

როლან ბარტი

S/Z

SEUIL

Roland Barthes

S/Z

Traduit du français par
Nino Gagochachvili

Seuil

Tbilisi
2013

როლან ბარტი

S/Z

ფრანგულიდან თარგმნა
ნინო გაგოშაშვილმა

თბილისი
2013

UDC (უაკ) 821.133.1.09
ბ-28

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

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

როლან ბარტი

S/Z

პირველი გამოცემა, თბილისი, 2013

რედაქტორები:

ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე, ირაკლი კენჭოშვილი

მთარგმნელი:

ნინო გაგოშაშვილი

ყდის დიზაინი: **რევაზ მირიანაშვილი**

© თსუ გამომცემლობა

ტირაჟი: 500 ეგზემპლარი

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

ISBN 978-9941-0-6236-0

Roland Barthes

S/Z

Translated by Nino Gagoshashvili

© First Georgian Edition, 2013

სარჩევი

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

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

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

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

I. ევოლუცია

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

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

II. ინტერპრეტაცია

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

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

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

III. კონოტაცია: წინააღმდეგ

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

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

IV. და მანც — კონოტაციის სასარგებლოდ

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

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

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

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

V. კითხვა, დავინყება

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

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

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

VI. ნაბიჯ-ნაბიჯ

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

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

VII. დანაწევრებული ტექსტი

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

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

VIII. დაჩეხილი ტექსტი

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

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

IX. რამდენგვარი ნაკითხვა შეიძლება?

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

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

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

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

X. „სარაზინი“

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

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

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

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

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

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

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

XI. ხუთი კოდი

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

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

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

XII. ხმათა ქსოვილი

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

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

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

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

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

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

XIII. სიტარი

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

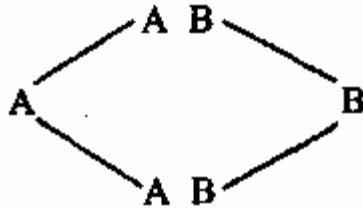
(13) ამ ორი განსხვავებული სურათის ზღვარზე, რომელთა დაუსრულებელი სახესხვაობით განმეორება პარიზს მსოფლიოში ყველაზე მხიარულ და, ამასთან, ყველაზე ფილოსოფიურ ქალაქად აქცევს, მასეღუანივით გაორებული გრძნობებითა და ფიქრებით

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

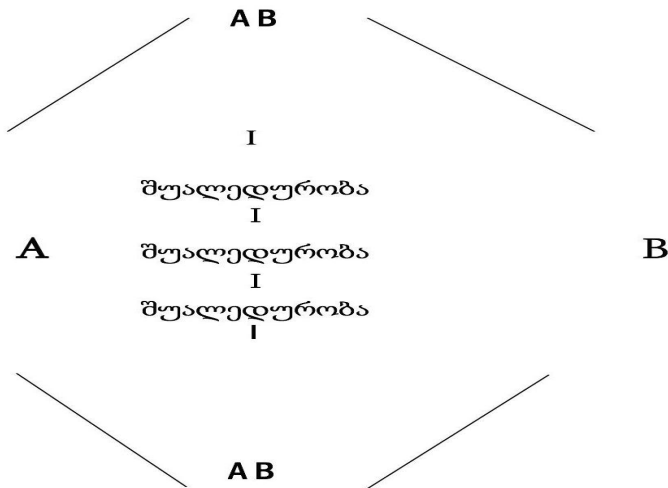
XIV. ანტითეზა I: დამატება

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

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



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



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

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

XV. პარტიტურა

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

ლექსია	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
სემები													
კულტურული კოდები													
ანტითეზა													
ენიგმა1													
„ჩამირული“													
„დამალული“													

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

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

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

(14) — ბატონმა ლანტიმ ეს სახლი ახლახან შეიძინა?

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

— რას ამბობთ!

— ამ ადამიანებს დიდი ქონება უნდა ჰქონდეთ!

— ალბათ, ასეა!

— რა წვეულებაა! რა კადნიერებამდე მისული ფუფუნება.

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

(15) განა არ იცოდით?...

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

**განმარტოებულებიყვენ, სადმე, მყუდროდ მდგარ სავარძელზე მო-
ეკალათებიან და მშვიდად ესაუბრათ. სხვათა საიდუმლოებების
მოყვარულთათვის აქაურობაზე უკეთესი სივრცე ძნელად თუ მო-
იძებნებოდა. * ACT. „განმარტოებული ადგილი“: 2: განმარტოებუ-
ლი აგილიდან გამოსვლა. ** REF ეთნიკური ფსიქოლოგია (პარიზი,
მაღალი წრის საზოგადოება, გაკილეა, ჭორაობა) *** აქ ჩნდება
ჰერმენევტიკული კოდის ორი ახალი ელემენტი: გამოცანის ჩაფიქ-
რება, რომელიც ყოველ ჯერზე ჩნდება, როცა დისკურსი ამა თუ იმ
სახით შეგვახსენებს — „თქვენ წინაშეა გამოცანა“; და ორჭოფული
(ან გაჭიანურებული) პასუხი, ვინაიდან თუკი დისკურსი არ იზრუ-
ნებს იმაზე, რომ მოსაუბრეები განმარტოებული ტახტისკენ გაგ-
ზავნოს, მაშინვე გამოვიცნობთ პასუხს და მივხვდებით, საიდან მო-
დის დე ლანტის ოჯახის ქონება (მაგრამ მაშინ მთხრობელს აღარა-
ფერი ექნებოდა ჩვენთვის მოსათხრობი) (HER. ენიგმა 2: გამოცანის
ჩაფიქრება, გაჭიანურებული პასუხი).**

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

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

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

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

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

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

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

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

XVI. სილამაზე

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

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

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

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

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

XVII. კასტრაციის ველი

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

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

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

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

XVIII. კასტრატის შთამომავლობა

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

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

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

(24) ბ-ნი დე ლანტი მომცრო ტანის იყო, უშნო, ნაყვავილარი სახით, ესპანელივით პირქუში და ბანკირივით მოსაწყენი; თუმცა მას გონიერ პოლიტიკოსად მიიჩნევდნენ, ალბათ იმიტომ, რომ იშვიათად იცინოდა და გამუდმებით მეტერნისსა და ველინგტონს ციტირებდა.

* REF. ხალხის და პროფესიების ფსიქოლოგია (ესპანელი და ბანკირი). ** ბატონი დე ლანტის როლი უმნიშვნელოა: ის, როგორც ბანკირი და ზეიმის გამმართველი, საშუალებას იძლევა, რომ თხრობაში პარიზელთა მაღალი ფინანსური მდგომარეობის შესახებ ზღაპრული ამბები ჩაირთოს. მისი ფუნქცია სიმბოლურია: ამ ადამიანის უსახური პორტრეტი მას ზამბინელას შთამომავლობიდან (ქალურობის შთამომავალი) ამორიცხავს. ის უმნიშვნელო, უსახური მამის სახეა და ნოველაში იმ არასრულყოფილი, კასტრირებული მამაკაცების ჯგუფს უერთდება, რომელთათვისაც უცხოა ტკობა. მისი როლი მაკასტრირებული/კასტრირებული-ს პარადიგმის გამყარებით შემოიფარგლება (SYM. კასტრაციის ლერძი).

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

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

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

XIX. მინიშნება, ნიშანი, ფული

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

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

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

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

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

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

XX. ხმების გაბნევა

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

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

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

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

იქვე მდგომი მამაკაცი ქალებს გაეცალა.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(39) ჩვენს დროში ურწმუნო საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი შთაგონებული ტონითა და დამცინავი სახით ნათქვამი ყველა ეს აბდაუბდა, კიდევ უფრო აძლიერებდა დე ლანტის ოჯახის მიმართ აღძრულ ეჭვებს. * REF. ხალხის ფსიქოლოგია: დამცინავი პარიზი. ** HER. გამოცანა 3. გამოცანის ჩაფიქრება და თემატიზაცია (ჩვენ წინაშეა გამოცანა და მისი ობიექტია — დე ლანტის ოჯახი). *** HER. გამოცანა 4: მცდარი პასუხი № 8. ჰერმენევტიკულ თანმიმდევრულობაში *მცდარი პასუხები* ერთგვარ ბლოკს აყალიბებს (კიბერნეტიკული ტერმინოლოგიით, ელემენტარული ან სუბპროგრამული კონფიგურაცია); ეს ბლოკი რიტორიკულ კოდს ექვემდებარება (განმარტების კოდი); ანონსი (№32), ექვსი მცდარი პასუხი, რეზიუმე (№39).

XXI. ირონია, პაროდია

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— ან გაკოტრებულის...

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

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

— კი, ბატონო, მაგრამ მაგიდაზე მხოლოდ 30 დარჩა.

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

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

— აბა, ვინ იცის...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XXII. ძალიან ბუნებრივი ქმედებები

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— **მაშასადამე, თქვენ მას იცნობთ?**

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

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

XXIII. ფერწერა, როგორც მოდელი

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XXIV. ტრანსფორმაცია, როგორც თამაში

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XXV. პორტრეტი

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

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

XXVI. ალსანიშნი და ჭემმარიტება

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XXVII. ანტითეზა II. ქორწილი

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XXVIII. პერსონაჟი და სახე

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

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

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

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

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

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

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

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

XXIX. ალებასტრის ლამპა

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

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

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

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

XXX. მიღმა და აქეთ მხარეს

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XXXI. შეწყვეტილი გადაძახილი

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

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

(119) მაგრამ, ვინ არის იგი?

— მე შევყოყმანდი.

— მინდა ვიცოდე, ვინ არის იგი, — დაამატა მან დაუინებოთ.

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

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

XXXII. — დაგვიანება

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

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

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

XXXIII. და/თუ

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

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

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

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

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

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

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

XXXIV. მნიშვნელობის ენამრავლობა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XXXV. რეალური, განხორციელებადი

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

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

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

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

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

(136) მან შეგვნიშნა:

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

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

XXXVI. ჩაკეცვა და გაშლა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XXXVII. ჰერმენევტიკული ფრაზა

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

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

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

(141) და მერე რა!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XXXVIII. თხრობა — შეთანხმება

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

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

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

XXXIX. ეს არ არის ტექსტის ახსნა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XL. თემატიკის დაბადება

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

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

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

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

**მეჯინიზის, გამომცდელის კარიკატურებს და მთელ კედლებს რა-
ღაც უთავბოლო ესკიზებით ფარავდა.** * SEM. სიველურე (სარაზინი
ყველაფერს უკუღმა აკეთებს, ნორმებს არღვევს, „ბუნების“ საზღ-
ვრებს მიღმა გადის).** SEM. მონოდება (ხატვა). აღსანიშნი მოხაზუ-
ლია კულტურულ კოდში: გენიალური ზარმაცი წარმატებას სასკო-
ლო მეცადინეობის რეგლამენტირებულ ჩარჩოებს მიღმა აღწევს.

**(162) ეკლესიაში, ღვთისმსახურების დროს, უფლის სადიდებ-
ლის გალობის ნაცვლად, ერთობოდა და სკამზე დანით ნაჭდევებს
აკეთებდა.** * SEM. უღმერთობა აქ იდენტიფიცირებულია არა გულ-
გრილობასთან, არამედ გამონვევასთან. სარაზინი არის (ან იქნება)
ტრანსგრესორი. ტრანსაგრესია აქ ღვთისმსახურების იგნორირე-
ბას კი არა, მის (პაროდულ) გამეორებას გულისხმობს, საპირისპი-
რო, ეროტიკული და ფანტაზმატური მოქმედების, კვეთის გზით. **
SEM. კვეთა. საგნის მთლიანობის რღვევა, რეგრესიული (და ამოჩე-
მებული) სწრაფვა დანაწევრებული საგნებისკენ, მათი დანაწევრე-
ბის ფანტაზმა, ფეტიშის მოპოვებისა და მისი ძიების სურვილი —
ყოველივე ეს ხელახლა გამოჩნდება მაშინ, როცა სარაზინი თავის
ფიქრებში ისევ ამიშვლებს ზამბინელას, რათა მისი სხეული დახატოს.

XLI. საკუთარი სახელი

ზოგჯერ სარაზინზე ისე ვლაპარაკობთ, თითქოს ეს ადამიან-
ი რეალურად არსებობდა, რომ ჰქონდა მომავალი, თავისი უცნა-
ურობანი, სული; მაგრამ ჩვენ მის **ფიგურაზე** ვსაუბრობთ (უპირო
სიმბოლოების კონფიგურაცია, რომელიც საკუთარ სახელ — სა-
რაზინშია გაერთიანებული) და არა მის პიროვნებაზე (რომელსაც
სულიერი თავისუფლება აქვს, რაც ადამიანის მოტივირებულობი-
სა და აზრობრივი სისავსის წყაროა): ჩვენი მიზანი კონოტაციების
გამოვლენაა და არა გამოძიების ჩატარება; ჩვენ სარაზინის ვინაო-
ბას კი არ ვიძიებთ, არამედ (გარდამავალი) ტექსტის ერთგვარი სის-
ტემატიკის გაგებას ვცდილობთ: ჩვენ მოვნიშნავთ ამ ფრაგმენტს
(სახელ სარაზინის დახმარებით), რათა იგი ნარატიული ალიბის
წრეში, „გადაუწყვეტელი“ მნიშვნელობების სისტემაში, მრავალმ-
ნიშვნელოვანი კოდებში ჩავრთოთ. დისკურსისგან გმირის საკუთა-
რი სახელის სესხებით, სახელის ეკონომიკურ ბუნებას მიყვებით:
რომანის რეჟიმში (და მხოლოდ აქ?), სახელი გაცვლის ინსტრუმენ-
ტია: ის (სახელი) საშუალებას გვაძლევს, შტრიხების ერთობა შე-
საბამისი ნომინალური ერთობით ჩავანაცვლოთ, ნიშანსა და თანხას

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XLII. კლასობრივი კოდები

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

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

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

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

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

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

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

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

(180) თუმცა ამ ფიცხე პიროვნებაზე ყველაზე უფრო ეფექტურად აღერსმა იმოქმედა; მასწავლებელმა თავის მონაფეზე გავლენის მოხდენა და მასში მადლიერების გრძნობის გაღვიძება მშობ-

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

XLIII. სტილისტური ტრანსფორმაცია

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

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

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

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

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

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

XLIV. ისტორიული პერსონაჟი

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XLV. გაუფასურება

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

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

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

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

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

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

XLVI. სისრულე

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

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

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

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

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

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

XLVII. S/Z

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

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

XLVIII. არაფორმულირებული გამოცანა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XLIX. ხმა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L. შეერთებული სხეული

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

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

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

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

(223) მეტყველი პირი, სიყვარულით სავსე თვალეები, კანის დამაბრმავებელი სითეთრე. * SYM. დანანევრებული და გაერთიანებული სხეული („დეტალების“ წინ წამონევა).

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

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

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

LI. ბლაზონი

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

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

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

LII. შედეგრი

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

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

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

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

(231) გაშმაგდა *ACT. „მოხიზლა“: 4: სიმშაგე (*სიმშაგე აქ შინაგანი პროცესია*, ეს არის სინესთეტიური მდგომარეობა — ცივი/

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

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

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

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

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

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

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

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

(238) გვერდიდან რომ შეგეხებათ, ცივი და ბრიყვი კაცი გეგონებოდით. * ACT. „სიამოვნება“: 4: უძრობით შეპყრობა (acting out-ის საიდუმლოდ მზადდება).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LIII. ევფემიზმი

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LIV. უკან, უფრო შორს

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ლი „მტკიცენეული და თავშეუკავებელი გადმოღვრისაკენ ისწრაფო-
და“) (ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 11: ორი წინამავალი ოპერაციის
შედეგი).

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

**(272) მას ისე ძლიერად და მიამიტურად უყვარდა, რომ ეძალე-
ბოდა უბინო ეჭვები, რომლებიც პირველი სიყვარულისას გვიპყ-
რობს ხოლმე პირველი სიყვარულისას გვიპყრობს ხოლმე * REF.
ვნების კოდი.**

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

**(274) და საკუთარი ფიზიკური ტანჯვით ისევე ტკებებოდა, რო-
გორც გონებით განცდილი სიამოვნებით. * SEM. სირთულე (ჩვენ
უკვე ვიცნობთ სარაზინის პარადოქსულ ხასიათს, რომელშიც წინა-
აღმდეგობები ერთმანეთშია არეული).**

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

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

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

LV. ენა, როგორც ბუნება

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

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

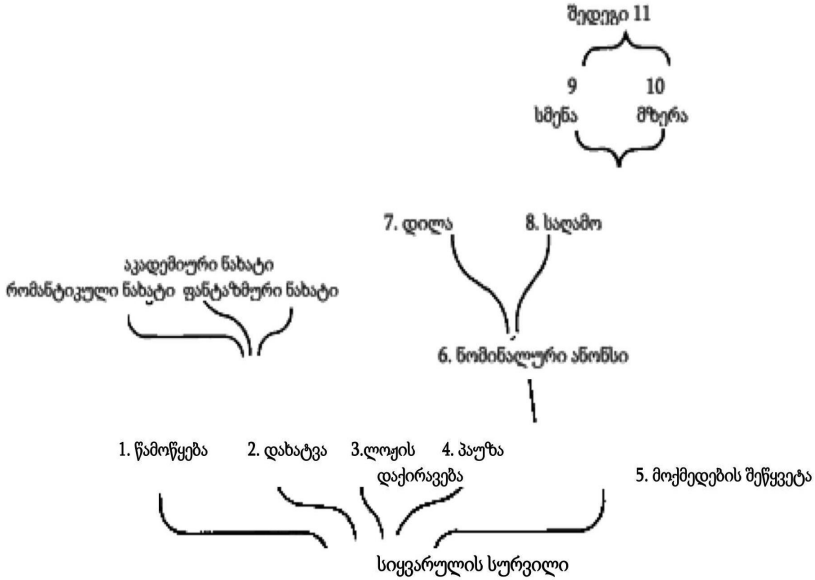
(276) — რამდენიმე დღის განმავლობაში, — განვაგრძე პაუზის შემდეგ, — სარაზინი ისე ერთგულად მიდიოდა და მოიკალათებდა ხოლმე თავის ლოჯაში, მისი მზერა ისეთ სიყვარულს გამოხატავდა,
* REF. ქრონოლოგია (ჩვენ ვიცით, რომ 265-ე ლექსიდან გამომდინარე, ეს რამდენიმე დღე ერთი კვირაა). ** ACT. „სიყვარულის სურვილი“: 14: პაუზის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

LVI. ხე

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

LVII. მიმართულების ხაზები

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LVIII. ისტორიის ინტერესი

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

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

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

(299) შეყვარებულისთვის საფრთხე ხომ შვებაა? * REF. ანდა-ზური კოდი.

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

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

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

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

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

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

(305) — წამომყევით!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LIX. სამი კოდი ერთად

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

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

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

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

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

LX. დისკურსის კაზუსტიკა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LXI. ნარცისული საბუთი

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

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

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

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

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

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

LXII. ეკივოკი I: ორმაგი გაგება

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LXIII. ფსიქოლოგიური მტკიცებულება

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LXIV. მკითხველის ხმა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(373) იტალიელი ქალი ხანჯლით იყო შეიარაღებული.

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

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

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

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

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

LXV. „სცენა“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LXVI. მკითხველისეული ტექსტი I: „ყველაფერი შესაბამისობაშია“

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

(386) მაგრამ მაინც გაიგო, მისი სატრფო როგორ ეჩურჩულე-ბოდა ვიტალიანის:

— **შეიძლება მომკლას!** * REF. „მისტიფიკაცია“: 8: ნამქეზე-ბელსა და მისტიფიკაციის აღმსრულებელს შორის თანამზრახვლობის მინიშნება. ** ACT. „საფრთხე“: მსხვერპლის მიერ საფრთხის წინათგრძნობა.

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

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

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

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

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

LXVII. როგორ მომზადდა ღრეობა

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

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

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

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

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

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

(395) მხოლოდ სარაზინის თანამგზავრი ჩანდა ღონემიხდილი.

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

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

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

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

(397) უძილო ღამის გამო მხნეობა სრულიად დაკარგე.

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

— ღრეობები ხმას მიზიანებს. * SEM. ქალურობა.

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

LXVIII. წული

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LXIX. ეკივოკი II: მეტონიმიური ტყუილი

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

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

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

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

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

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

LXX. კასტრაცია და საჭურისობა

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

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

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

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

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

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

LXXI. მიმართული კოცნა

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

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

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

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

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

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

LXXII. ესთეტიკური საბუთი

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

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

(420) განა ათი დღის განმავლობაში ტყუილად გჭამდი თვალე-ბით, დაჟინებით გაკვირდებოდი და შენი სრულქმნილებით ვინი-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(433) იგრძნო, რომ ზამბინელა ერთიანად კანკალებდა.

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

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

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

LXXIII. აღსანიშნი, როგორც დასკვნა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LXXIV. აზრის მართვა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LXXV. სიყვარულში გამოცდომა

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

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

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

LXXVI. პერსონაჟი და დისკურსი

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

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

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

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

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

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

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

(457) კარის ზღურბლთან მეგობარს შეეფეთა.

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

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

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

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

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

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

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

— კარდინალის მკვლელობაში ხომ არ მოგვიწევს მონაწილეობა?

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

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

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

LXXVII. საკითხავი ტექსტი II:

საზღვრული/მსაზღვრელი

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— (La) ზამბინელა!

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

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

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

LXXVIII. სიკვდილი არცოდნის გამო

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

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

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

LXXIX. კასტრაციამდე

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

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

(471) და კიდევ, თუ გამდიდრდება, მე უნდა მიმადლოდეს. *

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

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

LXXX. კვანძის გახსნა და გამოცნობა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LXXXI. პიროვნების ხმა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(516) მაგრამ — ცივად განაგრძო — * ACT. „მუქარა“: 8: უარი მუქარაზე.

(517) შენი სხეული ამ ბასრი მახვილითაც რომ განმეგმირა, ნუთუ ვპოვებდი მასში რაიმე ისეთ გრძნობას, რომელიც შურისძიების წყურვილს დამიამებდა? შენ არარა ხარ! ქალი რომ ყოფილიყავი ან მამაკაცი, მოგკლავდი! * SYM. კასტრაცი — არარაობა. სარაზინი შემდეგნაირად ფიქრობს: „შენ კასტრაციის წრეში ჩემი ჩათრევა სცადე. შენზე შურის საძიებლად და დასასჯელად უნდა დამესაჭურისებინე (შენი სხეული მახვილის ამ მჭრელი პირით რომ გამეკვეთა), მაგრამ ამას ველარ გავაკეთებ, რადგან უკვე საჭურისი ხარ“. სურვილის დაკარგვა კასტრატს სიცოცხლის და სიკვდილის მიღმა აყენებს, რის გამოც იგი კლასიფიკაციის ყოველგვარი ჩარჩოდან გამოდის: როგორ უნდა მოკლა ის, რაც არანაირ განსაზღვრებას არ ექვემდებარება? მართლაცდა, როგორ უნდა ჩაეწვდეთ იმ მოვლენას, რომელიც არღვევს არა ბიოლოგიური სქესის შინაგანი წესრიგის პარადიგმას (ტრანსვესტიტს ამ წესრიგის შემობრუნება შეუძლია, მაგრამ ვერ გააქრობს მას: კაცი რომ ყოფილიყავი, მოგკლავდი), არამედ თვით განსხვავების არსებობას, საიდანაც არა მხოლოდ ცხოვრება, არამედ მნიშვნელობაც წარმოიქმნება. ამქვეყნად ყველაზე საშინელი სიკვდილი კი არა, სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის არსებული საზღვრის რღვევაა.

(518) მაგრამ... ზიზლის გამომხატველი ფესტით განაგრძო სარაზინმა, * SYM. ტაბუ სიტყვა „კასტრატზე“. ** SYM. საშინელება, დანყველილობა, მარგინალურობა.

(519) რამაც აიძულა თავი მოებრუნებინა და ამ დროს ქანდაკება დაინახა. * ACT. „ქანდაკება“: 2: მანამდე უკვე თემატიზებული საგნის შემჩნევა.

LXXXII. Glissando

ერთსა და იმავე ფრაზაში გვერდიგვერდ ორი კოდია დასმული: ეს ოპერაცია იმდენად სახასიათო საკითხავი ტექსტისთვის, რომ უმნიშვნელოდ ვერ ჩავთვლით. ორივე კოდი ერთ ენობრივ მთლიანობაშია გაერთიანებული და, ერთი შეხედვით, ერთმანეთთან ბუნებრივ კავშირშია: ამგვარი ბუნებრიობა (რაც, უბრალოდ, ათასწლეულობით არსებული სინტაქსის ბუნების გამომჟღავნე-

ბაა) წარმოიქმნება ყოველ ჯერზე, როცა დისკურსს ამ ორ კოდს შორის დახვეწილი (ამ სიტყვის მათემატიკური გაგებით, ამოცანის დახვეწილად ამოხსნა) ურთიერთობის დამყარების ძალა შესწევს. ეს დახვეწილობა ერთგვარი კაუზალური გლისანდოს მეშვეობით მიიღწევა, რაც, მაგალითად, სიმბოლური და პროაირეტული ფენომენების ერთ ფრაზად გაერთიანებაში გამოიხატება. ამგვარად, კასტრატის მიმართ ზიზლი (სიმბოლური ელემენტი) და ქანდაკების განადგურება (პროაირეტული ელემენტი) წვრილი კაუზალობების მთელი ჯაჭვის დახმარებით ყალიბდება, რომლებიც ერთმანეთის გვერდიგვერდ, მიჯრით ეწყობიან და ძაფის კვანძებისგან შექმნილ ქსოვილს ემსგავსებიან, რომელიც ერთი შეხედვით გლუვია: 1) კასტრატის მზერა სარაზინში ზიზლს იწვევს; 2) ეს ზიზლი მისი მზერის სურვილს უკარგავს; 3) არდანახვის სურვილი თავს აბრუნებინებს; 4) ამ მობრუნებისას მისი თვალები შენიშნავს ქანდაკებას და ა.შ. ამგვარად აღმოცენდება კავშირთა მთელი წყება, რაც საშუალება იძლევა, სიმბოლურ და ოპერაციულ სისტემათა რაბების მსგავსად, მთელი თავისი ბუნებრიობით გზა გაკვალოს წინადადებისკენ („სარაზინი ზიზლის გამომხატველი ფესვით თავს მოაბრუნებს და სწორედ ამ დროს დაინახავს ქანდაკებას“). დისკურსის ზედაპირზე ასვლისას ციტირებული კოდი თავის მახასიათებელ ნიშანს კარგავს და (როგორც ახალ შესამოსელს) „მარადიული“ ფრაზიდან მოსულ სინტაქსურ ფორმას იღებს. ეს ფორმა მას უმანკოებას ანიჭებს და სასაუბრო ენის უსაზღვრო ბუნებაში აღსაყდრებს.

(520) — ეს ხომ ილუზიაა! — წამოიძახა მან. * ACT. „ქანდაკება“: 3: იმედგაცრუება (თემატიზირებული ობიექტის ტყუილით, სიცარიელით). ** HER. გამოცანა: 6: გამოცანის ამოხსნა თავად სარაზინის მიერ.

(521) შემდეგ ზამბინელას მიუბრუნდა და განაგრძო: ქალის გულს შეეძლო ჩემთვის თავშესაფრად, სამშობლოდ ქცეულიყო. დები ხომ არ გყავს, შენ რომ გგავდნენ? არა? * SYM. სხეულის რეპროდუქცია. ** ზამბინელას დების მოხსენება საშუალებას იძლევა, წუთიერად გამოისახოს ქალი-კასტრატი, რომელიც შესწორებული, განკურნებული კასტრატია (SYM. აღდგენილი კასტრატი).

LXXXIII. პანდემია

კასტრაცია გადამდები სენივითაა, ის აზიანებს ყველაფერს, რასაც კი შეეხება (ის შეეხო სარაზინს, მთხრობელს, ახალგაზრდა ქალს, თხრობას, ოქროს): ასეთია ამ ნოველის ერთ-ერთი „მტკიცე-

ბულება“ („სარაზინი“). იგივეა ქანდაკების შემთხვევაშიც: თუკი ის ილუზიაა, იმიტომ კი არა, რომ ხელოვნური საშუალებებით ამზადებს რეალური საგნის ასლს, რომლის მატერიალურობა მისთვის მიუწვდომელია (ბანალური მოსაზრება), არამედ იმიტომ, რომ ეს საგანი (la Zambinella) — ცარიელია. „რეალისტური“ ნაწარმოების ამოსავალი უნდა იყოს მოდელის მთლიანობა, როგორც ჭეშმარიტება, რომელსაც ასლის გამკეთებელი ხელოვანი შიგნიდან უნდა იცნობდეს (ჩვენ უკვე ვიცით, რა ფუნქციას ასრულებს განმოსვა მოქანდაკე სარაზინისთვის); ზამბინელას შემთხვევაში, ნებისმიერი ქანდაკების შინაგანი სიცარიელე (რაც, უეჭველია, იზიდავს ქანდაკების მოყვარულთ და ხატმბრძოლობას სიმბოლურ კონტექსტს ანიჭებს) საჭურისის უმთავრეს ნაკლოვანებას ასახავს: ქანდაკებაში ირონიული ჭეშმარიტება და დრამატული უხამსობა ვლინდება: მოდელის სიცარიელემ ასლი დაიპყრო და მას საზარელი მნიშვნელობა მიანიჭა: ქანდაკება კასტრაციის მეტონიმიური ძალით შელახული აღმოჩნდა. ძნელი არ არის გავიგოთ, რომ ამ ძალას გმირი უპირისპირებს სხვა მეტონიმიას — ქალურობის ბედნიერებისმომტან და მადლისმომფენ მეტონიმიას. ნანატრი დები საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ აღდგენილი, სქესდაბრუნებული და განკურნებული კასტრატი, რომელმაც ზიანს თავი დააღწია, როგორც საზარელ გარსს, მხოლოდ ჭეშმარიტი ქალურობა რომ შეენარჩუნებინა. ზოგიერთ ერში არსებობს წესი, რომლის თანახმადაც, მამაკაცები ცოლად ირთავენ არა კონკრეტულ ქალს, არამედ ერთგვარ ოჯახს (სორორატი, სორორალური პოლიგამია, ლევირატი). ასევეა სარაზინიც: გამოფიტული გარსისგან (რომელმაც ხელში შეატოვა კასტრატი) ის ზამბინელასეული არსისკენ გარბის, არსისკენ, რომელიც მოგვიანებით მარიანინასა და ფილიპოში აირეკლება.

(522) მამ, მოკვდი! * ACT. „მუქარა“: 9: მოკვლით მეორედ დამუქრება.

(523) მაგრამ არა, სჯობს იცოცხლო! შენთვის სიცოცხლე ხომ სიკვდილზე უარესია? * ACT. „მუქარა“: 11: მუქარის უარყოფა ** SYM. კასტრატი, რომელიც ყოველგვარი სისტემის მიღმაა. სიკვდილი აქ ხელყოფილი, დამახინჯებული, სახეწართმეულია (იმავე გაგებით, რასაც გამოხატავს სიტყვა — *დამახინჯებული*) კასტრაციის წყალობით. არსებობს ჭეშმარიტი სიკვდილი, აქტიური, რომელიც კლასიფიკაციას ექვემდებარება და რაც სიცოცხლის

სისტემის ნაწილს შეადგენს, ხოლო სისტემის გარეთ მყოფი კასტრაცი სიკვდილსაც ვერ იმსახურებს.

(524) მე არც საკუთარი სისხლი მენანება, არც ცხოვრება, მაგრამ ჩემი მომავალი და გულში ჩაკლული სიხარული მადარდებს. ჩემი ბედნიერება შენმა სუსტმა ხელმა შეინირა. * სარაზინი საუბრობს თავის სიკვდილზე, რომელსაც, როგორც ჩანს, უკვე შეეგუა (ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 5: საკუთარ სიკვდილზე წინასწარ საუბარი). ** SYM. კასტრაცია გადამდებია.

(525) რა იმედი უნდა წარგტაცო ყოველივე იმისთვის, რაც ჩემში ჩაკალი? შენამდე დამამდაბლე. გიყვარდეს, უყვარდე! ეს სიტყვები ამიერიდან ჩემთვისაც ისევე უაზროა, როგორც შენთვის. * SYM. კასტრაცია გადამდებია: სარაზინი დასაჭურისებულია.

LXXXIV. სრული ლიტერატურა

ზამბინელას არსებაში ჩაბუდებულმა ბოროტებამ, ბოლოს და ბოლოს, სარაზინიც („შენს სიმალღემდე დავეშვი“) დააზარალა. აქ ცხადდება კასტრაციის გადამდები ძალა, რომლის მეტონიმიური ძალა შეუქცევადია: საკმარისია კასტრაციისთვის დამახასიათებელ სიცარიელესთან შეხება, რომ არა მხოლოდ სქესი ისპობა, არამედ ხელოვნებაც იმსხვრევა (ნადგურდება ქანდაკება), ენა კვდება („გიყვარდეს, უყვარდე! ეს სიტყვები ამიერიდან ჩემთვისაც ისევე უაზროა, როგორც შენთვის“); ყოველივე აქედან კი ცხადი ხდება, რომ სარაზინის მეტაფიზიკის მიხედვით, აზრი, ხელოვნება და სქესი — ერთ სუბსტიტუციურ ჯაჭვს ქმნის და ეს სისრულის ჯაჭვია. ბალზაკისეული ნოველა, როგორც ხელოვნების ნიმუში (თხრობითი), პოლისემიის მობილიზებით (კლასიკური ტექსტის პოლისემია) და სქესის თემატიზებით, უკვე თავად ხდება სისრულის სიმბოლო (თუმცა, მალე დავრწმუნდებით, რომ ის რაღაც სხვას — ამ სისრულის კატასტროფულ რღვევას ასახავს): ტექსტი სავსეა მრავალბითი, წყვეტილი და უნესრიგო მნიშვნელობებით და, ამის მიუხედავად, ის მაინც ბოლომდე განმენდილია ფრაზების „ბუნებრივი“ მოძრაობის წყალობით: ეს არის ტექსტი-კვერცხი. რენესანსის ხანის ერთმა ავტორმა (პიერ ფაბრი) დაწერა თხზულება, სათაურით: „სრული რიტორიკის დიდი და ჭეშმარიტი ხელოვნება“ (*Le grand et vrai art de pleine rhétorique*). აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ყოველი კლასიკური ტექსტი (საკითხავი ტექსტი) იმპლიციტურად სრული ლიტერატურის მთელ ხელოვნე-

ბას, ანუ ისეთ ლიტერატურას გულისხმობს, რომელიც, კომოდის მსგავსად, გადავსებულია მონესრიგებულად დალაგებული მნიშვნელობებით (ამგვარ ტექსტებში არასოდეს არაფერი იკარგება, ვინაიდან მნიშვნელობა ყველაფრამდე აღწევს). ასეთი ლიტერატურა მდებდრს მოგვაგონებს, რომელიც სავსეა აღმნიშვნელებით და მათ შობას კრიტიკა არ დააყოვნებს; ის სიღრმემდე მოძრავი მუხტით აღსავსე ზღვას ემსგავსება, რომელიც უსასრულობის და ნაოჭას-ხმულის იერს ანიჭებს მას; ის მზესაც ჰგავს, რომელიც დიდებისთვის დამახასიათებელი სისავსით ასხივებს და რომელსაც ლიტერატურა თავის შემქმნელებს მოჰფენს. დაბოლოს, ის ჰგავს ხელოვნებას, რომელიც ღიად აცხადებს თავისი ინსტიტუციური ბუნების შესახებ. ეს არის სრული ლიტერატურა, საკითხავი ტექსტი, რომელიც უკვე ვეღარ შეასრულებს წერის ფუნქციას: სიმბოლური სისრულე (რომელიც რომანტიკულ ხელოვნებაში კულმინაციას აღწევს) ჩვენი კულტურის უკანასკნელი ავატარია.

(526) რეალური ქალის შემყურე, ყოველთვის ამ წარმოსახვით ქალზე ვიფიქრებ... — და მან იმედგაცრუების გამომხატველი შესტით ქანდაკებაზე მიუთითა. * ქანდაკება, წარმოსახვითი ქალი (იდეალური) და რეალური ქალი — სხეულების რეპროდუქციული ჯაჭვის რგოლებია, რომლებიც კასტრაციისთვის დამახასიათებელი ნაკლოვანების წყალობით, საბედისწეროდაა განწყვეტილი (SYM. სხეულთა ასლი). ** ACT. „ქანდაკება“: 4: თემატიზებული ობიექტით გამონეწეული უიმედობა.

(527) — ყოველთვის მემასსოვრება ზეციური ჰარპია, რომელიც თავის ბრჭყალებს ჩაასობს ჩემს გრძნობებს და ყველა ქალს არასრულქმნილების ბეჭედს დაასვამს! * SYM. კასტრაციის ბუნება, რომელიც სენივით გადამდებია. ჰარპიების სახე, ერთსა და იმავე დროს, კონოტაციურად მიუთითებს კასტრაციაზე (ბრჭყალების გამო) და დანაშაულის შეგრძნებაზე (ერინიების მოტივიდან გამომდინარე). ქალთა სხეულების კოდი, თავისი არსით დაწერილი კოდი (ვინაიდან ეს არის ხელოვნების, კულტურის კოდი), ამიერიდან ნაკლოვანებით იქნება დალდასმული.

(528) ურჩხული! * ეს მიმართვა აქ სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობითაა გამოყენებული. ურჩხული ბუნების მიღმაა და კლასიფიკაციას არ ექვემდებარება, ის მოკლებულია აზრს (ეს სემა უკვე დაუკავშირდა მოხუცს) (SEM — ბუნების მიღმური).

(529) შენ, რომელიც სიცოცხლეს ვერაფერს მიანიჭებ, * SYM. სხეულთა გამრავლება.

LXXXV. განყვეტილი ჯაჭვი

ზამბინელა, როგორც „ნარმოსახვითი“ ქალი (ე.ი. თანამედროვე ენაზე რომ ვთქვათ, სარაზინში საკუთარი ქვეცნობიერის უცოდინრობით აღმოცენებული ქალი), შემთხვევითი, ფრაგმენტული გამონათქვამებისა (რამდენიც რეალური ქალიცაა, იმდენივე ფეტიშია) და ყოველგვარი სილამაზის საფუძველში არსებული კოდის, ანუ შედეგის, როგორც ამოსავალი წერტილისა და საბოლოო მიზნის დამაკავშირებელი რგოლის ფუნქციას ასრულებდა. საკმარისი იყო ამ რგოლის ამოვარდნა (ვინაიდან ის უხორცოა), რომ მთელი სატრანსლაციო სისტემა დაინგრა. ამან განაპირობა სარაზინის იმედგაცრუება, სხეულთა ჯაჭვი კი შეიკრა. მამასადამე, კასტრაციის ბანალურმა განსაზღვრებამ („შენ, რომელიც სიცოცხლეს ვერაფერს მიანიჭებ“), სტრუქტურული მნიშვნელობა შეიძინა და არა მარტო სხეულთა ესთეტიკური გამრავლების პროცესს შეეხო (რეალისტური ხელოვნებისეული „ასლი“), არამედ ზოგადად მეტონიმიურ ძალასაც: დანაშაული, ანუ დასაბამიერი უბედურება („ურჩხული!“) სწორედ ასლების ცირკულაციის პროცესის მოშლას (ესთეტიკური თუ ბიოლოგიური), მნიშვნელობათა მონესრიგებული ურთიერთშელწევისთვის ხელის შეშლას გულისხმობს. მათი გადაბმა არასასურველია, რაც, ენის მსგავსად, კლასიფიკაციისა და განმეორების საფუძველზეა ნარმოშობილი. მეტონიმიური ბუნების (საკმაოდ ძლიერად გამოხატული) მქონე კასტრაცია, იმავდროულად, ყოველგვარ მეტონიმას ახშობს: ცხოვრებისეული და ხელოვნებისეული მოვლენების შემაკავშირებელი ჯაჭვები ისევე განყვეტილი აღმოჩნდება, როგორც მალე ქანდაკებაც დაიმსხვრევა, რომელიც სხეულების ტრანსლაციის ცნობილ პროცესს განასახიერებს (მაგრამ ქანდაკება გადარჩება და რალაც მისეული გადაეცემა ადონისს, ენდიმიონს, დე ლანტებს, მთხრობელს, მკითხველს).

(530) ჩემთვის სამყარო ყველა ქალისაგან გააუკაცრიელე... *

SYM. კასტრაცია პანდემიურია. ** გმირის ფიზიკურ სიკვდილს წინ უსწრებს სამი ნაწილობრივი სიკვდილი — ქალებისთვის, სიამოვნებისთვის, ხელოვნებისთვის (ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 6: სიკვდილი ქალებისთვის).

(531) სარაზინი შეშინებული მომღერლის პირისპირ დაჯდა; ამომშრალი თვალებიდან ორი მსხვილი ცრემლი გადმოუცურდა, მის მამაკაცურ ლოყაზე გრძლად ჩამოგორდა და მიწაზე დაენვე-

თა: ეს სიბრაზის მწვავე და მწველი ცრემლები იყო. * REF. ცრემლების კოდი. გმირის კოდი მამაკაცს უფლებას აძლევს, მხოლოდ გარკვეული ისტორიული ხასიათის მქონე რიტუალის ძალიან ვინრო საზღვრებში იტიროს. მაგალითად, მიშლე აქებდა წმინდა ლუდოვიკოს და, ამავე დროს, შურდა მისი, რადგან იგი „ცრემლების მადლს“ ფლობდა; ასევე ბევრს ტირიან რასინის ტრაგედიებში და ა.შ. იაპონიაში კი სამურაებისგან მემკვიდრეობით მიღებულ ბუშიდოს ცხოვრების ხელოვნებაში, ყოველგვარი გარეგნული ემოციის გამოხატვა აკრძალულია. თავად სარაზინს ოთხი მიზეზის გამო აქვს ტირილის უფლება: განადგურდა მისი ოცნება მხატვრობაზე, სიყვარულზე; ვინაიდან ის უნდა მოკვდეს (ის ველარ იცოცხლებს მას შემდეგ, რაც იტირა); ვინაიდან ის მარტოა (კასტრატი ხომ არარაა); ვინაიდან თავად მამაკაცურობასა და ცრემლებს შორის არსებული სხვაობა პათეტიკურია, მით უფრო, რომ ცრემლი ცოტა (სულ ორი წვეთი) და მწველია (ის უკავშირდება არა საძულველ სინოტივს, რაც ქალურობასთან ასოცირდება, არამედ ცეცხლს — მშრალსა და მამაკაცურს).

(532) — სიყვარული აღარ არსებობს! მოკვდი ყოველგვარი სიამოვნებისათვის, ადამიანური გრძნობებისათვის! * SYM. კასტრაციით დასნებოვნება. ** ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 7: სიამოვნებათა, გრძნობების დასასრული.

(533) ამ სიტყვებით მან ხელი წაავლო ჩაქუჩს და ქანდაკებას ისეთი არნახული ძალით ესროლა, * ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 8: კვდომა ხელოვნებისთვის. ** ACT. „ქანდაკება“: 5: დამანგრეველი ქცევა.

(534) რომ ააცილა; თუმცა ეგონა, რომ თავისი გიჟური წარმოსახვის ეს ძეგლი გაანადგურა. *ACT. „ქანდაკება“: 6: გადარჩენილი ქანდაკება. **SYM. სხეულის რეპროდუქცია: ჯაჭვი, *in extremis*, შენარჩუნებულია.

(535) შემდეგ ხმალი აიღო და მომღერალს მოსაკლავად მოუქნია. *ACT. „მუქარა“: 11: მოკვლის მესამე მუქარა.

(536) ზამბინელას საშინელი ყვირილი აღმოხდა. *ACT. „მუქარა“: 12: დახმარებისთვის ხმოვა. მსხვერპლის მიერ დასახმარებლად მოხმობა ორი თხრობითი ჯაჭვის — „მუქარისა“ და „მკვლელობის“ გაერთიანების საშუალებას იძლევა. *მსხვერპლი გადარჩება, რადგან თავდამსხმელი მოკვდება:* ერთის მხსნელები მეორის მკვლელები აღმოჩნდებიან.

LXXXVI. ემპირიის სმა

მაღე პროაირეტიკულ მიმდევრობათა ჯაჭვი დასრულდება და თხრობაც მოკვდება. რა ვიცით ჩვენ ამ მიმდევრობათა შესახებ? ის, რომ ისინი კითხვის ჩვენეული უნარიდან მომდინარეობენ, რომლის საშუალებითაც, შესაბამისი სახელწოდებებით ვცდილობთ, ქმედებათა ესა თუ ის რიგი განვაზოგადოთ; იმ ქმედებებისა, რომლებიც, თავის მხრივ, ადამიანურ გამოცდილებათა ეროვნული საგანძურიდანაა ამოკრებილი; რომ, როგორც ჩანს, ამ პროაირეტიზმების ტიპოლოგიის განსაზღვრა რთულია, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ალბათობის, ემპირიის, უკვე-გაკეთებულის ან უკვე-დანერილის ლოგიკას ექვემდებარებიან; ვინაიდან მათი წევრების რაოდენობა და რიგი — ცვალებადია: მათგან ზოგი (კერძოდ, როდესაც საუბარია ყოველდღიურ ყოფაზე) ნასესხებია ყოველდღიურ წვრილმან ქმედებათა პრაქტიკული რეზერვიდან (*კარზე დაკაუნება, შეხვედრის დათქმა*), სხვები კი რომანისეული მოდელების დანერილი ნაკრებიდანაა აღებული (*მოტაცება, სიყვარულის გამოცხადება, მკვლელობა*); ისიც ვიცით, რომ ეს მიმდევრობები ძალიან ადვილად ექვემდებარება კატალიზს, ადვილად იკვირტება და „ხედ“ აყვავება შეუძლია; რომ ლოგიკურ-დროისმიერ წესრიგს დაქვემდებარებისას, ისინი საკითხავ ტექსტს უძლიერეს საფუძველს უქმნიან; რომ თავიანთი ტიპობრივად ხაზოვანი, სინტაგმატურად მოწესრიგებული ბუნების წყალობით, ისინი შეიძლება თხრობითი ტექსტების სტრუქტურული ანალიზისთვის სასურველ მასალად გამოდგნენ.

(537) იმნამსვე ოთახში სამი მამაკაცი შემოვარდა * ACT. „მუქარა“: 3: მხსნელების მოსვლა. ** ACT. „მკვლელობა“: 7: მკვლელების შემოსვლა.

(538) და ხანჯლის სამი დარტყმით განგმირული მოქანდაკე იქვე დაეცა. * ACT. „მუქარა“: 14: აგრესორის მოშორება. ** ACT. მკვლელობა: 8: გმირის მოკვლა. იარაღი კოდირებულია: სმალი ღირსების, შეურაცხყოფილი სიყვარულის, მამაკაცური პროტესტის ფალიკური იარაღია (რითაც სარაზინს ჯერ ზამბინელას მოხიბვლა სურდა (301-ში), შემდეგ კი კასტრატის განგმირვა (535-ში) სცადა; ხოლო ხანჯალი (პატარა ფალოსი) დაქირავებული მკვლელების უბადრუკი იარაღია, რაც ზუსტად შეეფერება დასაჭურისებულ გმირს.

(539) — ეს კარდინალ ჩიკონიარასგან! — თქვა ერთ-ერთმა მათგან-მა. *ACT. „მკვლელობა“: 9: მკვლელობის ხელმოწერით გამყარება.

(540) ქრისტიანისთვის გაღებული ღირსეული წყალობა, — ნაიჩურჩულა ფრანგმა სულის ამოსვლამდე. * მკვლელის რელიგიურობაზე ირონიული მინიშნების მიუხედავად, მსხვერპლის პირიდან ამოსული კურთხევა მკვლელობას თვითმკვლელობად გარდაქმნის: გმირი სიკვდილს საკუთარ თავთან დადებული შეთანხმების (240-ში) და იმ სიმბოლური ბედისწერის შესაბამისად იღებს, რომელსაც კასტრაციასთან შეხებისას დანებდა (ACT. „სიკვდილის სურვილი“: 9: საკუთარი სიკვდილის მიღება).

(541) კარდინალის ბნელმა ემისრებმა * REF. რომანისთვის დამახასიათებელი ბუნდოვანება (იხ. ქვემოთ, დაკეტილი ეტლი).

LXXXVII. მეცნიერების ხმა

კულტურული კოდები, საიდანაც სარაზინისეულმა ტექსტმა ამდენი რეფერენციები ამოკრიბა, მალე მიიღევა (ყოველ შემთხვევაში, სხვა ტექსტებში გადაინაცვლებენ; ასეთი ტექსტები საკმაოდაა, რომ ისინი გაითავისონ): მცირენლოვანი მეცნიერების ზრდასრული ხმა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, განგვეშორება. ფაქტობრივად, მოხმობილი ციტატები ცოდნის ერთგვარი ნაკრებიდან, ანონიმური წიგნიდან მომდინარეობს, რომლის საუკეთესო ნიმუში, ცხადია, სასკოლო სახელმძღვანელოა. მართლაც, ერთი მხრივ, ეს წიგნი-წინამძღოლი მეცნიერებისა (ემპირიული დაკვირვებების) და სიბრძნის წიგნია, მეორე მხრივ კი ტექსტში გამოყენებული დიდაქტიკური მასალა (ხშირად იმიტომაა გამოყენებული, რომ, როგორც უკვე ვნახეთ, ესა თუ ის მსჯელობა დავასაბუთოთ ან წერილობითი სიტყვის ავტორიტეტით განვამტკიცოთ განცდები), რომელიც მეტწილად შეესაბამება კლასიკური ბურჟუაზიული განათლების მიმღები კეთისინდისიერი მოსწავლის განკარგულებაში არსებული სახელმძღვანელოების დაახლოებით 7 თუ 8 კრებულს; ამ კრებულებში შედიოდა: ლიტერატურის ისტორია (ბაირონი, ათას ერთი ღამე, ანა რედკლიფი, ჰომეროსი), ხელოვნების ისტორია (მიქელანჯელო, რაფაელი, ბერძნული სასწაული), ისტორიის სახელმძღვანელო (ლუდოვიკო XV-ის საუკუნე), პრაქტიკული მედიცინის მოკლე კურსი (ავადმყოფობა, გამოჯანმრთელება, სიბერე), ფსიქოლოგიური ტრაქტატი (სიყვარულის ფსიქოლოგია, ეთნიკური ფსიქოლოგია და ა.შ.), ნარკვევი ზნეობის შესახებ (მისი ლათინური ვერსია: ქრისტიანობისა და სტოიკოსებისეული მორალი), ლოგიკის სახელმძღვანელო (ლოგიკის სილოგიზმი), რიტორი-

კა და მაქსიმებისა და ანდაზების კრებული, რომელიც ეხება სიცოცხლეს, სიკვდილს, ტანჯვას, ქალებს, ასაკს და ა.შ. ნმინდად ნიგნიერი წარმომავლობის მიუხედავად, ყველა ამ კოდს, ბურჟუაზიული იდეოლოგიისთვის დამახასიათებელი ცვლილების წყალობით, რომელიც კულტურას ბუნებად გარდაქმნის, პრეტენზია აქვს, რომ თვით სინამდვილის, „ცხოვრების“ უტყუარ საფუძვლად იქცეს. ამ გზით კლასიკურ ტექსტში „ცხოვრება“ საყოველთაოდ გავრცელებული აზრების ან ანბანური ჭეშმარიტებების გულისამრევ ნარევად, სულისშემხუთველ საფარველად გარდაიქმნება. სწორედ ამ კულტურულ კოდებში კონცენტრირდება ბალზაკისეული მოძველებულობა. მათში გვხვდება ის, რისი (გა)დანერაც დღეს შეუძლებელია. ეს მოძველებულობა, სიმართლე რომ ითქვას, ოსტატობის ნაკლებობიდან ან ავტორის მიერ თავის შემოქმედებაში მომავლის მარცვლების აღმოცენების უუნარობიდან არ მომდინარეობს. ის უფრო მეტად სრული ლიტერატურის განუყოფელი ნაწილია, რომელსაც მასშივე ჩაბუდებული მომაკვდინებელი სტერეოტიპების მთელი არმია ჩასაფრებია. ამიტომაც, ყოველ ეპოქაში სწორედ სხვადასხვანაირი ხრიკების გზით ჩნდებოდა რეფერენციათა (კულტურული კოდების) კრიტიკა *სრული ლიტერატურის* საზღვრებზე; იქ, სადაც (გაუგონარი აკრობატიკისა და ეჭვების ფასად) დასაშვები ხდება, რომ სტერეოტიპი კრიტიკას დაექვემდებაროს (გადმოინთხეს იგი) ისე, რომ ამ დროს სხვა, ახალ სტერეოტიპს, კერძოდ, ირონიას არ მივმართოთ. შესაძლოა, სწორედ ამის გაკეთება მოახერხა ფლობერმა (ამას კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ) „*ბუვარსა და პეკიუშემი*“, სადაც სასკოლო კოდების ორი გადამწერის თვით სტატუსის განუსაზღვრელობაა „წარმოდგენილი“, ვინაიდან ავტორი (ფლობერი) მათზე საუბრისას არანაირ მეტაენას არ მიმართავს (პოტენციურსაც კი). მართლაც, კულტურული კოდი ამ შემთხვევაში უგუნურებას ემსგავსება: ნუთუ შესაძლებელია უგუნურების მოთოკვა ისე, რომ ამ დროს საკუთარი თავი გონიერად არ წარმოვაჩინოთ? შეიძლება თუ არა, რომ ერთმა კოდმა მეორეზე გაიმარჯვოს ისე, რომ ამ დროს თვით კოდების მრავლობითობა წინასწარგანსაზღვრულად არ გააუქმოს? აი, ამიტომაც, რომ მხოლოდ წერას, რომელიც ფართოდ იყენებს მრავლობითობის პრინციპს, შეუძლია ძალისხმევის გარეშე შეენინაალმდევოს თითოეული ენის იმპერიალიზმს.

(542) ზამბინელას უამბეს, რომ მისი აღელვებული მფარველი შესასვლელთან, დახურულ ეტლში ელოდებოდა, რათა თავისი გულის სწორი გათავისუფლებისთანავე წაეყვანა * ACT. „მუქარა“: 15:

მხსნელებთან ერთად დაბრუნება: ** ACT. „მკვლელობა“: 10: საბოლოო განმარტება.

(543) — კი მაგრამ, — მითხრა ქალბატონმა როშფიდმა, — რა კავშირი აქვს ამ ისტორიას ლანტებთან ნანახ მოხუცთან? * HER. გამოცანა 4: (ვინ არის მოხუცი?): ფორმულირება.

(544) ქალბატონო, კარდინალმა ჩიკონიარამ ზამბინელას ქანდაკება მოქანდაკის სახელოსნოდან წამოიღო და ბრძანა, რომ ის მარმარილოსგან გამოეკვეთათ. ქანდაკება ახლა ალბანის მუზეუმში ინახება. * ACT. „ქანდაკება“: 7: მოპოვებული ქანდაკება (ადრე სარაზინს მისი დამსხვრევა სურდა, მაგრამ ჩაქუჩი ააცდინა). ** ერთმანეთთან გადაძახილის მქონე სხეულების გაორებული ჯაჭვის კიდევ ერთი რგოლი მარმარილოში აღდგენილი ქანდაკება აღმოჩნდება, ხოლო რეპროდუცირებული ენერჯის წყარო — კვლავ სურვილი იქნება: ჩიკონიარამ, რომელიც სინდისის ქენჯნას სულაც არ განიცდიდა, საკუთარი მსხვერპლის ქმნილების მფლობელი გახდა და საყვარლის გამოსახულებას მეტოქის თვალებით უმზერდა. ეს ქანდაკება (როგორც ნივთის ხელიდან ხელში გადაცემის თამაშის დროს) მას თავის სურვილს და, ამასთან, კასტრაციასაც გადასცემს, რაც კარდინალს მოცემულ შემთხვევაში მემკვიდრეობით გადაეცა. ეს სურვილი ვიენის (ქალბატონ დე როშფიდისთვის სასურველ) ადონისსა და ჟიროდეს ენდემიონშიც შეაღწევს, რომელსაც სანახავად მთვარე ეწვია (SYM. სხეულთა რეპროდუქცია).

(545) აქ ის 1791 წელს დე ლანტის ოჯახმა იპოვა * REF. ქრონოლოგია. ინფორმაცია მართლაც ბუნდოვანია, რადგან რომელიმე სხვა თარიღთან მისი შეპირისპირება შეუძლებელია (თუმცა, არც ერთ მათგანს არ ეწინააღმდეგება; მაგალითად, ის ვიენის ბიოგრაფიასაც ეთავსება, რომელიც 1809 წელს გარდაიცვალა); ეს ყველაფერი წმინდად რეალურის ეფექტს ქმნის, ვინაიდან ითვლება, რომ არაფერია თარიღზე „რეალური“. ** HER. გამოცანა 3 (ვინ არიან დე ლანტები?): სავარაუდო პასუხი (არსებობს კავშირი დე ლანტებსა და ქანდაკებას შორის).

(546) და ვიენის მისი ასლის შექმნა სთხოვა. * SYM. სხეულის რეპროდუქცია.

LXXXVIII. ქანდაკებიდან — ფერწერამდე

სარაზინი მოკვდა, ზამბინელა ქანდაკებიდან ტილოზე გადასახლდა. ამით რალაც *საშიში* სანყისი დაცხრა, დაშოშმინდა, დამშვიდდა. დიდი მოცულობის ქანდაკების ბრტყელ გამოსახულებად

გარდაქმნით ასლმა დაკარგა, ყოველ შემთხვევაში, შეანელა მაინც, მტკივნეული პრობლემა, რომელიც ნოველის ფურცლებიდან იგრძნობოდა. ქანდაკებას შეიძლება გარშემო შემოუარო, მის შიგნით შეიხედო; ერთი სიტყვით, მას აქვს *სიღრმე* და თითქოს დათვალიერებისკენ, გამოძიებისკენ, მასში შეღწევისკენ მოგვინოდებს. იდეალურ შემთხვევაში ქანდაკება გვთავაზობს სისრულეს და თავისი *შინაგანის* რეალურობას (ამიტომაც ტრაგიკული ის, რომ ეს *შინაგანი* ცარიელი, დასაჭურისებული აღმოჩნდება); სარაზინი თვლის, რომ სრულქმნილი ქანდაკება მხოლოდ საფარველი უნდა იყოს, რომლის მიღმაც ნამდვილი ქალი იმალება (იმ პირობით, რომ თავად ქალია *შედეგრი*); თან ამ ქალის რეალობამ უნდა დაადასტუროს და უზრუნველყოს იმ მარმარილოს კანის სინამდვილე, რომლითაც ისაა შემოსილი (საპირისპირო მიმართებას გამოხატავს მითი პიგმალიონის შესახებ, სადაც უკვე ქანდაკება გარდაიქმნება რეალურ ქალად). ამის საპირისპიროდ, ფერწერას შეიძლება ჰქონდეს ზედაპირი, თუმცა მოკლებულია შინაგანს: მას არ შეუძლია გამოიწვიოს ტილოს *მიღმა* ჭვრეტის *კადნიერი* სურვილი (გამონაკლისია უკვე მოხსენიებული ფრენჰოფერი, რომელიც ოცნებობდა სურათის *სიღრმეში* მოძრაობაზე, როგორც გარეთ სერნობაზე, სადაც ტილოზე გამოსახული ფიგურების ირგვლივ ივლიდა და მათ ნამდვილობაში დარწმუნდებოდა). ქანდაკების სარაზინისეული ესთეტიკა ტრაგიკულია, მას ოცნებების სისავსიდან დასაჭურისებული სიცარიელისკენ დაშვება, მნიშვნელობიდან უ-მნიშვნელობაში გადასვლა ემუქრება. ტილოს ესთეტიკა, რომელიც უფრო მეტად გულგრილია, ვიდრე სიმბოლური, შედარებით მშვიდია. ქანდაკება ტყდება, ტილო კი, უბრალოდ, იჯღაბნება (როგორც ეს თვითგანადგურებისას დაემართა „*უცნობ შედეგებს*“). გრძელი რეპროდუქციული ჯაჭვის გავლით, ვიენისა და ჟიროდეს ტილოებთან მისვლისას, ზამბინელას ბნელით მოცული ისტორია გვშორდება და მხოლოდ ცარიელი და „მთვარეული“, თუნდაც იდუმალი, გამოცანასავით რჩება, მაგრამ, სამაგიეროდ, საკმაოდ უწყინარია (თუმცა დახატული აღონისის უბრალო შეხედვასაც შეუძლია ხელახლა გააქტიუროს მეტონიმიის მაკასტრირებელი უნარი; ცდუნების მსხვერპლი ახალგაზრდა ქალი მთხრობელს სთხოვს ამბის მოყოლას, რომელიც შემდგომ ორივეს დაასაჭურისებს). უკანასკნელი გარდასახვა კი (ტილოდან — დანერჩილ „*რეპრეზენტაციაზე*“ გადასვლა) თითქოს ყველა წინამავალ ასლს გადაფარავს. ამავე დროს, წერის დახმარებით, შინაგანის

ფანტაზმა კიდეც უფრო უძლურდება, რადგან წერას ერთადერთი სუბსტანცია — შუალედურობა აქვს.

(547) ასი წლის მოხუცი ზამბინელას ნახვიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ თქვენ იხილეთ პორტრეტი, რომელზეც ოცი წლის ზამბინელა იყო გამოსახული. ეს სურათი მოგვიანებით ჟიროდეს «ენდიმიონის» შთაგონების წყაროდ იქცა. მისი ნაკვთები ადონისშიც შეგიძლიათ ამოიცნოთ. * REF. ქრონოლოგია (1758 წელს ზამბინელა 20 წლისაა. თუკი დე ლანტის ოჯახის წვეულებაზე ის მართლაც 100 წლის მოხუცია, მაშინ ეს ნიშნავს, რომ მოთხრობილი ამბავი 1838 წელს მოხდა, ე.ი. 8 წლის შემდეგ, რაც ეს ნოველა ბალზაკმა დაწერა. შდრ. №55) ** HER. გამოცანა 4 (ვინ არის მოხუცი?), ნაწილობრივი გამოცნობა (გამოცანა ეხება მოხუცის ვინაობას: ის ზამბინელაა. გამოსაცნობი მისი ნათესაური კავშირები, დე ლანტებთან მისი კავშირია) * SYM. სხეულთა ასლი. **** HER. გამოცანა 5 (ვინ არის ადონისი?), გამოცნობა (ეს არის 20 წლის ზამბინელა).**

(548) — კი მაგრამ, ზამბინელა ქალია (cette) თუ მამაკაცი (ce)?

— **ქალბატონო, ის მარიანინას დიდი ბაბუაა, ბაბუამისის ძმა * HER. გამოცანა 4: საბოლოო ამოცნობა (მოხუცის ნათესაური კავშირის დადგენა) ** HER. გამოცანა 3: გამოცნობა (ვინ არიან დე ლანტები? ზამბინელას ნათესავეები). *** რა გრამატიკული სქესი უნდა მიუყვალაგოთ კასტრატს? ცხადია, საშუალო; მაგრამ ფრანგულ ენაში ასეთი სქესი არ არსებობს. აქედან გამომდინარე, ჩვენებითი ნაცვალსახელების — ce/cette -ის (ce-ეს, მამრ. cette-ეს, მდედრ.) მონაცვლეობა და მათი მერყევი მოძრაობა სრულად შეესაბამება ფიზიკურ კანონებს და ეს სქესის ერთგვარ შუალედურობას ქმნის, რაც როგორც მამრობითი, ისე მდედრობითი სქესისგან სრულიად გამოარჩევს (SYM. საშუალო).**

(549) ახლა უკვე ხვდებით, ასე საგულდაგულოდ რატომ მალავს თავისი სიმდიდრის წარმომავლობას ქალბატონი დე ლანტი, რომელიც ემყარება... * HER. გამოცანა 2 (დე ლანტის ოჯახის სიმდიდრის წარმომავლობა), გამოცნობა.

LXXXIX. ჭეშმარიტების ხმა

ახლა უკვე ყველა გამოცანა გამოცნობილია, დიდი ჰერმენევტიკული ფრაზა კი დასრულებული (ოღონდ პროცესი, რასაც შეგვიძლია კასტრაციის მეტონიმიური ვიბრაცია ვუწოდოთ, კიდეც ერთხანს გაგრძელდება. ამ ვიბრაციის უკანასკნელი ტალღები

ახლგაზრდა ქალს და მთხრობელსაც შეეხება). ჩვენ უკვე ვიცით, რა მორფემებისგან (თუ „ჰერმენევტიკებისგან“) შედგება ეს ჰერმენევტიკული ფრაზა, *ჭეშმარიტების გამჟღავნების ეს პერიოდი* (რიტორიკული გაგებით). ესენია: 1) *თემატიზაცია*, ანუ იმ სუბიექტის ემფატიკური აღნიშვნა, რომელიც გამოცანის საგანია; 2) *გამოცანის ჩაფიქრება*, როგორც მეტალინგვისტური ნიშანი, რომელიც სხვადასხვაგვარი გზით გვამცნობს, რომ ჩვენ წინაშეა გამოცანა და მის ჰერმენევტიკულ (თუ გამოცანურ) ტიპზე მიგვანიშნებს; 3) *გამოცანის ჩამოყალიბება*; 4) *პასუხის გაცემის აღთქმა* (ან *პასუხის თხოვნა*); 5) *ტყუილი*, თვალთმაქცობა, რომელიც, შეძლებისდაგვარად, მის ადრესატისადმი მიმართულობის თვალსაზრისით უნდა განისაზღვროს (ერთი პერსონაჟის მიერ მეორის მოტყუება, ამ უკანასკნელის მიერ საკუთარი თავის მოტყუება, დისკურსის მიერ მკითხველის მოტყუება); 6) *ეკივოკი*, ან *ორაზროვნება*, ერთსა და იმავე გამონათქვამში სიცრუისა და ჭეშმარიტების შეთავსება; 7) *დაბლოკვა*, გამოცანის ამოხსნის შეუძლებლობის კონსტატაცია; 8) *გადავადებული* (თუმცა გამიზნული) *პასუხი*; 9) *ნაწილობრივი პასუხი*, როდესაც ნიშანთაგან მხოლოდ ერთი სახელდება, ხოლო მათი ჯამი სიმართლის სრული ამოცნობის შესაძლებლობას მოგვცემდა; 10) *გამოცნობა*, *ფარდის ახდა*, რაც წმინდა წყლის გამოცანაში (რომლის ნიმუშადაც ყოველთვის სფინქსის მიერ ოიდიპოსისთვის დასმული შეკითხვა რჩება) საბოლოო ნომინაცია, უკანასკნელი სიტყვის აღმოჩენა და წარმოთქმაა.

(550) — საკმარისია! — შემანყვეტინა მბრძანებლური ტონით. რამდენიმე წუთი ღრმა მდუმარებაში დავყავით * SYM. კასტრაციის ტაბუ. ** SYM. კასტრაციის საშინელება. დე ლანტის ოჯახის სიმდიდრესთან დაკავშირებული ზიზღი („პარიზული ცხოვრების სცენის“ თემა) რამდენიმე მიზეზითაა განპირობებული: ეს არის პროსტიტუციითა (ragazzo, რომელსაც ჯერ მოხუცი კიჯი პატრონობდა და შემდეგ — კარდინალი ჩიკონიარა) და სისხლით (სარაზინის სიკვდილი) დაღდასმული სიმდიდრე, მაგრამ, უპირველესად, ის კასტრაციის მსგავსი ბუნების მატარებელი შიშითაა გაჟღენთილი.

(551) — აბა! რას იტყვით? — ვკითხე.

— **ოჰ, — შეჰყვირა მან, ფეხზე წამოხტა და ოთახში დიდი ნაბიჯებით სიარულს მოჰყვა. შემდეგ მომიახლოვდა და შეცვლილი ხმით მითხრა: * კასტრაცია სენივით იპყრობს ქალს: ის ავადმყოფობის სიმპტომებს ამჟღავნებს (აღგზნება, ცახცახი) (SYM. კასტრაციის დამასნებოვნებელი ბუნება).**

(552) — თქვენ მე დიდი ხნით გამიჩინეთ ზიზლი ცხოვრებისა და ვნების მიმართ. * SYM. კასტრაციის დამასწავლებელი ბუნება. ** კასტრაციის თემა მთხრობელს შემოაქვს (ACT. „თხრობა“: 13: თხრობის დამასაქურისებელი ზემოქმედება).

XC. ბალზაკისეული ტექსტი

დიდი ხნით? არა. ბეატრისი, გრაფინია არტურ დე როშფილდი, დაიბადა 1808 წელს, იქორწინა 1828 წელს; მას ძალიან მალე მობეზრდა ქორწინება; მთხრობელმა იგი დე ლანტის ოჯახის მიერ მონყობილ წვეულებაზე დაახლოებით 1830 წელს წაიყვანა და, მისი სიტყვებიდან გამომდინარე, კასტრაციით დასწავლდა; ამ ამბიდან სამ წელზე ცოტა ნაკლების გასვლის შემდეგ, იტალიაში, ტენორ კონტისთან ერთად გაიქცა; თავისი მეგობრისა და მეტოქის, ფელისიტე დე ტუშის ჯიბრზე, გახმაურებული სასიყვარულო თავგადასავალი ჰქონდა კალისტო დე გენიკთან; შემდეგ პალფერინის საყვარელი გახდა და ა.შ. მართლაც, კასტრაცია სასიკვდილო სენი არ არის, მისგან განკურნება შესაძლებელია. მაგრამ განკურნებისთვის აუცილებელია *სარაზინის* საზღვრებიდან გაღწევა და სხვა ტექსტებში გადასვლა (*ბეატრისა, მოდესტა მინიონი, ევას ქალიშვილი, ქალის მეორე სილუეტი, თავადის ასულ დე კადინიანის საიდუმლოებები* და ა.შ.). ყველა ეს ტექსტი ერთიან, ბალზაკისეულ ტექსტს ქმნის და საფუძველს მოკლებულია ის, რომ მასში *სარაზინის* ტექსტი არ შევიტანოთ (ეს სრულიად რეალურია, თუკი შევცდებით და მრავლობითობის თამაშს განვაგრძობთ და გავავითარებთ). თანდათან, ტექსტს შეუძლია, ნებისმიერ სისტემასთან წელწელა დაამყაროს კავშირი. ინტერ-ტექსტს მხოლოდ ერთი კანონი — უსასრულო განახლებათა კანონი აქვს. თავად ავტორს, ძველი კრიტიკის ამ ოდნავ მოძველებულ ღვთაებას, შეუძლია (ან ერთ დღეს შესძლებს) სხვების მსგავს ტექსტად გარდაიქმნას; ამისთვის საკმარისია პიროვნება სუბიექტად, საყრდენად, წყაროდ, ავტორიტეტად, მამად, *(თვით)გამოხატვის* გზით საკუთარი ქმნილების შემქმნელად არ წარმოადგინოს. საკმარისი იქნება მისი, როგორც ქალაქადზე შექმნილი არსების, ხოლო მისი ცხოვრების, როგორც ბიო-გრაფიის (ამ სიტყვის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით), რეფერენციის გარეშე წერის, მასალის დამაკავშირებლისა და არა წარმოქმნელის აღქმა. ამ შემთხვევაში, კრიტიკის ამოცანა (თუკი შეიძლება კიდევ რაიმე კრიტიკაზე ლაპარაკი) იქნება ავტორის დოკუმენტური პიროვნების რომანისეულ და მოუხელთებელ ფიგურად გარდაქმნა, რომელ-

საც ყოველგვარი პასუხისმგებლობა მოეხსნება და რომელსაც მხოლოდ მისი ტექსტის მრავლობითობაში მივაკვლევთ: მსგავსი შრომა მთელი თავგადასავალია და მის შესახებ უკვე მოგვითხრეს არა კრიტიკოსებმა, არამედ თავად ავტორებმა, მაგალითად, პრუსტმა და ჟან ჟენემ.

(553) ურჩხულებზე რომც არ ვსაუბრობდეთ, განა ყველა ადამიანური გრძნობა საბოლოოდ სასტიკ იმედგაცრუებამდე არ მიდის? ჩვენ, დედებს, შვილები გვხოცავენ თავიანთი საშინელი ქცევებითა თუ გულგრილობით, ცოლებს ქმრები გვღალატობენ, საყვარლები გვივინყებენ, გვტოვებენ. მეგობრობა! ნუთუ არსებობს იგი? * მონათხრობის გავლენით თვითკასტრაციის პროცესში მყოფი ახალგაზრდა ქალი საკუთარ სენს მაშინვე ნიღბავს ამაღლებული ვერსიის წინა პლანზე წამოწევით — სექსისგან თავშეკავებას გამართლებას უძებნის და მაღალი ზნეობის კეთილშობილური და მამუბელი ავტორიტეტით შეფერვის გზით მას (სექსისგან თავშეკავებას) ღირსეულობის ელფერს ანიჭებს (SYM. კასტრაციის ალიბი). ** ეს მსოფლიო სევდის, ამაოებისა და იმ უმადური, სტოიკური და მომხიბვლელი როლის აღმნიშვნელი კოდია, რომელსაც კეთილშობილი მსხვერპლები — დედები, ცოლები, საყვარლები და მეგობრები (REF. vanitas vanitatum — ამაოება ამაოებათა) ასრულებენ.

(554) ხვალვე ღვთის მორჩილი გავხდებოდი, რომ არ შემეძლოს ცხოვრების ქარიშხალში შეუვალი კლდესავით დავდგე. * SYM. კასტრაციის ალიბი: სათნოება (კულტურული კოდი).

(555) თუკი ქრისტიანის მომავალიც „ილუზიაა“, ის ხომ მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ დაინგრევა. * REF. ქრისტიანობის კოდი.

(556) მარტო დამტოვეთ!

— აჰ, — ვუთხარი მე, — დასჯა გცოდნიათ. * ახალგაზრდა ქალი, რომელსაც კასტრაცია შეეხო, მთხრობელთან გამართულ მოლაპარაკებას არღვევს, სანაცვლოს მიგებაზე უარს აცხადებს და თავის პარტნიორს უარით გაისტუმრებს („თხრობა“: 14: შეთანხმების გაუქმება). ** SYM. მთხრობელი კასტრაციაშია ჩათრეული (ის დაისაჯა იმიტომ, რომ ამბავი „მოუთხრო“).

XCI. ცვლილება

შეყვარებული კაცი სარგებლობს უცნაური მოხუცისა და იდუმალებით მოცული პორტრეტის მიმართ თავისი სატრფოს მხრიდან გამომჟღავნებული ცნობისმოყვარეობით და მას გარეგებას სთა-

ვაზობს: სიმართლე — ერთი ლამის ნაცვლად, თხრობა — სხეულის ნილ. ახალგაზრდა ქალი შეეცადა, შეეაჭრებოდა და შემდეგ გარეგებისთვის თავი დაეღწია, თუმცა ბოლოს მაინც დათანხმდა და თხრობაც დაიწყო; მაგრამ აღმოჩნდა, რომ იგი ძალიან სწრაფად განვითარებულ, საშინელ სნეულებას ეზიარა. ამ სენის გამავრცელებელი თავად ამბავია; ამიტომაც ეს სენი მშვენიერ მსმენელსაც გადაედება, რომელსაც სიყვარულის მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულება უჩნდება და გარიგების პირობის შესრულებაში ხელს უშლის. საკუთარ მახეში მოხვედრილ შეყვარებულ მამაკაცს სიყვარულზე უარს ეუბნებიან, რადგან კასტრაციის შესახებ ამბის თხრობა უკვალოდ ვერ ჩაივლიდა. ეს სიუჟეტი გვასწავლის, რომ თხრობა (როგორც ობიექტი) გარდაქმნის თხრობას (როგორც მოქმედებას): შეტყობინება და მისი კონკრეტული მაგალითი პარამეტრების თვალსაზრისით არიან დაკავშირებულნი; არასდროს ხდება ისე, რომ ერთ მხარეს იყოს გამონათქვამი, როგორც შედეგი და მეორე მხარეს — გამონათქვამი, როგორც პროცესი. თხრობა საპასუხისმგებლო და, იმავდროულად, საბაზრო ურთიერთობებთან დაკავშირებული ქმედებაა (ხომ არ არიან ისინი ერთმანეთის იგივეობრივი? ორივე შემთხვევაში ხომ აწონ-დაწონვის პროცესი მიმდინარეობს, რომლის განვითარების ბედიც (ტრანსფორმაციის შესაძლებლობა) თავად საქონლის ფასიდან, თხრობის თემიდან გამომდინარეობს. ამიტომ ესთემა საბოლოო არ არის; ის არც თხრობის მიზანია, არც — ზღვარი, არც დასასრული („სარაზინი“ არ არის „ამბავი კასტრატის შესახებ“): მონათხრობის თემა, რომელიც თვითონვეა მისი მნიშვნელობაც, რალაც ამაღორძინებელ ძალას ასხივებს, რაც სიტყვასა და იმის მამხილებელ, დემისტიფიკატორულ «უმანკობაზე» ახდენს გავლენას, რასაც თვითონვე გვატყობინებს: თვით «მონათხრობი» გვიამბობს საკუთარი თავის შესახებ. საბოლოოდ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თხრობის საგანი არ არსებობს: თხრობა მხოლოდ საკუთარ თავზე გვიამბობს — თხრობა საკუთარ თავს ყვება.

(557) ხომ არ ვცდები?

— დიახ, ცდებით, — ვუპასუხე და გაბედულება მოვიკრიბე, — რახან ეს ისტორია მოგიყვებით, რომელიც იტალიაში ასე ცნობილია, აქვე შემიძლია თანამედროვე ცივილიზაციის პროგრესის მიმართ პატივისცემითაც განგაწყობ — ახლა ასეთ უბედურ არსებებს უკვე აღარ ქმნიან. * სიმართლე რომ ითქვას, მარცხისთვის განწირული უკანასკნელი მცდელობით, რის გამოც მთხრობელი „გაბედულე-

ბას“ იკრებს, იგი ცდილობს, კასტრაციის ყოვლისმომცველ საშინელებას (რაც ყველას და ყველაფერს ასენიანებს, რომელთა შორისაც მთხრობელი უკანასკნელი მსხვერპლია), ისტორიისეული კეთილგონიერებით, პოზიტიური ფაქტის საშუალებით დაუპირისპირდეს: თავი დავანებოთ სიმბოლოს, ამბობს ის, მინაზე ჩამოვიდეთ, „რეალობაში“, ისტორიაში: კასტრატები უკვე აღარ არსებობენ. ავადმყოფობა დაძლეულია, ის ჭირის, კეთრის მსგავსად გაქრა ევროპის მიწიდან: სიმბოლურობის დაუცხრომელი ნაკადის წინაშე, რასაც „სარაზინის“ არაერთი პერსონაჟი მოჰყვება, მთხრობელის წინადადება არასერიოზულად გამოიყურება და ეჭვს იწვევს, ხოლო არგუმენტი — სიცილისმომგვრელია (SYM. კასტრაციის გადამდები ძალა უარყოფილია) ** SEM. რაციონალურობა, ასიმბოლურობა (ეს სემა ერთხელ უკვე დაუკავშირდა მთხრობელს) ** REF. კასტრატების ისტორია. ისტორიული კოდი, რომელსაც მთხრობელი იმონებს, გვამცნობს, რომ უკანასკნელი ცნობილი კასტრატები იყვნენ — კრესჩენტინი, რომელმაც რკინის გვირგვინის ორდენი მიიღო მას შემდეგ, რაც მას ნაპოლეონმა ვენაში მოუსმინა (1805 წელს), შემდეგ კი პარიზში ჩაიყვანა, სადაც 1846 წელს გარდაიცვალა და ველუტი, რომელმაც უკანასკნელად 1826 წელს იმღერა და 1861 წელს გარდაიცვალა.

(558) — პარიზი, — თქვა მან, — სტუმართმოყვარე ქალაქია! მისი კარი ყველანაირი სიმდიდრისთვის ღიაა — სამარცხვინო იქნება იგი თუ სისხლში ამოსვრილი. თავშესაფარს აქ დამნაშავეც პოულობს და უღირსიც, * REF. პარიზი, ოქრო, ახალი საზოგადოების უზნეობა და ა.შ.

(559) მხოლოდ სათნოებას არ აქვს საკურთხეველი. მართლაც, წმინდა სულების სამკვიდრებელი მხოლოდ ზეცაა! * SYM. კასტრაციის იდეალიზებული ალიბი (ზეცა შეუძნობს კასტრატებს, როგორებადაც ყველა გარდავიქმენით). REF. ზნეობის კოდი (სათნოება — არაამქვეყნიურია).

(560) ვერავინ ვერასდროს გამიგებს! ამით ვამაყოფ... * მარკიზა, ზამბინელას მსგავსად, რომელთანაც სიმბოლურ ქრილში დაწყვილდა, გარიყულობას, უჩვეულობას — «გაგების შეუძლებლობად» ასაღებს. იდუმალებით მოცული ქალი ხომ დიდებულია, ძვირფასად შემოსილი, წარმოსახვის ნაყოფი, აზრებით აღსავსე, ადამიანი, რომელზეც ღირს საუბარი (ვამაყოფ ამით). და ეს ქალბატონი წარმატებულად ენაცვლება კასტრატს, მისივე შემზარავი სიცარიელით,

— კასტრატს, რომლის შესახებაც არაფერია სათქმელი (რომელსაც არაფერი შეუძლია თქვას საკუთარ თავზე, არ შეუძლია თავი წარმოსახოს) (SYM. კასტრაციის ალიბი: იღუმალებით მოცული ქალი).

LCII. სამი შესასვლელი

ნოველის სიმბოლური სივრცე მხოლოდ ერთი ობიექტითაა დაკავებული, რომელიც ამ სივრცეს ამთლიანებს (და ჩვენ გარკვეული უფლებას გვაძლევს, რომ მას სახელი დავარქვათ, მისი აღწერით გარკვეული სიამოვნება მივიღოთ, რაც თვით სიმბოლოების სისტემას და გმირის სიმბოლურ თავგადასავალს, იქნება ეს მოქანდაკე თუ მთხრობელი, ერთგვარ პრივილეგიურულ მდგომარეობას ანიჭებს). ეს ობიექტი ადამიანის სხეულია და სარაზინი სხეულის ტოპოლოგიურ ტრანსგრესიებზე მოგვითხრობს. აქ შინაგანის და გარეგანის ანტითეზა გაუქმებულია, შინაგანი — ცარიელია, დაკავშირებულ სხეულთა ჯაჭვი — განყვეტილი, სასიყვარულო გარიგება — დარღვეული. ამ სიმბოლურ სივრცეში მოხვედრა სამი გზით შეიძლება, რომელთაგან არც ერთი არ არის მთავარი; ამიტომ ეს სამი თანაბარმნიშვნელოვანი შესასვლელის მქონე ტექსტი, სიმბოლურ დონეზე, შექცევადია. რიტორიკულ გზას თუ გავყვებით, ანტითეზის ტრანსგრესიას, წინააღმდეგობების დაძლევისა და განსხვავებათა გაუქმებას დავინახავთ. საკუთრივ კასტრაციის გზაზე სურვილის პანდემიური სიცარიელისა და შემოქმედებითი ჯაჭვის (სხეული და ნაწარმოები) რღვევის წინაშე აღმოვჩნდებით. ეკონომიკური თვალსაზრისით თუკი შევხედავთ, ნებისმიერი ფულის ერთეულის ცვალებადობას დავინახავთ და თვალწინ წარმოგვიდგება ცარიელი, წამომავლობისა და სურნელის არმქონე ოქრო, რომელიც რაიმეზე მიმანიშნებლიდან ნიშნად გარდაიქმნა. ჩვენ წინაშე აღმოჩნდება მოთხრობა, რომელსაც მოსვენებას არ აძლევს ის ამბავი, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს. სამივე გზას ერთსა და იმავემდე, ყოველგვარი კლასიფიკაციის გაქრობამდე მივყავართ: ტექსტი ამბობს, რომ მომაკვდინებელია გამყოფი ხაზის გაუქმება, პარადიგმატული ბარიერის მოხსნა, რაც მნიშვნელობის ფუნქციონირებას უზრუნველყოფს (ანტითეზის კედელი), ცხოვრების გამეორება (ბიოლოგიური სქესების ოპოზიცია) და საკუთრების ხელშეუხებლობა (ამას გარიგება მოითხოვს). საერთო ჯამში, ნოველა სტრუქტურათა საყოველთაო ნგრევის განსახიერებაა (ჩვენ ხომ საკითხავი ტექსტის ხელოვნებას ვეზიარებით), კერძოდ, ენობრივი სტრუქტურისა,

რომელსაც, ჩვეულებრივ, წინააღმდეგობათა გამიჯვნის პრინციპი არეგულირებს, გრამატიკულ სქესთა სტრუქტურისა (საშუალო სქესი ადამიანის აღსანიშნავად არ გამოიყენება), სხეულთა სტრუქტურისა (სხეულის სხვადასხვა ნაწილები ურთიერთს ვერ ჩაენაცვლება, ხოლო ბიოლოგიური სქესები ეკვივალენტურობის კანონს არ ექვემდებარება) და კაპიტალის სტრუქტურისა (ახალი სოციალური კლასის — გადამყიდველების და არა მინათმოქმედების კლასის მიერ შექმნილ პარიზულ ოქროს არ აქვს წარმომავლობა; ის უარყოფს მიმოქცევის ყოველგვარ ნორმას, გაცვლის ყოველ წესს, ამა თუ იმ ხაზით მიღებული საკუთრების მემკვიდრეობით მიღებას; თავად ეს სიტყვაც — „საკუთრება“ — აქ ორაზროვანია; მასში, ერთსა და იმავე დროს, სიტყვისთვის თავისი მნიშვნელობის დაბრუნება და მატერიალური დოვლათის განაწილება იგულისხმება). ეს კატასტროფიული ნგრევა ყოველთვის ერთი და იგივე, კერძოდ, თავისუფალ სარბიელზე გამოჭრილი მეტონიმის ფორმით წარმოჩნდება. ნებისმიერი პარადიგმული ბარიერის განადგურებით ეს მეტონიმია დაკანონებული სუბსტიტუციის შესაძლებლობასაც — საკუთრივ მნიშვნელობის გაჩენის შესაძლებლობასაც ანადგურებს: წინააღმდეგობათა, ბიოლოგიურ სქესთა და მატერიალური სიმდიდრის სისტემატური დაპირისპირება უკვე შეუძლებელი ხდება; სამართლიანი ეკვივალენტობის პრინციპი – რეპრეზენტაციის შესაძლებლობა — საგნებისთვის საკუთარი, ინდივიდუალური, გამიჯნული რეპრეზენტანტების მინიჭება — განუხორციელებელია. სარაზინი რეპრეზენტაციის რღვევის, ნიშანთა, ბიოლოგიურ სქესთა და მატერიალური ქონების გაფანტული (პანდემიური) ცირკულაციის განსახიერებაა.

(561) და მარკიზა ჩაფიქრდა... * ჩაფიქრებულ მარკიზას შეეძლო ბევრ რამეზე ეფიქრა, იმაზეც, რაც უკვე მოხდა და იმაზეც, რაც მოხდება, თუმცა ამის შესახებ ვერასდროს ვერაფერს გავიგებთ. ჩაფიქრების დაუსრულებელი უვერტიურა (სწორედ ეს არის მისი სტრუქტურული ფუნქცია) ამ უკანასკნელ ლექსიას ყოველგვარი კლასიფიკაციის მიღმა ათავსებს.

XCIII. მოაზროვნე ტექსტი

მარკიზას მსგავსად, კლასიკური ტექსტიც ფიქრებითაა სავსე, მასში ბევრი მნიშვნელობაა (როგორც ზემოთ ვნახეთ). როგორც ჩანს, ის რალაც უკანასკნელ მნიშვნელობას სათადარიგოდ ინა-

ხავს და არ აცხადებს, მაგრამ მისთვის თავისუფალ, საპატიო ადგილს ტოვებს. მნიშვნელობის ეს ნულოვანი ხარისხი (რომელიც მის გაუქმებას კი არა, მის აღიარებას ითვალისწინებს), ეს დამატებითი, გაუთვალისწინებელი მნიშვნელობა (რაც იმპლიციტურობის თეატრალური ნიშანია) არის ჩაფიქრებულობის ნიშანი. ჩაფიქრებულობა (სახეების, ტექსტების) იმაზე მიუთითებს, რისი გამოთქმაც არ შეიძლება და არა იმის, რამაც გამოთქმა ვერ მოახერხა. თუკი კლასიკურ ტექსტს სათქმელი არაფერი აქვს იმის გარდა, რასაც ამბობს, «გვამცნობს» მაინც, რომ „ყველაფერს არ ამბობს“. ეს ალუზიურობა კოდირებულია ჩაფიქრებულობით, რომელიც საკუთარი თავის აღმნიშვნელია: ის თითქოს ავსებს ტექსტს, თან პანიკურად ეშინია, რომ უსასრულოდ არ აღავსოს და დისკურსი მას ამატებს შენიშვნას — «და ასე შემდეგ». როგორც ჩაფიქრებული გამომეტყველება მიგვანიშნებს, რომ ადამიანის გონება ძლივს შეკავებული მეტყველებითაა გადავსებული, კლასიკური ტექსტის ნიშანთა სისტემა თავისი სისრულის ნიშანსაც ითვალისწინებს: გამომეტყველების მსგავსად, ტექსტი უფრო *მრავლისმთქმელი* ხდება (საკუთარი გამომსახველობის აღნიშვნას იწყებს), შინაგანი სივრცით იმსება, რომლის სავარაუდო სიღრმემაც მისი მრავლობითობის უსრულობა უნდა შეავსოს. „*რაზე ჩაფიქრებულხართ?*“ — გიჩნდებათ სურვილი, ჰკითხოთ კლასიკურ ტექსტს, რითაც მის თავშეკავებულ მოწოდებას ეხმაურებით. თუმცა, ვინაიდან ეს ტექსტი გაცილებით თვალთმაქცია, ვიდრე სხვა ტექსტები, რომლებიც სიტუაციიდან თავის დაძვრენის მიზნით გვპასუხობენ — *არაფერზეო*, ამიტომ (კლასიკური ტექსტი) საერთოდ არ გვპასუხობს და მნიშვნელობის წინაშე ზღუდედავით აღმართავს სამ ნერტილს.

²ღრმა ფიქრებში ვიყავი ჩაძირული; ³ზმაურიანი დღესასწაულების დროს ასე თვით არასერიოზულ ადამიანებსაც ემართებათ ხოლმე; ⁴ბურბონთა ელისეს სასახლის საათმა შუალამის მოსვლა გვამცნო. ⁵ფანჯრის ლიობში მჯდარს ‘და მუარის ნაოჭებიანი ფარდის მიღმა დამალულს, ⁷შემედლო მშვიდად მეჭვრიტა სახლის ბალისთვის, სადაც საღამოს ვატარებდი. ⁸აქა-იქ თოვლით ნახევრად დაფარული ხეების მკრთალი სილუეტები ბუნდოვნად ჩანდა მთვარით განათებული ღრუბლიანი ცის რუხ ფონზე. ამ ლანდების გარემოში ისინი თოვლიან სადარაში ნახევრად გახვეულ მოჩვენებებს ჩამოჰგავდნენ, თითქოს სახელგანთქმულ ნახატ „მიცვალებულთა როკვას“ იმეორებდნენ. ⁹საპირისპირო მხარეს შემობრუნებულს კი ¹⁰‘ცოცხალთა ცეკვით შემედლო დავმტკბარიყავი! ¹¹ჩემ წინ იშლებოდა დიდებული დარბაზი, ოქრო-ვერცხლით მორთული კედლებით, მოციმციმე ჭალებით, მბრწყინავი სანთლებით. აქ ფუსფუსებდნენ, დანარნარებდნენ და პეპლებივით დაფარფატებდნენ პარიზის ყველაზე ლამაზი ქალები, ყველაზე მდიდრები და ცნობილნი, დიდებულად მორთულნი, თვალსიმომჭრელი ბრილიანტებით გაბრწყინებულნი! ყვავილები დამაგრებული ჰქონდათ თავზე, მკერდზე, თმებში, კაბებზე მიმოხვეული თუ გირლიანდებად დაგრეხილი კაბის კალთების გასწვრივ. მსუბუქი თრთოლვა, ვნებიანი მოძრაობები არხევდა მათ ნაზ სხეულებზე შემოხვეულ აბრეშუმის მაქმანებს, არშიებს, მუსლინს. აქა-იქ გაიეღვებდა ხოლმე ვიღაცის ცეცხლოვანი მზერა, თითქოს ჭალების სინათლეს, ალმასების ბრწყინვას ეჯიბრებოდა და ისედაც აგიზგიზებულ გულებს აცხოველებდა. ასევე მოულოდნელად შეამჩნევდით, ქალები როგორ მრავალმნიშვნელოვანად უკრავდნენ თავს საყვარლებს და მომაბზრებელი გამომეტყველებით ანიშნებნენ ქმრებზე. თამაშის დროს ყოველ მოულოდნელ შემობრუნებას თან ახლდა ოქროს წკრიალი და პარტნიორების წამოძახილი, რაც მუსიკის ჰანგებს და მოსაუბრეთა ბუტბუტს ერთვოდა. სუნამოების ტალღა და სიმთვრალის ორთქლი საბოლოოდ აბრუებდა და ავადმყოფურად ალაგზნებდა ამ შეზარხოშებული ბრბოს წარმოსახვას, რომელსაც ყველაფერი ჰქონდა, რაც კი საცდური შეიძლებოდა ცხოვრებას მისთვის ებოძებინა. ¹²ამგვარად, ჩემს მარჯვნივ სიკვდილის ბნელი და მდუმარე სახე წამომართულიყო, მარცხნივ — ნორმის საზღვრებში ძლივს მოქცეული ბაკქანალია: აქეთ — ცივი, პირქუში, მგლოვიარე ბუნება, იქით — ცხოვრებისეული

ბედნიერებით მთვრალი ადამიანები. ¹³ამ ორი განსხვავებული სურათის ზღვარზე, რომელთა დაუსრულებელი სახესხვაობით განმეორება პარიზს მსოფლიოში ყველაზე მხიარულ და, ამასთან, ყველაზე ფილოსოფიურ ქალაქად აქცევს, მასედუანივით ნარევი გრძნობებითა და ფიქრებით ვიყავი შეპყრობილი — ხან მხიარულით, ხან შავბნელით. მარცხენა ფეხს მუსიკის რიტმს ვაყოლებდი, მარჯვენა კი თითქოს სამარეში მქონდა. მარჯვენა ფეხი მართლაც გამეყინა გამჭოლი ქარის გამო, რომელმაც ნახევარი სხეული დამიზრო. ამავდროულად, მეორე მხარეს დარბაზის ნოტიო სითბოს ვგრძნობდი, რაც წვეულებებზე ასე ხშირად იწვევს უსიამოვნო განცდას.

— ¹⁴ბატონმა ლანტიმ ეს სახლი ახლახან შეიძინა?

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

— რას ამბობთ!

— ამ ადამიანებს დიდი ქონება უნდა ჰქონდეთ!

— ალბათ, ასეა!

— რა წვეულებაა! რა კადნიერებამდე მისული ფუფუნება.

— როგორ ფიქრობთ, ისინი ისეთივე მდიდრები არიან, როგორებიც ბატონი ნუსინჟენი და ბატონი გონდრევილი?

— ¹⁵განა არ იცოდით?...

თავი წამოვწიე და ორივე მოსაუბრე დავინახე; მაშინვე მივხვდი, რომ ისინი ცნობისმოყვარე პარიზელთა მოდგმას ეკუთვნოდნენ, რომლებსაც მხოლოდ ეს კითხვები აღელვებდათ: „რატომ?“, „როგორ?“, „საიდან გაჩნდა?“, „ვინ არის?“, „რა ხდება?“, „რა გააკეთა?“ მათ ხმადაბლა დაიწყეს საუბარი და იქაურობას გაეცალნენ, რათა განმარტოებულიყვნენ, სადმე, მყუდროდ მდგარ სავარძელზე მოეკალათებინათ და მშვიდად ესაუბრათ. სხვათა საიდუმლოებების მოყვარულთათვის აქაურობაზე უკეთესი სივრცე ძნელად თუ მოიძებნებოდა.

¹⁶არავინ იცოდა, საიდან მოვიდა დე ლანტის ოჯახი ¹⁷ან საიდან ჰქონდა მას ეს მრავალმილიონიანი ქონება, ვაჭრობით მოიპოვა იგი, თაღლითობით თუ მემკვიდრეობით.

¹⁸ოჯახის ყველა წევრი ლაპარაკობდა იტალიურად, ფრანგულად, ესპანურად, ინგლისურად და გერმანულად, თან ისეთი სრულყოფილებით, იფიქრებდით, რომ დიდხანს იცხოვრეს ყველა ამ ხალხს შორის. ბოშები იყვნენ? იქნებ მეკობრეთა შთამომავალნი?

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

— რომც გამეგო, რომ გრაფმა დე ლანტიმ რომელიღაც აფრიკელი ბეგი გაძარცვა, მაინც შევირთავდი მის ქალიშვილს — შესძახა მავანმა ფილოსოფოსმა.

²⁰ ვინ არ ისურვებდა მარიანინას, 16 წლის ქალიშვილის შერთვას, რომლის მშვენიერება აღმოსავლელი პოეტების ფანტაზიების ცოცხალ განსახიერებად წარმოგიდგებოდათ. როგორც სულთნის ქალიშვილს ალადინის ჯადოსნური ლამპრიდან, სახე მასაც ჩადრის ქვეშ უნდა დაემალა. მისი სიმღერა ჩრდილავდა ისეთ არასრულყოფილ ტალანტებს, როგორებიცაა — მალიბრანი, ზონტაგი თუ ფოდორი, რომელთაც სრულქმნილებამდე რალაც ერთი მთავარი ყოველთვის აკლდათ. მარიანინა კი ერთნაირი სრულყოფილებით ახერხებდა გაეერთიანებინა ბგერის სინმინდე, გასაოცარი სიმკვეთრე, რიტმისა და ინტონაციის გრძნობა, სინრფელე და ტექნიკა, მკაცრი თავდაჭერილობა და გულში ჩამწვდომობა. ეს გოგონა განსხეულებული საიდუმლო პოეზია იყო, რომელიც ყველა ხელოვნებას აერთიანებდა და მაძიებელთათვის მოუხელთებელი რჩებოდა. მშვიდი და თავმდაბალი, განათლებული და გონებაშეზავილი, მართლაც ყველას ჩრდილავდა, დედის გარდა.

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

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

²² ფილიპოს, მარიანინას ძმას, თავისი დის მსგავსად, საოცარი სილამაზე დედისგან მემკვიდრეობით ერგო. ერთი სიტყვით, ეს ახალგაზრდა

კაცი განსხეულებული ანტინოე გახლდათ, ოღონდ აგებულებით უფრო თხელი იყო. სიგამხდრე და მოხდენილი ფორმები ჰარმონიულად ერწყმოდა მის სიყმაწვილეს, ხოლო ზეთისხილისფერი კანი, სქელი წარბები და მისი ხავერდოვანი თვალების ცეცხლი, სამომავლო მამაკაცური ვნებებისა და კეთილშობილური გატაცებების საწინდარი გახლდათ! თუკი ახალგაზრდა გოგონებს ფილიპო მამაკაცის იდეალად მიაჩნდათ, მათ დედებსაც არ ავიწყდებოდათ იგი, რადგან საფრანგეთში ერთ-ერთ სასურველ სასიძოდ თვლიდნენ.

²³მიმზიდველობა, სიმდიდრე და გონიერება ამ ბავშვებს სწორედ დედისგან ერგოთ. ²⁴ბ-ნი დე ლანტი მომცრო ტანისა იყო, უშნო, ნაყვავილარი სახით, ესპანელივით პირქუში და ბანკირივით მოსაწყენი; თუმცა მას გონიერ პოლიტიკოსად მიიჩნევდნენ, ალბათ იმიტომ, რომ იშვიათად იცინოდა და გამუდმებით მეტერნისა და ველინგტონს ციტირებდა.

²⁵ეს იდუმალებით მოცული ოჯახი ისეთივე მომზიბლავი იყო, როგორც ბაირონის პოემა, რომლის ბუნდოვანებას მაღალი საზოგადოების თითოეული წევრი სხვადასხვაგვარად განმარტავდა და სტროფიდან სტროფში გადასულ ამალლებულ და ბუნდოვან საგალობელს უწოდებდა. ²⁶სიფრთხილე, რასაც ქ-ნი და ბ-ნი დე ლანტები თავიანთ წარმომავლობასთან, წარსულსა და მსოფლიოს ოთხ ქვეყანასთან კავშირის შესახებ იჩენდნენ, თავისთავად, დიდხანს არავის უნდა გაკვირვებოდა პარიზში. ვესპასიანეს აქსიომა არც ერთ ქვეყანაში ისე არ გაუგიათ, როგორც საფრანგეთში. აქ სისხლითა თუ ჭუჭყით დაბინძურებული ოქროს მონეტები ჩრდილს არ აყენებს თქვენს რეპუტაციას და მთელი სიდიადით წარმოჩნდება. მთავარია, მაღალმა საზოგადოებამ გაარკვიოს, რამდენად მდიდარი ხართ და მაშინვე მიგიღებენ იმ ადამიანთა რიგებში, რომელთა სიმდიდრეც თქვენსას უსწორდება; ამისთვის არავინ მოგთხოვთ თქვენი წარმომავლობის დამადასტურებელ სიგელ-გუჯარს, რადგან ყველამ კარგად უწყის, რაოდენ იაფი ღირს იგი. ქალაქში, სადაც სოციალური პრობლემები ალგებრული განტოლების საშუალებით წყდება, ავანტიურისტებს წარმატების შესანიშნავი შესაძლებლობა აქვთ. ამ ოჯახს ბოშური წარმომავლობაც რომ ჰქონოდა, ის იმდენად მდიდარი იყო, იმდენად მიმზიდველი, რომ მაღალი საზოგადოება ადვილად შეუწდობდა მას ამ პატარა საიდუმლოებას.

²⁷მაგრამ, სამწუხაროდ, დე ლანტის ოჯახის იდუმალებით მოცული გარემო, ანა რადკლიფის რომანების მსგავსად, გამუდმებით ცნობისმოყვარეობით სავსე ინტერესს იწვევდა.

²⁸დაკვირვებულმა ადამიანებმა, ანუ ისეთებმა, რომელთაც ყოველთვის აინტერესებთ, რომელ მაღაზიაში იყიდეთ შანდლები, ან რამდენი

გადაიხადეთ ბინისთვის, თუკი ის მოსწონთ, შენიშნეს, რომ დღესასწაულებზე, კონცერტებზე, მეჯლისებზე, ღონისძიებებზე, რომლებსაც გრაფის მეუღლე აწყობდა, დროდადრო ვილაც უცნაური ადამიანი ჩნდებოდა. ²⁹ეს იყო მამაკაცი. ³⁰პირველად იგი სტუმრებით სავსე დარბაზში კონცერტის დროს ნახეს. როგორც ჩანს, ის აქეთ მარიანინას მომჯადოებელმა ხმამ მიიზიდა.

—³¹რალაც უეცრად შემცივდა, — მიმართა თანმხლებს კართან ახლოს მჯდომმა ქალბატონმა.

იქვე მდგომი მამაკაცი ქალებს გაეცალა.

— რა უცნაურია, დამცხა! — თქვა ქალბატონმა უცნობის წასვლის შემდეგ. შეიძლება გიჟად ჩამთვალოთ, მაგრამ მაინც ვფიქრობ, რომ ეს სიცივე იმ შავით მოსილი კაცისგან მოდიოდა, რომელიც ახლახან წავიდა. ³²მაღე მალალი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი გაზვიადებისკენ სწრაფვის წყალობით, ამ იდუმალებით მოცულ პიროვნებას უამრავი თავშესაქცევი გამოცანა, მეტისმეტად უაზრო განსაზღვრება და სასაცილო ეჭვი დაუკავშირდა: ³³შეიძლება ის არ ყოფილა ვამპირი, სისხლისმწოველი, ბოროტი სული, ხელოვნური ადამიანი, ფაუსტისა და რობინ გუდფელოუს მსგავსი არსება, მაგრამ ფანტასტიკის მოყვარულთა სიტყვებით, მას მაინც ჰქონდა ყველა ამ ადამიანის მსგავსი არსების თვისებები. ³⁴დროდადრო ჩნდებოდნენ გერმანელები, რომელთაც სჯეროდათ ამ გამოგონილი ხუმრობისა, რომელშიც პარიზელთა ღვარძლიანობა ვლინდებოდა. ³⁵უცნობი კი, უბრალოდ, მოხუცი იყო.

³⁶ზოგიერთი ახალგაზრდა კაცი, რომლებსაც ჩვეოდათ, ყოველ დილით ევროპის მომავალი რამდენიმე დახვეწილი ფრაზით გადაეწყვიტათ, უცნობში ვილაც დიდ კრიმინალს, განუზომელი სიმდიდრის მფლობელს ხედავდა. ამბის მთხვეველები ამ მოხუცის ცხოვრებას აღწერდნენ და იმ შემზარავი დანაშაულებების ჭეშმარიტად განსაცვიფრებელ დეტალებს გადმოსცემდნენ, რომლებიც თითქოს მაისორის მეფის სამსახურში ყოფნისას ჩაიდინა. ბანკირები კი, უფრო პოზიტიური ადამიანები, დამაჯერებლად სხვა ზღაპარს მიიჩნევდნენ. — „კარგი ერთი!“ — ამბობდნენ ისინი თავიანთი განიერი მხრების შემწყნარებლური ანევით, — „ეს საბრალო მოხუცი, უბრალოდ, გენუელი თავია!“

— ³⁷ბატონო ჩემო, თუ თავხედობად არ ჩამითვლით, იქნებ ამისნათ, რას გულისხმობთ „გენუელი თავში“?

— ეს არის კაცი, რომელმაც უზარმაზარი კაპიტალი დააგროვა და, ცხადია, მის ჯანმრთელობასა და სიცოცხლეზე და მოკიდებული ამ ოჯახის კეთილდღეობა.

³⁸მასსოვს, ქ-ნ დე ეპართან მოვისმინე, როგორ ამტკიცებდა ერთი ჰიპნოზიორი, რომ ისტორიული მონაცემების გულდასმითი შესწავლისა და მოხუცის შუშის ქვეშ მოქცევის შედეგად, იგი ცნობილი ბალზამო, ან როგორც მას უწოდებენ, კალიოსტრო აღმოჩნდა. ამ თანამედროვე ალქიმიკოსის თანახმად, სიცილიელი ავანტიურისტი სიკვდილს გადაურჩა და თავს იმით იქცევს, რომ თავისი შვილიშვილებისთვის ოქროს ამზადებს. ფერეტის მოსამართლემ ამ უცნობ პიროვნებაში გრაფი დე სენ-ჟერმენი ამოიცნო. ³⁹ჩვენს დროში ურწმუნო საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი შთაგონებული ტონითა და დამცინავი სახით ნათქვამი ყველა ეს აბღაუბდა კიდევ უფრო აძლიერებდა დე ლანტის ოჯახის მიმართ აღძრულ ეჭვებს. დაბოლოს, გარემოებათა უცნაური დამთხვევით, ამ ოჯახის წევრებმა თავად მისცეს საბაზი საზოგადოებაში ჭორების აგორებას, რადგან ასე ასაიდუმლოებდნენ თავიანთ კავშირს მოხუცთან და მის ცხოვრებას ყოველგვარი ცნობისმოყვარეობის გამოვლინებისგან იფარავდნენ.

⁴¹ მოხუცის ყოველი გამოჩენა იმ ოთახებს გარეთ, რომლებიც მას დე ლანტის სახლში ეკავა, ოჯახის წევრთა დიდ მღელვარებას იწვევდა. თითქოს ეს რაღაც ზემოქალი მნიშვნელობის მოვლენა იყო. მხოლოდ ფილიპო, მარიანინა, ქ-ნი დე ლანტი და მოხუცი მსახური სარგებლობდნენ უპირატესობით, დახმარებოდნენ უცნობს სიარულში, ადგომასა თუ დაჯდომაში. თითოეული მათგანი ყურადღებით აკვირდებოდა მის მცირე მოძრაობასაც კი. ⁴²ჩანდა, რომ ამ გრძნეულ პიროვნებაზე იყო დამოკიდებული მთელი ოჯახის ბედნიერება, ცხოვრება თუ კეთილდღეობა.

⁴³რა იყო ეს — შიში თუ სიყვარული? მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლები ვერ პოულობდნენ მინიშნებასაც კი, რაც მათ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემაში დაეხმარებოდათ. ⁴⁴ თვეების განმავლობაში რომელიღაც უხილავი საკურთხეველის სიღრმეში დამალული დე ლანტის ოჯახის ეს იდუმალი სული, მოულოდნელად და ჩუმად გამოჩნდებოდა ხოლმე დარბაზებში, ძველი ზღაპრების ფრთიან დრაკონზე ამხედრებული ფერიების მსგავსად, რომლებიც იმისთვის ეცხადებოდნენ ადამიანებს, რომ დისონანსი შეეტანათ დღესასწაულში, რომელზეც მათი დაპატიჟება დაავიწყდათ. ⁴⁵ მხოლოდ დაკვირვებული თვალი შეამჩნევდა ასეთ დროს მასპინძელთა შეშფოთებას, რომელთაც არაჩვეულებრივად ეხერხებოდათ საკუთარი გრძნობების დაფარვა. ⁴⁶ თუმცა, ზოგჯერ, შუა კადრილის ცეკვისას, მათ შორის ყველაზე მიამიტი მარიანინა შეშინებულ მზერას მიაპყრობდა ხოლმე მოხუცს, რომელსაც მოცეკვავეთა ჯგუფიდან თვალყურს ადევნებდა, ან ფილიპო გაარღვე-

ვდა ბრბოს, რათა მასთან მისუღიყო და მის გვერდით დარჩენილიყო, ისეთი სინაზითა და ყურადღებით აღსავსე, თითქოს ადამიანთა მცირე შეხება ან სულის შებერვაც კი დაამსხვრევდა ამ უცნაურ ქმნილებას. გრაფინია ყოველთვის ცდილობდა, თითქოს შემთხვევით მიახლებოდა მას; ასეთ შემთხვევაში მისი სახის ყოველი მოძრაობა ერთდროულად გამოხატავდა სინაზესა და პირმოთენობას, მორჩილებასა და დესპოტიზმს; ორ თუ სამ სიტყვას წარმოთქვამდა და მოხუცი თითქმის ყოველთვის ემორჩილებოდა მის ნებას, ან ვინმეს გააყვანიებდა ხოლმე დარბაზიდან ან თავად გაჰყავდა. ⁴⁷ როცა ქალბატონი დე ლანტი იქ არ იყო, გრაფი ათას ხრიკს მიმართავდა, რომ მას მიახლოებოდა; მაგრამ მოხუცი, როგორც ჩანს, დიდად არ უგდებდა ყურს და გრაფიც გათამამებული ბავშვივით ექცეოდა, რომელსაც დედა კაპრიზებს უკმაყოფილებს ან მისი გაკაპასების ეშინია. ⁴⁸ ზოგიერთი მოურიდებელი და დაუფიქრებელი ბედავდა და გრაფ დე ლანტის გამოკითხვას იწყებდა, მაგრამ ეს ცივი და თავშეკავებული კაცი ისეთ გამომეტყველებას იღებდა, თითქოს ცნობისმოყვარეთა კითხვები არც ესმოდა. ამგვარად, მოხუცის ვინაობის დადგენის არაერთგზისი მცდელობის შემდეგ, რაც ოჯახის ყველა წევრის სიფრთხილის გამო ამაო შეიქნა, ამ მკაცრად დაცული საიდუმლოს გამოკვლევას უკვე აღარავინ ცდილობდა. მაღალი საზოგადოების ჯაშუშები, დოცლაპია უსაქმურები და პოლიტიკოსები ბრძოლით დაიღალნენ და ამ საიდუმლოს გამოძიება შეწყვიტეს.

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

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

— ან გაკოტრებულის...

— ეს თითქმის ერთი და იგივეა. ადამიანისთვის ზოგჯერ გაკოტრება უარესია, ვიდრე სიკვდილი.

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

— კი ბატონო, მაგრამ მაგიდაზე მხოლოდ 30 დარჩა.

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

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

— აბა, ვინ იცის...

ეს უკანასკნელი სიტყვები ჩემს მახლობლად ვიღაც უცნობებმა წარმოთქვეს, რომლებიც წავიდნენ. ⁵¹ სწორედ იმ ნუთებში, როდესაც საკუ-

თარ ფიქრებს ვაჯამებდი, რომლებშიც ერთმანეთში ირეოდა სინათლე და წყვდიადი, სიცოცხლე და სიკვდილი. ჩემს გიჟურ წარმოსახვაში, ისევე როგორც ჩემს თვალთა წინაშე, ერთმანეთს ენაცვლებოდა ხან დღესასწაული, მთელი თავისი ბრწყინვალეობით, ხანაც — ბალის შავ-ბნელი სურათი. ⁵²არ ვიცი, რამდენ ხანს დაეყავი ადამიანის ცხოვრების გამომხატველი მედლის ამ ორი მხარის შესახებ ფიქრებში, ⁵³მაგრამ უეცრად ახალგაზრდა ქალის მოგუდულმა სიცილმა გამომაფხიზლა. ⁵⁴გაოგნებული დავრჩი იმ სურათის ხილვით, რომელიც ჩემ თვალწინ გადაიშალა. ⁵⁵ბუნების რალაც უცნაური კაპრიზის გამო, გაორებული ფიქრი, რომელიც ჩემს გონებაში ტრიალებდა, იქიდან გამოვიდა და ჩემ წინ დადგა — ხორცშესხმული, ცოცხალი; ის ჩემი თავიდან ამოჩქეფდა, როგორც მინერვა იუპიტერის თავიდან, დიდი და ძლიერი, ერთბაშად ასი წლისაც და ოცდაორი წლისაც, ცოცხალიცა და მკვდარიც. ⁵⁶საკუთარი ოთახიდან გამოპარული ჩია მოხუცი, საკნიდან გამოქცეული გიჟივით, მარდად გაძვრა მარიანინას ხმით გატაცებული სტუმრების ზურგს უკან, რომელმაც ეს-ესაა დაასრულა ტანკრედის კავატანა. ⁵⁷თითქოს ის მიწის ქვემოდან რალაც თეატრალური მექანიზმის წყალობით ამოიმართა. ⁵⁸უძრავი და პირქუში სახით, რამდენიმე წუთის განმავლობაში თვალს ადევნებდა დღესასწაულს, რომლის ხმაური ალბათ მისწვდა მის სმენას. თითქოს გაბრუებული იყო, მაგრამ საგნებს ისეთი ყურადღებით აკვირდებოდა, რომ ამდენ ხალხს ვერც კი ამჩნევდა. ⁵⁹უეცრად, ყოველგვარი ცერემონიის გარეშე, შეჩერდა პარიზის ყველაზე მომხიბვლელი ქალის სიახლოვეს, ⁶⁰ახალგაზრდა, ნატიფი ფორმებით გამორჩეულ და ელეგანტურ მოცეკვავესთან, ერთ იმათგანთან, რომლებიც ბავშვებივით ნორჩები არიან, ისეთი სუსტნი, ვარდისფერნი და თეთრნი, ისეთი გამჭვირვალენი, რომ გეგონებათ, კაცის მზერა ისე გააღწევს მათში, როგორც მზის სხივები — გამჭვირვალე მინაში. ⁶¹ისინი იდგნენ აქ, ჩემ წინ, ორნი, ერთად, გაერთიანებულნი და ისე მჭიდროდ მიკრულნი, რომ უცნობი ეხებოდა მის გაზის კაბას, ყვავილების გირლიანდებს, მის ტალღოვან თმას, მდიდრულ ქამარს.

⁶²ეს ახალგაზრდა ქალი ქ-ნ დე ლანტის წვეულებაზე მე მივიყვანე. რადგან ის პირველად იყო ამ სახლში, შევუნდე უნებური მოგუდული სიცილი, მაგრამ მაინც შევეცადე, შემეჩერებინა იგი მბრძანებლური ჟესტებით, რამაც დააფიქრა და შთააგონა, რომ პატივი ეცა გვერდით მყოფისთვის. ⁶³ის ჩემთან ახლოს დაჯდა. ⁶⁴მოხუცს არ სურდა მოშორებოდა თავის მომხიბვლელ მეზობელს, რომელსაც ღრმად მოხუცებისთვის დამახასიათებელი მდუმარე და ბავშვურად უმიზეზო ჟინიანობით

მიეკრა. ⁶⁵ახალგაზრდა ქალთან ახლოს რომ დამჯდარიყო, დასაკეცი სკამი უნდა მოეთანა. მის ყოველ მოძრაობას დაღაღ აჩნდა მომაკვდინებელი სიცივე, დამბლადაცემულთა ქმედებებისთვის დამახასიათებელი ბრიყვეული ყოყმანი. ის ნელა, სიფრთხილით დაჯდა თავის სკამზე ⁶⁶და რამდენიმე სიტყვა გაურკვევლად ჩაიბუტბუტა. მისი გაბზარული ხმა ჭაში ჩავარდნილი ქვის ხმაურს ჰგავდა. ⁶⁷შემფოთებულმა ახალგაზრდა ქალმა ხელი მომიჭირა, თითქოს რაღაც საფრთხისგან თავის დაცვას ცდილობდა და აკანკალდა, ⁶⁸ როცა ამ კაცმა მას მას ორი გაყინული, მომწვანო ფერის, მქრქალი სადაფისფერი თვალი მიაპყრო.

— ⁶⁹მეშინია, — ჩემკენ გადმოიხარა და ყურში ჩამჩურჩულა.

— ⁷⁰შეგიძლიათ ხმამალლა ილაპარაკოთ, ვუპასუხე მე, — მას ძალიან ცუდად ესმის.

— მაშასადამე, თქვენ მას იცნობთ?

— დიახ.

⁷¹შემდეგ მან გადანყვიტა, ყურადღებით შეესწავლა გვერდით მყოფი არსება, რომელსაც ძნელად თუ უწოდებდი ადამიანს — ეს იყო ფორმა უსუბსტანციოდ, ყოფნა უსიცოცხლოდ ან სიცოცხლე უმოძრაოდ. ⁷²ჩემი თანმხლები შეპყრობილი იყო იმგვარი ძლიერი ცნობისმოყვარეობით, რომელიც უბიძგებს ქალებს, ეძიონ საშიში ემოციები, ნახონ აწყვეტილი ვეფხვი ან უზარმაზარი გველი და, ამავე დროს, აძრწუნებდეთ ფიქრი იმაზე, რომ ყოველივე ამას მყიფე ბარიერი აშორებთ. ⁷³ჩია მოხუცს ზურგი დღიურ მუშასავით მოღუნვოდა, თუმცა აშკარად ეტყობოდა, რომ ოდესღაც საშუალო სიმაღლის უნდა ყოფილიყო. ამ ადამიანის გადაჭარბებული სიგამხდრე და კიდურების სინატიფე ამტკიცებდა, რომ ყოველთვის მოხდენილი პროპორციები ექნებოდა.

⁷⁴მას შავი აბრეშუმის მოკლე შარვალი ეცვა, რომელიც ხორცგაცილილი ბარძაყების გარშემო დაშვებული აფრასავით ფრიალებდა. ⁷⁵ანატომს რომ მოხუცის პატარა ფეხები ენახა, რომელსაც სხეული ეჭირა, მაშინვე შენიშნავდა ასაკობრივი გამოფიტულობის შემზარავ ნიშნებს. ⁷⁶მისი ფეხები საფლავის ქვაზე გადაჯვარადინებულ ორ ძვალს მოგაგონებდათ. ⁷⁷ადამიანური არსებობის არარაობის მიმართ საშინელი გრძნობა განმსჭვალავდა გულს, როცა ამ მყიფე მექანიზმში წლებით გამოწვეულ საშინელი რღვევის ნიშნებს დაინახავდით. ⁷⁸უცნობს თეთრი, ოქროსფერი ძაფით ნაქარგი ჟილეტი ეცვა, როგორსაც ძველ დროში ატარებდნენ. მისი პერანგი სითეთრისგან ქათქათებდა. მკერდზე ყვითელ იარუსებად ეფინა სიძველისგან ნარინჯისფრად ქცეული ინგლისური მაქმანის ჟაბო, იმდენად ძვირფასი, რომ ნებისმიერ

დედოფალს შეშურდებოდა. მაგრამ მასზე ეს მაქმანები ძონძს უფრო ნააგავდა, ვიდრე სამკაულს. ამ ჟაბოებს შორის მზესავით ბრწყინავდა ფასდაუდებელი ბრილიანტი. ⁷⁹ეს ძველმოდური სიმდიდრე, ეს უძვირფასესი და უგემოვნო სამკაულები, ამ უცნაურ არსებას განსაკუთრებულ იერს აძლევდა. ⁸⁰ჩარჩო ღირსეულ პორტრეტს იმსახურებდა. მას შავი, უსიამოვნო და ერთიანად დანაოჭებული სახე ჰქონდა, ნიკაპი — ჩამოვარდნილი, საფეთქლები — ჩაცვენილი, თვალები — ღრმა, მოყვითალო ფოსოებში ჩაკარგული. ყვრიმალის ძვლები, რომლებიც მეტისმეტი სიგამხდრის გამო წინ იყო წამოსული, ლოყების ჩაღრმავებებს მკვეთრად წარმოაჩენდა. ⁸¹ხელოვნური განათების წყალობით ყველა ეს სიმრუდე შუქ-ჩრდილების უცნაურ თამაშს ქმნიდა, რაც მის სახეს ადამიანურ ნიშანწყალს საბოლოოდ აცლიდა. ⁸²წლებს ისე ძალუმაღ მიეკრა ამ არსების ძვლებზე ყვითელი და სიფრიფანა სახის კანი, რომ უამრავი ნაოჭით აღევსო, რომელთაგან ზოგი ბავშვის მიერ ნასროლი ქვისგან წყლის ზედაპირზე გამკრთალი რკალებივით წრისებური იყო, ზოგი მინის ბზარებივით ვარსკვლავის ფორმის, მაგრამ ყოველთვის ისე ღრმა და ისე შემჭიდროებული, როგორც წიგნის ფურცლების შემონაჭერი. ⁸³ხშირად შეიძლება შეხვდე შემადრწუნებელი გარეგნობის მოხუცს, მაგრამ ჩვენ წინაშე მდგარ მოჩვენებას განსაკუთრებულად უსიცოცხლო, ხელოვნური არსების იერს სახეზე სქლად დადებული ფერუმარილი ანიჭებდა, წარბები კი ისე უბრწყინავდა ლამპის შუქზე, რომ მის ნიღბივით სახეს ხელოვანის მიერ კარგად დაწერილ პორტრეტად გარდაქმნიდა. საბედნიეროდ, მისი გვამის მსგავსი თავის ქალა ღია ფერის პარიკში იყო შემალული, რომლის აურაცხელი კულული განსაკუთრებულ პრეტენზიულობაზე მიუთითებდა. ⁸⁴ამ ფანტასმაგორიული პიროვნების ქალური სიკეკლუცე ცხადად ვლინდებოდა წყვილი საყურით, ოქროს ბეჭდებით, რომელთა ფასდაუდებელი ქვები გაძვალტყავებულ თითებზე ბრწყინავდა, საათის ჯაჭვით, რომელიც ქალის კისერზე მოელვარე ბრილიანტის ყელსაბამს ჰგავდა. ⁸⁵მის იაპონური კერპის მსგავს ⁸⁶მოლურჯო ტუჩებზე კი დაუნდობელი და დამცინავი, მიცვალებულის მსგავსი ღმიილი გაყინულიყო. ⁸⁷ქანდაკებასავით მდუმარე, უძრავი მოხუცი რომელიღაც გარდაცვლილი ჰერცოგინიას ძველი კაბების მსგავს მუშუკის სუნს აფრქვევდა, რომლებიც მემკვიდრეებმა კარადის უჯრიდან აღწერის მიზნით ამოათრიეს. ⁸⁸როცა მოხუცი მზერას მოცეკვავეებისკენ მიმართავდა, მოგჩვენებოდათ, რომ მის თვალის გუგებს არ შეეძლოთ ნათელი აერეკლათ და ის რაღაც ხელოვნური, უხილავი ძალით მოძრაობდა; ხოლო როცა მზერას რაიმეზე შეაჩერებდა, მხილ-

ველს ექვს უჩენდა, რომ მას მზერის რაიმეზე გადატანა შეეძლო. ⁸⁹ამ ადამიანური ნარჩენების მახლობლად ჩანდა ახალგაზრდა ქალი. ⁹⁰მისი მოშიშვლებული და თეთრი ყელი, მხრები და გულისპირი, სახვე ფორმები, გაფურჩქნული სილამაზე და ალებასტრისფერ შუბლზე დაფენილი ხშირი თმები — სიყვარულს შთაგაგონებდათ. მისი თვალები ნათელს კი არ შთანთქავდა, არამედ აფრქვევდა. ამ ნაზი მშვენიერებით აღსავსე და სულმთლად ახალგაზრდა ქალის ჰაეროვანი კულულები, მისი სურნელოვანი სუნთქვა, ამ აჩრდილისა და მტვრად ქცეული კაცისთვის ძალიან მძიმე, ძლიერი და მშფოთვარე მოგეჩვენებოდათ: ⁹¹აჰ! ეს მართლაც იყო სიკვდილი და სიცოცხლე, ჩემს ფიქრებში ხორცშესხმული ჯადოსნური არაბესკი, სასწაულებრივად მშვენიერი ქალური სხეულის მქონე ნახევრად ამაზრზენი ქიმერა.

— ქვეყნად არცთუ იშვიათია ამგვარ არსებებს შორის ქორწინება — გავიფიქრე.

— ⁹²მას საფლავის სუნი ასდის! — შეშინებულმა წამოიყვირა ახალგაზრდა ქალმა ⁹³და მომეკრა, რადგან ჩემგან ელოდა დაცვას; მისმა ამ იმპულსურმა საქციელმა მიმახვედრა, რომ ძალიან შეშინდა.

— ⁹⁴ეს რაღაც საშინელი ხილვაა, — გააგრძელა მან, — მეტხანს აქ ველარ დავრჩები. თუ კიდევ შევხედავ, ნელ-ნელა დავიჯერებ, რომ თავად სიკვდილი მოვიდა ჩემს წასაყვანად. მაგრამ ცოცხალია კი?

⁹⁵და მან ამ ფენომენისკენ ხელი ⁹⁶იმგვარი გამბედაობით გაიწოდა, როგორსაც ქალები თავიანთი ნებელობით იძენენ; ⁹⁷მაგრამ ცივმა ოფლმა დაასხა, ვინაიდან ვერ მოასწრო მოხუცს შეხებოდა, რომ ყურთასმენის წამლები ჭრიალა ბგერები გაიგონა. ეს მკივანი ხმა, თუ ეს ხმა იყო, მოხუცს სრულიად გამომშრალი ყელიდან აღმოხდა. ⁹⁸ამ ყვირილს მაშინვე მოჰყვა რაღაც ბავშვური და, ამავე დროს, განსაკუთრებული ხმოვანების მქონე კონვულსიური ხველა. ⁹⁹ხმაურზე მარიანინამ, ფილიპომ და ქალბატონმა დე ლანტიმ თვალები ჩვენ მოგვაპყრეს. მათი მზერა ელვასავით გაკრთა. ახალგაზრდა ქალი მზად იყო, თუნდაც სენის ფსკერზე დამალულიყო.

¹⁰⁰ის მხარზე დამეყრდნო და ბუდუარისკენ წამიყვანა; ქალმა თუ კაცმა, ყველამ გზა დაგვითმო. გავიარეთ სადღესასწაულო დარბაზი და პატარა, ნახევრადნრიულ ოთახში შევედით. ¹⁰¹შიშისგან აცახცახებული ჩემი თანმხლები ტახტზე დაეცა და თითქმის ვერ აცნობიერებდა, სად იყო.

— ¹⁰²ქალბატონო, ხომ არ გაგიჟდით! — ვუთხარი მას.

— ¹⁰³თავად განსაჯეთ, — ამოიღო ხმა დუმილის შემდეგ. ამ დროს შესაძლებლობა მომეცა, მისი მზერით დავმტკპარიყავი, — ¹⁰⁴განა დამ-

ნაშავე ვარ? რატომ უშვებს ქალბატონი დე ლანტი, რომ ბუნების შეცდომამ მის სახლში იხეტიალოს?

—¹⁰⁵საკემარისია, ვუპასუხე — თქვენ სხვა ტუტუცებს ბაძავთ, ჩვეულებრივ, ჩია მოხუცს, საფრთხობელად მიიჩნევთ.

—¹⁰⁶გაჩუქდით! — შემიკამათა ისეთი მედიდური და დამცინავი გამომეტყველებით, როგორც შეიძლება მიიღონ ქალებმა, რომელთაც თავიანთი სიმართლის ჩვენება სურთ.

— ¹⁰⁷რა ლამაზი ბუდუარია! — წამოიძახა, როცა გარშემო მიმოიხედა, — კედლებზე გაკრული ცისფერი ატლასი ყოველთვის გასაოცარ ეფექტს ქმნის. რა ხასხასაა! ¹⁰⁸აჰ! რა კარგი სურათია! — დაამატა შემდეგ, ადგა და დიდებულ ჩარჩოში ჩასმულ პორტრეტს მიუახლოვდა.

ამ საოცრების მხილველნი რამდენიმე წამი გავივინდეთ. ¹⁰⁹რალაც ზებუნებრივი ფუნჯით შექმნილ ¹¹⁰სურათზე გამოსახული იყო ლომის ტყავზე წამოწოლილი ადონისი. ¹¹¹ბუდუარის შუაში დაკიდებულმა ალუბასტრის ლამპამ ეს ტილო მსუბუქი ნათლით გაანათა, რამაც საშუალება მოგვცა, ნახატი მთელი თავისი მშვენიერებით აღგვექვა.

— ¹¹²განა შეიძლება არსებობდეს ასეთი სრულყოფილი ქმნილება? — მკითხა მან ¹¹³მას შემდეგ, რაც კმაყოფილებით აღსავსე ნაზი ღიმილით შეისწავლა ადონისის ნატიფი და მოხდენილი სხეულის კონტურები, მისი პოზა, ფერი, თმები, ერთი სიტყვით, მთლიანად.

— ¹¹⁴ზედმეტად ლამაზია მამაკაცის პირობაზე, — დაამატა მან, როდესაც ისეთი ყურადღებით დაათვალიერა სურათი, თითქოს მის წინაშე მეტოქე იდგა.

¹¹⁵ოჰ, რა ძლიერად ვიგრძენი იმ წუთებში ეჭვიანობის შემოტევა; ¹¹⁶როდესღაც ერთი პოეტი ამაოდ მარწმუნებდა, რომ შეიძლება იეჭვიანო სურათებზე, გრაფიურებზე, ქანდაკებებზე, რომლებშიც ხელოვანნი, ერთგულნი იმ დოქტრინისა, რომელსაც ისინი ყველაფრის იდეალიზაციისკენ მიჰყავს, ადამიანურ მშვენიერებას აზვიადებენ.

— ¹¹⁷ეს არის პორტრეტი — ვუპასუხე მე — რომელიც ვიენის ფუნჯს ეკუთვნის. ¹¹⁸მაგრამ ამ დიდ მხატვარს არასოდეს უნახავს ორიგინალი და თქვენი აღფრთოვანება შეიძლება რამდენადმე შესუსტდეს, როცა გაიგებთ, რომ ამ ნახატის მოდელი ქალის ქანდაკება იყო.

— ¹¹⁹მაგრამ, ვინ არის იგი?

მე შევკოყმანდი.

— მინდა ვიცოდე, ვინ არის იგი, — დაამატა მან დაჟინებით.

— ¹²⁰მგონი, — ვუთხარი, — ეს ადონისი... ქალბატონი დე ლანტის... ნათესავთაგანია.

¹²¹შეგნუნდი, როდესაც დავინახე, რომ ამ მშვენიერი ნახატის ქვრეტისას ის ისევ გაიტაცა ფიქრებმა. შემდეგ მდუმარედ დაეშვა ტახტზე, გვერდით მივუჯექი, ავიღე მისი ხელი, მაგრამ მას ეს არც კი შეუნიშნავს! პორტრეტის შემყურეს ჩემი არსებობა აღარც კი ახსოვდა! ¹²²უეცრად სიჩუმეში ქალის მსუბუქი ფეხის ხმა და კაბის შრიალი გაისმა ¹²³და დავინახეთ ახალგაზრდა მარიანინა, რომელსაც უცოდველი და წმინდა გამომეტყველება უფრო მეტ ბრწყინვალეობას ანიჭებდა, ვიდრე გარეგნული მშვენიერება და სინორჩე. ის ნელა მოდიოდა და დედობრივი მზრუნველობითა და ქალიშვილის სინაზით იჭერდა მორთულ-მოკაზმულ მოჩვენებას, რომლის გამოც საკონცერტო დარბაზი მივატოვეთ; ¹²⁴მარიანინა წინ მიუძღვებოდა მოხუცს, მშფოთვარედ უფრთხილდებოდა მის თითოეულ არამყარ ნაბიჯს. ¹²⁵მათ გაჭირვებით მიაღწიეს კარამდე, რომელიც შპალერით იყო დაფარული. ¹²⁶ქ მარიანინამ მსუბუქად დააკაკუნა. ¹²⁷მაშინვე, რაღაც ჯადოსნურად, მალალი, ხმელი კაცი გამოჩნდა, რომელიც ოჯახის ერთგვარ კეთილ სულს ჰგავდა. ¹²⁸ვიდრე მოხუცს ამ მისტერიულ მცველს ჩააბარებდა, ¹²⁹გოგონამ მოწინებით აკოცა მოსიარულე გვამს და ამ უმანკო ალერსში დაუფარავად გამოჩნდა ის გრაციოზული სინაზე, რომლის საიდუმლო ქალთაგან მხოლოდ რჩეულებმა იციან.

— ¹³⁰Addio, Addio! — უთხრა მას თავისი ახალგაზრდული, მოღულუნე ხმით ¹³¹და უკანასკნელ მარცვალზე განსაკუთრებული სრულქმნილებით შესრულებული რულადა დაამატა, ოღონდ დაბალი ხმით, რითაც თითქოს თავისი გულისნადების პოეტურად გამოხატვა სურდა. ¹³²უეცრად მოხუცს თითქოს რაღაც გაახსენდა და საიდუმლო ოთახის ზღურბლზე შეჩერდა. სამარისებური სიჩუმის წყალობით მისი მკერდიდან ამომავალი მძიმე ამოოხვრა გავიგონეთ; ¹³³მან ყველაზე ლამაზი ბეჭედი მოიხსნა მათ შორის, რომლებიც მის გამხმარ თითებს ამშვენებდა და მარიანინას უბეში ჩაუდო. ¹³⁴პატარა კეკლუცმა სიცილით აიღო სამკაული, თითზე ხელთათმანის ზემოდან გაიკეთა ¹³⁵და სწრაფად გაიქცა სალონისკენ, საიდანაც იმ წუთში კადრილის პრელუდია ისმოდა. ¹³⁶მან შეგვიშინა:

— აჰ, თქვენ აქ იყავით? — თქვა მან განითლებულმა.

ისე გვიყურებდა, თითქოს რაღაცის კითხვა სურდა, ¹³⁷შემდეგ კი თავისი ასაკისთვის დამახასიათებელი უზრუნველობით კავალერისკენ გაიქცა.

— ¹³⁸რას ნიშნავს ეს ყველაფერი? — შემეკითხა ჩემი ახალგაზრდა თანამგზავრი. ნუთუ ეს მისი ქმარია? ¹³⁹მგონია, რომ სიზმარში ვარ. სად ვარ?

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

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

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

— არა, მე არაფერი არ მინდა! — წამოვიყვირე მისი სახის მკაცრი გამომეტყველებით შეშინებულმა. ¹⁴⁰მაგრამ აღიარეთ, რომ მძაფრი ვნებების შესახებ ამბების მოსმენა გიყვართ; ვნებებისა, რომლებსაც ჩვენს გულებში საოცარი სამხრეთელი ქალები აღძრავენ.

— ¹⁴¹და მერე რა!

— აი, რა! ხვალ საღამოს ათი საათისკენ მოვალ თქვენთან და ამ ოჯახის საიდუმლოს გაგიმხელთ.

— ¹⁴²არა, — მიპასუხა მან ჯიუტი გამომეტყველებით, მინდა ახლავე მიაბოთ.

— თქვენ ჯერ კიდევ არ მოგიციათ უფლება დაგმორჩილდეთ, როცა ამბობთ — „მინდა“...

— ¹⁴³ახლავე მინდა ამ საიდუმლოს გაგება, — მიპასუხა ისეთი სიკეკლუციტით, რომელსაც ადამიანის იმედგაცრუებამდე მიყვანა შეუძლია. — ხვალ იქნებ აღარც კი მომიხდეს თქვენი მოსმენა...

¹⁴⁴მან გაიღიმა და ჩვენ ერთმანეთს დავშორდით; ის, როგორც ყოველთვის, ამაყი და თავდაჯერებული, მე — ძველებურად სასაცილო. მას ეყო გამბედაობა, ვალსი შეესრულებინა ახალგაზრდა ადიუტანტთან; მე კი ხან ვბრაზობდი, ხან ვიბუტებოდი, ხან აღტაცებული ვიყავი, ხან სიყვარულით ვივსებოდი, ხან — ეჭვები მღრღნიდა.

— ¹⁴⁵ხვალამდე! — მითხრა მან დაახლოებით ღამის 2 საათზე, როცა მეჯლისს ტოვებდა.

— ¹⁴⁶არ მოვალ! — გავიფიქრე — მიგატოვებ. შენ, ალბათ, ათასჯერ უფრო ჭირვეული ხარ, უფრო საოცარი... ვიდრე შემიძლია წარმოვიდგინო...

¹⁴⁷მეორე დღეს ¹⁴⁸პატარა, ელეგანტურად მორთულ ოთახში, ცეცხლის წინ ვისხედით; ის — პატარა დივანზე, მე — ბალიშებზე, თითქმის მის ფერხით და თვალეში შევეყურებდი. ქუჩაში სიჩუმე იყო.

ლამპა მსუბუქად ანათებდა. ეს იყო სულის მამამებელი ერთ-ერთი იმ საუცხოო საღამოთაგანი, რომელსაც ვერასოდეს დაივიწყებ; ეს იყო სიმშვიდესა და სურვილში განვლილი საათები, რომელთა ხიბლი ყოველთვის სინანულით გახსენდება, მაშინაც კი, როცა უფრო დიდ ბედნიერებას განიცდი. რას შეუძლია სულიდან წარხოცოს პირველი სიყვარულის ცოცხალი ანაბეჭდი?

— ¹⁴⁹დაიწყეთ, — მითხრა მან, — გისმენთ.

— ¹⁵⁰მაგრამ დაწყებას ვერ ვბედავ. ამბავში მთხრობელისთვის სახიფათო ადგილებია. თუკი გამიტაცა, შემაჩერეთ.

— ¹⁵¹მიაბეთ.

— ¹⁵²გემორჩილებით.

— ¹⁵³ერნესტ-ჟან სარაზინი ბეზანსონელი ადვოკატის ერთადერთი შვილი იყო, — დაიწყო მცირე პაუზის შემდეგ. — მამამისმა საკმაოდ კანონიერად დააგროვა კაპიტალი, რომელიც წელიწადში 6-იდან 8-ათას ლივრამდე აღწევდა, რაც პროვინციისთვის იმ დროს კოლოსალურ თანხად ითვლებოდა. მოხუც სარაზინს, რომელსაც ერთი ვაჟის გარდა არავინ ჰყავდა, არ სურდა რაიმე დაეკლო მისი განათლებისთვის. მას იმედი ჰქონდა, რომ ოდესმე იგი სასამართლო უწყების მოხელე გახდებოდა და დიდხანს იცოცხლებდა — ისე, რომ ხანდაზმულობისას, სანდუელი მიწათმოქმედის, მატხო სარაზინის შვილიშვილი, პარლამენტის სადიდებლად, სახელმწიფო გერბით დამშვენებულ სავარძელში მოკალათდებოდა და ჩათვლემდა. მაგრამ განგებამ მოხუც ადვოკატს ეს სიხარული არ არგუნა. ¹⁵⁴მცირეწლოვანი სარაზინი აღსაზრდელად იეზუიტებს მიაბარეს. ¹⁵⁵ის დაუდგრომელი ხასიათის, ¹⁵⁶ნიჭიერი ბავშვი იყო; ¹⁵⁷თავისებურად მეცადინეობა სურდა, ხშირად ავლენდა მემბოხურ ბუნებას, ხანდახან საათობით ეძლეოდა შფოთიან ფიქრებს, ხანაც მეგობრების თამაშს ადევნებდა თვალს, ხან კი თავს ჰომეროსის გმირად წარმოიდგენდა. ¹⁵⁸გართობისას ზედმეტ მგზნებარებას ავლენდა. ამხანაგებთან კონფლიქტი იშვიათად მთავრდებოდა უსისხლოდ. თუ მათზე სუსტი აღმოჩნდებოდა, იკბინებოდა. ¹⁵⁹ხან ენერგიით იყო აღსავსე, ხან ძალაგამოცლილი, ხან უგუნური, ხან — ემოციური, მისი უცნაური ხასიათი ¹⁶⁰შიშს აღუძრავდა როგორც მასწავლებლებს, ისე ამხანაგებს. ¹⁶¹ბერძნული ენის საფუძვლების შესწავლის ნაცვლად, ღირსი მამის პორტრეტს ხატავდა, რომელიც თუკიდიდეს ფრაგმენტს ხსნიდა, ასევე ხატავდა მათემატიკის მასწავლებლის, პრეფექტის, მეჯინიბის, გამომცდელის კარიკატურებს და მთელ კედლებს რაღაც უთავბოლო ესკიზებით ფარავდა. ¹⁶²ეკლესიაში, ღვთისმსახურების დროს, უფლის

სადიდებლის გალობის ნაცვლად ერთობოდა და სკამზე დანით ნაჭდე-
ვებს აკეთებდა. ¹⁶³თუ სადმე ხის ნაჭერს მოიპარავდა, მისგან რომელიმე
წმინდანის ფიგურას კვეთდა; თუ ხეს, ქვას ან ფანქარს ვერ იპოვიდა,
თავის ჩანაფიქრს პურის გულით ახორციელებდა. ¹⁶⁴როცა სამლო-
ცველოს კედელზე გამოსახულ წმინდანთა სახეებს გადმოხატავდა ან
თავად აკეთებდა იმპროვიზაციას, ყოველთვის და ყველგან უხეშ მო-
ნახაზებს ტოვებდა, რომელთა ამორალური ხასიათი იმედს უკარგავდა
ახალგაზრდა ბერებსა და, როგორც ბოროტი ენები ამბობდნენ, ღმილს
ჰგვრიდა მოხუც იეზუიტებს. ¹⁶⁵ბოლოს, თუ კოლეჯის ქრონიკას დაუუ-
ჯერებთ, ის სასწავლებლიდან გამოაგდეს, ¹⁶⁶რადგან ერთხელ, ვნების
პარასკევს, როცა აღსარების სათქმელად თავის რიგს ელოდებოდა,
შემის ნაჭრისგან ქრისტე გამოკვეთა, რომელზეც ისეთი საშინელი
ურწმუნოება იყო გამოსახული, რომ მისი შემქმნელი უდავოდ მძიმე
სასჯელს იმსახურებდა. ესეც არ იკმარა, ეყო კადნიერება და ეს საკმა-
ოდ ცინიკური ფიგურა საკურთხეველში შეიტანა.

¹⁶⁷სარაზინი შეეცადა, პარიზში ეპოვა თავშესაფარი, რათა ¹⁶⁸მამის
წყევლას გაქცეოდა. ¹⁶⁹ძლიერი ნებელობის მქონე მოქანდაკე, რომლი-
სთვისაც დაბრკოლებები უცხო იყო, თავისი ნიჭის მიდრეკილებას და-
ემორჩილა და ბუშარდონის სახელოსნოში მივიდა. ¹⁷⁰მთელი დღე მუშა-
ობდა და საღამოობით მოწყალებას ითხოვდა, რომ ეარსება. ¹⁷¹ახალ-
გაზრდა ხელოვანის წინსვლითა და ნიჭიერებით აღფრთოვანებული
ბუშარდონი ¹⁷²მალე მიხვდა მონაფის გასაჭირს, კეთილგანწყობით
განიმსჭვალა მის მიმართ და შვილივით ექცეოდა. ¹⁷³შემდეგ, როდესაც
სარაზინის გენია წარმოჩნდა ¹⁷⁴იმ ნამუშევრებით, რომლებშიც მომავა-
ლი ტალანტი ახალგაზრდულ გზნებას ებრძვის, ¹⁷⁵დიდსულოვანი ბუ-
შარდონი შეეცადა, იგი მამასთან შეერიგებინა, რათა მშობლის მფარვე-
ლობა დაებრუნებინა. ცნობილი მოქანდაკის ავტორიტეტის წყალობით
სარაზინის მამამ მრისხანება მოწყალებით შეეცვალა. მთელი ბეზანსონი
ამაყობდა იმით, რომ მომავალი დიდი პიროვნება მათ მხარეში დაიბადა.
პირველი აღფრთოვანების ფონზე ხელმომჭირნე მამის თავმოყვარეო-
ბა სრულად დაკმაყოფილდა და იგი ცდილობდა, შვილისთვის მატერია-
ლური შემწეობა გაენია, რათა მას თავანუულს ევლო საზოგადოებაში.
¹⁷⁶ხანგრძლივმა და ბეჯითმა სწავლამ, რომელსაც ქანდაკება მოითხო-
ვს, ¹⁷⁷დროთა განმავლობაში სარაზინის ფიციხი ხასიათი და ველური
სული დააცხრო. ბუშარდონი წინასწარ ჭყვრეტდა, თუ რა ძლიერი ვნებე-
ბი შეიძლებოდა აფეთქებულიყო ამ ახალგაზრდა სულში, ¹⁷⁸რომელიც
შესაძლებელია ისევე მძლავრად იყო ნაწრთობი, როგორც მიქელანჯე-

ლოს სული. ¹⁷⁹ამიტომ ცდილობდა, მისი ენერგია უწყვეტი მუშაობით ჩაეხშო. მან თავისი დაუოკებელი მონაფე ჩარჩოებში მოაქცია; მუშაობას უკრძალავდა და გართობისკენ მოუწოდებდა მაშინ, როცა ხედავდა, რომ სარაზინს ფიქრის გრიგალი გაიტაცებდა; საპასუხისმგებლო სამუშაოს კი იმ წუთებში ავალებდა, როცა იგი თავაშვებულობისთვის ემზადებოდა. ¹⁸⁰თუმცა ამ ფიცხ პიროვნებაზე ყველაზე უფრო ეფექტურად ალერსმა იმოქმედა; მასწავლებელმა თავის მონაფეზე გავლენის მოხდენა და მასში მადლიერების გრძნობის გაღვიძება მშობლიური კეთილგანწყობით მოახერხა.

¹⁸¹ოცდარი წლის ასაკში სარაზინმა თავი დააღწია იმ სასიკეთო ზეგავლენას, რომელსაც ბუშარდონი მის ზნე-ჩვეულებებსა და ცნობიერებაზე ახდენდა. ¹⁸²მისი გენია ალიარეს და შესრულებული ნამუშევრებისთვის ¹⁸³მადამ დე პომპადურის ძმის, ხელოვნების მოამაგე მარკიზ დე მარინის მიერ დაწესებული ჯილდო გადასცეს. ¹⁸⁴დიდრომ ბუშარდონის მონაფის ქანდაკებას შედეგრი უწოდა. ¹⁸⁵დაღონებულმა მოხუცმა მოქანდაკემ ჭაბუკი, ¹⁸⁶რომელიც აქამდე, თავისი მრწამსიდან გამომდინარე, ყოველგვარი ამქვეყნიური საქმისგან შორს იდგა, იტალიაში გაუშვა.

¹⁸⁷სარაზინი 6 წელი იყო ბუშარდონის თანამესუფრე. ¹⁸⁸მას თავისი საქმე კანოვასავით უყვარდა. მთელი ამ დროის განმავლობაში იგი განთიადისას დგებოდა, რათა სახელოსნოში წასულიყო, უკან კი ღამით ბრუნდებოდა ¹⁸⁹და მხოლოდ თავის მუზასთან ერთად ცხოვრობდა. ¹⁹⁰თეატრ „კომედი ფრანსეში“ მხოლოდ თავისი მასწავლებლის თანხლებით თუ წავიდოდა, მაგრამ ისე უხერხულად გრძნობდა თავს ქ-ნ ჟოფრენის გვერდით და იმ დიდ სამყაროში, რომელშიც ბუშარდონი მის ჩართვას ცდილობდა, რომ ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელ თავქარიან სიამოვნებას განმარტოება ერჩივნა. ¹⁹¹მას მხოლოდ ქანდაკება ¹⁹²და ოპერის ვარსკვლავი — კლოტილა უყვარდა. ¹⁹³მაგრამ ეს სასიყვარულო კავშირი დიდხანს არ გაგრძელებულა. ¹⁹⁴სარაზინი საკმაოდ შეუხედავი, ყოველთვის ცუდად ჩაცმული და თავისი ბუნებით იმდენად თავისუფალი იყო, რომ პირად ცხოვრებაში არავითარ შეზღუდვას არ ალიარებდა. ¹⁹⁵ცნობილმა მომღერალმა, მოსალოდნელი განსაცდელის თავიდან აცილების მიზნით, მოქანდაკე უმაღლეს თავის საყვარელ ხელოვნებას დაუბრუნა. ¹⁹⁶ამ ამბის გამო სოფი არნუმ მოსწრებულად იხუმრა. თუ არ ვცდები, ის გაცემული იყო იმით, რომ მისი მეგობრისადმი სარაზინის ინტერესმა ქანდაკება გადაწონა.

¹⁹⁷1758 წელს სარაზინი იტალიაში წავიდა. ¹⁹⁸ამ მოგზაურობის დროს მისი მგზნებარე წარმოსახვა იტალიის სპილენძისფერი ცის ქვეშ გაღ-

ვივდა და ხელოვნების სამშობლოში მოფენილ გასაოცარ მონუმენტებთან შეხებამ მის არსებაში ჩაუქრობელი ცეცხლი ააგიზგიზა. ახალგაზრდა ხელოვანი ქანდაკებებით, ფრესკებით, ნახატებით ტკებოდა.¹⁹⁹რომში ჩასვლისას²⁰⁰შეჯიბრებისთვის უკვე მზად იყო და სურდა, თავისი სახელი მიქელანჯელოსა და ბუშარდონის სახელებს შორის ჩაენერა. პირველ ხანებში თავის დროს სახელოსნოში მუშაობასა და იმ ხელოვნების ნიმუშების ყურადღებით შესწავლას შორის ანანილებდა, რომლებიც ასე მრავლადაა რომში.

²⁰¹რომში ორი კვირა ექსტაზურ მდგომარეობაში გაატარა, ნებისმიერი მგრძნობიარე ახალგაზრდის მსგავსად, რომელმაც ეს ნანგრევებადქცეული ქალაქი-დედოფალი იხილა.²⁰²ერთ საღამოს თეატრ „არჯენტინას“ ესტუმრა,²⁰³რომლის წინაც ხალხის ტევა აღარ იყო.²⁰⁴მან შეკრებილთა სიმრავლის მიზეზი იკითხა.²⁰⁵ადამიანები ორი სიტყვით პასუხობდნენ:

— ზამბინელა! იომელი!

²⁰⁶სარაზინი თეატრში შევიდა²⁰⁷და პარტერში²⁰⁸ორ საკმაოდ მსუქან აბატს შორის ჩაეჭეჭყა:²⁰⁹თუმცა გაუმართლა, სცენასთან ახლოს მოხვდა.²¹⁰ფარდა აინია.²¹¹ცხოვრებაში პირველად მოუსმინა მუსიკას,²¹²რომლით მოგვირღ სიამეზეც, ბარონ ვორბახთან გამართულ საღამოზე, მჭევრმეტყველურად საუბრობდა ჟან-ჟაკ რუსო.²¹³იომელის ღვთაებრივმა ჰარმონიამ ახალგაზრდა მოქანდაკეზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა, მისი გრძნობები გააყურა. ერთმანეთთან ოსტატურად შეხამებული იტალიური ხმების ამ თავისებურმა სინაზემ ენითაუნერელი ნეტარება მოჰგვარა.²¹⁴დამუნჯდა, ადგილიდან ველარ იძვროდა, ვერც კი გრძნობდა, რომ ორ აბატს შორის იმყოფებოდა.²¹⁵სული თითქოს ყურებსა და თვალებში გადაუსახლდა. ეგონა, რომ ხმას მთელი სხეულით ისრუტავდა.²¹⁶უეცრად აპლოდისმენტებმა იქუხა და სცენაზე პრიმადონა გამოჩნდა.²¹⁷ის კეკლუცად გამოვიდა ავანსცენაზე და საზოგადოებას უსაზღვრო მადლიერებით მიესალმა. სინათლე, ხალხის აღტაცება, სცენიური ილუზია, მომხიბვლელი კოსტიუმი, რაც იმხანად საკმაოდ მაცდურად გამოიყურებოდა, ამძაფრებდა შთაბეჭდილებას,²¹⁸რომელიც ამ ქალმა გამოიწვია.²¹⁹სარაზინს სიამოვნების ყვირილი აღმოხდა.²²⁰ის აღფრთოვნებული იყო იმ იდეალური სილამაზით, რასაც ბუნებაში ამდენ ხანს ეძებდა, როცა ერთი, ხშირად უსახური მოდელისგან, ფეხების მომხიბვლელ სიმრგვალეს იღებდა, მეორისგან – მკერდის კონტურებს, მესამისგან — ახალგაზრდა ქალის ყელთან შეერთებულ თეთრ მხრებს, ვილაც ქალიშვილის ხელებს, მოზარდის გლუვ, პრიალა

მუხლებს. ²²²სიცოცხლით სავსე და ნაზ ზამბინელაში თავი მოეყარა ქალის სხეულის საოცრად დახვეწილ პროპორციებს, რაც მას დიდი ხანია სწყუროდა და რომლის მკაცრი და, ამავე დროს, ვნებით აღსავსე შემფასებელი მხოლოდ მოქანდაკე შეიძლებოდა ყოფილიყო. ²²³მეტყველი ბაგე, სიყვარულით სავსე თვალები, კანის დამაბრმავებელი სითეთრე. ²²⁴ყველა ამ დეტალს დაუმატეთ მხატვრის აღფრთოვანებაში მომყვანი ²²⁵ძველი ბერძნის საჭრეთლით გამოქანდაკებული ვენერას მთელი სრულქმნილება. ²²⁶ხელოვანი ვერ კმაყოფილდებოდა იმ სწორუპოვარი ხაზების დახვეწილობით, რომლითაც ხელები სხეულს უერთდება, ყელის საუცხოო სიმრგვალით, ჰარმონიულად მორკალული წარბებით, ცხვირით, სახის უნაკლო ოვალით, სიცოცხლით სავსე კონტურების სინმინდით, ხშირი, აპრეხილი წამწამების სილამაზით, რომლებიც დიდ, ვნებით აღსავსე ქუთუთოებს შემოჯარვოდა... ²²⁷ის უფრო მეტი იყო, ვიდრე ქალი — ის იყო შედეგრი. ²²⁸ამ საოცარ ქმნილებაში იპოვიდით სიყვარულის დაპირებასაც, მამაკაცებს რომ ასე აღაფრთოვანებს და ისეთ მშვენიერებასაც, თვით ყველაზე მკაცრ კრიტიკოსსაც რომ დააკმაყოფილებს.

²²⁹სარაზინი თვალებით ჭამდა პიგმალიონის ამ ქანდაკებას, რომელიც კვარცხლბეკიდან მისთვის ჩამოსულიყო. ²³⁰როცა ზამბინელამ სიმღერა დაიწყო, ²³¹გაშმაგდა ²³²და ციებამ მოიცვა; ²³³შემდეგ იგრძნო, რომ სადღაც, მისი არსების სიღრმეში, რასაც სხვა სიტყვის უქონლობის გამო ჩვენ გულს ვუწოდებთ, ცეცხლი აგიზგიზდა! ²³⁴მას არ დაუკრავს ტაში, უბრალოდ, დუმდა ²³⁵და გრძნობდა, რომ ნელ-ნელა სიგიჟე იპყრობდა; ²³⁶ამგვარი გაშმაგება შეიძლება მხოლოდ იმ ასაკში განვიცადოთ, როცა ჩვენი სურვილები წარმოუდგენლად მძაფრი, საშინელი და ჯოჯოხეთურია. ²³⁷სარაზინს თეატრის სცენაზე ავარდნა და ამ ქალის დაუფლება მოუნდა. ერთგვარი სულიერი დათრგუნულობით გაასმაგებული მისი ენერგია (რომლის მიზეზიც ძნელად თუ აიხსნება, ვინაიდან ეს მოვლენები იმ სფეროში მიმდინარეობს, რომელიც ადამიანის მზერისთვის მიუწვდომელია), მტკივნეული და თავშეუკავებელი გადმოდვრისკენ ისწრაფოდა. ²³⁸გვერდიდან რომ შეგეხებათ, ცივი და ბრიყვი კაცი გვეგონებოდათ. ²³⁹დიდება, მეცნიერება, მომავალი, გვირგვინი, ყველაფერი ჩამოინგრა, გაცამტვერდა.

²⁴⁰მისი სიყვარულის მოპოვება ან სიკვდილი! — ასეთი იყო განაჩენი, რომელიც სარაზინმა თავს გამოუტანა. ²⁴¹ისეთი გაბრუებული იყო, რომ ვერც დარბაზს ხედავდა, ვერც მსმენელს, ვერც მსახიობებს, მუსიკაც კი არ ესმოდა. ²⁴²მეტიც, მასა და ზამბინელას შორის მანძილი არ არ-

სებობდა; სარაზინი ეუფლებოდა მომღერალს, მასზე მიშტერებული თვალებით იპყრობდა. თითქმის ეშმაკეული ძალით გრძნობდა მისი ხმის თრთოლვას, მის თმაზე დაყრილი პუდრის სურნელს, ხედავდა მის სახეს, შეეძლო დაეთვალა ცისფერი ძარღვები, რომლებიც მის აბრეშუმით კანს კიდევ უფრო წარმოაჩენდა. ²⁴³ბოლოს, ზამბინელას რბილი, ნაზი, წკრიალა, დაფივით მსუბუქი ხმა, რომელიც სიოს ქროლვაზე იცვლის ფორმას, სუსტდება და ძლიერდება, ვრცელდება და იკარგება, მძაფრად ეკვეთა მის სულს. ²⁴⁴სარაზინის ბაგეს ძლიერი სიამოვნებით გამოწვეული უნებური შეკვივლება დასცდა, ²⁴⁵რომლის მსგავსი ადამიანურმა ვნებებმა იშვიათად შეიძლება გამოიწვიოს. ²⁴⁶მაღე იძულებული გახდა თეატრი დაეტოვებინა. ²⁴⁷ფეხები უკანკალებდა და თითქმის აღარ ემორჩილებოდა. ისე ძალაგამოცლილი და დასუსტებული იყო, როგორც განერვიულებული ადამიანი, რომელიც საშინელ სიბრაზეს აჰყვამს. მან ისეთი სიამოვნება და, ამასთან, იმგვარი ტკივილი გადაიტანა, რომ მისი ცხოვრება ლარნაკიდან უეცრად გადმოღვრილ წყალს დაემსგავსა. დაცარიელდა, გატყდა, თავს იმ მძიმე ავადმყოფობით შეპყრობილ ადამიანად გრძნობდა, რომელსაც გამოჯანმრთელების იმედი დაუკარგავს. ²⁴⁸აუსხნელი სევდით მოცული ²⁴⁹ეკლესიის კიბეზე ჩამოჯდა. ზურგით ტაძრის სვეტს მიეყრდნო და არეულმა ფიქრებმა სიზმარივით გაიტაცა. ვნება მენივით დაატყდა თავს. ²⁵⁰სახლში დაბრუნებული ²⁵¹შეპყრობილივით მუშაობდა, რაც ცხოვრებაში სიხალისის გაჩენაზე მიუთითებს. პირველი სიყვარულის ცეცხლის მოპოვების შემდეგ, რომელიც სიამოვნებასთან ისევე ახლოსაა, როგორც ტანჯვასთან, მას საკუთარი მოუთმენლობისა და სიშმაგის სხვა გზით წარმართვა სურდა და გადაწყვიტა, ზამბინელას სახე მახსოვრობით შეექმნა. მისმა სურვილებმა თითქოს ფრთა შეისხა. ²⁵²ზოგიერთ ფურცელზე ზამბინელა გამოსატული იყო ისეთ მშვიდ და ცივ პოზაში, როგორსაც უპირატესობას ანიჭებდნენ რაფაელი, ჯორჯონე და სხვა დიდი მხატვრები. ²⁵³სხვაგან მას თავი ნატიფად დაეხარა, რულადას ასრულებდა და საკუთარ ხმას თითქოს თავადვე უსმენდა. ²⁵⁴სარაზინმა თავისი საყვარლის პორტრეტი ყველა პოზაში დახატა — ვუალის გარეშე, დამჯდარი, ფეხზე მდგომი, დანოლილი, უმანკოებითა თუ სიყვარულით სავსე; მან თავისი გაშმაგებული ფანქრის წყალობით განახორციელა ყველა ახირებული იდეა, რომელიც ჩვენს წარმოსახვაში მაშინ ღვივდება, როცა საყვარელ ადამიანზე ფიქრით ვართ აღვსილნი. ²⁵⁵მაგრამ მისი შმაგი ფიქრები ნახატის საზღვრებს სცდებოდა. ²⁵⁶ის უყურებდა ზამბინელას, საუბრობდა მასთან, ემუდარებოდა, უკავშირებდა ცხოვრებისა და ბედ-

ნიერების ათას წელს, წარმოსახვაში მასთან ერთად განიცდიდა ცხოვრების მრავალფეროვან ეპიზოდებს, ²⁶⁷გეგმავდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მასთან ერთად გასატარებელ მომავალს. ²⁶⁸მეორე დილით მან თეატრში მსახური გაგზავნა, რათა მთელი სეზონისთვის ლოჟა სცენის ახლოს ექირავებინა. ²⁶⁹შემდეგ, როგორც ვნებებით სავსე სულის მქონე ახალგაზრდამ, ²⁶⁰არჩეული გზის სირთულეები გააზვიადა და გადაწყვიტა, პირველ ხანებში თავისი ვნებები სატრფოს თაყვანისცემით დაეკმაყოფილებინა.

²⁶¹მაგრამ სიყვარულის ეს ოქროს ხანა, როდესაც საკუთარი გრძნობებით ვტკბებით და ბედნიერებას ჩვენსავე განცდებში ვპოულობთ, ²⁶²სარაზინისთვის დიდხანს არ გაგრძელებულა. ²⁶³შემდგომ განვითარებული მოვლენები მისთვის მოულოდნელი აღმოჩნდა, ²⁶⁴რადგან ჯერ კიდევ იმ ჭაბუკური ჰალუცინაციის ხიბლში იმყოფებოდა, რომელიც ერთდროულად გულუბრყვილოც იყო და სასიამოვნოც. ²⁶⁵ერთი კვირის განმავლობაში მთელი ცხოვრება გაიარა: დილაობით თიხას ზელდა ²⁶⁶და, მიუხედავად იმისა, რომ ვუალები, კაბები, კორსეტები, ბაფთები, ზამბინელას ტანს უფარავდა, მაინც ცდილობდა ზამბინელას სხეულის ასლი გამოეძერწა; ²⁶⁷სალამოს კი თავის ლოჟაში ადრიანად მოკალათებოდა, საგარძელზე მართო წამონწევბოდა და ოპიუმით მთვრალი თურქივით ისეთი სავსე და უხვი ბედნიერებით ტკბებოდა, როგორც შეიძლება მხოლოდ ინატრო. ²⁶⁸ჯერ ის თანდათან გაუშინაურდა იმ ცხოველ ემოციებს, რომლებსაც მას თავისი გულისმპყრობელი აღუძრავდა, ²⁶⁹შემდეგ კი ისწავლა, თვალები მშვიდად მიეპყრო მისთვის და ²⁷⁰აღარ ეჭვრიტა უგონო მგზნებარებით, რამაც გაცნობის პირველ დღეებში მხეცად აქცია. მისი ვნება უფრო ღრმა და მშვიდი გახდა: ²⁷¹საკუთარ თავში ჩაკეტილი მოქანდაკე არ უშვებდა, რომ მეგობრებს, მისი წარმოსახვებთან დაკავშირებული, ოცნებებითა და იმედებით შემკული, ბედნიერებით სავსე მარტოობა დაერღვიათ. ²⁷²მას ისე ძლიერად და მიაბიტად უყვარდა, რომ ეძალეობდა უბინო ეჭვები, რომლებიც პირველი სიყვარულისას გვიპყრობს ხოლმე ²⁷³და უკვე იმაზე ფიქრიც კი დაიწყო, რომ მოვიდა მოქმედების, ხრიკების, იმის ცოდნის დრო, თუ სად ცხოვრობდა ზამბინელა, ჰყავდა თუ არა დედა, ბიძა, მეურვე, ოჯახი, მის ნახვასა და მასთან საუბარზე ოცნებობდა. სარაზინის გული ამ თამამი აზრებით ისე ძლიერად იკუმშებოდა, რომ მათი განხორციელება მეორე დღისთვის გადაჰქონდა ²⁷⁴და საკუთარი ფიზიკური ტანჯვით ისევე ტკბებოდა, როგორც გონებით განცდილი სიამოვნებით.

— ²⁷⁵მაგრამ, — შემანყვეტინა ქალბატონმა როშიფიდმა, — ჯერ კიდევ ვერ ვხედავ მარიანინას და მის ჩია მოხუცს.

— თქვენ მის გარდა ვერავის ხედავთ! — წამოვიყვირე მოთმინებიდან გამოსული ავტორივით, რომელსაც წარმატებული სცენის ეფექტს ურღვევენ.

— ²⁷⁶რამდენიმე დღის განმავლობაში, — განვაგრძე პაუზის შემდეგ, — სარაზინი ისე ერთგულად მიდიოდა და მოიკალათებდა ხოლმე თავის ლოჯაში, მისი მზერა ისეთ სიყვარულს გამოხატავდა, ²⁷⁷რომ ამ ადამიანის ვნებას ზამბინელას ხმის მიმართ მთელი პარიზი შეიტყობდა, ეს ამბავი აქ რომ მომხდარიყო; ²⁷⁸მაგრამ იტალიაში, ქალბატონო, სპექტაკლზე მისულებს თავიანთი ანგარიში, თავიანთი ვნება, თავიანთი გულის ინტერესი აქვთ, რაც სხვების ჭოგრიტით თვალიერებას გამოორიცხავს. ²⁷⁹თუმცა მოქანდაკის სიგიჟე ოპერის მომღერლებს მხედველობიდან დიდხანს ვერ გამოეპარებოდათ. ²⁸⁰ერთ საღამოს ფრანგმა შეამჩნია, რომ კულისებში მასზე იცინოდნენ. ²⁸¹ძნელია ითქვას, რას ჩაიდენდა იგი, ²⁸²სცენაზე ზამბინელა რომ არ გამოსულიყო. მან სარაზინს მრავლისმეტყველი მზერა მიაპყრო. ²⁸³ქალის გამოხედვა ხშირად იმაზე მეტს ამბობს, ვიდრე მას სურს. ²⁸⁴ეს გამოხედვა მოქანდაკისთვის ნამდვილი გამოცხადება იყო. სარაზინი უყვარდათ! „თუ ეს მხოლოდ ახირებაა, — ფიქრობდა ის, და უკვე მზად იყო, თავისი სატრფო გადაჭარბებულ მგზნებარებაში დაედანაშაულებინა, — თვითონაც არ უნყის, რა ემუქრება. იმედია, ეს ახირება მთელი ცხოვრება გამყვება!“ ²⁸⁵ამ დროს სარაზინის ყურადღება ლოჯის კარზე სამგზის მსუბუქმა დაკაკუნებამ მიიპყრო. ²⁸⁶მან კარი გააღო.

²⁸⁷ლოჯაში მოხუცი ქალი შეიპარა, რომელსაც იდუმალი გამომეტყველება ჰქონდა.

— ²⁸⁸ახალგაზრდავ, — თქვა მან, — თუ გსურთ, ბედნიერი იყოთ, ნინდახედულება გამოიჩინეთ, სანვიმარი მოისხით, თვალებზე განიერი ქუდი ჩამოიფარეთ და საღამოს 10 საათისთვის კორსოს ქუჩაზე, სასტუმრო „ესპანეთის“ წინ დამელოდეთ.

— ²⁸⁹მოვალ, — უპასუხა მან ²⁹⁰და დუენიას დამჭენარ ხელებში 2 ლუიდორი ჩაუდო.

²⁹¹სარაზინი ლოჯიდან მას შემდეგ გავარდა, ²⁹²რაც ზამბინელასგან ნიშანი მიიღო. ქალმა ვნებიანი ქუთუთოები მორცხვად დახარა, თითქოს გაუხარდა, რომ მას გაუგეს. ²⁹³მოქანდაკე შინისკენ გამალებით გარბოდა, რათა შეერჩია ჩაცმულობა, რომელიც გამორჩეულ მომხიბვლელობას შესძენდა.

²⁹⁴თეატრიდან გამოსვლისას ²⁹⁵ერთმა უცნობმა მას მხარზე ხელი მოჰკიდა, შეაჩერა და ყურში ჩასჩურჩულა:

— თავს გაუფრთხილდით, ბატონო ფრანგო, საქმე სიკვდილ-სიცოცხლეს ეხება. კარდინალი ჩიკონიარა მისი მფარველია და ნუ ეხუმრებით.

²⁹⁶იმ წუთში სარაზინსა და ზამბინელას შორის ეშმაკს ჯოჯოხეთის უფსკრულიც რომ გაეხსნა, სარაზინი მას ალბათ ერთი ნახტომით გადალახავდა. მოქანდაკის სიყვარული, ჰომეროსის მიერ აღწერილი უკვდავი ღმერთების რაშების მსგავსად, თვალის დახამხამებაში გადაკვეთდა განუზომელ სივრცეებს.

— ²⁹⁷სახლიდან გასვლისთანავე სიკვდილიც რომ მელოდეს, კიდევ უფრო ვიჩქარებდი, — უპასუხა მან.

— ²⁹⁸Poverino!* — იყვირა უცნობმა და გაუჩინარდა.

²⁹⁹შეყვარებულისთვის საფრთხე ხომ შვებაა? ³⁰⁰სარაზინის მოსამსახურეს არასდროს უნახავს, რომ მის ბატონს შემოსვაზე ასე ეზრუნოს. ³⁰¹ბუშარდონის ნაჩუქარი საუკეთესო ხმალი, კლოტილდას ნაბოძები ყელსახვევი, ოქროსფერი ძაფით ნაქარგი კამზოლი, ვერცხლის ძაფით ნაქსოვი ჟილეტი, ოქროს სათუთუნე, ძვირფასი საათი, — ყველაფერი გამოზიდა სკივრიდან ³⁰²და გამოეწყო იმ ქალიშვილივით, რომელმაც თავის პირველ სიყვარულს წინ უნდა ჩაუაროს. ³⁰³სიყვარულითა და იმედით მთვრალი სარაზინი დათქმულ დროს ³⁰⁴ლაბადაში ცხვირჩარგული გარბოდა შეხვედრაზე, რომელიც მოხუცმა დაუნიშნა. დუენია ელოდებოდა.

— დააგვიანეთ! — უთხრა მან. — ³⁰⁵წამომყევით!

იგი ფრანგს სხვადასხვა ვინრო ქუჩის გავლით მიუძღვებოდა ³⁰⁶და ერთი საკმაოდ ლამაზი სასახლის წინ გაჩერდა. ³⁰⁷დუენიამ დააკაკუნა ³⁰⁸და მათ წინაშე კარი გაიღო. ³⁰⁹შემდეგ სარაზინი კიბეების ლაბირინთით წაიყვანა, მთვრალი სუსტად განათებული შუშაბანდები და ოთახები გაატარა. ბოლოს კარს მიადგნენ. ³¹⁰ჭუჭრუტანებიდან მკვეთრი სინათლე და მხიარული, ხმამაღალი ლაპარაკი გამოდიოდა.

³¹¹სარაზინი თითქოს დაბრმავდა, როცა მოხუცის სიტყვაზე ამ საიდუმლო ოთახში შეუშვეს და უეცრად გაჩახჩახებულ, მდიდრულად მორთულ დარბაზში აღმოჩნდა, რომლის შუაგულშიც წმიდათანმიდა ბოთლებითა და ლალივით მოელვარე, ნახნაგებიანი, მაცდუნებელი სურებით დამძიმებული სუფრა იყო გაშლილი. ³¹²მან იცნო თეატრის მომღერლები, ³¹³რომელთა შორის რამდენიმე მომხიბვლელი ქალიც შენიშნა. ყველანი მზად იყვნენ ღრეობის დასაწყებად, რადგან მის გარდა აღარავის ელოდნენ. ³¹⁴სარაზინმა მოძალტბული წყენა ჩაიხშო ³¹⁵და თავი მტკიცედ დაიჭირა.

³¹⁶მოქანდაკეს იმედი ჰქონდა, რომ დახვდებოდა მცირედ განათებული ოთახი, სატრფო — ანთებულ ბუხართან, იქვე, ორ ნაბიჯზე მიმა-

* იტალ. საბრალო!

ლული ვინმე ეჭვიანი მეტოქე, სიკვდილი და სიყვარული, ერთმანეთისთვის ჩურჩულით გულის გადაშლა, სახიფათო კოცნა, ერთმანეთთან ისე ახლოს მიტანილი სახეები, რომ ზამბინელას თმები მის სურვილით სავსე და ზედნიერებისგან გახურებულ შუბლს შეხებოდა.

— ³¹⁷მოლხენას გაუმარჯოს! — იყვირა მან. — *Signori e belle donne*, ნება მიბოძეთ, მოგვიანებით მეც მიგიწვიოთ და ჩემი მადლიერება გამოვხატო იმ დახვედრისთვის, რომელიც საბრალო მოქანდაკისთვის გამართეთ. ³¹⁸მას შემდეგ, რაც იქ მყოფი, გარეგნულად ნაცნობი ადამიანებისგან, საკმაოდ თბილი მისალმება მიიღო, ³¹⁹სცადა, განიერ, ღრმა სავარძელს მიახლოებოდა, ³²⁰რომელზეც ზანტად მიწოლილი ზამბინელა ელოდა. ³²¹ოჰ, როგორ ფეთქავდა სარაზინის გული, როცა მან თვალი მოკრა მის პატარა ფეხებს, რომელზეც ღია ფეხსაცმელები ეცვა და, რომლებიც, ნება მიბოძეთ, ვთქვა, ქალბატონო, ოდესღაც ქალის ფეხს ისეთ სიკეკლუცეს ანიჭებდა, ისეთ მგრძობიარეს ხდიდა, რომ წარმოუდგენელია, მის მიმართ მამაკაცი გულგრილი დარჩენილიყო. კარგად შემოტმასნილი მწვანისრებიანი თეთრი წინდები, მოკლე კაბები, მაღალქუსლიანი, ცხვირწანვეტებული ფეხსაცმელები ლუდოვიკო XV მეფობის ხანაში, ალბათ, ცოტათი მაინც უწყობდა ხელს ევროპისა და სამღვდელოების დემორალიზაციას.

— ცოტათი? — იკითხა მარკიზამ, — ესე იგი, თქვენ არაფერი ნაგიკითხავთ!

— ³²²ზამბინელას — ღიმილით განვაცრძე — ფეხი ფეხზე ურცხვად გადაედო და ანცად არხევდა. ეს იყო ჰერცოგინიებისთვის დამახასიათებელი ჭირვეული, მაგრამ მაცდუნებელი სინაზით სავსე პოზა. ³²³მან თეატრალური შესამოსელი გაიხადა და კორსაჟი გამოუჩინდა, რომელიც მის წერწეტ ტანს გამოკვეთდა, ხოლო ხაზბარდა და ცისფერი ყვავილებით მოქარგული ატლასის კაბა მის მშვენიერ აღნაგობას კიდევ უფრო წარმოაჩინდა. ³²⁴მომღერლის მკერდის სილამაზე მეტისმეტი სიკეკლუციით იმალებოდა მაქმანებს მიღმა და დამაბრმავებელი სითეთრით ელვარებდა; ³²⁵დაახლოებით ქალბატონ დიუბარივით იყო დავარცხნილი; მისი სახე ფართო თავსაბურავის ქვეშ უფრო ნატიფი ჩანდა, პუდრიც ძალიან უხდებოდა. ³²⁶ასეთი მშვენიერი მომღერლის ხილვა მისი გაღმერთების ტოლფასი იყო. ³²⁷მან მოქანდაკეს მაცდუნებლად შესცინა. ³²⁸სარაზინი, რომელიც უკმაყოფილო იყო იმით, რომ ზამბინელასთან მოწმეების გარეშე საუბრის საშუალება არ მიეცა, ³²⁹მის მახლობლად თავაზიანად დაჯდა და საუბარი მუსიკაზე გაუბა, თან ხოტბას ასხამდა მის ტალანტს, ³³⁰მაგრამ სიყვარულის, შიშისა და იმედისგან ხმა უთრთოდა.

* იტალ. ბატონებო და მშვენიერო ქალბატონებო!

— ³³¹რისი გეშინიათ? — ჰკითხა მას ვიტალიანიმ, დასის ყველაზე ცნობილმა მომღერალმა, — დამშვიდდით! თქვენ აქ ერთი მეტოქეც კი არ გყავთ! — ტენორმა ეს თქვა და გაიღიმა. ბაგეებზე იგივე ღიმილი აესახათ თანამეინახეებსაც, ³³²რომლებიც ეშმაკურად ცდილობდნენ, რომ შეყვარებული ვერაფერს მიმხვდარიყო. ³³³თავისი საიდუმლო სიყვარულის გამჟღავნება ხანჯალივით მოულოდნელად ეძგერა სარაზინის გულს. თუმცა მას, თავისი ძლიერი ხასიათიდან გამომდინარე, სწამდა, რომ მის გრძნობაზე გავლენას ვერაფერი მოახდენდა. ³³⁴მოქანდაკეს შეიძლება ერთხელაც არ უფიქრია, რომ ზამბინელა თითქმის კურტიზანი იყო ³³⁵და ვერასოდეს შეძლებდა, ერთდროულად დამტკბარიყო იმ წმინდა ნეტარებითაც, ახალგაზრდა ქალის საამო სიყვარული რომ განიჭებს და იმ ცეცხლოვანი ვნებითაც, თეატრის მსახიობი ქალის სიყვარულისთვის რომ უნდა გაიღო. ³³⁶ის ჩაფიქრდა და ბედს დამორჩილდა.

³³⁷ვახშამი შემოიტანეს. ³³⁸სარაზინი და ზამბინელა, ზედმეტი ცერემონიალის გარეშე, გვერდიგვერდ დასხდნენ. ³³⁹შუა ნადიმამდე მსახიობები ზომიერებას იჩენდნენ ³⁴⁰და მოქანდაკეს მომღერალთან საუბარი შეეძლო. ³⁴¹ის მიხვდა, რომ ზამბინელა ჭკვიანი და დახვეწილი, ³⁴²თუმცა განსაცვიფრებლად უმეცარი, ³⁴³სუსტი ნებისყოფისა და ცრუმორწმუნე იყო. ³⁴⁴მისი აგებულების სიმყიფე ერთგვარად მის მსოფლხედვაზეც ირეკლებოდა. ³⁴⁵როცა ვიტალიანიმ პირველი შამპანურის ბოთლი გახსნა, ³⁴⁶საცობის ამოვარდნით გამოწვეული ხმაურის გამო, სარაზინმა თავისი მეზობლის თვალებში ცხოველი შიში ამოიკითხა. ³⁴⁷მისი ქალური აგებულების ეს უნებური კრთომა შეყვარებულმა ხელოვანმა გადაჭარბებულ მგრძნობელობას მიაწერა. ამ სისუსტემ ფრანგი მოხიბლა. ³⁴⁸მამაკაცის სიყვარული ყოველთვის გულისხმობს ქალის მფარველობის სურვილს! „ამიერიდან შეგიძლიათ ჩემი ძალის იმედი გქონდეთ და მას ფარივით ამოეფაროთ!“ — ეს ფრაზა ხომ სიყვარულის ყოველ განაცხადს ფონად გასდევს? ³⁴⁹სარაზინი ძალიან მონდომებული იყო, რომ თავისი ლამაზი იტალიელი ქათინაურებით შეემკო, მაგრამ ისე იქცეოდა, როგორც ყველა შეყვარებული — ხან სერიოზული იყო, ხან მხიარული, ხანაც — დაძაბული. ³⁵⁰ერთი შეხედვით, ისე ჩანდა, თითქოს იქ მყოფთა საუბარს გულდასმით უსმენდა, მაგრამ არც ერთი წარმოთქმული სიტყვა არ ესმოდა, იმდენად დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა მის გვერდით ყოფნა, მისი ხელის შეხება, მის მიმართ ყურადღების გამოჩენა. ის იღუმალის სიყვარულით იყო სავსე. ³⁵¹მრავლისმეტყველ მზერათა გაცვლის მიუხედავად, ³⁵²მოქანდაკე გააოცა იმ თავშეკავებამ, რასაც ზამბინელა

მის მიმართ იჩენდა. ³⁵³თუმცა, უნდა ითქვას, რომ პირველმა მან დაინყო სარაზინისთვის ფეხის მსუბუქად დაბიჯება და თავისუფალი და შეყვარებული ქალისთვის დამახასიათებელი ხრიკებით გაღიზიანება; ³⁵⁴მაგრამ როცა სარაზინმა საუბარში საკუთარი ცხოვრებიდან ერთი ეპიზოდი ახსენა, რაც მის თავშეუკავებლობაზე მიუთითებდა, ³⁵⁵ის უეცრად ქალწულებრივი მოკრძალებულობით შეიმოსა.

³⁵⁶როცა ვახშამი ღრეობაში გადაიზარდა, ³⁵⁷მაღაგითა და შერით შეზარხოშებულებმა საზოგადოებამ სიმღერა წამოიწყო. ისინი მშვენიერ დუეტებს, კალაბრიულ სიმღერებს, ესპანურ სეგიდილიებს, ნეაპოლიტანურ კანცონეტებს ასრულებდნენ. ³⁵⁸სიმთვრალე იღვრებოდა იქ მყოფთა თვალებიდან, ისმოდა მუსიკაში, გულებში, ხმაში. უეცრად სიცოცხლით სავსე მხიარულებამ, მოჭარბებულმა გულწრფელობამ და იტალიურმა სიხალასემ ამოხეთქა, ³⁵⁹რომლის შესახებ წარმოდგენაც კი არ აქვთ მათ, ვინც მხოლოდ პარიზულ წვეულებებს, ლონდონურ მეჯლისებსა თუ ვენეციური მაღალი წრის საღამოებს იცნობს. ³⁶⁰ხუმრობა და სასიყვარულო სიტყვები ერთმანეთს ერეოდა, როგორც ტყვიები ომის დროს და ეს ყველაფერი სიცილში, მკრეხელურ გამონათქვამებში, წმინდა ქალწულისა თუ al Bambino³⁶¹-ს მიმართ აღვლენილ საგალობლებში იკარგებოდა. ³⁶¹ვიღაცას ტახტზე წამოწოლილს დაეძინა. ³⁶²ახალგაზრდა ქალი სიყვარულის ახსნას ისმენდა და ვერც კი ამჩნევდა, ხერხის ღვინო ხალიჩაზე როგორ ეღვრებოდა. ³⁶³ამ არეულობაში ³⁶⁴მხოლოდ ჩაფიქრებული ზამბინელა იჯდა თავზარდაცემულივით. მან სასმელზე უარი თქვა, ³⁶⁵სამაგიეროდ, მგონი ზომაზე მეტი ჭამა; მაგრამ გურმანობა, როგორც ამბობენ, მიმზიდველობასაც კი ჰმატებს მანდილოსანს. ³⁶⁶თავისი სატრფოს სიბრძნით აღფრთოვანებული ³⁶⁷სარაზინი სერიოზულად დაფიქრდა მომავალზე. „მას უნდა, რომ ჩემზე დაქორწინდეს“, — ეუბნებოდა საკუთარ თავს და ამ ქორწინებაზე ოცნებებით ივსებოდა. ეგონა, რომ მთელი ცხოვრება ვერ ამონურავდა იმ ბედნიერებას, რომელიც მისი სულის სიღრმეში იმალებოდა. ³⁶⁸მისი თანამეინახე ვიტალიანი კი ისე ხშირად უსხამდა სასმელს, რომ დილის სამი საათისთვის, სარაზინმა, ³⁶⁹ჯერ კიდევ არცთუ ისე მთვრალმა, ჰალუცინაციებთან გამკლავების ძალა დაკარგა. ³⁷⁰სიშმაგის შემოტევისას, მან ქალი გაიტაცა ³⁷¹და იმ პატარა ბუდეურში შეიყვანა, რომელიც დარბაზს კარით უკავშირდებოდა ³⁷²და რომელზეც მანამდეც არაერთხელ შეაჩერა მზერა. ³⁷³იტალიელი ქალი ხანჯლით იყო შეიარაღებული.

* იტალ. ყრმა იესო

— თუ მომიახლოვდები, — უთხრა მან, — იძულებული გავხდები, ხანჯალი ჩაგცე მკერდში³⁷⁴ნადი ვიცი, რომ მაინც შემიზიზღებ; იმდენ პატივს გცემ, რომ აქ არ დაგნებდე. არ მინდა, შენი გრძნობა შეურაცხვეყო.

— ³⁷⁵აჰ! — წამოიყვირა სარაზინმა, — ცუდი საშუალება გამოძებნე იმ ვნების ცეცხლის ჩასაქრობად, რომელსაც განზრახ აღვივებ. ³⁷⁶უთუ იმდენად გარყვნილი ხარ, რომ ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე გულგამომშრალი კურტიზანივით მოიქცევი, რომელიც მეტის გამორჩენის მიზნით, მამაკაცის გრძნობებზე თამაშობს?

— ³⁷⁷კი მაგრამ, დღეს ხომ პარასკევია, — უპასუხა მან, ³⁷⁸ფრანგის თავშეუკავებლობით შეშინებულმა.

³⁷⁹სარაზინს, რომელიც ღვთისმოსავი არ ყოფილა, ამ სიტყვებმა სიცილი მოჰგვარა. ³⁸⁰ზამბინელა შველივით შეხტა ³⁸¹და სადღესასწაულო დარბაზში გავარდა. ³⁸²დადევნებულ სარაზინს ³⁸³სამინელი სიცილით შეეგებნენ. ³⁸⁴მან დაინახა სავარძელზე მისვენებული ზამბინელა, რომელიც ახლახანს განცდილი დაძაბულობის გამო ფერდაკარგული და ღონემიხდილი იყო.

³⁸⁵სარაზინს იტალიური ცუდად ესმოდა, მაგრამ ³⁸⁶მაინც გაიგო, მისი სატროფო როგორ ეჩურჩულებოდა ვიტალიანის:

— შეიძლება მომკლას!

³⁸⁷ამ უცნაურმა სცენამ მოქანდაკე სრულიად დააბნია. გონს მოეგო; თავიდან უძრავად იდგა; შემდეგ სიტყვები მოძებნა, სატროფოს მიუჯდა და არწმუნებდა, რომ მას დიდ პატივს სცემდა. ბოლოს ვნების შეკავებაც მოახერხა და ქალს მგზნებარე სიტყვებით მიმართა; იმის გამოსახატავად, თუ როგორ უყვარდა, ფეხქვეშ დაუფინა ³⁸⁸თავისი მაგიური მჭევრმეტყველების მთელი სიმდიდრე, ³⁸⁹რომელშიც ქალებს იშვიათად შეაქვთ ეჭვი.

³⁹⁰დილის პირველი სხივების გამოჩენისთანავე, ერთმა ქალმა თანამეინახეებს მოულოდნელად ფრასკატიში წასვლა შესთავაზა. ³⁹¹ყველა სიხარულის ყიჟინით მიესალმა ლუდოვიზის ვილაში დღის გატარების იდეას. ³⁹²ვიტალიანი ეტლების დასაქირავებლად წავიდა. ³⁹³სარაზინს ზამბინელას ფაეტონით წაყვანა ხვდა წილად. ³⁹⁴უკვე რომიდან გადიოდნენ, როცა ბობოქარი ღამის გამო დროებით ჩახშობილმა მხიარულებამ ისევ იფეთქა. ეს ადამიანები — მამაკაცები და ქალები, როგორც ჩანს, მიჩვეული იყვნენ ამ უცნაურ, უსასრულო სიამოვნებით აღსავსე ცხოვრებასა და ვნებების მონობას, რაც მათ ყოფას ერთ დაუსრულებელ დღესასწაულად, უზრუნველ მხიარულებად გარდაქმნიდა. ³⁹⁵მხოლოდ სარაზინის თანამგზავრი ჩანდა ღონემიხდილი.

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

— არც იმდენად ძლიერი ვარ, რომ ამდენ თავაშვებულობას გავუძლო, — უპასუხა მან, — თავი უნდა დავზოგო. ³⁹⁶თუმცა თქვენ გვერდით თავს კარგად ვგრძნობ! თქვენ რომ არა, ამ ვახშამზე არც დავრჩებოდი. ³⁹⁷უძილო ღამის გამო მხნეობა სრულიად დავკარგე.

— როგორი სათუთი ხართ! — განაგრძო ამ მომნიბვლელი ქმნილების ნაზი ნაკვეთებით აღფრთოვანებულმა სარაზინმა.

— ღრეობები ხმას მიზიანებს.

— ³⁹⁸ახლა, როცა მარტო ვართ, — წამოიძახა ხელოვანმა, — და ჩემი მოძალებული ვნების არ უნდა გეშინოდეთ, მითხარით, რომ გიყვარვართ!

— ³⁹⁹რატომ? — უპასუხა მან, — რისთვის? — ⁴⁰⁰ლამაზი გეჩვენებით, მაგრამ თქვენ ფრანგი ხართ და თქვენი გრძნობები მალე გახუნდება. ⁴⁰¹არა! თქვენ ისე არ გეყვარებით, როგორც მე მინდა.

— მითხარით, როგორ გინდათ!

— უხამსი მიზნების, ვნებების გარეშე, წმინდად. ⁴⁰²ალბათ მამაკაცი უფრო მეტად მძულს, ვიდრე ქალი. ⁴⁰³მეგობრობა მჭირდება... ⁴⁰⁴სამყარო უდაბნოა ჩემთვის. მე დაწყვეტილი ქმნილება ვარ, იმისთვის განწირული, რომ ბედნიერების არსი მესმოდეს, შევიგრძნობდე, მსურდეს და იძულებული ვარ, ვუყურებდე, თუ როგორ მისხლტება იგი ხელიდან ნებისმიერ წუთს, ისევე როგორც ბევრი სხვა რამ. ⁴⁰⁵გახსოვდეთ, ბატონო, მე თქვენ არ მოგატყუებთ. ⁴⁰⁶გიკრძალავთ ჩემს სიყვარულს! ⁴⁰⁷მხოლოდ თქვენი ერთგული მეგობარი შემიძლია ვიყო, რადგან მოხიბლული ვარ თქვენი ძალითა და ხასიათით. მე ძმა, დამცველი მჭირდება. იყავით ჩემი ძმა ⁴⁰⁸და სხვა არაფერი.

— ⁴⁰⁹არ მიყვარდეთ? — შეჰყვირა სარაზინმა, — კი მაგრამ, ჩემო ძვირფასო ანგელოზო, შენ ხომ ჩემი ცხოვრება ხარ, ჩემი ბედნიერება!

— ⁴¹⁰საკმარისია ერთი სიტყვა გითხრათ, რომ ზიზლით მკრავთ ხელს.

— ⁴¹¹კეკლუცო! ⁴¹²ვერაფერი შემაშინებს.

— ⁴¹³მითხარი, რომ ჩემი მომავალი შენ იქნები, რომ ორ თვეში მოვკვდები, რომ შენი კოცნისთვის დავიწყვლეები — ⁴¹⁴და აკოცა, ⁴¹⁵ზამბინელას ძალისხმევის მიუხედავად, რომ ეს ვნებიანი კოცნა თავიდან აცილებინა.

— ⁴¹⁶მითხარი, რომ დემონი ხარ, რომ ჩემი ქონება, ჩემი სახელი, მთელი ჩემი დიდება გჭირდება! გინდა აღარასოდეს აღარაფერს გამოვაქანდაკებ? მითხარი!

— ⁴¹⁷და ქალი რომ არ აღმოვჩნდე? — ⁴¹⁸რბილი, ვერცხლის ჟღერადობის ხმით, მორცხვად ჰკითხა ზამბინელამ.

— ⁴¹⁹რა კარგი ხუმრობაა! — შეჰყვირა სარაზინმა, — ნუთუ გგონია, რომ ხელოვანის თვალს მოატყუებ? ⁴²⁰განა ათი დღის განმავლობაში ტყუილად გჭამდი თვალებით, დაჟინებით გაკვირდებოდი და შენი სრულქმნილებით ვინიბლებოდი? ⁴²¹მხოლოდ ქალს შეიძლება ჰქონდეს ასეთი მრგვალი და ნაზი მხრები, ასეთი მოხდენილი აღნაგობა. ⁴²²აჰა! ესე იგი, კომპლიმენტები გინდა?

— ⁴²³საბედისწერო სილამაზე! — ნაღვლიანი ღიმილით წაიჩურჩულა ზამბინელამ და თვალები ზეცისკენ ააპყრო. ⁴²⁴იმ წამს მის მზერაში ისეთმა მტანჯველმა, მგზნებარე სასონარკვეთამ გაიელვა, რომ სარაზინი შეკრთა.

— ⁴²⁵ბატონო ფრანგო, — წამოიწყო კვლავ ზამბინელამ, — სამუდამოდ დაივიწყეთ ეს წუთიერი სიგიჟე. ⁴²⁶მე დიდ პატივს გცემთ, ⁴²⁷მაგრამ სიყვარულს ნუ მთხოვთ; ეს გრძნობა უკვე დიდი ხანია ჩანშობილია ჩემს გულში. მე არ მაქვს გული! — წამოიყვირა აცრემლებულმა. — სცენა, რომელზეც მნახეთ, ის აპლოდისმენტები, მუსიკა, დიდება — განაჩენია, რომელიც გამომიტანეს; აი, ჩემი ცხოვრება, სხვა არ გამაჩნია! ⁴²⁸რამდენიმე საათში თქვენ სხვაგვარი თვალთ შემომხედავთ, ქალი, რომელიც გიყვარდათ, აღარ იარსებებს.

⁴²⁹მოქანდაკემ არაფერი უპასუხა. ⁴³⁰ის ერთიანად შეეპყრო ყრუ სიმამაგეს, რომელიც გულს უწურავდა და ანთებული თვალებით უცქერდა ამ უცნაურ ქალს. მწუხარებით, მელანქოლიითა და სასონარკვეთილებით გამსჭვალული ზამბინელას სუსტი ხმა, მისი ქცევები, მანერები, ჟესტები, მოქანდაკეს სულში ბობოქარ ვნებას უღვიძებდა, მისი თითოეული სიტყვა კი კიდევ უფრო აღაგზნებდა. ⁴³¹ამ წუთებში მათ მიაღწიეს კიდევ ფრასკატის. ⁴³²როცა ხელოვანმა თავის სატრფოს ეტლიდან ჩამოსასვლელად ხელი შეაშველა, ⁴³³იგრძნო, რომ ზამბინელა ერთიანად კანკალეზდა.

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

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

სარაზინმა ანკარას თავი ქუსლის დარტყმით გაუსრისა.

— ⁴³⁴რა გაბედული ხართ! — შესძახა მკვდარი ქვენარმავლის ხილვით აშკარად შეშინებულმა ზამბინელამ.

— ⁴³⁵აბა, — თქვა მხატვარმა ღიმილით, — ნუთუ ისევ გაბედავთ და იმის მიტოვებას მოჰყვებით, რომ ქალი არ ხართ?

⁴³⁶ისინი თანამგზავრებს შეუერთდნენ და ლუდოვიზის ვილას ტყეში გაისეირნეს, რომელიც იმ დროს კარდინალ ჩიკონიარას ეკუთვნოდა. ⁴³⁷დილა შეყვარებული მოქანდაკისთვის ჩქარა მიიღია, ⁴³⁸მაგრამ ის აღსავსე იყო ათასგვარი წვრილმანი დეტალით, რომელიც ამ სუსტი და სათუთი ბუნების მქონე ადამიანის კეკლუცობას, უმწეობასა და კოპნიობას წარმოაჩენდა. ⁴³⁹ის იყო ქალი, მისთვის დამახასიათებელი ანაზღეული შიშით, უმიზეზო ახირებებით, ინსტინქტური აღტკინებებით, მოულოდნელი სითამამით, კვენითა და გრძობათა მომხიბვლელი სინატიფით. ⁴⁴⁰უეცრად მინდორში მოსეირნე მხიარული მომღერლების მცირე ჯგუფმა, რომელიც შორს წასულიყო, კბილებამდე შეიარაღებული რამდენიმე კაცი დაინახა, რომელთა აღკაზმულობა ეჭვს იწვევდა. «ავაზაკები!» — წამოიძახა ვილაცამ და ყველამ ნაბიჯს აუჩქარა, რათა თავი კარდინალის სასახლის გალაგნისთვის შეეფარებინათ. ამ გადამწყვეტ ნუთს სარაზინმა დაინახა, რომ ფერწასულ ზამბინელას ფეხის გადადგმის ძალაც კი აღარ ჰქონდა. ხელში აიყვანა, გულში ჩაიხუტა და გაიქცა. როცა უახლოეს ტალავერამდე მიაღწია, სატრფო მინაზე ჩამოსვა.

— ⁴⁴¹ამიხსენით, — უთხრა სარაზინმა, — ეს გადაჭარბებული სისუსტე, რომელიც ნებისმიერ სხვა ქალში საზიზღრობად, შემანუხეზლად მომეჩვენებოდა და მისი სულ მცირე გამოვლინებაც კი საკმარისი იქნებოდა, რომ ჩემი მისდამი სიყვარული ჩამქრალიყო, თქვენში რატომ მომწონს, რატომ მაჯადოებს? — ⁴⁴²ოჰ! როგორ მიყვარხართ! — შესძახა, — ყველა თქვენი ნაკლოვანება, შიში, გულუბრყვილობა, მშვენიერებას ჰმატებს თქვენს სულს. ⁴⁴³ვგრძნობ, რომ შევიძლებდი საფოს მსგავს ძლიერ, გაბედულ, ენერგიით, ვნებით სავსე ქალს. ⁴⁴⁴ოჰ, სუსტო და ტკბილო ქმნილებავ! როგორ შეიძლებოდა სხვაგვარი ყოფილიყავით? ⁴⁴⁵რა არაბუნებრივი იქნებოდა ეს ანგელოზის ხმა, ეს ნაზი ხმა რომ სხვა სხეულიდან ამოსულიყო.

— ⁴⁴⁶იმედს ვერ მოგცემთ, არ შემიძლია, — უთხრა მომღერალმა. — ⁴⁴⁷თან ასე ნუ მელაპარაკებით, ⁴⁴⁸თორემ დაგცინებენ. ⁴⁴⁹თეატრში სიარულს ვერ აგიკრძალავთ, მაგრამ თუ გიყვარვართ ან გონიერება შემოგრჩენიათ, იქ აღარ მოხვიდეთ; ⁴⁵⁰დამიჯერეთ, ბატონო! — უთხრა მან სერიოზული ხმით.

— ⁴⁵¹აჰ! გაჩუმდი, — წამოიყვირა გაბრუებულმა ხელოვანმა, ⁴⁵²დაბრკოლებები ჩემს გულში სიყვარულს კიდევ უფრო აღვივებს.

⁴⁵³ზამბინელა მოხდენილ და მოკრძალებულ პოზაში გაიყინა. დუმდა, თითქოს წინასწარ გრძნობდა რალაც უბედურებას და ამაზე ფიქრობდა. ⁴⁵⁴როცა რომში დაბრუნების დრო დადგა, ოთხადგილიან სამგზავრო კარეტაში ავიდა, მოქანდაკეს კი მკაცრად უბრძანა, ეტლით მარტო დაბრუნებულიყო. ⁴⁵⁵გზად სარაზინმა მტკიცედ გადაწყვიტა, ზამბინელა მოეტაცებინა. მთელი დღე ერთმანეთზე უაზრო გეგმების ჩამოყალიბებით იყო დაკავებული. ⁴⁵⁶შელამებისას, როცა უკვე სახლიდან გადიოდა, რათა როგორმე მიეკვლია სასახლისთვის, რომელშიც ზამბინელა ცხოვრობდა, ⁴⁵⁷კარის ზღურბლთან მეგობარს შეეფეთა.

— ჩემო ძვირფასო, — უთხრა ამ უკანასკნელმა, — ჩვენმა ელჩმა გამომგზავნა, რათა ამ საღამოს თავისთან მიგიწვიოს. შესანიშნავ კონცერტს აწყობს ⁴⁵⁸და როცა გაიგებ, რომ იქ ზამბინელა იქნება...

— ⁴⁵⁹ზამბინელა! — აღმოხდა სარაზინს და ამ სახელის ხსენებამაც კი წონასწორობა დააკარგვინა, — ვგიჟდები მასზე!

— სხვებსაც ასე ემართებათ! — უპასუხა მეგობარმა.

— ⁴⁶⁰თუ ჩემი მეგობრები ხართ, მეჯლისის შემდეგ — შენ, ვინი, ლოტერბურგი და ალფერენი — ერთ საქმეში უნდა დამეხმაროთ.

— კარდინალის მკვლელობაში ხომ არ მოგვიწევს მონაწილეობა?

— არა, არა, — უთხრა სარაზინმა, — ისეთს არაფერს გთხოვთ, რასაც პატიოსანი კაცი ვერ გააკეთებს.

⁴⁶¹ჩაფიქრებული გეგმის განსახორციელებლად მოქანდაკემ ძალიან მცირე დროში მოამზადა ყველაფერი. ⁴⁶²ის ელჩთან ერთ-ერთი ბოლო გამოცხადდა, ⁴⁶³მაგრამ, სამაგიეროდ, საგზაო ეტლით, რომელშიც ლონიერი ცხენები იყო შებმული და მას რომის ერთ-ერთი ყველაზე თავზეხელაღებული ვეტურინი მართავდა. ⁴⁶⁴საელჩოს სასახლე ხალხით იყო სავსე. ⁴⁶⁵მოქანდაკე ვერ იცნეს და ამიტომ იმ დარბაზამდე მიღწევა გაუჭირდა, რომელშიც ზამბინელა მღეროდა.

— ⁴⁶⁶აღბათ აქ დამსწრე კარდინალების, ეპისკოპოსებისა და აბატების პატივსაცემად შეიმოსა ის (elle*) მამაკაცის სამოსლით, დახვეული კულულები უკან ნაწნავად დაიმაგრა და გვერდზე დაშნა დაიკიდა — მიმართა სარაზინმა გვერდით მჯდომს.

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

— (La**) ზამბინელა!

* Elle — მღედრობითი სქესის გამომხატველი მესამე პირის ნაცვალსახელი.

** La — მღედრობითი სქესის გამომხატველი არტიკლი.

— (L_a) ზამბინელა! — წამოიძახა რომაელმა თავადმა. — ხუმრობთ? ⁴⁶⁸მთვარიდან ჩამოხვედით თუ რა? ⁴⁶⁹როდის იყო, რომ რომის თეატრის სცენაზე ქალები გამოდიოდნენ? ნუთუ არ იცით, ვინ ასრულებს ქალის როლებს რომის პაპის სამფლობელოში? ⁴⁷⁰ეს მე ვარ, ჩემო ბატონო, ვინც ზამბინელას თავისი ხმა უბოძა! ყველაფერი გადავიხადე ამ ცულლუტისთვის, მისი სიმღერის მასწავლებლისთვისაც კი. მაგრამ წარმოიდგინეთ, იმდენად უმადური აღმოჩნდა, რომ ჩემს სახლში ფეხი ერთხელაც არ შემოუდგამს. ⁴⁷¹და კიდევ, თუ გამდიდრდება, მე უნდა მიმადლოდეს.

⁴⁷²ბატონ კიჯის კიდევ დიდხანს შეეძლო ელაპარაკა, მაგრამ სარაზინი აღარ უსმენდა, საშინელმა სიმართლემ სულიერად შეძრა. მეხი დაეცა. ადგილზე გაქვავდა ⁴⁷³და ეგრეთ ნოდებულ მომღერალ კაცს მიაშტერდა. ⁴⁷⁴მოქანდაკის აელვარებულ მზერას, როგორც ჩანს, ანდამანტური ზემოქმედება ჰქონდა, ⁴⁷⁵ვინაიდან მუსიკოსმა უნებურად გამოხედა ⁴⁷⁶და ზეციური ხმა აუთრთოლდა. ⁴⁷⁷მის ბაგეებს მიჯაჭვულ საზოგადოებას უნებურმა ჩურჩულმა გადაუარა, რამაც იგი კიდევ უფრო შეაცბუნა. ⁴⁷⁸სკამზე ჩამოჯდა და სიმღერა შეწყვიტა. ⁴⁷⁹კარდინალმა ჩიკონიარამ, რომელმაც თავისი პროტეჟეს მზერას თვალი აღმაცერად გააყოლა, ფრანგი დაინახა. ⁴⁸⁰საეკლესიო საქმეებში თავისი ერთ-ერთი დამხმარისკენ გადაიხარა და მოქანდაკის სახელი ჰკითხა. ⁴⁸¹როცა საჭირო პასუხი მიიღო, ⁴⁸²ხელოვანი ყურადღებით შეათვალიერა. ⁴⁸³შემდეგ თანმხლებ აბატს რაღაც უბრძანა, რის შემდეგაც ეს უკანასკნელი სასწრაფოდ გაუჩინარდა. ⁴⁸⁴ამასობაში ზამბინელა გონს მოეგო და ⁴⁸⁵სიმღერა განაგრძო, ⁴⁸⁶რომელიც მან თვითნებურად შეწყვიტა; ⁴⁸⁷თუმცა ცუდად შეასრულა ⁴⁸⁸და მრავალი თხოვნის მიუხედავად, გადაჭრით განაცხადა უარი, კიდევ რამე ემღერა. ⁴⁸⁹ეს უარი თავნება ტირანიის პირველი განაცხადი იყო, რამაც მოგვიანებით ნიჭზე არანაკლებ შეუწყო ხელი დიდებისკენ მის სვლას. ⁴⁹⁰იმასაც ამბობენ, რომ თავის უზარმაზარ ქონებას ის გარეგნულ მშვენიერებას უფრო უნდა უმადლოდეს, ვიდრე საკუთარ ხმას.

— ⁴⁹¹ეს ქალია, — წარმოთქვა სარაზინმა, რომელსაც ეგონა, რომ მარტო იყო, — აქ რაღაც საიდუმლო ინტრიგა იმალება. კარდინალი ჩიკონიარა პაპსა და მთელ რომს ატყუებს!

⁴⁹²მოქანდაკემ დარბაზი სასწრაფოდ დატოვა, ⁴⁹³თავისი მეგობრები შეკრიბა ⁴⁹⁴და სასახლის ეზოში დამალა. ⁴⁹⁵ზამბინელა სარაზინის წასვლამ გააოცა და თითქოს დაამშვიდა. ⁴⁹⁶შუალამისკენ ისეთი ჩქარი ნაბიჯებით გაიარა სასახლის დარბაზები, თითქოს ჩასაფრებულ მტერს ეძებდა ⁴⁹⁷და იქაურობა დატოვა. ⁴⁹⁸სასახლის ზღურბლის გადალახვის-

თანავე მოხერხებულად შეიპყრეს ვილაც კაცებმა, რომლებმაც პირში ცხვირსახოცი ჩაჩარეს და სარაზინის მიერ დაქირავებულ კარეტაში ჩასვეს. ⁴⁹⁹შიშით შეპყრობილი ზამბინელა ეკიპაჟის კუთხეში მიიყუჟა და არ ინძრეოდა; ამ დროს თავის წინ სამარისებური სიჩუმით მოცული მოქანდაკე დაინახა. ⁵⁰⁰ბევრი არ უვლიათ. ⁵⁰¹მალე სარაზინის მიერ მოტაცებულმა ზამბინელამ მხატვრის ბნელ და თითქმის ცარიელ სახელოსნოში ამოყო თავი. ⁵⁰²შიშისგან ცოცხალ-მკვდარი მომღერალი სკამზე მიესვენა ⁵⁰³და ვერც კი ბედავდა, მის წინაშე მდგარი ქალის ქანდაკებისთვის შეეხედა, რომელშიც საკუთარი ნაკვეთები ეცნაურებოდა. ⁵⁰⁴სიტყვაც არ წარმოუთქვამს, მაგრამ კბილები უკანკანებდა. შიშს ერთიანად შეეპყრო. ⁵⁰⁵სარაზინი ოთახში ბოლთას სცემდა. მოულოდნელად ზამბინელას წინ შეჩერდა.

— სიმართლე მითხარი, — ⁵⁰⁶ყრუ და მინავლებული ხმით წარმოთქვა, — ⁵⁰⁷შენ ქალი ხარ? ⁵⁰⁸კარდინალი ჩიკონიარა...

⁵⁰⁹მუხლებზე დაცემულმა ზამბინელამ პასუხის ნაცვლად თავი დახარა.

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

— არა! — წამოიწყო ისევ — არა! ის ასე არ დაეცემოდა.

— ⁵¹¹ოჰ, ნუ მომკლავთ! — შესძახა აქვითინებულმა მომღერალმა. ⁵¹²თქვენს მოტყუებაზე მხოლოდ იმიტომ დავთანხმდი, რომ მეგობრების გული მომეგო, რომელთაც გართობა სურდათ.

— ⁵¹³გართობა! — ჯოჯოხეთური ხმით აღმოხდა მოქანდაკეს, — გართობა? და შენ გაბედე, კაცის გრძნობებზე გეთამაშა?

— ⁵¹⁴ო, შემინწყალეთ! — შესთხოვა ზამბინელამ.

— ⁵¹⁵წესით, უნდა მომეკალი! — და გამძვინვარებულმა სარაზინმა ხმალი იმიშვლა, — ⁵¹⁶მაგრამ — ცივად განაგრძო — ⁵¹⁷შენი სხეული ამ ბასრი მახვილითაც რომ განმეგმირა, ნუთუ ვპოვებდი მასში რაიმე ისეთ გრძნობას, რომელიც შურისძიების წყურვილს დამაიამებდა? შენ არარა ხარ! ქალი რომ ყოფილიყავი ან მამაკაცი, მოგკლავდი! ⁵¹⁸მაგრამ... — ზიზღის გამომხატველი ჟესტით განაგრძო სარაზინმა, ⁵¹⁹რამაც აიძულა თავი მოებრუნებინა და ამ დროს ქანდაკება დაინახა.

— ⁵²⁰ეს ხომ ილუზიაა! — წამოიძახა მან.

⁵²¹შემდეგ ზამბინელას მიუბრუნდა და განაგრძო: ქალის გულს შეეძლო ჩემთვის თავშესაფრად, სამშობლოდ ქცეულიყო. დები ხომ არ გყავს, შენ რომ გგავდეს? არა?

— ⁵²²მამ, მოკვდი! ⁵²³მაგრამ არა, სჯობს იცოცხლო! შენთვის სიცოცხლე ხომ სიკვდილზე უარესია? ⁵²⁴მე არც საკუთარი სისხლი მენანება,

არც ცხოვრება, მაგრამ ჩემი მომავალი და გულში ჩაკლული სიხარული მადარდებს. ჩემი ბედნიერება შენმა სუსტმა ხელმა შეინირა. ⁵²⁵რა იმედი უნდა წარგტაცო ყოველივე იმისთვის, რაც ჩემში ჩაკალი? შენამდე დამამდაბლე. გიყვარდეს, უყვარდე! ეს სიტყვები ამიერიდან ჩემთვისაც ისევე უაზროა, როგორც შენთვის. ⁵²⁶რეალური ქალის შემყურე, ყოველთვის ამ წარმოსახვით ქალზე ვიფიქრებ... — და მან იმედგაცრუების გამომხატველი ჟესტით ქანდაკებაზე მიუთითა. — ⁵²⁷ყოველთვის მემახსოვრება ზეციური ჰარპია, რომელიც თავის ბრჭყალებს ჩაასობს ჩემს გრძნობებს და ყველა ქალს არასრულქმნილების ბეჭედს დაასვა! ⁵²⁸ურჩხულო! ⁵²⁹შენ, რომელიც სიცოცხლეს ვერაფერს მიანიჭებ, ⁵³⁰ჩემთვის სამყარო ყველა ქალისგან გააუკაცრიელე...

⁵³¹სარაზინი შეშინებული მომღერლის პირისპირ დაჯდა; ამომშრალი თვალებიდან ორი მსხვილი ცრემლი გადმოუცურდა, მის მამაკაცურ ლოყაზე გრძლად ჩამოგორდა და მიწაზე დაეწვეთა: ეს სიბრაზის მწვავე და მწველი ცრემლები იყო.

— ⁵³²სიყვარული აღარ არსებობს! მოგკედი ყოველგვარი სიამოვნებისთვის, ადამიანური გრძნობებისთვის!

⁵³³ამ სიტყვებით მან ხელი წაავლო ჩაქურს და ქანდაკებას ისეთი არნახული ძალით ესროლა, ⁵³⁴რომ ააცილა; თუმცა ეგონა, რომ თავისი გიჟური წარმოსახვის ეს ძეგლი გაანადგურა. ⁵³⁵შემდეგ ხმალი აიღო და მომღერალს მოსაკლავად მოუქნია. ⁵³⁶ზამბინელას საშინელი ყვირილი აღმოხდა. ⁵³⁷იმწამსვე ოთახში სამი მამაკაცი შემოვარდა ⁵³⁸და ხანჯლის სამი დარტყმით განგმირული მოქანდაკე იქვე დაეცა.

— ⁵³⁹ეს კარდინალ ჩიკონიარასგან! — თქვა ერთ-ერთმა მათგანმა.

— ⁵⁴⁰ქრისტიანისთვის გაღებულ ღირსეული წყალობა, — წაიჩურჩულა ფრანგმა სულის ამოსვლამდე.

⁵⁴¹კარდინალის ბნელმა ემისრებმა ⁵⁴²ზამბინელას უამბეს, რომ მისი აღელვებული მფარველი შესასვლელთან, დახურულ ეტლში ელოდებოდა, რათა თავისი გულის სწორი გათავისუფლებისთანავე წაეყვანა.

— ⁵⁴³კი მაგრამ, — მითხრა ქალბატონმა როშფიდიმა, — რა კავშირი აქვს ამ ისტორიას დე ლანტებთან ნანახ მოხუცთან?

— ⁵⁴⁴ქალბატონო, კარდინალმა ჩიკონიარამ ზამბინელას ქანდაკება მოქანდაკის სახელოსნოდან წამოიღო და ბრძანა, რომ ის მარმარილოსგან გამოეკვეთათ. ქანდაკება ახლა ალბანის მუზეუმში ინახება. ⁵⁴⁵აქ ის 1791 წელს დე ლანტის ოჯახმა იპოვა ⁵⁴⁶და ვიენის მისი ასლის შექმნა სთხოვა. ⁵⁴⁷ასი წლის მოხუცი ზამბინელას ნახვიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ, თქვენ იხილეთ პორტრეტი, რომელზეც ოცი წლის ზამბინელა იყო გამოსახული. ეს სურათი მოგვიანებით ჟიროდეს «ენდიმიონის»

შთაგონების წყაროდ იქცა. მისი ნაკვთები ადონისშიც შეგიძლიათ ამოიცნოთ.

— ⁵⁴⁸კი მაგრამ, ზამბინელა ქალია თუ მამაკაცი?

— ქალბატონო, ის მარიანინას დიდი ბაბუაა, ბაბუამისის ძმა. ⁵⁴⁹ახლა უკვე ხვდებით, ასე საგულდაგულოდ რატომ მაღავეს თავისი სიმდიდრის წარმომავლობას ქალბატონი დე ლანტი, რომელიც ემყარება...

— ⁵⁵⁰საკმარისია! — შემანყვეტინა მბრძანებლური ტონით. რამდენიმე წუთი ღრმა მდუმარებაში დაგყავით.

— ⁵⁵¹აბა! რას იტყვით? — ვკითხე.

— ოჰ, — შეჰყვირა მან, ფეხზე წამოხტა და ოთახში დიდი ნაბიჯებით სიარულს მოჰყვა. შემდეგ მომიახლოვდა და შეცვლილი ხმით მითხრა:

— ⁵⁵²თქვენ მე დიდი ხნით გამიჩინეთ ზიზლი ცხოვრებისა და ვნების მიმართ. ⁵⁵³ურჩხულებზე რომც არ ვსაუბრობდეთ, განა ყველა ადამიანური გრძნობა საბოლოოდ სასტიკ იმედგაცრუებამდე არ მიდის? ჩვენ, დედებს, შვილები გვხოცავენ თავიანთი საშინელი ქცევებითა თუ გულგრილობით, ცოლებს ქმრები გვალატობენ, საყვარლები გვივინყებენ, გვტოვებენ. მეგობრობა! ნუთუ არსებობს იგი? ⁵⁵⁴ხვალვე ღვთის მორჩილი გავხდებოდი, რომ არ შემეძლოს ცხოვრების ქარიშხალში შეუვალი კლდესავით დავდგე. ⁵⁵⁵თუკი ქრისტიანის მომავალიც „ილუზიაა“, ის ხომ მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ დაინგრევა. — ⁵⁵⁶მარტო დამტოვეთ!

— აჰ, — ვუთხარი მე, — დასჯა გცოდნიათ.

— ⁵⁵⁷ხომ არ ვცდები?

— დიახ, ცდებით, — ვუპასუხე და გაბედულება მოვიკრიბე, — რახან ეს ისტორია მოგიყვით, რომელიც იტალიაში ასე ცნობილია, აქვე შემიძლია თანამედროვე ცივილიზაციის პროგრესის მიმართ პატივისცემითაც განგაწყობ — ახლა ასეთ უბედურ არსებებს უკვე აღარ ქმნიან.

— ⁵⁵⁸პარიზი, — თქვა მან, — სტუმართმოყვარე ქალაქია! მისი კარი ყველანაირი სიმდიდრისთვის ღიაა — სამარცხვინო იქნება იგი თუ სისხლში ამოსვრილი. თავშესაფარს აქ დამნაშავეც პოულობს და უღირსიც, ⁵⁵⁹მხოლოდ სათნოებას არ აქვს საკურთხეველი. მართლაც, წმინდა სულების სამკვიდრებელი მხოლოდ ზეცაა! ⁵⁶⁰ვერავინ ვერასდროს გამიგებს! ამით ვამაყობ...

⁵⁶¹და მარკიზა ჩაფიქრდა...

პარიზი. ნოემბერი. 1830 წელი

როლან ბარტის მიერ ბალზაკის ტექსტის მუხლებად დაყოფის გამო, ნოველის ზოგიერთი ადგილი ორიგინალის ჩარჩოებშია მოქცეული.