უცხო გამონათქვამს“ ოდნავ სახეცვლილი ხასიათით; მესამე ადგილი ჩვენს კლასიფიკაციაში უკავია რემინისცენციას, რომელიც არსებითად ახდენს პირველწყაროს ტრანსფორმირებას“ (ნოვოსახიოვა 2005:16-19) .

გავრცელებულია მოსაზრება, რომლის მომხრეები მიიჩნევენ, რომ ალუზია უფრო მეტად ცვლის პირველწყაროს, ვიდრე რემინისცენცია, რაც ჩვენ მართებულად მიგვაჩნია. ამაზე ირიბად მიუთითებს ის ფაქტიც, რომ ეტიმოლოგიურად რემინისცენცია მოდის ლათინური სიტყვისაგან *reminiscentiae* – მოგონება, გახსენება; ალუზია – ლათინური *allusio* – მინიშნება, რაც ეწინააღმდეგება ნ. ი. ნოვოსახიოვას რემინისცენციისა და ალუზიის განმარტებებს: მინიშნებას არ შეიძლება შეიცავდეს „კონკრეტულ მინიშნებებს სხვადასხვა ვერბალურ ან არავერბალურ პრეტექსტზე, რომელსაც მკითხველი მიხვდება გაცილებით ადვილად“, ვიდრე რემინისცენციის პრეტექსტებს.

ვ. ვარჩენკო იყენებს ტერმინს „ალუზიური ციტირება“, რომელსაც მიაკუთვნებს ციტატის სახეობებს. ის გამოყოფს სრულ ციტირებას (ზუსტი/სიტყვასიტყვითი ციტატის გადმოცემა გრაფიკული მარკერებით ან მინიშნებით წყაროზე ან დასრულებული აზრის ავტორის გამონათქვამზე); ირიბ ციტირებას სხვისი ნათქვამის გადმოცემა საკუთარი სიტყვებით, ირიბი ნათქვამის გამოყენება), რომლის სახეობებს წარმოადგენს ალუზიური ციტირება (გადასხვაფერებული კარგად ცნობილი ტექსტი, რომელშიც ადვილად ამოიცნობა პირველწყარო), აგრეთვე ფარული ციტირება, ავტორსა და ფორმალურ მარკერებზე მინიშნების არქონა,

სინტაგმატიკისა და ლექსიკური სისავსის დაუმთხვეველობა; ფრაგმენტული ციტირება („ციტატის რომელიმე ნაწილის გამოყენება <..> წარმოადგენს გარკვეულ ციტატურ ჩართვებს ძირითად ტექსტში“; განზოგადოებული ციტირება („განზოგადოებულია ერთდროულად რამდენიმე მოსაზრება, დგინდება მათი ძირითადი მიმართულება და გადმოიცემა თეზისურად“; ტექსტში ციტატის შეყვანის დეპერსონიფიცირებული ფორმა) (ვარჩენკო 2007:27-36).

ჩვენი აზრით, ალუზიური ციტირება ასეთად არ გვევლინება, ვინაიდან მის მიერ მოყვანილ მაგალითებში არ არის მინიშნებები ციტატების ავტორებზე. ფარული და განზოგადოებული ციტირება არ შეიცავს მინიშნებას წყაროზე, ამიტომ უახლოვდება ალუზიისა და რემინისცენციის ცნებებს.

ნ. სემიონოვა მიიჩნევს, რომ ტერმინები – „ციტატა“ და „ალუზია“ – უმრავლეს შემთხვევაში სინონიმურია და შეიძლება ერთმანეთი შეცვალონ. ალუზიის მიღმა მას ესმის მინიშნება რაიმე მოვლენაზე, სიტუაციაზე (სემიონოვა 2004:35). აღნიშნული მოსაზრება არ გვეჩვენება სწორად, ვინაიდან ალუზია არის მინიშნება, ფარული მინიშნება პირველწყაროს ტექსტზე, ხოლო ციტატა შეიძლება იყოს მისი ფრაგმენტის ზუსტი გამეორება.

ი. ალენიკოვა მიიჩნევს ალუზიად, ი. გალპერინის შემდგომ, მინიშნებას არა მხოლოდ „ლიტერატურულ, ბიბლიურ და ა.შ. ფაქტზე (ტექსტური ალუზია), არამედ ისტორიულ, ყოფით და ა.შ. ფაქტზე (ალუზია-რეალია)“; „ციტატის ცნება ნაწილობრივ გადაიკვეთება ტრადიციულად გამოყენებად ტერმინთან – „ტექსტური ალუზია“, როცა საუბარია ონომასტიკური (ანუ ციტატა-სახელწოდებაზე ან პერიფრასტიულ სახელწოდებებზე), ტრანსფორმირებულ ან იმპლიციტურ ციტატებზე“. ტერმინი “ციტატა“, ავტორის მოსაზრებით, უფრო ფართოა, ვიდრე ტერმინი „ტექსტური ალუზია“, ვინაიდან ის შეიცავს ტექსტის ფრაგმენტის სიტყვასიტყვით ასახვას; ალუზია-რეალიები კი მას არ შეჰყავს ციტირების მოვლენათა წრეში, ვინაიდან ისინი არ არიან დაკავშირებულნი ვერბალურ ტექსტთან ვიწრო გაგებით (ალენიკოვა 2006:29). ჩვენ ვეთანხმებით ი. ა. ალენიკოვას იმაში, რომ ციტატა უფრო ფართოა, ვიდრე ალუზია და შეიცავს როგორც სიტყვასიტყვით ასახვას უცხო ტექსტის ფრაგმენტისა, ასევე რემინისცენციასა და ალუზიას.

ა.ბაკინა განსაზღვრავს ალუზიას როგორც „ციტატის გამოხატვას (მოდიფიცირების) ვარიაციებით, რომლის ელემენტები გადანაწილებულია ახალ ტექსტში“. „ალუზიის ელემენტების გადანაწილებას“ ის მიიჩნევს ალუზიის,

როგორც პრეცედენტური ტექსტების მიმართ აპელირების ცალკე მეთოდის გამოყოფის მთავარ კრიტერიუმს; „არამდგრადობა, ალუზიის გამოხატვის ხერხის მოდიფიცირებულობა“ – მისი სპეციფიკური ნიშნებია. ალუზიას ის მიიჩნევს „ციტატების ნაირსახეობად, ანუ ტექსტური რემინისცენციების ნაირსახეობად, რომელსაც (ციტატა) გააჩნია ისეთი ნიშნები, როგორებიცაა მდგრადობა, ნაწარმოების სიტყვასიტყვითობა <.> და მინიშნება ტექსტზე“ (ბაკინა 2007:36)

საკამათო გვეჩვენება მტკიცება იმის შესახებ, რომ ალუზიის მთავარი ნიშანია მასში შემავალი ელემენტების გადანაწილება; ალუზია შეიძლება იყოს უცხო ტექსტიც, მოკლე ფრაგმენტიც.

ნ.ბოლშაკოვა, ი. არნოლდის კვლდაკვალ, ალუზიის მიღმა იგებს „რომელიმე სახელის ან სახელწოდების გამოყენების ხერხს, რაც მიანიშნებს ცნობილ ლიტერატურულ ან ისტორიულ-კულტურულ ფაქტზე“ და განავრცობს ამ განმარტებას „ალუზიის დამატებითი ინდიკატორების შეყვანისა და ზოგიერთი მისი მახასიათებელი ნიშნის შეყვანის ხარჯზე: შეტყობინების გამგზავნისა და მიმღების ექსტრალინგვისტურ ცოდნაზე დაყრდნობა, ალუზიის სემანტიკური რედუპლიკაციის არსებობა კონტექსტში, ალუზიის როლი ნასესხები ტექსტის შინაარსის გამდიდრებაში, ალუზიის სემანტიკური პოტენციალის ცვლილება ახალი სიტყვის კონტექსტში“ და იძლევა ალუზიის შემდეგ განმარტებას: „რომელიმე სიტყვის, სიტყვათშეთანხმების, გამონათქვამის ან ტექსტის ფრაგმენტის გამოყენების ხერხი, რომელიც მიანიშნებს გარკვეულ ლიტერატურულ ან ისტორიულ-კულტურულ ფაქტზე და რომელიც ფუნქციონირებს იმ შემთხვევაში, თუ გათანაბრებულია ტექსტის ავტორისა და მისი მიმღების ბაზისური ცოდნის მაკომენტირებელი კონტექსტი, რაც ქმნის ნაგულისხმევ ქვეტექსტს და თვით ალუზიის მნიშვნელობების მოცულობის ცვლილებას“ (ბოლშაკოვა 2007:60).

უფრო გავრცელებულია აზრი, რომლის მომხრეები თვლიან, რომ ალუზია, სიტყვა ან სიტყვათშეთანხმება, არ წარმოადგენს პრედიკატიულ ერთეულს, შესაბამისად ვერ იქნება დასრულებული გამონათქვამი. რიგი მეცნიერებისა ალუზიას იგებს ძალზე ფართოდ; ტერმინი „ალუზია“ შეიცავს ტერმინ „რემინისცენციას“ და „ციტატას“. ს. ვინოგრადოვი, ო. პლატონოვი წერენ იმის თაობაზე, რომ ალუზია ვიწრო გაგებით არც ტროპია და არც ენის ფიგურა, არამედ „ტექსტის წარმოების ხერხია, რომელიც მდგომარეობს ტექსტის შეფარდებასთან რომელიმე პრეცედენტურ ფაქტთან – ლიტერატურულთან ან ისტორიულთან“ და გამოყოფენ ლიტერატურული ალუზიის ისეთ ნაირსახეობებს,

როგორცაა ლიტერატურული ციტატა-რემინისცენციები; ციტატები, მათ შორის ტრანსფორმირებული, პოპულარული სიმღერებიდან, ბიბლეიზმები; ფრაზები პოპულარული ფილმებიდან და ტელეპროგრამებიდან, რეკლამიდან და ა.შ. (ვინოგრადოვი 2005:274-275).

ლ. მაშკოვა განიხილავს ალუზიური პროცესის ცნებას, რომლის მონაწილე შეიძლება გახდეს ციტატა. „როგორც ალუზიური სიტყვა (სიტყვათშეთანხმება), ციტატა „მიუთითებს“ მკითხველისათვის ალუზიური პროცესის განხორციელებაზე“. ავტორის აზრით, ციტატას შეიძლება ეწოდოს ალუზიის კერძო შემთხვევა, თუმცა უფრო სწორი იქნებოდა, – წერს იგი, „გველიარებინა ალუზიურობის განსაკუთრებული კატეგორიის არსებობა, რომელიც ახასიათებს მთელ ფილოლოგიურ ვერტიკალურ კონტექსტს. ამ კატეგორიის რეალიზება ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ახასიათებს ფილოლოგიური ვერტიკალური კონტექსტის ელემენტებისა და ლიტერატურული წყაროს კავშირის თავისებურებებს, ახალი კონტექსტის პირველწყაროს შინაარსით დატვირთვის ხარისხს, ორი ნაწარმოების ურთიერთხემოქმედების სიღრმეზე“. მკვლევარი საუბრობს „ციტატებისა და ალუზიების გაერთიანებაზე მათი ალუზიურობის ხარისხიდან გამომდინარე. ის ფაქტი, რომ ალუზიურობის კატეგორია ესადაგება ყველა ალუზიას (ციტატების ჩათვლით), წარმოადგენს ფილოლოგიური ვერტიკალური კონტექსტის მთლიანობისა და ხარისხობრივი ერთიანობის დასტურს“ (მაშკოვა 1989:28-31).

ალუზიის მოცემული განმარტებები მაქსიმალურად ფართოა, ალუზია არის მინიშნება, ის არ შეიძლება თავის თავში შეიცავდეს რემინისცენციას და მითუმეტეს ციტატას.

ჩვენ, ავტორთა უმრავლესობის მსგავსად, რემინისცენციის მიღმა მივიჩნევთ ტექსტისწყაროს ასახულ ფრაგმენტს, ხანდახან ოდნავ სახეცვლილი ფორმით, მისი დასახელებისა და ავტორის ხსენების გარეშე; ლიტერატურულ ალუზიად მივიჩნევთ - საყოველთაოდ ცნობილი ნაწარმოების ფრაგმენტს, შეყვანილს ახალ ტექსტში და გამოყენებულს ავტორის მიერ თავად ნაწარმოებში, მის ავტორზე მინიშნებისთვის, ექსტრალინგვისტური ფაქტორების შექმნისთვის და სხვა. ლიტერატურულ ალუზიასა და რემინისცენციას აერთიანებს ის, რომ ისინი წარმოადგენენ უცხო ტექსტის ფრაგმენტებს, მაგრამ ისინი შეიძლება არ იყოს სიტყვასიტყვითი, გრაფიკულად გამოყოფილნი, არ გააჩნდეთ მინიშნება ავტორზე/წყაროზე. ლიტერატურული ალუზია და რემინისცენცია ჩვენ მიერ იყოფა ფორმალური მახასიათებლების მიხედვით: ლიტერატურული ალუზია ხშირად არის უფრო

ძლიერი ტრანსფორმაცია პირველწყაროს ტექსტისა, ვიდრე რემინისცენცია; გამოიხატება სიტყვისა ან სიტყვათშეთანხმების სახით, მაშინ როცა რემინისცენცია პრედიკატიული ერთეულია. ამრიგად, რემინისცენცია და ლიტერატურული აღუზია წარმოადგენს ირიბი ციტატის სახეობებს.

1.5 ციტირების მოვლენა, როგორც მიკროსისტემა

სისტემურობის პრობლემა აქტუალურია ჩვენი კვლევისთვის, რადგან საჭიროა, სწორედ სისტემური მიდგომებიდან გამომდინარე დადგინდეს და ზღვარი გაივლოს ისეთ ცნებებს შორის, როგორებიცაა: ციტატა, პირდაპირი ციტატა, ირიბი ციტატა, რემინისცენცია, აღუზია; იმისათვის, რომ გაირკვეს, რა ტიპის კავშირები და რა სისტემური ურთიერთობები აერთიანებს მათ, მართებულად გვეჩვენება განვსაზღვროთ ტერმინი – სისტემა.

სისტემა ერთ-ერთი ფუძემდებლური ცნებაა მეცნიერებაში. არსებობს სისტემის მრავალი განმარტება, მაგალითად:

1. „სისტემა არის ერთმანეთთან და გარემოსთან გარკვეულ ურთიერთობებში მყოფი ელემენტების ერთობლიობა“ (ბერტალან ფი 1973:29);
2. „სისტემა შეიძლება ეწოდოს მხოლოდ ისეთ შერჩევით ჩართულ კომპონენტებს, რომელთა ურთიერთობა და ურთიერთქმედება იღებს კომპონენტების ურთიერთდახმარების ხასიათს, ფოკუსირებულს სასარგებლო შედეგის მისაღებად“ (ანოხინი 1978:72);
3. „სისტემა – ეს არის ობიექტების სიმრავლე ობიექტებსა და მათ ატრიბუტებს (თვისებებს) შორის ურთიერთობებით“ (ხოლი 1969:252);
4. სისტემებს „ახასიათებს ელემენტთა შორის კავშირების არსებობა და ახალი თვისებების გაჩენა მთლიან სისტემაში, რომელიც ცალ-ცალკე აღებულ ელემენტებს არ ახასიათებთ. კავშირი, მთლიანობა და მათ მიერ განპირობებული მყარი სტრუქტურა – ასეთია ნებისმიერი სისტემის განმასხვავებელი ნიშნები“ (იუდინი 1978:179).

ყველა განმარტებას საერთო აქვს ის, რომ სისტემაში ნაგულისხმევია ობიექტების გარკვეული სიმრავლე და გარდაუვალია მათ შორის ურთიერთობა. სისტემა გააზრებულია, როგორც ერთიანობის პრინციპი – სისტემის თვისებების პრინციპული უთანაბრობა შემადგენელი ელემენტების თვისებების ჯამთან და ამ

უკანასკნელის თვისებებიდან მთლიანის გამოყვანის შეუძლებლობა; ყოველი ელემენტის, თვისებისა და სისტემის დამოკიდებულება მის ადგილზე, ფუნქციებზე და ა.შ. მთლიანობის, სტრუქტურულობის შიგნით – სისტემის აღწერის შესაძლებლობა მისი სტრუქტურის დადგენის მეშვეობით, ანუ სისტემის ურთიერთობებისა და კავშირების ჯაჭვის მეშვეობით; სისტემის მოქმედების განპირობება მისი ცალკეული ელემენტების მოქმედებით და მისი სტრუქტურის თვისებებით, სისტემისა და გარემოს ურთიერთდამოკიდებულებით – სისტემა აყალიბებს და ავლენს საკუთარ თვისებებს გარემოსთან ურთიერთქმედების პროცესში და ამავდროულად არის ურთიერთქმედების, იერარქიულობის აქტიური, წამყვანი კომპონენტი. გარემოს ყოველი კომპონენტი, თავის მხრივ, შეიძლება განხილული იყოს როგორც სისტემა, ხოლო მოცემულ შემთხვევაში საკვლევი სისტემა წარმოადგენს უფრო ფართო სისტემის ერთ-ერთ კომპონენტს, ყოველი სისტემის აღწერის მრავლობითობას – ყოველი სისტემის სირთულიდან გამომდინარე მისი ადეკვატური შემეცნება მოითხოვს მრავალი სხვადასხვა მოდელის აგებას, რომელთაგან ყოველი აღწერს მხოლოდ სისტემის გარკვეულ ასპექტს (სადოვსკი 1976:464).

ჩვენ სისტემის ქვეშ მოვიაზრებთ ელემენტების სიმრავლეს, რომლებიც ერთმანეთთან ურთიერთობაში იმყოფებიან და წარმოქმნიან გარკვეულ მთლიანობას.

ტრადიციულად სისტემებს ყოფენ მატერიალურად და აბსტრაქტულად. აბსტრაქტული სისტემები ადამიანური აზრის პროდუქტია; ისინი აგრეთვე შეიძლება გაიყოს მრავალ სხვადასხვა სახეობად. ერთ-ერთ აბსტრაქტულ სისტემას წარმოადგენს ენა. „თანამედროვე წარმოდგენების მიხედვით ენა არის რთული სისტემა, რომელსაც ახასიათებს სხვადასხვა მნიშვნელობისა და სირთულის ხარისხის კერძო ქვესისტემების არსებობა“ (სოლნცევი 1972:3-12). ენობრივი სისტემა არის ერთმანეთთან კანონზომიერ კავშირსა და ურთიერთობაში მყოფი ენობრივი ელემენტების სიმრავლე, რომელიც ხასიათდება გარკვეული ერთიანობით. მისი ყოველი კომპონენტი არსებობს არა იზოლირებულად, არამედ მის სხვა ელემენტებთან დაპირისპირებაში. ამიტომ ის განიხილება, მისი როლიდან გამომდინარე, ენის სისტემის შემადგენლობაში, ანუ მისი მნიშვნელობის (ფუნქციონალური რელევანტობის) ასპექტში (ბულიგინა 1997:477).

ენის მრავალი ერთგვაროვანი ფაქტები სისტემურია, თუ ის აღწერილია (ამომწურავად და გადაუჭარბებლად) ისეთი ფორმალური აპარატით

(ელემენტარული ობიექტების ნაკრებით, მათი ნიშნებითა და ურთიერთობებით და საკმაოდ რეგულარული და საერთო წესების ნაკრებით, რომლითაც ელემენტარული ობიექტებიდან იწარმოება რთული), რომელიც უფრო მარტივია (ანუ შეიცავს უფრო ნაკლებ წესებს) და მცირერიცხოვანი (ანუ შეიცავს უფრო ნაკლებ საწყის ელემენტებს), ვიდრე საწყისი ფაქტების ემპირიული ჩამონათვალი.

როგორც აღვნიშნეთ, სისტემურობის პრობლემა აქტუალურია ჩვენი კვლევისთვისაც, ვინაიდან სისტემური მიდგომის თვალსაზრისით მკვლევრები სხვადასხვაგვარად განმარტავენ ციტატას. ამ ცნების შინაარსი წარმოგვიდგება სხვადასხვა მოცულობით. გადაწყვეტილი არ არის საკითხი ციტატის სახეების რაოდენობის, განმარტებისა და შეფარდების შესახებ. ციტატას ვიწრო გაგებით (პირველწყაროს ტექსტის ფრაგმენტის ასახვა მინიმუმ შემდეგი ფორმალური ნიშნებიდან მინიმუმ ერთის მითითებით: ავტორის სახელი, წყაროს სახელწოდება, გრაფიკული მარკერი (ბრჭყალები, კურსივი და სხვა) ვუწოდებთ პირდაპირ ციტატას; პირველწყაროს ტექსტის ფრაგმენტის ასახვა მის ავტორზე/სახელწოდებაზე მინიშნების გარეშე, ბრჭყალებით, კურსივით და სხვა გამოყოფის გარეშე, რომლისათვისაც ასახვის სიზუსტე არ წარმოადგენს აუცილებელ ნიშანს – ირიბ ციტატას. ტერმინ „ციტატას“ გამოვიყენებთ ფართო გაგებით, რომელიც პირვანდელი ცნებაა როგორც პირდაპირი, ასევე ირიბი ციტატისათვის. პირდაპირი ციტატა რეალიზდება ორ ფორმალურ სახეობაში: სიტყვასიტყვითსა და სახეცვლილში. ირიბი ციტატა რეალიზებულია აგრეთვე ორ სახეობაში: რემინისცენციასა (პირველწყაროს ტექსტის ფრაგმენტის ასახვა მისი ავტორის/სახელწოდების მინიშნების გარეშე, ბრჭყალებით, კურსივით და სხვ. გამოყოფის გარეშე) და ლიტერატურულ აღუზიასში (პირველწყაროს ტექსტის ფრაგმენტის ასახვა მისი ავტორის/სახელწოდების მინიშნების გარეშე, გრაფიკულად გამოყოფილი, რომელიც წარმოადგენს მინიშნებას ტექსტზე, რომელიც ნაგულისხმევია, როგორც საყოველთაოდ ცნობილი). რემინისცენცია წარმოადგენს პრედიკატიულ ერთეულს, ლიტერატურული აღუზიისგან განსხვავებით, რომელიც რეალიზებულია სიტყვის ან სიტყვათშეთანხმების სახით.

საზღვრები პირდაპირსა და ირიბ ციტატას შორის არ არის მკაფიო. არსებობს ზღვრული წერტილები, როცა შეიძლება დადასტურებით ითქვას, რომელ სახეობას ეკუთვნის ტექსტში წარმოდგენილი ციტატა, აგრეთვე სინკრეტიზმის ზონა, როცა ციტატის მოცემული სახეობების დაყოფა არ შეიძლება. სინკრეტიზმის ზონას მიეკუთვნება ციტატები, რომლებიც ითავსებენ პირდაპირი ციტატისა და აღუზიის

ნიშნებს (ისინი წარმოადგენენ მინიშნებებს წინამორბედ ტექსტებზე, მაგრამ გამოყოფილია ბრჭყალებით/კურსივით ან გააჩნია მინიშნება ავტორზე/პირველწყაროს ტექსტზე). ასეთ ციტატებს ჩვენ ვუწოდებთ ციტატა-სინკრეტებს. ამის დასადასტურებლად, ნ.სემიონოვას მოყავს შემდეგი მაგალითები :

1. რუსეთში ხელისუფლებას, რომელმაც ჩაიდინა სასწაულებრივი შეცდომები ან დანაშაულიც კი, მოსახლეობა აღიქვამს როგორც საკრალურს. რუსული მენტალიტეტის ამ თვისებაზე ჯერ კიდევ რევოლუციამდე წერდა ცნობილი რუსი რელიგიური ფილოსოფოსი ლევ შესტოვი. „როგორც წესი, ადამიანები დამხობილ კერპებს მაინც მიიჩნევენ ღმერთებად, ხოლო მიტოვებულ ტაძრებს - ტაძრებად“ (არგუმენტი და ფაქტი.2008.16-22 იანვ) – **პირდაპირი სიტყვასიტყვითი ციტატა;**
2. რუსული ამბოხი, უაზრო, მაგრამ სახალისო – ალექსანდრე პუშკინი, რომელიც რუსულ ამბოხს თავის დროზე ახასიათებდა ოდნავ სხვაგვარად, ბევრს იხალისებდა, რომ დასწრებოდა 21-ე საუკუნის დასაწყისის „ამბოხებს“. ან მემამბოხეებია ჩვენს დროში რაღაც სხვანაირი, ან თავად ამბოხი იმდენად შეიცვალა, რომ უფრო მოგვაგონებს სტუდენტური მინიატურების თეატრს დაბერებულ მსახიობ-სტუდენტებთან ერთად... (სგ. 2006,№7). „რუსული ბუნტი, უაზრო, მაგრამ დაუნდობელი“ (ა. ს. პუშკინი „კაპიტანის ქალიშვილი“) – **პირდაპირი სახეცვლილი ციტატა;**
3. კვირის ბოლოსკენ თქვენ გეწვევათ მწარე სასიყვარულო იმედგაცრუება. ეტყობა მოჭარბებულობისგან ან უბრალოდ თქვენი სული დაიღალა და აღარ შრომობს დღე და ღამე (კომოკი. 2004. 16 მარტი) – **რემინისცენცია.** „სული ვაღდებუღია იშრომოს/დღეც და ღამეც, დღეც და ღამეც!“ (ნ. ა. ზაბოლოცკი, „ნუ გააზარმაცებ შენს სულს“);
4. მოგესალმებით, 21-ე საუკუნის უდღეურებო, რომლებიც იძულებულნი ხართ მიირთვათ სუბლიმირებული პიცა და მოკრძალებით ისუნთქოთ, რათა არ დააბინძუროთ თქვენ მიერ გარემოდ წოდებულის საცოდავი ნარჩენები. როგორ გეცხოვრებათ მანდ, თქვენს გაუწყლოვებულ, სტერილურ, ჩასახვისსაწინააღმდეგო შორეთში? (ღგ. 2008. 16-22 იანვ) – **ლიტერატურული აღუზია.** „დიდებულო შორეთო, ნუ იქნები დაუნდობელი“... (სიმღერა კინოფოლმიდან „სტუმარი მომავლიდან“);
5. თუ ეს არის მცდელობა გამოასწორონ წინა სერიების არსებითი ნაკლოვანებები მათი ზღვარგადასული კომპლიმენტარულობით, მაშინ წარმატებულს მას ვერ

უწოდებ, ის აბსოლუტურად ამოვარდნილია მთელი წინა „არშინიდან“, რომლითაც პოზნერი „ზომავდა“ ამერიკას (ლგ. 2008. 4-10 ივნისი) —**ციტატა-სინკრეტი**. შდ: „გონებით რუსეთს ვერ ჩაწვდები, საერთო არშინით ვერ გაზომავ“ (ფ. ი. ტიუტჩევი). ლექსემები „არშინი“ და „ზომავდა“ წარმოადგენენ ალუზიას ფ. ი. ტიუტჩევის ტექსტზე „გონებით რუსეთს ვერ ჩაწვდები, საერთო არშინით ვერ გაზომავ“; ბრჭყალები, რომელშიც ისინია მოქცეული, პირდაპირი ციტირების ნიშანია. ეს განაპირობებს მოცემული მაგალითის მიკუთვნებას ციტატა-სინკრეტისადმი.

ყველა აღწერილი მოვლენა შეადგენს ერთიან მაკროსისტემას, ისინი დაკავშირებული არიან ჰიპერჰიპონიმიური ურთიერთობებით. ცნება „ციტატა“ – ჰიპერონიმია ისეთ ცნებებთან მიმართებით, როგორებიცაა: „პირდაპირი ციტატა“, „ირიბი ციტატა“ და „ციტატა-სინკრეტი“; პირდაპირი ციტატა რეალიზდება ორი სახეობიდან ერთ-ერთში – სიტყვასიტყვითში ან სახეცვლილში, ირიბი ციტატა არის ჰიპერონიმი რემინისცენციასთან და ლიტერატურულ ალუზიასთან მიმართებით.

ჰიპონიმები – „სიტყვები“, რომლებიც მოიხსენიებენ საგნებს (თვისებებს, ნიშნებს), როგორც კლასის ელემენტებს და იმყოფებიან ჰიპონიმიისა და სიტყვის, ამ კლასის სახელწოდების, ურთიერთობაში (ჰიპერონიმი ან სუპერორდინატა). პირველის მნიშვნელობა შედის მეორის მნიშვნელობაში და ასახავს აზროვნებაში კერძოსა და საერთოს, ლოგიკაში გვარისა და სახეობის უნივერსალურ კატეგორიების, განისაზღვრება ისევე, როგორც საერთოსა და კერძოს ურთიერთობა, ან როგორც გვაროვნულ-სახეობრივი ურთიერთობები“ (ბელოუსოვა 1997:81).

ციტატების სისტემა შედის რიტორიკული (სამეტყველო) ხერხების სისტემაში, რომელიც მიჩნეულია როგორც პრაგმატულად მოტივირებული გადახრები ენობრივი ან სამეტყველო ნორმიდან ან მისი ნეიტრალური ვარიანტიდან. ციტატების ყველა სახეობების გამოყენება არის ტექსტური ნორმის ნეიტრალური ვარიანტიდან გადახრა, რომელიც წარმოადგენს „ზეპირი ან დაწერილი ტექსტის აგების წესებს, რომელიც უზრუნველყოფს მის მთლიანობას, შეკავშირებულობას, საავტორო ინტენციის ადეკვატურობას, აგრეთვე გარკვეული სტილისტური და ჟანრობრივი კუთვნილების ტექსტების საშუალო სტატისტიკურ ენობრივ მახასიათებლებს“ (კოპინა 2010:12).

პირდაპირი ციტატის, რემინისცენციის ან ლიტერატურული აღუზიის გამოყენების შემთხვევაში ხდება თხრობის საავტორო ხაზიდან გადახრა (მოსაზრების მატარებლის შეცვლა), შემთხვევითი არ არის, რომ მ. მ. ბახტინთან ჩვენ ვპოულობთ ასეთ მოსაზრებას: „გამოხატული ობიექტის სიტყვის ყველაზე ტიპური და გავრცელებული სახეა გმირების პირდაპირი ნათქვამი. მას აქვს უშუალო საგნობრივი მნიშვნელობა, თუმცა ის არ დევს საავტოროსთან ერთ სიბრტყეში, არამედ თითქოსდა გარკვეულ პერსპექტიულ დაშორებულია მისგან. მას განმარტავენ არა მხოლოდ საკუთარი საგნის თვალსაზრისიდან, არამედ თავად არის ინტენციის საგანი, როგორც სახასიათო, ტიპური, კოლორიტული სიტყვა“ (ბახტინი 1994:85).

ამ მოსაზრებების მსგავს აზრებს გამოთქვავდა ვ. ტიუპაც: „მოთხრობის მოვლენის“ სახით ნარატიული დისკურსი წარმოადგენს ორი სისტემის ურთიერთდამატებას: არა მხოლოდ მოსაზრებების კონფიგურაციას (ვინც ხედავს?), არამედ ხმების კონფიგურაციასაც (ვინც ლაპარაკობს?). ეს უკანასკნელი ჩნდება შეფასებითი სიტყვების გამოყენებით და ტექსტის მონაკვეთის სტილისტური მარკირებით, რაც გამიზნულია მოცემული დისკურსის იმპლიციტურ მსმენელზე“ (ტიუპა 2001:53). ასეთი სახის ხმების კონფიგურაციის შექმნის საშუალებებს განეკუთვნება ციტატაც.

ჩვენ არ განვიხილავთ ციტირების წყაროებად ფრთოსან სიტყვებს და გამოთქმებს, ანდაზებს, გამონათქვამებს, ვინაიდან, როგორც წინა ქვეთავში აღვნიშნეთ, აღნიშნული ფენომენები არის პრეცედენტური ტექსტების ნაირსახეობა, რომელთაც არ გააჩნიათ ციტატის ნიშნები (ციტირება გულისხმობს პირველწყაროს ტექსტთან კავშირს, თუნდაც არ არსებობდეს მასზე მინიშნება, ანდაზებისთვის, გამონათქვამებისათვის, მრავალი ფრთოსანი სიტყვისა და გამოთქმისთვის ეს არ არის დამახასიათებელი). ანდაზები, გამონათქვამები, ფრთოსანი სიტყვები და გამონათქვამები ციტატებიდან გახდნენ ენის ფაქტები; გაიარეს კოდიფიკაციის გარკვეული დონე და დაფიქსირებულია ლექსიკონებში.

ამრიგად, ციტატის წყაროებს წარმოადგენს როგორც საერთოკულტურულ წარსულს მიკუთვნებული ტექსტები, ასევე ავტორისა და მკითხველის თანამედროვე, დღესდღეობით აქტუალური პუბლიკაციები. ციტატები შეიძლება იყოს პრეცედენტური (გარკვეული სოციუმის კოლექტიურ მესხიერებაში არსებული; მრავალჯერადად გამოყენებული) და არაპრეცედენტური (რომელიც არ გამოიყენება მრავალჯერად).

პირველი თავის დასკვნები

დღესდღეობით აქტუალურია ტექსტთაშორისი კავშირების პრობლემა; მეცნიერების ყურადღებას იპყრობს ისეთი მოვლენები, როგორცაა ციტატა და ციტირება. აღწერილი ფენომენის სირთულე განაპირობებს ამ პრობლემისადმი სხვადასხვა მიდგომების არსებობას: სტრუქტურული, კომუნიკაციური, ლინგვო-კულტურული. განსხვავებულია ციტატის გაგება ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში: ლინგვისტიკაში ციტატა ესმით, როგორც ტექსტის ფრაგმენტი, რომელიც წარმოადგენს ახალი ტექსტის ფრაგმენტს; ლიტერატურათმცოდნეობაში – როგორც ნებისმიერი გადაძახილი ტექსტებს შორის. სადისკუსიო რჩება საკითხი იმაზე, რომელი ტექსტის ნაწილია ციტატა – პირველწყაროსი თუ მიმღები ტექსტისა. ლინგვისტებმა ციტირების ცნების შესწავლა დაიწყეს მეოცე საუკუნის 60-იან წლებში. იქამდე ტერმინები „ციტატა“, „რემინისცენცია“, „ალუზია“ ფართოდ არ გამოიყენებოდა, მაგრამ ხშირად გვხვდებოდა ისეთი ტერმინები, როგორცაა „დასესხება“, „ქვეტექსტი“, „სტილიზაცია“, „პაროდია“. ციტირების პრობლემის მიმართ ყურადღება იმატებს ინტერტექსტუალურობის თეორიის განვითარებასთან ერთად: მისი წარმომადგენლები სამყაროს აღიქვამენ, როგორც ტექსტს; ყველა ახალ ტექსტს, როგორც მინიშნებას უკვე არსებული ტექსტებისადმი. ტერმინი „ციტატა“ მკვლევრების მიერ გაგებულია ან ფართო გაგებით – როგორც უცხო ტექსტის ფრაგმენტის შეყვანა საავტორო ტექსტში, ან ვიწრო გაგებით – როგორც უცხო ტექსტის ნაწილის ზუსტი ასახვა ავტორზე და/ან წყაროზე მინიშნებით. რთულ და სადისკუსიო პრობლემებს წარმოადგენს ისეთი ცნებების გაყოფა, როგორებიცაა: „ციტატა“, „რემინისცენცია“, „ალუზია“, „პერიფრაზი“, „აპლიკაცია“, „პრეცედენტური ტექსტი“, „მეორადი ტექსტი“. ყოველივე აღნიშნული ბადებს გარკვეულ უზუსტობას დეფინიციებში. მაშასადამე, ჩვენ მივადექით ციტატის თეორიის შემდეგ ძირითად ცნებებს.

- ციტატა – ფუნდამენტური ცნება, რომელიც მოიცავს პირდაპირი, ირიბი და ციტატა-სინკრეტის გაგებას (ცნებას);
- პირდაპირი ციტატა – პირველწყაროს ტექსტის ასახული ფრაგმენტი შემდეგი ფორმალური ნიშნებიდან მინიმუმ ერთის მინიშნებით: ავტორის სახელის, წყაროს სახელწოდების, გრაფიკული მარკერის (ბრჭყალების, კურსივის და

სხ). გამოყოფით პირდაპირი ციტატის ორი სახეობა – სიტყვასიტყვითი, რომელიც მოიაზრებს უცხო ტექსტის ზუსტ ასახვას და სახეცვლილი, პირველწყაროს ტექსტის ტრანსფორმაციით;

- ▶ ირიბი ციტატა (რემინისცენცია და ლიტერატურული ალუზია) – პირველწყაროს ტექსტის ასახული ფრაგმენტი ავტორზე და/ან სახელწოდებაზე მინიშნების გარეშე, გრაფიკული მარკერებით გამოყოფის გარეშე, რომლისთვის ასახვის სიზუსტე არ წარმოადგენს აუცილებელ ნიშანს;
- ▶ რემინისცენცია – პირველწყაროს ტექსტის ასახული ფრაგმენტი მისი ავტორისა და სახელწოდების მოხსენიების გარეშე, რომელიც წარმოადგენს მინიმუმ პრედიკატიულ ერთეულს, გრაფიკულად გამოუყოფელს.
- ▶ ლიტერატურული ალუზია – ასახული სიტყვა ან სიტყვათშეთანხმება პირველწყაროს ტექსტისა, ფრაგმენტი, მისი ავტორისა და სახელწოდების მოხსენიების გარეშე, გრაფიკულად გამოუყოფელი, რომელიც წარმოადგენს ამ ტექსტზე მინიშნებას;
- ▶ პირდაპირი და ირიბი ციტატის გაყოფა ყოველთვის არ არის შესაძლებელი: არსებობს სინკრეტიზმის ზონა, რომელშიც შედის პირდაპირი ციტატისა და ლიტერატურული ალუზიის ყველა ნიშნის გამაერთიანებელი ციტატები (ციტატა-სინკრეტები);
- ▶ ჩამოთვლილი ტერმინები შეადგენს ცალკე მიკროსისტემას: ტერმინი „ციტატა“ არის ჰიპერონიმი ტერმინებთან – „პირდაპირი ციტატა“, „ირიბი ციტატა“, „ციტატა-სინკრეტა“ – მიმართებით; პირდაპირი ციტატა რეალიზდება ორ სახეობაში – სიტყვასიტყვითსა და სახეცვლილში; ირიბი ციტატა არის ჰიპერონიმი რემინისცენციასა და ლიტერატურულ ალუზიასთან მიმართებით.

ციტატები შეიძლება იყოს პრეცედენტური, მრავალჯერადად გამოყენებული ენის მატარებლების მიერ, და არაპრეცედენტური, ანუ რომლებმაც ვერ მოიკიდეს ფეხი გარკვეული სოციუმის კოლექტიურ მესხიერებაში.

თავი II. ციტატის ონტოლოგიური და ტიპოლოგიური ნიშნები

2.1 ციტატის ონტოლოგიური ნიშნები

ციტატის თანამედროვე თეორიაში, რომელიც მ. ბახტინის შრომებს ეყრდნობა, ორი ურთიერთდაკავშირებული გარემოება იყვრობს ყურადღებას. პირველი: პრეტექსტის ანუ ჰიპოტექსტის ტექსტში ჩართვა თვით ციტატას ეკუთვნის ანუ თვით ციტატა - და არა ციტატორი, როგორც ენის მატარებელი, ენობრივი პიროვნება, ხდება ციტირების სუბიექტი. მეორე, პირველი პოსტულატიდან გამომდინარე იმლება წარმოდგენა თვით ჩართვის მექანიზმზე, ანუ კონცეფციის გარეთ რჩება ციტირების ვერბალური პლანის გარდაქმნა არავერბალურად და შემდგომ კი ისევ ვერბალურად. ბახტინის თეორიის მიხედვით, ციტატის უმნიშვნელოვანეს ონტოლოგიურ ნიშნებს მისი *ორპლანიანობა, ციტატის სიტყვასიტყვითი გაგება და დისკრეტულობა* წარმოადგენს.

ორპლანიანობა მისი უმთავრესი ნიშანია, იგი ორ ტექსტს განეკუთვნება – ის, საიდანაც აღებულია ციტატა და ის, რომელშიც ჩართულია, ანუ ის ერთდროულად მიეკუთვნება ორ სემანტიკურ დონეს: ტექსტ-წყაროს და ახალ ტექსტს. მეორე მხრივ, ციტირება როგორც ტექსტის აგების სტრატეგია, ტექსტებს არათანაბარ მდგომარეობაში აყენებს (ერთი პირველადია, მეორე კი - მეორადი).

“სიტყვასიტყვითი” ციტატის ცნება უკავშირდება ციტირების „სიზუსტე /უზუსტობას“. ციტატის *ლინგვისტურ* განსაზღვრებებში ციტირების „სიზუსტე“ გაგებულია, როგორც სხვისი გამონათქვამის სიტყვასიტყვითი, ზუსტი გამეორება: „ციტატა ზუსტი ამონარიდია რომელიმე ტექსტიდან ან ვინმეს სიტყვების ზუსტი გადმოცემა“. ლიტერატურათმცოდნეობაში კი ციტატის *“სიზუსტე”* უკავშირდება მის „ამოცნობის ხარისხს“. „მკითხველმა უნდა იცნოს ეს ფრაგმენტი, როგორც სხვისი, მიუხედავად მისი (ციტატის) სიზუსტის ხარისხისა. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში აღეძვრება ასოციაციები, რომელიც ავტორისეულ ტექსტს გაამდიდრებს ტექსტ დონორის აზრებით“. ამგვარი გაგებით, ციტატა „არარელევანტურობის“ ნიშანია.

რაც შეეხება *დისკრეტულობას*, ციტატის ეს ნიშანი, თვით ციტატის განმარტებაში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ: „ციტატა არის მოცემულ კონტექსტში, სხვა კონტექსტიდან წინასწარ განსაზღვრული ნაწყვეტის ზუსტი გამეორება, რომელიც მიეკუთვნება მეორე პირს (არამოლაპარაკე და არადამწერი)“. ამასთანავე, აუცილებელი არ არის „დისკრეტულობა“ უკავშირდებოდეს ნაწყვეტს

ან მონაკვეთს ტექსტი დონორისგან, ტექსტი, როგორც პროზაული, ასევე პოეტური შეიძლება მთლიანადაც იყოს ციტირებული. ციტატის დისკრეტულობა მისი ნიშანდობლიობის (ნიშან - თვისების) ერთ-ერთი პირობაა. როგორც ს.მორავსკი აღნიშნავს: “ციტატა აღმოცენდება ერთი კოდის მეორეზე დადების შედეგად, კოდის სტრუქტურაზე დადებით, რომელიც მის საკუთრებას არ წარმოადგენს“. ციტატის დისკრეტულობა არ აზიანებს ტექსტის გამართულობას, არამედ, პირიქით, ემსახურება მისი მთლიანობის შენარჩუნებას. ხშირ შემთხვევაში დაუშვებელიც კი არის ციტატის ელიმინირება (ამოღება) ტექსტიდან, რათა არ დაირღვეს მიმდებ ტექსტში, ციტატებს შორის არსებული კავშირი. ამ გაგებით, დისკრეტულობა შეიძლება განიმარტოს, როგორც ტექსტის გაშლის ლინეარულობის (წრფიულობის) შეწყვეტა.

ლინეარულობა (წრფიულობა, სწორხაზოვნება) ტექსტის უწყვეტობის სახით, წარმოადგენს მათემატიკურ გეომეტრიულ მეტაფორას და გამოიყენება ლინგვისტურ ნაშრომებში ოპოზიციური „დისკრეტულობის“ გაგებით. ციტატის ორი სტრუქტურისადმი, ორი სისტემისადმი მიკუთვნება ვლინდება იმაში, რომ ერთის მხრივ, ის არ არღვევს ტექსტის წრფიულ გაშლას, მაგრამ მისი დისკრეტულობა აღიქმება როგორც უცხო ელემენტი.

ლინგვისტიკაში ტექსტის წრფიულობა (სწორხაზოვნება) პირდაპირ კავშირშია თხრობის თანმიმდევრობასთან, და მიუთითებს მის „მთლიანობასა“ და „გამართულობაზე“. ლინგვისტური პრაგმატიკის პოზიციიდან, ტექსტის „გამართულობა“ გაგებულია სამეტყველო კომუნიკაციის ოთხი საერთო პრინციპიდან როგორც ერთ ერთი პრინციპი, ესენია:

- გააზრების პრინციპი;
- მიზანდასახულობის პრინციპი;
- სიტუაციურობის პრინციპი;
- გამართულობის პრინციპი.

„გამართულობის“ პრინციპი ვლინდება იმაში, რომ თითოეული გამონათქვამი, რომელიც შედის ერთ დიდ სამეტყველო ერთეულში, აზრობრივად მთლიანად უნდა იყოს გამართული და სხვა გამონათქვამებთან ერთად უნდა შედიოდეს ამავე წარმონაქმნში, ამავე სამეტყველო ერთეულში.

იმის გათვალისწინებით, რომ „მთლიანობის“ პრინციპი პოეზიასა და პროზაში განსხვავებულად არის გაგებული, აქედან გამომდინარე ციტატაც პოეტურ და პროზაულ ტექსტებში სხვადასხვაგვარად ფუნქციონირებს და ტექსტში

„დისკრეტულ“ მომენტად გვევლინება. როგორც ჩანს, დისკრეტულობა პოეტურ ტექსტში პირობითია, რადგან ხშირად ტექსტის თავისებური მეტრი და რითმა საშუალებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ პოეტური ტექსტის “ორმაგ კოდირებაზე“, რომელიც ციტირების დროს არ ირღვევა. მაშინ, როდესაც ციტირება მოტივის დონეზე განიხილება, შეიძლება ვილაპარაკოთ, მხოლოდ მოტივის ინვერტირების შესახებ. ძირითადად, ინვერტირება პოსტმოდერნისტულ რომანში გვევლინება, ასე რომ, ეს ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა მთლიანად აგებულია ინვერტირებული მოტივების თავმოყრასა და დამთხვევაზე. მხატვრულ ტექსტში ციტატის დეფორმაციის განსხვავებული ტიპების განხილვა არ ეწინააღმდეგება იმ ფაქტს, რომ ციტატა ტექსტში, ხშირ შემთხვევაში სიტყვასიტყვითი კი, არ იქნება ზუსტი.

2.2 ციტატის ტიპოლოგია

ფორმალური მახასიათებლების მიხედვით, მეცნიერები ციტატას სხვადასხვა ტიპებად ყოფენ. ესენია:

- ექსპლიციტური ციტატა;
- იმპლიციტური ციტატა;
- სტილისტური ციტატა;
- პოლიგენტიკური ციტატა;
- ტრანსფორმირებული ანუ სახეცვლილი ციტატა;
- ციტატა ატრიბუციით;
- ციტატა ატრიბუციის გარეშე ;
- გნომირი ციტატა ;
- მახასიათებელი ციტატა ;
- სამეცნიერო ციტატა ;
- პოეტური ციტატა ;
- ორნამენტული ციტატა ;
- ციტატები ავტორიტეტული წყაროებიდან ანუ პრეცედენტური წყაროებიდან.

ექსპლიციტური და იმპლიციტური ციტატები

წარმოვადგინეთ რა ციტატის ტიპოლოგია, ჩვენი მიზანია მასში შემავალი, სხვადასხვა ტიპის ციტატების განსაზღვრა, ასე მაგალითად, ნ.ფატეევა გვთავაზობს

ციტატის **ლინგვისტურ** განსაზღვრებას: „გუწოდოთ ციტატა პრედიკაციის მქონე, ტექსტი დონორის, ორი ან მეტი კომპონენტის, რეპროდუქციას. მისი აზრით, ციტატა შესაძლოა იყოს როგორც ექსპლიციტური, ასევე იმპლიციტური, ავტორის მიერ მარკირებული ან მის გარეშე (ფატევა 2000: 13-23).

ჩვენ ვიზიარებთ ციტატის ფატევისეულ განსაზღვრებას და ასევე უენეტისეულ მოსაზრებას ციტაციის ორი ტიპის შესახებ, კერძოდ იმის შესახებ, რომ ციტატა ტექსტში ყველაზე ხანგრძლივი ინტერტექსტუალური მოტივია, და ტექსტში შეიძლება ფიგურირებდეს **იმპლიციტური** ან **ექსპლიციტური** სახით. მწერლის ოსტატობა ამ შემთხვევაში გამოიხატება იმაში, რომ იგი ისე „ადგენს“ ახალ ტექსტს, რომ ერთი შეხედვით იგი სავსებით დამოუკიდებელი სახით წარმოჩინდება და სხვა ტექსტებთან მისი რეფერენტულობა პირდაპირ, აშკარად არ არის გამოხატული. იგი მკითხველს ციტაციების სახით სხვა ტექსტზე მიუთითებს და მთელი რიგი მინიშნებებით ამუშავებს, რომ ამ უკანასკნელის პოზიციისგან განსხვავდება, ხოლო ტექსტის ამოცნობა უკვე მთლიანად მკითხველის კომპეტენციაზეა დამოკიდებული. ასე მაგალითად, ჟ. პ. სარტრის რომანში „გულზიდვა“ კომპეტენტურ მკითხველს შეუძლია იმპლიციტური ციტატების მიღმა ამოიცნოს დეკარტისეულ, ნიცშესეულ და პრუსტისეულ თემებისადმი მიმართული ირონიული ინტერტექსტუალობა. (მ.კინწურაშვილი, თ.ფხაკაძე...)

დეკარტეს პაროდირებას ჟ. პ. სარტრი მისივე ცნობილი სენტენციის „ვაზროვნებ, ე. ი. ვარსებობის“ მეშვეობით ახდენს, გეთავაზობს რა თავის ვერსიას: „ვარსებობ, იმიტომ რომ ვაზროვნებ“. მას კი მოჰყვება რაციონალიზმის ამ ცნობილი თეზისის უკუგდება: „მე არ მინდა აზროვნება, მე არ მინდა არსებობა.“ სარტრი რაციონალიზმს თავისივე იარაღით ანადგურებს, დაჰყავს რა იგი სრულ აბსურდამდე. იმპლიციტურად გამოხატული ირონია, როგორც აღვნიშნეთ, ეხმიანება ნიცშესეულ თემებსაც. პირდაპირ იგი არსად არის ნახსენები, მაგრამ ალუზიები აშკარაა; თუნდაც ქალაქი ბუვილი, სადაც იგი ცხოვრობს, იშიფრება როგორც ხარების ქალაქი (boeuf – ხარი, ville – ქალაქი) რომელშიც ქალაქი „ჭრელ ძროხას“ მოგვაგონებს, სადაც ზარატუსტრა ზეკაცია სასწავლებლად დაეშვა მთიდან. მთელი რიგი მინიშნებების სახით ცხადი ხდება, რომ ანტუანი დასუსტებული, დაჩიავებული ზეკაცია, უფრო სწორად კი მისი კარიკატურა. „გულზიდვაში“ პრუსტისადმი მიმართული ინტერტექსტუალური ირონია იმაში ვლინდება, რომ აქ მისეული სამყარო თავდაყირაა დამდგარი: კლასიკური მუსიკა, რომელიც დიდხანს ელიტის ერთგვარ კუთვნილებად ითვლებოდა, აქ ჯაზურ, როგორც ტექსტშია

ნათქვამი იუდეო-ზანგური წარმოშობის მელოდიად, ხოლო ძნელად შეღწევადი, ჩაკეტილი სალონები კი კაფედ, სახალხო და საერთო ადგილად გადაიქცა. დაპირისპირება პრუსტიესულ, ანუ ბურჟუაზიულ ესთეტიკასთან სრულიად აშკარაა. პრუსტისადმი მიმართული ინტერტექსტუალური ირონია ასევე გამოხატულია კაფეში მომსახურე ოფიციანტის სახელ *მადლენშიც*. ამ შემთხვევაში ციტატა მომსახურე პერსონალის სახელ მადლენს უკავშირდება, რომელიც გვევლინება, როგორც ციტატა სახელი, მაგრამ ამ შემთხვევაში ექსპლიციტური სახით და მიუთითებს, პრუსტის რომანში, ნამცხვრის სახელზე. ანტუანი (სარტრის გმირი) ოფიციანტ მადლენს მიმართავს ხოლმე, რომ მისი საყვარელი ჯაზური მელოდია დაუკრას ფირსაკრაფზე, მუსიკის მეშვეობით კი იგი დროებით მაინც გაუბრუნებს თავის გულზიდვას. სახელი ციტატა – მადლენი, ის რაც პრუსტთან ნამცხვარი იყო, სარტრთან სულიერ არსებად, ადამიანად გადაიქცა, მაგრამ ეს ნამცხვრის სახელი უფრო წმინდა და ამაღლებულია პრუსტთან, ვიდრე ქალისა სარტრთან, ამგვარად პრუსტიესული ესთეტიკა მთლიანად დესაკრალიზებულია.

ექსპლიციტურ ციტატას განემარტავთ, როგორც საზოგადოდ ცნობილი ტექსტიდან ან პრეცედენტული ტექსტიდან ამოღებულ ერთეულს, რომელიც გრაფიკული ელემენტებით არის გამოყოფილი, ტიპოგრაფიულად მარკირებულია : ბრჭყალებით, შრიფტული მახასიათებლები და ა.შ. ტექსტში ყველაზე ცნობადი, ექსპლიციტრებული ციტატის მაგალითს ეპიგრაფი წარმოადგენს, მისი ადგილმდებარეობის გამო, ანუ ეპიგრაფი ყოველთვის მოთავსებულია ნაწარმოების ან თავის დასაწყისში. ექსპლიციტრებული ციტატა ყოველთვის არ არის მარკირებული. „პრეცედენტული“ ტექსტიდან ამოღებული ციტატა ადვილად შეიძლება იყოს ამოცნობილი მარკერების გარეშე და უკავშირდებოდეს ავტორს, ან ნაწარმოებს.

რაც შეეხება იმპლიციტურ ციტატებს, მათი მახასიათებლებია ტიპოგრაფიული მახასიათებლების არ ქონა, რადგან ტექსტი საყოველთაოდ არ არის ცნობილი. იმპლიციტური ციტატის მაგალითად, ნ.სიმონოვას მოყავს ბიბლიური ციტატა, რომელიც ნაბოკოვის „მაშენკა“- ში ამოღებულია ჰერმან ჰესეს რომანის “ტრამალის მგელი“ ერთ-ერთი ეპიზოდისგან, სადაც ჰესეს ახდენს ბიბლიის ციტირებას, ასევე შეიძლება დავუჭვდეთ მეორადი წყაროს არსებობაში. ისტორიულ-ლიტერატურული სიტუაციიდან გამომდინარე, ციტატის გამოყენების ფაქტი ამ შემთხვევაში, ვერ მტკიცდება: „მაშენკა“ დაიბეჭდა 1926 წელს, ხოლო ჰესეს „ტრამალის მგელი“ ცალკეული ნაწილების წინასწარი გამოცემის შემდეგ, წიგნის

სახით 1927 წლის ივლისში გამოიცა. თუმცა, ორი ფრაგმენტის მარტივი შეჯერება გვიჩვენებს საოცარ მსგავსებას (აკომპანიონი 1979).

ციტირების ავტორის განზრახვა – მიმართოს ციტირებას, შეიძლება სხვადასხვა ფაქტორით იყოს განპირობებული და შეიცავდეს განსხვავებულ რეგისტრებს: დაცინვით დაწყებული, პატივისცემის გამოხატვით დამთავრებული; იმ ციტატების რიცხვი, რომელიც ემსახურება ტექსტის მორთვას განდიდებას, შეგონებას ან პაროდიას, საკმაოდ დიდია. ყველა შემთხვევაში, ციტირება იმის მიმანიშნებელია, რომ ციტირების საშუალებით მოლაპარაკე სუბიექტი ანუ ის, ვინც ციტირებას ახდენს, უარს ამბობს საკუთარი აზრის გამოთქმაზე და თავს აფარებს სხვის სიტყვას. ციტატის მეშვეობით, სხვა ავტორების მოსაზრება მოყავთ, საკუთარ ნათქვამის რელევანტულობის და არგუმენტულობის დამტკიცების მიზნით. ხშირად ეს აიხსნება საკუთარ ნათქვამზე პასუხისმგებლობის მოხსნით. ამიტომ, ხშირად ციტატის გამოყენება ემსახურება, იმას, რომ დაახლოვოს და არა დააშოროს, ხანდახან ასიმილირებაც კი მოახდინოს სხვადასხვა წყაროდან წამოსული ორი დისკურსი ან ტექსტი (აკომპანიონი 1979)..

ციტატის ამბივალენტობა მოითხოვს ციტირების ავტორისა და მკითხველის ჩართულობას, რადგან ციტატის ამოცნობა მკითხველის კომპეტენციასთან არის დაკავშირებული. ზოგჯერ იგულისხმება, რომ ციტატა ყველამ იცის, ამიტომ ის უნივერსალურობის თვისებას და ზოგადი ჭეშმარიტების მნიშვნელობას, ზოგჯერ თვით ანდაზის მნიშვნელობასაც კი იძენს: ხშირ შემთხვევაში ის, ვისაც ციტატა მოყავს (ციტატის პროდუცენტი) ვარაუდობს თავის ადრესატთან (რეციპიენტთან) ერთგვარ ფამილარულ დამოკიდებულებას, იმ შემთხვევაში თუ პროდუცენტიც და რეციპიენტიც მიეკუთვნებიან ერთ კულტურულ საზოგადოებას (აკომპანიონი 1979). ამ შემთხვევაში, რეციპიენტის მიერ აღქმა, იდენტიფიკაცია და ინტერპრეტაცია ადვილდება.

სტილისტური ციტატა

სტილისტური ციტატის განსაზღვრება და მისი ფუნქციონირება ჯერ კიდევ სრულად არ არის შესწავლილი. თუმცა ამ ფენომენის არსებობას ამტკიცებს რამოდენიმე მკვლევარი. ლინგვისტების მიერ სტილისტური ციტატის გაგებას, როგორც სხვა ფუნქციონალური ენის სტილისადმი მიკუთვნებას, მივყავართ ცნების შეზღუდვამდე.

სტილისტური ციტატის გამოყენება ტექსტში, თუ ის სხვა სტილის ელემენტების შემცველია, შეიძლება განსაზღვრულ იყოს, როგორც სტილისტური ციტირება და მაშინ ტექსტში ის ბრჭყალებით გვევლინება.

ლიტერატურადმცოდნეობითი პოზიციიდან, “სტილისტური ციტატა” უნდა იყოს იგივე მახასიათებლების მატარებელი, როგორც ლექსიკურ ციტატა, ანუ მას უნდა ახასიათებდეს ნიშნადობლიობა და დისკრეტულობა. დისკრეტულობა გამომდინარეობს მწერლის მიერ “თავის” კონტექსტში “სხვისი” სტილის იმიტირებაში, რაც იმპლიციტურად არსებობს სტილისტური ციტატის განსაზღვრებაში. ნიშნადობლიობა კი გამოხატულია იმაში, რომ სტილისტური ციტატა გამოდის ხატისებური ნიშნის სახით, იმეორებს რა ტექსტ დონორის სტილის თავისებურებებს.

სტილისტური ციტირების ხერხებს მიეკუთვნება: “ალოგიზმი, გროტესკი, ჰიპერბოლა”. სტილისტური ციტირების სახით შეიძლება, აგრეთვე, სხვისი ეპითეტის, სხვისი მეტაფორის გამოყენებაც. სტილისტური ციტატების რიგს შეიძლება მივაკუთვნოთ მწერლის მიერ პარალინგვისტური ბრჭყალების, სხვა ავტორზე მინიშნების გამოყენება. სტილისტური ციტატა გულისხმობს, სხვისი სტილისტური ხერხის ან სტილისტური ფიგურის გამოყენებას, რომლებიც შესაძლებლობას გვაძლევენ ვიცნოთ ციტირებული ტექსტი. იმ შემთხვევაში, როცა მოცემულ ტექსტში გამეორებულია ტექსტ-წყაროს სტილის ყველა ელემენტი, ვარაუდით შეიძლება ვილაპარაკოთ სტილიზაციის მოვლენის შესახებ.

მხატვრულ ტექსტში ციტატის სხვადასხვა ტიპის აღწერა საშუალებას გვაძლევს დავაზუსტოთ ციტატის განსაზღვრება. ციტატა არის დიალოგური ურთიერთობების მარკირებული გამოვლენა ტექსტის სტრუქტურის ნებისმიერ დონეზე: ლექსიკური, მეტრიკული, ანაგრამატიკული, მოტივური, სტილისტური.

პოლიგენეტიკური ციტატა

“პოლიგენეზისის” ცნება, ვჟირმუნსკის შრომებში გვხვდება. “პოლიგენეზისიდან” წარმოქმნილი ტერმინი “პოლიგენეტიკური ციტატა” გამოიყენება იგივე მნიშვნელობით, რაც “საყოველთაო” ან “ნაკრები” ციტატა. ზ.გ. მინცი გამოყოფს პოლიგენეტიკურობის ორ ტიპს:

1. ციტატას, რომელსაც სხვადასხვა წარმოშობა აქვს;
2. რამდენიმე ტექსტის ციტირება, რომლებიც საერთო წყაროზე მიგანიშნებენ.

“ი.პ. სმირნოვი თავის ნაშრომში “ინტერტექსტის წარმოშობა”, განიხილავს ციტატის პოლიგენეტიკურობის მეორე ვარიანტს, როგორც პასუხს ციტირების

უნივერსალურ კანონზე, რადგან ყველანაირ ტექსტს შეიძლება ქონდეს კავშირი მინიმუმ ორ პრეტექსტთან: “პოსტტექსტი, აღადგენს პირველადი წყაროს ჩვეულებრივ თემატიკას და “მოსხნის” ამ თემატიკის ტრანსფორმაციას მეორად წყაროში”. სმირნოვი ამ მოსაზრებას პასტერნაკის პოეზიის ილუსტრაციით ახდენს. პოლიგენეტური ციტატის ფუნქციის ასეთი გაგება ყოველთვის ერთგვაროვანია და ახდენს დადგენილ ტექსტთაშორის კავშირების მეორად აქტუალიზაციას. ერთგვარ სირთულეს წარმოადგენს იმის დადგენა, მიმართავს თუ არა მწერალი, ციტატის პოლიგენეტურობის ამოსაცნობად, ანალიტიკურ და სინთეზურ ქმედებას? სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ყოველთვის არ იქნება შესაძლებელი განისაზღვროს რა სქემით განხორციელდა ციტირება: მიუთითებდა თუ არა ციტატაზე მეორადი ტექსტიდან ავტორი, რომელმაც უკვე აირჩია ციტატა პირველადი ტექსტიდან, ამ ფაქტის გაცნობიერებით, გამოიყენა თუ არა ციტატა მეორადი ტექსტიდან, როდესაც ეჭვიც კი არ ჰქონდა პირველადი ტექსტის არსებობაზე. ამ შემთხვევაში, ორიენტირად შეიძლება დასახელდეს, ერთი მხრივ, ციტატის სიტყვიერი შევსება, ხოლო მეორე მხრივ, დიალოგური ურთიერთობების ხასიათი ტექსტ-წყაროსა და ტექსტ-რეციპიენტს შორის.

ტრანსფორმირებული ანუ სახეცვლილი ციტატები

აღსანიშნავია, რომ ტრანსფორმირებული ციტატები, როგორც წესი, ამა თუ იმ ხარისხით იმპლიციტურია, რომლებმაც განიცადეს გარკვეული ცვლილებები, მაგრამ ამავედროულად ადვილად ამოსაცნობია და ეჭვმდებარება აღდგენას (ალეინიკოვა 2006:133). განსხვავებით ტრანსფორმირებული ციტატებისა, არსებობს კანონიკური ციტატები, რომელიც წარმოჩინებულია როგორც მკაცრი ციტატა, რომელიც არ ეჭვმდებარება ცვლილებებს;

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ციტატად შესაძლოა მიჩნეულ იქნეს, პრეცედენტური გამონათქვამები, რომლებიც მყარად დაკავშირებული არიან რომელიმე პრეცედენტურ ტექსტთან ან რომლებმაც დაკარგეს კავშირი მათ პრეცედენტურ ტექსტ წყაროსთან. მსგავსი ციტატის გავრცელებული ფორმაა **კვაზიციტატა** - განგებ დამახინჯებული სხვისი გამონათქვამი; ჩვენი აზრით, ეს ფენომენი შეესაბამება სახეცვლილ პირდაპირ ციტატას, რემინისცენციას ან ლიტერატურულ აღუზიას.

ტიპოლოგიის დადგენის შემდეგ, აუცილებლად მიგვაჩნია განვასხვავოთ ციტატის ნაირსახეობები ტექსტთაშორისი ურთიერთობის პროცესში:

1. ციტატები, რომელშიც პრეტექსტის ელემენტები მაქსიმალური სიზუსტით არის ასახული ;
2. ციტატები ნაწილობრივ სახეცვლილი ვერბალური სტრუქტურით;
3. ციტატები, რომლებიც ახალ ტექსტში მოკლებულნი არიან ატრიბუციას - მითითებას ავტორზე ან წყაროზე; ციტატის. ატრიბუციის დაკარგვის მიზეზი შეიძლება გამოწვეული იყოს მარკირების არ არსებობით;
4. ავტოციტირების ან ავტოინტერტექსტუალური ერთეულების ყველა სახეობა; სხვადასხვა დისკურსების ტიპური სიტუაციების ასახვა; ანონიმური სტერეოტიპული გამონათქვამები, შტამპები, აფორიზმები; რემინისცენციები, ანუ არამხატვრულ პრეცედენტურ ტექსტებს მიკუთვნებული ნიშნები; ჩანართები, რომლებიც იძლევიან საშუალებას სიტყვიერად გადაიცეს არავერბალური ნაწარმოებების ფორმა და შინაარსი; ჟანრული მოდელების გამეორება; ანაგრამები) (ლიტვინენკო 2008);

ჩვენი დაკვირვებით, ნაწილობრივ სახეცვლილი ვერბალური სტრუქტურის მქონე ციტატები ხშირად ახალ ტექსტში მოკლებულნი არიან ატრიბუციას - მითითებას ავტორზე ან წყაროზე. ასე მაგალითად, ნ.ა. ფატეევა გამოყოფს ციტატების ორ ძირითად სახეობას:

ციტატები ატრიბუციით

მათ შორის:-

1. ციტატები ზუსტი ატრიბუციით, ანუ ნასესხები ფრაგმენტის ავტორის მითითებით და ციტატის ზუსტი ასახვით, რომელიც გრაფიკულად გამოყოფილია მიმღებ ტექსტში;
2. ციტატები ზუსტი ატრიბუციით, ავტორის მითითებით, მაგრამ ციტატის არაზუსტი, შემოკლებული, გრამატიკულად სახეცვლილი ასახვით, რომელიც გრაფიკულად არ არის მარკირებული;
3. ნათარგმნი ციტატები ატრიბუციით, რომელთა ცალკეულ სახეობებს შეიძლება თანდართული ჰქონდეს მინიშნებები ავტორზე და წყაროზე თავად ტექსტში ან გააჩნდეს შესაბამისი ტექსტის მიღმა კომენტარები;
4. ციტატები, რომელთა გაშიფრვა მოიაზრებს პრეტექსტის ავტორის სახელის ამოცნობას ;
5. ციტატები გაფართოვებული ატრიბუციით, როცა კონკრეტული ავტორის სიტყვები იქნენ კოლექტიური სუბიექტის გამონათქვამის სტატუსს;

6. ციტატები გაურკვეველი ატრიბუციით, როცა ნაწარმოების ავტორის სახელი იცვლება სიტყვებით „პოეტი“, „კლასიკოსი“ და ა.შ.

ციტატები ატრიბუციის გარეშე

ასეთი სახის ციტატებს, მიეკუთვნება ისეთი ციტატები, რომლებიც შეყვანილია უარყოფითი ნაწილაკი „არა“-ს, კავშირი „მაგრამ“ მეშვეობით, გამოყოფილი დანარჩენი ტექსტიდან გრაფიკულად და ა.შ. (ფატევა 2000:120-159). გაურკვეველია რას უწოდებს ავტორი იმ ციტატებს, რომლებიც არ შეჰყავთ უარყოფითი ნაწილაკი „არა“-ს, და კავშირი „მაგრამ“ მეშვეობით და რა იგულისხმევა ციტატების ქვეშ, რომელთა ატრიბუცია მოიაზრებს პრეტექსტის ავტორის სახელის ამოცნობას.

გამოიყოფა ასევე, ციტატების ორი ჯგუფი:

1. ციტატები, რომელთა აზრობრივი შინაარსი ხასიათდება პირველწყაროს კონტექსტის უშუალო კავშირით სიტუაციასთან. ასეთი ციტატების ამოსაცნობად, მათი გაგებისათვის საჭიროა სიტუაციის და იმ ტექსტის ცოდნა, საიდანაც ისინი იქნენ ამოღებულნი;
2. ციტატები, რომლებიც არა მხოლოდ მიანიშნებენ ამა თუ იმ სიტუაციაზე, არამედ თავის თავში შეიცავენ დამოუკიდებელ მსჯელობას, მოსაზრებას, აზრს, გმირის ან ნაწარმოების ავტორის დახასიათებას. ასეთი ციტატები ადვილად გადაიქცევიან დამოუკიდებელ ერთეულებად, ერთგვარ მიკროტექსტებად (ლისიკოვა 2005:50).

ძნელია არ დავეთანხმოთ აღნიშნულ აზრს იმაში, რომ მოცემული დაყოფა არის არაზუსტი; პრობლემას წარმოადგენს იმის შეფასება, თუ რამდენად არის ტექსტი დაკავშირებული საკუთარ წყაროსთან.

ენობრივი კომუნიკაციის პროცესში ციტატის როლის განხილვისას, შეგვიძლია გამოვეყოთ ციტატის ისეთი სახეობები, როგორც არის პირდაპირი, არასაკუთრივ-პირდაპირი და ირიბი ნათქვამი. დიალოგში კითხვითი და მტკიცებითი რეპლიკების გამეორებები, დაზუსტების ხასიათის მქონე ან ფარული ირონიის შემცველი გამონათქვამები, აგრეთვე გამონათქვამები „ინტერტექსტუალური კონექტორებით“ (მაკავშირებლებით)“ (ა.კომპანიონი 1979).

მოცემული დაყოფა ხდება სხვადასხვა საფუძველზე; ასე, დიალოგში კითხვითი და მტკიცებითი რეპლიკების გამეორებები, დაზუსტების ხასიათის მქონე ან ფარული ირონიის შემცველი გამონათქვამები შეიძლება გაფორმებული იყოს როგორც პირდაპირი, არასაკუთრივ-პირდაპირი და ირიბი ნათქვამი.

ზემოთქმულის გარდა, მკვლევრები ციტატებს ყოფენ, მათ მიერ მოწოდებული ინფორმაციის ხასიათის მიხედვით:

გნომური ციტატა

განაზოგადოებენ კაცობრიობის გამოცდილებას, არიან ცხოვრებისეული სიბრძნის გამომხატველები, გადმოსცემენ ფილოსოფიურ მნიშვნელობას;

მანასიათებელი ციტატა

აღწერენ მარტივ ყოფით სიტუაციებს, ახდენენ შედარებით ხშირად გამეორებულ მოვლენათა, ხასიათების, სიტუაციების, ურთიერთობების კლასიფიკაციას ტიპების მიხედვით;

პოეტური ციტატა

ნასესხები პოეტური დისკურსის პრეტექსტებიდან. შეიყვანება მხატვრულ და არამხატვრულ ტექსტებში და იძლევა საშუალებას უფრო სრულად გამოიხატოს მათი აზრები.

იუმორისტული ციტატა

გამოიყენება საუბრისათვის სახუმარო ხასიათის მინიჭებისათვის (ბერკოვი 2000: 4. ციტ. ლისიკოვას მიხედვით 2005:46-47).

მოცემული ტიპოლოგია გულისხმობს ციტატების დაყოფას მათი ტექსტში მინიჭებული ფუნქციების მიხედვით.

გარდა ამისა, არსებობს ციტატის რამოდენიმე სახეობა, რომელსაც გვთავაზობს ხ.ფ. პლეტი. მისი აზრით, ციტატების დაყოფა ტიპების მიხედვით დამოკიდებულია ისეთ პარამეტრებზე, როგორცაა „რაოდენობა (ციტატის სინტაქსური გავრცობილობა), ხარისხი (სამიზნე ტექსტის შემადგენლობაში ციტატის სტრუქტურულ-სემანტიკური მოდიფიკაციის ხარისხი), დისტრიბუცია (ციტატის პოზიცია ტექსტის შიგნით), სიხშირე (ციტატების რაოდენობა ტექსტში), ინტერფერენცია (კონფლიქტი ციტატასა და ახალ კონტექსტს შორის), სპეციფიური მარკერების არსებობა (ციტატის იმპლიციტურობის და ექსპლიციტურობის ხარისხი)“. ხ.ფ. პლეტი განსაკუთრებულად გამოყოფს შეტყობინების გამგზავნის და მიმღების როლს, ანუ ციტატის პროდუციენტისა და რეციპიენტის პრაგმატული ფაქტორების გათვალისწინებით ის გამოყოფს ციტატების შემდეგ ფუნქციონალურ სახეებს:

ციტატები ავტორიტეტული წყაროებიდან ანუ პრეცედენტური წყაროებიდან

გამიზნული პროდუციენტის მიერ საკუთარი გამონათქვამების სისწორის და/ან დამაჯერებლობის დასადასტურებლად;

სამეცნიერო ციტატები

გამოყენებული მკვლევარის მიერ საკუთარი სამეცნიერო პოზიციის არგუმენტაციისათვის;

ორნამენტული ციტატები

გამოყენებული როგორც ესთეტიური ზემოქმედების მეორადი ხერხები, რომლებიც აძლიერებს არამხატვრული ტექსტების კომუნიკაციურ-პრაგმატულ პოტენციალს (წერილების, სტატიების, სარეკლამო განცხადებების, სხვადასხვა ცერემონიალური პრაქტიკების ტექსტების და სხ.);

პლეტის ეს ტიპოლოგია გვეჩვენება ბუნდოვნად, ერთიან საფუძველს მოკლებულად. ასე, გაურკვეველია, თუ რატომ გამოიყენება ორნამენტული ციტატები მხოლოდ არამხატვრულ ტექსტებში და რითი განსხვავდება ის ციტატების სხვა სახეობებისგან.

ამრიგად, სხვადასხვა ავტორების მიერ ციტატების სახეობების არსებულ კლასიფიკაციაში არსებობს წინააღმდეგობები და შეუსაბამობები, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს საკვლევი მასალის სიძნელეს; არ არსებობს ციტატის გამოყოფის ერთიანი საფუძველი, სწორედ ამიტომ მათი ნაირსახეობების განსაზღვრა სხვადასხვა საფუძველზე ხდება. არსებობს სტრუქტურული, თემატური, ფუნქციონალური, გენეტიკური და სხვა კლასიფიკაციები. სხვადასხვა კვლევებში ცალკე განიხილება საკუთრივ ციტატების, რემინისცენციების და აღუზიების სახეობები, მაგრამ განმაზოგადოებელი კლასიფიკაცია, რომელიც მოიცავს ყველა ამ მოვლენის აღწერას, არ არსებობს.

2.3 ციტატა და პოეტური ფორმულა

პოეტურ ენაში ინტერტექსტუალური ნიშნის ორი ძირითადი ტიპი არსებობს, ესენია ციტატა და პოეტური ფორმულა. ვინაიდან აღნიშნულ ორ ნიშანს ბევრი საერთო მახასიათებელი აქვს, მაგრამ ამავე დროს ერთმანეთისგან განსხვავდებიან, გადავწყვიტეთ განგვემიჯნა ისინი და გაგვეკეთებინა მათი ფუნქციების და როლის შესახებ პოეტურ ენაში ანალიზი, ამავე დროს გვეპოვნა მათი დიფერენციალური ნიშნები.

ციტატასა და პოეტური ფორმულის საერთო ენერგეტიკული ბუნება თითქმის თანაბარია. ისინი ახდენენ ტრადიციებისა და ნორმების კორელაციას. ნორმა არის

„ტრადიციის უფრო ელემენტარული ნაწილი (სლავიანსკი 1975, 274), ეს არის “გაყინული ტრადიცია”, რომელიც გადაიქცა კანონად. (კუზმინა 1981). ფორმულა პოეზიაში არის პოეტური ენის მითითებული ნორმა, ციტატა კი პოეტური სისტემების დიალოგის ნიშანი. მივმართავთ რა ინტროსპექციას, შეგვიძლია შევამჩნიოთ, რომ თავისებურად ეტალონური ციტატა, როგორც ენის მატარებელი, წარმოადგენს ტექსტის ფრაგმენტს, რომელიც სხვას მიეკუთვნება. ეს სხვა კი განსხვავებული ხარისხით არის განსაზღვრული ან ინდივიდუალიზირებული. სწორედ ამ მიზნით შემოაქვთ სიტყვის გაუცხოების სხვადასხვა საშუალებები – ქსენომაჩვენებლები, სადაც ხდება სხვისი გამონათქვამის აქტუალიზაცია. ისინი თავის მხრივ, არ იძლევიან სხენებული გამონათქვამის გახნის საშუალებას მეტატექსტში.

ციტატის საპირისპიროდ, პოეტური ფორმულა (ტანჯვის ფიალა, ეჭვიანობის გესლი, სიყვარულის ცეცხლი) დაკავშირებული არ არის არც კონკრეტულ ავტორთან და არც კონკრეტულ ტექსტთან: ის აღიქმება, როგორც უკვე შექმნილი ნიშანი (დეტექტური, „წინასწარმოძებნილი“), მრავალჯერ გამოყენებული განსხვავებულ ენობრივ გარემოცვაში, ამასთან, ასეთი კონტექსტების ჩამონათვალი მრავალია. შესაბამისად, პოეტური ფორმულის ავტორი მოიაზრება, როგორც კოლექტიური სუბიექტი - „მოცემულ ენაზე მოლაპარაკეთა ერთობლიობა“ (შვარცკოფი 1970, 663). პოეტურ ფორმულებს საფუძვლად უდევს სემანტიკური უნივერსალები – ციტატები: სიცოცხლე-მოძრაობა, სიკვდილი-სიზმარი, სამყარო-წიგნი და სხვ. არქეტიპების ხასიათი არა ფსიქოლოგიური, არამედ უფრო გნოსეოლოგიურია, ისინი წარმოადგენენ მხატვრული აზროვნების არსს, შეიცნობს რა სამყაროს სხვადასხვა საგნობრივი სფეროების მოვლენების შეჯერებით. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ტრადიციული პოეტური შედარებები და მათი ტრანსფორმები პოეზიაში არსებობენ უძველესი დროიდან და იძენენ აქტუალობას, ცოცხლდებიან მისი ისტორიის განსაზღვრულ პერიოდებში [ვესელოვსკი 1989, 153]. მათი ფუნქციონირება პოეტურ ენაზე, ბუნებრივია არ არის დამოკიდებული ავტორის ნებაზე (ინტერტექსტუალობის პრეზუმპცია).კ.გ. იუნგმა ტყუილად არ მოაქცია არქეტიპები „კოლექტიური არაცნობიერის“ სფეროში [იუნგი 1979].

რადგან ციტატა ყოველთვის არის მეორე ხმა, (გავისხენოთ ბახტინის მოსაზრება, რომ ნამდვილი შემოქმედებითი ჩანაფიქრი შეიძლება იყოს მეორადი), მაშასადამე, ციტატა დიალოგიურია. ამასთან ერთად, დიალოგურობა არ იშნავს პოლემიკას. ციტატაში განცხადებული აზრი შეიძლება დაემთხვეს მეტატექსტის

ავტორის პოზიციას, მაგრამ არასდროს არ შეერწყმის მას მანადამდე, სანამ ციტატა შეიცნობა როგორც ციტატა, ე.ი. სხვა პირის გამონათქვამი. ციტატა აღმოაჩენს დიალოგური მოდალურობის დიფერენცირებულ სისტემას, შეიძლება დავამტკიცოთ, რომ ნებისმიერ ციტატაში ხდება ობიექტური ინფორმაციის გარდასახვა მოდალურში (არუთინოვა 1992, 64). ციტატის მოვლენა ვლინდება „სამყაროსა და კონტექსტებს შორის ლინგვისტურად მიმართულ და განმსაზღვრელ დამოკიდებულებაში და არა ენობრივ გამოხატულებებსა და აზრებს შორის” (ზოლიანი 1989, 161).

პოეტური ფორმულა არის ქვეყნიერების შესახებ ინდივიდუალური ხატოვანი აზროვნების გამოხატვის საშუალება, გამომუშავებული კოლექტიური პოეტიკით. ასეთი სიტყვა მონოლოგურია. დიალოგურობაზე საუბარი მხოლოდ პოეტური სიტყვის ონტოლოგიურ სტატუსში შეიძლება (“ყოველ სიტყვაში ხანდახან ხმები უსასრულოდ შორსაა, არის უპირო, თითქმის არ ისმის” [ბახტინი 1979, 393]). ციტატის შემთხვევაში კი არ არის დიალოგი ორ აზროვნებას, ორ ავტორიზებულ პოზიციას შორის, მუდმივი დავა ახალსა და ძველს შორის, არამედ არის ცდა დაამკვიდროს ახალი “ზოგადმნიშვნელოვანის შეცვლის” ცნება (პ. გინზბურგი). ციტატას გააჩნია ავტონომიური სტატუსი, ე.ი. რეფერენტულია არა სამყაროსადმი, არამედ ტექსტისადმი (ენის გამოხატულების წერილობით ან ზეპირ ფორმაში) ან უფრო ზუსტად – სამყაროსკენ მიმართულია “სხვა” სიტყვის საშუალებით. ამიტომ, ციტირება ყოველთვის მიმართულია გამოხატულების გარემოცვის ენობრივი ფორმის ყურადღებისაკენ. ციტირების ფსიქოლოგიური საფუძველი არის ე.წ. მოსაუბრის ენობრივი (სემანტური, ვერბალური) მახსოვრობა, რომელიც ინახავს ადამიანის მიერ ათვისებულ ყველა ტექსტს, კულტურულ ასპექტში გაანალიზებულ ინფორმაციას სამყაროს შესახებ: “თითოეული აზრი, რომლის გადმოცემაც მოლაპარაკეს უნდა, ჩასახვისთანავე გამოხატავს ამ ციტატურ მნემონურ კონგლომერატს” (გასპაროვი 1999,106). საკუთარი სიტყვები არასდროს არ აკმაყოფილებს მისადმი წამოყენებულ მოთხოვნებს, რაც უსასრულობის ტოლფასია. სხვისი სიტყვა ყოველთვის არის აღმოჩენა. მათ იღებენ ისეთს, როგორც არიან. მათი გაუმჯობესება და გადაკეთება არ შეიძლება (გინზბურგი 1969, 12).

ამიტომ, ციტატაში მთავარი არის ფორმის ცნობა. ციტატა ინარჩუნებს თავის ხარისხს მანამდე, სანამ მისი მატერიალური გარსი განმეორებადია. აზრის თანხვედრა არ არის აუცილებელი, სხვისი სიტყვა შეიძლება ავტორს ემსახურებოდეს, როგორც ფორმა საკუთარი ჩანაფიქრის გამოხატულების მიზნით.

ავიწროებს რა მის პირველად მნიშვნელობას პერიფერიაზე, ტოვებს მას ფონის სახით, რომელიც თავის მხრივ, ახალი მნიშვნელობის კონტრასტულია (როგორც მაგ., პაროდიაში). ამრიგად, ენობრივი ნიშანი “ა” შეიძლება ჩაითვალოს ნიშან “ბ” –ს ციტატად, თუ ადგილი აქვს გარკვეულ თანხვედრას გამოსატყულებაში.

პოეტურ ფორმულას საფუძვლად უდევს უცვლელი შინაარსის გეგმა ანუ სემანტიკური არქეტიპი, ინვარიანტის სახით, რომელიც შენარჩუნდება პოეტური ფორმულის ყველა გარდაქმნის დროს და თავის მხრივ, განისაზღვრება ამ გარდაქმნების ერთობლიობით. ამრიგად, არქეტიპის - სიყვარული - წვა ვარიანტებად შეიძლება ჩავთვალოთ პერიფრაზა - გულში ცეცხლი ანთია, ნაზი ცეცხლი, გულის აღმური, ზმნური მეტაფორები - სიყვარული იწვის, ქრება და ამდაგვარი გამოთქმები. გამოსატყულების ფორმის ნოვატორული ხასიათი გაწონასწორებულია ინვენტარული ტრადიციული მოსაზრებით.

ციტატისაგან განსხვავებით, პოეტურ ფორმულას არა აქვს ავტონომიური სტატუსი, მისი რეფერენტი მიეკუთვნება რეალურ სამყაროს (ადამიანური გრძნობები, სურვილები, სიცოცხლე და სიკვდილი, მორალური კატეგორიები).

ციტატა მიეკუთვნება ისეთი ენობრივი მოვლენების რანგს, რომლებიც მთლიანად დამოკიდებულნი არიან ინტერპრეტაციის რეჟიმზე: “როდესაც ჩვენ ვახდენთ რაიმე გამოთქმის ციტირებას, ჩვენ ვლაპარაკობთ იმ არსზე, რომელიც “x” ენის ერთი ინტერპრეტაციის შემთხვევაში, შეუძლია ჰქონდეს ერთი რეფერენტი, ხოლო მეორე ინტერპრეტაციის დროს – მეორე” (მ. კრესველი 1989, 158). ამიტომაც, თავად ციტატის ცნობა, როგორც ციტატის ე.ი. ინტერტექსტუალური ნიშნის, მეტანიშნის, მთლიანობაში, განისაზღვრება სუბიექტის აღქმის გრამატიკული პირობებით და მისი რეზონანსის გამოვლენით. ამასთან ერთად, ციტატისგან გამოწვეულ რეზონანსს შეუძლია გაგების არა მარტო გაღრმავება და გამდიდრება, არამედ არსებითად მისი შეცვლა. ამრიგად, ი.ტინიანოვმა ბრწყინვალედ მოახდინა დოსტოევსკის “სტეპანნიკოვის სოფელი”-ის პაროდირების დემონსტრირება გოგოლთან მიმართებაში. აღსანიშნავია, რომ თვით პაროდიალობის ფაქტი არ შევიდა ლიტერატურულ აზროვნებაში და ამის შედეგად, ნაწარმოების აღქმა მნიშვნელოვნად შეიცვალა დროში ავტორის ჩანაფიქრთან შედარებით და თანამედროვე მწერლების მისი თავდაპირველი ინტერპრეტაციით. (ტინიანოვი 1977, 226).

2.3.1 ციტატისა და პოეტური ფორმულის იდენტიფიკაცია, აღქმა და გაგება

ციტატის იდენტიფიკაცია, აღქმა და გაგება მკითხველისგან მოითხოვს უდიდეს იმპლიციტურ ენერგიას, რომელიც დაკავშირებულია მის “კულტურულ-ისტორიულ აპერცეციასთან (აღება, გაგება, ათვისება)” (ლ. გინზბურგი), რაც ჩაწერილია ინტერტექსტ-კულტურაში.

პოეტური ფორმულები, ასევე სხვადასხვა ხარისხით, მკითხველმა შეიძლება ამოიცნოს ავტორის ინტერტექსტუალობის სტრატეგიისგან დამოუკიდებლად, ანუ ტექსტში მათი “წინ წამოწევის” ხარისხის მიხედვით; მაგრამ, პოეტური ფორმულის გაგება სუსტად იცვლება მკითხველიდან მკითხველამდე. მათი ინტერტექსტუალობის აღმოჩენა, რომელიც არქეტიპის ხასიათისაა, აღრმავებს, ავსებს ინტერპრეტაციას, თუმცა მნიშვნელოვნად არ ცვლის. შეიძლება ითქვას, რომ პოეტური ფორმულის აღსაქმელად არ მოითხოვება რეზონანსი მკითხველსა და ავტორს შორის, ის ნაკლებად არის დამოკიდებული საწყის პირობებზე. ადამიანი, ჩართული ინტერტექსტში, თავიდანვე ფლობს სემანტიკურ არქეტიპებს არაცნობიერად. უფრო მეტიც, რაც უფრო გენიალურია შემოქმედი პიროვნება, უფრო ნაკლებად შეიგრძნობა მკითხველის მიერ (ივანოვი 1998, 577). სწავლება იწყება ტრადიციული ფორმულების მიბაძვით და მათი დაუფლებით – “მოსიარულე ჭეშმარიტებებით”.

ციტატის იდენტიფიკაცია აფართოებს მის ინტერპრეტატიულ ველს ინტერტექსტის განსაზღვრული მონაწილეების აღგზნების ხარჯზე, რომლებიც სხვადასხვა ხარისხით ამოღებულია დროში აღქმის მომენტიდან. ციტატა არის ჩამრახვი მექანიზმი, “მკითხველში ჩართული სემანტიკური ასოციაციების მექანიზმი, ციტატა არის ციკადა, მუდმივობა მისი თვისებაა” (მანდელშტამი 1987, 113).

პოეტური ფორმულის იდენტიფიკაცია და “ზოგადმნიშვნელობის” “ახალში” ამოცნობა – უდავოდ აღრმავებს მკითხველის ინტერტექსტთან ინტერპრეტაციას მასთან მიერთების ხარჯზე. პოეტური ფრაზეოლოგია იმყოფება ინტერტექსტის ბირთვულ ზონაში, რომლის საზღვრები წაშლილია. პოეტური ფორმულის სუგესტიურობა (ქარაგმა, ჩაგონება, კარნახი) დაფუძნებულია მის თვისებაზე “აღმოაჩინოს ჩვენში რიგი განსაზღვრული სახეები” [ვესელოვსკი 1989, 295]. ეს ასოციაციები, როგორც გინზბურგმა სამართლიანად აღნიშნა, უნდა ფლობდნენ ერთგვარ ვალდებულებას – ეს არის ეტაპები, რომლებსაც წარმოადგენს ავტორი, მათი “ისტორიული ზოგადმნიშვნელობა, ვალდებულება უპირისპირდება სუბიექტურ რეაქციებს” (გინზბურგი 1974:18)

რაც შეეხება ენერგეტიკულად გაანალიზებულ ნიშნებს, განსხვავებები შეიმჩნევა ინტერტექსტში მათ გადაადგილებებში. ციტატა ხასიათდება მკვეთრი ენერგეტიკული ამოფრქვევებით: არსებობენ პოეტები, სკოლები და მთელი ლიტერატურული პერიოდები, რომლებმაც “ციტატის ნიშნის ქვეშ” გაიარეს. ამრიგად, მე-20 საუკუნეში წარმოიშვა მისი აქტიურობის სულ ცოტა ორი პიკი: ასწლეულის დასაწყისი და დასასრული - აკმეიზმი (პოეტური შემოქმედების გამახვილება და სრულყოფა) და პოსტმოდერნიზმი. აკმეიზმში ციტატა არის წაკითხვის ერთერთი საშუალება “სხვისის როგორც საკუთარის” [ი.პ. სმირნოვი], ცალკეული ნაწარმოების ფარდობა ინტერტექსტთან მთლიანობაში. სმირნოვს მოყავს ეს მაგალითი: *«Все было встарь, все повторится снова...»* ეს არის ამ მიმართულების მანდელშტაიმის მიერ ფორმულირებული პოეტური კრედო, ამტკიცებს რა “პოეტური სიტყვის შემობრუნების პრინციპს, რომელიც გადალახავს სხვადასხვა დროს და განსხვავებულ ენობრიობას” (ლევინი, სეგალი და სხვ. 1978: 72).

მე-20 საუკუნის დასასრულს, პოსტმოდერნიზმი თავისი ყოფიერების კატასტროფული ამოწურვის შეგრძნებით, არის “კრიზისულობის ტოტალური კრიზისი” (ლ. ბატკინი) *“ჩვენ ვცხოვრობთ იქ, სადაც ყველა სიტყვა უკვე ნათქვამია”*. ამიტომ, თითოეული სიტყვა და თითოეული ასოც კი, პოსტმოდერნისტულ ტექსტში, არის ციტატა. ამასთან, აკმეისტური ციტატა-ქარაგმის ნაცვლად, რომელიც შესაძლოა არც კი შეგვინიშნავს, ციტატა, რომელიც განმსაზღვრელია გააზრების სიღრმისა, მივიღეთ “ტოტალური პოსტმოდერნისტული ციტატა-კოლაჟი” (რუდნევი 1997: 229). შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ ორივე მიმართულებისთვის დამახასიათებელია ინტერტექსტულობის გლობალური სტრატეგია, რომელიც ორიენტირებულია ლიტერატურულ ციტატაზე, როგორც თავისებური ინტერტექსტუალობის ნიშნის ეტალონი.

ნაწარმოების ციტატურობა საჭიროებს განსაკუთრებულ მკითხველს, რომელიც ფლობს დიდ იმპლიციტურ ენერგიას – აი რატომ არის აკმეიზმის მეცნიერულ პოეტიკაში ამდენი მოსაზრება “მოსაუბრის” შესახებ. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაშია შესაძლებელი რეზონანსი, რომელიც მრავალჯერ გაზრდის ნაწარმოების ენერგიას და მიუახლოებს მას ტექსტის მრავალსახოვანი პოტენციური აზრების წვდომას. ლიტერატურული ციტატის წინ წამოწევა ინტერტექსტში დაკავშირებულია კონკრეტული, უნიკალური აზრების დაკარგვასთან, ავტორის ინდივიდუალურ

კვალთან და შესაბამისად, ნაწილობრივ ხელს უწყობს იმპლიციტური ენერჯის გარდაქმნას ექსპლიციტურში.

განსხვავებით ციტატისაგან, პოეტური ფორმულები არ განიცდიან მკვეთრ ენერგეტიკულ რყევებს, რადგანაც ქმნიან პოეტურ თეზაურუსს. პოეტური ფორმულა მოწოდებულია იმისათვის, რომ მკითხველთან დაამყაროს “ელვისებური და უშეცდომო კონტაქტი” (ლ. გინზბურგი), ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ მისი მნიშვნელოვანი ექსპლიციტური ენერჯის წყალობით. თუ ლიტერატურული ციტატა მოითხოვს ინტელექტუალურ მოსაუბრეს, რომელსაც გააჩნია პოეტური კულტურა, მაშინ ფორმულა უბრალოდ გამგებ მკითხველს მოითხოვს.

ჩვენ დავახასიათეთ ციტატისა და პოეტური ფორმულის დიფერენციალური ნიშნები, როგორც ორი “კულტურული” სიტყვის ორი სახესხვაობა; ე.ი სიტყვის, რომელიც ავტორის მიერ “წინასწარმონახულია” და აღებულია ინტერტექსტის მზა ელემენტის სახით. ერთი ან რამოდენიმე დიფერენციალური ნიშნის განეიტრალება იწვევს ციტატისა და ფორმულას შორის გარდმავალი მოვლენების წარმოქმნას.

პოეტური ფორმულის ავტონომიური გამოყენება მას ციტატასთან ფუნქციონალურად აახლოებს. საქმე იმაშია, რომ პოეტური ფორმულა შეიძლება აღიქმებოდეს როგორც განსაზღვრული ტიპის ტექსტის მარკერი (მომნიშვნელი.) ამ სახით ის ციტატის თანხვედრია, იწვევს რა აზროვნებაში ტექსტ-ეტალონის, ტექსტ-ნორმის, ფორმულის ლექსიკური და გრამატიკული კავშირების თავისებურ მოდელს, რაც მისი კომპოზიციური გაშლისას ჩვეულებრივი საშუალებაა.

ამრიგად, თუ პოეტი მიმართვს გამოხატულებას *სიცოცხლის ფიალა*, მაშინ ჩვენ უნდა ველოდოთ, რომ ის *აქაფდება ან გადმოვა ბოლომდე მათრობელა სასმელის სახით* (თუმცა შესაძლებელია შხამი), *იქნება ცარიელი ან დაცლილი ვინმეს მიერ*. ფიალის ადგილას შესაძლოა აღმოჩნდეს *თასი, ბოკალი, რომელსაც ასწევს ან გაუვარდება ვინმეს მოკანკაღე ხელიდან* და ა.შ. ასეთი არქეტიპი, რომელიც შეიძლება ითქვას, რომ იქნება ფორმულის ადრინდელი გამოყენების რეკონსტრუქცია და ამავე დროს, წარმოადგენს მკითხველის მოლოდინების ჰორიზონტს, რომელიც შეიძლება მხარდაჭერილი იქნეს ან დაიშალოს მეტატექსტის გაშლის დროს. აქვე შეიძლება ითქვას, რომ ეს ერთ ერთი კრიტერიუმია კარგი და ცუდი პოეზიის განსხვავებულობის დანახვისა. რაც უფრო აშკარაა “მოტყუებული მოლოდინის” ეფექტი, მით უფრო ორგინალურია პოეტური ნაწარმოები.

ლოტმანის თქმით, პოეტური ფრაზეოლოგიის ციტატური ფუნქცია გამოიყენება სტილიზაციისა და მიბადვის ქანრებში. ამის დამადასტურებლად, ლოტმანს მოყავს

ლენსკის ცნობილი ელეგია «*Куда, куда вы удалились*», რომელიც თითქმის გადატვირთულია რომანტიკული სტილის შტამპებით. როგორც ი.ლოტმანმა დაამტკიცა, ის აგებულია ცენტონის პრინციპით (ლექსი რომელიც მთლიანად შედგება სხვა ლექსების სტრიქონებისაგან): თითქმის ყველა ტრადიციულ გამოსატყულებას, პოეტურ სიტყვათშეთანხმებას თუ გამოთქმას, შეიძლება მიეთითოს ზუსტი ტექსტობრივი დამოკიდებულებები პუშკინის დროის პოეტების ნაწარმოებებში (ლოტმანი 1983: 296-302). იგივე შეგვიძლია ვთქვათ ჩვენ ლოტრემონის პოეზიაზე, სადაც ყველა პოეტური ფორმულა, ადვილად ამოსაცნობია და გამოიხატება სახეცვლილი ციტატის სახით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ციტატების სახით ისინი აღიქმება თანამედროვე მკითხველების მიერ როგორც ფორმულა-სტერეოტიპები.

პოეტის ამოცანა, პოეტური ფორმულების გამოყენების დროს, არის შეიყვანოს ისინი ტექსტში ფორმისა და აზრის შეცვლის მიზნით. ციტირების დროს, მნიშვნელოვანია მეორე: მაქსიმალურად ზუსტად იქნეს განმეორებული გამოსატყულების გეგმა (სტერეოტიპი), რათა მახსოვრობაში გამოიწვიოს ტექსტინორმა. ამრიგად, პოეტური ფორმულა მისი ავტონომიური გამოყენებით, უახლოვდება ციტატას. თუ, ამავედროულად, პოეტის პიროვნება საკმარისად ძლიერია (მაღალი საკუთარი ენერჯია), მაშინ პოეტური ფორმულა ენობრივ განსახიერებაში იძენს ავტორობის ბეჭედს.

მეორე მხრივ, ციტატები, რომლებშიც გამოსატყულების სტრატეგიის შენარჩუნება ნაკლებ მნიშვნელოვანი ხდება და ამავე დროს, იზრდება მეორე პირის – ციტატის ავტორის განზოგადების ხარისხი, ასეთი ციტატები უახლოვდებიან ფორმულებს.

გასაგებია, რომ ფორმულის პროტოტექსტზე მითითება ყოველთვის არ არის შესაძლებელი. ალბათ, თავისი განსაკუთრებული მდგომარეობით ლიტერატურაში და კულტურაში, მხოლოდ ბიბლია შეიცავს ტექსტს, რომელიც ფლობს უდიდეს ექსპლიციტურ ენერჯიას, უცვლელი სახით და შენახული და გადაცემულია თაობიდან თაობაში და მხოლოდ ბიბლიის ტექსტს შეეძლო განეცხადებინა პრეტენზია ტექსტწყაროს როლის დაკავებზე. სწორედ ამიტომ, ბიბლიური ხასითის პოეტური ფორმულები, რომლებიც პირველად ლექსიკონებში ფიქსირდებიან, მოგვეწოდება როგორც ციტატები, ზუსტი ტექსტური ატრიბუციით.

ფოლკლორის სპეციფიკურობამ, ზეპირმეტყველებითი შემოქმედების სახით, რომელიც ხალხის მესხიერებაში დევს, განაპირობა ის, რომ ჟანრების

ჩამოყალიბებული სისტემისა და მყარი ასახვითი საშუალებებით, მასში არ არსებობს კანონიკური ტექსტი. ზეპირ გადაცემას ექვემდებარება, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრული სიუჟეტები, მოტივები და მათი კომბინაციები, რომლებიც, ნებისმიერი სახით, ვარირებენ ყოველი ახალი გამოყენების დროს. სწორედ ამიტომ, ფოლკლორული წარმოშობის პოეტური ფორმულებისათვის პრინციპულად შეუძლებელია კონკრეტული წყაროს მითითება.

ამგვარად, პოეტური ფორმულა, განსაზღვრულ ისტორიულ მომენტში, შეიძლება აღქმული ყოფილიყო როგორც ციტატა, თუ ის ფუნქციონირებდა ინტერპრეტაციის ავტონომიურ რეჟიმში. შეიძლება დავასკვნათ, რომ, პოეტური ფორმულა არის ციტატა, რომელსაც არ აქვს ჩანაწერი წარმოშობის შესახებ.

მეორე მხრივ, არსებობს ციტატები, რომლებისთვისაც პრინციპულად შეუძლებელია ერთი წყაროს მითითება. ჩვენ ვიცით ე.წ. საკვანძო სიტყვები, ლეიტმოტიური სახეები, დამახასიათებელი პოეტისთვის და არაერთხელ გამეორებული მის სხვადასხვაგვარ ტექსტებში. ეს, ძირითადად, იდიოსტილის პოეტური ფორმულებია.

ჩვენ მოგვყავდა ასეთი ტიპის მაგალითები ინტერტექსტუალობის სტრატეგიის გაანალიზების მიზნით. შევნიშნავთ, რომ განსხვავებით საკუთრივ პოეტური ფრაზეოლოგიისგან, ასეთი ნიშნები ყოველთვის ინარჩუნებენ დიალოგურობას, რაც ციტატის დამახასიათებელი ნიშანია.

ამგვარად, ამ ნაწილიდან დასკვნების გამოტანის დროს, შევეცდებით ინტერტექსტუალური ნიშნების ორი მთავარი ტიპის დიფერენციალური ნიშანთვისებები ცხრილის სახით მოვაწოდოთ:

ციტატა	პოეტური ფორმულა
ავტორის ინტენცია – სხვა	ავტორის ინტენცია - თავისი
სპეციალური ენობრივი ნიშნების-ქსენომაჩვენებლების არსებობა	ქსენომაჩვენებლების არარსებობა
დისიმილაცია მეტატექსტში	ასიმილაცია მეტატექსტში
დიალოგური მოდალობა	მონოლოგური მოდალობა
ავტონომიური გამოყენება-პროტოტექსტის რეფერენცია	არაავტონომიური გამოყენება-სამყაროსი რეფერენცია
გამშიფრავი, დამოკიდებული	შედარებითი დამოუკიდებლობა

ინტერპრეტაციის პრაგმატულ პირობებზე	ინტერპრეტაციის პრაგმატულ პირობებზე
რეზონანსის მნიშვნელობა ინტერპრეტაციის გასაგებად, გაგების ვარირება მკითხველიდან მკითხველამდე	ინტერპრეტაციის ერთნაირი გაგება

დასკვნის სახით, ვიტყვით, რომ ციტატა და პოეტური ფორმულა არიან ინტერტექსტუალური ნიშნები მაღალი ენერგიით და ამის წყალობით, შეუძლიათ დროში გადაადგილდნენ, ისინი აგროვებენ და გამოხატავენ “კულტურულ” აზრებს.

მეორე თავის დასკვნები

მ.ბახტინის შრომებში არსებული „მოსაზრებებიდან“ გამომდინარე, გამოვყავით ციტატის სამი ონტოლოგიური ნიშანი: ორპლანურობა ლატერატურის სიტყვასიტყვითი გაგება/გადმოცემა, დისკრეტულობა. ციტატას „ორპლანურობა“ ენიჭება მისი განსაკუთრებული უნარის გამო - ერთდროულად მიეკუთვნებოდეს ორ სემანტიკურ დონეს: ტექსტ-წყაროს და ახალ ტექსტს. გამოვყავით ციტატის ლინგვისტური და ლიტერატურათმცოდნეობითი განსაზღვრებები. ლინგვისტოთავის ციტირების „სიზუსტე“ გაგებულა, როგორც სხვისი გამონათქვამის ფრაგმენტის სიტყვასიტყვითი, ზუსტი გამეორება. ციტატის დისკრეტულობა კი მისი ნიშანდობლიობის ერთ-ერთი პირობაა. “ციტატა აღმოცენდება ერთი კოდის მეორეზე დადების შედეგად, კოდის დადებით სტრუქტურაზე, რომელიც მის საკუთრებას არ წარმოადგენს“. დისკრეტულობა შეიძლება განიმარტოს, როგორც ტექსტის გაშლის წრფიულობის, ლინეარულობის შეწყვეტა.

ციტატების ტიპების კლასიფიკაციაში არსებული წინააღმდეგობები გარკვეულწილად გავმიჯნეთ და მივიღეთ ციტატის სხვადასხვა სახეობები - სტრუქტურული, თემატური, ფუნქციონალური, გენეტიკური და სხვა კლასიფიკაციების ჭრილში. განმაზოგადებელი კლასიფიკაციის თანახმად, ერთმანეთისგან განვასხვავეთ ციტატის 13 სახეობა: ექსპლიციტური და

იმპლიციტური ციტატები, პოეტური, ორნამენტული, სამეცნიერო ციტატები, იუმორისტული, ციტატები ავტორიტეტული წყაროდან, გნომური, მახასიათებელი, ციტატები ატრიბუციით და ატრიბუციის გარეშე, ტრანსფორმირებული, პოლიგენეტიკური, სტილისტური ციტატები. ზემოთქმული კლასიფიკაციისგან დამოუკიდებლად გამოვყავით ციტატების ორი ჯგუფი:

- ციტატები, რომელთა აზრობრივი შინაარსი ხასიათდება პირველწყაროს კონტექსტის უშუალო კავშირით სიტუაციასთან. ასეთი ერთეულების საცნობად, მათ გაგებისათვის საჭიროა ვიცოდეთ სიტუაცია და ის ტექსტი, საიდანაც ისინი იქნენ აღებული;
- ციტატები, რომლებიც არა მხოლოდ მიანიშნებენ ამა თუ იმ სიტუაციას, არამედ შეიცავენ თავის თავში დამოუკიდებელ მსჯელობას, მოსაზრებას, აზრს, გმირის ნაწარმოების ავტორის შესახებ. ასეთი ციტატები ადვილად გადაიქცევიან დამოუკიდებელ მოსაზრებებად, ერთგვარ მიკროტექსტებად.

ამავე თავში შევეხეთ ინტერტექსტუალური ნიშნის ორი ძირითადი ტიპის - ციტატისა და პოეტური ფორმულის, ფუნქციებისა და მათი დიფერენციალური ნიშნების შესწავლას. დასკვნის სახით დავადგინეთ, რომ: -

- ციტატა, როგორც ენის საშუალო მატარებელი, წარმოადგენს ტექსტის ფრაგმენტს, რომელიც სხვას მიეკუთვნება. ეს სხვა განსხვავებული ხარისხით არის განსაზღვრული ან ინდივიდუალიზირებული მაგ: უნიკალური პიროვნება, რომელიც მიეკუთვნება რაიმე ლიტერატურულ ან სოციალურ ერთობას;
- ციტატის საპირისპიროდ, პოეტური ფორმულა დაკავშირებული არ არის არც კონკრეტულ ავტორთან და არც კონკრეტულ ტექსტთან: ის აღიქმება, როგორც უკვე შექმნილი ნიშანი, მრავალჯერ გამოყენებული განსხვავებულ ენობრივ გარემოცვაში, ამასთან, ასეთი კონტექსტების ჩამონათვალი მრავალია;
- ციტატაში მთავარი არის ფორმის ცნობა. ციტატა ინარჩუნებს თავის ხარისხს მანამდე, სანამ მისი მატერიალური გარსი განმეორებადი. აზრის თანხვედრა არ არის აუცილებელი, სხვისი სიტყვა შეიძლება ავტორს ემსახურებოდეს, როგორც ფორმა საკუთარი ჩანაფიქრის გამოხატულების მიზნით;
- პოეტურ ფორმულაში მუდმივს წარმოადგენს შინაარსის გეგმა ანუ სემანტიკური არქექტიპი, ინვარიანტის სახით, რომელიც შენარჩუნდება პოეტური ფორმულის ყველა გარდაქმნის დროს და თავის მხრივ, განისაზღვრება ამ გარდაქმნების ერთობლიობით;

- ლიტერატურული ციტატა მოითხოვს ინტელექტუალურ მოსაუბრეს, რომელსაც გააჩნია პოეტური ნაწარმოების გაგების კომპეტენცია, მაშინ ფორმულა უბრალოდ გამგებ მკითხველს მოითხოვს;
- განსხვავებები შეიმჩნევა ინტერტექსტში მათ გადაადგილებებში. ციტატა ხასიათდება მკვეთრი ენერგეტიკული ამოფრქვევებით. განსხვავებით ციტატისაგან, ფორმულები არ განიცდიან მკვეთრ ენერგეტიკულ რყევებს, რადგანაც ქმნიან პოეტურ თეზაურუსს;
- ციტატა მიეკუთვნება ისეთი ენობრივი მოვლენების რანგს, რომლებიც მთლიანად დამოკიდებულნი არიან ინტერპრეტაციის რეჟიმზე. ციტატისაგან განსხვავებით, პოეტურ ფორმულას არა აქვს ავტონომიური სტატუსი, მისი რეფერენტი მიეკუთვნება რეალურ სამყაროს.

თავი III. ციტატის ფუნქციონირება ვერბალურ ნიშანთა სისტემაში – მხატვრულ ტექსტებში

3.1 ციტატა ნოველაში

ციტატის ფუნქციონირება ვერბალურ ნიშანთა სისტემაში, ანუ მხატვრული ლიტერატურის ტექსტებში, გამოირჩევა მრავალი თავისებურებით, განსაზღვრავს ტექსტის ინტერტექსტუალურ ხასიათს და ამდიდრებს მხატვრულ ტექსტს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ მხატვრულ ტექსტებში ძირითადად გამოიყენება ლექსიკური ციტატის სხვადასხვა ფორმა.

ლექსიკური ციტატების სიმრავლე განსაკუთრებით შეიმჩნევა ნოველებში, რაც, რასაკვირველია, ტექსტის მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას განაპირობებს. ისმის კითხვა – აქვს თუ არა ტექსტს ერთადერთი სწორი წაკითხვა, ავტორისათვის ცნობილი, და ცდილობს თუ არა ავტორი, რომ მისი ეს განმარტება მკითხველამდე დავიდეს? ზუსტად აქ დგება საკითხი ტექსტის ერთადერთი თუ მრავალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობის შესახებ. მიშელ რიფატერი აღნიშნავდა და დიდ მნიშვნელობასაც ანიჭებდა ტექსტის ინტერპრეტაციის დროს მკითხველის როლს. ის აღნიშნავდა რომ ტექსტის დეკოდირებისას დიდი მნიშვნელობა აქვს ტექსტში იმ ე.წ ნიშნების არსებობას, როგორცაა ციტატა, რომელსაც შეუძლია მკითხველს მისცეს სწორი ორიენტაცია ავტორის მიერ ჩაფიქრებული აზრის გამოსავლენად. ციტატის როლის შესახებ არსებობს მრავალი მოსაზრება იმასთან დაკავშირებით, რომ ციტატა სხვადასხვა ტიპის ტექსტში ან ერთადერთი, ან მრავალი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა,

ლექსიკური ციტატების როლის ილუსტრაციისათვის ავირჩიეთ მოპასანის ნოველა „ტელიეს დაწესებულება“ და ვ.ნაბოკოვის ნოველა “შობა”. „ტელიეს დაწესებულებაში“ ციტატა არ განსაზღვრავს თემას და ამიტომაც უკვე არ შეიძლება ანალიზის ათვლის წერტილი გახდეს. ციტატა გამოდის როგორც კომპოზიციის ელემენტი, სადაც მთავარი პრინციპია ხშირ შემთხვევაში სიმეტრიის, ეპიზოდების, სიტუაციის, მოტივების პრინციპის დაცვა. ამა თუ იმ კომპოზიციურ სქემაში ციტატის ჩართვა განაპირობებს ინტერპრეტაციის სწორი მიმართულების წარმართვის შესაძლებლობას. ინსიპიტში ამის ყველაზე მკვეთრი გამოვლინებაა კარზე მიკრული განცხადება – „დაკეტილია პირველი ზიარების გამო“. მთელი ნოველა აგებულია პარადოქსზე, რაც გამოიხატება იმით, რომ ნოველაში განვითარებულია ორი ტოპოსი – საროსკიპოს ტოპოსი („ტელიეს სახლი“) და

ეკლესიის ტოპოსი („უფლის სახლი“). მათკენ მიემართება თხრობა, ეს არის მიზიდვის ორი ცენტრი: ხალხი ეკლესიისკენ მიემართება, მეზღვაურები შტურმით იღებენ საროსკიპოს, მისკენ მიილტვიან აგრეთვე, „წესიერი“ მოქალაქეები. ამგვარ ფაქტს ადასტურებს ის, რომ მეზღვაურები არიან დაწყვილებულნი, ხოლო მზიარებლები და მაზიარებლები ერთ რიგად არიან ჩამწკრივებულნი. შესასვლელთან დაკიდული „მადონას პატარა სანათი“ კი დამაკავშირებელი ხაზია ორ ტოპოსს შორის. ბერანჟეს ლექსებზე დაწერილი სიმღერა „ბებია“ სრულდება ორთვალა ეტლით თავაშვებული ჭენების მომენტში, როდესაც „არჩეული ცხვარი“ (როგორც მეძავ როზას უწოდებს მღვდელი ეკლესიაში) თავისი ამხანაგი ქალებითა და დიასახლისით უკან, „ფარესში, ბრუნდება (კონტექსტუალურად „საროსკიპო“). აღსანიშნავია, რომ როზა თავის ნაწყვეტებს მღერის „წყვეტილი ხმით“. ასევე „მოწყვეტილი ხმით“ კითხულობს ლოცვებს მოხუცი მღვდელი. დაუოკებელი მზიარულების აფეთქება სიმღერის შესრულების მომენტში, რაც დამახასიათებელია ამ „დაწესებულებისთვის“, ეკლესიაში რელიგიური ექსტაზის იმ მომენტთან შესაბამისობას ახდენს, რომელიც პირველი ზიარების დროს მღვდლის ქადაგებითაა გამოწვეული. ბერანჟეს სიმღერა მისი რეფრენით: „ეს ცხოვრება ასე გამიტარებია, სად ხარ ჩემო მეზნებარე სიჭაბუკე, ჩემი თეთრი ხელი, ფეხი ჩემი მოხდენილი“ – აღიქმება მატარებლის ეპიზოდის ფონზე, სადაც მეძავეები წვივსაკრავებს იზომავენ კომპოზიციის წინაშე. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ნოველა გაჯერებულია ინტერტექსტუალური ელემენტებით. ასეთ ელემენტად გვევლინება მეძავეების მიერ შესრულებული სიმღერა „ბებია“. ეს სიმღერა მიკროტექსტის სახით შემოდის ნოველის ქსოვილში. ნოველის კონტექსტში ციტატა არა მარტო მგრძნობიარე ვნების დიდებას ასახავს, არამედ რეაბილიტაციას უკეთებს ბიწიერებას. შემთხვევითი არ არის, „ქალბატონის“ ძმა, რომელსაც მომავალში განზრახული აქვს ტოპოსების საზღვრების დარღვევა და უკვე არღვევს აწმყოში, მას შემდეგ რაც მატარებელი სადგურს გასცილდა, მიჰყავს რა „ქალური სხეული“ და ჯერ კიდევ აცეკვებული, უაზროდ იმეორებს სიმღერის რეფრენს. ფინალში უკიდურესობები ისევ მრავლად ემთხვევა ერთმანეთს. დიასახლისის რეპლიკა: „ყოველდღე ხომ არ არის დღესასწაული“ – თანაბრად შეიძლება მივაკუთვნოთ პირველი ზიარების დღესასწაულსაც და ასევე, დაწესებულებაში გამართულ დღესასწაულს.

ლექსიკური ციტატის გამოყენება ხელს უწყობს აზრის ჩამოყალიბებას, როდესაც ერთმანეთს ადარებენ ერთი ტექსტის ორი სხვადასხვა ინტერპრეტაციის

შესაძლებლობას. იმ შეთხვევაში, როდესაც ციტატა ემსახურება ტექსტის გაგების მიმართულების ცვლილებას, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ იმაზე, რომ ციტატას აქვს ტექსტის ინტერპრეტირების ფუნქცია და ემსახურება ტექსტის ინტერპრეტაციას. ანუ ტექსტში ციტატის არსებობამ შეიძლება მოახდინოს ახალი აზრის გაჩენის პროვოცირება, ზოგჯერ მოულოდნელი. ასეთი ციტატა ვლინდება ნაბოკოვის ნოველაში „აღდგომა“, კრებული „ჩორბის დაბრუნება“ საშუალებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ ინტერპრეტაციის სხვადასხვა მიდგომაზე. ეს, უპირველესად, შეიძლება იყოს ბიოგრაფიული გაგება. მაგალითად, „ელეგანტური ქიაზმი“: მამა (სლეპცოვი), რომელმაც ახლახან დაკარგა შვილი და მომავლის იმედი, ემსგავსება თავის ახლახან დაკარგულ ვაჟს (სირინომი), რომელმაც ახლახან დაკარგა მამა (სახელმწიფო მოხელე ვ. ნაბოკოვი, დაღუპული მკვლელის ტყვიით 1922 წელს) და თავისი რწმენა წარსულში“. შეიძლება ვთქვათ, რომ აქ ნაბოკოვმა თავისი ბიოგრაფიიდან შემოიტანა ელემენტი, შეიძლება ავსხნათ ნაბოკოვის ბიოგრაფიის ფაქტით, რომლის მამაც მოკლეს 1922 წელს. ამ ვერსიას არ უარყოფენ მკვლევრებიც, მაგრამ ნოველაში აღნიშნული ბიოგრაფიული მომენტი პირიქით არის გადმოცემული. ეს იყო მოთხრობა ზამთრის შესახებ, მისი ბავშვობის შესახებ, ერთადერთი განსხვავებით, თითქოს შვილმა და მამამ ადგილები გაცვალეს, კვდებოდა შვილი და არა მამა.“

ნოველა „აღდგომა“ განიხილება იგავის ჟანრის ტრადიციის სტილში; ამ გაგებით, პირველ პლანზე ის ზნეობრივი მოძღვრების ფუნქციით გამოდის. იგივე მკვლევარი ნოველაში „შობა“ ხედავს საშობაო მოთხრობის ტრადიციას. სინამდვილეში ნოველაში ამბები ვითარდება შობის წინა დღეს, მაგრამ აქ არ არის „ბოროტი ძალების თავაშვებულობა, რომელიც, მითოლოგიის თანახმად, შობის საღამოს ახასიათებს“, არ არის, აგრეთვე, „სიკეთის ბრწყინვალე ზეიმი ბოროტ ძალებზე“ და „ბედნიერი დასასრული“. „შობა“ – ეს არის მე-20 საუკუნის ნოველა, რომელშიც კვანძის გახსნის მოულოდნელობა არ გამორიცხავს ღია ფინალს. ანტიოთხის პრინციპი ნოველაში წარმოდგენილია როგორც ორი ნაწილის არსებობა, რომლებიც ყველაფერში ერთმანეთს ეწინააღმდეგებიან. საკვანძო სიტყვების ძიებას მიყვავართ ანტონიმური წყვილების დალაგებისკენ: უბედურება – ბედნიერება, სიკვდილი – შობა, სამყარო სასწაულების გარეშე – სასწაული. დაბადების სასწაული უარყოფს სლეპცოვის წარმოდგენას „სასწაულებს მოკლებული სამყაროს“ შესახებ („ის ნელა და შესანიშნავად იზრდებოდა“).

ანალიზის პროცესში აუცილებელი გახდა ი. ლოტმანის ზოგიერთი მოსაზრების მოყვანა „ესთეტიკური კოდისა“ და „სამყაროს ინდივიდუალური ავტორისეული მოდელის“ შესახებ. ლოტმანის მიხედვით, შესაძლებელია დეკოდირების სხვადასხვა ვარიანტი:

1. პირველი ვარიანტი: „ნაწარმოებმა ახალი არაფერი მოგცათ, ავტორისეული სამყაროს მოდელი აღმოჩნდა წინასწარ მოცემული შტამში“. ესთეტიკური კოდი აბსოლუტურად თანხვედრა ნაწარმოებს, შედეგად ვიღებთ იმედგაცრუებას;
2. მეორე ვარიანტი: ესთეტიკური კოდი ირღვევა არსებით მომენტებში. შედეგია გაღიზიანება, როგორც „ნაწარმოების დაბალი ხარისხის, უვიცობის, ავტორის უზრდელობის ან მკრეხელობისა და დანაშაულებრივი სითამამის წარმოდგენის შედეგი“;
3. მესამე ვარიანტი: ნაწარმოები არ ჯდება არცერთ ესთეტიკურ კოდში, ის გენიალურია და თხოულობს კონგენიალურ მკითხველს, მაყურებელს. ეს მაშინ ხდება, როცა იქმნება ავტორისეული ინდივიდუალური სამყაროს მოდელი.

„ესთეტიკური კოდის“ „ჟანრული კოდით“ შეცვლის დროს ვიღებთ შემდეგ სქემას: ჟანრული კოდი აბსოლუტურად თანხვედრია – შტამში; ჟანრული კოდი ირღვევა არსებით მომენტებში – „წინა ნოველა“ (ასე უწოდებენ გერმანელები მხატვრულად ჩამოუყალიბებელ ნოველას); თუ ჟანრული კოდი ირღვევა ყველა პარამეტრით, აღმოჩნდება „ანტინოველა“. ლოტმანთან მკითხველი შეიარაღებულია არა მარტო შესაძლებლობების ნაკრებით, არამედ „შეუძლებელის“ ნაკრებითაც. ნოველისთვის „შეუძლებლობა“ არის არსებობა პუანტის გარეშე, რაც ყველაზე მეტად გამოხატულია ნოველის სტრუქტურაში. ნაბოკოვისეული ვარიანტი ლოტმანის სქემაში არ ჯდება. ნაბოკოვი თითქოს შეუძლებელს აკეთებს. იგი უშვებს თავხედურ /მოურიდებელ/ შეცდომას (ნოველა პუანტის გარეშე), არღვევს ჟანრულ კოდს, ადადგენს ჟანრს და რჩება ჟანრის ფარგლებში. ნოველის ისტორიის ამოწურულობა მოცემულ მაგალითში არ გულისხმობს ფინალის დესტრუქციას: „რა შესანიშნავი იქნებოდა, რასაკვირველია, მწერლის თვალთახედვიდან, თუ მომტირალი მგზავრი, არაკეთილად განწყობილი, მკვლელი აღმოჩნდებოდა“ – ღია ფინალი, „რომანისეული ჰორიზონტი“ განისაზღვრება ნოველის მეტატექსტური ბუნებით, სადაც ციტატის ექსპლიკაცია ხსნის თავად ჟანრული ტრანსფორმაციის ხასიათს.

ციტატის ინტერპრეტაციული ფუნქციის ილუსტრირებისთვის ვიყენებთ ნოველის ჟანრის ტექსტებს და ეს შემთხვევითობა არ არის. თუ ნოველას, როგორც

ყველაზე „მკაცრ“ ფორმას ლიტერატურაში, მიეწერება „ლექსიკური ფორმის გამახვილება“, მაშინ ციტატის მარგი ქმედების კოეფიციენტის ზრდაც ამის შედეგი იქნება. ორივე განხილულ მაგალითში ციტატური სიტყვა ნოველაში ორმნიშვნელოვანია, რითიც მიიღწევა მისი განსაკუთრებული სემანტიკური „დატვირთვა“ ტექსტში. ნოველაში „შობა“, სათაურის სიმბოლიკა აქტუალიზებას ანიჭებს მითოლოგიურ სიუჟეტს. სათაურის ორმაგი წაკითხვა შესაძლებელია მხოლოდ ბიბლიური ქვეტექსტის, „ქრისტეს სიკვდილის/ადღვომის“, ჩართვის პირობით. მეორე შემთხვევაში (ნოველა “მგზავრი”) ციტატა-ტერმინს თხრობა მეტატექსტური პრობლემატიკის პლანში გადაჰყავს.

3.1.1 მოტივი, ლეიტმოტივი, არქეტიპი და ციტატა ნოველაში

ციტატის ფუნქციონირების არეალში აუცილებლად მიგვჩინია განესაზღვროთ მოტივი, ლეიტმოტივი და არქეტიპი. მოტივის ინტერტექსტუალური ბუნება იმდენად მნიშვნელოვან ფაქტორად არის წარმოდგენილი, რომ ახალ გამოკვლევებში იწოდება როგორც მისი აუცილებელი ნიშანი. მოტივი „თავის ფუნქციონირებით ინტერტექსტუალური“, ეფუძნება ინტერტექსტუალურ განმეორებას, უპირისპირდება ლეიტმოტივს: „ლეიტმოტივის ნიშანი არის აუცილებელი განმეორებადობა ერთი და იმავე ტექსტის *ფარგლებში*; მოტივის ნიშანი კი არის მისი აუცილებელი განმეორებადობა ერთი ნაწარმოების ტექსტის *ფარგლებს გარეთ*“.

მოტივის ფუნქციონირების პირობის მეტატექსტური განმეორების შესახებ სხვა ავტორებიც წერენ. მოტივების განმეორებადობის მიზეზებად სახელდება მათი ფარდობითობა ტრადიციასთან („ფუნდამენტური ტრანსისტორიული მოტივები” – ვ.ტიუპა). სხვა გაგებით, მოტივები ადიან განსაზღვრულ არქეტიპამდე (ი. სმირნოვი). სხვა მიდგომა არქეტიპის პრობლემისადმი გადმოცემულია სტეფან მორავსკის სტატიაში „ციტატის ძირითადი ფუნქციები“. „არქეტიპი და ციტატა არის ორი სრულიად განსხვავებული რამ. მათი ერთადერთი შეხების წერტილია მათი დაუინებულობა, რომლითაც ისინი კულტურაში მეორდებიან“. მოტივის თეორია განსაზღვრული და საინტერესოდ აქვს წარმოდგენილი ბ. გასპაროვს, ამერიკელ მეცნიერს. მოტივის ფუნქციონირებას ოდნავ განსხვავებით განმარტავს მორავსკი. ამგვარად, ციტატა ქმნის ახალ დისკურსს, ქმნის ახალ მოტივს, მაგრამ არ ქმნის არქეტიპს. მორავსკი, გამორიცხავს რა არქეტიპს ციტირების სფეროდან, არ

მიაკუთვნებს ციტატებს ე.წ. „პერმანენტულ მოტივებს“ (კაცობრიობის კოლექტიურ ცნობიერებაში დაგროვილი მოტივები). თუ საერთო არქეტიპთან და ტრადიციასთან მისვლა არ არის მოტივების ციტატურობის უნივერსალური კრიტერიუმი, მაშინ ციტატურობის რაღაც ობიექტური კრიტერიუმები მაინც შეიძლება დასახელდეს. ი. პ. სმირნოვის თანახმად, მოტივების ციტირების ფაქტი შეიძლება დადგინდეს მოტივის *აქტანტად* (მომქმედზე) და *პრედიკატად* (მოქმედება, ნიშანი) დანაწევრების დროს.

ტიუპა ასახელებს იმავე ნიშანს „მოტივების ლექსიკონის პროექტის თეზისში“: „მხატვრული მოტივიკა არა საგნობრივი, არამედ პრედიკატულია“. მოტივი არ არის „ნაწარმოების დაუშლელი ნაწილების თემა“ (ბ. ტომაშევსკი), ხოლო რემა დეტონატი კი არა, კონცეპტია; არა კითხვა, არამედ პასუხი. თუ ვიმსჯელებთ, ჩვენ საქმე გვაქვს არა მოტივებთან: „*გაუის, მევის ან ყვავილის, არამედ მოტივებთან, როგორცაა უძლები შვილი, ქალაქის მეფე ან ყვავილი საყვარლის საფლავზე* და ა.შ“.

ყველაფერი ეს საშუალებას გვაძლევს, დადგინდეს – შეიძლება თუ არა მოტივი წარმოდგენილ იქნეს ციტატის სახით. მოტივის ციტირების შემდეგი კრიტერიუმებია: მოტივის გამოყენება სხვისი პრედიკაციით ანუ ავტორის ან ლიტერატურული მიმართულების.

მოდელი „მოტივი – პრედიკაცია (როგორც ციტატური მოტივის ამოცნობის პირობა) შეიძლება დაგუახლოვოთ ფსიქოლინგვისტიკაში აღწერილ „ტოპიკ-კომენტის“ დანაწევრებას. „ტოპიკი“, ზოგადი განსაზღვრებით, არის „მოცემულობა“, „თემა“, „კომენტი“ კი არის „ახალი რამ მოცემულობის შესახებ“. „ტოპიკ-კომენტის განცალკევება სხვადასხვა ენისთვის უნივერსალურია და ეს დაკავშირებულია „სიტუაციის მნიშვნელოვანი ნაწილის დანაწევრების მექანიზმთან, რაც ეყრდნობა ორიენტულ რეფლექსს“.

ტოპიკის ორი ნიშანი მოქმედია მოტივის ორი განსაზღვრის დროსაც კი:

1. ტოპიკის ფუნქცია, ანუ ყურადღების ცენტრის ფიქსაცია, მისი მოქმედების არეალის დაზუსტება, რომლის მიმართაც გამოიყენება პრედიკაცია; ტოპიკის ფუნქციაა იმ ყურადღების ცენტრის დაფიქსირება და იმ სფეროების დაზუსტება, რომლებშიც ხდება პრედიკაცია.
2. ტოპიკს უკავია საწყისი პოზიცია წინადადებაში, რაც იწვევს მოტივის გამოტანას/მოთავსებას ტექსტის ძლიერ პოზიციაში – სათაურში ან ინციპიტში (ფსიქოლინგვისტიკისთვის ტექსტის ბოლო ძლიერ პოზიციას არ წარმოადგენს).

მოპასანის ნოველა „ყელსაბამი“ ხელმეორედ მოთხრობილია ნაბოკოვის რომანში და მისი ავტორობა ერთ-ერთ პერსონაჟს მიეწერება. „ყელსაბამის“ მოტივი მოცემულია არა მარტო მოპასანის ნოველაში, არამედ მოპასანის ნოველაშიც „ძვირფასეულობანი“. ეს მოტივი იმპლიციტურად გაცხადებულია ორივე ნოველის სათაურში: „La Parure“ („ყელსაბამი“), სიტყვასიტყვით ნიშნავს: „ძვირფასი ქვებისგან დამზადებული სამკაული“. თანხვედრები იმდენად ბევრია, რომ ნოველა „ძვირფასეულობები“ შეიძლება წაკითხულ იქნეს, როგორც პასუხი მოთხრობელის რიტორიკულ კითხვაზე. ნოველაში „ყელსაბამი“: „რა იქნებოდა, ის თუ ყელსაბამს არ დაკარგავდა?“ ვინ იცის? ვინ იცის?“ (თუ ნოველა „ძვირფასეულობანი“ ადრე არ იქნებოდა დაწერილი). საწყისი სიტუაცია (ქალიშვილი ღარიბი ოჯახიდან იღებს ღარიბი ჩინოვნიკის წინადადებას), დასტურდება იმით, რომ ორივე გმირი ცხოვრობს ტანჯულთა ქუჩაზე. ერთი და მეორეც დახასიათებულია ეპითეტებით – „მოხდენილი“, „მომხიბვლელი“; „დახვეწილი გემოვნების მქონე და განსაკუთრებული მიდრეკილება ჩაცმულობისა და ძვირფასეულობების მიმართ“ და უსახსრობის გამო იცვამენ „უბრალოდ“. ორივე ნოველაში სიუჟეტის უცაბედი მობრუნება, დასრულებული წერტილამდე, დაკავშირებულია ყელსაბამთან. ნოველა „ყელსაბამის“ ფინალში ცხადი ხდება, რომ ყელსაბამი იყო ყალბი.

ამ ნოველაში საკვანძო სიტყვა ემთხვევა სათაურს. ნოველის ლექსიკური ველები საშუალებას გვაძლევს გამოვყოთ ნოველაში არსებული რამდენიმე ძირითადი ხაზი/მოტივი. შეიძლება გამოვყოთ ძირითადი ორი ლექსიკური ველი - 1. სიხარულის – მეჯლისზე და 2. გაჭირვების ლექსიკური ველი, რომელიც ორი სახის არის : ერთი უკავშირდება მის სოციალური წარმოშობას, მეორე გასაჭირი კი, არის ერთი გასაჭირიდან გადასვლა მეორეზე, რომელიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც ხიდი, დაკავშირებული პირველ ლექსიკურ ველთან – სიხარულთან (მეჯლისთან). თითქოს ცალკე დგას ლექსიკური ველი „ფულისა“, ეს ჩვენ თითქოს გვაბრუნებს მევახშეობის ეპოქისკენ. ნოველაში „ძვირფასეულობანი“ „ყალბი“ ძვირფასეულობა ნამდვილია. ასე მაგალითად, იგივე მოტივი – მოპასანის მოტივები – გვხვდება ნაბოკოვთან, თუ გამოვალთ ამ ორი ნოველიდან, მაშინ „ყელსაბამის“ მოტივს მოპასანთან აქვს სამმაგი პრედიკაცია: „ნაჩუქარი ყელსაბამი“, „ყალბი ყელსაბამი“, „გაწვეტილი, დაკარგული ყელსაბამი“. ყელსაბამსა და სხვა ძვირფასეულობას ნოველის გმირ ქალს ჩუქნის მისი მფარველი („ძვირფასეულობანი“). გმირი კარგავს ყელსაბამს, როდესაც მეჯლისიდან ბრუნდება

(„ყელსაბამი“). ორივე ნოველაში „ყალბი“ ყელსაბამი თამაშობს მთავარ როლს სიუჟეტის განვითარებაში. მოპასანის ყველა სამი მოტივი მეორდება „ადაში“, თანმიმდევრობით ახდენს რა პროფანაციას. ადასთვის ბრილიანტის ყელსაბამის ჩუქების სიტუაცია რომანში ორჯერ ჩნდება. ერთხელ დემონის რეპლიკაში: „რა ადა, ჩემო უთქმელო სიყვარულო, რას ისურვებდი საჩუქრად დაბადების დღეზე?... Une rivière de diamants?“ (ბრილიანტის ყელსაბამი – ფრ.). აქ არ არის მნიშვნელოვანი დემონის ქცევა (დემონი თავისი დაბნეულობით შეიძლება ვერ მიხვდეს თავისი რეპლიკა-შეკითხვის ციტატურობის შესახებ და ამაზე პასუხსაც კი არ ელოდება) და არც ის, რომ თავად სიტუაცია, ძვირფასი ბრილიანტის ყელსაბამის ჩუქება, იმ წუთშივე უარყოფილია მარინას მიერ, როგორც მაღალი წრის ზრდილობის წესების დამრღვევი და სიტყვის გადაკერა დემონის მამობაზე. მდგომარეობის ორაზროვნობა გამოიხატება ახალგაზრდა გმირების მიერ: ადა აღიზიანებს ვანს, „რომელიც მთელი ეს პერიოდი ჩასაფრებული ელოდებოდა, როგორ რეაგირებას მოახდენს ადა „ბრილიანტებზე“. ამ რემარკის აზრი გასაგები ხდება, თუ მხედველობაში მივიღებთ მოპასანის გმირების განსაკუთრებულ სიყვარულს ძვირფასეულობების მიმართ და მათ მიმართ ადას გულგრილობას. „ნაჩუქარი ყელსაბამის“ მოტივი უერთდება „ყალბი ყელსაბამის“ მოტივს ვანი, ვინისა და ადას ეპიზოდში, თუმცა სიყალბის/ნამდვილობის შესახებ აქ ლაპარაკია იმავე ორი მნიშვნელობით, რაც მოპასანს აქვს. სიყალბის/ნამდვილობის ბინარულ ოპოზიციას რომან „ადაში“ არ ენიჭება დიდი მნიშვნელობა. მდიდარი ვანი ვერ აჩუქებს თავის საყვარელს ყელსაბამს ყალბი ბრილიანტებით, ხოლო ადას განცდები რომანის ბოლომდე რჩება სრულიად ჰიპოთეზური. თუ მოპასანის ნოველაში ის ყალბი იყო და იკარგება, აქ მხოლოდ იფანტება. „გაწყვეტილი ყელსაბამის“ მოტივი გამსვლელი ხდება: ყელსაბამი არ იკარგება, ის მხოლოდ წყდება, იფანტება და შემდეგ მას აძლევენ აღსადგენად. მაგრამ ახალი კოდირების პირობებში გადაკოდირების შემდეგ „გაწყვეტილი ყელსაბამის“ იგივე მოტივი „ადაში“ ცენტრალურ ადგილს იკავებს. „ადაში“ ყელსაბამი იკარგება, იფანტება, წყდება. გაწყვეტილი ყელსაბამები იმდენად ბევრია, რომ მოპასანის „ყელსაბამი“ თითქოს მხოლოდ იმიტომაც ციტირებული, რომ ბევრჯერ გამრავლდა რომანში, გაიფანტა ყელსაბამები/მძივები/მძივის მარცვლები. ეს ყველაფერი გვაგონებს ანაგრამულ აფეთქებას.

ამგვარად, ციტატით გამოხატული მოტივი დიდ როლს თამაშობს ტექსტის დეკოდირებისას და ნაწარმოებიდან ნაწარმოებში ინარჩუნებს მოტივს და ამავე დროს სხვა ნოველაში მიმართულებას აძლევს, უცვლის აზრს.

3.2 ჟანრული ციტატა ლიტერატურულ ტექსტში

ჟანრული პროცესები, რომელიც მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში მიმდინარეობდა, იწვევს ლექსიკური ციტატის ახალი ფუნქციის ჩამოყალიბებას. მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში/რომანში ციტატა სულ სხვა მნიშვნელობასა და ფუნქციას იძენს, ლექსიკური ციტატა ახდენს სხვა ჟანრობრივი კოდის მარკირებას. ვინაიდან, როგორც აღვნიშნეთ, მთელი პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა გამოირჩევა ეწ „ციტატური აზროვნებით“. ციტატური აზროვნება დაკავშირებულია სტრუქტურალიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის საერთო თეორიულ წარმოდგენასთან, რომლის ძირითადი პრინციპი იყო ინტერტექსტუალობა, ფილოსოფიური და თეორიული პლანი – სუბიექტის სიკვდილის პოსტულატი და კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის დროს კი - ავტორის სიკვდილის პოსტულატი. ციტატური აზროვნება აღმოცენდა კრიტიკული გადააზრების ძირითად მოდერნისტულ პოსტულატებში და ფართო გაგრძელება ჰპოვა მხატვრულ პრაქტიკებში და მოიცვა ხელოვნების ყველა სფერო. მეოცე საუკუნის ბოლო მესამედში, ის განსაკუთრებით ახასიათებს პოსტმოდერნისტ მწერლებს, ასე მაგალითად, ბ. მორისეცმა რომ გრიეს მთელ შემოქმედებას უწოდა ციტატური ლიტერატურა, იგივე შეგვიძლია ვთქვათ შოსტაკოვიჩისა და შნიტკეს მუსიკალური კომპოზიციების თაობაზე. ციტატური ლიტერატურა ხშირად იღებს უჩვეულო და კომიკურ ფორმებსაც. მაგალითად, ფრანგ მწერალ ჟაკ რივეს, ავტორს რომანისა „ქალიშვილები ადან“, რომელიც შედგება 750 ციტატისგან, 408 ავტორისგან აქვს ნახესხები. ასეთივე, მაგრამ უფრო სერიოზული მაგალითი აღნიშნული ტენდენციით შეიძლება იყოს ინტერვიუ, რომელიც 1969 წელს მიშელ ბუტორმა, ახალი რომანის მიმდევარმა, მისცა ჟურნალ „არკს“. „არ არსებობს ინდივიდუალური ნაწარმოები. ინდივიდის ნაწარმოები წარმოადგენს ერთგვარ კვანძს, რომელიც წარმოიშობა კულტურული ქსოვილის შიგნით და რომლის წიაღშიც ის თავის თავს გრძნობს არა უბრალოდ ჩაფლულად, არამედ მასში აღმოცენებულად. ინდივიდი თავისი წარმოშობით სხვა არაფერია, თუ

არა კულტურული ქსოვილის ელემენტი”. ასევე მისი ნაწარმოებიც არის კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფი. ამითაა გამოწვეული ჩვენი ინტერესი ციტატის პრობლემისადმი.

ციტირების სხვა სახეებს შორის ჟანრული ციტატა, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენი, აღწერილი არ არის. ამ მიმართებით ის იზიარებს არალექსიკური ციტატების ბედს, რომლებიც ჩვეულებრივ ციტატა-სიგნალების როლს თამაშობენ. ისინი ლექსიკური ციტატის თანმხლები არიან. ჟანრული ციტატის დამოუკიდებელი ერთეულის სახით გამოყოფის შესაძლებლობა მტკიცდება იმით, რომ ამ ფენომენის შესახებ წერდნენ სხვადასხვა მკვლევრები, რომლებიც გვთავაზობდნენ განსხვავებულ ცნებებს მისი განსაზღვრებისთვის. ძველი კანონიკური ჟანრების „პაროდული სტილიზაცია”, ბახტინის მიხედვით, სხვა არაფერია, თუ არა მცდელობა კანონის მიღევნებისა იმ მომენტში, როდესაც ის ირღვევა. ასეთი გამოყენებით ჟანრი „სულაც არ არის ჟანრი, ე.ი. არა მთლიანის ფორმა, არამედ გამოხატვის საგანი”. მსგავსი მოვლენის შესახებ წერს ტინიანოვი, განსაზღვრავდა რა „პაროდულობას” მზა ჟანრული მოდელის გამოყენების სახით ახალი ჟანრის შექმნისთვის. სხვა მკვლევრების ნაშრომებში საუბარია „სხვა ესთეტიკური კოდების” (მ.ლოტმანი) ერთმანეთზე დადებასა და „გავლენებზე” (ი. სმირნოვი, ა. ჟოლკოვსკი).

ჟანრული ციტატის დადგენა მოითხოვს იმ მომიჯნავე ცნებების შეზღუდვებს, როგორებიცაა: პაროდირება, სტილიზაცია, ტრადიცია. ჩვენი აზრით, ჟანრული ციტატა არ უტოლდება ჟანრულ სტილიზაციას, რადგან თვით ჟანრული სტილიზაცია არ არსებობს, სტილიზაცია ახდენს ტექსტ-წყაროს ანუ ჰიპოტექსტის (ჟენეტი) თვისებების ხელმეორედ განმეორებას ყველა დონეზე. ამრიგად, სტილიზაციაზე არ ვლაპარაკობთ იმ შემთხვევაში, როცა რომანი კომპოზიციურ დონეზე ასახავს სონეტის სტრუქტურას. რაც შეეხება ტრადიციას, ჟანრული ციტატა არის ტრადიციის ათვისების ერთ-ერთი საშუალება ან მისგან დისტანცირების პოლემიკური გზა.

ტერმინი „ჟანრული კოდი” თეორიულად გვხვდება ლოტმანის შრომებში: ლოტმანის ნაშრომში ტერმინი „სხვა ჟანრული კოდი” არ ფიგურირებს, ამის მიზეზად შეიძლება დასახელდეს ის, რომ ის შემადგენლის სახით ჩაერთვება ცნებაში – „ესთეტიკური კოდი”. ნაშრომის „სხვისი სიტყვა” პოეტურ ტექსტში ასევე არ ფიგურირებს ტერმინი „სხვა ჟანრული კოდი”, რისი მიზეზიც შეიძლება იყოს ტერმინები როგორც ბახტინის („სხვისი სიტყვა”), ასევე სტრუქტურალისტური

(„სხვისი სიტყვის სტრუქტურული აზრი“) და სემიოტური („პოეტური ტექსტის“ „კოდების სისტემა“) ტერმინოლოგიის გამოყენება. სემიოტიკის პოზიციიდან „მხატვრული ორგანიზაციის ორი ტიპი“, რომლებიც ააქტიურებენ პუშკინის პოემა „რუსლან და ლიუდმილას“ სტრუქტურას, შეიძლება გავუტოლოთ ორ ჟანრულ კოდს. პუშკინის პოემაში „მრავალი ენის“ გამოყენება არის ჯეიმს მაკფერსონის ჰეროიკული „ეპიკური პოემების“ კოდი („ოსიანოვის გასაღები“) და მე-18 საუკუნის სასუმარო „გმირული პოემა“. როგორც ლიტერატურული კოდი, ჟანრი განიხილება, აგრეთვე, რეცეპტული ესთეტიკის სახით. ცნობილი ლინგვისტი ჟოლკოვსკი, რომელიც აანალიზებდა პუშკინის პოემებს, აღნიშნავს, რომ პუშკინის პოემა „რუსლან და ლიუდმილას“ სტრუქტურაში გამოიყოფა ორი ჟანრული კოდი, ვინაიდან ამ პოემაში მრავალი დისკურსის, ანუ მრავალი ჟანრული კოდის ურთიერთქმედებაა მოცემული.

ამის საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია გამოვთქვათ შემდეგი მოსაზრება: სხვა ჟანრული კოდის გამოყენება განსხვავდება სხვა ჟანრის გამეორებისგან, რადგანაც მას აქვს „გადაკვრითი სიტყვის“ ხასიათი. ეს შეიძლება იყოს ჟანრის რედუცირებული მოდელი; მნიშვნელოვანია, რომ შეიძლება შესაძლებელი გახდეს „სხვისი“ ჟანრის შეცნობა სხვა გარემოში. აგება – „ჟანრული კოდი“ გულისხმობს ნიშნის/ნიშნების არსებობას სხვა გარემოში, რომლითაც ჟანრი აიგება ჟანრული მოლოდინების შესაბამისად. ამრიგად, სხვისი ჟანრული კოდის გამოყენება შეიძლება მიმართულ იქნეს ციტატა-ნიშნის გამოყენების მოვლენისადმი ციტირების სხვა დონეებზე (ლექსიკური, მოტივური, სტილისტური). სტრუქტურული ელემენტები, რომლებიც ამოღებულია და რომელიც სისტემაშია ჩასმული, გამოდის როგორც ჟანრის „ნიშანი“, ხოლო იმ შემთხვევაში, როცა გამეორებული ჟანრი ავტორისეულია („თავისუფალი რომანი“, „ეკვენი ონეგინი“), გამოდის ტექსტის ნიშნის სახითაც.

რამდენიმე ჟანრული კოდის გამოყენება ჟანრული პოლიფონიის ეფექტს არ იძლევა და არ ქმნის ჟანრულ ჰიბრიდებს. ლოტმანის მიერ ჩამოყალიბებული იდეა ჟანრული პოლიფონიის შეუძლებლობის შესახებ მტკიცდება აგრეთვე, ბახტინის მეორადი „სამეტყველო ჟანრების“ პოზიციით: „შესაძლებელია ხმების პოლიფონია, მაგრამ შეუძლებელია ჟანრების პოლიფონია: იქ, სადაც ერთი გამონათქვამის ფარგლებში თანაარსებობენ სხვადასხვა, კულტურულად აპრობირებული სამეტყველო ან ესთეტიკური კოდები, იქვე აღმოცენდება ერთიანობის ახალი ჟანრული ტიპი, ახალი ბაზისური „ჩვენ“. რაც შეეხება „ჟანრულ ჰიბრიდებს“ (ა. კ.

ჟოლკოვსკი), ისინი, როგორც წესი, მდგრადობით არ გამოირჩევიან: ერთი ჟანრული სტრუქტურა, შეცვლილი მეორის გავლებით, ხდება ძირითადი და აღმოცენდება ჟანრის ახალი ვარიანტი ან ახალი ჟანრი. უცხო ჟანრული კოდი აღიქმება როგორც „სხვა“ „თავისი“ ნაწარმოების ფონზე ან „თავისის“ ნაცვლად; ხდება დისტანცირება ან სხვა ჟანრული სტრუქტურიდან, ან სხვა ჟანრული სტრუქტურის გამოყენება საკუთარის ნაცვლად. ამასთან, შესაძლებელია ციტატის გამოყენება მარკირების სხვადასხვა საშუალებასთან ერთად, ჟანრის მეტაფორული მოდელის შემოყვანასთან ერთად, ან პირდაპირი რეფლექსიის შემოყვანის სახით, სხვადასხვა საშუალებით. ლექსიკური ციტატა გამოიყენება მარკირების სხვა საშუალებებთან ერთად: ჟანრის მეტაფორული მოდელის შემოყვანით (ნაბოკოვის „ლოლიტა“, „დარ“, „ადა“), ან პირდაპირი რეფლექსიის სახით ჟანრის გამო (ანდრე ჟიდის „ყალბი ფულის მჭრელები“).

ამგვარად, ნაბოკოვის ყველაზე რადიკალური ჟანრული ექსპერიმენტები ნაწარმოებებში „Дар“ „Полита“, „Ада“ როგორც მოსალოდნელია, გამომდინარეობს ანდრე ჟიდის „ყალბი ფულის მჭრელებიდან“. რეფლექსია, ჟანრის საბაბით, პირველ პლანზე გამოდის და მტკიცდება ლექსიკური ციტატების მთელი სერიებით.

3.3 ციტატა ა. ჟიდის რომანში „ყალბი ფულის მჭრელები“

ქვეთავში – ციტატის ტიპოლოგია – წარმოვადგინეთ ციტატის ტიპები, განვსაზღვრეთ ჟანრული ციტატის რაობა, ვისაუბრეთ ლექსიკურ ციტატაზე, ახლა ვნახოთ, თუ როგორ ფუნქციონირებს თითოეული მათგანი მხატვრულ ტექსტში, კერძოდ კი რომანში.

ა.ჟიდის ერთადერთი ნაწარმოები, რომელსაც თავად რომანს უწოდებს (თავის ყველა სხვა რომანს მან უწოდა „სოტი“), უარყოფს ჟანრულ ტრადიციებს. ეს არის „უახლესი ეპოქის რომანის ეკორშე“ („ეკორშე“ – კანგაცლილი სხეული ფრ. écorché), თავისი მისწრაფებებით ჟიდი „სადავოს ხდის რომანს, აფეთქებს მას შიგნიდან“, ამ შეფასებებში კონცენტრირებულია შეხედულება რომანზე „ყალბი ფულის მჭრელები“, როგორც მოდერნიზმის ექსპერიმენტულ რომანზე. „ეკორშე“ ხელოვნებაში არის კანგაცლილი ტორსი, კუნთების გაშიშვლებით, რომელიც მხატვრებისთვის მოდელის როლს ასრულებს. შესაბამისად, „რომანის ეკორშე“ არის მოდელი, რომლის კონსტრუქციული ნიშნები გაშიშვლებულია. თვით რომანის

„სადავოობის” პროცესი ხორციელდება სხვა ჟანრული კოდების სისტემის საშუალებით. რომანი გაგიტაცებს არა თავისი დეტექტიური ხაზით, არამედ სიუჟეტის მობრუნების წინასწარმეტყველების არარსებობით. სხვადასხვა ჟანრული კოდის დადებას არ მივყავართ ჟანრულ სიმბოლოთან: ჟანრული სტრუქტურები ადვილი გამოსარიცხია და დომინანტად მაინც „თავისუფალი რომანის” მოდელი აღმოჩნდება.

ცხოვრებისეულ რომანში ავტორი, უპირველესად, ატარებს ექსპერიმენტს სიუჟეტზე. ცხოვრება – ეს არის სტიქიური ტალღა, ხოლო მასში ერთიანი ფაბულური ხაზის გამოყოფა შესაძლებელი არ არის. მწერალ ედუარდის სიტყვებით, „ყალბი ფულის მჭრელების” სიუჟეტი ვითარდება არა „ვერტიკალურად”, არამედ „ჰორიზონტალურად: „მას არა აქვს სიუჟეტი, – მკვეთრად განაცხადა ედუარდმა და ალბათ ამიტომაც, ამაშია მისი თავისებურება. ჩემს რომანს არა აქვს სიუჟეტი”. მე შემძლია სხვაგვარად ვთქვა: “მას არ ექნება რაიმე ერთი სიუჟეტი” და საქმე არა მარტო სიუჟეტური ხაზების რაოდენობაშია. „სიგანეზე” ზრდა არ არის ლ. ნ. ტოლსტოის რომან-ეპოპეის “ომი და მშვიდობა” პანორამული სიუჟეტი, სადაც ავტორის ზედა სამყაროსეული ეპიკური თვალთახედვა საშუალებას იძლევა, ყოფაცხოვრებითი და ისტორიული კოსმოსი შექმნას („ოჯახური აზრი”, „სახალხო აზრი” და ა.შ.). ეს არც „ციკლია”, არც ნოველების სერია სხვადასხვა პერსონაჟის შესახებ. ციკლიზაციის შესახებ ვერ ვილაპარაკებთ ისტორიებს შორის დამაკავშირებელი რგოლების არარსებობის გამო. მოთხრობის ლირიზაციის დროს აქ შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ლეიტმოტივები, სხვა შემთხვევებში – გამჭოლი პერსონაჟების არსებობა. რომანში „ყალბი ფულის მჭრელებში” იკარგება სიუჟეტური ხაზები, თვალთახედვიდან ქრება, მონიშნება პუნქტირით.

მნიშვნელოვანია თვით ნარატიული რიგების გამრავლების პროცესი, როდესაც ერთი სიუჟეტური ხაზი, წყვეტს რა თავის არსებობას, წარმოშობს სხვებს. ზოგიერთი ისტორიის დესტრუქციული ფინალი (ვენსონი – ლედი გრიფიტი) თავის თავში არ შეიცავს ნოველისტურ მოულოდნელობას. არ ატარებს რიზომატულ ხასიათს. ვენსონი, როგორც ლედი გრიფიტი, „გადააბიჯებს” და ამტკიცებს, რომ არ მიეკუთვნება ადამიანის „ნარჩენებს”, თუმცა საყვარლის მკვლელსა და ჭკუაგადასულ გმირს ხომალდის ჩაძირვის შედეგად დაღუპული მსხვერპლის მოკვეთილი თითების მოჩვენება ყოველთვის თან სდევს. კვანძის გახსნის მოულოდნელობის ეფექტი მოიხსნება იმის ხარჯზე, რომ სიუჟეტი იკარგება

აფრიკის შორეულ გეოგრაფიულ ადგილებში; ამასთან, კვანძი მხოლოდ ჰიპოთეზურად აღსდგება. დეტექტურ სიუჟეტურ ხაზს – მოზარდის მონაწილეობა ყალბი ფულის გავრცელებაში, ასევე არა აქვს სიუჟეტური დასრულება. დეტექტიური სიუჟეტი დისკრეტულად განლაგდება: ორი გამომძიებლის საუბარი ორგების შესახებ, რომელშიც მონაწილეობას მცირეწლოვანი ბავშვები იღებენ; ყალბი მონეტები, გავრცელებული მოზარდების მიერ; ბავშვები, რომლებიც აგროვებენ კომპრომატებს თავიანთი მამების შესახებ და ა.შ. ამ დროს გამომძიებთა ყალბ ფულთან დაკავშირებით რომანის გავრცელებაში მკვდარი წერტილიდან არ იძვრის.

სიუჟეტის წარმოშობის ეს მოდელი ცხოვრების დიალექტიკის შესაბამისია, რომელმაც არ იცის ცნებები „დასაწყისი“ და „ბოლო“ (მე ვთვლი, რომ ნებისმიერ ცხოვრებისეულ მოვლენას შეიძლება შევხედოთ, როგორც ახალი გზის დასაწყისს – „ედუარდის დღიური“). ხაზი „ბერნარ-ოლივიე“ რომანში ახდენს ხაზის „ვენსან – ლორას“ პროდუცირებას (ვენსანი არის ოლივიეს უფროსი ძმა, მისი სასიყვარულო თავგადასავლების შესახებ ოლივიე უყვება ბერნარს); ეს კი რღვევის დროს ახალ სიუჟეტურ ხაზებს ქმნის: „ვენსონი – ლედი გრიფიტი“ და „ლორა – ედუარდი“.

ხაზი „ედუარდ-ბერნარი“, გადაკვეთს რა ხაზს „ლორა-ედუარდი“, ხდება დასაწყისი ხაზისა „ლორა-ბერნარი“ და ა.შ. ოდნავ მონიშნული, თავისი სიუჟეტური პოტენციალის ამოწურვის გარეშე, ხაზები არსებობას სამუდამოდ (ლორა-ვენსანი) ან დროებით (ბერნარ-ოლივიე) წყვეტენ. ამრიგად, სიუჟეტური ხაზების რაოდენობა მუდმივად იზრდება. უკვე აღნიშნული სიუჟეტური ხაზების რღვევასა და ახალი ხაზების აღმოცენებას მივყავართ პერსონაჟების ბრაუნისეულ მოძრაობასთან. მათ შორის მიგრაციის შედეგად შემთხვევით ჩნდება კავშირები და ხდება ადრე დამოუკიდებელი სიუჟეტური ხაზების პარალელურად შერწყმა, რაც თავიდან აგვაცილებს სიუჟეტურ ქაოსს.

გამოიკვეთება რამდენიმე ნარატიული ხაზი. სიუჟეტის განშლა „სიგანეზე“ მოითხოვს ახალი ტექნიკის გამოყენებას ან ადრე რომანში გამოუყენებელი ტექნიკის მოზიდვას. საუბარია ფ. ფ. ზელინსკის ქრონიკული შეუთავსებლობის კანონზე, რომელიც მის მიერ ფორმულირებულია ჰომეროსის ეპოსისათვის. არქაულ ეპოსში მოვლენები, რომლებიც ერთდროულად ვითარდება, თანმიმდევრობითაა გამოხატული. რომანში “ყალბი ფულის მჭრელები” მთხრობელის მიერ წინასწარ დათქმულია მოვლენათა ერთდროულობა, რაც განსაზღვრულ ეტაპზე საშუალებას იძლევა, რომ მკითხველს მიეწოდოს ერთდროულად ოთხი სიუჟეტური პარალელი:

- ვენსონი – ლედი გრიფიტი,
- ლორა – ვენსონი,
- ედუარდი – ლორა,
- ბერნარ – ოლივიე.

ვენსონის შესახებ: „მას განვშორდებით იმ მომენტში, როდესაც ის ეშმაკის გაიძვერა თვალით უხმაუროდ დებს გასაღებს საკლიტეში“.

ლორას შესახებ: „ზუსტად ამ დროს მისი გუშინდელი საყვარელი ლორა, რომელმაც ბევრი იტირა და ღამე ოხვრაში გაატარა უბრალო სასტუმროს ნომერში, ბოლოს და ბოლოს ძილს მიეცა“.

ედუარდის შესახებ: „ხოლო ედუარდი, რომელიც იმყოფებოდა საფრანგეთში მიმავალი გემის გემბანზე, დილაუთენია ხელახლა კითხულობდა მისგან მიღებულ საჩივრის წერილს, სადაც ის დახმარებას სთხოვდა“.

ბერნარის შესახებ: „ჩვენ კი დროა, რომ ბერნარს დავუბრუნდეთ. მან ზუსტად ახლახან გაიღვიძა ოლივიეს საწოლში“.

ცალკეული სიუჟეტური ხაზების უშრეტობის შედეგია, რომ რომანს დასასრული არა აქვს. თუმცა, ფინალში მოხსენიებულია მამისეულ სახლში ბერნარის დაბრუნების შესახებ, ყალბი ფულის მჭრელების საქმე დამთავრებული არ არის. რა ელოდება ლორას, ვედელეის ოჯახს, არმანს, სარას, რაშელს, ყველაფერი ეს მკითხაობაა. „თავისუფალი რომანის“ ეს პრინციპი ანუ „ჩამოჭრის“ არარსებობა პირდაპირ არის დეკლარირებული: „შეიძლება გადარქმელება ...“ ამ სიტყვებით მე ვისურვებდი დამესრულებინა ჩემი რომანი „ყალბი ფულის მჭრელები“ („ედუარდის დღიური“).

რომანის ინტერტექსტუალური ხასიათი მუდავნდება ციტატებით ევგენი ონეგინიდან. „თავისუფალ რომანში“ ცხოვრებისა და ხელოვნების საზღვრების რღვევა სხვადასხვანაირად ხორციელდება. ავტორის მიერ რომანში შესვლა, („ყველაფერი, რაც ჩემს თავს ხდება, საბოლოოდ იქ ხდება“) არის „თავისუფალი რომანის“ ერთ-ერთი ხერხი. მხედველობაში მიიღება რა, რომ „ყალბი ფულის მჭრელები“ არის მეტარომანი, ავტორის პირდაპირი შენიშვნები, პირველ რიგში, ეხება შემოქმედებით პროცესს. ლედი გრიფიტი და პასავანი რომანისტს არანაკლებ საზრუნავს უჩენენ, რადგან მათ ხასითის სიმართლე არ გააჩნიათ. ბერნარი ძალიან ახალგაზრდაა, რომ მას ენდო ინტრიგის გატარებაში, ედუარდმა ავტორის იმედგაცრუება გამოიწვია და ა.შ. ამ შემთხვევაში სიცოცხლისა და ხელოვნების საზღვრები ინგრევა ბახტინის მოდელის მიხედვით დიალოგი „მე-შენ“. რომანის

გმირები არის ფიქცია, მაგრამ ავტორის დიალოგი მკითხველთან, რომელიც მოელის მკითხველის აქტიურ საპასუხო პოზიციას, არის რეალობა. მკითხველი ამ დიალოგში ხედავს ცხოვრებისეულ რეალობას. მთხრობელი კი რეალობას რომანის სახით. რომანი „ყალბი ფულის მჭრელები“ დაწერილია მწერალ ანდრე ჟიდის ავტორობით და იმავე რომანს თხზავს რომანის ერთ-ერთი გმირი ედუარდი. ამრიგად, ლიტერატურული პერსონაჟისა და ცხოვრებისეული პროტოტიპის ორმაგ სტატუსს იღებს რომანის ყველა გმირი. ანდრე ჟიდის რომანის პერსონაჟები აღიარებენ თავიანთ ორმაგ მდგომარეობას, რადგან ისინი რომანში უნდა შევიდნენ პროტოტიპების სახით. „თუ სწორად მესმის, ეს მე უნდა დაგეხმაროთ თქვენი წიგნის დაწერაში? “- ამბობს ერთერთი მათგანი, რომელიც მიმართავს რომანის ავტორს, ედუარდს. ედუარდის განზრახვა, რომ პარალელურად შექმნას რომანზე მუშაობის პროცესი, „დღიურში“ შეესაბამება „ყალბი ფულის მჭრელების დღიურს“, წიგნს, რომელიც დაწერილია ანდრე ჟიდის მიერ და გამოქვეყნებულია, როგორც დამოუკიდებელი ტექსტი.”

ამ რომანის თავისებურება, ანუ თავისუფალი რომანის სტრუქტურის თავისებურება, მტკიცდება ციტატისა და აღუზიის გამოყენებით. მაგალითად, რომანში მოყვანილია ციტატა ნიცშედან „კონტურების არაჩვეულებრივი გადაშლა“, რაც ახდენს „თავისუფალი რომანის“ საზღვრების დადგენას და ამ რომანის მის ცხოვრებასთან ურთიერთობების აღმოჩენას. ჩვენ შეგვიძლია დავამტკიცოთ ბალზაკიდან და ნიცშედან ციტატების გამოყენება. მაგალითად, ბალზაკის ხსენება, რომლის განზრახვა არ იყო „რომანის ჟანრის კოდირება, გამართლებულია იმით, რომ თავისუფალი ცხოვრების დინების იმიტაციის მიღწევა უფრო ადვილია რომანის სერიებში, ვიდრე ერთ რომანში. თუ რაოდენ დიდია ტექსტის დეკოდირების მომენტი ციტატის წყალობით, ვიგებთ რემინისცენციებით ევგენი ონეგინიდან, რაც გვაძლევს საშუალებას, რომ შეიქმნას სრული სურათი და ადასტურებს ედუარდის მსჯელობას იმის შესახებ, რომ რომანი არის თავისუფალი ჟანრი. და ბოლოს, თუმცა პუშკინის სახელი ნახსენები არ არის, აღუზიის ფუნქციის გზავნილების როლს რომანში „ყალბი ფულის მჭრელები“ ახორციელებენ იმპლიციტური ციტატები „ევგენი ონეგინიდან“.

ედუარდის მსჯელობა, რომ რომანი არის „თავისუფალი“ ჟანრი, „რომელიც არ იმართება არანაირი კანონით (lowless) და ამავე კონტექსტში რუსული რომანის ხსენება, მტკიცდება სხვისი ჟანრული კოდის გამოყენების ფაქტით. „იმიტომ ხომ არა, რომ ყველა ლიტერატურული ჟანრიდან, – მსჯელობს ედუარდი, – რომანი

არის ყველაზე თავისუფალი ჟანრი. ყველაზე lowless (კანონს დაუქვემდებარებელი – ინგ). შესაბამისად, ანდრე ჟიდის მიერ „წიგნის გეგმის“ ხსენებაც ახდენს მოსაზრებების კორელაციას „ეგვიპტის ონეგინში“ „გეგმის ფორმის“ შესახებ. მეორე ნაწილის მესამე თავში, სადაც მიმდინარეობს კამათი რომანის შესახებ, ქალბატონი საფრანციკაიას ედუარდისადმი შეკითხვა: „შეადგინეთ კი თქვენ წიგნის გეგმა?“ – იწვევს ედუარდის მკვახე პასუხს:

„- რასაკვირველია, არა.

- როგორ! რასაკვირველია არა?

- თქვენ ხომ უნდა გაიგოთ, რომ წიგნის გეგმის შესახებ ლაპარაკიც კი არ შეიძლება. თუ მე რამეს წინასწარ გადავწყვეტ, ყველაფერს სიყალბის ბეჭედი დაედება. მე ველოდები, როცა რეალობა ამას მიკარნახებს“. ჩვენ გამოვთქვამთ ჰიპოტეზას, რომ ამ შემთხვევაში შეგვიძლია ვილაპარაკოთ რომანზე, როგორც თვითორგანიზებად სტრუქტურაზე (სინერგეტიკის ტერმინებში).

თხრობის „ლიტერატურობა“ ასრულებს ჰარმონიზაციის ფუნქციას. „თავისუფალი რომანის“ კოდი ერთადერთი არ არის რომანში „ყალბი ფულის მჭრელები“. მას ემატება პოლიფონიური რომანის სხვა ჟანრობრივი კოდები – დეტექტიური რომანის, ავანტიურული ხასიათის რომანის, აღმზრდელობითი რომანის. ჩვენ ანალიზმა გვაჩვენა, რომ „ყალბი ფულის მჭრელები“ არის სხვადასხვა ჟანრისა და კოდის ურთიერთქმედების შედეგი, მასში შემოდის დეტექტიური, ავანტიურული და აღმზრდელობითი რომანების დისკურსები. შეიძლება ერთი შეხედვით ეს შეფასებულ იქნეს, როგორც უარყოფითი მოვლენა (სხვადასხვა იდეოლოგიის არსებობა), მაგრამ სწორედ ამ ჟანრული კოდებისა და სხვადასხვა იდეოლოგიური დისკურსის გადაკვეთა არის ავტორის ერთ-ერთი მიზანი. ჟანრული კოდებით თამაში შედის ავტორის დავალებაში. ამასთან, სხვა ჟანრული სტრუქტურები, გარდა „თავისუფალი რომანისა“, მოქცეულია, ასე ვთქვათ, ირონიულ ბრჭყალებში.

რასაკვირველია, ანდრე ჟიდის რომანში იგრძნობა დოსტოევსკის პოლიფონიური რომანის გავლენა, რაც ითვალისწინებს „პრინციპში გმირის დომინირებულ თვითშეგნებას“, რომელსაც მიჰყავს იგი „განხეთქილებისა“ და ავტორის პოზიციის რელატივიზაციისაკენ. დოსტოევსკის რომანის გმირები განიცდიან სუბიექტის განხეთქილებას. ავტორი რომანისა „ყალბი ფულის მჭრელები“ შედარებულია ორკესტრის დირიჟორთან, სადაც თითოეულ პერსონაჟს აქვს თავისი საკუთარი პარტია. თავად მწერალი წიგნში „ყალბი ფულის მჭრელების დღიურის“

დახასიათების დროს იყენებს ბახტინის ტერმინოლოგიას: „იდუის რომანი“, „სხვისი“, „ხმა“, „მე მესმის ჩემი პერსონაჟების ხმა, ჩემთვის ცნობილია მათი ფიქრები და გრძნობები“, ამ შემთხვევაში გვაქვს საქმე ნულოვან ფოკალიზაციასთან, სადაც ავტორი სრულიად აკონტროლებს თავისი გმირების მოქმედებას, რაც საერთოდ წინააღმდეგობაში მოდის პოსტმოდერნისტულ რომანებში.

რომანის სტრუქტურა: შეუძლებელია ციტატებზე ვლაპარაკოთ ისე, თუ არ განვიხილავთ რომანის სტრუქტურას. ეს არის რომანი, რომელსაც არა აქვს არც დასასრული, არც დასაწყისი; ეს არის რომანი, რომელშიც თავმოყრილია ცხოვრებისეული ნაკუწები და ქმნის ერთგვარ მოზაიკას. ეს რომანი იმდენად ახლოსაა ცხოვრებასთან, რომ არ შეიძლება ჰქონდეს რეალური დასასრული. მიუხედავად იმისა, რომ ეს რომანი არ ითვლება პოსტმოდერნისტულად, აქ არის მთელი რიგი დროისეული ანაქრონიზები, ანუ მთელი ეს მოქმედება დაშლილია და მოცემულია პარალელური ინტრიგების სახით. ფლემ ბეკები, ერთსა და იმავე სიტუაციაზე სხვადასხვა თვალთახედვა და რეფლექსიები (განსჯა) ლიტერატურის მორალურ საკითხებზე. როცა რომანის სტრუქტურაზე ვლაპარაკობთ, აუცილებელია ხაზი გავუსვათ იმას, რომ ყოველთვის სახეზე გვაქვს ავტორის ჩარევა რომანში, რომანის ბოლომდე და გვაქვს შემდეგი სიტყვები – „მიყვებოთ მას“, „დავტოვოთ იგი“. ის შეიცავს ნარატორის განსჯას პერსონაჟებზე. ეს რომანი მთავრდება ელუარდის დღიურით, სტრუქტურულად ეს არის ტიპური რომანი “მიზან აბიმში” (mis en abyme), ანუ რომანი რომანში, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია რომანის ინტერპრეტაციისთვის. საკითხავია, მეორდება თუ არა ციტატები რომანსა და დღიურში. თავისი სტრუქტურით უიდი არის ახალი რომანის წინამორბედი.

„სანამ ბერნარი წარმოთქვამს მონოლოგს, მე ისღა დამრჩენია მხოლოდ ვუსმინო მას, მაგრამ როცა ჩუმდება, იგი ხელიდან მისხლტება“, რაც შეეხება ნარატიულ ხმებს, აქ პერსონაჟების ნარატიულ ხმებთან ერთად მთელი რომანის განმავლობაში გვესმის ავტორის ხმა, რომელიც რომანისეულ მრავალხმიანობაში ერთ-ერთი ხმაა. ავტორისეული პოზიციის რედუქცია, როგორც რომანის გმირების „ხმების“ გაუღერება, რომელშიც ავტორის ხმა არის ერთ-ერთი, რომანისეულ მრავალხმიანობაში. “ასეთ შემთხვევებში მე მავიწყლება ვინ ვარ, რომ ვიცოდე კიდევ, ოდესღაც მე ვხდები ის, „სხვა“ „თვითადკვეთა სრულ თავდავიწყებამდე მისვლით“. „ამიტომაც ასე ძნელია ჩემთვის ვინმესთან კამათი, მე ხელს ვიდებ ჩემს თავზე და ამინ!“ („ყალბი ფულის მჭრელების დღიური“). ამ აღიარებებში ავტორი

აშკარად ეშმაკობს. მან რომანში აღწერა თავისი „ჯოჯოხეთი“, გაატარა რა ავტორისეული პოზიცია სხვადასხვა სახით.

ქვეთავში – ციტატის ტიპოლოგია, საუბარი გვექონდა მოტივირებულ ციტატებზე, ჩვენი ანალიზის დროს გამოვყავით ამგვარი ციტატების არსებობა, რომელიც ემსახურება რომანში ავტორის იდეოლოგიური ხედვის რეკონსტრუქციას, ეს უკანასნელი კი რომანში შესაძლებელია დოსტოევსკის რომანებიდან ლექსიკური და მოტივირებული ციტატების გამოყენების საშუალებით. მაგალითად, ამგვარი ციტატები ჩვენ აღმოვაჩინეთ დოსტოევსკის რომანებიდან: „ზღურბლის“ სიტუაცია - ზღურბლის სიტუაცია, ბახტინის მიხედვით, ნიშნავს და განხილული აქვს ბახტინს დოსტოევსკის ნაწარმოებებთან დაკავშირებით, სადაც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ზღურბლი – ის ადგილი, სადაც გადის ზღვარი და იწყება რაღაც „სხვა“, „განსხვავებული“ და იქვე ხდება შეხვედრა, სადაც სხვადასხვა ელემენტს ან პერსონაჟს საშუალება ეძლევა, შეიცნოს ერთმანეთი. ბახტინი წერდა: „დოსტოევსკისთან ყველაფერი არსებობს მხოლოდ საპირისპიროს საზღვარზე, სიყვარული ესაზღვრება სიძულვილს, ესმის მისი და ირეკლება მასში“. ეს ურთიერთგამომრიცხავი დისკურსები პოლიფონიის ჩარჩოში უახლოვდება ერთმანეთს, ქმნის ურთიერთანარეკლს და შედეგად ხელს უწყობს ახლის აღმოცენებას. ურთიერთგამომრიცხავი დისკურსების არსებობა არ აზიანებს ტექსტის მთლიანობას, პირიქით, ის კრავს ტექსტს, და ერთმანეთში გადახლართული დისკურსები ქმნიან ახალ სრულყოფილ სურათს.

ჩვენ დავადგინეთ, რომ დისკურსები შემოდის როგორც ლექსიკური, ისე მოტივირებული ციტატით, ანუ ზუსტად ამ განსხვავებული დისკურსების ურთიერთგადაკვეთით ხდება ქაოტური დისკურსების თვითორგანიზაცია. თითოეული ეს დისკურსი რომანში ინარჩუნებს თავის ავტონომიურობას ამა თუ იმ ხარისხით, მაგრამ ამავე დროს გავლენას ახდენს ერთმანეთზე და სწორედ ეს აძლევს რომანს დინამიკურობასა და შინაგან დაძაბულობას. ამ დაძაბულობას, რომელსაც ჩვენ აგრეთვე ვხედავთ „ყაღბი ფულის მჭრელებში“, გააჩნია თავისი შინაარსობრივი წყარო: რთული, რომელსაც არა აქვს ცალსახა პასუხი და რომელიც ბადებს ეჭვს, ზუსტად ეს გარემოება და სურვილი, რომ ეს ცხოვრებისული პასუხგაუცემელი კითხვები ითრევეს გმირებს მათ მსჯელობაში. ამგვარად, ჩნდება მკითხველის მოლოდინის პორიზონტი, ა.ჟიდის ტექსტი, როგორც აღნიშნული ღია სტრუქტურა (უ.ეკო) მკითხველს მრავალი ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევს, პასუხგაუცემელი კითხვა გვხვდება როგორც დოსტოევსკის

ნაწარმოებებში, ასევე უიდის რომანში. ეს „დიდი“ დიალოგი (როგორც ამბობს ბახტინი), რომელსაც პირველად პროვოცირება გაუკეთა დოსტოევსკიმ, ხდება ღია, დაუმთავრებელი. ბახტინის აღნიშნული თეორია, რომელიც მან გამოიყენა დოსტოევსკის რომანზე, მიუხედავად უიდის რომანის ახსნას, იმისთვის, რომ მთელი სიღრმით გაგვეანალიზებინა, თუ რა როლს გვთავაზობს ციტატა. საეჭვოა ის კონტექსტი, რომელშიც ვითარდება დოსტოევსკის რომანის მოქმედება, ხდება თავისუფალ არეალში და აქვს კარნავალიზაციის იერი. თუ მივყვებით ბახტინის აზრს, რომანი იმიტომ არის დაუმთავრებელი, რომ ამგვარი ნაწარმოებები პროვოცირებას უკეთებს მკითხველს, ძალდატანება მოახდინოს, რათა რომანში ყველა დასმულ კითხვაზე ნახოს თავისი პასუხი. ბახტინი ამბობს, რომ არა აქვს ერთმნიშვნელოვანი პასუხი. ზუსტად ეს ქმნის რომანის პოლიფონიას და ჩვენ გვინდა ვთქვათ, რომ უიდის რომანი პოლოფონიურია. ციტატა გვეკვლინება ინტერტექსტულად იმიტომ, რომ სწორედ ციტატას შემოაქვს ახალი დისკურსი, შემოაქვს დოსტოევსკის, პუშკინის დისკურსები. ციტატების ერთიანობა არის ანარეკლი იმ სულიერი მდგომარებისა, რომელსაც განიცდის გმირი. სხვისი ჟანრული კოდის გამოყენება დასტურდება ციტატით რომანიდან „ძმები კარამაზოვები“ (ვიციტ რა ძმები კარამაზოვების სიუჟეტი, შეგვიძლია გავაკეთოთ პრესუპოზიცია იმისა, თუ როგორ განვითარდება მოვლენები ჩვენს რომანში, იმ რომანიდან გამომდინარე, საიდანაც ციტატაა წამოღებული). ამასთან ერთად, ციტატა არა მარტო სიტუაციის მარკირებას ახდენს, არამედ პროგნოზირებასაც. ციტატა ორჯერ მეორდება, ორი პერსონაჟის დისკურსში. ბერნარი მიმართავს ოლივიეს: „იცი რომელ სიტუაციაში/გარემოებაში შემიძლია ყველაზე კარგად გამოვჩნდე? ეს არის... ოო! მე მხოლოდ ვიცი, რომ არასოდეს მოვიკლავ თავს, თუმცა იმ მომენტში ძალიან კარგად მესმის დიმიტრი კარამაზოვის, როდესაც ის თავის ძმას ეკითხება, „ესმის მას თუ არა, რომ შეიძლება თავის მოკვლა უბრალოდ აღტაცების გამო, ცხოვრების ჩვეულებრივი მობეზრების გამო, ნაწილებად დაშლა“. და ოლივიე, მოუსმენს რა ბერნარს, მორცხვად გამოთქვამს რაღაც ძალიან პირადულს, რომელიც დაკავშირებულია ედუარდთან და თვითმკვლელობის ცდასთან: მეც მესმის, რომ შეიძლება თავის მოკვლა, მაგრამ ისე, რომ ძლიერი სიხარული განიცადო, რომ მომავალი ცხოვრების წარმოდგენა ძალიან მკრთალი იქნება, ისეთ სიხარულს განვიცდი, რომ ვფიქრობ: საკმარისია, მე კმაყოფილი ვარ და უკვე არასდროს არ...“ ის, რომ ზღურბლის ეს სიტუაცია ნამდვილია, ირიბად ადასტურებს მთხრობელი, გამოაქვს რა მკითხველის სამსჯავროზე სხვა სიტუაცია

– ცრუ-ზღურბლი (ბერნარის წასვლა მშობლიური სახლიდან, რითაც იწყება რომანი). ციტატის სახით შემოდის ბერნარის პირით მოყვანილი თვითმკვლელობის დისკურსი კარამაზოვებიდან, რომელიც თავის მატერიალურ განხორციელებას ჰპოვებს ციტატაში.

ნარატორის დისკურსის გარდა, რომანში შემოდის, მისგან გასხვავებული იდეოლოგიის პერსონაჟების დისკურსები, რაც ბახტინის მიხედვით არ წარმოადგენს ე.წ. იდეოლოგიურ „შეცდომებს“ და თვით ამ პერსონაჟების იდეოლოგიურ დისკურსებს აქვთ პარადიულ-ციტატური ხასიათი. რომანში „ყალბი ფულის მჭრელები“ *პასაგანი* და *სტრუვილი* არიან დოსტოევსკის რომანების მსგავსი ტიპები. *პასაგანი* ამორალური და ცინიკოსია. ლედი გრიფიტის მსგავსად, მას აქვს უნარი, რომ არანაკლები უხერხულობა შეუქმნას რომანისტს თავისი მეორადობით, მსგავსი ლიტერატურული გმირის არსებობის გამო (დოსტოევსკისთან). სწორედ ასე უნდა იყოს გაგებული მთხრობელის შენიშვნა: „არ არსებობს რაიმე ყველაზე მეტად ბოროტი და დიდებით შემკული, ვიდრე ამ ჯიშის მამაკაცი; თუ არა ლედი გრიფიტის მაგარი ქალები. ასეთი ტიპის პერსონაჟები ჩვეულებრივ მყიფე მატერიისგან არიან შექმნილნი.“ *პასაგანის* ყაიდის კაცი გამოუცნობი ბოროტი *სტრუვილის* მაგარია, რომლის გვარი იკითხება, როგორც ანაგრამატიკული ციტატა დოსტოევსკის ნაწარმოებიდან.

სტრუვილს, თავისი უცნაური გვარით, ენიჭება „არაფრანგულობის“, „არასლავურობის რაღაც საერთო კონოტაცია“. შესაძლოა, აქ თანხმონების შეჯგუფება მოდის ჩეხური ენიდან, მაგრამ ფორმის ჩამოყალიბება უფრო მეტად რუმინულიდან. შეიძლება კიდევ ერთი მოსაზრების მოყვანა: ეს არის ანაგრამატიკული ციტატა, სადაც ანაგრამირება ხორციელდება თანხმონების დონეზე და მიმართულია დოსტოევსკის გმირების ორ გვართან ერთდროულად – *სტავრგინი* (ემთხვევა თანხმონები ს, ტ, რ, ვ + ი) და *სვიდრიგაილოვი* (ს, რ, ვ, ლ, +ი).

ჟიდს შემოაქვს პარადიული ელემენტი *პასაგანის* და *სტრუვილის* კამათის სახით, რაც არის დოსტოევსკის იდეოლოგიის ანარეკლი. ამ კამათში, მსჯელობებში სტრუვილის „ძლიერი ადამიანთა ჯიშის შექმნის“, „სელექციის“, „ნაძირალა ადამიანების“ შესახებ, როგორც „ქრისტეს შეგონების აღტერნატივებისა“, ერთიანდება ორი მოტივი რომანიდან “დანაშაული და სასჯელი”: პიროვნების იდეა, „უფლების ქონა“ და ყველაფრის პატიების ქრისტიანული იდეა. სწორედ აქ ვლინდება ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი

ძირითადი პრინციპი, პრაქტიკა ანუ პაროდირება, მაგრამ ეს პაროდირება გამომხატული არა კვლავ წერით, არამედ ეს არის ინტერტექსტუალური ელემენტის შემოყვანა ციტატის სახელით, რომელიც ხშირ შემთხვევაში დიდი ენერჯის მატარებელია, მაგრამ მნიშვნელოვანია ანაგრამატიკული სხვადასხვა სახელის გამოყენება, რაც გვხვდება აგრეთვე გრაკთან. ციტატის როლი სწორედ ამ ჭიდილში/კამათში, დოსტოევსკის პაროდირულ ციტირებაში ვლინდება. დოსტოევსკის პაროდირულ ციტირებას, *სტრუვილი* მიჰყავს საკუთარი ეთიკური ფორმულების შექმნისკენ: „თვითგანწირვის სისასტიკე“ ნაცვლად „ეგოისტური სისასტიკისა“; „ალტრუიზმი“, რომელიც თავხედურად „ეგოიზმს წინასწარ ას ქულას აძლევს“ (ეგოიზმზე ბევრად უპირატესია). ავანტიურული რომანის ნარატიული სქემა თანაფარდობაშია ბერნართან რომანში „ყალბი ფულის მჭრელები“ (სახლიდან გაქცევა, თავგადასავლები, სახიფათო მოვლენები, მოგზაურობები, მგზავრობის მოტივი, დამშვიდობების წერილი). თუმცა მოხრობელი ჩქარობს, დაარღვიოს მკითხველის უანრული მოლოდინი, რადგან ბერნარი, „რომელსაც ინტრიგის ორივე მხარეშია ჩართული“, „ძალიან ახალგაზრდაა“, რომ მოახდინოს ამ ინტრიგის ორგანიზება. *ვენსანის* ხასიათის ევოლუცია არის არსებითად მისი გახრწნილობის ისტორია, რასაც შემდგომში, რომანის კანონების თანახმად, მოსდევს აღზრდა, აღზევება. რომანის სტრუქტურირების შესაძლებლობა ნებისმიერი შემოთავაზებული მოდელის მიხედვით, ლიტერატურული თხრობის პირობითობის გაშიშვლებით, მოცემულ პერსონაჟებსა და მოვლენებს სინამდვილის უტყუარობას ანიჭებს.

მოდერნიზმის ლიტერატურაში ლექსიკური ციტატის ახალი ფუნქციები აღმოცენებულია ცხოვრებაში უანრული აზროვნების ხასიათის ცვლილებით. მოდერნისტულ რომანში ლექსიკური ციტატა ახდენს სხვა უანრული კოდის მარკირებას და ციტატის ეს ფუნქცია დადასტურებულია ერთ შემთხვევაში ავტორის რეფლექსიით უანრთან დაკავშირებით და მეორე შემთხვევაში უანრული მოდელის მეტაფორული წარდგენით. რომანის „მოდელის“ აგება მთავრდება მკითხველის აღქმაში, მაშინ, როცა ტექსტში უანრის ყველა ნიშან-თვისების წარმოდგენა არ არის შესაძლებელი.

მესამე თავის დასკვნები

ლექსიკური ციტატების სიმრავლე, რომელიც განსაკუთრებით შესამჩნევია ნოველებში, ტექსტის მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ლექსიკური ციტატების ილუსტრაციისთვის არჩეულ ნოველებში – მოპასანის ნოველა „ტელიეს დაწესებულება“ და ვნაბოკოვის ნოველა „შობა“, ციტატა გამოდის როგორც კომპოზიციის ელემენტი, რომელშიც მთავარი პრინციპია სიმეტრიის, ეპიზოდების, სიტუაციის, მოტივების პრინციპის დაცვა. ხშირ შემთხვევაში ამა თუ იმ კომპოზიციურ სქემაში ციტატის ჩართვა განაპირობებს ინტერპრეტაციის სწორი მიმართულების წარმართვის შესაძლებლობას. ნოველები აგებულია პარადოქსებზე. ლექსიკური ციტატის გამოყენება მოსახერხებელია აზრის ჩამოყალიბების დროს, როდესაც ერთმანეთს ადარებენ ერთი ტექსტის ორი სხვადასხვა ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. იმ შემთხვევაში, როდესაც ციტატა ემსახურება ტექსტის გაგების მიმართულების ცვლილებას, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ იმაზე, რომ ციტატას აქვს ტექსტის ინტერპრეტირების ფუნქცია და ემსახურება მას. ტექსტში, ამ შემთხვევაში კი ნოველაში, ციტატის არსებობა ახდენს ახალი აზრის გაჩენის პროვოცირებას. ორივე განხილულ მაგალითში ციტატური სიტყვა ნოველაში ორმნიშვნელოვანია, რითიც მიიღწევა მისი განსაკუთრებული სემანტიკური „დატვირთვა“ ტექსტში.

ციტატის ფართო ფუნქციონირების არეალში განვსაზღვრეთ მოტივი, ლეიტმოტივი და არქეტიპის ცნებები. მოტივის ინტერტექსტუალური ბუნება მნიშვნელოვან ფაქტორად წარმოვადგინეთ, რადგან ახალ გამოკვლევებში ის იწოდება როგორც მისი აუცილებელი ნიშანი. მოტივი, რომელიც ეფუძნება ინტერტექსტუალურ განმეორებას, უპირისპირდება ლეიტმოტივს: „ლეიტმოტივის ნიშანი არის აუცილებელი განმეორებადობა ერთი და იმავე ტექსტის *ფარგლებში*; მოტივის ნიშანი კი არის მისი აუცილებელი განმეორებადობა ერთი ნაწარმოების ტექსტის *ფარგლებს გარეთ*“. რაც შეეხება არქეტიპსა და ციტატას, ეს არის ორი სრულიად განსხვავებული რამ. მათი შეხების ერთადერთი წერტილია მათი დაუინებულობა, რომლითაც ისინი კულტურაში მეორდებიან.

გადავჭერთ სადავო საკითხი – შეიძლება თუ არა მოტივი წარმოდგენილ იქნეს ციტატის სახით და რა კრიტერიუმებით განისაზღვრება მოტივის ციტირება. დავადგინეთ, რომ ციტატით გამოხატული მოტივი დიდ როლს თამაშობს ტექსტის დეკოდირებისას და ნაწარმოებიდან ნაწარმოებში ის ინარჩუნებს მოტივს და ამავე დროს სხვა ნოველაში მიმართულებას აძლევს ან უცვლის აზრს.

ნოველასთან ერთად ციტატის ფუნქციონირება შევისწავლეთ აჟიდის რომანში „ყალბი ფულის მჭრელები“. მნიშვნელოვან მომენტად გამოვყავით ნარატიული რიგების გამრავლების პროცესი, როდესაც ერთი სიუჟეტური ხაზი, წყვეტს რა თავის არსებობას, წარმოშობს სხვებს. დავადგინეთ რომანის სიუჟეტის მოდელის შესაბამისობა ცხოვრების დიალექტიკასთან, რომელმაც არ იცის ცნებები „დასაწყისი“ და „ბოლო“. დადგინდა, რომ რომანის ინტერტექსტუალური ხასიათი მუდავნდება ციტატებით „ეგვინი ონეგინიდან“. რომანის გმირები არის ფიქცია, მაგრამ ავტორის დიალოგი მკითხველთან, რომელიც მოელის მკითხველის აქტიურ საპასუხო პოზიციას, არის რეალობა. მკითხველი ამ დიალოგში ხედავს ცხოვრებისეულ რეალობას. ამ რომანის თავისებურება, ანუ თავისუფალი რომანის სტრუქტურის თავისებურება, გამოვსატეთ ციტატისა და ალუზიის გამოყენებით. მაგალითად, რომანში მოყვანილია ციტატა ნიცშედან, ასევე დავამტკიცეთ ციტატების გამოყენება ბალზაკიდანაც. თუ რაოდენ დიდია ტექსტის დეკოდირების მომენტი ციტატის წყალობით, გავიგეთ რემინისცენციებით „ეგვინი ონეგინიდან“. აშკარაა, რომ ალუზიის ფუნქციებიც რომანში შესრულებულია ამავე ნაწარმოებიდან იმპლიციტური ციტატებით. ჩვენმა ანალიზმა გვაჩვენა, რომ „ყალბი ფულის მჭრელები“ არის სხვადასხვა ჟანრისა და კოდის ურთიერთქმედების შედეგი, მასში შემოდის დეტექტიური, ავანტურული და აღმზრდელი რომანების დისკურსები. უიდის რომანის პოლოფონიურობა დასტურდება იმით, რომ ციტატას მასში შემოაქვს ახალი დისკურსი, შემოაქვს დოსტოევსკის, პუშკინის დისკურსი. ციტატების ერთიანობა არის ანარეკლი იმ სულიერი მდგომარებისა, რომელსაც განიცდის გმირი. სხვისი ჟანრული კოდის გამოყენება დასტურდება ციტატით რომანიდან „ძმები კარამაზოვები“. ფაქტია, რომ ციტატა არა მარტო ახდენს სიტუაციის მარკირებას, არამედ მის პროგნოზირებასაც.

მოდერნისტულ რომანში ლექსიკური ციტატა ახდენს სხვა ჟანრული კოდის მარკირებას და ციტატის ეს ფუნქცია დადასტურებულია ერთ შემთხვევაში ავტორის რეფლექსიით ჟანრთან დაკავშირებით და მეორე შემთხვევაში ჟანრული მოდელის მეტაფორული წარდგენით. რომანის „მოდელის“ აგება მთავრდება მკითხველის აღქმაში, მაშინ, როცა ტექსტში ჟანრის ყველა ნიშან-თვისების წარმოდგენა არ არის შესაძლებელი.

თავი IV. ციტატა არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში – ფერწერაში, კინემატოგრაფიაში, მუსიკაში

4.1 ინტერმედიალობა და ინტერტექსტუალობა

როგორც წინა თავებში აღვნიშნეთ, ციტატა ინტერტექსტუალობის მარკერია, მაგრამ, ამასთანავე, ციტატა ინტერმედიალობის მარკერსაც წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ ლიტერატურათცოდნეობასა და ლინგვისტიკაში ფეხს იკიდებს ტერმინი „ინტერმედიალური ციტატა“. სანამ უშუალოდ გადავიდოდეთ ციტატის განხილვაზე არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში – მხატვრობაში, კინოხელოვნებასა და მუსიკაში – ლოგიკურად მიგვაჩნია ვისაუბროთ ინტერმედიალობაზე, რადგან ნაშრომის ამ ნაწილში ხშირად შეგვხდება ინტერმედიალური ხასიათის ნაწარმოებები. ტერმინი ინტერმედიალობა უკანასკნელ წლებში ინტერტექსტუალობის ცნებასთან ერთად გამოჩნდა. როგორც თავად ამ სიტყვის ძირი მიუთითებს, ის გაჩნდა მედიასაშუალებებში, XX საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულში ინტერტექსტუალობის პრობლემის კონტექსტში. ის საფუძვლად უდევს სხვადასხვა სემიოტიკური სისტემის (ძირითადად ხელოვნებისა და ლიტერატურის) ურთიერთქმედებას. ინტერმედიალობა არის მხატვრულ ნაწარმოებში შიდატექსტური ურთიერთკავშირის განსაკუთრებული სახე, რომელიც დაფუძნებულია ხელოვნების დარგების მხატვრული ნიშნების ურთიერთქმედებაზე, ვინაიდან, როგორც ინტერტექსტუალობის განსაზღვრისას აღვნიშნეთ, ინტერტექსტუალობის მთავარი არსი ეფუძნება ტექსტებსშორის სხვადასხვა ხასიათის კავშირებს. ამ ფაქტის საფუძველზე ი. ლოტმანმა წამოაყენა ჰიპოთეზა ნებისმიერი კულტურის და ამასთან ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების „პოლიგლოტიზმის“ შესახებ. კულტურა, პრინციპში, „პოლიგლოტურ“ ხასიათს ატარებს და მისი რეალიზაცია ხორციელდება სულ ცოტა ორი სემიოტიკური სისტემის სივრცეში. აქედან გამომდინარე, „პოლიგლოტიზმის“ მოვლენა ი. ლოტმანის მიხედვით – ეს არის ენობრივი მრავალხმიანობის, ანუ ინტერსემიოტიკურობის მოვლენა, ვინაიდან პოლიმხატვრულ ნაწარმოებში ურთიერთქმედებაშია სხვადასხვა სემიოტიკური მწკრივი. თავდაპირველად ინტერმედიალობა აღნიშნავდა მედიის ცნებას, რომელიც გამოყენებულია საინფორმაციო სივრცის აღსანიშნავად. შემდგომში მედიის ცნების უფრო ფართო გაგებას გვთავაზობს ი. ილინი (ილინი 1989). ის მიიჩნევს, რომ ნებისმიერ ტექსტში ჩართული ნიშანთა სისტემა (მხატვრული და არამხატვრული) საინფორმაციო სივრცის ნაწილს წარმოადგენს. ინტერმედიალობა განიხილება ინტერტექსტუალური

კავშირების კონტექსტში. ინტერტექსტუალობის პოსტსტრუქტურალისტული კონცეფციებით (დერიდა, ბარტი, კრისტევა, ილინი, კოსიკოვი), ნებისმიერი მხატვრული მოვლენა, როგორცაა ტექსტი, რომანი, ფერწერა, სკულპტურა – ყველაფერი ეს აღიქმება, როგორც ერთი დიდი და უსასრულო ტექსტის, ანუ მთელი სამყაროს, როგორც ტექსტის, ერთი ნაწილი.

ძირითადი განსხვავება ინტერტექსტუალობასა და ინტერმედიალობას შორის ისაა, რომ ინტერტექსტუალური კავშირების სისტემაში იგულისხმება დამოკიდებულება ერთი სემიოტიკური მწკრივის (სისტემის) შიგნით, მაშინ, როდესაც ინტერმედიალობა გულისხმობს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სემიოტიკური კოდების ურთიერთქმედებას. ამგვარად, ინტერმედიალური კავშირის მიღმა ჩვენ ვგულისხმობთ პოეტური ან პროზაული ტექსტის კავშირს მომიჯნავე ხელოვნების ნაწარმოებთან, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში ისეთი სტრუქტურების არსებობას, რომლებიც შეიცავენ ინფორმაციას ხელოვნების სხვა დარგებზე. ზოგი მკვლევარი თვლის, რომ ინტერმედიალობა ეფუძნება არა ციტირებას, არამედ ტექსტების კორელაციას. ჩვენ არ ვიზიარებთ ამგვარ მიდგომას და შემოგვაქვს ტერმინი „*ინტერმედიალური ციტატა*“, ვგულისხმობთ რა ერთი მედიალური რანგის ნაწარმოების (მაგ. მუსიკის) ციტირებას ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ამგვარად, ინტერმედიალობა, ისევე როგორც ინტერტექსტუალობა, ტექსტის (ნაწარმოების) ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი საშუალებაა, სადაც ურთიერთქმედებაშია სხვადასხვა სემიოტიკური კოდი, რაც დამახასიათებელია პოლიფუნქციური ნაწარმოებებისათვის. ამგვარია ჟ. გრაკის ნაწარმოებები. გრაკის ტექსტების ინტერტექსტუალური და ინტერმედიალური ანალიზი საშუალებას გვაძლევს, მის ტექსტებში აღმოვაჩინოთ სხვადასხვა სემიოტიკური კოდის არსებობა, რომლებიც იმპლიციტური სახის ციტატებსა და რეფერენციებში ვლინდება.

აღსანიშნავია, რომ სიმბოლისტური მიმდინარეობის ტექსტები გამოირჩევიან მხატვრული სინთეზის პრინციპით, ამიტომ სიმბოლისტების ტექსტებში ინტერტექსტუალობა და ინტერმედიალობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ტექსტის გაგება-ინტერპრეტაციაში.

გრაკის შემოქმედებაში ინტერმედიალური დამოკიდებულება რეალიზდება შემდეგი მიმართულებებით: „*ლიტერატურა-ფერწერა*“, „*ლიტერატურა-მუსიკა*“. მის ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება ფრანგი და უცხოელი მხატვრების, მუსიკოსების, პოეტების, მწერლების სახელები და ნაწარმოებებზე მითითება. მაგრამ მის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ როლს იძენს ვაგნერის მუსიკალური თხზულებები.

თუ ინტერტექსტუალობა არის სხვადასხვა სოციოლექტის დისკურსების ურთერთქმედება ლიტერატურულ ტექსტში და ციტატა წარმოადგენს ტექსტში კოეზიის ელემენტს (რაც წმინდა ლინგვისტური მოვლენაა), იმავედროულად, ციტატა შეიძლება იყოს ინტერმედიალობის ერთ-ერთი მარკერიც არავერბალური ნიშანთა სისტემაში, რასაც ჩვენ მოგვიანებით დავადასტურებთ მაგალითების განხილვით. არავერბალურ სისტემებში ციტატას გააჩნია არავერბალური გამოსატყულების სახე. მაგალითად, მდუმანის სურათში მონა ლიზას უღვაშები (სურათი №4) წარმოდგენილია ციტატა, რომელიც სრულიად უცვლის აზრს სურათს, ესე იგი, ახალ კონოტაციას აძლევს ნამუშევარს. გარდა ტექსტისა, ციტატა, როგორც რიტორიკისთვის დამახასიათებელი ხერხი, გამოიყენება ხელოვნების სხვადასხვა დარგში.

ციტატა, ფაქტობრივად, რომელიმე ნაწარმოების ისტორიულობის მანიშნებელია. სწორედ ეს არის მთავარი არსი, რომელიც ხელოვნების ისტორიკოსებს საშუალებას აძლევს, შეასრულონ რთული საქმიანობა – დაუკავშირონ ფორმები ისტორიას; ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის ისტორიის სპეციალისტები მიმართავენ ჩვეულებას – როგორც კი სხვის კვალს აღმოაჩენენ, ურჩევნიათ, ისაუბრონ „ზეგავლენაზე“ ან „წყაროზე“ ნებისმიერი მოვლენის შესახებ, რაც საკითხის ერთი მნიშვნელობით მარტივ გადაწყვეტამდე მიიყვანდა (x-ზე ზემოქმედებს y), ლაპარაკი ზეგავლენაზე და წყაროზე, ყოველთვის სირთულეს უქმნიდა მეცნიერებს, სანამ არ გაჩნდა ნაწარმოების ინტერტექსტუალური ანალიზის მეთოდი, რამაც საშუალება მისცა მათ დაეძლიათ ეს სირთულე. (P.Beylot 2004). რომელიც როგორც უკვე წინა თავებში აღვნიშეთ, შემოტანილ იქნა სამეცნიერო მიმოქცევაში იუღია კრისტევას მიერ, ის თვლიდა, რომ: ნებისმიერი ნაწარმოები (*მობრეცილი ლამპა, ავინიონის ქალიშვილები, მშვიდი ფუფუნება, ველოსიპედის ბორბალი*) „იქმნება ციტატების მოზაიკის მსგავსად“. უმბერტო ეკოს, მოყავს რა მაგალითად, ჯოსის “ულისე” აღნიშნავდა, რომ “წიგნები ყოველთვის სხვა წიგნებზე საუბრობენ; ასევე ხელოვნების ნაწარმოებები მუდამ ხელოვნების სხვა ნაწარმოებებზე საუბრობენ. ამ შემთხვევაში ციტატის როლი, დიდ მნიშვნელოვებას იძენს. (P.Beylot 2004).

4.2 ციტატა ფერწერაში

წინა თავებში ჩვენ განვსაზღვრეთ, თუ რა არის ციტატა ლიტერატურულ ტექსტში. ახლა კი ვეცდებით განვსაზღვროთ, თუ რა არის ციტატა ფერწერაში და რა ფუნქციის მატარებელია ის. უდავოა, რომ ინტერტექსტუალობის თეორია ვრცელდება ფერწერულ ნაწარმოებებზეც. ამ თავში ჩვენი მიზანია, დავადგინოთ, თუ რა არის ფერწერული ციტატა, როგორ ხდება მისი ინტეგრირება ახალ ქსოვილში, ვინაიდან ჩვენ ყველა ფერწერულ ციტატას პოსტმოდერნისტული თეორიის ჭრილში განვიხილავთ და აღვიქვამთ, როგორც ტექსტს.

ციტირების გამოყენების მეთოდი მხატვრობაში ახალი არ არის. XVII საუკუნეში მრავალი მხატვარი მიმართავდა ამ ხერხს, რათა სრულად გამოიყენოს ფორმალური და სივრცობრივი შესაძლებლობები. ველასკესი იყენებდა ამ ფორმალურ ხერხს თავის ცნობილ *მენინებში*, სადაც ის, ტილო ტილოში (mise en abyme) და აზრის ინტერაქციის თამაშის მეთოდს იყენებდა. ციტირება უდავოდ უფრო ხშირია XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან და აპოგეას აღწევს მეოცე საუკუნის ხელოვნებაში. ეს ხდება იმიტომ, რომ ექსტრალინგვისტური ფაქტორებისა (მეტაფაქტორები) და ცხოვრებისეული პარადიგმების, პოლიტიკურ-ეკონომიკური კონტექსტის მკვეთრმა ცვლილებამ, მეცხრამეტე საუკუნესთან შედარებით, სხვა გამოწვევების წინაშე დააყენა ხელოვნები.

ფაქტია, რომ ფერწერული ციტატების ცვალებადი ბუნებისა და მისი უზგეულო გავრცელების მომსწრე ვართ XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან მოყოლებული, როდესაც დაიწყო კულტურული ფენომენების დეგრადაციისა და ნიველირების დაგმობა. ამ დროს, გაბატონებული იყო მოგზაურობა და კულტურული გაცვლები, რაც აუცილებელს ხდიდა სხვადასხვა ქანრისა და სტილის ნაზავის დამკვიდრებას, ავრცელებდა ჰიბრიდულსა და შერეულ სტილს; თავად მხატვარი, მსგავსად იმ მეძველმანის, რომელსაც ბენჟამინი თავის ტექსტში ბოდლერის შესახებ ახსენებს, ამიერიდან იძულებულია, რომ მძიმე შრომა გასწიოს ან იკვლიოს მემკვიდრეობით მიღებული ფონდი, თითქოს ამიერიდან მას მხოლოდ ის მისია აკისრია, რომ თავი მოუყაროს და ხელახლა გამოიყენოს წარსულის ლიტერატურული და მხატვრული ნიმუშები. ასეთი ხერხით შექმნილი ნაწარმოებები გამორიცხავს ისტორიულობას, მემკვიდრეობითობას და ავტორის (შემოქმედის) როლის დაკნინებას ემსახურება და მისი როლი დაყვანილია, მხოლოდ წინამორბედი ნაწარმოებების “ძარცვამდე”. მთელი პოსტმოდერნიზმი დაყვანილია აღსანიშნების თამაშამდე. იქმნება მეორე

ხარისხის ესთეტიკა, რაც იმის აღიარებაა, რომ არ შეგიძლია განასხვავო და დაადგინო იერარქია, ან კიდევ რეალობისაგან მოწყვეტის პროცესის აშკარა გამოვლენა, რომელიც ნებისმიერ საგანს მის ილუზიაში (მსგავს საგანში) გარდაქმნის.

თანამედროვე ხელოვნების წინამორბედ ხელოვნებასთან კავშირი გახდა მრავალი კვლევის საგანი. არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში ციტატის გამოყენების სხვადასხვა მიდგომა არსებობს. ერთ-ერთი მიდგომა ის არის, რომ ციტირების მოვლენის გამოვლენა ძირითადად მხატვრული ნიმუშების გამოფენის დროს ხდება. უმეტესად ეძიებდნენ მხატვრების მხრიდან განსაკუთრებულ ციტირებებს. დროთა განმავლობაში ციტირების პრაქტიკამ ცვალებადი ასპექტები შეიძინა და მასსა იმიტაციასთან (კოპიასთან) ზღვარი ბუნდოვანი გახდა. ციტირება, ძალიან ხშირად იმიტაციის, ანუ კოპიოს, ზღვარზე გვევლინება. თუ ამ მოვლენას ისტორიული ასპექტიდან მივუდგებით, აღმოჩნდება, რომ საუკუნეების განმავლობაში ფერწერული ტრადიცია მდიდრდებოდა გამოჩენილი ოსტატების მიერ თანმიმდევრულად შეტანილი წვლილით და თითოეული შემდგომი ოსტატი ხატვას კოპირებითა და აღიარებულ შედეგებზე მიბაძვით სწავლობდა. ანდრე კასტელი წერს: „ნორმების დაცვით შესრულებული პირველი კოპიოები გამოირჩეოდნენ კოპისტის ბრწყინვალე ტექნიკით, მაგრამ ხშირად კოპირებული ნაწარმოები დეფორმაციას განიცდიდა. ასევე მნიშვნელოვანი იყო პირველადი ტილოს ძირითადი ფორმისა და კომპოზიციის შენარჩუნება, მაგრამ ხშირად რეპროდუქცია მცდელობას დეფორმირებული ფორმით გვევლინებოდა.“ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმიტირებული ნაწარმოები (ნიმუში) ნაკლებად ხვდებოდა კრიტიკის ქარცეცხლში. რენესანსის პერიოდში ნაკლებად ექცეოდა ყურადღება იმას, თუ რამდენად ზუსტად იყო იმიტირებული ანტიკური პერიოდის ორიგინალი. ხშირად ეს იყო თავისუფალი ადაპტაცია ან კიდევ პასტიში, რომელიც ძველი ნიმუშის ირონიულ ვარიაციას წარმოადგენდა (დ.შნაიდერი, 1999).

ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს ის ნაწარმოებები, რომლებიც ცილდება სუფთა იმიტაციის მოვლენას და შექმნილია სხვა გამოჩენილი მხატვრების მიხედვით, სადაც ეს უკანასკნელი მხოლოდ შთაგონების წყარო იყო და დაშორებულია მისგან თავისი სტრუქტურით, კომპოზიციითა და ნაწილობრივ შინაარსით. თუ მხატვრულ ნაწარმოებს განვიხილავთ როგორც ტექსტს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის ძველი ნახატის ანუ ტექსტის „რეეკრიტური“ (გადაწერა, ფრ. *réécriture*). მაგალითად, განვიხილოთ მანე. ყურადღებას ადარ აქცევენ ადრე

შექმნილ ტილოებს, რომლებიც მისი შთაგონების წყარო გახდა. “საუზმე ბალახზე” (სურათი №1), რომელიც შექმნა რაფაელისა და ჯორჯონეს ტილოების მიხედვით; *ოლიმპია* (სურათი №2), მანემ ტიცციანის *ურბინოს “ვენერას”* შთაგონებით შექმნა; “*აივანი*” (სურათი №3) შეიქმნა გოიას “*მახები აივანზე*” შთაგონებით და ა.შ. მანეს შთაგონების წყაროს წარმოადგენდნენ იმ დროისთვის ის მხატვრები, რომლებიც გამოხატვის გამბედაობით უსწრებდნენ თავიანთ დროს და ნამდვილად ორიგინალურები იყვნენ. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ისეთი ნამუშევრების განხილვა, რომელიც ტრანსფორმირებულია ანუ მანესთვის ჰიპოტექსტი იყო. ამას გარდა, მანე ყველანაირად ცდილობდა, არ გაენადგურებინა წარსული (ანუ ჰიპოტექსტის) ფერწერული სტილის კვალი, მაგრამ სწორედ მისი ნაწარმოების გენიალობა და ნოვატორობა, მდგომარეობს იმაში, რომ მან შეცვალა, პერსპექტივა, მოდელი (ნიმუში), შუქ-ჩრდილების კონტრასტი, რათა კლასიკური შინაარსის სიუჟეტი თანამედროვე ნაწარმოებად გარდაექმნა. წარსულის მოშველიებით (რეფერენციით), რომელიც მანემ განახორციელა, ის თავად ჩაერთო მხატვრული ასახვის ევოლუციურ მნიშვნელოვან ციკლში. ადრინდელი მხატვრების დამოწმება მას ძირითადად იმისთვის სჭირდება, რომ ხაზი გაესვა თავის განსხვავებულ სტილზე და თან ეღიარებინა მათთან კავშირი. მისი მეთოდის სიმდიდრე იმიტაციაში კი არ არის, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა რენესანსის დროს, არამედ კონფრონტაციაშია (პ. ბონიელი). ის ქმნიდა ნაწარმოებებს ადრინდელი ნაწარმოებების საფუძველზე, მაგრამ კარდინალურად ცვლიდა ხატვის ხერხებს და ამგვარად, ის იღებდა თვისობრივად ახალ ნაწარმოებს, რომელიც აბსოლუტურად განსხვავდებდა რენესანსის დროს იმიტაციის გამოყენების ხერხისგან (P.Beylot 2004).

XX საუკუნის ავანგარდისტი მხატვრები, თავის მხრივ, ცდილობენ მანეს სტილს ჩამოშორებოდნენ, ცდილობენ დისტანცირებას და ის მგზას გაყოლოდნენ, გამოყენებას, რომელსაც ციტატიდან თამაშის კონოტაციამდე მიჰყავდა ისინი. ამგვარი ხერხების გამოყენებას, დიდი მხატვრების ნაწარმოების ირონიზირებამდე და პასტიშირებამდე მიყავდა, მაგრამ ამავე დროს წინამორბედების მიმართ პატივისცემასაც ინარჩუნებდა. მალევიჩის შემდეგ, 1914 წელს, დიუშამი იღებს ჯოკონდას, რათა შექმნას ცნობილი LHOOQ (ჯოკონდა უღვაშებით, სურათი №4). ამას მოჰყვა ის, რომ მთელმა რიგმა მხატვრებმა მას ბრმად მიბადეს და მოახდინეს ამ ხელოვნების სიმბოლოს ჩასმა, ასიმილირება, გარდაქმნა თავიანთ ნახატებში, შეუდგნენ ამ სიმბოლოს მანიპულირებას და ეს ბედი არა მხოლოდ ჯოკონდას ეწია. 1924 წელს, მან რეიმ შექმნა თავისი *ენერის ვიოლინო* (სურათი №5), აიღო რა

საფუძვლად ენგრის *“la grande baigneuse”*, ის მარტო კლასიკოსი დიდოსტატის შემოქმედებით როდია შთაგონებული, მას მიყვაროთ სიტყვებისა და გაბედული ნიშნების თამაში. თუკი მის შემოქმედებაში პატივისცემა წინამორბედი მხატვრის მიმართ ჯერ კიდევ იგრძნობა და დაცულია დისტანცია, დროთა განმავლობაში ეს დისტანცია სულ უფრო და უფრო იზრდება. ამის დამადასტურებელია, როგორც მან რეის ფოტოგრაფიული კოლაჟი, ასევე მაგრიტის *“აივანი”*, სადაც ის იყენებს რა მანეს *“აივანს”* ანაცვლებს პერონაჟებს კუბოებით. ჩამოთვლილ შემთხვევებში, ნათლად ჩანს ის დაშორება, რომელიც ხდება ჰიპოტექსტსა და ჰიპერტექსტს შორის. ვინაიდან მაგრიტი, ნაკლებად ზრუნავდა ტექნიკაზე და პირიქით, დიდ ყურადღებას აქცევდა გამოხატვისა და აღქმის ასპექტებს, ისევე როგორც ნიშნებისა და სიმბოლოების ძალას.

ციტატას ფართოდ იყენებს კირიკო თავის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით მისი ეგრედწოდებული „მეტაფიზიკური“ პერიოდის შემდეგ. ასევე გამოჩენილი მხატვარი, რომელმაც საკმაოდ ბევრი რამ გამოიყენა წარსულის რეპერტუარიდან, იყო პიკასო. ის, თავის მხრივ, იმავე პატივისცემის/ხატმებრძოლეობის დიალექტიკაში ჩაერთო და სრულიად ახალი ფორმა შესძინა მხატვრობას. პირველი, რაც მან გააკეთა ეს იყო ფიგურალური ნახატის უკუგდება, მან დაარღვია ნახატის ერთიანობა, როგორც ცნობილია მან დაუდო საფუძველი აბსტრაქტულ ხელოვნებას (P.Beylot 2004).

1955 წელს დელაკრუას ტილო *ქალაქ ალჟირის ქალები*, პიკასოსთვის 15 ტილოს შთაგონების წყარი გახდა და 1957 წელს მან ფუნჯითა და ფანქრით 50-მდე ფრეილინა დახატა თითოეული წახნაგის შესწავლით, რითაც განაგრძო ევლასკესის მიერ დასმული პრობლემატიკა მხატვრისა და მისი შემოქმედების მიმართების შესახებ. გამოჩენილი მხატვრების მსგავსად ინტერესდება ყურადღებას ამახვილებს მხატვრის მარადიულ და ცენტრალურ თემაზე, თუ რაში მდგომარეობს მხატვრის ხელობა. ძველი მხატვრობის აღუზიების საშუალებით პიკასო კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს თავისი შემოქმედების განსხვავებულობას. მიუღებელი იქნებოდა პირდაპირ გადახატვა, მისი ძიების მთავარი მიზანი იყო მათი გამოყენება მაღალი მხატვრული ღირებულების გამო, რათა შემდგომ მათში შეეტანა ცვლილებები და ახალი ხერხების, ახალი მოტივების ციატატების საშუალებით, შემოტანით, ახალი ტილო შეექმნა (არსებული ტილოების საფუძველზე). ძველი ტილოების ენიგმატური ხასიათი, პიკასომ ამ ხერხების გამოყენებით, კიდევ უფრო ენიგმატური გახდა. თავის მხრივ, პიკასოს ნახატები მრავალჯერ იქნა

გამეორებული, ციტირებული, იმიტირებული, პასტიშირებული ომის შემდგომი მთელი თაობის მიერ და აქ შეიძლება დავასახელოთ უამრავი *გერნიკა* (სურათი №6), რომელიც გაიმეორა ლუი ეშენბლაიკენერმა თავის ნახატში *ომი* (1945), რიკო ლებრენმა, *ჩვენების მიცემა* (1950), რენატო გუტუზომ, *ომის ტრიუმფი* (1966), ეჟენ მიაესკომ, *ხმის მიცემა* (1977), რანდალ ენოსმა, *გერნიკა* (1974), ენრიკო ბაუმა, *ანარქისტ პინელის დაკრძალვა* (1972). ამასთან, არ უნდა დაგვავიწყდეს გერნიკას 8 ვარიაცია, რომელიც ჯგუფმა *ქრონიკამ* (*Equipo Cronica*) განახორციელა 60-იან წლებში და თანაც სია სრული არ არის.

პოსტმოდერნისტ მხატვართა თაობამ, რომელსაც ჩვენს კვლევაში ეუბრუნდებით, პიკასოს შემოქმედებაში ჩადებული ბევრი იდეა გამოიყენა, მაგრამ იმგვარად რომ, ახალი ციტატების შეტანით ამ მხატვრებმა, თავიდან აიცილეს პლაგიატი. ისინი, როგორც ეს საერთო პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისთვის იყო დამახასიათებელი, მიმართავდნენ რა სხვადასხვა ციტატების შემოყვანას, ნახატების დესაკრალიზაციას და პასტიშირებას ახდენდნენ. მაგრამ, განსაკუთრებით გვინდა ხაზი გავუსვათ იმას, რომ ამით საუკუნეების მიღმა შექმნილ ტილოებთან თითქოს აზრის გაცვლას, დიალოგს ახორციელებდნენ და ამგვარად ახალ ნაწარმოებს ქმნიდნენ.

იმ მოსაზრების გასამყარებლად, რომ ციტატა ფერწერის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ხერხია, შეიძლება მოვიყვანოთ ნელსონ გუდმანის მიერ შემოთავაზებული განსხვავება ავტოგრაფიკულ და ალოგრაფიკულ² ხელოვნებას

² ალოგრაფიკული ხელოვნება ის ხელოვნებაა, სადაც არც ერთი გაყალბება არ არის შესაძლებელი, რადგანაც არსებობს პირობითი ნიშნების სისტემა, რომელიც ერთ-ერთ გარანტიას წარმოადგენს ნაწარმოების შექმნისა და გავრცელებისა. რა თქმა უნდა. საუბარია ერთსა და იმავე ნაწარმოებზე; ამგვარად, ყველა შესრულება, რომელიც იცავს იოჰან ბახის მიხედვით „ვენების“ პარტიტურას, ითვლება ამ ნაწარმოების შესრულებად, თუნდაც განსხვავება იყოს მათ შორის (პარტიტურისადმი ერთგულება ნებას გვრთავს, რომ ის განვიხილოთ როგორც ერთი ტიპის განსხვავებული ეგზემპლარები). აღნიშნული მოსაზრება ეკუთვნის ნელსონ გუდმანს, რომელიც გვთავაზობს განსხვავებას ე. წ. ალოგრაფულ და ავტოგრაფულ ხელოვნებას შორის. ალოგრაფული ხელოვნება ეყრდნობა პირობითი ნიშნების სისტემას, სადაც გამორიცხულია ნაწარმოების შექმნის დროს რაიმე გაყალბება. ასე მოჰყავს, მაგალითად, იოჰან სებასტიან ბახის „ვენების“ შესრულება, ეყრდნობა ერთსა და იმავე პარტიტურას, მაგრამ შესრულების განსაკუთრებული ეგზემპლარები არსებობს, მაშინ როცა, ავტოგრაფიკული ხელოვნება ის ხელოვნებაა, სადაც გაყალბება შესაძლებელია იმ პირობით, თუ, მაგალითად, გამყალბებელი განახორციელებს ვერმეერის „მერძევე ქალის“ კოპიოს, ამ შემთხვევაში ამ ტილოს სხვა ეგზემპლარზე არ იქნება საუბარი, არამედ ორიგინალისაგან განსხვავებულ კოპიოზე და რომლის სიყალბე შეიძლება მხოლოდ ისტორიულმა მოკვლევამ დაადგინოს. ნ. გუდმანი ასკვნის: „ნებისმიერი შესრულება შეიძლება განსხვავდებოდეს სიზუსტისა და ხარისხის ელემენტების მიხედვით, თვით „ავთენტურობითაც“, ერთგვარი იდუმალებით, მაგრამ ყველა სწორი რეალიზაცია იმავე საფუძველზე ნაწარმოების ავთენტურ რეალიზებას წარმოადგენს. სამაგიეროდ, მაგალითად რემბრანდტის რომელიმე ტილოს ყველაზე ზუსტი კოპიოებიც მისი

შორის. სწორედ ფერწერა მიეკუთვნება ავტოგრაფიკულ ხელოვნებას, რომელსაც შეიძლება ასევე ვუწოდოთ „თავისებური ხელოვნება“, რადგანაც ის ერთეულ ნაწარმოებებს ქმნის: ორიგინალის საფუძველზე შექმნილი ტილო, ყოველთვის სხვა ტილოა, რომელიც ერთნაირი ნიშნების პრინციპების საფუძველზე ერთმანეთისაგან ძირითადად საკუთარი ნიშან-თვისებებით განსხვავდება. თუკი ტილო მხოლოდ ერთხელაა შექმნილი, სამაგიეროდ, მისი რეალიზება ორჯერ მოხდა. ფერწერულ ქმნილებასა და მის კოპიოს შორის, თუნდაც ის სრულყოფილი იყოს, უცილობლად იჩენს თავს განსხვავება შესრულების, სტილის დარღვევის თვალსაზრისით. ეს გადაულახავი განსხვავებაა, რადგანაც ტილო ხელით იქმნება, ეს იმას ნიშნავს, რომ ვერასოდეს მოხდება, მკაცრად იდენტური ნაწარმოებების შექმნა. აქედან გამომდინარე ჩვენ გამოგვაქვს დასკვნა, რომ ვინაიდან ინტერტექსტუალობა ყოველთვის გამოვლინდება და სახეცვლილების საფუძველია, ვასკვნით, რომ ინტერტექსტუალურ მეთოდზე შექმნილი ნაწარმოები კოპიო არასდროს იქნება.

ზოგადად ციტატა მხოლოდ მაშინ არსებობს, თუკი ნაწარმოები ან ნაწარმოებები შეიძლება იდენტიფიცირებულ იქნეს. თუმცა მხატვრობაში გამოცნობის პროცესი შეიძლება რთული გახდეს. მაშინ, როცა ლიტერატურულ ციტატას მითითებული აქვს წყარო, მონაცემების ჩამონათვალი, მოცემულ შემთხვევაში ის უფრო მეტად იმპლიციტურია ხელოვნებაში: უფრო მეტად ციტირებული ნაწარმოების სათაურში შეიძლება იყოს ნახსენები რამდენიმე ელემენტი, რომელიც პირველწყაროს იდენტიფიცირების საშუალებას გვაძლევს. რთულია ციტატის ამოცნობა ფერწერაში, ვინაიდან აქაც, როგორც ლიტერატურულ ტექსტში, მკითხველის/მაყურებლის კომპეტენციასა და კულტურული ცოდნის დონეზეა დამოკიდებული მისი გაშიფვრის უნარი. თუკი მაყურებელი შეძლებს ციტირებული ორიგინალი გამოყოს, თანამონაწილეობის შთაბეჭდილება უფრო გაძლიერდება და ამოცნობისა და ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა ამით უფრო გაიზრდება. მაგრამ თუკი ის მარცხს განიცდის, ის ვერ გამოიცნობს შექმნილი ნაწარმოების მეორეხარისხოვან ბუნებას, მას გარდაქმნის ან აზრს დაუკარგავს. ფერწერაში ახალი ნაწარმოების შექმნა ციტატების საშუალებით, გაცილებით რთულია ვიდრე ლიტერატურულ ნაწარმოებში. მაგალითად, საღვადორ დალის ტილოები არის ინტერტექსტუალური, ჩვენ ვხედავთ ელემენტებს ამოღებულს პირდაპირ ბოსხის „ტრიპტიხიდან“. ჩვენი აზრით, ბოსხის ნაწარმოები

ნაწარმოების უბრალო იმიტაცია ან გაყალბებაა და არა ახალი ნიმუშები“, Nelson Goodman, *Langage de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 147.

დატვირთულია ისეთი ძლიერი ენერგეტიკით, რომ საუკუნეების მანძილზე გავლენას ახდენდა მოელ რიგ მხატვრებზე. თუმცა, ჩვენი მიზანი აქ არა ხელოვნებათცოდნეობითი ანალიზი, არამედ ციტატების გამოყენების მნიშვნელობა. წინამორბედ მხატვართა ციტატების გამოყენებას ვხედავთ თანამედროვე ქართველ მხატვართან – ამირ კაკაბაძესთანაც. ჩვენ შეგვიძლია ამოვიცნოთ და განვასხვაოთ ქვეცნობიერი ციტატები. ჩვენი აზრით, თუ სალვადორ დალი ციტატებს იყენებს ბოსხის ნაწარმოებებიდან, ამირ კაკაბაძე თავის მხრივ იყენებს ციტატებს ბოსხისა და ციტატებით დახუნძლულ დადლის ნაწარმოებებიდან, ანუ აქ თავს იჩენს სამმაგი ინტერტექსტუალობა. გამოვთქვამთ ჰიპოტეზას, რომ ყველა ის ციტატები, რომელსაც არა აქვთ აშკარა იმპლიციტური ხასიათი, ანუ რომელიც არ არის შემოყვანილი განზრახ, ატარებენ ქვეცნობიერ ხასიათს. მ. დიუშამის შემთხვევაში კი, როდესაც მონალიზას აშარუებს, განზრახ შემოაქვს ციტატა (უღვაშები), რაც დესაკრალიზაციისა და ეპატაჟის როლს ასრულებს. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სალვადორ დალის ნაწარმოებში ჩვენ გვხვდება ბოსხის ციტატები, რომელიც ძნელად ამოსაცნობია ისეთი მაყურებლისთვის, რომელიც არ არის კომპეტენტური, არ აქვს ამოცნობისთვის საკმარისი კულტურული დონე. მაშინ, როცა ლიტერატურულ ტექსტში, როგორც უკვე ვთქვით, მითითებულია წყარო და აღქმა მარტივია. თუმცა ნაწილობრივ არ ვეთახნებით ნელსონ გუდმანის აზრს, ვინაიდან ციტატა, რომელიც ინტეგრირებულია ლიტერატურულ ნაწარმოებში, ასევე მოითხოვს კომპეტენტურ მკითხველს.

აქედან გამომდინარე, ყველა ჩვენ მიერ ჩამოთვლილი მხატვარი იყენებს ფერწერულ ციტატას და ქმნის ახალ ნაწარმოებს. აწარმოების ხელახალი შექმნა და არა უბრალო გამეორება დამახასიათებელია სწორედ ფერწერული ციტატისათვის. ის მიმართულია იმისკენ, რომ ახალ სივრცეში გადმოსცეს ადრე შექმნილი ნაწარმოები, რომელიც უფრო ხშირად კულტურულ მემკვიდრეობას განეკუთვნება. ამით ის განსხვავებას ქმნის, რომელიც უცილობლად ორიგინალი ნაწარმოებისგან მის სიშორეს ადადგენს (აახლოებს ერთმანეთთან). სქოლიოში მითითებების თამაშით, რომელსაც ადადგენს აზრის დონეების გაძლიერებით, რომელსაც ის წარმოქმნის, რა თქმა უნდა, მხატვარი ციტირებულ ნაწარმოებს უბრუნდება, თუმცა ამის მიღმა შეკითხვებს სვამს თავად მხატვრობის მექანიზმებისა და თავისებურებების შესახებ. ინტერტექსტუალობის მარკერი, ციტატა, გაორების შედეგს ქმნის, რომელიც ვიზუალური კომენტარის ეკვივალენტურია; როგორც თვითშეცნობადი ქმედება, ის ფერწერული კოგიტოს

ფორმას იღებს; როგორც მეტა-ფერწერული პრაქტიკა, ის მხატვრობის თეორიას აყალიბებს (P.Beylot 2004).

ციტატის გამოყენება ტექსტში, ვერბალურ თუ არავერბალურ ნიშანთა სისტემაზე აგებულ ტექსტში, ემსახურება პირველადი ნაწარმოების, ანუ ჰიპოტექსტის, დესაკრალიზაციას, პასტიშიზაციას, ირონიზაციასაც, იმ დროსთან შეფარდებით, რომელშიც ის იქმნება. ახალი ნაწარმოები ყოველთვის გამოძახილია იმ დროისა, რომელშიც ის შეიქმნა. არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში ვიზუალიზაციის მომენტი არის უფრო მკაფიო და ხელოვნურად შემოტანილი ციტატა უფრო ადვილად ამოსაცნობია, მაგრამ მაშინ როდესაც ციტატები, ერწმის ფერწერული ტექსტის ქსოვილს და მასთან ერთად ჰომოგენურ მთლინობას წარმოადგენს, მისი ამოცნობა რთულია. მხატვრულ ტექსტში უფრო მეტ სიძნელეს ვაწყდებით, ციტატა ყოველთვის სხვა ნაწარმოებიდან შემოდის. რაც შეეხება არავერბალურ ტექსტს, ციტატა შეიძლება არ იყოს სხვა ნაწარმოებიდან შემოტანილი, არამედ შესაძლოა, იყოს მხატვრის ფანტაზიის ნაყოფი. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია განვასხვაოთ:

1. ციტატა, რომელიც შექმნილია სხვა ნაწარმოების საფუძველზე, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ “რეკრიტურს” (გადაწერას). ამ შემთხვევაში იცვლება სტრუქტურა, კომპოზიცია და მოდელი;
2. ციტატა, რომელიც არ არის საიდანმე ამოღებული და წარმოადგენს ხელოვანის ფანტაზიას (მაგ. ჯოკონდას უღვაშები). მსგავსი შემთხვევის არსებობა ვერბალურ ნიშანთა სისტემაში წარმოუდგენელია, არავერბალურში კი - ხშირად გვხვდება.

ფერწერული ტილო შეგვიძლია შევადაროთ რთული წინადადებას. წინამავალი ვიზუალური ექსპერიმენტები წარმოადგენენ გაუთვალისწინებელ კომბინაციებს, წარმოსახვა კი ქმნის გაუთავებელ ახალ ასოციაციებს: გამოსახულება ვრცელდება სხვა გამოსახულებაზე, ხოლო მისი საწყისი ფორმა მუდმივ ტრანსფორმაციას განიცდის” (პ. ბონიელი, ინტერნეტსაიტი).

4.2.1 ციტირება და სესხება ფერწერაში

იმისთვის, რომ ციტატის ფუნქციონირება უფრო საფუძვლიანად განგვეხილა, მიზანშეწონილი იქნებოდა, ერთმანეთისგან გაგვეჩიხა, განსაკუთრებით ხელოვნების

სფეროში, ციტირებისა და სესხების მოვლენები. თუკი ხელოვნებმა რაიმე ისესხეს ხელოვნების სხვა სფეროდან (კინემატოგრაფებმა ფერწერიდან, მხატვრებმა მუსიკიდან, ლიტერატურიდან, ფოტოგრაფიიდან, მწერლებმა ფერწერიდან და ა.შ.), ან კიდევ სხვა უფრო ფართო სფეროდან, რომელიც არ არის და არც ყოფილა „ხელოვნების“ დარგი, ეს მოვლენა განსაკუთრებით XX საუკუნეში იყო გავრცელებული. ამ ფაქტს მივყავართ ინტერმედიალურობისკენ. ამ მოვლენაში, ფაქტობრივად, ვლინდება ის, რომ ადგილი აქვს „გაცოცხლებას“, ჩიხიდან გამოსვლას, რომელიც ეფუძნება მიბაძვის უნარს და ზოგჯერ წარმოშობის მსგავსი თვისების ასიმილირებას (დ. შნაიდერი, 1999). პრიმიტიული ხელოვნების, სახალხო ხელოვნების, მედიასაშუალებებისა და ა.შ. მიბაძვას. XX საუკუნის სახვითი ხელოვნების ისტორია შეიძლება უმეტესწილად დაწერილი და შესწავლილი იქნეს ამ თვალსაზრისით. ხელოვნების ისტორიის მიბაძვა ერთდროულად ძველი, მაგრამ გავრცელებული და განსაკუთრებული მეთოდია. ის შეესაბამება მეტად მრავალფეროვან მხატვრულ, კულტურულ და იდეოლოგიურ თვალსაზრისს. დიდოსტატთა გაკვეთილიდან დაწყებული, სიმბოლური რიტუალით დამთავრებული, მამის მკვლელობის ჩათვლით, მოტივაცია განსხვავდება. ის განსაზღვრავს ამ „პრიზას“ (აღებას) და „რეპრიზას“ (გამეორებას). საკითხის გასამარტივებლად შეიძლება მიბაძვის 5 ტიპი გამოვყოთ: სტილისტური მოდელი; ჩამოყალიბება, სახვითი სტრუქტურის რეპრიზა (გამეორება); სიუჟეტი, იკონოგრაფიული მიბაძვა; რეპრიზა და პროვოკაცია, ჩამოშორება, ირონიაც კი, ან ორიგინალის დამახინჯება; ციტატა, ინკლუზიის ჭეშმარიტი ეფექტი (დ. შნაიდერი, 1999).

ამგვარად, მიღებული სწრაფვა შეგნებულად გვერდზე დატოვებდა სტილისტური მოდელების მიბაძვას. ეს ძალზე ექსტანსიური მოვლენა არ იყო დამახასიათებელი XX საუკუნის მხატვრული პრაქტიკისთვის. თუკი ციტატა ტექსტში თავს იჩენს ორაზროვნების გარეშე ბრჭყალებით, რომელიც ავტორზე მიუთითებს, ამ შემთხვევაში სხვა, უფრო ფარულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. ვიზუალურ ხელოვნებაში ასეთივე დარწმუნებით შეუძლებელია ამაზე საუბარი, ძნელია მიბაძვისაგან გარჩევა. თუმცა, მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურაში შეძლებისდაგვარად უფრო მეტად, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებში, ინტერტექსტუალობამ თავისი როლი შეიძლება ითამაშოს ფარულად, აშკარა პუნქტუაციის ხერხების გამოყენების გარეშე. ვფიქრობთ, რომ მიბაძვა თუ რაიმეს დამოწმება ყოველთვის არსებობდა და გადამწყვეტი როლი ითამაშა ყველა დროში, მოდერნიზმის ჩათვლით, რომელიც მანედან მომდინარეობს. „თავისუფალი

ციტირება” თანამედროვე ეპოქისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა. ესენია: დაწვრილებითი აღწერა, ხელახალი კითხვა, რეალურ პირობებთან მიახლოება, რიმიეკი (გადაკეთება), გადამუშავება, პაროდია.

როცა საუბარია ციტატებზე, რომლებიც ხელოვნების ისტორიული მემკვიდრეობიდანაა ამოღებული და არა იქიდან, რაც მომრავლებული კონტექსტებიდან მომდინარეობს და შეიძლება ხელოვანთა მიერ გადამუშავდეს, საჭიროა განვსაზღვროთ განსხვავება. დიალოგი დიდოსტატებთან ყოველთვის არსებობდა. ისაუბრო სხვაზე (ან სხვასთან), ნიშნავს ისაუბრო საკუთარ თავზე, – ამბობდა მ. ბახტინი. შავი, თეთრი და სადაფისებრი ჩალისფერი ფერების მდიდრულ გამაში მაქს ბეკმანმა 1928 წელს დახატა *ლოუა* (სურათი №7). რენუარის მიერ შექმნილი ბრწყინვალე ტილო *ლოუა* ასევე ასახავს თეთრი და შავი ფერების ცვლილებას: „ან ლუერში გამოფინონ ან კიდევ მომეშვან ამ ნახატზე საუბრით,” – ამბობდა ბეკმანი. ორიგინალთან დაპირისპირება ბეკმანის თავისებურებას ავლენს. ესპანელი მხატვარი ჟოან მირო თავისი ტილოების ათელის წერტილად ჰოლანდიელი მხატვრების ტილოებს იღებს, რასაც მან XVII საუკუნის უმნიშვნელო ჰოლანდიელ მხატვართა *ტილოების ინტერიერი* უწოდა, მიღებული დისტანცირების (ფორმების, პორტრეტული) შეფასება მიროსთვის დამახასიათებელ ფერწერულ სინტაქსში შეღწევის საშუალებას გვაძლევს. ამის დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ ის წარმატება, რომელიც რემბრანდტის ნახატმა *გატყავებული ხარი* 1926 წელს სუტინს მოუტანა, ხოლო ფრანსის ბაკონს 1946 წელს ტილომ *ფერწერა*, რომელშიც იგივე მოტივია გამოყენებული – ტილოს ჯვარცმის სტრუქტურას აძლევს, ერწმის ცხოველის ნაკვალევის სივრცობრივ მოტივს (დელეზის ტექსტი), ასევე ხორცის მაღაზიის სხვა ოთახებს და საკმაოდ შემზარავ პერსონაჟს, რომლის სახე შავი ქოლგით არის დაფარული. მხოლოდ ველასკესით (*უდანაშაულო X*, 1950) (ნახატი №4) ბეკონმა თავისი პაპების სერიაში წამოიწყო ყველაზე მძაფრი დიალოგი იმ დროს, როდესაც ზემოქმედების აკვიტებული აზრი მას აიძულებს, ნახატით გამოხატოს ხორცის მღუმარე ყვირილი, თუკი გამოვრიცხავთ „შავ მზეს”,

თანამედროვე ხელოვნების თითქმის ყველა ცნობილი ნიმუში ხდება მიბადვის, ციტირების, გადამუშავების საგანი „პოპარტისტების” მხრიდან; კერძოდ კი ლისტენშტეინის მიერ სხვა ტილოებს შორის აღსანიშნავია *ქალბატონი სეზანის პორტრეტი* (1962), ბრაკი თავისი *ღიმილების ნატურმორტის* უკან (1975), პიკასოს გადამუშავებული ნახატი *ქალი ქუდით* (1962), *ქალები ქალაქ ალჟირიდან* (1963), მატისის ციტირება უამრავ ტილოში, სკულპტურაშიც კი ხდება, ასეთია *ჭიქა*

წითელი თევზებით II, შესრულებული ბრინჯაოს ფხვნილით 1978 წელს და ფერნან ლეჟეს *ოპტიკური ილუზია*, ლეჟეს თავითა და ფუნჯით, 1973 წელს. ეს ბოლო მაგალითი გვიჩვენებს, რომ ლისტენშტეინის მიერ გაკეთებული გადაწერა „ლისტენშტეინისეული სტილით ფორმალურ გადამუშავებას გადის, რომლის გაკეთება უფრო კომიქსების ეტიკეტებისთვის ან კიდევ სხვა სურათებისთვის დაიწყო და მედიასაშუალებებით ვრცელდება.“ „აბსტრაქციის დაცინვით“ ლისტენშტეინი მსგავსი ირონიით ეპყრობა ექშენპეინტინგის³ ტილოებს (*მწვანე და ყვითელი ჯაგრისების გასმა*, 1966). ეს სურვილია, თავი დააღწიოს დოგმას, რომელიც მრავალფეროვნებას ითხოვს. „დანაშაულის შეგრძნების გარეშე“ „უკომპლექსო“ თავისუფლება შეიძლება განვითარდეს რომელიმე ხელოვანის შემოქმედებაში (მაგალითად: გერჰარდტ რისტერის). მაგრამ როდესაც ერთსა და იმავე ტილოზე იყენებენ ერთდროულად ჭეშმარიტ ინკლუზიას, მრავალ ზუსტ ციტატას, მრავალფეროვანს, ერთმანეთის გვერდით განთავსებულს და რომლებიც მოქმედებენ, როგორც კოორდინირებული პორტრეტული ელემენტები, საქმე ეხება სულ სხვა რამეს: ქრონიკის გუნდს (Equipo Cronica) *ეს არ გამოეპარება (1971)*, რომელშიც ჩასმულია დიუბუფეს ერთი პერსონაჟი (ურლუპის მსგავსი), რომელიც შეპყრობილი ჰყავთ რესპუბლიკური უსაფრთხოების ასეულის ჩაფხუტიან ჯარისკაცებს, რომელთა შორისაც, ერთის თავი დახატულია ბაკონის აზრით გამარტივებული „ახალი ფორმის ხერხით“, 68 წლის მაისის მოვლენების ფოტოს მიხედვით და უკანა პლანი დამუშავებულია საღებავის ფერადი ლაქების ტექნიკით, რომელიც კობრასგან (სამხედრო ნაწილი) წარმოიქმნა.

გადამუშავების ამ მიმდინარეობამ მკვეთრად გამოხატული სახე პრაქტიკაში ბოლო ოცი წლის განმავლობაში მიიღო, ხოლო პოლ არდენმა 2000 წლის მარტში დაწერილ სტატიაში თეორიული ხასიათი შესძინა რიმეიკისა და რემიქსის დახვეწილ დუალიზმს. ერთი და იმავე სიუჟეტის მიბადვის, ხელახალი ინტერპრეტაციის ან კიდევ ხელახალი წაკითხვის მრავალი მაგალითი არსებობს, რაც შეიძლება აისახოს მრავალ საუკუნეზე. ამ თვალსაზრისით *ჯოკონდა* სამაგალითოა: უკვე შეუძლებელია ლეონარდო და ვინჩის ამ შედევრის მრავალფეროვანი ციტირება: XVI საუკუნიდან მონა ლიზა მრავალი მხატვრის შთავონების წყარო გახდა, რომლებმაც მეტ-ნაკლები ერთგულებით მისი ასლები შექმნეს. კორომ, რობერ დელონემ და ფერნან ლეჟემ მისი ვარიაციები შექმნეს

³ მიმდინარეობა მხატვრობაში, რომელიც საღებავის მიტყეპება, მიშხეფებას გულისხმობს.

(Mag. Arts, ინტერნეტსაიტი). XX საუკუნეში სიურრეალისტებმა, რომლებმაც გააპროტესტეს „დადგენილი ხელოვნება“, დაამახინჯეს (აზრი შეუცვალეს ტილოს): საღვადო დაღიმ მონა ლიზას უღვაშები მიაკრა, ხოლო მარსელ დიუშამმა მას „L.H.O.O.Q“ დაარქვა, პირში ჩიბუხი ჩაუდო, მოტოციკლეტზე შესვა, სიკვდილის ანგელოზად გამოაწყო, ძაღლად აქცია ან კიდევ ქალთევზად... დესაკრალიზაცია, რომელიც სუფთა პოსტმოდერნისტული ფაქტია, ყოველთვის როდი გვხვდება ციტირებისას ნაწარმოებში და თუკი მხატვარი წინამორბედების კვალს მიჰყვება, სასურველია, რომ მას პატივი მივაგოთ. ამგვარად, როდესაც 1862 წელს მანემ შექმნა *წახემსება მინდორზე*, ის ამით გვთავაზობს ტიცციანის (1508-1509) ტილოს *სოფლის კონცერტის* თანამედროვე ინტერპრეტაციას. ტილოსი, რომელიც თავად იყო ჯორჯონეს ნაწარმოებით შთაგონებული. თავის მხრივ, მანეს ტილო მრავალჯერ იყო დამახინჯებული სხვა ცნობილი მხატვრების მიერ (მონე, პიკასო, უაკე...). ციტირებიდან დაწყებული (კრისტინ კროზა და მის მიერ ვან ეიკის ტილოს გახსენება) მხიარულ მინიშნებამდე (დენი პრუნიეს *კულტურა ყველასათვის*), პასტიშიდან (ჟოელ იუბოს *კურდღლები*, ჯოის პენსატოს *მიკი*) გააზრებულ მიბაძვამდე (კომბას *სენ ჟორჟი*), ან კიდევ ორიგინალიდან დაშორებულ ქმნილებამდე (კარავაჯის მხატვრების ექო, ერნეს პინიონ-ერნესტან). ამ ექსპოზიციისთვის თავმოყრილი ტილოები ორიგინალის დამახინჯების ხელოვნების მიმართ განსხვავებულ მიდგომას გვთავაზობენ (Mag. Arts, ინტერნეტსაიტი). მეოცე საუკუნეში იცვლება ამა თუ იმ ტილოს ძირითადი აზრი, ანუ აზრის დამახინჯება გვხვდება სხვადასხვა ფორმით. ყველა ეს ნაწარმოები გვთავაზობს ძირითადი აზრის შეცვლის ნიმუშს, ხელოვნებაში ძირითადი აზრის შეცვლის სხვადასხვა მიდგომების ნიმუშებს.

იმისთვის, რომ ციტატა ფერწერაში იყოს, პრაქტიკა, რომელიც ვიზუალური ხელოვნებიდან გამომდინარეობს, სამი ფაქტორის ურთიერთქმედებას მოითხოვს (P.Beylot 2004):

1. მისათითებელი ნაწარმოები (ადრინდელი);
2. ნაწარმოები, რომელიც მიუთითებს (რომელიც ხელახლა აქტუალური ხდება);
3. მხერის მედიაცია.

მხერის მედიაცია შეიძლება უშუალო იყოს: ხელოვანი, რომელიც ციტირებას ორიგინალი ნაწარმოების პირისპირ ახდენს, რომელიც კერძო მფლობელთანაა გამოფენილი. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ახალგაზრდა კონსტებლი, რომელმაც საკუთარი ნაწარმოები სერ ჟორჟის მფლობელობაში არსებული კლოდ

ლე ლორენის ტილოს მიხედვით შექმნა, ამას გარდა, ეს მედიაცია შეიძლება არაპირდაპირი იყოს. ხელოვნების ნაწარმოები ხელოვანს ეძლევა მისი მრავალჯერი გამოსახულების პოპულარიზაციის წყალობით; მექანიკურად გამრავლების უნარით, ის ყველას მზერისათვის მისაწვდომი ხდება. ამაშია გრაფიურების, ფოტოგრაფიის, ნაწარმოებების, ჟურნალების, ღია ბარათების, სლაიდების, დღეს საფოსტო მარკებისა და უწინ შოკოლადის ყუთების თავსახურებისა და სხვათა როლი. დაბეჭდილი გამოსახულება სივრცობრივად, გეოგრაფიულად და კულტურულად აშორებს კონტექსტიდან იმ ნაწარმოებს, რომელიც მისი რეპროდუქციის მეშვეობით ახალ კონტექსტში ჩასმის, ხელახალი გამოყენების საშუალებას იძლევა; მაგალითად ბავშვის ოთახის მორთვიდან დაწყებული ზუსტი და უბრალო კოპირებით დამთვარებული, იმ მიზნით, რომ ყველაფერთან ერთად უკეთესად გავიგოთ ამა თუ იმ მხატვრის ტექნიკა. ფიზიკური იდენტობის, საწყისი პლასტიკურობის დაკარგვა, როგორცაა პლასტიკური იდენტობა (აღმნიშვნელი), ააღაპარაკებს იკონოგრაფიულ (სუბიექტი, აღსანიშნი) იდენტობას, ისევე, როგორც მექანიკური რეპროდუქციის დაღი (P.Beylot 2004)..

ამა თუ იმ ციტატის ეფექტურობის ძალა დისკურსიდან ნასესხები ფრაგმენტის გათანაბრების ხარისხს ჰგავს, როდესაც დისკურსი ციტატას მიმართავს. გათანაბრება უნდა იყოს უშუალო, როგორც დამაკავშირებელი არსებულ განცდილ სიტუაციას, ლიტერატურული და მხატვრული ნაწარმოებების სამყაროსა და ბოლოს, დაინტერესებულ საზოგადოებას შორის. ციტატა იღებს უნივერსალურობის ბუნებას, როგორც კი დაგუშვებთ, რომ ის ყველასათვის ნაცნობია. თუ ის იშვიათი ხასიათისაა, მაშინ ის მხოლოდ ადამიანების შეზღუდულ ჯგუფს ეხება, ან კიდევ, ეს შეიძლება იყოს ახლანდელი დისკურსი, რომელიც მას რაღაც ღირებულებას ანიჭებს და არა პირიქით. კანონიერი ფუნქციის მართვა იმ ნაწარმოებს ეკუთვნის, რომელიც ციტირებას ახდენს, პოპულარულობის თანდათანობითი ცვლილება საწინააღმდეგო გზას მიჰყვება, ის რეტროაქტიულია.

ფერწერულ ციტატაში არსებობს უამრავი ნიუანსი კოპიოსა და იმ მინიშნებას შორის, რომელიც ალბათ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც უკიდურესი გამოხატულება. მანეს ნაწარმოები, რომლის გაანალიზებასაც შევეცდებით, შეგუების ხერხების სიმრავლის მაჩვენებელია.

4.2.3 ციტატა მანეს შემოქმედებაში

თუ სხვის მიერ შექმნილი ადრინდელი ნაწარმოები მეტ-ნაკლები გასაგები ფორმით ნებისმიერი მხატვრის ნაწარმოებში ხშირად გამოიყენეს, ეს იმიტომ, რომ ხატვის ხელოვნების სწავლა ხდება ვიზუალური შემოქმედებითა და ძლიერი ტექნიკური საშუალებების ათვისებით. მანე ციტატის ფართე გამოყენების განსახიერებად გვევლინება. ჩვენთვის ამ მოვლენის ყველაზე სახასიათო ტილო დაკავშირებულია ზოლას პორტრეტთან, რომელიც შესრულებულია 1868 წელს. მწერალი პოზირებდა მხატვარის წინაშე და მხატვარმა კი გამოიყენა ეს შემთხვევა, რომ ხელოვნებაში საკუთარი ესთეტიკა წამოეწია წინ. აღსანიშნავია, რომ მანე მიმართავს ავტოციტირებას და ზოლას პორტრეტში (სურათი №8) ვხედავთ ციტატებს მისივე ტილოდან – ოლიმპია. ტილოს მარჯვენა მხარეს, ზემოთ პუბლიკაციაა, მონტაჟია თუ დახატული კოლაჟი, მანიფესტს ჰგავს. სახეზეა, იმპლიციტურად წარმოდგენილი, სამმაგი ციტატა, ის თვალში საცემია და გადმოსცემს მხატვრის კრედოს. შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „ოლიმპიას“ პასტიში, რაც წარმოდგენილია შავი და თეთრი კლიშეთი, ნაწარმოები აღდგენილია შეუმჩნეველი კიდეებით, რეპროდუქციული, გრაფიურის სპეციფიკური კიდეების მითითების გარეშე და აშკარად გამოხატავს იმ როლს, რომელიც ამერიდან უნდა ითამაშოს ფოტოხელოვნებამ მხატვრის შემოქმედებასა და ცხოვრებაში. თუკი ფოტოგრაფია ახდენს წარსულის ნაწარმოებების პოპულარიზაციას, მან ასევე სწრაფად და მოხერხებით შეიძლება მოახდინოს ახლო წარსულის ნაწარმოებების პოპულარიზაცია, თვით არსებული ფერწერული ნაწარმოებებისაც. ამ თვალსაზრისით კარდინალურად იცვლება ნაწარმოებები, რომელიც ახალი ნაწარმოების მთელ რიგ ცვლილებებს იწვევს, რამაც განაპირობა XIX საუკუნის ბოლოდან XX საუკუნის დასაწყისამდე, მხატვრობაში ყველა ტიპის „იზმების“ დაჩქარებულ ცვლილება.

ისმის ლოგიკური კითხვა, რამ შეიძლება დაადასტუროს ამ შემთხვევაში უფრო ფოტოგრაფიის, ვიდრე გრაფიურის არსებობის ელემენტები, მანეს „ზოლად პორტრეტში“? ცნობილია, რომ მანემ ერთი გრაფიურა შეასრულა ხეზე და ერთი ოფორტით, რომ ზოლას ტექსტის ილუსტრაცია ცისფერ ფირფიტაზე მოეხდინა, რომელიც ფერწერულ ტილოზეა აღბეჭდილი და შესაბამისად, განთავსებულია კაღმის ქვეშ, რომელიც მწერლის ატრიბუტია. მანეს ეს ნაწარმოები არის ინტერმედიალური, ვინაიდან ჩვენ მასში ვხედავთ სხვადასხვა ლიტერატურული ტექსტიდან ამოღებულ, ფოტოგრაფიისთვის დამახასიათებელი დისკურსების

ურთიერთქმედებას. ამგვარად, ხეზე დამზადებული გრაფიურა ან კიდევ წვრილი ნაჭდე გადატანილია ქაღალდზე, რომლის ფორმატი ძალიან მაღალია იმ ნაწილზე, რომელიც სურათს უკავია. გრაფიურის კიდეების ხელახალი გამოყვანა მკრეხელობის ტოლფას უესტად შეიძლება შეფასდეს იმ პერიოდში.

ეს შემთხვევით არც ხდება, ველასკესის მიხედვით შესრულებული გრაფიურის კიდეები მანეს არ შემოუჭრია. ეს გრაფიურა ოლიმპიას ზემოთ არის განთავსებული. *ოლიმპია*-ს თავზე ჩვენ ვხედავთ მანეს გრაფიურის ბაზაზე შესრულებულ ტილოს, რომელსაც თავის მხრივ საფუძვლად დაედო ველასკესის ტილო *Los Borrachos* (ლოთები). მასში შესაძლებელია რუგონ-მაკარის ალკოჰოლური მემკვიდრეობის აღგებობის დანახვა, რომლის პროგრამის შექმნაზეც იმ დროს ზოლა მუშაობდა, სწორედ აქ ვხვდებით ერთდროულად ინტერტექსტუალობასა და ინტერმედიალობას. ინტერტექსტუალურია იმიტომ, რომ წარმოდგენილია ველასკესის ციტატა, ასევე წარმოდგენილია ავტოციტატები, რომელიც „ოლიმპიდან“ არის ამოღებული. ინტერმედიალობაზე იმდენად შეგვიძლია საუბარი, რამდენადაც შესაძლებელია რეფერენცია გავაკეთოთ ზოლას მემკვიდრეობაზე, კავშირი დავამყაროთ მანესა და ზოლას ნაწარმოების რუგონ-მაკარს შორის. მანე ამ შემთხვევაში მხატვრობას იშველიებს, რათა, ერთი მხრივ, გაამყაროს შეხედულება, რომელიც ზოლას ლიტერატურული ორიენტაციის კვალდაკვალ არსებობს – ნატურალიზმი და რომლის თანახმადაც ციტატას აქვს სემანტიკური მნიშვნელობა, რომელიც ამდიდრებს და აძლიერებს პორტრეტს, ან ცდილობს იმ თემატურ ჯაჭვში ჩაერთოს, სადაც მხატვარი მთავარ მნიშვნელობას ადამიანს ანიჭებს. ეს თემა საფრანგეთში ძმებმა ლენენებმა, ესპანეთში კი ველასკესმა წამოსწია წინა პლანზე. ამ კუთხით შეგვიძლია ვისაუბროთ ციტატის იკონურ და ნარატიულ მნიშვნელობაზე. მანემ გაცხადებულად მიაგო პატივი მხატვრობაში მასზე უფროს პიროვნებას, რომლის ნამუშევრებიც 1865 წელს ესპანეთში მოგზაურობის დროს აღმოაჩინა. იმ სურათებს შორის, რომლებმაც მასზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა, აღსანიშნავია *ეზოპე და მენიპი* – ფილოსოფოსების პორტრეტები მთელი ტანით, რომლებმაც მანე შთააგონა, 1865 წლიდან დაეწყო ისეთ ტილოზე მუშაობა, როგორცაა *ფილოსოფოსი* და *ძველმანების შემგროვებელი*, რომლებიც ახალი „მანერით“ არის შესრულებული.

თუ ზოლას პორტრეტს მივუბრუნდებით, ფოტოგრაფიისა და გრაფიურის მარცხნივ გამოსახულია იაპონური გრაფიურა, რომელიც *სუმოს მებრძოლის* პორტრეტს განასახიერებს. მისი ავტორი კუნიაკი II (1835-1888წ) მანეს თანამედროვე

იყო. ამ შემთხვევაში საქმე ეხება პლასტიკურსა და სტილისტურ კრედოს. იმ დროს იშვიათად თუ მოიძებნებოდა ისეთი ახალგაზრდები, რომლებსაც მსგავსი საგნების კოლექცია არ ჰქონოდათ, ან რომლებსაც რაღაც მომენტში საკუთარ მხატვრობაში არ გამოეყენებინათ ის, რაც გრაფიურაში ასე ძალიან ხიბლავდათ, კერძოდ კი სიბრტყობრივი და მარტივი გამოსახულებები, რომლებიც გამოხატვის საშუალებების სიმარტივითა და ეკონომიურობით გამოირჩეოდა. მათი პლასტიკურობა ჩრდილავდა პერსპექტივას, რომელიც იმ დროს დასავლეთ ევროპაში ხელახლა ვითარდებოდა, მაგრამ რომლის მიმართაც ინტერესი თანდათან ნელდებოდა. გრაფიურების განსაკუთრებულმა სივრცობრიობამ, ისევე როგორც მათმა ჩარჩომ, რომელიც კადრს მიღმა ძლიერ ეფექტს ახდენდა, ფერწერული ზედაპირის არნახული სტრუქტურირება განაპირობა. ზემოხსენებული ნახატი საკმაოდ მოკრძალებულად ასხივოსნებს დანარჩენ ტილოს. შავი სიბრტყობრივი გამოსახულებები მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს პორტრეტში. მაგალითად, სიბრტყობრივი გამოსახულება, რომელიც ქვედა ნაწილს ქმნის და ფიგურებსა და აქსესუარებს შორის მოძრაობს. ის აძლიერებს სიკაშკაშეს. შავი ფერის სიჭარბით, რომელიც სიკაშკაშის საპირისპირო ფერია, გამოირჩევა მანეს ცნობილი პორტრეტი *ბერტა მორიზო იების კონით*. მუქი ფერების სიჭარბე ნაწილობრივ ფოტოგრაფიის გავლენით და კონტრაჟურის ეფექტით აიხსნება, რომლის მიმართაც მანე განსაკუთრებული სენსიტიურობით გამოირჩეოდა.

ამ მრავალგამოსახულებიანი ტილოს როლი მანეს შემოქმედებაში გარკვეულწილად დამოკიდებულია როგორც ციტატის სემანტიკასა და კონცეპტზე ასევე მის მოძრაობაზე. ამ შემთხვევაში, *ოლიმპიას* ციტირებით, მანემ ნახატს გარკვეული ავტორიტეტი შესძინა, მიუხედავად იმისა, რომ მის ირგვლივ გამოწვეული სკანდალი ჯერაც არ იყო ჩამცხრალი. ამასთან, ხდებოდა იმის გაცნობიერება, თუ რა ძალა და უნარი ჰქონდა ნახატს, რომ მიეპყრო საზოგადოების დაჟინებული მზერა და ინტერესი. მანე კარგად აცნობიერებდა, რომ ამ თვალსაზრისით *ზოლას პორტრეტს* წინსწარმეტყველური მნიშვნელობა ჰქონდა.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ სურათით ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს ორმაგი მხატვრული მეკვიდრეობის პროცესი, რომელიც ხორციელდება (სხვადასხვა უანრის არევით ანუ ინტერმედიალობით) მაღალ ხელოვნებასა (მხატვრობას) და დაბალ ხელოვნებას (გრაფიურას) შორის ორი თანმხვედრი საშუალებით: ერთი ექსპლიციტურია და მრავალგამოსახულებიანი სურათის ტილოზე გადატანას გულისხმობს, მეორე კი – იმპლიციტური და

იაპონურ ხეზე შესრულებულ გრაფიურისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების გავრცელებას გულისხმობს. ოფორტის, ხეზე შესრულებული გრაფიურის თუ ფოტოგრაფიის გამოყენება ხელოვნებაში აღიქმება, როგორც მისი პოპულარიზაცია და ხელოვნების დემოკრატიზაციისკენ გადადგმული ნაბიჯი.

ნახატი ნახატში, ნატურმორტი პორტრეტში – ყველა ეს სტრუქტურული ხერხი, ნახატის სივრცეში ინტეგრირებულ ნახატს ახალ ფუნქციას სძენს. რომელიც „ზოლად პორტრეტში“ დეკორის როლს ასრულებს და რომელიც მათ ადგილს უმკვიდრებს, ასევე შინაგან ფუნქციას სძენს: შეავსოს სიცარიელე, გამოხატოს შორეული აღმოსავლეთის მოტივები, რომელიც ტილოს მარცხენა ნაწილშია მოთავსებული და მას დასრულებულ ხასიათს აძლევს.

4.2.4 ავტოციტატა მატისთან

ავტოციტირების ხერხს ხშირად მიმართავს ესა თუ ის შემოქმედი, როგორც ვერბალურ ასევე არავერბალურ ნიშანთა სისტემაზე აგებულ ტექსტებში. მხატვრობაში ამ ხერხს, ხშირად მიმართავდა მატისი. ბეილო ამბობდა – „ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ხელოვანი საკუთარ შემოქმედებას, დაუინებით და ხშირად სტუმრობს“. ავტოციტაციის ერთ-ერთ სტრუქტურულ ხერხად, ლიტერატურაში – მიჩნეულია ტექსტი ტექსტში (mis en abyme), ფერწერაში კი პორტრეტი პორტრეტში, ტილო ტილოში და აგრეთვე მხატვრის ამა თუ იმ ტილოში, მისივე ფერწერული ნაწარმოებიდან შემოყვანილი ციტატები.

სწორედ ამ ხერხს მიმართვა ხშირად მატისი თავის შემოქმედებაში, მისი ფერწერული ინოვაციების ნაყოფიერი პერიოდში 1909-12 წლებში. ეს პერიოდი სიბრტყობრივი გამოსახულებების სხვადასხვა სტრატეგიის დამკვიდრების გადამწყვეტი პერიოდი იყო, როგორცაა, მაგალითად, 1911-12 წლებში ე.წ. „კაპუცინის მოტივის“ სტილით შესრულებული ტილო *იებით მორთული ინტერიერი* და 1911 წელს სიბრტყობრივი გამოსახულებით შექმნილი *წითელი სახელოსნო*.

ეს უკანასკნელი სურათი სურათში მეთოდის აშკარა მაგალითია. ეს არის მცდელობა, მხატვრობის საშუალებით საკუთარი შემოქმედების ანალიტიკური შესწავლისა. გამოთქმა „ნახატში ნახატის“ ნაცვლად უკეთესი იქნება, გამოვიყენოთ გამოთქმა „გეგმა გეგმაში“. წითელი სიბრტყობრივი ხაზი, რომელიც მთელ ტილოზე მოძრაობს, სხვადასხვა საგანსა და მათ შორის ნახატებს გამოჰყოფს. მარცხნივ

ადვილად შეგვიძლია ამოვიცნოთ მისივე ტილო *Le Nu à écharpe blanche* (1909-1911წ), მარჯვნივ კი *Luxe I*, რომელშიც მოჭარბებული ქრომატიზმით ხასიათდება. მატის ინტუიციურად და ემპირიულად ცდილობს წითელი სიბრტყით მოცემული ნახატისა და ხაზობრივ პერსპექტივაში შესრულებული ნახატის სიღრმეების შეპირისპირებას. საკუთარი ნახატის იდენტური ნახატით - **იკონოგრაფიული ხერხით ციტირება**, ავტორს საშუალებას აძლევს ტილოში მოცემული იდეას გაუწიოს ინტენსიფიკაციას და გაზარდოს მისი ეფექტი მაყურებელზე. ნახატის ნახატში შესრულებით, მატისი ორ მიზანს ისახავდა: რომ ტილოს ქონოდა ეფექტი საგამოფენო სივრცეში და წარმატებულად გაეგრძელებინა ინოვაციის, მხატვრობაში ახალი პერსპექტივის და კომპოზიციის შექმნის პროცესი.

მოცეკვავე ნატურმორტში 1909წ (სურათი №9) ხდება მატისის ტილოს *ცეკვა* პირველი ვერსიის ციტირება, რომელიც ერთდროულად გეთავაზობს წინა პლანს ქრომატიკული თვალსაზრისით (სიბრტყობრივი), პერსპექტივას (გვერდიდან) და ახდენს მის დეკორაციულ ინტეგრირებას სივრცეში. მხატვრის არჩევანი, გამოეყენებინა ტექნიკა სურათი სურათში, რომელიც დომინირებს ინტერიერის მხატვრობაში, კარგად ასახავს მხატვრის კრედოს: „ჩემთვის ნახატი ყოველთვის უნდა იყოს დეკორაციული“, – აღნიშნავდა მატისი 1913 წელს. „უპირველეს ყოვლისა ნახატი აუცილებელია იყოს დეკორაციული“ (1951). **ციტატის ინტეგრირების პრინციპი** (ნარატიული: ინტერიერში სურათის განთავსება) საშუალებას გვაძლევს შევამოწმოთ მისი დეკორაციული, ლინეარული და ქრომატიკული ეფექტი, როგორც შინაგანი, ასევე გარეგნული თვალსაზრისით: რა ავტონომია აქვს ნახატს, როგორ ხდება მისი განთავსება მოცემულ სივრცეში. ინტეგრაციის ლოგიკა იმ დროისათვის სრულ თანხვედრაში იყო მატისის მსოფლმხედველობასთან.

ციტირებული ნახატის საერთო პლანის კუთხოვანი მიმართულება ამ შემთხვევაში შესაძლებელს ხდის შევაფასოთ მთლიანი ნამუშევრის პირობითი სამგანზომილებიანობა. *მოცეკვავე ნატურმორტში*, *ცეკვის* ფრაგმენტი თავისი მნიშვნელობით თითქოს ჩრდილავს ყველა ტილოში სხვა პერსპექტივის მაჩვენებელს. მაგიდის გამოსახულების წინა პლანზე წამოწევა, რომელიც სრულიად ავსებს ტილოს, ხელს უწყობს სიღრმის ობტურაციას, რაც იწვევს სივრცობრივი ილუზიის კუპირებას (შეწყვეტას, შეზღუდვას). ამ შემთხვევაში ტილოს ძირითადი პლანი გადადის ნახატის შუაგულში.

მოცეკვავეების სილუეტები წარმოადგენს ტილოს მოტივს, იმ ელემენტს, რომელიც იპყრობს ადამიანის მზერას. ეს მოტივი, რომელიც სიბრტყობრივად და შესრულებული, განსხვავებით იებით მორთული ინტერიერისაგან, წარმოგვიდგება როგორც ირიბი და წინა პლანის გამაერთიანებელი ელემენტი, რომლითაც ისინი ტილოს ერთადერთ ხილულ გვერდითა პლანს ერწყმიან. იგივე შეიძლება ითქვას კომპოზიცია *Capucines à la Danse*-ზე, რომელიც თავის ჯერზე ახდენს მოცეკვავის ციტირებას და რომელიც თავისი წავრძელებული ფორმით უფრო დეკორაციული ხასიათისაა. ამგვარად, მატისის ტილოში *Capucines à la Danse*, ჩვენ სახეზე გვაქვს სამმაგი ინტერტექსტუალობა, რომელიც წარმოდგენილია ციტატებისგან მოცეკვავე ნატურმორტში და ცეკვა.

ვინაიდან მატისი დიდ ყურადღებას ანიჭებდა მისი ნახატების ზემოქმედებას მაყურებელზე, ამიტომ ჩვენი აზრით ის იყენებდა ორმაგ/სამმაგ/მრავალგზის ციტირების ხერხს, ნახატის გასამდიდრებლად, მასში ჩადებული ეფექტების მრავალფეროვნებისთვის და ძლიერი ეფექტის მოხდენის მიზნით.

საკუთარი თავის ციტირებით მატისი თავისი ნაშრომის მომავალსა და ემანსიპაციას განსაზღვრავდა. მატისის შემოქმედებაში სივრცეზე დამოკიდებულება, რომელიც დეკორაციისთვისაა დამახასიათებელი, ემთხვევა ნახატის საგამოფენო სივრცეში ინტეგრირების ზოგად ფენომენს. მათი სრული თანხვედრა კი აშკარად იჩენს თავს ორივე ტილოში, რომლებიც ახდენენ ცეკვის ციტირებას.

ამგვარად, თანამედროვე ხელოვნება ადვილად იყენებს სხვა ეპოქისა და კულტურების ხატებს, იყენებს რა ციტირებას როგორც მხატვრულ ხერხს. იკონოგრაფიული (გამოსახულებითი) ტექსტი, ისევე როგორც ლიტერატურული ტექსტი, გადაიქცევა მოზაიკად (კრისტევა), რომლის ნაწილაკები ყველა შემოქმედს და მკითხველს (პროდუციენტს – მწერალს, მხატვარს, კომპოზიტორს და რეციპიენტს) შეუძლია დააღაგოს თავისი შეხედულებისამებრ. მართლაც, ყველანაირი კლასიკური სტილი ეფუძნება ციტატებს და ყოველ ჯერზე, როცა ხელოვანი იყენებს წარსულის მოტივებს, ეფუძნება განსაზღვრულ ნიმუშებს, ჩვენ ამას ვუწოდებთ ციტატას, რეპლიკას, ნახესობას – ინტერტექსტუალური პრაქტიკის კერძო გამოვლინებას. სხვა ავტორების შემოქმედების ციტირებას მიმართავდნენ ისეთი მხატვრები, როგორებიც არიან დალი, მალევიჩი, პიკასო.. და უფრო ხშირად პოსტმოდერნისტული მხატვრები.

მეოცე საუკუნეში, სიურეალიზმის ეპოქიდან დაწყებული, მრავალმა მხატვარმა თითქოსდა დაუბრუნა ხელოვნება ყოველდღიურ ცხოვრებას, სესხულობდა რა

სახეებს მედიიდან, რეკლამიდან და თითოეული ამ ხელოვანის ნიჭის მიხედვით ეს ნაწარმოებები გადაიქცეოდნენ ხელოვნების ნიმუშებად. თითქმის მთელი კულტურა, დაწყებული მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან, იყენებს სხვის სახეებსა და ხატებს. ამგვარად, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის მთელი კლასიკის უნივერსალურ ენად გვევლინება ციტირება.

4.3 ციტატა კინოხელოვნებაში

კინემატოგრაფია თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სფეროა და ციტატა კინოხელოვნებაში ძალიან ხშირად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ციტატას კინემატოგრაფიაში იეროგლიფური გამოხატულება აქვს, რომლის პრობლემატიკა ასევე სიღრმისეულ განხილვას მოითხოვს. როგორც ა.არტო ამტკიცებს, ფონეტიკურ მეტყველებას თეატრში იეროგლიფური უნდა ჩაენაცვლოს, რათა სასცენო დადგმებში ამ ნიშნების საშუალებით ადვილად იქნას წაკითხული მათი სიმბოლური მნიშვნელობები. დერიდა თვლიდა, რომ არტოს მიერ შემოტანილი იეროგლიფის კონცეფცია მჭიდროდაა დაკავშირებული რეპრეზენტაციის ცნების ფუნდამენტალურ ტრანსფორმაციასთან. ამ შენაცვლებას დერიდა უწოდებს “კლასიკური რეპრეზენტაციის დახურვას”, ან კიდევ “პირველადი რეპრეზენტაციის დახურული სივრცის შექმნას”. მის სივრცეში მოქცევა იეროგლიფს მატერიალურ ელფერს ანიჭებს, და მასში ნიშნის თვისებას აქრობს. ანუ ნიშანი კარგავს აღმნიშვნელის აზრის გამჭვირვალეობის თვისებას აღსანიშნის მიმართ. მკვლევარები, რომელთაც შეისწავლეს დამწერლობის იეროგლიფური მოდელი კინემატოგრაფთან შეფარდებით, მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ იეროგლიფიკა, ზრდის რა ტექსტის ჰეტეროგენულობას (სხვადასხვაგვარობას), “ტექს ნიშანს”. იგი ასევე მიჩნევს, რომ ყოველგვარი მსჯელობა იეროგლიფიკასთან მიმართებაში, უშუალოდ ინტერტექსტუალობის თეორიას მიეკუთვნება. რადგან ინტერტექსტუალობა თავისთავად გულისხმობს ტექსტის სხვა ტექსტზე დადებას, ერთი აზრისა - მეორეზე, რის შედეგადაც ფაქტიურად ტექსტის იეროგლიფად ქცევას აქვს ადგილი.

ინტერტექსტუალობისა და ციტატის ფუნქციონირების მოვლენა კინემატოგრაფიაში, ყველაზე თვალსაჩინოდ ჟან ლუკ გოდარის ფილმებში წარმოგვიდება. ცნობილია, რომ ფრანგი კინორეჟისორი გოდარი ძირითადად ინტერტექსტუალობაზე იყო ორიენტირებული. ზოგიერთი მისი ფილმი ციტატებისგან შემდგარ კოლაჟსაც კი ჰგავს. გოდარს სურდა, თავისი მაყურებელი ეზიარებინა ფილმებისათვის, რომელშიც ლიტერატურას ყოველთვის მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. სიტყვებისა და ტექსტებისადმი გოდარის სიყვარულმა კინორეჟისორის შემოქმედებაზეც ჰპოვა ასახვა. უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას გავამახვილებთ ჟან-ლიუკ გოდარის შემოქმედებაში ციტატის როლზე და ფუნქციონირებაზე. შევეცდებით დავადგინოთ, აღნიშნული პრაქტიკა მხოლოდ ლიტერატურით ტექსტებიდან ამოღებული ციტატებით შემოიფარგლება თუ არა; ასევე შევეცდებით განვიხილოთ ციტატის ფუნქციონირება და მისი გამოყენების ძირითადი შემთხვევები.

პირველი მოკლემეტრაჟიანი ფილმიდან მოყოლებული, ლიტერატურა მკვეთრადაა წარმოდგენილი გოდარის ნამუშევრებში – ლიტერატურული ციტატებისა და ალუზიების სახით. ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილავთ ექსტრა-ლიტერატურული ციტატის გამოყენებას და შემდეგ განვსაზღვრავთ „ციტატის“, „ალუზიისა“ და „პლაგიატის“ ცნებებს კინო ტექსტში, განვიხილავთ ციტირების პრაქტიკის რამდენიმე შემთხვევას და შევისწავლით კინო ადაპტაციის ჩარჩოებში მათ გამოყენებას.

ჟ.ლ. გოდარის მიდრეკილება ციტირებისკენ მისი პირველივე ფილმიდან (“უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე”) გაჩნდა”. ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში, ფილმის გმირი პატრიცია ცდილობს დაკიდოს მიშელის ოთახში მის მიერ მოტანილი რენუარის ნახატის აფიშა – რეპროდუქცია. იგი ხან ერთ კედელზე ცდილობს მის გაკვრას, ხან მეორეზე, ბოლოს დაგრაგნის მას და გრაგნილიდან უცქერს მიშელს. შემდეგ ისინი აკოცებენ ერთმანეთს, გოგო კი სააბაზანო ოთახში შედის, და იქ ჩამოკიდებს აფიშას კედელზე. ამ ეპიზოდში არაფერია ისეთი, რაც დაარღვევდა თხრობის ხაზოვან სტრუქტურას. თუმცა თავად გოდარი ამბობს, რომ მოცემულ ეპიზოდში ციტატაა დაფარული. როდესაც პატრიცია დაგრაგნილი აფიშიდან იყურება, რეჟისორი აკეთებს სემუელ ფულერის ფილმიდან “ორმოცი თოფის” სცენის ციტირებას, სადაც ერთ-ერთი გმირი უყურებს თავის ანტაგონისტს თოფის სამიზნიდან. ეს ციტატა იამპოლსკის აზრით, ორმაგ ფუნქციას ასრულებს. ერთის მხრივ, იგი ფულერის ფილმის მეშვეობით “შავი ფილმის” ჟანრზე მიუთითებს და

როგორც უნარ უნეტი იტყოდა, არქიტექტურალურ კავშირს ამყარებს მასთან, რადგან ერთი ტიპის ტექსტების ერთობლიობის სახით წარმოდგენილი უნარი აღიქმება, როგორც არქიტექსტი. ანუ მოცემული ციტატა ადასტურებს გოდარის ფილმის ერთი უნარისადმი კუთვნილებას და ამ უნარს წაკითხვის შესაბამის კოდებს აძლევს. მეორე მხრივ, ფულერის ფილმის საშუალებით ხდება პატრიციასა და მიშელის ურთიერთობის უფრო ღრმა გააზრება, სადაც მიშელი მსხვერპლის სახით გამოდის. ეს ეპიზოდი თითქოს წინასწარმეტყველებს გმირის ტრაგიკულ სიკვდილს, რომელიც პატრიციის დაღატის გამო იღუპება. ამასთან ერთად, იგი იმდენად ორგანულადაა შერწყმული გოდარის კინო თხრობაში, იმდენად გამჭვირვალეა ფილმის საერთო სტრუქტურაში, რომ საჭიროა რეჟისორის სპეციალური კომენტარი, რომ აქ ფულერის ფილმზე მითითება შეძლოს მაყურებელმა. ერთი სიტყვით, გოდარის კომენტარის გარეშე ამ ციტატის აღმოჩენა შეუძლებელია, ის იკარგება თხრობის ერთიან ხაზოვანებაში. შეიძლება ითქვას, აქ ადგილი აქვს ციტატის დაფარვას ანუ სახეზეა იმპლიციტური ციტატა. ი.იამპოლსკის აზრით, სანამ გოდარი ამ კომენტარს არ გააკეთებდა, ის შეიძლება ციტატად არც კი ჩათვლილიყო.

ციტატის გამოყენების პრაქტიკა ლიტერატურატურულ ტექსტებში საყოველთაოდ ცნობილია, მიშელ დე მონტენი და ლოტრემონი (დიუკასი) ციტატას ფართოდ იყენებდნენ თავიანთ ნაწარმოებებში. როგორც წინა თავში აღვნიშნეთ, ფერწერაში ყველა ციტატა ამოღებულია იმ ხელოვნების ნიმუშიდან, რომელიც იმავე უნარს მიეკუთვნება. ამგვარად, მხატვრობაში - ხდება ერთი ტილოს „ჩაწებება“ მეორე ტილოში, მუსიკაში - რომელიდაც მუსიკალური თემის გამოყენება სხვა მუსიკალურ ნაწარმოებში, ლიტერატურულ ტექსტში - სხვა ტექსტიდან ამოღებული ფრაზების ციტირება ტექსტში (ჯ. დაბრიჟონი 1999).

ციტატების ლიტერატურულ ტექსტებში ფუნქციონირებისას დავინახეთ, რომ მათი გამოყენება არასდროს შემთხვევითი არ არის და ყოველთვის ემსახურება ავტორის ინტენციის გამოხატვას და ტექსტისთვის დამატებითი კონოტაციის მინიჭებას. ხელოვნების სხვა დარგებში კი მათი გამოყენება სხვადასხვა ტექნიკური საშუალებით ხორციელდება, როგორცაა: კადრის კომპოზიცია, რიტმი, ფერების გამოყენება, განათება და ხმა. ცხადია, გოდარის შემოქმედება მკვეთრად ინტერტექსტურალურია, რადგან მხოლოდ ხელოვნების სხვა დარგების აღუზიას კი არ მიმართავს, არამედ სხვა კინორეჟისორებს, მუსიკოსებსა და მხატვრებსაც ხშირად ესესხება, ესეიგი მისი ფილმები ამავედროულად ინტერმედიალურ

ხასიათსაც ატარებს. ინოციტატებს, რეჟისორი სხვა სახის ციტატებზე მეტად იყენებს. მაგალითად, ფილმი *A bout de souffle* (უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე) კინოკომპანია Monogram Pictures-ის ფილმებისადმი მიძღვნილ იწყება. შეგახსენებთ, რომ სანამ რეჟისორი გახდებოდა, გოდარი ჟურნალ „კინემატოგრაფიის დღიურების“ კრიტიკოსთა ახალი ტალღის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი გახლდათ.

მთავარი ხერხი, რასაც გოდარი თავის ფილმებში იყენებს არის დაქუცმაცება. მისთვის, ფილმის გადაღება ყოველთვის გულისხმობს კადრების დაყოფასა და შეკავშირებას, კადრის დაყოფას ჩარჩოთი, მონტაჟის გზით დროში დაყოფას; როგორც მისი ფილმის გმირი მარიანა, რომელიც ჰაერში მაკრატელს ამოძრავებს, მის მიღმა კი პიკასოს ტილოა, რომელიც ცნობილი „გამომჭრელი“ გახლდათ. გოდარის ფილმებში ყველაფერი დეკუპაჟის შედეგია: ის ყველაფერს ანაწევრებს – კადრს, მონტაჟს, მუსიკას, ხმას და რა თქმა უნდა, ტექსტებს, ციტატის საშუალებით. ციტატისადმი მის „ლტოლვას“ თავად გოდარი უპირველეს ყოვლისა „სურვილით“ ხსნის: თუ თქვენ რამის თქმა გსურთ, არსებობს მხოლოდ ერთი გამოსავალი – ეს უნდა თქვათ ციტატის მეშვეობით.

კინემატოგრაფიაში ციტატის მეტაფორული გარდაქცევა ფერწერული ტილოსა ან თეატრალური სცენის მსგავსად, გარკვეულწილად აიხსნება კინოს განსაკუთრებული თვისებებით. რემონ ბელურის აზრით, კინემატოგრაფიული ტექსტი შეუძლებელია ანალიტიკოსის მიერ იქნას ციტირებული, რადგან ანალიტიკოსი მხოლოდ წერილობით ტექსტზე მუშაობს. ფილმის ციტირების შეუძლებლობა წერილობით ტექსტში ბელურს აფიქრებინებს, რომ თვით ფილმის “ტექსტუალობა” მეტაფორაა. მკვლევარი თვლის, რომ ერთდაერთი შესაძლებლობა რომ მოხდეს ტექსტში ფილმის ციტირება, საჭიროა ფილმიდან ფონოგრამების წარმოება. დაწერილი ტექსტი ვერ შექმნის იმას, რაც მხოლოდ საპროექციო აპარატს ძალუძს: მოძრაობის ილუზია, რეალობის შეგრძნების გარანტი. ამიტომაც, რომ ფოტოგრამების თუნდაც მრავალრიცხოვანი კვლავწარმოება ყოველთვის გამოავლენს ფილმის ტექსტუალობის დაუფლების შეუძლებლობას. ბელურის დაკვირვებები ჩვენთვის საინტერესოა, რადგან იგი ხაზს უსვამს ფილმის ციტატის ფრაგმენტულობასა და სტატიკურობას, მის გადაქცევას ფოტოგრამად, რაც არღვევს ფილმის გაშლილ “ბუნებრივ” ლოგიკას. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ იგი “ფილმის ტექსტუალობას ხსნის”, ანუ საშუალებას იძლევა მასში დამალული აზრის გამოვლენის პროცესებს შეეხოს.

პარადოქსალურია, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ აზრი, ტექსტუალობა სწორედ იქ იჩენს თავს, სადაც ფილმის ბუნებრივი მსვლელობა ირღვევა. ამ მოვლენას რ. ბარტიც დეტალურად შეეხო, რომლის აზრით ე.წ. “შესამე აზრის” ამოკითხვა ყველაზე უკეთ ფოტოგრაშიდანაა შესაძლებელი, ანუ იზოლირებული სტატიკური კადრიდან. ამიტომაც რომ ფილმის ციტატის აღმოჩენა ხდება არა “მოძრავ” მდგომარეობაში, ანუ ფილმის მსვლელობაში, არამედ მხოლოდ ფოტოგრაფებში. აზრიც, შესაბამისად, სწორედ ციტატებში ანუ ისეთ ტექსტურ ანომალიებში ჩნდება, რომელიც ფოტოგრაფებს ეკუთვნის. ციტატა აჩერებს ტექსტის ხაზოვან გაშლას.

ციტატა ტექსტში სხვა ტექსტს წარმოაჩენს, ციტატა კინოში ტექსტის ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. გოდარის აზრით, ჭეშმარიტი კომუნიკაცია გულისხმობს გადმოცემით ის, რაც დაბეჭდილია, გამოცემულია. ციტირება გულისხმობს ერთი ტექსტის მეორესთან დაპირისპირებას, რის შედეგადაც ხდება „გაერთიანება“ და ტექსტი თუ ფილმი ახალ აზრს იძენს.. ციტატა არის ყოველთვის ერთგვარი მანიშნებელი, ის მიგვითითებს სხვის დისკურსებზე, სხვა თემებზე და ყოველთვის მოითხოვს ერთგვარად იქნეს ამოცნობილი; ზუსტად ამ როლს ანიჭებს გოდარი ციტატებს „უკანსკნელ ამოსუნქოვაში“. ამგვარად, ციტატა და კოლაჟი ჟან-ლიუკ გოდარის ესთეტიკისა და ხელოვნების სიმბოლოდ იქცა. ჩვენ კი აუცილებელია, ჩაწვდეთ აზრს. ასევე, აუცილებელია ყურადღება მივაქციოთ იმ ფაქტს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს გოდარისეულ ესთეტიკაში შეჯახებასა და უბედურ შემთხვევას, როგორც პირველადი მნიშვნელობით – საგზაო შემთხვევები ფილმებში *Week-end* და *Le mépris* (უბედური შემთხვევები, რომლებიც ასევე „სიმბოლოს“ წარმოადგენენ), ასევე გადატანითი მნიშვნელობითაც – იმავე მოვლენას ადგილი აქვს კადრების მონტაჟისა და ციტირების დროს. მნიშვნელოვანია მის ფილმებში მუსიკასთანაც კავშირების გააზრება. კავშირები მუსიკასთან საკმაოდ მჭიდროა და ამ კავშირების აღმოჩენა შესაძლებელია, მაგალითად, „კონცერტი კლარნეტისათვის“, მოცარტის „სიმფონია 40 სოლ მინორი V 550“ ფილმში “*A bout de souffle*”, ბეთჰოვენის „კვარტეტი 10“ ფილმში “*Une femme mariée*” (გათხოვილი ქალი) ან შუმანის „მეოთხე სიმფონია“ ფილმში „*Made in USA*” (დამზადებულია ამერიკაში). გოდარი მხოლოდ „კლასიკური“ მუსიკის ციტირებას ახდენს, თუმცა, ასევე იყენებს ფრანგულ საესტრადო მუსიკასა და ამერიკულ როკს: ჟან ფერა, გი ბეარი, მარიან ფეიტფული, როლინგ სტოუნი და ბობ დილანი. ლიტერატურაში არსებული პრაქტიკა კინოშიც გამოიყენება, „დაყოფა

და „შეკავშირება“ კინოს ერთ-ერთი ძირითადი ხერხია, ისევე, როგორც მონტაჟის ხელოვნება და „კლასიკური დეკუპაჟი“.

ჟან-ლიუკ გოდარის ფილმებში ლიტერატურული ციტატები სხვადასხვაგვარია. შეგვიძლია გამოვეყნოთ კომიქსების ციტატები (მაგალითად, *Superboy* (სუპერბიჭი) ფილმში *Les carabiniers* (კარაბინერები), კომიქსი *Les pieds nickels* ფილმში *Pierrot le fou....*), ფრაზები, გვარები, ან პოლიტიკოსთა ფოტოები (ნაპოლეონი, მარ, ჰიტლერი, სტალინი, გებელსი, დე გოლი, სენ-ჟიუსტი, რეჟის დებრე, ჯონ ბიორჩე, უილიამ პიტი, ჯორჯ ვაშინგტონი, კენედი და ლენინი, რომლსაც გოდარი ყველაზე მეტად ციტირებს). ამასთან, არის რამდენიმე ალუზია და ციტატა იუმორისტთა სპექტაკლებიდან: ფერნან რეინო ფილმში „*A bout de souffle*“, რეიმონ დევოსი ფილმში *Pierrot le fou....*), ასევე ციტირებულია კინოსა და თეატრის კრიტიკოსები (ლინჰარდი, დომარჩი, ბაზენი), სამეცნიერო აღმოჩენები და მეცნიერები ფილმში *Alphaville* (ფონ ბრაუნი, ფერმი, დიდი Ω მინუს, $E=mc^2$). ციტირებულია, ასევე, ზოგიერთი სოციალური თუ პოლიტიკური კვლევა („*Où est la prostitution*“ ფილმში „*Vivre sa vie*“ – ცხოვრება საკუთარი ცხოვრებით, წიგნი *Gauche année zéro* ფილმში „*Made in USA*“...). ასევე მოხსენიებულია უამრავი ფრანგული თუ უცხოური ჟურნალ-გაზეთი (*France-Soir, New York Herald Tribune, Il Giorno, Epoca, Marie-Claire, Paris-Match, Life, L'Humanité, Le Figaro, Pravda, L'Express...*) (P.Beylot 2004).

გოდარის თითოეული ციტატა „მოტივირებულია“. არაგონმა ეს კარგად გაიაზრა და ამიტომ იცავდა გოდარს: „ციტატა გოდარის შემოქმედებაში რომელიმე ავტორის გამონათქვამის გადმოცემას კი არ გულისხმობს, არამედ ეს ციტირების სუბიექტის მიერ ხელახალი აზრის გამოთქმის აქტია, რომელიც შეიძლება თვითონ კინემატოგრაფი ან მისი ერთ-ერთი პერსონაჟი იყოს (და რომელიც, შესაძლოა, მისი შეხედულებების გამომხატველი არც იყოს)” (ჟ. დაბრიჟონი 1999). ციტატა შემთხვევითი არასოდეს არაა, ის ყოველთვის გააზრებული და გამართლებულია: „ეფიქრობ, ჩემს ფილმებში ციტატები ყოველთვის გამართლებულია. ყოველთვის შემიძლია, თითოეული მათგანის არსებობის გამართლება. და თუ მათი არსებობის გამართლება ვერ ხერხდება, მათ სიამოვნებით ვიყენებ და ადამიანებს, რომლებსაც ფილმი შეიძლება არ მოეწონოთ, არაგონი მაინც მოეწონებათ” (ჟ. გოდარი). ამ სიტყვებში, გოდარი გულისხმობს იმას, რომ არაგონდიან ამოღებული ციტატები მაინც მოეწონება მაყურებელს.

საერთო წესის მიხედვით, ხშირად ლიტერატურულ ნაწარმოებში ციტატები, ალუზიები და რემინისციენციები, ავტორის მიერ გაუცნობიერებლად არის

გამოყენებული. მაშინ როდესაც, გოდარის ფილმების ანალიზის შედეგად დავინახეთ რომ და თვით გოდარიც ამას მოწმობს, მისი ყველა ციტატა არის გათვლილი და გაცნობიერებულად გამოყენებული.

ჩვენ დავადგინეთ, რომ ლიტერატურული აღუზიები და ციტატები უბრალო იმიტაცია კი არაა, არამედ ისინი ფილმის შექმნაში მონაწილეობენ და ავტორის შემოქმედებითი პროცესის მნიშველოვან ელემენტს წარმოადგენენ. მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე, გოდარი კვლავ იყენებდა ციტატებს, მისი შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში ეს ციტატები უფრო და უფრო ნაკლებად ექსპლიციტურ ხასიათს ატარებდა.

4.3.1 ციტატა და რიმიეჟი კინოხელოვნებაში

ჟან-ლუკ გოდარის ფილმის *A bout de Souffle*-ის ამერიკული პოსტმოდერნისტული რიმიეჟის *Breathless* მაგალითზე (მაკ ბრაიდი, 1983)

წინამდებარე თავში ჩვენ გვინდა განვასხვავოთ რიმიეჟი და ციტატა. ისევე, როგორც ლიტერატურულ ტექსტებში მთავარია კვლავ წერა, კინემატოგრაფიაში ეს არის რიმიეჟი. ორივე მათგანი ატარებს გაცნობიერებულ ხასიათს, ჩვენ გვინტერესებს, სად იკვეთება კინოხელოვნებაში რიმიეჟი და ციტატა.

როდესაც 1983 წელს საფრანგეთის კინოეკრანებზე ჟან ლუკ გოდარის ფილმის *A bout de Souffle* ამერიკული რიმიეჟი *Breathless* გამოვიდა, ავტორიტეტულმა ფრანგულმა კინოჟურნალმა „*Les Cahiers du cinéma*” გამოაქვეყნა საკმაოდ გრძელი ინტერვიუ ფილმის რეჟისორ ჯიმ მაკ ბრაიდთან. გამომცემლობის მიზანი ამ შემთხვევაში ამერიკელი რეჟისორის ფილმის რეკლამირება არ ყოფილა. მის შესახებ გაზეთი მხოლოდ ძალიან პატარა და ისიც უარყოფითი კომენტარით შემოიფარგლა. „ფილმის სტილი მთლიანად სარეკლამო ესთეტიკაზეა აგებული, რაც ერთდერით საშუალებაა მაყურებლის თვალის ასახვევად და სიცარიელის შესავსებად,” – წერდა ჟურნალი. რედაქციის აზრით, მაკ ბრაიდი, რომელიც 1960-იანი წლების დამოუკიდებელი კინოდან მოვიდა, ფილმით *Breathless* აერთიანებს პოლიფუნქციური კინოსტუდიების სისტემას და ამ კონტექსტში „აცოცხლებს” გოდარის ფილმს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ეს ინტერვიუ წარმოადგენს იმ ურთიერთობის მაგალითს, რომელიც „პოლიფუნქსა და დანარჩენს სამყაროს შორის

არსებობდა”, იქნება ეს ამერიკა (დამოუკიდებელი კონო), თუ ევროპა. ჟურნალ „*Les Cahiers du cinéma*“-ს აზრით, ფილმი *Breathless* ჰოლივუდური „ვამპირიზმის“ სიმბოლოს წარმოადგენდა, რომელიც თავის სისტემაში იზიდავს და აერთიანებს კინორეჟისორებს და ართმევს მათ თვითმყოფადობას. ჰოლივუდი იღებს შიშველ პროდუქტს, რომელიც ახალი ტალღის წარმომადგენლებმა მოპარეს ამერიკას 50-ანი წლების ბოლოს (ამერიკელი ავტორების და ზოგადად ამერიკის სიყვარულის საბაბით). თავის ჯერზე, როგორც ამას ფრანგი კინოკრიტიკოსები აღნიშნავენ ჰოლივუდში შექმნილი რიმეიქები, « ვამპირივით » იკვებებოდა ევროპაში შექმნილი ფილმების ევროპული ვერსიებით, ამახინჯებდა მათ, უცვლიდა მათ ძირითად არსს და შთანთქავდა მათ. რიმეიქის მსგავსი კონცეფცია, ახალი ფილმის „ესთეტიკური ხარისხის“ მიუხედავად, ბუნებრივია, მოკლებული არაა კულტურულსა და იდეოლოგიურ მოსაზრებებს. ეს კრიტიკა ზოგადად რიმეიქის პრაქტიკის მიმართ ისმობდა, რომელიც ორიგინალი ფილმისგან ახალი ფილმის შექმნას გულისხმობს. თუმცა, ეს მიდგომა ნათლად მიუთითებდა იმ ფაქტზე, რომ რიმეიქი გულისხმობს პლაგიატს, მითვისებას, რეკრეაციასა და დამახინჯებას. სწორედ აქ იკვთება რიმეიქისა და ციტატის გზები: ვინაიდან ორივე მათგანი ინტერტექსტუალურობის მარკერს წარმოადგენს (ამ ტერმინის ფართო გაგებით) და ორივე სვამს შეკითხვას, თუ როგორ უნდა მოხდეს სხვა, მანამდე არსებული დისკურსის გამოყენება ფილმის დისკურში, მისი ცვლილება, წინა პლანზე წამოწევა, ან, პირიქით, მისი წაშლა.

ამასთანავე, როგორც ჩვენ არაერთგზის აღვნიშნეთ, არ არსებობს ციტატის ერთადერთი ფორმა. ციტირება ყოველთვის არ ხდება ერთი და იმავე განზრახვით და არ ახდენს მსგავს ესთეტიკურსა და სემანტიკურ გავლენას, ისევე, როგორც არ არსებობს ურთიერთობის ერთადერთი ფორმა, რომელიც ფილმის ახალ ვერსიას „თავდაპირველ ვარიანტთან“ აკავშირებს. ფილმების წყვილი, რომელიც გვსურს განვიხილოთ (კერძოდ კი *Breathless* და *A bout de Souffle*), მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევას წარმოადგენს, მაგრამ განსაკუთრებულად საინტერესო გვეჩვენება იმ კუთხით, რომ რიმეიქსა და ციტატას აკავშირებს თანამედროვე სახით; მეორე მხრივ, მრავალი ტრადიციული რიმეიქის საპირისპიროდ, რომლის ავტორებიც მეტ-ნაკლები წარმატებით ცდილობენ ორიგინალის კვალის წაშლას, ფილმი *Breathless* არა მარტო კვალდაკვალ მიჰყვება გოდარის ფილმს, არამედ ახდენს მის ციტირებას, შეიცავს ალუზიებსა თუ მინიშნებებს და ხშირად მერყეობს პაროდიასა და პასტიშს შორის. კალკი და ორიგინალის სხვადასხვა მონაკვეთის გამოყენება, რომელიც რიმეიქისათვის უფრო მეტადაა დამახასიათებელი, ვიდრე ციტატისათვის,

ინდივიდუალურად ორივე ფილმში გამოიყენება. გოდარი თავის ფილმში იყენებს და მანიპულირებს სხვადასხვა ალუზიით (კინომატოგრაფიული, ფოტოგრაფიული, ლიტერატურული და ფერწერული), რომელთა შორის, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ამერიკული შაფ-თეთრი კინო. გოდარი თავის მხრივ იყენებს ინტერმედიალურ ხერხებს. ფილმის მაკ ბრაიდისეული ვერსიაც გაქლენთილია ციტატით. იმისათვის, რომ გავიგოთ თუ რა ინტერტექსტუალური კავშირები მყარდება ციტატების გამოყენების საშუალებით და რა ურთიერთობა ჩნდება ამ ორ ფილმს შორის საჭიროა ინტერტექსტუალობის ოთხი დონე გამოვეყოთ:

- ციტატები და ალუზიები, რომელსაც გოდარი იყენებს ფილმში *A bout de Souffle*;
 - ციტატები და ალუზიები, რომელსაც მაკ ბრაიდი იყენებს ფილმში *Breathless*;
 - ფილმ *A bout de Souffle*-ის ციტატები (ვიზუალური, ზეპირი და წერილობითი), რომლებიც გვხვდება ფილმში *Breathless*;
 - ციტატები და ალუზიები, რომელსაც მაკ ბრაიდი იყენებს ფილმში *Breathless* იმ ციტატების საფუძველზე, რომელსაც გოდარი იყენებდა ფილმში *A bout de Souffle*.
- განსაკუთრებით გვსურს ყურადღება ბოლო ორი ტიპის ციტატებზე გავამახვილოთ.
- როგორ ახდენს ფილმი *Breathless film A bout de Souffle* ციტირებას;
 - როგორ ახდენს *Breathless film A bout de Souffle*-ის ციტირებას, რომელიც თავის მხრივ სხვა ფილმების ციტირებას ახდენს.

ბუნებრივია, ეს ორი ტიპი შესაძლებელია განვიხილოთ ფილმის *Breathless* ციტატების ზოგად ჩარჩოში, მაგრამ შედეგად საჭირო გახდება ორივე ფილმის ინტერტექსტუალობის შედარება ისე, რომ მხედველობაში არ იქნეს მიღებული ის ურთიერთკავშირი (ქრონოლოგიური და ქანობრივი), რომლიდანაც მომდინარეობს ამერიკული რიმეიქი. შესაბამისად, იმისათვის, რომ ერთდროულად გავაანალიზოთ მხედველობაში როგორც რიმეიქის, ასევე ციტატის საკითხი აუცილებლად მიგვაჩნია ცალ-ცალკე განვიხილოთ ის ციტატები, რომლებიც ორივე ფილმში პირდაპირ გამოიყენება – ე.წ. „პირველადი ციტატები“, რომლებსაც გოდარის ფილმიდან მაკ ბრაიდის ფილმში გადააქვს დიალოგების, სურათების კადრებისა და საგნების ფრაგმენტები და ე.წ. „მეორადი ციტატები“, მაგალითად, ფილმებისა და ტექსტების ნაწყვეტები, რომლებიც ციტირებულია გოდარის მიერ და რომლის ხელახალ ციტირებასაც ახდენს მაკ ბრაიდი.

არ შევჩერდებით ციტატის ოთხი დონის დეტალურ ანალიზზე, რადგან ჩვენი მიზანი არ არის გოდარისა და მაკ ბრაიდის მიერ მოყვანილი ციტატების შედარება. მიზანს ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ციტატისა და რიმეიქის ორმაგი თამაშის

ანალიზი წარმოადგენს: რიმეიქის გავლენა ციტატაზე, ის თანმხვედრი მომენტები, რომლებიც არსებობს კინემატოგრაფიულ რეკრეაციასა და ციტატას შორის. იმისათვის, რომ ჩავუღრმავდეთ ფილმ *Breathless*-ის ციტატის გავლენასა და მნიშვნელობას, უპირატესობას მივანიჭებდით ამერიკული რიმეიქის გარჩევას. ჩნდება კითხვა: არის თუ არა ეს უბრალო ტრანპოზიცია, *A bout de Souffle*-ის ციტატების გამოყენება სხვა წარმოსახვით სამყაროში, რომელსაც თავს გვახვევს ახალი ვერსია? თუ, პირიქით, საჭიროა ციტატის მსგავსი პრაქტიკა დაუუკავშიროთ ზოგადი კონვერსიის პოსტმოდერნისტულ ნეო-პოლიფუნდურ ფორმას? ისევე როგორც ვერბალურ ნიშანთა სისტემაში ვანსხვავებთ რეკრიტურს და ინტერტექსტუალობას, შეგვიძლია ამ შემთხვევაშიც გავავლოთ პარალელი. რიმეიქი იგივე რეკრიტურია, რიმეიქის ფუნქციონირების დროს, საქმე გვაქვს რეკონსტრუქციულ ინტერტექსტუალობასთან, ტრანსფორმაციასთან, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს იმას, რომ როგორც კინო ასევე ლიტერატურულ ტექსტში შემოტანილ იქნეს ციტატები და მათი საშუალებით შეიძლება მოხდეს აზრის შეცვლა.

სანამ უშუალოდ განვიხილავდეთ ფილმების ისეთ წყვილს, როგორცაა *Breathless / A bout de Souffle*, აუცილებელია ჩამოვავალიბოთ ის თეორიული და ისტორიული მიმართულებები, რომელშიც რიმეიქი ციტატების საშუალებით ამყარებს კავშირს ფილმ წყაროსთან.

ერთი შეხედვით, რიმეიქი შესაძლოა ციტატის მონათესავე მოვლენადაც კი ჩავთვალოთ გამომდინარე იქიდან, რომ ის იყენებს ფილმის ელემენტებს (პერსონაჟებს, თემებს, ნარატიულ თემებს, დიალოგის ნაწყვეტებს) და ისინი პირველადი გარემოდან სხვა რეჟისორის სამყაროში, სხვა ისტორიულსა და კინემატოგრაფიულ გარემოში გადააქვს. როგორც ციტატა, ასევე რიმეიქი აქტიურად მონაწილეობს სურათების, იდეებისა და სიტყვების მოძრაობაში, რომლებიც კინემატოგრაფიული ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილია. სემიოტიკური თვალსაზრისით, ისინი ფილმების ინტერტექსტუალობის იმ საერთო სისტემის ნაწილს წარმოადგენენ, რომელშიც ნაწარმოებებს ჟანრობრივი ურთიერთობა აქვთ და რომელიც კალკირებითა და “პარაზიტიზმით” ხასიათდება. რიმეიქის პრაქტიკა, რომელიც წინასწარი დისკურსის საფუძველზე ახალი დისკურსის შექმნას გულისხმობს, შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ როგორც გადანერგვის (*greffe* ფრ.) და მითვისების მსგავსი ქმედება, რომელიც ციტატისთვისაა დამახასიათებელი. ამასთან, ყურადღების მიღმა არ უნდა დაგვრჩეს სამი ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი. როგორც ზევით აღვნიშნეთ -

- პირველი – ეს არის „ბუნებრივი“ განსხვავება. ციტატა კინოში აღნიშნავს მინიშნებების ჰეტეროგენულ ერთობლიობას (ფილმს შეუძლია მოახდინოს ტექსტის, სურათის, ფოტოს ან სხვა ფილმის ციტირება), მაშინ, როდესაც რიმიეჩი აუცილებლად გულისხმობს წინა კინემატოგრაფიული ნაწარმოების არსებობას, იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი ახალი ვერსია ორიგინალის მხოლოდ ერთ იდეას, ისტორიას, სტრუქტურას, დიალოგის ნაწილს ან დრამატურგიას იყენებს;
- მეორე განსხვავება – ეს ის განსხვავებაა, რომელიც არსებობს ციტატის პრეტექსტისა და ციტატის რეციპიენტ ტექსტ შორის. ერთი მხრივ, ციტატა ყოველთვის ინტეგრირდება იმ ნაწარმოებში, რომელიც ახდენს ციტირებას და მიმღებ ტექსტში იმ ელემენტს წარმოადგენს, რომლის ამოცნობაც მეტ-ნაკლებად შესაძლებელია;
- როდესაც საუბარია რიმიეჩზე, საუბარია სხვა დისკურსის შემოტანის პროცედურაზე, რომელიც გავლენას ახდენს ახალი ვარიანტის მთლიან ვერსიაზე. შედეგად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ, ციტატის საპირისპიროდ, ურთიერთობა პირველად ფილმსა და რიმიეჩს შორის ორივე ფილმის სრულ ვერსიაზე ახდენს გავლენას. მეორე მხრივ, კინემატოგრაფიული რიმიეჩი, ციტატისაგან განსხვავებით, ფართოდ, წყვეტილად და ამასთან ნაკლებ გააზრებულად იყენებს ორიგინალის დეტალებს. მართლაც, რიმიეჩების უმრავლესობა ხშირად ახდენს საწყისი ფილმის ციტირებას და იყენებს ზოგიერთ ვიზუალურ მოტივს, სტრუქტურას და ასევე ხანდახან ფილმის მთლიან დიალოგებს (ეს საკმაოდ გავრცელებული პრაქტიკაა და ფილმი breathless გამონაკლისს არ წარმოადგენს). როგორც წესი, ეს არის ფრაგმენტული ციტატები და ზოგიერთი მათგანი წარმოგვიდგება როგორც პირველადი სცენარების ნარჩენი, რომლებსაც სცენარისტი მეორე ფილმის შექმნის მომენტში ტოვებს. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, არ არსებობს რიმიეჩი, რომელიც რეალურად ახდენს საწყისი ფილმის in extenso ციტირებას (როდესაც, მაგალითად, შეიქმნებოდა ეპიზოდი, სადაც ფილმის პერსონაჟები შეძლებდნენ ენახათ ორიგინალი ვერსია) და არც კინოფილმი, რომელიც მთლიანობაში და ექსკლუზიურად იქნებოდა სხვა ფილმის ციტატა, კოპიო, ზედმიწევნით შესრულებული რეპროდუქცია. სწორედ ეს არის ის შენიშვნა, რომელიც გაისმა გუს ვან სენტის „ფსიქოს“ მისამართით, რომელიც იმავე სახელწოდების ცნობილი ფილმის რიმიეჩია და რიმიეჩისა და ციტატის

ურთიერთქმედების (superposition) უკიდურეს შემთხვევას წარმოადგენს. „ფსიქო“ გახლავთ ჰიპოკოს ფილმის ზედმიწევნით ზუსტად შესრულებული რიმიეტი. თუმცა, მსახიობებისა და ეპოქის ცვლილების, ასევე ბერნარ ჰერმანის მუსიკის ახლებური არანჟირების გამო რიმიეტი ორიგინალის კლონს ვერ წარმოადგენს. ის არგუმენტები, რომელიც ვან სენტმა საკუთარი წამოწევის გასამართლებლად წამოაყენა გაეცნო „ფსიქო“ ახალი თაობისთვის, რომელსაც ფილმის ნახვა მხოლოდ მცირე ეკრანზე შეუძლია, კომერციული ფილმისთვის შემოქმედებითი ხასიათი მიეცა, რომელიც დუშამისა და ვარჰოლის მიერ იქნა შთაგონებული და ნასესხები კონცეპტუალური ხელოვნებიდან), საკმარისი არ აღმოჩნდა კრიტიკოსთა დასარწმუნებლად. ნარატიული კინომატოგრაფიის ჩარჩოებში რომელიმე შედეგის ზედმიწევნითი რემეიქი არ კეთდება. ჩვენი აზრით რიმიექის წარმატება, ნებისმიერ ტექსტში, დამოკიდებულია შემქმნელის ნიჭსა და ოსტატობაზე;

- მესამე განსხვავება ეხება რიმიექსა და ციტატას შორის ფუნქციების განსხვავებას, ხშირ შემთხვევაში ციტატას, რეჟისორი იყენებს იმისთვის, რომ თუნდაც მისი წარმოდენით ის იყოს კარგად გაგებულ, დანახული და აღქმული იდეალური მაყურებლის მხრიდან. ჩიტატა ემსახურება იმ პირველადი ნაწარმოების ამა თუ იმ აზრის წინა პლანზე წამოწევას და ხშირ შემთხვევაში ხდის შესაძლებელს, ამ ციტირებული მონაკვეთის მოცნობას. ციტატის იდენტიფიცირება და ამოცნობა დიდწილად და დამოკიდებული იმაზე, როგორ მოახდენს მაყურებელი მის ინტერპრეტაციას, რაც თავის მხრივ დამოკიდებულია ამ მაყურებლის, კულტურულ და კინოკომპეტენციაზე, იმაზე, თუ რამდენად ემთხვევა ერთმანეთს მაყურებლისა და რეჟისორის შეხედულებები. რიმიეტი კი პირიქით, სხვა მიზანს ემსახურება. ის ცდილობს დაფაროს ორიგინალისგან ნასესხები მომენტები, ეს განსაკუთრებით იჩენს თავს პოლიფუნქციურ და ნეო-პოლიფუნქციურ სინამდვილეში, რადგან ფილმის ახალი ვერსია შექმნილია არა იმისთვის, რომ ამოსავალი ფილმი შეახსენოს კინომოყვარულებს, არამედ იმისთვის, რომ სრულიად ჩაანაცვლოს იგი. როგორც ჟაკლინ ნაკაში აღნიშნავდა, რიმიეტი ძლიერი ინსტრუმენტია იმისათვის, რომ დავიწყებას მიეცეს ამოსავალი ფილმი. ის ცდილობს შენიღბოს მსგავსება და ცდილობს, რაც შეიძლება მეტად განსხვავდებოდეს ორიგინალისგან: გავრცელებულია აზრი იმის შესახებ, რომ რიმიეტი ზოგადად თავის „მოდელს“ უფრო ჰგავს, ვიდრე თავისი დროის ფილმებს, რომლებიც სრულიად სხვა სცენარის საფუძველზე

შეიქმნა: ეს ნამდვილად ასე იყო 50-იან წლებში (მაგალითად *La Belle de Moscou* იმდროინდელ მიუზიკლებს უფრო წააგავს, ვიდრე ფილმ *Ninotchka*-ს) და ასეა დღესაც. ი. ფილმის ახალი ვერსია არ წარმოგვიდგება როგორც კოპიო, ხელახალი ინტერპრეტაცია, არამედ წარმოგვიდგება, როგორც ახალი ფილმი. ამგვარად, პოლიფუნქციური რიმიქები, რომლებიც ხშირად უხვად იყენებენ ორიგინალის ფრაგმენტებს, ცდილობენ ფილმის ტექსტებიდან შემოტანილი ფრაგმენტების კვალი წაშალონ. ამგვარი ქმედება ძირითადად პოლიფუნქციულისათვისაა დამახასიათებელი და სტილისტური მოსაზრებებითაა გამოწვეული, რადგან პოლიფუნქციურ ფილმში დღესაც აქტიურად გამოიყენება თხრობის სტილის გამჭვირვალობა. დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ როგორც რიმიქი, ასევე ციტატა არის ინტერტექსტუალურობის შედეგი, მაგრამ რიმიქი, ციტატისაგან განსხვავებით, სრულიად შლის თავის ინტერტექსტს. ამგვარად, პოლიფუნქციური რიმიქი არ შეიძლება ჩაითვალოს ციტატის განსაკუთრებულ ფორმად. საქმე ეხება თარგმნის ოპერაციას, რომელიც თავისი არსით უახლოვდება ფილმის ადაპტაციის სპეციალისტების მიერ შესწავლილ მისაკუთრების პროცესს. როგორც ფრანსის ვანუა აღნიშნავდა, ეს ტრანსფერი ძირითადად თვალთახედვას, მხერას ეხება; ასევე ეხება სენსიტიურობას, იმ ეპოქის საგნების მნიშვნელობას, რადგანაც ის პერსპექტივის იძულებითი ცვლილებაა.

4.4 ციტატა მუსიკაში

არავერბალური ნიშანთა სისტემის ნაწილს მუსიკაც წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ გადავწყვიტეთ, კვლევის მცირე ნაწილი დაგვეთმო ციტატის როლის შესწავლისთვის მუსიკაში. თუმცა ციტატის ფუნქციონირების შესწავლასთან შედარებით - ფერწერასა და კინემატოგრაფიაში, ჩვენს კვლევაში ციტატის მოვლენის ანალიზი მუსიკაში ზედაპირულ ხასიათს ატარებს.

ყველა ეპოქაში კომპოზიტორები უკვე არსებულ, ან შექმნის პროცესში მყოფ საკუთარ მუსიკას ხელახლა იყენებდნენ და ახალ გარემოს არგებდნენ. ამის ცნობილი მაგალითია 1804 წლით დათარიღებული ბეთჰოვენის „ჰეროიკული სიმფონიის“ ბოლო ნაწილი. აღნიშნული თემა ბეთჰოვენს თავის ბალეტში

პრომეთეოსი, ასევე ვარიაციებსა და ფუგაში ფორტეპიანოსათვის უკვე ჰქონდა გამოყენებული. ბუნებრივია, ამაში გასაოცარი არაფერია: „ნებისმიერ კომპოზიტორს უფლება აქვს თავისი მუსიკისაგან შექმნას ის, რაც მას სურს“ (ჰ. ბერლიოზის სიატი).

მუსიკაში ციტირების პრობლემა განსხვავებულად გვესახება. იგივე შეიძლება ითქვას ჰ. ბერლიოზზეც: მასაც არაერთხელ აქვს გამოყენებული მის მიერ წარსულში შექმნილი მუსიკა და ის ამას სრულიად განსხვავებული მიზნით აკეთებს. იმისათვის, რომ ციტატის ცნება მუსიკაში უკეთ გავიგოთ, სასურველია გავმიჯნოთ *თვითმიბაძვა* და *ავტოციტირება (თვითციტირება)*. პირველ შემთხვევაში ავტორი მივიწყებული, ადრინდელი ნაწარმოებისათვის შექმნილ მოზაიკას ხელახლა იყენებს. თუმცა, მუსიკის შემთხვევაში, როგორც კი მუსიკა თავის საბოლოო დანიშნულებას ჰპოვებს, მისი ხელახალი გამოყენება აღარ ხდება. მეორე შემთხვევაში, ავტორი ადრინდელი კომპოზიციის ციტირებას ახდენს. თუმცა, ეს უკანასკნელი მაინც აგრძელებს დამოუკიდებლად არსებობას. მაგალითად, მოცარტი *ღონ ქუანის* ერთ მოქმედებაში *ფიგაროს ქორწინებიდან* ფიგაროს ცნობილი არიის ციტირებას ახდენს. რიხარდ შტრაუსი მარცვლავს საკუთარი ნაწარმოებების ციტატებს სიმფონიურ პოემაში *გმირის ცხოვრება*. „ბოლო ოთხი მელოდიის“ დასასრულს შტრაუსი ფერიცვალების თემას ციტირებს თავისი სიმფონიური პოემიდან *სიკვდილი და ფერიცვალება* (ჰ. ბერლიოზის ინტერნეტსიატი).

ბერლიოზი ავტოციტირებას ხშირად მიმართავდა, თუმცა, მას, პირდაპირი ციტირების ნაცვლად, ალუზიის გამოყენება უფრო ახასიათებს. ამით მას თითქოს სურდა, მსმენელი ალუზიის სწრაფად აღქმისა და აზრის ინტერპრეტაციის გამოწვევის წინაშე დაეყენებინა. ბერლიოზის სავარაუდო თვითციტირების შემთხვევებიდან შეგვიძლია მოვიყვანოთ მრავალი მაგალითი *ჯადოსნური სიმფონიიდან*. *რეკვიემის* არაერთ ალუზიას (მინიშნებას) ვხვდებით *Te Deum*-ში, ასევე ვხვდებით 1844 წლის საფრანგეთის ჰიმნის მისამდერის ალუზიასაც (ბერლიოზის ინტერნეტსიატი). უამრავ ციტატას ვხვდებით ასევე ა. შნიტკეს შემოქმედებაში.

„მსურდა შემექმნა მე-20 საუკუნის მოჩვენებითად ქაოტური, თუმცა კარგად ორგანიზებული ერთგვარი ქრონიკა“, რაზეც შნიტკე წერდა (ა. შნიტკე). ამით აიხსნება ციტატების კოლაჟები, *შემობრუნება...კენ*,⁴ რომელიც შნიტკეს

⁴ საუბარია იმ პერიოდზე, როდესაც შნიტკე კომიდან გამოიყვანეს.

შემოქმედებას ფონად გასდევს. ჩემს გონებაში ამ საუკუნის წარმოუდგენლად ტრაგიკული მოვლენები რომ არ აღბეჭდილიყო, ვერ შევძლებდი ჩემი მუსიკის დაწერას (შნიტკე, კონჩერტო გროსო, ინტერნეტსაიტი).

ქაოსი, შერეული სტილი, მრავალი მიმდინარეობა, ციტატების სიუხვე (ბუნებრივია რუსული, თუმცა ასევე ჯაზი, კლასტერი, სერიული მუსიკა და მთელი მუსიკალური მემკვიდრეობა ფრანც იოზეფ ჰაიდნიდან მოყოლებული, მისი კერპით – გუსტავ მალერით დამთავრებული). ციტატაზე მეტად საქმე იმიტაციას ეხება. ის, რაც შნიტკეს მუსიკაში გვაოცებს, ღრმა ტკივილი, ეგზისტენციალური წუხილია. *ეს მსხვერპლის ხელახალი შექმნა უფროა, ვიდრე იმიტაცია* (პე.ბარბიე). შნიტკეს მუსიკა თანამედროვე რიტუალს წარმოადგენს, რომელიც, ტკივილის მიუხედავად, სამყაროს უხამსობაში, დროის ვულგატაში, სამყაროს გარკვეული მიზანსცენის ძიებაშია. შნიტკე იყენებს ყველაფერ იმას, რაც ჩვენდა უნებურად მეხსიერებაში აღგვებუჭდა ყოველდღიურობისა და გარემოს კვალის სახით და გვაწვდის დახლეჩილ სურათს, რომელიც ტრადიციულ ფორმებს ემყარება და რომელსაც ის სიამოვნებით გადმოსცემს (იმიტირებული სიმფონია, იმიტირებული ოპერა, იმიტირებული კონჩერტო გროსო). ერთდროულად რამდენიმე სტილში შესრულებულ ნაწარმოებში ერთმანეთს უპირისპირდება ლირიზმი, დისჰარმონიული გროტესკი, ჟღერადობის უჩვეულო ძიება, რასაც ფონად ციტატით ცდუნება და ხელოვნებაში ბაროკოს სტილის იმიტაცია გასდევს. სიღრმისეულად შნიტკეს მუსიკა ილუზიებისა და განსაკუთრებით ალუზიების მუსიკაა.

მუსიკალურად განათლებული მსმენელი შნიტკეს მუსიკის მოსმენისას მის უკან ხედავს ბევრ ნაცნობ მოტივს (ა. შნიტკე, კონჩერტო გროსო, ინტერნეტსაიტი). ზოგიერთი მათგანის, ამოცნობა მაშინვეა შესაძლებელი; ზოგჯერ კი ალუზიის ამოცნობაც არ არის რთული. შნიტკეს მუსიკა უკავშირდება, წარსულში აკრძალულს მუსიკასთან დაკავშირებული დროის მსხვერველს, მისი მუსიკა ერთგვარი აღორძინებაა, რომლის ყველაზე შთამბეჭდავი მაგალითი კონცერტო გროსოს სერიებია. შნიტკემ, შექმნა კონცერტო გროსოს მთელი სერია, რომელიც არღვევდა მუსიკალური ფორმის დოგმებს და მათ სძენდა ირონიულ ელფერს მან №1 კონცერტო გროსო გიდონ კრემერთან ერთად 1977 წელს ზალცბურგში, კლავესინისათვის შექმნილი დიდი პარტია შეასრულა.

შნიტკე, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის კომპოზიტორია, იმ პერიოდისა, რომლის ერთ-ერთ დამახასიათებელი ნიშანი ციტატურობა იყო. შნიტკეს ნაწარმოებები ციტატურ ხასიათს ატარებს, მაგრამ ამავე დროს თვითმყოფადობით

გამოირჩევა. მიუხედავად იმისა, რომ №2 კონცერტო გროსო, გვაგონებს ვივალდის, გენდელი, ბახის ნაწარმოებებს, შნიტკე არ მიმართავს პირდაპირ ციტირებას, რადგან მას შესისხლხორცებული ქონდა იმ ეპოქის მუსიკალური სტილი.

კონცერტო გროსო ირონიული კონოტაციით გამოირჩევა, მაგრამ აგრეთვე მასში შეგვიძლია ტრადიციული მოტივებიც დავინახოთ. პაროდის ხელოვნება და განსაკუთრებით კი ირონიით სავსე კონჩერტო გროსო როგორც მის საოცარ ვირტუოზობაზე, ასევე მის ყველა ეპოქის მუსიკალურ ტრადიციასთან კავშირზე მიანიშნებს. მოცარტის, შუბერტისა და სხვათა მიბაძვის შემდეგ, შნიტკემ გადაწყვიტა იტალიელებთან და თვით ბახთან გაჯიბრება. „მე არ მომიპარავს ანტიკური ხელოვნების ეს ნიმუშები, მე უბრალოდ მათი იმიტაცია მოვახდინე“ (შნიტკე). ამ ნაწარმოებში ვხვდებით ექსპლიციტურ ციტატებს. ბუნებრივია, გაცოცხლებულია წარსულის ფორმები (კანონის კომპოზიცია, ტოკატა, სოლო, ტუტი). ცნობილია, რომ შნიტკეს ნაწარმოებების ანალიზი დიდ სიძნელეს წარმოადგენს, მითუმეტეს, რომ თვით შნიტკე თითქმის არ აკეთებდა კომენტარებს თავის ნაწარმოებებზე. შნიტკეს ნაწარმოებები, როგორც ის თავად ამბობდა, ღია სტრუქტურას წარმოადგენს, როგორც პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, რომელიც წარმოადგენდა რთულ მცდელობას და შეუძლებელი იყო მათი დამთავრება. ამ ნაწარმოების დახასიათება საკმაოდ დელიკატურია, განსაკუთრებით იმის გათვალისწინებით, რომ შნიტკეს საკუთარ ნაწარმოებებზე კომენტარების მოსმენა არ უყვარდა. თუმცა, ის ხშირად საუბრობდა ამ მუსიკაზე, რომლის დამთავრებაც, მისი აზრით, საკმაოდ რთული და თითქმის შეუძლებელი მცდელობა იყო (პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებს არა აქვთ დასასრული, ავტორი ყოველთვის აძლევს მკითხველს, მაყურებელს ან აუდიტორიას ნაწარმოების ინტერპრეტაციისა და დასრულების საშუალებას). №1 კონჩერტო გროსოს სამყაროს შესაქმნელად შნიტკეს ურთიერთქმედებაში მოყავს მუდმივად ანტაგონისტური, მაგრამ ურთიერთშერეული სამი „მუსიკალური სფერო“, რომელიც დასასრულს მსმენელის ქვეცნობიერში საოცრად ერთიანდება. ბაროკული მუსიკის სფერო ძირითადად ვივალდისა და ა. კორელის ირგვლივ ტრიალებს. თანამედროვე მუსიკის სფერო – მიკროინტერვალებისა და სრულიად თავისუფალი ქრომატიზმის გარშემო, ხოლო ე.წ. „ბანალური“ სფერო კი ფუნქციური მუსიკისაგან, ანუ ჩვენი ყოველდღიურობისაგან იქმნება. კონჩერტო გროსო გარდასული დროის ნოსტალგიას კი არ წარმოადგენს, არამედ ციტატებითა და სხვადასხვა სტილის

აღრევით, ინტერტექსტუალურობის ნამდვილი პროდუქტია. ყველაზე თანამედროვე მოდერნიზმიც კი, ყველაფრის მიუხედავად, ძველდება და წამიერად წარსულის საკუთრება ხდება. შნიტკე ძირითადად სწორედ დროის აღრევაზე აკეთებს აქცენტს (ა. შნიტკე, კონჩერტო გროსო, ინტერნეტსაიტი).

ამგვარად, შნიტკეს ნაწარმოებები, როგორც პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები, შემდგარი ციტატებისა და ნასესხობებისგან, დაუსრულებელია. თუ მას შევადარებთ შნიტკეს მუსიკალურ ნაწარმოებს შევადარებთ ლიტერატურულ ტექსტს, ის წარმოადგენს ღია სტრუქტურას და როგორც მხატვრულ ნაწარმოებებში, ავტორი აქაც სთავაზობს მსმენელს/მკითხველს, დაასრულონ ისინი. თუ შნიტკეს ნაწარმოებებს შევადარებთ დოსტოევსკის ნაწარმოებებს, სადაც სხვადასხვა ანუ ოპოზიციურად განწყობილი, იდეოლოგიურად დაპირისპირებული დიალექტები ქმნიდა პოლიფონიურ რომანს, ვიპოვით მსგავსებას, რადგან შნიტკესთანაც იგივეა. მისი ყველა ნაწარმოები პოლიფონიურია, ბახტინისეული გაგებით.

მეოთხე თავის დასკვნები

წინამდებარე თავში დავადგინეთ, რომ ციტატის გამოყენება ტექსტში, იქნება ეს არავერბალურ თუ ვერბალურ ტექსტში, ემსახურება პირველადი ნაწარმოების, ანუ ჰიპოტექსტის, დესაკრალიზაციას, პასტიშიზაციას, ირონიზაციასაც. ახალი ნაწარმოები ყოველთვის გამოძახილია იმ დროის შეხედულებების და ღირებულებათა სისტემის, როდესაც ის შეიქმნა. აღნიშნული გარემოება ეხება როგორც ვერბალურ, ისე არავერბალურ ნიშანთა სისტემას. მაგრამ, ვინაიდან არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში ვიზუალიზაციის მომენტი არის უფრო მკაფიო, ციტატის არსებობა ხილულია და ამიტომ უფრო ადვილი ამოსაცნობია. ტექსტში ციტატა ყოველთვის სხვა ნაწარმოებიდან შემოდის. რაც შეეხება არავერბალურ ნიშანთა სისტემას, ციტატა შეიძლება წარმდგენილი იყოს, როგორც სხვა ფერწერული ნაწარმოებებიდან, შეიძლება წარმოდგენილი იყოს როგორც ავტოციტატა, მაგრამ აგრეთვე შესაძლოა გამოგონილ იქნეს და წარმოადგენდეს შემოქმედის (მხატვრის) ფანტაზიის ნაყოფს.

აქედან გამომდინარე. დავასკვნით, რომ წინამდებარე ვიზუალური ექსპერიმენტები წარმოადგენენ გაუთვალისწინებელ კომბინაციებს, წარმოსახვა კი

ქმნის გაუთავებელ ახალ ასოციაციებს: გამოსახულება ვრცელდება სხვა გამოსახულებაზე, ხოლო მისი საწყისი ფორმა მუდმივ ტრანსფორმაციას განიცდის. ციტატას აქვს სემანტიკური მნიშვნელობა, რომელიც ამდიდრებს და აძლიერებს ფერწერულ ტილოს ან ცდილობს იმ თემატურ ჯაჭვში ჩაერთოს, სადაც მხატვარი მთავარ მნიშვნელობას ადამიანის აღქმის კომპეტენციასა და ციტატის ამოცნობის უნარს ანიჭებს.

გამოიკვეთა, რომ როგორც ლიტერატურულ ტექსტებში მთავარია კვლავ წერა, კინემატოგრაფიაში აღნიშნული მოვლენის ტოლფასი არის რიმეიქი. ორივე მათგანი ატარებს გაცნობიერებულ ხასიათს; ჩვენ ინტერესი თუ სად იკვეთებოდა კინოხელოვნებაში რიმეიქი და ციტატა, დავიკმაყოფილეთ და გაანალიზების საფუძველზე გამოვყავით მათი დიფერენციალური ნიშნები.

➤ ციტატა კინოში აღნიშნავს მინიშნებების ჰეტეროგენულ ერთობლიობას (ფილმს შეუძლია მოახდინოს ტექსტის, სურათის, ფოტოს ან სხვა ფილმის ციტირება), მაშინ როდესაც რიმეიქი აუცილებლად გულისხმობს წინა კინემატოგრაფიული ნაწარმოების არსებობას, იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი ახალი ვერსია ორიგინალის მხოლოდ ერთ იდეას, ისტორიას, სტრუქტურას, დიალოგის ნაწილს ან დრამატურგიას იყენებს.

ა.შნიტკეს ნაწარმოებებზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ როგორც პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები, შემდგარი ციტატებისგან და ნასესხობებისგან არის დაუმთავრებელი, ასევეა მუსიკალური ნაწარმოებიც. რადგან მუსიკალური ნაწარმოები წარმოადგენს ღია სტრუქტურას და როგორც მხატვრულ ნაწარმოებებში, ავტორი აქაც სთავაზობს მსმენელს/მკითხველს დაამთავრონ ისინი. შნიტკე, მუსიკალური ჟანრების კოდების აღრევით და სხვადასხვა ნაწარმოებების ციტატების შეყვანით, აღწევს კულტურულ სინთეზს, მუსიკალური ნაწარმოების სინკრეტიზმს და ახორციელებს სიმბიოზს ევროპულ და მსოფლიო ნაწარმოებებს შორის. ამგვარად აქცევს თავის ნაწარმოებებს უნივერსალური კულტურის კუთვნილებად

საერთო დასკვნა

მეცნიერების განვითარების თამანამედროვე პარადიგმისთვის დამახასიათებელია კვლევის ინტერდისციპლინარული ხასიათი. ახლებურმა მიდგომამ, ბევრი ტრადიციული კონცეფციის თანამედროვე მოთხოვნების დონეზე გააზრება გამოიწვია და კვლევისათვის ახალი ცნებითი აპარატის შექმნის აუცილებლობამდე მიგვიყვანა. დარგთაშორისი ინტეგრაციის ზოგადი ტენდენციის მიღმა არც ლინგვისტიკა აღმოჩენილა. ლინგვისტური მეთოდების შემოტანამ ლიტერატურათმცოდნეობაში და ლინგვისტური აპარატის გამოყენებით ლიტერატურული ტექსტის კვლევამ, მნიშვნელოვნად გაამდიდრა, როგორც ენათმეცნიერება, ისე ლიტერატურათმცოდნეობა და ამ ორივე დარგს განვითარების ახალი იმპულსი მისცა. ამგვარ ინტერდისციპლინარულ კატეგორიას მიეკუთვნება ინტერტექსტულობა. სწორედ ინტერტექსტუალობის ძირითად შემადგენელ კომპონენტად, მის განუყოფელ ცნებად განიხილება ციტატა.

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავდა, გამოეკვლია ციტატის, როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერის ფუნქციონირება ვერბალურ და არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში.

ჩატარებულმა კვლევამ, იმ მიზნებთან შესაბამისობაში, რომელიც დასმული იყო ნაშრომის შესავალში, გვიჩვენა, რომ არსებობს ციტატის ფართე და ვიწრო, ლინგვისტური და ლიტერატურათმცოდნეობითი გაგება, დადგინდა, რომ:

- ლინგვისტური კვლევებისთვის, ციტატა ტექსტის მონაკვეთია, რომელიც ახალი ტექსტის ნაწილს წარმოადგენს;
- ლიტერატურათმცოდნეებისთვის ციტატა ნებისმიერი მინიშნებაა პრეცედენტურ (ჰიპოტექსტზე) ტექსტებსა და მათ შემადგენელ ნაწილებზე.

დავეყრდნით რა ციტატის მიღებულ განსაზღვრებას, ის განვმარტეთ, როგორც დიალოგური ურთიერთობების მარკირებული ან არამარკირებული ტექსტის სტრუქტურული ელემენტი, რომელიც ორპლანურობით, სიტყვასიტყვითი გაგებითა და დისკრეტულობით ხასიათდება. ვთქვით რა უარი ციტატის ვიწრო გაგებაზე, ციტატა განვსაზღვრეთ ფართე მნიშვნელობით და ცნებაში შემოვიტანეთ რემინისცენციისა და ალუზიის ცნებები, როგორც ირიბი ციტატის სახეობები.

ჩატარებული კვლევის საფუძველზე მივედით იმ დასკვნამდე, რომ :

- ციტატის სხვადასხვა ტიპები: ექსპლიციტური და იმპლიციტური, სტილისტური, პოეტური, ორნამენტული, სამეცნიერო, იუმორისტული,

გნომური, მახასიათებელი, ტრანსფორმირებული, პოლიგენეტიკური, სტილისტური ციტატები ტექსტის სტრუქტურულ ერთიანობასა და მის კოჰერენტულობას ემსახურება.

ტექსტში ციტატის და პოეტური ფორმულის ფენომენის აღრევის გამოსარიცხად ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ:

- ▶ ციტატა, წარმოადგენს ტექსტის ფრაგმენტს, რომელიც „სხვას“ მიეკუთვნება. პოეტური ფორმულა კი დაკავშირებული არ არის არც კონკრეტულ ავტორთან და არც კონკრეტულ ტექსტთან: ის აღიქმება, როგორც უკვე შექმნილი ნიშანი, მრავალჯერ გამოყენებული განსხვავებულ ენობრივ გარემოცვაში. ციტატაში მთავარი არის ფორმის ცნობა. ციტატა ინარჩუნებს თავის ხარისხს მანამდე, სანამ მისი მატერიალური გარსი განმეორებადია. აზრის თანხვედრა არ არის აუცილებელი, სხვისი სიტყვა ავტორმა შეიძლება საკუთარი ჩანაფიქრის გამოსახატად გამოიყენოს. პოეტური ფორმულა კი ხასიათდება შინაარსის სტრატეგიის მუდმივობით, ანუ მასში ჩადებულია სემანტიკური არქეტიპი, რომელიც შენარჩუნდება პოეტური ფორმულის ყველა გარდაქმნის დროს და თავის მხრივ, განისაზღვრება ამ გარდაქმნების ერთობლიობით;

ციტატისა და მასთან მომიჯნავე მოვლენების - რემინისცენციის, ალუზიის და პოეტური ფორმულის, მკითხველის მიერ აღქმისა და ამოცნობის მოვლენაზე დაკვირვებამ ტექსტში, დაგვანახა, რომ:

- ▶ ნაწარმოებში ციტატის ამოცნობა საჭიროებს კომპეტენტურ, ენციკლოპედიური ცოდნის მქონე მკითხველს, მხოლოდ ასეთ შემთხვევაშია შესაძლებელი რეზონანსი, რომელიც მრავალჯერ გაზრდის ნაწარმოების ენერგიას და მიუახლოებს მას ტექსტის მრავალსახოვანი პოტენციური აზრების წვდომას. ციტატის წინ წამოწევა ინტერტექსტში დაკავშირებულია კონკრეტული, უნიკალური აზრების დაკარგვასთან, ავტორის ინდივიდუალურ კვალის წაშლასთან, რაც შესაბამისად ხელს უწყობს იმპლიციტური ენერგიის გარდაქმნას ექსპლიციტურში.

ინტერტექსტუალური თეორიის საფუძველზე, ციტატის როლის შესწავლამ, ვერბალურ ნიშანთა სისტემაში ანუ მსტავრულ ტექსტებში, გვიჩვენა, რომ

- ▶ გ. დე მოპასანის ნოველაში « ტელიეს სახლი », ციტატა გვეკლინება როგორც ტექსტის სტრუქტურის მთლიანობისა და მისი კოჰერენტულობის ერთ-ერთი ელემენტი, რომლის ამოსავალი პრინციპი - სიმეტრიის,

ეპიზოდების, სიტუაციის, მოტივების პრინციპის დაცვაა. დავადგინეთ, რომ კომპოზიციურ სქემაში ციტატის ჩართვა განაპირობებს ინტერპრეტაციის სწორი მიმართულებით წარმართვას. ტექსტში ციტატის შემოყვანა აადვილებს ერთი ტექსტის ორი სხვადასხვა ინტერპრეტაციის პროცესს. ციტატის არსებობა ახდენს ახალი აზრის წარმოქმნის პროვოცირებას, მაშინ როცა ის (ციტატა) ტექსტის ინტერპრეტაციასა და გაგებას ემსახურება. ციტატური სიტყვა ნოველაში ორმნიშვნელოვანია, რითიც მიიღწევა მისი განსაკუთრებული სემანტიკური „დატვირთვა“ ტექსტში.

- ▶ ა. ჟიდის რომანში “ყალბი ფულის მჭრელები”, ციტატა ხელს უწყობს ნარატიული მრავალხმიანობის რეალიზაციას. როდესაც ერთი სიუჟეტური ხაზი, წყვეტს თავის არსებობას, წარმოშობს სხვებს. ა. ჟიდის რომანის ინტერტექსტუალური ხასიათი მუდავნდება ციტატებით სხვადასხვა ავტორების ტექსტებიდან. რომანის პოლოფონიურობა დასტურდება იმით, რომ ციტატას მასში შემოაქვს მრავალი ახალი დისკურსი, რომელთა ურთიერთქმედება ქმნის რომანის პოლოფონიურობას. მოცემულ რომანში, სახეზე გვაქვს სხვისი ჟანრული კოდის გამოყენება, რაც დასტურდება ციტატით დოსტოევსკის რომანიდან “ძმები კარამაზოვები”. ციტატა არა მარტო ახდენს სიტუაციის მარკირებას, არამედ მის პროგნოზირებასაც ემსახურება.

გამოვდივართ რა პოსტულატიდან (დერიდა, ლოტმანი), რომ არავერბალურ ნიშანთა სისტემაზე აგებული ფენომენები ანუ ხელოვნების ნიმუშები წარმოადგენენ ტექსტს, (როგორც ღია სტრუქტურას უ.ეკო) ნაშრომში შევისწავლეთ არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში ციტატის ფუნქციონირება, ანალიზმა გამოავლინა, რომ:

- ▶ ფერწერაში, ციტატის სემანტიკური დატვირთვა იმგვარია, რომ ამდიდრებს და აძლიერებს ფერწერულ ტილოს ან ტილოს თემატურ ჯაჭვში მისი ჩართვით მხატვარი მთავარ მნიშვნელობას მაყურებლის თავისუფალი ინტერპრეტაციის უნარს ანიჭებს.
- ▶ დაკვირვებამ გამოავლინა, განსხვავება და მსგავსება ნასესხობის, იმიტაციისა, კოპიოსა და რეკრიტურის ცნებებს შორის, რომლებიც უახლოვდებიან ციტირების მოვლენას. კოპიო იგივე იმიტაცია, ციტატასთან ბუნდოვან ზღვარს ავლენს. დავასკვნით, რომ იმიტაციისა და კოპიოს ცნებები, რეკრიტურის მოვლენაში ერთიანდება და კომპოზიციის, სტრუქტურისა და მოდელის სახეცვლილებას იწვევს, რაც არ უნდა

ბრწყინვალე იყოს მხატვრის ტექნიკა. ნაშრომში, ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენდა ის ნაწარმოებები, რომლებიც ცილდებიან სუფთა იმიტაციის მოვლენას და შექმნილი არიან სხვა გამოჩენილი მხატვრის მიხედვით, სადაც წინამავალი მხატვრის ტილო მხოლოდ შთაგონების წყარო იყო და ახლადშექმნილი ნაწარმოები კი დაშორებულია მისგან თავისი სტრუქტურით, კომპოზიციითა და ნაწილობრივ შინაარსით, ასე გამორჩეულ მაგალითად მივიჩნით, ე.მანეს “საუზმე ბალახზე”. რაც შეეხება ტერმინ ნასესხობას, იგი გაიგივებულია მიბადვის ხერხთან, რაც თანამედროვე ფერწერაში ძველი ტილოების “გაცოცხლებას” განაპირობებს. იდეის, თემატიკის, ტექნიკის ნასესხობის მაგალითად, მივიჩნით მაქს ბეკმანის *ლოჯა*, შესრულებული რენუარის ცნობილი ტილო – *ლოჯას* მიხედვით. და ბოლოს, XX საუკუნის თანამედროვე ნამუშევრების განხილვის შედეგად, ცხადი გახდა, რომ ციტატა თანამედროვე ფერწერაში დესაკრალიზაციის როლს ასრულებს. ასეთი ციტატა, არ არის რეფერენტული სხვა ფერწერული ნაწარმოებისადმი, განსხვავებით მხატვრული ლიტერატურისაგან, სადაც ციტატა აუცილებლად საიდანმე კი არ არის ამოღებული, არამედ წარმოადგენს ხელოვანის ფანტაზიას (მაგ. მ.დუშამის ჯოკონდას უღვაშები). გამოვთქვით ვარაუდი, რომ რაკი ინტერტექსტუალობის საფუძველი სხვა ნაწარმოებებზე დაყრდნობით ახალის შექმნაა, ინტერტექსტუალურ მეთოდზე შექმნილი ნაწარმოები კოპიო არასდროს იქნება.

- ▶ კინოხელოვნებაში ციტატის ფუნქცია უახლოვდება ლიტერატურულ ტექსტებში ციტატის როლსა და ფუნქციონირებას, განსხვავებით ფერწერისა და მუსიკისა. დავადგინეთ, რომ კინემატოგრაფიაში ციტატა, კინო ტექსტის ინტერპრეტაციას ემსახურება.. ციტირება ერთი ტექსტის მეორესთან დაპირისპირებას გულისხმობს, ერთი ფილმის მეორესთან დაკავშირებას, რის შედეგადაც ხდება “გაერთიანება”, რასაც ტექსტის, ისევე ფილმისთვის, ახალი აზრის შექმნა მოყვება. ამასთან, არ არსებობს ციტატის ერთადერთი ფორმა. ციტირება ყოველთვის ერთი და იმავე განზრახვით არ ხდება და არ ახდენს მსგავს ესთეტიკურ და სემანტიკურ გავლენას, ისევე, როგორც არ არსებობს ურთიერთობის ერთადერთი ფორმა, რომელიც ფილმის ახალ ვერსიას „თავდაპირველ ვარიანტთან“ აკავშირებს.
- ▶ მუსიკალურ ტექსტში ციტატის გამოვლენისთვის მივმართეთ შნიტკეს ნაწარმოებებს. დაკვირვებამ ცხადყო, რომ როგორც პოსტმოდერნისტული

ნაწარმოებები, შემდგარი ციტატებისგან და ნასესხობებისგან არის დაუმთავრებელი, ასევეა მუსიკალური ნაწარმოებიც. რადგან მუსიკალური ნაწარმოები წარმოადგენს ღია სტრუქტურას და როგორც მხატვრულ ნაწარმოებებში, ავტორი აქაც სთავაზობს მსმენელს/მკითხველს დაამთავრონ ისინი. შნიტკე, მუსიკალური ქანრების კოდების აღრევით და სხვადასხვა ნაწარმოებების ციტატების შეყვანით აღწევს კულტურულ სინთეზს, აღწევს მუსიკალური ნაწარმოების სინკრეტიზმს და ახორციელებს სიმბიოზს ევროპულ და მსოფლიო ნაწარმოებებს შორის; ამგვარად აქცევს თავის ნაწარმოებებს უნივერსალური კულტურის კუთვნილებად.

ციტატის, როგორც ინტერტექსტუალობის მარკერის როლის გაანალიზების შედეგად, როგორც ვერბალურ ისე არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში, დავადგინეთ, რომ:

ციტატის გამოყენება ტექსტში, იქნება ეს არავერბალურ თუ ვერბალურ ტექსტში, ემსახურება პირველადი ნაწარმოების, ანუ ჰიპოტექსტის, დესაკრალიზაციას, პასტიშიზაციას, ირონიზაციასაც. ახალი ნაწარმოები ყოველთვის გამოძახილია იმ დროისა, რომელშიც ის შეიქმნა. ვერბალური ნიშანთა სისტემისგან განსხვავებით, არავერბალურ ნიშანთა სისტემაში ვიზუალიზაციის მომენტი არის უფრო მკაფიო, ციტატის ფუნქციონირება აშკარად ჩანს და ის ადვილი ამოსაცნობია.

თანამედროვე ხელოვნება ადვილად იყენებს სხვა ეპოქისა და კულტურების ხატებს, იყენებს რა ციტირებას როგორც მხატვრულ ხერხს. იკონოგრაფიული (გამოსახულებითი) ტექსტი, ისევე როგორც ლიტერატურული ტექსტი, გადაიქცევა მოზაიკად (ეკრისტევა), რომლის ნაწილაკები ყველას თავისი შეხედულებისამებრ შეუძლია დააღაგოს.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ალექსიკოვა 2006: Алейникова, Ю. А. Цитирование в научно-популярном тексте : дис. ... канд. филол. наук / Ю. А. Алейникова. - Тула, 2006. — 157 с.
2. არუტუნოვა 1986: Арутюнова, Н. Д. Диалогическая цитация (К проблеме чужой речи) / Н. Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. - 1986. — № 1. — С. 50-64.
3. არუტუნოვა 1992: Арутюнова Н.Д. Диалогическая модальность и явление цитаты. Наука, М. 1992 С. 52-79
4. ბაკინა 2007: Бакина, А. Д. Специфика семантики цитаты (на материале русского и английского языков) : дис. ... канд. филол. наук / А. Д. Бакина. - Орел, 2007.-181 с
5. ბარტი [1973] 1994: Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По, Прогресс Москва, 1994
6. ბარტი 1953: Barthes R. Le degré zéro de l'écriture. Seuil, Paris 1953
7. ბარტი 1964: Barthes R. *Essais critique*. Seuil, Paris 1964.
8. ბარტი 1973ა: Barthes R. *Texte (théorie du)*//Encyclopædia Universalis. Paris, 1973
9. ბარტი 1973ბ: Barthes R. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973
10. ბარტი 1994: Барт Р. *Избранные работы: Семиотика; Поэтика*. М., Прогресс 1994 стр. 72-130
11. ბახტინი 1975: Бахтин М.М. *Слово в романе* // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72-233.
12. ბახტინი 1996: Бахтин М.М. *Проблема текста* // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 306-326.
13. ბახტინი 1973: Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1973
14. ბახტინი 1975: Бахтин М. М. *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 6-71.
15. ბახტინი 1979: Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. — М., 1979. — 424 с.
16. ბეილო 2004: Beylot P., *Emprunts et citations dans le champ artistique*, l'Harmattan, Paris, 2004
17. ბენვენისტე 1974 : Benveniste E. *Problèmes de linguistique générale*, P., Gallimard, 1974, II, p.224
18. გასპაროვი 1996: Гаспаров Б. *Язык, память, образ; Лингвистика языкового существования*, М, 1996 14-122
19. გლადიშევა 1977: Гладышева, Л. А. Образы Гоголя на газетных страницах / Л. А. Гладышева // Русский язык в школе. - 1977. - № 2. - С. 77-81.
20. გრიშუნინი 1987: Гришунин, А. Л. Цитата / А. Л. Гришунин // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. - М. : Сов. энциклопедия, 1987. - С. 492.

21. გუდკოვი 1997: Гудков, Д. Б. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний / Д. Б. Гудков, В. В. Красных, И. В. Захаренко, Д. В. Багаева // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. - 1997.-№4.-С. 106-117
22. დიუპრეი 1984 : Dupriez V. *Gradus, Les procédés littéraires d'expression*, Paris. 10/18, 1984.
23. დუამელი 1925: Duhamel, G. *Essai sur le roman*, Paris, Marcel Lesage, 1925 ;
24. ემილიანოვა 2005: Емельянова, О. Н. Цитата / О. Н. Емельянова // Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты : энциклопедический словарь-справочник ; под ред. А. П. Сковородникова. - М. : Флинта: Наука, 2005.-С. 350-351
25. ენუქიძე 2000 : ენუქიძე რ. ლექციების კურსი ტექსტის ლინგვისტიკაში. თბილისი, თსუ გამომც. 2000წ.
26. ვარჩენკო 2007 : Варченко, В. В. Цитатная речь в медиа-тексте / В. В. Варченко. - М.: Изд-во ЛКИ, 2007. - 240 с.
27. ვეჟბიცკა 1989: Вежбицка М. В. *К обоснованию теории "вторичных текстов"* // Филологические науки. 1989. № 1.
28. ვინოგრადოვი 1997: Виноградов, В. С. Темпоральная (временная) стилизация как переводческий прием / В. С. Виноградов // Филологические науки. - 1997. - № 6. - С. 54-59.
29. ვინოგრადოვი 2005: Виноградов, С. И. Средства речевой выразительности / С. И. Виноградов, О. И. Платонова // Культура русской речи : учебник / под ред. Л. К. Граудиной, Е. Н. Ширяева. - М. : Инфра-М, 2005. - С. 264-287
30. ვორონცოვა 2004: Воронцова, Ю. А. Реминисценции в текстах современных средств массовой информации : дис. ... канд. филол. наук / Ю. А. Воронцова. - Белгород, 2004. - 233 с.
31. ვორონცოვა 2007: Воронцова, Ю. А. Реминисценции как способ выражения оценки в текстах средств массовой информации / Ю. А. Воронцова // Системное и асистемное в языке и речи : Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 10-13 сентября 2007 г.) / под. ред. М. Б. Ташлыковой. - Иркутск, 2007. - С. 667-672.
32. ზახაროვა 2004: Захарова, М. А. Семантика и функционирование аллюзивных имен собственных (На материале англоязычных художественных и публицистических текстов): дис. ... канд. филол. наук / М. А. Захарова. - Самара, 2004. - 192 с.
33. ზემლიანოვა 1989: Землянова, Л. М. Постмодернизм и коммуникативистика / Л. М. Землянова // Филологические науки. - 1989. - № 4. - С. 25-30.
34. ზემსკაია 1996: Земская, Е. А. Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества / Е. А. Земская // Вопросы языкознания. - 1996. - № 3. - С. 23-31.

35. ზემსკაია 1996: Земская Е.А. Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет // Поэтика. Стилистика. Язык и культура: Памяти Т.О.Винокур. М., 1996. С.157-168.
36. თუხარელი 1984: Тухарели, М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения : дис. ... канд. филол. наук / М. Д. Тухарели. — Тбилиси, 1984. - 168 с
37. იაკობსონი 1963: Jakobson R. *Essais de linguistique générale*. P.: Ed. de Minuit, 1963.
38. იაკობსონი 1975 Якобсон Р. *Лингвистика и поэтика*[1960] // Структурализм: “за” и “против”, М., Прогресс,1975,стр.193-230
39. იაკობსონი 1987 : Якобсон Р. *Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987.
40. იამპოლსკი 1993: Ямпольский М.Б. *Память Тересия. Интертекстуальность и кинематограф*. М., Культура, 1993
41. ილიინი 1989: Ильин И. *Стилистика интертекстуальности; Теоретические аспекты.*//Проблемы современной стилистики. М.,1989,стр.186-207
42. კარაულოვი 1999: Караулов Ю.Н. *Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть*, М., РАН,2000
43. კინწურაშვილი 2005: კინწურაშვილი მ. *ინტერტექსტის ტიპოლოგია*, „კავკასიის მაცნე“, თბილისი 2005, №13.
44. კინწურაშვილი...2007: კინწურაშვილი მ., მბენიძე, ნ.დულარიძე, თ.თათეშვილი, თ.ფხაკაძე, ს.ცოფურაშვილი, *იმპლიციტური და ექსპლიციტური ინტერტექსტუალობა ლიტერატურულ ტექსტში*, „საენათმეცნიერო ძიებანი“, თბილისი 2007, №XXVI
45. კაზაევა 2003: Казаева, С. А. Особенности реализации категории интертекстуальности в современных английских научных и газетных текстах : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. А. Казаева. - СПб., 2003. - 15 с.
46. კალიგინი 2008:Калыгин, А. Цитата как иконический знак / А. Калыгин // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. - 2008. - № 2. - С. 109-112.
47. კარასიკი 1998: Карасик, В. И. О категориях дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность: социалингвистические и эмотивные аспекты : сб. науч. тр. / ВГПУ, СГУ. - Волгоград : Перемена, 1998. - С. 185-197.
48. კარაულოვი 1987:Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов ; отв. ред. Д. Н. Шмелёв. - М. : Наука, 1987. - 261 с.
49. კინწურაშვილი მ.2007: კინწურაშვილი მ., მბენიძე, ნ.დულარიძე, თ.თათეშვილი, თ.ფხაკაძე, ს.ცოფურაშვილი, *იმპლიციტური და ექსპლიციტური ინტერტექსტუალობა ლიტერატურულ ტექსტში*, „საენათმეცნიერო ძიებანი“, თბილისი 2007, №XXVI
50. კინწურაშვილი მ. 2009 : ენა, ტექსტი, ინტერტექსტი / გამომცემლობა „სიესტა“, თბილისი, 2009

51. კოჭობი 1992: Кишкин, Л. С. Литературные связи / Л. С. Кишкин. - М. : Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1992. - 262 с.
52. კოზიციკაი 1998: Козицкая, Е. А. Цитата в структуре поэтического текста : дис. канд. филол. наук / Е. А. Козицкая. - Тверь, 1998.
53. კოზიციკაი 1997: Козицкая Е.А. *Эксплицированная и имплицированная цитата в поэтическом тексте* // Проблемы и методы исследования литературного текста: К 60-летию И.В.Фоменко: Сб. науч. тр. Тверь, 1997. С. 3-16.
54. კომაროვა 2010: Комарова, З. И. Когнитивные функции цитаты в естественнонаучном тексте / З. И. Комарова, А. А. Шагеева. - Екатеринбург : УГТУ-УПИ, 2009. - 249 с.
55. კოპნიბა 2010: Копнина, Г. А. Риторические приемы современного русского литературного языка: опыт системного описания : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Г. А. Копнина. - Красноярск, 2010. - 38 с
56. კარაბკოვა 2006: Коробкова, А. А. Шекспировские реминисценции в повести в повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» / А. А. Коробкова // Русская словесность. - 2006. - № 2. - С. 31—35.
57. კოსტიგობა 2003: Костыгина, К. А. Интертекстуальность в прессе (На материале немецкого языка) : дис. ... канд. филол. наук / К. А. Костыгина. - СПб, 2003. - 308 с.
58. კომპანიონი 1979: Compagnon A. *La Second Main ou Le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979
59. კრასნიხი 1999: Красных, В. В. Структура коммуникации в свете лингво- когнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В. В. Красных. - М., 1999
60. კრისტივა 1967: Kristeva J. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Critique, 1967. 33, 239, pp. 438-465
61. კრისტივა 1974 : Kristeva J. *La révolution du langage poétique: L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil. 1974
62. კრისტივა 2000ა: Кристева Ю. *Бахтин, слово, диалог и роман* //Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Прогресс, 2000 ст. 427-457
63. კრისტივა 1969: Kristeva J. *Sémiôtikè: Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 p.85
64. კრისტივა 1970: Kristeva J. *Une poétique ruinée*//Bakhtine M. La poétique de Dostoïevski. P., Seuil, 1970
65. კრისტივა 1977: Kristeva J. *Polylogue*, P., Seuil. 1977
66. კრისტივა 2000ბ : Кристева Ю. [1969] *К семиологии параграмм*//: Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Прогресс, 2000.с 484-516
67. კუზმიბა 2004: Кузьмина Н, *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*, М.,2004

68. ლიტვინენკო 2008: Литвиненко, Т. Е. Интертекст и его лингвистические основы (на материале латиноамериканских художественных текстов) : дис. ... д-ра филол. наук / Т. Е. Литвиненко. - Иркутск, 2008. - 379 с.
69. ლოსევი 2005: Лосев, А. Ф. Античная литература : учебник для высшей школы / А. Ф. Лосев ; под ред. А. А. Тахо-Годи. - М. : ЧеРо, 2005. - 543 с.
70. ლოტმანი 1967: Lotman I. *Problèmes de la typologie des cultures* // Information sur les sciences sociales. 1967. Vol. 6. № 2/3. P. 29-38. См. № 126.
71. ლოტმანი 1991: Лотман Ю.М. *Текст в тексте* // Труды по знаковым системам: Текст в тексте. Тарту, 1991. Вып. XIV (567).
72. მიწცი 1973: Минц З.Г. *Функции реминисценций в поэтике Ал. Блока* // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. VI (308).
73. მიწცი... 1973: Минц З.Г., Лотман Ю.М. *Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов* // Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. Реминисценция // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 322.
74. მიხალევა 1988: Михалева, И. М. Типы прецедентных текстов и их цитирование / И. М. Михалева // Деятельностные аспекты языка. - М., 1988. - С. 137-143.
75. მოჟეიკო 2001: Можейко, М. А. Интертекстуальность / М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия ; сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. - Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. - С. 333-336.
76. მოროზოვი 1987: Морозов, Ал. Реминисценция / Ал. Морозов // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. - М. : Сов. энциклопедия, 1987. - С. 322.
77. პადუჩევა 1996: Падучева. *Семантические исследования. Семантика нарратива* М., Языки русской культуры, 1996.
78. პიეგე-გრო 1999: Piegay-Gros N., Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996.
79. ჟენეტი 1979: Genette G. *Figures, Introduction à l'architexte*. vol. 1-3., P. 1979
80. ჟენეტი 1982: Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982
81. ჟენეტი 1983: Genette G., *Transtextualité*, Magazine Littéraire, 192, pp. 40-41. 1983
82. ჟიდი 1926 : Gide, A. *Les Faux-monnayeurs*”, Paris, Gallimard, 1926
83. ჟოლკოვსკი 1976: Жолковский А.К. *Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака* // Boris Pasternak: Essayas / Ed. by N.A.Nilsson. Stockholm, 1976. P. 67-84
84. რიფატერი 1979: Riffaterre M., *La Production du texte*, Seuil, 1979.
85. რიფატერი 1982: Riffaterre M., *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1982.
86. რუდნევი 1997: Руднев В.П. *Интертекст* // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М., 1997. С. 113-118.

87. სადღოსკი 1976: Садовский, В. Н. Система / В. Н. Садовский // Большая советская энциклопедия. - Изд. 3. - Т. 23. - М. : Сов. энциклопедия, 1976. - С. 463-464.
88. სემიონოვა 2004: Семёнова, Н. В. Цитата в художественной прозе: на материале произведений В. Набокова : дис. д-ра филол. наук / Н. В. Семёнова. - М., 2004.-316 с.
89. სიდორენკო 1995: Сидоренко, К. П. Скрытая цитата / К. П. Сидоренко // Русский язык в школе. - 1995. - № 2. - С. 98-102.
90. სლიშკინი 1999: Слышкин, Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов : автореф. дис... канд. филол. наук / Г. Г. Слышкин. - Волгоград, 1999. - 18 с.
91. სლიშკინი 2000: Слышкин, Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин. - М. : Academia, 2000. - 128 с.
92. სმეტანიანა 2002: Сметанина, С. И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века): Научное издание / С. И. Сметанина. - СПб. : Изд-во В. А. Михайлова, 2002. - 383 с.
93. სოსიური 1995 : Saussure F. de, Cours de linguistique générale, éd. Payot, (1913)1995
94. ტამარჩენკო 2003 : Тамарченко Н. Д. Проблема художественной реакции на чужой стиль // Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. -
95. ტამარჩენკო 2004: Тамарченко Н. Д., В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М. : ИЦ «Академия», 2004. — С. 460-465.
96. ტიმოფეევა 2006: Тимофеева, Е. Е. Языковая игра и лексические ошибки / Е. Е. Тимофеева // Русская словесность. - 2006. - № 2. - С. 55-60.
97. ტინიანოვი 1977: Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. - М. : Наука, 1977. - 574 с.
98. ტიუპა 1987: Тюпа В.И. *Художественность литературного произведения*. Красноярск, 1987.
99. ტიუპა 1998: Тюпа В.И. *Модусы художественности* (конспект цикла лекций) // Дискурс. Новосибирск. 1998. № 5/6. С. 163-173.
100. ტოდოროვი 1973 ა: Todorov, T., *Qu'est-ce-que le structuralisme ?* Poétique, Paris : Éd. du Seuil, 1973.
101. ტოდოროვი 1973 ბ: Todorov, T. (éd), Jakobson, R., *Questions de poétique*, Paris : Éditions du Seuil, 1973.
102. ტოდოროვი 1978 ა: Todorov, T., *Les Genres du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.
103. ტოდოროვი 1978 ბ: Todorov, T., *Symbolisme et interprétation*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.
104. ტოდოროვი 1981 : Todorov, T., *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, (Suivi de) Écrits du Cercle de Bakhtine (traduit du russe par Georges Philippenko, avec la collaboration de Monique Canto), Paris : Éditions du Seuil, 1981.

105. ტოპოროვი 1981: Топоров В.Н. Из исследований в области анаграммы // Структура текста-81: Тезисы симпозиума. М., 1981. С. 119-121.
106. ტოპოროვი 1981: Топоров В.Н. *Из исследований в области анаграммы* // Структура текста-81: Тезисы симпозиума. М., 1981. С. 119-121.
107. ფატეევა 2006: Фатеева Н. А., *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*. М.: Комкнига, 2006.
108. ფომენკო 1998: Фоменко, И. В. Цитата / И. В. Фоменко // Русская словесность. - 1998. -№ 1.-С. 73-79.
109. ფომენკო 2004: Фоменко, И. В. Цитата / И. В. Фоменко // Введение в литературоведение : учеб. пособие / под ред. Л. В. Чернец. - М. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. - С. 477^487.
110. ხალიზევი 2005: Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. - 4-е изд., испр. и доп. - М.: Высш. шк., 2005. - 405 с.
111. შკლოვსკი 1983: Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. - М. : Сов. писатель, 1983. - 383 с.

დაწარმო

სურათი №1

Giorgione « Fiesta Campestre »

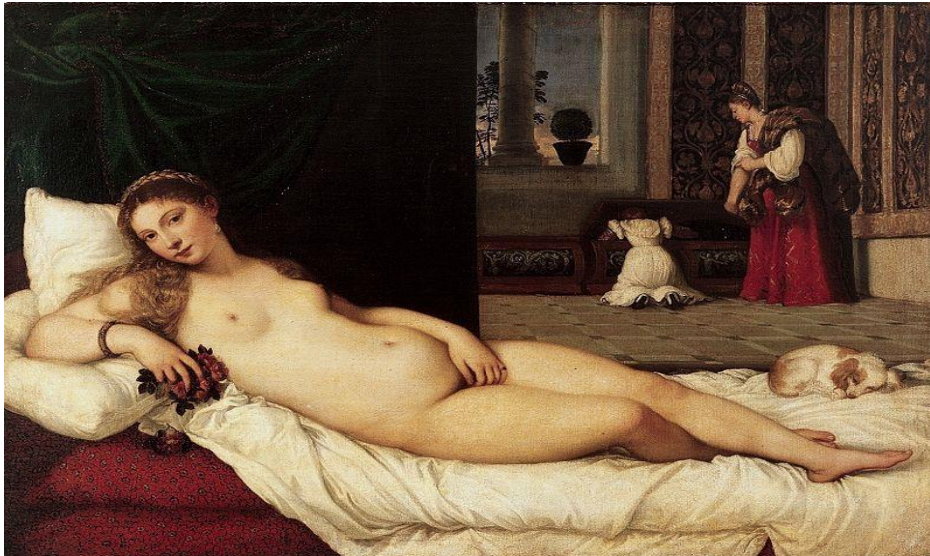


E.Manet « Le dejeuner sur l'herbe »



სურათი №2

Tizian « Urbino »



E.Manet « Olympia »



სურათი №3

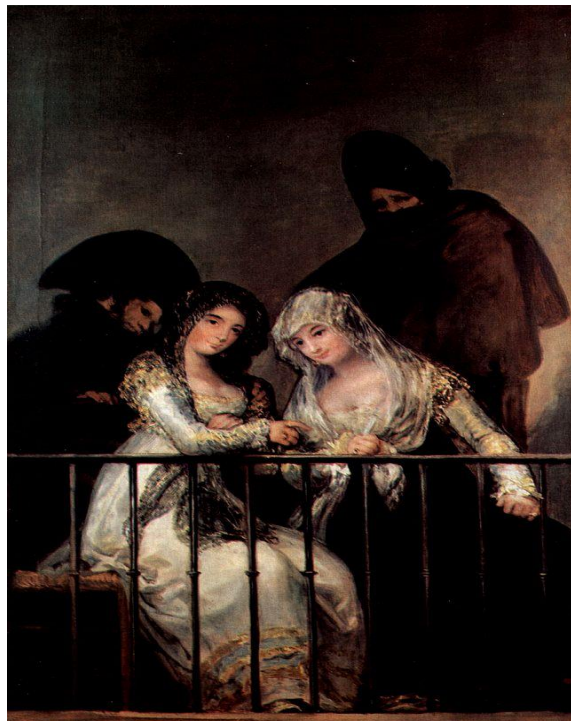
E.Manet « Le Balcon »



Magritte « Balcony »

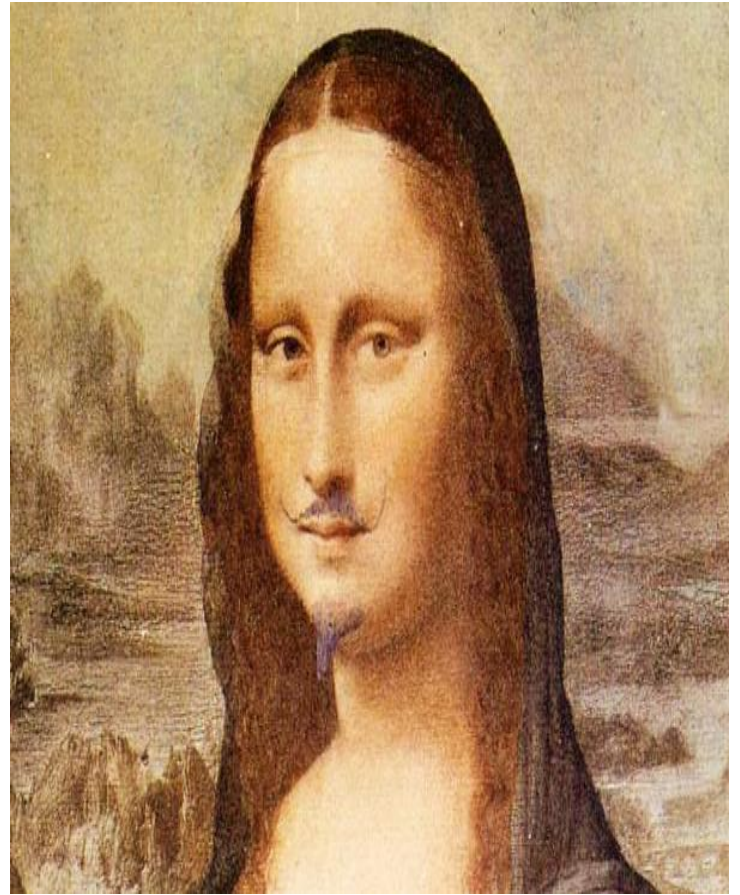


Goya « Le Balcon »



სურათი №4

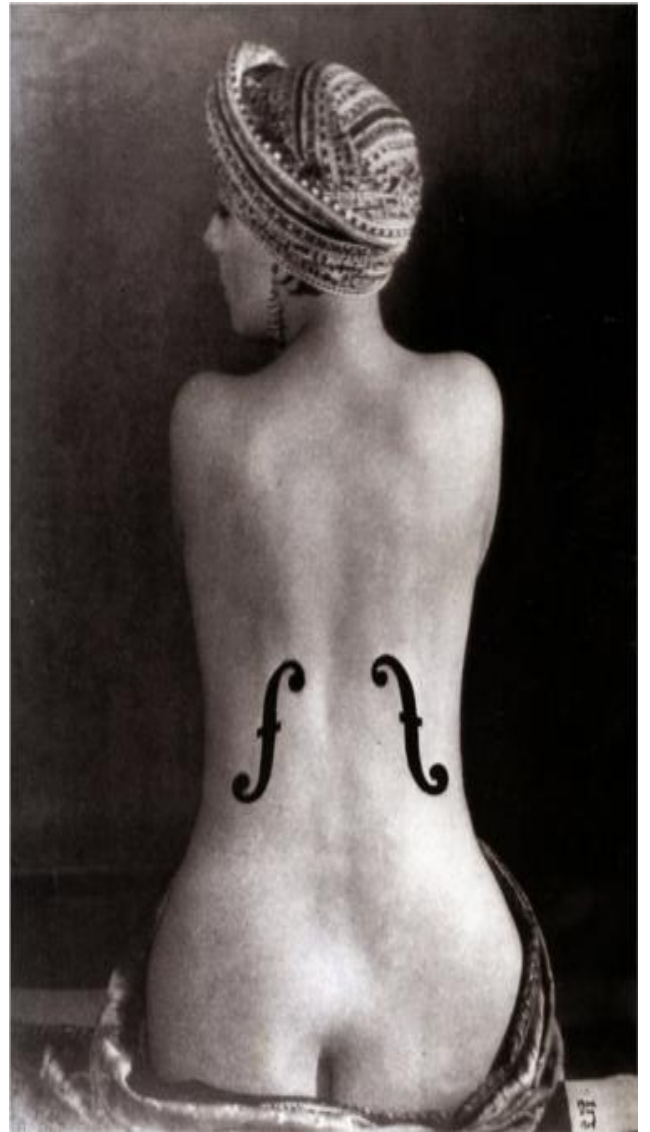
M. Duchamp « L.H.O.O Q »



Ingres « La Grande Baigneuse »



Man Ray « Le Violon »



სურათი №6.

Picasso « Guernica »



Equipo Cronica « les variations de Guernica »



Renoir « De loge »



Max Bekman « De loge »



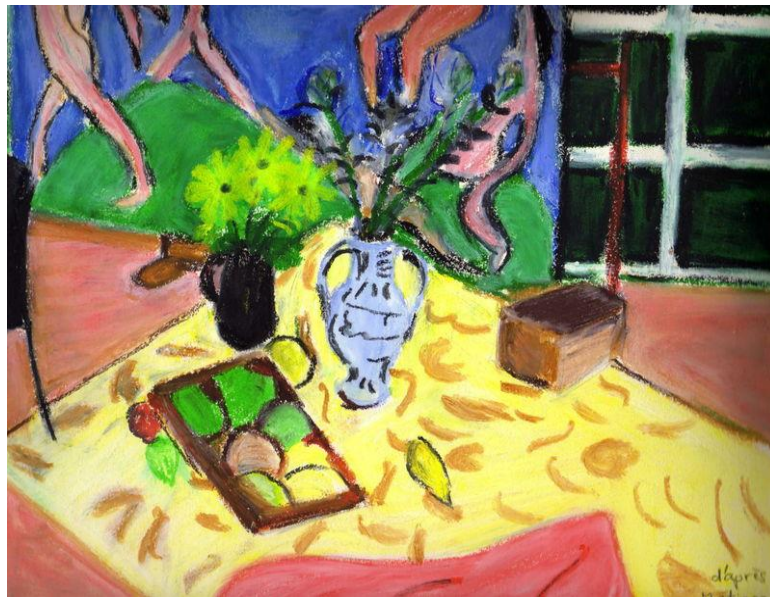
სურათი №8

E.Manet « le portrait de Zola »



სურათი №9

Matisse « Nature morte à la danse »



Matisse «La danse»



Matisse «Capucines à la danse»

